

FICCIÓNARIO

SEBASTIAN DIAZ MORALES

Du 13 février
au 26 avril 2015



**DOSSIER
PEDAGOGIQUE**



LE FRESNOY

STUDIO
NATIONAL

DES ARTS
CONTEMPORAINS

FICCIONARIO SEBASTIAN DIAZ MORALES

Du 13 février au 26 avril 2015



Né en 1975 à Comodoro Rivadavia en Argentine, Sebastian Diaz Morales réalise des œuvres de différents genres : le documentaire, le film épique, la narration, le film d'essai, le court métrage, les installations. Son travail se meut entre une passion de l'investigation documentaire qui provient peut-être en partie de la nature spectaculaire de son pays, la Patagonie, et un talent surprenant pour une narration fantastique, parfois ironique, teinté de scepticisme, et, en même temps immergée dans des aspirations utopiques. Ses vidéos oscillent souvent entre la réalité et la fiction prenant des formes narratives empruntées quelquefois à la science-fiction.

Son univers personnel, voire intime, nourrit discrètement ses œuvres qui touchent à l'universel par leur profondeur et leur temporalité ou intemporalité. Son regard intense et vif sur le monde qui l'entoure dessine une trace imaginaire indéfinissable, un fil conducteur qui nous entraîne et nous échappe. Vagabondage poétique qui irait en littérature de Saul Bellow à John Updike en passant par Schlink et Borges.

Influencé par l'avant-garde cinématographique latino-américaine, le documentaire et par les films d'art, il a développé un style reconnaissable, ses œuvres développent en effet une touche indéniable de poésie. Comme les membres de cette nouvelle génération d'artistes latino-américains, Sebastian Diaz Morales utilise le langage du cinéma jouant constamment sur les possibilités ouvertes par le numérique qui dissèque et recompose les images de ses films et de ses installations.

Sebastian Diaz Morales partage son temps entre l'Argentine et Amsterdam, il a étudié à la Rijksakademie, ainsi qu'au Fresnoy.

Son travail est régulièrement montré dans différents musées et institutions, comme la Tate Modern à Londres, le Centre Pompidou à Paris, le Stedelijk Museum et De Appel à Amsterdam, Art in General à New-York, le Ludwig Museum à Budapest, la Biennale de São Paulo, la Biennale de Sydney, la Fundació Juan Miró à Barcelone, le MUDAM au Luxembourg, la Fundação Calouste Gulbenkian à Lisbonne, Le Plateau/FRAC Ile de France à Paris et bien d'autres. Il a par ailleurs reçu des prix ou aides tels que le Guggenheim Fellowship en 2009. Il fait partie de plusieurs collections : Centre Pompidou, Paris; Tate Modern, Londres; Fundación Jumex, Mexico; Fondazione Sandretto Re-Rebaudengo, Torino; Sammlung-Goetz, Munich; Fundação de Arte Moderna et Museu Berardo, Lisbonne.

Sebastien Diaz Morales présentera ainsi sa première grande exposition monographique en France au Fresnoy - Studio national des arts contemporains.

« Je construis soit un monde impossible avec des références à la réalité, soit un monde très réel avec des références à la fiction. »

Conversation entre Sébastien Diaz Morales et Caroline Bourgeois, janvier 2015.



Ce dossier pédagogique propose un parcours initié par deux pensées : celles de Bertolt Brecht et Jorge Luis Borges.

Chaque parcours débute par un descriptif des œuvres puis par une proposition de problématiques pédagogiques associées à une planche thématique. Vous trouverez en annexe des textes littéraires contemporains en relation avec les œuvres ainsi qu'un entretien de Sebastian Diaz Morales avec la commissaire, Caroline Bourgeois.

Un premier parcours, **Montrez que vous montrez !**, regroupe trois œuvres dont le propos politique souligne la nécessité de prendre du recul, de la distance sur l'image, sa fabrication, sa relation au pouvoir. Les titres sont éloquentes : *Nous lutterons jusqu'à l'annulation de la loi* ; *Ring, les voies de l'illusion* ; *Insight/Aperçu*.

Deux axes d'analyse :

- 1- La distanciation, avec annexes de textes littéraires sur l'insoumission
- 2- La polyvision / le dispositif

Le deuxième parcours, **L'esprit rêve**, regroupe trois œuvres qui tendent à déréaliser le monde et attirer vers un espace fictif. Les titres sont aussi ici une invitation à l'ailleurs : *Suspension* ; *Oracle* ; *Passages*.

Deux axes d'analyse:

- 1- La chute
- 2- Le labyrinthe, avec annexes de textes

Dossier réalisé par Françoise Piérard, enseignante détachée.



Sebastian Diaz Morales, *Insight*, 2012

MONTREZ QUE VOUS MONTREZ !

Montrez que vous montrez !

Que les multiples attitudes

*Que vous montrez en montrant comment les hommes
se comportent*

Ne vous fassent pas oublier l'attitude du démonstrateur.

(...) C'est que jamais

L'imitation irréfléchie ne sera

Une imitation véritable.

Bertold BRECHT

Insight

I-channel video / HD format / 11'30 min / 2012

Une équipe de tournage soigneusement constituée se présente comme un tableau vivant face au spectateur. Puis elle vole soudain en éclats – comme si l'on perçait la surface pour révéler la simulation : un miroir explose lentement en mille morceaux. L'extrême ralenti et la très haute définition de l'image permettent de distinguer sur les fragments de miroir les détails du sujet pulvérisé.

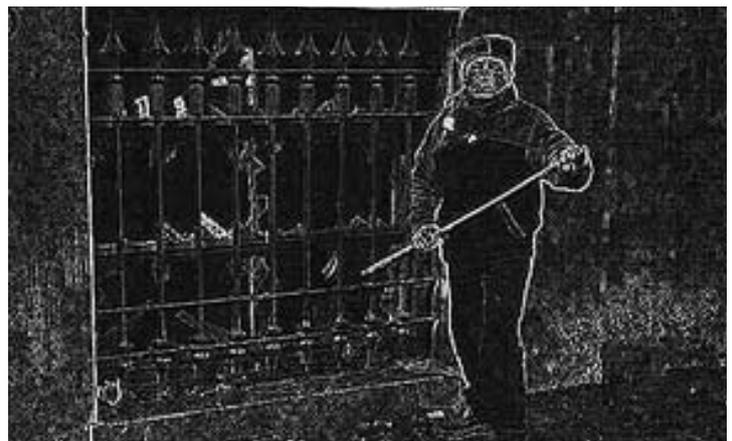
Montrer les méthodes au lieu de les dissimuler permet de rompre l'illusion de la transparence, cachant le point de vue : le hors-cadre, lieu de production de l'image, est annoncé mais pour être aussitôt désintégré. SDM redessine les véritables contours de la phrase d'Alberti : «*comme une fenêtre ouverte sur UN monde*», et non LE monde comme modèle. Il prend comme sujet même le système producteur des images illusionnistes - l'équipe de tournage- et non l'image. Cette oeuvre inaugure le parcours de l'exposition : Ficcionario, qui peut se traduire par «Fictionnaire». Si le dictionnaire est le réservoir des mots qui existent, le fictionnaire serait le réservoir des mondes potentiels.

Lucharemos Hasta Anular la Ley

Installation vidéo / noir & blanc / projection sur un mur noir / 10 min / 2005

Lucharemos Hasta Anular la Ley (Nous lutterons jusqu'à l'annulation de la loi) traite plus directement des rapports sociaux conflictuels caractéristiques de l'Argentine après l'effondrement de 2001. Elle a été tournée lors d'une manifestation qui visait à abroger une loi que certains considéraient comme une négation de leur personne, puisqu'elle interdisait aux gens de travailler dans la rue. Les manifestants hurlent et frappent contre la porte d'entrée du Parlement. L'image est modifiée par un filtre lui donnant l'esthétique séduisante d'un dessin – animé – à la craie sur un tableau noir. Elle est ainsi partiellement extraite de son contexte et un peu énigmatique, comme une vibration oscillant entre le réel et le songe. Ce film nous confronte à l'archétype du conflit social, où les classes moyennes diminuent au profit d'une division accrue des couches sociales, où les opprimés réagissent face à l'oppresseur, et les pauvres face aux nantis.

Avec cette installation, Sebastian Díaz Morales évoque bien sûr son pays, celui d'hier et celui d'aujourd'hui, qui tente de sortir d'un état de crise. Mais son propos est aussi plus universel, il traite un cas de figure malheureusement de plus en plus répandu, à savoir une situation sociale, économique et politique fragile et instable. Comme à son habitude, il aborde cette réflexion par le biais d'une considération sur la société, mais aussi sur ce qui fonde celle-ci, c'est-à-dire l'individu, et son rapport à lui-même et à l'autre.



Sebastian Diaz Morales, *Lucharemos Hasta Anular La Ley*, 2005

MONTREZ QUE VOUS MONTREZ !

Ring, The Means of Illusion

Installation vidéo / 4 video projecteurs / lecteurs
DVD synchronisés / 4 canaux audio /
12 min / 2006-07

L'installation vidéo Ring est constituée d'images qui représentent la violence et la réalité. Le but de ces images n'est pas de montrer la violence en tant que telle, mais d'être le reflet de recherches sur les différentes formes de l'apparence, ses nuances et ses ambiguïtés. Ring est constitué de questions, questions sur la perception de la violence, la réalité et ses effets.

Ring, The Means of illusion commence au travers des yeux de l'artiste. Le fil conducteur de cette installation vidéo nous emmène dans les méandres d'une série d'images disjointes et dessine les contours d'un glissement métaphorique entre deux états de conscience : celui du réel, symbolisé par le vide neutre du désert, et celui d'une réalité médiatisée, représentée par le spectacle violent de plusieurs combats de boxe. Le premier ne contient aucune pensée, n'est contaminé par aucune interaction humaine, tandis que le second est une représentation fictive de la vie, un simulacre trompeur, comme des images manipulées qui assaillent sans relâche notre perception de la réalité. Les combats et les clameurs de la foule sont juxtaposés pour former un événement unique, en une continuité feinte qui dément sa nature de montage vidéo. Sybil Wendler



Sebastian Diaz Morales, Ring, The Means of Illusion, 2006-07

Problématiques pédagogiques

Images, oeuvre et fiction

La construction, la transformation des images.

Comment les images sont-elles dématérialisées?
Quel effet cela produit-il?

Pulvérisation/ralenti HD pour Insight, négatif/ralenti pour Lucharemos, multiplication des écrans/montage correspondances pour Ring

Point par point

L'image et son référent.

Que retient-on de l'image d'origine? quel écart cela produit-il ?

Images, oeuvre et réalité

Les images et leurs relations au réel.

Distanciation : Comment est créé l'effet de recul qui permet de réfléchir sur l'image et son sens?

Insoumission : Comment ces trois oeuvres proposent-elles un regard engagé sur le monde ?

L'espace, l'oeuvre et le spectateur

L'expérience sensible de l'espace

Dispositif : Comment le regard est-il capté?

Dimension de la vidéoprojection, incidence du bris du miroir, inversion des lumières pour Lucharemos, installation multi-écrans, rupture de rythme des images/sons de Ring

LA DISTANCIATION



Georges Grosz, *Les piliers de la société*, 1926



Diego Velázquez, *Les Ménines*, 1656



René Magritte, *La clef des champs*, 1936



Michael Snow, *Authorization*, 1969



Hans Haacke, *La liberté sera maintenant sponsorisée, simplement en petite monnaie*, 1990



Andy Warhol, *Triple Elvis*, 1963

MONTREZ QUE VOUS MONTREZ : LA DISTANCIATION

Le principe des procédés de distanciation consiste à faire percevoir un objet, un personnage, un processus, et en même temps à le rendre insolite. Suite au traitement qui lui est appliqué, l'objet devient étrange, il est «étrangéifié».

L'objectif recherché est d'inciter le spectateur à prendre ses distances par rapport à la réalité qui lui est montrée, de solliciter son esprit critique. Le but est d'aviver la conscience. Lorsqu'elle est efficace, la distanciation a un effet politique de désaliénation (non pas dans la mesure où des réponses seraient apportées, mais plutôt par le fait qu'elle met en évidence les caractères essentiels des discours orchestrés par le spectacle).

En ce qui concerne la mise en œuvre, la distanciation peut être rapprochée de la «*dénudation du procédé*» des formalistes russes (auxquels Brecht a également emprunté le concept d'*ostranenie* -étrangeté-. Il s'agit de défaire l'illusion en soulignant le caractère construit (non naturel) de la réalité représentée.

Les procédés sont nombreux et peuvent concerner des aspects variés du texte et de la représentation.

(Source : site Bertold Brecht – Bertbrecht.be)

En voici quelques uns :

La caricature : *Les piliers de la société* de Georges Grosz est une vision féroce de la société du temps de la République de Weimar, une œuvre de montage avec des personnages masculins caricaturaux ; une fresque grotesque où chacun, défini par ses vêtements et ses attributs, incarne un corps social : les forces de la République de Weimar qui contribuent à faire le lit du nazisme : les capitalistes, l'église et le militarisme. La caricature rend visible l'hypocrisie du monde.

La mise en abîme : Le tableau *Les Ménines* de Velasquez montrent l'envers du décor. Le peintre est vu peignant, les ménines -suivantes- regardent le sujet de la peinture : le Roi et la Reine, dont les reflets apparaissent sur un miroir placé au fond de la pièce. Elles regardent aussi le spectateur. Velasquez représente la représentation elle-même.

Dans *Authorization* de Mickael Snow, alors que le miroir donne l'illusion d'une représentation immédiate du réel, l'appareil photographique produit une représentation du monde en se plaçant entre l'homme et le monde, mais aussi entre l'homme et le miroir, c'est-à-dire entre l'homme et son reflet. Il prend la place du regardeur, de l'Auteur. S'opère alors un premier basculement : ce n'est plus l'œil humain qui « autorise » le regard sur le monde (comme dans le dispositif perspectif), mais l'appareil qui à la fois autorise le regard tout en démettant l'Auteur de ce regard. L'Auteur est escamoté par l'appareil. Mais c'est ensuite l'appareil lui-même qui disparaît derrière l'image qu'il a produite. La question qui se pose alors est : où est le réel ? Est-ce bien ce qui est reflété dans le miroir ?

Le « Détrompe l'œil » : *La clef des champs* de Magritte donne le sentiment d'une illusoire transparence brisée : le paysage est resté solidaire de la vitre mais continue d'exister en arrière-plan. CECI N'EST PAS UNE FENETRE.

Le ready-made : La tour de guet du « couloir de la mort » surmontée du sigle Mercedes provoque une addition mentale : ce puissant industriel a amené Hitler à la victoire et provoqué le destin de l'Allemagne. Le geste simple et politique de Hans Haacke rappelle que notre quotidien conserve des traces de l'Histoire rendues invisibles. Il suffit de rafraîchir les mémoires par des gestes forts.

La répétition : Un Elvis est source d'admiration, trois de répétition et de perte de sens. Ceci n'est plus qu'une image qui affiche son procédé de fabrication.

