

L'ŒIL MIROIR

Dernière création majeure de Johanna Vaude, *Notre Icare*. Vaude – qui utilisait peu jusqu'alors les matériaux de récupération, créant ses propres données d'un bout à l'autre – fait appel ici à des *stock-shots* d'images de violence civile et militaire, de morts, de bombes qui explosent, de torture, pour dénoncer, dans la première partie de ce sublime court métrage, les horreurs de notre monde.

Ce n'est plus un œil qui fait l'ouverture, mais un homme. Son visage qui paraît par intermittences est très crispé, au début du film. Soudain, ce « témoin » clôt ses paupières, il se ferme aux horreurs du monde, et on pénètre dans son intériorité (l'Intériorité avec un I majuscule, désormais centre de l'œuvre vaudien). On entre dans son inconscient, traduit par des strates de peintures et de lumières. Et, soudain, Icare, conçu en 3D, survient. Il vole, monte vers la lumière. Il apporte l'espoir. Le visage du témoin réapparaît, il est filmé en gros plan: la lumière l'éblouit. Est-il sauvé? Sommes-nous sauvés? « On nous a appris, affirme Johanna, qu'Icare chutait. Moi, je propose un Icare qui ne tombe pas. La fin est pleine d'espoir. Elles s'adresse à chacun: "Qu'est-ce qu'on fait maintenant?" »

Au printemps 2001, Johanna Vaude commence *Triptyque: She's Gone Away...* en vidéo. Mais, dans ce cas particulier, elle s'arrête à ce stade et parachève son travail, inspiré de trois morceaux musicaux de Beaumont Hannant (issus ou proches, comme d'habitude chez elle, de la musique électronique⁴), dans le langage de ce média assisté par ordinateur. Peinture et grattages n'interviennent pas. Il y a un travail électronique sur la chromatocité. Elle fait, dans la première partie intitulée *Les Voix du passé*, un portrait assez mouvementé d'elle-même, vidéographiée dans des postures évoquant la colère. Puis, deuxième mouvement (*Aller là-bas*), c'est le calme dominé par des surfaces bleues à peines griffées de petits éléments géométriques: on est un peu dans l'univers d'Yves Klein. Après un long passage au noir, la troisième partie (*L'Éveil*) s'ouvre sur une danseuse en mouvement et se clôture par une surface grise, métallique, abstraite, qui parachève le voyage. On y voit un oiseau voler. C'est l'esprit qui plane et se libère, d'où le titre de l'ensemble: *She's Gone Away*.

↪ ABC des fondamentaux, Brenez, Encyclopédie, France. Un siècle d'histoire, Verlinde.

1. *Bref*, n° 47, hiver 2000.
2. In Nicole Brenez et Christian Lebrat (dir.), *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Cinémathèque française-Mazzotta, 2001.
3. *Le Technicien du film*, n° 513 (15 juillet-15 septembre 2001: on trouve dans ce numéro un excellent dossier sur la jeune garde expérimentale française coordonné de main de maître par Stéphane du Mesnildot).
4. « La musique électronique m'inspire énormément – et là je pense à des artistes tels qu'Autechre, Black Lung, Photek, Gyom –, car elle est intérieure, proche de la vision mentale et, surtout, elle est *sans paroles*. Chacun peut y projeter ses propres images et émotions... et même y mettre ses propres paroles. »

VERLINDE HUGO

Un cinéaste à la croisée des pratiques / Entretien

Texte écrit pour signaler les activités de programmeur de Hugo Verlinde au cinéma MK2 Beaubourg.

□ In *Bref*, n° 70, janvier-février 2006.

À la fois activiste de la cause « ciné-artistique » et créateur protéiforme, Hugo Verlinde développe une multitude d'activités. Il est passé, aujourd'hui, à la sculpture de lumière. Cofondateur de l'Etna, Hugo Verlinde est une figure de proue de la « tendance laborantine » du cinéma expérimental-artisanal des années 1990-2000.

Technicien et mathématicien, il développe une écriture fondée sur *l'abstraction programmée* dont il fait remonter les prémices aux peintres abstraits, à Germaine Dulac, et aux travaux du pionnier américain James Whitney. Programmée, certes, mais profondément lyrique! Il avoue préférer Kupka à Mondrian.

