

POINT LIGNE PLAN

Dominique Gonzalez-Foerster

Invitation



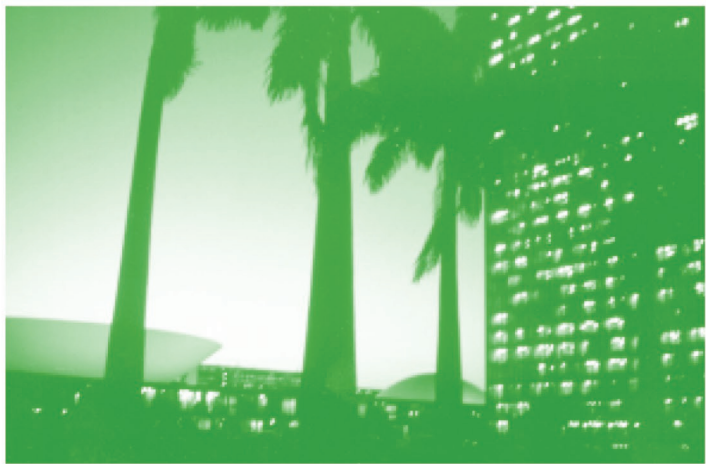
Ipanema Théories, 1999

demeurer. L'acte de filmer et de regarder le paysage ne revient pas à le coloniser, le ramener à soi, le réduire à quelque chose de connu ou le définir avec des mots et des formes à nous mais permet de le laisser hors de soi, devant.

Pour cela, il faut du temps, assez pour que le sujet et l'objet se dérobent. Dominique Gonzalez-Foerster ne fait pas un travail de reporter, ne produit pas des images, mais cherche à voir comment elles naissent à la limite du visible, dans le trouble, la confusion et le trafic des signes, là où l'information se perd et se dissout. Comme dans tous les films d'errance et d'exploration on ne sait pas ce qu'elle cherche ni ce qui arrive. Le film est un jeu de construction qui creuse l'attente du spectateur, son désir d'un dénouement, d'un but, une attente sans cesse freinée où les choses se détachent de lui sans qu'elles disparaissent tout à fait.

de la pensée. Ils deviennent des éléments d'une réalité à la fois actuelle et virtuelle, en réglage permanent sur le présent. Le personnage ici est un usager de ces véhicules et de ces appareillages, le film intègre sa personnalité, ses modes d'interaction, ses intuitions, ses mouvements et ses émotions, il intègre aussi son rapport au cadre, c'est à dire au plan. Ce plan n'est pas celui d'un seul homme mais d'une communauté, d'une peuplade, celle des utilisateurs de machines, de sons et d'images. DGF conçoit que dans chaque objet, chaque production matérielle, il y a une potentialité narrative insoupçonnée, la possibilité de générer d'autres expériences sociales, relationnelles, esthétiques et morales.

Antonioni, dans un texte sur *Il Deserto rosso* (1964) raconte qu'il s'arrête pour boire un verre au café du village : « Chose étrange, dit-il, j'ai beau me déplacer à travers la salle en quête de l'angle le plus approprié, je ne le trouve pas. Je serais bien embarrassé s'il me fallait « cadrer » ce que je vois. Peut-être la difficulté vient-elle de ce que je n'ai pas d'histoire à raconter et qu'ainsi mon imagination visuelle tourne à vide ». Une jeune fille arrive, il l'observe. Alors, « doucement, je me déplace jusqu'à atteindre l'extrémité du bar, derrière la fille qui, de la sorte, se trouve au premier plan. Au fond de la salle, la vitre oblique, la poussière qui s'arrête contre le verre et coule comme si elle était liquide. D'ici, avec la fille dos tourné, le rapport entre l'extérieur et l'intérieur est juste ; l'image, pleine. Le blanc, dehors – une réalité comme inexistante – et dedans, les tâches sombres – fille incluse – ont un sens. » Pas d'image sans personnage, même quand il s'est absenté. Dans *Ipanema Théories* comme dans ses autres films (*Riyo*, 1999 et *Île de Beauté* avec Ange Leccia, 1996) et dispositifs (toutes les chambres), l'image devient sujet d'une activité, forme subjective, récit d'expérience et biographie. Ce



