MAI/AOÛT

Programme vidéo by bureaudesvideos.com

COUNTING/ALL MY LIFE I HAD TO FIT CHEESE ON TOAST

DINA DANISH

COUNTING, 2010, VIDÉO, COULEUR, 5'55''
ALL MY LIFE I HAD TO FIT CHEESE ON TOAST, 2008, VIDÉO, COULEUR, 1'07''
COURTESY DE L'ARTISTE - WWW.DINADANISH.COM

CUEILLIR

REBECCA DIGNE

CUEILLIR, 2010, FILM SUPER 8, COULEUR, 3'
COURTESY DE L'ARTISTE - WWW.REBECCADIGNE.COM

NOTHING IS MORE MYSTERIOUS. A FACT THAT IS WELL EXPLAINED/ UNTITLED (ALMOST LOST)

ANNA FRANCESCHINI

NOTHING IS MORE MYSTERIOUS. A FACT THAT IS WELL EXPLAINED, 2010, FILM 16 MM, COULEUR, 11'45''
UNTITLED (ALMOST LOST), 2010, FILM SUPER 8, COULEUR, 49'' EN BOUCLE
COURTESY DE L'ARTISTE - WWW.ANNAFRANCESCHINI.NET

Pour ce second programme consacré à des artistes issus de la Rijksacademie (Amsterdam), les œuvres de Dina Danish, Rebecca Digne et Anna Franceschini (nées en 1981, 1982 et 1979) témoignent des différentes pratiques du film d'artiste. En effet, quoi de comment, si ce n'est l'exploration de l'image animée et la création de poèmes visuels, entre des expérimentations liées au corps et au langage, la création de scènes à l'intention indécidable, et la captation de moments où des objets prennent vie ?

Dans la lignée de ces artistes ayant fait de leur corps un instrument de mesure du monde, *Counting* de Dina Danish présente un protocole consistant à compter avec les doigts d'une main les nombres de 1 à 5, en utilisant toutes les combinaisons possibles. Entre la simplicité du sens et une malléabilité physique relative se noue un triple apprentissage : celui du corps, du langage et d'une artiste transformant son corps en outil de travail. Pour *All My Life I Had To Fit Cheese On Toast*, la combinatoire se fait rapide et ludique, dressant le portrait d'une consommation effrénée au féminin.

Avec *Cueillir*, Rebecca Digne enrichit son corpus de courtes séquences vidéo dans lesquelles le mystère de vies silencieuses et d'actions sans début ni fin est renforcé par le grain de la pellicule. Ici, une scène de cueillette lacustre identifie le spectateur, à la recherche d'un sens et des yeux des personnages, à ceux-ci, flottant en quête de fruits.

Quant aux films d'Anna Franceschini, ils donnent vie et épaisseur à des objets apparemment inertes et oubliés. Dans le plan fixe d'*Untitled*, le ciel étoilé d'un tissu brûlé par le soleil devient l'occasion d'une « danse du ventre » devant la caméra. Dans *Nothing Is More Mysterious*, l'artiste ausculte le Pianola Museum d'Amsterdam. Filmés comme l'on regarderait à la loupe un tableau de l'École flamande, ces lieux sont comme carottés, enregistrés à hauteur unique. Au lent travelling succède alors un plan fixe final montrant le déroulement d'une partition sur un cylindre métallique, travelling musical. Nous assistons sur l'espace de la feuille à ce que nous venons de vivre dans l'espace réel.

Clément Dirié

1ER MAI
31 MAI
2011

LE BOURDON/MEDINA/ LES SAPINS/REPLAN

DENIS SAVARY

LE BOURDON, 2004-2007, DESSIN ANIMÉ, NOIR & BLANC, 16'37'', EXTRAITS
MEDINA, 2006, VIDÉO, COULEUR, 3'19'
LES SAPINS, 2007, VIDÉO, COULEUR, 2'21''
REPLAN, 2009, VIDÉO, COULEUR, 4'24''
COURTESY DE L'ARTISTE ET DE LA GALERIE XIPPAS, PARIS - WWW.XIPPAS.COM

Actions courtes, plans fixes, économie de moyens pour une poésie du dérisoire et de l'absurde : voici les vidéos de Denis Savary. Des contemplations en suspens à l'heure de l'accélération télévisuelle. Des films brefs échappés du réel.

Né en 1981 en Suisse, diplômé de l'ECAL (Lausanne), Denis Savary utilise la force de l'image animée pour réaliser des saynètes aux actions uniques. Il les compose comme des tableaux en mouvement et les construit autour de dispositifs simples. Ainsi, *Médina* oppose une foule en noir à des hommes en blanc, éclairés et affairés. Déjouant l'immuabilité de ce moment touristique, seule la fumée, aux déplacements non codifiés, dynamise cette scène quotidiennement rejouée. Dans *Les Sapins*, en surprenant un ouvrier au travail, nous assistons à la création de l'artifice, au passage du vert au blanc, de la nature au décor. Enfin, dans le paysage de *Replan* devenu espace scénographique, une silhouette installe un dispositif pyrotechnique, puis sort de l'écran. Nous attendons. La détonation a lieu. La fumée – matière blanche et volatile comme celle de *Médina* ou la peinture des *Sapins* – se libère pour s'évanouir dans la nature. Connaîtrons-nous un jour la raison de cet effet spécial ?