En 2012, je reviens vers Verlinde qui a totalement quitté le cinéma et s'en explique.

Raphaël Bassan. *Comment, en tant que technicien, en êtes-vous venu à vous intéresser au cinéma expérimental?*

Hugo Verlinde. Diplômé de l'école Louis Lumière en 1992, j'ai travaillé un an comme opérateur sur des courts métrages et des documentaires. Travail en équipe et hiérarchisation des tâches m'ont rapidement ennuyé. Je voulais aborder l'image en mouvement sous un angle plus artistique. La résistance au parcours tout tracé de « cinéaste traditionnel » coïncide avec ma découverte des séances de cinéma d'avant-garde et expérimental programmées au Centre Pompidou, aux Scratch Projections et à la Cinémathèque.

Au départ, je décortiquais ces films avec un regard d'opérateur, pensant y déceler des procédés pour faire du montage, réaliser des images ou développer des films de manière un peu plus originale. Je me suis rendu compte que ces films, si peu montrés, contenaient de purs moments de cinéma. Ce n'était pas simplement dû à des effets techniques mais bien à une autre philosophie du cinéma.

DE LA THÉORIE À LA PRATIQUE

J'ai commencé à rassembler des notes, pas seulement sur ce que je voyais mais, aussi, sur ce que je ressentais. Les films graphiques de Ruttman, Richter et Eggeling ont été de grandes découvertes: des plasticiens bien décidés à pousser leurs expériences picturales dans le champ du cinéma. Cette frontière entre peinture et cinéma m'intéressait beaucoup. J'ai été attiré par la volonté affirmée des cinéastes structurels des années 1960 d'explorer l'ensemble des potentialités plastiques de la forme cinématographique, et par les pionniers de l'abstraction des années 1920. Je me suis convaincu que le cinéma pouvait être réalisé par des artistes et susciter des émotions parfaitement comparables à celles de la peinture ou de la musique.

R. B. *Vous avez dû, pour passer du stade de spectateur à celui d'artiste, vous donner les possibilités matérielles de le devenir en créant, en 1997, le Cinéma Visuel devenu aujourd'hui l'Etna. Quel est l'apport de cette association dans le champ de l'expérimental?*

H. V. Il n'y a qu'un pas entre la découverte des films expérimentaux et le désir de passer à la

réalisation. Il fallait donc mettre sur pied un atelier disposant de matériel adéquat. Les cinéastes dont je voyais les films étaient des solitaires qui s'étaient approprié une partie des outils du cinéma. L'idée était de pouvoir disposer d'un lieu où mettre en commun tous les instruments possibles et imaginables. Une fois l'association créée avec Sébastien Ronceray, j'ai proposé des ateliers d'initiation à la prise de vues et au montage.

Tout se passait chez moi. Je ne disposais que d'une caméra pour tout matériel. Nos premiers « adhérents » étaient des étudiants qui avaient une formation universitaire théorique ou des cinéphiles désireux de passer à la réalisation. Nous avons mis en place ce système artisanal pendant un an, avant de trouver un local près de la place de la République. L'association a pris alors une ampleur nouvelle, nous avons pu aménager un espace de montage, un banc-titre, des tireuses optiques et des tables lumineuses pour des interventions directes sur pellicule. Il y avait aussi un espace de projection, et plus tard un laboratoire noir et blanc.

J'étais le seul, à l'origine, à posséder un bagage technique d'opérateur. J'ai formé une centaine de personnes par an jusqu'en 2002. En 2001, j'ai été rejoint par Othello Vilgard qui a mis en place des ateliers de développement, et par Carole Arcega qui a consacré un atelier à l'intervention directe sur pellicule. Dernièrement, nous nous sommes équipés en matériel de prise de vues, de montage et de projection en numérique.

Dans ces ateliers, l'apprentissage à la technique n'est qu'un prétexte; l'essentiel se joue dans la manière d'amener une personne à identifier ce qui constitue son désir de pratique. Rares sont ceux qui viennent par vocation ou nécessité. C'est ce petit nombre qui constitue aujourd'hui l'Etna.