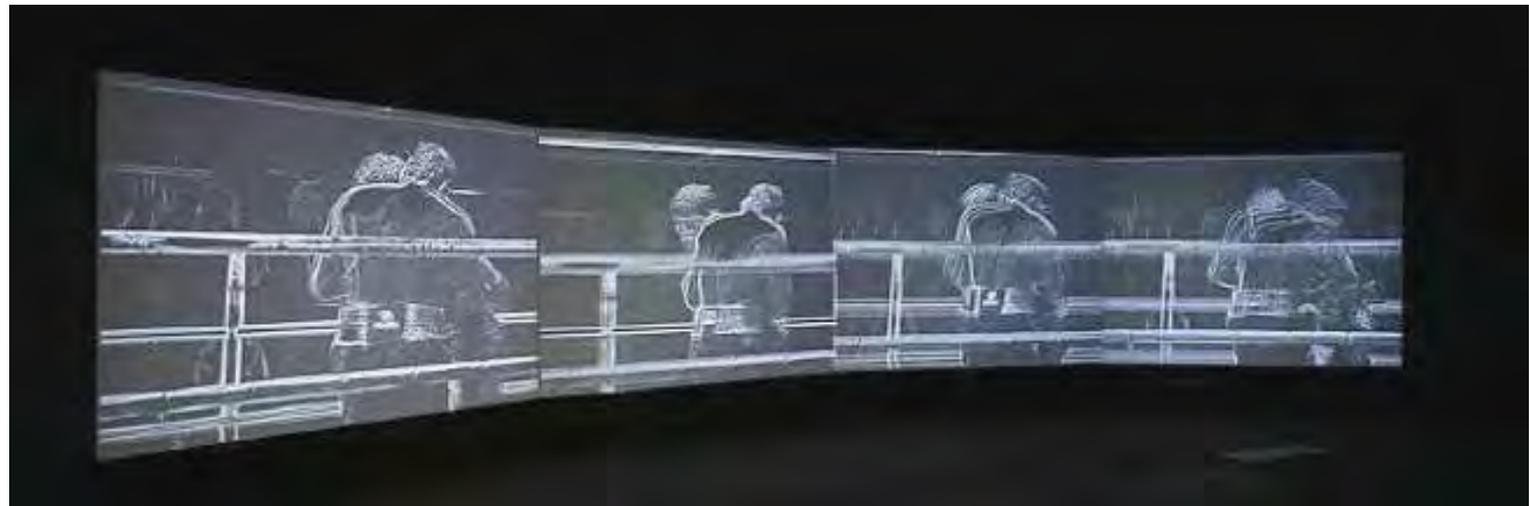
LA POLYVISION



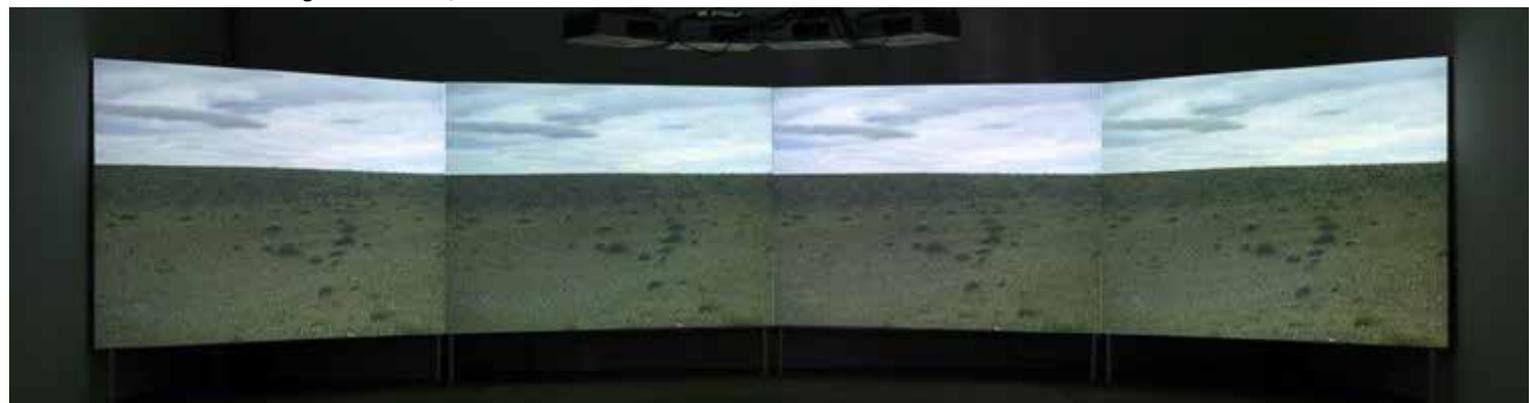
Abel Gance, *Napoléon*, 1927



Melik Ohanian, *Seven Minutes before*, 2004



Sebastian Diaz Morales, *Ring, the means of illusions*, 2007



Sebastian Diaz Morales, *Ring, the means of illusions*, 2007

MONTREZ QUE VOUS MONTREZ : LA POLYVISION

A ses origines, le cinéma était un art forain. L'image était projetée sous chapiteau parmi d'autres curiosités. Très vite, le cinéma a figé son dispositif de projection pour des raisons économiques mais aussi pour contrôler les corps et les esprits. Le spectateur s'est très vite vu bloqué dans un fauteuil et le regard rivé sur un écran unique.

Cependant, Abel Gance avait inventé en 1927, pour son film *Napoléon*, la polyvision avec écrans multiples, brisant l'illusion d'une fenêtre ouverte sur le monde. Il était le premier cinéaste, en outre, à tourner avec plusieurs caméras, en simultané. La Polyvision était à la fois la confrontation simultanée des images entre elles et leur union pour former un immense panorama. Le producteur Mike Todd avait breveté le Todd-AO. William Boyd s'en est inspiré pour créer son personnage de cinéaste des nouvelles confessions. En 1955, le cinéaste Max Ophüls avait envisagé la projection de son film, *Lola Montès*, sur deux écrans - Lola étant suspendue sur son trapèze, sur un écran surplombant celui de la piste du cirque.

Le cinéma ne retiendra de la polyvision que la solution de l'écran élargi : le cinémascope, en une image unique. Le split-screen sera la solution trouvée pour fragmenter l'image.

L'*Expanded Cinema* ainsi nommé par Gene Youngblood (1970) reprendra l'attitude originelle du cinéma : un aspect vivant, expérimental et participatif de l'image projetée. Les installations vidéo participent de ce principe de projection élargie.

Dans *Seven minutes before* de Melik Ohanian : Sept écrans en enfilade restituent chacun l'approche en temps réel de sept caméras en mouvement vers un point d'impact unique. Sept points de vue disjoints pour la mise en tension d'une même surprenante action : l'explosion d'un camping-car quelque part dans le Vercors. Mais ce quelque part pourrait être ailleurs : ce décor de montagne générique et la bande son de chacun des sept plan-séquences nous emmène effectivement ailleurs. Ainsi le temps qui se dilate sur les 7 minutes qui précèdent l'évènement est lourd d'une diffraction de l'espace qui induit aussi une diffraction des récits et qui suggère par conséquent l'idée d'une diffraction du temps lui-même. Le visiteur que nous sommes se voit confronté à une multiplicité dont il saisit l'ampleur sans pouvoir en cerner le détail, ou inversement.

Dans *Ring, the means of illusion*, Sebastian Diaz Morales confronte sur quatre écrans deux univers : un désert rigoureusement absent de vie et un match de boxe dans une salle surchauffée. L'opposition visuelle et sonore est radicale mais dans les deux cas renvoie à la mort.

Les images du désert sont des répétitions à l'identique de la même image et celles du combat de boxe utilisent très rarement l'effet polyvision dans une idée de multiplication des points de vue ou d'élargissement de l'image en panorama. Les images se répètent quatre fois, provoquent une sorte de bégaiement, de désynchronisation : le délai détruit l'illusion d'une image spectaculaire. La perception est ici très angoissante et provoque un effet malsain.



Sebastian Diaz Morales, *Oracle*, 2009

L'ESPRIT RÊVE

L'esprit rêvait. Le monde était son rêve.

Jorge Luis Borges

Suspension

Video 2k / 8 min. environ / écran de rétroprojection / 2013

Sur un grand écran suspendu au centre d'une très grande salle, une projection montre un homme en chute libre. (...) Au début, l'on ne voit qu'un épais nuage de vapeur blanche. À l'intérieur, quelque chose semble bouger ; tout à coup, un homme en chute libre apparaît de cet amas : il ne montre aucun signe de détresse, de peur ou de quelque émotion que ce soit ; il a les yeux fermés, il tombe. Cette action se déroule au ralenti. Le fond est d'un bleu neutre ; les vêtements et le visage de l'homme bougent de façon désordonnée sous l'action de la chute.

Le bruit est assourdissant, comme la friction générée par un vent fort dans les oreilles.

L'homme, les bras tendus, ne fait pas grand chose. D'une certaine façon, il ne semble pas ressentir d'appréhension ; il semble plutôt se trouver dans un état extérieur à la réalité. Cette chute est entourée d'une atmosphère de passivité qui ne correspond pas au dramatique de la situation si celle-ci était réelle.

(...) La friction de l'air détache de lui tout ce qui lui est étranger. La lenteur de l'action souligne très fortement les détails. (...) Sa chute s'arrête très lentement ; ses vêtements cessent de flotter au vent ; le silence remplace le bruit du vent généré par son mouvement. Il ferme de nouveau les yeux et, suspendu dans le vide, il gravite. Il tend les bras pendant ce qui semble un long moment.

Un nuage de vapeur blanche monte doucement du bas de l'écran et vient occuper toute l'image, et la vidéo redémarre.
SDM

Oracle

Installation vidéo sur deux écrans / Son via casque / Vidéo numérique sur DVD / 11 minutes / 2009

« Aujourd'hui le Futur n'intéresse pas du tout : il a été annexé au présent. On ressort de temps à autre une image futuriste, que l'on exploite comme une image du passé avant de l'absorber dans le continuum temporel qui représente la vie quotidienne. Après tout, le temps n'est rien de plus qu'une structure neuropsychologique que nous recevons en héritage et qui ne nous est plus utile, à l'image de l'appendice ou des poils. Notre prochaine grande avancée dans l'évolution ne se fera pas sur le plan physique mais mental. Nous apprendrons à vivre avec l'idée que tout se passe au même moment. En somme : « No Future ». JG Ballard

L'installation vidéo Oracle fait se succéder de façon en apparence aléatoire des images qui n'ont pas de lien entre elles. Elles se juxtaposent à la manière des tesselles d'une mosaïque encore inachevée. Le titre semble faire référence à l'Oracle de la tradition grecque, source de sagesse et de prophéties, capable de prédire l'avenir grâce à une combinaison d'éléments du présent. Un sac plastique secoué par le vent, un homme, seul, le regard plongé dans l'océan, ou encore une éclipse solaire ne sont que quelques-unes des images qui défilent à l'écran comme signes propitiatoires, et grâce auxquelles le spectateur peut construire sa propre interprétation en toute liberté.

Cecilia Alemani



Sebastian Diaz Morales, Oracle, 2009

Pasajes I & II

Digital video / HD format / 12'30 min on 6 hs loop / 2012 / 22" monitor with copper frame.

Digital video / HD format / 15 min on 5:30 hs loop / 2013 / 28" monitor with copper frame.

Pasajes est une allégorie fondée de ces réalités infinies. Le spectateur y est invité à traverser, de porte en porte, des mondes sans connexions : une échoppe de cordonnier, un bâtiment abandonné, un gymnase, un musée. Une démonstration labyrinthique de la versatilité de la réalité se déroule sous nos yeux. Des scènes de splendeur abandonnée suivent celles du quotidien, tandis que le promeneur reste contemplateur passif de son environnement constamment changeant – une progression qui ne s'arrête pas, mais sans qu'elle indique nécessairement un changement positif. On voit des villes qui négligent leur passé au bénéfice d'un avenir en panne. Cela se situe dans la ville de Buenos Aires, naturellement, mais Diaz Morales recherche l'essence même de la nature de toute cité. À aucun moment la porte ne pourrait s'ouvrir sur la réalité parallèle du spectateur, dans la pièce qu'il occupe et dans la carte qu'il habite – celle qui a mis en ordre et informé sa perception du monde. SDM



Sebastian Diaz Morales, *Pasajes I*, 2012

Problématiques pédagogiques

L'objet et l'œuvre

L'objet et son environnement

Le labyrinthe : Commenter les jeux de portes et d'escaliers de *Pasajes*- Sur quoi ouvrent-ils ?

Images, oeuvre et fiction

La construction, la transformation des images.

Le rêve : Comment est-il traduit ? Ces oeuvres renvoient-elles à des situations de rêve précis?

Suspension et endormissement; rêve et apesanteur; dédoublement; voyage sans fin.

Images, oeuvre et réalité

Les images et leurs relations au réel.

La chute : Comment est-elle représentée ?

Y-a-t-il atterrissage ? D'où tombe l'homme ? Que voit-on? Comment peut-on l'adapter à l'actualité ?

L'espace, l'œuvre et le spectateur.

L'expérience sensible de l'espace

Dispositif : Quelle est la surface de l'image ?

Dimension de la vidéoprojection, Combien y-a-t-il d'images, multiplicité des écrans, suspension du support...



Sebastian Diaz Morales, *Suspension*, 2014



Peter Brueghel l'Ancien, *La chute d'Icare*, 1555

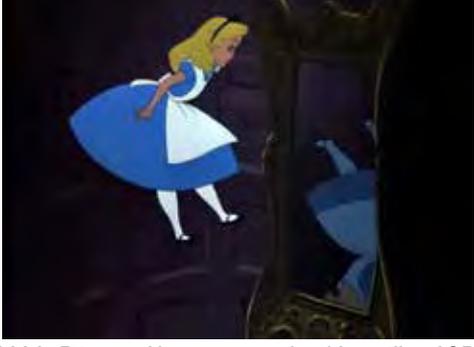


Richard Drew, *L'homme qui tombe*, 2001



Alfred Hitchcock, *Sueurs froides*, 1958

L
A
C
H
U
T
E



Walt Disney, *Alice au pays des Merveilles*, 1951



Pierrick Sorin, *Binge Drinking*, 2011



Sebastian Diaz Morales, *Suspension*, 2014

L'ESPRIT RÊVE : LA CHUTE

Les hommes qui tombent, entre triomphe et défaite - Françoise Parfait

Compilation vidéo de chutes au cinéma : <https://vimeo.com/72106045>

1- Le drame sans importance.

Un paisible paysage, avec paysan au labourage, berger au pâturage, pêcheur patient près de sa ligne, se trouve perturbé par un détail qui introduit de l'hétérogène dans la peinture. En ce lieu du plongeon, l'espace s'ouvre à autrui et fait sortir le regardeur de sa tranquillité : une paire de jambes et quelques plumes rappellent le sujet du tableau. Icare est devenu un détail sans importance dans la course du monde. Sa chute n'est vue que par le regardeur, qui intrigué par le titre, cherche l'indice. L'orgueil d'Icare est effacé par la besogne des héros invisibles du quotidien.

