



*à Chantal DuPont  
à Dominique Noguez, l'un des premiers à avoir écrit sur le cinéma expérimental  
ainsi qu'à Agnès Varda*



*22<sup>èmes</sup> Rencontres Internationales  
Traverse*

**« L'Expérimental{recherche/art} »**



du 13 au 31 mars 2019  
Toulouse, France

## Remerciements

Pour que **Rencontres** se fassent, il faut des artistes qui, de plus de 50 pays, nous envoient plus de 1140 propositions. Cela implique leur présence assidue, avec de nouveaux venus et de fidèles participants, qu'ils soient de Hong Kong, des États-Unis, du Canada, de Turquie, du Brésil, de Croatie, d'Angleterre...

Pour que **Rencontres** se fassent, il faut des soutiens et partenaires, tous ceux qui de près ou de loin apportent leur aide. Des lieux culturels qui accueillent ces programmations et participent à leur heureuse réalisation. Des responsables et élus, qui soutiennent ces audacieuses propositions. De généreux hébergeurs et des hôtels, sans lesquels nous ne pourrions accueillir tant d'artistes. Et certes, une équipe, des stagiaires et bénévoles, que nous continuons à appeler « petites mains » pour faire de la haute couture... aides indispensables à l'organisation, à l'accueil, à la composition, au façonnage des installations, porteurs de lourds objets, ou ceux qui ont calculé les paramètres techniques, branché et débranché...

Pour que **Rencontres** se fassent, il faut des publics, qui cette année ont été plus que nombreux à venir découvrir ou redécouvrir l'**Expérimental** autour de la proposition **{recherche/art}**, tout au long de ce marathon de projections, d'expositions, d'échanges autour d'une table ronde, et d'ateliers.

À tous ceux-là, nos remerciements enthousiastes puisque grâce à eux l'expérimental s'est décliné avec force, et qu'ils nous engagent depuis plus de 22 ans à persévérer dans nos recherches et nos actions.



crédit photo : Kaelis Robert

**Textes** : Simone Dompeyre – D. S., Pierre Dompeyre, Mei Li Dompeyre, Antoniy Valchev, Anouk Mignot, Valentin Labatut, Estelle Vétois, Anne Murray, Didier Samson, Marie-Stéphane Salgas, Olivier Louisnard, Blaire Dessent, Gilles Ribero, François Grangjacques, Marie Vandendorpe, SLEM – Stéphane Levacher, Stéphanie Katz, Gwen Gerard, Clotilde Couturier, Maxime Jean-Baptiste, Dagmara Marcinek, Sarah Ouazzani Touhami, Yvonne Calsou, Alonso Castro, Božidar Zečević, Arnaud Brihay, Saad Chakali, José Antonio Sánchez Pulido, David Finkelstein et des artistes eux-mêmes.

**Photographies** : celles des artistes, sauf mention contraire

**Graphisme & maquette** : Anthony Val

**Affiche/couverture** : Kenji Kojima, *Techno Synesthesia: Withering Tulips Three Scales* | **design graphique** : Anthony Val

## Sommaire

Remerciements .....	4
Sommaire .....	5
Programme .....	6
Édito .....	14
Thématique .....	15
Des mots d'artistes.....	18
<b>Cinéma expérimental / Art vidéo .....</b>	<b>23</b>
Cinémathèque   <i>Cabinet des curiosités</i> .....	24
isdaT .....	32
Cinémathèque de Toulouse .....	58
Cinéma UGC .....	73
Cinéma Le Cratère .....	84
Cinéma ABC .....	110
Musée des Abattoirs – FRAC Occitanie ..	128
Vidéos nomades .....	145
<b>Performances.....</b>	<b>151</b>
Galerie 3.1 .....	152
Prép'art .....	156
Cinémathèque de Toulouse .....	162
Lycée Ozenne .....	164
Quai des Savoirs .....	168
Cinéma Le Cratère .....	169
Librairie Ombres Blanches .....	170
isdaT / Chapelle des Carmélites .....	172
Chapelle des Carmélites .....	175
Musée des Abattoirs – FRAC Occitanie ..	177
<b>Installations .....</b>	<b>185</b>
Cinémathèque de Toulouse .....	186
CROUS – Toulouse Occitanie .....	191
Galerie 3.1 .....	194
Prép'art .....	198
isdaT   Mur#35 .....	224
Goethe Institut .....	224
Lycée Ozenne .....	231
Quai des Savoirs .....	242
Chapelle des Carmélites .....	255
Musée des Abattoirs – FRAC Occitanie .	266
<b>Photographies.....</b>	<b>273</b>
CROUS – Toulouse Occitanie .....	274
Galerie 3.1 .....	275
Prép'art .....	278
Quai des Savoirs .....	282
<b>Index des artistes.....</b>	<b>285</b>



## Programme

### 22<sup>èmes</sup> Rencontres Internationales Traverse

#### « L'Expérimental{recherche/art} »

#### En amont des **Rencontres Traverse**

#### — Cinémathèque de Toulouse – séance *Cabinet des Curiosités* – mardi 19 février

##### Cinéma expérimental/Art vidéo

Zong Jhan Li, <i>The Pivot Point</i> .....	p. 24
Marie-Christine Cambon, <i>La petite H</i> .....	p. 25
Jasper Kuipers, <i>Finity Calling</i> .....	p. 25
Roman Ermolaev, <i>Holy Land</i> .....	p. 26
Stacey Steers, <i>Edge Of Alchemy</i> .....	p. 28
Adrián Canoura Sánchez, <i>Caerán Lóstregos do Ceo</i> .....	p. 30

#### — Cinémathèque de Toulouse – du 26 février au 18 mars et du 1<sup>er</sup> avril au 5 mai

##### Installations vidéos

Hector Rodriguez, <i>The Uncertainty Principle: M/G</i> .....	p. 206
Adrian Garcia Gomez, <i>La Mesa</i> .....	p. 96
Johanna Vaude, <i>Color Shoot</i> .....	p. 186
Moritz Mugler, <i>High Wool</i> .....	p. 188
Guillaume Vallée, <i>Kinski wanted Herzog to direct but he turned it down</i> .....	p. 189
Myriam Jacob-Allard, <i>Les Soleils se couchent à l'ouest</i> .....	p. 190

#### — CROUS – Toulouse Occitanie – du 4 au 18 mars

##### Installations vidéos

Benna Gaeon, <i>Topic#11</i> .....	p. 191
François Grandjacques, <i>Video killed the human brain?</i> .....	p. 192
Sandrine Deumier, <i>Affordable Dreams</i> .....	p. 194

##### Photographies

Chanwei Tang, <i>0</i> .....	p. 274
Aurélie Jouandon, <i>Vues d'en haut / Superamas / Les Nébuleuses</i> .....	p. 164

## Les *Rencontres Traverse Vidéo*

### Galerie 3.1 – mercredi 13 mars

#### Photographies

Louis Viel, *GAÏA ou le Cri de la Terre des Origines* ..... p. 275

#### Boucles sur écran et installations

Skofic Goran, *On The Beach* ..... p. 195

Pim Zwier, *Three Dimensions of Time* ..... p. 194

Pang-Chuan Huang, *Retour* ..... p. 80

Yoan Robin, *Les Promesses d'un récit* ..... p. 197

#### Performances

Maël Gagnieux, *Ceci n'est pas une performance* ..... p. 152

Sandrine Deumier, *Realness (Excepté le décalage entre ma vision et la tienne)* ..... p. 152

### Prép'art – mercredi 13 mars

#### Installations vidéos et boucles sur écran

Cheryl Pagurek, *White Saucer: Surveillant Eye* ..... p. 199

Rachel Echenberg, *Comment expliquer l'art de performance à ma fille adolescente* ..... p. 199

Charlotte Clermont et Julien Champagne, *514-835-9658* ..... p. 199

Simon Payne, *Set Theory I-IV* ..... p. 71

Susanne Wiegner, *Melting fields* ..... p. 200

Leandro Varela, *La Señal Còsmica* ..... p. 201

Katherine Liberovskaya, *SpinOptique* ..... p. 202

Katherine Liberovskaya, *Ice-Out SP* ..... p. 202

Roberto D'Alessandro, *RGB+* ..... p. 203

Benjamin Verhoeven, *50.000 SCANS* ..... p. 204

Gwen Gerard, *Rétrospection 2018* ..... p. 204

Bo Lee, *no 139 – Getting out of bed* ..... p. 205

Hector Rodriguez, *Theorem 9 / The Uncertainty Principle: Folds* ..... p. 206

Driss Aroussi, *Visionneuse* ..... p. 210

SLEM – Stéphane Levacher, *LANAS ENCAMINA'S* ..... p. 211

#### Projection en continu

Alican Durbaş, *Soil* ..... p. 215

Paul Jacques Yves Guilbert, *INTERLOOP Meaning Lies Inter/views/Loves* ..... p. 216

Estelle Vétois, *Crash Test* ..... p. 218

Davor Sanvincenti, *Almost Nothing: So Continues the Night* ..... p. 219

Amélie Berrodier, *VISU(S)* ..... p. 219

Justine Haelters, *Mars* ..... p. 222

## Programme

### Photographies

SLEM – Stéphane Levacher, <i>Palimpsestes</i> .....	p. 211
Laurie Joly, <i>WELL NOW</i> .....	p. 278

### Performances

Cindy Cordt, <i>On ne peut que déplorer l'importance de Kant</i> .....	p. 156
Tales Frey et Paulo Aureliano Da Mata, <i>F2M2M2F X 6</i> .....	p. 159

### isdaT – jeudi 14 mars

#### Cinéma expérimental/Art vidéo

Valentina Lacmanovic, <i>UMBRA#2</i> .....	p. 32
Tomás Basile et Matías Romero, <i>Largoaliento</i> .....	p. 33
Carol-Ann Belzil-Normand, <i>ULTRA</i> .....	p. 34
Aliénor Vallet, <i>Camouflage self-portrait</i> .....	p. 35
Irena Jukić Pranjić, <i>Gamer Girl</i> .....	p. 36
Ruzan Petrosyan, <i>Stop hating your body</i> .....	p. 38
Muriel Montini, <i>Dame de cœur</i> .....	p. 39
Claudia Hébert, <i>Roadmap</i> .....	p. 39
Camille Käse, <i>With my own two hands</i> .....	p. 40
Lucía Gervasoni, <i>Como Encendida</i> .....	p. 41
Rachel Echenberg, <i>Comment expliquer l'art de performance à ma fille adolescente</i> .....	p. 42
Sophie Pariente/soX et Éliisa Juszcak, <i>ADDIKTAT</i> .....	p. 46
Adonia Bouchehri, <i>Frozen</i> .....	p. 47
Johanna Reich, <i>A Drone Painting   Black Square on White Ground</i> .....	p. 48
Bettina Hoffmann, <i>Silent Office</i> .....	p. 49
Úna Quigley, <i>Birds of my weakness</i> .....	p. 50
Marie-Stéphane Salgas, <i>Je ne connais pas Marguerite D.</i> .....	p. 51
Nils Mooij, <i>Pantha Rhei</i> .....	p. 51
Claude Chuzel, <i>1001 Nuits</i> .....	p. 52
Mounir Fatmi, <i>À travers la Lune</i> .....	p. 53
Jean-Marie Leicknam, <i>Tant qu'il y aura du vent</i> .....	p. 55
David Finkelstein, <i>L'enregistreur</i> .....	p. 55

#### Installation – Mur#35

Cécile Dumas, <i>What's on your mind</i> .....	p. 224
--	--------

#### Performance

Socheata Aing, <i>Nwé Edenwé</i> .....	p. 172
--	--------



## Goethe Institut – jeudi 14 mars

### Boucles sur écran

Mélissa Faivre, <i>Underneath it all</i> .....	p. 224
Juliane Ebner, <i>Landstrich</i> .....	p. 225
Sebastian Wiedemann, <i>Sturm im Fenster</i> .....	p. 227
Bettina Hoffmann, <i>Silent Office</i> .....	p. 49
Ilaria Di Carlo, <i>The Divine Way</i> .....	p. 227
Oscar Veyrunes, <i>À l'atelier (2017)</i> .....	p. 228
Katarina Zdjelar, <i>AAA (Mein Herz)</i> .....	p. 229
Mélissa Faivre, <i>song for being alone</i> .....	p. 230
Stacey Steers, <i>Edge Of Alchemy</i> .....	p. 28

## Vidéos nomades – jeudi 14 mars

### Cinéma expérimental/Art vidéo

Michel Digout, <i>coup de vent/coup de foudre</i> .....	p. 145
Bernard Pourrière et Hervé Passamar, <i>VOIE L symphonie pour valises à roulettes</i> .....	p. 146
Laurent Bonnotte, <i>Linéaments</i> .....	p. 147
Fran Orallo, <i>The Chaos Theory</i> .....	p. 67
Jérôme Lopez, <i>TRASSES, insectes</i> .....	p. 148

## Cinémathèque de Toulouse – jeudi 14 mars

### Performance

Cindy Cordt, <i>Une présentation invitant à la réflexion</i> .....	p. 162
--	--------

### Cinéma expérimental/Art vidéo

Kenji Kojima, <i>Techno Synesthesia: Withering Tulips Three Scales</i> .....	p. 58
Michiel Van Bakel, <i>Forest Paths</i> .....	p. 60
Sarah Ouazzani Touhami, <i>Le Mythe de l'éternel retour</i> .....	p. 61
Pierre Villemin, <i>Souvenir d'un avenir</i> .....	p. 62
Johan Rijpma, <i>Extrapolate</i> .....	p. 62
Stéphanie Morissette et Dale Einarson, <i>Empreintes Labyrinthiques</i> .....	p. 65
Pierre Vermeersch, <i>Tournure. Démocrite avec Worringer</i> .....	p. 66
Fran Orallo, <i>The Chaos Theory</i> .....	p. 67
Stefano Miraglia, <i>Anoche</i> .....	p. 68
Milos Peskir, <i>Resonant Rust</i> .....	p. 69
Thorsten Fleisch, <i>Picture Particles</i> .....	p. 69
Dania Reymond, <i>Oscilloscope 1 – Physique de l'Évangile</i> .....	p. 70
Simon Payne, <i>Reason's Code</i> .....	p. 71

## Programme

### — Lycée Ozenne – vendredi 15 mars

#### Boucles sur écran

Trouble Collectif, <i>Intérieurs Nuit</i> .....	p. 231
Matthew Lancit, <i>Flying to Nowhere</i> .....	p. 232
Nick Jordan, <i>Kobbwebjar</i> .....	p. 232
Ian Menoyot, <i>Quand est-ce</i> .....	p. 234
Jean Sadao, <i>The multi-sensory Impossibility of a Worm</i> .....	p. 236
Jasper Kuipers, <i>Finity Calling</i> .....	p. 25
Johan Rijpma, <i>Elastic Recurrence</i> .....	p. 237
Michel Digout, <i>coup de vent / coup de foudre</i> .....	p. 145
Hernando Urrutia, <i>mirARTE 010...</i> .....	p. 237
Zong Jhan Li, <i>The Pivot Point</i> .....	p. 24
Aurélie Jouandon, <i>Apnée / Un souffle</i> .....	p. 164

#### Performance

Aurélie Jouandon, <i>Un souffle</i> .....	p. 164
---	--------

### — Atelier ABC – vendredi 15 mars

Sandrine Deumier (Toulouse)

LuisCarlos Rodríguez Garcia (Espagne)

Stefano Miraglia (Italie)

et des fragments de leur œuvre

### — Cinéma UGC – vendredi 15 mars

#### Cinéma expérimental/Art vidéo

Michael Lyons, <i>Film Loop 34: Ryoanji</i> .....	p. 73
Anne Murray, <i>Exquisite Exodus</i> .....	p. 74
Adriana Amodei, <i>Viaggi dello sguardo, al femminile</i> .....	p. 75
Renata Poljak, <i>Partenza</i> .....	p. 76
Maxime Martins, <i>Vegasiorado</i> .....	p. 77
Bill Brown, <i>XCTRY</i> .....	p. 78
Pablo-Martín Córdoba, <i>Gare Paris-Saint-Lazare, 10 avril 2017, 12h03-12h07</i> .....	p. 79
Pang-Chuan Huang, <i>Retour</i> .....	p. 80
Michael Lyons, <i>Film Loop 31: Shisendo</i> .....	p. 73

### — Quai des Savoirs – vendredi 15 mars

#### Photographies

Chanwei Tang, <i>La chambre noire</i> .....	p. 282
---	--------

#### Un itinéraire d'installations et de boucles sur écran

Jing Zhou, <i>Through the Aleph: A Glimpse of the World in Real Time</i> .....	p. 242
Michel Amaral et Audrey Barthes, <i>Union</i> .....	p. 244

## Programme

Katherine Balsley, <i>Cosmos Obscura</i> .....	p. 245
Sabrina Ratté, <i>Domestic Landscape: Eclipse</i> .....	p. 247
Chantal DuPont, <i>Portraits... au-delà de l'espace</i> .....	p. 249
Patrick Hébrard, <i>Splitting Time</i> .....	p. 252
<b>Performance</b>	
Stéphane Privat, <i>À l'ordre de sa propre nuit</i> .....	p. 168

### — Cinéma le Cratère – vendredi 15 mars

#### Cinéma expérimental/Art vidéo

Mélanie Poinsignon, <i>Mao et moi</i> .....	p. 84
Julieta Maria, <i>Salting the Earth / Salar la tierra</i> .....	p. 85
Emilia Izquierdo, <i>Ghost Dance</i> .....	p. 86
Maxime Jean-Baptiste, <i>Nou voix</i> .....	p. 87
Marcos Bonisson et Khalil Charif, <i>Tupianas</i> .....	p. 89
Gabriel Garble, <i>Open Beyul Torrent</i> .....	p. 90
Kimura-Byol Nathalie Lemoine, <i>2x50=100</i> .....	p. 91
Géraldine Charpentier, <i>Devenir</i> .....	p. 92
Tales Frey, <i>Estar a Par / To Be Privy</i> .....	p. 93
Noé Grenier, Gilles Ribero et Gwendal Sartre, <i>Éclipse – une esthétique de la censure</i> .....	p. 93
Marcos Sánchez, <i>The Unnatural</i> .....	p. 94
Adrian Garcia Gomez, <i>La Mesa</i> .....	p. 96
José Crúzio et Isabel Pérez del Pulgar, <i>[SELF] INSERTIONS</i> .....	p. 99
Isabel Pérez del Pulgar, <i>Oración Expandida</i> .....	p. 100
Lisi Prada, <i>Simone Weil. Dans le coin sombre</i> .....	p. 101
Isabelle Vorle, <i>À peine je m'endormais</i> .....	p. 104
Virginie Foloppe, <i>Le coffre à jouets de J. F.</i> .....	p. 105
Mélanie Poinsignon, <i>Garder le fil</i> .....	p. 105
Virginie Foloppe, <i>Le coffre à jouets de Jacques Foloppe</i> .....	p. 105
Virginie Foloppe, <i>Hollywood est un cercle de famille</i> .....	p. 107

#### Performance

Sandrine Deumier et Gaël Tissot, <i>Uncanny Possibilities</i> .....	p. 169
---	--------

### — Ombres Blanches – samedi 16 mars

#### Performance

Tales Frey et Paulo Aureliano Da Mata, <i>Estar a Par</i> .....	p. 170
Table ronde en présence des artistes et ouverte aux publics	



## Programme

### — Cinéma ABC – samedi 16 mars

#### Cinéma expérimental/Art vidéo

Gianrico Di Gennaro, <i>In the realm of void, seeking the sun</i> .....	p. 110
Paulo Aureliano Da Mata, <i>Wild Heart</i> .....	p. 111
Yvonne Calsou, <i>Fragilités</i> .....	p. 112
Linda Chiu-Han Lai, <i>Ce sont mes traces le chemin</i> .....	p. 113
Charlotte Clermont, <i>Plants are like people</i> .....	p. 117
Linda Chiu-Han Lai, <i>Diaries / 'Dry rain'</i> .....	p. 113
Miruna Dunu, <i>Coastland – Littoral</i> .....	p. 119
Claude Marguier, <i>Synchronie</i> .....	p. 121
Peter Klausz, <i>Still Life</i> .....	p. 122
Gordon Culshaw, <i>Travels with my Aunt</i> .....	p. 123
Étienne de Massy, <i>Ma pipe</i> .....	p. 125
Pierre Orcel, <i>L'Absente</i> .....	p. 125
Félix Fattal, <i>Je me souviens de Sunderland</i> .....	p. 126

### — Chapelle des Carmélites – samedi 16 mars

#### Installations et boucles sur écran

LAC Project, <i>S'élever c'est d'abord être à terre</i> .....	p. 255
Michaël Soyez, <i>Sehnsucht</i> .....	p. 263
Müge Yildiz, <i>House of cinema</i> .....	p. 263
Camille Pradon, <i>L'Œil en cible</i> .....	p. 264
Stefano Miraglia, <i>Rodez</i> .....	p. 264

#### Performances

Socheata Aing, <i>Nwé Edenwé</i> .....	p. 172
Giovanni Fontana, <i>Epigenetic Poem</i> .....	p. 175

### — Musée des Abattoirs – FRAC Occitanie – dimanche 17 mars

#### Cinéma expérimental/Art vidéo

Milos Peskir, <i>OKO (About Eye Around)</i> .....	p. 128
Anne-Marie Bouchard, <i>Atomes en quête d'immatérialité</i> .....	p. 129
Pierre-Yves Clouin, <i>Lumenité</i> .....	p. 130
Camille Pradon, <i>Sans sommeil</i> .....	p. 131
Darko Vidackovic, <i>Just Swimming</i> .....	p. 131
Dalibor Baric, <i>Astronaut of Featherweight</i> .....	p. 132
Nenad Nedeljkov, <i>Passing 17</i> .....	p. 134
Zhuang Han, <i>BEM-TE-VI</i> .....	p. 135
Brice Bowman, <i>FLIGHT</i> .....	p. 136
Karen Luong et Jérôme Cognet, <i>CIEL DÉGAGÉ 3/10ÈME</i> .....	p. 137

## Programme

LuisCarlos Rodríguez Garcia, <i>Collage#10</i> .....	p. 139
Linda Chiu-Han Lai, <i>Doors Medley</i> .....	p. 113
Vivian Ostrovsky, <i>Hiatus</i> .....	p. 140
Savina Topurska, <i>Ivaylo</i> .....	p. 141
Alexandru Petru Badelita, <i>I made you, I kill you</i> .....	p. 142
Zabigniew Czapla, <i>Strange Case</i> .....	p. 144
<b>Performances</b>	
Tales Frey, <i>Finite Counting For Infinite Variations</i> .....	p. 177
Chiara Mulas, <i>Ruviu-Biancu-Nigheddu</i> .....	p. 178
<b>Installations</b>	
Michaël Jourdet, <i>J'ai ensuite pensé que l'idée ne suffisait pas</i> .....	p. 266
Marie Vandendorpe, <i>Pétrir / Levée / Oreiller</i> .....	p. 268

## Édito

*L'Expérimental{recherche/art}*

Une étrange façon d'annoncer la 22<sup>ème</sup> édition de nos rencontres artistiques... alors que nous invitons à nous rejoindre à la découverte de films – parfois en boucle sur écran –, de photographies, d'installations – œuvres en un espace, forme parmi les formes de sculpture contemporaine intégrant le mouvement – de performances quand le corps est là, actif en posture ou voix inattendues...

*L'Expérimental{recherche/art}*

Cette formule devrait pourtant réjouir puisqu'elle reconnaît la main/l'esprit de l'humain dans l'art et que l'art est technologique et pensé. Sans revenir aux échafaudages nécessaires pour peindre sur les voûtes des grottes vers -35000 ou aux diverses machines à dessiner et à voir le long des siècles, sans même citer les grands ancêtres, qui, désormais, douterait de l'implication de la machine et désormais, précisément de la machine informatique dans la création ?

Ancrés dans leur temps, notre temps, les artistes déclinent de telles possibilités en autant de manières et d'inventions de style que tout artiste le fait, comme le firent ses prédécesseurs, selon le support, la manière de poser, projeter, jeter, diluer etc. la peinture. Bien sûr, tous ne s'interrogent pas sur ce qui a lieu sous l'image... mais ils sont nombreux à s'en emparer, comme il vous plaît d'en savoir plus sur ce que vous pratiquez. Certains pensent l'art comme mode d'expression pour dessiner le « soi », poser la question du « genre », de l'égalité, du rapport à l'autre, sonder le poids des codes y compris sociétaux, ou refuser le silence sur l'inacceptable – alors la recherche se fait plus sociologique... elle se dit toujours en langue d'art.



crédit image : José Cruzio et Isabel Pérez des Pulgar, [SELF]INSERTIONS



*Ne perdez jamais aucune occasion d'expérimenter ; le prestige du cinéma se tient à l'expérimentation, sans expérimentation le cinéma perd toute valeur ; sans expérimentation, le cinéma cesse d'exister.*  
Cavalcanti, 1897 – 1982, qui pratiqua tous les métiers du cinéma.

Quand l'art accroche à son nom « expérimental » ou « différent », il peut perturber parce qu'il affiche un désir d'aller sur d'autres chemins mais aussi induire que l'on pourrait craindre de s'y aventurer. Pourtant le cheminement vers l'inconnu, la démarche ne devraient-ils pas être le fondement de toutes formes actives de l'art comme de la pensée, du faire en art... il est facile de le prouver et ce, paradoxalement, même avant l'appellation dont nous nous réclamons. Et puisque le cinéma fut premier dans la démarche de *Traverse Vidéo*, convoquons Koulechov qui, inventeur de la première école de cinéma et de tant d'effets de montage que l'un est désigné par son nom, revendiquait comme ligne directrice de son projet : « l'étude des possibilités créatrices du montage. J'assemblais "l'inassemblable" je mettais des plans dans le désordre le plus inhabituel et puis je regardais ce que cela donnait. »

Plus encore, faisons des raccords de pensée : le cinéma expérimental baignait dans l'esprit du doute qui engageait la peinture vers l'abstrait avec, en 1910, la première aquarelle abstraite de Kandinsky qui emprunte à la géométrie ; la publication, à la même date de la théorie d'Einstein et de ce nouveau modèle espace-temps ; les textes fondamentaux de Freud concernant la formation de l'inconscient et ses lapsus, actes manqués, rêves...

Par ailleurs, le cinéma suivait les désirs de voir provocateurs de tant de machines : le télescope en 1865, le microscope en 1870, l'instantané photographique 1870 – 1880, les Rayons Röntgen dits Rayons X, la même année que la première séance publique de cinéma 1895. Et ce, même si le vœu commun concerne alors la vérité de l'image ainsi un autre grand ancêtre, Vertov réclame que « la méthode du ciné-œil est la méthode d'étude scientifico-expérimentale du monde visible ». Art et science ont affaire ensemble.

Redire, par ailleurs, que l'art n'est pas de la décoration et qu'il n'y a art que dans une démarche similaire. Puisque par définition, l'art crée ce qui n'existe pas, il n'est pas, quand il fait œuvre, un reflet sage du réel, point pour point... Il est recherche... fondamentale.

Le cinéma expérimental le rappelle en accrochant à son nom « expérimental » ou « différent ». Et par là, il se démarque des œuvres de fiction ou des documentaires, non parce qu'il serait vain, vide – lui aussi dit le monde mais il le fait différemment – mais parce qu'il fait acte de décalage avec l'attendu. Il refuse d'être un semblant de copie et de se plier à des normes, ainsi déborde-t-il nos habitudes d'acceptation de l'image et du son et se signale-t-il par sa recherche d'autres manières de faire art.

## Thématique

Au-delà d'une narration, il interroge ce qu'est le cinéma comme machine à produire des figurations, des défigurations de l'ordre du désir. Il explore les potentialités du matériau et se refuse au strict usage de conteur d'histoires. Il suit dans cette démarche les étapes des arts plastiques.

Et comme chaque nouvelle forme d'expression artistique, le cinéma, puis l'art vidéo, puis l'art numérique ont dû et doivent se battre pour être reconnus ; cela même la peinture l'a subi<sup>1</sup> puisque d'abord et jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, sans muse dévouée à elle, elle fut considérée comme artisanat... quant au cinéma, il réclama d'être art – le septième – contre sa relégation aux divertissements forains ; plus récemment, la vidéo dut, elle, accrocher le terme « art », s'auto-déclarant de ce champ et réinvestissant cette image en critique du prêt à penser, du prêt à voir/prêt à entendre. Désormais, l'écriture numérique investit un champ de potentialités, en partant de l'outil informatique généralisé, mondialisé par les pratiques sociales, professionnelles, industrielles... l'art numérique se fraie sa propre initiative hors de la pratique d'usage. Reste que certains utilisent la machine sans préoccupation de ce qu'elle fait, de qu'elle peut alors le numérique demeure un outil et non un médium. *TRAVERSE 2019* est née de cette non-reconnaissance de l'art qui cherche.

L'art invente ses propres modes, travaille en métaphores et s'avère au moins ou aussi une réflexion sur ce qui fait image désormais, sans naïveté. Il se doit aussi sans doute à interroger ce avec quoi il fait image/son : le numérique...

Pourtant de faux débats y compris chez ceux qui participent à l'invention de formes/discours/pensées, distingueraient recherche et art. En renvoyant le chercheur au laboratoire et l'artiste à l'œuvre, ne reconduisent-ils pas subrepticement à un art de parfaite et pleine conscience, ou dans le même temps et contradictoirement à un art d'inspiration, quand une muse susurrerait la marche à suivre, dans le déni de cette inséparabilité de la recherche et de la création.

Le propos de cette *Traverse 2019* n'est pas historique, il ne réveille pas Leonardo et ses machines, quand la mathématique se fit base de la cosmétique/du beau<sup>2</sup>.

1 Autres preuves historiques, les Académies de peinture durent attendre 1563 à Florence, la première en place, 1590 à Rome ; plus encore en France, Mazarin la fonde en 1648 durant la Fronde afin que les artistes puissent échapper à l'organisation réglementaire des corporations ; elle a des fonctions de formation et de réflexion théorique conjointes. Quant à l'Académie Royale, elle attend le début du règne personnel de Louis XIV en 1663.

2 Le cosmétique a glissé depuis vers les salons de beauté, mais lorsque le *Quattrocento* rassemble la question du beau et de la mathématique, il se fonde sur la beauté du monde, le Cosmos VS le Chaos, le monde créé harmonieusement selon les calculs d'un Dieu mathématicien. On connaît la formule de Galilée au XVI<sup>e</sup> selon laquelle « le monde est écrit en langue mathématique » ainsi connaître la mathématique s'impose pour comprendre le monde, de même, appliquer des calculs géométriques pour composer ses peintures était s'approcher au plus près du monde créé mathématiquement par Dieu.



La programmation ne puise pas dans les films Premiers car nombreux sont les inventeurs de formes qui s'inquiètent de leur machine et de ses potentialités mais parmi ceux-là, certains puisent dans cette Histoire. Et en langue numérique, se dessinent de nouveaux espaces, se scrutent, par des algorithmes, l'entre-image, se calcule métriquement le film. Ainsi *Traverse* refuse la fermeture, l'obscurantisme qu'il touche les formes artistiques ou qu'il s'évertue à écraser la parole d'artistes dont la recherche est plus du corps, individuel ou social.

L'édition 2019 invite des œuvres qui ne s'épuisent pas dans la connaissance d'une histoire ou la notoriété d'un artiste, des œuvres qui empruntent des chemins voisins de la recherche pensant y trouver l'expression des rapports que l'humain entretient avec le monde. S'y créent des lieux de défense de créer différemment et de liberté d'être différemment. Pour autant l'art est-il recherche à part entière inventant sans cesse de nouvelles formes qui sont à elles-mêmes leur propre expressivité ? Ou ne serait-ce que fascination, nouvelle méduse ?

Simone Dompeyre



## Des mots...

## ... parmi beaucoup d'autres signes

Même si un seul mot pour définir un évènement artistique tel que les *Rencontres Traverse Vidéo* ne saurait suffire, je tente, ici, l'expérience et celui qui m'apparaît le plus proche de ce que j'ai perçu lors de mon séjour à Toulouse en mars dernier, comme de ce que j'ai ressenti *a posteriori*, est la pluralité. Ce mot prend corps à différents niveaux, des œuvres, des démarches, des pratiques et des médias, des lieux d'exposition et de projection, des spectateurs, créant un terrain propice aux interactions sensibles, aux rencontres d'artistes et aux échanges avec le public. C'est ainsi que ce mot retrouve de son sens, par ce contexte particulier que façonne Simone, aidée de son équipe dynamique, en fonction de problématiques annuelles, à la fois singulières et connexes, pour que s'épanouissent les regards et se construisent des réflexions.

Laurie Joly  
depuis la France

Lumière  
Présentation pas représentation  
Sémiologie qui fait sens  
Noir  
Valentina, Muriel, Umâ, Nils, Claudia, Camille, Johan, Simon, Hernando, Yvone, Justine, Sarah, José, Jean passe et des meilleurs...  
Séances, séquences  
Anouk, Antoniy, Roberto, Valentin, Pierre, Équipe  
Perspectives  
Processus  
Lumières  
Performances, Revendications, Exclamations,  
Mise au Point mais Ouverture  
Langues, Traductions, Pays, Paysages, Visions  
Partage  
Simone  
Arts  
Duo, Couple, Installations, Œuvres  
Zhuang, Darko, Yvonne, AudreyMichel, Chiara, Laurie, Gilles, Adriana,  
*Traverse*, Ponts, partages, Émotions,  
Final, Amours, Anarchie, Libertés,  
Merci

SLEM  
depuis la France

## Des mots...

Un tissu avec des capsules parsemées à travers de toute la ville s'est formé pendant les *Rencontres* et moi captée avec, dedans. Je me suis sentie heureuse de pouvoir regarder des films dans des endroits divers, venant de pays si éloignés et des pièces expérimentales, mais tout autant, entre les séances, au sortir des salles sombres, de regarder des corps humains en tension d'avoir partagé leurs découvertes. En effet, avec toutes les impressions, émotions nées de ces vidéos et performances aussi diverses, j'ai eu l'heureuse possibilité de rencontrer d'autres artistes avec lesquels échanger sur ce que nous avons vu. Magnifique.

Organiser un festival implique l'enthousiasme, la persévérance et la curiosité envers nos œuvres, merci à toute l'équipe d'avoir lancé ce festival et de le poursuivre.

Cindy Cordt  
depuis l'Allemagne

J'ai été ravi d'avoir eu la chance de participer aux 22<sup>èmes</sup> *Rencontres Traverse Vidéo* et d'avoir pu profiter de la belle ambiance, de l'échange constant d'idées et des rencontres entre artistes et public. C'est un plaisir en tant qu'artiste de découvrir comment la large gamme de lieux d'exposition et d'institutions impliquées reflète le dynamisme de ce festival et son ancrage sur la scène artistique toulousaine. J'ai été très content de pouvoir passer une semaine avec l'équipe de programmeurs, de techniciens et d'assistants – tous très jeunes et très dévoués – dirigée par l'inépuisable Simone Dompeyre. *Traverse Vidéo* est un vrai lieu d'échange culturel que je recommande vivement.

Stefano Miraglia  
depuis l'Italie

Les *Rencontres Traverse Vidéo* sont pour moi un magnifique espace de liberté et de rencontres.

Liberté des formes et des propos. Rencontres de personnalités aussi diverses que leurs œuvres. Le festival, d'une rare ouverture, du film expérimental à l'art vidéo, en passant par la performance, l'installation et la photographie, interroge et accueille des médiums variés, de la recherche formelle sur la matière au questionnement politique. Chaque artiste et chaque spectateur trouve sa place, de l'étudiant à l'artiste plus « expérimenté » mais toujours expérimentateur. C'est l'œuvre qui est essentielle et elle se donne à partager. Chaque programmation dans des lieux différents de la ville, suit un vrai cheminement et chaque film trouve sa juste place. J'ai été assez intimidée cette année de découvrir ma vidéo projetée sur l'écran de la Cinémathèque de Toulouse, où étudiante, j'ai été marquée par la projection du *Fantôme de la liberté* de Luis Buñuel. J'ai été ravie de trouver de nombreux liens



## Des mots...

avec les différents films diffusés lors de cette séance : implication de la forêt, de la danse, des lumières... L'enchaînement des films devenait un tout, chacun appelait le suivant. Je suis reconnaissante de l'attention portée par Simone Dompeyre à accompagner et à défendre chaque œuvre programmée, à l'inscrire dans une histoire plus large et à encourager la parole autour de celle-ci que ce soit pendant les projections, à travers l'organisation d'un atelier, d'une table ronde, ou encore à travers l'édition du catalogue, dans lequel elle-même ou les artistes mettent en mots leur approche et leur analyse. Je suis admirative de son regard engagé, bienveillant et curieux, de son énergie communicative. J'ai été très touchée par l'implication et la gentillesse de tous les membres de l'équipe que ce soit en amont ou pendant les *Rencontres*. Les rencontres, tout en circulant de lieu en lieu, sont très chaleureuses, « familiales ». Les artistes et organisateurs sont réunis à l'endroit de leur désir de faire et de partager. Les rencontres tissent des fils invisibles qui s'étirent dans le temps. Ces rencontres sont précieuses. Elles accueillent le hors-format, le bricolage, la recherche, la singularité... le vivant.

(N. B. Ma maman qui s'intéresse à l'art mais connaît assez peu l'art vidéo et le cinéma expérimental, a eu un grand plaisir à assister à des séances.)

Sarah Ouazzani Touhami  
depuis la France

*Traverse* est une belle découverte pour moi portée par ma participation comme exposant, j'ai ainsi pu apprécier de « l'intérieur ». J'ai beaucoup appris sur le plan personnel par la variété des œuvres tous médiums confondus. Cette diversité est fructueuse car elle « décentre » du support-contenant pour nous approprier ces propos où la contemporanéité est active par la recherche de nouvelles formes, par le concept, les notions, le traitement plastique, etc. que la pensée accueille. En outre, le projet que j'ai présenté m'a conduit à poursuivre ma recherche pour l'affiner et profiter d'un vécu personnel lors de la réalisation de ces « déchirures », plaie ouverte de l'image donnant lieu à de nombreux autres signifiants du terme.

Sur le plan organisationnel pas de failles malgré la difficulté de faire « s'emboîter » œuvres et lieu, entre autres solutions à trouver. Un accueil chaleureux par le partage du verre amical en tous lieux est très appréciable. J'ai beaucoup aimé les interventions de Simone faisant toujours référence à l'histoire de l'art, ce qui suscite une véritable atmosphère d'appropriation qu'a prolongé la Table ronde d'Ombres Blanches. Nous ne sommes pas là dans le « *white cube* » aseptisé.

Merci pour ce beau voyage immersif, intense de sensible et de connaissances.

Louis Viel  
depuis la France



## Des mots...

Le temps que j'ai passé aux *Rencontres Traverse Vidéo* a été enrichissant pour mon parcours artistique.

Mon installation *House of Cinema* a trouvé un nouveau sens dans un contexte d'exposition différent. Cela m'a ouvert de nouvelles portes de réflexion sur le cinéma et ses publics. J'espère faire de nouveau partie de *Traverse Vidéo*, réitérer l'expérience dans un futur proche, pour l'éclectisme de ses propositions comme pour la chaleur de l'accueil.

Müge Yildiz  
depuis la Turquie

Chair de poule, frissons, enthousiasme, telles sont les caractéristiques de *Traverse*, une expérience proche de celle d'un enfant montant pour la première fois dans une montagne russe, l'air tourbillonnant dans les cheveux et l'accès d'émotions pourraient vous aider à imaginer ce que cela fait à l'esprit. Je n'avais jamais participé à un festival entièrement dédié à l'art expérimental, ainsi l'expérience est-elle « la marque deux », le niveau d'eau et la vitesse idéaux pour un bateau dans le Mississippi. Je n'avais pas imaginé auparavant la diversité de productions que je pourrais voir ni le niveau de la catharsis ni de l'intensité d'émotions que je pourrais atteindre puisque les tragédies et espoirs personnels ont été exprimés en séquences abstraites et figuratives, tout cela associé à des paysages sonores internationaux et à plusieurs niveaux ; c'était impressionnant !

Pour la première fois dans ma vie, j'étais avec les miens, avec ma tribu, des artistes travaillant des médias similaires, plongeant dans l'eau profonde, prenant des risques et osant faire des choses en vidéo qui n'ont jamais été faites précédemment. Je suis reconnaissante et encore stupéfaite par l'effet exponentiel. Retournant tout juste de la Biennale de Venise – que j'ai visitée avec Estelle Vétois que j'ai rencontrée à *Traverse* –, où il y avait tellement d'œuvres vidéo, la programmation de *Traverse* aurait pu facilement s'inscrire dans les pavillons et les couloirs de l'Arsenale à Venise ; c'est une qualité du plus haut niveau.

En tant que fondatrice et visionnaire, chapeau à vous, Simone, pour votre position non-conformiste dans la création de ce festival qui marque une époque dans l'art vidéo et en assure la continuité !

Merci beaucoup de m'avoir invitée à en prendre part !

Anne Murray  
depuis les États-Unis

## Des mots...

En refus à l'excès de stimuli visuels et au rythme frénétique d'informations de la société de consommation actuelle et de ses technologies, je mène mes actions avec un minimum de ressources, en privilégiant leurs potentialités symboliques maximales.

Cependant en opposition à ce principe minimaliste, je cherche à prolonger le temps d'activation de ces actions simples, en gestes insistants, répétitifs mais ce, avec des objectifs clairs, et en réduisant, à long terme, l'apport des informations.

Bien que je n'aie pas l'intention de classer mon travail de performance dans une catégorie spécifique, je le pense comme un art en mouvement mais aussi comme une sorte de sculpture cinétique, puisque je prends le corps humain comme support afin de des reliefs, de définir des formes et des espaces, en donnant une tridimensionnalité à chacune de mes œuvres, en niant souvent et la frontalité classique des arts de la scène et la matière inerte des arts plastiques.

Quant à mon inscription artistique dans les *Rencontres Traverse* elle a été multiple puisque j'y ai performé seul, avec mon mari et en groupe et que nos vidéos ont été programmées, signe de la spécificité et de l'ouverture de cette manifestation. Elle est un événement qui dépasse l'expression artistique de la vidéo, elle est le lieu très actif de la condition post-médiatique de l'art actuel dans le croisement des modes mais aussi des langues puisque les pays s'y croisent, aussi cela a été un grand plaisir d'y performer mes œuvres dans son environnement d'expérimentation libre, sans murs, sans restrictions, dans un contexte où la créativité est complètement pure et les échanges réels.

Tales Frey  
depuis le Portugal



# cinéma expérimental

010010  
100110  
001011

art vidéo

010110  
101100  
001001

image: Stacey Steer, Light of Anatomy



Cinémathèque de Toulouse | *Cabinet des curiosités***Zong Jhan Li, *The Pivot Point***

8min07 | Taïwan



*The Pivot Point* tend entre deux figures et deux temps de Taïwan, soutenu par une virtuose variation iconique sur, inversement, un constant fond sans motifs ; celle-là va du dessin main à l'avatar 3D.

Le premier plan fixe encadre un texte en sinogrammes caviardé par de lourdes ratures sous lequel un dessin coloré mime le style enfantin. Un

groupe de personnes du peuple souriant y suit un lettré distingué par son costume dont il ne reste cependant que l'espace vide de sa silhouette découpée. Ils se figent en figurines aux traits plus grimaçants, connotant leurs gestes de menace quand lui, aux traits précis et yeux perçants s'anime et les quitte pour atteindre un carrefour, éponyme du titre. Sentencieusement, en gestes précis et mimant des ciseaux, le lettré, Lin Ban-Xian, explique, contre toute attente pour un maître taoïste, sur un ton menaçant que l'intersection où il se tient, dans la ville de Linyuan, au Sud de Taïwan est le Point de pivot d'une Malédiction des Ciseaux. Malédiction qu'il aurait lancée vers 1700 parce que son cadavre avait été enterré à l'envers. Dressé au centre de bosquets numériques, il réclame sa place alors même qu'elle lui est enlevée par une inversion de son monde du haut en celui du bas.

Dans ce déplacement, un monde moderne, sans arbres avec géométrisation des immeubles, très vide, se centre sur un nouvel homme, en uniforme de l'armée chinoise : Chiang Kai Chek dont la statue a été érigée, au début du XX<sup>e</sup> siècle à ce même endroit. L'homme politique efface, plus encore Lin Ban Xian, en s'autoproclamant le sauveur de Taïwan qu'il a libérée des Japonais et des communistes – on se souvient qu'il s'y réfugia, après son échec face à Mao Tse Tung, alors que lui-même avait participé à la cohésion de la Chine et à son entrée à l'ONU, en tant que représentant du Kuomintang. Deux siècles séparent les deux hommes que la simulation 3D réunit comme les deux faces d'un énorme culbuto tout en façonnant leur visage selon des documents ou photographies pour l'homme du XX<sup>e</sup> siècle. Et ce qui les rapproche plus encore, est la voix que leur prête l'artiste ainsi que l'avatar. Le « point pivot » gagne en polysémie, il devient le lieu de passage de la pensée, de la croyance, des attentes d'un peuple, celui des ambitions des puissants et, très précisément, de la réflexion sur la transmission et l'appropriation

des idées et des savoirs par les images quelles que fût et que soient leurs médium. Avant l'enregistrement, avec l'enregistrement, avec la composition numérique.

Simone Dompeyre

### Marie-Christine Cambon, *La petite H*

1min01 | France

Ce fut longtemps une de ces chansons qu'entonnaient les enfants en faisant la ronde. Air entraînant, facile à reprendre, mots compréhensibles pour les petits, cette comptine ne refuse pas sa fonction ; ainsi, comme souvent, dans les contes dont le rôle est pédagogique, y court en filigrane, un autre sens plus cruel. Le film opère graphiquement cette double lecture, un dessin crayonné de couleur déforme l'image d'un oiseau affublé de pièces d'uniforme. Fixe, il est balayé de haut en bas ou inversement selon l'air chanté en canon et voix féminines alors sa complexité s'affirme. En effet, *La P'tite Hirondelle* déborde l'histoire de l'oiseau, elle déborde la sphère du jeu enfantin, puisque l'hirondelle désignait aussi les soldats de l'armée française de l'Ancien Régime parce que leur uniforme tricorne noir, habit bleu-roi à doublure blanche, parement et collet écarlate, veste et culotte blanches rappelait le plumage de cet oiseau.



La chanson, si elle raconte à l'enfant, les faits d'un petit oiseau, qui imitant la pie, se servirait dans les réserves de blé, rappelle aussi les rapines opérées par les soldats tout en les menaçant de quelques bastonnades vengeresses. C'est aussi une leçon tendue à l'enfant qui demandera le sens de sa chanson ; pour nous, un rappel de l'histoire et du rôle social des comptines enfantines.

Simone Dompeyre

### Jasper Kuipers, *Finity Calling*

15min | Pays-Bas

Clarté aveuglante en incipit, avant une introduction, de l'imprévu par la fenêtre béante sans fermeture, dans une grande pièce carrelée, sans issue. Autour d'une table centrale, avec six assiettes, cinq êtres « humains » se consacrent aux étranges mets servis, différents pour chacun d'eux et tous dignes de la nouvelle cuisine tant ils forment des objets à voir plus que des nourritures à savourer et les étranges





convives en jouent, les déplaçant, formant des monticules, des cercles... sans se parler, ils s'appliquent à leurs gestes en écho et réagissent aux niches du sixième, un enfant nu qui taquine les pieds sous la table. L'animation scande plus encore cette dégustation des plus particulières où ils picorent avec les yeux ou du bout de la cuillère.

Étranges, corps marqués de stries elles-mêmes entre-cachées par des tissus avec perles et broderies, bijoux pendant pour tous hommes et femme, qui ne couvrent que partiellement le corps. La femme au vaste décolleté diffère dans son attitude avec l'enfant, lui préparant son assiette en imitation à la sienne, tentant de le faire venir à table, lui touchant la main. Leurs yeux sont sous un masque de dentelle qui ne peut occulter complètement la grande lumière qu'ils lancent.

Le silence lourd qui porte leur description en variation d'échelle des plans qui s'approchent au plus près de ce qu'ils sont/ont est perturbé par un vacarme extérieur les incitant à boucher leurs oreilles, à tenter de ne pas en reconnaître l'origine, contrairement à l'enfant qui s'approchant de la fenêtre récupère de la pluie tonitruante, une corneille. Il la manie, jusqu'à ce que les adultes la lui confisquent la transformant en projectile vers chacun.

Giflé avec violence, le garçon ne peut, malgré une dernière tentative de résistance, qu'accepter le modèle, alors des morceaux de terre de celle qui forme leur corps, tombent sur la table et ses yeux lancent la grande lumière de ses « parents ».

La fable en couleurs noires condense en cette scène de repas, la douloureuse imprégnation des codes, l'adoption des attitudes et leur poids... et combien un élément aussi futile soit-il – chatouiller les pieds – peut renverser cet équilibre. Elle décrit la difficulté pour un enfant d'en comprendre la nécessité et de les accepter ; elle le montre désireux de comprendre – la pluie des oiseaux – et d'expérimenter la nouveauté. Certes, il y gagne la lumière des yeux mais si déferlante qu'il lui faudrait à son tour apprendre à les occulter pour être de son groupe. Dès lors, cette vivacité empêchant de voir sature le champ bouclant cette scène d'apprentissage... trop de lumière perturberait tout autant la vision.

Simone Dompeyre



## Roman Ermolaev, *Holy Land*

7min49 | Pays-Bas, EYE Film Institute



*Holy Land/Terre Sainte* est le lieu d'une confrontation de codes, d'images, d'imaginaires. Dans un espace minimaliste, pièces peu meublées d'une maison aux grandes fenêtres par lesquelles pénètre la lumière du jour, se mêlent un style XVII<sup>e</sup> siècle – des murs aux décorations en bois d'un turquoise profond au papier peint orné ocre/orangé à du mobilier baroque comme à

des outils plus contemporains, électroniques tels qu'un ergomètre – tapis roulant sur lequel se mime la course à pied – ou ce *Dremel* et des paysages urbains en arrière-plan incluant une architecture ou des machines contemporaines ainsi que des infrastructures de transmission électrique. La même mixité se manifeste dans les supports de tournage : des images analogiques en 16 mm, granuleuses et légèrement floutées comme des images numériques.

L'esthétique de *Holy Land* parfois adopte le clair-obscur des peintres flamands et les trois protagonistes – un homme et une femme blancs, aux yeux bleus, portent les costumes du siècle d'or néerlandais ainsi qu'une jeune femme noire, aux cheveux détachés, mais, elle, seulement vêtue d'une robe blanche de la même époque – agissent corps éclairé sur un fond pauvre.

Leurs actions relèvent de l'absurde : l'homme s'entraîne sur le tapis de course, la femme lui apportant une orange non pelée dans une assiette ; plus encore, en incipit, la jeune femme noire, assise sur une chaise, enlève à l'aide d'un *Dremel* la couche d'émail d'un vase en faïence de Delft dont le motif de moulin à vent est devenu quasiment une métonymie des Pays-Bas.

En *coda* : le vase, à l'émail entièrement enlevé, est posé sur une table alors que la formule « *The windmill was erased/Le moulin à vent a été supprimé* » se lit comme signe de l'incompatibilité des manières contemporaines et de celle de fondation de l'Histoire ou inversement comme la forte survivance dans l'inconscient collectif de l'imaginaire du passé dans les mœurs actuelles.

Antoniy Valchev

## Stacey Steers, *Edge Of Alchemy*

19min | Allemagne, AOM

*Edge Of Alchemy*/Au bord de l'Alchimie, la localisation d'une expérience à la limite du possible. Le titre réveille l'histoire du mot « expérimental » dont l'étymon : « *experimentum* » désignait la tentative, l'essai quand « *experiment* » dénotait aussi le sortilège. La vision du film ne dément pas cette latitude du terme originel dont la première utilisation concerne le champ de la science médicale : *Chirurgie* de Guy de Chauliac, en 1503.

Le film animation, qui compte huit images/seconde, a réclamé cinq ans de travail, pour le montage de collages faits main, de gravures, de dessins. Il confond des éléments cinématographiques, en détoure des objets et personnages empruntés à des films de genre et très précisément à *La Fiancée de Frankenstein*, la figure de la « scientifique » qui, ici, transfigure une adolescente en reine des abeilles. Scientifique avec son grimoire, armée de son scalpel mais entourée de bocaux et tuyaux qu'elle emplit de sang récupéré sur... des plantes et des abeilles, elle n'hésite pas à disséquer une de ces abeilles, retenue par des clous et exposée en gros plan pour découvrir ses boyaux et autres éléments intérieurs. Les fleurs que ses pratiques entraînent à renaître comme elles le font des abeilles, sont, elles, empruntées à *Naissance d'une fleur* de Percy Smith de 1910.



Des instruments pour voir de près approchent, au plus près du premier plan, une loupe balayant le champ, qui scrute la jeune fille ou un simple rond connotant l'objectif qui découvre l'espace. La cartographie de ce monde est du temps où l'on figurait les confins de la terre comme un cercle avec des dessins en reliefs.

Le lieu est paradoxal, habité d'abeilles réalistes et des deux jeunes filles en tablier sage à carreaux et robe à col du début du XX<sup>e</sup> siècle, il leur accorde la même taille ainsi qu'aux objets puisqu'une cuillère polyvalente sert de rame pour un panier devenu bateau, de bêche avant d'être abandonnée sur un palier dont elle touche le plafond.

Il se construit sur des fragments enlevés de films qui ravissent le cinéphile, la tourmente et les grands mouvements de vent de Sjöström, les pavages de *Amarilly of Clothes-Line Alley* totalement imbriqués pour ce pays-laboratoire... ils ne dépassent pas les années 1920 hormis le Whale de 1935.



Si le film adopte le noir et blanc de cette période, ce n'est pas par fidélité muséale mais ce paysage, cette atmosphère, ce laboratoire sont le lieu de l'aridité, de la non végétation, du sans vie et seuls pointent le rouge du sang recueilli, chauffé et le vert de la robe de la jeune « créature » – selon le générique – dédiée d'emblée à faire revenir la couleur et la vie, et bientôt revêtue de feuilles en couleur dont l'une traverse sa main sans la blesser.

Une créature pour un Frankenstein renouvelé : féminine, elle recoud avec des épingles à nourrice les chairs distantes ; elle caresse le visage de la « créature », emmaillotée, soignée, réveillée. Devenue celle qui, à son tour, réveille les abeilles, qui, elles l'emportent au ciel, en bruissants cercles ainsi qu'en une assomption sacrée, elle renaît coiffée d'alvéoles de ruche, fille-fleur. Dès lors, peuvent pleuvoir du ciel des tulipes jaunes au cœur épanoui, énormes et frêles à la fois, elles ôtent ce que la multitude des abeilles, leur surgissement, leur regroupement amplifiés par le dessin précis et en noir et blanc auraient pu connoter d'inquiétant.

Leur ondée efface celle de boules noires de l'incipit qui, en effet, se lance avec cette étrange musique des sphères. Elle multiplie non pas des cercles plats écho de films abstraits des années 1920 puisqu'eux pouvaient devenir yeux comme dans *Filmstudie* de Richter, mais des sphères hachurées dont la noirceur pourrait appeler sans sa cruauté Topor, des sphères tramées et nombreuses comme celles de Escher de *Juste une illusion* mais sans les visages d'un couple amoureux faits de pelure s'enroulant de l'une à l'autre. La pluie de l'Alchimie est première sans raison, ni conséquence ; elle est marqueur d'atmosphère, de pays d'ailleurs.



Le face-à-face s'opère de visage de jeune fille à visage de jeune fille en un champ-contrechamp topique du regard de l'une sur l'autre ; l'une d'abord inquiète puis plus enhardie ; le souffle est de désir non conscient : les deux figures retenues des films d'avant le parlant : Mary Pickford – qui, ici, manipule le vivant alors qu'elle était adulée comme « la petite fiancée de l'Amérique » ou « la fille aux boucles » et Janet Gaynor – même si celle-ci trouva une place temporaire dans le parlant – qui fut la femme de *L'Aurore*.

Sans jamais tomber dans une leçon de psychanalyse de salon, sans mots, en une parabole *Au bord de l'Alchimie* leur rend la liberté de femmes, celle qui risque l'interdit, se lance dans la recherche, n'hésite pas et celle qu'il faut initier, qui re-naît. Le film originel impliquait « la fiancée » du docteur apprenti-sorcier – même si l'amoureux était le monstre conçu précédemment –, celui-ci rassemble momentanément deux

Enlèvement, expérience, résurrection/pays vide, abeilles revivifiées, fleurs en multitude : un scénario prétexte d'engagement en une volonté de vie en fleurs, sans explicitation.

La bande-son est la seule parole, elle décline les transformations, la clarinette basse clame la peine devant les abeilles mortes, des chants en murmures la soutiennent dans son approche des insectes, son enveloppement suit un son grave... le clavecin préparé scande la montée vers la tornade, ses notes se distinguent en suspension.

Ainsi, Stacey Steers tisse-t-elle ce scénario de re-création de la femme par la femme, par le sang en le liant au sort des abeilles sans faillir dans des bruits réalistes. Les abeilles d'abord rares, qu'il faut rechercher, que l'on découvre mortes en amas, en écho d'autres massacres, qu'il faut qu'elles apprennent à ne plus les craindre, sont la force vitale de ce pays, aride, de cailloux, sans couleurs... la transmutation de la fille-fleur ressuscite les abeilles indispensables aux fleurs qui l'entourent déjà dans son sommeil alors que déjà une tulipe s'épanouit. En *coda*, elle rit du rire de la vie retrouvée et les tulipes s'épanouissent multipliées puisque les abeilles vivent aussi.

Le sortilège est officiant ; le film a pouvoir d'incantation.

Simone Dompeyre

### Andrián Canoura Sánchez, *Caerán Lóstregos do Ceo*

27min | Espagne



Poème film. Poème écrit s'insérant dans le déroulé filmique de brumes, de flou, d'éléments mêlés où l'eau est ciel, le ciel terre, la terre feu et tous dans l'entre-deux du temps. Les paroles en galicien ajoutent à l'impossibilité de cerner et d'arrêter la quête du sens. Elles seraient à prononcer, là, pour raviver la trace laissée par le film en nous. *Lo abstracto, lo intangible, lo incomprendible. Lo que ya es previamente y somos incapaces de definir por alusivo. Existe o no existe? / L'abstrait, l'intangible, l'incompréhensible. Ce qui est déjà*

*là et que nous sommes incapables de définir de manière allusive. Cela existe-il ou pas ?*

Mots de malédiction, de coercition des esprits, incantatoires, ils subjuguent dans ce monde hors-monde où l'on a craint la force des éclairs, trace d'esprits bons et/ou mauvais quand le tonnerre est subi comme un des pires maux, attribué *al maligno* /



le Malin, un des noms du diable. Le plan fixe souvent s'anime de la superposition à deux, trois figures du même homme – sorcier levant les bras et l'outil/croix en incantation au ciel. Homme entr'aperçu dans l'afiguration ; alentour les formes de la campagne glissent au surréel. Il change séquentiellement, le transport n'est pas vulgaire, habituel. La figure entr'aperçue, blanche comme esprit, en plan taille vibre, se diluant dans son être-là ; la silhouette masculine hante le lieu plus vaste, sans plus de précision.

Le feu résout toutes les attentes, sans lieu comme tombé du ciel, en bûcher de préparation d'humain, il incendie longuement le plan, bougeant selon le mouvement des flammes jusqu'à l'acmé avant le *flicker* en noir et blanc de retour à l'impossibilité de discerner, de retour à la quête. Quand, en épilogue, le générique énumère des photographies contemporaines dédiées à la poétesse Rosalía de Castro. Elles donnent corps aux paysans-paysannes, posant, en groupe ou seuls, assis sur la paille ou en gestes arrêtés avec leurs outils. Eux pour lesquels, les forces naturelles étaient les traces des démons, d'esprits intermédiaires, ni bons ni mauvais, mais esprits des éléments, des montagnes, des sources, des génies domestiques. Ainsi ces hommes et femmes vouaient craintes et fascination à ces fureurs du ciel, redoutant les zébrures de lumière que nous aimons voir zébrer le champ de nos visions en film.

Simone Dompeyre

## Valentina Lacmanovic, *UMBRA#2*

7min30 | Pays-Bas, Heure Exquise !



La pensée occidentale a fondé le vrai sur la visibilité, l'*eidōs* était « savoir » et « être » alors que le terme se liait étymologiquement au « voir ». À l'origine du monde, le concept de lumière répond, en effet, à une conception dualiste du monde ainsi le poème didactique de Parménide, Aristote, les Pythagoriciens ; la lumière VS les ténèbres comme le feu et la terre y sont les principes élémentaires

primordiaux : l'être n'est pas à l'abri de tout péril, la vérité ne va pas d'elle-même.

Cependant, la Grèce avec Plin l'Ancien invente pour donner une origine à l'image première créée par la *technē*, l'histoire d'une jeune fille qui, voulant garder trace de son amoureux partant pour la guerre, dessina le contour de l'ombre portée du jeune homme... d'autres versions – elle est fille du potier Dubitades – lui font aussi composer un visage en argile.

Ainsi naît l'image mais avec elle, la scénographie si l'on revient à son premier emploi comme *skiagraphia*, terme que Platon serait le premier à employer pour désigner le dessin de perspective en trompe-l'œil : dans *Parménide* en 165c-d et *La République* 585b et 602c. Pour Plin, pour Platon, il a fallu tracer des traits autour de l'ombre ou échapper aux ombres du monde pour l'art ou la connaissance ; l'ombre était à dépasser mais la projection est nécessaire.

Ainsi l'histoire des arts lui a accordé sa place et sa nécessité ne serait-ce que dans cet apparent oxymore le clair-obscur qui s'avère association de termes : non contradictoire mais faisant image ensemble.

*UMBRA#2* étend tout le champ sémantique du terme annoncé selon la série que # désigne ; en effet, Valentina Lacmanovic l'implique en deux vidéos performatives – celle-ci est la seconde – mais aussi en une collection de photographies performatives gravitant toutes autour de l'ombre comme *topoi* esthétique, philosophique, anthropologique voire astronomique. Elle sait que l'*Umbra* latine désigne le point le plus profond, le plus obscur plongé dans une ombre, alors que la source de lumière est totalement bloquée par le corps qui fait occlusion. Elle sait que la philosophie grecque en Platon attaque ceux qui enfermés dans la caverne de *La République*,



confondent les ombres projetées avec la réalité à laquelle ils n'ont pas accès. Cette « allégorie » des hommes qui ne perçoivent que l'ombre du réel, puisqu'« étant enchaînés, ils sont hors d'état de tourner la tête. Une lumière leur est cependant accordée : elle vient d'un feu qui brûle au loin, derrière eux et au-dessus d'eux. » Ainsi la sortie de la caverne vers la lumière est-elle une conquête, l'entrée dans un autre monde, de l'ordre du vrai.

Cependant dans la lumière, l'homme apprend à reconnaître les objets éclairés, leurs ombres dues au soleil, puis les reflets mouvants des choses sur l'eau, effets de miroir qu'il distingue des choses elles-mêmes « dans leur forme authentique ».

L'artiste relie cette observation de la réalité, notre perception, aux mouvements des corps astraux, qui créent des ombres et des changements dans la lumière et les ténèbres, ce qu'elle continue à répercuter sur notre conscience.

Les ombres dansantes de la vidéo se feraient l'écho des recherches astronomiques et notamment de la sphère armillaire, ce qui joint la Grèce et la science, puisque cet instrument y a été utilisé dès le II<sup>e</sup> siècle avant notre ère. Cet instrument modélise la sphère céleste, le mouvement apparent des étoiles, du soleil comme de l'écliptique autour de la terre, quant à sa forme : des bracelets – armilles – emboîtés, elle répond au projet de mouvoir des ombres, de Valentina Lacmanovic.

Cependant l'artiste nous fait suivre le dévoilement puisque le tournoiement de formes difficilement identifiables – traits sur noir, silhouette blanche, pointillés sur noir, stries nombreuses – qu'accélération, retour du même gênent plus encore, avère la silhouette d'une jeune femme au centre d'un objet mobile sur lui-même du type de manège simple pour enfants des jardins publics. Le corps y est central, actif : l'artiste s'inclut dans le champ, elle tient la caméra et filme son ombre et ses variations en taille, ainsi que le socle de bois sur lequel elle se tient voire l'arbre tout près, comme solarisé ainsi que les alentours urbains.

Elle s'y accompagne des bruits de son implication et ce, dans le même protocole de reconnaissance – jamais totale cependant – le dé clic au passage répétitif, des fragments de voix psalmodiés, chuintés mêlés aux craquements, bientôt plus nets type aiguille d'un tourne – disques et les mots, eux aussi, disent le mouvement/nous/toi/motion/us/you... L'initiative est rendue à l'artiste qui préfère écrire en ombres et en fait sa lumière, déclenchant le souvenir de Moholy-Nagy et de son film de 1930, *Jeu de lumière noir-blanc-gris*, exaltation des ombres portées de son Modulateur Espace-lumière, sa sculpture cinétique provoquant des volumes virtuels en mouvements par ses ombres portées même si l'éclair lumineux y domine, aveuglant souvent.

Simone Dompeyre

## Tomás Basile et Matías Romero, *Largoaliento*

3min30 | Argentine



*Lorgaliento/Longuerespiration*, en un mot et 3min30 : un moment de match de foot devient l'espace intense du regard. Peu de plans mais suffisamment d'indices pour dessiner le stade malgré l'option du manque de précision. L'image est blanche-bleutée, comme un filet diaphane posé sur les visages : celui d'un jeune joueur, de biais puis de face, avec en faible profondeur du champ, le public.

La lenteur capte le mouvement de ses paupières se fermant, s'ouvrant ainsi que celui du gardien de but découvert dans le contrechamp, devant sa cage, avant de se focaliser sur un autre joueur. Le soubassement musical s'accorde à ce fugitif, à ce presque rien qui parle pourtant de leur vigilance, de toute leur énergie concentrée. Cependant tant de concentration n'aboutit qu'à un lever de la main vers un hors champ non dévoilé alors que ce bras dressé est capturé.

Cependant que le plan final oublieux de l'esthétique de cette prise capte à son tour un journaliste armé d'un appareil à très long téléobjectif qui, lui, documente un match quand *Largoaliento* est respiration filmique.

Simone Dompeyre

## Carol-Ann Belzil-Normand, *ULTRA*

2min12 | Canada, GIV



*ULTRA* ne cache pas ses convictions ; elle se saisit comme un brandon féministe sans paroles et en une image faussement rapide, écho aux préoccupations de Carol-Ann Belzil-Normand, jusqu'à l'écriture d'une maîtrise PAR le frivole, plus précisément « la posture éthique et esthétique du frivole dans sa création. »

L'esprit est celui de jeux vidéo élémentaires très loin du « toujours plus de réalisme actuel » puisqu'en mouvements et transformations constants sur fonds de couleurs criardes lancées en flashes ou de fonds brouillés ou striés de grands traits sans localisation possible et de bruits de jeux électroniques.



Il est aussi pétillant qu'est net le projet de revendication de la femme, hors des canons de beauté et nue, en ample chevelure mais jambes poilues et seins pendants, se mouvant en postures improbables sinon jugées indécentes par les mêmes ayatollahs qui imposent de voiler ce corps/ces cheveux que l'on ne saurait voir. Plus, est emprunté au corpus biologique, un gros plan de coupe des strates de la peau avec racine des poils et sang gouttant sur le côté.

Le discontinu et la saute sont de règle dans l'invitation des objets et du mobilier, eux aussi en situation irrégulière, telle chaise de bureau sur table, tel placard renversé, cependant le renversement naît du comportement de la femme : elle fait perler du lait d'un de ses longs seins vers une grande tasse, elle fait sauter sur ses bras une tasse et un bol pleins, elle urine dans une piscine plastique pour enfant, elle chevauche ou surmonte les meubles souvent renversés... et paraît en gentil fantôme cachant le haut du corps par un pelage nuageux dont les yeux scintillent sans plus de raison. Tout est possible pour la libre écriture numérique et le plaisir d'une si nécessaire déclaration de liberté féminine qui s'achève en un *crescendo* de *flicker*.

Simone Dompeyre

### Aliénor Vallet, *Camouflage self-portrait*

5min | France



Autodérision comme sauvegarde ou la performance comme mode de vie. La vidéo se fait mode d'emploi du « comment être soi » sous une image concertée de l'autre et dans une supposée triviale mais trop fréquente nécessaire recherche d'emploi. Très proche des *home videos*, des journaux, *Camouflage self-portrait*

relate certains moments clefs d'une action menée durant six mois où l'artiste gardant son nom mais changeant de prénom, répond, suivant des conseils de tutoriels, à des demandes d'emploi voire envoie des candidatures spontanées sur le net, par téléphone, est convoquée à des entretiens et subit des refus. Elle choisit les moments de traduction d'elle-même en une autre, se faisant aider dans son maquillage avec perruque, se faisant photographier, ou se filmant « autre » : main en amorce avec Paris derrière sa fenêtre, alors qu'elle rédige ses courriels ou en synecdoque du petit déjeuner, bacon grillant avec deux œufs esquissant un visage.

Elle compose son aventure – au sens double du genre fictionnel et de ce qui peut se vivre dans le réel. Et en distingue des épisodes qu'elle se plaît à intituler en détournant des « sentences » de notre culture du « être ou ne pas être » d'un Hamlet, du « je est un autre » rimbaldien à « je pense donc je suis » cartésien de même qu'elle y inscrit le mot « Utopie ». Cette utopie qu'elle préfère l'écrire *UTOPIA*, en majuscule sur papier collé, d'emblée à l'envers, puis à l'endroit puis à la verticale et qu'elle place derrière elle, mais en hors-cadre de sa prise de photo d'identité.

Elle y dirait le désir de ce lieu idyllique ou du moins du bonheur simple mais son option du titre de Thomas More, qu'il composa en 1516, en rapprochant le préfixe privatif grec *ού/ou*, de *τόπος/topos*, le lieu pour désigner ce lieu qui n'est nulle part, elle, elle y lit le doute sur son accession.

Ou bien la performance est ce *topos* sans lieu toujours à recommencer pour « être/ je et un autre dans la pensée de sa composition. »

**L'artiste dit :** « Laure n'est pas un personnage de fiction mais une identité virtuelle m'ayant réellement remplacée dans ma recherche d'emploi pendant plusieurs mois. Laure a répondu aux offres, suivi les conseils de Pôle Emploi, passé un entretien d'embauche, essuyé de nombreux refus... au risque de se rebeller contre sa condition. *Camouflage self-portrait* retrace une performance que j'ai menée pendant près de six mois sous forme de jeu de rôle y interrogeant le statut des identités virtuelles et les normes qui construisent la relation entre identités personnelle et professionnelle. »

Simone Dompeyre

## Irena Jukić Pranjić, *Gamer Girl*

9min26 | Croatie

Les jeux vidéo sont la première phase du plan d'assistance à l'espèce humaine [...] la plus parfaite métaphore graphique de la condition humaine.

entendu dans *Sans Soleil* de Chris Marker, en 1982 alors qu'images mémorielles, noir et blanc et couleur, écrans de télévision et publicités, plans de fiction et captations de jeux vidéos participent à un discours filmique censé perturber l'habitude du regard du spectateur, autant que les multiples tremblements de leurs îles y entraîneraient les Japonais.

2016, *Gamer Girl* répond à cette attente décrivant l'aliénation de la femme engluée dans son image sociale d'amante perdant tout pouvoir de séduction et l'amour en endossant la fonction de mère (et) nourricière : une nouvelle variation de la jeune



filles délicieuses que l'on dévore de baisers devenue cuisinière et sans attrait érotique. La vidéo mimant la structure, le graphisme, l'interaction par interface de la main du jeu vidéo s'avère un révélateur de l'image sociale du couple et de la femme. Les icônes « cœur » et autres marqueurs d'appréciation premier degré, la petite main intrusive avec les hésitations requises pour saisir un verre à dents comme s'enfuir et travailler dessinent combien nous sommes les conséquences des actes que nous choisissons. « Choisissons » apparemment puisque le système social – comme les options du jeu – réduit drastiquement ce que peut une femme fût-elle rabrouée et éconduite par son mari.



Lily, la femme est une figure type du jeu vidéo. La vidéo éponyme multiplie les possibilités de vie heureuse de la jeune Lily mais elles s'avèrent aussi clichés que programmées et limitées. Lily tente de lutter pour conserver l'amour de sa vie et l'image qu'elle continue de s'en faire quand le mari-amant devenu père la néglige sinon l'ignore. Les variations de cette vie suivent une stratégie des plus

simples. Simplicité des règles du jeu, simplicité de la démonstration. Les « vous avez gagné » provoquent la saturation de l'écran du jeu, par des cœurs, les « *you are out of time* » surgissent devant le patron mécontent de ses retards ou le mari refusant désormais de l'embrasser et des larmes saturent le plan après la tentative de s'évader de sa maison de ses enfants pleurnichards et du mari méprisant. Quant au « *play* », il espère toujours gagner, à tel point que la femme se transforme en *Pac-man*/homme-palet toujours de profil, réduit à un rond jaune doté d'une bouche et glouton dévorant, devant tout annuler pour survivre y compris quatre fantômes qui le guettent, et quitter son labyrinthe. D'autres échos d'autres jeux se glissent outre *Wonder Woman* ou le visage glamour de star hollywoodienne, chargés eux de pousser au désir d'être la plus forte et de conquérir.

En prélude, la marche nuptiale devance le plan du couple amoureux avec, ainsi que tout au long de son histoire, les objets et signes canoniques ordonnés par la main qui joue. Robe sexy, sous-vêtements pour la première période / costume strict de secrétaire pour la femme active / même robe de grossesse dans l'attente de ses deux enfants / tablier et ustensiles de cuisine et de ménage y compris la pelle pour les crottes du chat... Déguisement de *superwoman* quand elle tente de concilier toutes ses « missions » etc. Pas de paroles, des bruitages attestant de ses efforts constants.

L'histoire d'amour au début tout en sourires et gestes amoureux voire en ébauches érotiques débouche sur la triste réalité de la femme en pantoufles, avec quelque

pique caricaturale. Chacun y garde les traits et expressions immuables, ce qui signale le poids des normes et des entraves sociales. La lisibilité profite de l'esthétique simplifiée, type lego aplati, sans volume, de l'ensemble de la vidéo. La surface, le plan, la rondeur effacée par de petits traits en angles droits formant corps, visage et environnement refusent une image réaliste pour asséner plus clairement et dans un humour mordant le sort des « Lily ». Une vie jouée à l'image de celle qui attend les joueuses si elles ne réagissent pas à ce carcan.

L'histoire d'amour suit le modèle canonique en écriture du jeu vidéo. S'y glisse la déconstruction de ce genre de naïveté en exhibant les normes et les entraves sociales, qui limitent les options voire les chances pour la femme ainsi « destinée » à obéir à son définition. Et si le *gamer* est un joueur régulier, dès lors la « *gamer girl* » est la joueuse régulière, adonnée à son jeu. Ainsi le titre désigne-t-il et la figure animée par le clic de la joueuse et la joueuse, joueuse ne recherchant qu'un effet miroir dans ce qu'elle anime, le jeu devenant un portrait en creux de son « utilisatrice ». Et l'humour mordant de Irena Jukić Pranjić fort salutairement le signale.

Simone Dompeyre

## Ruzan Petrosyan, *Stop hating your body*

5min | Arménie



Nous nous focalisons tant sur l'apparence corporelle que nous oublions ce que peut faire notre corps ! Que peut faire ton corps ? Que sont notre langage corporel et notre modèle vocal ?

Ainsi, aujourd'hui, de nombreuses femmes ont-elles recours à la chirurgie esthétique et suivent-elles des régimes pour gagner de belles formes qui, pourtant, détruisent leur corps lui-même. Concentrez-vous sur vos capacités.

Vous devez cesser de détester votre corps, vous devez l'aimer et écouter sa voix. La vidéo s'adresse à tous celles qui souffrent de ce complexe, qui ont honte de leur corps, qui ne sont pas en harmonie avec lui. Vous cessez de détester votre corps lorsque vous choisissez de le faire. « Changez votre monde. Aimez votre corps ! » Vous pouvez adopter des pratiques comme le yoga. Pourquoi pas ! Cela générerait votre confiance en vous ce qui neutraliserait votre insatisfaction. Notre esprit est exquis mais fragile et il doit entrer en harmonie avec le corps.



## Muriel Montini, *Dame de cœur*

8min10 | France



Frère et sœur, leur proxémie sans question, leur comportement ensemble et détaché, le même type de vêtement tout autant que leur ressemblance le disent. Ensemble et éloignés, près de la rivière aux oiseaux, ils ne seraient qu'une photographie de famille si le ralenti n'ouvrait une béance au temps et ne faisait d'un simple geste une action à regarder pleinement.

Pleinement puisqu'en contre-point, *Suzanne* de Cohen chantée en italien l'entraîne dans la question de l'amour, teintée de tristesse. Très loin du clip, la bande-image ne nourrit pas les paroles, pas de marins ni de Suzanne et celles-là ne se disent pas toutes, scandées par des silences. Ainsi le garçon – l'aîné – en blouson bleu imperméable tient sa valisette de couleurs et se tourne. Ainsi la cadette en rose tient son mouton en peluche blanc immaculé et passe doucement un pissenlit sur sa joue. Lui ne tient pas longtemps le regard en effet de hors-cadre, elle ouvre plus grands les yeux, plus en attente et le posé du pissenlit témoignerait de son interrogation, avant de quitter le champ, chacun du côté opposé. Cependant les fragments de la chanson en *off* les réunit en un avenir les vouant à l'amour : « *ci sono bambini nel mattino/ si sporgono in cerca di amore et si sporgeranno così per sempre/Il y a des enfants dans le matin ; ils s'inclinent par amour et s'inclineront ainsi toujours.* »

Il suffisait de percevoir combien une image calme peut secréter de sens à venir quand un regard et un air insufflent une autre temporalité.

Simone Dompeyre

## Claudia Hébert, *Roadmap*

3min | Canada



Plaisir du fait main, de la caméra bolex, des tournés-effets, de la proximité corps/machine, de la proximité film/main... sous l'égide des découvertes d'Alice de Lewis Carroll dont Claudia Hébert cite la question de la route et la réponse non « dirigée » du Chat :

« — Pourriez-vous, s'il vous plaît, me dire de quel côté je dois me diriger ?

— Cela dépend beaucoup de l'endroit où tu veux aller »

La cinéaste danse et se danse, la caméra danse et le film très court multiplie le mouvement en changeant d'axes, en embrassant le paysage en un panoramique devenant filage ou en mouvements internes du corps à travers le champ de blé ou les prés.

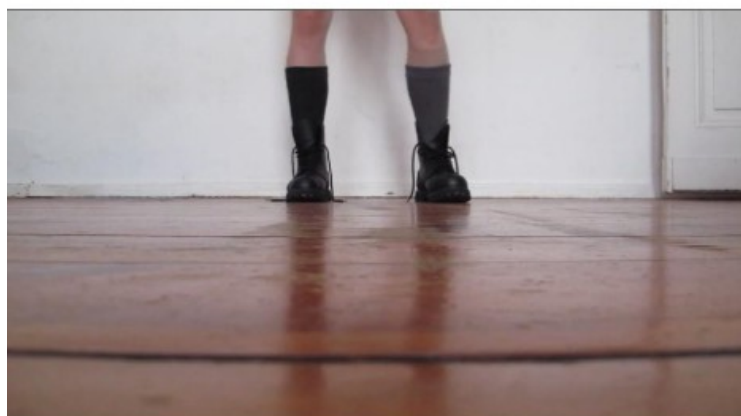
Mouvementée aussi la danse par surimpression du corps et ce, sans refuser le changement d'échelle dans le mi-recouvrement. Plus encore le positif/négatif par solarisation<sup>1</sup> ôte la détermination de l'image dite naturelle. Le chemin mêle diverses densités de lumière et de définitif impliquant les ombres comme les surimpressions. La bande-son joue la même partition d'égarément sans crainte de se perdre, des sifflements et des sons mats comme lumière et sous-bois.

Le mouvement est doublé différemment par la distinction en diptyque du champ, qu'il reprenne le même champ de fleurs ou varie les variations du corps d'elle qui, en un tomber se répétant sans but, sans arrivée, se jette dans l'herbe. La carte de la route, la carte routière est un dessin sans début ni fin qui tend l'ensemble des possibles. Jamais se dire perdue et ainsi qu'Alice emprunter d'autres voies.

Simone Dompeyre

## Camille Käse, *With my own two hands*

7min46 | Canada, GIV



*With my own two hands* dans le code de l'artefact connote l'artisanat face à l'industriel et dans celui du cinéma, l'expérimental face au MRI – Mode de représentation industriel – ; dans le mode plus personnel de la sexualité, cela induit des caresses ou autres pratiques que le/la caressé/e préfère siennes... Cette vidéo performative assemble les deux propositions puisque

la performance précise le contentement à porter des rangiers neuves et brillantes, jusqu'à le prouver en mouvements ondulants de plaisir alors que la caméra posée au sol, à hauteur de tatami – angle de vue qualifié ainsi tant le cinéma d'Ozu

<sup>1</sup> La solarisation, terme utilisé à l'origine pour traduire certains effets de la surexposition sur les daguerréotypes, consiste à surexposer une surface moderne sensible. Au-delà d'un certain niveau d'exposition, au lieu de se stabiliser, la densité optique diminue proportionnellement à la quantité de lumière reçue. Une photographie à tonalités inversées peut ainsi être obtenue. La solarisation permet alors de fabriquer des émulsions dites autositives car après la prise de vue, le développement et le fixage, une épreuve positive est obtenue au lieu du négatif attendu. À la lumière de l'épreuve après quelques minutes de traitement. Par la suite, l'épreuve est replongée dans le révélateur. Cette action provoque l'apparition d'un liseré séparant les zones sombres des zones claires.



l'aimait – ne nécessite pas d'autre personne filmant. L'artiste est autonome.

Le lieu est vide, parquet de bois, mur et porte en amorce blancs sans autre objet distinctif, puisque Camille Käse y opte pour le minimalisme en tenue, mouvements et y compris pour cet espace intérieur et la bande-son.

La musique en rythme binaire d'abord, répétitive sur laquelle elle se meut, est émise par une chaîne ou une radio hors-champ puisqu'un second air plus rapide la suit après quelques paroles, alors que le martellement de la chaussure ou sa simple avancée sur le plancher ou tel pas plus scandé s'en détachent.

Un gros ballon entre dans le champ qu'il quitte aussitôt, avant l'artiste qui vient du point de pose de la caméra dont l'angle ne révèle que les pieds chaussés, lacets pendant, et le bas des jambes en chaussettes dépareillées une noire, une grise.

Son visage reste hors-champ – hormis lors d'un allongement au sol, où il s'entrevoit. Les tatouages ne sont pas davantage expressément reconnaissables même pas le petit visage encadré sur la cuisse. La danse sensuelle n'a pas à être reliée à la personne civile mais au corps performatif.

Corps mince, agile, proportionné, petits seins nus ; il danse sur place, s'agenouille en petite culotte noire ou s'avance pour s'allonger, et ce, toujours dans l'axe de la caméra. Cela entraîne les déformations que les recherches perspectives se plaisaient à retenir dans leurs explications, le haut du corps s'amenuise alors que les pieds s'agrandissent. La performeuse se retourne comme pour l'attester.

Debout, sa chorégraphie se cantonne à la pliure des genoux, au tourner du pied ainsi que le ferait une ballerine sur pointe.

La caresse y est légère, elle s'accentue en adoptant la position couchée alors le modèle est l'érotisme léger du léger attouchement dont profitent les chaussures souvent placées en exergue.

Le deuxième rythme entraîne une position plus connotée : de dos, à quatre pattes avec, à nouveau, le rapetissement de haut du corps et l'exhibition des fesses en premier plan et des semelles cloutées.

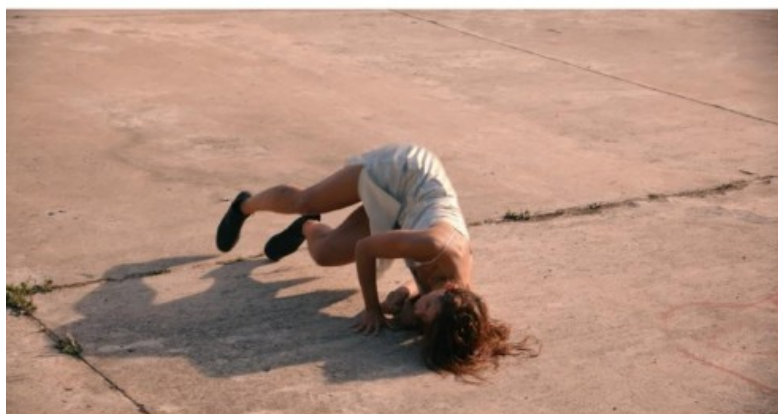
Camille aime jouer des mots, elle le fait subrepticement en saisissant son pied, en « prenant son pied » dirait le langage du plaisir, en le posant plus loin, le droit cachant le gauche dans la même ligne de force, parfaitement alignés.

Le principe : « Être maîtresse de ses désirs » s'est décliné tout au long, il s'affirme encore encore quand enfilant les lacets dans les œillets du haut de la bottine, elle les lace et... quitte l'espace ayant agi sa « mythologie personnelle ».

Simone Dompeyre

## Lucía Gervasoni, *Como Encendida*

5min19 | France



Le « comme si elle était allumée » du français perd la force de « *encendida* » espagnol où s'entend l'incendie, le feu, en accord plein avec la force interne qui meut Lucía Gervasoni : performeuse et artiste-vidéo. Enthousiaste, au sens grec du « dieu en soi » qui anime, elle ne peut rester immobile ni en place. Sans raison autre que sa danse, en ce lieu

improbable, carré de béton dans un parc, vide au matin clair. Sans raison autre que sa danse et la musique – éponyme puisque *Como Encendida* est le titre de l'œuvre pour guitare électrique d'Arturo Gervasoni. Chorégraphie, corps, mouvement de la caméra adhèrent à la force de cette pièce musicale où la guitare devient percussion comme cette musique correspond au projet d'exaltation des ressources corporelles.