Brasília

interchangeables? La question de l'usage privé ou collectif que l'on fait d'une œuvre, d'une image, d'un film ou d'une autre création, ne se pose presque jamais dans la lecture critique habituelle. Pourtant, il y a dans cette perspective de l'usage une autre dimension cachée de l'œuvre, extensive, ludique et jubilatoire. Partant du principe que la structure globale du film est constituée de parties ou théories, de grands ensembles-plans (horloge, personnage, façade, site, eau, néon, lampadaire, etc.) qui deviennent autant de villes, de géographies, de climats différenciés, on peut considérer ces parties comme des blocs-images, des pâtés de monde dans lesquels chacun peut puiser pour reconstituer sa ville ou sa zone d'habitation. Le film apparaît alors comme une banque, non pas seulement d'images mais de moments, de paysages, de lieux, de perceptions, une banque

Le Centre national des arts plastiques (DAP) et le Groupe de recherches et d'essais cinématographiques vous convient à une projection du vidéofilm de

Dominique Gonzalez-Foerster

Ipanema Théories

1999, 90 minutes

Mix-performance de Radio Mentale

Jean-Yves Leloup et Éric Pajot

vendredi 28 janvier 2000 à 20 heures 30

salle Jean Renoir, La fémis

6 rue Franceur 75018 Paris

Projection organisée en partenariat avec :

La fémis

La question du personnage est au centre de ce récit. Les images correspondent toujours au point de vue d'un personnage, point de vue basculé si l'on accepte qu'il puisse être à la fois devant et dehors, dans le champ et le contre-champ (juste à la limite). Ce personnage intériorise le paysage¹ et nous conduit dans un espace troué avec des brèches sonores, visuelles, référentielles. La bande-son² saisit l'image par fréquence et renvoie à une vision commune, technologique et contemporaine. Quand le son arrive dans l'image, le présent monte à chaque fois. Ces trous sont des points d'entrées in et out. Entrées par la musique mais aussi par le cinéma en tant que zone d'influence, citation lointaine, horizon. D.G.F. n'emprunte pas au cinéma, elle se souvient de ce qu'il a déjà projeté, superposé : des visions nettes ou tremblées du monde, de ses utopies et formes d'architectures, des micros-fictions, des micros-deserts, des rêves d'adolescents, des cauchemars derrière un rideau pourpre, des effets d'oscillations, d'abstraction, des fins de plans. Ces entrées de cinéma (qui ne sont ni nommées ni même visibles) déterminent la structure du film, son montage, pour ne plus laisser que des traces, des « sensations de cinéma » (comme elle aime aussi parler de « sensations d'art »). La sensation de cinéma provient d'un monde après la télévision et renforce la conscience que l'on a d'un environnement, habité

1. "Interiorisme" est le titre d'une exposition de Dominique Gonzalez-Foerster à la galerie Jennifer Flay à Paris en mars 1999.
2. Empruntée par fragments à DJ Gilbert lors d'une partie du tournage/mixage du film, dans le cadre d'une fête à la Salle Wagram à Paris. Les images de l'écran comme certains détails de cet espace spécifique rappellent de façon cyclique ce moment structurel de la présentation du projet.



Bangkok

récit biographique nécessite que le personnage soit préalablement absent et que l'on puisse se poser la question des conditions d'émergence d'une histoire, avec ou sans lui. Ce qui se joue ensuite dans ce travail, c'est le rapport de ce personnage absent avec le monde qui l'entoure. Il devient alors lecteur-spectateur-médiateur, assume différents rôles, des positions (dedans et dehors) et conduit la fiction du côté d'une enquête, d'une exploration des signes, des intimités, des formes de vie. Dans ce monde, il y a excès de formes, trop de sens ou pas du tout, des blancs, des vides, des reflets qui brouillent ou diffractent la vision, des mélanges entre les lignes et les fluides, l'eau et la terre, le ciel et l'architecture, le trouble intensifié d'un film de science fiction qui va vers l'infini.

dans laquelle on peut s'approprier un bloc entier ou quelques détails, prendre une forme ou voler juste un souvenir.