2- La culpabilité

Dans le roman *La chute* d'Albert Camus, Clamence, un ancien avocat parisien, relate l'évènement qui a bouleversé sa vie : il entend une jeune fille se jeter d'un pont. Il ne lui porte pas secours. A partir de ce moment-là, la culpabilité gonfle au point de devenir une obsession. Au travers du personnage de Clamence, c'est l'humanité que dépeint Camus : égoïste, voire autiste, vivant dans le pur divertissement. L'homme moderne semble avoir perdu de vue les notions de justice et de responsabilité. La chute est l'histoire de l'homme moderne. Dans *Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock, l'acrophobie (peur des hauteurs), empêche le héros de sauver une femme désespérée d'une chute. Rongé de culpabilité, il découvrira cependant les ressorts d'une machination bien étrange visant à le faire chuter moralement. Son rêve récurrent incarne cette obsession du vide et de la chute.

3- L'effondrement

« *C'est l'histoire d'un homme qui tombe d'un immeuble de 50 étages et qui se répète : jusqu'ici tout va bien...* » séquence initiale de *La haine* de Mathieu Kassovitz. L'inconnu photographié par Richard Drew n'a que l'ultime solution de se jeter dans le vide. Son corps droit, isolé sur la surface géométrique de la tour, laisserait l'illusion d'une chute maîtrisée. Cette chute renvoie aux centaines de chutes du 11 septembre 2001, ainsi qu'à celle des tours : effondrement et non élévation, atteinte délibérée à la verticalité des structures et des hommes. *L'homme qui tombe*, roman de Don DeLillo s'inspire de l'évènement.

4- L'irresponsabilité

La saynète comico-tragique tourne en boucle dans le dispositif multimédia de Pierrick Sorin : mise en scène miniature, personnages filmés sur des objets réels, jeu de miroirs superposés... Ce que Pierrick Sorin appelle son petit « théâtre optique ». *Binge Drinking* est une grosse boîte noire, façon photomaton, pourvue d'un écran. Un couple de jeunes gens se déhanche sur un tourne-disque géant, sous les lumières du night-club. La fête bat son plein, l'alcool coule à flot et les esprits tanguent. Jusqu'à la chute fatale, toute bête. Une petite minute pour passer du rire à la mort : ainsi va la vie quand on prend des risques avec l'alcool.

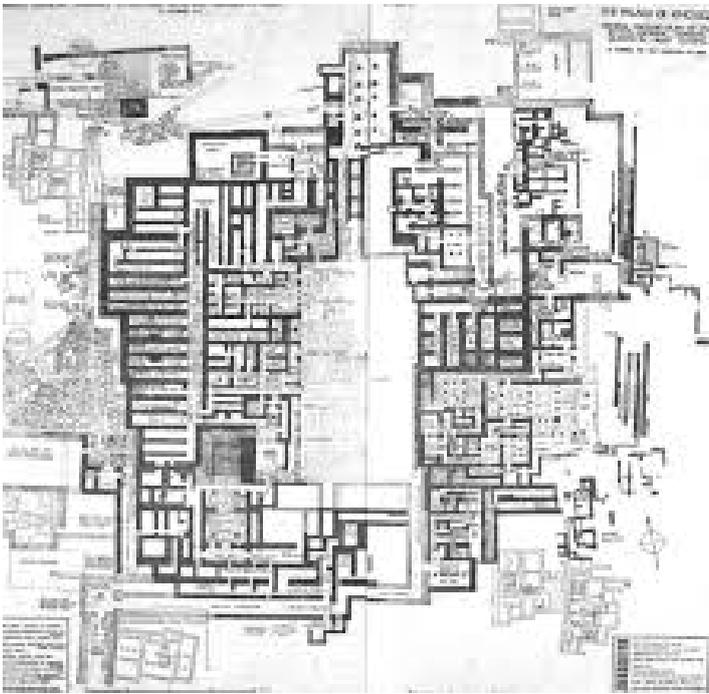
5- Le rêve

Alice court après le lapin blanc, le temps. Elle tombe dans un terrier mais sa chute est amortie par sa robe et lui offre un parcours très surprenant : miroir, fauteuil, cartes en suspension. Le temps est ralenti, la taille d'Alice diminue. L'atterrissage est d'une douceur surprenante : les pieds d'Alice se sont retenus au cadre d'un lit. L'entrée dans le rêve est accomplie.

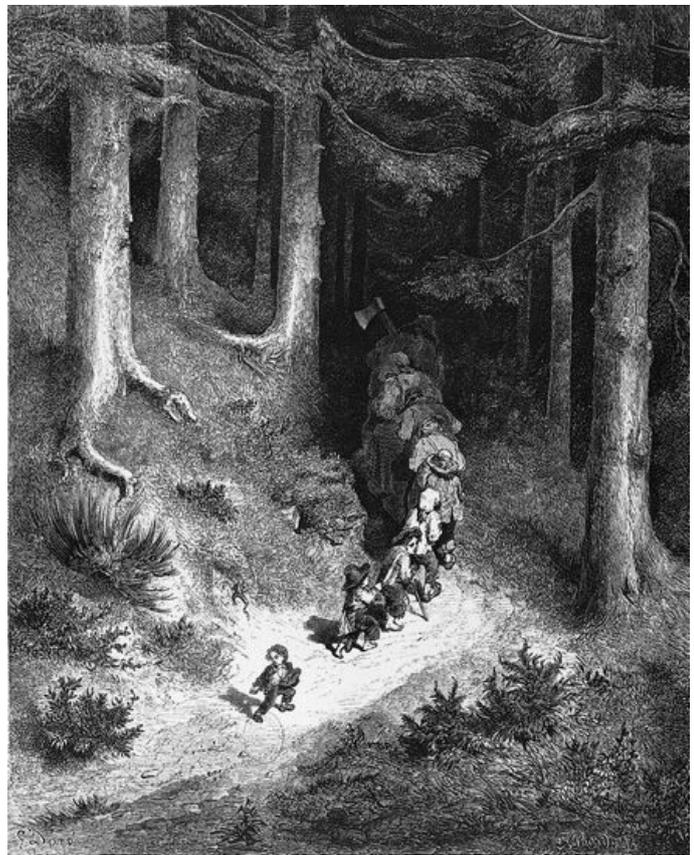
6- La suspension

Le personnage en chute libre mais ralenti de Sébastien Diaz Morales combine plusieurs figures des chutes précédentes : il semble traverser l'atmosphère et venir de très loin, tel un Icare ou le héros d'*Absoluten Calfeutrail* de Moebius. Il est seul et déchu. Sa chute n'inquiète personne. La présence sonore renforce l'aspect physique de la chute - comme celle de l'homme du 11 septembre - mais l'environnement est très onirique - bleu, rouge, vaporeux. Il est impossible de le contextualiser. Cauchemar ou rêve- entre réalité et fiction. Le ralenti et les changements de position indiquent un état quasi de navigation contrôlé. L'homme chute perpétuellement et sans frayeur. Il n'y aura pas d'atterrissage : mythe de l'homme moderne ?

LE
L
A
B
Y
RINTHE



Plan du palais de Minos à Cnossos



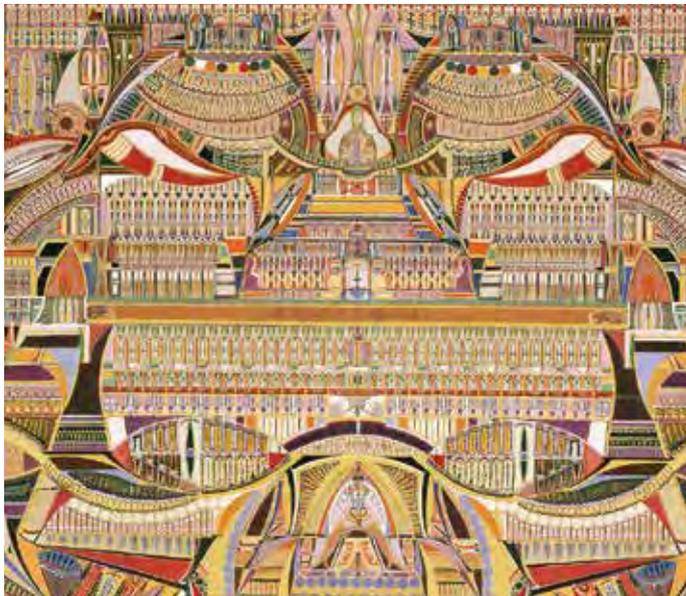
Gustave Doré, *Le petit poucet*, 1867



Giovanni Battista Piranesi, *Les prisons imaginaires*, 1745-50



Fritz Lang, *Metropolis*, 1927



Augustin Lesage, *L'esprit de la pyramide*, 1926 (détail)



Afred Hitchcock, *Sueurs froides*, 1958



Francis Alÿs, *The Loser/The Winner*, 2006

L'ESPRIT RÊVE : LE LABYRINTHE

Double représentation de l'Homme et de sa condition, le labyrinthe représente l'Homme obscur à lui-même, qui se perd en essayant de se connaître. Le labyrinthe représente aussi l'Homme face à l'univers : perdu, ne sachant d'où il vient, où il est, où il va, et cherchant à sortir de cet état, c'est-à-dire à trouver des réponses aux questions qu'il se pose. Le labyrinthe est ainsi une métaphore sur le sens de la vie : l'envol de Dédale et Icare peut symboliser l'élévation de l'esprit vers la connaissance ou celle de l'âme vers la spiritualité, qui permet de sortir de l'enfermement et de l'absurdité de la condition humaine. Il est ainsi parcours initiatique.

Le Labyrinthe visible

On situe en Crète, sur l'île du roi Minos, le labyrinthe du Minotaure construit par Dédale afin d'y faire enfermer la créature monstrueuse née des amours de la reine Pasiphaé et d'un taureau. Pour en sortir, Icare et Dédale se fabriquèrent des ailes. Thésée marqua son entrée avec le fil d'Ariane et le suivit pour son retour. Le plan du palais du Roi Minos fournit l'origine du mythe du labyrinthe.

Le petit Poucet aura recours à une astuce similaire en semant sur son chemin miettes de pain et cailloux : la forêt est dans le conte un immense labyrinthe végétal.

Le labyrinthe invisible

Dans votre labyrinthe, il y a trois lignes de trop, dit il enfin. Je connais un labyrinthe grec qui est une ligne unique, droite. Sur cette ligne, tant de philosophe se sont égarés. José Luis Borges, la mort et la boussole.

Piranesi graverait seize eaux-fortes de prisons imaginaires. Pour Marguerite Yourcenar, elles symbolisent l'univers dans lequel Piranesi s'était lui-même enfermé, en quête de son identité (*Le cerveau noir de Piranesi*, 1961).

« Je ne suis que la main qui exécute » dit Augustin Lesage. Ce mineur eut la révélation de la peinture en 1911. Dès lors, il sera guidé par une voix dans les méandres de créations complexes, labyrinthiques mais d'une symétrie implacable, dont il déclare ne pas posséder la liberté.

Le générique de *Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock, créé par Saul Bass, insiste sur un motif récurrent d'une spirale obsédante et insidieuse. Elle est l'image de la phobie du héros, Scottie, prisonnier du vertige.

La ville comme labyrinthe

Fritz Lang, de retour des Etats-Unis, créera dans son film *Metropolis* l'image d'une ville où les degrés sont très étudiés. Metropolis est une ville où les masses laborieuses entretiennent, dans les sous-sols, la puissance d'un labyrinthe tant horizontal que vertical, et dont le sommet est réservé aux plus riches.

Dans sa performance *The Loser/The Winner*, Francis Alÿs relie deux musées de Stockholm. Son trajet est vaguement tracé et plutôt intuitif. Il accroche un fil de son pull, tel Thésée ou le petit Poucet, à un arbre. Ce dernier se détricotera au fur et à mesure de sa marche entre les deux lieux.

La ville est la réalisation du rêve ancien de l'humanité : le labyrinthe. Le flâneur se consacre sans le savoir à cette réalité. Walter Benjamin Paris capitale du 20^{ème} siècle

La valeur de la ville se mesure au nombre des lieux qu'elle réserve à l'improvisation. Siegfried Kracauer

Le labyrinthe n'est pas le lieu où l'on se perd. Mais le lieu d'où l'on sort toujours perdu. Michel Foucault.

Le monde industrialisé a créé un dédale absurde dans lequel l'homme se perd. Les tramways matinaux évoquent le minotaure. Louis Ferdinand Céline



ANNEXES
DISTANCIATION
INSOUMISSION

Nous étions des enfants de la classe moyenne d'un pays moyen d'Occident, deux générations après la guerre gagnée, une génération après une révolution ratée. Nous n'étions ni pauvres ni riches, nous ne regrettions pas l'aristocratie, nous ne rêvions d'aucune utopie et la démocratie nous était devenue égale. Nos parents avaient travaillé, mais jamais ailleurs que dans des bureaux, des écoles, des postes, des hôpitaux, des administrations. Nos pères ne portaient ni blouse ni cravate, nos mères ni tablier ni tailleur. Nous avons été éduqués et formés par les livres, les films, les chansons-par la promesse de devenir des individus. Je crois que nous étions en droit d'attendre une vie différente. Nous avons fait des études-un peu, suffisamment, trop-, nous avons appris à respecter l'art et les artistes, à aimer entreprendre pour créer du neuf, mais aussi rêver, à nous promener, à apprécier le temps libre, à croire que nous pourrions tous devenir des génies, méprisant la bêtise, détestant comme il se doit la dictature et l'ordre établi. Mais pour gagner de quoi vivre comme tout le monde, une fois adultes, nous avons compris qu'il ne serait jamais question que de prendre la file et de travailler. A ce moment là, c'était la crise économique et on ne trouvait plus d'emploi, ou bien c'était du travail au rabais. Nous avons souffert la société comme une promesse deux fois déçue. Certains s'y sont faits, d'autres ne sont jamais parvenus à le supporter. Il y a eu en eux une guerre contre tout l'univers qui leur avait laissé entr'apercevoir la vraie vie, la possibilité d'être quelqu'un et qui avait sonné, après l'adolescence, la fin de la récréation des classes moyennes. On demandait aux fils et aux filles de la génération des Trente Glorieuses et de Mai-68 de renoncer à l'idée illusoire qu'ils se faisaient de la liberté et de la réalisation de soi, pour endosser l'uniforme invisible des personnes. Beaucoup se sont appauvris quelques-uns sont devenus violents. La plupart se sont battus mollement afin de rentrer dans la foule sans faire d'histoires. Ils ont tenté de sauver ce qui pouvait l'être : leur survie sociale. J'ai été de ceux qui ont choisi de baisser la tête pour pouvoir passer la porte de mon époque-mais pas Faber, hélas ou heureusement. Et pour cette raison il n'a cessé de me hanter.

Tristan Garcia, *Faber, le destructeur*, Gallimard 2013

La conjuration agit sur son environnement comme un précipité : elle ouvre la ville comme l'acide la membrane.