En incipit, la performeuse s'impose droite, centrale, en robe de satin brillant courte et de bottines noires à semelles de crêpe, inattendues avec ce vêtement ; premier désir de décalage. Un plan rapproché épaulé de face décrit la détermination de son regard qui va au-delà du lieu-là et sa respiration. Débute le tournoiement d'abord léger, quasi imperceptible du visage, déclencheur de celui général du corps vite plus rude, du haut vers le bas, tête, épaules, buste, taille, jambes s'agitent de plus en plus violemment sur des stridences acoustiques.

Le corps virulent tourne sur lui-même. Lucía Gervasoni change de respiration et de rythme alors que le taper de la guitare prise comme percussion, qui, parfois laisse la main courir sur les cordes comme on le ferait sur un piano ou prendre tel point de corde, l'emporte. La circularité chorégraphique prend un autre registre. Elle se penche en avant, en arrière, y compris au sol, ou elle saute sur place ou plus loin puis varie encore, optant pour le déhanchement qui l'entraîne parfois aux limites du champ. Elle s'y évertue, bras dressés quand un zoom avant revient à son visage et qu'elle se prend la gorge, la tête, la poitrine, le visage sur fin de la musique.

*Como Encendida/ Comme en feu* ou le portrait en acte d'une performeuse, le portrait de la performance qui est pour être-là, auto-référentielle.

Simone Dompeyre



## Rachel Echenberg, *Comment expliquer l'art performance à ma fille adolescente*

6min | Canada, Vidéographe



*Comment expliquer l'art performance à ma fille adolescente* s'éloigne autant du film pédagogique que Beuys, le grand ancêtre auquel elle fait référence, s'éloignait du bestiaire consacré. Ce faisant, elle entre dans la question de la transmission d'une performance, dans la lutte contre l'oubli de telle forme artistique du corps éprouvant. En deux degrés, dans l'énonciation de cette forme filmée performative, dans l'écho d'une performance de Beuys qui avait, par

ailleurs, été « réactualisée » par Abramović.

L'énonciation film adopte le sans paroles dites, ce n'est pas d'explication professorale ni de critique dont il s'agit, Rachel Echenberg a recours à des cartons mémoriels.

Entre le plan rapproché poitrine et le plan taille, un plan fixe enserre deux personnes de profil, la mère et la fille annoncées, aux traits se ressemblant jusqu'aux sourcils fournis, ce qu'accentuent les cheveux tirés en arrière, retenus pour l'une en petite queue de cheval et pour l'autre en ce petit chignon de danseuse, et la simplicité du tee-shirt blanc à manches longues ou courtes.

Après avoir enduit leurs mains de miel coulant depuis son pot, elles en couvrent leur visage, leur chevelure... puis pose, chacune sur le visage de l'autre ainsi préparé, de petites et légères feuilles d'or comme celles achetées dans les boutiques d'art et de décoration. Cela avec les doigts ou roulant le manche d'un petit pinceau voire en soufflant, recueillant la brique déchirée ou envolée avant de s'arrêter se regardant.

Quoique filmée, la connotation de l'action se faisant s'impose, l'action est, ainsi que la paradoxale intimité entre les deux personnes, comme si elles agissaient là, l'une l'autre ; cela suit sa démarche incluant dans la pratique artistique de Rachel Echenberg sa famille immédiate avec la fragilité du geste et de l'acte éphémère et la force des rapports affectifs.

La transmission de l'implication performative se fait se faisant ; la performance extraordinaire se fonde sur des gestes ordinaires, dans la confiance et l'amour que le léger sourire et la reprise du geste par l'adolescente attestent.

Cependant, elle le fait pour que l'autre – celui du hors-cadre – la voit, elle ouvre l'espace, elle ne joue pas un rôle dans un film. Elle fait signe vers l'histoire de la

performance sans doute – et par définition ? – pas suffisamment balisée.

Ainsi, en montage parallèle à cette sculpture vivante et agissante, sept simples phrases confirment ce que l'or et le miel avaient suggéré, le rapport avec la performance emblématique de Beuys. Faire Histoire de la performance, l'« expliquer » réclame des traces à vivre.

*Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort/ Wie Man Dem Toten Hasen die Bilder erklärt* fut actée par Joseph Beuys à Düsseldorf en Allemagne, le 26 novembre 1965, lors de sa première exposition individuelle de dessins dans une galerie privée, la galerie Schmela<sup>1</sup>.

Beuys déclina cette préoccupation d'*expanded art*/d'art élargi à nouveau avec des lièvres ; pour seul exemple, en février 1963, lors du festival *Fluxus* à Düsseldorf, il intègre dans son projet *La Symphonie sibérienne*, 1<sup>er</sup> mouvement d'Erik Satie, un lièvre mort suspendu à un tableau noir. Et comment ne pas rappeler *I Like America and America Likes Me* de 1974, pour laquelle performance, il s'enferma dans une cage cette fois avec un coyote vivant pendant plusieurs jours, jouant de la canne, du feutre<sup>2</sup>.

Il y performe l'aboutissement de sa réflexion artistique, selon laquelle lui, l'artiste est « conducteur » tout autant que tous les matériaux nécessaires à son action. La performance implique le corps signifiant, le corps-là avec ses affects, ses inquiétudes, ses questionnements ; le corps fait discours, l'artiste s'implique, est le processus ; le processus est l'art. La déclinaison de Rachel Enchenberg y adhère.

Quant à Marina Abramović, elle performa contre l'oubli des actions passées, pour la reconnaissance de ce médium lié au corps éprouvant. Elle s'y impliqua

1 Au début de cette « action » inaugurale, Joseph Beuys ferma les portes de la galerie, laissant à l'extérieur, le public ne pouvant qu'observer par une porte-vitrée, une fenêtre et des images vidéos retransmises en direct à l'extérieur de la galerie sur un téléviseur et qui ne put entrer qu'au bout des 3 heures qu'elle dura. Étonnamment sans son chapeau, visage recouvert de miel et d'une pellicule de feuille d'or, Beuys visita son exposition de dessins et de peintures, en portant dans ses bras, un lièvre mort auquel il faisait toucher des pattes, les tableaux, avant de s'asseoir en un coin mal éclairé sur un tabouret et de lui expliquer le sens de son œuvre. Plusieurs fois, il s'assit sur un tabouret juché sur une armoire métallique, chuchotant à l'oreille du lièvre, simulant un dialogue entre eux ; parfois quittant le centre de la salle, il marcha sur une branche de sapin posée au sol et se déplaça également à quatre pattes, en tenant les oreilles du lièvre dans sa bouche et en manipulant ses pattes pour simuler la marche. Pour marquer la fin, il s'assit dos au public enfin autorisé à entrer, tenant encore le lièvre sur son bras.

2 Beuys est emmené sur une civière, emmitouffé dans une couverture de feutre, en ambulance, de son domicile à Düsseldorf à l'aéroport à destination des États-Unis, toujours isolé dans son étoffe. Sur l'aéroport Kennedy de New York, une autre ambulance l'attend qui, escortée par les autorités américaines et usant du gyrophare, le transporte jusqu'au lieu d'exposition. Beuys ne voulait pas fouler d'autre sol américain que celui de la galerie, tant que durerait la guerre du Viêt Nam. Il passe ensuite trois jours en compagnie d'un coyote sauvage, capturé dans le désert du Texas, qui attend derrière un grillage. Avec lui, Beuys joue de sa canne, de son triangle et de sa lampe torche. Il porte son habituel chapeau de feutre et se recouvre d'étoffes de feutre, que le coyote déchire. Chaque jour, y sont livrés des exemplaires du *Wall Street Journal*, sur lesquels le coyote urine.



absolument, lors du *Performance Art Festival*, dans la rotonde du rez-de-chaussée du Guggenheim de New York, par sa série *Seven Easy Pieces/ Sept Pièces faciles*. Elle agit à partir du 9 novembre 2005, le long de sept nuits, durant sept heures pour chacune des performances dont six emblématiques : *Body Pressure* de Bruce Nauman de 1974, de Vito Acconci, *Seed Bed* de 1972, *Action Pants*, *Genital Panic* de Valie Export, de 1969, *The Conditioning*, première action de l'autoportrait(s) de Gina Pane de 1973 et d'elle-même *Lips of Thomas* de 1975 ainsi que la dernière *Entering the Other Side* créée spécialement. Pour la quatrième, elle emprunta avec accord de Beuys, le titre sans ambiguïté *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* ainsi que le comportement quant au lièvre mort auquel elle montra, elle, des tableaux noirs.

Puisque la performance est présence, par le corps performant et relation agie avec le public, seul le « *Reenactment* », la re-actuation de celle-là peut la dire. Abramović se documenta, fit enquête des traces photos, textes, documents filmiques ou « *scripts* » préliminaires, ainsi celle de Nauman que lui ne performa jamais mais « confia » à des textes laissés à l'initiative des publics. Elle se fait interprète de partitions mais loin d'une pseudo-copie en insufflant sa présence et ses spécificités propres aux spécificités de chacun des performers/performances. Elle sait que la performance s'accomplit et ne se joue pas ; elle sait qu'elle affecte et son corps intensif et celui du spectateur, rarement assis. Elle s'entailla le ventre, s'épuisa sur lit de glace ou bougie sous le corps... ne s'était pas du « comme si » mais du faire, de l'actuation. Elle performa en Abramović sans s'effacer ni effacer les « tâches » et engagements de ceux qui l'avaient précédée.



Plus simplement, Rachel Echenberg transmet la nécessité d'être entièrement dans le geste et le projet de l'action et puisque son cheminement implique sa proximité familiale, elle l'y implique avec l'or et le miel excluant l'animal mort ailleurs que dans le texte qui naît sous la lecture de ses propres spectateurs. Cette familiarité maternelle pourtant se fissure vers l'extérieur/intérieur. Extérieur à cet espace mais intérieur à la pratique de la performance. La performance qui secrète la porosité vie intime/vie artistique, s'avère une méta-performance. Elle inscrit combien la compréhension de l'art réclame autre chose que des noms et des dates et des formules faites ; elle implique que sa compréhension passe par une action intime.

Simone Dompeyre

## Sophie Pariente/soX et Éliisa Juszcak, *ADDIKTAT*

4min40 | France



En un lieu improbable, en bout de voie SNCF – la gare de Wassy selon le générique – entre un hangar et un wagon sur rails, un corps féminin nu que sculpte une jeune femme, réagit, se révolte, accepte quand les coups deviennent caresses sur les cheveux. Sans mots, dans la fréquente superposition du corps nu, au premier plan couvrant en transparence l'ensemble ou coloré dans les changements de teintes voire le teintage rouge, se joue une version féminine/féministe de Pygmalion et/ou de la création de l'homme.

Pygmalion, misogyne méprisant les femmes qu'il ne considère que comme des prostituées, refuse d'en épouser une jusqu'à ce qu'il devienne amoureux de Galatée, la statue d'ivoire blanc qu'il a sculptée et qui s'anime grâce à Aphrodite, la déesse de l'amour émue de sa peine... La sculptrice de *ADDIKTAT* est femme ainsi l'amour serait-il saphique alors que la femme couchée au sol sur laquelle

elle tente d'ajouter des éléments est en corps réel. Cependant son comportement se lit en allégorie de tentative de prise de pouvoir sur l'autre, ce que connote le titre, soumission contre laquelle l'autre se refuse.

Le corps au sol, reçoit des mottes de glaise ; la main qui s'emploie à cette transformation, tente de former des couches alors que le corps s'anime... sous la musique répétitive de Reich, les accords syncopés en *ostinato* de guitare scandent leurs gestes... le contrepoint variant quand debout après avoir elle-même agi voire participé à sa propre forme – le rouge s'empare de l'espace – la jeune éveillée se laisse caresser. L'acceptation serait soumission à la force première... la leçon serait que l'amour a toujours une part de désir d'assujettissement... Ou faut-il lire une nouvelle version de la création de l'homme par la glaise façonnée par un Dieu ; ainsi de la *Bible*, ainsi du mythe grec de Prométhée, qui lui, chargé par Jupiter de composer les hommes fut, lui-même, condamné pour avoir glissé le feu dans l'eau et la terre, son matériau, ou encore de Sumer où Enki le créa en argile. La création est, de mains de femme, à Sumer où *L'Épopée de Gilgamesh*, attribue aussi ce façonnage à Aruru, déesse, qui travailla « de ses mains humides ».

L'explicit découvrant de petits monticules d'argile, des fragments de formes seraient la gangue laissée au sol de la femme, femme libérée parce qu'elle a résisté. Cette rencontre de mythèmes provoque au-delà de l'écho de la création, le rappel de la menace constante de la contrainte et de l'aliénation/addiction s'entend dans *ADDIKTAT*.



## Adonia Bouchehri, *Frozen*

12min23 | Royaume-Uni

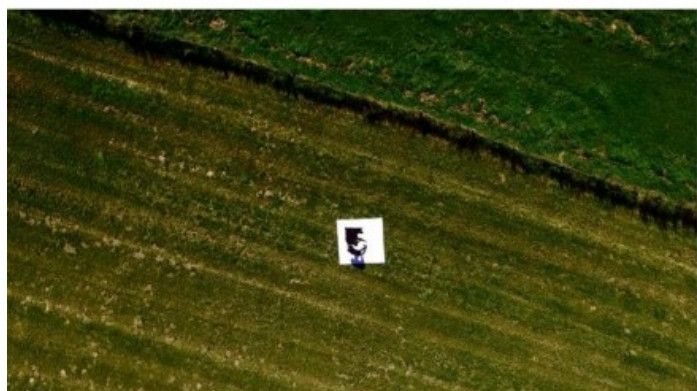
« Que s'est-il passé ? » Cette définition de la nouvelle proposée par Gilles Deleuze ne pourrait-elle être une manière d'approcher la vidéo : elle serait au film ce qu'est au roman la nouvelle ?

Ce préambule me servira à introduire mes quelques réflexions sur le beau travail réalisé par Adonia Bouchehri et qui porte ce beau titre, glaçant, glacé, de *Frozen*, qui ne manque pas de faire écho à cet air du *Roi Arthur* de Purcell popularisé jadis par Klaus Nomi « *Let me, let me freeze* ». Mais ici, ce n'est pas de mort qu'il s'agit de s'approcher, mais, via une réflexion sur le destin de l'image, et sa puissance, d'un curieux enterrement, celui d'un saumon, celui d'une vie de jeune femme peut-être si l'on en croit la « rime » involontaire que noue le titre avec ce mot « rosé » (le prononcer à l'anglaise) comme on dégusterait un saumon avec un lait d'avoine (fichtre !), après sa rencontre avec un homme dans un univers envahi par le « rosé ». Tout aurait pu être « rosé », donc, de cette couleur mêlée, d'un rouge faussement atténué, dans ce monde aux émotions suspendues comme aura su le dire une spectatrice – suspendues –, et non en suspens, comme l'infère un montage très *cut*, qui défie le temps et la gravité. Mais finalement rien de ce qui pourrait être attendu ne le sera. D'ailleurs, un saumon mis au four et délicatement préparé n'en ressort pas toujours cuit ; il faudra alors savoir délicatement recoudre les flancs avant de pouvoir l'enterrer comme un secret que seule la terre pourrait partager. Une robe préalablement congelée et violemment pétrie, peut être à nouveau enfilée comme si un trou creusé dans la terre devenait une robe : on suppose qu'elle aura été déjà enfilée avant d'être congelée, puisque ce trou sera ensuite creusé. Tout ici, dans cette très prenante vidéo, repose sur une réversibilité propre à la nature même de l'image et à son montage. Et dès lors, au terme d'une belle séquence où l'auteure de la vidéo se donne à voir enfermée dans le cadre d'un champ à la terre noire retournée – *the waste land* –, enterrer un poisson, ce pourra être aussi, se livrer à ce curieux rituel qui consiste à renverser sur l'objet enterré – un saumon, vous dis-je, un de ces poissons signes de fertilité qui a pour particularité de remonter le courant pour frayer – un pot de fleurs sauvagement retournée, fleurs contre sol, comme on dirait cul contre tête. Ainsi se retourne la délicatesse première de la vidéo en une violence véritablement entendue, figurée par l'arrachage d'un pot à sa base, d'un verre précieux à son pied. Ce « précipité » d'émotion dit l'envers de la beauté du cadre, de la composition et révèle alors ce que peut être l'image en sa réversibilité même et son trésor de diffraction dans l'imaginaire du spectateur, du regardeur... Et c'est là sans doute ce qui a su nous rendre précieux ce moment particulier qu'est



## Johanna Reich, *A Drone Painting | Black Square on White Ground*

3min | Allemagne



Tout commence par la vision paisible d'une campagne filmée depuis le ciel. Puis, la caméra glisse jusqu'à la présence mystérieuse d'un carré blanc. Une silhouette sombre s'avance alors et commence à recouvrir énergiquement de peinture noire la surface blanche.

Peu à peu, la quiétude des premiers instants s'estompe. La vision en surplomb

enregistrée par le drone prend alors un tout autre sens. Elle se fait de plus en plus oppressante et menaçante. L'œil du spectateur est alors embarqué dans une curieuse complicité.

Soudain, un basculement s'opère. La silhouette se fond dans la surface noire pour s'y évanouir définitivement. Enfin, s'entend une troublante détonation. Un coup mortel ? Avons-nous participé à une scène de crime ? Et cela à travers les yeux de la machine tueuse ?

On est pris d'un sentiment de vertige. La figure humaine retient l'espace noir de la peinture, c'est-à-dire un espace de représentation comme échappatoire au réel. En exploitant certaines des limites optiques du drone (comme l'aplatissement des reliefs), elle parvient à le tromper et à échapper à sa surveillance et à celle du spectateur. La confusion est totale, espace réel et espace pictural ne faisant plus qu'un.

Ces deux carrés imbriqués dans l'espace réel et vus du ciel, m'évoquent indéniablement l'esthétique graphique d'un logiciel de géolocalisation tel que *Google Maps*. Ce pourquoi, j'y vois une réflexion sur le pouvoir conféré à ces nouvelles entreprises qui font de nos données personnelles une source d'exploitation commerciale. Ainsi, dans la masse d'informations créées chaque seconde, ce carré noir est-il la métaphore d'une zone à sauvegarder ? Une zone de non-information où l'on disparaît des écrans de contrôle ? Une zone de liberté paradoxale où notre silence, notre non-expression nous permet de rester incalculable, insaisissable ?

Estelle Vétois

**L'artiste dit :** « En 1858, le photographe français Nadar a pris la première photo d'en-haut, depuis un ballon captif. S'y déconstruit la perspective centrale héritée du xv<sup>e</sup> siècle alors que ce nouveau point de vue transforme la terre en une surface ornementale, où tous les points de référence familiers sont à peine identifiables. *A Drone Painting | Black Square on White Ground* dessine en plongée un paysage verdoyant.



La caméra-drone filme l'artiste, vêtue de noir, pendant qu'elle peint un "carré noir sur un sol blanc". La plongée crée la distance, le regard en position panoptique a l'impression de scanner la surface du plan. Cependant, dans l'acte "anachronique" de la peinture, l'artiste disparaît sous cette prise de vue du drone. »

## Bettina Hoffmann, *Silent Office*

9min37 | Canada, Vidéographe

Une cantine. Une salle de réunion. Les réserves d'un grand magasin et ses mannequins en attente de vitrine. Chaises gris souris empilées. Sacs en plastique blanc au sol.

Une femme vêtue seulement d'un chemisier saumon entre dans le champ. Son corps souple se courbe à l'oblique dans un effort pour déplacer entre les sièges un garçon assis sur une chaise de bureau. Peut-être un hôpital psychiatrique.



Maintenant, sur le devant de la scène, au centre du lieu, l'objet inanimé s'éveille. Ses membres se meuvent avec lenteur, les doigts se tordent, pourtant, la grâce est là. Une femme plus âgée rampe sous et entre les chaises. À droite, une jeune fille debout, inquiétante. Deux autres garçons.

Lentement, les non-mannequins reprennent vie. Vissés ou pas à leur chaise, ils entament une danse étrange et fascinante dans cet espace aseptisé.

Visages inexpressifs. Membres tordus. Désaxement des corps, danse macabre ? Non, poétique et minimaliste.

Bruits de sacs, de chaises.

Un store blanc relevé, révèle derrière une baie vitrée la jeune femme au chemisier saumon, debout, immobile. Qu'attend-elle ? Que guette-t-elle ? Le store retombe. L'autre jeune femme est prise de convulsions. Tous les mouvements sont lents. Hachés mais lents. Souffrance.

La jeune femme au chemisier saumon entre dans le champ. La récréation est finie. Dans ce qui semble un grand effort, elle fait quitter le jeune homme au premier plan, le du champ de la caméra.

Déraison, dérèglement, trouble, désordre, déséquilibre, perturbation.

Intérieur nuit.

N'était-ce leur jeunesse, on pourrait les croire dans la salle commune d'une maison de retraite. Butō vs pavillon Alzheimer.

*L'artiste dit* : « Dans l'espace d'un magasin impeccable et vide dont l'unique fonction résiderait dans le stock de nombreuses chaises, six personnes commencent à interagir. Leurs actions et leurs mouvements parallèles et indépendants ou identiques bientôt s'entrecroisent en se rapprochant physiquement, tout en exprimant indifférence, ignorance mais aussi isolement et souffrance. L'angle de prise de vue très bas induit que les corps parfois se masquent ou sont masqués par des chaises. Ne se distinguent, dès lors, que leurs mains, leurs bras, leur tête ou leurs pieds, comme se fondant les uns dans les autres, comme se dissolvant dans l'environnement. Réalisée lors d'une résidence à Tokyo en 2016, cette vidéo adopte des éléments du butō. Elle a été produite grâce au soutien du centre d'art *Tokyo Wonder Site* et du Conseil des arts et des lettres du Québec. »

## Úna Quigley, *Birds of my weakness*

8min40 | Irlande



Ce travail se rappelle l'Acte 1, Scènes 1 – 4 (*Des mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire, écrite en 1903 mais seulement jouée pour la première fois en 1917. Apollinaire a formulé le terme « surréaliste » pour qualifier sa pièce dont l'incipit « Je suis une féministe » est plus que précurseur tout autant que son propos : une femme « au foyer » y développe des pouvoirs psychiques

pour changer son corps.

*Birds of my weakness* – expression d'Apollinaire pour décrire les seins des femmes – réinvente la figure d'Apollinaire dans un contexte contemporain, et y insuffle l'esprit des écrivaines féministes post-structurelles en une réécriture des mots.

Mon travail explore le corps comme lieu de résistance ainsi que l'interstice qui se fraie entre la sphère domestique et la sphère publique. Par le film, je provoque des situations allant au-delà de la surface pour puiser dans l'énergie des corps qui se heurtent à leur environnement.

J'aime l'absurde comme stratégie performative liée à la structure du film afin de créer un sens affectif alors que je m'intéresse à la capacité de l'éthique et de l'esthétique maternelles pour déstabiliser ou ébranler les modes de subjectivité *queer* fondés sur l'individualisme.

La coupe et l'interstice – la juxtaposition du plan – sont des figures conceptuelles centrales dans ma pratique.



## Marie-Stéphane Salgas, *Je ne connais pas Marguerite D.*

3min12 | Toulouse

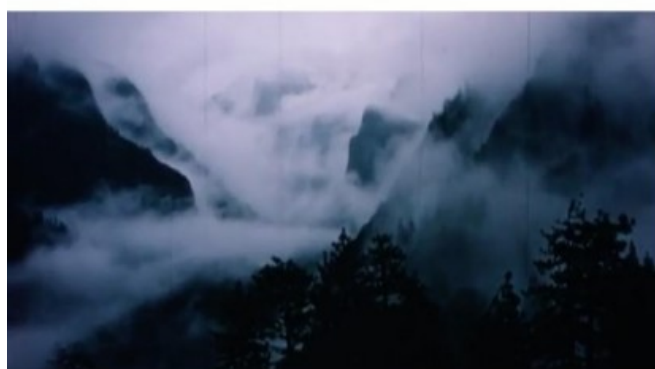


« Je ne connais pas Marguerite Duras... » Autour de cette phrase énoncée dans une chambre d'hôpital, au sein d'un discours qui suit sa propre logique, Marie-Stéphane Salgas tisse un cauchemar par touches pointillistes. Comme dans ses autres productions, elle crée une œuvre pénétrante et dérangeante, avec des techniques minimalistes et inversives : distorsion sonore, vidéo noir et blanc inversée, perte de l'horizontalité. Comme l'explique l'historien Patrick Boucheron, le spectateur est « piégé par le visuel » et confiné dans l'angle de vue depuis un « au-delà » que la raison cherche d'ordinaire à esquiver. M. S. Salgas le contraint à voir l'âme humaine qui s'échappe, une vision de l'entre-deux, aux confins de la mort, « sans issue possible ». L'étonnante scène finale conclut l'ascension implacable de cette œuvre poétique et glaçante.

Olivier Louisnard

## Nils Mooij, *Pantha Rhei*

5min04 | Pays-Bas



*Pantha Rhei / Toutes les choses coulent* inscrit le film éponyme dans la question philosophique sur ce qui fait que les choses sont ce qu'elles sont ; plus précisément, cette formule condense la pensée du présocratique Héraclite selon lequel rien ne reste dans un être immuable. Son axiome peut se traduire par « Rien n'est stable, tout se meut ». Il exprime cette idée du monde comme flux perpétuel par une image simple : nul ne peut plonger deux fois dans le même fleuve ; puisque le flux emporte les eaux toujours différentes elles-mêmes créatrices du mouvement. Le film non seulement prouve cette force de l'élément aquatique, par le montage de fragments de *home movies* filmés pendant les vacances et autres activités d'anonymes dans le parc de Yosemite, en Californie comme dans les Aukland et encore ailleurs. Ce sont des trombes d'eau, de l'écume débordant le champ ou le calme d'un lac qu'un homme assis sur un banc contemple et celui d'un bord de plage où se promènent de jeunes filles. Ce sont des pluies d'orage tumultueux et de gouttières débordantes,

des nuages et des ruisseaux avec les traces de la pluie dans la campagne et des passants courant avec ou sans parapluie dans la ville mouillée. Un homme faisant la planche et des bancs de poissons au bleu apaisant, plans réitérés.

Ainsi les implications de l'humain dans l'eau rejoignent-elles cette loi du mouvement, le rapport se fait implicitement quand des cascades monumentales connues comme « voile de la mariée » – nom non dit – sont suivies de l'image de mariage, celle canonique du baiser des mariés, la jeune femme portant ce type de coiffure.

Par ailleurs, ce rapprochement constant réclamait le motif du navire qui fait expressément le lien entre l'eau et l'humain. Le navire s'y décline en paquebot de croisière surchargé de serpentins rejoignant le quai, en bateau de plaisance mais aussi navire de guerre avec ses marins, plus encore ceux-ci arment le canon dont les bruits tonitruants remplacent ceux des eaux. Le montage mêle constamment ces diverses strates que le support Super 8 ou 16 mm unit dans une même nuance de grains et des couleurs indicielles de l'époque, années 1940, 1950 et 1970 ; il le fait en reprenant des plans, dans la confrontation des contraires, assaut/silence/grue planant/forêt... Calme/brutalité : Paix/guerre ; ce qui sourd dans cette dichotomie est un autre principe héraclitéen. En effet, le philosophe pense le cosmos régi par des forces opposées céleste et terrestre, veille et sommeil, vie et mort. Il le pense mené par de tels affrontements constants qui produisent la force, l'énergie nécessaire à l'être, à la vie et le film intègre des plans de chasseur d'orage.

Un propos tenu, ainsi qu'une métaphore filée, par le montage parallèle de plans très pâles d'une vieille dame, qui avance lentement, monte des escaliers, puis s'avance, entre des plans de bateaux et qui gît dans son cercueil matelassé de satin brillant avant des gros plans d'arbre sur lequel goutte de la sève ou de l'eau. En effet, si on ne se plonge pas deux fois dans la même eau, la vie est recommencement ; le montage en cercle, en renvois et réanimation d'images déjà retenues le dessine avant le silence de fin qui, lui aussi, succède à une sonorité constante et active.

*L'artiste dit* : « L'eau joue un rôle essentiel dans cet onirique et lent montage de *footage*. La pellicule celluloïd granuleuse ramène à un monde d'autrefois. Un monde bien antérieur à l'ère numérique. Pourtant, toutes les images viennent de *YouTube*, ouvrant un contraste entre l'ancien monde pré-numérique et l'époque actuelle des *vloggers* et des influenceurs des réseaux sociaux. Les temps changent. Tout change. »

Simone Dompeyre



## Claude Chuzel, 1001 Nuits

3min11 | France



Une invitation à la lenteur réclamée pour saisir la matérialité de la lettre, des accords répétés du piano entourent l'espace dédié à la page. Des traces du livre – celui qui sauva la jeune Shéhérazade d'un sultan jaloux et meurtrier –, traces sur édition ancienne seulement couverte d'une page de gazette contemporaine qui, elle divulgue le vote de la mort du roi Louis XVI, du 15 janvier 1793, l'autre de tradition orale est cité au x<sup>e</sup> siècle.

Des fragments en effet de pochoir et un « Entre » qui se détache sont des marqueurs de ce film de l'interstice dont des plans d'orangé, de jaune en bande de lumière, de tableaux amoureux de la couleur et de l'abstraction, fondent une boucle entre les pages écrites. Et sous cette strate, au-delà de la fonction salvatrice du livre ou de celle de transmission des nouvelles de mort par un journal, un mot incomplet parce que couvert par ces deux textes, apporte le désir du « livre à venir ». En effet, « olira » imprimé, là, en bas de page, appelle « l'abolira » seul mot d'une page du *Coup de dés* mallarméen, poème qui en compte onze où se disséminent mots séparés, phrases disloquées, variations en taille, majuscules, italiques dans le bonheur de l'écriture qui pourtant pense qu'elle n'est – selon cet autre *opus* du poète – qu'« aboli bibelot d'inanité sonore ». Ce mot incomplet amorce dans le poème « comme une insinuation au silence » ramenant au « entre » fondateur de ce film. Et comment négliger son mode d'emploi du lire avec lequel Mallarmé amorce sa préface de ce poème-livre, avec un J détaché<sup>1</sup> et selon lequel il réclame d'oublier toute explication pour enfin rejoindre le texte... et relire-entendre ce texte filmique.

**L'artiste explique son écriture vidéo :** « Le texte est emprunté à la vidéo numérique, il devient image fixe d'un fichier *jpeg* puis de nouveau matière-papier+imprimante. Le vernis le rend imperméable, entraîne des particules d'encre, imprime le geste, des couleurs disparaissent, parfois une monochromie s'impose... »

Simone Dompeyre

<sup>1</sup> « J'aimerais qu'on ne lût pas cette Note ou que parcourue, même on l'oubliât. »

## Mounir Fatmi, *À travers la Lune*

11min30 | France, Heure Exquise !



Durant l'enfance de Mounir Fatmi à Tanger dans les années 1970, l'un des rares objets culturels dans sa maison était une photo en noir et blanc du roi Mohammed V, connu des Marocains sous le nom de « roi lune ». Pendant longtemps, il a pensé que cette personne sur la photo était un membre de sa famille, et ce n'est que quand il a commencé à aller à l'école

qu'il a appris la vérité mais aussi l'histoire légendaire de son accession au pouvoir.

En 1955, les Marocains ont vécu une « hallucination collective », comme le dit Mounir Fatmi, qui les a menés à croire qu'ils avaient vu le visage de leur futur roi, Mohammed V, dans la lune. En réalité, les nationalistes marocains, qui travaillaient dur pour éjecter la France de leur pays, avaient réussi à monter ce qu'on appellerait aujourd'hui un coup médiatique, en demandant à leur compatriotes de regarder une photo du roi puis de tourner leur regard vers la lune. Ceci créait un effet d'optique leur donnant l'impression qu'ils voyaient vraiment son visage dans la Lune, ce qui a permis de bâtir un mythe autour de lui qui a contribué au mouvement pour le porter au pouvoir. À l'époque, le futur Mohammed V, en exil à Madagascar, n'était pas au courant des événements qui se produisaient dans son pays ; comme le mouvement populiste réussit son tour de force, il rentra chez lui en tant que roi.

Inspiré par cette histoire, mais aussi par *Le Voyage dans la Lune*, le classique film muet de Georges Méliès, Fatmi a créé un film expérimental *À travers la Lune*. En partie science-fiction, en partie hommage à l'histoire du cinéma, ce film en noir et blanc mêle des images de la Lune au visage du roi ainsi que des images d'archives datant de l'époque où le roi Mohammed a pris le pouvoir jusqu'à son enterrement plusieurs décennies plus tard. Toutes ces images entremêlées sont accompagnées d'une bande-son mystérieuse et inquiétante, plongeant le spectateur dans un voyage surréaliste.

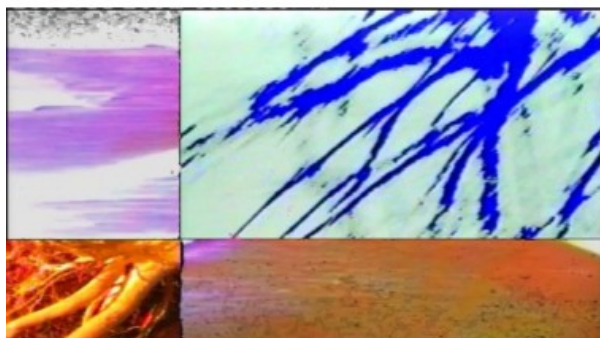
Dans notre culture contemporaine marquée par un marketing ultra efficace concernant aussi bien les *pop stars* que les personnalités politiques, le public est confronté quotidiennement à des subterfuges sous forme de campagnes médiatiques, repositionnement et autres secondes chances pour des célébrités en déshérence, ce qui rend d'autant plus incroyable cette histoire improbable d'imagination collective. Elle semble refléter une certaine innocence autant qu'une opération de manipulation, l'homme ayant foi dans ce qu'il « voit » tout en voulant probablement aussi croire en quelque chose qui le dépasse, qui lui donne de l'espoir – et cet espoir est porteur d'un vrai pouvoir.

Blair Dessent



## Jean-Marie Leicknam, *Tant qu'il y aura du vent*

10min | France



Dans le susurrement du dernier quatrain d'*Oublieuse mémoire* d'abord aux mots imperceptibles puis plus audibles, la dernière partition de Jean-Marie Leickman se dévoue à l'image qui se fait se défaisant ainsi que prise par et dans le mouvement.

En suivant l'injonction du poème de Supervielle à chercher « l'océan du côté de la source », il replonge dans ses propres images, les « peint », les griffe, leur fait ratures ou fils dessinés ou bien teint le corps et le champ incluant le pinceau.

Il rappelle tel plan de l'ampoule se brisant ou très éloignée, celle de la famille fabriquant son trompe-l'œil, celui du corps se mouvant avec le travail déréalisant du bleu ou plus éloigné encore ce plan *footage* d'un Tarzan aux pas simiesques et de fiction aussi le clown ou le groupe masqué y compris de fausses pierreries ou de la danse à la Loïe Fuller en voiles mouvants... un monde non-monde. Un monde de l'image où l'implication répétée des instruments à la créer, à main comme le pinceau mais aussi enchâssé comme l'appareil photographique ou la voix de l'enfant égrenant des couleurs ou des bribes du *Bateau ivre* se disent comme projet et comme fin en soi. Cela débute et se clôt sur le store, d'abord se levant sur l'image et la lumière et se baissant quand elles s'éteignent. *Tant qu'il y aura du vent* produit sa définition et sa propre application.

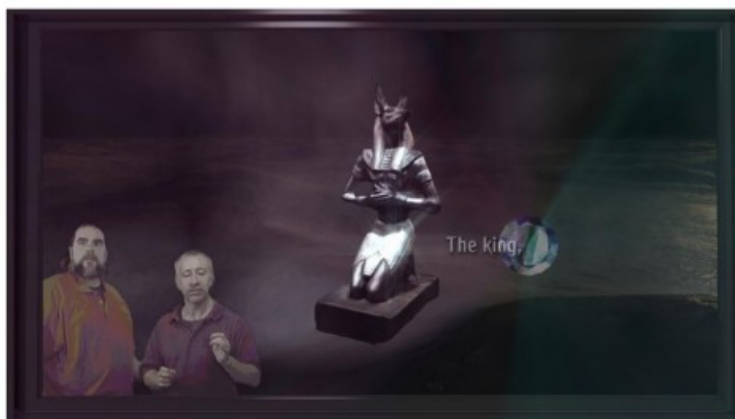
**L'artiste dit :** « Résonances magnétiques des images oubliées, recherches de souvenirs de films réalisés, se mélangent, se brassent, s'embrassent, s'effacent et resurgissent du plus profond de la mémoire. *Tant qu'il y aura du vent* qui porte ces images aux cinq coins de nos sens la poésie l'emportera. Ce film est réalisé à partir de fragments de certains de mes travaux tournés depuis plus de 35 ans. Comme un archéologue de mon propre travail, j'ai fouillé puis mixé toutes ces images juste pour voir si ce mélange allait produire de l'inattendu, du nouveau ou si au contraire il s'agirait juste d'un état des lieux pour repartir sur une autre piste. »

Simone Dompeyre

## David Finkelstein, *L'Enregistreur*

24min30 | États-Unis

Une exploration poétique de nos façons de stocker nos souvenirs. Un collage de mots, d'images et de musiques qui montrent comment nous gribouillons nos impressions sur papier, film, vinyle et autres médias, modelant notre vision du monde. Un voyage dans un paysage intérieur empli de serpents, saxophone et pyramides. Les deux narrateurs du film explorent les effets de vieux souvenirs autant corrosifs qu'éclairants.



### *En quelques fragments :*

DAVID : La dernière fois que nous avons glissé sur les rainures du disque quand lui-même, glissait de plus en plus près de la pointe de lecture, attendant ce moment de contact quand tout se met immédiatement à vibrer dans un son vibrant et crépitant.

IAN : Le saxophone que Michael jouait semblait bondir dans ses mains, comme s'il pouvait à peine le contrôler, cette espèce de serpent qui va se tortillant et voudrait aller vers la lumière mais qu'il doit contenir au plus profond dans l'obscurité de son estomac.

DAVID : Les serpents dorés et leur cou doré s'entortillant autour de mes doigts et de mes bras et m'ornant de mon casque de roi.

IAN : Oh ! ces gloires égyptiennes. Les peintures en forme pyramidale sur les pierres et les bijoux. Les rubis et émeraudes de nombreux royaumes, sortis de terre et mis sur leur visage.

DAVID : La pointe en diamant de la pointe de lecture qui coupe et grave des lignes dans le verre, avec une précision de plus en plus fine, jusqu'à ce que les fragments brisés scintillent dans la lumière nocturne.

IAN : La magie se trouve dans les vibrations provenant du fracassement de vieux morceaux de vaisselle, la libération d'anciennes énergies qui viennent de dessous de nos pieds.

DAVID : Le scintillement de la poussière de diamant qui tombe silencieusement, sur le sol du désert, permet à une majesté cachée de briller dans le clair de lune.

IAN : Le roi, le roi au sommet de la montagne qui regarde vers le bas, vers la cité qu'il a l'intention de prendre avec ses armements raffinés et brillants.



DAVID : Le rubis incrusté sur le front se projette au loin comme des lasers afin d'atteindre précisément la base de l'autel du temple.

IAN : Est-ce que tu sais comment on apporte ces éléments d'un endroit à un autre ? Il faut les transporter très précautionneusement, par-dessus une montagne. Il faut utiliser des rondins et des poulies et toutes sortes de systèmes étranges de levier, afin d'apporter ces morceaux de pierre de l'autre côté du versant de la montagne, afin de construire les temples et autels sacrés dont nous avons besoin pour nous connecter à nos dieux.

DAVID : Sais-tu que notre système de comptabilité méticuleux dans lequel d'exacts rapports de ce qui a été dépensé, sont gravés sur du papyrus, enroulés et gardés dans des bocaux et dès lors, survivront et dans des centaines d'années, les futurs hommes penseront que notre civilisation était d'une pédanterie idiote.

IAN : Un, deux, trois, quatre. Chiffres arabes, systèmes d'organisation arabes. Ces étagères, ces étagères de classement remplies de morceaux de vaisselle, chacun avec un bout de papyrus, un bout d'information des anciennes traditions que nous allons conserver précieusement pour le futur.

DAVID : Les lignes volubiles et sinueuses de la flûte de pan et la musique s'enroulant comme de la fumée, font sortir paresseusement le cobra hors de son panier.

IAN : Jouer du violon. Jouer du violon pendant que la ville brûle. Jouer du violon pendant que les animaux s'enfuient. Jouer du violon alors que le feu pénètre dans le zoo. Jouer du violon alors que tout le monde crie à la glorieuse escapade qu'il doit faire de la glorieuse destruction.

DAVID : Crier tandis que des milliers de personnes allument simultanément leur radio et ce jazz splendide qui joue l'exacte musique de danse qui chorégraphie la chute et la destruction de tout.

IAN : En provenance de l'hôtel au centre-ville Brooklyn, nous vous présentons ce programme de musique de danse, il arrive précisément entre les flashes infos, les flashes infos de notre embarrassante destruction. Contentez-vous d'écouter et de danser.

[...]

## Cinémathèque de Toulouse

### Kenji Kojima, *Techno Synesthesia: Withering Tulips Three Scales*

7min54 | États-Unis



Ressentir pleinement, retrouver le sens premier d'esthétique/*aïsthesis* qui concernent tous les sens en ce plaisir – alors du beau – aujourd'hui de l'art, est l'invitation de la Synesthésie et celle de Kenji Kojima qui compose sa *Techno Synesthesia* à partir des données visuelles, par l'algorithme informatique. Cela puisque l'ordinateur transforme toutes les données sensorielles en binaire.

Cependant le poète des synesthésies exaltait la réunion de la lettre dite et de l'odeur et de la couleur : ainsi se réciter à soi-même l'emblématique *Fleurs du Mal IV* : « Correspondances », « La nature est un temple où de vivants piliers/ [...] Comme de longs échos qui de loin se confondent/ Dans une ténébreuse et profonde unité/ Vaste comme la nuit et comme la clarté/ Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. »

Ou le plus érotique baudelairien *Parfum exotique* « Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne/ Je respire l'odeur de ton sein chaleureux/ Je vois se dérouler des rivages heureux/ Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone. »

L'hypallage y est triomphante dans cette contamination des sensations des hommes aux éléments qui les provoquent. Sans recourir davantage à sa bibliothèque, entendre aussi *Voyelles* rimbaldien qui fait vibrer ces lettres, chacune en la couleur qu'il leur découvre.

En un bond par technologie informatique, cette approche-ci explicite son rapprochement en « Techno Synesthésie » de fleurs particulières : les tulipes comme d'autres partitions-images-sons de l'artiste se dévouent aux saisons, aux paysages urbains architecture du MoMA ou rues new yorkaises avec jogeurs.

Très loin des propositions transhumanistes, le projet fusionne ce que ressent l'humain, son désir du beau par une composition algorithmique de la musique. Les couleurs des fleurs d'un massif si fourni qu'il égrène les tulipes fermées, ouvertes voire trop ouvertes ou fanées, deviennent notes d'une partition musicale. L'artiste a créé son propre logiciel le *RGB MusicLab* afin de convertir une image en musique



par l'algorithme informatique or, sachant combien sont nombreuses les données de ces images à reconnaître, il a, dans sa constante recherche, développé un second logiciel de filtrage auquel il a donné le nom de la lumière en italien, *Luce* parce qu'il a opté sur la luminosité comme critère. *Luce* travaille avec une caméra en direct et un fichier vidéo en RVB, afin de comparer la lumière et l'ombre des 84 grilles apposées à l'image vidéo dont il retient des nuances ce que le programme transforme en notes de musique. *Luce* s'entendrait aussi comme un rappel de cette annotation de Scriabine sur sa partition de sa symphonie *Prométhée* en 1910.

L'œuvre de Kenji Kojima transpose l'invisible sonore en visible entendu... les deux pris dans le temps de sa création en trois mouvements.

Le massif des tulipes, corolles émergeant au-dessus des longues feuilles vertes, varie du rose thé au rose poudré, du mauve foncé au fuchsia brillant. L'approche est haptique, les pétales sont « touchés » du regard entraîné dans le mouvement et la musique... le piano-forte, marqué ou plus envolé, scande les propositions binaires encadrées, surgissant là sur telle ou telle fleur sur fonds de sons de la nature comme les cris d'oiseaux. L'image numérique, le 0/1, s'explique avec la position des notes dans des carrés de lignes blanches ténues. Un organigramme de lignes brisées s'en dessine, se multiplie, rhizomique ; il zigzague, s'étale avant d'être encadré en un parallépipède rectangle, sculpture filiforme et mouvante sur elle-même avant le filage des fleurs libérées de cette numérotation désormais sous-jacente. La partition à jouer distinguent trois moments désignés et trois variations rythmiques : *Withering Tulips Three Scales / Flétrissement des Tulipes Trois Gammes / Échelles : Accord Mystique / Échelle de Tous les Entiers / Gamme de Douze Tons*.

De telles appellations rassemblent les temps historiques de la musique du sacré aux musiques sérielles, qui préfèrent affichant leur projet pris dans le matériau musical, être retenues dans la sphère expérimentale. Nam June Paik venu de sa lointaine Corée en Europe pour une thèse sur Cage, fréquenta assidûment les studios de musique électronique de Stockhausen. Il appelait souvent les téléviseurs de ses installations « pianos à lumières » puisque boîte à sons autant qu'à images, et expliquait composer ses bandes-vidéos comme des partitions. Quant au précurseur Nicolas Schöffer, il saisit combien la – nouvelle science – cybernétique changerait la vie des humains et il en distingue les potentialités pour l'art et ses sculptures de métal avec filtres colorés, lumières vibrent en prémices à la musique concrète des années 1950, quand il intègre la machine dans son œuvre.

*Techno Synesthesia: Withering Tulips Three Scales* pense sa création en une alliance binaire au carré comme on dit formule au carré, puisqu'elle implique le 0/1 et unit les sens de la vue et de l'ouïe voire une telle union provoque un envahissement sensoriel du corps, le bonheur des sens oubliés de la machine – pourtant sous-jacente, et si c'était là, la clef du rapport homme-machine.

*L'artiste explique le fonctionnement de son logiciel :* « Le logiciel *RGB MusicLab* convertit la valeur de couleur RVB (rouge, vert et bleu) d'une image fixe en musique à échelle chromatique (atonalité). Le programme lit la valeur RVB des pixels. Un pixel fait une harmonie de trois notes de la valeur RVB, et la longueur de la note est déterminée par la luminosité du pixel. La valeur RVB 120 ou 121 est le *C* du milieu, et la valeur RVB 122 ou 123 est ajoutée un demi pas de la gamme qui sont *C#*, et ainsi de suite. Le noir pur qui est  $R=0, G=0, B=0$  n'est pas un son.

*RGB MusicLab* convertit une image en musique par l'algorithme informatique. Le programme lit les données de couleur RVB à partir de 84 grilles divisées d'une image vidéo [...] et choisit les trois ou quatre premières différences de la valeur qu'une seconde auparavant (il peut contrôler la séquence des intervalles). Ensuite, le programme convertit les valeurs de couleur en notes musicales qui sont les mêmes méthodes que *RGB MusicLab*. »

Simone Dompeyre

### Michiel Van Bakel, *Forest Paths*

3min20 | Pays-Bas, EYE Film Institute



Cela pourrait être une virtuose mise en abyme, d'un chemin dans un chemin dans un chemin à l'infini si la référence à Heidegger n'ouvrait d'autres pistes. Le *forget Heidegger/ oubliez Heidegger* entre parenthèses jouxtant le « sentiers forestiers » titrologique induit paradoxalement à revenir vers *Chemins qui ne mènent nulle part, Holzwege* du philosophe allemand.

La promenade est transformée, perturbée ainsi que son image, en vagues, en crêtes et ce, d'autant que le noir et blanc efface la connotation de la forêt et que les quelques cris d'oiseaux emportés par le son entêtant, sériel, perdent leur rôle d'indices du lieu.

Certes des masses connotent les arbres et une zone plus claire, un sentier mais elles dissolvent leur iconicité. Ce chemin venant du point d'un fond sans fonds, d'un fonds inépuisable, s'approchant grandissant jusqu'à saturer le champ, en cette approche, se dilue en distorsion déréalisante. S'approcher c'est moins voir. L'*accelerando* culmine en l'effet *flicker*, troué de stases alors des masses, des traits, de la lumière jusqu'au *finale* en fondu au noir.

L'animation de photographies provoquant mouvement et lumière révèle des



chemins forestiers autrement invisibles à l'œil humain.

Pour cette circulation, ce mouvement d'images figées, Van Bakel a fabriqué une caméra-scanner qui étend la vision humaine jusqu'à une lumière proche de l'infrarouge. Il provoque et le regard ainsi hypnotisé et la question sur notre capacité et notre appétence à voir.

Quant à la référence : elle s'éclaire d'une note liminaire de Gallimard, l'éditeur français de l'ouvrage philosophique. « Ce titre allemand est très ambigu. Si, en effet, le sens premier de *Holzweg* est bien celui d'une piste qui s'enfonce en forêt, il existe un sens dérivé, [...] celui de "faux chemin", de "sentier perdu". »

En outre, l'éditeur cite le prologue non traduit, « "Bois" est un vieux nom pour forêt. »

Et de distinguer deux attitudes de ceux qui traversent les forêts, ceux qui craignent de s'y perdre et ceux, professionnels des bois, bûcherons et gardes-forestiers qui savent le suivre pour atteindre leur lieu de travail.

S'impose de désigner le premier « chemin », dans la conférence de 1935 « L'origine de l'œuvre d'art », dont *Forest Paths* accepterait les premières affirmations : « L'origine de l'œuvre d'art, c'est l'artiste, l'origine de l'artiste c'est l'œuvre d'art » mais pour simultanément réfuter, la définition qui suit de l'art. Art qui amènerait à « la reproduction de l'essence générale des choses », qui aurait pour mission « mettre en œuvre la vérité de l'étant » alors que le seul réel de *Forest Paths* est virtuel, construit par la machine qu'il mène, par le calcul qu'il organise. Il est lumière en mouvement. Les *Forest Paths* échappent à Heidegger.

Simone Dompeyre

## Sarah Ouazzani Touhami, *Le Mythe de l'éternel retour*

5min07 | France



Sarah Ouazzani Touhami compose un nouveau poème vidéo créateur d'un temps d'entre les temps. Le passé aux échos concentriques du passé composé, le présent du souvenir de la voix entendue mais relié au passé par la traduction en si léger décalage y compris dans le pronom employé... L'indéfini transporte au plus près de la sensation. Sa voix porte la tra-duction, comme un « tirer » vers

nous, ce qui se disait du « départ à oser » par une voix italienne de femme plus âgée et de sa vie avec la laine des moutons et les difficultés, cependant, qui perlent

avec le terme « tentacules ». L'italien ne réveille pas des images typiques pas plus que l'eau n'est localisante, l'un s'entend poétiquement car en lambeaux de phrases, l'autre plus précise en sa sonorité, est porteuse de cette idée du retour que suggère le titre, hors de grandes envolées métaphysiques. Retour par cette pensée aimante et aimable du monde et de l'autre qui se refuse aux éclats et leur préfère l'évanescent, le trouble, l'indécis avec cette attention aux petites « choses » : la course d'un enfant, le doigt qui touche l'insecte dans le chemin, les moutons entre les arbres. Les trouées de l'humain en la voix.

**L'artiste dit :** « Pierre Péju évoque dans son livre *La Petite Fille dans la forêt des contes*, l'enfant ravi de suivre le joueur de flûte, de s'enfoncer dans la forêt, de s'y perdre, d'y rencontrer la bête. Je cherche les sensations de cet enfant ravi dans la forêt des danseurs. Tandis que la fête bat son plein, il lutte pour ne pas s'endormir. Éblouie par des lumières qui brillent de mille feux, j'ai été cet enfant que je plonge dans une rêverie liquide.

J'envisage le sonore comme l'espace de sensations organiques, animales, naturelles et intuitives, mais aussi comme celui d'une passerelle dirigée vers l'image, que cette dernière soit mentale ou physique. La vidéo me permet dans un va-et-vient entre l'image et le son, de jouer avec le réel pour y introduire une forme d'étrangeté. J'ai plaisir à jouer avec les surimpressions, les couleurs, les lumières, les ralentis, les effets spéciaux artisanaux et suis très influencée dans ce sens par les expériences de Raoul Ruiz à la frontière du cinéma de fiction et du cinéma expérimental. »

Simone Dompeyre

### Pierre Villemin, *Souvenir d'un avenir*

16min15 | France

Entre futur et passé, un homme cherche à rassembler des souvenirs d'une femme aimée. Étrange voyage où se mélangent souvenirs personnels et textes de voix *off* de films mythiques... Cet assemblage d'écrits, apparemment dissemblables, devient le fil d'une pensée, celle d'un homme en prise avec ses contradictions, en quête du souvenir d'une femme aimée, entre passé et futur.





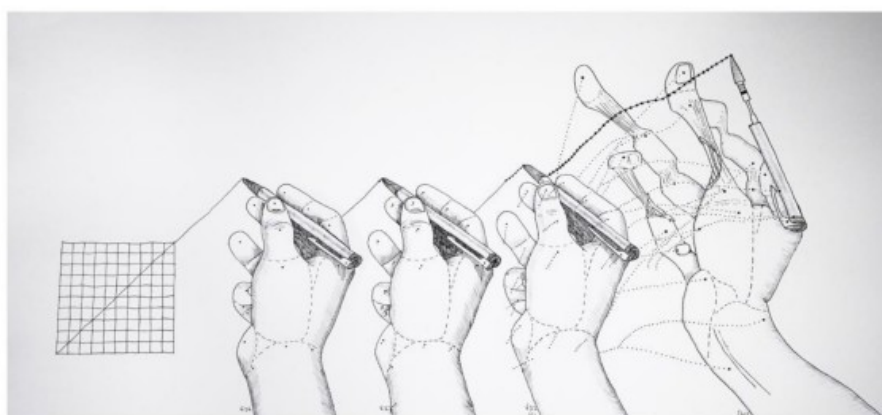
## Johan Rijpma, *Extrapolate*

1min55 | Pays-Bas, EYE Film Institute

### *Suivre le mode d'emploi, le mode d'écriture :*

1. Extrapolation de la ligne à travers la grille.
2. Observation et dessin du processus d'extrapolation.
3. Extrapolation du processus d'extrapolation.

La main se divise en différents segments qui, en une subtile rotation et un changement de perspective se meuvent en différentes directions. Les deux derniers photogrammes de ce mouvement tracé et enregistré déterminent la direction de chaque segment. Les points indiquent la position des segments à un moment  $n$  et  $n-1$  révélant leur trajectoire, qui peut ensuite être extrapolé grâce à la technique d'animation *straight-forward*.



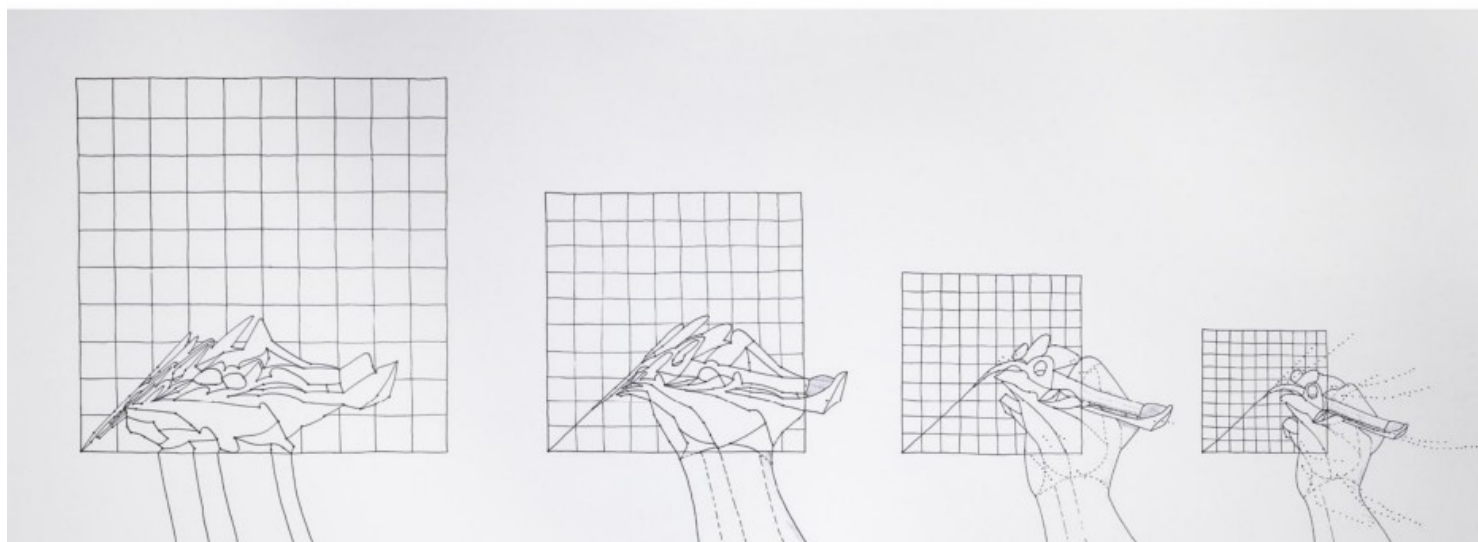
Les transitions entre mouvements captés et extrapolés interviennent lorsqu'il y a franchissement des bords. La première transition s'effectue quand le tracé sort des limites de la grille. Puis se réalise la seconde transition, lorsque la ligne quitte la feuille de papier. L'extrapolation suivante rompt avec la limite rectangulaire, image du bureau, et finalement, l'espace de travail (le studio) se révèle. De ce point de vue, plus ample, une technique plus systématique et abstraite assure, de façon réflexive, un retour au début.

Dans cette méthode d'extrapolation abstraite les points qui présentent la position des différents segments, coïncident avec les lignes qui les matérialisent, ainsi, les points ne déterminent-ils pas seulement la position des segments mais ils en sont aussi les traces.

Cette technique est à la fois appliquée pour l'effet de zoom arrière, vers le studio ainsi que pour l'effet de zoom avant, au moment du retour vers la grille puis vers le point initial.

Certains pourraient s'attendre à ce que le résultat de l'extrapolation de la feuille de papier qui se froisse soit un recroquevillement graduel mais lorsqu'on froisse

une feuille de papier, les différentes parties de la main bougent dans de nombreuses directions. Il en résulte une lente expansion de la composition que forment les segments de la main et leurs connexions imaginaires – anatomiquement inconséquentes.



L'énergie des mains est transférée à la feuille de papier froissée mais quand les mains lâchent le papier, le matériau réagit en essayant de revenir à sa forme originelle. Ce processus de rétablissement est la principale source pour cette extrapolation, transition de sujet à objet.

Dans cette animation *straight-forward*, chaque dessin se fonde uniquement sur le dessin précédent. Ainsi, oublier de tracer une partie du dessin la ferait disparaître pour le reste de l'animation. Ce processus d'animation présente les mêmes qualités qui peuvent se retrouver dans les limites et les risques d'un processus d'extrapolation dépassant l'observation. Cette extrapolation du papier froissé résulte de la répétition et de l'étirement intuitifs des formes qui émergent de la feuille de papier froissé comme composant initial.

La transition en zoom arrière a été effectuée en déplaçant graduellement chaque segment vers le centre tout en réduisant le dessin complet grâce à un photocopieur, calquant le dessin suivant sur cette photocopie réduite plutôt que sur le dessin original.

Alors que la réalisation de ces dessins détaillés aurait pris plusieurs heures, le travail de tracé et de dessin de cette scène de zoom arrière se réduit rapidement en un point d'une seconde.



## Stéphanie Morissette et Dale Einarson, *Empreintes Labyrinthiques*

7min40 | Canada, GIV

*Empreintes Labyrinthiques* ouvre un jeu cérébral et en couleurs sous l'égide de ce lieu où se perdre mais sans y craindre le minotaure tant, d'emblée, c'est du cerveau dont il s'agit. Certes les transformations de la couleur codée en noir et blanc et en stries noires organisées puis aniconiques connotent la perte, la coupure des réseaux de la pensée jusqu'à la menace des pertes du souvenir en Alzheimer mais la virtuose maîtrise de la peinture numérique entraîne dans le déferlement de ce que peut... la pensée.



Le cerveau s'anime en image médicale colorée où règne la couleur franche, il induit l'image de ce qu'il connaît : la marche sur la neige topique du Canada. L'image devient le point d'ancrage de ce que pense, crée le cerveau et... le duo d'artistes.

Des bois blancs de cette neige, en Super 8 tremblant participent à cette polyvision/poly-pensée que peut le créateur. En plans subjectifs si proches et traduction de la familiarité, les escaliers, la porte, l'intérieur de la maison vers laquelle la jeune femme dans la neige se dirige, augurent d'un lieu connu. Le cerveau se souvient du dehors et du dedans. Certes des grincements attisent l'idée d'une perte mais l'on peut préférer croire en l'activité cérébrale/pensée. Elle va de l'invention constante de l'image assurée – médicale – aux taches de Rorschach à projet d'analyse psychologique mais surtout invention de formes par le simple pliage de la page, de celles-là renvoyant aux effets papillons, aux envolées d'images miroirs, aux kaléidoscopes pour le plaisir – enivrement du voir quand les couleurs jaillissent.

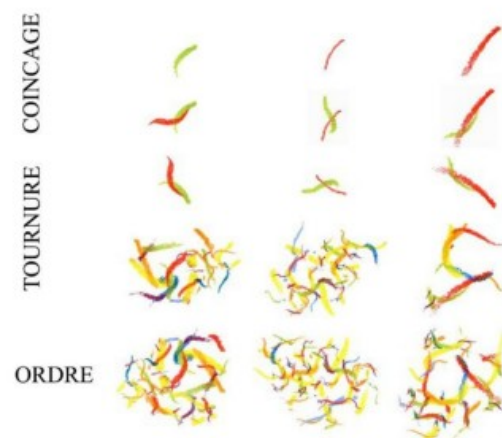
Ainsi la circulation passe de programme à programme, de statut d'image à statut d'image. Cela n'entrave pas le plaisir d'arpenter – en images référentielles – le sol québécois, d'abord rapidement, en plans enchâssés et polyvision avant d'occuper totalement le champ, avant de circuler en images informatiques de diabolos doublés, agités par définition, aux inventions hautes en couleurs voire criardes, jusqu'à l'accalmie. Ce déplacement avec une musique d'accordéon, retrouve le point de vue de l'objectif traversé par les oiseaux survolant un globe, que ne refuserait pas un Marey quoiqu'ils soient en images numérisées. Le fond devient papier froissé avec silhouettes noires actives, formées de divers éléments s'y agglutinant ce qui perturbe l'accalmie ; cela amorcerait la marche à reculons qui clôture la vidéo et que l'on traduirait en incapacité de la compréhension du monde si, très inversement, en métaphore, on n'abordait les constantes transformations de la création numérique qui sans nécessité du référent, crée ses papillons, ses moirures, comme une relance en boucle de la pensée qui veille/s'éveille.

## Pierre Vermeersch, *Tournure. Démocrite avec Worringer*

1min58 | France

*Tournure. Démocrite avec Worringer* fait partie de l'avancée d'une recherche concernant la structure de l'acte pictural. Elle prend son départ de l'expérience de griffonnage de Worringer qu'il met en série avec la pratique ancestrale de l'entrelacs. Elle est revisitée à partir du fondement de la théorie des nœuds borroméens comme équivalent du coinçage (*diathyrḗ*) démocratéen. Les étapes de cette recherche s'inscrivent en une série de fascicules consultables à la bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou.

La présente monstration filmique déplie en trois séquences les trois temps du mouvement d'auto-enveloppement de l'acte pictural en lequel se conjoignent la structure de l'hypercube et la réflexivité de l'attracteur étrange. Soit le rapport de l'intensif à l'extensif, tel que l'expérience de pensée de Démocrite révisée par Aristote en ses propres termes, fixe le point d'origine de la tradition du diagramme, au joint de l'art et du mathématique encore disjoint de la déductivité.



### Pour en lire un peu plus :

Pour revisiter l'expérience de pensée de Démocrite à partir de celle de Worringer, nous en passons par la traduction des termes de Démocrite en ceux d'Aristote, qui retrace la relation de l'intensif à l'extensif ; elle habite la tradition du diagramme, en ce point d'origine tant de l'acte pictural que de la géométrie.

Démocrite : coinçage – *diathigè* → tournure – *tropè* → figure – *rhusmos*,

Aristote : ordre – *taxis* / position – *thésis* / forme – *schēma*

Conformément à l'expérience de griffonnage de Worringer, le coinçage est l'effet de la rémanence du tact, l'appui intensif, en l'occurrence du crayon, sur le support sous les espèces de l'entrelacs qui confère à l'inscription du trait la consistance de la corde.

Ainsi la première séquence : L'intensité du coinçage d'un trait sur l'autre commande un nouvel équilibre ; c'est-à-dire qu'un tel croisement doit s'orienter selon la forme fragmentaire, le détail d'un tout dont la structure *in absentia* est offerte à l'intuition.

Deuxième séquence : La répétition de l'acte d'inscription, du coinçage – *diathigè* –, donne lieu, à chaque fois, au mouvement de la tournure – *tropè* – par laquelle s'effectue le déploiement de la structure que nous avons identifiée à celle d'un



attracteur étrange en raison de la symétrie d'échelle qui lie le détail à l'ensemble, comme s'il s'agissait d'une référence numérique soit du plan complexe, alors que le procès est ici non algorithmique. Le graphe qui précède cette seconde séquence fait montre du rapport de l'intensif à l'extensif, exprimé dans les termes de la traduction d'Aristote à partir de ceux de Démocrite.

Ce mouvement de la tournure – *tropè* – conditionné par l'intensif, le coinçage – *diathigè* –, est figure – *rhusmos* – dans le registre dynamique du mouvement chez Démocrite. Alors qu'il est position – *thésis* –, arrêt de la figure – *rhusmos* – dans les coordonnées de l'espace comme tel extensif. Cet arrêt fixe la forme – *schēma* – du mouvement de la figure – *rhusmos*.

Ainsi répétons-nous trois fois cette effectuation de la figure – *rhusmos* – à partir d'un coinçage – *diathigè* – initial, que nous arrêtons sur la forme – *schēma* – que nous identifions à l'attracteur étrange.

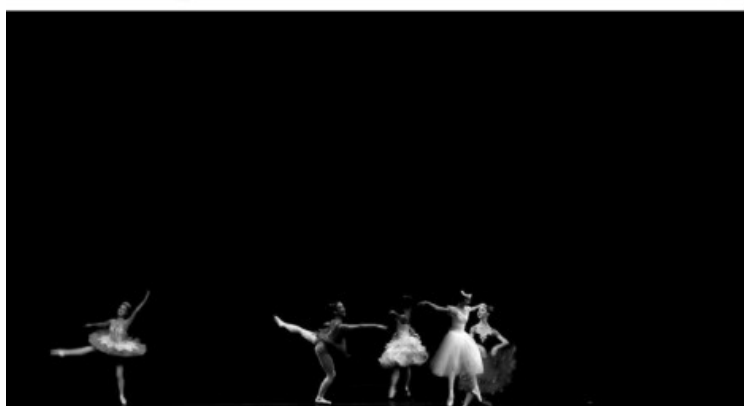
La troisième séquence relève de l'ordre – *taxis*. La version du coinçage – *diathigè* – démocritéen en l'ordre – *taxis* – aristotélien vient boucler le système, en outrepassant l'infini en puissance d'Aristote. En effet cette traduction suture les deux limites de l'infini actuel, de l'infiniment grand, extensif et de l'infiniment petit, intensif. C'est ainsi que l'effet de mouvement de l'artifice cinématographique, obtenu par la mise en série de ces trois variantes de la forme – *schēma* –, de la séquence précédente, enchaîne trois temps de l'auto-enveloppement modélisé par celui de l'hypercube.

Cette structure d'enveloppe, telle qu'elle fut formalisée par Lacan dans ses leçons sur les *Ménines* de Vélasquez, est celle du plan projectif figuré dans le cross-cap, homéomorphe à l'hypercube : la structure même de l'acte pictural.

## Fran Orallo, *The Chaos Theory*

3min40 | Royaume-Uni

La vidéo-*footage*, aux plans empruntés à Internet, dépasse le projet de plaisir premier et explicite très habilement et en sourire, la lecture actuelle d'une difficile théorie.



Un plateau de danse improbable, sans décor ni dorures, reçoit des danseuses échappées de ballets très divers. Elles se croisent, se superposent, se catapultent. La donnée est explicite sur ce que provoque l'harmonie quand diverses de ses réalisations se rencontrent : le désordre. Loin d'une simple addition de talents, harmonie + harmonie = disharmonie du plan premier.

Les cinq danseuses dont costumes et directions prouvent l'inadéquation de cet ensemble et qu'elles ne fondent pas un ballet unique – technicité et sourire – figé – ne font rien d'autant qu'alors qu'elles entrent par la gauche et sortent par la droite en imitation de l'arrivée et départ des coulisses, le double de celle-ci et de celle-là ajoute à la désorganisation.

Ainsi si dans une chorégraphie donnée, la trajectoire de chaque corps est calculée selon un modèle strict, appris, celle-ci est empêchée dans la rencontre avec d'autres trajectoires tout aussi réglées. C'est pourquoi, l'artiste y métaphorise la théorie scientifique du Chaos. Pourtant cette théorie a perdu sa connotation d'inconnu, de menace que l'homme y projetait par peur de l'incontrôlable et poussé par le besoin de régir, de donner forme et structure à tout. Désormais, on y a recours pour l'approche d'éléments dépendant, en leur situation initiale, les uns les autres et



crédit photo : Roberto Alvarez

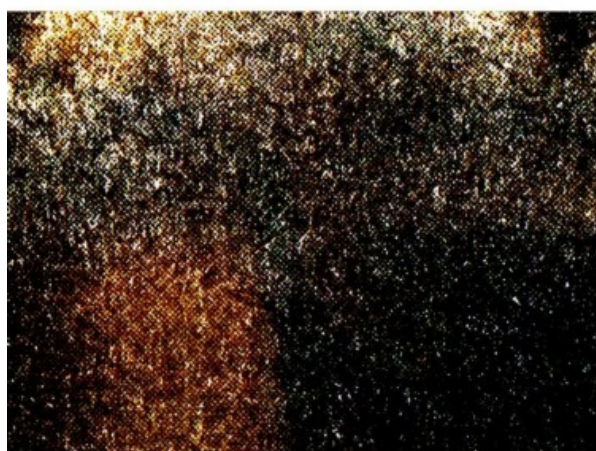
subissant un léger changement affectant leur être ensemble. La mathématique en élabore des règles mathématiques et des équations sophistiquées tout aussi réussies que cette danse faussement ratée.

*Coda* : Quand en vidéo nomade, les danseuses s'échappant de leur champ suivirent l'encadrement des fenêtres, la figure s'y donna à cœur joie.

Simone Dompeyre

## Stefano Miraglia, *Anoche*

7min45 | Italie/France



*Anoche* est une étude sur la solidarité des éléments lointains – presque sans rapport entre eux – qui proviennent tous de mes archives personnelles et ont été réalisés à différents moments et lieux : une vidéo de ce que j'ai vu d'un bus de nuit à Rome en 2012, un de mes enregistrements sonores de 2006 et une photo retrouvée, prise à Venise dans les années 1930. Les photos agrandies sont montées en boucle et superposées. Les filtres de la boucle cassent, fragmentent les formes des lumières nocturnes d'abord si parfaites. Les mouvements

des formes fragmentées se mêlent à la bande sonore forte et déformée, provoquant une nouvelle réalité à expérimenter. Peut-être d'une manière moins facile mais certainement plus révélatrice.



Une citation de Borges est lancée dans le noir de la salle de projection faisant se retourner certains spectateurs interloqués.

Cette citation doit être pensée comme un commentaire sur la fin d'une époque personnelle ou collective.

### Milos Peskir, *Resonant Rust*

3min | Serbie



*Resonant Rust* : surprenant seuil que cette rouille qui attaque les matériaux et dont on tente de les protéger... plus encore, cette substance est douée de sons.

Cependant, cela sied à ce travail d'érosion de l'image. Un plan fixe mais tout y glisse, s'y défait, le temps y a prise et emporte ainsi l'espace dans le temporel. Un plan fixe mais qui gagne des niveaux, un haut à atteindre et une zone de permanence tous deux pris dans la brisure de l'image et de la figuration. La rouille numérique s'empare d'un plan de rue, place ou trottoir envahi/e par des pigeons, qui, comme tout pigeon cherche à picorer la miette retrouvée. Ils s'agitent, tournent sur eux-mêmes mais dans leur dissolution, ce sont des pixels qui s'agglutinent ou se distinguent et si l'un va vers le figuratif, la désagrégation le rejoint. Plus encore si la rouille coince les rouages des machines, ici, elle ralentit, étire le temps de ses masses en pixels et leurs sons, des mots déformés, des bruits urbains deviennent éléments de ce matériau emmêlés en lui.

Simone Dompeyre

### Thorsten Fleisch, *Picture Particles*

5min50 | Allemagne



Le triomphe du matériau : des fragments de pellicule, Super 8, 16 mm voire 35 mm impressionnées ne gardent que très rarement des traces iconiques hormis ce bateau en plongée emporté lui-même par et pour la variation de ces formes et couleurs. Les traces des perforations diverses, les chiffres de la pellicule ajoutent

à ce déni. Le *flicker* multiplie les accents dynamiques repris en partition jaillissante. Le film en un espace d'abord circonscrit, déborde et s'empare de l'écran. Les craquements topiques se fondent dans l'accélération sonore et visuelle pour le jaillissement intense jusqu'à une courte accalmie sonore, avant que ne s'atteigne l'acmé. Les éléments se sont croisés, activement, prenant le haut et le bas sans distinction avant qu'en effet miroir puis kaléidoscope, ils s'animent en imprévisible peinture plus ordonnée mais toujours sauvage. *Pictures Particles* participe de ce cinéma processuel qui féconde une invention filmique sur fonds d'inattendu et de transformation.

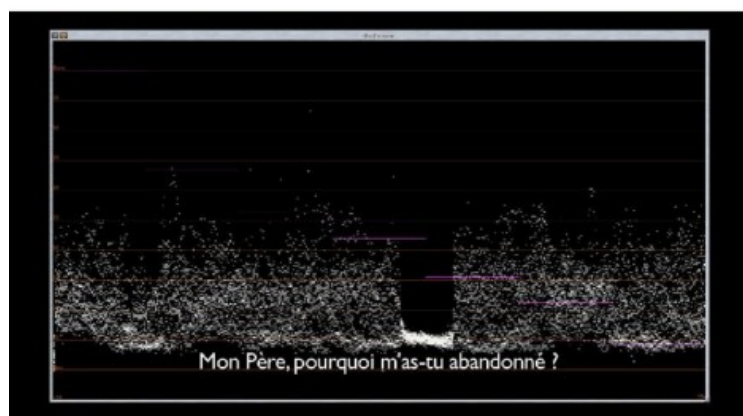
**L'artiste explique sa démarche :** « Des éléments singuliers appartenant à un support de données visuelles y ont été collectés afin de construire de nouveaux agents réactifs visuels.

La répétition – dans l'espace et dans le temps – est gérée comme un liant pour apprivoiser en un mouvement les particules sauvages, dans l'évocation du nombre d'or de l'œil spirituel. Du *footage* Super 8 a été segmenté et travaillé avec d'autres formats du 16 mm au 35 mm, par impression optique, la pellicule ainsi obtenue projetée étant à nouveau filmée. Cette boucle de rétroaction analogique ayant été passée durant un certain temps, sa résultante a été transférée en vidéo et à nouveau montée. »

Simone Dompeyre

## Dania Reymond, *Oscilloscope 1 – Physique de l'Évangile*

8min | France



*Oscilloscope 1 – Physique de l'Évangile*, de Dania Reymond. Elle y soumet de brefs fragments de la montée au Golgotha, la Crucifixion et la Passion, de *L'Évangile selon Saint Matthieu* de Pasolini, de 1964 au filtre de l'oscilloscope – ce qui attire le titre. Cet appareil, intégré à un logiciel de montage est habituellement chargé de vérifier si la vidéo répond aux normes de sa diffusion en télévision,

au PAD – prêt à diffuser ; Dania Reymond en garde les sinusoïdes. Traduites en signaux électriques, selon les variations de l'amplitude des intensités lumineuses, les images deviennent physique pure. Les mouvements ondulatoires, à travers lesquels



parfois se dessinent tel drapé ou tel élément de la croix que l'on dresse, sont portés par la musique, elle, non altérée. Les figures devenues abstraites, rapportées à la plasticité, restent fidèles à l'esprit de l'œuvre première mais la lecture est toute sensitive, multisensorielle.

Simone Dompeyre

*Cf. cependant autres textes dans le catalogue des Rencontres Traverse 2017, 20 ans ce n'est pas rien, p. 71.*

### Simone Payne, *Reasons's Code / Set Theory I-IV*<sup>1</sup>

7min / 19min | Royaume-Uni

La structuration du et par le 0/1 est le fondement de l'écriture numériques puisqu'elle ne repose pas sur une image comme écho d'un référent mais sur des séquences de signaux d'oppositions binaires *on/off* ou 0/1. Le noir, le blanc découlent de la valeur de pixel sur l'échelle de luminance/chrominance et n'émanent pas d'un objet extérieur. Le calcul est forme, créateur.

Il y eut des projets de refus de l'image dite naturelle, de la quête de la lumière et de la géométrie des formes lors des avant-gardes des années 1920 ainsi les films sans caméra.



Il y eut *Le Retour à la raison* de Man Ray, c'était en 1923, il y a désormais *Reason's Code* de Simon Payne.

Raison déraisonnée pour le premier composé à la demande de Tzara pour la manifestation dadaïste le *Cœur à barbe* du lendemain même, raison en mathématiques pensée pour le second qui participe à une longue recherche artistique.

Le titre ainsi que la décisive ligne abstraite, la complémentarité en noir et blanc et la vivacité des rythmes les attachent mais aussi la déclinaison dans *Reason's Code*, d'un très éphémère lancer de *Le Retour à la raison*.

Une trentaine de mètres de pellicule que Man Ray coupe en petites bandes, qu'il épingle sur la table de travail, dans la chambre noire avant d'en saupoudrer certaines de sel et de poivre, de jeter sur d'autres, épingles et punaises ou spirale ou ressort qu'il insole une ou deux secondes à la lumière blanche selon sa technique du rayogramme et qu'il développe. Si la lumière en mouvement est « Rayographie » selon son nom – de même que Christian Schad avait nommé ce même processus, en 1918 « Schadographies » – c'est parce que s'interposent des papiers découpés ou

<sup>1</sup> *Set Theory I-IV* a été exposée en boucle sur écran dans la friche de Prép'art.

des objets plats sur du papier à noircissement direct, cependant Man Ray privilégie des objets en trois dimensions et, travaillant toujours en laboratoire, il modifiait les sources lumineuses, leur orientation, leur intensité, leur mouvement, etc.

Dans cet *opus*, outre l'alternance de positif/négatif, il adjoint perturbant plus encore des plans tournés à la caméra, phares de voitures halos concentriques, signe danger brumeux et le buste nu avec volutes d'une femme – Kiki de Montparnasse – solarisé et parmi ces variations surgit le fragment de lignes en traits cadencés, image du télégramme, nouveauté alors de la communication et préfiguration d'une ère où chaque mode de communication – image, son, musique – adopte le code abstrait.

*Reason's Code* s'en tient à un schème unique, métrique. Ainsi qu'un message crypté, il varie l'alternance de bandes noires sur fond blanc et de bandes blanches sur fond noir, en *crescendo*, *decrescendo* tant pour le *tempo* que pour la taille de ces rectangles se succédant ainsi qu'un message codé en parfaite résonance avec le titre programmatique. Ils envahissent ou non le champ par la droite ou par la gauche, au tiers, au mi, au total écran avec l'accord sonore du bruissement aigu, évoquant les sons d'un instrument à transmettre les messages codés par exemple dans la navigation.

Le *flicker* excite le noir, le blanc. *Reason's Code* transpose, ainsi, en partition graphique ce que Simon Payne considère comme une déclaration d'engagement envers le langage visuel, à laquelle lui-même adhère essentiellement.

Son travail ainsi que la recherche du savant pousse les hypothèses de formes à partir d'une donnée, pour développer, ouvrir tous les possibles en mouvements en variations continues.

Il poursuit sa quête à partir de l'idée selon laquelle « les films sont le résultat d'un ensemble de facteurs en interaction : lumière, objets, caméra, objectifs, pellicule, etc. »

Le titre de la deuxième œuvre : *Set Theory I-IV* expose en liminaire ce projet d'abstraction du champ. Plans, figures, lignes, points, cadre/s dans le cadre générés par l'ordinateur, se discernent d'emblée en formes graphiques distinctes simples, selon des structures temporelles qui n'existent que par et pour elles : tout est, alors même que le soubassement réclame le calcul et plusieurs termes de base, de la Théorie des ensembles ; ainsi se croisent les questions des « union », « intersection », « différence », « complément », « ensemble vide », « ensemble universel », « éléments », « sous-ensembles », « opérations » ou encore « groupes ». Et ce, en une structuration sérielle qui provoque des espèces





Dans un premier temps, différents ensembles de transitions graphiques verticales, horizontales, diagonales et courbes se succèdent avant de se combiner ou d'être séquencées selon des règles différentes qui reconnaissent le conflit des plans, des formes, des valeurs tonales et de la couleur.

Simone Dompeyre

## Cinéma UGC

### Michael Lyons, *Film Loop 31: Shisendo / Film Loop 34: Ryoanji*

1min30 / 1min30 | Japon

Deux *opus* d'une même série *Film Loop*/boucles vidéo numériques qui se poursuit, s'écrivent sur des segments de film 16 mm traités à la main, selon diverses techniques. Ainsi la bande à motif est attachée à une amorce transparente ; la pellicule 16 mm est utilisée dans des appareils 35 mm et des caméras de format moyen ; le film ayant dépassé la date d'expiration subit divers bains faits d'ingrédients ménagers tels que le café instantané et le thé vert en poudre.



En accord avec le titre éponyme *Shisendo* a été filmé dans ce temple, situé au nord-est de Kyoto et lui, a été développé à la main à l'aide de matcha – thé vert en poudre et sa bande-son emprunte un passage de *Eunoia* de Stefano de Ponti et Elia Moretti, enregistré à Turin, en Italie. En effet, les images de *Film Loop* ont été projetées lors de l'enregistrement studio de cette piste. Quant à *Shisendo* (詩仙堂), « le temple des poètes immortels », il a été construit au milieu

du XVII<sup>e</sup> siècle par le guerrier, érudit, poète, jardinier et maître du thé, Ishikawa Jozan. Devenu un temple *Soto Zen*, *Shisendo* attire grâce à ses jardins et par son appropriation de la forêt proche selon le *shakkei*/paysages empruntés.

Le second *opus*, numéroté 34, garde le nom du jardin paysager *Ryoanji* situé dans le Nord-Ouest de Kyoto, et sur pellicule 16 mm, il a été pourtant filmé avec un 35 mm SLR et a été développé en Matchanal – produit-maison fait avec du thé vert en

poudre, de la vitamine C et des cristaux de soude. Quant à la bande-son elle opte, elle, pour un passage de *Schianta e Brucia* des mêmes musiciens.

Le bleu domine ces deux poèmes visuels en diptyques internes par une ligne verticale constante ; le plan se scinde ou se duplique ; le mouvement interne au champ approche ou éloigne les bords du jardin ; le *flicker* scande la vision qui approche au plus près les graviers du sol ou les cailloux plus gros ou encore les rochers entourés des traits tracés au râteau. En *Shisendo*, des herbes succèdent à des brindilles qui suivent des fleurs, des roseaux se devinent et le mur du fond à petites fenêtres s'éloigne en biais ou se rapproche. La stridence est enveloppée par des battements plus mats sans affecter ce lieu alors désert et de silence aux bosquets très méticuleusement arrondis.

*Ryoanji* invite ses visiteurs cantonnés aux marches de l'édifice donnant sur ce jardin de pierres. Assis, souriants ou pensifs, seuls ou en groupes, certains levés ils contemplent. Et si le décalage opère en la musique, paradoxalement, elle ne rompt pas la force sereine du lieu ainsi emprunté. Le jardin du repos du Dragon du xv<sup>e</sup> siècle imperturbable au temps, dispose ses rochers de formes et de tailles diverses en plusieurs groupes sur un grand lit de gravier de kaolin très soigneusement ratissé mais le film refuse la fonction de document, il se ravit à la force de cette beauté minérale qu'il bleuit. Il ne concourt pas davantage à voir ensemble toutes les pierres qui précisément ne se peuvent saisir par le regard. Il est bonheur filmique.



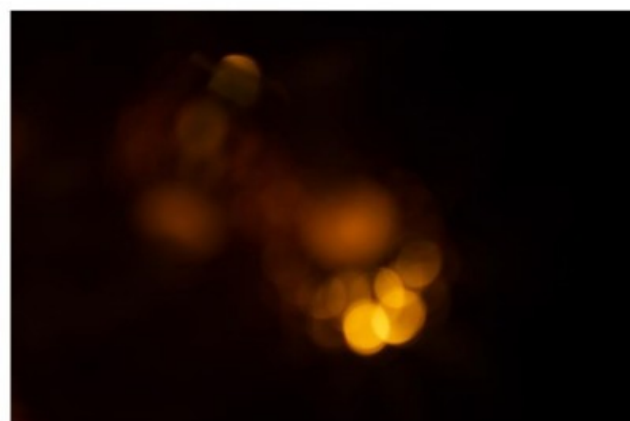
Simone Dompeyre

### Anne Murray, *Exquisite Exodus*

2min23 | Espagne

Sous l'égide de l'oxymore, l'éloignement est dit exquis alors que la voix en énonciation élégiaque mêle l'absence du lieu et d'un « tu » aimé et espéré lorsque l'obscurité l'emporte sur le jour.

