

Manifesto

Invitation

Le Centre national des arts plastiques (DAP) et le Groupe de recherches et d'essais cinématographiques vous convient à la soirée

Manifesto

jeudi 27 avril 2000 à 20 heures 30  
salle Jean Renoir, La Femis  
6 rue Francœur 75018 Paris

*Les Aventures*, de Bernard Joisten, 2000, 13 mn.

*November 9-13*, de Jan Peters et Hélène Villovitch, 1999, 10 mn.

*Riyo*, de Dominique Gonzalez-Foerster, 1999, 10 mn.

*Marco 6 à 9* (extraits), de Rainer Oldendorf, 1998-2000, 10 mn.

*Le Voyage au Japon*, de Christian Merlhiot, 1999, 12 mn.

*Teatro y simulacro*, d'Alexandre Perigot, 1999, 8 mn.

Projection organisée en partenariat avec :

La femis

FRANÇOIS BARAT  
DÉLÉGUÉ GÉNÉRAL DU GREC

Manifesto 1

CINÉ-MENTAL

Words, words, words!  
William Shakespeare

Raconter, c'est se raconter.

N'importe quel propos, même anodin est une manière de dévoilement. Mieux, c'est probablement à travers l'attachement aux choses les plus terre à terre, les plus bêtes comme on dit, que s'expriment les facettes de notre vraie personnalité; là où, pour parler comme Barthes, se donne à lire « toute la moire de notre imaginaire »<sup>1</sup>.

— 1 —

— 2 —

CHRISTIAN MERLHIOT

Manifesto 2

Les soirées Point Ligne Plan ont lieu depuis deux ans avec le soutien du Groupe de recherches et d'essais cinématographiques. L'intérêt de ces projections, à l'origine, était de faire découvrir les films de cinéastes et d'artistes subventionnés par le GREC<sup>1</sup>. Depuis cette année, dans le cadre d'un partenariat avec la Délégation aux arts plastiques, nous avons étendu la programmation à des films d'artistes soutenus par la DAP ou acquis dans les collections publiques<sup>2</sup>. Par delà ces lieux, Point Ligne Plan a pour vocation aujourd'hui d'inviter des artistes à présenter un travail qui témoigne, à nos yeux, d'une approche intéressante et singulière d'un cinéma après le cinéma<sup>3</sup>. Quel que soit leur support, ces



Les aventures, Bernard Joisten, 2000

œuvres interrogent un imaginaire commun et balisent un territoire élargi où circule et se réfléchit l'idée du cinéma.

Dans sa brève histoire au regard de l'art, l'industrie du film a toujours généré des marges où s'inventaient ses projets les plus audacieux où les plus provocants. À la mesure de sa vitalité économique, ce territoire, aujourd'hui, semble l'avoir désertée. Comme laboratoire de recherches et moteur de la création, les avant-gardes des années 1920-1930, le cinéma expérimental, le cinéma underground ont fortement marqué en retour l'imaginaire et les formes du cinéma populaire.

— 3 —

— 4 —

PASCALE CASSAGNAU

Manifesto 3

Un certain nombre d'œuvres contemporaines font explicitement référence au cinéma ou semblent établir des points d'homologie avec l'imaginaire cinématographique. L'univers esthétique de certains artistes paraît partager avec le cinéma la fonction dialogique du récit filmique (ses effets scénario, l'appel à un destinataire, sa rhétorique), la nature métonymique de l'image, le devenir-biographique de tout point de vue cinématographique. Des œuvres comme celles de Jean-Pierre Bertrand, d'Ange Leccia par exemple, résonnent sur un mode discret de tout l'imaginaire constitutif du cinéma compris comme un dispositif (appareillage, écran, cadre/cache), surface argentique ou réserve d'images. La création contemporaine partage avec le cinéma au moins deux éléments : la mise en fiction du moi et un espace imaginaire homologique, quant à sa structure, avec l'espace filmique. L'importance de la référence au cinéma dans le champ diversifié de l'art contemporain désigne le cinéma comme le réel de l'art, comme si le cinéma avait pris la place du monde. En tant que système de symbolisation spécifique, le cinéma semble être devenu une sorte de référent natu-



Riyo, Dominique Foerster Gonzalez, 1999

ralisé et assimilé : un véritable horizon de pensée. Dans les années 70, les relations croisées art/cinéma, qui ont par ailleurs accompagné toute l'histoire esthétique du XX<sup>e</sup> siècle, ont produit une analyse des images et des mass-media, ainsi qu'une critique de la représentation, en mettant en corrélation des domaines diversifiés. Chez John Baldessari, la référence à l'univers du cinéma correspond à une exploration d'un certain nombre de genres cinématographiques, ainsi que de toute une imagerie relative aux westerns et aux films de série B. Pour Dan Graham ou Bruce Nauman, les points de jonction entre le cinéma et les œuvres contemporaines prennent appui sur une réflexion concernant le statut contemporain de la représentation. Dans les années 80, la relation de l'art contemporain au cinéma a pris une autre signification : les œuvres d'art contemporain