L'Etna ne forme cependant pas un groupe, encore moins une école esthétique. L'apport d'un laboratoire comme le nôtre fait écho aux vœux des cinéastes qui souhaitaient libérer le septième art de ses entraves, afin qu'il devienne « pur et simplement une affaire de cinéastes » comme l'affirmait Germaine Dulac dans les années 1920. La transmission du savoir-faire, la mise en commun des moyens de fabrication ont permis à quantité de cinéastes d'avancer plus librement dans leur parcours personnel. Une

autre particularité de notre association consiste à organiser, depuis 2000, des « assemblées visuelles » qui permettent aux cinéastes de montrer leurs derniers films et de prolonger leurs travaux par la réflexion. Ce sont des moments importants de parole et d'écoute.

UNE ABSTRACTION PLASTIQUE

R. B. *Parallèlement à votre activité militante, vos choix artistiques vous portent vers l'abstraction programmée.*

H. V. Mes premières émotions esthétiques sont à chercher dans les arts plastiques. La peinture de František Kupka a été une référence dans l'abstraction par sa capacité à évoquer l'espace et le mouvement à partir d'un langage formel épuré : des points, des lignes, des couleurs (voir *Lignes animées*, 1921) qui traduisent la volonté de s'investir dans l'édification de formes complexes à partir d'un vocabulaire simplifié. Je peux aussi citer Germaine Dulac, pour son apport théorique. Elle écrit en 1927 : « Lignes, surfaces, volumes évoluant directement sans artifice d'évocation dans la logique de leurs formes dépouillées de tout sens trop humain pour mieux s'élever vers l'abstraction et donner plus d'espace aux sensations et aux rêves : LE CINÉMA INTÉGRAL¹. » Et James Whitney, un des rares cinéastes qui a très tôt réussi à tirer des potentialités plastiques des images réalisées par modélisations mathématiques à partir d'ordinateurs primitifs : *Yantra* (1957) et *Lapis* (1966). *Yantra* dégage, par le jeu constant des oppositions chromatiques et la répétition des séquences à différentes vitesses, une vitalité incroyable. Ce film éveille des émotions qui jouent sur un grand nombre de nuances avec, à la base, des points créés un à un par calcul, et un travail très précis de surimpressions multiples réalisées directement dans la caméra.

L'idée d'abstraction est pour moi inséparable de la notion de langage. Il s'agit, pour tous ces artistes, de définir un vocabulaire de formes adéquat et de bâtir une expression sensible à partir de la maîtrise de ce langage. Ma démarche personnelle vise à construire un univers visuel complexe à partir d'un langage mathématique dont la syntaxe se résume à quelques fonctions très simples.

Encore lycéen, j'étais fasciné par les premières calculatrices graphiques. En modifiant certains paramètres de programmation, on obtenait des courbes parfois beaucoup plus plastiques que d'autres. J'ai commencé à en rassembler, mais ce n'était encore que des essais en deux dimensions.

Lorsque j'ai découvert le cinéma expérimental, j'ai eu envie de reprendre ces esquisses pour voir s'il n'y avait pas une possibilité de jouer sur des paramètres plus complexes, comme ceux de l'espace et du relief. J'ai donc revu le programme pour introduire une troisième dimension.

UN LABORATOIRE DE FORMES

À ce moment, je ne pouvais pas encore recréer le mouvement par ordinateur. La solution a été de réaliser une œuvre d'animation avec la caméra : une hybridation entre l'ordinateur et la pellicule. Cela m'a permis de retranscrire le mouvement pour ces images et de mieux me rendre compte de la dynamique interne de ces modèles qui m'apparaissaient spectaculaires. C'est ainsi que j'ai réalisé mes premiers films, les *Derviches*. Il s'agit d'un laboratoire de formes que je continue d'alimenter aujourd'hui et dans lequel je puise pour réaliser tous mes films et mes installations.