En volet, un pan bleu à traits marqués de pinceau est tiré pour faire la lumière ; lumière non éclatante mais dans le flou comme un soleil quelque peu occulté par des brumes colorées,





comme des points de lumière parsemés dans un jaune cotonneux attiré par un beige en camaïeu jusqu'au marron clair dans la subtilité des variations de la couleur ou comme des fleurs lumineuses. Ainsi que les mots lentement et doucement dits, l'image se fait poétique en lectures plurielles mêlées, dans le plaisir du signifiant sonore et visuel, loin des assertions figées.

Ainsi de si légers travellings les frôlent, les sertissant de blanc tempéré ; ils agissent ainsi que la voix du désir amoureux de l'autre lieu, de l'autre personne grâce à cette analogie de la matière se métamorphosant par la dissémination de ses cellules, leur offrant à se rencontrer à nouveau et différemment.

Si l'exil est douloureux, l'écrire en poésie visuelle en ôte les aspérités et elle charme.

**L'artiste dit :** « *Exquisite Exodus* témoigne des effets psychologiques de l'exil ; sans aucun point de référence, point où le chez-soi existe, on regarde vers le ciel mais on le juge sans constance. C'est pourquoi, ce sont les plus infimes cellules dont nous sommes faits qui deviennent sources de connexion, se modifiant et se transformant en espérant être comprises et acceptées et c'est pourquoi nous continuons à bouger, en laissant des traces de nous-mêmes. Ce poème vidéo confronte le visuel à la poésie, chacun participant totalement à l'expérience d'immersion dans l'œuvre. »

Simone Dompeyre

### Adriana Amodei, *Viaggi dello sguardo, al femminile*

4min39 | Italie



Le regard nomade ne cherche pas un exotisme de touristes malgré l'éloignement du pays qu'il embrasse car ce qui motive Adriana Amodei, la fait tourner – y compris filmiquement – c'est l'humain. Le mouvement adopte en son début/départ, le point de vue du voyageur du train, découvrant en légère plongée ses si proches alentours alors que les inscriptions en écriture indienne situent d'emblée le pays. Cependant la distance n'est pas le mode d'approche de l'artiste portée par l'amour vers l'autre.

Elle enveloppe le lieu de la superposition légère et colorée alors que le ralenti exclut la personne filmée de la difficulté de sa réalité. Telle enfant protégée sous un grand parapluie en couleurs échange son espace avec telle personne plus âgée en noir et blanc ; des visages se distinguent et sont remplacés par d'autres, ridés ou d'enfant, des groupes posent avec un retour au passé – les premières prises de vue datent de 1958 – et d'autres travaillent : fragments de couture avec vieilles machines à main,

coupe des fils dépassant de tapis faits main se succèdent parfois en volets, parfois simplement plan après plan mais sans heurts, sans coupures, ils appartiennent tous à la famille des humains, des humbles qui travaillent.

En alternance puis fondue avec les arbres de la forêt, telle autre porte un énorme fardeau de branches/sa forêt.

Le violoncelle emporte ces travaux des jours, il leur reconnaît la noblesse du faire. Et les enfants sont nombreux, seuls, avec leur mère, tenus ou au sol et ils regardent droit, parfois avec des yeux interrogateurs, ils ne sourient pas servilement. Ils sont.

Le regard du titre est en effet transitif : celui que l'on regarde et subjectif : celui-là regarde aussi.

L'échange gouverne ainsi ce voyage d'Adriana Amodei qui échappe au regard occidental m/paternaliste pour simplement voir l'autre et lui reconnaître son territoire.

*L'artiste dit* : « Des images réalistes et complexes, riches en évocations et en stratifications.

Le contenu humain, éthique, culturel c'est le féminin : qui devient aussi un archétype du corps de la douleur, ainsi que de la communion entre les gens. Un regard qui ne veut pas être invasif, un regard qui glisse doucement et respectueusement avec la caméra. Un regard qui traverse les rues assourdissantes des villes et les ruelles de l'Himalaya.

Une situation humaine – et du féminin – capable d'approcher l'Inde, l'Afrique, l'Amérique latine. »

Simone Dompeyre

## Renata Poljak, *Partenza*

11min | Croatie



*Partenza* exprime la fragilité de l'existence humaine. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, il était habituel quoique traumatisant pour les hommes, poussés par la pauvreté et la faim, de quitter les îles croates à destination principalement de l'Amérique du Sud. Le film s'inspire de l'histoire de

l'arrière-grand-mère de la réalisatrice qui vivait sur l'île de Brač et dont le mari s'est rendu au Chili à la recherche d'un emploi pour assurer l'avenir de sa famille.



Comme de nombreuses femmes de l'île, elle l'a attendu lui qui, comme beaucoup d'autres hommes, n'est jamais revenu. *Partenza*, le départ en italien et retenu par de nombreux dialectes insulaires et côtiers croates, aborde sans mots par le déplacement de corps le long du rivage, scandé par le ressac, ces histoires de départ, d'attente et de séparation induite par cette migration en creux, il fait signe vers la migration comme synecdoque de l'insécurité globale ; de la société contemporaine. En effet, Renata Poljak relie à l'histoire de la Croatie du début du XX<sup>e</sup> siècle – son histoire – celle des réfugiés africains et asiatiques d'aujourd'hui. En rappelant que l'histoire de migrants et, dès lors, de réfugiés, se répète tout au long de l'histoire, *Partenza* suggère très puissamment combien la condition humaine est fragile et sensible aux changements politiques, économiques et sociaux.

### Maxime Martins, *Vegasiorado*

8min | France

Las Vegas a la capacité singulière de nous laisser croire à notre propre irréalité.

*Zéropolis*, Bruce Bégout, 2002



*Vegasiorado* traverse Las Vegas, une ville de fiction structurée par/pour les attractions. L'enveloppe d'électrodes et de néons, les noms des lieux ainsi que leurs habitants en ont été retirés, pour que se détache l'imposante structure de la ville et que s'expérimente la réalité du lieu enfoui sous d'épaisses couches de signes publicitaires. Les écrans démesurés n'exposent que leur taille destinée à l'appel de masse alors que Las Vegas, décor sous contrôle, interdit toute photographie hors des espaces prévus à cet effet. L'effacement révèle une architecture brutaliste de masse derrière la promesse de jouissance individuelle. Las Vegas est une ville privatisée dont les casinos possèdent les trottoirs, les lampadaires et dont les rues portent le nom. Cependant omniprésent, le contrôle veille tout en se rendant invisible, camouflé sous un vernis miroitant afin que rien n'entache le divertissement. Las Vegas est une ville spectacle, un spectacle permanent, comme une déflagration en boucle. *Zéropolis* de Bruce Bégout la décrit comme la ville du futur, unique en termes de gestion urbaine, sa population sous un contrôle accru et sécurisé, allant en mouvement permanent dans une atmosphère de fête.

*Vegasiorado* adopte une esthétique documentaire sans que la ville soit clairement identifiée alors qu'elle s'apparente, ainsi dépouillée de ses couches éphémères, aux ruines – paradoxalement – à l'état neuf d'une civilisation disparue. *Vegasiorado* questionne les ruines que laisseront nos sociétés contemporaines ainsi que celles des

## Bill Brown, XCTRY

6min18 | États-Unis

Un voyage autoportrait, sans doute, comme en soubassement, le sont tous les *roads movies*... mais autoportrait à construire par bribes et restant en bribes, puisque condensant ce récit de quête d'un ailleurs en 6 minutes, il n'en retient que certains motifs. Quant à la croix qui barre et perturbe la lecture de *country*, le X du titre, elle amorce cette réduction du champ du dire, réduction logique puisque c'est le voyage de l'entre-deux. Bill Brown quitte Chicago pour Las Vegas ce qu'il précise en voix *off* sur le silence iconique : « J'ai quitté Chicago aujourd'hui », même si ces plans tournés en 16 mm datent de voyages antérieurs.



Le non-linéaire fonde son parcours/récit. À la suite de l'espace noir où s'énonce sa décision à partir, le *flicker* empêche la localisation en accumulant en couleurs les types des lieux traversés, objets éclatés autant que successifs. Le voyage n'est pas de découverte des villes mais de traversée, trajet.

L'écran adopte la polyvision, en une partition de variations, souvent triptyque, parfois double, puis seul puis en trois... en jouant parfois à reconstituer par ces trois prises distinctes, le tableau de bord sans jamais prétendre voire désirer faire illusion d'une seule image, lorsqu'il jouxte des lieux plus ou moins éloignés sur la route.

Le champ est fixe puisque le point de vue est celui du chauffeur, qui avance d'un point à un autre. Rares sont les véhicules croisés qui formeraient un mouvement indépendant ainsi une moto et telle voiture en profondeur du champ. Le film a beau voyager, il reste maître de son cadre, de ses cadres successifs. Diverses chansons du répertoire américain aux voix connues mais elles sont toutes, de même, fractionnées : un segment entendu, un autre, un autre encore ou la réitération du même fragment d'émission radio en voix d'homme impliquent que son discours importe peu. Le déplacement se fait ainsi enchâssé.

Le voyage est comme interne, les commentaires ne réagissant pas aux choses vues mais induisant à écouter. Pourtant, le contrepoint discours/images est fondateur comme mouvement entre le dire et le voir. Mouvement aussi du véhicule qui ne



s'arrête que tardivement pour un non-lieu au canapé abandonné improbable, pour que l'artiste/conducteur entre dans le champ et fasse couler l'eau d'une bouteille sur sa tête.

Nuit et jour ne donnent pas systématiquement une temporalité logique aux trois espaces ; une ou deux fois, la nuit survient au jour ; les éléments filmés ne sont pas davantage pittoresques, ils s'immiscent de même, dans la trivialité avec une focalisation sur les friches, sur le derrière-le-décor. L'anecdote plus développée que d'autres répondant à cette option – celle d'un matelas avec empreinte d'un corps qui inciterait la référence de l'enquête policière – se fait dans la distanciation de l'humour qui annulerait si elle existait encore en fin de *XCTRY*, toute velléité d'achever – à cause, de son double sens – le voyage à sa place.

Simone Dompeyre

### Pablo-Martín Córdoba, *Gare Paris-Saint-Lazare*, 10 avril 2017, 12h03-12h07

4min26 | France



Dès l'incipit, le plan fixe unique de quatre minutes décrit la froide architecture de la Gare Paris-Saint-Lazare et plus précisément, la jonction d'escaliers. Ce panoptique, à l'instar de la vidéosurveillance suit les pas des usagers de la gare or ils se transforment en un heureux ballet inattendu de la banalité citadine. Ce lieu d'affluence, d'allers et retours des passants ordinaires, qui traversent

le champ devient tableau par des superpositions qui saturent le champ. Si dans la réalité, ces passants paraissent aussi vite qu'ils disparaissent, brusquement, par une porte, un petit parvis pour rejoindre le hors-cadre et leurs occupations, leur trace de passage les inscrit dans le lieu. Si dans la réalité, ils se croisent sans se retourner ni même se voir, la vidéo crée un autre potentiel. À « aucune interaction » répondent toutes les interactions jusqu'à la fusion.

En effet, ce fugace passage est capté au sens littéral, est arrêté comme composant fixe, trace pérenne de la physique des corps en mouvement. Ces rémanences s'ajoutent, se jouxtent, se recouvrent, s'entremêlent, alors, par de tels chocs, l'espace neutre fonctionnaliste devient un sombre entremêlement occultant les différences des corps. L'ajout corps après corps brouille les repères d'identification et renverse le projet du « tout voir » de la vidéosurveillance. Le processus amorcé d'emblée phagocyte chaque nouveau voyageur, plus vite encore indiscernable...

La vidéo réveille un souvenir du *Golconde* de René Magritte où les hommes en manteau noir, chapeau melon noir – la figure magriltienne – pleuvent leur anonymat sur la ville, puisque Pablo-Martín Córdoba sature l'espace, l'espace citadin, il efface l'identité par le groupe voire la masse. Cependant, si, comme dans le tableau, les humains se répliquent de façon presque identique, il demeure deux de – certes – rares et fragiles traces de leur individualité du moins de leur activité de marcheur : la rémanence donne une empreinte de leur parcours, dessine la géométrie des itinéraires. L'œil averti démêle l'inextricable agencement, en reconnaît les composantes.

Ainsi en filigrane se rejoue le débat originel de la sociologie, quand les tenants de la « macrosociologie » à la Durkheim décrivent la société de masse comme « une masse d'individus indifférenciés, semblables à des atomes » et qu'inversement, les tenants de la « microsociologie », tels que Gabriel Tarde et que Gustave Lebon, y reconnaissent le processus consensuel d'imitation constitutif de cette forme sociale, la foule.

Et certes, *Gare Paris-Saint-Lazare* saisit en simplicité la relation de l'individu au groupe, elle la saisit comme somme de diverses individualités qui forment le groupe mais la vidéo ouvre un autre champ de réflexion celui du statut de l'image. Pensée au quotidien comme reflet du réel, semblable au voyageur, à la voyageuse, référentielle, elle s'avère en soubassement trait, tracé, couleur, entrelacement de lignes et toujours image en abstraction puisque *Gare Paris-Saint-Lazare* voyage du regard qui se pourrait sociologique à une approche aniconique : abstraction.

Valentin Labatut

## Pang-Chuan Huang, *Retour*

19min48 | Taïwan/France

On va au réel avec des fragments de beauté de cinéastes passés.  
Chris Marker



L'homme du train, Pang-Chuan Huang s'inscrit dans la lignée du cinéma, celle qui avec le train des Lumières inscrit en germe tous ses futurs, prévoyant l'espace en organisant un point de vue unique, fixe et à hauteur d'humain, oblique et décentré prévoyant le moment précis pour actionner la manivelle.

Leur film s'ouvre sur le quai de gare : deux voies de chemin de fer, filant sur la droite vers



l'horizon à l'arrière plan, un paysage d'arbres et de collines, avec au point de fuite de la perspective dessinée par les rails, un point noir qui focalise l'attention comme mobile, un point limite à l'extrémité du champ : le film relie deux espaces extrêmes. Ailleurs, est le hors cadre. Il figure la représentation même : entre les deux seuils, de l'avant voir et de l'après vu. On dit alors une vue.

Et le train devient l'un des *topoi* du premier cinéma. Citer le corpus entraînerait fort/trop loin du périple intercontinental de Pang-Chuan Huang qui, de plus, se réfère à Marker, un des maîtres inventeurs du cinéma qui parcourut, aussi, le monde et si souvent l'Asie et lança des pamphlets contre la guerre<sup>1</sup>.

ASIE/VOYAGE/GUERRE/MÉMOIRE/IMAGE-TRACE autant d'aimants du cinéma-MARKER pour Pang-Chuan Huang dont de telles préoccupations confirment ces liens de la pensée cinématographique.

Son film s'écrit en noir et blanc dans des compositions de lumière et d'ombre, dans la rapidité de plans volés au paysage, pris dans les gares et les wagons. Le film débute sur la maison en une image avec beaucoup de grains, sépia beige et un mouvement, en post production, la quitte pour atteindre des pieds... et étape à étape en mouvement vertical, rejoint le visage... la fin opère l'inversion de ce dévoilement et favorise l'image en format carré, en entier, sur le fond noir du champ. Les fragments suivent le voyage du petit-fils – le réalisateur – dont la voix décrit le voyage du grand-père et son long itinéraire : « ma destination est plus loin encore » répète-t-il par deux fois.

Pang-Chuan Huang traverse l'Europe : Tourcoing – Paris – Strasbourg – Berlin – la Pologne – Moscou – la Chine – le désert de Gobi. Ses milliers d'images créent un horizon immense dont il inverse le sens de lecture occidental, ce qu'il marque

<sup>1</sup> Il tourna, dès 1956, en quinze jours durant un voyage en Chine, organisé par les Amitiés Franco-chinoises *Dimanche à Pékin*, son premier film couleurs avec en point de départ des images d'enfance, en impression de couleurs saturées par des crayons de couleurs. Plus tard, en 1984 *A. K* le *making-of* de *Ran*, où la guerre dans son horreur barbare se glisse dans le portrait d'un des maîtres du cinéma japonais.

Plus explicitement contre la guerre : *Loin du Vietnam*, ce film collectif de Chris Marker, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Alain Resnais, 1967, pamphlet contre la guerre du Vietnam. En 1996, en un dispositif filmique osé, jeu vidéo de stratégie dont Laura veut achever le modèle commencé par celui qu'elle aimait et qui remémore la bataille d'Okinawa, de 1945, l'ultime de la guerre du Pacifique avant la bombe atomique, c'était *Level Five* en 1997. Il y eut, tous deux de 1982, *Sans Soleil* et *Le Dépays* et moins grave, la rencontre avec une jeune femme au prénom éponyme et qui ne correspond pas au type normé dans *Le Mystère Koumiko*, en 1965... Il composa aussi, en 1972, *Le Train en marche*, un long entretien avec Medvekiné très surpris d'apprendre qu'il était devenu l'égide d'un groupe d'ouvriers ayant une pratique de cinédirect/une pratique collective. Il y rappela le cinétrain, manière de réduire le temps entre le moment de la capture de l'image et celui où le réel nous revient avec effet de sens, en précurseur de l'écriture vidéo et façon différente de travailler avec le temps, puis *Le Tombeau d'Alexandre* se fit mémoire de Medvekiné « le ciné-œil, c'est l'œil russe » à la Vertov.

Parfois acerbes et sans concessions mais toujours humains et amoureux du beau, ses films tous s'inquiètent de l'oubli, des non-dits dans une constante invention de l'écriture cinématographique.

d'une flèche dès son départ de Tourcoing, censée suivre, explique-t-il, le regard d'un autre-rare-voyageur sur le quai. Il déroule le film de la droite qu'il considère là comme le passé, vers la gauche qui serait son futur proche au bout du long voyage, et ce, selon le mode d'appréhension de la peinture sur rouleau chinois qui conserve une durée comme le fait le cinéma mais aussi, parce que le retour est celui sur la vie du grand-père, sur son ascendance et retour dans sa famille et parce que le retour inaugure toujours un autre départ.

Pang-Chuan Huang est un filmeur-voyageur comme les Américains disent *filmmaker*. Il inscrit son périple et, au début les dates, en blanc, petites lettres manuscrites ; il les désigne oralement dans sa voix qui entrelace le français aux légères intonations de sa langue maternelle. Une musique personnelle s'ajoute à celle dont il saisit la nécessité au moment du montage avec les annonces en diverses langues toutes aussi codées, cependant sans des informations ferroviaires avec les sifflets, les klaxons des trains mais rien de folklorique : le voyage est personnel, paradoxalement intime.

Pang-Chuan Huang a opté pour un protocole de prise de vue proche des appareils des premiers temps du cinéma mais aussi de l'usage amateur. Parti avec quatre appareils photos dont – prévoyant avec juste raison, puisque les trois tombèrent en panne, lors de la traversée de la Sibérie – trois *Canon EE demi-17*, à savoir cet appareil photo qui prend soixante-douze images et non seulement trente-six avec une pellicule habituelle 24 x 36 mais peu stable. Son souci de la pellicule et des manières de filmer rejoignent ainsi celle de son « ancêtre » en cinéma. Marker conçut son livre de photographies *Coréennes*, comme « un court métrage fait avec des images fixes » en 1959, devançant ainsi *La Jetée*. Pang-Chuan Huang capte les moments du voyage, les lumières des gares, les passages et les longs tunnels de Moscou, les feux d'artifice en Chine. Les points lumineux isolés en Europe, les fils lumineux ondulés, les éclairs, les virgules en Chine, le corps du chef de gare ou l'arrière du train s'approchent du premier plan selon des prises de vue se rapprochant ou par un changement de diaphragme ; de légères saccades demeurent ; la discontinuité des prises ne se cache pas sous une continuité fictive. Les différences de mouvements, du filage au plan calme répondent aux anecdotes sur de rares voyageurs. Seule la mer colorisée occupe selon son ressac le champ alors qu'elle l'arrête comme elle avait empêché pendant plus de quarante ans, son grand père de rentrer.

Alors Pang-Chuan explique sa trouvaille de la photographie dans un carton oublié et poussiéreux sur une étagère de la maison de son enfance parmi du courrier et les journaux intimes de son grand père. La première photographie de sa famille, matrice de ce film ; « captivée » pour prouver la réussite de son grand-père à sa peopre mère et jamais envoyée. Celle d'un jeune homme à la coiffure élaborée – en accord avec ses dépenses depuis son premier salaire chez le coiffeur, tenant à la main, des papiers roulés – le contrat de travail – sur des rails avec, en profondeur du champ, l'usine de charbon et le regard adressé à ceux pour lesquels l'image fut prise.



Ce montage avère ses points de couture, les plans distincts afin de résonner/raisonner les uns/les autres, alors que le commentaire comme visualisation d'une pensée en marche n'est pas un simple récit mais une trace du travail de la pensée : l'image participe à ce « puzzle » du venir et revenir.

La photo du grand-père se forme au fur et à mesure des pays traversés par l'artiste rentrant chez lui en chemin de fer depuis la France. La photo familiale, la seule, l'unique que le grand-père pu faire prendre par un collègue en preuve de sa réussite, mais jamais envoyée, s'imisce dans les mille prises de son petit-fils durant ce long voyage.

Pang-Chuan Huang y appelle les anecdotes puisées dans les mémoires qu'a écrites ou qu'a relatées son grand-père dans les dernières années de sa vie mais il les prend comme trace, témoignage avec le temps passé plus que comme vérité absolue. Ainsi les glisse-t-il dans sa propre expérience, dans cet état particulier provoqué par un si long voyage, qu'il rapproche de l'état de rêve.

Il refuse une histoire fondée sur des recherches et des vérifications ; les désirs et les projets de son grand père y compris sa « coquetterie » lors de l'achat de deux chemises qu'il endosse ensemble. S'il fait référence à deux guerres parce qu'elles ont, comme pour le travail, après l'émigration, exilé, retenu le grand-père hors de son île quand il comprit qu'il ne pouvait la rejoindre à la marche ; s'il relate les deux arrivées différentielles de bateaux de sauvetage puis



de guerre et quelques indications de fuite, de chute dans l'eau, de feuilles comme nourriture ; s'il décrit sa définition de l'ennemi comme « quelqu'un qui ne parle pas la même langue » Pang-Chuan Huang ne fait pas travail d'historien. Il ne précise pas la guerre sino-japonaise ni celle qui provoqua l'exil à Taïwan de Tchang Kai-Chek, la guerre civile entre les troupes de Mao et celles du Kuomintang, il n'ouvre pas davantage l'allusion à « l'Incident 228 » de 1947 mais hors-cadre fait référence au film de Hou Hsiao-Hsien, *La Cité des douleurs*.

Ainsi que pour Marker, toute image doit être regardée en deux temps, selon le mode interdit à Orphée qui perd son objet d'amour en se retournant pour ne pas le perdre de vue. Le film doit faire distance entre lui et son référent pour amenuiser le risque que l'image se referme sur elle-même, le spectateur ne puisse lui faire distance. Ainsi le cinéma Marker/Pang-Chuan Huang est pensant et il préfère le passé composé au présent éternel. Le retour n'est pas seulement celui des congés de fin d'année (occidentale : Pang-Chuan Huang est étudiant au *Fresnoy*) pour les

retrouvailles familiales même si elles motivent aussi le « retour » de Pang-Chuan Huang chez les siens, mais il devient par lui et le film se faisant, celui du grand-père mort. Le retour est de mémoire et les deux trajets éloignés dans le temps s'y déroulent simultanément.

La mémoire qui recrée un scénario, qui fait ses images, qui est expérience et dont le film est la parfaite métaphore.

Simone Dompeyre

## Cinéma Le Cratère

### Mélanie Poinsignon, *Mao et moi*

30sec | France



L'humour porte cette gageure qui réunit un adage du petit livre rouge et fait espérer par *Mao et moi* la rencontre du grand Timonier et du « je » ; rencontre qui se résout en un ping-pong de bouche. Les joueurs – le « je » actuant la rencontre, l'artiste dupliquée, de part et d'autre du champ, en plan rapproché épaule – se font face, de profil. L'une/une se fixent, yeux fermés en ouverture et

fermeture, en seuils de la phrase lancée comme les balles du jeu, chacun de ses mots séparé : « La révolution n'est pas un dîner de gala ».

Chacun saute de bouche à bouche qui le gobe sans sourciller... prendre conscience de ce que nous avalons ou prendre conscience que nous nous écoutons nous-mêmes ou encore saisir combien nous traduisons en petit ce qui est demandé comme grand acte.

**L'artiste dit :** « La révolution ne serait-elle pas un processus à engager d'abord avec soi-même ?

Le slogan révolutionnaire devient bonne résolution, dans un dialogue avec soi-même mais le dispositif, épousant la forme du palindrome, semble interdire toute véritable action ou toute prise de parole. »



## Julieta Maria, *Salting the Earth / Salar la tierra*

4min55 | Canada, GIV



*Salar la tierra* porte l'ambiguïté de l'action des hommes : améliorer leur vie ou détruire leur terre à jamais. Le sel porte cette double valeur dont des expressions gardent la trace : « être le sel de la terre » ou « saler la terre ». La première est parole de l'*Évangile selon Saint Matthieu*, rapportant, au chapitre V, la parabole où Jésus compare ses disciples au sel de la terre, en leur donnant la mission d'améliorer la vie des hommes mais elle porte aussi la menace

de la perte : « Vous êtes le sel de la terre. Mais si le sel perd sa saveur, avec quoi la lui rendra-t-on ? Il ne sert plus qu'à être jeté dehors et foulé aux pieds par les hommes. »

Le plan fixe et unique incluant la petite église blanche à fronton simple de l'Amérique du Sud justifie le rappel... d'autant que le sel était des plus indispensables dans le temps d'avant l'électricité face au manque de moyens autres de conservation voire moyen d'échange, il a donné le nom au « salaire ». *El Salado*/le Lieu Salé, la petite ville de Bolivar en Colombie, le lieu filmé tient peut-être son nom d'une telle exploitation.

Le titre refuse cette heureuse version de même que l'Histoire. « Salar la terre » aurait été le moyen de rétorsion irréversible des Romains lors de leur victoire sur Carthage dans la Troisième Guerre Punique, ils auraient non seulement détruit la ville – tous les latinistes se souviennent du *Cartago delenda est* comme modèle grammatical – mais auraient déversé suffisamment de sel pour que rien n'y poussât plus à jamais – légende inventée au <sup>v</sup>e siècle puisque outre le coût exorbitant de cette abominable pratique, elle ne correspond en rien aux méthodes romaines d'éradication. En revanche, *El Salado* a subi ce que les régions d'Amérique du Sud endurent : puisqu'en 2000, des paramilitaires ont massacré plus de cent personnes, les villageois ayant été séquestrés dans l'église. *El Salado* alors abandonnée par les survivants, retrouve peu à peu des habitants qui eux, rapportent le sel de leur terre.

La poétique du vide et de l'imperceptible tente cette réanimation de la vie/lieu. Sans tonitruance, laissée aux assassins, une trace d'humain se glisse dans le champ à réinvestir. Fantomale, une silhouette dont l'inframince dit qu'elle est femme, aux cheveux fournis noirs, en robe noire aux genoux et bras nus, surgit là, elle arpente le lieu en toutes directions et disparaît. Ses cheminements sont multiples, latéraux, en diagonales, de droite à gauche et inverse, de la profondeur du champ au centre et plus proche du premier plan mais de dos, parvenant à l'humble église. Des bruits

parasites suivent ses pas : souvenirs des jours où les enfants jouaient et les adultes simplement vivaient ou espérance de leur retour ainsi le cocorico par deux fois, ainsi la poule caquetant qui traverse le champ en quasi clausule. L'atmosphère est peu référentielle, elle se fait métonymie de tous les lieux et des humains détruits par la barbarie humaine et du désir peut-être insensé mais indispensable de choisir le sens du sel de la vie contre la stérilisation de la vie par le barbare en l'homme.

Une poétique poignante sans mots parce que le film peut instaurer cet espace de pensée – militante et non propagandiste.

Simone Dompeyre

### Emilia Izquierdo, *Ghost Dance*

3min46 | Royaume-Uni



Avant le western, les Indiens dansaient déjà sur pellicule 35 mm. *La Danse des esprits* était l'un des numéros d'attraction de la troupe de Buffalo Bill mais le cinéma des premiers temps, même si Edison en était le réalisateur, n'enregistra pas le tambour les emportant dans son *tempo*. Ce bref plan de 17 secondes capte, au plus près, ces hommes avec grande coiffe de plumes entourant deux jeunes de leur tribu sioux, pour une ronde circonscrite dans le champ.

Cette image en accord avec le projet annoncé, perd de son iconicité et entraîne d'autres esprits puisque *Sioux Ghost Dance* en efface la précision, la renverse en blanc/noir, l'entraîne vers la transparence ou la superpose à d'autres danses actuelles celles-là, en réaction au pouvoir. Le film débute sur la tonitruance de pluie torrentielle transposée en *flicker* blanc et noir sur lesquels des traces peintes suivent l'Indien danseur reconnaissable aux mouvements. Il saute, tourne, brandit une hache, se superpose à un carré qui intègre un premier cercle incluant lui-même des points blancs, figuration des mouvements rituels de cette danse de la pluie.

La réalisatrice y voit une « protestation, une forme de résistance que les Amérindiens par cette Danse Fantôme (lançaient) contre les colons blancs en Amérique du Nord ». Elle répercute, en divers lieux, sa lecture de la danse comme résistance, en empruntant des plans reportage de manifestation où parfois la danse traditionnelle y est pré-texte puisque tel jeune homme après sa virevolte lance un projectile vers ce qui reste en hors champ, mais contre lequel il agit.

Après la pluie obtenue, de nombreuses taches blanches comme posées par la pointe



épaisse d'un pinceau précèdent un plan de foule dont elles seraient chacune la tête d'un manifestant. Plan qui rejoint celui de la danse première des Indiens et est suivi d'autres images du monde ainsi que, plus étonnamment, des danseurs en peinture rose coiffés de chapeau tout aussi actifs.

En écho au jeune lanceur de projectiles, la danse s'achève par un tir de fusil, en plan adressé, et dont la flamme danse... Arme tenue par qui, cela ne s'explique pas. Emilia Izquierdo ne fait ainsi pas œuvre de restauration cinéphilique, elle revient aux sources de la danse sioux et non à son usage de divertissement provoquée par Edison.

**L'artiste dit :** « L'œuvre interroge les notions de pouvoir, de résistance et le choc des cultures en combinant le tactile et la touche numérique, et en explorant le cosmique, le magique, la technologie et le politique. »

Simone Dompeyre

### Maxime Jean-Baptiste, *Nou voix*

14min24 | France



Le film expérimental transforme en expérience personnelle la réception de faits du passé. Le projet politique de *Nou voix* ne se résout pas en une phrase accusatrice qui entraînerait à prendre conscience de l'injustice de certains procès concernant les Colonies voire de la réticence pour certains devant l'égalité Guyanais = Français.

*Nou voix* le fait et le dépasse par la matérialité donnée à sa revendication.

Les voix sont accordées en trois régimes : le procès, en un champ-contrechamp au moment du verdict favorable, se scande en fragmentations répétitives, décomposant les attitudes / L'écran noir sans figuration autre que des fragments de texte en simple écriture blanche devient le lieu de ces voix en *off* / Une nouvelle décomposition des plans de l'avancée agitée, sur une rue non bitumée, d'un petit groupe d'hommes tenant des bâtons et de femmes en robes à carreaux typiques, s'achève sur le gros plan d'une femme criant sans autre son que ceux du poème se poursuivant.

Les plans repris transforment le procès et la manifestation/procession en étranges mouvements sur place, allers et retours, sauts. La gestuelle est prise en une répétition qui s'approche du burlesque dans un rythme destructeur du calme nécessaire à un jugement ou faisant d'une manifestation une danse colorée.

D'emblée, la fixité du plan de la salle du palais de justice au moment de la sentence libératrice est déboulonnée par la gesticulation devenue danse, bras levés, veste tournoyante, corps quittant le sol et les sièges. Les accusés libérés se congratulent, rient alors qu'en contrechamp, par deux fois, une jeune femme avec voilette sourit de contentement, des percussions et quelques aboiements s'insinuent dans cet espace désormais ouvert à d'autres voix.

Les voix sont aussi celles de deux poètes emblématiques des Îles. Martin Carter activiste, arrêté lui-même pour résistance par le gouvernement de la Guyane anglaise en 1950 participa au politique avant de se consacrer pleinement à la poésie de contestation et Derek Walcott qui, lui, obtint le Prix Nobel de Littérature et travailla à faire s'entendre ces langues.

Traduits en français et prononcés en intonation créole, ils disent la nécessité de revenir à la parole qui leur fut longtemps impossible, par les vers du premier : « des chuchotements sans langue / comme si un esclave enterré voulait parler à nouveau » ou avec quelques mots du poème *Air* du second : « Il y a trop de rien ici » en réponse à un historien anglais qui déprécia ainsi ces Îles les qualifiant d'inachevées.

Cependant le film comme le poème apportent par cette répétition du « rien » ainsi que par le renversement de la narration linéaire, l'énergie sans limite, la résistance. Et le film en poésie citée donne son mode d'emploi « comment dire quand ce n'est pas décor de cinéma / que veut dire construire / que signifie être ensemble / en mémoire fragmentée ».

**L'artiste explique :** « *Nou voix* commence par l'implication de mon père comme figurant dans le film *Jean Galmot Aventurier*, réalisé par Alain Maline qui m'en a remis l'archive sur DVD. Ce biopic relate la vie des plus particulières de Jean Galmot, né en 1879 et décédé en 1928 et qui, homme d'affaires français faisant profit de l'or en Guyane Française, y accéda à des postes d'importance dans la caste politique et y développa une passion pour le peuple guyanais auquel il donna des droits concernant l'organisation du territoire. Il mourut, empoisonné, en 1928.

Sa mort déclencha des émeutes dans les rues de Cayenne, la capitale, lors desquelles six personnes dites anti-galmotistes furent tuées. Peu après, un procès quasi-fictif fut instruit à Nantes, ville symbolique où quatorze prévenus guyanais furent accusés de ces meurtres. Accusation fondée sur un système judiciaire bancal. Les quatorze prévenus emprisonnés durant deux ans, furent libérés en 1931, après un second long procès qui fait date dans l'histoire de la Guyane. L'avocat, Gaston Monerville y prononça une plaidoirie qui, à la fois, accusait le système judiciaire d'avoir été frauduleux et le système colonial français.

Sa question était simple : peut-on juger des Guyanais comme des Français ou non.



En 1931, les accusés libérés sont renvoyés en Guyane.

Ces événements entraînent Gaston Monerville, devenu député, à voter pour la départementalisation de la Guyane Française, en 1946.

Dans *Nou voix*, mon père et moi n'en restons pas à une recherche documentaire puisque nous voulons que se reconnaissent collectivement les voix des Insurgés de Cayenne, qui ont été recouvertes deux fois et par l'événement historique et par le film *Jean Galmot Aventurier*.

L'archive y devient mouvante et abstraite, en une relecture performative et intimiste et ce, afin de questionner une autre mémoire, une mémoire potentiellement vivante de ces faits qui sont, pour nous, tout sauf des "détails". »

Simone Dompeyre

## Marcos Bonisson et Khalil Charif, *Tupianas*

5min35 | Brésil



Des plans éclectiques de Super 8 suivent le désir de fonder sa terre personnelle, sa maison au monde. Couleurs passées où sépia, orangé et bleu notant leur origine de la pellicule, peignent un pays plus imaginaire que réel ou du moins composé selon l'élection des plans. Ville aux voitures tout aussi indicielles des années 1970 que le mobilier urbain ou que les vêtements, cheveux longs des hommes, ramènent sans heurts à ce passé. La nuit, les phares ou divers appareils peu définis, y forment des halos et de jour, le soleil y est prégnant, sur la

ville, sur la mer, à travers les palmiers et autres frondaisons et l'on se souvient du culte précolombien. Le soleil est le temps-climatique heureux de ce pays aux longs rivages : sur terre et sur mer où une modeste barque vogue et aux grands espaces où un cheval blanc pait calmement et où un poney confirme cette dimension du simple. En explicit, c'est un bateau-jouet que l'on aurait pu croire réel, si un léger recul ne le décrivait sur le sable, penché.

L'attente n'y est pas pécuniaire ni de pouvoir mais amoureuse. Les déambulations sont souvent guidées par le désir du corps de l'homme, qui libre, nu, s'enfonce dans les grandes herbes. Il est capté de profil en un rare gros plan, en contre-jour puis en lumière, conduisant à travers la ville. Il prend le temps du bain de soleil, ailleurs, celui du jeu avec un mica coloré avec lequel il transforme la couleur extérieure, avant de l'avalier, adressant son regard à celui qui le filme en un défi amoureux de

manger ce qui faisait de lui une certaine image ou lui tournant le dos, brandissant un foulard volant, il lui offre à filmer son corps nu. Le filmeur est à son tour pris dans le souvenir en caméra. Souvenir au-delà du temps vécu. La nudité outre le plaisir d'être. Il refuse le costume occidental, revient à l'homme premier éclairant l'appel dit avec *Tupianas* puisque le tupi est une langue guarani.

**L'artiste dit :** Revenir « sur l'idée de Tupi, la grande nation autochtone de ce vaste territoire solaire, avant l'arrivée des hommes blancs – les Tupis-Guaranis la nommaient *Pindorama*/la terre des palmiers. Le film élabore un récit non linéaire selon un collage d'«images anthropophages», décrivant le corps et l'espace selon une topologie de désirs, de rêves et un dispositif social convulsif de changement – le «Tupi ou ne pas être» de José Celso Martinez Correa/Oswald de Andrade, en expérimentant le choix de vie et le langage de l'essentiel à la place de l'accessoire. »

Simone Dompeyre

## Gabriel Garble, *Open Beyul Torrent*

2min02 | Royaume-Uni



Sur l'écran en ligne binaire, un homme de même « nature » numérique et n'ayant dès lors, par définition, jamais arpenté la nature, est hypnotisé par ce qu'il voit sur son écran téléphonique : une immense cascade, elle, en image sans chiffres visibles.

*Open Beyul Torrent* pris par une courte phrase musicale électronique répétitive construit son monde virtuel arborant les codes qui le

fondent, feint le regard d'une caméra autonome circulant dans un espace sombre et gris, pour se concentrer sur un « homme » penché, envoûté par son smartphone. Un zoom s'approche du téléphone et de son image réaliste en mouvement, avant de reculer laissant l'espace de tourner sur « lui-même » à « l'homme », pris par des vagues, elles-mêmes prises dans un cube qui diminue jusqu'à disparaître. Un identique processus inverse agrandit le cube afin d'y retrouver l'homme et son appareil, qui exhibe l'icône du son et produit celui de l'eau avant à nouveau de disparaître.

Deux apparents statuts d'image, deux registres de mouvements, deux types de son et pourtant une seule forme numérique, n'ayant d'existence que par et avec l'ordinateur. Cependant « l'homme » se cramponne à ce simulacre de la nature, un



torrent fluide et constant, des vallées sacrées de l'Himalaya, le Beyul qui explique le titre. Le téléphone ainsi qu'une fenêtre s'ouvriraient sur le monde réel en dernier avatar du cadrage du *Quattrocento* si ce n'est que l'objectivisation de la nature, sa différenciation ne s'avèrent que faussement puisque tout est de l'ordre du calcul, « lui » comme le lieu. Plus encore, les deux modes du numérique se lient lui de synthèse composé, le torrent numérisé, tous deux computationnels et langagiers et non plus traces. « Lui », cependant, adopte une fonction dialogique, une fonction de convocation ce qui devrait l'entraîner à se détacher de cette quasi hypnose devant cet inconnu qu'il découvre par le maniement informatique alors qu'il assimile à du hors de « lui » et à une présence efficiente. La « numéricité » atteint un coefficient de crédibilité voire de réalité qui fait obstacle à la reconnaissance de sa spécificité et, inversement, au contentement si elle ne s'apparente pas au monde tel qu'il le voit.

Simone Dompeyre

## Kimura Byol-Nathalie Lemoine, $2 \times 50 = 100$

1min40 | Canada, GIV



$2 \times 50 = 100$  qui ne connaîtrait pas le travail de Kimura Byol-Nathalie Lemoine pourrait s'étonner de voir poser une multiplication si simple, en titre or elle s'y inscrit dans la série des « 100 » récurrents ; 100 c'est la blancheur en coréen et l'enfant Kimura japonais-coréen se pensait blanc comme Japonais et la femme Nathalie créa une vidéo aux 100 ans de sa grand-mère ; elle-même atteint bientôt ses 50

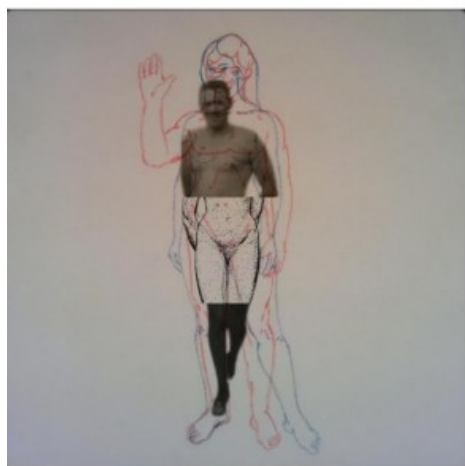
ans que le titre multiplie par deux pour répondre au « bon » nombre... Et cette vidéo affirme avoir atteint la bonheur « la vie est agréable ».

Sur le très gros plan d'œil ou de regard, à la paupière asiatique, cerné de rides, le plus souvent blanchi par solarisation ou « applique » numérique de traces blanches, s'égrènent des dates biographiques de l'artiste. De simples dates et formules concises parfois réduites à un mot de nationalité ou mentionnant voyage et retour aux pays expriment comme il/elle a dû se réinventer. Coréenne d'origine, belge d'adoption, devenue montréalaise elle est de trans-pays mais aussi de transidentité : son nom double l'atteste et transgenre : « *trans/ 2/ female, queer* » est la formule qu'elle préfère ainsi invente-t-elle sa nationalité en un mot-valise l'unissant au Canada : « Quanadienne ». Et le passage du flou au net confirme son passage d'« état de fantôme » à « vie à nouveau » et cela dans l'efficacité de 100 secondes.

Simone Dompeyre

## Géraldine Charpentier, *Devenir*

1min44 | Belgique, Fédération Wallonie-Bruxelles



*Devenir* est fondé sur un fragment sonore du documentaire *Judith Butler, philosophe en tout genre* de Paule Zajdermann, de 2006, et très particulièrement celui dans lequel Butler explique ce qui l'a menée à la rédaction de *Trouble dans le genre* et plus généralement encore, au concept même de devenir que Géraldine Charpentier reprend comme titre de son film.

*Devenir* soutient – et ce, visuellement – la théorie selon laquelle le genre est indépendant du sexe biologique et une construction culturelle et sociologique. « On ne naît pas femme, on le devient » de Simone de Beauvoir est

également citée puisque cette phrase est, pour Butler, le point de départ de toute réflexion sur le genre.

Dans la fidélité au discours de Butler en bande-son, s'enchaînent à l'écran, d'abord, des figures féminines en autant de styles et de registres que possible – de la Vénus de Botticelli à celle de Milo, des photographies en noir et blanc des années 1920, des années 1930 à celles en couleur des années 1960, 1970 et plus récentes encore, des figures dessinées égyptiennes aux images publicitaires, des gravures aux planches anatomiques ; l'éventail des couleurs de peau et des styles vestimentaires est tout aussi varié – des femmes blanches, asiatiques ou venues de tribus ; des femmes nues, des femmes en jupe noire et chemisier blanc, des femmes en pantalon, des femmes en maillot de bain, des femmes seins nus, des femmes en robe ou en jogging voire avec un skateboard... Qui plus est, parmi les images photographiques, l'on croit reconnaître Judith Butler et Simone de Beauvoir, certes, mais aussi Annette Kellerman – la « sirène australienne » ayant milité au début du XX<sup>e</sup> siècle pour le droit des femmes de porter un maillot de bain –, Kathrine Switzer – portant son dossard 261 du marathon de Boston du 19 avril 1967 lorsque les organisateurs de celui-ci tentèrent de l'empêcher de courir du simple fait qu'elle est une femme –, ou encore Ellen O'Neal – pionnière de skateboard.

Dans un deuxième temps, lorsque Judith Butler, reprenant Simone de Beauvoir déjà citée, propose l'hypothèse qu'« On ne naît pas homme, on le devient », ce même enchaînement d'images cède à des figures masculines adoptant la même diversité des médiums – dessins, gravures, sculptures, photographies, etc –, des époques, de styles des hommes convoqués.

Une telle diversité figurative rappelle fortement la théorie de Marcel Mauss sur *Les Techniques du corps* ou la manière de se servir de son corps, fortement influencée par



les mœurs d'une société, certes, mais aussi par tout un corpus d'images et de modèles de ce qu'est un corps voire de ce qu'est un « *gender/gendre* », puisque Mauss retenait un critère de la différence sexuelle, parmi d'autres, sur des modèles dits masculins et féminins. Ainsi, rapporte-t-il son observation, plutôt anecdotique, que les femmes françaises marchent à la manière des actrices des films hollywoodiens projetés dans les salles de l'Hexagone. Est une femme ou un homme, alors, une femme ou un homme qui obéit l'image étalon qu'une société construit au travers des arts, des médias, de la publicité, etc. Or c'est justement cette division très fixe, cette binarité qui trouble Butler dans son étude sur le genre, sur le devenir autre genre.

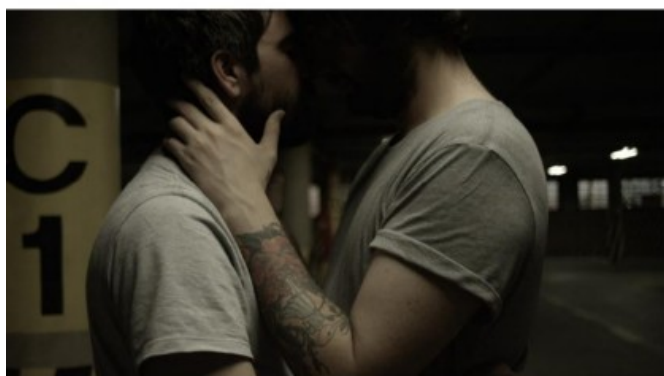
En *coda*, troisième mouvement lancé par l'hypothèse qu'« On naît peut-être mâle ou femelle pour ne devenir ensuite ni homme ni femme » (*sic*). L'espace d'affichage écranique des figures féminines et masculines se fragmente en trois sur l'axe vertical. L'enchaînement des images ne cesse point ; or, il ne privilégie aucun des deux sexes mais mêle à la fois des femmes et des hommes. Se composent et se construisent alors des amalgames corporels divers porteurs de caractères à la fois féminins et masculins et répondant à des canons de beauté à la fois de l'Antiquité, du *Quattrocento*, du début du XX<sup>e</sup> siècle ou encore de l'époque plus contemporaine.

*Devenir* un corps, un genre, supposerait dès lors une subversion des normes et des codes jusqu'à présent instaurés afin d'ouvrir la possibilité d'être dans la pluralité.

Antoni Valchev

### Tales Frey, *Estar a Par* | *To Be Privy*

3min50 | Portugal



Portant une paire de chaussures à quatre pieds, je propose une coexistence ininterrompue de deux heures avec mon mari, Paulo da Mata, avec lequel je marche, en silence, la zone entière étant délimitée pour que l'action ait lieu. La conception de l'objet contraint nos corps à être face-à-face et donne également l'impression que nos pas sont de la danse. Pendant ce temps ensemble, nous explorons les variations de notre état physique et mental.

*Estar a Par* | *To Be Privy* est une déclinaison vidéographique – avec une écriture différentielle selon le médium – de la performance éponyme, également actée lors des Rencontres Traverse à la librairie Ombres Blanches : cf. p. 170.

## Noé Grenier, Gilles Ribero et Gwendal Sartre, *Éclipse – une esthétique de la censure*

16min26 | Belgique, Catharsis Projection



Il est de ces phénomènes qui n'altèrent rien que la lumière et qui, pourtant, ont cet impact physique immédiat ; car pour le regardeur, il y a passage d'un corps sur un autre, le premier masquant la chair du second. D'un point de vue strictement visuel, il y a même collision entre deux corps étrangers, d'où jaillit un éclat noir, comme étouffé, qui se répand imperceptiblement sur les choses,

et bouleverse des repères jusqu'ici familiers. L'éclipse reconfigure un rapport au monde, jusque dans ses respirations. Elle oblitère un corps trop brillant pour être soutenu du regard et invite à s'y confronter, l'espace de quelques instants.

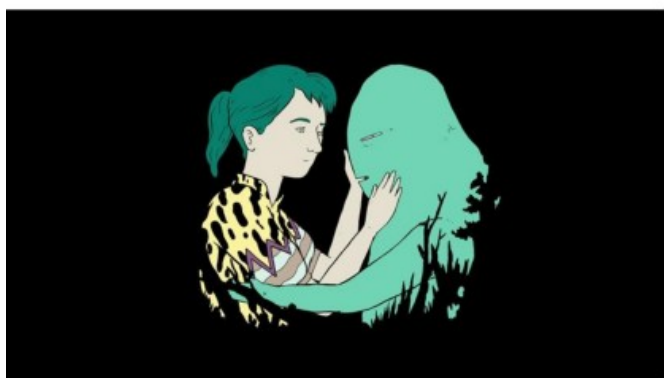
C'est en se nourrissant d'une somme de documentation tout autant visuelle que textuelle, empruntée au chercheur et archiviste Laurent Garreau et liée au cinéma français des années 1960 et 1970, que le film tisse sa toile. Celle d'un espace mental où censeur, images coupées et lettres officielles de fonctionnaires d'État dialoguent librement, dans une tentative de donner à ce legs et à ces pratiques une prolongation poétique, ainsi qu'une réévaluation de leur portée morale et artistique.

Il est à voir comme un essai libre sur les gestes, les formes et les histoires que charrie la censure au cinéma.

Gilles Ribero

## Marcos Sánchez, *The Unnatural*

5min22 | Chili



*The Unnatural* évoque le danger, la fantaisie mais aussi la tendresse. Cet ensemble paradoxal n'a pas pour réel objectif de suivre un fil narratif, puisqu'il préfère envelopper dans une atmosphère suggestive, ne répondant qu'à ses propres règles.

Parce que sans couleurs, le premier plan comme l'arrière-plan forme un espace ambigu, alors que des êtres – dont une jeune

filles – se meuvent au cœur d'une forêt sombre dont les éléments ne s'entr'aperçoivent que par ombres et silhouettes confuses.



Ce semblant d'histoire traduit les interactions distanciées entre les êtres qui s'y meuvent, comme une poursuite perpétuelle qui navigue entre nostalgie mais aussi crainte voire menace, par l'alternance de moments de harcèlement et d'autres de rapprochements plus légers, de comportements naïfs et parfois romantiques. Le titre est emprunté au thème éponyme de l'auteur-compositeur-interprète Claire Cronin qui elle-même a choisi le film pour le clip de cette chanson ; en effet, les arrangements musicaux de Claire et du producteur et guitariste du groupe *Deerhoof*, John Dieterich, ont nourri le projet ainsi la section des cordes à mi-parcours de la chanson qui ne cesse de m'étonner m'a-t-elle accompagnée dans le travail d'animation des créatures contribuant à l'atmosphère mystérieuse.



### *Interview de Clotilde Couturier (Sauve qui peut le court métrage) pour La Brasserie du court*

*Comment avez-vous procédé, en commençant par les dessins ou par la musique ?*

Le film retient des séquences que j'avais déjà animées pour une installation vidéo, comme les figures et le fond noir dans lequel elles évoluent. La musique a suivi lorsque les musiciens m'ont demandé d'animer leur clip musical ce qui m'a aidée à développer cette histoire.

*Pouvez-vous nous en dire plus sur cette chanson et faites-vous partie du groupe de musique ?*

J'aurais aimé en faire partie mais, malheureusement, je ne joue d'aucun instrument aussi la chanson qui a été écrite par Claire Cronin et John Dieterich est chantée par Claire qui en a écrit les paroles, alors que John a collaboré aux arrangements et à la composition. Claire écrit de la poésie et de la musique, c'est pourquoi ses paroles sont si belles quant à John, mon ami depuis longtemps, il joue de la guitare dans le groupe *Deerhoof* mais participe à de nombreux autres projets ; nous-mêmes avons déjà collaboré.

*Qu'est-ce qui vous intéresse dans la forêt et l'idée du cycle ?*

Je suis, sans doute, intéressée par l'environnement forestier depuis que je connais les contes de fées et ses symboles. J'aime que la forêt soit un lieu de changement ou de transition, un rite de passage. Elle représente le voyage dans l'inconnu et le lieu où tout peut changer. Pour *The Unnatural* cependant, le choix en a été moins conscient, j'ai aimé la potentialité qu'elle me donnait d'un espace formé uniquement d'ombres, sans avoir à le délimiter clairement. Par ailleurs, comme lieu où tout peut arriver,

il m'offre de jouer avec des choix étranges de créatures sans avoir à me soucier du contexte.

*Ces créatures sont-elles davantage vagabondes ou sédentaires ?*

Je considère la fille comme sédentaire, une ermite, ce pourquoi elle porte des vêtements étranges. Elle pourrait avoir volé un tas de vêtements et en avoir confectionné une robe. Le monstre pourrait être davantage errant, il change constamment, par nature, ainsi puis-je le faire changer constamment d'endroit. Quant à l'homme, il n'est pas de la forêt, il vit au-delà, dans une petite ville proche même s'il semble posséder beaucoup de pouvoirs... C'est peut-être un gain qu'obtiennent les personnes qui s'installent ou vivent à l'intérieur des frontières de la société.



*Comment avez-vous travaillé les ombres ?*

Les ombres ont été le point de départ de tout le film. Cela a commencé comme un exercice formel au cours duquel j'ai projeté des fragments de vidéo dans une installation. Projetée, la forêt noire devint absence de lumière mais à la place du noir, vous voyez le mur de l'espace. C'est comme si les personnages vivaient en un espace étrange à l'intérieur d'un mur. Je voulais que les ombres produisent une illusion de profondeur et qu'elles suggèrent la présence d'autres créatures.

*Comment avez-vous eu l'idée de changer de forme pour le troisième personnage ?*

Le *morphing* est une tentation permanente lors de l'animation, probablement parce que cela peut se faire de manière automatique. Auparavant, l'histoire claire a été écrite pour le film pendant l'animation, j'avais construit cette séquence avec un monstre de forme indistincte, une masse informe et d'autres avec l'enfant. Les deux ont servi d'antagonistes pour la fille. Ensuite, quand l'histoire prenait forme, j'ai pensé que la poursuite devait se dérouler seulement entre deux personnages et considéré qu'il serait judicieux de rassembler en un, les deux entités graves déjà animées. J'aime l'idée d'une créature imprévisible ou à deux personnalités.



## Adrian Garcia Gomez, *La Mesa*

9min45 | Israël / États-Unis



En seuil, avant même le titre, le sonal annonciateur d'une série américaine de western entraîne vers le passé cinématographique, quand le tracé, type gravure d'un homme crâne rasé, petite boucle à l'oreille en jeans et tee-shirt des plus contemporains, fait signe vers l'autoportrait du réalisateur. Plus explicitement encore, non seulement le noir et blanc prenant des nuances de bleu délavé

entraîne le film dans un passé antérieur mais les perforations typiques de la pellicule avec les numérotations du photogramme et le nom du fabricant suggèrent que le discours se fonde sur le souvenir cinématographique. Non pas comme garantie mais comme matériau bientôt travaillé avec le rapprochement au plus près du support, avec le grain et la défiguration. Alors seulement s'inscrivent, après un tel préambule, le titre et la maison de la petite enfance et la première figure féminine à la robe collet monté de l'époque – caractéristique réelle et filmique, le fond d'abord net derrière la maison se disloque et se meut.

La géographie dictée par le terme/titre *La Mesa*, qui désigne une grande butte à sommet plat et à versants abrupts, est fidèle à une localisation appréciée du western, en accord avec la musique topique aux accents dramatisants, alors que la police de caractères du type *Old english text* entraîne vers la romance. Elle est aussi le lieu de la famille, attesté par deux indications discrètement annotées en bas du champ qui renvoient au passé, à l'enfance – celle que le père du réalisateur aurait pu vivre : « 1947/ Jalesco, Mexico » devance « vingt ans après » quand la terre originelle a été quittée et/ou quand l'enfant qui jouait est devenu adulte. L'architecture typique des maisons paysannes du Mexique en torchis et aux petites ouvertures en place de fenêtres, s'érige avec une force certaine ; l'attestation d'origine.

Ainsi les marques de la pellicule généralement cachées pour que se puisse la croyance dans le monde diégétique fondée sur l'illusion de son fonctionnement à l'imitation du monde réel, le retour constant au support participent à l'oscillation constante de *La Mesa* entre le souvenir du réel et le fantasme projeté sur ce passé pour l'écriture actuelle expérimentale ; entre le rappel et le roman personnel écrit cinématographiquement aujourd'hui.

Le premier registre se nourrit des images de la maison paternelle, désormais en ruines mais dont la grosse clef est restée enclenchée dans la serrure, de même qu'un saladier à la décoration traditionnelle, tous deux captés en gros plan et dont le foyer sommaire de pierres est gagné par les arbustes, les herbes folles comme la propriété,

en son entier, sans animaux désormais. Cet état des lieux se superpose à l'image initiale de la maison et aux plans qui se souviennent des vaches paissant, du ruisseau où puiser l'eau, du chemin de pierres arpenté pieds nus ; le second y convoque des images filmiques où vachers mexicains à sombrero caracolent à cheval ou ont des gestes amoureux et où les femmes sont le plus souvent mères ou préparées à le devenir – sauf les « garces » des saloons – s'occupant des tâches ménagères, tricotant ou s'inquiétant de l'absence de l'homme et se mettant à courir vers un hors champ – à jamais perdu pour nous.

Le second registre n'écrase pas le socle du vécu familial, il en fait le fil de son récit ; il y compose des scènes empruntées à des films mexicains de cette première période – les années 1950 et est-ce, vraiment, un hasard si l'un de ceux-là s'intitule : *Primero soy Mexicano/Je suis d'abord mexicain*. S'y adjoignent un film espagnol – *Marcelino, pan y vino* – l'enfant est fréquent dès l'image du nourrisson dans cette réinvention de l'origine – mais aussi *Bonanza*, cette série américaine qui mena de 1959 à 1973, ses beaux cow-boys en grande chevauchée. Sur les plans en prise de vue empruntés, les personnages sont tracés en traits nets blancs et animés. Et ils reçoivent des changements de comportements et de vêtements dans l'appropriation fantasmée : l'enfant qui sort de la maison (lui dessin animé, elle prise de vue) qui monte les escaliers, traverse le chemin, joue, glisse de période un à période actuelle : pour seul exemple : le pantalon se raccourcit, s'élargit à la mode US quand la réécriture différencie les manières de jeu des jeunes garçons et leurs vêtements : enfance, pauvreté au Mexique, déménagement aux États-Unis.

L'appropriation dépasse ce simple rapprochement au présent : elle apporte le désir homosexuel détournant la scène de séduction orthonormée. Là où *La Mujer que yo perdi* – de Roberto Rodriguez, en 1949 – décrit un couple hétérosexuel où l'homme au grand chapeau et moustachu lave les pieds d'une jeune femme, *La Mesa* glisse l'autoportrait du réalisateur, et son corps « actuel » est légèrement plus blanc, comme plus tard celui de la femme portant de l'eau, se détachant ainsi du lieu. Il s'y tient dans la position accordée aux femmes de l'attente, la fragilité. Le séducteur est tout aussi reconnaissable pour les *aficionados* de ces films, en Pedro Infante, la star du film mexicain dont le réalisateur était lui-même amoureux enfant. Les fragments empruntés sont ainsi récrits, le plus souvent à l'aune du désir homosexuel et en *finale*, là une caresse s'ébauche : à la fin lorsque le cow-boy revient dans son ranch, c'est pour y découvrir un couple d'hommes, dans les bras l'un de l'autre.





L'interrelation est totale : la formation de soi se nourrit du réel vécu par la famille et des films vus. La mémoire ne fait pas de distinction entre ce que l'on a soi-même vécu et ce que l'on a vécu par films interposés dans le silence du désir caché et alors tabou.

*La Mesa* dénomme ainsi un plateau cinématographique où l'orage tonne suivi sans mal par le soleil ; au-delà de l'approche picturale du matériau qui, par superposition, réunit les temps passés du réel et du film, qui, par solarisation, inversion, rappelle la nature image du filmique, qui, par *flicker*, en inscrit la donnée temporelle au-delà du temps social, *La Mesa* compose une splendide leçon de cinéma loin de tout didactisme puisque c'est le film qui induit cette réflexion sans avoir à l'explicitier. Leçon qui balaie les notions d'afilmique et de profilmique, dans cette approche particulière du *footage*.

En effet, si l'on se souvient que l'afilmique concerne la réalité telle qu'elle existe indépendamment du cinéma et que le profilmique renvoie, lui, à tout ce qui a été placé devant la caméra ou tout ce devant quoi on l'a placée à des fins d'enregistrement, l'appropriation les emmêle indissociablement dans les espaces réécrits de cette histoire personnelle en film. Rohmer dans *L'Organisation de l'Espace dans le Faust de Murnau*, distingue, en 1977, l'espace filmique des espaces, pictural et architectural en ce sens qu'il ne se cantonne pas à l'espace filmé mais s'ouvre à « un espace virtuel reconstitué dans son (du spectateur) esprit, à l'aide des éléments fragmentaires que le film lui fournit. »

*La Mesa* suit ce travail d'interrelation amoureux.

Simone Dompeyre

## José Crúzio et Isabel Pérez del Pulgar, *[SELF]INSERTIONS*

3min | Portugal



Dans *[SELF]INSERTIONS*, José Crúzio et Isabel Pérez del Pulgar s'attaquent aux points de vue différents et ambivalents de l'identité – en tant que valeurs esthétiques, sociales et idéologiques – et interrogent la

place du soi au sein des relations collectives.

Au-delà d'une classique interaction, sons et images – travaillées en *footage*, notamment par l'usage de la pellicule comme icône – sont traversés ; leur substance même s'en trouve modifiée, transformée et elle aboutit à la représentation audible d'un

individu – l'artiste vidéaste et performer, José Crúzio. Le son est travaillé de manière expressive en associant diverses pistes sonores collectées et travaillées – bruits de café, ambiances de parc, radio, machines, discours, etc. – à des images morcelées du visage du performer. Loin d'une cacophonie, s'y entend un discours de Johan Galtung, connu pour ses travaux sur la paix et la non-violence, qui défend la prise de position individuelle pour atteindre la résolution de conflits, en opposition à la réunion collective de toutes les parties impliquées. Ce discours entre en résonance avec le morcellement d'un visage révélant son unité et sa cohérence. Les images détaillent chacune des parties, des yeux à la bouche, et bien qu'elles ne montrent jamais le corps, elles témoignent d'une corporéité sensible, expressive.

Dans *[SELF]INSERTIONS*, José Crúzio et Isabel Pérez del Pulgar ne « négocient<sup>1</sup> » pas, ne font pas de « compromis<sup>2</sup> », ils assument le choix de placer l'individualité au centre de leur travail – voire au-delà, du monde de l'Autre – et parviennent à une présence sensible.

Anouk Mignot

### Isabel Pérez del Pulgar, *Oración Expandida*

10min | Espagne / France



#### *Oración Expandida / Prière élargie.*

Ce travail reprend un projet réalisé il y a quatre ans. Si du temps s'est écoulé depuis, aujourd'hui encore, ces images sont vives et vigoureuses, comme si elles attendaient une nouvelle occasion de devenir visibles. Adoptant la même manière pour une approche proche de ce premier travail, mais en approfondissant, en quelque sorte,

l'origine consciente-inconsciente de mon action.

Pour Marcel Duchamp, l'artiste agit comme un médium qui, depuis le labyrinthe au-delà du temps et de l'espace, cherche sa voie vers l'orée. Si nous considérons l'artiste comme un médium, nous devons lui refuser la capacité consciente de savoir sur le plan esthétique, ce qu'il fait ou pourquoi il le fait. Toutes ses décisions pendant l'exécution de son œuvre sont laissées à l'intuition pure et ne peuvent se traduire par l'auto-analyse ni orale ni écrite ni par la pensée.

<sup>1</sup> Terme du discours de J. Galtung : « Et l'essentiel, si je puis le dire concernant la méthode que je défends, n'est pas de réunir les parties autour d'une table, ce n'est pas de négocier, ce n'est pas d'arriver à un compromis. »

<sup>2</sup> *Idem.*



T. S. Elliot a dit que plus l'artiste est parfait, plus en lui, sont complètement séparés l'homme qui souffre et l'esprit qui crée. Ce n'est qu'ainsi que ceux-ci digèreront et transmuteront à la perfection les passions qui constituent sa matière.

Tous les moyens d'expression, tant plastiques qu'audiovisuels, ne sont que des outils. Le vocabulaire, l'alphabet, la grammaire pour tisser une histoire qui dépasse la définition des problèmes techniques. Au-delà des classifications externes d'un résultat esthétique ou de son développement, au sein du processus de création.

Tant le résultat que son processus échappent, dans de nombreux cas, à la propre intentionnalité de l'artiste. Un jeu entre la psyché, l'expérience individuelle, l'environnement et le hasard.

Les mots de Duchamp et d'Elliot reflètent, sans doute, l'idée romantique du XIX<sup>e</sup> siècle de la nature de l'artiste. Beuys prétendait avoir mis fin à l'idée de l'art en tant que pratique isolée et en conçut un concept étendu, ouvrant l'horizon de la créativité au-delà du ghetto de l'art. « L'art s'est toujours éloigné des besoins de l'être humain et s'est occupé d'innovations stylistiquement et artistiquement immanentes. » L'art se confond avec la vie et désormais n'importe qui peut être artiste.

Joseph Beuys voulait articuler vitalemment l'éthique, le politique et l'artistique, de même que, Marcel Duchamp avec son idée de l'art comme philosophie critique. Les suivit Andy Warhol avec sa prodigieuse capacité à dissoudre tout geste artistique dans le domaine des communications et dans le marché. La marchandise comme œuvre d'art.

Aujourd'hui, avec un marché qui dévore les idées plus libres dans leur utilisation et la manipulation, la conversion de l'artiste en entrepreneur, le développement technologique qui brouille la réalité et la fiction dans un monde saturé d'images hédonistes, l'institutionnalisation des pratiques artistiques... que reste-t-il de la valeur, de la fonction, de l'histoire... ?

*Pour d'autres œuvres d'Isabel Pérez del Pulgar, cf. le catalogue des Rencontres Traverse 2018, L'Expérimental est déjà commencé ?, p. 27, p. 134, p. 136, p. 210.*

## Lisi Prada, *Simone Weil. Dans le coin sombre*

3min14 | Espagne

Un être humain a une racine par sa participation réelle, active et naturelle à l'existence d'une collectivité qui conserve vivants certains trésors du passé et certains pressentiments d'avenir.

Simone Weil



À Londres où elle était engagée dans la France Libre, Simone Weil rédige *L'Enracinement*, prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain entre janvier et avril 1943, à la demande du Général de Gaulle qui désirait une nouvelle *Déclaration des Droits de l'Homme*, pour la France libérée. L'ouvrage publié *post-mortem* distingue trois pistes réflexives fondamentales de sa pensée : *Les besoins de*

*l'âme, Le Déracinement et L'Enracinement.*

Elle y argumente que la notion de droit est subordonnée à celle de l'obligation, que le droit naît de l'obligation, ce pourquoi la loi des hommes doit procéder des devoirs pour faire exister les droits et ce, parce que l'universalité est en chaque être humain. « Il y a hors de cet univers, au-delà de ce que les facultés humaines peuvent saisir, une réalité à laquelle correspond dans le cœur humain l'exigence de bien total qui se trouve en tout homme. » Elle croit en l'âme dont elle dresse une liste de quatorze besoins – ordre, liberté, obéissance, responsabilité, égalité mais aussi hiérarchie, honneur et châtement, sécurité et risque, propriété privée et propriété collective, liberté d'opinion et vérité à satisfaire sans quoi à l'instar d'un corps non nourri, elle subit « un état plus ou moins analogue à la mort ».

La troisième partie qui donne le titre à l'ouvrage, *L'Enracinement* réfléchit aux nécessités à suivre pour une réintégration harmonieuse de l'homme dans la société ; elle y intègre l'apprentissage de « l'esprit de vérité, de justice et d'amour » et l'initiation à l'art médiéval, chant grégorien comme poésie liturgique et à l'art grec.

Lisi Prada ouvre le champ vidéo aux interrogations et au mode d'être de Simone Weil qui, adaptant sa vie à ses idées, abandonne sa carrière d'enseignante agrégée pour le montage à la chaîne chez Alstom ou chez Renault, qui s'engage pendant la guerre d'Espagne contre Franco et dans la France Libre qu'elle quitte en juillet 1943 pour partager les conditions de vie du pays en guerre, malgré sa mauvaise santé. La tuberculose l'emporte en août 1943.

Un plan fixe excède le gros plan puisque ni le haut du front, ni le bas du menton ne s'inscrivent dans le champ et pas davantage la coiffure courte dont le volume entoure en halo, ce visage en axe frontal, à la bouche bien dessinée et close et au



regard précis derrière des lunettes rondes. Le plan dit la beauté de l'intelligence de Simone Weil.

Parfois les yeux se ferment ; comme seul mouvement, ce clignement. Parfois, le silence écrin des mots qu'elle ou d'autres penseurs ont écrits et qui suggèrent qui elle fut, est scandé par un bruit mat. Une envolée brève de Bach, métonymie de l'éthéré, de l'immatérialité prônés par Simone Weil pointe sur le nuage musical d'un fragment de *Diphthong*, *El Omega* de Hatori Yumi qui, lui-même, expérimente de nouvelles formes de communication, mêlant différents langages audio-visuel-numérique et électronique, pour provoquer différentes contributions sensorielles. Ce musicien adopte pour nom générique « résonance stochastique », phénomène physique où un signal de bas niveau devient plus fort et perceptible par adjonction d'autres signaux voire du bruit, non signal par excellence.

La vidéo procède d'un même développement, son idée se nourrit de sources diverses ne formant qu'un seul discours celui de Simone Weil : ce ne sont que fragments non accrédités mais accordés à la philosophe partageant certaines notions, ainsi paroles venues de dialogues socratiques quand Platon fait intervenir Diotime ou Alcibiade. Ce sont, aussi, en rapide insertion, des rappels picturaux du Pérugin, sculpturaux de David ou du Bernin, filmiques Dreyer ou Von Trier et Vinterberg.

Le portrait en creux de Simone Weil se construit avec le montage parallèle d'images subreptices en surimpression, en fondu enchaîné, avec leurs couleurs sur le film terre d'ombre : ainsi elle reçoit d'Artémis – la déesse vierge – de Minerve – la déesse de la stratégie et de l'intelligence – de Jeanne d'Arc au visage de Falconetti – du visage en extase de la *Transverbération de Sainte Thérèse* ou de *La Bienheureuse Ludovica*... En lettres gothiques venues aussi de *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer, le désir de vivre sans vivre puisqu'elle dit – sans le proférer, sans mouvements des lèvres – sa décision de l'immatériel, de l'intangible, du sublime, de l'angélique, de la chasteté ; de, à l'instar des vestales ou de l'« adolescent suicidaire », sa décision de ne pas se sustenter, pour partir. Elle réclame d'être, « d'avoir droit d'être ce qu'(elle est) » d'« être mystique par décision » et de disparaître, alors le fondu au noir écoute son désir.

Elle sait aller à l'encontre des règles sociales, agir ainsi alors que « cela est mal vu ». Elle est « elle » Simone Weil.

Quant à Lisi Prada, au-delà de la relation d'un autre titre de la philosophe qu'elle cite : *La Pesanteur et la Grâce*, elle y lit, en version de ses propres interrogations, le « genre non défini » pour l'humain mais, aussi, par glissement, celui de l'écriture vidéo logée encore « dans le coin sombre » de l'indéfini. Cet art vidéo qui ne pouvait – historiquement pas – participer à la liste des arts indispensables à l'humain que Simone Weil réclamait pour annuler la barbarie de la guerre et fonder l'humain, devrait désormais figurer dans la formation de soi en variation constante. L'implication en regard adressé de *Dans le Coin Sombre* est totalement porté par un tel projet ou pensée et vidéo ne font qu'une.

## Isabelle Vorle, *À peine je m'endormais*

1min44 | France



### *Autoportrait à l'œil animal*

Depuis l'arrière d'un écran opalescent, l'auteur de l'image nous lance des signaux, nous appelle comme pour nous faire reconnaître sa présence. Elle est toutefois impossible à rejoindre, comme retenue entre les calques moirés de son objectif. Il n'est pas certain non plus qu'elle parvienne à nous voir. C'est un auteur sans visage ni regard. Elle n'est qu'adresse chorégraphique en direction

de son spectateur, gestuelle aveugle. Aucune tension, plutôt une calme harmonie.

Puis le regard s'invente tout à coup. Un regard qui s'est éloigné des charmes du masque humain, pour s'identifier à l'œil animal. L'œil d'un cheval agacé par les mouches, celui d'un oiseau, jamais clos, l'œil béant d'un volatile mort.

De quoi nous parle cette assimilation du regard du cinéaste à celui de l'animal ?

Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'insistance sur un œil unique et latéral. L'œil de la maladresse et de l'inadéquation au monde. On sait bien que les chevaux, à ne jamais voir ce qui leur arrive de front, sont constamment inquiétés de nos gestes de tendresse. Ils ont tendance à confondre caresse et correction. On se souvient de la capture du merle, qui doit toujours s'opérer de face, depuis l'angle aveugle de l'oiseau. L'animal ne voit le monde qu'en lames, strate de droite et strate de gauche, sans jamais être autorisé à unir ces points de vue disjoints. Sauf quand il est recomposé de main d'homme, l'animal n'a pas de masque, n'a pas de face, il n'est jamais convergent.

Cette latéralité essentielle, qui marque un manque à voir, stigmatise l'infirmité du regard-cinéma. Véritable symptôme cyclopéen, l'objectif hérite du dispositif mono-focal de la *Camera Obscura*, de ses magies autant que de ses impasses. Comme une carence originaire inscrite à l'aube de tout projet cinématographique.

Mais l'œil de l'animal est aussi celui de l'innocence prétendue. L'œil du vivant pur qui ne comprend pas d'où vient la mort qui s'abat sur ses reins. Un œil qui ne connaît que l'affolement ou la sérénité car il est aveugle à la haine. L'œil de l'animal est celui que l'homme pleure d'avoir perdu. Et que, peut-être, le cinéaste, infirme du regard, retrouve.

Encore qu'il faudrait revenir sur une telle évidence.

Innocence de l'animal ? Il faut sans doute se méfier de la tonalité morale qui flotte au-dessus d'un tel acquis. Et si l'œil animal était plutôt celui d'un miroir posé sur les



défaillances humaines ? Regard difficile à soutenir, qui voit mieux que l'homme la part manquante du visible. Regard qui, du fait de son infirmité stratifiée, accède en ligne directe à l'incontrôlable pulsion de mort qui œuvre quotidiennement sous les contrats humains. Un regard de biais, capable de voir entre les strates du monde ce qui s'y cache, qu'il ne faudrait pas regarder de face, de peur d'être aveuglé.

Le cinéaste serait ainsi celui qui, aux prises avec un regard tronqué, serait doté d'un dispositif maladroit et latéral, capable de s'immiscer dans les interstices du monde pour y déceler les carences du visible.

Stéphanie Katz

## Mélanie Poinsignon, *Garder le fil*

1min | France



*Garder le fil l'infinif* en mode impératif, ce qui est à faire... Cela pourrait être le fil d'Ariane pour trouver son issue, ce que justifierait aussi la voix *over* – puisque celle qui commente en distance, et, ainsi, porte sens – Anne Dufourmantelle – est psychanalyste et dès lors, censée aider à dénouer les problèmes, à aider à coudre les morceaux épars d'en « je ».

Cependant, très simple dans sa brièveté, le film double son sens : le fil n'est pas de couture mais peint, selon un pinceau très fin qui s'applique à le faire sans faute, régulier et qui, quand la peinture manque, va en hors-champ, jamais visible pas plus que le visage de celle qui le tient, reprendre sa peinture et retirer son fil. La voix s'arrête quand le noir manque, quand le fil s'interrompt selon la formule, perdre le fil de la conversation.

Ainsi une subtile vidéo conceptuelle sachant filer sa métaphore.

**L'artiste dit :** « Elle déroule comme une bande magnétique les mots de la psychanalyste et philosophe Anne Dufourmantelle – récemment disparue. *Garder le fil* cherche ce que peut être l'écriture d'une pensée. L'empreinte d'une parole – fragile et ténue – mais qui pose sa marque et dessine finalement une voie. »

Simone Dompeyre

## Virginie Foloppe, *Le coffre à jouets de J. F. / Le coffre à jouets de Jacques Foloppe*

5min47 / 4min07 | France



Poursuivant sa recherche autour de la mise à mort de l'enfance, V. Foloppe invente dans *Le coffre à jouets de J. F.* un dispositif dont le ludisme rivalise avec le tragique. Une femme est assise à une table recouverte d'un drapé blanc. Elle ouvre une boîte, y glisse une main vigilante et s'empare du corps oublié d'une poupée. Elle l'installe, en équilibre, sur le rebord du coffret, alors qu'une mélodie, déjà, qui émane de l'intérieur, évoque les premières notes d'une danse nocturne.

La découverte de ce mannequin de l'enfance inquiète : cette petite malle, qui conserve, semble-t-il, les reliques d'une personne disparue, rappelle, sans conteste, ces agrégats d'objets disparates exposés par Christian Boltanski, comme une manière de redessiner le visage d'une absence, laissée secrète, et d'imaginer les raisons d'un départ virulent. Le titre, proposé par V. Foloppe, paraît, par ailleurs rendre hommage au travail de cet artiste, puisqu'il reprend cette manière d'exposer « un objet ayant appartenu à... ».



À l'intérieur de ce coffre à jouets, qui redessine un nouveau drame, un miroir, disposé sous le couvercle, renseigne sur la nature de ce retour vers l'enfance. Bien qu'il redouble le visage féminin, instaurant une distance de l'identité avec elle-même et facilite de violentes dépersonnalisations, l'ouverture de ce coffre à jeux, métaphore sans doute de l'accession au « Je » selon Winnicott, reviendrait finalement à traverser le miroir, à s'engager derrière la profondeur du leurre : qu'y a-t-il, en somme, de l'autre côté

de la surface miroitante de l'enfance ? Qu'en est-il des secrets enfouis, enterrés, décomposés, acerbes ? Considérer le drame des premiers temps de la vie à travers le scénario d'une *Vanité* intrigue, encore davantage : car, ne pourrait-il s'agir de son propre corps défunt, inerte, que cette femme découvrirait à l'intérieur d'un coffret à bijoux ? À moins que ce ne soit le message d'une sœur décédée, à la manière de *Festen* réalisé par Thomas Vinterberg, en 1998, dont V. Foloppe aime à rappeler la référence directe, et qui indiquerait, sous la manière d'un jeu, les raisons d'une mort oubliée ? Dans cette dernière perspective, le corps de la pupille joue de la métaphore d'un fantôme familial, que l'on doit oublier, soit anéantir une seconde



fois : ici, le jeu d'enfant se compose de petits cubes rouges numérotés de 1 à 10, qu'il s'agit d'aligner, à la manière d'un puzzle, les uns à la suite des autres. À mesure que la femme se perd, son visage reflété à l'intérieur d'une sépulture de l'enfance, elle renverse un par un, les petits cubes, dans le désordre, laissant apparaître derrière chaque face une lettre. Un mot se découvre – inceste – qui expliquerait finalement la disparition soudaine de cette enfant, désormais victime, oubliée.

Une fois le terme découvert, d'un geste précis, la femme pend la poupée à l'aide d'un ruban à cheveux rouge. Ainsi, avec un ludisme acerbe, V. Foloppe relie le suicide à un vécu amoureux transgressif, qui dévaste.

Devant les enclaves familiales, les tragédies de l'ombre, les secrets de l'enfance, le visage de cette femme est lui-même décapité, contenu dans cette boîte funeste, comme si, à tout moment, l'identité survivante risquait d'être avalée, engloutie par les souvenirs médusants de cette boîte-bouche.

Julien Milly<sup>1</sup>

**L'artiste explique :** « En 2005, je réalisais *Le coffre à jouets de J. F.* dont les initiales cachent l'identité de Jocelyne mais aussi de son frère, tous deux ayant souffert l'inceste. En 2018, je décide de lui rendre un visage et un nom pour exhumer cette deuxième victime du charnier de la guerre des sexes. Son suicide, avec des somnifères, s'avère un crime attenté à son sexe, l'extermination de sa vie, la terreur de son enfance.

Je tenais à ce que, malgré son silence, sa voix nous parvienne à travers le raisonnement porté par une poupée et de petits cubes. »

## Virginie Foloppe, *Hollywood est un cercle de famille*

11min51 | France

« *Dylan told her mother that Allen had stuck his finger up her vagina and kissed her all over in the attic* », *Vanity Fair*, novembre 2013.

Le 12 janvier 2014, lors de la cérémonie des *Golden Globes*, Diane Keaton prononça l'éloge de Woody Allen.

Le 1<sup>er</sup> février 2014 Dylan Farrow publie une lettre dans laquelle elle répète avoir été violée ; elle s'adresse directement à Hollywood.

Le 7 février, son père lui répond publiquement, pour nier les faits et Dylan Farrow ne tarde pas à lui répondre avec un autre écrit public, dès le lendemain, le 8 février.

Ce projet de 2014 entrelace de deux lettres publiées de Dylan Farrow, ses

<sup>1</sup> Article paru dans le catalogue des *Rencontres Traverse 2005, La Métaphore*, p. 123.

interventions dans *Vanity Fair* à l'hommage de Diane Keaton.

Je confronte ce discours élogieux aux mots d'une survivante de l'inceste, trop souvent remis en cause pour « manque de preuve ».



Le 2 février 2014, je découvrais, sur les réseaux sociaux, la violence des réactions à la suite de la publication d'une lettre de Dylan Farrow accusant de viol Woody Allen. À la même période, j'étais stagiaire psychologue dans un hôpital de jour pour adolescents et je participais aux entretiens d'une adolescente violée par son beau-père, dès son arrivée en France, à l'âge de 9 ans et jusqu'à ses 13 ans. Grâce au signalement d'une travailleuse sociale, le beau-père avait été incarcéré et le procès

était en cours tandis que nous recevions la victime pour son premier entretien. Grâce à cette expérience d'écoute, l'histoire de Dylan Farrow me parut, sur un plan médiatique, emblématique. En effet, les paroles des survivants d'agressions sexuelles interrogent aussi notre capacité à accueillir l'événement traumatique dans les perturbations qu'il génère en nous, à les croire et à comprendre les troubles ainsi provoqués. Dans l'hôpital de jour, lors d'une réunion d'équipe, j'ai entendu une psychiatre, extérieure à l'association qui recevait l'adolescente, s'étonner de ce que les tests n'eussent relevé aucune anomalie neurologique et formule le projet d'en prescrire de nouveaux avant même que l'adolescente ne rencontrât son thérapeute, psychologue et psychanalyste. Elle argumentait que les perturbations de l'adolescente s'expliquaient par une lésion cérébrale et non par la violence de l'inceste. Ce qui était une façon de refuser de croire ce que Pattie O'Green nous apprend de l'inceste, c'est-à-dire qu'il est un trou noir, qu'il « fuit l'appréhension de l'imagination. À peine commence-t-on à le voir que l'image s'effondre dans des douleurs musculaires, des spasmes et des nausées, mais c'est précisément comme ça qu'on peut se "l'imaginer". L'inceste est dans le corps qui met tout en œuvre pour le rejeter, pour ne pas voir ses images. » L'incompréhension de cette psychiatre mettait en lumière la tentation de dissocier les perturbations de l'adolescente de l'événement traumatique, dissociation inhérente au trauma. Or rencontrer une incestuée perturbe. Dans le cas de la psychiatre, qui pourtant achevait une thèse, savoir le viol était si perturbé qu'un test neurologique pouvait tout régler.

Après la découverte de l'histoire de Dylan Farrow, je me suis plongée dans la lecture de ses adresses publiques relayées par la presse : ses propos rapportés par une journaliste de *Vanity Fair*, la lettre à l'origine de sa condamnation sur les réseaux sociaux en réaction à l'éloge de Woody Allen que prononça Diane Keaton lors



de la cérémonie des *Golden Globes* ainsi que la deuxième lettre de Dylan Farrow en réponse à Woody Allen qui persistait à nier l'inceste. En proie à une grande colère, je me suis souvenue de *Maso et Miso vont en bateau* ainsi que de l'option esthétique adoptée, en 1976, par le groupe de femmes féministes *Les Insoumuses* qui regroupait Nadja Ringart, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig et Iona Wieder. En s'emparant d'images de l'émission de Bernard Pivot, *Encore un jour et l'année de la femme, ouf !, c'est fini*, les quatre réalisatrices critiquaient le gouvernement patriarcal dont le machisme était perceptible jusque dans la voix d'une ministre de l'époque.

Ainsi je me suis directement inspirée pour ma propre vidéo *Hollywood est un cercle de famille*, de leur dispositif en composant une boucle répétitive de certains mots/moments du dithyrambe de Diane Keaton, qui participaient de ma sidération traumatique puisqu'Hollywood savait les accusations de Dylan Farrow et refusait de les reconnaître. J'ai téléchargé sur le Web, le discours de Diane Keaton et en ai fait un montage parallèle avec les textes écrits par Dylan Farrow. La vidéo entrelace les deux discours concernant le cinéaste, l'un dans une citation simple et claire, l'autre dans une déconstruction qui irait jusqu'au burlesque si la proximité de l'accusation n'empêchait le rire.