— 7 —

— 8 —



Chiyo, 1999, Rainer Oldendorf.

contemporains ont vite réalisé l'espace inouï de liberté que leur laissent les cinéastes, engoncés dans les formes traditionnelles, et voués à l'édification sociale d'un public de plus en plus rétif. Confrontée, elle aussi, à une crise du support, une nouvelle génération d'artistes s'empare d'un côté, du cinéma comme corpus, voire comme matériau, et de l'autre, de la caméra (vidéo ou autre) comme instrument pour investir un espace-temps fragile, absolument moderne et, avouons-le passionnant...

De la mise en scène de soi, à l'exploration du cinéma et de la télévision comme inconscient collectif, c'est tout le travail d'introspection du sujet (l'auteur) ou sur l'objet (l'image animée) que prend désormais en charge l'art contemporain, en toute impunité. Souvent isolée, la théorie diffuse des réalisateurs qui, du côté du documentaire de la création et de la fiction, cherchent eux aussi à opérer un renouvellement des formes, à quitter le réalisme social pour l'élaboration d'un nouveau langage cri-

— 11 —

— 12 —

D'où vient qu'aujourd'hui, le cinéma ne semble plus être en phase avec lui-même? D'où vient que les films, en l'espace d'une ou deux décennies, soient devenus des objets autonomes et dissociés des enjeux de la littérature, du théâtre où de l'art contemporain? Comment le cinéma peut-il encore interroger notre relation au monde s'il continue de se couper des lieux de réflexion de l'art et de se penser comme une langue morte? Pourquoi cette persistance de l'histoire sous ses formes les plus désuètes et littérales, cette persistance du sujet, social ou politique quand il semblait entendu que notre sujet c'est le discours, pas l'histoire, notre histoire la politique pas l'économie. Pourquoi les cinéastes ont-ils renoncé si vite, si tôt, à se donner les moyens d'une véritable politique des films et du cinéma?

Des films, il y en a toujours, il y en a même beaucoup mais la moindre pensée de cinéma semble les avoir désertés. Quelques figures de résistants sont occasionnellement glorifiées pour célébrer l'imposture d'un cinéma émancipé et intelligent, mais combien de films dialoguent avec *Mouchette*, *La mort d'Empédocle* ou *Le camion*.

Et que peut faire Point Ligne Plan?

Rien sans doute et c'est très bien. Un certain cinéma célèbre en famille son engoulement certain. Et puisque nous sommes quelques-uns à nous ennuyer devant ce crépuscule, nous cherchons ailleurs le plaisir des images. Peu importe que le cinéma comme support y soit de plus en plus rare, le cinéma comme intelligence et comme expérience y est bien présent. C'est ce qui importe en définitive : le cinéma n'a pas servi à rien, les images qui nous regardent

— 5 —

— 6 —



Teatro y simulacro, Alexandre Perigot, 1999

aujourd'hui se souviennent des utopies d'hier et dans leur voyage, cet exil du cinéma vers d'autres lieux de l'art, son imaginaire tout entier est remis au travail.

n'interrogent plus le cinéma du point de vue de la représentation mais elles invoquent le cinéma comme un modèle au sens informatique du terme. Pour beaucoup de jeunes artistes, le cinéma constitue un modèle permettant de produire des hypothèses, des opérations de déplacement de sens à partir de sa périphérie, de ses marges, ainsi qu'un livre jeu simulé à la fois les éléments constitutifs des films et des œuvres, déterminant un lien indirect au réel. Elise Tack, Cindy Bernard, Angela Bulloch, Douglas Gordon explorent les hors champs de certains films, en exploitant le potentiel fictionnel propre à chaque univers filmique.

Le cinéma constitue pour certains artistes un modèle pour penser l'image hors de son contexte artistique : sortir de l'image et de ses rhétoriques par le cinéma et placer l'image dans un contexte élargi correspond à une mise en exergue du temps. Dans les œuvres de Pierre Huyghe, par exemple, la question de l'image est déplacée vers le processus de sa perception, de sa lecture et de sa réception retournées. Son travail consiste à mettre en évidence le dispositif propre à l'espace filmique pour en faire jouer les paramètres principaux : l'espace filmique acquiert chez lui la fonction de système-expert pour l'œuvre d'art; il opère à cet effet comme un embryon de significations, quant au temps, quant au destinataire, en constituant un espace expérimental. Le film comme modèle générique configure un théâtre resserré à partir duquel peuvent s'observer et se simuler les fictions sociales. En se référant au cinéma, les artistes élaborent une "histoire" du cinéma transversale, en développant l'archéologie et ressaissent l'espace filmique en tant qu'opérateur de sens pour penser l'articulation fiction/réalité.

