

Anthony Bekirov

« Swiss film implosion ! » au Centre d'art de Fribourg

[...]

Fugue de V. Goël et Film Implosion ! de B. Lovay & F. Bovier

Il nous semble nécessaire de saluer, pour terminer, l'audace esthétique dont ont fait preuve les « accrocheurs », en redonnant vie à des œuvres oubliées ou simplement jamais diffusées. En ne respectant pas toujours le contexte de projection originel des films, ils ont investi l'espace alloué des lieux d'exposition avec une grande cohérence. Redonner vie est un terme adéquat, en cela que les films gagnent en pertinence et en sens de par leur contiguïté spatiale. Les différentes salles, et notamment la *black box*, deviennent des œuvres à part entière, des films composés de films et d'espace(s).

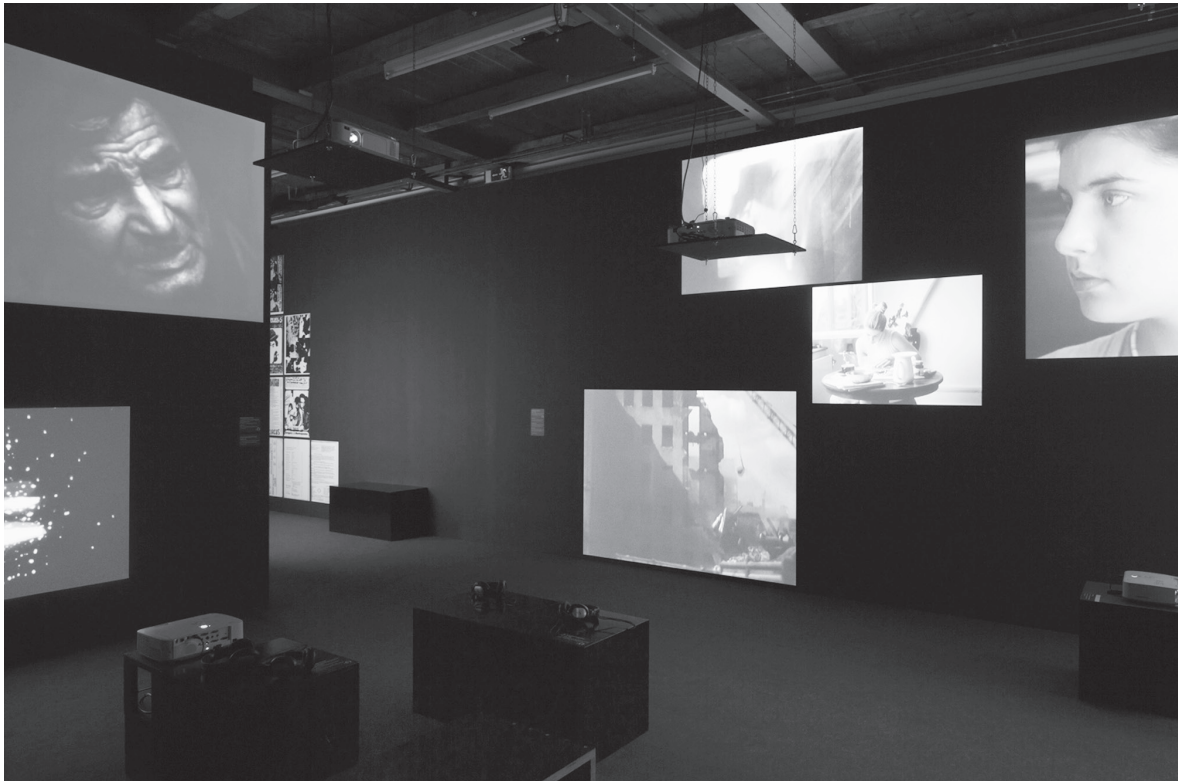
Chaque salle contient des œuvres aux durées différentes, qui s'agencent dès lors comme un exercice combinatoire à arrangements (presque) infinis. L'on pourrait dire que le « film » de Véronique Goël (précisément, un remontage de ses œuvres précédentes), *Fugue*²⁷, est une mise en abyme de ce procédé. Ce film, situé à la limite entre la *black box* et la *white box*, se présente sous la forme de trois fois trois téléviseurs cathodiques (noirs eux aussi), à chacun desquels l'artiste a attribué son segment propre. Chaque segment diffère des autres par sa durée, son thème, sa technique. Le nombre de combinaisons n'est certes pas infini, mais il est en tout cas immense, au point qu'il soit impossible pour un quelconque être humain de pouvoir en regarder l'entièreté dans une seule vie. L'œuvre questionne le rapport du spectateur à la durée. Alors que le dispositif commercial implique un début et une fin précise de l'expérience spectatorielle, le film de Goël peut tout au plus avoir un début qui équivaldrait à la première combinaison possible où les segments débutent en unisson, mais une fin hypothétique, inaccessible aux sens du spectateur. Le film parcourt un grand cycle de décalages polyrythmiques, chaque téléviseur étant un module avec sa signature rythmique propre. Cette technique, qui a ses racines dans la musique traditionnelle africaine, sud-américaine et le *jazz* aborde la répétition autrement qu'en une simple réitération : les répétitions individuelles des modules²⁸, créent une différence (un décalage) avec les répétitions des modules environnant, de sorte que les correspondances rythmiques ne s'établissent pas linéairement, comme sur une partition, mais en rhizomes, c'est-à-dire qu'elles ne peuvent pas être anticipées selon une règle, et se répartissent en constellations en divers points du temps²⁹.