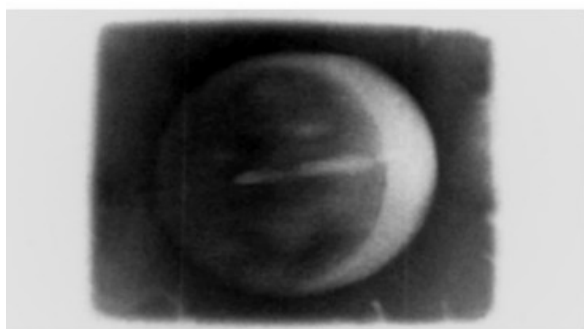
Dylan Farrow ayant expliqué comment Woody Allen l'avait violée alors qu'elle devait regarder tourner le train électrique de son frère, je me suis saisie de ses paroles pour suggérer le viol, de façon réitérée, voulant que le train électrique soit vu à travers les yeux, parfois embués, d'une enfant violée... laquelle n'a jamais été appelée à témoigner dans le procès qui a opposé ses parents au sujet de sa garde. [...] En effet, nombreux sont les enfants ayant subi l'inceste à n'avoir pu parler, parce qu'ils ont intégré l'incapacité de leur entourage et de manière plus large, de toute autre à accueillir leur parole traumatique concernant le viol et l'inceste sans la rejeter. Or le silence sur les crimes peut tuer alors que « Woody Allen est un exemple vivant de la manière dont notre société est défaillante avec les survivants d'agressions sexuelles et d'abus. »

Rien d'étonnant dès lors, que son frère, Ronan Farrow, ait été, en octobre et novembre 2017, le signataire des deux articles qui ont contribué à l'arrêt de l'omerta grâce au hashtag *#MeToo*, expression inventée par Tarana Burke, une travailleuse sociale américaine, afin d'inciter les victimes de milieux défavorisés à libérer leur parole. Forte de ce mouvement, Dylan Farrow a repris espoir d'être entendue et s'est de nouveau manifestée, lors d'un entretien, filmé cette fois-ci : « *I want to show my face and tell my story* ».

## Cinéma ABC

### Gianrico Di Gennaro, *In the realm of void, seeking the sun*

9min18 | Italie/France



Quand *void* s'entend en expérimental, *VideÆvoid* de David Larcher surgit : son projet, débuté en 1982, s'ancre sur la réflexion du vide et sa possible « image ». En jeu de lettre, le titre emprunte le *Æ* scandinave qui fait le *o* de vidéo présent et absent pour *vidéovoid* soit *vide/void* (*void* signifie vide). Ce qu'il désigne comme « *a poem of pure nothing/ un poème de purement rien* », produit le son

par l'image : la sortie vidéo est branchée sur l'entrée d'enregistrement, ainsi aux mouvements dans l'image correspondent des variations synchrones sonores, soit un son coïncidental « *situational cacophony* ». Larcher travaille, comme Ovide, des métamorphoses mais ce sont celles du champ magnétique... la bande est son sujet, son propre référent.

Quand après *Super Void*, Gianrico di Gennaro implique le vide dans son titre *In the realm of void, seeking the sun* que l'on peut traduire comme *Dans le royaume du vide, à la recherche du soleil*, il écrit sur du *footage*, plans de nature, de marine en Super 8, aux bords évanescents, érodés en quête de la lumière. Il va de la mer toujours recommencée, avec traces sur le sable ou plages caillouteuses, aux arbres nus façon sculpture, au soleil à travers les arbres, aux pigeons et à la quête d'objets du monde des hommes comme cette balançoire encore en mouvement, cette cheminée ou cette lumière de contrôle mais en ces espaces toujours vides (hormis les oiseaux). Il écrit les sons de métal grinçant devant une canalisation, les vibrations devant des monuments détruits aux fenêtres béant sur rien, du dernier mur debout, des bruits d'avion, la sirène alarmante sur des éclairs avant une pendule improbable, une antenne restée là avant l'accélération, les craquements, des ombres fugitives et les sursauts d'une voix déformée. Ainsi qu'un arpenteur en film qui parvient au noir du sans-image, de l'image voilée, des rayures en rappel du médium, des zébrures, il quête le soleil, à travers les matériaux, les murs, les frondaisons des arbres, parfois guidé par le bruit même du soleil.

**L'artiste explique :** « Filmée dans trois pays différents – l'Italie, la France et l'Île Maurice au cours des quatre dernières années, cette vidéo a employé quatre bobines Super 8 expirées – Smena et Kodachrome – développées avec du Caffenol C, chez



moi, et numérisées avec un appareil photo hybride. La bande audio rassemble différents sons et enregistrements de terrain que j'ai collectés au fil des ans, que ce soit en Mer Adriatique ou des oiseaux de l'île Maurice ou encore une vieille horloge du château de Chantilly ; s'y entendent également des segments de "sonorisation solaire" de la NASA – capable d'enregistrer le "son" du Soleil – et au dernier moment de la vidéo se glissent des fréquences Beta et Delta. »

Simone Dompeyre

## Paulo Aureliano Da Mata, *Wild Heart*

6min37 | Portugal

*He was alone. He was unheeded, happy, and near to the wild heart of life. /  
Il était seul. Il était abandonné, heureux, près du cœur sauvage de la vie.*

James Joyce, *Portrait de l'Artiste en jeune homme*



Après un voyage en Turquie et un échange avec un autochtone – « Grâce à Allah, je suis né à Göreme et pas dans une des villes près d'ici. Pour ça, je suis la personne la plus heureuse du monde » – Paulo Aureliano Da Mata, guidé par le questionnement de cette condition aléatoire « Je nais et je vis à tel endroit, à tel moment », collecte au fil des ans des fragments filmiques, captations en Super 8 et des enregistrements audio du quotidien, d'éléments en apparence triviaux – le son d'une horloge, une

fenêtre ou un robinet laissé ouvert. S'y entremêle la référence à la Turquie, par le service à thé, objet-fétiche offert à l'artiste, qui, dès le panneau, en incipit annonce « *Elma Çayi que Marca Meu Destino/L'Elma Çayi* [thé à la pomme turc] qui marque mon destin ».

La caméra capte d'abord la fenêtre, la scrute non pas par volonté voyeuriste inversement à *Fenêtre sur cour* d'Hitchcock, mais davantage afin de signifier la frontière intérieur/extérieur. De cette lucarne, par laquelle seul transparait le ciel, pénètre la lumière extérieure qui dessine sur les murs des motifs semblables aux grilles d'une cage. Une mouette rieuse jaillit, narguant de sa liberté, l'espace clos. Paradoxalement, si l'image se tourne vers l'extérieur, elle suggère l'ancrage dans le lieu de vie, intime, qui parfois devient cellule.

En leitmotiv, le fenêtre se décline comme l'espace d'une nature morte de fruits : pommes, plante d'intérieur et quelques toiles d'araignée devant la vitre d'où s'entr'aperçoivent les « vagues de toits » de Porto, en écho possibles de la prose baudelairienne. La nature morte – le *still life*/la vie statique ou le « encore vivant » –

se saisit en ellipse, à la lumière de l'aube du midi ou du crépuscule, la composition n'étant intangible qu'en apparence, puisqu'à travers la vitre, frontière matérielle enfin transgressée, se dévoile le pourrissement des fruits.

La transition sonore devient menaçante, les plans se saccadent et quelques photographies et objets mémoriels se superposent au reflet de l'artiste, coiffé d'une sorte de fez. Longuement, se réitère la référence à l'*Elma Çayi* et l'étude du service à thé, notamment comme prisme de lumière, tend à l'adoration de l'objet comme trace d'un ailleurs lointain, empreinte d'une expérience passée. En explicite, Da Mata jette un dernier regard sur son reflet sur la vitre extérieure, celle-là même qui a abrité le pourrissement des pommes.

Les fragments transitent à la façon de diapositives. Le montage fonde une nouvelle temporalité qui n'est plus celle du quotidien mais celle des souvenirs et des émotions de l'artiste. L'artiste qui recherche une « lumière intérieure qui ne serait pas seulement le reflet de la lumière du monde extérieur mais susceptible de transcender la vie quotidienne. »

Ainsi, *Wild Heart/Coração selvagem* de Paulo Aureliano Da Mata se fait écho de l'œuvre éponyme de Clarice Lispector *Perto do coração selvagem/Près du cœur sauvage* elle-même inspirée par Joyce. La jeune auteure s'y dessine sous les traits de Joana, jeune fille bientôt femme de 18 ans qui, par de nombreux monologues intérieurs, s'analyse, se cherche, se libère.

Da Mata mobilise l'héritage de la littérature, Woolf, Proust, Joyce et ainsi Lispector puisque l'œuvre s'écrit en un *courant de conscience/stream of consciousness* et que l'image aux couleurs anachroniques s'avère emblématique d'un souvenir, d'un futur possible ou simplement celui d'un instant de vie.

La *recherche* ne se définit pas par l'étude objective des phénomènes extérieurs, elle est introspective.

Valentin Labatut

## Yvonne Calsou, *Fragilités*

5min15 | Toulouse

Yvonne Calsou aime les arbres, aime « imager » les arbres ; ses diverses écritures en peinture, en vidéo, en installation les chantent non en une écologie au premier degré, mais en une écologie au sens d'habiter la terre poétiquement, en création. Ainsi après le dessin à la chaux, sur un chantier en construction, de la silhouette d'un arbre d'emblée vouée à disparaître non seulement par ce matériau mais parce que tracée sur une friche urbaine, *Fragilités* évoque son attachement à la question de l'évanescence des choses, à sans doute aimer d'autant plus qu'elles sont à





disparaître. Une de ses anciennes encres dont l'écoulement suggère l'arbre d'autant qu'il vient de sa main qui en est « amoureuse », garde dans cette approche vidéo – elle aussi, par définition, écriture du passage – le format vertical du tableau pourtant plus topiquement accordé au portrait. Ainsi l'arbre y gagne en majesté sans perdre l'humilité du noir et blanc, sans recours aux riches frondaisons ni au chatoiement des couleurs... Noir et blanc qui, cependant, aussitôt, efface la velléité d'un écho des films des années vingt qui eux, effrayaient par des ombres sur l'eau de la rivière, ombres des arbres et d'êtres revenus de l'autre côté de la mort car le soleil traverse le tronc, le transfigure en éclats rayonnants et alors que l'emportement par la musique aux accents sacrés, aux phrasés qui se souviendraient de Bach, provoque la sérénité heureuse.

Ainsi le temps n'agresse pas, il passe ; le grand arbre s'efface dans la déréalisation, dans l'abstraction, toujours en lumière, glissant de la luminosité au blanc, au sans forme arrondi puis vers le sans image. Ensemble, les accents choraux glissent en *decrescendo*, dont la *coda* s'éteint sans laisser d'inquiétude. Le mouvement paradoxalement donne force à toutes les fragilités quand il porte la lumière.

**L'artiste dit :** « Cette vidéo plus ancienne figure le fugitif, le transitoire, le fugace. Elle part d'un de mes tableaux à l'encre : barrière d'arbres dont les feuillages semblent transpercés par un rayon de lumière ; qui longtemps immobile, petit à petit, se modifie.

Imperceptiblement le regard est accroché par l'augmentation de la luminosité de la lumière dans le noir de la frondaison des arbres. D'un simple rayon vertical, celle-ci envahit lentement l'image jusqu'à la faire disparaître au moment où le silence complet se fait dans l'espace. Outre cette altération de la forêt représentée, révélatrice de l'inquiétude actuelle sur la fragilité de la nature, c'est aussi une altération de l'image, un effaçage par la lumière. Dans cette image brûlée, voilée et déformée, ne se joue-t-il pas ce que Christine Buci-Glucksmann appelle une « esthétique de l'éphémère ». »

Simone Dompeyre

## Linda Chiu-Han Lai, *Ce sont mes traces le chemin / Diaries / 'Dry rain' / Doors Medley*<sup>1</sup>

2min02 / 4min25 / 7min | Hong Kong



### Studie/Exercice

Les vidéos de Linda, puisqu'elle les qualifie de *Diaries*, croisent deux mondes jugés, trop rapidement, antagonistes. À ce sous-titre répondent les *Home videos*, le journal, ces films en « je » qui entrent dans la proximité vécue, souvent jusqu'à l'intimité y compris la vie affective et/ou sexuelle. Cependant le journal de Linda est aussi celui d'une chercheuse, d'une expérimentale au sens fort et son quotidien intègre à ses élans personnels, les questions du voir, du filmer,

du composer, du film. Et la maniabilité de sa vidéo en fait le stylo ou mieux le pinceau d'une vision de ce qu'elle découvre ou en fait l'instrument de recherche de la vision.

Là où d'autres feraient poème mélancolique de la pluie sur la vitre ou élégie sur la solitude obligée par les forces de la nature, elle, écrit en vidéo ainsi qu'on manipule en laboratoire des éléments pour en comprendre la nature en changeant de variable. L'image n'est plus tenue au propos référentiel ; l'objet filmé étant repensé radicalement en propos esthétique. La contrainte devient idée intense – écho appliqué de la formule de Baudelaire.

L'élément premier serait, ici, les immeubles d'une grande ville puisqu'ils se juxtaposent les uns les autres sans indices de localisation – en explicit « Hong Kong » est désignée – visibles depuis un des immeubles d'en face de même hauteur.

L'analyse impliquerait des contraintes : voir d'un point particulier, en face de l'objet, à même hauteur.

La variante : la pluie, l'ondée, l'averse, la tornade.

Le problème : jusqu'à quel point de chute d'eau, l'objet reste-t-il identifiable ? À quel point le regard glisse-t-il du document au plastique ?

Un écran de pluie, des trombes d'eau détruisent le visible et les lignes droites des gratte-ciels deviennent vagues, les balustrades et les étages se disloquent. Un léger pano détache tel immeuble, un zoom attrape tel étage ou tel groupe d'habitations en répétition et variation, ainsi sur le blanc se détache le rouge de telle construction quand le rideau de pluie s'amincit. Le protocole est sériel, en guise de notes, ce

<sup>1</sup> Le film *Doors Medley* a été programmé au Musée des Abattoirs, alors que *Ce sont mes traces le chemin* et *Diaries / 'Dry rain'*, au cinéma ABC.



sont tels ou tels éléments qui se reconnaissent ou s'enfoncent dans l'imprécis. Les murs pleuvent. L'intérieur et l'extérieur ne font plus qu'un pour ce *home video* au sens littéral de la prise en intérieur et « film de chambre » comme on dit pour la musique.

*Ce sont les traces le chemin*, le titre se souvient des vers de *Caminante* de Machado dont la poésie retient, souvent, le chemin comme métaphore de la vie et du lieu réel : un chemin, une promenade au temps de la tombée de feuilles en Espagne. Cet « exercice à prise unique » opte pour une contrainte différente – son principe : une seule prise de vue en plongée, en marche ; l'accélération de la prise et couleurs et montage actif. Avec la limite, Linda fait poème en vidéo et question du temps. Machado écrit que ce ne sont que des traces, le chemin et rien de plus et que « *Al andar se hace el camino*/en marchant se fait le chemin. » Linda le pratique et ajoute « *al filmar*/en filmant » se fait le chemin.



Ainsi rien de folklorique, de typique ni même d'indiciel, seules se distinguent en deux ou trois occurrences, les feuilles se superposant et en couleurs transformées. En effet, de grands traits accumulés, hâtifs saturent le champ et changent de direction sous des voix murmurées. La colorisation s'empare du champ dénaturant le chemin annoncé, avec le mauve en dominante. Les tracés varient en épaisseur ou se perdent dans leur amas, devenant texture vidéo, tissage sous un brouhaha avant de revenir à l'iconicité de feuilles en couleurs loin de leur famille de plantes. Le retour du même instaure une temporalité hors temps mais celui-ci rejaillit en l'icone des feuilles. Par ailleurs, *Floor drama 2* en son deuxième terme ramène à la question du « je » qui écrit, le refus de l'iconicité s'avère paysage intérieur sans dévoilement autre que le jeu pictural de cette balade en vidéo. Le travail est performatif mais non exhibitionniste.

### L'artiste dit :

**Pour *Diaries* :** « Journal vidéo... une vue depuis la fenêtre de ma maison, cette année-là... Le typhon de force 8 sévissait – pas d'école, pas de travail. J'"écris" avec ma caméra comme d'habitude. Immédiatement. Comme une écriture automatique. Ou une écriture libre. La longue prise initiale a été retravaillée afin d'analyser la manière dont le montage préserve un ici et maintenant différent. »

**Pour *Ce sont mes traces le chemin* :** « Souvenirs, désirs, histoires et empreintes de voyages... ne laissent que des traces visuelles de textures fugaces. *Ce sont mes traces le chemin* est un moment, celui d'une promenade impromptue à Séville, en Espagne où

comme je le faisais souvent, j'écrivais mes pensées avec ma caméra. Ces quelques minutes secrètent l'esprit d'une version de 30 minutes d'images des mes journaux vidéo personnels et d'archives entamées depuis de nombreuses années. »



### *Doors Medley*

La méthode du ciné-œil est la méthode d'étude scientifico-expérimentale du monde visible

Vertov

Si Linda change de méthode d'écriture en empruntant des films au fonds cinématographique des années 1960 de Hong Kong, elle ne perd ni sa pratique « expérimentale » de composition ni l'annonce titrologique de « l'objet ». Ainsi si l'on traduit « *Medley* » par composition musicale légère faite de morceaux divers qui s'enchaînent, l'on saisit qu'à l'instar de Matthias Müller, les fragments de scènes filmiques montées dans ces sept minutes, feront ouvrir, fermer, claquer des portes. Ainsi que ce réalisateur allemand, elle n'en reste pas à une typologie mais compose un sous-texte disant de ses désirs, de ses questionnements, de son rapport à l'autre. Elle fait se juxter des plans à la rencontre interdite, l'inquiétude de l'amour d'une jeune fille, le regard apeuré d'un homme et diversement, elle rassemble en un des rares plans uniques, deux visages d'homme comme s'embrassant.

Le *footage* retient délibérément des mélôs et l'installation en leurs lieux : fenêtres, intérieurs, horloge et bien sûr, portes par lesquelles on entre, on sort, on apporte des meubles... on se cache, on surprend... et des phrases du type oulipien : « si quelqu'un veut qu'une porte soit fermée, pourquoi l'ouvrir ? » ou « une porte non fermée dit "Entrez" / une porte fermée dit : Qui est-ce ? » portent ces variations.

Si elle n'oublie pas certains *topoi*, les revenants reconnus par tous et craints : « Fantômes, fantômes », la jeune fille en fleurs et en pleurs et l'amoureux inquiet, certaines phrases y échappent et amorcent le non-dit « je vous désire » réitéré ou un regard plus précis au-delà du diégétique « Visage »...

Visages accolés du jeune couple en couleur sépia, écriture difficile de la lettre,



menace au couteau, plan en perspective d'une silhouette en fond de couloir, enfant – très rarement – danse à deux encore ancestrale... comment se comporter selon les événements, un canevas adressé à l'in-conscience populaire. Le modèle filmique.

Le *footage* devient loupe des manières de penser du film, paradigmes qui, ainsi, glissent vers la salle de cinéma – encore le laboratoire. En détruisant la logique narrative, en réitérant certains plans que le film originel pouvait motiver par des péripéties, c'est le fonds des modes d'action et de pensée qui s'explicitent. Pas de commentaire, un relevé de données.

Et en abyme, qui réveille l'écho de *Fenêtres sur cour*, un homme scrute depuis sa fenêtre avec des jumelles jusqu'à ce que la jeune fille lui apporte un téléobjectif. Voir plus près et voir tel objet est le projet enchâssé dans celui de faire changer le regard sur les films. En effet, *Doors Medley* ne se cantonne pas à un recensement, il est partitionnel. Et en deux modèles : triptyque qui confronte des plans éloignés pour l'électrisation des plans rassemblés et organisation musicale de ces réunions. Certains – ainsi celui du visage apeuré de l'amoureux – reviennent régulièrement, scandant les autres phrasés, parmi les autres du triptyque jusqu'à ce qu'en dernier mouvement, ils se multiplient par trois pour occuper l'ensemble. Outre cet homme, pour autres exemples : la main s'évertuant à ouvrir la porte à clefs, la jeune fille dénommée Bauhinias par surimpression. La déconstruction renverse gestes, mouvements, actes au sens littéral, par la mise en reculons en triple des plans qui perdent ainsi, plus encore la logique narrative.

Cette combinaison de signes exclut les sons narratifs, elle préfère la partition visuelle qu'elle frappe rarement d'abord d'un son isolé puis de fragments isolés. Le passage est calculé, la réitération comptée, la variation métrique, chaque moment du film est précisément mesuré dans sa mise en relation avec les autres parties pour former l'ensemble filmique. Film *ready made* avec la trace de Linda.

Simone Dompeyre

## Charlotte Clermont, *Plants are like people*

1min35 | Canada, Vidéographe

L'art de Thoreau était d'associer deux impulsions opposées et exclusives dans chaque paragraphe qu'il écrivait, ce que Ferguson désigna comme la volonté de contrôle et la volonté de prendre des risques. C'était là, se dit-il, le secret. Un contrôle absolu aboutirait à un résultat irrespirable et étouffant. Trop de risques à un chaos incompréhensible. Mais si on associait les deux, on tenait peut-être quelque chose, les mots qui chantaient dans votre tête se mettraient à chanter sur la page, des bombes exploseraient, des bâtiments s'écrouleraient et le monde commencerait à se montrer sous un jour nouveau.

David Augustin 1991 *Le Monde* 541



Le titre énigmatique *Plants are like people* par sa forme de sophisme « plante le décor » de cette vidéo de Charlotte Clermont, d'une minute trente-quatre secondes. En noir et blanc, du type intrusif spécifique aux caméras de surveillance, les plans fixes au cadrage proche, en 4/3, se succèdent de façon accélérée. La bande-son, née d'une collaboration avec la musicienne expérimentale Émilie Payeur, risque des hautes fréquences aiguës et stridentes à la limite du

supportable pour nos oreilles humanoïdes. Scandée par une vingtaine de phrases, quasi subliminales tant elles sont rapides, s'avèrent énigmatiques, comme autant de brefs chapitres suivis de tableaux aux thèmes récurrents méticuleusement organisés. Le montage haché, fracturé, au rapport souvent conflictuel entre images et textes se rapproche du *cut-up* de William Burroughs, d'autant que l'un des intertitres « *psychedelic experience*/expérience psychédélique » pourrait en être une référence. Dans une atmosphère lourde d'enfermement par le format et l'immobilité de l'objectif, les différents plans défilent à un rythme saccadé, se chevauchant, se répondant ou s'opposant. Ils entrent, sortent du champ, se livrent un duel sans merci entre l'intime et l'« extime », ainsi qualifié par la réalisatrice.

En incipit un écran noir porté par la bande-son devance la phrase « *I am going to close it now*/Je vais l'arrêter maintenant » imposant non seulement l'état d'urgence d'une temporalité prête à se terminer mais induisant une notion d'emprise, de contrôle dont l'origine ne serait pas indiquée. Le plan suivant décrit les mains d'une jeune femme au visage hors champ. Elle déplie de sa main droite, un doigt puis deux, en forme de V, écho du dessin du papier peint au motif simplifié d'une plante. Puis le syntagme « *next alarming ones* » amorce une rangée de deux cuillères et de deux fourchettes sur une nappe du même motif que le papier peint et que la main retourne de façon aléatoire. Suivant ce même schéma, chaque scène est précédée d'une phrase-titre : « *Different perspectives*/Différentes perspectives », « *Situation*/Situation », « *The other side of it*/L'autre côté de cela », « *Unexpected connections*/Relations inattendues », etc.

Le regard de la jeune femme n'est pas direct et souvent de biais comme quand on se sent observé à moins que cela vienne d'une prise *selfie*, en un jeu de cache-cache entre elle et son propre objectif. Rien ne le confirme alors qu'elle se conduit comme prise en otage, envoyant des messages codés formant de ses doigts successivement les chiffres 2, 4 ou encore 8. Auxquels plans rectilignes d'un vide quasi mathématique s'opposent des plans de plantes et de fleurs, envahissant, quant à eux, le champ voire le débordant en privilégiant la rondeur, la luxuriance, la richesse voluptueuse.



Ainsi s'instaure un dialogue de formes : le positif et le négatif des courbes du corps de la jeune femme, des plantes et des fleurs s'entremêlent s'allient, respirent, sortent du champ, rappelant le graphisme et les thèmes de prédilection d'un Matisse.

Cela jusqu'à la phrase finale : « *Now it is like colors are missing*/Maintenant c'est comme si les couleurs manquaient », conduisant dans un espace proche de l'absurde, avec ce doute permanent sur l'interlocuteur. En effet, si la vidéo conduit en son ensemble, souvent dans les méandres du décryptage, de l'interprétation ou de la métaphore, cette dernière formule, en forme de vérité première ramène à un niveau de lecture purement descriptif, en rupture totale avec les précédentes ce qui provoque une nouvelle fracture, interdisant par la-même toute référence picturale.

Un tel discours équivoque, aux dispositifs/processus scénographiques à la fois discordant et précis, met notre cerveau avide de sens en échec, nous perd dans le conflit, le questionnement, nous déstabilise jusqu'à nous placer dans une attitude, semblable à celle de Ferguson du *4321* de Paul Auster qui saisit que finalement, au-delà de toutes les contradictions « le monde commencerait à se montrer sous un jour nouveau » et à nous d'admettre qu'effectivement *Plants are like people/ Les plantes sont comme les personnes*.

Gwen Gerard

## Miruna Dunu, *Coastland – Littoral*

12min14 | Allemagne, AOM



*Coastland – Littoral* développe un récit fictionnel qui s'enracine dans une recherche architecturale. L'histoire de la côte Ouest de la Mer Noire commence dans un futur lointain et revient vers ces racines, dans le projet de révéler un processus cyclique fait de destruction et de renaissance. Les images viennent, toutes, de la collection de cartes postales authentiques de l'artiste.

*Coastland/Rivage* malgré son appel au simple géographique ou au souhait de voyage, et sous couvert de la mission affirmée de réflexion sur la crise vécue par ce pays-là, énonce une pensée politique sous-jacente au récit fictionnel. En effet, si la jeune chercheuse est mandatée par l'état, ainsi que ses premières phrases l'explicitent, c'est que cette région des côtes a été reconstruite après avoir été totalement dévastée par une inondation – ce qui égale la catastrophe au Déluge biblique, écho non sans ironie puisqu'il s'agit et ce, nommément, de pays socialiste ayant érigé un mur entre



Le discours déroge aux canons scientifiques, pas de voix masculine synonyme de sérieux puisque la chercheuse en jeune tessiture féminine explique ce qui l'a conduite à ce travail et ses conclusions ; plus, elle emprunte quelques termes du récit d'anticipation situant dans un temps lointain, son présent, comme l'appel à « Cyborg MR11 » et la mention du laboratoire où elle est affectée.

Le décalage est de rigueur ; la musique porte unanimement, sans accents de victoire mais en tonalité majeure, la « découverte » du pays ; le pays est de cartes postales ainsi que le dernier plan et son mur d'expositions l'attestent, à qui n'aurait pas reconnu le type d'images qui a longtemps accompagné les vacanciers en preuve de leurs déplacements et de leur satisfaction canonique.

Les manières de couleurs voire le noir/blanc de certaines, lors du retour au passé réclamé, pourraient se prêter à une étude des codes selon les périodes envisagées ; l'incipit animant des plans de mer, décline des bleus divers selon les codes du bonheur et de l'esthétique, tous miroitant ; de même, s'y lisent les canons de beauté des corps s'exhibant au soleil ou s'amusant. Simultanément, quelques légers *travellings* font mouvements sur ces images fixes, quelques zooms privilégient tel corps, tel immeuble, distinguent jusqu'à la trame tel couple quand la critique en voix *over* attaque le mensonge étatique surveillant, distinguant, mettant au pas le peuple auquel il fait mine d'offrir des vacances. Dans cette approche, un dialogue avec voix masculine et féminine d'un frère et d'une sœur vivant des deux côtés du Mur et profitant de ce Rivage pour se rencontrer, introduit la menace de la Stasi et la construction des appartements, pensée pour garder à l'œil le vacancier.

La carte postale comme trompe-l'œil est, dès lors, datée puisque divers gros plans énumèrent des oblitérations et des timbres.

Miruna Dunu, dans un ton faussement étale, désobéit à l'idée du bonheur imposé et enraie toute velleité de nostalgie des temps heureux, ceux d'avant le Déluge ; elle se plaît à jongler avec les renvois des périodes historiques, puisque recrutée pour faire œuvre d'historienne dans un futur lointain, elle revient au temps des vacances le plus proche, puis avant celui-là – cartes en noir et blanc –, puis après celui-ci, avec la mention de la guerre – sans images – celle de l'après guerre et du mur – cartes en couleur... En architecte, Miruna Dunu a recours aux photographies d'une architecture moderniste riche d'espoir, aux formes audacieuses où elle sait découvrir les traces de l'idéologie souterraine comme elle les découvre sous la fausse innocence des cartes postales.





*L'artiste dit* : « Je me suis intéressée à l'architecture du pouvoir et à sa manière de se glisser dans les bâtiments qui nous entourent, ainsi ai-je réalisé que si nous avions étudié les palaces et autres bâtiments officiels et rien n'avait été écrit sur les équipements de loisirs. Cette omission réveilla, en moi, cette question de leur participation à une telle manifestation de pouvoir et le désir d'y répondre. Choissant pour cas d'étude, les stations balnéaires de la côte roumaine de la Mer Noire, j'ai analysé leur aménagement du début des années 1910 jusqu'à nous, avec une focalisation particulière sur le fort développement de l'activité balnéaire durant l'ère socialiste, quand les équipements de loisirs à destination des vacanciers ont été massivement développés.

Différenciant mon étude de pratiques plus universitaires, j'ai cherché à comprendre cette activité balnéaire, par l'image et très précisément en collectant plus de 150 cartes postales, éditées du début des années 1960 jusqu'à la fin des années 1980. Elles sont le matériau central de mon film. En effet, si on réagit positivement devant ces images avec des : "Ouah, c'est génial ! Du ciel bleu et des vacanciers heureux allongés sur le sable devant de magnifiques architectures en toile de fond" j'y ai découvert combien cela cachait une bien plus sombre réalité, celle d'une très forte ségrégation.

Si le pouvoir répétait que le développement était profitable à tous, il s'avère que ni les paysans ni les ouvriers n'y avaient accès, et ce, alors même que le pouvoir socialiste clamait l'égalité de tous. Par ailleurs, les touristes étrangers y bénéficiaient de meilleurs services que les autochtones, autre caractéristique du fonctionnement des régimes socialistes qui ainsi visaient à effacer les vellétés de critique venant de l'étranger.

De tels constats m'ont, certes, absolument surprise mais, inversement, j'ai tenu à inclure, un élément émouvant : ces lieux permettaient aux familles allemandes, alors séparées par le Mur de se retrouver, même si c'était si loin de chez elles. En effet, les parents de l'Est comme de l'Ouest s'organisaient afin de passer les vacances ensemble sur les plages de la Roumanie bulgare. »

Simone Dompeyre

## Claude Marguier, *Synchronie*

3min05 | France



*Synchronie* s'écrit en une diachronie active ; la vidéo épouse son complémentaire en travaillant la transformation et (dès lors) le temps : l'évolution porte sur chacun des quatre espaces constituants ainsi que sur les éléments internes : carrés et points, lignes et formes.

La synchronie a lieu – c'est sa définition – en même temps et le polyécran, refusant souvent la forme sage et pleine des quatre carrés réunis – varie constamment, se décomposant, se recomposant ; ses carrés variant en interne et dans leur apparition, disparition ; des propositions nouvelles s'opèrent constamment. Les sons comme autant de mots visuels se choquent, comme le noir au blanc. Parfois des frémissements en bruits, parfois des clignotements en lumière : sons et images sont interchangeables jusqu'à ce que l'ombre blanche d'une main, d'un pied rappelle que c'est lieu d'homme.

**L'artiste dit :** « Ces formes dialoguent au rythme syncopé d'une bande-son qui amplifie – par pulsations, par battements – l'effet hypnotique et spectral de la vidéo. Autres images fantômes, des halos de lumières – ou points sombres – traversent les surfaces, passent sous la chair et en modifie l'aspect. Par la mise en mouvement, l'orchestration des images et des sons, je cherche à jouer une partition visuelle et sonore et à créer une id/entité filmique. »

Simone Dompeyre

## Peter Klausz, *Still Life*

1min27 | Espagne, CJC



De la nature morte, *Still Life* ne garderait que le plan fixe, si ce n'est que le plan unique se diversifie par un jeu constant de carrés qui le composent ou plutôt, selon lesquels, il se décompose. Par ailleurs, s'y fait plutôt l'écho d'une scène de genre, de vacances dans un petit jardin devant le petit perron d'une petite maison. Les sons *in* répondent aux gestes, ainsi le rebond du ballon envoyé – étrangement – depuis l'intérieur vers l'extérieur, ainsi la musique diffusée



par la radio que la mère allume. Le père, déjà dehors, pratique le taï chi, la mère sort, le regarde, rentre pour récupérer d'abord la radio, puis un saladier dans lequel elle écosse/épluche des légumes, après s'être assise sur l'escalier... le fils court pour rattraper son ballon qu'elle lui confisque.

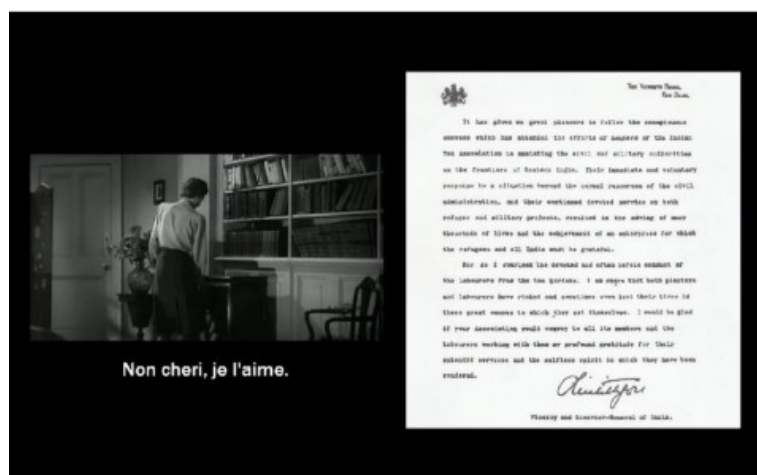
Le banal transformé par le noir et blanc, par le brumeux de ce 8 mm et par la danse de l'image en fragments ; le père en profite pour élargir son buste – et le champ filmique en profite. Il ouvre les bras attirant deux parts supplémentaires d'espace, la scène familiale se déploie sans heurts ni excès en ce collage amusé.

Ou comment d'une image visuelle fixe, une photographie, tirer les germes d'une vidéo ou la vie/*life* est encore/*still*.

Simone Dompeyre

## Gordon Culshaw, *Travels with my Aunt*

10min58 | Royaume-Uni



*Travels with my Aunt/Voyages avec ma tante* : le titre sonne comme un titre de comédie, en accord avec le projet de tisser l'histoire d'un peuple et d'une famille vivant de/dans cette culture, en puisant dans le cinéma.

Sans recourir aux films de propagande, en refusant les relectures hagiographiques des époques impliquant la Grande Bretagne dans la période difficile de l'évacuation de la Birmanie

et de l'Inde dans les années 1940-1950, Gordon Culshaw recourt aux films de fiction y compris américaines.

En métonymie du pouvoir de passage des idées et plus encore de leur implantation par le récit cinématographique, il insère au détour d'un raccord, le logo de la *Paramount* ou le carton-général en lettres pseudo-gothiques mentionnant Ingrid Bergman...

Ce *footage* opte pour sa fonction d'anamnèse : les éléments retenus, ainsi que des segments de phrase, révèlent ce que l'on ne veut pas voir, ils tendent un sous-texte du pouvoir du cinéma dans la transmission des idées et leur insinuation ; Gordon Culshaw sait le mot d'ordre de Lénine qui, en 1919, nationalisa le cinéma dans l'URSS nouvelle et édifia la première école de cinéma – la VGIK dirigée, dès l'année suivante, par Koulechov avec son laboratoire expérimental alors que le politique le

prônait puisque « pour nous, de tous les arts, le plus important ». Il se souvient aussi sans doute, de ce commentaire moins cité de Trotski : « quand nos hameaux auront des cinémas, nous serons prêts à achever la construction du socialisme ».

Le montage tisse cette approche dans la rencontre inédite de films les plus divers et portant diversement cette sous-jacente rumeur de l'idée sociale. Sans les nommer tous, en preuve métonymique du propos du film, telle scène des *Raisins de la Colère* – lors de laquelle le vieux camion où s'entasse une famille en quête de travail durant la crise de 1940, est assailli par les habitants armés de la ville traversée de ce précoce road movie aux USA –, ainsi qu'apparemment, plus étrangement, le *travelling* dans le désert australien du bus de *Priscilla, Folle du désert* alors que l'exagéré longue écharpe argentée de la *drag-queen* flotte dans l'air, rejoignent le long plan, de 40 secondes, de *Brief Encounter* décrivant la tristesse perplexe d'une femme bourgeoise qui songe, soupire puis coud dans son intérieur bourgeois. Qu'ils soient américain, australien ou anglais, ces films suggèrent le sort des délaissés, des démunis refusés par plus nantis qu'eux, l'ambiguë acceptation de la différence ou sa « réaction contre », ils suggèrent aussi le désir contraint et le retour aux valeurs de la famille et du couple pour le troisième. Ils disent avec Ford, le choc provoqué par la modernisation de la société dont les progrès induisent aussi souffrances et abandons, avec Elliott Stepien les changements sociétaux concernant le genre et avec David Lean, le poids des contraintes sociales. D'autres fragments disent, quant à eux, le manque de nourriture, de soins, de liberté auxquels répondent des plans de course, de déplacement, de sauvetage alternant le noir et blanc aux films couleurs, alternant des scènes de la campagne anglaise à celles des terres lointaines, anciennes colonies de cette Grande Bretagne où ce sont les Blancs : les évacués, les affamés, les emportés par camion.

En ouverture comme en clôture, des enfants heureux courent, plan général ou au plus proche... ils inaugurent cette marche vers, cette quête parfois en parallèle avec un second pan d'écran et de discours du réel nourris de la lettre de remerciements envers l'Association Indienne du Thé, signée par le gouverneur général de l'Inde, de papiers administratifs, de l'article nécrologique concernant l'aïeule – mère, grand-mère, arrière grand-mère – du réalisateur ainsi que réitéré l'arbre généalogique qu'il a conçu, distinguant selon la tradition, les hommes par le bleu, les femmes par le rose.

En effet, la recherche de l'artiste n'est pas seulement intellectuelle, elle se double de celle plus affective de ses origines et son travail garde constamment l'espace de droite libre pour les textes d'attestation de ce que la gauche de l'écran écrit en films. La métaphore du déplacement/la quête forme une histoire où les enfants courant n'atteignent pas tous, le camion pour partir, où l'enfant jouant sous les chants d'oiseaux, par succession des plans devenu fermier sous le cri d'un coq,



démarre son tracteur avant le changement total par l'intermédiaire d'un éventail sommaire, grand tissu tendu, que le changement d'axe – et de film – explique mu par un indigène.

Le gel d'image sur l'enfant courant devance son effacement et le retour sur la route vide qu'une superposition d'un autre plan – et d'un autre film – transforme en silhouette adulte floue puis précisée. *Travels with my Aunt* ne cache pas ses coutures puisqu'elles servent son investigation et sa clause reprend l'enfant en désir d'ailleurs et le gel d'image attestant qu'elle est image, plan, composition et non le réel.

Le montage fait histoire comme ces films contribuent à la faire.

Ainsi logiquement après l'enfance au pays d'origine, l'histoire vogue vers l'Asie très loin des rois et des reines, près du peuple hagard, de la mère à l'enfant blond aux vêtements déchirés qu'un petit épicier autochtone ne veut pas servir contrairement à sa femme puis revient sur l'océan : des images d'entraide scandent cette détresse lointaine qui renverse l'histoire officielle.

Loin d'être une comédie, le regard porté/écrit s'avère point de vue actif sur le cinéma et écriture cinématographique impliquée et impliquante.

Simone Dompeyre

## Étienne de Massy, *Ma pipe*

7min | Canada, Vidéographe



... mis consciemment il y a quelques temps déjà – peut-être 5 ans –, à jouer comme un archéologue dans la masse : m'intéressait de trouver un mantra dans *Ma pipe* ; désirer camoufler l'effort ; mettre en lumière la capture ; le rapt ; faire précéder le poème de la musique – la musique de l'image ; faire survivre l'image du reste. Il n'y a pas de libre arbitre dans *Ma pipe* ; enfin ; pas de conscience ; pas d'altérations ou d'armure voulue – pas de dessin *Ma pipe*. Reste à penser la chose *Ma pipe*.

**Pierre Orcel, *L'Absente***

3min38 | France



En numérisant les films Super 8 de Charles Ritter, j'ai été ému par les rushes de son film *Last straw* de 1981. J'ai senti comme une urgence, faire quelque chose de ces images, quelque chose d'autre. Un besoin de réécrire. Avec son accord et sa confiance, je me suis approprié un certain métrage avec lequel j'ai fait ce film.

Un jour après avoir monté une première version, j'apprends que Noëlle Luciani nous a quittés. À part quelques retouches, je n'ai rien eu à changer à ma première version du film qui a soudainement pris un autre sens. Assumés, les artefacts de ces images connotent le passé, la disparition, d'une femme que je n'ai jamais connue. L'histoire est renvoyée à un passé qu'ancre le souvenir du support original : la pellicule. Le souvenir fantôme d'une absente gracieuse et belle...

*Article paru dans le catalogue des Rencontres Traverse 2016, L'Atypique trouble, p. 29.*

**Félix Fattal, *Je me souviens de Sunderland***

11min17 | France

*Une interview de Clotilde Couturier (Sauve qui peut le court métrage) pour La Brasserie du court*



*Comment avez-vous eu l'inspiration pour ce film ? Avez-vous entrepris des recherches sur Ian Freeman ?*

Avant toute recherche narrative et « documentaire », ce film est né du désir d'expérimenter les possibilités offertes par l'image arrêtée ou plutôt l'image interrompue. C'était, à mon sens, la forme qui me permettait le mieux de construire une image-souvenir, des fragments mis en confrontation pour recomposer une histoire. Je me suis directement tourné vers des images pour lesquelles j'ai un affect. Je regarde souvent des matchs de MMA quand je travaille sans trop savoir pourquoi. Ce sont des images avec lesquelles je vis, tout simplement. Ensuite, j'ai cherché qui était « *The Machine* », mais ce qui m'intéressait le plus était



ce que me racontaient son corps et ses expressions. À partir de ce match se déployait un univers que j'avais envie d'explorer.

*Quelles images avez-vous utilisées ?*

J'ai emprunté les images du match Freeman/Fulton, un film de vacances trouvé sur Internet, une captation de soirée *gabby* – musique que j'affectionne beaucoup pour son côté primitif et efficace – et des images pornographiques amateurs. L'idée était d'expérimenter à la fois une esthétique du fragment mais également de donner aux images une cohérence esthétique par la « recaptation ».

*Avez-vous été à Sunderland ?*

Non, je n'ai jamais été à Sunderland. Pour moi, cette ville représente l'aura de Ian Freeman. L'idée n'était pas, du tout, de réaliser un documentaire sur ce boxeur mais de restituer l'atmosphère qui s'en échappe, tout en laissant les images raconter ce qu'elles avaient à dire.

*Pensez-vous que la guerre soit une résultante de la violence individuelle ou au contraire sa source ?*

Cette question est intéressante quoique très compliquée. Je pense qu'aujourd'hui, les guerres sont à la source de violences individuelles car elles retirent des choses essentielles à l'être humain. Au Moyen-Âge, il me semble que la guerre était quelque chose de beaucoup plus protocolaire car il s'agissait d'organiser la mort, et de la réduire à un nombre d'individus restreint qui s'opposeraient sur un terrain défini. Elle permettait, en un sens peut-être odieux, de régler des conflits tout en faisant rentrer ses soldats dans une postérité presque sacrée. Des conflits naissaient des récits de vertu. Aujourd'hui, ce sens n'existe plus et d'une certaine manière, les sports de combat ont pris le relais. Mon personnage n'est pas un soldat ; c'est l'enfant d'un trauma. Il a grandi au contact d'un monde usé par les conflits d'où sa perte de repères, adolescent. Dans la boxe, on retrouve l'équilibre, on produit du récit, on se joue de la mort et on expérimente à nouveau cette part de sacré.

*Pourquoi étiez-vous intéressé par la question d'évacuer la joie, la tristesse, le stress ou la colère par l'action physique ?*

Pour moi, c'était tout l'enjeu du projet. Devant ces matchs de boxe, personne ne peut nier le degré érotique de la situation : l'exaltation des corps mais aussi l'affront à la mort en font une célébration dionysiaque par excellence. C'est cela que je voulais mettre au premier plan. J'avais envie de raconter l'histoire d'un homme qu'on a réduit à l'état de corps en fonctionnement. Que lui reste-t-il ? Le désir. C'est ce que révèle l'action physique. Il y a un deuxième aspect dans cette question : c'est l'idée que dans le match de boxe se racontent les joies, les peines, la colère de Ian Freeman. Si je ne racontais que le match, alors la tension n'était pas intéressante. Il

fallait que le match entre en confrontation avec l'intériorité du boxeur ; que dans cette arène, il aille arracher par le désir et les sens, son histoire.

*Pour vous, qu'est-ce qui est le plus intéressant : le sport, la danse ou la boxe ?*

Les trois m'intéressent pour les mêmes raisons, même si la boxe en est l'expression la plus radicale. Tout trois répondent à une nécessité d'explorer les limites de ses sens et d'une manière très primaire, très accessible, d'expérimenter notre part de sacré. Je ne veux pas ramener cela à quelque chose d'hyper intellectuel parce que justement ça ne l'est pas. Ces pratiques inventent une manière de se mouvoir, ouvrent un temps et un espace qui d'une certaine manière élargissent nos possibilités. Tout le monde a un corps donc tout le monde se confronte à ses sens d'une manière très naturelle. C'est pour cela que ces motifs m'intéressent : parce qu'ils se détachent de tout discours moral pour atteindre quelque chose d'essentiel chez l'individu.

*Y a-t-il des libertés que le format court métrage vous a apportées en particulier ?*

Le film est très court et il devait trouver cette durée. Nous avons procédé avec Luc Seugé, le monteur, et Román Arroyo, l'ingénieur du son, d'une manière très libérée en écrasant les étapes classiques de travail. Le film s'est écrit, tourné, monté, dans un même temps et c'est un procédé très agréable que l'espace du court métrage nous offre sans aucun doute.

## Musée des Abattoirs – FRAC Occitanie

---

### Milos Peskir, OKO (About Eye Around)

1min30 | Serbie



*OKO* sonne comme un mot d'ailleurs, ce qui suggère la difficulté de comprendre ce qui s'annonce à moins d'apprendre la langue slave, et de la traduire : il désigne l'« œil ». « L'œil » organe de la vue comme tout objet dont la forme rappelle le globe oculaire ainsi, loin de restreindre à un domaine, cet *oko* ouvre sa polysémie, son champ de... vision. Cela, la seconde formule du titre le confirme



tout en perturbant quelque peu : *about eye around*/au sujet de ce qui tourne autour de l'œil : de ce qui concerne l'œil.

La vidéo prend cela à la lettre tout en déplaçant le point de vue – ici encore la lecture multiple se superpose : voir et juger et position de prise de vue.

Simple et complexe, le cercle est décliné. Visible et perturbé par la pixellisation, le cercle varie et demeure.

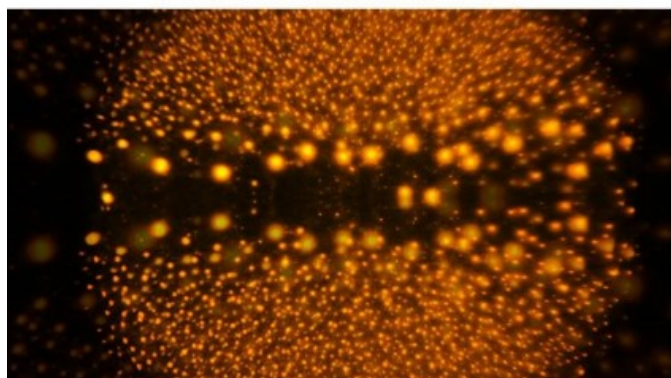
Le premier cercle adopte celui d'un point de vue type télescope mais le renverse, le haut en bas : image d'une cheminée de briques flanquée d'une antenne télé. Ainsi l'image première engage-t-elle le rappel des machines à voir et l'antenne qui s'y intègre la diffusion des images, ce qui détache plus encore *OKO* comme évocation d'un voir régi dans la picturalité dynamique du numérique.

La transformation ne suit pas un ordre linéaire, ce plan revient en variations. Visible encore, boule floutée puis forme transformée, grosse tache, elle devient abstraction colorée et mouvante, dont les bords se disloquent sur des flammèches, dont l'intérieur soit distingue des strates irrégulières tout aussi mouvantes, soit retrouve sa forme en rappel de cette origine référentielle. Le film vogue de l'iconique au *glitch*, ainsi outre le sol devenu granit, piqueté, deux « trouées animales » ouvrent à des variations de l'image et à son statut différencié : un chat avec son ombre, solarisé, une abeille dans sa couleur et son double rosé. Le numérique sous-jacent de la captation s'y déchaîne, porté par des mesures de musique industrielle ; l'*aliasing* est le bienvenu ainsi que la picturalité potentielle des pixels. Le modèle informatique caché s'exfiltre non pour simuler la réalité sans perte, mais au contraire pour prendre distance avec ce type d'illusion de l'image clone du réel. *OKO (About Eye Around)* provoque le regard dans cette alternance du plaisir de voir se composer l'image et la brillance jusqu'au moment de son rétrécissement et de sa disparition sans traces.

Simone Dompeyre

## Anne-Marie Bouchard, *Atomes en quête d'immatérialité*

5min42 | Canada, SPIRA



Sous l'égide d'un fragment de poème de Jovette-Alice Bernier, Anne-Marie Bouchard invente l'exploration de corps que l'on veut reconnaître comme venant de l'espace. Le son puise ses modèles aux musiques de traversées interplanétaires, au bruit topique des astres pourtant codé ainsi qu'au son du soleil « interprété » à partir de ses vibrations par la NASA, en juillet 2018... puisqu'aucun

appareil ne pourrait supporter la température de l'astre. Cependant, en « quête d'immatérialité », la bande-son n'adopte pas le grave bourdonnant et lancinant de cette transcription, préfère sa basse continue percée de variantes en total accord avec les variations des « astres ».

Le poème en exergue donne le *la* « je cherche dans le ciel quelle étoile » : et ce sont boules de mille points infimes, de points plus gros en mouvances, isolés, de points moyens réunis, de conglomerats sans forme, en déplacement. Rarement un mouvement attire au centre de ces « astres » alors que le mouvement de chacun est constant... Le jaune inséparable de l'idée de lumière fait contraste avec le vert tout aussi brillant cependant. L'Odyssée est de l'espace.

Pourtant, l'essor poétique a pour traîne une inattendue explication scientifique du référent ainsi capté, fort éloigné du « vu ».

Le poétique revient, par là, à son étymon qui désignait toute création et, moins éloigné dans le temps, le film rappelle les essais des premiers films scientifiques de la forme de la bulle de savon ou du butinage des abeilles, que nous savourons désormais pour le plaisir cinématographique.

*L'artiste dit* : « “Il n'y a qu'une seule morale qui vaille dans cette histoire, une seule donnée essentielle : nous ne sommes que de dérisoires étincelles au regard de l'univers. Puissions-nous avoir la sagesse de ne pas l'oublier.”, Hubert Reeves

Grâce aux dernières recherches en physique et en chimie, de nouveaux matériaux aux propriétés fascinantes se développent. Ainsi les chercheurs ont-ils créé des nanoparticules photo-luminescentes, des points quantiques, émetteurs de lumière. En les observant au microscope, nous avons l'impression de plonger notre œil dans un télescope alors que ces points lumineux formeront peut-être la surface de votre prochain écran ou relayeront encore plus d'informations, et ce, plus rapidement, dans une nouvelle génération de fibres optiques. »

Simone Dompeyre

## Pierre-Yves Clouin, *Luménité*

1min | France



.....en mission.....  
 .....on mission.....  
 .....en mission.....  
 .....on mission.....

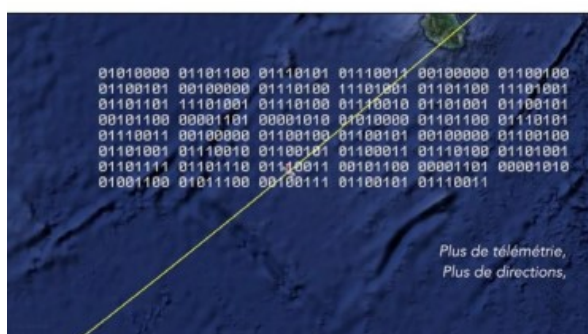


La lumière, c'était le *lumen* en latin ; *lumen/luminis*, de là, la cohorte des termes désignant son champ lexical, ainsi lumineux et luminosité et luminaire et désormais comme unité de mesure de la lumière, LM, pour les ampoules LED, le lumen... Pierre-Yves Clouin y agrège la luminosité comme capacité du Lumen, la quantité totale de lumière émise dans un faisceau un angle défini... et il en joue en traquant dans la nuit noire, de petits points brillants et mouvants allant jusqu'à former une farandole... ils s'avèrent les lumières de lampes de poche portées par des coureurs à pied pour on ne sait quelle course ou marathon nocturnes : la luménité convergente ne suffit que pour cette révélation – éphémère par définition dans son apparition et ne laissant d'elle que son nom.

Simone Dompeyre

### Camille Pradon, *Sans sommeil*

14min23 | France



Introspection au cœur d'une station spatiale, désorbitée et obsolète, exprimant un monologue crépusculaire, quelques minutes avant sa désintégration dans l'atmosphère. Le récit machinique, tout d'abord retranscrit en langage binaire, se transforme peu à peu en une réflexion sur le statut même de la station en tant qu'objet fabriqué pour collecter des données sur le système solaire dans un temps imparti, pour se solder par sa disparition programmée.

### Darko Vidackovic, *Just Swimming*

10min10 | Croatie, Bonobo Studio



Ne pas se fier au titre ni aux seuils du film dont l'un augure le plaisir simple de la nage, l'autre clôture par le ressac bleu de la mer découvrant le générique de fin. De grandes vagues à la Hokusai couvrent le champ en mouvements successifs, hordes d'eau à la crête blanche sur le bleu hachuré obéissant au sens de la lecture, elles annoncent une histoire maritime. Cependant, c'est dans une étendue restreinte, plus proche de la mare que du lac, qu'un être à la silhouette humaine sans les traits distinctifs du visage mais aux jambes se finissant en palmes aquatiques plonge. Il retrouve la profondeur infinie d'un bleu sans indices d'autre

vie que la sienne et celle d'un second être, tout en rondeur, qui le rejoint et qui, simultanément à lui et face à lui, s'assied en position de lotus.

Ils ont choisi une des plates-formes faites de strates horizontales superposées et en jouxtant d'autres en colonnes de cet univers bleu qu'une musique planante enveloppe.

Sans mots mais non sans pensée puisque de son esprit émane une figure géométrique qui se complexifie très vite, en trois couleurs successives. Elle devient polyèdre sculptural en lévitation, entre eux, puis flottant, dupliquée sur chaque hauteur que l'ouverture en plan d'ensemble découvre. Autant de pyramides dont les côtés produisent des pyramides, autant de formes en diamant venue de la pensée. Ainsi elles seraient métaphores des productions de l'esprit humain pour peu qu'il sache s'arrêter, penser, laisser du temps au temps et à la contemplation. Ainsi se résout la disproportion entre les vagues énormes et la petite étendue où le premier « homme » a plongé : on y saisit une première métaphore de la plongée en soi où s'agitent tant de passions tumultueuses.

Alors on comprend le conseil transmis par l'artiste et qu'il a emprunté à un sage chinois du XII<sup>e</sup>, Cijiao de Chang-Lu qui recommandait le Sutra du Lotus pour atteindre la « sagesse pure sans entrave » en s'installant dans un lieu clos, dans une attitude entraînant l'immobilité du cœur et de l'esprit jusqu'à être « immuable comme la montagne centrale ». En effet, il cite « Si tu vas chercher une perle, attends que l'eau soit calme ; elle sera plus difficile à trouver si tu troubles l'eau. Quand l'eau de la concentration devient claire, la perle de l'esprit se révèle d'elle-même ».

Et l'espace bleu plateau montagneux au fond de l'eau répond aux critères aidant à cette immobilité.

Cependant, la pensée occidentale pense le monde écrit en langue mathématique ainsi la sagesse atteinte par ses yeti en position de lotus, droits, sans pencher la tête, deviennent volumes géométriques stricts et volant dans la musique des sphères.

Simone Dompeyre

### **Dalibor Baric, *Astronaut of Featherweight***

27min | Croatie, Bonobo Studio

*Astronaut of Featherweight* alarme dans son oxymore : « l'astronaute poids plume », l'astronaute du sans importance quand cette spécialisation connote la science, l'espace, les voyages interplanétaires. L'annonce est celle du peu d'espoir de réussite ; le film ne respire, en effet, pas de science fiction triomphaliste, pas de voyage porté par un projet de découverte, de vie autre ni meilleure. L'animation précise convoque les *topoi* du genre mais dans le mode mineur, de la déception, du



manque, de l'échec. La beauté des figures rendant plus difficile l'acceptation de l'échec décrit, réitéré.

Et les traits du terrestre qui s'y mêlent comme les montagnes découpées des westerns, les espaces arides désertiques, n'apportent pas de confiance en un retour mais une autre raison de désespérer tant cette topographie est inhospitalière et que rien ne surgit pour réparer les pannes des instruments et des hommes.

Dalibor Baric a parfois évoqué la « vallée étrange » qui distingue un domaine où la robotique et l'animation par ordinateur produisent des répliques anthropomorphes si proches de l'apparence humaine qu'elles induisent chez le spectateur, le refus de suivre leur histoire ; son film s'en éloigne en donnant à ses propres astronautes hommes et femmes des visages reconnaissables mais dans



la distanciation du dessin, du contour, de la couleur irréelle. En incipit, c'est un robot non androïde puisque composé d'un globe-œil monté sur un socle mobile qui s'approche de l'astronaute en position en lotus – figure de Yoga reprise dans la tentative de pensée à deux – mais sans interaction entre eux. Aucune autre figure topique du genre. Cependant, nul besoin d'extra-terrestres, l'homme est un *alien* pour l'homme même lorsqu'ils semblent agir ensemble. Homme imberbe ou à cheveux longs, femme au regard aiguisé se rencontrent, se croisent, tentent une avancée commune, s'interrogent mais c'est, pour à chaque fois parvenir à rien : « cela ne fonctionne pas ».

Leur scaphandre répond dans ses détails à la norme de l'interplanétaire mais un halo entoure chacun d'eux et parfois, le visage derrière le hublot perd de sa réalité quand ce n'est pas le corps abandonnant son scaphandre vide... laissant l'autre seul : le cosmique est lieu de danger pour le corps et lieu de la solitude.

Le mode d'approche de ce monde est, d'emblée, inquiété par la voix *over* féminine dont le grain garde de l'humain, alors, qu'avant de régir le déroulé des péripéties, elle décrit ce qui a lieu comme un enregistrement, autrement dit comme du passé et comme fantomal. Plus encore, elle sanctionne l'ensemble puisque le même message est répété en explicite, après que des étapes ont été désignées nettement par des titres attendus de l'interplanétaire comme ceux de galaxies et parfois étonnants comme l'appel aux voyages vers les spas, tous liés aux déplacements et tous voués à la désillusion.

Pourtant le dernier « chapitre » de ce mode d'emploi pour atteindre une des colonies balnéaires spatiales pourrait faire illusion comme si à la fin du voyage, les Ulysse retrouvaient une maison, mais ce monde-là est faux, simpliste, coloré de

Auparavant, quand une récolte est annoncée : ce sont des colonnes de fœtus, qui sont aspirées par un énorme astronef sans motivation, ni explication, comme perdus.

Le monde de cet interplanétaire n'est pas triomphaliste, ce qui prime c'est le rien : la voix égrène le sémantisme de l'ectoplasme, du pourri, du vide et de la peur, de la blessure...

Quand la lumière surgit du fond de figures géométriques ou d'espaces insondables, quand une grosse boule brillante se meut, rien ne se produit et il arrive que la lumière soit aspirée vers le fond de l'espace. Des fumerolles, des volutes d'énergie résistent encore ainsi que des accès de brillantes chromatiques mais la voix ne relate que la douleur et le vide : *Voice/void*.

Une telle insistance induit à découvrir dans cette excursion en SF, une fable celle des hommes qui vont si haut, si loin, au-delà de... armés scientifiquement – appareils, machines, rouages sont précis et nombreux en début – mais se perdent – « ectoplasmes pourris » pour n'avoir pas su protéger le sens de l'humain, l'humanisme. Ainsi tout a été piétinement, tenter d'aller ailleurs sans garder le sens de l'humain n'entraîne qu'échec.

*Astronaut of Featherweight* faisant mine de dérouler le monde de la science-fiction, y dénonce l'idéologie transhumaniste qui aspire à une telle société qui promet à certains l'immortalité et ce faisant, écrase l'humain. L'utopie de la perfection-mécanique est la dystopie de l'espèce humaine.

Simone Dompeyre

### Nenad Nedeljkov, *Passing 17*

3min | Serbie



Durant trois minutes qui se dilatent parce que le lieu est sans lieu sans référent, un espace noir s'impose sans bâtimentss, ni arbres, rien que le fond sans indice de localisation et sans limite autre que celle du champ : il s'avère l'espace traversé par de nombreuses silhouettes humaines sans davantage de signes identificatoires ni individuels ni sociétaux ni culturels et que la couleur bleue réunit, d'autant qu'elle forme un halo, hors de toute différenciation d'âge, de race, de coutumes – hormis deux vêtements lourds et longs entravant la marche de deux des figures alors que les corps sont nus sans marques sexuelles cependant.



Ces silhouettes répondent à la consigne de la forme en *-ing*, anglaise, elles passent, toujours et encore comme clignotant dans leurs contours imprécis. Elles seraient la quête en format numérique du mouvement, en lointain héritage des recherches d'un Muybridge ou d'un Marey qui dans leurs études, organisaient un espace sans profondeur de champ mais avec escalier occulté ou traces de mesures marquées.

Cependant l'animation en 3D n'adopte pas une mesure, un calibre puisque la profondeur du champ n'est suggérée que par la différence de taille des figures, que l'éloignement rapetisse et qui s'agrandissent en marchant au premier plan. Pas de lignes perspectivistes, pas de calcul sur le lieu, pas de connaissance des personnes. Tous sont un et un est tous dans sa capacité à marcher : *homo ambulatus*. Chacun est la métonymie des pas que l'homme peut faire et de la diversité de ses manières de le faire – s'il/elle n'est pas entravé/e – lenteur et glissant, précautionneux ou gaillard, posant le pied ou sautant, courant en diagonale ou avançant de profil... le *passing* passe en revue la démarche des hommes libre de ses mouvements.

Simone Dompeyre

## Zhuang Han, *BEM-TE-VI*

15min35 | Chine/Toulouse



Un travail cinématographique profond et intérieur. C'est un voyage qui s'éprouve tout d'abord par le corps, la peau, les oreilles et les poumons. Ça respire. La caméra nous porte, sans coupure et sans arrêts, dans une forêt du Brésil et les corps qui apparaissent par moment devant nous, semblent tout aussi enracinés que les arbres environnants. Ce sont des danseurs peut-être

ou alors des esprits, des êtres suant qui s'adressent à nous sans nous imposer un rythme. La caméra en rencontre un puis passe à un autre. Ces présences quasi fantomatiques se meuvent, évoquent dans leur mouvement lent et sensuel, des histoires. Des histoires que les corps racontent par eux-mêmes, sans la nécessité du dire, sans la nécessité du mot. Peaux, sueurs, tétons, poils, bouches, langues, rides, coups, coupures, blessures, cicatrices de ces corps, tracent dans leurs traits une histoire à ressentir. Ici, filmer devient l'enregistrement de ces traits, ces traits que nous avons, qu'on nous a imposés, ces traits qui nous fissurent, ces traits qui nous ouvrent. Un film qui donne espace au corps pour se raconter lui-même.

Maxime Jean-Baptiste

**Brice Bowman, FLIGHT**

11min12 | États-Unis



*FLIGHT/VOL* entraîne, certes, du côté de la typologie de l'avion non pas dans le recensement technique de la machine mais dans la collecte plus sociologique des comportements des hommes, enfants et adultes – surtout – alors qu'ils font voler ces engins.

Il se compose en une double voix, l'une d'exaltation en images de bonheur varié, l'autre en réflexion de ce qui commande ces gestes ; les deux se confondent structurellement.

Cela paraît un film de famille qui se raconte en scènes privilégiées alors que c'est une famille recomposée, par emprunt – *footage*. Ainsi la recomposition est double : le film de famille et film avec avion/le souvenir du passé et « l'anamnèse » *i.e.* le sous-texte dévoilé par réitération de plans.

Le film de famille loin d'être désordonné et de hasard répond aux *topoi* du vécu de la tribu petite bourgeoise, blanche : portraits de famille, de couple, d'une seule personne comme impromptus mais souriants, voyages, vacances avec jeux d'enfants appropriés ; nage avec ou sans bouée, petite tentative d'escalader un petit arbre, balançoire, course, bicyclette et jeux d'adultes privilégiant l'avion, téléguidé, planeur, atterrissage, amerrissage... Les plans correspondent au modèle du bonheur occidental y compris avec ses fleurs.

*FLIGHT* compose, en interne, une typologie des gestes des hommes faisant voler des avions jouets ou réels en pensant qu'il s'agit, au-delà des nécessités sociales de transports humains ou de marchandises, d'une tentative de rejoindre certains mythes d'envol qu'il soit celui d'atteindre le ciel ou de penser que quelque « chose » comme l'esprit peut quitter la lourdeur du corps. En jouant avec un avion, on atteindrait un certain ciel.

Les plans réitérés de l'avion portent une autre trace, ils instaurent une logique fondatrice dans le refus cependant d'une narration suivie. Les vacances, les plaisirs, les sourires et les rires ne sauraient parvenir au film en « je » s'ils n'intégraient pas des « erreurs » des plans bougés comme celui d'un enfant aidant un autre à s'accrocher dans sa minime escalade, un flou sur tel visage ou un cadrage malencontreux. *FLIGHT* en fait figure et envol vers la plasticité de la pellicule jusqu'à glisser, subrepticement, un fragment troué.

Le Super 8 brumeux ou colorisé s'accorde en diptyque, se réitère, revient en trityque.



La polyvision s'oriente en verticale mais aussi en une moins fréquente superposition horizontale. Elle va *crescendo* ou revient au plan unique. La couleur y participe dénaturisant l'espace et les hommes, scindant le diptyque, le transformant par le passage au noir et blanc. Parfois l'élément est renversé comme ce visage réitéré d'une jeune femme aux cheveux bruns. Parfois il se réduit en points de couleurs mouvants...

**L'artiste dit :** « Le film est une métaphore des efforts d'expérimentation de la société de "quelque chose" qui circulerait hors du corps, ainsi l'esprit qui volerait par le recours aux avions. L'esprit vole encore après la mort des individus puisque leurs expériences et leurs relations avec les autres perdurent chez ceux qu'ils ont connus, par leurs activités sociologiques et les rassemblements familiaux. Ainsi les humains vivent-ils pour toujours ou du moins durant des décennies et des décennies voire des centaines d'années, avant que leur esprit cesse d'être vécu par d'autres. *FLIGHT* décrit la diffusion de l'esprit humain comme réalisée et vécue lors des cérémonies sociologiques telles que la danse archétype et moyen de fuir la banalité des expériences quotidiennes de la vie dans les rituels. Les adultes filmés par *FLIGHT* manient des modèles réduits d'avions alors qu'ils prennent leur envol représentant ainsi des âmes qui s'envolent dans l'univers. [...] Un autre modèle du vol, l'eau comme image du subconscient qui entre en contact avec son patrimoine généalogique, comme membre de sa famille et dans une société plus large. L'explicit concerne le départ de la vie physique et le passage à "l'autre monde". »

Simone Dompeyre

## Karen Luong et Jérôme Cognet, *CIEL DÉGAGÉ 3/10ÈME*

6min11 | France



On sait que l'éclat resplendissant des dieux, dans l'Antiquité, rend leur contact au plus haut point périlleux. Qui les voit dans leur lumière s'expose à la mort. C'est que la lumière, par son éclat divin, assure la visibilité de toute chose mais elle peut également rendre aveugle, comme elle peut consumer jusqu'à la cendre celui qui voudrait en faire de trop près l'expérience. Nous avons perdu les dieux antiques. Nous avons gagné la science.

La physique au XX<sup>e</sup> siècle nous a faits entrer dans le cœur de la lumière. Et au cœur de la lumière nous avons retrouvé la mort. Dans l'atome, nous avons approché le soleil au plus près et l'horreur en a découlé.

Pour des raisons différentes, occulter l'horreur comme la montrer sont insoutenables. Reste à faire l'expérience, déjà éprouvante, de se mettre sur son bord, afin d'entreapercevoir ce qui nous excède. Chemin oblique.

C'est ce qui est, ici, fait. De l'œuvre à regarder présentement, on pourrait donc dire ce que l'obscur Héraclite disait du clair Apollon : « il ne dit ni ne cache mais il donne des signes ».

Premier signe, premier temps, qui est celui de l'attente. Attente de ce qu'il y a à voir et de ce qui se prépare : notre propre œil suit une série de fragments cinématographiques. Ces derniers sélectionnent des photographes, les uns après les autres, qui composent l'image ou le portrait à venir, sans que cette image ou ce portrait soient encore visibles. Ces fragments multiples se lient donc rapidement dans l'esprit du spectateur sous la forme d'une attente mais aussi sous la forme d'une anxiété ou d'un malaise, légers au départ puis de plus en plus marqués. La tension grandissante qui unifie tous ces fragments vient parfois de la gravité lente et du sérieux des gestes de certains photographes ou au contraire de leur agitation fébrile ou de l'impossibilité d'observer l'image qu'ils sont sur le point de capturer – ou encore des effets de contraste ironiquement produits par le montage lui-même : « *Just be yourself* » dit l'un des photographes et une image de cadavre d'apparaître dans l'appareil photographique, à l'instant d'après. Cadavre entraperçu, à l'image de l'horreur à entrevoir.

Second signe, seconde séquence. Déferlement aveuglant de flashes, qui par, sa force, déroutent l'œil et l'aveugle. Sous l'excès de lumière il devient impossible de discerner vraiment ce qui est sous nos yeux. La fréquence élevée de ces flashes, leur intensité, mais aussi la longueur de la séquence (qui reprend, par ailleurs, après une brève pause dans une chambre noire) finissent par sidérer le regard et par excéder les capacités de synthèse de l'œil comme de l'esprit. Impossible cette fois d'embrasser et de rassembler la succession de fragments pour leur donner une unité ou une stabilité : trop d'éléments, trop de vitesse, de luminosité... L'épreuve que constitue le visionnage de cette séquence provient, sans doute, de l'opposition qui existe entre, d'un côté, l'effort de l'œil et de l'esprit pour ordonner ce qui est vu et lui conférer un sens, et, d'autre part, un matériau retravaillé, qui, par sa nature même, finit inévitablement par mettre en échec cet effort et par nous livrer à la défragmentation de tout ce qui apparaît. Nous subissons ainsi la destruction de notre capacité perceptive, et sommes livrés à la déroutante de notre vision du fait de l'excès même de lumière.



S'ouvre alors une troisième séquence qui, au bout d'un certain temps, émerge de l'intérieur même de la séquence précédente : elle n'en est pas détachée mais vient plutôt la recouvrir peu à peu. Troisième signe. L'œil en déroute ne peut plus faire le sens de ce qu'il voit par ses propres moyens ; cet échec de notre faculté de synthèse active ne conduit pourtant pas à une perte de tout sens mais à l'appréhension, sous forme subie, d'une vérité qui devient de plus en plus nette et qui se manifeste en s'immisçant dans les interstices des aveuglants éclairs. Car dans l'impossibilité d'unir tout ce qui se succède se devinent, de façon presque subliminale et entre chaque flash, des images inquiétantes, images de lutte, de corps abîmés, de corps tués – qui placent la mort au cœur de la lumière et qui en imposent la présence au spectateur. Corps trop irradiés de lumière, trop exposés, tourmentés et rendus poreux à l'énergie lumineuse qui les baigne et les traverse. D'autres images, tout aussi fugaces, continuent à se livrer à nous et donnent le sentiment de cette vision panoramique prêtée aux mourants, qui voient leur existence condensée redéfiler en vitesse accélérée. La lumière apparaît comme le révélateur d'un désastre qui se perçoit en creux.

Une dernière succession photographique, de la nuit au jour, ralentit le rythme effréné auquel l'œil a été exposé. Reste alors un calme hébété après cette surexposition et ces images – qui ont défilé si vite qu'elles n'étaient ni cachées ni visibles. Images : autant d'éléments destinés à faire signe vers un sens qu'elles ont permis, brièvement, d'approcher de plus près, sans permettre de le saisir complètement. Des dieux ou de l'horreur, il n'est permis que de les entrevoir.

Ivan Trabuc

### LuisCarlos Rodríguez Garcia, *Collage#10*

5min16 | Espagne



LuisCarlos, malaxe, triture la matière cinématographique. Il explore des films dits d'épouvante et d'horreur et en retire une autre vision. Il part en quête de scènes de films des années 1960, 1970 de *Dementia 13* – Copolla – à *La nuit des morts-vivants* de Georges A. Romero ou *Le Survivant* de Boris Sagal

et son découpage, ses surimpressions donnent la sensation d'explorer le temps.

L'exploration, c'est bien ce qui caractérise son travail, il lui faut passer et repasser par la même scène, le même photogramme pour arriver à « coller » et donner un mouvement qui embarque en un autre voyage cinématographique, sans épouvante

ni horreur, que celui originel des plans et ce *Collage#10* provoque rêverie et imagination mais aussi allume ce que LuisCarlos, lui-même vit : un amour pour le 7<sup>e</sup> art et pour les films de cette catégorie.

SLEM

LuisCarlos est aussi un cinéaste de l'intuition et du partage. Sa pratique du *footage* confine à « l'élégiaque » ainsi que l'on qualifie, les emprunts de moments choisis dans la fascination et le plaisir ; cependant, lui, en invente des *opus* drus où reviennent la jeune fille apeurée, la menace terrible, la baiser qui tue suscitant l'épiphanie des *topoi* des films de genre dont ainsi il réclame la reconnaissance dans le champ de la cinéphilie.

Et comme générosité est son nom, il prépare le partage de son enthousiasme en n'optant que pour des films dans le champ libre de droits ; ainsi fait-il aussi pour la bande-son afin que celui qui regarde/entend puisse à son tour puiser, écrire, fonder une autre partition. La cinémathèque intérieure mais partagée.

Une collecte et une écriture, par ailleurs, intuitives. En effet, il coud ses fragments selon la musique qui jaillit de la rencontre des photogrammes, non en un calcul premier, non en une structure préconçue mais en écoutant la musique visuelle, le choc, la confrontation ou le lien amoureux des images. Cela aussi est de l'ordre de l'expérimental : le sensitif.

LuisCarlos le sait avec humanité et humour, aussi se plaît-il à citer Kaprow : « Un artiste est celui qui se soucie des travaux se transformant. [...] Loin du sérieux qui a généralement accompagné la recherche de l'innocence et de la vérité, la création artistique émergera probablement comme humour. » *Arts et vie confondus*, 1993.

Simone Dompeyre

## Vivian Ostrovsky, *Hiatus*

6min | États-Unis



Méditative et solitaire, Claire Lispector – 1920 – 1977 – devient la figure de ce film construit à partir d'une interview que la télévision n'a diffusée qu'après sa mort. Ce qu'elle disait en 1977 reste totalement pertinent et parle fort à tous ceux, comme moi, se sentent de plusieurs mondes.

Juste avant sa mort d'un cancer du foie,



découvert à un stade terminal, Clarice Lispector a accepté une interview de la télévision brésilienne, à la seule condition qu'elle ne fût diffusée que *posthume*.

Clarice est née dans un petit village ukrainien, Chechelnyk, connu pour ses mystiques juifs, et qu'elle a quitté avec sa famille pour Recife où elle a vécu deux ans. Après la mort de sa mère, alors qu'elle n'a que 9 ans, la famille déménage à Rio. En 1944 elle vit en Europe avec son mari, diplomate brésilien, puis rentre à Rio en 1959, où elle vit à Copacabana pendant de longues années.

J'ai filmé ces images à Copacabana, où j'ai moi-même vécu dans les années 1960, comme Clarice. J'ai également intégré des pages dactylographiées de poésie concrète, mouvement emblématique de la littérature brésilienne de cette époque.

La bande-son se nourrit également de musique brésilienne – principalement des années 1960 et 1970, comme Vinicius de Moraes par Nana Caymmi.

Pourquoi *HIATUS* ?

Parce que c'est le moment où je me sens vivante.

Vivant entre deux villes, travaillant à deux grands projets, réalisant mes montages à distance avec Ruti Gadish, qui vit en Israël alors que je vis aux États-Unis. Dès lors une accalmie s'impose.

Pourquoi Clarice ?

Parce que nous partageons une histoire familiale similaire et des racines brésiliennes et surtout parce que sa personnalité introspective et retirée me fascine, tout autant que son œuvre.

## Savina Topurska, *Ivaylo*

3min46 | France/Bulgarie



C'est un film qui ressemble à un exorcisme. Un exorcisme doux, sans cri, sans gesticulation. L'exorcisme d'une personne qui s'est soudainement retrouvée face à un précipice et qui a eu peur d'y tomber. Puis le précipice est resté en elle, elle s'est senti fragilisée, ses racines prenaient moins au sol, le moindre vent pouvait la plier, la casser. Alors elle a fait un film. Pour dire les choses, pour mettre

des mots et des images sur ce précipice, pour constater que ce précipice dans sa vie serait toujours là, et que cela n'a pas plus d'importance que ça, c'est la vie, c'est le hasard, c'est l'absurde, c'est la mort. Alors autant danser entre chien et loup, et essayer, nous spectateurs, de dessiner l'histoire de la famille de Savina. Et de glisser notre histoire dans les interstices.

*L'artiste dit :* « *Ivaylo* est un film qui raconte la vie d'un homme pendant et après le régime communiste en Bulgarie.

L'histoire de ce film présente le développement d'un homme qui aime, qui cherche, qui sait s'amuser et dépasser les difficultés. Sa vie n'est pas finie et aujourd'hui, il continue de la vivre telle qu'elle est.

Le film est structuré comme un roman-photo avec des photos d'archives prises en Russie et en Bulgarie, des cartes postales et des archives trouvées sur Internet.

C'est à la fois un film de fiction et un documentaire. »

### Alexandru Petru Badelita, *I made you, I kill you*

14min | France/Roumanie, CJC

*Une interview de Clotilde Couturier (Sauve qui peut le court métrage) pour La Brasserie du court*



*Dans I made you, I kill you, vous questionnez la déception et l'incompréhension dans une relation parents-enfant. Pourquoi étiez-vous intéressé à montrer cet échec ?*

Je suis convaincu qu'une grande partie de ce que nous sommes en tant qu'êtres humains vient de notre relation à nos parents ou à nos modèles maternels et paternels dans le cas d'enfants qui n'ont pas connu leurs vrais parents. Je me suis intéressé à l'échec de cette relation à cause de mes rapports houleux avec mes parents quand j'étais petit. Aujourd'hui je lutte encore pour me remettre de cette période qui a profondément influencé mon regard sur moi-même et ma capacité à tisser des liens solides avec mon entourage.

*Comment avez-vous eu l'idée de revenir à l'impact de l'enfance et des souvenirs que l'on garde de cette période dans la construction de soi ?*

Je me suis tout simplement livré à l'introspection, j'ai observé que je n'étais pas bien remis de mon enfance et que j'étais prisonnier d'une mentalité de victime, et même si j'ai effectivement été victime de mauvais traitements, cela ne m'a jamais aidé à surmonter la souffrance de mon passé. Quand j'étais enfant, devenir « soi » c'était devenir quelqu'un qui n'ait rien à voir avec ce que je voyais chez mes parents, surtout mon père. Et pourtant, même si la personne que je suis devenue est très différente de mes parents, elle a tout de même été marquée par la violence, la peur,



la honte, etc. Ce qui m'a fait comprendre que lorsqu'on est enfant, on est à la merci de ses parents. Et j'ai toujours trouvé injuste de m'entendre dire : « Bon, tu es adulte maintenant, tu es responsable de tes actes, tu ne peux plus accuser tes parents... », alors je réponds « Qui est cette personne adulte ? Quelle est son histoire ? ». Ce n'est pas parce qu'on a 18 ans qu'on a un nouveau cerveau ou un nouveau passé. On est plus mûr, on est censé être plus sage, mais cela n'efface pas toutes les horreurs que les parents nous ont fait subir quand on était petit.

*Qu'est-ce qui vous intéressait encore dans le questionnement du « pouvoir » des parents « créateurs » vis-à-vis de leurs enfants « créations » ?*

Ce qui m'intéressait, c'est cette mentalité détestable que j'ai vue partout autour de moi. Les enfants forcés de vouvoyer leur père et leur mère. Les parents qui voyaient leurs enfants comme de petits humains que l'on devait instruire et non pas éduquer, et que l'on punissait quand ils se trompaient, sans leur expliquer pourquoi telle chose est bonne ou mauvaise. Je déteste l'idée que les enfants sont la propriété des parents, qui pensent avoir le droit de leur faire ce qu'ils veulent. Les parents qui croient que s'ils ne leur crient pas dessus ou qu'ils ne les battent pas, leurs enfants se retourneront contre eux... À la moindre occasion, ils se sentent « obligés » de leur montrer qui commande.

*Pourquoi étiez-vous, en particulier, intéressé par les souvenirs de violences éducatives et les non-dits que les parents du protagoniste ont eux-mêmes vécus ?*

Je suis parti de la théorie selon laquelle la violence prend souvent sa source dans l'enfance de l'agresseur. Je me suis donc penché sur la maltraitance subie par les parents durant leur enfance et qu'ils prolongent en étant violents avec leurs enfants. Il était trop simple de tout mettre sur le dos des parents et d'en faire l'unique thème du film, et cela n'aurait pas bien reflété la vérité. Ce qui est tragique pour les parents du film, c'est qu'ils ne voient pas le mal dans le comportement de leurs propres parents. Pour moi, c'est un constat affligeant. Du coup, cela justifie ce qu'ils font subir à leurs enfants. Certes, il n'est pas facile d'admettre qu'on a été de mauvais parents ou des parents violents.

*Comment avez-vous assemblé votre composition animée ? Êtes-vous parti du montage sonore ou avez-vous travaillé l'image et le son en même temps ?*

Je voulais trouver un moyen d'illustrer la cruauté de la maltraitance mais sans me contenter de représenter le texte, par exemple, quand la voix *off* dit « couteau », je ne voulais pas montrer un couteau, je ne cherchais pas à mettre en scène des souvenirs. Et là, je me suis souvenu que j'avais de vieilles photos de famille prises à des enterrements et en les regardant de plus près, j'ai vu qu'il y avait de jeunes enfants – 4 à 7 ans – qui participaient à ces veillées auprès du cercueil. Ce fut mon

point de départ. On a fait l'animation d'abord et la voix *off* ensuite. On a ajouté les éléments petit à petit dans la composition de l'animation. Pareil pour la voix *off* et le choix des mots.

*Quelle est la part d'images réelles ? Et comment y avez-vous intégré les dessins d'enfant ?*

Il n'y a pas de secret, le « personnage » principal du film, c'est moi, le réalisateur, et les voix sont celles de mes parents. L'enregistrement vidéo, c'est moi gamin en train de chanter ou de lire des poèmes. Les dessins sont aussi de moi, j'adorais dessiner quand j'étais petit. Les photos proviennent de notre album de famille. Le documentaire est un mélange de tous ces « vieux documents » avec des photos que j'ai prises des maisons de mon village et des gratte-ciels de New York. Seul un dessin a été fait juste pour le film, le portrait de famille que l'on voit au tout début. C'est une idée qui m'est venue une nuit et le lendemain, je l'ai fait.

## Zabigniew Czaplà, *Strange Case*

13min30 | Pologne



Cette histoire-animation suit le flux de la conscience du protagoniste premier où s'entremêlent pensées, doutes et souvenirs. Ce qui semble à première vue, chaotique porte cependant une méditation universelle sur la condition humaine. Cet homme revient aux étapes qui ont marqué sa vie : adolescence, amour, passions, traumatismes voire événements historiques. Le film suggère

la monotonie et la répétitivité de la vie humaine, des situations que l'on ne peut fuir, des échecs que l'on ne peut éviter et des souvenirs dont on ne peut se débarrasser. La voix *over* s'interroge sur les questions du pourquoi nous vivons et du où nous allons.

Le même chaos contrôlé domine l'image, renforçant ce libre flux des illusions mêlées aux souvenirs. Ce beau travail en animation-peinture crée un univers fictionnel selon de légers coups de pinceau et des touches de couleurs. Les figures humaines réalistes y sont interchangeable aux images abstraites de la nature. Ces improvisations peintes sont emportées par la bande-son, elle-même sans rythme précis ni orientation.

Tous ces éléments concourent à une animation philosophique parfaite dans son écriture. Elle rappelle que la vie est un jeu au nombre infini de combinaisons.

Dagmara Marcinek

*Pour se souvenir d'un autre opus porté par la même essentielle peinture, cf. le catalogue des Rencontres Traverses 2016 L'Animation trouble p. 61*



## Vidéos nomades

---

### Michel Digout, *coup de vent / coup de foudre*

3min30 | Toulouse



Petite fable qu'aurait aimée La Fontaine où si les animaux ne parlent pas, ils volent dans les airs.

La couleur triomphante, fluo et en deux tons – mauve sur vert outre les nuances de bleu du parapluie et du corps de la femme en robe rouge – détoure les figures de cette courte fable sans autre morale que cette

morale renversante puisque le retour à la mesure et à la simplicité qui arrête la tempête n'a lieu qu'après la démesure qui a provoqué la tempête mais par là, le bonheur.