D.G.F. a conçu en effet ce travail comme un répertoire, pour qu'il puisse être réinterprété, recomposé, qu'il puisse, comme elle le dit elle-même, « servir par exemple d'arrière plan à une fête, un concert, une exposition, qu'il invite au déplacement, au jeu et à la transformation ». Le son existant, qui est présent à titre indicatif, peut et doit être remplacé par de nouveaux accompagnements comme c'était le cas pour le cinéma muet et ses orchestrations ou accompagnements au piano. Le projet prend ainsi toute sa dimension spatiale et temporelle. On imagine, dans cette ouverture des modes de projection et d'utilisation, des collisions insolites, de nouvelles situations, des glissements de sens. Le film devient alors une interface, un plateau où chacun peut produire son montage et son récit. C'est là que se situe certainement l'enjeu de la modernité et la réalité du personnage-usager d'Ipanema, circulant librement dans un paysage qu'il a lui-même produit, avec ses besoins, ses accessoires et ses entrées de cinéma, flottant dans l'horizon fictif qui se situe entre les plans, devant la plage.

Stéphanie Moïsdon Trembley est critique d'art et commissaire indépendante, co-directrice de bvd (bureau des vidéos), chargée de programmation pour des soirées Prospect au Centre national de la photographie et du Projectcafé MK2.

STÉPHANIE MOÏSDON TREMBLEY

m.m.m. (moments.mondes.modernités.)

Robert Bresson vient de mourir et avec lui une certaine idée de la modernité. Il faut pourtant continuer d'être moderne, vivre, voyager et penser avec la modernité. Entre Bresson et Antonioni, voir dans leur sillage quelque chose persister, une attitude commune, une filiation manifeste. D'autres films d'itinéraires et d'errances, des œuvres ouvertes dans lesquelles le temps a laissé sa trace, son arête, où le paysage devient le lieu concentrique d'un théâtre, une région du monde à inventorier autant de fois qu'elle peut être traversée en réalité et en esprit, aussi longtemps que le point de rencontre entre l'horizontalité et la verticalité ne se sera manifesté. *Ipanema Théories* est de ces films-passagers qui pensent avec la conception moderne de l'image, du paysage, du cinéma, de la projection, de la ville, de la durée, de l'écriture, un film qui travaille avec Antonioni et Sarraute. *Ipanema* est une longue plage de Rio, une zone étendue qui ne marque pas de frontières entre la ville (verticale) et la mer

lui-même par des entrées, d'autres références, des éléments de réel, d'étrangeté, d'actualité. Par effet de contamination, se relier au cinéma c'est se relier à des parties étrangères du monde. La voie indirecte de ce lien amplifie juste encore un peu la dimension perceptive, provoque un branchement qui garanti un plus de réel, d'émotion et d'expérience.

Dans l'ensemble de ses recherches, D.G.F. recentre ses dispositifs à l'endroit de la perception, celle du spectateur-personnage qui habite le lieu et le moment avec ses accessoires, prothèses, avec sa mémoire aussi, ses souvenirs imparfaits. Cette manière d'habiter un moment urbain était déjà le centre théorique et sensible de « Moment Ginza », exposition conçue comme une succession de situations d'exploration, de rencontres, comme une



Ipanema Théories, 1999

Au centre du film se trouve l'idée de l'expérience et du cinéma permanent, qu'il ne faut pas confondre avec le retour du même ou la circulation du continu et qui n'exclut pas la figure insistante du présent. Présent redoublé : présence du cinéma et réalisation du présent. Le réel ne s'oppose plus à l'imaginaire, ils construisent ensemble un mouvement dynamique. Le présent monte avec tous ses bouleversements, les paysages, les horloges l'indexent sans cesse et montrent combien l'artiste est partie d'une génération qui n'est pas native d'un pays ou même d'un continent mais d'une époque hantée par le présent. La technologie, les objets sont l'une des conditions manifestes de la montée du présent. Avec la technologie, la perception toute entière est rivée à l'actualité, bousculée par des durées démontées, fragmentaires, mises en pièce. DGF prend en compte cet état de la perception, elle déchiffre la modernité, un monde où les catégories de temps recouvrent celles des lieux.