Ils sont une trentaine. Des cadres en rupture de ban, des informaticiens, des intermédiaires. Une majorité d'hommes, quelques femmes. Entre vingt-cinq et cinquante. Le groupe s'est agrégé sur plusieurs mois, au hasard des rencontres. Certains m'ont observé de loin avant de se décider à me rejoindre, d'autres se sont aveuglement jetés à ma suite. Personne ne semble regretter. Ils ont brûlé leur vaisseaux, fermé leurs comptes, résilié leurs baux.

Nous formons une communauté de recueillement, une tribu nomade vivant de cueillette et de larcins. Avec eux, j'escalade les massifs de La Défense et ceux du Front de Seine, et descends dans les égouts et les parkings. Toute notion d'exploit nous est étrangère : devant des serrures trop complexes ou une corniche trop dangereuse nous renonçons. Cavernicoles, nous restons à couvert dans les anfractuosités du bâti, progressant par reptation et manducation.

Je leur apprends tous mes trucs : crochetage, le dénuement de fils d'alimentation et d'infiltration par les issues de secours. Ils en inventent d'autres, tel le court-circuitage d'unités technico-logiques.

Parfois, trappes et portes découvrent des oasis : un centre commercial en réfection, un gymnase condamné, une entreprise en liquidation. On s'y installe pour quelques jours, transformant les fontaines décoratives en lavoirs bruissant de mousse et les étagères vides en lits superposés. En faisant sauter une plaque de contreplaqué mal fixée sur une fenêtre, on a ainsi investi l'imposante bâtisse du musée Galliera, dans le XVI^{ème} arrondissement, et dormi en désordre dans les galeries de ce palais en réfection (la moindre goutte d'eau résonnait sous les hautes voûtes et le square attendant bruissait toutes les nuits des allées et venues des baiseurs). Un autre jour, tétanisé de froid, on a fracturé la verrière de la société des Cendres, petite fabrique de traitement de déchets sise rue des Franc-bourgeois, où l'on s'est réchauffé d'une flambée de meubles dans la grande cheminée de brique. Il y a eu également des nuits dans les ateliers ferroviaires sous la place de l'Europe, ainsi que des bivouacs dans la blanchisserie des Hôpitaux de Paris, boulevard Macdonald (il y avait là-bas des milliers de draps rêches et immaculés que l'on froissait comme on rompt, aux premières gelées, la couche de verglas qui recouvre le trottoir).

Ces stations, bien que nécessaires, me déplaisent car, sédentarisé, chacun retrouve les gestes programmés de sa vie d'avant : les repas à heures fixes, la conversation pour elle-même et la recherche du confort. Je dois parfois précipiter la levée du camp, au risque d'en laisser certain derrière. Je veux que Paris soit notre désert, je nous veux bédouins écoutant, la nuit, le déchirement soyeux des avions, très loin au-dessus des campements.

J'interdis les bagages trop lourds. Chacun n'a le droit qu'à un sac de huit kilos. Pas de livres ni de musique : les boucles d'histoires et de rumeurs proliférant sur notre passage sont la seule discussion autorisée.

Le spectacle qu'offrent nos semblables ne cesse de nous fasciner : leur gestes absents, leurs regards vides, et ces trajets qu'ils enchaînent chaque jour, toujours les mêmes, comme des spectres aimantés pas les lieux de leur forfaits. A mesure que nous perdons consistance, c'est le reste de l'humanité qui devient fantomatique. Quel drame affreux les condamne à rejouer indéfiniment les mêmes scènes ? Quels ressorts immémoriaux les animent ? On les regarde évoluer comme on observe, sur les lèvres d'un médium, la formation d'un ectoplasme.

Philippe Vasset, *La conjuration*, Fayard

Des coureurs commencèrent à surgir des deux côtés du kiosque de vente de billets, portant pour la plupart des masques de ski et certains marquèrent un temps d'arrêt en voyant la limousine. La limousine leur faisait marquer un temps d'arrêt. Des voitures de police fonçaient dérapaient en crissant à la bordure des rues transversales. Il commençait à se sentir concerné. Un bus déposait des silhouettes en tenues anti-émeutes équipées de masque à gaz.

Un chauffeur se tenait près de son taxi et fumait, les bras croisées sur la poitrine, originaire de Sud asiatique et patient, il attendait, dans la ville mondiale, que les choses se clarifient un peu.

Il y avait des gens qui approchaient de la voiture. Qui étaient-ils ? C'étaient des contestataires, des anarchistes, peu importe ce qu'ils étaient, une forme de théâtre de rue, ou des adeptes du saccage pur et simple. La voiture était cernée, bien sûr, encastrée dans la paralysie, avec des véhicules de trois côtés et les guichets de vente de billets sur le quatrième. Il vit Torval affronter un type armé d'une brique. Il l'étendit raide d'un crochet du droit. Éric décidé d'admirer le geste.

Puis Torval leva les yeux vers lui. Un jeune sur un skateboard vola tout près, rebondissant sur le pare-brise d'une voiture de police. Ce que voulait son responsable de la sécurité était clair. Les deux hommes se dévisagèrent d'un sale œil pendant un long moment. Puis Éric redescendit dans la voiture et ferma le toit.

On comprenait mieux à la télévision. Il servit deux vodkas et ils regardèrent, se fiant à ce qu'ils voyaient. C'était bien une manifestation et ils cassaient les vitrines des magasins appartenant à des chaînes et ils lâchaient des bataillons de rats dans des restaurants et des halls d'hôtels.

Des silhouettes masquées parcouraient le quartier sur les toits des voitures, et lançaient des bombes lacrymogènes sur les flics.

A présent, il entendait plus distinctement le chant, canalisé par les antennes satellites des camions de télévision et se détachant de la clameur ambiante des sirènes et des alarmes de voitures.

Un spectre hante le monde, scandaient-ils.

Il se régala. Des adolescents sur des skate-boards bombaient des graffitis sur les affiches des flancs d'autobus. Le rat en polystyrène était renversé maintenant et il y avait des policiers en formation serrée qui avançaient derrière des boucliers anti-émeute, et des hommes casqués progressaient avec un ensemble sinistre qui apparemment faisait soupirer Kinski.

Des manifestants secouaient la voiture. Il la regarda et sourit. La télé montrait des gros plans de visages brûlés par le gaz au poivre. Le téléobjectif surprit un homme en parachute qui se laissait tomber d'une tour du voisinage. Le parachute et l'homme étaient striés du rouge et noir anarchiste.

Ils secouaient maintenant la voiture d'avant en arrière. Des projectiles lancés par des catapultes de cartouches lacrymogènes éclataient et des flics s'activaient isolément dans la foule, portant des masques à double chambre de filtration sortis tout droit d'un dessin animé meurtrier.

« Tu sais ce que produit le capitalisme. D'après Marx et Engels.

- Ses propres fossoyeurs, dit-il.

- Mais là, ce ne sont pas les fossoyeurs. C'est le libre marché lui-même. Ces gens sont un fantasme créé par le marché. Ils n'existent pas en dehors du marché. Il n'y a nulle part où ils puissent aller pour être en dehors. Il n'y a pas de dehors. » La caméra suivait un flic qui pourchassait un jeune homme dans la foule, image qui semblait confusément exister à distance de l'instant.

« La culture de marché est totale. Elle produit ces hommes et ces femmes. Ils sont nécessaires au système qu'ils méprisent. Ils lui procurent énergie et définition. Ils sont motivés par le marché. Ils s'échangent sur les marchés mondiaux. C'est pour ça qu'ils existent, pour vivifier et perpétuer le système. »

Il regardait la vodka tanguer dans son verre tandis que la voiture tanguait d'avant en arrière. Il y avait des gens qui frappaient sur les vitres et sur la carrosserie. Il vit Torval et les gardes du corps les balayer du capot. Il songea un bref instant à la cloison derrière le chauffeur. C'était un cadre en cèdre renfermant l'incrustation d'un fragment d'écriture ornementale coufique sur parchemin, fin du Xe siècle, Bagdad, sans prix.

Elle resserra sa ceinture de sécurité.

« Il faut que tu comprennes. »

Il dit : « Quoi ? »

- Plus l'idée est visionnaire, plus elle laisse les gens en arrière. C'est tout le sujet de cette manifestation. Les visions de technologie et de richesse. La force du cyber capital qui enverra les gens vomir et mourir dans le caniveau. Quelle est la faille de la rationalité humaine ? »

Il dit : « Quoi ? »

- Elle fait semblant de ne pas voir l'horreur et la mort au bout des schémas qu'elle construit. Ceci, c'est une manifestation contre le futur. Ils veulent bloquer le futur. Ils veulent le normaliser, l'empêcher d'engloutir le présent. »

Des voitures brûlaient dans la rue, du métal sifflait et crachait, et, dans des nappes de fumée, des figures abasourdis erraient au ralenti parmi la masse de véhicules et de corps, et partout d'autres couraient, et il y avait un flic à terre, en genuflexion, devant un établissement de fast-food.

« Le futur est toujours totalité, uniformité. On est tous grands et heureux, dit-elle. C'est pourquoi le futur échoue. Il échoue toujours. Il ne peut jamais être le lieu de ce bonheur cruel que nous voulons en faire. »

Don DeLillo, *Cosmopolis*, Actes Sud, 2003

Votre monde s'est arrangé pour que plus rien ne s'accomplisse dans la politique ; en cela, vous êtes arrivés à vos fins, mais vous avez signé par là même votre évacuation. Si plus rien ne s'accomplit dans la politique, il arrive que quelque chose s'accomplisse en dehors : alors cette chose devient politique.

L'espace d'un éclair, elle fait renaître la politique, lui donnant un sens nouveau qui à son tour se consume dans l'éclair : les masques qui vous défient sont un moment de cet éclair ; ils éclairent un peu mieux, cette nuit, le sort qui nous oppose. Alors ne nous parlez surtout pas de crise. Chaque fois que ça tourne mal, quelqu'un parmi vous recourt à ce mot, qui agit comme un alibi. Mais votre monde n'a jamais fait que tourner mal : ce qu'il tourne et retourne à n'en plus finir, c'est son ravage. Votre monde est lui-même une crise, il s'est envoûté dans sa ruine. Plus rien de vivant ne s'y transmet, sinon des ordres que vous croyez donner et auxquels vous ne faites qu'obéir : l'envoûtement n'hérite que de lui-même, il détruit ceux qui ne parviennent pas à le briser.

Le feu s'est déclaré autour de la tour Saint-Jacques ; il s'est tout de suite propagé aux rues alentour, embrasant les poubelles, incendiant les voitures qui ont commencé à flamber l'une après l'autre. Cet immense foyer n'a plus cessé de s'étendre tout au long de notre parcours ; ses lueurs s'élèvent encore dans la nuit.

Toutes ces voitures en flammes nous éclairent comme des torches. C'était comme si leur destruction obéissait à un rite qui consacrait notre présence. L'incendie délimitait notre territoire, il en indiquait le caractère sacré.

Vos poubelles, vos voitures sont nos bûchers sacrificiels : leur feu nous ouvre le chemin ; ils vous signalent que Paris est à nous, et que cette ville brûle d'une flamme qui la porte depuis toujours, une flamme que vous avez consciencieusement occultée : celle des réfractaires à votre culte.

Le long de la rue de Rivoli, rue de Castiglione et jusqu'à la place Vendôme, des vitrines ont été brisées ; la foule commençait à saccager les boutiques de luxe. Dans certains cas, le pillage est la réponse naturelle à cet excédent de marchandises qu'est le luxe. En mettant le feu publiquement à des foulards haute couture et à des robes de prix, en pulvérisant sous nos talons des bracelets-montres à cinquante mille euros, on ne fait que révéler l'extravagante dépense qui affole votre monde.

Vous avez bien sûr crié au scandale, et sur toutes les radios, à la télévision, vous avez stigmatisé l'indigne sauvagerie qui animait notre action. Mais personne n'a suggéré que c'étaient peut-être vos casseurs qui avaient détruit ces prestigieuses boutiques, ni précisé que c'est vous qui les chargez d'introduire de la violence dans les marches les plus pacifiques afin d'en légitimer la répression. Personne non plus ne s'est demandé s'il était plus scandaleux de mettre à sac un stock de joaillerie que de pousser deux innocents à la mort.

En tout cas, faire croire que nos désirs se réduisent à l'appropriation – comme si nous pouvions avoir le moindre désir pour vos ineptes produits de luxe – est une manœuvre qui a réussi : elle vous a donné l'occasion de lancer l'assaut contre nous.

Des sirènes retentissaient de toutes parts, et pendant quelques minutes le grondement d'un hélicoptère au-dessus de nos têtes a été assourdissant. Place Vendôme, des groupes de CRS ont chargé à coups de matraque dans la foule qui s'est brusquement scindée. En quelques minutes, ils se sont mis à tirer des fumigènes, à envoyer des gaz lacrymogènes et, de l'hélicoptère, à lancer sur la foule à grands flots de l'eau urticante. Les masques ont reculé et, très vite, une fois la Vendôme entièrement vide, les cordons de CRS se sont refermés sur elle, et n'ont plus bougé, comme s'ils voulaient avant tout sécuriser le périmètre des intérêts marchands.

Déjà, les journalistes ont lancé la formule : « L'insurrection des masques ». Sur les sites d'information que nous consultons grâce à nos téléphones, on interroge la nature énigmatique de ce soulèvement sans mot d'ordre ; on spéculé sur le danger qu'il représente, ainsi que sur l'étrange présence de masques africains parmi tous ces Anonymous. Certains commentateurs ont reconnu leur provenance dogon, et se demandent s'il faut y voir un rapport avec les troubles qui affectent actuellement la zone du Sahel. La plupart des sites utilisent maintenant l'expression « Anonymous africains », et tous tentent de comprendre l'origine de cette immense et surprenante émeute.

Mais les émeutes n'ont pas d'autre origine que le monde dans lequel nous vivons, et le fait qu'il soit devenu impossible de vivre dans un tel monde. Si des émeutes ont lieu ces derniers temps dans plusieurs autres pays, si en un sens elles ont lieu et n'en finissent pas d'avoir lieu, dans tous les pays du monde, abolissant par là même l'idée de pays et ouvrant l'idée de monde à son propre achèvement, c'est parce que les émeutes devaient arriver et parce-que, en un sens, l'émeute, au XXI^e siècle, est devenue le destin du monde.

Yannick Haenel, *Les renards pâles*, Gallimard

« Par l'expression *MEDIA CRISIS* (Crise des médias), j'entends l'irresponsabilité croissante des mass media audiovisuels (MMAV) et leur impact dévastateur sur l'Homme, la société et l'environnement.

Je parle aussi de la léthargie généralisée du public face à des MMAV qui agissent ouvertement comme vecteurs d'idéologies violentes, manipulatrices et autoritaires ; tout comme je me réfère au déficit cruel et prolongé de connaissances que présente le public et à l'effet que les mass-médias audiovisuels produisent sur nous.