La structure en est claire : un lieu, une intrigue, un dénouement.

Un parc avec une cabine téléphonique qu'un banc seul suffit à déterminer.

Un homme lit, le vent violent emporte son journal, des objets et des animaux. Il se réfugie dans la cabine avant de rattraper par la jambe, une femme emportée par la tempête et qui n'en abandonne pourtant pas son parapluie qui aide à son envol, préférant laisser partir sa robe.

Il la tire vers lui et pour la garder... s'approche d'un ventilateur source de la tornade et le débranche.

Cependant, la pixellation préfère s'éloigner du réalisme non seulement en lançant dans les airs une vache – cela les tornades en Amérique et pas seulement en film, le provoquent – mais aussi en *crescendo* un rhinocéros, un éléphant en alternance avec un *crescendo* semblable : le journal, des branches, une bicyclette, une moto, la cabine téléphonique et la voiture...

Les animaux mugissent, barrissent selon leur espèce ; la femme emportée ne dit rien mais sa robe rouge la propulse au premier plan du regard de l'homme qui avançait contre le vent en tenant son chapeau. Outre cette précaution, des éléments logiques comme l'envol des pans du manteau et les sons rapportés au référent attendu, envolent pourtant vers une chute : « Ça souffle ! » est décliné mais n'était-ce que ruse pour l'homme afin d'attraper la femme : roman amoureux que les deux seuils distinguant le titre en deux moments résumant en souriant : puisque *coup de vent / coup de foudre* passe de la météo à la métaphore amoureuse du premier regard.

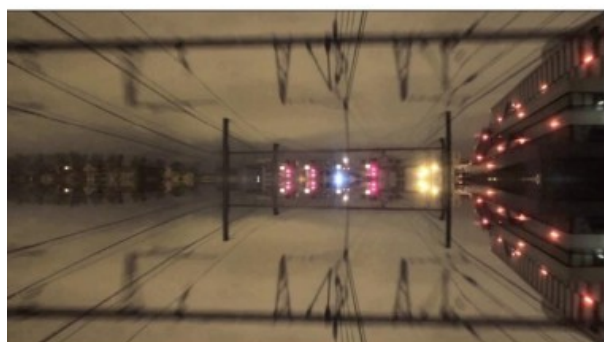
Cependant, la fable concerne aussi la vision des formes, toujours à la limite de l'iconicité, contours simples éliminant les précisions alors qu'on laisse se raconter l'histoire. Les mouvements aident à désigner figures et objets ainsi que les sons indiciaires quand la variation de l'échelle des plans garde sa fonction déictique. Plus encore lorsque les pales du ventilateur ne forment plus que volutes abstraites, les avoir vues auparavant garde leur reconnaissance.

L'homme est atteint de désir de ressemblance aigüe, c'est aussi la lecture de cette animation fabuliste.

Simone Dompeyre

### Bernard Pourrière et Hervé Passamar, *VOIE L symphonie pour valises à roulettes*

9min30 | France



Nous avons poursuivi la démarche initiée dans le métro (Ligne 1) par un travail en collaboration avec Simone Hérault sur l'environnement sonore des gares, particulièrement les annonces et messages à destination des voyageurs.

Le site de la SNCF l'indique lui-même : « Dans plus de 3 000 gares en France, SNCF parle d'une seule voix aux voyageurs, celle de Simone

Hérault. Chaque jour, ses messages accueillent, informent, rassurent et font sourire des millions de voyageurs en gare, dans les trains, et sur certains de nos serveurs vocaux. Depuis 35 ans, sa voix féminine au timbre caractéristique accompagne nos voyages en train » ; ainsi que : « Simone enregistre ses annonces par segments. Un calculateur agrège ces segments pour en faire des phrases. Les segments de phrases que Simone enregistre une à deux fois par mois dans le studio SNCF sont numérisés, stockés, puis assemblés et restitués informatiquement. Les annonces s'adaptent ainsi à tous les contextes et sont facilement programmables par les opérateurs des gares... »

D'ores et déjà, la SNCF a pensé un processus informatique astucieusement nommé *E-Mone* pour dupliquer et utiliser de façon illimitée cette « voix du futur ».

Nous avons initié ce projet comme un clin d'œil à Simone Hérault et à sa diction – qui aurait déclaré aimer autant la lecture de la litanie des gares qu'un poème de Baudelaire ! –, considérant, comme pour le métro, les annonces diffusées au départ et à chaque arrêt comme des supports prosodiques et intonatifs définissant et scandant la trame musicale et visuelle de la démarche.



Nous l'avons, pour ce faire, invitée à enregistrer un texte : *VOIE L symphonie pour valises à roulettes* reprenant quelques mots clés des annonces diffusées quotidiennement dans les gares, mais qui, progressivement, s'en éloigne pour produire des sensations et des images nouvelles. C'est le jeu de cet apparent paradoxe contredisant une association trop attendue entre une voix et les messages entendus par des milliers de voyageurs, la tension ainsi produite et le décalage entre la familiarité de la voix de Simone Hérault et les phrases qu'elle prononce dans ce nouveau texte qui entraînent surprise et attention accrue, dans un rapport singulier avec sa voix ainsi décontextualisée, ainsi détachée d'un lien trop évident, et dès lors, aussi reconnaissable que mystérieuse.

Les différents messages informant les voyageurs, tout au long de leur voyage, ont été intégrés au processus de création avant d'être transformés afin d'en enrichir les potentialités créatives.

« Apaisante et bienveillante, la voix s'adapte parfaitement au contexte animé des gares, aux ballets des départs et des arrivées » commente la SNCF, exprimant à son insu, notre ambition première : révéler la danse portée par ces mots.

Notre projet se souvient aussi de l'incontournable pièce de Steve Reich *Different trains* à laquelle nous rendons ainsi hommage : cette musique bâtie sur l'intonation de voix enregistrées dont la répétition quasi obsessionnelle, réveille la hantise de ces trains le conduisant enfant vers les lieux où vivaient ses parents séparés, d'un bout à l'autre des États-Unis. Dans cette œuvre, Steve Reich imaginait aussi qu'au même moment, dans l'Europe des années de guerre, ces trains auraient pu tous les conduire vers de plus tragiques destinations, toujours dans des trains différents.

Le projet implique la collaboration de Patrick Boronat, violoncelliste et celle de Edouard Thommeret, saxophoniste.

## Laurent Bonnotte, *Linéaments*

10min24 | France



*Linéaments* exprime l'expérience d'une rencontre autour du tracé, de la ligne, du geste et de l'éphémère contrôlé. Le point de départ en est une recherche historique sur le trait graphique dans la représentation du mouvement humain, depuis l'art pariétal où « la beauté émane de mouvements fiévreux » selon Georges Bataille, jusqu'à l'art du XX<sup>e</sup> siècle avec pour seul exemple emblématique *Le nu descendant l'escalier* de Marcel Duchamp, qui le commenta comme le fruit

de « la convergence dans [mon] esprit de divers intérêts, dont le cinéma, encore en enfance et la séparation des positions statiques dans les chronophotographies ». Partant de tels éléments historiques, la vidéo retrace les recherches de dessin collaboratif de Laurent Bonnotte et Yukao Nagemi mêlant tracé numérique, tracé physique numérisé, tracé physique sur le support de projection et enregistrement du geste. L'environnement numérique de *porphyrograph*, tel le creuset de l'alchimiste, incorpore les traces graphiques de leurs gestes, et les restitue cumulées, magnifiées, échantillonnées, et leur fait construire une œuvre unique et, par nature, éphémère, puisque vivante et évanescente. Ainsi la déclinaison graphique d'un même geste, d'une même attitude, offre-t-elle une perception qui se meut avec le tracé.

Les linéaments, « ensemble des lignes essentielles caractérisant l'aspect général d'un être, d'un objet » (*TLF*) mais également, lorsqu'il s'agit d'une œuvre artistique, « lignes qui forment une esquisse ou une ébauche d'une œuvre » (*TLF*), évoquent la diversité des modes de dialogues et d'enrichissement réciproques explorés lors de cette résidence de création graphique numérique. Ni œuvres achevées, ni esquisses, les tableaux créés visent à l'essence et à l'esprit du trait, en accord avec les thèmes historiques choisis. L'écoute visuelle réciproque et les multiples canaux d'expressions combinés au sein de l'environnement numérique ont permis aux artistes divers modes de collaborations graphiques où le sujet est secondaire, et où priment les modes de dialogues et de jeu avec les composantes physiques et numériques : surcharge multi-échelles, effacement par effet palimpseste, support/trait, complémentarité des figures, ornementation, suivi de geste, effets granulaires...

Les pistes parcourues lors de la résidence et retranscrites en partie dans cette vidéo ouvrent de nombreuses perspectives pour la création graphique collaborative au sein d'un tel environnement numérique. Outre les exemples cités, les modes d'expressions permis par le dispositif sont applicables à d'autres champs de la création ou de l'éducation : terrain de jeu pour la création graphique collective par des enfants, accompagnement pour la rééducation de troubles psychomoteurs, dessin performatif augmenté pour le spectacle vivant : danse, musique, théâtre, chorégraphie graphico-gestuelle à plusieurs mains...

*Linéament* a bénéficié d'un soutien en résidence du *Château Ephémère* en juillet 2018.



## Jérôme Lopez, *TRASSES, insectes*

1min20 | France



Des insectes artistes du « *light painting/ peinture lumineuse* » copiant – à leur insu ! – le tracé lumineux des gestes de Picasso tenant une petite lampe ou un briquet devant l'appareil photographique de Gjon Mili en longue pose pour capter le passage des mouvements de la lumière. C'était en 1949.

En 2016, Jérôme Lopez lui-même capté par les mouvements d'insectes sous le faisceau d'éclairage de la forteresse de Polignac, les filme.

De simples et fugitifs tirets en pointillé trouent l'obscurité avant que leur itinéraire ne tisse une improbable dentelle. Ainsi des fils ténus ou plus épais, des virevoltes ou traits directs, des méandres et des circonvolutions, plus ou moins larges se frôlent, se superposent, s'agglutinent pour cet entremêlement.

*Trasses* en mot valise fonde la transe-mouvement sans répit – à la trace, à la rémanence de ce passage. Il serait un songe sur cette potentialité du « vide » à conserver trace-mémoire de ce qui s'est agi ce qui rejoindrait l'écriture numérique en constant calcul de son image.

Processus qui conduit à une série éponyme de quête des traces imaginées/aires laissées par un corps physique.

Simone Dompeyre







photo : Anne Murray | Tales Frey, Finite Counting for Infinite Variations

010100  
100100  
001001

**performances**

## Galerie 3.1

### Maël Gagnieux, *Ceci n'est pas une performance*

20min | France

crédit photo : Anne Murray



L'artiste rappelle le déroulé de sa performance :

1-a) Je casse un réveil en annonce de mon action puis m'éloigne pour revenir aussitôt.

1-b) Arrivée « à deux personnes » parmi le public attendant dans la rue ; effet de surprise devant la tente *Queshua 2* prise comme vêtement par un de mes acolytes alors que je tourne autour de celui-là.

2) Il quitte la tente, je poursuis ma déambulation ayant activé la sono avec son texte : « Ceci n'est pas une performance. »

3) Je me fraie un passage parmi le public nombreux, je le filme avec l'aide de mon acolyte avec les dénis criés fort que « cela *est* une performance. »

Cette action questionne le sens même de ce qu'est une performance au sein de nos institutions et ses différents codes d'investigation dans le monde de l'art contemporain actuel.

La question de la trace, de la place du public, de l'expérience et du moment présent sont les moteurs de cette performance ; en effet, à partir de quel moment pouvons-nous dire que cela est une performance d'autant que j'en refuse ici les codes déjà répandus en optant pour une ultra-performance-ultra-contemporaine.

### Sandrine Deumier, *Realness (Excepté le décalage entre ma vision et la tienne)*

durée variable | Toulouse

*Realness* est une boucle temporelle en réalité virtuelle. Un espace sans fin.

Une réalité sans durée.

Performance en réalité virtuelle.

La performeuse, munie d'un casque de réalité virtuelle *HTC Vive*, est assise sur un socle blanc. Elle tient un écran dans ses bras. Sur cet écran, se retranscrit ce qu'elle voit :





## Galerie 3.1

## Performances

un jardin luxuriant à la végétation semi-humanoïde. En mouvements, presque imperceptibles, elle observe graduellement la scène en 360° où évoluent, de même très imperceptiblement, des figures d'apparence humaine aux excroissances végétales.

La vidéo en 360° se concentre en une durée d'une minute mais se répète en boucle et sans interruption. La complexité de l'ensemble et la juxtaposition temporelle des actions des figures empêchent de percevoir la scène dans son intégralité. Répétée cependant indéfiniment, cette scène progressivement se dévoile, quoique de manière



crédit photo : Anne Murray

toujours parcellaire. La régularité de la boucle temporelle d'une minute n'apparaît que peu à peu aux yeux du public, jusqu'à ce que cette mise en espace d'observation devienne elle-même une boucle dans une boucle et que la répétition devienne inopérante.

La performeuse continue cependant inlassablement d'observer la scène dans une régularité constante et quasi automatique.

### Une interview de Simone Dompeyre

*Traverse et toi, c'est une longue histoire... et à cette nouvelle croisée où tu as performé par deux fois, faisons réflexion sur ce qui t'anime.*

*Ton travail associe la vidéo et la performance, est-ce d'emblée ce qui guide tes projets ou est-ce le travail qui chemin faisant le réclame ?*

Animer : du latin *animare*, de *anima*, souffle vital.

Je crée des animations numériques et je performe dans le même processus de mise en forme virtuelle du réel pour donner une extension réelle à ce travail d'images virtuelles.

Se réclamer (vivant-e) dans l'image. Dans la performance : performer d'autres-que-soi.

*Tu désignes souvent ton travail comme poésie sonore, la poésie étant travail de la langue et de son signifiant, peux-tu expliquer pourquoi tu tiens à cette appellation-là ?*

Mon processus d'écriture est entièrement lié à la diction. J'écris pour prononcer.

Mais ma prononciation (voix blanche) est un processus de dématérialisation de la

langue. Je prononce pour désincarner la langue. Et revenir au virtuel.  
D'où tout est parti.

*Et peux-tu décrire ta démarche de création ?*

Depuis 2012, je crée des animations numériques questionnant les mutations comportementales de nos sociétés contemporaines en rapport aux nouvelles technologies.

Mes thèmes de prédilection : augmentation de la finitude humaine, optimisation artificielle des modes de la conscience et contamination des pensées humaines par des réflexes numériques, modification de la perception de la sphère intime dans la starification de l'ego et les réflexes narcissiques, ubiquité numérique et interchangeabilité du sujet (avatars et/ou identités plurielles), réappropriation d'identités nouvelles : non-binarité du genre et redéfinition de devenirs non-humains.

Parallèlement à cette pratique de création d'images virtuelles, j'essaie de mettre en place des expérimentations poétiques dans des processus performatifs. Dans ces deux pratiques, le principe est le même : postuler sur des scénarios à venir. Anticiper le futur.

Mon travail récent porte sur la possibilité d'inventer des devenirs non-humains.

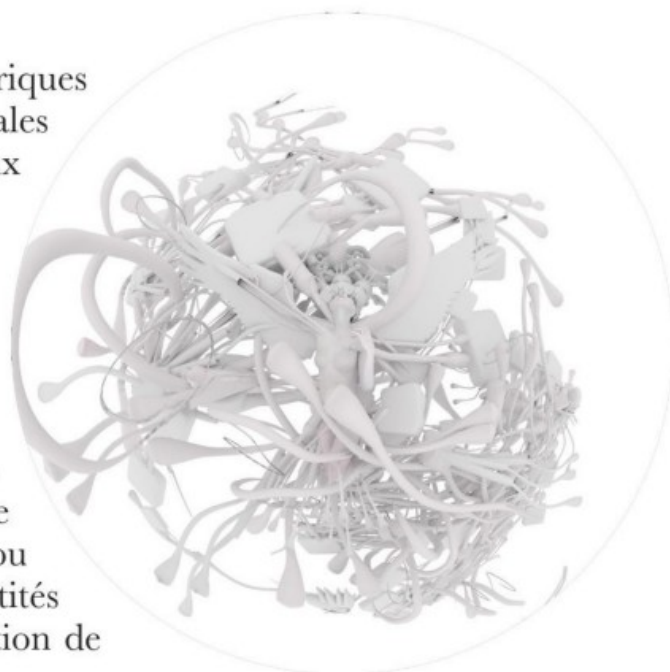
*Tu performs mais soustrais ton corps – justaucorps, short noir s'apparentant aux figurines de certains mangas, tu n'es plus « toi » ?*

Être autre-que-soi, c'est ce qui m'intéresse.

*Tu inclus le casque de réalité virtuelle (tu peux préciser ce qu'il en est) comment « partager » avec ton public cette « image » ?*

Dans la performance (avec casque de réalité virtuelle) réalisée à la Galerie 3.1, *Realness (Excepté le décalage entre ma vision et la tienne)*, j'ai cherché à court-circuiter un état d'immersion individuel en simulant un partage collectif.

Mais il y a bien d'autres pistes à explorer dans ce format immersif que constitue la réalité virtuelle.





*L'univers de ton travail s'apparente à ce que d'aucuns appelleraient le transhumain mais ce n'est pas ainsi que tu nommes ton espace. Peux-tu le préciser et préciser ce qui guide ton désir de ce « monde-là » ?*

Je n'essaie pas tant de créer un espace qui me soit propre que d'essayer de fabriquer des images (visuelles et textuelles) qui puissent traduire et analyser des imaginaires contemporains en postulant sur des futurs possibles, probables et/ou interchangeables.

*Paradoxalement certaines œuvres ou certaines figures – comme Trash-tragedia avec Véronique Binst, programmée aux Rencontres Traverse 2014<sup>1</sup>, et le garçon aux yeux inquiets de Mdr, programmée aux Rencontres Traverse 2017<sup>2</sup> –, frôlent l'anxiogène... comment navigues-tu de tel à tel espace ?*

*Trash-tragedia est un rituel de désensorcellement.*

*Tu actues avec d'autres : musiciens le plus souvent. Traverse a ainsi programmé plusieurs œuvres avec violoncelle ou musique électroacoustique – ce qu'est également le cas de ta collaboration avec Gaël Tissot pour la performance Uncanny Possibilities<sup>3</sup>... comment se « forment » ces performances ? Comment « chois-tu » tel ou tel musicien ?*

Je construis des projets de performance avec des musicien-nes que je choisis en fonction des possibilités de lectures plurielles que peuvent ouvrir leur pratique sonore sur mes propres propositions de départ. Une collaboration est une mise en partage. Travailler l'un avec l'autre. Chacun prenant sa place pour porter l'autre au plus juste et être porté par l'autre. (Idéalement.)

*Comment travailles-tu concrètement puisque parfois un océan ou au moins des kilomètres vous séparent ?*

Je travaille en ligne.

1 Cf. catalogue des *Rencontres Traverse 2014*, *Processus*, p. 82.

2 Cf. catalogue des *Rencontres Traverse 2017*, *20 ans ce n'est pas rien*, p. 83.

3 Programmée aux *Rencontres Traverse 2019*, *L'Expérimental{recherche/art}*, cf. p. 169.

## Prép'art

### Cindy Cordt, *On ne peut que déplorer l'importance de Kant*

20min | Allemagne

*Die wichtigkeit von Kant ist bejammernstwert* traduit ainsi par Cindy Cordt : *On ne peut que déplorer l'importance de Kant – Acte I, acte II.*



Cindy Cordt a performé dans la friche de Prép'art : une sorte de rue intérieure, un passage, dirait-on, mais fermé par un escalier en son fond d'où l'on peut aussi observer ce qui a lieu dans la friche.

Elle dispose encore d'un palan (non fonctionnel) dont les bras circulaient sur de lourdes tringles métalliques à plusieurs mètres du sol. La friche était dans l'obscurité. Seul un petit projecteur halogène éclairait la zone de Cindy Cordt. Loin de faire théâtre et scène ouverte – malgré la mention d'actes I et II –, ce projecteur créait plutôt cette dimension d'intimité qu'on peut collectivement ressentir à se regrouper dans un lieu abandonné, comme s'il s'agissait du lieu caché d'un ancien atelier uniquement éclairé par ce projecteur de chantier.

Cette performance est pensée en trois actes. À ce stade de la création, Cindy Cordt a pensé les deux premiers, qu'elle a performés dans la friche.

Pour le premier, elle apparaît vêtue d'une combinaison collante noire dégageant largement le cou et de chaussons de danseuse blancs. Devant elle, deux paires de chaussures à talons dont elle enfouit les deux premières dans sa combinaison en les retournant sur chacune de ses épaules et les deux autres sur chaque hanche. Au sol, une cafetière et une pile d'assiettes à café et d'assiettes de table, qu'elle répartit en désordre devant elle, dans cette tenue de danseuse longiligne, tenue charpentée contradictoirement aux épaules et aux hanches. Elle verse alors, depuis la cafetière, un peu de sable, dans chaque assiette qu'elle s'applique à casser, parfois avec son pied tournant, parfois en faisant les pointes et ainsi pour chaque assiette, méthodiquement. Elle joue de son corps de danseuse en une sorte de chorégraphie gracieuse – mais déterminée – de la casse.

Au deuxième acte, les chaussures enlevées, assise en tailleur, elle dispose des touffes de cheveux déjà coupées, devant elle. Elle passe à un régime de lenteur voulue : longue attente à chaque fois qu'elle enfle une aiguille pour coudre sur ses épaules



ou sur le haut de sa poitrine ces touffes de cheveux. Les gestes se répètent dans le même cérémonial dont on attend la signification. Il s'interrompt un instant, le temps pour Cindy de déposer des brosse à cheveux – parfois accompagnées de morceaux des assiettes de l'acte précédent – au devant des spectateurs en demi-cercle face à elle ; une autre fois, ce sont des touffes de cheveux mêmes qui, déposées devant eux, viennent à nouveau interroger les spectateurs. Sans réaction de leur part (On apprendra lors la Table ronde d'artistes à laquelle elle a participé à la librairie Ombres Blanches – qu'elle cherchait ainsi à ce que des spectateurs passant la brosse dans leurs cheveux lui en donnent quelques-uns, qui auraient rejoint les touffes qu'elle cousait sur sa combinaison). La même séquence fil aiguille/couture, se répète pendant de longues autres minutes silencieuses puis s'arrête, en rupture, par le départ impromptu de Cindy.

Quelle est l'unité qui relie cet acte I à cet acte II, si indépendants apparemment, le seul point commun étant la tenue identique et les tessons d'assiette ? Formellement il semble se dégager une connotation féministe : elle rompt la grâce de la danseuse et les codes d'un corps longiligne en charpentant sa tenue par les chaussures aux épaules et aux talons ; elle casse les codes de la ménagère, les assiettes ; elle exhibe en les cousant sur sa poitrine ces cheveux qui, pour d'autres, sont si représentatifs de la femme sexuée qu'il faut les soustraire à la vue sous un voile.

Pour autant, Cindy suggère une autre strate de lecture, lors de son intervention à la librairie Ombres Blanches.

La performance – du moins au sens du verbe *to perform*, accomplir une action, faire acte – crée une monstration inattendue, qui interroge puisqu'elle se déroule en milieu urbain souvent, du moins dans un endroit non convenu ou voué à la représentation : les passants s'arrêtent ou se retournent dans la surprise, ils ne sont pas venus expressément pour assister à une représentation comme au théâtre.



crédit photo : Anne Murray

Que reste-t-il, dès lors, du sens ou du geste de ce qu'on appelle « performance », que l'on dissocie du théâtre alors que Cindy y fait référence avec les mentions d'acte I, acte II ? Ce qui en constitue l'arête ou le tranchant : venir au-devant de l'autre par un acte inattendu et ainsi l'interroger : c'est sur cette frontière que travaille Cindy. À quel moment une personne en situation sous le regard des autres bascule-t-elle dans une réponse à ce qui vient l'interroger, comme prise par la nécessité d'un contre-don au don qu'elle a reçu par surprise. À quel moment, la nécessité de la

réponse se fait à ce point insistante qu'un/e parmi ces autres ose franchir les regards et s'engager dans l'action performée ?

crédit photo : Anne Murray



Il ne s'agit pas, semble-t-il, dans son travail d'appeler à une performance collective ni non plus de faire monter une personne sur la non-scène. Ce qui, par exemple, était attendu dans l'acte II était de surprendre ce moment où un/e parmi les spectateurs/trices serait venu/e au devant d'elle avec des cheveux à la main. Qu'il, qu'elle soit allé/e jusqu'à interagir en participant à la couture n'était pas ce qui était recherché mais provoquer le basculement d'une réponse, et, en le provoquant, d'en donner à voir le mystère. Simultanément cela achevait la performance en lui donnant sa pleine dimension d'acte *in situ*.

C'est donc ce moment de basculement dans l'engagement d'une action partagée, qu'elle soit de parole ou action physique, que Cindy cherche à porter au regard des autres spectateurs alentour.

Il ne s'agit pas de l'analyser comme une caméra qui en découperait le mouvement mais de le faire paraître dans sa dynamique même de basculement.

Et faire ainsi effet artistique par l'imprévisibilité du surgissement.

On peut ainsi comprendre le sens du titre : *On ne peut que déplorer l'importance de Kant*.

Quand on pose que l'art n'explique pas mais fait voir, il faut prendre ce « faire voir » au double sens d'un faire qui non seulement souligne ce qu'on ne savait pas percevoir mais au sens aussi de faire, créer ce voir lui-même en créant l'espace de vision où il pourra s'exercer.

Si on en reste à une interprétation de l'esthétique de Kant comme une esthétique de la contemplation (celle d'un spectateur figé devant l'œuvre dans son appréciation : « Le goût est la faculté de juger d'un objet ou d'un mode de représentation sans aucun intérêt, par une satisfaction ou une insatisfaction. On appelle beau l'objet d'une telle satisfaction... Le jugement de goût est seulement contemplatif », *Esthétique*, §5), alors le titre de cette performance a raison d'énoncer qu'il faut déplorer l'importance de Kant car c'est aussi faire art comme le fait Cindy Cordt que de sortir du tableau pour venir chercher l'engagement de celui ou celle qui le regarde.

Cependant si on reconnaît à l'art une forme d'objectivité qui n'est soutenue par aucun concept, aucune explication universellement partagée, comme lorsque Kant énonce qu'« Est beau ce qui plaît universellement sans concept », qui permet de ne pas confondre une performance-art avec ce qui peut se présenter sous la même forme, que ce soit par exemple une prédication de rue ou une démonstration de hip-hop, alors au contraire on ne peut qu'insister sur l'importance de Kant.



## Tales Frey et Paulo Aureliano Da Mata, *F2M2M2F X 6*

20min | Portugal

crédit photo : Anne Murray

Le principe de cette performance est décrit par son auteur Tales Frey : « Dans ce déploiement de la performance art *F2M2M2F X 6*, l'action est activée par douze artistes et, à travers les référents binaires (corps et costumes détenus par des hommes ou des femmes), les codes sociaux hétéronormatifs sont renversés par rapport à la logique considérée comme idéale par le système hétérocentrique. En six couples, toujours en mouvement dans l'espace, chaque artiste embrasse sa propre image reflétée dans un miroir double-face pour une heure ininterrompue [raccourcie ce 13 mars 2019 à vingt minutes]. »



Bien que le lien établi dans l'action soit l'ultra-exposition des binarismes, ils sont soulignés précisément pour exhiber la remise en cause de codes sociaux déjà si reconnus et introduits dans notre culture.

*L'un e(s)t l'autre* pourrait être l'autre titre de cette performance. L'un et l'autre, dans cette performance, peut, en effet, s'écrire ou se développer en « l'un est l'autre » car six couples de filles et garçons échangent leur genre par l'option vestimentaire codée : les filles sont habillées en garçon et les garçons en fille. Pour accentuer le passage ou, encore, biffer la différence des genres, chaque fille et chaque garçon portent les mêmes couleurs : pantalon ou jupe noirs, chemise blanche, cravate noire. Les marqueurs du genre et de la différence sont à la fois conservés et niés, ou, encore, raturés, par la différence des tenues : chemise et pantalons masculins pour les filles, chemisiers, jupes plissées et collants pour les garçons, talons hauts pour les garçons, plats pour les filles. Boucles d'oreilles blanches pour les garçons. Il ne s'agit pas de travestissement – pas de perruque par exemple – mais de subvertir les marqueurs sociaux différenciant les genres en laissant paraître le genre initial sous le port des signes ou caractéristiques de l'autre genre.

Jusqu'où va cette différence, c'est la question mise en œuvre dans cette performance multi-couples, dont chaque membre est à la fois séparé de l'autre par un miroir et réuni à lui dans un baiser à même hauteur sur chaque face de ce miroir.

Qui s'agit-il d'embrasser ? Soi-même, sa propre image désespérément, dans la furie d'un baiser qui dure vingt minutes ? Ou l'autre, de l'autre côté, traversant le miroir sous l'assaut du baiser ?

Comment ne pas penser au mythe de l'amour et de l'androgynie du *Banquet* de Platon ? Zeus a puni les humains qui voulaient s'élever jusqu'aux dieux en les coupant en deux. Depuis chaque moitié est en mal de son autre et cherche dans l'amour à se réunifier avec sa moitié perdue, dans la totalité de l'amour accompli et l'effacement de la séparation engendrée par la différence des genres.

Comment ne pas penser, aussi, à la thématique lacanienne de l'amour et du miroir du narcissisme ?



crédit photo Kavlis Robert

Chacun aime l'autre partenaire de se laisser prendre par une projection inconsciente, celle de projeter sur lui, de croire pouvoir saisir en cet autre, le secret de soi qui, lui, est inaccessible et où réside sa propre vérité. La projection narcissique, à la fois, suscite l'amour et le rend impossible. Plus en détails : le trouble de l'attraction sexuelle se transmue par cette projection inconsciente en vertige érotique de l'amour : vertige de l'attraction par l'autre à proportion de ce qui y est projeté, vertige de croire inconsciemment voir transparaître en l'autre le plus secret de soi-même, le plus intime de soi-même enfin dans sa vérité, dont le soi pour soi est depuis toujours dépossédé. On se rappelle le triple jeu sémantique auquel se livre Lacan en jouant avec l'homophonie de séparer : l'individu se pare d'un moi, s'aime dans une image où il se plaît à se voir et simultanément se sépare d'une partie de soi et de sa vérité, d'une image qui répond à la demande des parents, à ce qu'il interprète comme leur souhait et en même temps se pare, se protège de leur insistance. Mais en se parant de cette image, en se déguisant d'une image qui lui plaît suffisamment pour engendrer le trouble narcissique, simultanément il se sépare d'une partie de soi et de sa vérité. L'amour – et quel symbole en représente mieux la collusion des genres que le baiser ? – survient quand à l'attraction sexuelle de l'autre genre se mêle le trouble généré par l'attraction d'une projection silencieuse : qu'en l'autre, dans le secret de son altérité, gît l'autre part de soi, depuis toujours soustraite, l'autre partie de sa vérité.

Mais c'est bien cette projection, ce miroir du narcissisme qui à la fois intensifie le désir et fait obstacle à l'amour (à l'amour comme amour de l'autre comme autre, dans la vérité de son altérité), tout comme le miroir physique de cette performance sépare les membres, si proches pourtant de l'unification qu'ils s'étaient déjà indifférenciés quant au genre. C'est bien ce miroir qui les encage, quels que soient les tours sur eux-mêmes que ces couples répètent inlassablement, et condamne chacun de ses



membres à un baiser qui n'embrasse indéfiniment pendant vingt minutes que sa propre image.

En effet, si chacun essaie d'accéder à l'autre jusqu'à se parer de son propre genre, il lui manque de traverser le miroir pour réaliser dans la collusion du baiser et la confusion des genres l'allégorie de l'amour comme unité retrouvée – du moins l'allégorie dont la version la plus connue est celle du personnage d'Aristophane dans le *Banquet* de Platon.

Reste que si ces références donnent des contours de lisibilité, comme toute extraction de contours, elles laissent échapper des détails et le vif, ici, de la performance. Car le principe même de cette performance est de s'arrêter, de rester sur l'élan d'une projection qui ne disparaît pas : même en ayant déjà pris sur soi les attributs de l'autre, en s'étant déguisé dans l'autre genre, on reste arrêté par un miroir qui ne renvoie que l'image de soi en train de s'embrasser ; l'autre partie de ce genre auquel on emprunte les attributs, le vrai visage du costume que chacun a revêtu, reste de l'autre côté du miroir : la tête avec laquelle on voudrait par le baiser fusionner dans l'unité reste définitivement hors de portée, séparée par un miroir qu'on ne peut contourner.

La performance est justement de mettre en œuvre, pendant vingt minutes voire une heure, l'effort éprouvant de tenter par le baiser de traverser un miroir épais, jusqu'à parfois faire fléchir son partenaire, ou encore en tournoyant indéfiniment l'un autour de l'autre. Le bruit des baisers – des bisous devrait-on dire car en français le terme baiser prend une connotation de léger –, le bruit de ces embrassades furieuses, volontairement appuyées, sonores, accompagnait sans répit les tournolements.

La difficulté, encore, de cette performance était que chaque couple n'en heurte pas un autre dans des tournolements et que dans ces virevoltes s'organise une chorégraphie aussi improvisée qu'aléatoire.

Et pourtant chorégraphie, car c'est bien dans le tournoiement du noir et blanc, dans celui des miroirs, dans le mouvement ensemble de corps en couple, dont l'un parfois fléchissait puis repartait s'inscrire dans le tournoiement synchrone, c'est bien dans cette auto-organisation spontanée que s'est créé un effet chorégraphique, effet avec pour seule orchestration le bruit démultiplié d'embrassades incessantes. C'est aussi une dimension de la performance : ne pas seulement faire acte pour arrêter, interroger, mais encore faire art.



crédit photo : Anne Murray

Pierre Dompeyre

## Cinémathèque de Toulouse

### Cindy Cordt, *Une présentation invitant à la réflexion*

20min | Allemagne

Cindy Cordt est debout, elle porte une combinaison noire. Sa tenue induit en moi, l'idée de mouvement. Je l'imagine sauter, grimper, courir or elle s'agenouille sur une planche en bois. Face à elle, deux pots de verre, remplis d'éléments argentés et un marteau. Elle s'agenouille puis tel un chat pioche dans l'un des pots et accroche à sa combinaison, un bijou, puis un autre semblable et encore un autre, sur le dos, dans des endroits improbables.

Le bijou semble absurde ; le corps encombré, de cet appareil ostentatoire ; la tâche, contraignante. En cercle, autour, d'elle, le public est bruyant. J'essaie d'imaginer le son des bijoux, le bruit du tissu... Elle pioche dans l'autre pot de verre, prend un clou et se saisit du marteau. Elle cloue maintenant. Elle abandonne le bijou pour clouer peu à peu de chaque côté, son corps à la planche, d'abord à quatre pattes, puis s'allongeant peu à peu tandis que sa tâche progresse des pieds aux mains. Tandis qu'elle donne difficilement des coups de marteau au niveau de sa cuisse, j'ai très envie de l'aider. C'est alors que j'entends une voix à côté de moi : « J'ai envie d'aller l'aider, elle a l'air de souffrir ». « Moi aussi », je lui réponds... Nous voulons éviter ses contorsions difficiles. Mais la planche, s'impose comme une limite entre la performeuse et nous. Nous ne la franchirons pas. Elle est dans son espace et cette tâche qu'elle s'est fixée, elle doit l'accomplir seule à force de concentration et de persévérance. Je m'aperçois à ce moment-là que je n'entends plus le public, est-il lui aussi, maintenant uniquement préoccupé par cette tâche que la performeuse doit accomplir ? Ou la force de l'image me fait-elle oublier le son ? Elle termine tant bien que mal de clouer chacun de ses doigts (le tissu de sa combinaison du moins) à la planche. Nous nous apercevons avec ma voisine que le clou au niveau de sa cuisse a sauté. Puis elle, entreprend de se libérer de cette contrainte qu'elle s'est elle-même fixée, des entraves qu'elle a lentement construites. La libération est plus rapide mais non moins méticuleuse et progressive. Chaque position de corps est précise, afin d'exercer la juste force. C'est avec un grand soulagement que nous voyons enfin « sauter les clous » et quand pour finir, elle tire enfin sur ses doigts



crédit photo : Kaelis Robert



Je ne suis pas sûre que ma grand-mère, qui avait les oreilles fendues à force d'avoir porté des boucles d'oreilles, ait déjà utilisé un marteau, alors que mon grand-père était toujours en joie de sortir sa boîte à outils, mais le discours n'est pas là selon moi. L'une des idées, qui me reste après cette éprouvante performance, est plutôt celle-ci : en tant que femme, je m'impose malgré moi des contraintes, bien souvent absurdes, qui m'emprisonnent et entravent mes actions et je peux à force de volonté m'en détacher et les faire voler en éclat, pour renaître. Une autre idée qui me vient est que j'ai plaisir à essayer parfois de faire de drôles de choses pour savoir si je peux y arriver, comme un enfant qui saute toujours d'une marche plus haut ou qui essaie de marcher sur les mains... J'ai très envie d'aller courir après tout ça.



N.B. : Cindy est une « vraie » performeuse dans le sens où chaque performance est unique, ainsi si elle doit « refaire » une performance, elle rajoute une nouvelle contrainte, afin de ne pas savoir d'avance si elle réussira, sinon la performance n'existe pas. Ici, comme elle actualisait pour la seconde fois cette performance, elle a choisi une combinaison d'une matière différente afin d'appréhender les difficultés différentes qu'elle provoquait dans la résistance du tissu.

Sarah Ouazzani Touhami

## Lycée Ozenne

### Aurélie Jouandon, *Un souffle*

performance | 10min | Toulouse

### *Apnée*

vidéo | 1min52 | Toulouse

### *Vues d'en haut / Superamas / Les Nébuleuses*

6 photographies 30 x 40 cm / 1 photo 70 x 110 cm / 4 photos 50 x 50 cm

Il y a la simplicité du geste, la simplicité du protocole et du matériel mais elle s'avère receleuse de strates et ce, sans provoquer l'inquiétude devant l'érosion, devant l'usure de la terre qui convoquerait à cris et à cors, puisque la démarche d'Aurélie Jouandon est de filigrane.

Ainsi plus que la chose même, ce qu'elle meut et ce qui la meut, c'est ce qui soutient la chose, son matériau, ce qui la distingue comme telle avant tout usage, avant toute chosification.

La matière est première.

Plus elle aime confondre le regard quand sa photographie au plus près, travaillant la couleur fait de poussières, une constellation. Elle s'approche, elle, sans exhibition certes par définition dans son « cabinet » de prise de vue mais aussi en temps performatif.



*Les Nébuleuses* ont la puissance de l'aimantation par le blanc et la rigueur de leur carré 50 x 50 cm, d'autant plus déictiques qu'ils sont encadrés alors qu'ils préservent des corps inconnus, lumières sur fond noir. Sans désignation particulière autre que leur titre qui les entraîne vers les constellations, l'infini, ils tirent au plus près du magma originel, tant le rouge incandescent les propulse plus encore au premier plan. Des connotations du temps d'avant le temps quand sous l'influence de la gravitation, la matière noire s'est regroupée.

La titrologie entraîne, en effet, au-delà du terrestre dans les étendues spatiales ou dans les points de vue élevés, zénithaux le polysémique *Superamas* comme la prise de vue annoncée comme hors sol : *Vues d'en haut*. Ce titre-ci renvoyant au processus de captation de l'image, que l'on pense, dès lors, satellitaire, se différencie des autres séries par son noir et blanc aux effets de bleuissement dans ses variations, il découvre des lagunes inconnues, des plages en arcs de cercle, des

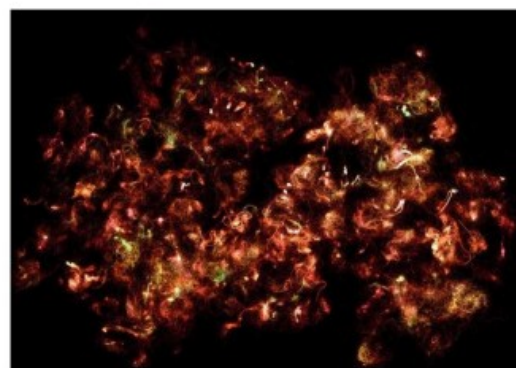


lieux non habités et la menace de l'abstraction sur cette géographie.



« Vue » ouvre d'autres échos, avant même son adoption pour les premiers films que les frères Lumière préféraient appeler ainsi que « cinématographique ». D'abord simple croquis pris sur le motif, sorte de notes pour le peintre de paysage dans l'élaboration d'un paysage historique composé ; très vite, en possible écho de la *veduta*, une forme de tableau et de gravure d'une ville et de ses monuments et avec dans la quête entraînant vers la photographie, la « vue d'optique » offrait une vue perspective de ville ou de jardin regardés dans une boîte d'optique, ce dispositif visuel dérivant de la chambre noire... Cette vue, ce panorama à usage utilitaire en ses débuts – le premier travail que Colbert réclama, en 1668, à l'Académie des sciences fut de tracer des cartes géographiques utiles aux marchands et aux militaires – glissa vers l'usage culturel en s'éloignant des objets dessinés utilement, en perdant leur fonction strictement référentielle.

Quant au premier Superamas, il agglutine le nom scientifique de ces amas de centaines voire milliers de groupes de galaxies, au milieu du grand vide et dont la taille varie entre 100 et 500 millions d'années lumière à un spectacle développé en réponse au désir scopique diversifié du XIX<sup>e</sup> siècle. Des dispositifs circulaires de peinture en trompe-l'œil attiraient, dans leur centre, le public : les panoramas.



Le mode d'emploi d'approche des images se lit subrepticement comme est subtil le jeu d'illusion d'Aurélié Jouandon. Voir au-delà.

En effet, cet univers primordial se forme de particules entremêlées, de laines colorées, de matières résiduelles et de poussières ; le réel minuscule photographié pour l'image-illusion des espaces infinis.

Non pas pour tromper, l'artiste ne cherche pas à nous prendre en faute mais pour apprendre à prendre le temps du regarder. Au plus proche, les filaments, les pointes de matière, l'emmêlement disent cette origine, la nature de l'élément photographié. La poésie de l'infime.

Poésie double de l'image qui crée/*poïen* du beau de l'insignifiant, qui métaphorise l'existant en inaccessible et de l'approche paradoxale que provoque l'image

scientifique hors de son propre domaine d'application. Elle réveille le sens esthétique – certes, *aïsthesis*, en grec, désigne autant la faculté de penser que les sensations, les sens qui la provoquent. Et l'image de la terre prise depuis un satellite, brillant globe bleu n'est pas appréciée simplement comme un apport de connaissance mais simultanément, elle hérite de résonances de la pensée mythique.

Partant du plus vulgaire au sens de répandu, de plus trivial et plus encore de ce que l'on pourchasse dans l'appartement, Aurélie Jouandon fait double chemin, elle entraîne les poussières au galactique qui déclenche de telles pensées mythiques.

**Son travail performatif** garde le même schéma : le plus simple, le plus exaltant : moment infime de beauté qui est dans la mesure où elle paraît. Une table nappée de blanc sur laquelle quatre feuilles de papier blanc devant lesquelles quatre sachets aux bords retournés, en papier kraft de couleur déclinée du brun au beige des plus pâles, remplis d'ocre de couleurs correspondantes aux emballages. Ce pourrait être une sculpture *arte povera*, non pas parce que *Un souffle* est aussi le nom d'œuvres de Penone puisqu'il y s'agissait d'empreintes, mais parce que son travail scrutait l'imperceptible. *Respirare l'ombra* – même si les feuilles de lauriers en cage de treillis de fer couvraient la pièce entière de la Tour de la Gâche du Palais des Papes d'Avignon – enveloppait des odeurs balsamiques en écho à la nymphe Daphné changée en laurier pour échapper à Apollon. Le souvenir aussi de *Struttura che mangia* d'Anselmo qui retenait sur du granit poli, une laitue fraîche – à changer périodiquement.

Aurélien Jouandon, en écho aux objets déposés, sans bruit, s'approche, une main derrière le dos, elle prend une poignée de chacun des sachets, sans hâte, avec le même soin et la dépose au centre de chaque feuille, en mouvement circulaire du poignet jusqu'à former un petit monticule alors elle lâche les derniers grains, délicatement. Cela successivement avant de, avec la même lenteur, souffler sur chacune des quatre petites îles entourées de vagues immobiles ou rochers, les fins points alentour ainsi formés. Un petit trou perturbe le sommet de ce qui devient minuscule volcan assoupi.

Et elle quitte le lieu.

La main a fait ce que le souffle a transformé. Dès lors, rester sur le sentiment que quelque chose a eu lieu, que sans tonitruance, l'artiste entraîne ailleurs que dans le



crédit photo : Anne Murray



là immédiat, qu'elle a transformé et élargi notre champ de pensée. Elle nous rend l'émerveillement devant la goutte d'eau, devant la brindille approchée de l'enfance.

*Quant à l'artiste, elle parle « d'infiltration poétique dans le réel » et dit : « Un souffle est appliqué sur des échantillons d'ocres issues du site du Colorado Provençal de Rustrel. Faisant écho à l'érosion provenant des interventions humaines dues à l'exploitation jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle et au modelage opéré par les phénomènes naturels, vent, pluie, cette action renvoie à la géologie et aux nombreuses transformations qui ont façonné ces carrières apparues il y a plusieurs années après le retrait de la mer. Un phénomène naturel, un détail du quotidien, une matière, constituent un terrain de jeu dans lequel j'explore et ausculte méticuleusement. J'éprouve une certaine fascination pour les traces, les interstices et les matières infimes dont l'échelle nous échappe, tout comme leur omniprésence dans notre quotidien. »*

**L'écriture vidéo** est fidèle à cet esprit. Des vidéos brèves, sans paroles. Des vidéos dédiées au simple dont se décèle « l'infra-ordinaire » ; l'évidente et sereine beauté. Ainsi de la trace de la performance, sans ajout pour que le souffle s'appréhende encore ce qu'adopte le titre premier.



Ainsi de *Apnée*, film *footage* de bébés nageurs, qui ne succombe pas au bruitage de leur plaisir pourtant évident, de leurs battements de bras et de jambes, d'exclamations des parents qui les rattrapent. Seuls le bruit logique de l'eau et la respiration essentielle s'en mêlent. Les enfants filmés individuellement, sourient yeux fermés, yeux ouverts dans le bonheur de retrouver l'apnée, de se mouvoir ; les changements d'axe reconnaissent la même attitude d'eux et de la

mère et du père intervenant.

Et dans le geste artistique inverse à celui de fondation de ses photographies puisqu'ici, le référent filmé reste le vu mais pourtant dans la même fidélité au double vu, à l'interstice du réel habituel, le film porte des traces de matérialité.

Chaque photogramme a reçu un traitement d'une composition d'eau et de calcaire, au-delà de la nage et des enfants, c'est la matérialité du support rendue sensible. Taches, formes éclaboussées, *Apnée* n'est pas un constat du simple arrêt de la respiration pour se mouvoir dans le milieu aquatique mais un moment de reconnaissance et d'exposition du matériau sous-jacent au film.

Simone Dompeyre

## Quai des Savoirs

### Stéphane Privat, *À l'ordre de sa propre nuit*

20min | France

D'un côté, le récit d'une monteuse hantée par un visage qu'elle croit retrouver dans chaque image qu'elle manipule. De l'autre, un performer dont les interventions sur l'image se répètent sans cesse. Entre les deux : un même attrait de l'image qui tient au dévoilement de l'impersonnel.

La performance *À l'ordre de sa propre nuit* est issue d'un matériau d'images accumulé entre 2015 et 2017. Ce matériau, constitué de photographies et de vues prises au quotidien, m'interpellait sur un point en particulier : l'absence de l'autre dans le champ, absence flagrante, qui en organisait le cadre et la durée. À cette même période, j'amorçais un travail de recherche portant sur l'énonciation filmique et les « figures de bord de scène » (pour reprendre l'expression de Louis Marin). J'ai alors eu l'envie de voir comment ces figures – qui, dans les œuvres de peinture, prennent en charge une partie des « procès et procédures d'encadrement<sup>1</sup> » – pouvaient trouver une actualité et venir réfléchir cette absence dans l'espace et le temps d'une performance audiovisuelle.

Dans *À l'ordre de sa propre nuit*, cette recherche s'organise autour du récit fictionnel d'une monteuse, récit qui est pris en charge par une voix au statut incertain : enregistrée et relevant d'un espace *off*, elle peut être rapportée aux gestes *live* du performer tout comme aux gestes présumés de la monteuse. La duplicité de cette voix met en doute le statut même du performer vis-à-vis des images qu'il manipule : quelles négociations entre le mixage *live* des images et cette parole qui semble, elle aussi, les organiser ? Il s'agit de distribuer les images et les sons pris autour d'une parole qui, elle, n'est jamais tout à fait « prise » et de rentrer dans un jeu de substitutions et de dessaisissements : qui cadre quoi ? quelles opérations rapporter à quelle figure ?

Cette voix *off* n'a de cesse de réfléchir les gestes du performer en les mettant à l'ordre de sa propre nuit et devient, au sein de la performance, l'opératrice d'un incessant



crédit photo : Anne Murray

<sup>1</sup> Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures », in *De la représentation*, Paris, éd. Gallimard, Le Seuil, 1994.



mouvement de reprise. Reprise des images d'une version de la performance à une autre ; reprise des gestes au sein de la performance en elle-même ; reprise enfin, qui peut aussi se dire re-vision, par laquelle l'image projetée redouble la vue prise et la recouvre.

Une image en particulier condense ce jeu : la silhouette d'un oiseau dont le battement d'ailes est décomposé en une succession d'images-photogrammes répétée en boucle et placée le long d'une autoroute. Cette image – prise à Sofia alors que je filmais la ville par la vitre d'une voiture – n'était pas pré-vue. Une image volatile qui surgit et se dérobe dans un battement d'ailes et qui convoque « sur le champ » le double dispositif oculaire du visionnement cinématographique (caméra et projecteur). Cette boucle ouvre systématiquement la performance, tout comme le texte qui l'accompagne : « Je crains que les séances ne se confondent. J'efface mentalement l'écran et le recouvre d'une pellicule opaque et impénétrable. Je fais semblant d'arracher cette pellicule. J'entends même son craquement.<sup>1</sup> » Cette ouverture annonce le jeu à venir, celui d'une vue « prise » et de son déroberment perpétuel dans l'image projetée et la voix qui la réfléchit.

## Cinéma Le Cratère

---

### Sandrine Deumier et Gaël Tissot, *Uncanny Possibilities*

15min | France

Performance de narration numérique / *Fiction post-future* : poésie sonore, musique électroacoustique, art vidéo.

Composé d'espaces immatériels nimbés d'un brouillard constant, le monde virtuel d'*Uncanny Possibilities* est un lieu inhabitable, un non-lieu. Dans cet environnement instable en état de semi-effacement, des automates humanoïdes effectuent des actions répétitives sans réelles conséquences et déplacent les repères entre l'animé et l'inanimé, l'humain et l'an-humain, le tangible et l'immatériel.

Ces espaces ainsi dématérialisés et traversés par ces automatismes de l'absurde, deviennent le lieu d'un dialogue en miroir. Ce dialogue est une joute poétique : le duel psychologique d'une unique conscience dédoublée, distinctement audible en deux voix séparées s'interrogeant et se répondant. Cependant, propos alogiques et

<sup>1</sup> Alexandre Luria, « Une prodigieuse mémoire », in *L'homme dont le monde volait en éclats*, Paris, éd. Seuil, Collection *La couleur des idées*, 1995.

questionnements sans réponse ne cessent de renverser les données de ce dialogue, occasionnant une forme d'errance du discours jusqu'à une totale dématérialisation de la conscience. Le sujet parlant n'étant rien moins qu'un objet pour lui-même.

Les différents espaces immatériels de l'environnement virtuel reflètent ainsi les multiples états de conscience de ce personnage dédoublé et inconsciemment séparé, jouant avec lui-même la joute dialectique à l'issue impossible.

*Uncanny Possibilities* est un espace de jeu pour la conscience.



## Librairie Ombres Blanches

---

### Tales Frey et Paulo Aureliano Da Mata, *Estar a Par*

2h | Portugal

D'abord un son, celui de pas qui tapent sur le sol. Puis la vision, en haut de l'escalier de la mezzanine, de deux paires de jambes qui se meuvent de concert. Les pieds en vis-à-vis sont enserrés dans d'étranges chaussures noires, comme cousues entre elles pour former cette étrange paire. Les quatre pieds ainsi chaussés de cette paire unique amorcent





précautionneusement la descente. Apparaissent alors deux hommes. Des hommes oui, mais ils pourraient être aussi bien de grands enfants espiègles jouant à avancer ensemble l'un monté sur les pieds de l'autre, comme nous avons tous essayé de le faire un jour à la récréation. Sauf que là, pas possible de dire « allez : maintenant on arrête ! » d'autant que le lieu n'est pas de l'école.

Ces chaussures siamoises les relient sans possibilité de se délier et durant les deux heures de leur déambulation entre les piles de livres de la librairie Ombres Blanches, parce que chacun à son tour est celui qui guide, celui qui suit, celui qui impulse le rythme, celui qui ralentit, celui qui risque de tomber, celui qui retient pour éviter de chuter tous deux et aussi parce qu'ils sont dans le double.

L'image du couple gémele s'impose, en effet, même barbe, même vêtement t-shirt neutre gris, pantalon sombre, quasiment un code de la performance. Avec la durée, le jeu devient extrême, des taches de transpiration se dessinent, la fatigue marque les visages alors que la tendresse s'exprime dans les gestes, l'encouragement, l'écoute de l'autre. Et ainsi, au-delà de la difficulté de la marche, c'est une histoire d'amour qui se partage ; pas uniquement celle de ce couple d'hommes mais au-delà celle de tout couple. Et cette performance qui s'achève dans l'épuisement des deux complices en geste et en amour, est d'une force bouleversante.



crédit photo: Anthony Val

Une proposition simple : deux hommes arpentant un espace avec une paire de chaussures doubles qui les relie, dépasse la revendication du couple homosexuel pour toucher tout un chacun au plus profond de son intimité, quels que soient ce qu'il est et son histoire.

Nous voilà, confrontés par là à nos propres expériences, nos avancées à deux, les moments de jeux, les moments de fatigue, l'écoute de l'autre pour pouvoir continuer, être là quand l'autre s'écroule pour éviter qu'il se fasse mal, pour éviter aussi qu'il nous entraîne dans sa chute. Nos doutes aussi : et lui/elle saura-t-il/elle aussi être là pour nous ? Et qui commande ? Qui décide ? Et jusqu'où est-on prêt/e à avancer ensemble ? Et qu'est-ce qui fait que malgré tout, la complicité continue ? Et comment se délier si on ne peut plus avancer ensemble ? Et n'est-ce pas à cette capacité de lecture plurielle que l'on reconnaît une « grande œuvre » ?

Yvonne Calsou

## isdaT / Chapelle des Carmélites

---

### Socheata Aing, *Nwé Edenwé*

15min | Toulouse

Je me définis comme producteur de gestes, sculpteur de compétences et tailleur de costumes.

Eric Madeleine

*et/ou* : Les actions ne signifieront rien de clairement formulable, du moins en ce qui concerne l'artiste.

avertissement de Kaprow, en 1959

*Nwé Edenwé* : parler sa propre langue, inventer ses rituels, délimiter un espace, s'entourer des autres entendant les mêmes impératifs autant de propositions infinitives pour approcher ce projet performatif de Socheata Aing. Infinitives car elles se rapportent à un temps hors-temps, hors des temps verbaux et des personnes de la conjugaison, celui que compose la performance éponyme.

*Nwé Edenwé* : lus, les deux termes échappent au vocabulaire mais entendus, ils forment le couple opposé : nouer/dénouer ou noué/dénoyé sèmes qui augurent qu'il faut aussi entendre la performance qu'ils dénomment.

Un grand tissu rouge posé à même le carrelage de la chapelle, le territoire ainsi délimité sur lequel quatre parures de clefs crochetées avec de la corde filandreuse, lourdes, difficilement manipulables.

Quatre jeunes personnes entrent dans son champ, sans mot dire, sans regard vers ceux qui les entourent, qui entourent le territoire. Sans autre point commun que le collier que chacun ramasse et qu'ils arborent tous et cela est de poids y compris à teneur symbolique, puisque les bijoux enveloppants, colliers aux mille tours, sorte de baudrier de parade, étole argentée, tous sont composés de multiples petites clefs de métal. Des souvenirs cinéphiliques d'une Callas, princesse barbare et pasolinienne, ainsi ornée s'immiscent. Des images de rites d'ailleurs.

D'emblée, ils s'agitent, chacun selon son propre protocole. Socheata lance un *tempo* rapide, elle opte d'abord pour un sur place, jambes parallèles alors tressaute de lui-même l'amas de clefs ; dans l'autre coin, c'est en s'aidant des bras, en gestes saccadés que Noé les bouscule ; dans l'autre, de petits sauts alternant les jambes et autres variations qui, toutes, induisent du son. Et alors que les mouvements s'accélèrent,



crédit photo : Kaelis Robert



une, deux, plusieurs clefs se détachent et plus encore... elles chutent, avec de petits bruits soit amortis par le tissu soit plus aigus sur le carrelage... la respiration prouve l'effort. Cela résonne dans ce lieu aux hauts murs, la Chapelle baroque, tant la nombreuse assistance qui forme un autre périmètre, autour du rouge du tapis fait un silence chargé d'attention.

D'abord, accrochées désormais détachées, dénouées dirait-on d'un lien, les clefs ne fracturent que ce silence.

Sans plus de raison donnée, ni davantage de paroles – seul le souffle court, le halètement de l'effort – les quatre performers s'arrêtent, ils plient le grand tissu, enfermant les clefs tombées... en plusieurs moments, en demi, en quart et plus encore.

De même, le paquet ainsi composé est déplié à nouveau pour la troisième strate de *Nivé Edenwé*.

L'absence d'explicitation accompagne ce moment quand exténués, tous quatre assis matérialisent l'attente par l'immobilité avant que l'un détache son encore lourd attirail – les clefs ne sont pas si simples à annuler – puis une autre et un troisième avant la clause donnée par Socheata qui doit s'allonger pour enlever de son cou, son lourd collier.

Et ils partent.



crédit photo : Anne Murray

Ainsi, le jeu phonétique du titre s'avère métonymique et du processus déroulé et de sa réception par le public. Certes, les clefs ouvrent et ferment en quasi synonymie de dénouer ; certes, en chutant, elles se délient de leur accroche ; certes, s'en séparer c'est gagner un peu de liberté mais le poids de l'attache empêche de s'en libérer totalement sauf à tout arrêter, à les déposer et à partir. Certes le second pan induit que c'est une action à faire « à dénouer », une injonction

à suivre. Certes, le dépôt final des amas prêts à être repris signifie le sans fin.

Reste que *Nivé Edenwé* n'est pas vaine, il s'y agit de la détermination d'un groupe à agir de concert.

Pourtant, les quatre corps, les corps actifs se distinguent nettement, non seulement, ils n'endossent pas un costume qui les uniformiserait – ce qui éloigne aussi du religieux dont les officiants portent le vêtement hommage à un Dieu – puisqu'ils se meuvent en leurs vêtements triviaux et laissent leur visage au clair, qui cheveux clairs qui longue queue brune... reconnaissables.

S'ils déclinent leur geste, en sculptures mouvantes – non *singing* mais *moving sculptures* –, ce seraient autant de statues particulières dont l'option de la cambrure, du membre plié ou largement ouvert, de la jambe en avant, de la tête pensante ou dirigée ferait signe vers tel ou tel sculpteur mais non vers une monographie d'un auteur.

Ainsi cette manière distincte de répondre au protocole – s'agiter sur place porteur de lourds assemblages de petites clés près de l'autre, dans un espace circonscrit que l'on plie et déplie – ferait loupe sur nos comportements individuels sur le terrain social, quand chacun répondant à la demande sociale respecte la réponse de l'autre à l'intérieur de l'espace commun.

Au-delà d'une résolution trop simple – trouver la clef de l'énigme et autres jeux faciles – n'est-ce pas la définition même de la performance qui s'y actue.

La performance, nouveau rite artistique qui n'est que dans ce là, dans le territoire qu'elle se dessine, dans le moment qu'elle emplit ; qui se noue et se dénoue non comme le dénouement narratif heureux d'expliquer l'intrigue, l'entremêlement des fils du récit mais parce qu'elle est faite dans ce temps-espace, puisqu'elle est à elle-même son propre référent, qu'il n'y a pas de reste – sinon la trace mémorielle.



crédit photo : Kevla Robert

Le tapis se replie, il n'y a pas d'autre résultat que le souffle coupé, c'est le dénouer qui importe. Ce qui se communique, c'est son existence durant sa durée.

Pour être/se faire, la performance se noue et se dénoue.

*L'artiste dit* : « Les parures sont constituées d'une multitude de clés récoltées dans divers lieux et de diverses époques. Elles se cognent les unes aux autres en un son musical très intense, selon les déplacements des performers et ainsi symbolisent les histoires que l'on porte, soit force et richesse dans laquelle puiser soit poids difficile à porter. Elles peuvent nous étouffer, nous blesser, nous affaiblir, elles peuvent s'avérer destructrice pour soi... C'est pourquoi il faut pouvoir s'en défaire. On ne peut les porter quotidiennement.

Elles s'inspirent du fétiche portant en elles, la mémoire des clés chargées d'histoire des intimités et des lieux qu'elles ont accompagnée.

Comme autant de masques, les parures réclament force et endurance pour être portées et dans ce rituel, elles mettent à l'épreuve notre résistance, jusqu'à l'épuisement et au dépassement de nos limites. »

Simone Dompeyre



## Chapelle des Carmélites

### Giovanni Fontana, *Epigenetic Poem*

20min | Italie



crédit: photos: Anne Murray

L'emprunt du terme scientifique pour cette poésie en actes l'inscrit dans le champ de réflexion inhérent aux œuvres de Giovanni Fontana<sup>1</sup>. Le corps n'est pas sans voix, ni la voix sans idée. Bruits, sons articulés du souffle, du mouvement du corps, de la réverbération de la voix se répercutent sur les murs de l'espace performatif. Le champ de relations de la poésie épigénétique est aussi travaillé par le lieu ; la Chapelle ajouta à la « contamination », elle ajouta

au court-circuit des médiums entrelacés.

D'abord la combinaison blanche de l'ingénieur en langue y était remplacée par le vêtement simple de l'homme qui parle dans le lieu historié et historique. La projection travaillée ainsi que la voix en *replay* avec scansion, superpositions, dédoublements fut là, ombre portée du polyartiste...

Immense jusqu'à atteindre le plafond de la chapelle, occultant ou désignant le tableau sur l'autel ; autel qui diversifiait l'ombre du corps parfois tourmentée parfois menaçante ou convoquant celui qui dans l'autre ombre, celle de la nef, entendait, écoutait, veillait à cela qui avait lieu.

La lumière des deux spots traçait un grand espace mais le corps performé le débordait, oscillant, se penchant, rarement l'acceptait calmement puisque les gestes le repoussaient, l'accablaient. De la douleur s'exprimait... dans cette tension à laquelle la voix structurante et perturbant à la fois ajoutait rythme soutenu, halètement et des mots signifiés, allongés, saccadés repris.

L'ultravoix débordait le simple parler mais elle disait Mozart, perte, quête, souffrance.

<sup>1</sup> Cf. catalogues des *Rencontres Traverse 2017, 20 ans ce n'est pas rien*, p. 89.

## Performances

## Chapelle des Carmélites

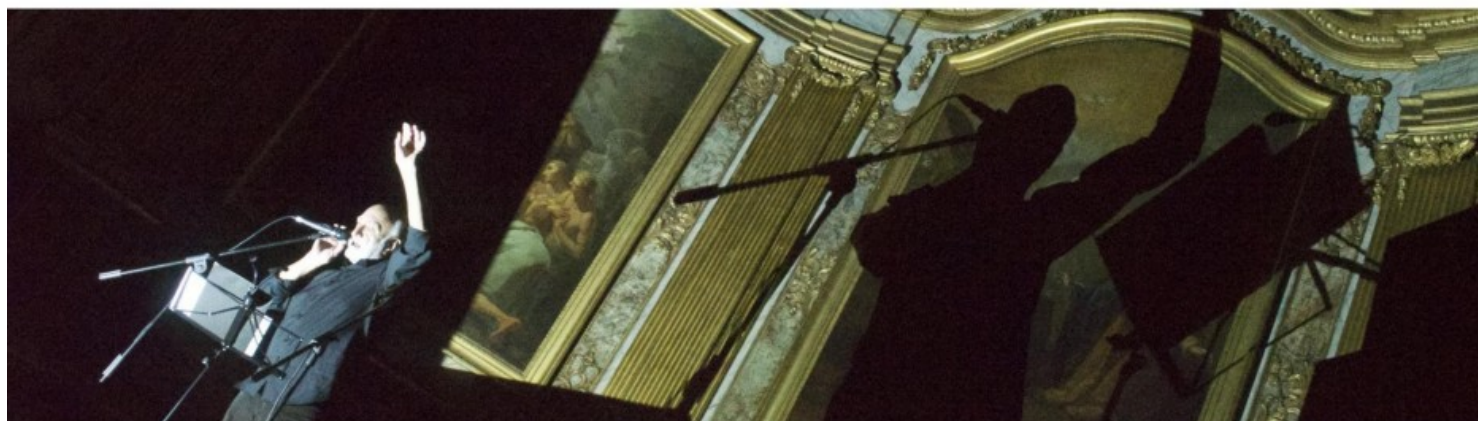
Le poème, ce soir, à la Chapelle, se fit le tombeau du compositeur. Non le tombeau dont Mozart manque<sup>1</sup>, mais, faut-il le rappeler, ce mode littéraire puis musical, qui se reconnaissant une source, lui voue un fervent hommage et écrit sur sa trace.

Certes Giovanni Fontana ne reprend pas le mode de composition de Mozart comme le genre du tombeau l'implique mais il y reconnaît le grand Ancêtre et lui voue cet *opus*, gage de grande admiration. Comme poète, il n'inscrit pas des fragments mozartiens comme matériau à sa propre écriture, il s'échappe de la simple reconnaissance quand proférant sa propre partition, il entonne une plainte envoûtée.

Interlangue opératique quand cette épithète provoque la superposition du type filmique qui rassemble et garde distincte les couches. Cette épithète condense la pulsation essentielle qui fait sa partition et le rappel d'une immense part de l'œuvre mozartienne.

Simone Dompeyre

crédit photo : Kaelis Robert



crédit photo : Anne Murray

<sup>1</sup> Quand Mozart mourut d'une insuffisance rénale qui empoisonnait son sang, Joseph II avait promulgué des lois sévères réduisant les coûts des enterrements jusque-là – littéralement – ruineux. Par ailleurs, pour économiser l'espace restreint des cimetières, les corps enterrés le même jour l'étaient dans la même tombe – du moins pour les enterrements troisième classe, le seul auquel pouvaient prétendre les roturiers et, dès lors, Mozart. Ces tombes communautaires étaient pour la même raison de manque de place, vidées tous les sept ou huit ans.

Par ailleurs, craignant les réveils « d'enterrables », les cercueils restaient ouverts une nuit durant ce qui raréfiait voire annulait les accompagnateurs lors de la mise en terre... Mozart fut enterré en la seule présence des fossoyeurs comme tant d'autres. Cependant Constance, sa femme ne paya pas les frais obligatoires... les admirateurs de Mozart le lui réclamèrent, dix-sept ans après lors de son remariage et si elle accepta, c'était trop tard puisque le fossoyeur chargé de l'inhumation était mort et les fosses de 1791 retournées. Ainsi l'on ne sait où est enterré Mozart.



## Musée des Abattoirs – FRAC Occitanie

Tales Frey, *Finite Counting For Infinite Variations*

20min | Portugal



crédit photo : Kaelis Robert

*Finite Counting for Infinite Variations*, titre de la performance de Tales Frey, nous délie déjà d'une contrainte, celle des nombres, puisque dans les mathématiques, les chiffres vont à l'infini, néanmoins la performance annonce ainsi qu'elle multiplie les variations, que le corps du performer ira au-delà du possible, du raisonnable ; il y annonce son implication du corps, extrême.

Tout habillé de noir, micro à la main, l'artiste, assis, debout, penché, couché ou en suspend change perpétuellement de position et de socle : puisqu'il performe sur trois parallélépipèdes blancs de taille différente. L'artiste sait qu'il se fait écho à la performance de Bruce McLean : *Pose Work for Plinths* de 1971, qui prenait une distance critique avec la sculpture monumentale de Henry Moore en se plaçant lui-même sur trois socles, devenant une sculpture vivante.

Tales Frey défie par son constant déséquilibre le critère primordial de la statue toujours sur socle mais comment ne pas évoquer le travail de Gilbert et George et très précisément, leur performance *The singing sculpture* (1969), où ils entonnent une chanson populaire, le corps couleur bronze juché sur une table en guise de socle. Tales Frey, lui, préfère les nombres et commence son comptage de 1 à... Hypnotisé par la prestance du corps, le public pourrait presque ignorer la voix, pourtant elle est tout autant actante : c'est celle qui définit le temps d'une variation, l'une après l'autre, la voix d'abord discrète, prend très vite espace, à son tour, dans les mouvements avec les silences de la respiration... alors une autre œuvre marquante de l'expérimental se rappelle à nous : *4'33"* de John Cage qui entraîne à se soucier du temps, de l'attente quand ne jouant pas comme le public l'attendait, il laisse le silence maître et espace pour les bruits ambiants mais ici, la voix, cependant, joue des variations prise par la fatigue, elle gagne sur le silence alentour. Bientôt, c'est un brouillage des nombres qui, peu à peu, s'aventurent à devenir des chiffres, mais si Tales Frey maintient toujours sa déclaration nette cela ne peut empêcher la cacophonie alors que son corps résiste.

## Performances

## Musée des Abattoirs

En effet, la nécessité et la recherche de l'équilibre, fondamental dans cette performance provoquent l'épuisement du performer qu'il convertit pourtant en gestes poétiques, bien que tangibles ; comme dans *Rest energy* (1980), où Marina Abramović est menacée par l'arc chargé que tient Ulay vers son cœur, même si cette performance-ci n'intègre pas d'arme mais l'équilibre comme tout geste y sont délicats. Par cette singularité, le danger prend une approche séduisante, le surpassement du corps et les capacités de l'un et l'autre captivent. L'artiste est en constant mouvement, au risque de tomber, de ce fait, les variations soumettent le corps qui bouge, il pourrait répondre à la recherche du fonctionnement du corps et se glisser dans la lignée de ceux qui ont agi pour cela, parfois des artistes comme les photographes cherchant à comprendre le mouvement, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme Edward Muybrige qui analysa le mouvement avec *Descending stairs and turning around* (1884-1885) en photographiant des personnes comme cette femme en collant pour être plus visible sur fond noir, alors qu'elle montait un escalier.



crédit photo : Anne Murray

Mei Li Dompeyre

### Chiara Mulas, *Ruviu-Biancu-Nigheddu*

20min | France

La robe de princesse mais rouge.  
Les talons hauts mais rouges.  
Pas de bijoux mais ces bracelets noirs en haut du bras, son signe.  
Pas de paroles mais comme un immense phylactère échappé de son esprit, des actes performatifs sur les montagnes escarpées ou la terre aride, caillouteuse de Sardaigne qui différemment tiennent le propos d'être femme.

La lignée des performances en femme mais différemment selon sa langue à elle, manifestée jusqu'au titre.



crédit photo : Anne Murray



Le regard sans détour sans viser personne mais captateur à la Frida Kahlo aux semblables cheveux noirs, couronne sur ces yeux-là.

Et dans la nudité ; elle oblige au regard tactile sur le corps, elle oblige à la relation, à l'écoute du langage du corps.

En mouvements de couleurs : rouge/blanc/noir : les titres en sarde.

En deux registres : le corps présent et le corps en film/La performance actée et la vidéo performative.

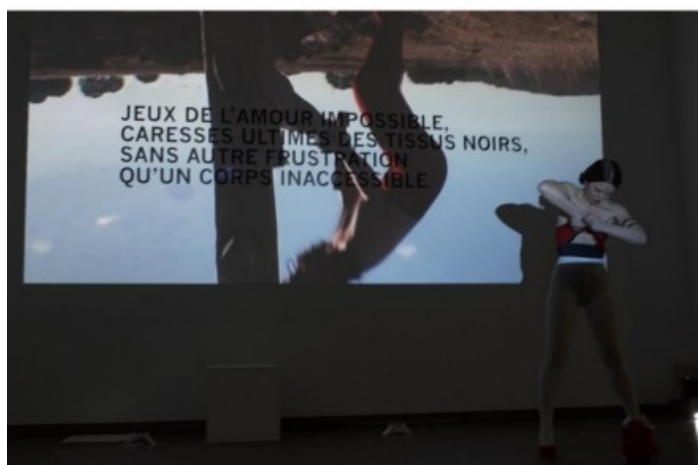
Le corps/le texte dire sans proférer.

S'inclure dans l'Histoire.

La lignée des femmes en performance.

La lignée des féministes activistes.

Le découpage/les slogans, le drapeau : Ni dieu ni maître.



crédit photo : Anne Murney

L'Histoire est oublieuse des actions des femmes, l'histoire des arts ne fait pas exception. Qui sait que parmi les Futuristes se revendiquant « sans traditions, ni maîtres, ni dogmes » et appelant à la destruction du Solennel et du Sublime, Valentine de Saint-Point, en 1913, écrit le *Manifeste du désir* et se produit, en décembre, à la Comédie des Champs-Élysées devant de grandes toiles colorées par des faisceaux de lumière, alors que sur d'autres murs se lisaient des

équations mathématiques, sous la musique de Satie et de Debussy et qu'elle dansait *Poème d'Atmosphère* lié à des poèmes divers d'amour et de guerre.

Depuis les femmes participent à cette implication du corps, du corps visible, du corps revendicatif de la place qui leur est due dans la société ; sans égrener l'entier inventaire, pourtant nommer celles qui ont phénoménologiquement œuvré à cette reconnaissance parallèlement – et parfois en opposition quand leur est reproché de faire le jeu du voyeurisme, du modèle de femme-objet – aux théoriciennes féministes dans la protestation radicale des années 1960.

Ainsi s'imposent d'Abramović – peut-être même plus qu'Ulay longtemps son double en action et en vie – Judy Chicago, Valie Export, Lygia Clark, Shigeo Kubota, Anna Mendietta, Yoko Ono, Orlan, Gina Pane, Pipilotti Rist, Martha Rosler, Cindy Sherman, Carole Schneemann, Hannah Wilke et Chiara Mulas et toutes les artistes femmes qui ont acté à *Traverse* avec cette détermination-femme.

Elles adoptent la lignée duchampienne de l'art concept ainsi que du geste sur la production. Elles ont compris que le maintien, le maniement du corps étaient porteurs de signes construits par les règles sociales, les obligations distinguant les rôles masculins et féminins et la performance devint le lieu de dénonciation de cette imposition idéologique. Simultanément, l'idée d'un moi absolu, conscient était écrasée par celle du « je » changeant, désirant ; les actions concernèrent souvent la limite du possible et la transgression. La femme s'y produisait elle-même hors d'un résultat tangible, hors du système de la marchandise, en refusant les codes dominants et marchands.

Ainsi le corps fut-il compris comme langage à énoncer en des actions éphémères, puisque le sens ne pouvait en être figé ; le corps moyen d'expression individuel mais aussi social poussa certaines artistes à inclure le public dans leur processus d'élaboration – de ce qui prit la forme en *-ing* du « en train de se faire » anglais, le *Happening*.

Le corps y devint militant parfois jusqu'à la violence menée contre soi, en métaphore de ce que subit le monde mais surtout la femme, jusqu'au viol simulé/ tableau vivant – *Rape Scene* d'Ana Mendieta, en réaction au viol et au meurtre d'une étudiante de son campus. Gina Pane, travailla sur la décomposition avec des matériaux, planta des épines de rose dans son bras dans *Azione Sentimentale* en 1973 mais en *Hommage à un jeune drogué*,



en 1971, elle se lavait les mains dans du chocolat bouillant, petit déjeuner des parents de ce jeune homme mort d'overdose. L'amplification est proportionnelle à la souffrance vécue et à l'engagement politique en performance : *Balkan Baroque* d'Abramović en 1997, où elle nettoya 1 500 os de bœuf sur lesquels elle chantait des comptines de son enfance en Yougoslavie. Quant à Valie Export – dont ce nom est de sa propre décision, dans le refus de recevoir celui du père ou du mari – elle se blesse sous les ongles avec un coupe-papier jusqu'au sang, en 1973 lors de *...Remote ...Remote* et, différemment, décline son refus du statut de femme soumise provoquant le toucher dans diverses actions – sans citer son pantalon entre-jambes ouvert sur le pubis *Cinéma de palpation et de tâtonnement*, de 1968 / elle portait en guise de corsage un castelet intitulé « cinéma » par lequel on pouvait palper ses seins. Parfois la parodie l'emporte ; sur l'invitation à sa propre exposition, Judy Chicago

crédit photo : Karla Robert



affiche sa manière d'agir à coups de poing, par sa tenue de boxeur, en position de défi sur le ring.

Chiara Mulas est de la lignée des grandes, elle est parole de femme, elle est refus de l'image bénigne de la femme mais dans la féminité parce qu'elle n'a rien à envier aux modèles virils. Dans l'implication de sa force intérieure et dans son refus de toute compromission, elle s'invente à chaque fois avec la même détermination de dire « je femme ».

Cela se dit en robe-dessin sculpture de sainte extasiée, cela se dit en robe de soirée – bustier avec brillants pour cette trilogie de sculpture vivante, agissante, découpante. Non une *singing* mais une *Cutting-sculpture*, non sur un socle mais en trois positions parentes devant trois bocalux de verre, au départ vides hormis les ciseaux indispensables dans celui du centre, devant lequel, Chiara se tient décisive, en robe rouge, d'abord. Sans sourire, le regard n'est pas de connivence, il implique. Il donne le *la* du mode d'appréhension situationnelle.

Elle débute sa destruction, elle ne fait pas dénudation pour être vue nue, elle se met nue en ôtant la pelure imposée de certains canons de beauté. Ainsi prenant décidément la robe en une pointe, elle tend le tissu et le découpe en ronds successifs d'abord réguliers puis s'agrandissant au fur et à mesure que la robe se disloque jusqu'au bustier qu'elle détache et avec une certaine hargne déchire à son tour. Elle fait de même avec le collant blanc semi-opaque qu'elle découvre sous la robe : ciseaux, ronds précis, destruction totale. Chacun des morceaux est jeté dans le bocal devant lequel Chiara s'est plantée jusqu'à le remplir.

Seins nus, corps gracile juché sur les talons noirs ; elle a jeté les pièces dévouées à la femme, cependant choisies sans ostentation – pas de jarretière tatouée comme celle de *Body Sign Action* que Valie Export avait fait tatouer sur sa cuisse gauche comme « marque d'un esclavage passé », ni de réelles jarretelles censées réveiller le désir de l'autre : des collants sages. Certes la robe est rouge, modèle de celles qui habillent en intérieur celles obligées au voile à l'extérieur, mais Chiara se dévêt dans la sphère publique en art, à la frange du dehors. Alors que Pipilotti Rist, dans un titre de renversement : *ever is over all*, en 1997, lors d'une action de rue très nettement agressive contre les marques de pouvoir et d'argent, avait opté pour une robe de mousseline bleue et des escarpins rouges – elle aussi – et avait brisé les vitres des voitures garées dans une rue de Zurich avec une matraque déguisée en fleur. La découpe est suffisamment explicite contre ce diktat de modèle à porter contre la couleur particulièrement connotée.

Chiara réveille une autre strate de la mémoire pour une nouvelle inversion ; quand lors de *Cut piece/ Taillée en pièces*, à Kyoto, en 1964, Yoko Ono, assise sur scène, laissait découper ses vêtements par le public invité à y monter pour ce faire, et que nue, devant cette preuve de la sauvagerie, de la non-humanité de l'autre, elle se

couvrit la poitrine de ses mains, en mise à nu d'une femme soumise à laquelle on avait « découpé les parties de moi », Chiara s'approprie le geste de découpage de l'image désirable de la femme, dans l'anéantissement même de l'image de la femme supposée fragile et faite pour recevoir des coups.

Les trois bocciaux dessinaient un protocole de trois déchirures en accord avec l'annonce du titre en trois mots : *Ruiu-Biancu-Nigheddu* correspondant et dans l'ordre à la couleur respective des trois vêtements : restait le noir, celui de la haute culotte dépassant la taille et emboîtant fermement les fesses. Un sourire d'appel vers le public, ciseaux déjà, en direction du sous-vêtement, Chiara, en fermant son sourire, réfrène très vite ce flagrant délit d'en voir plus, de voir le corps privé nu, alors que c'est l'entre-deux corps/je corps social. La performance ne quête pas la complicité sensuelle voire sexuelle.

Elle fait geste « déplacé » dans l'orbe de ce que doivent faire les femmes, regard adressé au public, elle glisse sa main dans le sous-vêtement et en tire un ruban adhésif rouge. Là où Carole Schneemann, en 1975, pour *Interior Scroll* extrayait de son vagin une lanière étroite portant des textes féministes ; elle, c'est de sa bouche qu'elle déroule le lien noir, la déliant et se donnant ainsi la possibilité de la parole et du ruban récupéré, elle barre certains mots du poème tracé sur le mur du musée jusque-là en partie occulté par ses trois vidéos performatives de Sardaigne. Non seulement, elle affirme l'implication du lieu de la performance et de la performance en ce lieu, mais elle transforme le texte, s'appropriant l'espace par cette reconstruction poétique et se disant libre en son corps : elle r/écrit.

JEU DE L'AMOUR IMPOSSIBLE  
 CARESSES ULTIMES DES TISSUS NOIRS  
 SANS AUTRE FRUSTRATION  
 QU'UN CORPS INACCESSIBLE



crédit photo : Anna Murru

Elle crée une mythologie du quotidien, des actes simples – *Acconci* désignaient ses actions par « *tasks* », les considérant de l'ordre de la tâche, en agissant les attitudes de tous les jours, en lieu inattendu ou d'autres de l'intime et des sécrétions. Cette proximité aux gestes simples que l'action transforme en faire poétique au sens fort de création, Chiara en fait sa musique personnelle en y greffant d'autres espaces de sens...



C'était la fonction des trois films projetés à même le mur, immense. Ils déployaient les lieux de la langue : *Ruvii-Biancu-Nigheddu*, la Sardaigne ancestrale de l'artiste et invitaient d'autres mythes. Femme/Sisyphus portant le grillage formant un énorme globe – le grillage de l'enfermement – jusqu'au sommet d'où il retombe et dégringole à jamais mais prise par l'espoir que la liberté sera un jour conquise / Femme nue chaussée de talons fins, malencontreux pour ce travail harassant puisqu'ainsi qu'une bête de somme, elle tire l'araire lourde tâchant de creuser le sol aride pour des semences improbables des damnés de la terre ou déesse-terre malmenée par les hommes qui rendent aride la terre/Poupée engoncée de robes belles brodées et lourdes, elle est enterrée ; seule la tête émerge pour le regard ténébreux et volontaire d'une insoumise. Elle tire aussi l'œil magique, le *ex-voto* de sa bouche et de la Sardaigne poignent les harmoniques longtemps après qu'ils ont coloré l'espace de la première déchirure en rouge.

Plus proche des modes politiques actuels, la revendication est prête sur trois pancartes, en lettres découpées à la manière d'une lettre anonyme, en couleur et taille différentes, mais ici, le texte féministe est très nettement identifié : Simone de Beauvoir. Chiara clame son adhésion – en silence – mais en brandissant les cartons rédigés en anglais, puis un seul en français au plus près du corps, l'habillant : « N'oubliez jamais qu'il suffira d'une crise politique, économique ou religieuse pour que les droits des femmes soient remis en question. Ces droits ne sont jamais acquis. Vous devrez rester vigilantes votre vie durant. »

Et de saisir un drapeau noir de l'anarchie : « Ni dieu ni maître » ; cela son action l'exprimait, puisque menée dans l'inversion de l'achèvement, dans le déchirer et non le produire, dans la non-marchandise du corps, dans l'annulation du rôle imposé. Si l'action parlait au nom des femmes, Chiara, en hors-cadre, la dédia à Nasrin Sotoudeh, avocate des droits des femmes, inculpée par le pouvoir des Mollahs et emprisonnée pour « incitation à la corruption et à la débauche » dans un pays où refuser de porter le voile est un délit condamnable et effectivement condamné.

Auparavant, elle avait brisé en trois gestes impétueux, violents les bords et c'est sur les débris de verre et les chiffons déchirés qu'elle porte sa détermination.

En rouge/blanc/noir, c'est pleinement habiter son corps : son corps en femme.

Simone Dompeyre



crédit photo : Anne Murray





010001  
000110  
101000

# installations

photo : Anne Murray | Yoan Robin, 'Les Promesses d'un récit'

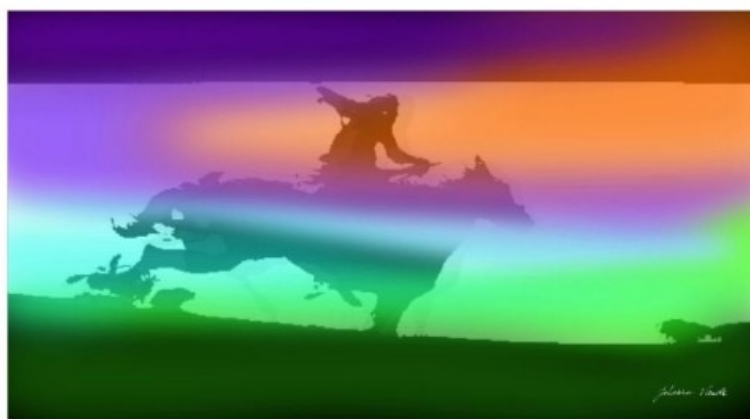
## Cinémathèque de Toulouse

en écho à son exposition d'affiches de western spaghetti....