Le passage par la pellicule et plus particulièrement par la projection m'a donné envie de greffer visuellement les images à même le corps (celui d'une danseuse) dans la trilogie *Aldébaran* (2001), *Géminga* (2003) et *Bételgeuse* (2004). Penser une rencontre entre un corps et un flux de lumière, de formes et de couleurs, en provenance d'un projecteur, et seule source de lumière lors du tournage. Pour ces films, je garde la technique du passage en 16 mm mais toujours pour des séquences abstraites très courtes. L'enregistrement des mouvements du corps dans le flux de lumière se fait également en 16 mm par des surimpressions avec la Bolex. Chaque film développe une thématique propre, mais ils visent tous à donner une interprétation subjective et sensible de la dimension vibratoire du corps humain.

Depuis qu'il m'est possible d'enregistrer mes images réalisées par ordinateur sous forme de fichiers informatiques et de films numériques, je ne passe plus par l'enregistrement sur pellicule.

Je peux réaliser des films entièrement abstraits comme *Ephèse* (2004) ou *Altair* (2004).

Je conçois aussi depuis un an des installations d'art numérique prenant la forme de vastes structures en Lycra, telle *Iris* exposée en mars dernier à la cité des Sciences. Ces volumes sont pensés idéalement pour accueillir le cône de la projection. Les images projetées prennent la forme de mandalas, cercles enchâssés dans des cercles avec des métamorphoses et des rythmes précis. Je situe ces expériences à la frontière entre l'art numérique et le cinéma élargi. Ma démarche est polysémique, mais prend sa source dans une activité spécifique de programmation par ordinateur et se développe naturellement avec le désir constant d'investir l'espace à partir de ces images.

R. B. *Vous avez ajouté, en 2004, une corde à votre arc en programmant tous les mois une séance de films expérimentaux au cinéma MK2 Beaubourg. Concevez-vous la programmation comme une forme de synthèse ?*

H. V. La programmation n'est pas une synthèse, je la vois davantage comme un prolongement de mon activité artistique. J'ai le désir de faire partager ma passion pour ce cinéma à un public plus large que celui qui fréquente les lieux dédiés à l'expérimental et j'avoue me faire plaisir en montrant des travaux que j'estime. Durant la saison 2004-2005, ce sont les monographies de cinéastes qui ont le mieux fonctionné. Le public du cinéma d'art et d'essai est en attente de repères. Il a déjà entendu parler d'un certain nombre de cinéastes mais sans vraiment avoir vu leurs films. En un sens, je n'ai fait que répondre à une demande latente. Cela montre que la sensibilisation est aujourd'hui bien avancée pour l'expérimental, car la demande pour ces séances vient aussi de la part de la direction de MK2.

Je mêle les artistes déjà reconnus comme Deren ou Mekas à des cinéastes des années 1970 tel Kirchhofer et à de jeunes praticiens, connus dans des cercles plus restreints, comme Johanna Vaude, Augustin Gimel ou Othello Vilgard. Le retour est excellent de la part d'un public de tout âge qui désire se forger une culture de cinéma expérimental.

Pour 2006, je vais m'orienter uniquement sur des séances monographiques. Je compte privilé-

gier l'avant-garde européenne des années 1920 (Dulac, Fischinger), l'underground américain des années 1960 (Sharits, Warhol, Snow, Brakhage), mais aussi bien sûr les contemporains : je pense à Christian Lebrat, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, Cécile Fontaine, Nathaniel Dorsky, Peter Tscherkassky.