— 9 —

VINCENT DIEUTRE

Manifesto 4

Pourquoi suis-je si mal à l'aise dans le cinéma? Qu'est-ce qui, au fond, ne va pas? Fort d'un système de commissions d'aide à l'écriture, d'avance sur recettes, d'aide après réalisation, unique en Europe, le "jeune cinéma français" n'est-il pas l'exemple même de la vitalité et de la créativité? D'où vient alors ce sentiment de redite, d'académisme du bon sentiment, de stagnation formelle, qui m'étreint dès qu'il s'agit, hors des enthousiasmes hâtifs de sortie de salle, d'établir ce qui émeut vraiment, ce qui bouleverse nos habitudes? Je ne sais pas.

La dictature persistante du scénario écrit, du synopsis, la prépondérance désuète de l'actorat, la friolité structurelle des commissions, la peur de l'échec... toutes ces certitudes rassurantes qui font qu'on préfère spéculer à la baisse, entretenir des formes obsolètes, mais continuer et se reconforter les uns les autres dans la chaleur rassurante du bon droit, de la correction politique et des succès inopinés. Au-delà de toute évaluation critique, il s'agit donc de rétablir le cinéma, l'audiovisuel même, dans toutes ses fonctions. Car, un peu partout, la fronde s'enhardit.

Moins sommés à la rentabilité immédiate, les artistes

— 10 —

Les aventures

BERNARD JOISTEN  
2000, 13 mn, vidéo

Dans des ambiances modernes, une mystérieuse Mercedes n'explose pas. Plusieurs événements s'enchaînent. Cependant, entre Moscou et Orly, l'éternel retour change de registre.

November 9-13

JAN PETERS  
ET HÉLÈNE VILLOVITCH  
2000, 12 mn, vidéo

Le film commence au milieu de la journée du 9 novembre, lorsque Jan se trouve sur l'autoroute qui le mène de Hambourg à Paris. S'arrêtant sur un parking en Belgique, il est témoin d'un événement qui va donner une direction nouvelle à son journal filmé.

Riyo

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER  
1999, 10 minutes, 35 mn

Production : Anna Sanders Films

Voix : Yuka Komaki, Riyo Furuhashi, Hirokazu Shimizu

Un moment téléphonique entre deux adolescents dans le crépuscule urbain d'un paysage japonais, le long de la rivière Kamo à Kyoto. Lieu de rencontre et de flirt pour les adolescents, ce paysage, avec ses multiples arrière-plans se révèle à travers leur dialogue téléphonique, et c'est une autre ville qui s'installe : émotionnelle, immature et ouverte.

Marco 6 à 9

RAINER OLDENDORF  
1998-2000, extrait 10 minutes, vidéo

Marco 6, Bilbao, 1998, coproduction de l'Institut Français de Bilbao; Marco 7, Kyoto, 1999, coproduction : Fondation Antoni Tapies, Barcelone, Marco 8, Lürbach, 1999, coproduction : Le Fresnoy, Tourcoing; Marco 9, Barcelone, 2000, coproduction : Fondation Antoni Tapies, Barcelone.

À Bilbao on enterre Virgile, le frère de Paul et une page se tourne. Paul est désormais partie

prenante de l'intrigue, il ne se tient plus au rôle de catalyseur qui modifiait son milieu et s'échappait aussitôt. Il supporte les conséquences de ses actes et se voit obligé d'y réagir.

Le voyage au Japon

CHRISTIAN MERLHIOT  
1999, 15 minutes, vidéo

Coproduction : Kanazawa college of art et École nationale d'art de Nancy. D'après : Marco Polo, Voltaire, Denis Diderot, Théodore Duret, Rodolphe Lindau, Félix Régamey et Pierre Loti.

Une dizaine d'étudiants japonais lisent phonétiquement des textes de la littérature française consacrés à leur pays. Une lecture éloignée de notre langue comme

les textes du pays qu'ils tentent de décrire.

Teatro y Simulacro

ALEXANDRE PERIGOT  
1999, 15 minutes, vidéo

Production : Paulo Films Coproduction Centre d'art contemporain Ferme du Buisson. Montage : Philippe Raffalli Son : Xavier Piroëlle Avec la participation de Olivier Merlangeon, Élodie Tisserant, Sandra Carigliano, Benjamin Lebois

Teatro y Simulacro est un film qu'il faudrait voir les yeux fermés. Un film qui montre ce que l'on nous cache. La fabrication et la diffusion d'un son en sont l'intrigue pour que chacun puisse se raconter ses histoires.

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

— 13 —

— 14 —