### Johanna Vaude, *Color Shoot*

boucle sur écran | 7min18 | France

Evans démontra la cité minoenne en disant exhumer Cnossos alors qu'il reconstruisait ce modèle des ruines récupérées sur divers sites, cependant cette idée de Cnossos, au-delà des recherches successives et des corrections portées par la réalité archéologique, reste la minoenne absolue, parce qu'en elle, s'hybrident toutes les caractéristiques.



*Color shoot* en puisant aux westerns emblématiques ne distingue pas les sources, ne les sépare pas – ailleurs que dans le long générique – il ne porte pas en *over*, des commentaires, des identifications alors qu'il compose le suc du western, le suc qui dans sa condensation garde l'extrait de parfum du western : ses caractéristiques.

Citer les titres pour combler une cinéphilie livresque négligerait ce qui se passe dans ce creuset, succomber à la reconnaissance de tel ou tel trait ou de tel ou tel éclat de style de tel ou tel réalisateur ne parviendraient pas à partager cette « *sound and visual experience* » à laquelle incite un carton, ne parviendraient pas au sensitif alors que la couleur picturalement dépasse les contours de toutes les figures sans distinction, comme le fait la fumée du sachem, un enveloppement sans prohibition.

Cependant, loin de spontanéité, ce faux – brouillage – cinéma travaille le cinéma de l'intérieur et déjoue la phase encyclopédique en six minutes pour 50 ans de cinéma, six minutes fidèles dans le grand écart et le refus de la paraphrase en volets qui poussent tel plan avec/après/en même temps que le précédent, le temps y est surcomposé.

On fait mine de ne pas reconnaître les pans des longs manteaux et les très gros plans léoniens de visage où les yeux sont surmontés du grand stetson, ni les troupeaux aux bisons mâles triomphants de Costner, ni même le long plan du village vide du *Train sifflera trois fois* ni l'implication de l'acteur-réalisateur Eastwood pour ne citer que ceux-là à moins de vouloir briller aux jeux télévisés et de citer Ford et Fonda et Hawks et Peckinnah et même Füller ou Cimino.



Ceux-ci ont fondé les *topoi* que l'*opus* entraîne en un morceau dont le *tempo* s'emballé – alors la métaphore pour désigner une œuvre autre que musicale devient littérale puisque chaque film de Johanna Vaude est partitionnel et orchestral, virtuose variation d'une même idée-mère.

Selon l'écriture du western, la géographie se dessine première dans le plan général implantant la diégèse : grand canyon, espaces arides aux plateaux surplombants ; les hommes s'y inscrivent en point mouvant mais le gros plan focalise le colt qu'une main « caresse », la silhouette précède le visage sous le chapeau dont la chute au sol est synonyme de mort pour le cowboy – le costume avec arme fait l'homme. L'homme qui tire, qui tire debout, en selle, à genoux, allongé, dans la paille, les herbes, la poussière, depuis un cimetière, l'homme qui va à cheval parmi autant de déclinaisons des lieux désignables et qui chute de même.

La rue n'est pas le lieu de passage mais celui du duel ou de l'attaque par une bande, la campagne n'est pas le lieu de culture mais de chevauchée et de chasse et dans un dernier phrasé celui des Indiens avec le retour du visage du sage, du sachem et les chants de guerre et de danse transformant la bande-son jusque-là avec guitare et galops tout aussi topiques.

Cela le titre l'augure doublement programmatique : le « *shoot* » le tir or les couleurs annoncées débutent avec précisément les tirs ; un tir : une couleur puis toutes ensemble au bruit quasi de mitraillette pour la polychromie éclaboussant le champ. Le *shoot* : la prise de vue, le tournage qui, ici, s'avère prise au sens de capture de la prise de vue déjà prise, tir multiple de cette appropriation filmique : du genre narratif – une espèce de l'expérimental-plasticien – autre « espèce ».

*Color shoot* ajoute à cette polysémie, celle de la prise de substance licite puisque produite par les couleurs, hypnotisante – on comprend le doublement du gros plan du sachem faisant mouvoir le fumée du calumet, vers la vision autre.

Feux de couleurs irréalisant les scènes, revenues à leur état de films-faits et non d'images du réel... Le regard n'adopte



pas la ligne introspective des portraits des réalisateurs ou acteurs – d'autres œuvres de Johanna Vaude, privilégiant Scarlett Johansson ou Leonardo DiCaprio, secrétaient un visage sous-jacent aux jeux de rôles et aux directions de films de ceux-là, qui traçaient le lien entre toutes les figures qu'ils « faisaient » sur l'écran ou les traces du hors-cadre persistant dans le champ. Le western lui-même y trouve un autre regard comme l'hommage à Sam Pakinpah avec le film éponyme et à Cimino avec *The End of Innocence*.

*Color Shoot* tisse des fil/ms, il sait le maniement d'*After effects*, il sait les cache et la pixillation mais le/la fidèle de Johanna Vaude sait qu'elle sait au-delà d'une application d'un logiciel, au-delà de ce maniement, la théorie de cette écriture, ne distingue-t-elle pas dans la pratique du *footage*, la greffe, la fusion et l'hérédité ?

Sans doute, est-ce ici le triomphe de la fusion puisque tous les éléments s'épousent, s'imbriquent, ne sont plus vraiment identifiables, ne forment plus qu'un et peut-être un « troisième terme » quand le film mêlant tous les films/westerns en un noir et blanc décisif qui distingue cette réécriture qui se laisse prendre par la couleur et sidère.

Dès lors, avouons le dessein caché des « adeptes » du *footage* qui, au-delà des prises de position théorique qu'ils... tiennent et argumentent, et qui parfois se placent sous la bannière de *L'Expérimental*{recherche/art}, celui du plaisir de se retrouver dans cette position innocente du plaisir scopique avant toute reconnaissance, quand la partition cinématographique convoque un inouï même si elle est composée de tant d'ouï/vu, et qu'il s'agit de « prendre » six minutes d'effusion avec le cinéma.

Simone Dompeyre

### Moritz Mugler, *High Wool*

boucle sur écran | 2min22 | Allemagne

Le western – le film de l'Ouest avec lequel l'Amérique visa à se construire une histoire de pionnier – fut aussi genre de BD... le passage s'opéra, de l'un à l'autre, pour seul exemple, *Blueberry* de Giraud dont le cowboy éponyme empruntait ses traits à Clint Eastwood ; plus encore le passage fut emprunté par certains scénarii et certaines figures emblématiques. *High Wool* se glisse dans cet itinéraire de médium à médium, pour un film, cette fois, d'animation et très étonnamment animation de laine. Le titre qui pourrait étonner quant au genre – la haute laine, la tapisserie de haute lice, est réservée au Haut Genre souvent au domaine guerrier, si on se souvient de la broderie de Bayeux. Ce titre est cependant une heureuse trouvaille, puisque, outre le fil de l'histoire et la parenté avec la corde dont on pend le méchant dans ce genre à colt et à chevaux, il implique la manière de faire film en déroulant un fil. Très particulièrement, il anime ce fil.



Le film, boutade heureuse, prouve un excellent maniement de l'arme choisie : le



fil qui jamais n'est perdu de plan à plan. Les motifs ramènent au western, plus précisément à celui qualifié de spaghetti, même s'il fut européen et non seulement italien, parce que Sergio Leone en fut le chantre absolu. Les sons topiques suffisent à provoquer l'attente des scènes canoniques voire les remplacent.

Le duel oppose deux protagonistes très semblables en silhouette, en actes et mimiques. Il en reprend la figure burinée et mal rasée, la cigarette mâchonnée est remplacée, comme chez *Lucky Lucke*, cette fois par une allumette tout aussi mordillée. La flamme rouge sortant du canon du colt atteste de la violence du coup. La variation des plans épouse celle de Leone, de la localisation dans la rue désertée alors que sonne la cloche de l'église, au gros plan descriptif de l'homme, de l'arme comme au très gros plan de la balle. Et pour le bonheur de l'amoureux du western, la laine devient cette autre icône : le petit buisson sphérique dont le mouvement s'oppose à la concentration des deux rivaux immobiles face-à-face. Le virevoltant ou « herbe qui tourne » si l'on traduit littéralement « *tumbleweed* » adhère si étroitement au western que l'un – de Nathan Juran – le prit pour titre en 1953 et *High Wool* en encadre son tissage filmique.

En suivi de tissage, le film suivant s'empare de la figure d'une personnalité bien réelle, Kinski or celui-là tient un rôle dans le film germano-autrichien coproduit en France, réalisé par Rolf Olsen et qui précédait, en 1963, le premier western de Sergio Leone : *La Chevauchée vers Santa Cruz*.

Et après l'emportement de cette herbe en boule par le vent, ne demeure au sol que la pelote de laine, résultant de la mort des deux hommes. Ils tirèrent la balle et simultanément le fil de leur vie.

La pelote est aussi ce qui a tissé le fil narratif en haute animation : les sens se rejoignent, métaphoriques et indissociables.

Simone Dompeyre

### Guillaume Valée, *Kinski wanted Herzog to direct but he turned it down*

boucle sur écran | 6min15 | Canada



Un hommage paradoxal à Klaus Kinski, figure emblématique de l'histoire du cinéma ou comment imaginer et réaliser la possibilité de ce qui aurait pu se dérouler.

L'œuvre jamais réalisée et dont la conception potentielle a intrigué Guillaume Vallée – au point précisément de le pousser, lui, à cette réalisation – concerne la tumultueuse et

étrange relation entre Werner Herzog et Klaus Kinski, duo réalisateur/comédien hautement électrique. En effet, après de nombreuses années de collaborations artistiques fécondes, Kinski proposa à Herzog un scénario à propos du violoniste Paganini et d'en faire une évocation personnelle. S'étant heurté à de multiples refus d'Herzog quant à la réalisation de ce film, il le réalisa lui-même en 1989 ; ce fut notamment son dernier film mais aussi le seul où il endossa à la fois les fonctions de réalisateur et de comédien.

Face à ce désaccord *Kinski wanted Herzog to direct but he turned it down / Kinski voulait que Herzog réalise mais il ne voulut pas* a pour projet de prendre en charge les émotions de Kinski, provoquées par tel refus. Le film mêle fragments de *Aguirre, la colère de Dieu* dans lequel Kinski tient le rôle éponyme et de *Ennemis intimes*, par lequel Herzog exprime leur relation conflictuelle, portraiturant Kinski en déséquilibré potentiellement dangereux quoique plein de talent. L'ambiance psychédélique, puisque les couleurs complémentaires se succèdent si rapidement qu'elles s'entrechoquent entre nuances de rouge, de cyan et de vert, y est métaphore de cet amour-haine. Psychédélique aussi puisque les émotions chaotiques d'un Kinski *border line* s'y découvrent. Des pensées simultanément fictives et réellement vécues se lisent sur les mimiques récurrentes de l'acteur, en un montage alterné avec des aplats de couleur et des formes abstraites alors un sourire, une grimace suivent ou précèdent de régulières explosions de coloris aux silhouettes aléatoires.

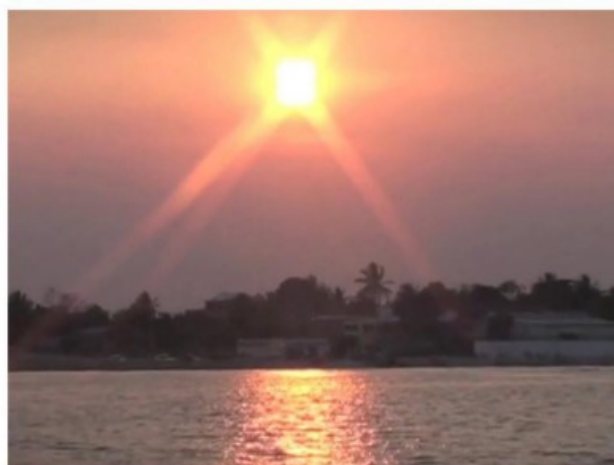
Sans réelle narration, l'écriture décousue, que ponctuent des sons atmosphériques, des bruitages de rembobinage ainsi que des voix imperceptibles aux mots incompréhensibles, fait de l'œuvre l'écho d'un rêve brisé.

Traverse

### Myriam Jacob-Allard, *Les Soleils se couchent à l'ouest*

boucle sur écran | 1min57 | Canada

Si la country puise son style à diverses sources folkloriques d'origine européenne ou au Gospel des Noirs américains, les débuts du parlant appréciant la chanson, Hollywood intégra dans ses nombreux westerns, de nombreux cowboys chanteurs et depuis « *country* » est quasi synonyme de cowboy. Pour preuve, la majorité des festivalières, habillées dans ce style, interrogées dans *Au Cœur du Country*, documentaire réalisé par la même réalisatrice, expliquent leur attachement à cette musique. *Les Soleils se couchent*





à l'ouest prétendrait à cette adhésion si ce n'est son pluriel « soleils » qui s'éloigne du paysage attendu et si on ne connaît pas *Maman, ne t'en fais pas*, variation sur le rapport à la mère et la country, où la réalisatrice Myriam Jacob-Allard, sur un air idoine, tient la guitare dont elle ne touche cependant pas les cordes. Quant à cette vidéo-ci, elle préfère le *footage*, double de son et d'images indépendants. Un mot se répète sur des couchers de soleil à travers le monde, sur les villes patrimoniales, sur les mers et les terres, sur les montagnes et sur les plaines : plans empruntés à des vidéos amateurs sur Internet. Soleil couchant, cercle doré, pris par les brumes, miroitement reflété, orangés et jaunes s'y nuancent ou explosent. Ce mot « maman » détonne tant il ne correspond pas aux *topoi* du western, pourtant le nombre de variations, voix masculines et féminines, prouve sa récurrence dans les chansons country western québécoises.

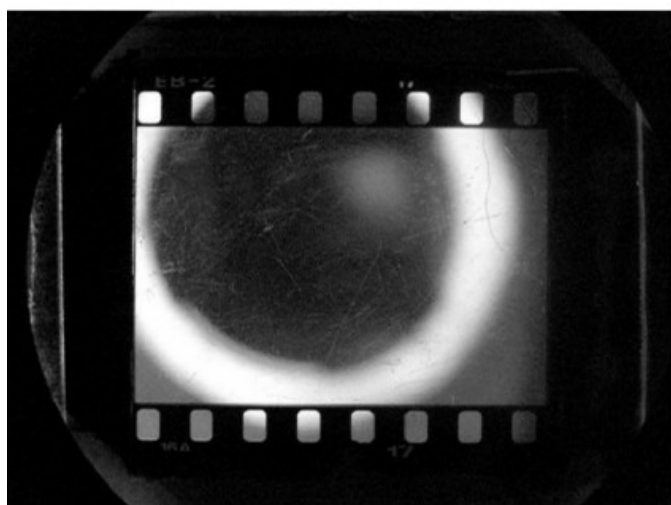
Parfois triste et lentement énoncé, parfois ému et sentimental, le terme garde des traces de ses origines... la partition suit le *decrescendo* d'une chanson, traînant sur la dernière syllabe. On y soupçonne aussi un rapport affectif mais plein d'humour avec sa propre mère.

Simone Dompeyre

## CROUS – Toulouse Occitanie

### Benna Gaeon, *Topic#11*

boucle sur écran | 2min15 | Italie



Une analogie gouverne la première approche du *Topic#11* celle du train et de la pellicule. Alors que le plan exhibe les perforations nécessaires pour avancer d'ergot à ergot, de ce fragment de pellicule en position 17 lisible, le bruitage induit à penser le voyage ferroviaire. Cependant l'écrasement par la similitude empêcherait d'appréhender le film.

Le visible n'est pas toujours lisible, parfois sous le cercle de l'objectif, la surexposition, de légers mouvements, parfois le passage au flou et plus encore, le jeu du doigt nettoyant l'objectif empêchent la reconnaissance. Pourtant le fonctionnement

s'y dit mais à l'envers : ce n'est pas depuis le viseur que s'atteint l'image mais à travers le monocle/objectif. Le diaphragme n'est pas manié à vue : les changements de plans – qui pourtant restent aux mêmes format, échelle et fixité du fragment de pellicule – s'opèrent grâce à des noirs ainsi que des wagons séparés par leur accroche. S'entr'aperçoit l'intérieur du boîtier et le miroir basculant qui renvoie la lumière vers le viseur puis bascule pour qu'elle entre dans la chambre pendant la prise de vue. Plus précisément, ce qui par définition ne se montre pas, est pris en travail : l'obturateur, qui ne s'ouvre que pendant la prise de vue, pour que la lumière imprime le capteur ou la pellicule. Cela derrière du mouvant...

Le très court film donne sa piste de lecture en *coda* par l'inclusion type écriture manuscrite de « *layers of abstraction/couches d'abstraction* », l'objet n'est pas appréhendé pour la connaissance encyclopédique mais retenu dans sa virtualité.

De là, à se souvenir de l'exemple retenu par Jarry de son professeur de physique : la montre est généralement jugée ronde or si elle est regardée de profil, elle s'avère un petit rectangle et de trois quarts, elliptique. Il guidait ainsi vers sa *Pataphysique* dont le nom secrète un calembour possible : pas ta physique.

Ce *Sujet#11/Topic#11* n'approche pas davantage du monde tel qu'on le connaît. Il fuit la représentation linéaire mais tout autant une méta-physique qui chercherait un sens au-delà du vu, puisqu'il se dévouant à une topologie de variations, d'appréhension loin de la trop facile satisfaction de la reconnaissance.

Simone Dompeyre

### François Grandjacques, *Video killed the human brain?*

boucle sur écran | 1min | Toulouse

La figure du paradoxe porte ce film : M74 qui ne se départit pas de la question sous-jacente à chaque film de cette série de François Grandjacques concernant l'image et son usage social jusqu'à la propagande, l'endormissement de la pensée et dont le terme générique oublieux des supports différents ne saurait rendre compte de sa polymorphie.



Les 79 films, ainsi qu'un journal de bord, commentent diversement ce rapport de l'image du réalisateur qui y prouve sa maîtrise du cadrage, de l'écriture numérique,



de la lumière, dans leur détournement constant parfois jusqu'au dénigrement... affectueux.

Il ne s'y cantonne pas à des histoires de famille, même si ce sont les compagnes de vie et lui-même qui se meuvent dans le champ puisque, à chaque fois, il fait expérience sur la réalité de l'image ainsi qu'en laboratoire, on ajoute dans le tube d'essai tel ou tel produit pour vérifier ou découvrir les réactions sur le premier matériau.

Il peut convoquer les grands ancêtres en photographie, en cinéma voire en art vidéo comme il peut raconter, en place de filmer, ou, comme ici, ne pas prendre l'image comme preuve de ce qui a eu lieu ainsi cet *opus* se termine-t-il par un refus de se souvenir d'une soirée particulière.

Le sujet, une jeune femme en simple tee-shirt à capuche et queue de cheval aux mèches désordonnées photographie ; elle vise les objets de son appartement qu'elle arpente sans projet de faire visiter ni de privilégier tel ou tel objet.

Un Canon exhibe sa marque : appareil sérieux duquel on ne doute pas... pourtant chacune des prises de vue avec son bruit caractéristique enlève l'image de l'objet photographié. Des rectangles noirs remplacent les objets premiers qu'ils soient photographiés encadrés, éléments mobiliers ou toits de la ville par la fenêtre que l'on ouvre. Des zones noires délimitées se succèdent... loin de l'image référentielle, c'est l'aniconique qui gagne. La photographie n'est plus écriture/*graphein* de... quand c'est le syntagme « prise de vue » qui l'emporte. Y prendre image provoque l'enlèvement de l'objet alors que la démonstration est en images : la paradoxe annoncé...

Il devient logique que s'interroge le responsable, ainsi se découvre l'image interne de l'appareil, puisque outil de cette captation mais le reflet s'y dégrade jusqu'au trouble. Paradoxe.

Cependant, rien de tragique, rien d'inquiétant car non seulement la jeune femme sourit, rit, en s'activant, allant ici et là, sans pause mais d'emblée, le film a choisi de les peindre électroniquement elle et son lieu. Une espèce de détournement, de traits accentuant les cheveux fous voyage vers une esthétique de film d'animation alors que la couleur saturée déréalise la scène.

Ceci reste question d'image mais dans le plaisir de l'image, le bonheur de s'y mouvoir. *Ce qui me meut*, titre de l'inoubliable premier film de Klapish – un court métrage de 1989 – faisait mine de retrouver les balbutiements du dit pré-cinéma, *Video killed the human brain?* fait mine de se perdre en prenant photo après photo or il assure qu'en la maniant avec la pensée de... la vidéo ne tue pas le cerveau mais alimente la réflexion.

Simone Dompeyre

### Sandrine Deumier, *Affordable Dreams*

animation en boucle sur écran | 6min | Toulouse

Sous l'apparente panoplie de corps cybernétiques, la série *Affordable Dreams* décline des variations d'état de consciences fictionnelles. Dans cet univers onirique déshumanisé, des corps connectés et/ou augmentés se démultiplient en reliquats d'objets désirant pour se révéler n'être que le reflet de leurs propres machines affectives. Pourtant ce reflet n'est sans doute qu'une autre mesure de l'humain.



### Galerie 3.1

### Pim Zwier, *Three Dimensions of Time*

vidéo en boucle sur écran | 13min | Pays-Bas, EYE Film Institute

Ceci est un projet sur la Russie. Qui fait écho au travail de Prokudin Gorsky, – Papa, c'est bizarre ce que tu me montres. Le train il est là ou il n'est pas là ?... *Three Dimensions of Time* est un projet qui mêle les couches de couleur mais qui, au début du siècle, a pris, en couleur des centaines de photos de Russie. – T'avais même pas vu le bourdon, pourtant c'est ça que Pim, il veut montrer aussi les couches de lecture de l'image : Le temps qui passe, le foisonnement – afin de montrer aux enfants la diversité et la complexité de ce pays. Le – Pourquoi pas la fleur ? – Parce que la fleur on la voit... C'est bizarre de pouvoir de nos identités, la place de l'être humain mouvant au milieu de principe chimique employé impliquait de prendre trois photos. Le décalage être si différent en si peu de temps, la dame elle est trois on dirait.... On dirait cette nature ancrée, la technologie, etc. C'est aussi un projet beau, entre ces trois photos créant des erreurs chromatiques que Pim reprend. qu'il a voulu ajouter de la couleur parce qu'il trouvait ça trop triste... dont les couleurs irréelles, bizarrement placées, dégivrent notre cerveau.

François Grandjacques



## Galerie 3.1

## Installations

**L'artiste dit :** « Trois moments dans le temps sont captés et les trois couches d'images colorées sont montées et vues simultanément. Ensemble, les couches forment des images dans les couleurs habituelles des éléments qui subsistent dans le temps. Simultanément, des éléments transitoires – animaux, personnes, machines – parcourent ces espaces en une seule couleur, ne laissant qu'une brève trace, comme s'il s'agissait de souvenirs ou de fantômes abandonnant derrière eux leur passé, leur présent ou leur futur. Certaines personnes y vivent depuis si longtemps qu'elles deviennent aussi stables que leur environnement. Avec dignité, elles deviennent des archétypes d'elles-mêmes, métonymie des traditions qui font tout autant partie du paysage que les bâtiments. *Three Dimensions of Time* filmé à Kansk, en Sibérie, s'inspire des photographies de Sergey Prokudin-Gorskii. »



### Skofic Goran, *On The Beach*

vidéo en boucle sur écran | 24min24 | Croatie

Dans le brouhaha du vernissage, j'ai été saisie par cette image.

Cette image vidéo au plan fixe.

Je ne savais pas exactement pourquoi.

J'étais pleine d'une sensation que l'on emporte avec soi.

Cette sensation provenait de ce mouvement de marche.

Cette entrée dans la mer.

Je connaissais bien pourtant cette sensation.

Mais pas habillée, pas avec une valise ou mon vélo.

Parfaitement cadrée, cette image paradisiaque ne montrait donc pas des baigneurs en vacances en Croatie.

Un homme arrive avec un parapluie, le ferme calmement avant d'entrer dans la mer et de continuer sur le *tempo* des vagues, sa voie.

Car il y a une voie dans l'immensité de cette mer turquoise.



Elle se définit par le passage de ces hommes, délimité au sol à un moment par les traces laissées d'une roue de valise à gauche et d'une roue de vélo à droite.

Un passage, une traversée. Un regroupement, non pas en masse, mais singulier. Individualisé par des accessoires, des bribes de pensées ou des gestes propres. Je pense à l'univers de la *Tanztheater* de Pina Bausch. Des situations absurdes, décalées mais profondément humaines.

Cette langue de sable au premier plan est un seuil. Elle annonce le changement. Au bord, à la frontière, les vagues viennent chercher les hommes pour les amener ailleurs. Où ? On ne sait pas.

Là-bas... « penses-tu qu'ils reviendront. Allons-y » dit l'un d'entre eux.

Une fin, un commencement. Un quai, un embarcadère.

Les personnes arrivent, parfois hésitent, attendent un peu. Elles regardent devant elles et espèrent. Mais toutes embarquent.

C'est l'exode. Ce sont les réfugiés d'aujourd'hui ou d'hier. Le passage de la mer Rouge en Egypte.

En entrant dans l'eau, les traces disparaissent. C'est profond. Silencieusement engloutis, je pense aux noyés de la Méditerranée.

Ils marchent pour disparaître vers l'horizon, dans l'illusion de l'image.

On ne sait pas comment, peu importe, on y croit.

Ces hommes, c'est nous.

C'est moi.

Ils marchent vers « l'eau-delà ». Et le ciel prend le reste de l'image.

C'est la marche inexorable du temps, la disparition sans pathos.

Notre propre destin, notre propre destination.

Je me suis demandée si cette œuvre était expérimentale.

Achevée ou inachevée.

Cette œuvre œuvre sur le spectateur.

Elle est pleine.

De Silence.

Aux mots de déferler,  
ensuite.

L'artiste appartient à ces hommes. Je crois l'apercevoir avec sa caméra dans l'image. Il observe et donne à voir, simplement, ce qu'il voit.

Marie Vandendorpe



## Yoan Robin, *Les Promesses d'un récit*

installation interactive | Belgique



crédit photo : Arne Munsay

*Les Promesses d'un récit* confronte deux médiums : le livre – très précisément, trois cahiers édités par Yoan Robin – et la vidéo – des séquences tournées aussi par lui-même. Le spectateur/lecteur a à choisir l'un des cahiers/livres simplement posés à sa disposition, à le placer sous la lumière d'un vidéoprojecteur et ainsi à le feuilleter, à le « lire ». Ces cahiers ne retiennent que peu d'éléments textuels ou graphiques. Leurs pages en papier pointé deviennent l'écran

sur lequel se découvrent les images filmées en Belgique, en France mais aussi au Népal. Cependant, chaque page attire telle ou telle scène et les deux pages visibles ensemble s'avèrent écran, ce que double le format rectangulaire, répondant au protocole de la projection cinématographique. En écho au livre *pop-up*/animé, le récit se construit en images filmiques/images fixes imprimées sur les cahiers, parfois mues par la projection et d'éléments textuels et sonores. Dès lors, *Les Promesses d'un récit* interroge l'écriture intermédiaire rassemblant sans les écraser montage-film, typographie, création sonore.

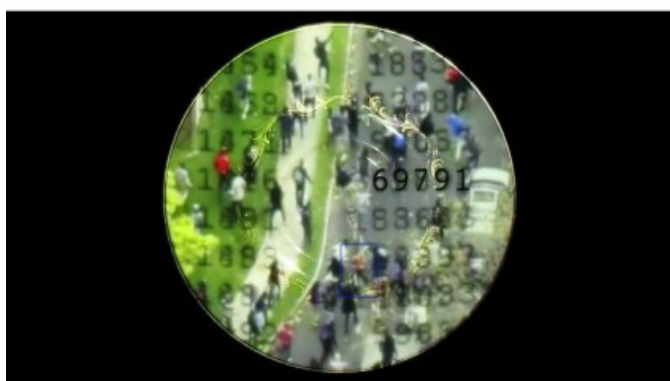
**L'artiste dit :** « *Les Promesses d'un récit* est une installation qui mêle livre et vidéo de manière interactive, grâce à la manipulation des pages, par le lecteur. Les pages du livre sont partiellement ou entièrement imprimées et l'image projetée remplit également les mêmes conditions. La conception du projet m'a conduit à penser – en livre et vidéo – les formes de narration. Le dispositif en place contraint ces deux médiums puisqu'il ne s'agit ni d'un livre ni d'un film. Le récit en séquences vidéo et suite de phrases écrites ou sonores reste intelligible, sans artifice pour simplement raconter. Le titre *Les Promesses d'un récit* retient de “promesses” la potentialité narrative, l'attente quand on entame un livre – qu'il soit ou non une fiction.

Je parle de la solitude pour rappeler à travers l'objet-livre, le rapport intime de soi à un sujet ; se confronter intimement à une vidéo dans le cadre étroit et réel qu'est le papier, se confronter à l'autre dans un temps et un lieu ; au travers des questions que je me pose sur la nature humaine. Mes questionnements sont multiples face aux images que je filme ailleurs. Quel est mon regard ? Sommes-nous objectifs au sortir du cadre, de son propre cadre, de son pays ? Quel rapport ai-je avec ces images ? Multiplier les images qui se croisent, se superposent et s'entrechoquent pour exhiber les contrastes du monde tout autant que les médiums qui participent à mon installation. La mise en abyme est évidente  
une impression de déjà vu / une impression sur papier  
une projection mentale / une projection vidéo. »

## Prép'art

### Cheryl Pagurek, *White Saucer: Surveillant Eye*

boucle sur écran | 8min56 | Canada, GIV



*White Saucer: Surveillant Eye*, l'étrange association explicite le projet de ce film astucieux. Une sous-tasse blanche ancienne – la *White Saucer* – fait office de judas – *Surveillant Eye*, utile pour vérifier qui s'approche de la porte fermée. Le titre, cependant, ne précise pas la fonction nouvelle éloignée de tels usages domestiques. La soucoupe/lentille devient machine à voir ; annulant

ce à quoi son décor d'entrelacs doré l'assignait, elle découvre des images de séismes, d'événements mondiaux prégnants : manifestations, camps de migrants et sauvetages en mer, maisons dévastées bientôt rapprochés de la suite par drone, de la sortie et de la marche d'une femme dans sa ville tranquille. Le duo microcosme/macrocosme rassemble le privé et le général, l'international. Une similarité fondée sur la dystopie.

L'angle de prise de vue zénithal rassemble ces déplacements ; le regard omniscient des plans d'actualités télévisées ou des surveillances policières et militaires qui scrutent les territoires et les flux humains touche une femme, individuelle, dans une occupation apparemment sans danger ni pour elle ni pour les autres. Tout un chacun alimente ainsi les collectes de données, l'imagerie est globale rien n'échappe aux réseaux ; le *Big brother* de Orwell s'est réalisé ; le réseau des prises de vue est sans frontières.

Si le registre du cruel attaque le quotidien, si l'on peut lire dans l'interconnexion une contamination de la violence, l'esprit de Cheryl Pagurek y insuffle la distanciation simultanément à l'humanité dont son travail ne se départit pas. Elle refuse toute musique dramatisante, même si, par trois fois, surgissent des échanges entre « surveillants » et même si surgissent des sons référentiels.

Et ce, alors qu'elle a choisi comme loupe de tels événements contemporains, des tasses anciennes qui ont traversé les temps sans se briser et qui gardent la marque de leur usage.

Et c'est une série – dont parfois une couleur distingue les vidéos comme *Green tea cup* ou *Yellow tea cup* – qui les prend comme objets de transmission de telles images



accompagnant ainsi d'une sorte d'espoir, ces preuves de catastrophes ; espoir métaphorisé par la lumière qui émane de cette précieuse vaisselle. Et dans cette vidéo même, la tasse rejoint ici et là, sa soucoupe, participant à cet heureux souhait même si fragile comme la porcelaine.

Le drone s'approche de cette femme épiée de si près qu'elle en lève la tête – et l'on reconnaît le visage de l'artiste non effrayée... alors quand la tasse rejoint la soucoupe, elle reçoit les images du monde dans sa forme ronde, accueillante en métaphore du désir de changer le monde troublé.

Simone Dompeyre

### Rachel Echenberg, *Comment expliquer l'art performance à ma fille adolescente*

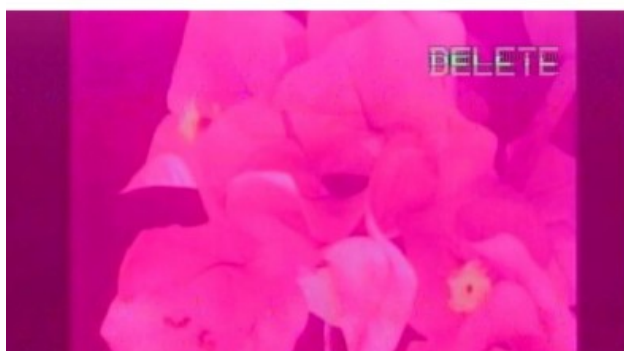
boucle sur écran | 6min | Canada, Vidéographe



Un immense écran sature la vitrine de l'École d'art de la rue passante : l'image blanche et dorée attire irrémédiablement l'œil... en variation d'approche, en projection, la vidéo introduisait une séance performative alors même que la formulation du titre n'est programmatique que dans la distance. En effet, *Comment expliquer l'art performance à ma fille adolescente* s'éloigne autant du film pédagogique que le grand ancêtre auquel elle fait référence s'éloignait

du bestiaire consacré. Ce faisant, elle entre dans la question de la transmission d'une performance, dans la lutte contre l'oubli de telle forme artistique du corps éprouvant. En deux degrés, dans l'énonciation de cette forme filmée performative, dans l'écho d'une performance de Beuys qui avait, par ailleurs, été « réactué » par Abramović.

*Le film ayant été programmé en projection, cf. p. 42 pour la suite de l'article.*



### Charlotte Clermont & Julien Champagne, 514-835-9658

boucle sur écran | 4min42 | Canada, Vidéographe

Un numéro de téléphone passe incessamment en superposition sur un paysage fluorescent, perturbant la compréhension de son inclusion

en ce non-espace et sans nom accolé. Il induit confusion et absurdité mêlées au plaisir du nombre devenant image en mouvement et trace du calcul de l'image en mouvement.

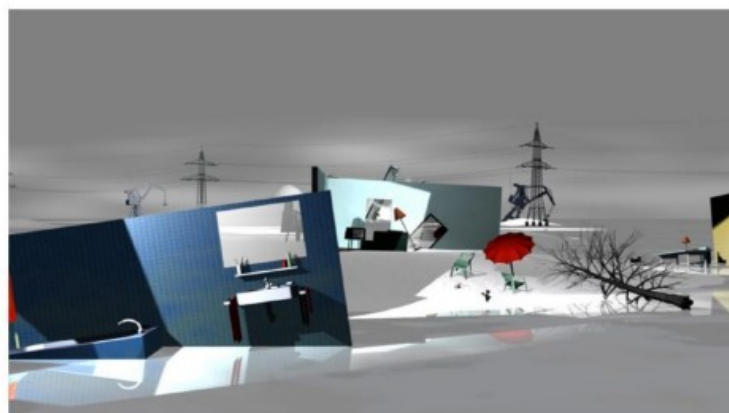
La couleur loin d'une stricte fonction identificatoire devient expressive en transformant les fleurs en lumineuses images psychédéliques.

*514-835-9658* occulte par le jeu et révèle par sa reprise constante son emprise dans cette exploration bivalente ludique et laborieuse à la fois, de l'approche numérique. Pour ce faire, elle revient à des effets analogiques choisis parce que kitsch et mêle des transitions d'images à diverses polices d'écriture. Travaillées par le mélangeur et un titreur vidéo, les images varient en qualité, en entraînant vers une lecture autre du temps et de l'espace, vers un retour de reconnaissance de cette lignée, non compassée ni sclérosée puisque se plaisant au déséquilibre amusé, elle parvient à une délicate poésie, rappel des incunables vidéos des années 1990.

### Susanne Wiegner, *Melting fields*

boucle sur écran | 8min35 | Allemagne

Un seul mouvement de caméra explore un scénario-catastrophe qui ne peut être défini ni dans le temps ni dans l'espace. L'appartement donnant sur la rue, les pièces détruites/disloquées dans ce paysage peu accueillant, ne seraient-ils qu'une illusion quand le titre *Melting fields* fait référence à la fonte des glaces ainsi qu'aux prémices d'une perte de mémoire et d'orientation spatiale et temporelle. Le film induit un sentiment de solitude totale dans un monde – mental – fragmenté. Susanne fidèle à ses préoccupations unit la mise en abyme de la pensée et de l'écriture ; elle fait géographie personnelle.

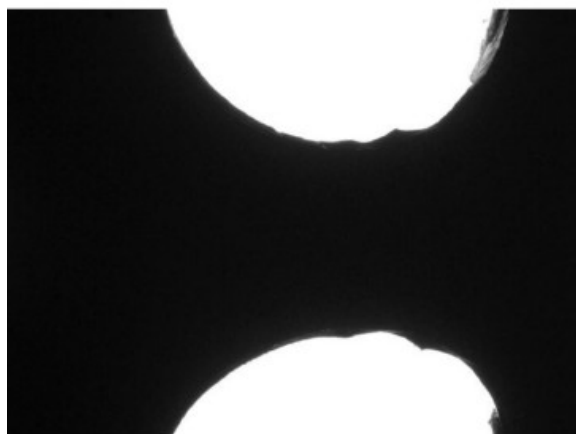


*Pour d'autres opus et la mise en abyme de Susanne Wiegner, cf. le catalogue des Rencontres Traverse 2018, L'Expérimental est déjà commencé ?, p. 56 ; le catalogue des Rencontres Traverse 2017, 20 ans ce n'est pas rien, p. 120, p. 124, p. 125 ; le catalogue des Rencontres Traverse 2016, L'Atypique trouble, p. 119.*



## Leandro Varela, *La Señal Cómica*

boucle sur écran | 1min53 | Argentine



La pellicule Super 8 déroule son *Señal Cómica* en composant la série de messages en technique mixte, codifiés.

Si le film se fait l'écho des premières techniques de transmission des messages qui, comme la télégraphie, impliquaient le codage, il décline une résultante filmique de cet enregistrement des messages, sur le support pellicule censé induire le décodage lors de la projection.

Ce n'est pas de la nostalgie du tracé opéré sur le support-film, qui se satisferait pleinement en revoyant encore et encore *Free radicals* – un des films précurseurs, « sans caméra », mais non sans travail puisque le grattage de l'amorce noire du fragment de film récolté demanda huit mois à Len Lye, pour des tracés plus ou moins épais, des segments, des lignes brisées.

Ce n'est pas davantage un projet de transformation d'images mentales induites par l'écoute musicale que Fischinger manifeste sur une rhapsodie de Liszt, dans *Optical Poem*, même si dans ce projet de 1938, il découpa d'innombrables papiers afin qu'en musique s'envolent des cercles de couleurs diverses, des carrés et rectangles ou d'autres formes non géométriques

En effet, le souci de *Señal Cómica* concerne la réception d'une approche apparentée puisque faite de cercles et de tirets, blancs sur fond noir, mais dans le silence ; si Fischinger synchronisait les traits de *Studie 6*, *La Señal Cómica* se focalise sur la forme abstraite en tant que partition visuelle.

Des cercles distincts rapprochés, éloignés, près de se heurter, en diverses vitesses, rencontrent des traits, parfois la déformation les atteint, leurs bords s'érodent et des ombres les gagnent.

Les figures y sont, pourtant, annoncées comme « signal », terme dont on connaît la fonction monosémique : un signal annonce sans ambiguïté. Dès lors, quelle est la lecture, est-elle attirée par les connotations de science-fiction, par ce désir inquiet de sources extra-terrestres ?

Est-ce la reconnaissance de « cosmique », création avec la lumière contre le chaos qui serait l'ombre, le sans images.

Ou plus simplement le plaisir du film.

Et sans résister plus longtemps à *L'Expérimental* {recherche/art}, en venir aux captations scientifiques de « sursauts radio rapides » venus des profondeurs du cosmos, d'une

infime durée de quelques millièmes de seconde, qui intriguent d'autant plus les astronomes qu'ont été reçus non pas un seul mais deux signaux, ce que Emily Petroff a résumé pour le *New Scientist* : « [un signal] est une aberration, deux est une population », ce à quoi, nous ajoutons et « un signal renouvelé en partition est du cinéma expérimental. »

Simone Dompeyre

### Katherine Liberovskaya, *SpinOptique*

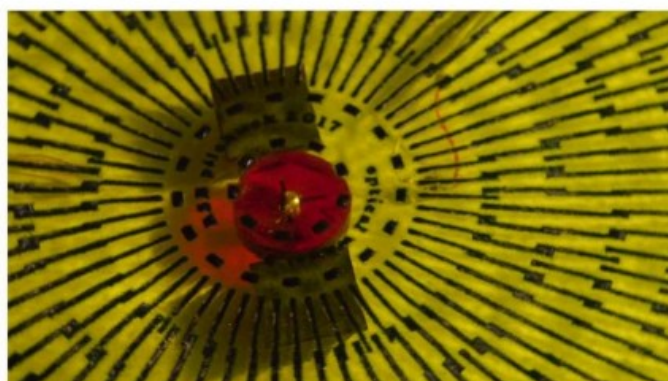
boucle sur écran | 4min30 | Canada, Vidéographe

L'image du son et le son de l'image... *SpinOptique* orchestre de très gros plans d'un instrument, lors d'une performance musicale de Ranjit Bhatnagar. Il y module ses propres enregistrements uniques de sons de verre.

Le dispositif de cette illusion d'optique est simple, trois éléments dont deux volumes au-dessus plat supportent le disque posé au milieu d'eux avec un rond rouge à pivot pour que tourne – *spin* – le disque ; simple et beau bleu entourant le rouge... et occulté par le cercle jaune posé résolument en début, ce qui induit le tournoiement. Le cercle est strié d'interstices convergents et rayonnant en divers niveaux.

La vitesse s'en empare rendant les trous de moins en moins visibles et pâlisant le jaune, avant le *decrescendo* qui ranime le jaune et les stries, cela en une partition sonore que l'on dirait concrète.

Un jeu du regard et de l'oreille.



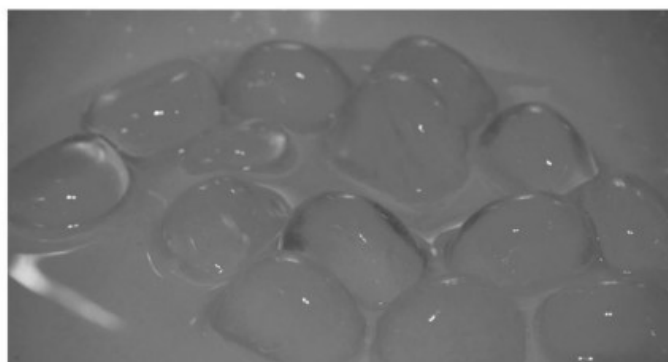
Simone Dompeyre

### Katherine Liberovskaya, *Ice-Out SP*

boucle sur écran | 1h | Canada, Vidéographe

L'objet que privilégie Katherine Liberovskaya, si ce terme peut s'employer pour ce petit morceau de glace voué à disparaître avec la chaleur sinon dans un verre, est un cube transparent.

Loin de produire une illusion, *Ice-Out SP* suit le temps de sa fonte en musique lancinante





ce qui déborde le simple constat de ce phénomène familier et trivial et emporte vers une lecture métaphorique de la fonte des glaces par le réchauffement climatique, quand par sa sérialité, par les accords de guitare et de guitare basse transformés qui connoteraient le son du cor, elle hypnotise devant ce qui devient spectacle et parti pris des choses.

Rien de réducteur, le très gros plan dessine une géographie. Il embrasse de petits monticules qui brillent immobiles sur une surface métallisée que quelques reflets en sursaut animent. Ceux-ci saturent le champ... avant que leur amenuisement laisse l'espace à l'eau, d'abord simple ruisseau, puis étang où se répercute une goutte avec ses cercles concentriques.

Rien de réducteur, ils deviennent cailloux gelés d'une rivière blanche et les gouttes poursuivent leurs dessins circulaires, plus ou moins visibles, plus ou moins rapides qui s'élargissent alors que l'eau s'empare du champ.

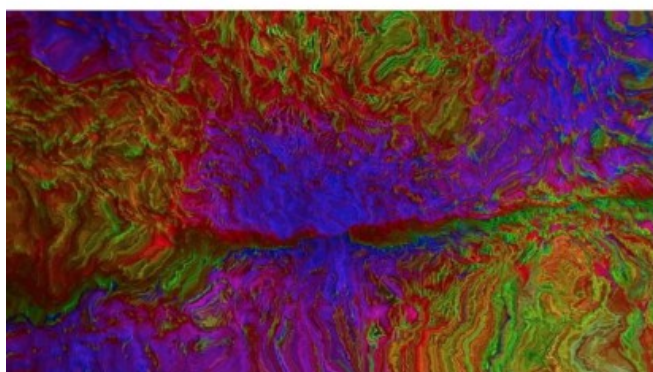
Les cercles débordent le champ alors que résiste un petit cube avec moins de brillance et que le noir se fait.

La sensation du temps réel, de la coïncidence du temps filmique et du temps de la transformation de la glace retient en *Ice-In*, jouant sur le suffixe verbal anglais, qui, en cette heure-là, est le en-train-de-se-dérouler du film de glace.

Simone Dompeyre

## Roberto D'Alessandro, *RGB+*

boucle sur écran | 6min20 | France



Sur un vieil écran à tube cathodique, clignotent des abstractions colorées. En tant que manifestation du médium analogique en lui-même, le bruit est laissé libre pour que s'entendent ses variations. Cependant, la danse bruyante se fige sur le support numérique. Les algorithmes déstructurent les images afin que s'expriment de nouvelles formes, cachées dans les vides temporels entre

un photogramme et l'autre. Le bruit numérique émerge.

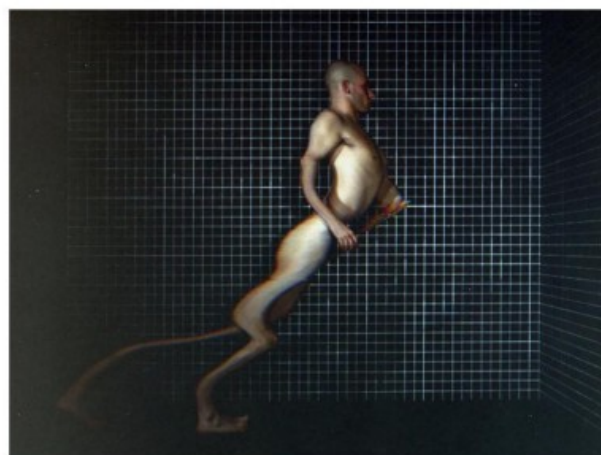
Cette conjonction d'éléments – traditionnellement ignorés soit par volonté soit par incapacité physique/mécanique à les saisir – se lit comme un magma bouillonnant de couleurs et les différentes formes de bruit, désormais isolées et libérées de tout propos, interagissent de façon dialectique pour générer une multitude de possibilités visuelles.

## Benjamin Verhoeven, 50.000 SCANS

boucle sur écran | 22min28 | Belgique

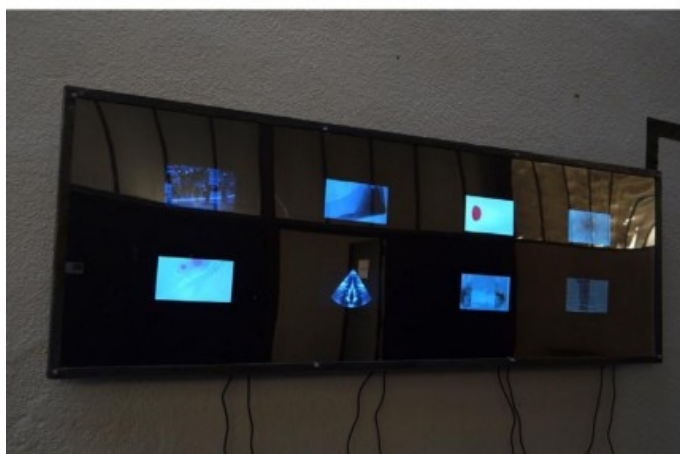
*50.000 SCANS* participe au *Scanning Cinema*, un projet toujours en cours qui questionne la numérisation de l'image animée. Cette vidéo, composée entièrement d'images numérisées, suit un processus de balayage manuel, pensé par l'artiste pour assurer la transition entre les images. Grâce à la position du scanner à plat et à la combinaison, comme serait celle d'un nouveau médium, d'un écran d'ordinateur, les images s'entremêlent pour n'en créer qu'une avant que ces scans soient assemblés et animés. *50.000 SCANS*

traduit la chorégraphie du corps humain dans une réalité numérique et explore cette dimension en se référant à la naissance historique du film et à la captation du mouvement par la photographie. Chaque « Acte » sonde une variation différente, modulant à la fois la technique de montage et les mouvements de caméra. Le son est soumis au même processus de numérisation que les images.



## Gwen Gerard, Rétrospection 2018

installation vidéo | France



*Rétrospection 2018* tend un miroir sans tain de 1,50 m x 0,5 m x 0,15 m au spectateur attiré par le rectangle aux fils électriques tendus et par les lumières s'allumant diversement. En effet, huit vidéos de courte durée, réalisées de 2009 à 2019 s'y déclenchent de façon aléatoire. S'emparant de l'eau et de ses mouvements de ressac, elles racontent des histoires de profondeur, de dessous, de mémoire/s et de temps remontant au-dessus et visibles à la surface du présent. Ainsi la

technique retenue s'en apparente, en modelant la transparence, les effets de calques de superposition y sont poussés jusqu'au paroxysme. Des images clés à résonance aquatique, réitérées en boucle dans *Brest Même*, *Enrobée*, *Dérobée*, *Lactée* et *Môle/mole* rythment l'ensemble. Elles dessinent des taches liquides tantôt rouges tantôt blanches qui ne cessent de virevolter hasardeuses mais qui invitent à découvrir des images sous-jacentes. À l'origine, reflets du soleil dans l'eau, ils se transforment selon



des processus d'image de fusion, en multiples propositions déclinées en ballons, globules rouges ou blancs ou d'autres figures.

Ce dispositif de juxtaposition prend dans ce *in situ*, une autre piste de lecture puisque jouxtant une installation, elle-même composée de boucles sur écran de divers films interrogeant le regard sur l'image et la composition sous-jacente de l'image, elle s'y inscrit en abyme. Ces vidéos se succèdent, s'arrêtent et recommencent comme indifféremment mais leur proximité et leur projection simultanée les mêlent en un grand discours vidéographique d'autant que leur bande-son adopte un même schéma et se croise, se chevauche pour se muer en une partition bruitiste unique.

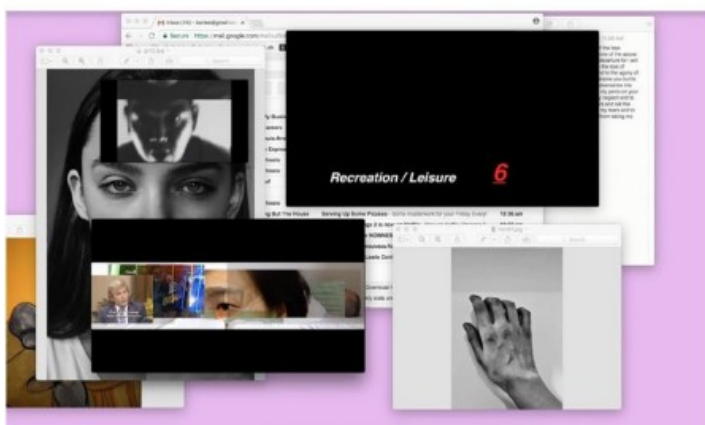
Cependant, le miroir de *Rétrospection 2018* « englobe » le spectateur qui y devient portrait, lui-même, à la fois le sujet qui voit l'image-reflet, l'objet-image en mouvement.

La composition avec miroir sans tain provoque un texte à plusieurs voix puisque le dispositif physique mêle deux modes de lectures divergents dans la lecture des différentes temporalités quasi simultanée.

L'une naît de la proximité réclamée par la taille réduite des vidéos et l'autre au contraire par le miroir qui suggère l'éloignement. Intérieur/extérieur, histoires personnelles et de l'autre se rejoignent ou se séparent au gré des mouvements mêmes du regardeur qui devient le lien spatial, produisant par son propre mouvement son rôle actif dans l'installation.

### Bo Lee, *no 139 – Getting out of bed*

boucle sur écran | 2min38 | États-Unis



*no 139 – Getting out of bed* déconstruit mes humeurs dépressives afin d'analyser les structures sous-jacentes qui conditionnent mon incapacité à « sortir du lit ». Créée comme un triptyque, elle se déroule désormais en un polyécran complexe puisque les champs ne se cantonnent pas, se superposent s'occultant parfois. Ils rassemblent des fragments vidéos trouvés ou filmés et des textes, eux-mêmes

« posés » sur une fenêtre du bureau informatique sans ordre, tant il est saturé par des images et des fenêtres de recherche ouvertes.

La bande centrale adopte l'horizontalité du corps – de l'artiste – allongé. Son corps subit les assauts d'images d'informations télévisuelles ou d'engagement à suivre un

modèle de *bodybuilding* ; un patchwork remplace les membres : des images de film d'animation comme ce lion rugissant, une interview, une jambe avec prothèse, une blessure sont autant d'images de son mal-être.

Il agit pourtant, un gros plan décrit son visage en exercice sportif mais celui-ci camoufle le portrait d'une jeune femme sans sourire à côté des émissions télé... et un carré noir reçoit un déroulant de textes, phrases de décision ou de valeurs à interroger.

Ces divers écrans énumèrent les facteurs du stress qui conditionnent les actions humaines tout en accusant les médias pour leur profusion et leur similitude, les informations de jacasser tout en les rendant responsables d'entraver notre capacité à fonctionner. Le questionnement sous-jacent porte à s'interroger sur les manières et les moyens de surmonter cette charge mentale, que nous créons nous-mêmes, dont nous avons du mal à nous détacher, ce que prouverait le *no 139* de cette vidéo et ce pourquoi, elle attendait le visiteur l'arrêtant dans l'itinéraire au détour d'un escalier, en une boucle sur écran.

### Hector Rodriguez, *Theorem 9 / The Uncertainty Principle: Folds / The Uncertainty Principle: M/G*<sup>1</sup>

installations vidéos | 4min04 / 17min31 / 10min25 | Hong Kong

« Employer les méthodes de calcul ouvrirait chez le spécialiste du cinéma de nouveaux concepts critiques. Ainsi dépassant les notions familières et standard, comme “raccord/gros plan/fermeture au noir ou *travelling*”, il affinerait sa recherche grâce à un processus de conception ou d'affinement d'algorithmes personnalisés. Une telle rencontre du spécialiste avec les technologies algorithmiques élargirait et reconfigurerait le stock conceptuel de l'analyse de cinéma. »

Comment ne pas citer à nouveau, Hector Rodriguez, lui-même, puisqu'il explicite son projet et celui de *Traverse 2019*. *Traverse* qui, marquée par *Theorem 8* et la sagacité de cette œuvre découverte l'année précédente<sup>2</sup>, non seulement en a nourri la proposition de cette édition *L'Expérimental{recherche/art}* mais, très logiquement, a inscrit ces trois « applications » dans sa nouvelle programmation.

Hector Rodriguez ne déroge pas davantage *Alphaville*, dans ce nouveau *Theorem 9*, puisque cette œuvre revient au film de Godard où l'on se souvient que l'agent secret Lemmy Caution a pour mission de détruire l'ordinateur *Alpha-60* programmé par

<sup>1</sup> *Theorem 9* et *The Uncertainty Principle: Folds* ont été exposées à Prép'art, alors que *The Uncertainty Principle: M/G* à la Cinémathèque de Toulouse.

<sup>2</sup> Cf. catalogue des *Rencontres Traverse 2018*, *L'Expérimental est déjà commencé ?*, p. 124.





le Professeur von Braun à des fins de propagande sur les citoyens d'Alphaville pour laquelle cité, Godard filme dans la banlieue de Paris, sans effets spéciaux. Ainsi le film qui, en 1965, portait le soupçon sur les méfaits d'endoctrinement par l'ordinateur est le lieu de réflexion sur l'art des algorithmes. *Theorem 9* applique visiblement en blanc sur les photogrammes sa recherche. Le plan originel du film chapeaute ses transformations, il reste en prémices à la décomposition de la narration, en écrans étagés et enchâssés dans l'écran enchâssant.

**L'artiste dit :** « *Theorem 9* combine informatique et art cinématographique. Chaque image – en version numérique d'*Alphaville* de Jean-Luc Godard de 1965 – est reconstituée en retenant quatre ensembles distincts d'images-emblématiques du film. Chacun de ces ensembles est appréhendable comme dictionnaire visuel. Avec un dosage équilibré – en assombrissant ou en éclaircissant l'image – et l'“addition” des images de chaque dictionnaire, se génère une reconstruction approximative de toute autre image du film. Chaque dictionnaire est percevable comme un système de coordonnées nécessaire pour décrire les autres images du film ; chaque image de ce dictionnaire serait ainsi un axe de coordonnées. Les dosages calculés pour reconstruire une image, selon un dictionnaire particulier, constituent la représentation interne – les coordonnées – de cette image dans le système de coordonnées déterminé par son dictionnaire. »

Ce projet de lecture « en » numérique se manifeste, quoique différemment, dans *Uncertainty Principle* qui l'affiche dès son titre générique incluant trois films et dont il pense l'esthétique dans l'orbe scientifique.

*Traverse* a fait se rejoindre les deux principes : *Uncertainty Principle: Folds*, en boucle sur petit écran, devance en biais sans l'occulter l'installation, grand écran de *Theorem 9* qui enchâsse quinze écrans et dans le même esprit d'osmose science/art induit à revisiter les films de notre cinémathèque personnelle<sup>1</sup>.

*The Uncertainty Principle/Le Principe d'Incertitude*, en mécanique quantique, le principe d'incertitude ou principe d'indétermination désigne toute inégalité mathématique affirmant qu'il existe une limite fondamentale à la précision avec laquelle il est possible de connaître simultanément deux propriétés physiques d'une même particule ; ces deux variables dites complémentaires pouvant être sa position et sa quantité de mouvement.

Hector Rodriguez pour cette analyse différente, puisque allant en-dessous de l'image voire traversant sa matérialité, applique des filtres de Gabor 2D, aux photogrammes. *Folds* part en quête de ses potentialités, en empruntant à *Persona* de Bergman, de 1966, un plan qu'Hector Rodriguez monte plusieurs fois avec les incidences du filtre sur l'image.

Il explore les possibilités esthétiques de cette rencontre. Les filtres de Gabor distinguant les bords selon leur orientation : horizontale, verticale et diagonale, selon les fréquences visuelles spécifiques d'une image.



Le plan retenu de *Persona* participe au pré-générique qui, avant de lancer la diégèse, en porte métaphoriquement le tourment.

Cet incipit s'ouvre sur les filaments de la lampe d'un projecteur qui s'échauffent jusqu'à la naissance de l'arc électrique. La lampe s'amorce, la pellicule commence à défiler, rythmée par les claquements de la boucle, dans le couloir de projection : d'abord l'amorce puis un dessin animé des premiers âges, personnage tête en bas. Après l'implication du support, en un mouvement inversé, le film parasite cette matière : dès l'amorce, au milieu des chiffres qui défilent, un sexe en érection – qui a disparu dans la plupart des copies exploitées à la grande surprise de Bergman.

<sup>1</sup> Pour plus de détails sur *The Uncertainty Principle*, cf. <http://concept-script.com/theUncertaintyPrinciple/index.html>



Plus tard, le regard intense exclut la pellicule de son couloir : elle flambe et l'image disparaît au profit d'un blanc immaculé. L'ouverture est fragmentée, stupéfiante, images éparses mais réel pacte de lecture ; sans la décrire totalement, dire que des viscères se répandent, des clous s'enfoncent dans une main avant une forêt enneigée, une grille, un intérieur d'hôpital, une morgue et une série de portraits de défunts ; un dessin animé, un film des premiers temps. Un enfant, lui-même sous le drap/le linceul se redresse.

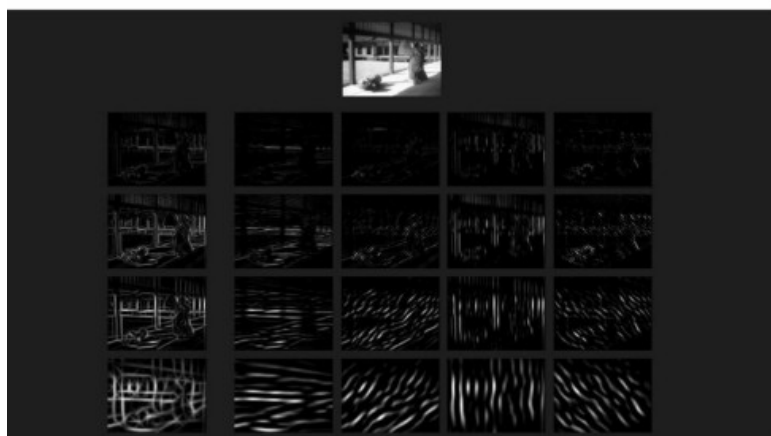
Se plaçant frontalement, il regarde, avance sa main et touche l'écran, dans une tentative de contact quand l'axe s'inverse sur l'enfant de dos dont la main caresse la surface lisse sur laquelle évolue le visage d'une femme.

Ce rappel car l'image de l'enfant repoussant ses draps et s'y replongeant, s'en enveloppant – l'unique travaillée dans *Folds* – si elle s'appréhende comme le simple geste d'un enfant au lit est aussi enceinte de cette mémoire d'un film dont ce seuil l'instaure matériellement comme film, comme parole cinématographique avant de dérouler la fiction.

Les filtres sur le fond noir privilégient les mouvements des plis/*Folds* sans autre élucidation, ce qui reconnaît que l'approche aussi mathématique soit-elle n'efface pas le film originel mais entraîne le regard différemment.

Les plis s'impliquent nettement, hachures, stries, bandes plus déterminées. Le bras fragile s'entr'aperçoit seulement.

Le saisissement s'empare de celui qui s'approche de ce mouvement d'enlèvement/recouvrement ; un plan originel, une déclinaison selon les filtres : les blancs prennent de la lumière selon les variations de gravure sur le drap alors qu'un halo strié s'y intercalant, d'abord « un » assez précis quoique sans limites marquées, se double en tailles différentes et se redouble.



Pour *The Uncertainty Principle: M/G*, Hector Rodriguez se plaît à déceler dans une séquence des *Les 47 Rōnin*, premier film historique de Mizoguchi, de 1941, les linéarités construisant l'image ou traversant le champ quand le filtre suit les mouvements calmes ou rapides, le discussion ou l'attaque.

La chorégraphie des pas glissés provoque des parallèles ou des entrecroisements de traits, plus ou moins épais, plus ou moins longs.

Si *Folds* ne réserve qu'un plan, ce sont 20 écrans de formats et en bandes horizontales identiques, en bandes au-dessus desquels le plan étalon travaillé.

La force de la composition géométrique des plans du réalisateur japonais s'expose fortement. Hector Rodriguez, débute sur deux plans de l'architecture des grandes demeures traditionnelles. Il débute sur le palais du Shogun. Sur le plan d'ensemble se scandent les toits avec leur incurvation qui précèdent la galerie des pas dont deux très légers et lents *travellings* latéraux incluent les piliers légers et élégants se détachant du jardin de cailloux blancs ; cela avant de décliner les modes de relation entre les hommes : discussion, assaut au sabre de l'un des Samouraïs puis attaque des deux partis et... une femme dans son appartement.

La perspective est marquée, la profondeur du champ qui désignait le samouraï au sabre reçoit reconnaissance par les tracés créés par les filtres.

La lisibilité de cette approche est conduite par une variation du figuratif à l'abstraction : les étapes vers le plan saturé de traits divers partent du plan-base référentiel et perdent en s'éloignant de lui, leur iconicité tout en opérant des effets de solarisation, d'inversion, de luminosité.

Du calcul pour plus de lumière.

Simone Dompeyre

### Driss Aroussi, *Visionneuse*

installation numérique | France

Driss Aroussi reconnaît en la visionneuse un outil augmentant la vision. Sa visionneuse réunit deux appareils numériques : un cadre numérique sur lequel défile un diaporama d'images récupérées d'outils de stockage informatique et un scanner. Le premier, destiné à l'affichage d'images codées en langage binaire, travaille le code en figures reconnaissables alors que le deuxième encode en séquences de 0 et de 1 des images physiques. L'un contre l'autre, ou plutôt l'un – le cadre – sur l'autre – le scanner –, ils forment le dispositif et produisent la dynamique de *transcodage* (d'une image affichée par et dans le cadre) → *encodage* (de celle-ci par le scanner) → *transcodage* (de l'image affichée sur un écran).

crédit photo : Kaelis Robert





Cette boucle transcodage – encodage – transcodage répond à la *Théorie de l'information* de Shannon qui, en 1948, définit l'émission et la réception d'un message. Or, cette théorie introduisait également la notion de *bruit*, soit une condition qui brouille le message entre le récepteur et l'émetteur, de même qu'un mot se transforme lors du jeu du téléphone arabe.



La *Visionneuse* fait intervenir le bruit lors du temps nécessaire à chaque composant pour transcoder ou pour encoder le message/l'image. La vitesse de défilement et d'affichage des images sur le cadre numérique étant supérieure à celle du passage du capteur du scanner sur l'axe vertical de l'image – un scanner fonctionne par balayage des données, ligne par ligne, sur un axe –, cela induit que, dans le temps nécessaire au scanner pour encoder la surface du cadre, plusieurs images sont affichées/

transcodées par le cadre numérique. Des collages numériques de fragments d'images, d'instant d'animation – puisque sont également capturés des moments de transitions animées entre les images affichées – en résultent ; ils ne sont visibles que le temps de l'accomplissement de la boucle transcodage – encodage – transcodage et s'avèrent toujours singuliers puisque le principe d'aléatoire y règne.

**L'artiste dit :** « La “visionneuse” est un mot qui marque une époque et qui indique le fait de voir grâce à un dispositif optique. Cette visionneuse opère le résultat d'une hybridation entre appareils domestiques – un scanner, un cadre numérique et un micro-ordinateur – dont la combinaison met en abyme la production et la restitution des images. Pour cette installation, j'ai recherché des images abandonnées, récupérées sur des supports multiples – carte mémoire, disque dur, téléphone portable, etc. – ce qui pose la question de l'archéologie technologique. De ce dispositif émergent des images aux combinaisons aléatoires, des collages, des objets visuels tramés, des endroits où se réinventent des possibles images nouvelles. C'est un travail de photographie expérimentale en temps réel. »

Antoni Valchev

## SLEM – Stéphane Levacher, LANAS ENCAMINA'S

boucle sur écran | 40min | France

### Palimpsestes

1 photo 80 x 45 cm / 4 photos 15 x 10 cm / 15 photos 32 x 18 cm | France

Ma vie quasi sauvage de Landais follement possédé, sens et cœur, par l'infinie poésie de notre bruyère des temps abolis

*Un jour, sur la grand'lande*



Le chemin est ouvert, l'injonction est première, puisque « *Encamina's* » dans la langue vernaculaire du pays que SLEM habite, invite à aller, simplement dit, « en chemin ». Le lieu à découvrir, dit, lui aussi, en gascon, mérite d'être traduit car le Palimpseste titrologique s'y terre déjà.

*Lanas* refuse l'appellation géographique de « Landes », il s'inscrit dans la mémoire de cette région dont, nous, nous nous plaisons à aimer les grands arbres, les pins

précisément des... Landes qui se développèrent très activement sous Napoléon III. Expliquer que le gascon *lana/lanne* garde de son étymon celtique « *lann enda* » la notion de fins de la terre plate ou de la plaine pour sa proximité avec les confins maritimes n'éclaire pas cette inscription en gascon et induit à aller chercher du côté de cette histoire, et ce, d'autant plus, que ce travail – photographique comme filmique – se place sous l'égide de Simon dit Félix Arnaudin et plus encore s'en dit l'« hommage ».

Félix Arnaudin, folkloriste, linguiste, historien, ethnologue, maniait aussi la plume et l'appareil photographique dès 1874 alors que déjà – dès 1860 – se transformait son pays qui, de monde agricole avec élevage, champs et certes pins germés, devenait la grande forêt. Il se dévoue à la sauvegarde de la culture qui disparaît avec ses paysans et sa Lande, et à garder la mémoire de ce qui constituait « l'âme » de son pays, en écrivant comme en collectant des récits, des chansons... Dans cet élan, il s'en fait l'« imagier » répugnant aux mots modernes de photographie, appréciant d'être désigné comme « *lou limajayre* » même s'il tient un répertoire très renseigné de ses prises de vue : 2 425 sur ses 3 218 négatifs.

Le parcours se condense en un lieu qui suscite le rapport proche avec l'image... auquel incite le format de 32 x 18 cm voire de 15 x 10 cm et de 80 x 45 cm. Sur une claire-voie, en lumière, les petits formats, les autres plus grands entourent un écran



où se décline la même affection de *Lanas* en accord musical. Le cheminement s'y fait à deux ou plutôt à trois tant la marque de l'absent/présent s'immisce tout au long. La musicienne, Anne Gardey des Bois accompagne au sens de marcher avec, de fonder le projet comme au sens de musique ; elle suit, épouse le cheminement par la photo et le film de SLEM en réminiscence à Félix Arnaudin.



**En film**, le palimpseste se décadre de son sens strict... il ne se cantonne pas aux traces des premiers motifs – lettres ou dessins des écritures en pictogrammes – grattés pour une réutilisation de la peau fort onéreuse de cet originel support... Inversement, sur l'image actuelle, peinte électroniquement, filmée et retravaillée, se posent des fragments de lettres, de journal de cet homme, en lecture

renouvelée. Quant aux deux photographies « autoportrait » et « portrait » de la jeune fille qu'il ne put épouser – lui, fils de propriétaire, elle, jeune servante – elles se lisent directement, juxtées, enfin, l'une à l'autre. Quant aux photographies de 1850 avec mention de « chambre photographique », ou « plaque gélatine » « d'orthochromatique » pour 1891, du format, de la localisation, elles gagnent le premier niveau au-dessus des images actuelles voire l'une opère le renversement du haut vers le bas de cette technique. Le surcadrage les détache mais la musique opère le rapprochement de ce passé rêvé – peut-être SLEM est-il plus que sensible à la nostalgie de Félix Arnaudin.

Plus que l'appellation-film malgré les fils conducteurs des textes, ce serait poème, ce serait contemplation agie. Le temps est donné au temps ; il est donné au voir. Le fondu enchaîné est préféré au cut, le volet latéral pousse l'image d'un autre lieu, la surimpression complexifie le temps du voir. Le suivi des grues au sol recherchant le reptile parmi les dernières lagunes, volant dans un sens vers l'Afrique suggérée par l'instrument à cordes d'ailleurs n'a rien du film animalier : ces grues sont celles qui sont demeurées : l'intertitre témoigne qu'elles ont été vues alors, elles vont et reviennent.

Le palimpseste s'entend, la bande-son refuse tout folklorisme, elle vibre et revient aux cris référentiels des animaux, ceux qu'Arnaudin aurait/a pu entendre. Grenouilles, vent sur les arbres et les frêles molinies, cris des oiseaux, frémissement de la *lana*.

Le sonore est écho des sensations devant les épis de blé sur fond de nuages, quand se glisse la maison typique de lattes de bois sur bleu irréel, que celle-ci est éloignée, le sonore décroît, reprend, s'arrête... reprend sa répétition de légers et brefs chocs. Les accords plus graves du niano auxquels les sons électroniques d'autres variations



répondent aux mouvements sur l'image, quand des rangées d'arbres sont remplacées par d'autres par poussée latérale. En chants choraux féminins, s'exaltent des changements des saisons sur les marais, qui n'obéissent pas à la climatologie mais à une variation de palettes des tableaux successifs. Un intertitre amorce cette décision picturale « peinture » s'écrit avec l'arabesque écho de l'écriture de l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle, et en gascon.

Les couleurs chantent le lieu et le déréalisent pour des paysages rêvés, hors temps : un effet de surexposition efface les contours, les feuilles au sol blanchissent hors raison, les troncs de l'explicit passent au noir et blanc, inversement, au plus près, les éléments rougissent sous la respiration entendue ; le champ devenant nébuleuses légères, plus tard sans changement discursif, couleur bleu zébré de blanc alors qu'une voix se détache, répétant un mot de nulle langue.

L'orchestration est audiovisuelle : les timbales, avant la mélodie instrumentale, amorce le bruit de l'eau coulant qui passe au premier plan et les images sont fluides sans nécessité que se décrive le ruisseau en image. Des notes répétées, nettement distinctes, appuyées soutiennent la douleur de devoir écrire « La Lande n'existe plus ».

Le palimpseste serait de vie : qui parle, ici, le landais du XIX<sup>e</sup> ou le réalisateur/photographe du XXI<sup>e</sup> ? La trace de l'humain passée est dans la citation des textes d'avant, le souffle et le chant actuels. En *coda*, elle se lit dans la métonymie de l'activité indispensable à la connaissance de son pays, la marche par le bruit des pas sur les graviers, cheminement partagé par les deux hommes. Alors à nouveau, les petites fleurs simples d'ajonc, de genêt se superposent aux arbres avant de disparaître en ce fondu qui revient à la lande et aux mots d'amour du poète à ce pays : « à ma lande, ma terre chérie. »



**L'itinéraire photographique** décline ce même hommage, en sourdine, il dessine un passage entre des moments prélevés, alors que s'y préserve cette espèce de fluidité qui conduit l'évocation en film. Autre forme de cinéma élargi. S'y reconnaît le désir du matériau, de sa poétique, de la texture. Très loin d'une image lisse aux contours arrêtés, ce sont des halos, des effacements des bords, des taches et éblouissements. Chaque image est cependant encadrée de noir comme pour en retenir l'effacement, la dilution dans la non image, dans la perte. Elle se numérote ainsi que le faisait l'ancêtre en *Lanas* et dans la même conjuration de l'oubli.

Elles font sillage comme le parfum s'émanant de flacons magnifiques pour celui qui sait percevoir.



## Alican Durbaş, *Soil*

17min20 | Turquie



*Soil* explore l'aliénation du monde sur le corps d'un soldat mort, questionnement réitéré de *Three Soldier Stories*, sa trilogie *Mirror* et *Wall & River*. Aucun des films ne donne de référents d'appartenance ethnique, régionale ou historique du soldat ; pas d'autre information que celle de la confrontation du soldat avec sa mort.

Pour ce premier film, en polyvision de neuf écrans, *Soil* adopte le parcours d'un jeune homme parti déposer une poignée de terre sur la tombe d'un soldat mort, qui se serait lui-même enterré. Le format, écho du récit, rassemble les étapes de son cheminement, puisque, où qu'il aille l'odeur de la terre reste la même. Devant ce cadavre, le soldat saisit que ce corps lui a appartenu – du moins à un moment de sa vie – et inversement. Une telle situation incompréhensible atteint son acmé lorsque le soldat mort revient dans le monde qu'il a quitté et qu'il re/noue un lien avec une personne qu'il avait connue dans son passé.

Les trois films partagent le même point de vue formel : la polyvision en neuf champs égaux de *Soil* décrit simultanément des actions-clés alors que le film à venir, *Mirror*, pour un mono-écran, devrait se filmer en une seule prise continue ou peut-être avec des coupes, et adopter un point de vue subjectif. Quant au dernier projet de la trilogie, *Wall & River* – alors que ses séquences devraient se refléter synchrones sur deux écrans – il doit opter pour une écriture art-vidéo à deux canaux.

*Parallel Videos of Ferryboat Trips*, l'une de mes précédentes vidéos, a relancé ma fascination pour la question plastique, qui a contribué au lancement du projet *Soil*. Devant rendre compte d'un trajet de 49 minutes en ferry, la vidéo se lit comme l'enregistrement d'un fragment de voyage alors même que le ferry se rend d'un quai à l'autre. Pour provoquer une vision fragmentée du voyage, j'ai divisé la prise de vue en segments d'une minute et ai opté pour un écran de 49 pièces.

Pour *Soil*, j'ai retenu deux processus différents – la polyvision et la boucle – pour le récit de cette action unique de ce jeune soldat qui enterre son propre corps. Les scènes affichées de manière synchrone sont réitérées en une boucle infinie : l'étrange action est prise dans un cycle éternel.

L'axe de prise de vue est constant à hauteur du regard. Le spectateur est supposé éloigné du lieu réel des actions, en écho à la distance calculée par le *Quattrocento* pour construire la perspective et garantir une composition objective, non réductible à l'autorité d'une perspective unique.

Le centre de la composition, en changement permanent, privilégie la figure du jeune homme lui-même passant d'un écran à l'autre. Même si les spectateurs observent le voyage du jeune homme en plusieurs images sur un écran large et éloigné, il leur est possible de suivre les faits à condition de conserver l'équilibre géométrique avec un centre de gravité mobile. Le projet fondamental du film vise à induire une approche esthétique par laquelle il est possible d'imaginer aussi bien une plateforme presque bidimensionnelle et un jeu vidéo qu'un plan de téléobjectif, à la place de lignes dessinés selon une certaine perspective. Le mixage sonore prend en compte le passage du jeune homme d'un écran à l'autre et l'équilibre entre les éléments sonores des différents champs.

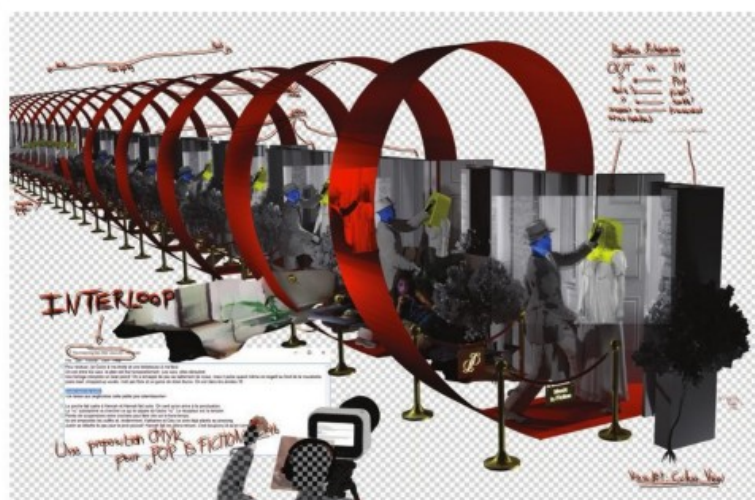
*Soil* cherche à créer une harmonie entre l'histoire et l'ensemble d'approches formelles du cinéma ; à savoir inspirer une expérience d'image animée dans laquelle se cumuleraient diverses expériences, telle que l'écran en polyvision et la boucle, telle que la création d'une histoire / d'un espace / un événement sans définir de limites. Ainsi, la polyvision restructure-t-elle l'histoire d'un point de vue formel et dépasse-t-elle les limites du montage narratif. Les processus non-diégétiques généralement laissés hors-cadre dans un montage de fiction narrative préfèrent la synchronie des scènes qui forme l'harmonie entre la narration cinématographique et l'approche plasticienne de l'art vidéo.

### Paul Jacques Yves Guilbert, *INTERLOOP Meaning Lies Inter/views/Loves*

12min50 | Belgique

*INTERLOOP Meaning Lies Inter/views/Loves* rappelle la production antérieure de Paul Yves Jacques Guilbert, *LoveLoop*, qui, elle-même empruntait un fragment de *Philadelphia Story* de George Cukor, de 1940, celui où C. K. Dexter, interprété par Cary Grant repousse Tracy Lord, interprétée par Katharine Hepburn ; fragment en boucle et en palindrome de manière à créer un mécanisme d'attraction/rejection.

*LoveLoop* est un des quelques paradigmes – ainsi que l'artiste l'identifie sur son site Internet – sur lesquels se fondent ses productions ; un nœud dans son œuvre – au masculin – construit à la





manière d'un réseau où chaque production communique avec les autres. Qui plus est, *INTERLOOP Meaning Lies Inter/views/Loves* comme la *Promenade Mythanalytique* – à laquelle le Chimist, actué par Paul Yves Jacques Guilbert, nous a conduits lors des *Rencontres Traverse 2018*<sup>1</sup> et qui, quant à elle, inclut en partie la *LoveLoop* originelle – sont pensées sur le modèle de l'*HyperTAV:Textuel-Audio-Visuel*, ainsi caractérisé par l'artiste et dont le préfixe *hyper-* atteste de cette construction en réseau.



*INTERLOOP Meaning Lies Inter/views/Loves* revient à l'étude menée par le Chimist dans *LoveLoop*, celle du dualisme attraction/rejection en confrontant le couple Cary Grant/Tracy Lord à celui, plus contemporain, de Justin Bieber/Miley Cyrus. Lui, chanteur canadien pop ayant débuté sa carrière en 2005 alors qu'il n'avait que 15 ans ; elle, actrice et chanteuse américaine ayant également débuté en 2005, à l'âge de 12 ans, par le premier rôle

dans une série de Disney. Dans les années 2010, les deux artistes partagent souvent les scènes de musique, non seulement leur collaboration mais aussi leur présence sur scène ce qui nourrit des rumeurs de relation amoureuse qu'aucun des deux n'a jamais confirmée. Cependant des prises de vue de leur concert de 2010 au *Madison Square Garden* à New York que retient *INTERLOOP* avèrent-elles une telle relation d'attraction entre les deux chanteurs – Bieber prenant Cyrus par la taille, Cyrus s'approchant vers Bieber le regardant dans les yeux, Bieber embrassant Cyrus – ou de rejection en rejouant/reliant ces mêmes scènes dans le sens inverse.

Dans un tel univers mêlant styles et registres – des prises de vue réelles, du *footage*, des modélisations en 3D, de l'animation en 2D – sur un fond en damier noir et blanc signifiant la transparence sur les logiciels de traitement d'image – Paul Yves Jacques Guilbert fait des collages en polyvision d'images de *Philadelphia Story*, de vidéos de Miley Cyrus et de Justin Bieber, de textes tantôt en français, tantôt en anglais, rédigés par le Chimist ou des paroles des chansons des deux popstars, des scènes recrées en 3D aux textures pixelisées.

*INTERLOOP Meaning Lies Inter/views/Loves*, quoique fondée sur le modèle d'une conférence filmée dès l'incipit, ne cherche pas à donner une preuve (scientifique) au mécanisme attraction/rejection que l'on pourrait croire fondamental en physique, mais s'impose comme recherche... en cours... à prendre en cours...

Antoniý Valchev

<sup>1</sup> Cf. catalogue des *Rencontres Traverse 2018, L'Expérimental est déjà commencé ?*, p. 165.

## Estelle Vétois, *Crash Test*

1min50 | France



D'une image photographique projetée *Crash Test* fait une séquence vidéo narrative en éclairant les zones haute et basse de l'image dont le centre reste dans l'obscurité, et ce, en boucle. Estelle Vétois l'a créée à partir d'une photo découverte dans un marché aux puces non pas d'un fonds amateur mais prise par un caméraman professionnel qui travaillait à l'ORTF, l'Office de radiodiffusion-

télévision française jusqu'en 1974.

La composition entraîne la question des manières de projection, ce que *Traverse* provoque particulièrement en programmant ce travail, en deux formats sous deux modes : une projection parmi d'autres films dans la petite salle de cinéma sise au sous-sol de Prép'art et une projection nomade, installation éphémère projetant, annulant le film, projetant, annulant le film métaphore du *crash*, destructeur, amplification du travail du regard pour saisir.

Le travail prouve par ses deux options, des qualités sûres qui conservent sa puissance même lorsque les éléments de la présentation sont décomposés, une installation qui focalise sur cet « objet vidéo » devient un moment d'une liste de films d'autres artistes vidéastes. Quel que soit le contexte, le travail s'impose traversant élégamment les péripéties d'affichage. En effet, Estelle Vétois s'intéresse à la nature interchangeable et intégrale de la photographie au sein de la vidéo et aux éléments de la vidéo entrant dans la photographie. Elle retient le noir et blanc pour infuser un code binaire avec le blanc pour saturer les données et le noir pour notifier l'absence de données ; chacun des deux éléments dépend de l'autre pour la compréhension et la vision.

L'artiste apprécie la diversité de l'approche de son travail par le public, porteur de la multiplicité de perspectives qui nous façonne comme habitants du monde mais de pays divers. « Pour moi, *Crash Test* n'a pas d'existence sans le regard du spectateur. *Crash Test* est un dispositif de monstration, indubitablement activé par le regard de l'autre. C'est une expérience différente selon nos références culturelles, notre mémoire ou encore notre niveau de concentration à l'instant. Il y a une variabilité de l'expérience et c'est qui me plaît. »

Pour l'éprouver, son travail loin de garder l'image intacte, agit comme un balayage de scanner qui ne délivrerait que des espèces restreintes de l'ensemble... ainsi le



spectateur a à observer et à scruter les zones sombres, a à découvrir les différentes composantes pour saisir le référent... mais il lui faut, au-delà de la mémoire indispensable à toute lecture filmique et vidéographique peut-être la patience jusqu'à la fin de ce balayage afin de « reconstruire » une image d'une collision, une image d'un véhicule écrasé, sans autre information. Dans un contexte inconnu même si *Crash Test* induirait à penser aux essais pratiqués par les constructeurs automobiles pour (s')assurer de la sûreté de leurs machines.

Plus, cette forme particulière d'invitation à lire entraîne les questions du cadrage inhérent à tout image mais surtout au filtre voire à la censure des informations menée par les médias qui décident de révéler ou pas le fait.

Loin de se réduire à ce propos d'avertissement, *Crash Test* est même morcelée, image en mouvement, ce qui définit le cinéma.

Anne Muray

### Davor Sanvincenti, *Almost Nothing: So Continues the Night*

12min | Croatie, Bonobo Studio

**L'artiste dit :** « Le film tourne autour de l'ampoule comme la Terre tourne autour du Soleil. La lumière rend le film visible. En orbite autour de la tragédie du film et de notre réalité, l'image résiste à la cruauté de l'expérimentation. »



Davor Sanvincenti, né en Croatie et également connu sous les noms de Messmatik et de Gurtjo Ningmor, explore les divers champs des arts audiovisuels y transgressant les frontières du film et de la vidéo, de la photographie, des installations sonores et de la performance. Il y questionne le concept de perception et problématise la place des sens dans le processus de constitution du réel, en développant une esthétique qui oscille entre ce qu'il appelle une phénoménologie audiovisuelle et une anthropologie de la culture visuelle.