Je parle également du refus quasi-unanime, parmi les professionnels des MMAV, de tout débat critique touchant à leur métier. Je parle aussi de la répression féroce, exercée au sein des MMAV pour maintenir les professionnels dans le rang et faire taire toute voix critique.

Enfin, je parle du blocage pratiqué par les systèmes éducatifs du monde entier pour empêcher les jeunes d'accéder à toute forme critique d'enseignement des médias et à tout ce qui pourrait les inciter à remettre en cause le rôle et les pratiques des MMAV.

L'incroyable disparité entre le rôle véritable des MMAV et la conscience qu'en a le public, est l'un des phénomènes les plus alarmants de notre société moderne. Le silence assourdissant et la méconnaissance qui entourent la nature et les effets de la *Monoforme*, de l'*Horloge Universelle*, et des nombreuses formes explicites et sous-jacentes de violence à l'écran (sans parler de leur impact global en termes de culture et d'écologie) ne sont que quelques exemples, parmi les plus marquants, de la longue et inquiétante liste noire des médias.»

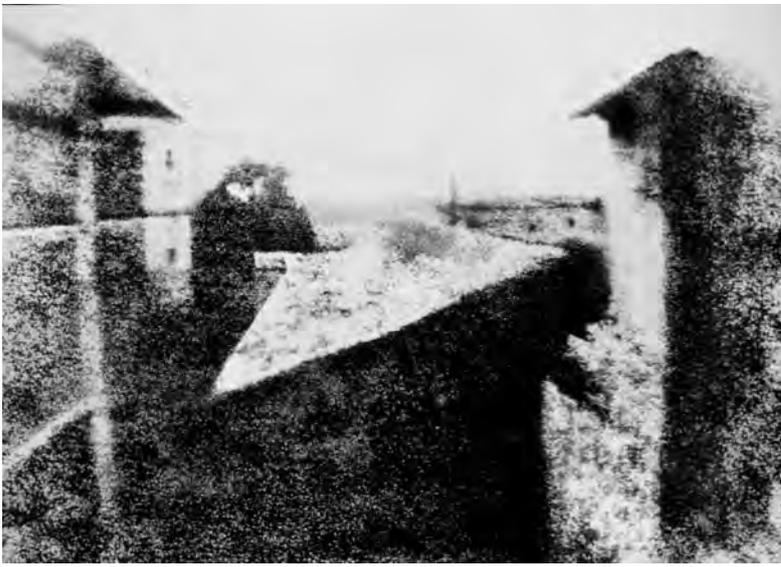
Peter Watkins

***Media Crisis*, 2004**



Sebastian Diaz Morales, *Lucharemos Hasta Anular La Ley*, 2005

POINT PAR POINT



Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras*, 1826



Claude Monet, *Meules, fin de l'été, effet du matin*, 1890



Georges Seurat, *Femme lisant*, 1883



Alexander Alexeieff, *Nuit sur le Mont Chauve*, 1933



Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*, 1966



Alain Jacquet, *Déjeuner sur l'herbe*, 1964



Thierry Kuntzel, *Nostos III*, 1995



Jean-Luc Godard, *Film Socialisme*, 2010

POINT PAR POINT

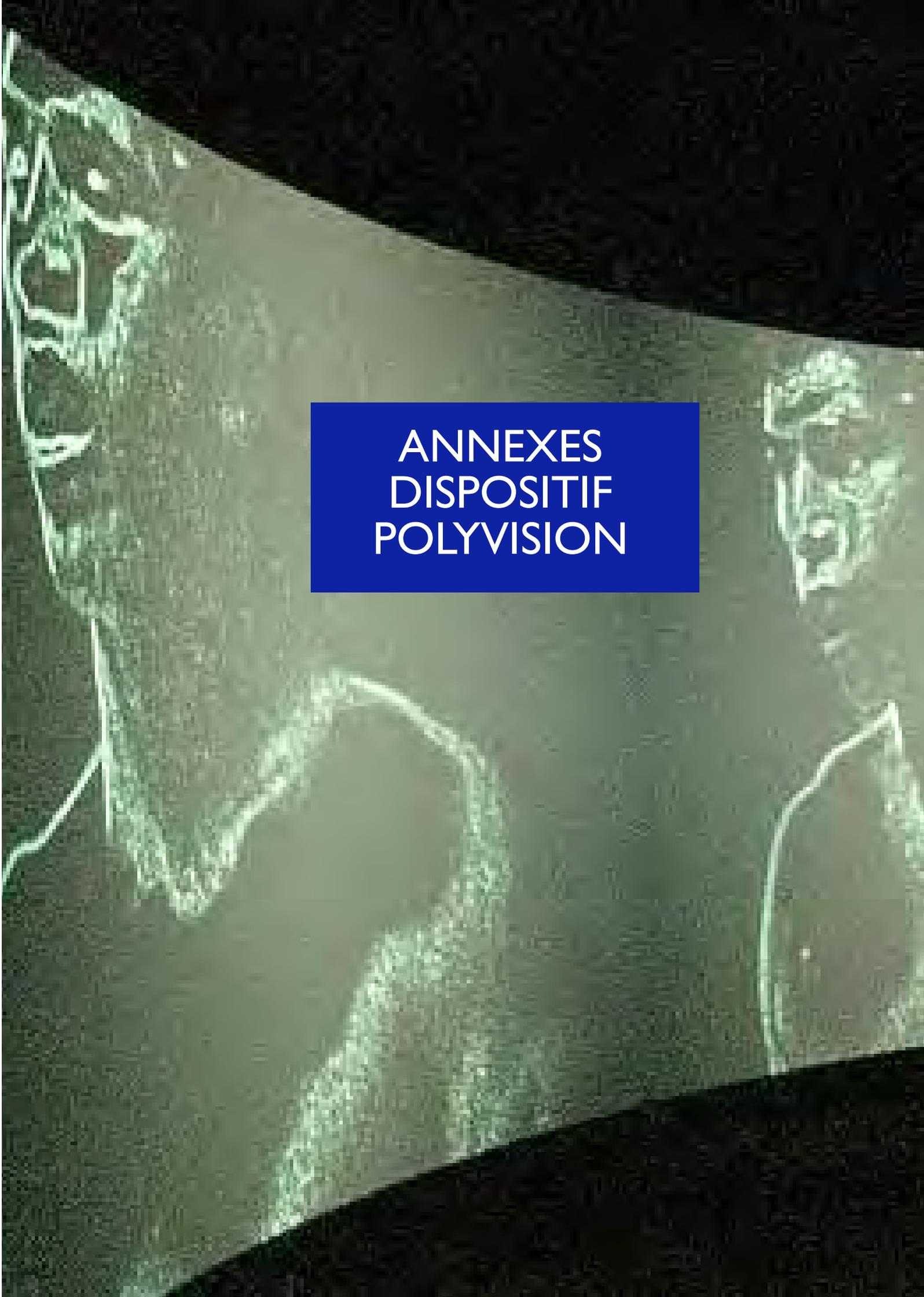
Cette planche est reprise du dossier pédagogique de l'exposition Visions Fugitives, présentée au Fresnoy en 2012

La première photographie faite par Niepce en 1826 offrait une vision du monde héraclitéenne : une vue des toits bombardés par des simulacres. Constituée de points, cette image ne remettait pas en question la véracité de son objet reproduit mais intriguait de par son fourmillement pointilliste, affirmant la constitution de cette même image.

La réponse impressionniste ne se fit pas attendre : les lumières de Monet décomposent les paysages tout en les affirmant. Une meule retournée aurait donné à Kandinsky ce sentiment de la possible décomposition des images : *Point, ligne, plan* sorti en 1926, définit le point comme l'unité minimale de la figuration. Aucune force ne le tire ni ne le déforme. Il est posé, point. Les dessins de Georges Seurat, statiques dans leur sujet, vibrent de toute leur surface.

Dans *Nuit sur le mont chauve*, Alexander Alexeïeff en fera la structure productrice de ses images, avec son invention, l'écran d'épingles, mur mouvant absorbant la forme des objets, telle une photographie en trois dimensions. L'image vibre, se métamorphose dans ses films d'animation en une circulation microscopique d'atomes visibles. Le photographe de *Blow up* d'Antonioni scrutera une photographie jusqu'à l'agrandissement impossible des grains argentiques : un oasis de points lui délivrera la certitude d'une mort, ainsi que le règne de l'illusion. Alain Jacquet grossira les traits d'un déjeuner sur l'herbe industriel affirmant sa trame colorée mécanique et donc, son principe de fabrication.

Nostos III de Thierry Kuntzel décompose une image radieuse de la famille : lentement mais sûrement, les visages retournent à la poussière électronique jusqu'à l'écran blanc. Dans *Festen* de Thomas Vinterberg, l'image vidéo est parfois si sous-exposée qu'elle montre les pixels qui la composent et de ce fait, décomposent l'illusion, image tautologique de la situation familiale. Jean-Luc Godard dans *Film Socialism* utilise le téléphone portable pour montrer à travers une image trop pixellisée, trop sous-exposée le ventre vulgaire et préfabriqué du (feu) Concordia.



**ANNEXES
DISPOSITIF
POLYVISION**

Du split-screen au multi-screen (extrait)

Rappelant fort à propos que l'appareil mis au point par les frères Lumière (la première caméra de ce type) était totalement réversible, l'auteur écrit que la bi-fonctionnalité (ou réversibilité) a comme pendant conceptuel une certaine forme de symétrie « aussi bien dans le cinéma que dans la télévision et la vidéo, la projection et la mise en écran sont le versant du même phénomène artistique et culturel, dont le complémentaire est la prise de vue ».

Mais la symétrie conceptuelle ayant pour corollaire la bi-fonctionnalité technique, la narration vidéofilmique requiert « les capacités de suivi et d'absorption de l'image en mouvement du spectateur, qui obligent les créateurs à avancer sur le chemin de la complexification et de la multiplication des moyens narratifs visuels ». Avec l'essor des nouvelles formes de pratiques interactives (comme le zapping télévisuel, la consultation de l'internet, le traitement de l'image sur les téléphones mobiles), le spectateur se retrouve donc confronté à une forme de narration considérablement complexifiée qui se ramifie simultanément dans plusieurs directions et stratifie à la fois l'image et le son. Loin de développer une critique de la critique du spectacle, le propos se fonde sur le « parallélisme entre le développement des dispositifs historiques et actuels de l'imagerie qui servent de support à l'art visuel et spécialement au cinéma et à la vidéo, et la structuration et l'évolution des organes périphériques et cérébraux de la vision ». L'auteur constate que « ce que nous sommes en train d'observer dans la production d'images et dans leur circulation sociale, ce n'est ni une déperdition informationnelle ni une dévaluation ou encore moins une redondance. Au contraire, les images évoluent, au sens fort du terme, vers l'approfondissement et la sophistication de la représentation du réel ». La multiplication et la poly-stratification des images dans les pratiques narratives vidéo-filmiques actuelles répondent à la volonté manifestée par de nombreux artistes d'ajuster leurs pratiques artistiques à la densité et à la diversité grandissante du monde actuel pour épouser au plus près les évolutions, les dévolutions et les circonvolutions.

Alexandre Eyries

I3M, université Nice Sophia Antipolis

<http://questionsdecommunication.revues.org/2252>



Sebastian Diaz Morales, *Ring, The Means of Illusion*, 2007

John James Todd, cinéaste, met en scène une adaptation des confessions de Jean Jacques Rousseau. Il a inventé la tri-kaméra, permettant un champ plus large, voire même triple et la pellicule dite «gaufree» permettant l'illusion de la troisième dimension. L'action se situe en 1928.

Je filmai la journée entière telle que Rousseau l'a décrite. Après avoir passé au peigne fin les théâtres et les musichalls de Grenoble, Nice et Lyon, j'engageai deux jeunes filles du pays. C'était leur apparence qui importait et non pas leurs dons de comédiennes. Tout ce que je leur demandais, c'était d'avoir le physique de l'emploi, de pouffer de rire et de flirter, Karl-Heinz incarnait un monstre de frustration fiévreuse, positivement défiguré sous les pressions contraires du désir et de la timidité. Dans notre verger, nous creusâmes le centre d'un arbre pour y monter une plateforme de caméra. Nous utilisâmes de la pellicule gaufree pour l'instant où les seins de Mlle Galley « attrapent » le bouquet de cerises. C'est durant cette semaine-là que je découvris une autre possibilité à la Tri-Kamera. Je me rendis compte qu'elle n'était pas condamnée à ne créer qu'une seule longue et vaste image - elle pouvait tout aussi bien en produire trois séparées. Durant toute une épuisante soirée, Horst et moi nous mîmes au point, à l'aide de diagrammes, une séquence d'énormes gros plans utilisant la pellicule gaufree. Les acteurs demeurèrent stupéfaits lorsque nous leur poussâmes les caméras à quelques centimètres du visage, et sous tous les angles possibles, nous arrêtant entre les prises de vues pour consulter des masses de notes et de croquis gribouillés. La séquence, dans son érotisme contenu, est d'une puissance à vous couper le souffle comme en ont témoigné ceux qui la virent sur les trois écrans. Laissez-moi vous la décrire

Tout l'épisode, en termes de film, procède de manière orthodoxe. La rencontre au bord du ruisseau, la course jusqu'au château, le repas dans la cuisine. Puis, tandis que le trio se dirige vers le verger, les rideaux de scène du cinéma sont tirés pour révéler deux écrans en angle, contigus au principal. Les deux projecteurs auxiliaires se mettent en marche et, soudain, nous avons trois images séparées. Trois têtes: Jean-Jacques, flanqué de Mlles Graffenried et Galley. Nous les voyons échanger des regards à la dérobée. Chacune de leur côté, les deux jeunes filles lèvent la tête tandis que Jean-Jacques, sur l'écran central, grimpe sur l'arbre. Puis la pellicule gaufree passe dans le projecteur et nous voyons les contours des images se déplacer et s'affermir. Les grappes de cerises semblent prendre la forme de fruits en trois dimensions. Sur l'arrière-plan de feuillages, la parfaite pâleur des visages et des épaules des jeunes filles les fait paraître moulées en relief dans le plâtre. Nous contemplons en même temps que Jean-Jacques les deux délicieuses créatures qui lèvent le nez vers lui. Les filles mangent les cerises, recrachent les noyaux dans leur main et en bombardent Jean-Jacques qui tente d'éviter les aimables grêlons.