A peu de choses près, l'exposition de Fribourg fonctionne selon le même principe. Des œuvres aux formats et aux durées nombreux tournent en boucle sur ce que l'on pourrait identifier comme un écran géant (une salle entière et tous ses murs). Le « peu de choses près » est tout de même lourd de sens, puisque d'une surface bidimensionnelle à format rectangulaire/carré, l'écran devient un réseau labyrinthique quadridimensionnel. Car outre les possibilités quasi infinies de combinaisons des films entre eux dont nous avons déjà parlé, il faut désormais prendre

²⁷ *Fugue*, Véronique Goël, 2002, installation en boucle, couleur et n/b, muet.

²⁸ L'idée de subdiviser le flux musical en modules revient d'ailleurs au musicien zurichois Nik Bärtsch.

²⁹ Ce procédé n'est pas sans parenté avec celui de la fugue, référencée dans le titre même de l'œuvre, puisqu'une fugue est une forme d'écriture contrapuntique basée sur l'imitation : un fragment mélodique d'une voix (sujet) est repris par une autre voix, souvent à la dominante (réponse) ; la première voix doit alors continuer la mélodie en contrepoint à son propre thème (contre-sujet), la difficulté principale résidant dans la possibilité d'interchanger le contre-sujet et la réponse sans que cela ne provoque de dissonance. L'art de la fugue est celui de la résolution et de l'unité. Interchanger les éléments internes n'influe pas sur la structure totale. Mais alors que la fugue intervertit des motifs, les modules intervertissent des rythmes. La première part d'une structure unifiée, les seconds empêchent de ressaisir une structure unifiée *a priori*, mais seulement dans un développement temporel. *Fugue*, en ce sens, est réellement plus proche d'un module que d'une fugue.



4/ Vue d'exposition, *Film Implosion!*, Fri Art Kunsthalle © Max Reitmeier

en compte la distance physique bien réelle qui sépare les films. Or la distance au sol implique une distance temporelle parcourue par le reste des films dans la salle, cette distance fût-elle cyclique et non linéaire. D'un côté, le déplacement physique isotropique aléatoire du spectateur et de l'autre, le déplacement temporel parfaitement circulaire des projections. Qui plus est, les projecteurs ne cessent de tourner malgré l'immobilité du spectateur. Ce dernier est alors nécessairement confronté à des fragments d'une œuvre totale possible mais inatteignable. Impossibilité en effet de faire abstraction des autres films (déjà à cause du brouhaha de *Filmstripes*) pendant que l'on en visionne un : il y aura à quelques centimètres de là d'autres films interférant avec le champ de vision. Le champ d'expérience possible du spectateur ne pouvant jamais être rempli des potentiels achevés du dispositif, il se ressent partiel par l'overdose sensorielle que lui imposent les lieux. La notion de spectateur comme individu capable d'une expérience synthétique, comme *movie-goer*, subit une remise en question, puisque celui-ci ne paie plus pour un « temps de cerveau disponible » dévoué à un seul produit, mais pour le court-circuiter effectivement (*fig. 4*).

Au-delà d'un simple hommage, cette rétrospective est un essai sur le cinéma grandeur nature, important les expérimentations de ces artistes dans des nouvelles données, tant spatiales que culturelles. Une maladresse curatoriale aurait sans doute été de présenter ces œuvres comme l'on présente une rétrospective classique dans une cinémathèque. L'impossibilité d'une telle présentation induite ne serait-ce que par les formes de certains des films est renforcée par l'écueil de la « muséalité », qui aurait fait de ces films des artefacts seulement historiques et dépassés. Le Fri Art au contraire démontre qu'en sus de leur importance historique, ces films n'ont jamais cessé de déceler une innovation esthétique indépendante des conditions spatio-temporelles de leur production. A la manière d'un *found footage* géant composé de films entiers, cette exposition procède à un travail d'actualisation, plus qu'un travail d'archive.