*Almost Nothing: So Continues the Night* de 2017 s'intéresse à la capacité de percevoir, surtout de voir – et donc de savoir ce qui nous entoure dans le monde.

Davor Sanvincenti y répète les possibilités de la connaissance par la perception, ce qui devient possible dans la mesure où l'univers est composé du même élément, se référant à l'idée d'unicité entre les êtres. Ainsi, est-il possible pour l'homme de voir la mort d'une étoile aussi éloignée soit-elle, même s'il n'est pas possible de l'apprécier simultanément mais après des milliers d'années de son apparition.

On comprend ainsi que, bien qu'il soit possible de percevoir la matérialité qui constitue la réalité, la perception de la réalité est médiatisée/influencée par le temps et l'espace à partir desquels on reconstruit ce que l'on éprouve comme réel. Dans *Almost Nothing: So Continues the Night*, c'est grâce au langage de la lumière que l'on apprend et appréhende la réalité à partir des images obtenues du jeu entre ombres et lumières.

La lumière y devient un élément clé pour connaître et construire la réalité à partir de chaque plan composé dans le jeu constant avec l'éclairage. Dans cette façon d'aborder la construction de la réalité et, par conséquent, de la production de sa connaissance, émerge l'idée que la pensée est cadrée par les limites du langage. La constitution de la réalité vient de la capacité de communiquer et, par là même, de ses limites.

Cependant, il est clair que certaines parties de la réalité ne peuvent être appréhendées, étant donné que notre capacité à savoir est conditionnée par nos sens. Ce qui nous dépasse fait partie d'une réalité plus grande à laquelle nous n'arrivons pas souvent à donner sens ; cela le film le décrit dans le contraste de la matière et du vide.

Dès lors, les images du film font allusion à la condition dichotomique de la réalité entre matière et vide, entre création et destruction. On comprend que pour créer ou pour désirer créer, il faut partir de l'action de destruction précédente. L'expérimentation visualise et s'exprime dans l'image de la détérioration de la matérialité, qui symbolise le double acte de destruction et de création, expérimentant de nouvelles images qui rendent compte, en particulier, de nouveaux aspects de la réalité liés aux processus de destruction et de création du réel.

Cependant, comme l'expriment les narrateurs, le film résiste à la complète destruction, ce qui suggère l'idée de résistance face à l'action transformatrice. Il s'agit, dès lors, de rendre compte de la résistance des images, de la résistance du film en tant que support d'enregistrement, de la résistance du cinéma en tant que moyen d'expression, de création, de mémoire et de pensée.

*Almost Nothing: So Continues the Night* soutient, par là, que le cinéma, tout autant que la mécanique quantique, a influencé les capacités à percevoir la réalité et, par conséquent, à construire des visions du monde. Ainsi peut-on penser que le cinéma a affecté la structure de nos sens et de notre perception, tout comme notre esprit s'est adapté au langage du cinéma.

Alonso Castro<sup>1</sup>  
traduction *Traverse*

1 « Curtocircuíto 2018. Almost Nothing: So Continues The Night de Davor Sanvincenti », *Desistfilm*, 8 octobre 2018 [en ligne] <<http://desistfilm.com/curtocircuito-2018-almost-nothing-so-continues-the-night-de-davor-sanvincenti/>>



## Amélie Berrodier, VISU(S)

14min45 | France

### *Toucher à distance*

L'intrus s'introduit de force, par surprise ou par ruse, en tout cas sans droit ni sans avoir été d'abord admis. Il faut qu'il y ait de l'intrus dans l'étranger, sans quoi il perd de son étrangeté.

Jean-Luc Nancy, *L'Intrus*, 2010



Les films, les photographies et les installations d'Amélie Berrodier touchent à une zone sensible, celle de l'espace privé, de la famille, de l'intime. L'artiste réalise des portraits comme Marguerite Duras a su les formuler par les mots : derrière son appareil, elle regarde avec soin, tout en trouvant un équilibre entre l'empathie et la distance. Elle prend le temps nécessaire. Elle analyse le

langage, celui des mots, celui des corps, mais aussi celui du silence et de la simple présence. Le plus souvent, tout se joue dans un échange de regards. L'artiste attend un moment précis, celui durant lequel la personne filmée ou photographiée va cesser de contrôler son apparence, son comportement, son image. Un moment de léger basculement, entre le contrôle et le lâcher pris ; un moment de confiance, de relâchement et de détachement par rapport à une situation anormale. Depuis quelques années, Amélie Berrodier pense des protocoles artistiques, des dispositifs filmiques, des prétextes pour rencontrer des individus (intimes et/ou anonymes), pour mettre en œuvre leur portrait. Ainsi, elle se poste devant les portes-cochères, envoie des lettres, filme les membres de sa famille ou entre directement chez des inconnus. Pour la réalisation de ses derniers projets, elle fait littéralement du porte-à-porte pour entrer dans les maisons et les appartements d'individus qu'elle ne connaît pas. Elle demande à réaliser un portrait, elle dispose son appareil et filme dans la foulée de la rencontre. Celle-ci se produit dans un espace-temps étrange où l'artiste et son appareil apparaissent tels des intrus dans l'espace privé de celui ou celle qui devient leur sujet. La rencontre engendre une situation cinématographique formée d'un décor, de l'artiste, de l'appareil, du sujet filmé et du spectateur.

Amélie Berrodier favorise les relations troublantes entre la machine et le sujet observé, entre le sujet et le regardeur, entre l'artiste et son sujet, entre la présence et l'absence, entre l'attention et le voyeurisme, entre le documentaire et la fiction (*Portraits Filmés*, 2016). Face à l'appareil, un réflexe, la personne ne sait pas s'il s'agit

d'un film ou d'un portrait photographique. Il existe ainsi un trouble dans son comportement, une hésitation entre l'attente induite par la situation et le désir de relâchement. D'autres œuvres se jouent du réel. Ce que nous voyons à l'écran n'est pas fatalement synonyme de vérité ou d'authenticité. L'artiste demande parfois aux individus filmés de rejouer une scène quotidienne : regarder la télévision, faire la cuisine, manger, bricoler dans l'atelier. En ce sens, ils deviennent les acteurs de leur propre quotidien, de leur propre réalité (*15.05.1960*, 2015). Evelyne Grossman écrit que l'art et la littérature nous initient à « ne plus avoir peur de la violence de nos pulsions, de nos sensations ; expérimenter, explorer, y aller voir d'un peu plus près, franchir les barrières du dégoût qu'érige le phobique. Plus encore : élargir le champ des perceptions et sensations de celui qui n'est plus seulement un spectateur ou un lecteur, le toucher à distance, augmenter son seuil de sensibilité : le rendre sensible à un imperceptible qu'il ne savait savoir discerner.<sup>1</sup> »

Selon les séries, l'artiste réalise des portraits fixes et silencieux qui génèrent un face-à-face, une présence imposée qui provoque différents sentiments allant de l'empathie au malaise, en passant par l'identification et l'indifférence. Son œuvre s'immisce dans les interstices de l'art, du documentaire et de la fiction pour avant tout penser la rencontre, la confrontation avec l'autre. Celle-ci, restituée par l'intermédiaire de scènes réelles, fictives, choisies, montées, donne lieu à une réflexion globale portant non seulement sur notre rapport à l'image, mais aussi à des problématiques d'ordre existentialiste telles que la communication, le corps, le temps, les injonctions sociales, la famille, le couple, la solitude ou encore le travail. Amélie Berrodier extrait du quotidien de chacun un portrait esthétique et sociologique d'une humanité sobre et ordinaire.

Julie Crenn

## Justine Haelters, *Mars*

19min24 | France

*Mars* s'intéresse aux rapports entre mémoire et fiction, s'interroge sur le rôle de la mémoire dans l'invention du futur comme sur sa capacité à faire imaginer un récit à venir, sur son influence sur l'imagination et dans la création.

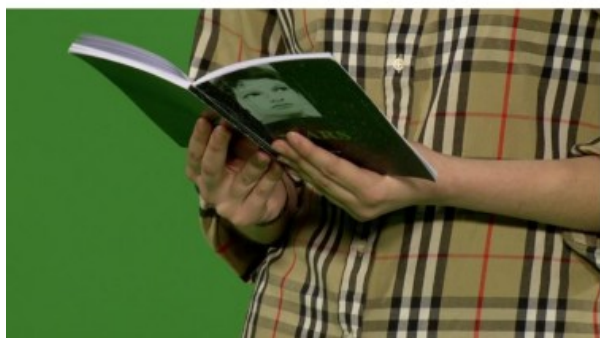
<sup>1</sup> Evelyne Grossman. *Éloge de l'Hypersensible*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p.119.





Se nourrissant d'un entretien avec le neuropsychologue Francis Eustache, le film s'arcoute à de telles questions tout en composant avec des archives, sa propre fiction et précisément sa propre science-fiction d'un voyage sur Mars, annoncé par le titre. Cependant, la réflexion porte aussi sur l'envers total de la mémoire, l'amnésie, qui est l'absence totale ainsi que la définit Francis Eustache : « Lorsqu'on demande à des amnésiques ce qu'ils vont faire du futur, ils répondent c'est blanc. Je dis c'est blanc parce que c'est ce qu'ils répondent. C'est blanc, c'est *blankness*, un espèce de vide... ».

Et plus encore, ce à quoi *Mars* fait écho, c'est *Toute la mémoire du monde*, ce court métrage qu'Alain Resnais a tourné à la BNF – le lieu de cette mémoire par les livres – en 1956 et auquel Chris Marker collabora, tous deux en preuve du rapport du déroulé du cinéma au cheminement de la mémoire.



En effet, un livre qu'il cite me guide et contribue aussi au titre éponyme : *Mars* de Jeannine Garane, suivi dans son cheminement, dès son arrivée, à la bibliothèque jusqu'à son rangement au sein d'un univers aussi complexe qu'un labyrinthe.

Ce livre censé faire partie de la collection *Petite Planète* des Éditions du Seuil, dédiée aux livres de voyage et que dirigeait Chris Marker, est, cependant, inventé de toutes pages par Chris Marker, lui-même pour ce film. Son dialogue avec le futur invite à un voyage mental, devenant par là-même source de fiction fondée sur ce que pourrait être – aurait pu être – serait un voyage sur Mars... Ainsi *Mars*, le film procure un nouveau propos à ce livre sans cesser de s'interroger sur le rôle de la mémoire dans la projection du futur et dans le processus de création de la fiction.

Au-delà de mes questions essentielles pour mon travail, une expérience douloureuse très personnelle a interféré : ma mère est atteinte de la maladie d'Alzheimer et je ne peux m'empêcher de l'enregistrer, de la filmer. Cela me devient essentiellement nécessaire contre l'oubli.

Cette réalité-ci/ma réalité s'immisce dans le film pour interroger d'un autre angle, la mémoire et l'oubli. Les questions s'y précisent sur les processus, les limites, les difficultés à continuer à raconter lorsque les souvenirs s'échappent. J'y poursuis ma question alors le film se fait s'interrogeant sur le comment raconter cette expérience : *Mars* non seulement puise à plusieurs sources non en constats multiples ou écho savants mais en une bande de Möbius qui ne peut discerner la question et le faire.

isdaT | Mur#35**Cécile Dumas, *What's on your mind***

installation vidéo | Toulouse



*What's on your mind* est un collage d'archives vidéos amateurs glanées sur Internet et de fragments de pensées, personnelles et empruntées.

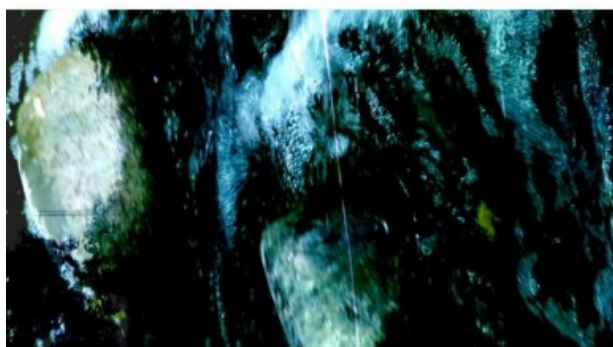
En visionnant des films de famille sur le site de l'INA, j'ai pris conscience que certaines de ces images – *a priori* sans qualité – m'interpellaient, me racontaient quelque chose. Je me suis mise à les collectionner.

Parallèlement, je poursuivais depuis plusieurs mois un travail d'écriture, par lequel je compilais des pensées fugaces, des notes de lecture, des bribes de conversations, des paroles de chansons. Mais je ne savais pas comment les produire en actes.

J'ai donc fait le pari de monter ensemble ces fragments éparses. De me servir des images des autres comme fonds pour raconter les miennes.

Goethe Institut**Mélissa Faivre, *Underneath it all***

installation vidéo | 4min42 | Allemagne



Telle une expérience visuelle immersive, *Underneath it all* déborde notre environnement matérialiste en l'unissant au pouvoir et à la force de la nature. L'eau triomphante façonne les paysages se succédant en un flux continu. L'espace atteint un point d'harmonie et d'abstraction où seul s'impose le ruissellement des couleurs ; comme une peinture en mouvement

où l'eau serait un pinceau. La matérialité des textures sonores crée une tension avec la surréalité des images induisant nos sens à se déplacer dans des lieux indéfinis.



## Juliane Ebner, *Landstrich*

29min17 | Allemagne, AOM



Une bande étroite de terre où dire son Heimat, ce lieu où l'on se trouve chez soi. Étroite parce qu'elle se forme sur quelques faits familiaux et des allusions de l'Histoire allemande des années 1940 à la chute du mur de Berlin.

L'esprit est très loin du *Tambour* de Schlöndorff où Oskar né dans les années 1920 à Dantzig ne veut pas grandir et traverse les tumultes de l'Histoire meurtrière de la seconde guerre mondiale avec son regard et son

jugement à hauteur d'enfant-homme mais, maintenant, dans l'après, sans appel. *Landstrich* est une rétrospection, le film réveille les souvenirs d'enfance mais avec l'esprit ouvert et le désir de décanter ce qui ne se disait pas, ne pouvait se dire.

L'artiste fait la lessive des secrets familiaux, les papiers multiples qui fondent le film parmi lesquels, subrepticement, se glisse plusieurs fois et en *coda*, une photographie d'enfant de cette Histoire, portent des effets de délavé, les taches tombent en goutte de couleur alors que se réitère jusqu'à la superposition, la description du linge pendant aux fils pour sécher.

Cependant, loin de n'être que cet ustensile dédiée aux femmes et très utilisée par la grand-mère, pivot de l'histoire et de la famille, la lessiveuse s'avère l'image métonymique du secret de famille, « des choses cachées » ainsi que le probable lieu du viol de la grand-mère par un soldat russe.

Plus étonnamment, elle provoque un portrait de la grand-mère, jeune femme avec turban, en pose « glamour », et des senteurs mêlées de l'enfance.

La grand-mère est le catalyseur et le déclencheur de cette écriture de la famille : la voix *over* féminine et jeune qui parle à la première personne et la nomme « sa grand-mère » commence par « Après la Guerre, ma grand-mère avait mauvaise conscience, parce qu'elle était toujours vivante. Son mari lui avait donné un pistolet, et lui avait dit que si les Russes venaient, elle devrait tuer les enfants d'abord, puis elle-même, mais elle ne l'a pas fait », or ce choix n'est pas sans incidences sur la saga familiale, puisque cette femme n'en a jamais fait le deuil et que son comportement, sa manière d'envisager le monde était pesé à l'aune de sa désobéissance, non seulement l'enfant né du viol mais les résultats scolaires voire le temps pluvieux dont elle accuse les Russes.

Le récit s'affirme quête personnelle de la réalisatrice mais la famille est d'un pays, d'une langue : alors qu'en incipit se balaient diverses images d'avion, de bâtiments, de paysage, l'allemand et l'anglais dialoguent ; plus tard, l'ambiguë acceptation/refus de ce Russe entraîne des mots en sa langue pour menacer d'emporter en

URSS l'enfant né du viol. Des faits de l'après-guerre, emblématiques comme divers éléments constitutifs, de la photographie de soldats russes attachant le drapeau soviétique sur le Reichstag, le 2 mai 1945, si connue qu'elle figure parmi les *100 photos du siècle*, du corps à demi-nu tenu par deux personnes – synecdoque de l'holocauste sans que jamais le mot « juif » ne soit dit – au fusil brandi, du grand-père en uniforme... ce qui s'insinue vient du fonds familial et la mention des camps vient de ce qu'a souffert le grand-père mort à 50 kilomètres de la maison, dans un tel lieu.

La réalisatrice poursuivant sa constitution d'image de la famille allemande de l'après-guerre avec un humour distancié, répète la litanie des rescapés : personne n'était nazi dans la famille ou pas un vrai nazi comme l'oncle Hans, de même que par la suite, personne ne fut de la Stasi.



Elle sait que l'histoire familiale est de l'ordre du roman avec focalisation et mensonge par omission, édulcoration et reprise du même. Les images ne se succèdent pas linéairement mais arrivent l'une sur l'autre, l'autre sur l'une, dans le désordre du retour à la mémoire et des tris conscients ou pas.

Elle fait film de ses recompositions avec, ici et là, le bruit canonique du projecteur. Elle revient à l'image de son grand-père en enfant nu turbulent mais aussi à la décision de placer l'enfant malade en asile. De même, lors de l'épisode de la mère et des enfants, une image de Madone impertinente trouble le récit et tout aussi rapidement, la distinction entre les enfants, dont l'une est décrite comme pleurant ou jouant alors que le garçon suçait ses mains ; ou encore survient l'image de la mère « maligne » poussant l'ours-allemand. Cependant, de telles images-souvenirs glissent sur des couleurs transformant l'espace. *Landstrich* adjoint le récit des tests que l'on refuse de suivre comme l'on refuse de dire le vrai.

Pourtant les dessins s'avèrent le plus souvent heureux, les portraits de la famille s'avèrent rarement critiques hormis la pique contre l'oncle « pas vraiment nazi mais » avec son revolver posé contre la tempe... y nage une tortue, y joue la petite fille... des couleurs dissolvent les aspérités.

La voix organisatrice/réalisatrice de cette mémoire préfère repousser l'explication par résultats mathématiques, organigramme et topographes et savourer l'odeur mêlée du savon-charbon-pommes qui cirées renvoient le reflet des pages de journaux qui alimentaient, elles, le feu de la lessiveuse – elle encore.

Une très personnelle « madeleine de Proust »... d'où sourd « la force d'avoir prise sur le monde »... et celle du film en images aimables.



## Sebastian Wiedemann, *Sturm in Fenster*

1min | Brésil, CJC

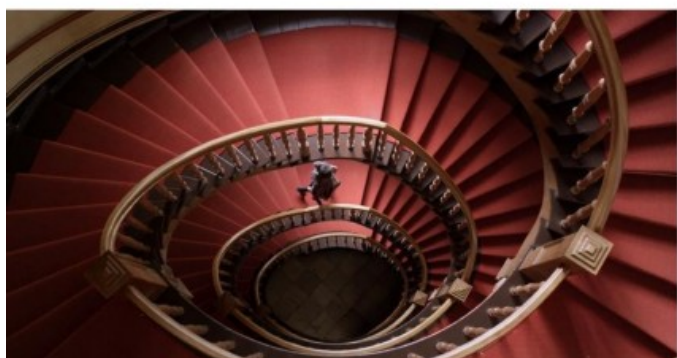


Le film s'écrit avec une série de photos prises en *time-lapse*. Les variations chromatiques et les textures/égratignures viennent de l'expiration, de la détérioration et du mauvais traitement de la matière avant d'être exposée.

Le *time-lapse* enregistre à une vitesse plus lente que celle de la projection alors que le film, lui, est projeté en accéléré, ce qui découvre les mouvements autrement imperceptibles. C'est un outil scientifique dont se sont emparé les artistes d'autant que les appareils numériques le facilitent ; en effet, il participe à l'étude des déplacements des nuages, à celle des éclipses, du ciel étoilé etc. et à celle des flux qu'ils soient maritimes ou des humains dans les rues.

## Ilaria Di Carlo, *The Divine Way*

installation vidéo | 15min | Allemagne



Selon un des critiques du 12<sup>e</sup> Festival du film de Kustendorf en Serbie, *The Divine Way* d'Ilaria Di Carlo en a été l'un des meilleurs films. Il rejoint, en effet, la création expérimentale, une percée artistique aussi inattendue que puissante dans le monde de la forme, déjà active dans les films des premiers temps héroïques de la « deuxième avant-garde », de Hans Richter à Germaine

Dulac ou aux surréalistes Dalì et Buñuel.

Ilaria Di Carlo, artiste italienne qui vit et travaille à Berlin, appartient à cette catégorie très subtile de cinéastes qui privilégient la recherche de la structure de l'image en mouvement. Dans ce film, elle plonge elle-même dans les profondeurs d'un surprenant enfer dantesque ou très personnel, le long de dizaines d'escaliers, qu'elle a recherchés dans tout l'Occident. La clef du décodage est à emprunter au « raccourci » de l'échelle de *M* de Fritz Lang, emblématique de l'expressionnisme allemand, en 1931, qui figure par une spirale, la direction vers l'abîme de l'inconscient, la plongée dans le tourbillon du péché et dans les méandres les plus secrets de l'âme humaine.

Une musique excellente et des contrepoints métriques s'associent à cette chorégraphie

de gestes naturels eux-mêmes pleins de rythme, en accélérant les mouvements de cette unique séquence de descente dans le labyrinthe fantasmagorique de l'Enfer. Les formes, en constant changement, se fondent, se dissolvent jusqu'à s'interpénétrer disparaissant dans un impressionnant ensemble symbolique qui conduit la fin au commencement et vice versa.

En une construction très imaginative ou en une forme propre et épurée, un flux continu entraîne de la figuration à l'abstraction, à travers les domaines de la réalité et de la métaphysique ou du subconscient. Transportée par une extase créatrice, l'artiste n'a pu durant longtemps, s'échapper de ce labyrinthe d'escaliers envoûtants, riche en enchevêtrements mystiques de l'âme. Forme majestueuse qui a capté tous nos sens tout au long de sa marche filmique.

Božidar Zečević<sup>1</sup>

### Oscar Veyrunes, *À l'atelier* (2017)

installation vidéo en diptyque | 12min17 | Allemagne

Intérieur jour.

Intérieur nuit.

Un atelier.

Un homme, jeune est assis à sa table de travail. Travaille-t-il ? S'ennuie-t-il ?

Deux moments d'une journée. Quel intervalle entre la prise de vue de jour et celle de nuit ? Quelle importance ?

Les objets dans l'atelier ont changé. L'angle de prise de vue aussi.

De grandes fenêtres offrent une vue sur la ville. Cheminées en brique d'une usine, le clocher d'une église.

L'homme ne regarde pas dehors. Que regarde-t-il d'ailleurs ? Que fait-il ?

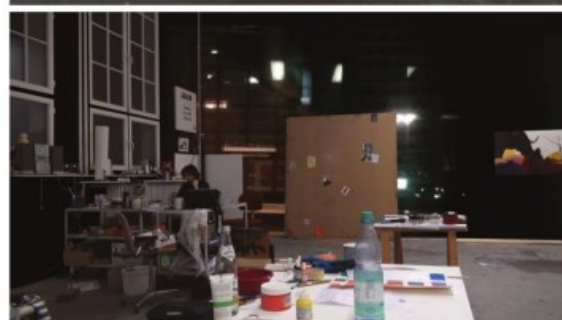
Images fixes, images en mouvements.

Sur les murs de l'atelier, la ville défile. De jour, de nuit.

Le mouvement accéléré de la ville pénètre dans l'atelier par les murs. Les parois fondent. Les frontières s'abolissent.

Pourquoi sortir quand la ville s'immisce dans l'antre de l'artiste ?

Le paysage par la fenêtre est resté inchangé.



<sup>1</sup> Article paru dans *Pečat*, n°554, Belgrade, 25 janvier 2019, p. 57.



La ville vue à la vitesse d'un transport en commun.  
On se laisse porter par l'esthétique de cette installation – un dispositif en diptyque –, sorte de revisite du mythe de Platon, de représentation de la notion d'espace-temps ou les deux.

Marie-Stéphane Salgas

**L'artiste dit :** « L'atelier, un espace de travail, de vie, de rêve, de construction, de création, un espace de rencontre et d'introspection, un espace personnel et partagé, un espace de vide, de chaos, d'accumulation, un espace matériel, un espace intérieur, un espace de recherche et de laisser aller, un espace ouvert et fermé. *À l'atelier (2017)* est proche de mon quotidien de vie à Berlin à cette date avec des captations vidéos de mes trajets aller et retour en transports en commun, de jour et de nuit et des captations vidéos de moments de lectures et de rêveries à l'atelier. Par le collage, les murs de l'atelier s'affranchissent de leur condition de structurant, d'éléments qui structurent l'espace, pour devenir dehors, mouvement, trajet, et se mettre en relation avec l'introspection du dedans.

*À l'atelier (2017)* devient un autoportrait où le mouvement d'un dehors est mis en relation avec la rêverie d'un dedans. »

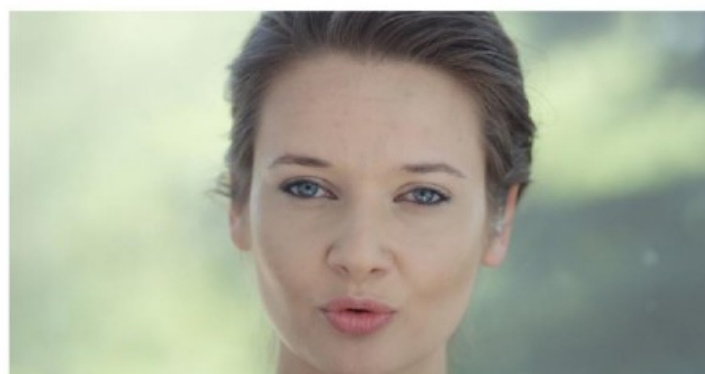
### Katarina Zdjelar, *AAA (Mein Herz)*

boucle sur écran | 4min30 | Pays-Bas, EYE Film Institut

Les titres que donne à ses vidéos, Katarina Zdjelar attestent son bonheur de la voix et qu'elle renouvelle, à chacune, sa quête de la voix. Il suffit de citer *The Perfect Sound* même si cet *opus* découvre combien l'apprentissage de la langue est normé, combien l'écoute est déjà limitée par des pré-supposés sociaux qui, par exemple, limite les accents particuliers. En effet, le son parfait, c'est aussi celui qui emporte l'auditeur dans le bonheur de l'écoute de *AAA (Mein Herz)* qui prend en défaut celui qui ne sait se laisser aller dans ce plaisir, s'il ne sait dire ce qu'il entend, s'il ne sait classifier ce qu'il entend.

En prélude, des modulations aptes à faire attendre une chanson quand le premier air vient des *Voyages d'Hiver / Winterreise*, en langue originale et que suit Chostakovitch...

Quatre mélodies, en diverses langues, une seule « profération » comme si la chanteuse suivait une seule partition, un seul morceau. La voix est connue : Barbara Kinga Majewska. Elle sait former le son, le façonner. Ses lèvres guident,



son regard subrepticement suit les passages à l'autre chant ; les phrasés se succèdent, se réitèrent, s'entraînent, avec des variations dans la durée voire dans la scansion. Les instruments de même peuvent glisser du piano continu au gratté des cordes alors que des mots s'imposent et que d'autres fuient. Ce qui demeure, c'est le pouvoir d'accroche de ce *AAA (Mein Herz)*, au diapason avec cet appel... du cœur décliné en plusieurs langues.

Tout est mis en œuvre pour cette captation, ce ravissement : plan unique réservé au visage en gros plan, avec une très faible profondeur du champ laissé flou, regard adressé d'une jeune femme que les connaisseurs de la cantatrice polonaise reconnaissent et dont les yeux bleus gris lumineux hypnotisent ceux-là et les autres. D'abord impassible, créant l'attente, elle esquisse un sourire lorsqu'elle passe à la chanson d'amour américaine ou reprend le sérieux pour Schubert, ou module les lèvres pour vocaliser ou passe au parlé-chanté... ainsi sans prévenir autrement, interprète-t-elle simultanément les quatre morceaux en les faisant un et divers à la fois.

Elle préserve le style originel, le *tempo* et le rythme de chacune des œuvres mais bientôt, elle en découpe de plus petits fragments qu'elle « coud ». Le silence porte, la musique se détache, les mots fusionnent, les sons se heurtent mais le chant général résiste. Le polonais, l'anglais, l'allemand deviennent des phonèmes pour la création de nouveaux mots chantés voire pour leur seul signifiant sonore ainsi les vibrations de la voix.

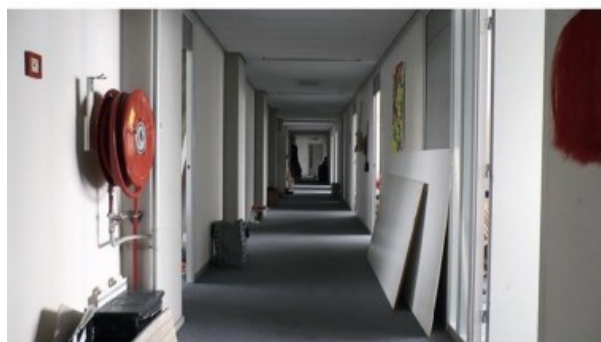
Les sons enlevés, envolés, gardent leur singularité et font autre montage musical.

Si le film *footage* emprunte des plans pour composer sa nouvelle phrase filmique, où ils portent leur trace et se reconnaissent pourtant, *AAA (Mein Herz)* emprunte des phrasés musicaux en une nouvelle envoûtante partition où ils deviennent notes d'un récital d'autant plus prégnant qu'il captive là, devant, par l'image du son se faisant.

Simone Dompeyre

### Mélissa Faivre, *song for being alone*

boucle sur écran | 6min26 | Allemagne



*Song for being alone* est une vidéo performative en prise unique où sons et images s'unissent en une même place physique – sans retouche numérique.

Lors de cette performance liée à l'espace, la bande sonore se construit subtilement tout au long d'un mystérieux couloir ; la caméra révèle peu à peu cet endroit assez inhabituel tout en adoptant la fonction de l'auditeur. Le chemin suivi s'active et

passé par le son. L'espace et la distance provoquent, en mêlant son et vidéo, une expérience de perception unique.



## Lycée Ozenne

### Trouble Collectif, *Intérieurs Nuit*

boucle sur écran | 16min47 | France

Tamise les lumières  
 qui d'une journée  
 annoncent ses sons  
 que des feutres enveloppent  
 Et c'est là que tout se révèle  
 au seuil des filaments  
 brillants de leur chaleur  
 – chaude soit la place  
 Il y a elle, il y a lui  
 Eux qui voguent par les atmosphères  
 d'un film qui les hante  
 Ils amoncellent ces images  
 latence de leur vie  
 décrite en parallèle  
 Et si cet irréel  
 construit de leur regard  
 se révélait croiser les espaces de nos vies  
 ces pauses et allers  
 ces silences et retours  
 au cœur de nos repères  
 Notre œil captivé  
 même si non dévoilé  
 aime à s'arrêter  
 quand l'autre ne le voit  
 quand l'autre de passage  
 en intérieur s'abandonne  
 Ces lieux qui me sont interdits  
 je m'y pose furtivement  
 Lascives les minutes  
 écrivent leurs histoires  
 alors que ces vues si proches  
 se muent en écrans  
 qu'en est-il dans le vie  
 dans la nuit



## Matthew Lancit, *Flying to Nowhere*

boucle sur écran | 1min14 | France



Les vues Lumière ne dureraient pas plus de 50 secondes mais elles portaient en germe la narration des films à venir ; ce *Flying* ne demande pas plus de temps pour traverser deux mondes et se jouer de nos attentes en une chute comique quelque peu sarcastique.

Un plan fixe inonde de bleu le champ – océan, ciel, oiseaux eux-mêmes gris bleu. Des mouettes nombreuses qui luttent contre

un grand vent, leurs piailllements dépassant le bruit des vagues.

Allégorie de l'essai vain, de la petitesse face aux éléments ou inversement de la courageuse persévérance sur l'océan tumultueux, si n'était l'intrusion de deux jeunes filles qui ne sauraient surgir de l'eau. Et le point de vue de les suivre sans à-coups jusqu'au sable où l'explication du sur-place des oiseaux, loin d'être la force des éléments, s'avère le repas pris par deux vacanciers qui leur jettent des miettes alors qu'ils les environnent, en l'air et sur le sable.

L'allégorie devient devinette par la gageure d'une prise unique en une minute.

Simone Dompeyre

## Nick Jordan, *Kobbwebjar*

boucle sur écran | 4min44 | Royaume-Uni



Une jeune femme garde son mystère puisqu'elle ne se découvre que de dos, en contre-jour ou en amorce alors que seul son demi sourire entr'aperçu face à une toile d'araignée l'en dit familière. Dès l'incipit, elle compulse un épais ouvrage, dont elle tient droite, très vite, la page de titre en engagement à la suivre dans sa quête et en reconnaissance de cet ouvrage.

Le gros plan participe à cette « monstration » de *Micrographia* rédigé et composé par Robert Hook ; le premier, dès 1665, à adjoindre les gravures d'images obtenues à travers la lentille du microscope, des insectes et des plantes observés. Ce savant arpenteur/géomètre innova en météorologie et en d'autres domaines et ce livre inclut la description d'un téléphone à ficelle : « en employant un fil tendu, j'ai pu transmettre instantanément le son à une grande distance et avec une vitesse sinon



aussi rapide que celle de la lumière, du moins incomparablement plus grande que celle du son dans l'air ».

Le film privilégie les pages concernant les insectes de celui que l'on a surnommé le « Léonard anglais » et il mêle l'atmosphère de sorcellerie à celle de recherche scientifique. On comprend qu'il ait pu être initié par le projet : *The Art of Magic: re-scoring and restoring objectless index cards from the Museum of Witchcraft/Recomptage et restauration des fiches non renseignées du Musée de la Sorcellerie*.

Flou et net se suivent sur l'objet alors que la bande-son connote le mystère, l'avancée dans la découverte piano sourd, aigus frappés. La solarisation transforme les images de nature. Aux plans du livre se superposent divers plans de fleurs en extérieur et l'explicit remplace par un arbre mort, noir aux branches tentaculaires, les pattes en angles brisés des araignées. Les toiles d'araignée flottent au souffle léger du vent ou se muent en menace légère.

Cela ne refuse pas la réalité historique. Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'alchimie perdait de son mystère et de son pouvoir menaçant mais elle avait été absolument liée aux sciences quand – au risque du bûcher – les savants jouxtaient dans leurs recherches et leurs écrits, de vains espoirs alchimistes de transmutation à des arguments de raison. Tôt, au XIII<sup>e</sup>, Bacon franciscain étudiait la grammaire, la mathématique, la physique, l'astronomie, la médecine ; il est classé parmi les alchimistes de même que de nombreux érudits. Pour seul exemple au XVI<sup>e</sup>, Paracelse qui conçut un terme pour sa spécialité, la médecine, à savoir l'art spagirique en rassemblant deux verbes grecs *span* et de *ageirein*/extraire et rassembler soient « analyse » et « synthèse » or il le pensait synonyme d'alchimie.

*Kobbwebjar* s'apparente à un sésame magique et si l'on extrait et rassemble les sèmes qui le forment, s'imbriquent des savoirs et des indices du film : code (en zoologie) – araignée – bocal.

Les pages d'images se déplient, d'un plus grand format que les pages écrites ; elles copient l'agrandissement du microscope sur les insectes ; les planches très précises provoquent une étrange fascination.

Les gestes de la jeune fille, qui ne se contente pas d'être lectrice, produisent un semblable entre-deux. Elle apprend les pouvoirs des corps d'araignée qui furent prescrits contre l'asthme ; elle applique cette posologie.

Elle suit le mode d'emploi-rébus du titre : prend la jarre contenant les toiles ; malaxe la cire d'abeille – blanche dans ce film qui opte pour le noir et blanc, en accord avec les gravures sur cuivre originelles ; cueille les œufs transparents et agglutinés, en sélectionne un qu'elle glisse dans sa bouche : « *swallow* » indique le livre.

*Kobbwebjar* tient son pari, puisque *web*/la toile nous prend dans son filet d'attraction étonnée.

Simone Dompevre

## Ian Menoyot, *Quand est-ce*

boucle sur écran | 22min | Belgique

### L'oubli pour voir (l'Atlantide)



L'impression est forte à chaque plan – qu'il n'y a pas un seul plan de *Quand est-ce* n'attestant pas la possibilité risquée de son impossibilité.

D'une version l'autre de *Quand est-ce*, le paradoxe se déduirait peut-être d'une plus grande dilatation, non moins paradoxalement d'une plus grande tension.

Le plan serait alors moins pris ou capturé qu'essayé, tous sont un essai à l'arrachée et dans l'arrachement de plus d'un seuil :

une matité de présence dont l'excès se soustrait aux opérations didactiques et mimétiques de la représentation ; des vues n'ayant pas d'autre passion que la tache aveugle en leur fond ; un regard frictionné par ses propres bornes techniques et le savoir qu'il y a un monde au-delà qui ne se laisse pas voir comme ça.

D'épars indices qui ne le seraient qu'en ponctuant l'indication de l'indicible.

Toujours des plans comme des coups de dés, toujours des interruptions comme des relances pour tenir la discontinuité, toujours le réel qui fait trou et le film qui tient la bordure pour ne pas y tomber. Et le titre exposant dans l'absence d'un sujet et la dissolution de sa tournure interrogative les puissances de l'œuvre à faire, au risque de l'aporie, l'épreuve décisive du désœuvrement.

Il est vrai que l'œuvre quand elle se dit se nomme peur, douleur quand elle s'écrit. Les puissances propres ne le sont alors qu'en vérité d'une plus fondamentale impropiété : *Quand est-ce*, modestement, immodestement, un matérialisme de l'indicible.

### L'oubli du devoir de mémoire, pour voir au travail l'oubli

Un peu de temps à l'état pur, comme de minuscules cristaux fracturant imperceptiblement les arraisonnements majuscules de l'Histoire ; des lieux qui ne se réduisent pas à une assignation à résidence géographique, comme des passages



pour une extraterritorialité faisant fuir les écritures officielles ou instituées.

Le devoir de mémoire en ces lieux est de fait un lieu commun rendu inopérant. L'oubli de voir dont le devoir de mémoire obscurément se doublait est ainsi délivré comme un voir de l'oubli au travail, abandonné sur la grève d'usages déliés de toute finalité et dont les plans soutiendraient alors l'essai âprement recommencé.

Un seuil important serait encore celui-là : entre le chien du devoir de mémoire et le loup de l'oubli de voir, la vue affronte moins l'invisible que l'« invu » cher à Marie-José Mondzain, moins ce qui ne peut se voir que ce qui ne se voit pas, non pas l'imaginaire d'une catastrophe passée mais le réel d'un désastre qui dure non moins que le désir d'en attester. Voir consiste alors à voir l'oubli de voir au travail dans le devoir de mémoire. L'oubli de voir comme un jeu essayé – l'oubli pour voir comme diraient les enfants.

Le désastre est celui d'un voir oublié auquel on accède en excès à toutes les vues, en déprise des prises de vue – Eurydice-Ophélie dans l'attente oubliée de son Hamlet-Orphée.

Un pan de mur dans un bout de campagne ombragée, il faut pour le filmer comme les vagues se suivent sans se ressembler un plan, et puis un autre, et même un troisième. Renfrogné le réel qui ne se laisse pas faire – le réel est impossible. Pas davantage les dispositifs d'enregistrement de l'image et du son, turbulents dans leur refus de la juste mesure ou de la bonne distance.

On sent bien que ça tiraille, il y a du désajustement car de l'écart, ça fuit ça frotte ça souffle, plus et moins que ce que l'on croit savoir, le voir en-deçà comme au-delà de la sainte famille trinitaire devoir-savoir-pouvoir. D'ailleurs ceci : il y a de mémorables sous-expositions ou fondus au noir, tantôt parce qu'il y a à délirer l'indiscernabilité du jour obscurci ou finissant, tantôt parce que l'indiscernable conjoint la subjectivité du regard avec la rumeur vague et impersonnelle requérant de son gardien qu'il soit comme le « vigilambule » dont rêvait Antonin Artaud.

### **Le monument qu'il manque et la femme-atlantique (*canto* pour un continent disparu)**

Nuit tombante, jour tombé : les ruines d'une plage normande ne font monument que pour autant qu'il manque, qu'il y manque ceux qu'il aurait dû abriter et pour qui aucun glas n'aurait sonné (on y pense, Jacques Derrida dans *Glas* s'était essayé à inventer un concept-valise en parlant « monumanque »).

Quand, aussi imprévisiblement que dans *La Jetée*, un visage de femme vers la fin n'advient au film qu'après s'être essayé à soutenir le regard peint d'un petit garçon inquiet peint par Jean-Baptiste Greuze, plus inquiétant que les blondeurs enfantines

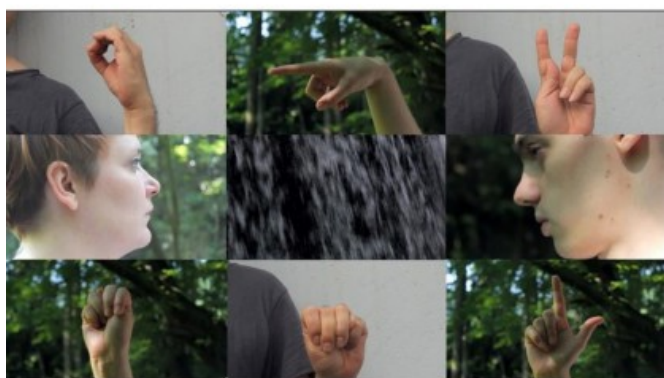
renoiriennes. Vénus émerge du gris écumant de la mer et nous regarde, dans la garde déchirée de ce qui nous est propre et tout aussi impropre : la femme-atlantique figure l'engloutissement océanique de la Manche et des plages du Débarquement, la muse nous regarde depuis cette dissolution-là comme une Méduse durassienne.

*Quand est-ce*, imperceptible pour l'économie du spectaculaire, est ce *canto* sans parole pour un continent disparu – l'Atlantide peuplé des noyés que nous sommes quand nous buvons la tasse de l'oubli de voir mélangé comme un poison au devoir de mémoire.

Saad Chakali

### Jean Sadao, *The multi-sensory Impossibility of a Worm*

boucle sur écran | 9min50 | Japon



Au centre des travaux de Jean Sadao prévaut la recherche d'identité au sein de la société actuelle, dans laquelle l'individu doit comprendre, se confronter et s'adapter à des transformations toujours plus rapides. L'artiste observe avec une attention particulière le point de connexion entre nos environnements naturels d'origine et les courants urbains et technologiques qu'il

interprète comme une relation entre tradition et passé et présent et avenir, entre l'Est et l'Ouest, dans une perspective qui, d'une certaine façon, s'abstient de l'immédiat, grâce à une vision d'ensemble, de haut, et des compositions à lire comme une sorte d'alphabet visuel.

Ainsi de *The multi-sensory Impossibility of a Worm* qui questionne le corps, les facultés sensorielles et leurs limites tout en posant l'hypothèse d'un langage tactile et corporel inhabituel comme moyen de communication susceptible d'atteindre l'universalité ; il y cherche à saisir les potentielles influences sur la personne comme sur la communauté. Jean Sadao examine la physicalité dans les possibles développements de la sensorialité et par là, réfléchit à la manière dont les méthodes de communication influent sur la formation et la structuration de l'individu, du soi ainsi que sur les modes de culture et de mode de vie. Pour ce faire, l'artiste brise la zone d'écran en une polyvision en neuf carrés imposant au spectateur à s'engager dans un mode de lecture inhabituel, pour lequel il n'est pas encore formé. Il organise ainsi une stratification des niveaux sémantiques qui provoque le déplacement perceptuel pour décoder le propos. Ainsi se coordonnent les multiples impulsions visuelles et auditives, y compris les codes de la langue des signes silencieuse et la



signification de l'action des protagonistes – qui semblent se tester mutuellement – à la recherche d'un contact alternatif et de formes d'interaction et de connaissance non conventionnelles.

Sonia Arat

### Johan Rijpma, *Elastic Recurrence*

boucle sur écran | 2min02 | Pays-Bas, EYE Film Institute

De toutes les directions, la gravité tire sur les éclats d'une assiette cassée. Pendant que les morceaux se dilatent dans l'espace, des cordes élastiques tentent de les réunir et même si l'expansion semble ne jamais devoir se terminer, les nouvelles connexions suggèrent une unification virtuelle.

*Pour un texte où s'explique plus longuement son travail de composition, cf. p. 62.*



### Hernando Urrutia, *mirARTE 010...*

boucle sur écran | 2min22 | Portugal



L'expérimentation comme méthode de recherche scientifique, fondée sur la détermination volontaire de phénomènes contrôlés, participe depuis plusieurs décennies, au développement de l'art contemporain, en déterminant ressources et méthodes de nouvelles esthétiques. Ainsi les technologies les plus avancées ont-elles ouvert de nouvelles perspectives

et des notions concernant des matériaux incorporels mais doués d'une extrême solidité. Les propos contemporains ont emprunté de telles voies, comme le fait Hernando Urrutia, artiste extraordinaire de racines basques mais de nationalités vénézuélienne, colombienne et portugaise.

Nous nous connaissons depuis plus de 20 ans, avec notre première rencontre à San Cristóbal, au Venezuela et avons été témoins des rapides changements de cette société mondialisée, comme de ses tragédies les plus aiguës. Les arts contemporains se sont focalisés sur ces plongées violentes, se dressant contre certaines ou s'échappant d'autres, dans des recherches qui nous conduisent à transiter par l'intériorité de

l'individu, de la seule manière possible, à travers les fondements, les émotions, les connaissances, les possibilités et la reconnaissance de la diversité comme principe de coexistence et de développement social avec l'héritage culturel et émotionnel de l'homme respecté dans toutes ses instances.

Hernando Urrutia n'oublie pas ses origines, la débâcle de la terre qui a nourri sa jeunesse, son éducation, sa famille dispersée à travers le monde comme tant d'autres familles, sa relation de couple amoureux et solide, la famille qu'il a fondée. L'artiste a toujours su faire de son atelier un espace sacré, productif et mobile. Les symboles intemporels, millénaires, l'ont transformé dans les années 1990 en un chasseur de possibilités de communication ouvertes à la compréhension émotionnelle de toute personne. Ces tableaux se sont simplifiés et ont fait appel aux souvenirs les plus éloignés de la mémoire collective, aux abstractions formelles. Les installations symboles et rituels pris en un point d'extase, s'apparentent à un regard vers un interlocuteur.

Il n'a pas changé de voie après s'être installé en Europe, au contraire, il le réaffirme en se nourrissant de nouvelles connaissances de la vaste avant-garde européenne et de ses influences. Hernando poursuit son travail introspectif, explore l'image virtuelle, réfléchit sur l'infini du monde virtuel, comme extension extrême des univers collectifs mais également de l'être qui crée, fidèle au rite et à son propre développement. Cela le mène à un point culminant, l'art vidéo, déterminant ses propres processus créatifs-réflexifs et exploratoires.

Le Net nous relie, je peux profiter de son travail fructueux en un temps relativement court. Hernando connaît les principes et l'origine de l'art vidéo, ses premières motivations, rebelles et pointues. Ses objets et motivations oscillent entre la création elle-même, l'esthétique, les techniques, le montage, la qualité et le temps de réflexion, le fonds émotionnel ainsi que la synthèse de tout le travail pour aboutir à une œuvre personnelle, propre, esthétique, ouverte à l'autre. Déconstruire, reconstruire, démolir, réarmer, réinventer, geler, déformer, additionner ou soustraire. Unir et compléter l'image et le son afin de radicaliser une atmosphère sans mesure de temps, où les mouvements d'images géométriques, figuratives et abstraites se renforcent, se ralentissent ou restent en suspension grâce au son.

Y sont récurrents les motifs de l'œil, du regard, de l'identité originelle prête à se mettre dans le pas de l'autre, comme dans la quête du dialogue entre des formes, des couleurs, des positions, des sons, des idées et des croyances non seulement différents mais opposés, jusqu'à se réverbérer dans l'antagonisme dont l'ignorance serait une grave omission, c'est-à-dire une attitude biaisée qui ne pourrait survivre.

Cette récurrence du regard, des yeux, se répète dans d'autres travaux de 2017 – *mirARTE NO mirARTE – V*, *mirARTE NO mirARTE – VI* et *olhAR-TE – VII (mirARTE – VII)* – dans lesquels en tant qu'élément clef, il atteint son apogée.



Selon mon point de vue d'artiste, qui pense son travail d'art vidéo comme une « poétique visuelle sonore » et fidèle à ce désir de composer en poésie, qu'elle soit écrite, visuelle, audiovisuelle ou performative, je peux affirmer que le concept d'art vidéo d'Hernando Urrutia est un bel instrument de « poétique visuelle et sonore » autonome, défini par sa propre conception de l'expression et de la communication, considérées comme les fonctions primordiales de l'art actuel et défini, aussi par ce besoin contemporain d'être créé dans un tel champ d'investigation, intermédial, en un témoignage inédit de notre temps.

José Antonio Sánchez Pulido



*Des élèves de la classe terminale L du Lycée Ozenne ont écrit :*

*À propos d'Apnée d'Aurélie Jouandon<sup>1</sup> :*

Mon regard divague sur la toile tendue ;  
La surprise me happe, mon souffle se coupe  
Deux iris me contemplent, presque suspendus  
Ils sont curieux et m'invitent dans leur groupe.

Mon âme même s'enfonce dans l'eau marine  
Je me sens léger, comme encerclé par des bras  
Les yeux fermés, le sel envahit ma narine,  
Les bruits retentissent comme à l'opéra.

Ton sourire se dessine dans ma mémoire  
Les discrets battements de ton coeur résonnent  
Tu as l'air heureux. Je peux m'en apercevoir  
Je le suis aussi, quand au loin une voix tonne.

Quel bonheur que de voir sous mes yeux ébahis  
Défiler les images d'un moment si doux  
D'assister à la joie d'un bébé si joli  
Me perdant dans un rêve que je croyais fou.

Léa Garcia

<sup>1</sup> Cf. p. 164.

### À propos de *mirARTE 010...* de Hernando Urrutia<sup>1</sup> :

Il est des œuvres qui nous marquent profondément. Non pas parce qu'elles sont agréables à regarder mais bien parce qu'elles sont chefs-d'œuvre qui nous touchent, nous bousculent ardemment, par leur finesse, leur justesse, leur beauté. C'est le cas de *mirARTE 010...*

En à peine deux minutes et vingt deux secondes, la vidéo nous captive, ce qui fait sa force. Il faut si peu de temps pour que l'œuvre pose la question de l'homme, de sa place et de sa perception dans sa confrontation au numérique.

Les codes binaires défilent ; le film interroge, selon des transformations convulsives, instantanées, induites par les nouvelles technologies, de l'informatique via l'électronique. Le film dessine un avenir : l'émergence d'un nouveau monde technologique se profile d'image à image.

À travers les questionnements et les peurs qu'elle soulève, cette vidéo s'inscrit définitivement dans un univers cyberpunk inquiétant.

*mirARTE 010...* nous expose à nos propres angoisses, suscitées par l'ère de la numérisation. En effet, ce visage de synthèse, dénué d'expression, face à nous et dont on ne perçoit pas le regard, est d'une absence de vie et d'humanité brutale. Qui est-il sinon le miroir froid du posthumain en mutation face aux changements de son environnement ? Cette allégorie de l'esprit humain absorbé par les technologies est saisissante.

Les images frénétiques de Hernando Urrutia intriguent, leur fébrilité se conjugue à notre sensibilité, le sens profond des transformations technologiques dont nous sommes sans cesse les témoins et les acteurs, ne se révèle qu'en échappatoire au monde sensible.

En effet, le vidéaste plasticien, à l'instar de tout poète, s'avère expert dans l'art de voir dans les choses plus que les choses. L'artiste est le « voyant et visionnaire » qui désigne la vérité. La place d'Hernando Urrutia est celle du guide et du prophète qui marche devant tous éclairant ceux qui doutent. Le cinéaste et son œuvre nous font pénétrer dans un monde nouveau à l'atmosphère sombre, obscure en s'opposant au fiat lux.

Hernando Urrutia a dit à l'ombre « soit » et l'ombre est.

Adriana Rakotomanana

---

<sup>1</sup> Cf. p. 237.



### À propos de *coup de vent / coup de foudre* de Michel Digout<sup>1</sup> :

Le philosophe Merleau-Ponty théorisant la perception : « Dans la perception, nous ne pensons pas l'objet et nous ne pensons pas le pensant, nous sommes à l'objet et nous nous confondons avec ce corps qui en sait plus que nous sur le monde, sur les motifs et les moyens qu'on a d'en faire la synthèse », fait référence à un organe central qui synthétise les sensations des divers organes sensoriels pour obtenir la perception d'un objet.

C'est exactement ce que Michel Digout exprime avec *coup de vent / coup de foudre*. Il y recherche les limites de la réduction d'une image, à savoir jusqu'où peut-on détruire une image et quels sont les éléments qui aident cependant à son identification.

Il réussit son pari puisqu'en 3min30 et avec beaucoup d'humour, il compose une tempête dévastatrice qui emporte absolument tout sur son passage, alors qu'un homme tente d'aller à la source de cette tempête afin d'en comprendre l'origine. Le film se déroule uniquement sur un fond vert où des ombres bleues construisent tous les éléments de l'histoire. Ce qui est montré et prouvé avec beaucoup de génie, c'est que même si la représentation d'un objet n'est pas exacte voire comme ici, quasiment abstraite, notre perception fait la synthèse de toutes les informations que nous emmagasinons afin de nous montrer une version différente de notre réalité mais pas moins compréhensible.

Le son du vent, celui des objets qui tombent au sol et les bruits d'animaux rendent la perception de l'image encore plus claire et surtout rendent le film infiniment plus vivant et comique qui à, première vue, pourrait paraître très brouillon.

Cependant, les indices de l'histoire, les dessins et l'abstraction des figures et des objets sont exécutés avec une telle justesse que même un très jeune enfant peut comprendre.

Durant 3min30 le spectateur est happé par ces formes si abstraites mais si familières à la fois. Le film souhaite la bienvenue dans son univers où tout semble possible, et en même temps, il nous offre un sentiment de compréhension et de perception qui rassemble tous les hommes.

Lila Mezerket

---

<sup>1</sup> Cf. p. 145.

## Quai des Savoirs

### Jing Zhou, *Through the Aleph: A Glimpse of the World in Real Time*

installation Net art | États-Unis



Que *Aleph* s'intègre au titre de ce projet de Net Art convoque divers champs de la pensée concernant l'écriture et sa naissance/ ses naissances : la littérature par la nouvelle éponyme de Borges qui y interroge l'infinité de l'espace, du monde, de la réalité ; la théorie des ensembles avec précisément la notion du « bon ordre » et le théorème de Zermelo. Un tel réseau, très factuellement, le plaçait

comme premier dans l'itinéraire-exposition du Quai des Savoirs où il augurait les divers cheminements vers la lumière, vers la quête des œuvres programmées.

Quant à l'écriture, elle a, à l'origine, procédé d'une image codée puisque l'*aleph* – première lettre de l'alphabet hébreu, devenu *alpha* qui a nommé notre alphabet – schématisait une tête de bœuf, dont elle était phonétiquement l'initiale, selon le fonctionnement de nos rébus qui fondent un nouveau mot par le dessin de choses. Par ailleurs, la Cabbale – cette tradition ésotérique du judaïsme, donnée à Moïse en même temps que le *Décatalogue*, sur le Mont Sinaï, considère l'*Aleph* comme l'absolu puisqu'elle y lit la divinité illimitée et pure.

Quant à la mathématique, elle désigne et nomme par cette lettre inaugurale, les cardinaux des ensembles infinis bien ordonnés, *i.e.* l'*aleph* représente sa « taille », indépendamment de toute structure que puisse avoir cet ensemble. Les *alephs* forment une classe propre elle-même « bien ordonnée » ainsi on dira que « Tout ensemble peut être muni d'une structure de bon ordre, c'est-à-dire d'un ordre tel que toute partie non vide admette un plus petit élément. » Ainsi un *aleph* est un point de l'espace qui contient tous les autres.

Quant à Borges dans sa quête constante du déchiffrement de l'Univers qu'il compare si souvent au labyrinthe, et auquel il aspire et qu'il craint à la fois parce que sa compréhension entraînerait l'abolition de l'homme, il suit dans *L'Aleph*, un homme qui pense avoir atteint l'*Aleph* qu'il décrit comme un point de lumière qui contiendrait l'ensemble de l'univers. L'homme glose que tout ce qui a eu lieu, aura lieu encore, partout et tout le temps au sein de l'univers, se perçoit de l'*Aleph*, puisque l'*Aleph* est l'un des points dans l'espace qui contient tous les autres points –



l'instant où des millions d'actes dans l'univers peuvent être vus simultanément de tous les points et sous tous les angles.

L'installation rassemble de telles préoccupations.

Et ce, d'autant plus, que diffusée dans un grand Hall des manips, elle donne le *la* de l'ensemble exposé.

En sous-titre, elle se réclame « coup d'œil/*glimpse* » sur le monde.

Le champ où domine le bleu multiplie les « sous-champs » colorés qui captent en différents endroits, sur Terre et dans l'espace, simultanément et en direct, ceci parce que *Through the Aleph* intègre le *time-lapse*<sup>1</sup> dans sa réunion du système de vidéosurveillance et d'Internet : 142 webcams de surveillance dans sept pays.

Ainsi en retenant des données en direct, il rassemble des informations internationales concernant la terre et l'homme, quand de tels points de perception éloignés fondent un nouvel *Aleph*, une unité dans l'infinité. Une seconde condense trois heures d'un jour par mois, de septembre 2016 à août 2017 ; le tremblement s'empare des éléments ainsi pris par l'accélération. La différence entre le clair et l'obscur distingue le jour et la nuit vus simultanément. L'agrandissement se fait sur tel ou tel point ou telle page du site s'ouvre avec flèche et indication d'ouverture alors que de part et d'autre, s'inscrivent les constellations changeant selon le mois. La mince ligne en rotation, figure du temps qui passe, est indiquée, elle balaie une montre. Les images de la terre sont en temps réel comme les dernières images solaires captées par la Nasa. S'y lit la carte du réchauffement des eaux en temps réel de quatre océans, l'Arctique, l'Atlantique, l'Indien et le Pacifique dont on connaît l'influence dans le changement climatique. Les localisations sont glosées, les constellations alternent mensuellement selon leur position.



Les sources de visualisation sont identifiées : la Nasa, l'Agence Européenne de l'espace, l'observatoire de l'Université de Tel Aviv. La planète est décrite depuis le satellite ; alors en arrière-plan le globe terrestre, en premier plan en amorce le satellite.

Le temps réel devient un temps idéal hors de son territoire, il forme une géographie mondiale ; non pas une image angélique, hors de la réalité grave de la terre et où d'emblée, « tous les gars du monde se donneraient la main » mais un support de

Le temps réel devient un temps idéal hors de son territoire, il forme une géographie mondiale ; non pas une image angélique, hors de la réalité grave de la terre et où d'emblée, « tous les gars du monde se donneraient la main » mais un support de

<sup>1</sup> Cf. p. 227.

souhait de pouvoir travailler à cette paix universelle en analysant nos lieux, nos rapports entre nous et les autres, entre nous et la terre puisqu'embarqués dans le même temps, puisque participant tous de ces sous-ensembles potentiellement ordonnables sans supprimer les différences enrichissantes.

L'artiste, grand voyageur dit s'enrichir des différentes cultures mais aussi dans la beauté de la nature, tout en redoutant « la perte de la nature sauvage, la mondialisation culturelle et la croissance de la population humaine, alors que le tourisme mondial et le réchauffement climatique augmentent continuellement » et réfléchissant au développement des technologies qui « affectent la vie privée des humains » il a voulu infléchir leur fonction, puisque si l'on peut surveiller chacun, partout, pourquoi ne pas utiliser cet œil espion pour la préservation.

**L'artiste dit :** « S'y perçoivent à la fois la diversité des civilisations humaines – microcosme – et l'unité du genre humain, sans frontières, dans un univers en constante mutation – macrocosme – ; ce qui relie les individus et leur environnement, la Terre et l'espace, le temps et l'éternité, et l'art et la science. »

Il rappelle que Borges parle d'un sentiment d'« émerveillement infini, de pitié infinie » et en éclairant le *through* du titre, il convoque cette fois, une toute autre fiction, celle d'*Alice au pays des merveilles*, qui découvre à travers le miroir, une autre réalité – sans doute métaphore du monde réel – miroir auquel il assimile l'écran de l'ordinateur qui devient ainsi celui d'une réalité alternative.

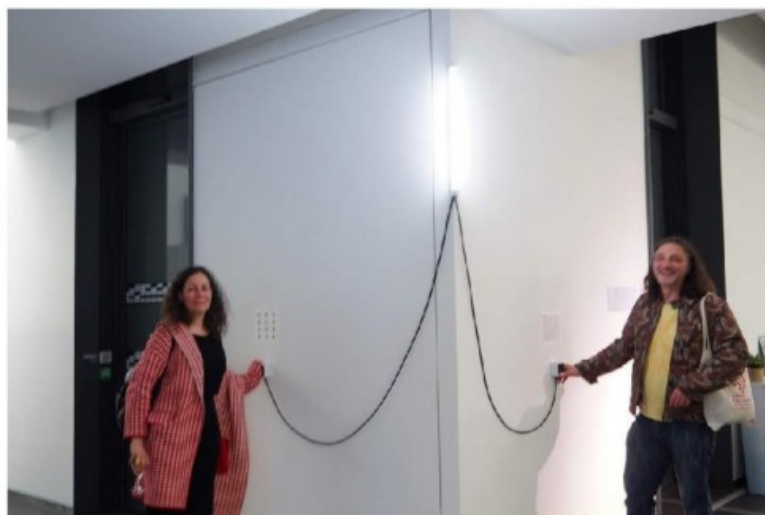
Simone Dompeyre

## Michel Amaral et Audrey Barthes, *Union*

installation interactive | France

Dans cette installation interactive, les deux boutons écartés de plusieurs mètres, doivent être appuyés simultanément pour que s'allume le néon.

L'impossibilité de réaliser cette action pour une personne seule, matérialise à la fois : un concept social – l'*union* –, une valeur éthique – *ensemble* – et une construction intellectuelle abstraite – algorithme *ET* – trouvant son application dans le monde des sciences





et des techniques (informatique).

Traditionnellement, l'art algorithmique offre des représentations visuelles ou auditives. Ici c'est l'algorithme lui-même qui est pris comme métaphore.

Cette installation numérique minimaliste questionne la définition même et le périmètre de cet art dit numérique par une proposition qui en fait clairement partie, sans pour autant faire intervenir l'ordinateur ni aucun traitement informatique, d'aucune sorte.

On se souvient de la critique faite aux premières peintures monochromes : « ce n'est pas assez ! ». Ici, et pour les paraphraser, un interrupteur et une lampe « est-ce assez » ?

La simplicité formelle de cette installation semble questionner au premier degré le rapport du spectateur à l'espace – puisque c'est bien l'écartement entre les boutons qui impose l'intervention d'un second spectateur. Elle questionne, en fait, avec beaucoup plus de force encore, le rapport du spectateur à l'art.

Tout comme le fait la revendication de l'appartenance de la science au périmètre de l'art, à travers la référence explicite au domaine des mathématiques et à l'algèbre booléenne.

Cette installation implique le spectateur comme acteur performatif, au centre d'un dispositif issu de son quotidien, qui nous « éclaire » tout en faisant lien entre vie sociale, science et philosophie. Ou pour le dire à la manière de Robert Filliou, « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art. »

### Katherine Balsley, *Cosmos Obscura*

boucle sur écran | 4min | États-Unis



*Cosmos Obscura* : une association de termes que l'habitude de la formulation de l'instrument ancêtre de l'appareil photo, pourrait confondre. Si ce n'est que quand le cosmos appelle l'univers, ouvre à l'infini – outre la beauté contre le chaos, par définition, désorganisé –, la *camera obscura* ferme un espace, elle est la chambre, la boîte. Boîte optique, cependant, qui concentre les rayons et forme une image : machine à voir.

*Cosmos Obscura* opère la rencontre de ces deux desseins, en une variation de film *footage*. Les images sont empruntées à celles prises par la sonde spatiale *Voyager II*,

cependant ces photographies de planètes et de leurs satellites sont travaillées pour devenir motifs, figures avec une prédilection pour la circularité. Ces images des corps célestes dont on n'aurait retenu que la structure sous-jacente s'unissent à des images totalement créées par divers logiciels, qui, elles, se font écho de diagrammes et graphiques astronomiques.

Le renversement du référentiel au graphique et du pur graphique comme reflet de démarches scientifiques provoque une tension soutenue par un montage rapide jusqu'au stroboscopique.

Duchamp en collaboration avec Man Ray avait inauguré cette transition de l'objet vers le concept, en une machine à moteur hypnotique, en 1920, sa *Rotative plaque de verre*, optique de précision que le spectateur devait lancer, avant de se reculer et d'être saisi voire hypnotisé.



*Cosmos Obscura* est film, projeté mais il reste fondé sur la structure évolutive et sur sa virtualité. Arcs de cercle concaves, convexes, approchés ou opposés, segments refusant la fermeture du cercle en verticale sur segments la refusant à l'horizontale comme des cercles ouverts, cercles barrés, ellipse avec cercles parents aux planètes sur leur orbite, agrandissement jusqu'aux bords

voire les dépassant, effets kaléidoscopiques effaçant la reconnaissance de la source : le cercle est la structure de ces sculptures filmiques toujours recommencées. Les déclinaisons se catapultent, se succédant dans un rythme soutenu par la bande-son de même agilité rapide, elles adoptent la même bipolarité des sources – sons de la nature qui se lient aux sons électroniques. Loin de les naturaliser, de les apprivoiser, la composition pour canaux octophoniques d'Irina Escalante Chernova, les filtre en synthèse soustractive, modélise le bruit blanc, y mêle des effets de voix pour une version stéréo... le dépassement est absolu vers l'abstraction et en un rythme effréné.

Film purement graphique, il rejoint la lignée des artistes privilégiant l'expression directe du tracé au détriment de la narration. Sans adopter le projet futuriste de musique chromatique – du moins dans ce film qui opte pour le noir et blanc détachant la forme sur le fond écranique – Katherine Balsley se fie à la force de l'animation des formes géométriques.

Elle enivre par l'explosion rythmique de figures numériques en héritière des années 1920, quand c'étaient dessins et peintures, sur supports variés du papier à la plaque de verre qui étaient animés, image par image. Ainsi Ruttmann avec *Opus 1*, le premier abstrait long de 13 minutes projeté en avril 1921, Viking Eggeling avec *Symphonie diagonale* et Fischinger se risquent à cette écriture d'abord



de formes simples géométriques puis plus complexes et portées par des morceaux de Brahms, de Verdi ou de Beethoven. Parmi eux *Rhythmus 21* de Richter impose qu'on le décrive : des rectangles et carrés se meuvent au premier plan, au dernier plan d'un champ pourtant sans profondeur, de droite à gauche et inversement, horizontalement, verticalement. Ils se déplacent en un rythme envolé, déchaîné, les noirs varient sur fond blanc et inversement, le film passe du positif au négatif.

Quand les Whitney John et James, en 1944, par un système complexe réunissent des rayons lumineux, des filtres colorés à des procédés optiques pour composer, leur premier film abstrait en 1961, ils l'intitulent *Five Film Exercises*, affirmant la recherche, l'essai qu'ils poursuivent avec l'ordinateur – alors analogique et nouvellement fabriqué – quand John compose son *Catalog*, qui, très logique avec ce titre, recense tous les effets graphiques qu'il avait créés. Cependant, James anime *Yantra* en 1957, un dessin fait à la main photographié sur une imprimante optique qui, lui s'inspirait des écrits de Jung sur l'alchimie.

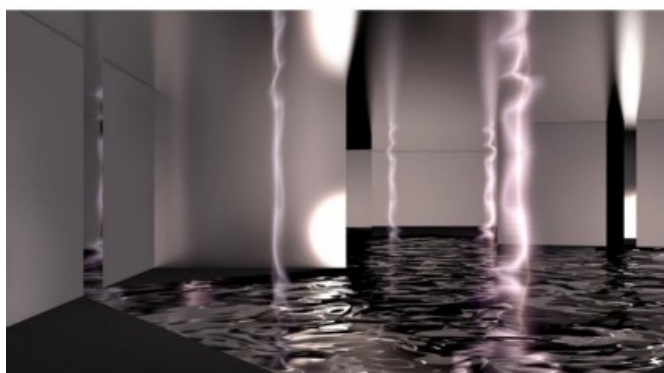
Richter était dans une autre option de création, non pas liée à la machine mais à la reconnaissance de la lumière comme fondamentale. Et si l'option du parallélépipède de *Rhythmus* appelle le cadre, qu'elle rappelle le support écran de ces variations, Richter efface la perspective pour le cinétisme actif, pour la lumière première et sa *coda* est éblouissement.

Katherine Balsley en optant pour le cercle perd la notion de ce cadre voire défait la nécessité de l'écran cinématographique du moins dans son écriture première – sinon dans sa projection. Le cercle contenant le cercle, le cercle s'amenuisant en son centre même vont vers le point premier, numérique. La *coda* est la disparition en ce point infime/infini du cercle. *Cosmos Obscura* est le lieu/le point de résolution et de dissolution du point et de la figure.

Simone Dompeyre

### Sabrina Ratté, *Domestic Landscape: Eclipse*

boucle sur écran | 3min27 | Canada, GIV



Est-ce intérieur, est-ce un ailleurs ? Est-ce un projet de construction d'un autre monde sur le sol mouvant de l'ancien ? *Domestic Landscape* refuse la catégorisation, dès sa qualification de paysages comme domestiques, de la maison/*domus* en latin, mais, peut-être, aussi comme les appareils analogiques familiers d'hier. Cependant, le paysage n'est pas celui attendu géographique, la maison ne l'est pas

davantage et le lieu/non lieu choisit la 3D pour opérer ses potentialités et décliner des formes à la limite de l'abstraction voire des passages d'énergie.

Les matériaux de construction sont lumière et ondes, panneaux transformables en colonnes elles-mêmes transformables en volets, en constante transmutation. Le mouvement est premier, sorte de *travelling* sans point d'origine ni aboutissement ; les murs se forment, verticaux ou brisés formant des angles, si éclatants qu'ils prennent le reflet d'un cercle-soleil. Le sol connote le sans-fond, l'eau mouvante mais artificiellement conçue avec de grands moirages, sorte d'aluminium froissé mouvant. Le temps n'apporte pas d'autre différence que l'obscurcissement, avant la solarisation qui ôte différemment le refus de la solidité, de l'immuable et qui nuance de bleu avant la perte d'iconicité de cet espace pourtant ambigu dès l'ouverture. Les sons ne sont pas plus descriptifs, ils préfèrent la connotation de l'aigu jusqu'à la stridence des variations, accompagnant l'émergence des signaux électriques, du grave lors de la perte de la clarté. Ils sont en osmose dans l'écriture puisque Roger Tellier-Craig, le compositeur sonore, participe depuis 2010, à cette création d'espace entre-deux et à l'immersion en lui.

Sabrina Ratté y fait poésie de la défaillance électronique ; là, où le technicien voit dysfonctionnement et chasse l'origine de la fluctuation dans les circuits, elle voit un *glitch*-producteur de lumière. Puisque de/dans cet espace creusé par la 3D, des fumerolles lumineuses s'élèvent, zigzagantes, clarté vibrante s'évaporant ou retombent en douceur comme l'esprit du lieu, comme traces de ce qui y eut lieu, qui aurait pu avoir été là.

Le numérique reconnaît là qu'il hérite des recherches plastiques de l'analogique, que la vidéo déjà immatérielle était image du passage, de l'énergie ; Sabrina Ratté en sait et en fait sa lumière.

Notre réel est tissé de lumière/s.

**Pour rappel :** L'artiste travaille à cette jonction réel-virtuel : L'électricité, comme matériel brut, est sculpté, manipulé et altéré numériquement pour renaître en une architecture vibrante et lumineuse. « Elle réalise une œuvre vidéographique et une installation à la croisée de l'art vidéo et de l'architecture, inspirée des villes nouvelles. Des endroits tels que les Espaces d'Abraxas, l'Axe-majeur ou la Grande Borne sont au cœur de ses recherches. Par la création d'environnements immersifs construits à partir de matériel généré par des instruments analogiques (le synthétiseur vidéo, les *feedback* vidéos), de documentation du "réel" (photographie, enregistrement vidéo), d'animation 3D et de sculptures architecturales, elle se penche sur les répercussions de l'architecture dans le contexte virtuel et physique, et aborde les thèmes de l'utopie et de la dystopie spécifiques au contexte et à l'histoire des villes nouvelles. »

Simone Dompeyre



## Chantal DuPont, *Portraits... au-delà de l'espace*

diptyque vidéo | 35min05 | Canada, GIV

L'autoportrait du Comte Olympe Aguado, dès 1853, témoigne du travail en studio photographique en empruntant le motif du peintre devant le chevalet puisqu'il s'inscrit devant la toile de fond avec jardin et balustrade, peinte en trompe-l'œil ; l'homme se campe avec le très léger décalage du bras et de la jambe nécessaire à la posture de photographié alors qu'il est le



photographe ; il n'a pas caché les objets nécessaires à cette nouvelle occupation, la verrière de la salle située au plus haut pour gagner la lumière indispensable tout comme, derrière l'espace codé et organisé pour la prise de vue, le coin où les personnes attendent, floues pour avoir bougé en cette première période du long temps de pose.

Le dispositif des *Portraits* de Chantal DuPont s'avère tout aussi limpide mais non techniciste : un mouvement continu en effet 360°, un passage constant en lumière assoupie embrasse les photographies, ne gagnant de couleur qu'avec les dernières images en accord historique et il insère, dans sa continuité, des outils, eux posés ainsi que des sculptures dans le champ et sans description de leur usage.

Même si la prise de vue première de cette invention, comme l'on dit de la découverte des lieux du passé, suit de peu l'origine de la photographie puisque datée de 1844 et que toutes font l'éventail des dates : 1850 – 1860 – 1872 – 1887 – 1892 – 1894 – 1902 – 1903 – 1904 – 1906 – 1908 – 1915 – 1918 – 1948 – 1950 – 1951 – 1952 – 1954 – 1955 puis de 1960 à 2016, ce n'est pas la technicité qui l'emporte ni une histoire des appareils qui importe.

Un seul et grand écart entre l'appareil à chambre avec le tissu noir dont le photographe se recouvrait et les spots, réflecteurs de différents formats servant parfois de cadres aux photographies, mais se mêlent lampes-parapluies sur leur trépieds, toile de fond blanche, rideau tendu sur support à roulettes, développeur, caisson à lumière eux des plus actuels sans que se creuse de distance entre eux. Ils sont métonymie de tous les lieux et appareils nécessaires, ils ne s'occulent pas, n'excluant pas la nécessaire technique mais ils ne sont pas support de discours savant ni n'affirment d'évolution. Il n'y a pas de progrès en art.

Plus encore, même si les appareils variaient, ce ne serait pas davantage une

archéologie des appareils photographiques parce que le mouvement continu lie la machine au sujet photographié. L'objectif toujours lié à ce qu'il vise. La machine avec ce pour quoi elle a été acquise, en lointain héritage de la nécessité énoncée par Nadar « jamais je n'accepterai de l'objectif qu'il ne rende pas ce qu'il voit »... l'humain est premier, le studio se fait l'espace de sa trace ; sans nostalgie, les visages portent leur présent qui rejoint le présent de notre regard.

Le temps n'est pas historique quoique chargé des temps passés comme l'atmosphère se charge des odeurs d'un lieu.

La musique n'est pas davantage pittoresque, elle ne scénarise pas plus qu'elle ne localise ; en phrases brefs souvent réitérés, elle participe à la déambulation visuelle en lancements sourds et accents prolongés osant ici et là quelques pointes, ou des accents prolongés d'une clarinette voilée, parfois la connotation des éléments primordiaux et souvent le brumeux de la partance. Chercher l'humain sous l'image des humains en *chorus* sans éclatements.

Certes des marqueurs de période rappellent la fonction mémorielle de la photographie ; elle garde du « ça a été ». Et celui-là est tributaire précisément de son temps.

Toutes les photographies sont enchâssées dans le studio actuel, toujours le même puisque la circularité ne fait pas état de changement de pratique autrement que par le changement interne des photographies allant de la pose très codée jusqu'à la spontanéité (qui n'échappe pas toujours au code).

Les fonds des premières dénotent le studio avant que les photos de la famille ne se prennent en famille, en amateur, à l'extérieur ou dans les appartements privés et maisons de vacances ou exceptionnellement posées en « nu de studio ».

Les premières images découvertes signalent la pose qui imposait une attitude particulière et l'objet sur lequel reposer le corps quand le costume en lui-même contraint le corps fort couvert alors que les dernières images respirent la libération des mœurs, la complicité et l'affection. Chantal DuPont y sourit seule, en couple, en groupe... non pas comme l'artiste mais comme l'amie.

Suivant les changements de formats et de formes ovales ou rectangulaires, avec fond blanc à la Nadar ou devant décor, puis devant les meubles personnels, à leur insu se suggèrent des changements sociologiques. Au-delà des indices de contraintes techniques, ce sont les habitus sociaux qui s'immiscent.

Les photographies ne s'alourdissent pas de points indiscrets mais dessinent les manières d'être et subrepticement les changements des mœurs ; cela sans désignation des pays d'origine autres que tel rare patronyme ou toponyme et une seule indication du mois de juillet en langue française. L'artiste a collecté les images de famille, celles



prises par un professionnel mais plus fréquemment celles de ses amis, de chez elle ou d'ailleurs, sans folklore mais avec des points de ressemblance : de France : La Rochelle, Paris et Toulouse même pour le studio Merlin ; d'Espagne : Barcelone ; d'Amérique : Ottawa, Alabama et de son pays Montréal et Deloëil.

Le temps fait des sauts mais hormis une image exotique d'une femme en voile, c'est le portrait de la famille blanche, aisée, catholique, avec enfants. Une seule image multiraciale avec des Asiatiques lors d'un voyage ; on reste entre soi.

S'y succèdent enfants sans grande réaction près de leur jouet – variant selon l'époque guerrière ou pas – rêveur voire triste quand le photographe appelle son regard vers le haut, tenant son visage de biais suivant une autre demande ; les personnes âgées seules sont plus rares mais leur expression, la direction du regard et le rapprochement du plan se font l'écho de celle des enfants, souriant davantage au fur et à mesure de l'avancée vers notre période.

Adolescent en costume comme en période d'initiation au sociétal, soldats avec divers uniformes et coiffures, jeunes hommes seuls ou en groupes moins guindés et jeunes filles de même ; famille avec deux enfants, père droit assis en son fauteuil d'osier près de sa fillette juchée sur une table de même matériau, grande famille réunie dans un salon ou lors d'un mariage ou jusqu'à la quarantaine de parents nécessitant trois niveaux pour son rassemblement avec une variation des mimiques d'implication ou d'imposition d'être là. La mère à l'enfant joue contre joue doit attendre les années 1960.



Parfois l'on se rassemble dans le non-ordre estival sur les escaliers, sur un transat près du jardinier arrosant, parfois la composition se distingue, ainsi telle famille dans un jardin en symétrie autour du pivot des parents, les enfants assis de part et d'autre.

On fait sa première communion, la communion solennelle avec des degrés dans l'officialité de la photo mais toujours avec la

séparation garçons et filles, soit le prêtre en soutane assis parmi eux soit l'évêque avec mitre et crosse préside le groupe et la photographie de groupe, parents en profondeur du champ.

On va à l'école en uniforme. On sort entre garçons, on va – les jeunes filles – au bal accompagnées par la mère, la seule à couvrir ses épaules. On écoute les histoires de l'album lues par la grand-mère...

Cependant, les différences viennent moins des vêtements et des coiffures pourtant indiciaires de l'époque que des modes photographiques ; une série décline le portrait

glamour avec lumière et ombre très calculées, visage penché vers un ailleurs, pour enfant, jeune femme ou jeune homme ; plus rarement le geste « naturel » le bébé mains dans la bouche, jeune femme à la cigarette plus ou moins consommée, les enfants lors d'un anniversaire cossu ou plus familial induisent deux types d'images. Cependant la spontanéité est souvent jouée, on sait que l'on est photographiée et non seulement lors de la photo de communiantes mains jointes sur la chaise à prier mais aussi dans le contre-jour, appuyée à la fenêtre ou plus encore filmant avec un Super 8. Cette spontanéité est plus vécue au tournant des années 1960, pour des images entre soi, groupe pêle-mêle : hommes cheveux longs et sur les yeux, jeunes femmes sur leurs genoux ou en pantalons très étroits et table surchargée de bouteilles ou les mêmes devant une tente, le cheval près d'un van, feu de camp.



Elle l'est lorsque Chantal DuPont est celle qui y sourit ; seule ou avec ses amis ou ceux-là devant la mer, elle y rayonne...

Un corpus se détache qui implique dans ses images sociales, le nu. Cependant le corps y exulte moins qu'il ne répond à un dessein de photographie artistique. Un couple s'étreint dans le contre-jour en deux variantes de lumière et de pose. La jeune femme, appuyée

sur une colonne s'enveloppe/se découvre à demi d'un châle, lui lit, nu ou se penche au premier plan, le cadrage arrêtant à chaque fois à hauteur du pubis ou bien le flou répond à la décence. Les mêmes dans un sourire partagé se reconnaissent plus âgés, seuls les pieds sont nus sur les escaliers de bois de la maison.

En clausule, un simple « *À la mémoire des disparus* » qui atteste du projet mémoriel de l'artiste prend un poids non désiré car désormais, les photographies enchâssées de Chantal sont la trace, la marque de son être-là inscrit en sourire épanoui, dans les dernières minutes de cette collection-déambulation visuelle. Elle nous a offert la dernière exposition de sa vie, dans la forme de ce film exposé en diptyque dupliquant la force de son rapport aux autres et à l'image.

Elle s'est donnée à l'image, elle s'est donnée à la vidéo et autres médiums iconiques toujours près de l'humain. Elle était femme vive, elle reste artiste vive dans ce *Portrait* – en creux d'elle – ... *au-delà du temps*.

Simone Dompeyre



## Patrick Hébrard, *Splitting Time*

installation interactive | France

Les images employées viennent, en grande partie, des opérations de l'esprit humain.

Percy Shelley



Avez-vous déjà vécu ce doux moment où vous devenez pleinement conscient d'être en vie ?

Pas un moment de triomphe ni d'extase, non, seulement un moment simple où vous sentez l'air passer à travers vos poumons, les battements de votre cœur et où les couleurs et les sons environnants deviennent plus vifs.

Vous ressentez votre corps comme une machine physique qui, un jour s'arrêtera avec la mort, alors que paradoxalement vous êtes plein d'une profonde sensation de vie.

Sur l'un des écrans du triptyque de Patrick Hébrard *Splitting Time*, une femme au bord de l'eau, tend la main comme pour ressentir l'air, l'eau et le temps qui passe. Et le spectateur est invité à se tenir sur un socle face à l'écran pour mener une variation : l'image de la femme se trouble peu à peu. En activant le dispositif, le spectateur tente de retenir chaque instant ou choisit de le laisser suivre son cours.

Avez-vous déjà vécu ce moment où un souvenir surgissant du passé, votre désir pour un compagnon absent coïncide parfaitement avec la conscience du moment présent ? Un moment où vous pouvez choisir d'être à deux endroits : profondément dans vos désirs et là, où vous vous tenez en ce moment. Placez-vous sur le panneau face à l'écran de gauche et observez le visage de cette femme se superposant à celui de sa bien-aimée. Par la cadence de votre poids sur le commutateur, l'image évolue lentement d'une femme vers les deux.

À droite, la seconde s'échappe vers un mur de pierre. En se tenant sur le tapis, le spectateur assombrit l'image jusqu'à former une vignette qui encadre le visage de la jeune femme. En contrôlant votre propre poids sur le dispositif, vous sentez que votre force mentale se concentre soit sur un unique détail mémorisé soit sur la scène entière.

Tout au long de son parcours, une danseuse comme présence fantomatique, se perd désespérément entre les arbres d'un parc, le long d'un sentier poussiéreux comme

la mort qui suit et hante chacun d'entre nous.

Hébrard ne joue pas. Son dispositif n'est pas un simple nouveau jeu technologique ni un simple enchaînement d'effets amusants. L'atmosphère de *Splitting Time* est contemplative, sombre et déchirante à la fois.

Le bruit de l'orage qui approche et des murmures – « le ciel sombre » – se lie à la musique obsédante. L'envie et la perte deviennent palpables.

Les socles interactifs loin du jeu ou du tour ouvrent une métaphore évocatrice de nos capacités mentales à modifier et à altérer notre conscience. Nous pouvons ancrer notre esprit dans l'actuel ou le laisser nous entraîner dans les souvenirs. Nous pouvons restreindre notre concentration à un unique détail ou élargir notre attention à tout un champ d'informations. Nous discernons chaque instant, même s'il nous échappe.

L'œuvre s'inspire du mythe d'Orphée, elle nous convie à, comme lui, en regardant le passé, risquer de perdre la connexion avec le futur. *Splitting Time* entraîne dans la question du passage du temps tout en matérialisant notre capacité à prendre le contrôle de l'histoire, à construire le sens de nos vies par l'équilibre à ménager entre souvenir, conscience et désir.

Par Patrick Hébrard, la technologie devient l'instrument de la poésie, outil moderne qu'il manie brillamment pour nous immerger dans le drame antique de l'Homme : l'amour et la perte.

David Finkelstein



## Chapelle des Carmélites

### LAC Project, *S'élever c'est d'abord être à terre*

retable numérique / dispositif en réalité augmentée | France

D'abord, j'inscris sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi grand qu'il me plaît, qui est pour moi en vérité comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'*historia* pourra être considérée.