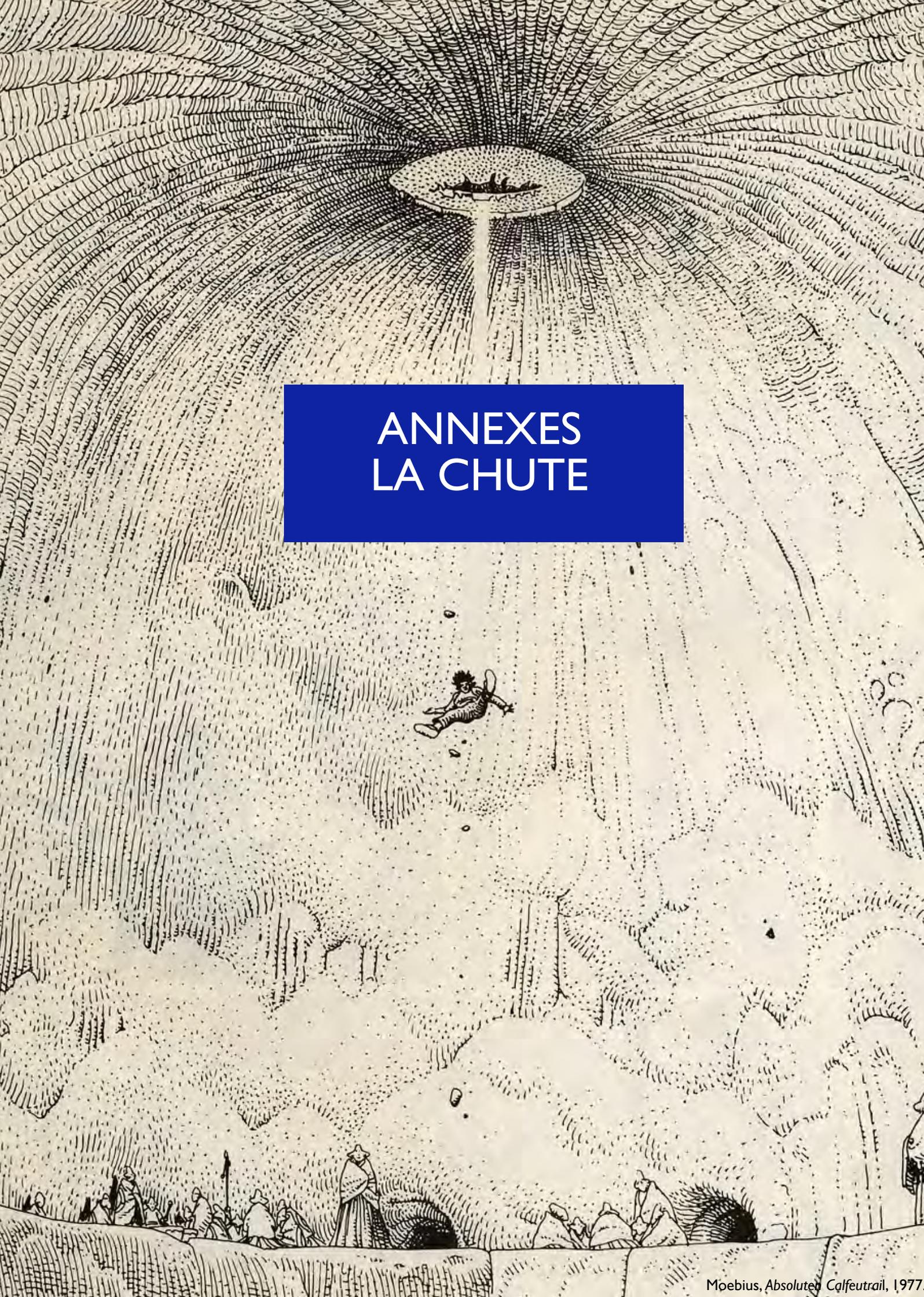
Puis l'écran central est rempli par Mlle Galley, tête en l'air, le tablier tendu pour attraper plus de fruits. Le visage de Jean-Jacques en train de comploter sa revanche occupe un écran latéral. Sa main cueillant un bouquet de cerises occupe l'autre. Ecran central: nous avançons lentement sur la gorge de Mlle Galley, son décolleté profond, le mouvement de ses bras pressant un tout petit peu ses seins l'un contre l'autre, Le va-et-vient de sa poitrine rythmé par son souffle haletant, l'ombre profonde et tendre de la naissance des seins. La main de Jean-Jacques s'élance. Les cerises atterrissent sur l'écran central. Lèvres, cerises, lèvres. Yeux, cerises, yeux. Puis les trois bouches éclatent de rire. Nous reculons. Au centre, le rire de Jean-Jacques masque l'agonie de son visage. Les écrans latéraux s'assombrissent, les rideaux reviennent les recouvrir,

L'effet est magnifique. Lors de la première, il révolutionna l'assistance. L'organisation de tout cela fut extrêmement laborieuse. (Je dois rendre hommage à Mlle Sandrine Storri, une danseuse de cabaret de Lyon, qui retomba dans l'obscurité après le film où elle jouait Mlle Galley. Elle fit preuve d'une patience et d'une bonne humeur remarquables tandis que, grimpé sur une chaise, je jetais des douzaines de grappes de cerises sur ses seins, la caméra de Horst vomissant à moins de trente centimètres.)

Naturellement, ma joie et ma fierté de cette scène ne furent pas immédiates. Nous travaillions à l'aveuglette. Je dus attendre de nombreux mois avant de voir la séquence projetée sur trois grands écrans. Pour moi, et je m'exprime avec une objectivité et une franchise totales, je crois qu'elle représente le mariage le plus complet et le plus effectif de la forme et du fond, dans le film tout entier. La pellicule en relief et la Tri-Kamera constituaient les techniques parfaites pour rendre le tendre érotisme de cet après-midi d'été près d'Annecy. Ajoutez à cela l'utilisation audacieuse d'énormes gros plans de lèvres et d'yeux, de cerises noires luisantes et des seins pâles et haletants ... images subjuguantes. Mes gros plans dans les Confessions: Première Partie furent les plus énormes jamais vus à l'écran jusqu'alors (plus gros que ceux d'Eisenstein, à coup sûr) et, chose dont je suis particulièrement fier, sans un sous-titre à l'horizon.

William Boyd, Les nouvelles confessions, 1987

William Boyd est né au Ghana en 1952. Il a enseigné la littérature à Oxford avant de se consacrer à l'écriture. Les nouvelles confessions est son 4^{ème} roman.



ANNEXES
LA CHUTE

Les hommes qui tombent : entre triomphe et défaite

La vidéo, s'intéressant au corps dans son mouvement, est particulièrement apte à saisir ce qui dans le corps vacille, lorsqu'il quitte la position absolument verticale ou absolument couchée, et qu'il s'engage vers le risque du déséquilibre indispensable au mouvement. Depuis les séries des *Animal Locomotion* d'Edward Muybridge et les *Études de sauts* d'Étienne-Jules Marey à la fin du 19^e siècle, l'image, en décomposant le mouvement, a montré combien celui-ci n'est qu'une succession de phases de déséquilibre. Le risque du mouvement est donc la chute, qui, du saut à l'effondrement, exprime en une palette infinie de figures, les divers états du corps physique et mental. En effet, loin de n'être que la part sombre d'un esprit de conquête tant spirituelle que matérielle (la Chute des Anges n'est plus un motif opérant et la chute des cours de la bourse ne provoque plus de suicides grandioses), loin de ne représenter que l'échec du pari sur la pesanteur, loin de n'être que la régression d'un homme qui a acquis si péniblement le langage en se redressant et en s'érigeant largement au-dessus de ses pieds, la chute constitue aujourd'hui une véritable reconquête du sol. Certes, les nombreuses représentations de chute que les dernières décennies du 20^e siècle ont produites ne sont pas exemptes d'une interprétation pessimiste de l'humanité triomphante, mais elles n'ont jamais de caractère catastrophiste, même si elles instaurent l'accident comme cause et concept fondateur d'une dynamique moderne. L'accident vient étymologiquement du verbe *accidere*, qui signifie aussi bien « tomber sur » que « arriver par hasard » dans son sens figuré. L'homme est un accident, et sa destinée se décline en une série d'événements. La chute est un de ces événements qui sert plus une forme de connaissance qu'il n'exprime symboliquement un état d'âme morbide.

Au-delà des chutes triomphales, davantage assimilées à des sauts, — dans le vide (Yves Klein, *Le saut dans le vide* 1960), dans l'espace, dans le ciel (Leni Riefenstahl et ses images de sublimation nazie, les plongeurs demi-dieux suspendus dans les cieux Olympiques de 1936) et dans l'eau (les multiples corps traversant la surface de l'eau des plongeurs de Bill Viola) — le corps entre ciel et terre, dans cet état d'entre-deux, encore sur l'élan de sa propre énergie, mais déjà sur la décharge et l'abandon à l'attraction terrestre, ce corps-là intéresse notre époque. Celui qui tombe peut nous faire encore rire, car ce que disait Bergson en 1940, est toujours valide : « Ce qu'il y a de risible à propos des hommes qui tombent, c'est une certaine raideur de mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vibrante flexibilité d'une personne ».

Le corps reste toujours entraîné par sa vitesse, manque toujours de souplesse, d'adaptabilité à ce qui surgit, survient et surprend, a du mal à quitter la raideur de la verticale ; car la verticale, c'est la position de l'homme qui pense, c'est la raison et la cérébralité qui se tiennent à distance du corps et de ses humeurs, de ses sensations et de son contact à la terre, au sol. Dans la chute, il y a séparation du corps et de l'esprit, c'est le corps qui reprend le dessus, rappelé à l'ordre du réel, du tangible, de ce qui résiste ou se dérobe. Les balancements de Bruce Nauman étaient une première tentative de mettre le corps au bord de sa chute, de le mettre à l'épreuve de sa propre résistance au déséquilibre. Dans le même temps, Paul McCarthy se laisse tomber d'un balcon, *Sudden Leap* 1968, en voulant imiter le geste d'Yves Klein, puis dans *Too Steep*, *Too Fast* 1968, il dévale une pente très raide et tombe. Mais contrairement au projet de Klein — truqué (photomontage) et transcendantal (atteindre des zones de sensibilité immatérielle) —, celui de McCarthy, s'il constitue certes une métaphore du travail artistique, expérimente réellement la chute.

Depuis son acte manqué de *L'incident du bol renversé* 1993, dont le titre parle tout seul, Pierrick Sorin esthétise le dérapage, en situant son travail sur un registre de légèreté et de dérision, en tout cas à première vue : il réalise *L'homme qui tombe* en 1995, installation à 3 vidéoprojections synchronisées, dont la centrale représente l'artiste dans le rôle du touriste vidéaste tombant sous l'impact d'un coup de feu, image répétée en boucle. Il tombe de sa hauteur tandis que les écrans latéraux mènent l'enquête. Comme pour l'ensemble de son travail, cette pièce, s'inscrivant dans la lignée des burlesques américains, Buster Keaton en particulier, fait du désastre ou de la catastrophe les pourvoyeurs de formes et de motifs d'expression du corps tout à fait inédits. Comme le rappelle Elisabeth Milon à propos du corps burlesque, « le corps doit aussi régler ses comptes avec un monde au sein duquel il est sans cesse et toujours plus refoulé. Les personnages burlesques, dépourvus de parole, ne sont en réponse que pure extériorité. C'est leur corps tout entier qui se frotte péniblement au monde, l'explore, le creuse. » Au bord du trébuchement, Pierrick Sorin l'est toujours dans sa série d'installations avec électrophones (Titres variables, 1999-2000) sur lesquels courent de petites images de lui-même déguisé en personnages différents, qui tous tentent d'éviter de tomber sous l'effet de rotation du disque. Le corps vacillant, placé sur un support instable, est traité ici d'une manière burlesque. La gestuelle, provoquée par cette situation, mobilise les extrémités du corps comme autant de balanciers ; nous pensons ici à Jacques Tati — l'homme penché — et à ses amples gesticulations pour tenter de rester debout face aux vents violents (la vitesse) du monde moderne. (...)

Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, éditions du regard, 2001

Oui, je m'agite, comment resterais-je sagement couché ? Il me faut être plus haut que vous, mes pensées me soulèvent. Ces nuits-là, ces matins plutôt, car la chute se produit à l'aube, je sors, je vais, d'une marche emportée, le long des canaux. Dans le ciel livide, les couches de plumes s'amincissent, les colombes remontent un peu, une lueur rosée annonce, au ras des toits, un nouveau jour de ma création. Sur le Damrak, le premier tramway fait tinter son timbre dans l'air humide et sonne l'éveil de la vie à l'extrémité de cette Europe où, au même moment, des centaines de millions d'hommes, mes sujets, se tirent péniblement du lit, la bouche amère, pour aller vers un travail sans joie. Alors, planant par la pensée au-dessus de tout ce continent qui m'est soumis sans le savoir, buvant le jour d'absinthe qui se lève, ivre enfin de mauvaises paroles, je suis heureux, je suis heureux, vous dis-je, je vous interdis de ne pas croire que je suis heureux, je suis heureux à mourir ! Oh, soleil, plages, et les îles sous les alizés, jeunesse dont le souvenir désespère ! Je me recouche, pardonnez-moi. Je crains de m'être exalté ; je ne pleure pas, pourtant. On s'égare parfois, on doute de l'évidence, même quand on a découvert les secrets d'une bonne vie. Ma solution, bien sûr, ce n'est pas l'idéal. Mais quand on n'aime pas sa vie, quand on sait qu'il faut en changer, on n'a pas le choix, n'est-ce pas ? Que faire pour être un autre ? Impossible. Il faudrait n'être plus personne, s'oublier pour quelqu'un, une fois, au moins. Mais comment ? Ne m'accablez pas trop. Je suis comme ce vieux mendiant qui ne voulait pas lâcher ma main, un jour, à la terrasse d'un café : « Ah ! monsieur, disait-il, ce n'est pas qu'on soit mauvais homme, mais on perd la lumière. » Oui, nous avons perdu la lumière, les matins, la sainte innocence de celui qui se pardonne à lui-même.

Albert Camus, *La chute*, 1956

Lianne essayait de comprendre pourquoi il était là et pas ailleurs. L'endroit était strictement local, des gens aux fenêtres, des gosses dans une cour d'école. L'Homme qui Tombe était réputé apparaître parmi des foules ou en des lieux où des foules pouvaient se former très vite. Ici, il y avait un vieux clochard en train de faire rouler une roue dans la rue. Ici il y avait une femme à une fenêtre, obligée de lui demander qui il était.

D'autres voix maintenant, venues des logements sociaux et de la cour d'école, et elle leva de nouveau les yeux. Il se tenait en équilibre sur la rambarde de la plateforme. Le dessus de la rambarde offrait une large surface plane et il était debout là, en costume bleu, chemise blanche, cravate bleue, chaussures noires. Il surplombait le trottoir, jambes légèrement écartées, les bras loin du corps et pliés aux coudes, asymétriquement, un homme saisi par la peur, et le regard intensément concentré dans l'espace perdu, l'espace mort.

Elle contourna furtivement le coin de l'immeuble. C'était un absurde geste de fuite, qui n'augmentait que de deux ou trois mètres la distance entre eux, sauf que ce n'était pas si ridicule, au cas où il tomberait pour de bon, si le harnais lâchait. Elle le regardait, pressant de l'épaule le mur en brique de l'immeuble. Elle ne pensa pas à faire demi-tour et s'en aller.

Ils attendaient tous. Mais il ne tomba pas. Il demeura en équilibre sur la rambarde pendant une minute entière, puis une deuxième. La voix de la femme était plus forte cette fois.

« Restez pas là. »

Des gosses criaient, évidemment ils criaient « Saute ! » mais seulement deux ou trois, puis ils se turent et des voix s'élevèrent des logements sociaux, des appels désolés dans l'air humide.