Ici il ne s'agit plus d'opposer la fiction à l'expérimentation ou le documentaire. Ce n'est pas qu'il n'y a pas de fiction, c'est que la fiction s'est déplacée du côté du montage (celui qui est déjà fait et celui à refaire), du côté du spectateur, du côté du travail. Ce travail n'est pas très éloigné par ailleurs de la sensation de recherche liée au voyage, à ce qu'il contient déjà de linéaire, de projectif. On fait des plans, on construit une trajectoire, on trace des lignes, on se dessine pour soi-même une autre cartographie. La matière d'Ipanema Théories est faite de plans, c'est à dire de points, comme on parle de points de vue (celui en rappel de Zabriskie Point), de lignes de fuite dans un paysage donné. Le point de vue organise le regard porté sur le réel, son immensité, ordonne un sens commun. Si ce projet ne peut se ranger dans les cases du cinéma expérimental ou narratif, entre les deux, il se

BIOGRAPHIE

EXPOSITIONS PERSONNELLES	"The space here is everywhere", Villa Merkel, Esslingen (catalogue)
1999	1998
"Séance de shadow III" Schipper & Krome, Berlin	Berlin Biennale, Berlin (catalogue)
"Interiorisme", Galerie Jennifer Flay, Paris	"Manifesta 2", Casino - Luxembourg (catalogue)
"Pavillon d'argent" Galerie Mot & Van Den Boogaard, Bruxelles	"Premises...", Guggenheim Museum Soho, New York (catalogue)
"Tropical modernité", Pavillon Mies Van der Rohe, Barcelone (catalogue)	Printemps de Cahors, Cahors (catalogue)
1998	1997
"Home cinema", Robert Prime gallery, London	"Urban mirage" (With X.Boussiron), Art Document '97, Hiroshima, Curated by Y.Ito
"88-88", Kunstmuseum, Krefeld (catalogue)	"Moment Ginza", Magasin-Cnac, Grenoble/ Färgfabriken, Stockholm (catalogue)
ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris (catalogue)	- Curated by D.Gonzalez-Foerster
1997	"Inside our" (With X.Boussiron), Städtische Ausstellungshalle, Münster, Curated by G.Kirkpatrick
Kunstmuseum/Inova, Milwaukee	"Niemandsländ", Haus Lange/Haus Esters, Krefeld (catalogue), Curated by J.Heynen
"Moment", Gallery Koyanagi, Tokyo	"Dans chien il y a...", Collection du FRAC Aquitaine, Le Parvis, Pau, Curated by H.Legros/S.Froux
1996	1996
"Residence:color", Galerie Jennifer Flay, Paris	"Traffic" (with D.Zampetti), CAPC, Bordeaux (catalogue), Curated by N. Bourriaud
Robert Prime Gallery, London	"Entre-deux", Galerie Mot & Van den Boogaard, Bruxelles
"Zone de tournage", Fri-Art, Kunsthalle Fribourg (catalogue)	"Collezioneismo a Torino" (With P. Sandretto Re Rebaudengo), Castello di Rivoli, Torino (catalogue), Curated by I.Gianelli
"CD-Room", Rùm, Malmö	"Auto-Reverse", Magasin, Grenoble, Curated by S. Moïsdon
"Sturm" Galerie Schipper & Krome, Köln	
"Une chambre en ville" Galerie Mot & Van Den Boogaard, Bruxelles	
EXPOSITIONS COLLECTIVES (SÉLECTION)	
1999	
"Dapertutto", Biennale de Venise (catalogue)	
"Cities on the move", Louisiana Copenhagen, Hayward Gallery London (catalogue)	