Alberti



Un retable aujourd'hui, une architecture interne, une sculpture-meuble-monument en une ex-tradition de l'image.

Historiquement, la situation du retable appuyé sur l'autel ou le surmontant en faisait le point de convergence du regard du chrétien et l'aboutissement de la nef ; il était une splendide machine à voir le Dieu chrétien, à en saisir la présence.

Aujourd'hui, œuvre complexe et directe à la fois, le retable de LAC Project, par ses dimensions et sa dualité inhérente à toute installation, ordonne de même l'espace de la Chapelle. Cette structure frontale, de grande dimension, immobile, dans laquelle les vidéos varient le *tempo* du visible en mouvement s'adjoint un projet interactif.

Le protocole déborde les distinctions de pratiques artistiques : reprise du prototype patrimonial, travail du métal, vidéos en prise de vue réelle et travail de composition numérique, corps dansant, implication du spectateur par l'interactif qui renouvelle l'implication du corps dansant. Ce qui s'y exalte ce n'est plus le Dieu, c'est l'œuvre elle-même.

Du monument, le retable gardait au XV<sup>e</sup> siècle, les registres adoptant le gothique architectural, avec le couronnement imitant la pierre voire avec le gâble, ce fronton pointu parfois pourvus de trilobes ou de quadrilobes. Le retable de LAC Project a la puissance d'un monument sans volutes, géométrique, masse de métal, il est œuvre de ce temps et non copie de l'ancien. Il accepte des signes du premier retable roman et du gothique, il en renverse la proposition de fermeture codée par des préceptes et des rites religieux.

Il en garde les points de structuration dans la distinction des formats : le tableau central/la caisse réclame deux écrans de 165 cm en diagonale alors que, de part et d'autre, les deux panneaux en symétrie se cantonnent à un seul 165 cm chacun, de même que leur verso les recouvrant en version fermée du retable, tous placés à la verticale alors qu'au registre supérieur, les écrans plus petits sont situés à l'horizontale.

Il s'en évade par l'implication du hors-cadre qui devient lieu épiphanique de l'image. Le retable fermé/ouvert gardien de ses images est débordé par la potentialité interactive qui fait surgir, hors de sa délimitation, un corps autre. L'œuvre invente les conditions de sa visibilité, elle invente sa propre pertinence.

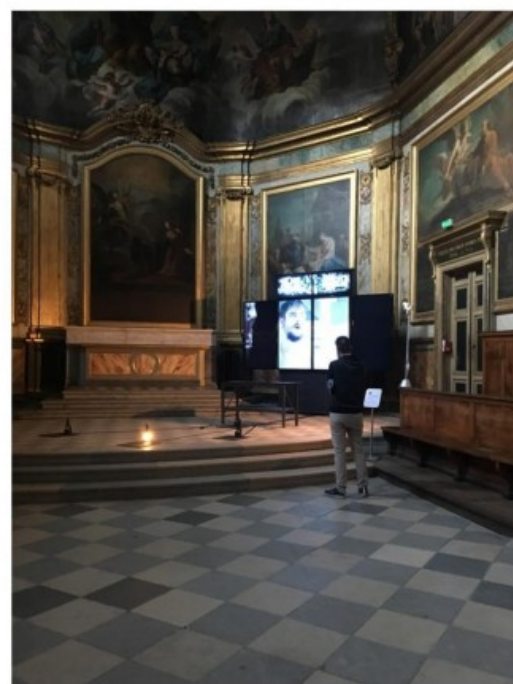
De la peinture qu'il y inscrit, le retable originel reprend la force de la surface en l'orientant vers le bas, le haut et la droite, la gauche vers le centre et ce, sans creuser une perspective, la platitude du support l'emporte sur l'illusion de la profondeur ; la composition est en plans horizontaux et verticaux plutôt qu'en profondeur.

Ce retable gère ainsi une organisation générale du plan : ce sont cinq espaces distincts dont certains, sans fond autre que le noir, suggèrent un hors-lieu quand les autres ne profitent pas de la profondeur de champ photographique pour décider de l'usage du lieu puisque s'y mêlent indices de cuisine et indices de morgue en étrange écho – non localisation partagée par les deux espaces supérieurs aux plans plus rapprochés jusqu'au gros plan d'une chevelure féminine.

Le lieu est plus connotatif que délimitant une fonction sociale.

Le sens de la lecture ou la hiérarchie des zones sont perturbés par l'attrance causée par le bruit de chute de corps féminins – un ou deux – et de leur respiration, au pan de gauche, gagnant par là, sur le silence du côté droit. Il le sont aussi par la remontée des corps ensemble, liés, emmêlés, revenus du hors-cadre pour atteindre le haut qu'ils quittent en une circulation hors retable. Paradoxe encore que ce débordement dans cette réplique de l'objet retable circonscrivant.

Plus encore, le silence iconique inopiné induit une étrange attente, il n'est pas soupire de partition, il est obscurité face à l'image et notre désir d'elle nous retient là avec la masse sculpturale. Loin d'une lecture fermée et programmatique, celle du retable est rhizomique.



crédit photo Anthony VAI



Le retable amplifiait la liturgie et les églises du Nord de l'Europe au XV<sup>e</sup> siècle y aménageaient les panneaux latéraux en volets repliables sur le volet central, dès lors, peints sur les deux faces. Cependant la visibilité en était dictée par l'église qui ordonnait l'ouverture du retable. En effet, le narratif/histoire sainte s'y découvrait en épisodes, selon les dates précisées par le rituel religieux. Ainsi en période pascalle, le maître-autel privilégiait la crucifixion et fermait les volets latéraux de l'Annonciation, de la Résurrection, ainsi que les anges et la Nativité.

Sans obéissance à un calendrier religieux, le retable de LAC Project suit son propre protocole d'ouverture/fermeture impliquant que ne peut se découvrir qu'une part du projet en une « visite » du lieu.

Et si la place privilégiée du retable religieux, déléguée aux Élus, se situait « à la droite de Dieu » soit à la gauche du retable, dans le renversement nécessaire à la correspondance du regard du fidèle, priant en face, elle s'inverse, ici, puisque le mécène de l'œuvre, s'inscrit à l'inverse à droite quand le retable est fermé et qu'à gauche tombe le corps nu.

Et l'implication du corps réel – son image – de l'humain mouvant et chorégraphe reste constante : en ouverture, le panneau central déploie jusqu'au grand rapprochement le corps éprouvé, suant parfois, qu'il se meuve entre des chariots de service de cuisine de cantine recouverts de plastique, se mouille sous le jet d'un robinet de lavabo, se contorsionne en gestes de danse contemporaine, regard au loin sans demande d'empathie : ce n'est pas une scène, cela ne narre pas.

En ouverture de part et d'autre, soit le corps nu féminin – parfois duo – monte avec difficulté, une verticalité abrupte avant de chuter et de recommencer cette métaphore du faire, de l'atteinte du but, du désir qui n'est que d'être recommencé soit, en opposé, des corps agglutinés à leurs semblables, nus, en écho de corps suppliciés, bras tordus sur fond noir mais ni diables ni monstres.

Fermé, le retable découvre à sa gauche, étonnamment, une pâte à pain se levant et à sa droite, un autre corps dansant, visage imperturbable, s'imposant, chorégraphiant, habillé au quotidien, chemise blanche et pantalon foncé, cette prise de l'espace. Le hors-cadre le reconnaît comme Olivier Dubois, le remarquable danseur, chorégraphe et directeur du Ballet du Nord / CCN de Roubaix Nord-Pas de Calais de janvier 2014 à mars 2018, artiste associé au Centquatre depuis 2012 – comme le mécène indispensable pour l'achèvement de cette pièce de maître. Il est aussi part de cet « amalgame » premier des corps hommes/femmes roulant sur lui-même dans cette même situation, retable ouvert.

Ce faisant, il répond à une autre caractéristique du prototype, puisque le retable se complexifiant, il réclamait et plusieurs corps de métier et beaucoup d'argent pour les payer ainsi que pour acquérir les matériaux onéreux d'exaltation et de la divinité

et de la reconnaissance sociale du donateur comme le fond d'or ou le lapis-lazuli pour le bleu...

Suivre le statut des commanditaires est faire histoire puisque si les premiers appartiennent au clergé et, très notamment aux ordres monastiques, le XV<sup>e</sup> siècle attire des commandes laïques, et non seulement des rois et reines mais venant aussi de corporations et de confréries voire des municipalités et enfin de la bourgeoisie marchande ou d'affaires qui le commandent pour leur chapelle privée. Et ceux-ci s'y font portraiturer, en couple voire en famille, de part et d'autre du panneau central comme Nicolas Rolin, chancelier du duc de Bourgogne et sa troisième femme. Les signes de leur fonction et de leur statut n'effacent pas leur figure d'orant, mains jointes, agenouillés.

Désormais d'autant qu'il est technologique et implique du matériel informatique sophistiqué et de longs calculs, l'art exigeant doit lutter pour sa réalisation. Du couple LAC Project, elle – Ludivine Large-Bessette – plasticienne, lui – Mathieu Calmelet – chorégraphe, danseur, chacun œuvre dans le montage, le câblage comme il a œuvré dans la pensée mais aussi pour la recherche de moyens, de financements, sans jamais se départir de l'exigence du projet qu'ils se sont commandité à eux-mêmes. Ainsi ne figurent-ils pas plus que ne figuraient ceux qui œuvraient au façonnage des retables, en cette position mais lui est aussi danseur ; la danse l'implique dans certaines des œuvres de Olivier Dubois comme ici dans le champ iconique et il est celui qui se meut dans la caisse, éprouvant, éprouvé. Il est celui qui appert ex-structure du retable.

Quant à Olivier Dubois, il insuffle dans ce panneau à lui dédié, la force de sa détermination dansante, son corps dit : « je suis dans ma danse ». Si son regard est d'abord et aussi dirigé vers un ailleurs, il ne reste pas très longtemps assis, raide, main sur la poitrine en écho au donateur mais s'anime dans le changement de tempo. Debout, ayant contourné et saisi son fauteuil au dossier évidé, il le jette hors champ, brutalement, s'emparant de tout l'espace pour son corps en mouvement. Variant les rythmes, il sait attendre ou se précipite. Il regarde fixement ou détourne la tête avant en *coda* d'adresser le regard en effet de hors-cadre ; son visage sans répit évalue les possibilités d'expression : yeux ronds, écarquillés, bouche fermée, mimique sérieuse voire austère avant grimace et langue tirée. Le sens ne triomphe pas toujours, la folie se glisse dans le retable car elle est aussi humaine condition.

Ainsi se disloquent les codes imposés par la fonction religieuse. L'homme se tape lui-même, fait mouvements divers des mains, près du corps, levées, tendues et bouge son corps qu'il penche ou tend comme préparant le mouvement à venir ou en un pas proche du flamenco ou proche de la chute. Il acte ce qu'il est, sa nécessité d'être.



Il fait ce qu'il est. Il est sensation qui danse.

Sur le volet symétrique et sur un identique fond noir, une pâte à pain lève, paraissant immense quand les mouvements de recul du danseur rapetissent celui-là... jamais d'autre lien que cette proxémie. Pas de phylactère, pas de bandeau explicitant les rapports, seule se suggère la métaphore de la vie, de la création par cette montée en puissance de la nourriture et seul le titre pose une piste.



Les corps du retable – volets ouverts – puisent à cette force ; les corps nus aux clartés diffusées ne forment qu'une masse comme en fusion, dont la luminosité s'empare du noir ambiant. L'ensemble ne suffit pas à écraser leurs différences – longues chevelures blonde ou brune, homme, femme – ... ni leur pouvoir et il fait signe vers un magma volcanique, plein de force et de fureur. Venant et repartant, apparaissant, disparaissant, ces corps se font l'image de l'humain qui se doit d'agir, de faire lumière. Ils sont

irréremédiablement ensemble.

Ils ont à faire et à refaire car l'immobile est signe de mort – même la boule de pain frémit. La menace surveillance, constante ; dans les panneaux du haut, une autre étrange activité celle d'un homme – légiste, aux vêtements de protection avec masque – s'affaire auprès d'une jeune fille – que le champ résume à la tête, chevelure brune mouvante sous un souffle d'air et aux pieds nus – cadavre à autopsier – posée sur une table de métal ou passée à travers un improbable tapis à laver la vaisselle.

Le danseur du panneau central, lui, est irréremédiablement seul. Il se lave s'éclaboussant mais sans que s'explique la nature de sa tâche, il se bouscule de lui-même à lui-même, se cogne contre la paroi de carrelage, se tord au sol, se relève exténué ; nul besoin d'un Dieu pour se poser la question de ce que l'on est/fait. Il faut déambuler même en sur-place. Se dresser, se faire face. Il faut résister à la pression.

Ainsi le retable fermé, libère-t-il, en son pinacle, l'image d'un homme en suspension – un Christ allongé mais à l'envers et sans indices de religieux, un simple homme contraint – et seulement/dangereusement accroché par son vêtement ; immobile sans pratiquement pas de gestes si ce n'est un léger mouvement de la tête, il supporte cette tension.

Au-delà de ces échos, le retable entraîne la marque de sa forme, il efface le pouvoir de creusement de l'espace de la perspective, ce à quoi participent les options du sans-fond des vidéos latérales ou de la faible profondeur du champ des supérieures avec pour seule exception la « cuisine » étrange, plutôt non-lieu. Loin de multiplier les indices, loin de lancer un jeu de pistes, le lieu coince le désir de narration, vide, blanc, hygiénique jusqu'à la protection de plastique, médical et cantine à la fois.

Et, nécessairement, citer Alberti pour y trouver analogie avec la composition de ce retable même si cette œuvre immense de métal s'impose en tant que telle, quasi sculpturale et qu'elle ne disparaît pas comme fenêtre transparente.

« Les parties de l'*historia* sont les corps, la partie du corps est le membre et la partie du membre est la surface. Les premières parties d'un ouvrage sont donc les surfaces, parce que d'elles sont faits les membres, des membres les corps et des corps l'*historia* qui constitue le dernier degré d'achèvement de l'œuvre du peintre. »

La composition adopte la « fenêtre » telle qu'Alberti la pense – c'était en 1435 – fenêtre-cadre qui ouvre sur la peinture en tant qu'elle, sur sa composition interne et non un écho du monde. Se rappeler aussi sa critique de la peinture trop prise par le projet de faire ressemblance avec le monde, qui, par là, se cantonne à la copie du visible plus qu'elle ne s'inquiète de la beauté. Plus encore, jamais il ne retint le terme de perspective, lui préférant la périphrase « de représentation géométrique de la proportionnalité qui rapporte les objets les uns aux autres ».

Le retable de LAC Project serait de cette optique – à lire comme projet et comme point de vue. Les cadres délimitent des domaines, ils « informent » le à-voir, les sons s'y déterminent en accord, bruits des corps ou musique électronique portant les efforts du corps dans la salle aux plastiques, antichambre d'on ne sait où. Ils ne représentent pas une scène réelle.

Chaque limite distinguait un élément de l'*historia*, affirmant l'unité spatiale d'un épisode, désormais c'est le « corps » qui s'y meut sans syntagmatique avec les autres mais chacun n'étant que parce que les autres sont.

En effet, l'effet de réciprocité, de réponse que le retable entraînait de panneau à panneau, avec, par exemple, le programme de la Nativité ou du sort des pêcheurs et des élus après la mort n'est pas le fondement de cette œuvre qui préfère la parataxe, sachant que de cette juxtaposition inmanquablement se perçoivent des échos de la position et des mouvements des figures.

Ainsi chacun, hormis les pans supérieurs, décline le « s'élever, c'est d'abord être à terre » titrologique même si ni la chute ni la remontée n'est première mais action continue, comme le ou les deux corps ayant à faire efforts, à s'agripper pour rejoindre le haut et glissant inexorablement.

Cependant, chaque « tableau » est, il est en soi, signifiant de lui-même dans sa



séparation marquée d'avec les autres, ce qui fait trace de l'un vers l'autre. Les composants de chacun ne s'ajoutent pas pour un panorama ni une méga-scène mais plutôt pour une méta-scène.

Les figures se raccordent au niveau du principe, de la structure. Le regard est happé par chacun des pôles. Il n'y a pas un récit premier à inscrire, c'est l'organisation dans cet espace qui est fondement. Des échos se font, non de discours mais de nature iconique ; celui de la défiguration des éléments touche chaque « tableau » et ce jusqu'au pixel en bleu/noir affichant sa « picturalité » paradoxale. La scène supérieure de nettoyage du corps métonymique brouille ce propos-là pour des vagues type taches d'encre ; d'emblée ce sans-figure devance le pan du danseur-mécène, dans chacun des pans, y compris le corps du danseur central, se brouillent les éléments. L'image s'abstrait, reste la rémanence du/des corps vus. Le souvenir immédiat, les connotations.

Cela signe aussi le fonds numérique de cette œuvre qui rassemble des siècles d'invention de l'image, qui rappelle qu'elle a été/est le produit d'un calcul sous-jacent, de la pensée agissante des artistes et de l'activité de l'œil des regardeurs.

Cependant, alors que l'alternance allumés-éteints des écrans sans logique exhibée, entraîne ce regard vers chacun des cadres, l'hypnotisant souvent, ou lui fait attendre que l'image soit, l'œuvre ouvre un débord, un paradoxal hors-cadre.

Le retable originel surmontait l'autel au risque de cacher les vitraux, celui-ci, sous une lumière orientée, s'adjoint un autel du même métal brillant, cependant plus en écho en son matériau et ses pieds à la table d'atelier qu'à la table sacrée.

crédit photo : Anne Murray



du danseur sur la tablette.

Le temps n'est pas à la prière d'une divinité. Il convoque le corps virtuel proche et

Cela est confirmé par son appareillage. La table est flanquée de trois spots posés à même trois petits tapis industriels, équipés de capteurs, formant un triangle inverse au retable ; ils s'allument alternativement afin de guider les déplacements du spectateur. Une tablette y est connectée mais suffisamment mobile pour qu'il puisse la déplacer et l'orienter quand il atteint le tapis d'interactivité désigné provoquant une apparition à chaque fois différente

lointain ; un être qui provoque une impression visuelle et un désir tactile alors que virtuel ; un être de ressemblance toujours dans sa différence (du verbe *différer* au sens derridéen de « reporter »).

Ainsi, le spot au plus près de la table-autel, invite-t-il à viser trois figures défigurées à effet d'anamorphose, deux sur la table et une au sol.

Alors dans l'espace de gauche, le visage du danseur du panneau central dont les yeux fermés, la légère barbe évoqueraient le Christ mort paraît, très proche, donnant la tentation de toucher mêlée au souvenir du *noli me tangere* du Christ exhortant, lors de sa résurrection, Madeleine à ne pas le toucher.

Quand vous activez vos mains vers le carré sur la droite de la table, les mains du danseur s'activent et, plus subrepticement, comme sortant de dessous, la troisième « image » induit ses bras, son flanc jusqu'à ce que la lumière s'éteigne pour entraîner vers le centre et pour que le regardeur lève la tablette vers le retable. Le corps fragmenté a surgi et a disparu. Le corps du retable poursuit son exténuante chorégraphie.

Plus interloquant, dans cette proposition hors-là, le corps danseur s'impose, là, devant. Pas d'effet ectoplasmique, il ne se définit pas comme fantôme mais comme corps devant soi, ob/jet. Nouvelle image constituée hors de tout champ si n'était cette tablette, outil apparemment dérisoire, qui provoque le corps-image-calcul. L'image vidéo était déjà trace du passage, sujet à l'instable, floue, fragmentée, impalpable, morcelée, fuyante, flottante, essentiellement dans le temps mais elle restait de l'ordre du relevé.

Lieu de l'intermédialité, le retable confère à cette immatérialité la teneur du réel, l'aboutissement du réel, il la fonde.

Dans la tension contrainte machinique/œil désirant, il rejoint le statut du monument lié à son étymon : « *monere* » qui regarde vers le passé et le futur, puisqu'il active le souvenir par le « faire penser à » et attire vers le futur par « avertir de ».

L'image advenant, disponible et indisponible, ouvre différemment le champ temporel, dans l'instance béante, dans le frémissement des possibles, dans le dépassement du lieu-là.

L'appellation « réalité augmentée » aurait-elle enfin trouvé sa juste fonction.

Simone Dompeyre



## Michaël Soyez, *Sehnsucht*

installation | France



crédit photo : Kaïs Robert

*Sehnsucht*, nom, féminin : désir ardent.

« Désirance », (*Avant*, Paris, Gallimard, 2012 J-B Pontalis)

« Nostalgie du présent » (*Psychanalyse et écriture*, les Éditions de l'olivier, 2010 François Gantheret)

« *Meine Seele verzehrt sich vor Sehnsucht nach deinen Bestimmungen allezeit* / Mon âme est brisée par le désir Qui toujours la porte vers tes lois » (*Psaume 119:20*)

La difficulté de la figuration est ici symptomatique d'une certaine forme de mélancolie. *Sehnsucht* assemble des images où le lien entre le sujet et le preneur d'image est central. Le motif du regard et celui du désir traversent les images. Parfois le désir et la figure du désir ont quitté le cadre, reste des espaces vides, des fleurs. En préambule une image de famille, quatre femmes tournées vers le présent et le preneur d'image, quatre femmes aux regards souverains.

## Müge Yildiz, *House of cinema*

installation | Turquie



crédit photo : Kaïs Robert

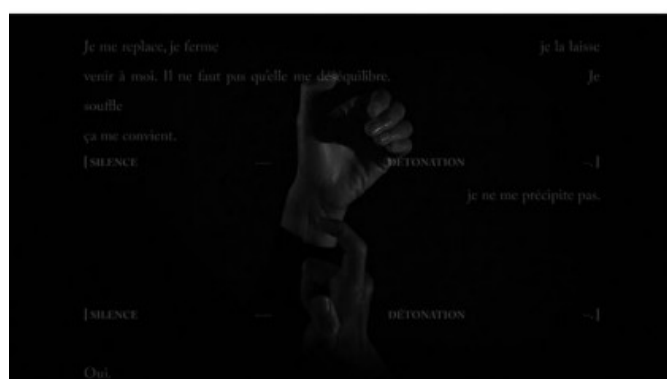
Cette installation s'inspire d'un petit cinéma d'Adana, en Turquie. Le propriétaire, le machiniste et les spectateurs me guident dans ma réflexion sur la perception du cinéma. Bergson a écrit que notre perception se dirige vers le général avant d'aller vers le particulier, et que lorsque nous percevons, nous nous orientons vers la ressemblance puis vers les individus qui se ressemblent. Le philosophe décrit ce processus comme « une broderie sur une similitude ».

Cette broderie ne se manifeste pas seulement dans notre perception actuelle mais également dans les images-mémoires qui travaillent avec l'association, la dissociation et la division. Chaque objet que nous percevons entre dans l'esprit fictif, ce qui s'apparente à une broderie mais aussi au montage d'un film. Le montage d'un film compose un lien de fragments eux-mêmes choisis, coupés, assemblés comme l'on

coud en gestes se poursuivant jusqu'à former un tout. Composée de trois œuvres, *House of cinema* réunit des formes géométriques – carré, cercle et triangle – qui dirigent notre perception pour former une image-mémoire. Cette perception qui unit un film Super 8 projeté sur une broderie composée de bandes de films et d'un ticket de cinéma du *Livre d'images* de Jean-Luc Godard. Les formes réfléchies se chevauchent en une seule image pour un nouveau type de perception du cinéma.

### Camille Pradon, *L'Œil et la cible*

boucle sur écran | 7min30 | France



Des mains miment l'armement et la mise en joue d'une carabine. Elles esquissent une étrange chorégraphie alors que défilent en surimpression les mots et les phrases qui la définissent. Le film articule un va-et-vient permanent entre la gestuelle d'un corps et le corps d'un texte. L'image finale – une silhouette traversant le cadre et filmée à travers une lentille – tend à ouvrir le film à

une réflexion qui entremêle des préoccupations cinématographiques, poétiques et photographiques.

### Stefano Miraglia, *Rodez*

boucle sur marbre | 3min | Italie/France

*Nuestra Senora de Paris* Téo Hernandez en 16 mm et 26min, 1981 – 1982 / *Rodez*, 192 photographies, ressemblance et différence en seuil, ressemblance et différence dans la nef des deux films.

Tous deux font film, tous deux commencent où « les films commerciaux finissent ». Tous deux emportent au-delà de la vue pour la vision, au-delà du monument patrimonial pour l'emportement, la possession par la lumière et la couleur.

Le premier baigne dans la sensualité de courbes sculptées en réminiscence amoureuse du baroque qui ne craint pas la luxuriance dans l'invitation au partage des sensations. Le second préfère le silence aux élans des cantiques scandés par les cloches triomphantes, le visuel est musique aussi. Les tracés débordent la rosace bleue précise, les mouvements passent de l'horizontale à la verticale, ils entraînent à regarder cette ouverture faite pour que la lumière entre en couleurs sur les fidèles ; cette lumière en couleur essentielle du travail de Stefano Miraglia entre en *flicker* sur



la pupille attirée, hypnotisée. Les vitraux historiés gardent une trace des épisodes religieux narrés mais sans réels indices de reconnaissance, ce qui prime est cette fondamentale pulsation du film, sa picturalité.



crédit photo Kuisis Robert

*Rodez* est dans le battement successif des photogrammes que le *flicker* exacerbe en intermittences lumineuses. Cette alternance du photogramme avec traits/photogramme noir invisible, se lança, dès les années 1930, en opposition absolue au non-scintillement alors préconisé et vanté par les publicités et, désormais, à la ressemblance réclamée par les appareils actuels.

Cependant le montage est de photographies, images visuelles fixes, images précises que l'artiste a défigurées, mouvementées, rapportées à leur fondement de lumière. Il les a biffées, entraînées, répétées en partition sérielle, les décantant de leur fonction d'enseignement religieux et exaltant leur pouvoir précisément d'exaltation.

Il en fait musique en phrasés séparés par des noirs qui réveillent, en contraste plus encore marqué, ces fulgurances de couleur-lumière.

Il rejoint ainsi la description du cinéma de Païni selon laquelle « il ne saurait exister comme art que s'il travaille constamment à démentir l'essence documentaire qu'on lui prête ».

Simone Dompeyre

## Musée des Abattoirs – FRAC Occitanie

### Michaël Jourdet, *J'ai ensuite pensé que l'idée ne suffisait pas*

installation vidéo | France

L'idée de l'art et l'art sont la même chose.  
Kosuth



crédit photo : Kaelis Robert

Pour apprécier pleinement *J'ai ensuite pensé que l'idée ne suffisait pas*, partir de Nauman : « En art, il y a une tendance qui consiste à toujours en rajouter, de façon à ce qu'on puisse reconnaître que l'on est bien confronté à de l'art alors qu'il suffit d'exposer le travail tel quel. Exposer une idée de la manière la plus directe me semble une des choses les plus difficiles qui soient. »

Et citer Nauman et se rêver émule de Kosuth poussent à écrire en précisant qu'on ne prétend pas ajouter une version commentée de l'œuvre que l'on ajouterait à la photo de la toile sur tel fragment arrêté, en nouvelle version de *One and Three Chairs* – Kosuth, 1965 – qui jouxte à une chaise d'usage courant, sa photographie et sa définition.

Seraient-ce, cependant, audace et/ou inutilité puisque l'on se souvient précisément qu'à la demande de précision sur son travail, lors du vernissage de l'exposition, Michaël Jourdet a renvoyé au travail lui-même, au discours qu'il y inscrit et plus encore, parce que ce texte, chemin faisant, stigmatise « le trop d'informations » de critiques qui « outrepassent l'offre de l'œuvre ». Pourtant on voudrait effacer de telles craintes parce qu'écrire non sur mais à côté de *J'ai ensuite pensé que l'idée ne suffisait pas* naît du dessein de transmettre le plaisir provoqué par son intelligence en acte, de provoquer le désir d'aller y voir par soi-même.

Décrire l'œuvre est redondant pour qui la découvre puisqu'elle s'auto-décrit en incipit. Sur la toile blanche – écran du texte qui se déroule, au bas comme le ferait un sous-titrage et qui débute par la description de la toile blanche et... du texte lui-même. Cependant, même en ce cas le « *in situ* » porte et comme le mur du lieu est blanc, un léger dépassement de la projection recadre la toile cependant numérotée. Cela ne s'écrit pas sur le mur, cela réclame la toile picturale : le monochrome qui



réclame le blanc comme couleur et inscrit le bonheur suprématisiste de Michaël Jourdet.

Le texte est précis, énoncé en personne 1 ; l'artiste dit, il l'atteste dès son titre.

Il ne se raconte pas, ce n'est ni confession ni autoportrait ; il se suit lui-même en quête de l'œuvre et confronte son processus de création et son désir d'elle avec les actes qui lui furent fondateurs.

Sous couvert de simples allers et retours dans ses questionnements pour sa création, Michaël Jourdet réveille avec le désir de la lecture – pour en savoir plus – celui de réelle relation que le spectateur vrai noue avec l'œuvre quand il accepte de donner son attention et en fin connaisseur des théories artistiques, l'artiste intègre les questions de l'exposition et de la réception de l'œuvre. Plus encore, citant nommément Jean-Philippe Domecq et son *Misère de l'Art*, il induit à ne pas – malgré les références artistique égrenées ou implicites de ses propres paroles – occulter l'œuvre par des commentaires qui la réduiraient à l'élément déclencheur de discours proliférant. Il alerte sur les phrases toute faites susceptibles d'être attribuées à toute œuvre, sur le conformisme de la pensée.

Restent du moment premier : la toile, le blanc et l'attente de la phrase toujours recommencée.

Au départ, il y a eu ce désir de réactuer *Le Carré blanc sur fond blanc*, huile sur toile, de Malevitch, de 1918 ; selon le titre programmatique : un carré de couleur blanche peint sur un fond d'un blanc légèrement différent. Puis penser la toile associée aux potentialités de la vidéo... dont la caractéristique d'image en mouvement implique le temps, et dès lors, la durée, ce qui convoque avec la question de la durée nécessaire, Cage qui, en 1952, avec *4'33"* sapa les codes et les attentes des auditeurs d'un concert. Cependant copier les 4 minutes et 33 secondes de ce « morceau » de Cage ne serait pas œuvrer, même si le musicien l'avait pensé « *for any instrument or combination of instruments* » puisqu'il serait réduit à une question de durée hors de toute question inhérente à ce travail-ci. *J'ai ensuite pensé que l'idée ne suffisait pas* dure 6min35 dans une forte condensation temporelle qui déborde le simple cheminement de la réalisation ou du moins atteste qu'il ne se démarque jamais des questions de la pensée.

Cependant sur le modèle de l'association d'idées, la référence à Cage appelle le *happening*, la provocation du public afin qu'il déborde l'assistance – on assiste à un spectacle – pour l'intervention, simple comme toutes les étapes de cette genèse, le simple passage devant la toile.

Alors qu'en leitmotiv, *J'ai ensuite pensé que l'idée ne suffisait pas* signale les paliers de la démarche, les avancées, il glisse une transformation de son prédicat « que la

pensée devait être développée » avec l'imparfait des essais successifs et parfois le conditionnel passé de la non-actualisation de l'idée... jusqu'au point final quand la nécessité s'en impose après refus d'une traduction en anglais ou d'une version orale.

Comme suivant le déroulé d'une conversation simple au pied levé mais bien moins simple qu'il n'en paraîtrait, Michaël Jourdet crée un espace de l'entre-deux où approcher une œuvre implique réellement ; au sens fort, elle vous occupe.

*J'ai ensuite pensé que l'idée ne suffisait pas* n'était qu'apparemment linéaire et chronologique puisqu'en bande de Möbius, on ne parvient à elle qu'au fur et à mesure qu'on lit ce qu'elle énonce ; elle est ce qu'elle dit qu'elle est, elle est sa définition, son élaboration mêmes mais au-delà et tout à la fois déclaration d'art et d'amour en l'art... conceptuel.

Dans le grand écart entre le monochrome blanc et l'art conceptuel, Michaël Jourdet donne raison à Kosuth – encore – qu'il faut longuement citer : « l'œuvre d'art est une tautologie en ce qu'elle est une présentation des intentions de l'artiste. [...] Les formes que prend l'art sont le langage de l'art, on peut alors comprendre qu'une œuvre d'art est une sorte de proposition présentée dans le contexte de l'art en tant que commentaire sur l'art. [...] Les œuvres d'art sont des propositions analytiques. »

Simone Dompeyre

### Marie Vandendorpe, *Pétrir / Levée / Oreiller*

installation | France

Quatre « moments » forment le récit : deux vidéos aux titres programmatiques projetées à même le mur blanc énoncent le pétrissage et la levée auxquels s'adjoignent *Lunaria*, simple jeter au sol de cette petite plante ainsi nommée parce que ses fruits ont la forme de disques blancs et *Oreiller*, gonflement plastique léger et transparent, en suspension depuis le plafond, dans lequel volètent de petits fragments blancs et où de très évanescents cercles s'esquissent.

Éléments des plus simples séparés... et qui forment discours dans leur agencement.



Si la création du pain est liée à celle des outils, l'installation de Marie Vandendorpe privilégie le tactile, le travail de la main, le rapport quasi charnel de celui qui boulange. L'action de l'artisan y est suivie dans une parabole et non dans un regard documentaire ; le savoir répercuté porte davantage sur l'étymologie des termes spécifiques liés à ce façonnage, ainsi de



« pétrir » qui donna le premier nom au boulanger dénotant son travail à la main. Le pain gagne la dimension symbolique qu'il a comme nourriture essentielle de nos sociétés – du moins en leur histoire. La pâte travaillée réclame l'engagement corporel total du corps total.

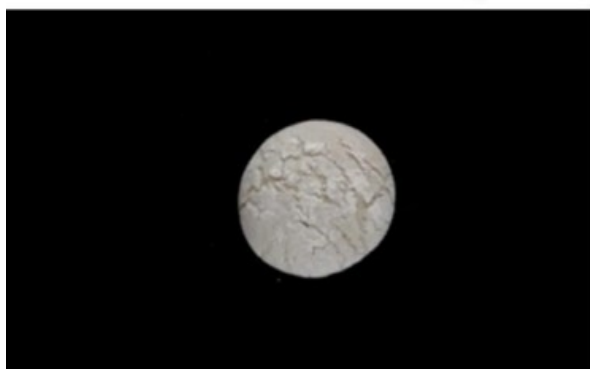
Un périmètre de tasseau de bois naturel, des pans de tissu au-delà délimitent un espace hors du monde et de sa fureur. Blanche est la couleur emblématique, empruntée au petit monticule de farine bientôt détruit par un homme, pâle et maculé, blanchi lui-même de cette farine... en pantalons larges et courts et avec le simple débardeur gris type du mitron.

Il étale le produit des mains, du dos ; il travaille de son corps dans son entier mais le corps fragile n'exhibe pas de force triomphante. Il y rampe, en dessine des courbes, des chemins plus ou moins rapidement avec quelque lascivité, parfois.

Une ellipse n'enlève rien de sa tâche mais le rejoint étirant la pâte ; disproportionnée, elle occupe l'espace. Il y enfonce les mains, la torsade, la renverse. Il l'étire en un étrange corps-à-corps sans expression ni réaction de satisfaction. La petite colline de farine est là, à nouveau. Il serait Pierrot Lunaire étrangement sans paroles, sans la violence de certaines des strophes de l'opéra de Schönberg et sans le désir porté par le « parlé-chanté », le *sprechgesang* qui unit la déclamation et la ligne musicale, puisque Marie Vandendorpe préfère ici, le souffle brut, l'essentialité de la respiration, de l'homme comme du pain, ou plus encore de l'être au pain, de la femme qui crée la vie (y compris celle de l'œuvre).

Et seul le halètement signale la difficulté de la traction, seul l'enfoncement de son visage dans le pâton comme pour s'y ressourcer lui donne humanité ; par cette trace creusée, son corps s'y connaît mais sans autre expression que ce tracé-là prégnant pourtant du pain à venir.

Marie y rapporte son amour du mot en signalant l'étymon « *vestigium*/empreinte de pied », pour dire cette marque-là de l'appui au sol, du poids, visible en creux dans la matière molle et souple grâce à son activité, corps à corps actif, physique et musculaire. Elle dit « la pâte, mémoire du tracé du corps, traces d'un processus de mise en forme, celui du processus de création ».



Très logiquement, le pétrissage est suivi de la levée, temps de repos de la pâte qui gonfle, aidée réellement par le levain et qui, ici, adopte le rythme de la respiration de l'homme « Inspiration, expiration ».

*Levée*/lune.

Ainsi au-delà même du pain primordial, c'est la

lutte de re-connaissance humaine, d'humanisation par l'acte qu'elle exprime.

Dès lors que le pain flottant près du plafond devienne lune, revient à cette parabole. Le diptyque réside dans la succession nécessaire à la fabrication du pain mais s'éloigne de la symétrie canonique. Le travail, l'empreinte occupe le grand mur, la boule de pain dont déjà se dessinent les traces de la croûte après cuisson, s'avère par sa situation codée, l'astre, justifiant ainsi la figure du Pierrot. Comme la lune croît et décroît, le pain respire. Bien plus, il acquiert une nouvelle puissance, celle accordée à la planète féminine, régisseuse des marées. Il a la stabilité du travail et de la masse compacte, il a la capacité de nourrir et il s'élève, dans un cycle constant. Il hérite d'elle, la lumière nocturne face à l'éclatant soleil dont elle est la sœur et ses pouvoirs dans la fertilité et la renaissance.

Lumière, création, légèreté, souffle attirent au sol l'antonyme *lunaria*, antonyme puisque plante, venue du sol elle, porte le nom de lune, une plante particulière puisque se ressemant elle-même, sans fin. Anodine mais lumineuse, frêle et transparente mais « immortelle », tombant et se régénérant. Alors à nouveau, se laisser aller au plaisir de la langue, puisque Marie le sait, le terme approprié pour décrire au mieux la *lunaria*, le nacré, en allemand – langue que son long séjour à Berlin a fait quasi seconde pour elle – se dit « *perlmutter* » à savoir la « perle – mère... » même si la femme ne se réduit pas au cycle menstruel – *mens* était le premier nom de *luna*.

*Lunaria*/féminité.

Les mêmes qualités attirent aussi *Oreiller*, un coussin sur lequel ne pas poser la tête, une sorte de ballon branché sur une arrivée d'air le gardant en suspension. Il est fragilité, transparence ainsi que lieu étrange pour les envolées de plumets blancs, des capitules venus de plantes, ces fleurons du pissenlit inflorescent, sans pédoncule pris par le vent et qui, ici, s'apparenteraient à l'éther céleste des Anciens. Et ainsi de retrouver la lune, le souffle vital, le retour éternel.

La puissance émouvante de la simplicité. La puissance de la féminité hors des définitions.



**L'artiste en dit :** « L'imaginaire de la terre et de la lune sont au cœur de ce travail à partir des deux éléments terre et air. L'élément terre évoque la permanence, l'ancrage au sol, le poids, tandis que l'élément air évoque l'impermanence, le mouvement, la légèreté. Au-delà d'une dualité terre-air, ce projet *Lunaria* recherche les liens entre les deux éléments : un lien entre les racines et les feuilles, l'ombre



et la lumière, un passage de la mise en terre au surgissement dans le visible, de l'enracinement au sol à l'élévation. Cette dynamique des contraires est envisagée nécessaire pour qu'advienne la naissance du mouvement. L'état de flottement ne serait-il pas un état d'harmonie dans cette dynamique des contraires ? Il semble être en tout cas l'état du devenir, comme le montre le phénomène de la dissémination des graines au gré du vent dans la nature.

Les travaux empruntent à la nature sa matière vivante, organique ou végétale : poussière blanche de pollen, herbe de printemps, feuilles lunaires d'été, poudre de feuilles d'automne à la pigmentation de la terre. L'empreinte est comme la trace de ce processus temporel : impressions de graines germées sur papier de soie, pression du corps dansant dans la pâte à pain, compression du temps dans la matière de la tourbe. Par tâtonnement, ces expérimentations avec la matière visent à toucher la transformation souvent imperceptible à l'œil nu. »

Simone Dompeyre







: Kaelis Robert | SLEW - Stéphane Levacher, Polimpestes

100010  
010100  
010100

# photographies



## CROUS – Toulouse Occitanie

### Chanwei Tang, 0

4 photographies 60 x 50 cm | France

Ce n'est pas le 0 du rien même si le projet est minimaliste et si l'objet du projet est l'œuf dont même le nom secréterait cette forme oblongue.

La précision n'empêche pas un brouillage du projet qui échappe au documentaire scientifique concernant les aliments. Ainsi quatre photographies optant pour le format portrait et l'agrandissement distinguent des nuances sur chacune des coquilles au brun clair sur lesquelles se projette le reflet léger d'une lumière ourlant le bord de la figure oblongue : droites, tenant seuls, les œufs s'imposent différemment chacun. Cependant le codage tatoué, tout en nourrissant cette notion d'identité, effacerait simultanément le sourire puisque les barres et lettres et chiffres pourraient réveiller des tatouages de chiffres sur d'autres corps martyrisés.

Plus prosaïquement, les marquages sont désormais obligatoires pour la traçabilité des alimentés et ces œufs « 2FR ou 3FR – outre les chiffres renvoyant aux producteurs » viennent d'élevage industriel au sol pour le premier en cage pour les trois autres, ce qui, n'est pas de très bon aloi.

Dès lors, revenir à la perspicace prise de vue, dont le sans fond de la faible profondeur du champ emprunte au modèle de la photographie d'identité mais le dépasse simultanément dans un dépassement des repères, puisque *0/ŒUF* de Chanwei Tang, isolé sans indices de sa catégorie de réel, s'inscrit dans un projet taxinomique accordant un plus d'être à l'élément humble ainsi photographié : mis dans la lumière. Il entre dans une approche systématique, typologique non pas celle d'architectures industrielles comme celle des Becher dont le regard aigu a capté des spécificités régionales de lieux à trop rapide première vue identiques : ils décrivent les bâtiments d'exploitation des ressources ou les lieux de vie de la deuxième moitié du siècle dernier : châteaux d'eau, hauts fourneaux, tours d'extraction et de refroidissement minières qu'ils désignent comme *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten / Sculptures anonymes : une typologie des bâtiments industriels* dans l'ouvrage éponyme de 1969.

Tout objet est photographique, à écrire par la lumière : l'*0/ŒUF* de Chanwei répond au conseil de Baldessari, fuyant les règles convenues de la création photographique et nous induit à le suivre. « Regarde l'objet comme si tu ne l'avais jamais vu auparavant [...] dessine ses contours du regard ou de la main et imprègne-toi de lui ».



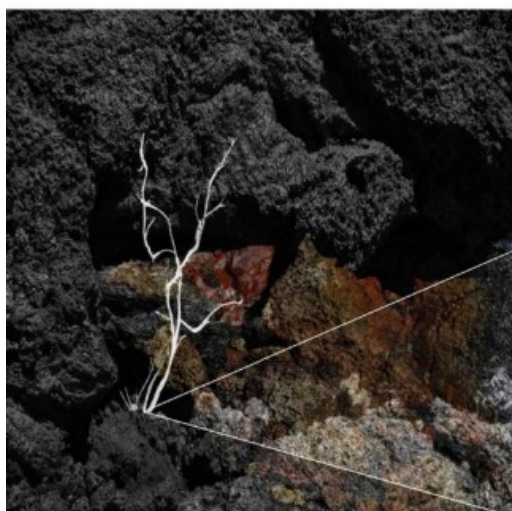
credit photo: Kevin Robert



## Galerie 3.1

### Louis Viel, *GAÏA ou le Cri de la Terre des Origines*

4 photos 50 x 50 cm / 1 photo 50 x 100 cm / 1 photo 200 x 100 cm / 1 haïkus 25 x 170 cm | France



Les images de Louis Viel entraînent en bifurcations de pensée par la réunion en un seul champ de diverses écritures ; photographie du tellurique, blessure tracée, variation chromatique, implication de la figure géométrique, longue écharpe de textes. Qu'il leur donne le nom de la déesse inaugurale, Gaïa, la première sortie du Chaos avant même Ouranos, le ciel, avoue ce dessein de dépasser le simple état des lieux d'un volcan toujours prêt au réveil : le Piton de la Fournaise, revenant au mythe au-delà de la géographie.

La photographie est précise, sa grande iconicité énumère les coulées, le chaos assagi, les cônes de scories,

les grosses gouttes de lave solidifiée ; elle suit les fissures et les creux ; brillante, elle fait contraste entre le noir charbonneux en un carré restreint, le vert aigu quasi fluorescent d'herbe ou de minuscules fougères héliophiles essaimant le gris du sol, parmi les pailles sèches beiges et plus loin, une touffe variant ses couleurs. La croûte refuse l'étale, elle est en ombres et tracés, en strates orientées ou sans lignes sous le soleil.

Cependant, la photographie n'est pas un relevé, elle surenchérit dans les variations ; *Masque* opère deux versants, l'un éclairé gris clair avec tache orangée naturelle, l'autre obscurci fait chape sur une pierre prise dans la lave minéralisée, ainsi qu'un jeu sculptural. *Déchirures* en série répond à son programme, des marques blanches défont le calme du lieu photographié, elles se font signe des veines incandescentes. Chacune des trois obéit au type d'accident du terrain, elle est une, elles sont deux ou trois à le strier.

Ce serait là suivre la nature voire poétiser par la faille gravée, la faille par où surgit la toujours sourde et latente lave si la marque-*techné* de l'artiste ne se faisait si explicite dans la photographie-seuil de l'exposition, d'autant que le format 2 x 1 m rend tangible de loin ce dérangement du paysage par l'implication d'un grand triangle noir.

Louis Viel aime citer Descartes non pour son « malin génie » qui s'évertuerait à nous tromper dans notre approche sensible – son travail explicite la pensée qui le tient – mais au contraire, pour sa distinction entre l'animal-machine, assemblage de pièces et de rouages et l'homme-pensant qui peut se faire « maître et possesseur de

## Photographies

## Galerie 3.1



crédit photo Karis Robert

la nature ». Pourtant, Louis Viel ne se pose pas en dominateur, usurpateur du monde quand il emprunte la voie de cette pensée du XVII<sup>e</sup> siècle qui savait que « conscience » se forme sur « *con/avec* et *science/savoir* », et dont il emprunte la trace mathématique dans la création du monde : *il mundo e scritto en lingua matematica*. Il ne revient pas pour autant vers le dieu mathématicien du *Timée* platonicien ni vers ce principe fondamental de la construction perspectiviste du

*Quattrocento*, qui applique le calcul afin de faire coïncider les œuvres à ce calcul divin du monde... il arpente le monde et en l'occurrence le volcan, en impliquant le point de vue humain sans autre divinité que mythologique. Et se rejoignent ses pratiques photographique et de *land art*, sur ce calcul de la composition artistique écologique – au sens premier, en respect de la terre avec le « en-plus » de l'œuvre.

Ainsi en ce grand paysage revu, alors que le bleu du volcan en éloigne la masse en profondeur du champ et l'assagit d'un flou léger celui du lointain, alors que la netteté des monticules, des masses arrondies ou en angles brisés, la précision du triangle charbonneux et celle des failles approchent le premier terrain fait d'une ancienne éruption, une forme nette, partant de la limite du champ photographique gauche traverse l'espace dans le sens de la lecture occidentale, emportant ainsi le regard jusqu'au sommet de la Fournaise. La trace calculée renverse l'approche, elle en transforme l'image. Trace plane, elle foment un relief, un inter/plan en photographie.

Paradoxalement sur image visuelle fixe, s'opère un *land art*, la bande dépasse le lieu mais le lieu résiste différemment, la force brutale fait et ne fait pas signe. Sans doute, le vigilant jugera-t-il ces rares touristes, réduits à des points de couleurs, comme des inconscients de la force prête à fulgurer mais la force, elle, esthétique du noir sur paysage s'impose. Elle est le pensé sur le hasard des formes du magma concrétisées.

L'artiste par son cadrage, en format carré, fait quasiment geste du « site-sculpture », la sculpture y étant remplacée par une petite plante de garrigue, rabougrie et sèche d'un ton très clair en raison de son dessèchement, photographiée au plus près en un tout aussi léger triangle blanc à la lumière plus nette.

« À un cyclone dormant sous les eaux de plomb » du Grand Lac Salé, Robert Smithson pense, en 1970, *Spiral Jetty*, spirale de rochers, terre et cristaux de sel, algues et eau de 475 m. Le travail de Louis Viel préfère le plus proche, il appréhende la physicalité de la nature, sculptrice de la roche noire, la coupure, les strates obliques dans la limite du carré qui implique la face-à-face pour en appréhender l'étrangeté



## Galerie 3.1

## Photographies

Il ramène à la pensée du feu et aux mythes, en un sous-titre : *Le Cri de la Terre des Origines* réveille les désirs d'histoire devant des forces indomptables – narguant le « maître et possesseur » – et en une longue bande, entre la grande image et les formats 50 x 50 cm des déchirures, qui, ainsi qu'un kakemono déroule une liste de haïkus séparés en une distance croissante : s'ils savent le pouvoir cosmique, s'ils disent la fureur contenue, ils reconnaissent la vie possible dans l'interstice.

Du premier :

*Dans les espaces du vide  
l'oiseau de feu  
retient son souffle.  
Bleu !*

à l'ultime :

*Lisse  
la graine s'infiltré  
dans l'interstice invisible*



credit photo Karim Robert

Au-delà de la fascination du feu, de l'admiration du volcan, dans la retenue se dit l'intelligence au monde non seulement comme compréhension mais comme connivence avec la terre et... la photographie.

### *Les voici tous, outre le premier et le dernier déjà cités*

Si la ligne blanche est rompue  
alors c'est la colère des abymes.

Les brins ont gagné le combat.  
Résilience !

Pas d'effacements  
pour les stigmates de la coulée.

Lave nomade, sans bruit  
parle aux gisants !

Le temps se déchire  
en vapeurs étales.

Tel un palimpseste,  
la feuille blanche déchirée  
ne livrera pas ses secrets.

Absent  
le pulsar impose sa loi.  
Tension !

Sournoisement  
les gaz emplissent les tunnels.  
Silence !

Simone Dompeyre

## Laurie Joly, *WELL NOW*

18 photographies 21 x 29.7 cm | France



*WELL NOW* – d'un procédé mathématique à la composition photographique et textuelle.

Aux prémices de la série *WELL NOW* (2017/2018), la constitution d'un ensemble de statistiques relatives à la visibilité des artistes dans la société contemporaine française en fonction de leur identité sexuelle biologique. Cet ensemble prend forme au sein d'un petit carnet kraft devenu

partie constitutive de mon environnement proche à partir de l'année 2016. À mi-chemin du carnet de voyage et du journal de bord, il m'accompagne dès lors, quels que soient les lieux où je me trouve et me déplace, et répertorie succinctement des données géographiques, temporelles et mathématiques, des informations de dénomination et d'autres de l'ordre de la typologie des lieux et des événements artistiques.

Cette pratique commence sans perspective particulière, du moins de création, si ce n'est le besoin de vérifier une impression persistante d'inégalité de Genre dans le monde de l'Art. Mon point de vue est celui d'une artiste qui, d'une part, est engagée depuis plusieurs années dans une recherche artistique pluridisciplinaire sur le corps et sur les effets de sa pénétration par des formes contemporaines de biopouvoir – Michel Foucault – dans son mode d'existence et qui, d'autre part, à un moment donné dans sa pratique, réfléchit à sa propre condition et évalue le champ possible de représentation de son travail. J'applique toujours le même schéma concis sur un mode binaire, mode qui fonde la pensée même du Genre et sur lequel repose le pouvoir dans sa construction sociale des êtres – Judith Butler –, pour calculer le pourcentage des artistes femmes et celui des artistes hommes dont les œuvres sont présentées au sein d'expositions individuelles et collectives, lors de biennales et de salons, à l'occasion de concours puis de remises de prix, ou encore quand elles sont acquises par des structures publiques et privées, etc. Je ne m'impose ni rythme, ni temporalité, ni volume, comme je n'envisage aucune mise en visibilité. Mon recours aux statistiques est d'abord pulsionnel – je prends par ailleurs un certain plaisir



à effectuer des opérations mathématiques et à consigner les résultats dans mon carnet – puis devient une habitude, au demeurant intime.

Engagée de la sorte pendant plusieurs mois, je perçois rapidement la récurrence d'un ratio, soit environ  $\frac{1}{3}$  de femmes et  $\frac{2}{3}$  d'hommes, qui révèle une caractéristique du monde de l'Art du début du XXI<sup>e</sup> siècle sur le territoire français. Ce constat marque le passage d'un état impalpable et diffus, celui de l'impression, à une réalité tangible qui se vérifie par les chiffres.

Compter ici n'est pas une pratique innée mais intervient dans un contexte de rupture. En amont, un temps plus ou moins important d'expérimentation contrainte et banalisée de formes d'inégalité qui va en structurer la perception. Dès lors, s'impose un état des lieux à partir duquel se dessine la perspective d'un sursaut sociétal. À la prise de conscience individuelle s'associe la volonté d'une prise de conscience collective.



Compter est une pratique féministe dans une société qui fait le choix de préserver ses racines patriarcales ancestrales d'une manière plus ou moins visible, assumée, et qui fragilise droits et avancées pour les femmes considérés comme acquis, tandis que, d'un autre côté, sous couvert d'intersectionnalité et son apparence progressiste trompeuse, cette même société renvoie le combat des femmes à la marge d'autres luttes, relativise certaines formes de domination sur les femmes et entretient la séparation des personnes en recyclant les vieilles catégories alors rendues plus séduisantes, voire en en créant de nouvelles. Les chiffres concernent d'abord les femmes et le mobile s'inscrit dans l'égalité des êtres humains, quel que soit leur genre, du point de vue de leurs droits et dans leur considération en tant qu'individu à part entière.

Compter devient une pratique militante quand il s'agit de dénoncer l'inégalité des sexes dans le monde de l'Art – un des nombreux champs de la société à l'intérieur duquel s'exerce le pouvoir du Genre –, à l'instar de la photographe et activiste française Marie Docher qui a notamment fourni les premiers chiffres pour la Photographie Plasticienne et a dernièrement interpellé, via une lettre publiée par la suite dans le journal *Libération*, le directeur des *Rencontres d'Arles* au sujet du manque de femmes exposées au sein de l'édition 2018 comme des précédentes. C'est aussi revendiquer, pour tous les artistes, la légitimation de leur statut et droit à la monstration, en s'attachant à faire (re)connaître les femmes, ceci sans projection ni attribution de quelque étiquette du féminin à leur travail en raison de leur genre,

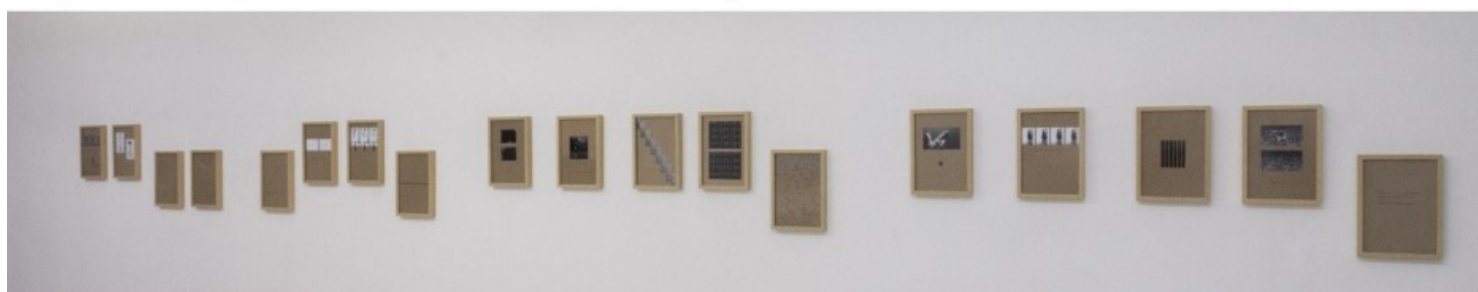
et à rendre visibles leurs démarches artistiques et leurs œuvres au sein des milieux institutionnels comme à destination du plus large public. Adopter cette posture permet de réajuster une Histoire de l'Art biaisée par la mise à l'écart des femmes, ce en quoi œuvre, depuis 2014, l'association *AWARE : Archives of Women Artists, Research and Exhibitions* dont la directive « replacer les artistes femmes du XX<sup>e</sup> siècle » et « combler les manques » densifie et enrichit le savoir et les connaissances, tout en augmentant le niveau d'exactitude.

Compter se révèle partie intégrante du processus de création de la série *WELL NOW* et si la prise de conscience de ce statut particulier a lieu *a posteriori*, l'expérience des chiffres en constitue bien la première étape. Au fur et à mesure que s'étoffe ma production de statistiques, mes réactions varient, me faisant passer par différents états, de la colère à l'aversion, du désabusement à la lassitude, mais aussi adopter différentes postures, de refus, d'opposition, de résistance, qui empreignent, chacun et chacune à sa manière, le travail de création puis configurer la série dans ses regroupements de compositions et sa spatialisation. Cette production numérique engage aussi ma réflexion sur différents plans, philosophique, social et artistique, qui interagissent pour poser formellement et plastiquement des questions issues des études sur le Genre. La frontière qu'il instaure entre les femmes et les hommes est ainsi signifiée dans la trace d'une succession de lignes que je viens inscrire au centre de la composition *Tentative d'effacement* (2017) puis que je tente, en vain, de faire disparaître, ou encore dans ce morceau d'adhésif noir apposé identiquement sur le bas centre des trois photographies d'*Attempt of Evasion* (2017) qui décomposent le mouvement d'un saut, pour se jouer de la délimitation des espaces identitaires et en autoriser le franchissement. *Au pied de la Lettre* (2018) témoigne de l'assignation à une identité de Genre figée à travers la scarification du majeur enregistrée par la photographie et l'empreinte digitale fixée à même le support kraft qui, ensemble, rendent lisible le marquage corporel de la lettre *F* et figurent sa temporalité. Dans un jeu de surfaces poncées, les fausses jumelles *Illusion du Produit et Produit d'Illusion* (2018) abordent, elles, la question du féminin dans sa dimension d'une production, normée. Un enchaînement de rebondissements, des chiffres à la pensée, de la pensée à sa matérialisation qui implique plusieurs phases distinctes dans un travail de composition – la capture d'images photographiques ou vidéographiques, le tirage, l'écriture avec une ancienne machine à écrire électrique sur du papier kraft, le collage, pour ce qui est des étapes majeures – de la matérialisation de la pensée à sa mise en espace avec, entre autres, le paramètre du sériel.

Les chiffres annotés dans mon carnet sont parfois ponctués de quelques croquis et notes qui circonscrivent déjà, pour certains, le projet à venir, telles les prémices des premières compositions photographiques et textuelles qui furent, par ailleurs, à l'origine, envisagées sous d'autres formes, performance et volume notamment.



Ainsi la phrase « Ode à ces grands maîtres que de par mon sexe je ne puis égaler » est inscrite, seule et encadrée, au centre d'une page. Puis elle revient soutenir, dans *Ode* (2017), quatre photographies prises d'une vidéo dans laquelle je marche contre un mur en me répétant intérieurement cette phrase. Entre obstination et absurdité d'une action morcelée par/à l'image (fixe) et l'extériorisation d'une pensée par l'écrit se dévoile le sentiment d'aliénation. Sur deux autres pages, le dessin d'une vulve où se distinguent des lignes horizontales. Celles-ci sont annonciatrices du geste à venir de lacération, à la verticale, de la photographie d'une vulve toujours dans *My Vagina, My Duty* (2017), à partir duquel j'obtiens des fragments photographiques. Séparés d'à peine quelques millimètres sur le papier kraft, dans un rapport de surfaces et de couleurs, ils forment les barreaux d'une prison.



crédit photo: Karine Robert

*WELL NOW* entretient ce rapport à l'image-objet manipulable, dans toute sa plasticité, et sur lequel j'interviens, par découpe, ajout de formes et de matières, par grattage de sa surface en vue de créer, dans son propre espace, un nouvel espace, d'identité dans *Droit-Devoir* (2017). Avec le texte et le support kraft ainsi qu'avec le cadre en bois à l'intérieur duquel sont placées mes compositions, elle forme aussi un ensemble composé de différents plans en interaction quand derrière le verre à moitié cassé, dans *Au Terme* (2018), apparaît la capture d'un jeté d'œufs en cours. *WELL NOW* me renvoie à mes premières utilisations du médium photographique au début des années 2000 pour son retour à la Photographie dans sa dimension de trace d'une action. L'enjeu, ici, se situe dans le prolongement de l'acte du constat du domaine des Mathématiques à celui de la Photographie et plus largement de l'Image. À travers une série de neuf photographies, *Patience-Action* (2017) atteste de la fonte en devenir d'un morceau de glace disposé au sein d'un récipient alors que dans *Technicité en devenir*, une seule photographie témoigne d'une action plus lointaine, la torsion d'une règle en métal. Dans *Statstrates* (2017), ce sont les résidus de kraft laissés au bas de la composition qui suggèrent l'action ayant eu lieu, « piquer pour divulguer ». *WELL NOW* marque un changement important en ce qui concerne la taille des images, le passage du moyen et du grand formats propres à nombre de mes projets photographiques antérieurs à un format proche d'une planche-contact. De cette manière, je retrouve l'intimité de mon carnet dans l'élaboration de mes compositions, cette même intimité que je propose au spectateur dans sa découverte de ma série exposée dans la *Galerie Épisodique* de Prép'art, le long d'un mur sur deux

## Quai des Savoirs

### Chanwei Tang, *La chambre noire*

3 photographies 120 x 80 cm | France



La photographie considérée comme matérialisation, condensation et précipitation du corps impondérable de la lumière se lit dans les textes pionniers ainsi Nadar le cherchait « en matérialisant le spectre impalpable qui s'évanouit aussitôt qu'aperçu ». Et avant lui, Niépce se préoccupant d'optique, très tôt, le 5 mai 1816, dans sa correspondance avec son frère, y décrit la possibilité de peindre avec la lumière. Il nomme « héliographie » de *Hélios*,

le soleil, cette technique qui consiste à reproduire spontanément, sans la main de l'homme, grâce à l'action de la lumière, l'image reçue dans la chambre obscure mais il ne mentionne jamais, dans ses lettres, le nombre d'heures voire de journées nécessaires alors que *Le Paysage de Saint Loup* – 1826 – depuis sa fenêtre porte des traces de trois ensoleillements superposés.

Chanwei Tang n'oublie pas l'étymon de cet art « écrit par la lumière » puisque son objet est précisément la lumière comme force agissante, la lumière enchâssée en ces trois intérieurs où elle est la seule source opératoire.

Et il sait le temps nécessaire dans des conditions de faible luminosité même si désormais ce ne sont plus huit heures requises comme pour *La Table mise* de 1822.

Trois pièces de trois appartements contemporains : celle avec bibliothèque où livres et rubans adhésifs et sprays se jouxtent, où l'on regarde la télévision depuis un canapé avec coussins, en atmosphère rosée, mauve ; celle avec cuisine nette, décor calculé avec coupe à fruits d'automne, crabe en métal ou petite boîte à thé et ouverte sur le séjour net avec affiche de Soulages où l'on tape sur son ordinateur ; celle du coin au désordre tout aussi calculé, devant grande toile blanche, encadrement baroque posé de guingois, près du canapé avec plaid gris négligemment posé et haute plante verte, livre et sandale au sol, avec table moderne de verre pliante sur laquelle l'ordinateur lance sa lumière.

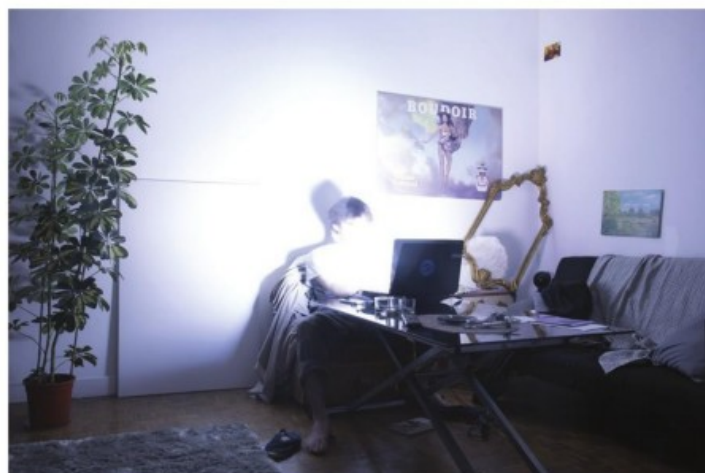
Les trois personnes différentes : deux femmes, un jeune homme de ces scènes de genre ne dardent pas leur regard selon le code qu'elles adoptent souvent et leur portrait ne se constitue qu'en creux grâce aux objets indiciels qui ornent ou s'entassent sur



des étagères, puisque paradoxalement la lumière les occulte, lui et elles.

En effet, ces photographies si précises, si nettes en ce qui concerne les objets gardent le flou des corps ne pouvant garder l'immobilité requise lors de la prise de vue en long temps de pose puisque la lumière n'y était émise que par les appareils de transmission de l'image, eux seuls allumés dans les pièces obscures. Et d'éveiller une autre image : *Vue du boulevard du temple* à Paris, quand Daguerre suivant les travaux de Niépce, en 1839, découvre une ville désertée hormis les deux hommes à n'avoir pas bougé durant la pose : le cirreur de chaussures et son client.

La photographie reste écriture quand on sait conjuguer ses potentialités techniques et déborder l'attente.



Simone Dompeyre





Socheata AING | Michel AMARAL & Audrey BARTHES | Adriana AMODEI | Driss AROUSSI  
 | Alexandru Petru BADELITA | Katherine BALSLEY | Dalibor BARIC | Tomás BASILE &  
 Matías ROMERO | Carol-Ann BELZIL-NORMAND | Amélie BERRODIER | Laurent  
 BONNOTTE & Yukao NAGEMI | Anne-Marie BOUCHARD | Adonia BOUCHEHRI |  
 Brice BOWMAN | Bill BROWN | Kimura BYOL / Nathalie LEMOINE | Yvonne CALSOU  
 | Marie-Christine CAMBON | Adrián CANOURA SÁNCHEZ | Khalil CHARIF & Marcos  
 BONISSON | Géraldine CHARPENTIER | Claude CHUZEL | Charlotte CLERMONT &  
 Julien CHAMPAGNE | Pierre-Yves CLOUIN | Pablo-Martín CÓRDOBA | Cindy CORDT  
 | José CRÚZIO | Gordon CULSHAW | Zabigniew CZAPLA | Roberto D'ALESSANDRO |  
 Étienne DE MASSY | Sandrine DEUMIER | Ilaria DI CARLO | Gianrico DI GENNARO |  
 Michel DIGOUT | Cécile DUMAS | Miruna DUNU | Chantal DuPont | Alican DURBAŞ |  
 Juliane EBNER | Rachel ECHENBERG | Roman ERMOLAEV | Mélissa FAIVRE | Mounir  
 FATMI | Félix FATTAL | David FINKELSTEIN | Thorsten FLEISCH | Virginie FOLOPPE |  
 Giovanni FONTANA | Tales FREY & Paulo Aureliano DA MATA | Benna GAEAN MARIS |  
 Maël GAGNIEUX | Gabriel GARBLE | Adrian GARCIA GOMEZ | Gwen GERARD | Lucía  
 GERVASONI | Škofić GORAN | François GRANDJACQUES | Paul Jacques Yves GUILBERT  
 | Justine HAELTERS | Zhuang HAN | Claudia HÉBERT | Patrick HÉBRARD | Bettina  
 HOFFMANN | Pang-Chuan HUANG | Emilia IZQUIERDO | Myriam JACOB-ALLARD |  
 Maxime JEAN-BAPTISTE | Laurie JOLY | Nick JORDAN | Aurélie JOUANDON | Michaël  
 JOURDET | Iréna JUKIĆ PRANJIĆ | Camille KÄSE | Peter KLAUSZ | Kenji KOJIMA | Jasper  
 KUIPERS | Ludivine LARGE-BESSETTE & Mathieu CALMELET – LAC Project | Valentina  
 LACMANOVIC | Linda C.H LAI | Matthew LANCIT | Bo LEE | Jean-Marie LEICKNAM  
 | Zong Jhan LI | Katherine LIBEROVSKAYA | Jérôme LOPEZ | Karen LUONG & Jérôme  
 COGNET | Michael LYONS | Claude MARGUIER | Julieta MARIA | Maxime MARTINS | Ian  
 MENOYOT | Stefano MIRAGLIA | Muriel MONTINI | Nils MOOIJ | Stéphanie MORISSETTE  
 & Dale EINARSON | Moritz MUGLER | Chiara MULAS | Anne MURRAY | Nenad  
 NEDELJKOV | Fran ORALLO | Pierre ORCEL | Vivian OSTROVSKY | Sarah OUAZZANI  
 TOUHAMI | Cheryl PAGUREK | Sophie PARIENTE – soX | Simon PAYNE | Isabel PÉREZ  
 DEL PULGAR | Milos PESKIR | Ruzan PETROSYAN | Mélanie POINSIGNON | Renata  
 POLJAK | Bernard POURRIÈRE & Hervé PASSAMAR | Lisi PRADA | Camille PRADON |  
 Stéphane PRIVAT | Úna QUIGLEY | Sabrina RATTÉ | Johanna REICH | Dania REYMOND  
 | Gilles RIBERO & Noé GRENIER & Gwendal SARTRE | Johan RIJPMAN | Yoan ROBIN |  
 Hector RODRIGUEZ | LuisCarlos RODRIGUEZ GARCIA | Jean SADAQ | Marie-Stéphane  
 SALGAS | Marcos SÁNCHEZ | Davor SANVINCENTI | SLEM / Stéphane LEVACHER |  
 Mickaël SOYEZ | Stacey STEERS | Chanwei TANG | Gaël TISSOT | TROUBLE COLLECTIF  
 | Savina TOPURSKA | Hernando URRUTIA | Guillaume VALLÉE | Aliénor VALLET | Michiel  
 VAN BAKEL | Marie VANDENDORPE | Leandro VARELA | Johanna VAUDE | Benjamin  
 VERHOEVEN | Pierre VERMEERSCH | Estelle VÉTOIS | Oscar VEYRUNES | Darko  
 VIDAČKOVIĆ | ...



## Index artistes

AING Socheata	socheata.aing@gmail.com		p. 172
AMARAL Michel & BARTHES Audrey	amaralbarthes@gmail.com	amaralbarthes.com	p. 244
AMODEI Adriana	adriamo@libero.it	adrianaamodei.com	p. 75
AROUSI Driss	ardriss@gmail.com	drissaroussi.com	p. 210
BADELITA Alexandru Patru	alexandru.bade@gmail.com	alexbade.com	p. 142
BALSLEY Katherine	lipstickrobot@gmail.com	katebalsley.com	p. 245
BARIC Dalibor	info@bonobostudio.hr	bonobostudio.hr	p. 132
BASILE Tomás & ROMERO Matías	tomas_basile@hotmail.com	tomasbasile.com	p. 34
BELZIL-NORMAND Carol-Ann	info@givideo.org	givideo.org	p. 34
BERRODIER Amélie	mail@amelieberrodier.com	amelieberrodier.com	p. 221
BONNOTTE Laurent & NAGEMI Yukao	l.birdy@orange.fr	lolaandyukaomeet.com	p. 147
BOUCHARD Anne-Marie	distribution@spira.quebec	annemariereine.wordpress.com	p. 129
BOUCHEHRI Adonia	adoniabouchehri@hotmail.de		p. 47
BOWMAN Brice	verification-required@riseup.net	bricebowman.com	p. 136
BROWN Bill	dreamwhip@gmail.com	heybillbrown.com	p. 78
BYOL Kimura – LEMOINE Nathalie	info@givideo.org	starkimproject.com	p. 91
CALSOU Yvonne	calsouyvonne@gmail.com	yvonne-calsou.com	p. 112
CAMBON Marie-Christine	marie.diabolo@hotmail.fr	mariediabolo.wixsite.com/website	p. 25
CANOURA SÁNCHEZ Adrián	adriancanoura@gmail.com	adriancanoura.com	p. 30
CHARIF Khalil & BONISSON Marcos	kaliosto21@yahoo.com.br	marcosbonisson.com / khalilcharif.com	p. 89
CHARPENTIER Géraldine	audiovisuel@cfwb.be		p. 92
CHUZEL Claude	claud_chuzel@hotmail.com		p. 53
CLERMONT Charlotte & CHAMPAGNE Julien	distribution@videographe.org	charlotteclermont.com	p. 117, p. 199
CLOUIN Pierre-Yves	py@clouin.fr	pierreyvesclouin.fr	p. 130
CÓRDOBA Pablo-Martín	pablocordoba@hotmail.com	pablomcordoba.com	p. 79
CORDT Cindy	cin-dy@gmx.de	cindycordt.de	p. 156, p. 162
CRÚZIO José	josecruzio@gmail.com	cargocollective.com/josecruzio	p. 99
CULSHAW Gordon	gordonculshaw@hotmail.com	gordonculshaw.net	p. 123
CZAPLA Zabigniew	info@zbigniewczapla.pl	zbigniewczapla.pl	p. 144
D'ALESSANDRO Roberto	rdal@imagma.net	imagma.net	p. 203
DA MATA Paulo Aureliano	paulodamata@me.com	ciaexcessos.com.br/da-mata	p. 111, p. 159, p. 170
DE MASSY Étienne	distribution@videographe.org	videographe.org	p. 125
DEUMIER Sandrine	saemdre@aol.com	sandrinedeumier.com	p. 152, p. 169, p. 194
DI CARLO Ilaria	mail@ilariadicarlo.net	ilariadicarlo.net	p. 227
DI GENNARO Gianrico	philozei@gmail.com	vimeo.com/philozei	p. 110
DIGOUT Michel	digout.michel@wanadoo.fr		p. 145
DUMAS Cécile	cecile.dumas@isdat.fr		p. 224
DUNU Miruna	film@augohr.de	augohr.de	p. 119
DuPont Chantal	info@givideo.org	givideo.org	p. 249
DURBAŞ Alican	adurbas@gmail.com	alicandurbas.com	p. 215



## Index artistes

EBNER Juliane	film@augohr.de	augohr.de	p. 225
ECHENBERG Rachel	distribution@videographe.org	videographe.org	p. 43
ERMOLAEV Roman	international@eyefilm.nl	eyefilm.nl	p. 27
FAIVRE Mélissa	melissa.faivre@yahoo.fr	melissafaivre.com	p. 224, p. 230
FATMI Mounir	contact@exquise.org	mounirfatmi.com	p. 54
FATTAL Félix	ffattal@hotmail.fr		p. 126
FINKELSTEIN David	david@lakeivan.org	lakeivan.org	p. 56
FLEISCH Thorsten	snuff@fleischfilm.com	fleischfilm.com	p. 69
FOLOPPE Virginie	virginie.foloppe@yahoo.fr	virginie.foloppe.pagesperso-orange.fr	p. 106, p. 107
FONTANA Giovanni	giovannifontana.poetry@gmail.com	epigeneticpoetry.altervista.org	p. 175
FREY Tales	talesfrey@me.com	ciaexcessos.com.br/tales-frey	p. 93, p. 159, p. 170, p. 177
GAEAN MARIS Benna	mebennayoubenna@gmail.com	aaaabeegimnnrs.net	p. 191
GAGNIEUX Maël	mg.nieux@gmail.com	maelgagnieux.tumblr.com	p. 152
GARBLE Gabriel	gabriel@gabrielgabrielgarble.com	gabrielgabrielgarble.com	p. 90
GARCIA GOMEZ Adrian	adriang@rocketmail.com	superadriancito.com	p. 97
GERARD Gwen	g.gerardtriplea@gmail.com	gwengerard.fr	p. 204
GERVASONI Lucía	lucia.gervasoni@yahoo.fr		p. 42
GORAN Škofić	kreativni.sindikato@gmail.com	goranskofic.com	p. 195
GRANDJACQUES François	fgrandjacques@yahoo.fr	etrehumainlefilm.com	p. 192
GUILBERT Paul Jacques Yves	p.j.y.guilbert@gmail.com	pauljacquesyvesguilbert.xyz	p. 216
HAELTERS Justine	justinehaelters@yahoo.fr	vimeo.com/justinehaelters	p. 222
HAN Zhuang	hanzhuang00@live.cn	hanzhuang.fr	p. 135
HÉBERT Claudia	info@givideo.org	givideo.org	p. 39
HÉBRARD Patrick	hebrardhebrard@gmail.com	patrickhebrard.com	p. 253
HOFFMANN Bettina	distribution@videographe.org	bettinahoffmann.net	p. 49
HUANG Pang-Chuan	huangpangchuan@gmail.com		p. 80
IZQUIERDO Emilia	izquierdo.emilia@gmail.com	emiliaizquierdo.com	p. 86
JACOB-ALLARD Myriam	myriamjacoballard@yahoo.ca	myriamjacoballard.com	p. 190
JEAN-BAPTISTE Maxime	val.king.land@gmail.com	cargocollective.com/ValKing	p. 87
JOLY Laurie	jolylaurie@gmail.com	ljoly.com	p. 278
JORDAN Nick	nick@nickjordan.info	nickjordan.info	p. 232
JOUANDON Aurélie	ajouandon@gmail.com	aureliejouandon.com	p. 164
JOURDET Michaël	michaeljourdet@gmail.com	michaeljourdet.com	p. 266
JUKIĆ PRANJIĆ Irena	mashaudovicic@gmail.com	www.lumafilm.hr	p. 36
KÄSE Camille	info@givideo.org	vimeo.com/camillekase	p. 40
KLAUSZ Peter	klausz.peti@gmail.com	vimeo.com/peterklausz	p. 122
KOJIMA Kenji	index@kenjikojima.com	kenjikojima.com	p. 58
KUIPERS Jasper	ursula@klikamsterdam.nl	jasperkuipers.com	p. 25
LAC Project	lacproject.collectif@gmail.com	lacproject.com	p. 255
LACMANOVIC Valentina	contact@exquise.org	valentinalacmanovic.com	p. 32

## Index artistes

LAI Linda Chiu-Han	smllai@cityu.edu.hk	lindalai-floatingssite.com	p. 114
LANCIT Matthew	mlancit@yahoo.com	matthewlancit.tumblr.com	p. 232
LEE Bo	borlee@gmail.com	botheman.com	p. 205
LEICKNAM Jean-Marie	jean-marie.leicknam@wanadoo.fr	jean-marieleicknam.wixsite.com/astree-films	p. 55
LI Zong Jhan	zjli1993@gmail.com	zongjhanli.art	p. 24
LIBEROVSKAYA Katherine	distribution@videographe.org	videographe.org	p. 202
LOPEZ Jérôme	jeromelopz@gmail.com	jeromelopez.net	p. 149
LUONG Karen & COGNET Jérôme	contact@karenluong.fr	karenluong.fr / jeromecognet.fr	p. 137
LYONS Michael	michael.lyons@gmail.com	michaellyons.xyz	p. 73
MARGUIER Claude	claudemarguier@gmail.com		p. 122
MARIA Julieta	info@givideo.org	givideo.org	p. 85
MARTINS Maxime	maxime.martins1@gmail.com	maxime-martins.com	p. 77
MENOYOT Ian	ianmenoyot@yahoo.fr	vimeo.com/user16714188	p. 234
MIRAGLIA Stefano	miraglia.stefano@gmail.com	stefanomiraglia.eu	p. 68, p. 264
MONTINI Muriel	m.montini@free.fr	murielmontini.fr	p. 39
MOOIJ Nils	stoomboot@gmail.com	vimeo.com/nilsmooij	p. 51
MORISSETTE Stéphanie & EINARSON Dale	info@givideo.org	stephaniemorissette.wordpress.com	p. 65
MUGLER Moritz	festivals@filmakademie.de	filmakademie.de	p. 188
MULAS Chiara	kiaramu@gmail.com	chiaramulas.fr	p. 178
MURRAY Anne	anne@annemurrayartist.com	annemurrayartist.com	p. 74
NEDELJKOV Nenad	nedeljkov@gmail.com	nedeljkov.net	p. 134
ORALLO Fran	franorallo@gmail.com	vimeo.com/franorallo	p. 67
ORCEL Pierre	pierreorcel@yahoo.fr		p. 126
OSTROVSKY Vivian	vivianfestival@yahoo.fr	vivianostrovsky.com	p. 140
OUAZZANI TOUHAMI Sarah	souazzani@hotmail.com	o-sarah.com	p. 61
PAGUREK Cheryl	info@givideo.org	cherylpagurek.com	p. 198
PARIENTE Sophie - soX	patosy@hotmail.com	sophiepariente.odexpo.com	p. 46
PAYNE Simon	simonrpayne@yahoo.com	simonrpayne.co.uk	p. 71
PÉREZ DEL PULGAR Isabel	isaperezdelpulgar@gmail.com	caracolaproductions.blogspot.com	p. 99, p. 100
PESKIR Milos	milospeskir@yahoo.com		p. 69, p. 128
PETROSYAN Ruzan	ruzanpet@gmail.com		p. 38
POINSIGNON Mélanie	melaniepoinsignon@gmail.com	vimeo.com/user43907927	p. 84, p. 105
POLJAK Renata	poljak.renata@gmail.com	renatapoljak.com	p. 76
POURRIÈRE Bernard & PASSAMAR Hervé	bernard.pourriere@gmail.com	metropera.eu	p. 146
PRADA Lisi	lisiprada@produccionesinmateriales.com	produccionesinmateriales.com	p. 102
PRADON Camille	camille.pradon@wanadoo.fr	camille-pradon.com	p. 131, p. 264
PRIVAT Stéphane	stphane.privat@gmail.com	stephane-privat.com	p. 168
QUIGLEY Úna	uquigley@yahoo.com	birdsofmyweakness.blogspot.com	p. 50
RATTÉ Sabrina	info@givideo.org	sabrinaratte.com	p. 247
REICH Johanna	office@johannareich.com	johannareich.com	p. 48



## Index artistes

REYMOND Dania	ania.reymond@gmail.com	bluemonday.fr/fr/dania-reymond	p. 70
RIBERO Gilles & GRENIER Noé & SARTRE Gwendal	gillesribero@hotmail.com	catharsis-projection.com	p. 94
RIJPMAN Johan	international@eyefilm.nl	johanrijpma.nl	p. 63, p. 237
ROBIN Yoan	yoanrobinxyz@gmail.com	yoanrobin.xyz	p. 197
RODRIGUEZ Hector	smhct@cityu.edu.hk	concept-script.com	p. 206
RODRÍGUEZ GARCIA LuisCarlos	luiscarlos@bellasart.es	bellasart.es	p. 139
SADAO Jean	sadaojean@gmail.com	jabirustudio.org	p. 236
SALGAS Marie-Stéphane	msalgas@free.fr		p. 51
SÁNCHEZ Marcos	marcossanchezd@gmail.com	marcossanchezd.com	p. 94
SANVINCENTI Davor	info@bonobostudio.hr	messmatik.net	p. 219
SLEM – LEVACHER Stéphane	slem-lanas@orange.fr	slem-lanas.fr	p. 212
SOYEZ Mickaël	mickaelsoyez@gmail.com		p. 263
STEERS Stacey	film@augohr.de	staceysteers.com	p. 28
TANG Chanwei	domitangfr@gmail.com		p. 274, p. 282
TISSOT Gaël	gael.tissot@collectif-hapax.com	collectif-hapax.com	p. 169
TROUBLE COLLECTIF	troublecollectif@gmail.com	troublecollectif.com	p. 231
TOPURSKA Savina	savina5@abv.bg	savinatopurska.wordpress.com	p. 141
URRUTIA Hernando	m_he_me@yahoo.com	digital-art-video-heraldo-urrutia.webnode.pt	p. 237
VALLÉE Guillaume	distribution@videographe.org	gvallee.com	p. 189
VALLET Aliénor	alienor_v@yahoo.fr	alienorvallet.jimdo.com	p. 35
VAN BAKEL Michiel	international@eyefilm.nl	www.michielfanbakel.nl	p. 60
VANDENDORPE Marie	marie.vandendorpe@yahoo.de	marievandendorpe.de	p. 268
VARELA Leandro	veandro@gmail.com	leandrovarela.com	p. 201
VAUDE Johanna	johannavaude@gmail.com	johanna-vaude.com	p. 186
VERHOEVEN Benjamin	verhoeven.benjamin@gmail.com	wedem.be	p. 204
VERMEERSCH Pierre	pierre.vermeersch@hotmail.fr	theoriedelapratique.hautetfort.com	p. 66
VÉTOIS Estelle	estelle.vetois@gmail.com	estellevetois.com	p. 218
VEYRUNES Oscar	studio@oscarveyrunes.de	oscarveyrunes.de	p. 228
VIDAČKOVIĆ Darko	info@bonobostudio.hr	vidackovic.blogspot.com	p. 131
VIEL Louis	viel.louis@laposte.net	viel-louis eklablog.fr	p. 275
VILLEMIN Pierre	pierre.villemin@gmail.com	pierrevillemin.wordpress.com	p. 62
VORLE Isabelle	isabelle.vorle@gmail.com	isabellevorle.com	p. 104
WIEDEMANN Sebastian	wiedemann.sebastian@gmail.com	vimeo.com/swiedemann	p. 227
WIEGNER Susanne	susanne.wiegner@web.de	susannewiegner.de	p. 200
YILDIZ Müge	muge.yildiz@gmail.com	mugeyildiz.co	p. 263
ZDJELAR Katarina	international@eyefilm.nl	katarinazdjelar.net	p. 229
ZHOU Jing	jz67867009@yahoo.com	jingzhoustudio.net	p. 242
ZWIER Pim	international@eyefilm.nl	vimeo.com/pimzwier	p. 194

## NOS PARTENAIRES



## CONTACTS

### Traverse Vidéo

17 avenue des Mazades  
31200 Toulouse  
(métro ligne B – arrêt Minimes Claude Nougaro)  
+33 (0) 5 62 26 48 51  
communication.traversevideo@gmail.com  
www.traverse-video.org

suivez-nous sur :  
facebook : Traverse Vidéo  
twitter : @traversevideo  
instagram : @traversevideo