C'est alors qu'elle commença à comprendre. De l'art de rue, oui, mais il n'était pas là pour se montrer aux gens situés au niveau de la rue ou aux fenêtres élevées. Il s'était placé là où il était, loin du personnel de la station et des vigiles du métro, pour attendre le passage d'un train allant vers le nord, voilà ce qu'il voulait, un public en mouvement, passant à quelques mètres à peine de sa silhouette dressée là.

Elle pensa aux passagers. Le train jaillirait du tunnel juste au sud d'ici et commencerait à ralentir à l'approche de la station de la 125e Rue, mille mètres plus loin. Le train passerait et lui sauterait. Il y aurait ceux qui le verraient debout là et ceux qui le verraient sauter, tous arrachés à leurs rêveries ou à leurs journaux ou aux propos qu'ils murmuraient dans leurs téléphones portables. Ces gens-là ne l'auraient pas vu attacher son harnais de sécurité. Ils ne verraient que sa chute et sa disparition. Alors, pensa-t-elle, ceux qui étaient déjà au téléphone, et les autres qui prendraient aussitôt les leurs, tous tenteraient de décrire ce qu'ils avaient vu ou ce que les autres autour d'eux avaient vu et seraient à présent en train de leur décrire.

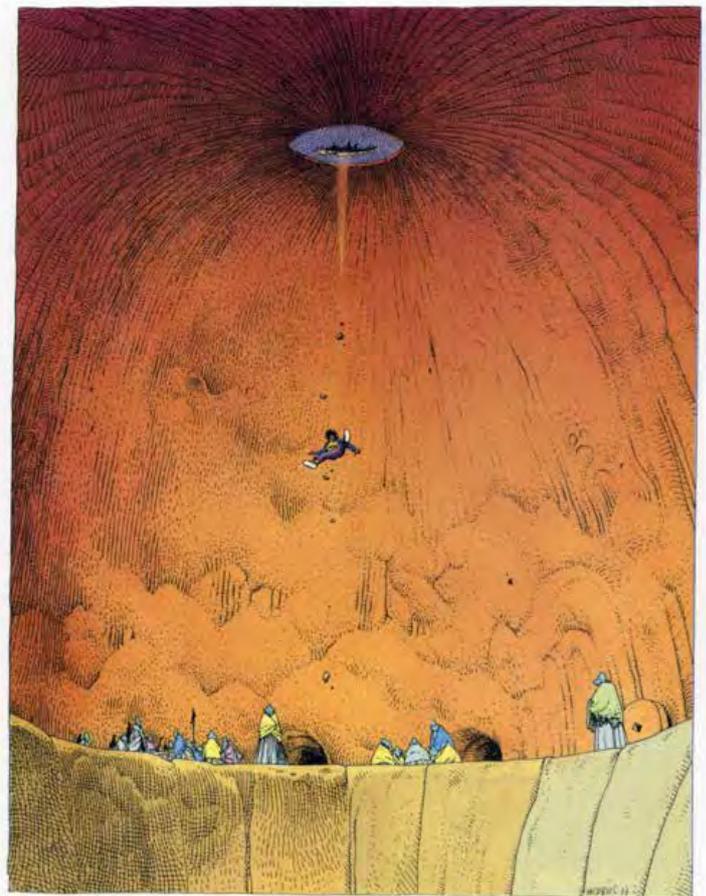
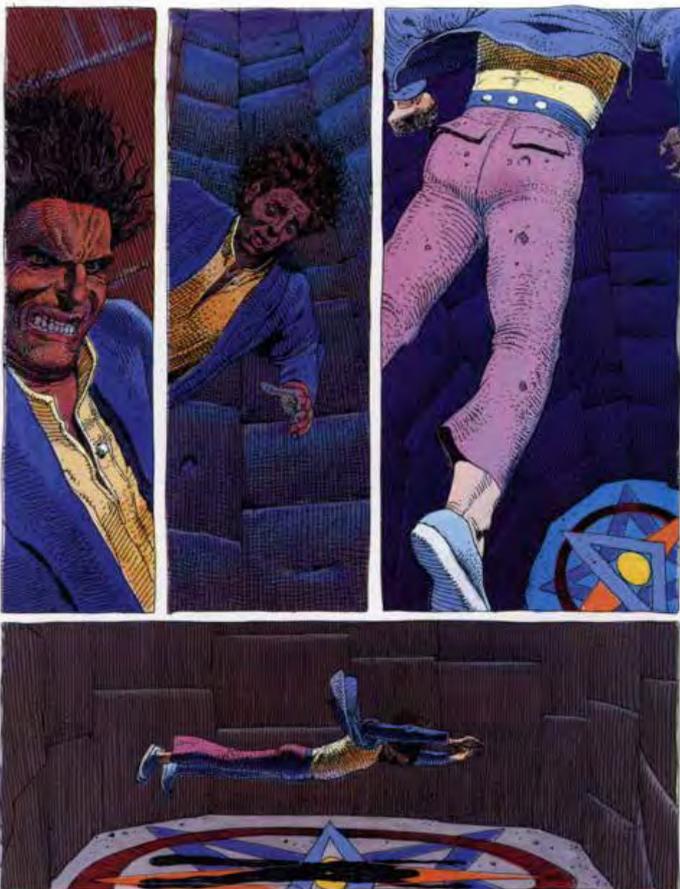
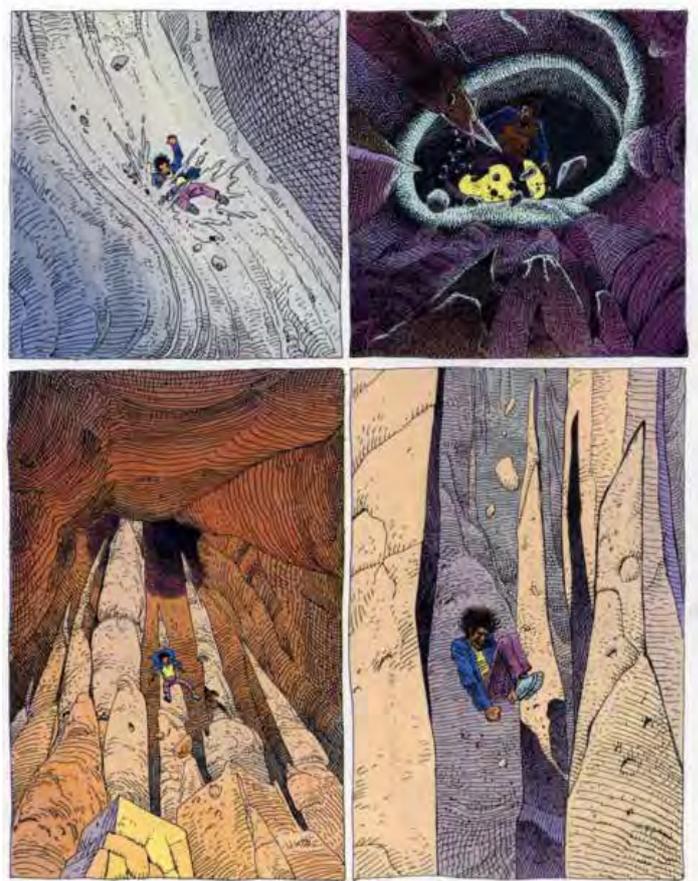
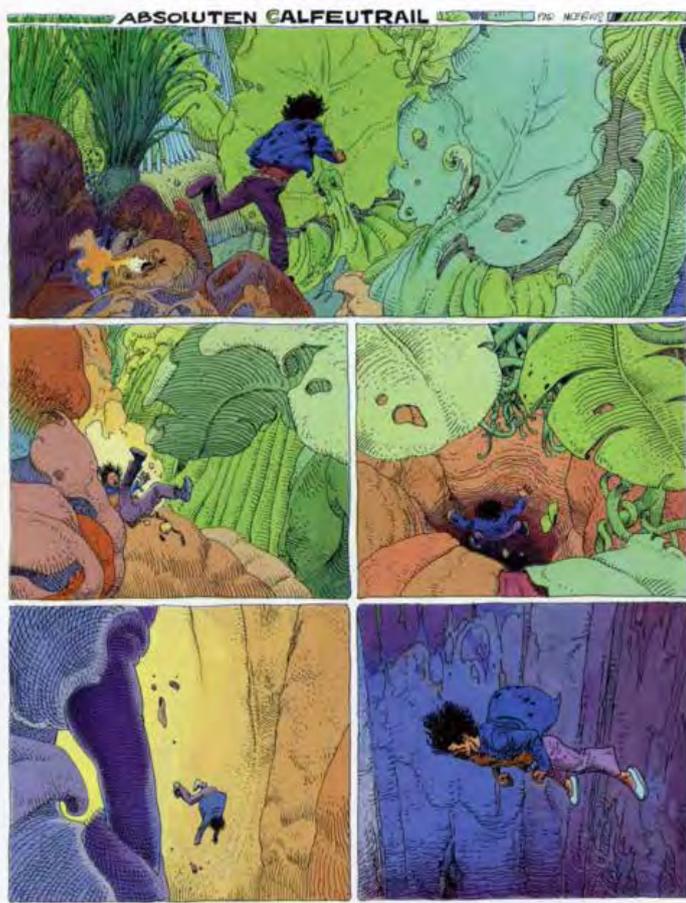
Ils auraient tous une chose à dire, pour l'essentiel. Quelqu'un qui tombait. Un homme qui tombe. Elle se demandait si telle était son intention, de répandre ainsi la nouvelle, par téléphone portable, sur un mode intime, comme dans les tours et les avions détournés.

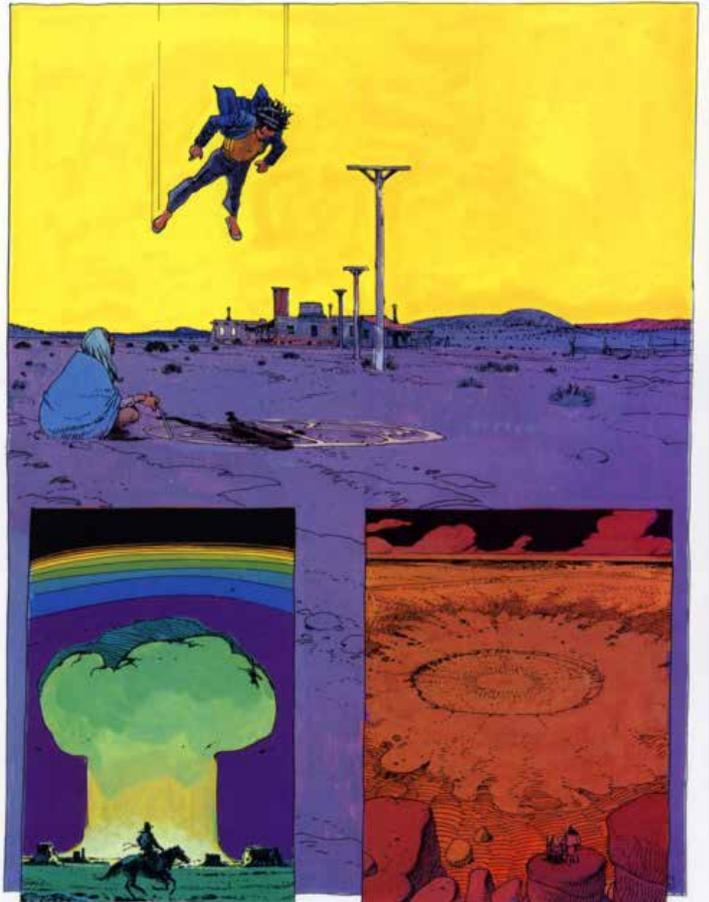
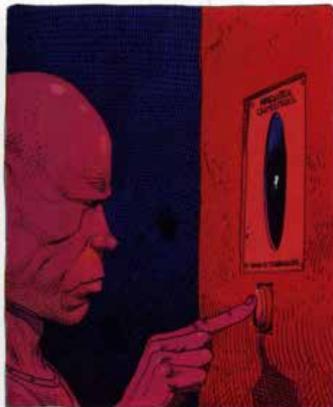
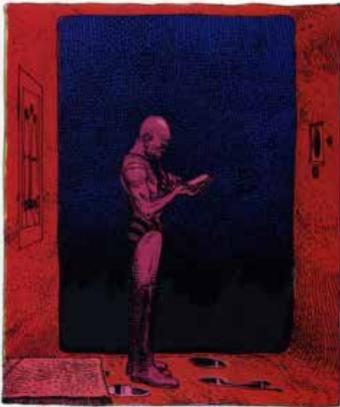
A moins qu'elle ne rêvât les intentions de cet homme, qu'elle n'inventât, à ce point crucifiée sur le moment qu'elle n'arrivait pas à penser ses propres pensées.

Don DeLillo, *L'homme qui tombe*, Acte Sud

Moebius, *Absoluten Calfeutrail*, 1977.

Ces planches de Moebius ont inspiré Sebastian Diaz Morales pour son installation *Suspension*.







ANNEXES
LABYRINTHE

Les deux Rois et les deux Labyrinthes

Les hommes dignes de foi racontent (mais Allah sait davantage) qu'en les premiers jours du monde, il y eut un roi des îles de Babylonie qui réunit ses architectes et ses mages et qui leur ordonna de construire un labyrinthe si complexe et si subtil que les hommes les plus sages ne s'aventureraient pas à y entrer et que ceux qui y entreraient s'y perdraient. Cet ouvrage était un scandale, car la confusion et l'émerveillement, opérations réservées à Dieu, ne conviennent point aux hommes. Avec le temps, un roi des Arabes vint à la cour, et le roi de Babylonie (pour se moquer de la simplicité de son hôte) le fit entrer dans le labyrinthe où il erra, outragé et confondu, jusqu'à la tombée de la nuit. Alors il implora le secours de Dieu et trouva la porte. Ses lèvres ne proférèrent aucune plainte, mais il dit au roi de Babylonie qu'il possédait en Arabie un meilleur labyrinthe et qu'avec la permission de Dieu, il le lui ferait connaître quelque jour.

Puis il rentra en Arabie, réunit ses capitaines et ses lieutenants et détruisa le royaume de Babylonie avec tant de bonheur qu'il renversa les forteresses, détruisit les armées et fit prisonnier le roi. Il l'attacha au dos d'un chameau rapide et l'emmena en plein désert. Ils chevauchèrent trois jours avant qu'il dise « O Roi du Temps, Substance et Chiffre du Siècle ! En Babylonie, tu as voulu me perdre dans un labyrinthe de bronze aux innombrables escaliers, murs et portes. Maintenant, le Tout-Puissant a voulu que je montre le mien, où il n'y a ni escaliers à gravir, ni portes à forcer, ni murs qui empêchent de passer ».

Il le détacha et l'abandonna au cœur du désert, où il mourut de fin et de soif. La gloire soit à Celui qui ne meurt pas.