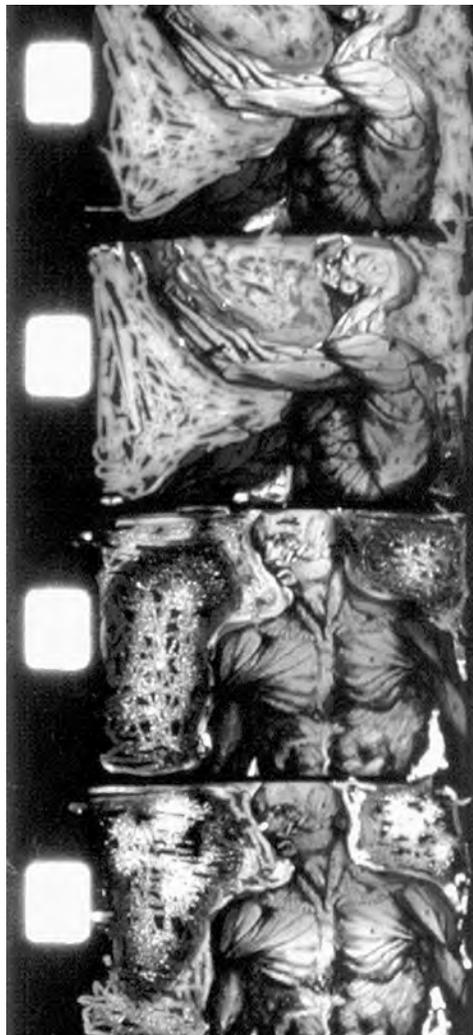
HORS DU CINÉMA

R. B. *En 2012, vous vous êtes totalement éloigné du cinéma avec vos sculptures monumentales.*

H. V. Nous voilà aux limites du cinéma. Canudo définit le cinéma comme l'art septième : « Tableaux en mouvement. Art plastique se développant selon les normes de l'Art rythmique. » Selon cette définition, le cinéma est une ellipse, avec le foyer des recherches sur le temps et le foyer des recherches sur l'espace. Aujourd'hui, j'ai le sentiment d'être au-delà de cette ellipse, mais je sais d'où je viens : la *planète cinéma*.

Commençons par l'espace. La volonté de dépasser la géométrie plane du cadre débute avec mes films sur le corps. Les images se brisaient et se recomposaient sur les reliefs du corps de danseurs. C'est ma trilogie *Corps et Lumière*. Premières tentatives de dépassement et d'éclatement du cadre, qui restaient encore sous la forme de films au format 16 mm. L'étape immédiatement suivante a été de penser à un autre réceptacle pour les images, et dans cette phase de transition, le corps a été un élément de jonction pour aborder mes premières installations vidéo : *Iris* et *Altair*. J'éliminais le support 16 mm, mes images étaient inscrites sur un support vidéo et la notion d'installation vidéo, ou d'art vidéo, prenait pleinement son sens. L'image n'était plus un rectangle, mais investissait une dimension supérieure de l'espace.

Ensuite viennent les recherches sur le temps. Du cinéma industriel au cinéma expérimental, les images sont toujours projetées dans une durée définie, la bobine se déroule inexorablement de sa première à sa dernière image. Quelle que soit la nature des images à l'écran, il y a le flux. Dans le faisceau de lumière du projecteur, dans le mécanisme d'entraînement, dans la sortie du film de la bobine débitrice, dans l'enroulement du film sur la bobine réceptrice, il y a le flux. Histo-



riquement, le précinéma a tout fait pour que le flux des images en mouvement soit une réalité. Aller au-delà du flux, c'est franchir une des limites du cinéma. C'est aller au-delà du cinéma.

J'ai mis un peu plus de vingt ans pour dépasser cette limite. Depuis 2008, et grâce au travail que je mène au Cube, mes images de synthèse sont générées « en temps réel », elles peuvent se déployer selon d'autres temporalités. Mes œuvres prennent aujourd'hui la forme d'installations en temps réel : *Boréal* (2010), *Vide* (2010) ou *Verticales* (2011).

Ces installations sont dites génératives ou interactives. J'ai le sentiment de ne plus pouvoir revenir en arrière... en matière d'art comme en matière d'évolution. Ne plus innover, c'est stagner, et stagner, c'est déjà reculer. Je n'ai pas d'autre choix que d'avancer... Frissons et arrêts dangereux.

Propos recueillis en juin 2005 et réactualisés en 2012

↳ ABC des fondamentaux, Abstractions, Arcega, Dulac, Encyclopédie, Écologie des médias, Fischinger, Mouvement des laboratoires, Richter, Ruttmann.

1. Germaine Dulac, *Écrits sur le cinéma* (1919-1937), textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris Expérimental, 1994.

VIRMAUX ALAIN

Voir Breton, André et *La Coquille et le Clergyman*

↳ Albera, Avant-gardes, regards contemporains, de Haas, France. Un siècle d'histoire, Présentation, Quinze ans d'années 1920, Surréalisme.