(horizontale). Dans ces lieux, le temps se libère, il n'y a plus d'heure, juste à côté d'une zone de productivité, de grouillement et de vitesse. L'écriture du temps dans ce film renvoie à cette sensation tropicale, à ses clichés (« The Girl From Ipanema », chanson traduite et chantée dans toutes les langues), ses effets de torpeur et d'écrasement des corps, des couleurs et des lumières. L'image de cette plage, absente du film, construit alors un axe, un paradigme, un versant théorique.

Dans I.T., il y a d'abord un acte de tracement et de reconnaissance (j'ai été là, j'ai vu cette silhouette, cette architecture, je l'ai filmée), une tentative d'explorer un espace étranger (Hong Kong, Kyoto, Londres, Bangkok...), espace où notre langue et nos gestes ne sont pas compréhensibles et où nous ne pouvons



Ipanema Théories, 1999



Île de Beauté, 1996

architecture relationnelle³. Les passagers aujourd'hui voyagent avec des walkmans, des caméras digitales, des téléphones mobiles qui cherchent leur réseau, des horloges technologiques et biologiques dérégées à chaque transition. Le film prend en compte cet état, ce mode de déambulation, de perturbation des systèmes de communication et de création permanente. Les images et les sons percent à travers ces filtres, ces écrans, ces extensions du corps et

3. Exposition qui s'est déroulée au Magasin, Centre national d'art contemporain de Grenoble en 1997 où Dominique Gonzalez-Foerster proposait, sur la base d'une impression d'une avenue de Tokyo, des formes de rapports, câblages, montages entre différents sites, différentes interventions d'artistes parmi lesquels Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Anne Frémy, Felix Gonzalez Torres, Liam Gillick, Vidya & Jean-Michel...



Riyo, 1999

construit comme une expérience de la fiction, du transport, le filmage et le montage comprenant autant de plans que de récits (l'intervalle entre l'idée que j'ai du paysage avant de le filmer et ce qui me reste d'hypothèses), de points de fuite. C'est un film théorie sur le récit vécu d'un dispositif filmique qui nous désengage de la narration traditionnelle pour en proposer une autre, celle qui suppose que les films ne soient pas lus exclusivement à partir de l'effet d'identification et de la fiction mimétique, qui implique d'étendre les limites de la fiction jusqu'à celles de la technique et du dispositif.

L'autre question qui ne cesse de s'étaler tout au long du film concerne celle de l'usage et des usagers. Quelles peuvent être en effet les types d'utilisations du film, qui sont les joueurs, sont-ils

FILMOGRAPHIE VIDÉOS, CD-ROM

Dominique Gonzalez-Foerster est née en 1965 à Strasbourg, elle vit à Paris.

Ipanema Théories

90 mn, vidéo, 1999
Centre national des arts plastiques, Paris

Riyo

10 mn, 35 mm, couleur, 1999
Anna Sanders Films

Interiorisme

6 mn, vidéo, 1999
Galerie Jennifer Flay, Paris

Moment Ginza

(avec A. Leccia/A. Frémy)
8 mn 25, vidéo, 1997
Magasin/Färgfabriken

Île de Beauté

(Avec A. Leccia)
75 mn, 35 mm, couleur, 1996
Camera Lucida production

Residence : color

CD-Rom, Mac/PC (1000 ex.), 1995

ADA en ADA

8 mn 52, vidéo, 1990
Centre national des arts plastiques, Paris

RADIO MENTALE

Jean-Yves Leloup et Éric Pajot, duo d'artistes sonores et DJ qui interviennent dans l'univers de l'art, de la musique et des clubs.

Centre national des arts plastiques DAP
27 avenue de l'Opéra
75001 Paris

Groupe de recherches et d'essais cinématographiques
14 rue Alexandre Parodi
75010 Paris