Jorge Luis Borges, *L'aleph*, Gallimard, traduit par Roger Caillois

Je m'y entends un peu en fait de labyrinthes : ce n'est pas en vain que je suis l'arrière-petit-fils de ce Ts'ui Pên, qui fut gouverneur du Yunnan et qui renonça au pouvoir temporel pour écrire un roman qui serait encore plus populaire que le Hung Lu Meng, et pour construire un labyrinthe dans lequel tous les hommes se perdraient. Il consacra treize ans à ces efforts hétérogènes, mais la main d'un étranger l'assassinat, et son roman était insensé, et personne ne trouva le labyrinthe. Sous des arbres anglais, je méditai : ce labyrinthe perdu, je l'imaginai inviolé et parfait au sommet secret d'une montagne, je l'imaginai effacé par des rizières ou sous l'eau ; je l'imaginai infini, non plus composé de kiosques octogonaux et de sentiers qui reviennent, mais de fleuves, de provinces et de royaumes... Je pensai à un labyrinthe de labyrinthes, à un sinueux labyrinthe croissant qui embrasserait le passé et l'avenir et qui impliquerait les astres en quelque sorte.

Jorge Luis Borges, *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, Fictions, Folio, 1942, traduit par P.Verdevoye

- Dans votre labyrinthe, il y a trois lignes de trop – dit-il enfin. – Je connais un labyrinthe grec qui est une ligne unique, droite. Sur cette ligne, tant de philosophes se sont égarés qu'un pur détective peut bien s'y perdre. Scharlach, quand, dans un autre avatar, vous me ferez la chasse, feignez (ou commettez) un crime en A, puis un second crime en B, à 8 kilomètres de A, puis un troisième crime en C, à 4 kilomètres de A et de B, à mi-chemin entre les deux.

Attendez-moi ensuite en D, à 2 kilomètres de A et de C, encore à mi-chemin. Tuez-moi en D, comme maintenant vous allez me tuer à Triste-le-Roy.

- Pour la prochaine fois que je vous tuerai – répliqua Scharlach – je vous promets ce labyrinthe, qui se compose d'une seule ligne droite et qui est invisible, incessant.

Il recula de quelques pas. Puis, très soigneusement, il fit feu.

Jorge Luis Borges, *Le mort et la boussole*. Fictions, 1942, traduit par P.Verdevoye

CONVERSATION

Entretien entre Sebastian Diaz Morales et Caroline Bourgeois, janvier 2015

Caroline Bourgeois : Parlons de vos débuts. Comment avez-vous obtenu une caméra ? Et comment êtes-vous arrivé à Amsterdam depuis votre pays natal, l'Argentine ?

Sebastián Diaz Morales : Nous étions alors au milieu des années 80 et le format vidéo VHS était en plein essor. Mon père a acheté un lecteur vidéo qui venait avec une caméra. C'était un appareil volumineux mais novateur. Je suis rapidement devenu le caméraman de la famille !

J'avais 12 ans et j'ai commencé à utiliser cette caméra pour d'autres choses : pour enregistrer des clips de musique avec mes amis du quartier, pour faire des travaux pratiques à l'école et pour d'autres expérimentations. A l'époque, il n'existait pas de programme de montage et la seule façon de monter un film était de le faire directement avec la caméra. C'était un travail artisanal qui demandait de bien connaître l'appareil et de tourner en prévoyant avec exactitude le point de coupe et l'action de la prise suivante.

Par la suite, j'ai fait des études de cinéma et lorsqu'il s'est agi de choisir une carrière, j'ai opté pour ce que je connaissais le mieux : faire des films ! C'était simplement naturel. Mais dans les années 90, la vidéo n'avait pas sa place dans une université de cinéma, ni en Argentine ni ailleurs, et c'est pourquoi je me suis tout d'un coup retrouvé à Amsterdam pour une résidence à la Rijksakademie et en formation au Fresnoy. Et là, l'idée m'est venue d'articuler mon langage avec celui de l'art contemporain.

Justement, nous nous sommes rencontrés via la Rijksakademie. Souvent, on voit dans les premiers travaux d'un artiste ce qui va l'obséder jusqu'à la fin. Et dans le premier film de vous que j'ai vu, *The Apocalyptic Man*, il y avait une violence, un traitement de la couleur original, un sens de l'absurde, un sens du paradoxe aussi. Il y avait déjà une distance avec ce que l'on considère comme une vérité, comme la réalité. Etiez-vous conscient de toutes ces questions à l'époque ?

Nous apprenons tous à vivre avec la réalité et la fiction dès l'enfance et les deux sont intimement liés. Dans l'enfance, nous vivons dans un espace où notre imagination construit un monde qui est tout aussi possible que celui que nous voyons par la fenêtre. Puis on grandit ; on apprend à assumer la réalité comme l'unique option et nous vivons avec cette idée que la fiction n'est qu'un sous-produit de la réalité.

Dans mon travail, la fiction est une option. C'est une possibilité qui part, comme une tangente, de la réalité. Des fragments de réalité se recomposent dans un casse-tête qui présente une autre narration parallèle.

J'ai toujours su cela intuitivement et aujourd'hui encore, je continue à épurer le langage et les bases du discours dans la même direction.

Vous faites souvent des allers-retours entre des éléments de la réalité qui sont transformés et d'autres qui sont totalement construits, même lorsque vous allez beaucoup plus loin du point de vue de la narration. Nous avons travaillé ensemble sur un projet au Plateau à Paris (FRAC Ile-de-France) en 2005, dont le sujet était Pulgarcito. Il semble que cette personne, ou ce personnage, vous ait profondément influencé. Je comprends que c'est une sorte d'Antonin Artaud... Qui est-ce ?

J'ai rencontré Pulgarcito (Tom Pouce en français) dans les rues de Buenos Aires. C'était un Clochard Poète, comme il se désignait lui-même, qui était pleinement occupé à être et à faire. Quand je parle de Pulgarcito, je ne sais jamais s'il vaut mieux raconter son histoire ou bien laisser ses poèmes parler de lui. J'imagine aussi qu'il n'est pas possible de réellement résumer cette histoire avec justesse, du moins la portion de cette histoire que je connais. Cette histoire, sa poésie et sa raison d'être provenaient d'un réseau d'idées tellement complexe que le résumer reviendrait à compresser tout cela pour le mettre dans une case et ce serait forcément superficiel.

Pulgar (pouce en français) vivait dans cette zone extrême de la société qu'on appelle la marge. Vivre sur cette frontière a toujours été son choix et cette création électorale de nouvelles règles pour sa propre subsistance le mettait, de façon quotidienne, en porte-à-faux avec le système. La réalité empirique était, chez lui, surpassée par une réalité d'ordre métaphysique. Sa façon de penser, dans sa progression en fonction de la carte géographique de telle ou telle ville, générait des situations qui étaient absurdes, dramatiques, éloquentes, intenses et seulement à première vue normales et attribuables à son caractère et à sa «condition».

Pulgar a fini à Paris après avoir marché pendant deux ans depuis Madrid. A Paris, il se retrouve enfermé dans un hôpital psychiatrique, l'Esquirol. Après deux années passées à entrer et sortir de cette institution, la police le déporte et il meurt d'une crise cardiaque dans un avion d'Air France où il est attaché par des menottes de plastique aux poignets et aux chevilles. Ça s'est passé le 30 décembre 2002.

Superficiellement, c'était un sans-abri, un clochard, un vagabond, un sans-papier. Mais si l'on regarde derrière ces apparences, c'était un poète et un romantique. Son caractère faisait qu'il était difficile à cataloguer dans le système compliqué où nous vivons et du coup, il se retrouvait en orbite, tel un satellite à la fois familier et étranger. Mais si on le regarde en contraste avec ce contexte, alors il est Fiction Pure. C'est ce qui me fascinait chez Pulgar. De la même façon, mes films représentent la façon dont nous devrions aborder la vie.

Votre travail, par exemple *The Man with a Bag*, me fait aussi beaucoup penser à Samuel Beckett, un auteur qui écrivait entre les lignes. C'est une sorte de posture existentielle où tout doit être inventé. Vous donnez aux spectateurs des éléments qu'ils doivent ensuite eux-mêmes construire...

Les histoires fermées ne vous laissent rien ajouter. J'aime explorer une idée mais aussi l'utiliser comme un point de départ avec des ramifications qui partent du chemin principal.

The Man with the Bag peut aussi être vu comme une métaphore de l'histoire de Pulgarcito. En définitive, l'idée dans mon travail est de donner forme à une pensée ou un concept au travers d'une vidéo, comme une sorte de correspondance avec le spectateur. Je donne des éléments qui sont dans l'histoire mais aussi dans la vie quotidienne. On peut les utiliser et les réutiliser pour ouvrir un chemin qui part du chemin principal en construisant du sens.

Avec le temps, vous en venez à inclure des références plus philosophiques, comme par exemple Jean Baudrillard. A ce propos, avez-vous aussi lu Gilles Deleuze et Michel Foucault ? Ces références sont-elles importantes dans votre travail ?

Baudrillard, Foucault et Deleuze traitent de la sémiotique, c'est-à-dire la construction du sens, des signes, des symboles. C'est en effet l'un des thèmes centraux de mon travail. La philosophie m'attire parce qu'elle s'intéresse aux questions très fondamentales comme le font aussi l'anthropologie et la sociologie.

Je n'utilise pas de références de façon très concrète. Mais sans doute j'utilise des pensées, des concepts, des idées isolées. J'essaie d'absorber ce qui m'intéresse et de réutiliser ou recycler ce matériau en tentant de lui donner de l'intérêt sous une forme nouvelle.

Vous avez aussi réalisé un long métrage. Qu'est-ce qui vous a poussé à mener un tel projet ? Allez-vous continuer ?

Je suis attiré par la construction de sens qui subvertit la réalité quand on entre dans le monde diégétique d'un film, la façon dont un film vous amène à construire un nouveau territoire où tout est possible. C'est cela que j'explore. Je construis soit un monde impossible avec des références à la réalité, soit un monde très réel avec des références à la fiction.

De temps en temps, je sais que je finirai par réaliser un autre long métrage, mais je préfère trouver mon propre rythme et le faire de façon flexible et indépendante. C'est une position difficile à atteindre dans le circuit du cinéma, qui a ses propres règles.

Vous venez d'un pays, l'Argentine, qui a quelque chose de dur dans le sens où il a traversé des périodes de grande tension politique. Cette dimension apparaît dans votre travail, par exemple dans Lucharemos. Qu'est-ce qui vous pousse à utiliser de tels éléments dans votre travail ?

En Argentine, les conflits politiques influent sur tous les aspects de la vie. Ces conflits ont pour racine les divergences de vision et d'opinion qui opposent les gens quant à leur réalité et la façon dont celle-ci doit être conduite. Cela vous conditionne et vous pousse à prendre position et, quand c'est possible, à agir.

Dans Lucharemos hasta anular la ley (nous combattons jusqu'à annuler la loi), il y a une manifestation contre le gouvernement de Buenos Aires et j'ai saisi cette occasion non seulement pour montrer ce conflit mais aussi pour révéler et comprendre ces divergences d'un point de vue extérieur. Pour montrer le spectateur comme extérieur à cette réalité et même plus, comme si j'étais extérieur à ce monde. J'ai voulu situer cette manifestation non pas comme un événement isolé ou régional mais comme une occasion de présenter cette idée du conflit entre le peuple et l'Etat comme un événement récurrent qui se répète de façon similaire tout au long de l'histoire de la civilisation.

Dans l'exposition du Fresnoy, vous avez aussi décidé de montrer d'autres types d'objets vidéo que vous avez réalisés au cours des années. Par exemple des sortes d'esquisses vidéo, des installations de tailles très différentes, certains effets vidéo. Cela montre que la question que vous explorez avec l'image est en quelque sorte d'aller «derrière», de ne pas croire simplement en ce qu'on voit...

Cet espace est comme une extension de l'exposition de la même façon que ces objets sont une extension des installations présentées dans l'exposition. Ils reflètent le processus engagé pour atteindre les idées, la narration et les techniques qui sont derrière les oeuvres.

Il y a ainsi des caissons lumineux qui présentent des dessins et des fragments de l'installation vidéo Oracle, comme une sorte de storyboard transformé en quelque chose d'autre. Il y a des caissons lumineux d'un film qui n'existe pas. Un kaléidoscope qui rompt en fragments multiples des images reconnaissables et quotidiennes. Et enfin des objets vidéo que j'ai utilisés comme intermédiaires pour atteindre d'autres oeuvres ou idées.

Le dernier espace de l'exposition est ainsi comme un atelier où le processus de travail a été transformé en pièces nouvelles.

Je crois que vous avez maintenant trouvé votre propre alphabet et que vous êtes capable de filmer ce qui est «entre» en laissant le spectateur décider quoi en faire... Même si parfois vous jouez avec des événements réels. Parlez-nous de votre dernier travail...

Suspension explore la dernière frontière de l'idée du réel. Dans mon travail, la réalité et la fiction partagent un espace commun ; ils fusionnent dans un nouveau territoire. Dans cette installation vidéo, je joue avec l'idée que peut-être toute cette réalité qui nous entoure et dans laquelle nous vivons n'est qu'une construction de notre pensée et que peut-être nous ne sommes pas en train de la vivre mais seulement de l'imaginer. Jorge-Luis Borges l'a mieux résumé : «L'esprit rêvait ; le monde était son rêve».

Est-ce une clé pour comprendre le titre de l'exposition, Ficcionario ? Vous l'avez déjà utilisé pour une autre exposition. Pourrait-il devenir un titre générique pour l'ensemble de votre travail ?

Oui le titre peut être compris ainsi. Il n'y a pas de différence entre la fiction et la réalité. Entre ce que nous rêvons ou imaginons et la réalité que nous construisons à partir de cela. Ficcionario est la construction de sens que nous réalisons afin de pouvoir vivre au sein de cette construction. C'est aussi une collection de narrations rassemblées dans l'exposition pour représenter cette idée.

C'est la troisième fois que je trouve une construction différente pour montrer différentes constellations de travaux sous le même concept et la même idée. Donc le titre devrait être Ficcionario III.



LE FRESNOY

STUDIO DES ARTS Tourcoing
NATIONAL CONTEMPORAINS

Modalités de réservation

Pour toute réservation, merci d'indiquer l'activité qui vous intéresse et la date ou la période souhaitée, votre nom, le nom et l'adresse de votre structure, un numéro de téléphone, l'âge des participants, ainsi que le nombre de personnes.

Les groupes seront accueillis 10 minutes avant le début de la visite guidée, de l'atelier ou de la projection.

Toute réservation annulée moins de 24h à l'avance sera facturée.

Merci de respecter le nombre de participants maximum prévu lors de la réservation.

Pour les séances de cinéma, le nombre d'élèves facturés ne pourra pas être inférieur au nombre d'inscrits annoncés lors de la réservation, et ce quel que soit le nombre d'absents le jour-même.

En cas de difficultés à joindre le service éducatif par téléphone, n'hésitez pas à privilégier l'envoi d'un email.

Contact :

Lucie Ménard, Responsable du service éducatif

lménard@lefresnoy.net

03 20 28 38 04