Dans *Le Bourdon*, film d'animation composé d'une « chaine dynamique » de dessins animés, une feuille, un crayon et une gomme suffisent à créer un drôle d'univers fait d'instantanés successifs. Grâce à une technique « low tech », le résultat de l'action ne masque jamais son déroulement puisque l'histoire progresse au rythme des modifications du dessin. « *Le papier se recouvre de dépôts, d'empreintes délaissées, de résidus gommeux, comme un palimpseste qui n'aurait trouvé de nouvelle utilité. Cette mise à plat et cette humilité non dissimulées du travail, où s'exprime la recherche d'une forme d'élémentarité dans le dosage et la force expressive du trait, laissent une impression de vide que vient combler une tendre et efficiente poésie burlesque.* » (Stéphane Cecconi, in *Voici un dessin suisse*). Une impression de légèreté, aussi. Les vidéos de Denis Savary, ou les séries b du grand cinéma de nos existences.

Clément Dirié

1ER JUIN
30 JUIN
2011

SNOW (DE, À, POUR) THIERRY

MICHAEL SNOW

SNOW (DE, À, POUR) THIERRY, JANVIER 2002-OCTOBRE 2007, VIDÉO, COULEUR, MUET, 9'40''
COURTESY DE L'ARTISTE ET DE LA GALERIE MARTINE ABOUCAYA, PARIS
WWW.GALERIEMARTINEABOUCAYA.COM

L'un des textes les plus complets sur l'œuvre vidéographique de l'artiste canadien pluridisciplinaire Michael Snow est signé par Max Knowles, qui n'est autre que l'artiste. De 1970 à 1974, l'artiste réalise le film *Rameau's Nephew (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*. Wilma Schoen est derechef un avatar de l'artiste. Le film *Snow (de, à, pour) Thierry* est en hommage au théoricien et vidéaste Thierry Kuntzel lui-même auteur d'*Hiver*, référence filmée à l'écrivain Robert Walser disparu en 1956 lors d'une promenade dans la neige. Le titre tour à tour recèle et révèle une multiplicité de référents : derrière celui-ci, l'objet du film – la neige –, l'artiste éponyme Michael Snow, Kuntzel et, implicitement, Walser. « *Une œuvre d'art intéressante,* dit l'artiste*, doit comporter un niveau subjectif qui n'est connu (ou habituellement perçu) que par l'artiste ; cette dimension subjective échappe au spectateur, mais fournit une énergie nécessaire et secrète à l'œuvre, dont elle constitue l'"inconscient"*.» À cet inconscient polyphonique de l'œuvre, s'ajoute une multiplicité de termes – de, à, pour – laissés partiellement flottants, apparaissant comme des outils pour des configurations plurielles plutôt que comme expressions de sens déterminés. Rattaché à ce que le critique Adams Sitney a nommé le cinéma structurel, l'œuvre de Snow organise une « orchestration » à partir de la diversité des rapports entre caméra, objet et, dans une certaine mesure, matériau écrit faisant pendant à ses œuvres (publication de l'écriture filmique de *Rameau's Nephew*, jeu du langage dans les titres ou textes de l'artiste).

Sur le plan plastique, les éléments filmiques explorent ici la logique du double et de l'« entre-deux » : au travers d'une fenêtre scindée en son milieu, l'espace est parcouru par deux zooms avant ; deux alternances entre flou du premier et du deuxième plan impliquent des nécessaires mises au point ; deux outils de distanciation et d'encadrement du paysage (fenêtre et caméra) organisent le champ de vision ; deux dates (2002 et 2007) correspondent au moment où les images ont été capturées et à celui où l'œuvre a été montée, l'année de la mort de Kuntzel. Faisant peut-être ici écho aux oppositions paradoxales à l'œuvre au cinéma (statisme des photogrammes/mouvement du film, immobilité de l'écran/ mobilité des images, acteur actif/ spectateur passif, dispositif de la salle noire fermée où l'on se rend pour s'ouvrir à la lumière...), Michael Snow continue à remettre en question la « crédulité » du spectateur (ceci qui est une image est ce qu'elle représente) et la tendance à l'identification, dans le cadre d'une attention portée sur la structure complexe du médium lui-même.

Jeanne Dreyfus Daboussy

1ER JUILLET
31 JUILLET
2011

THIS IS THE PLACE/ AROUND THE CAVE OF THE DOUBLE TOMBS/ ANTEROOM OF THE REAL

LINA SELANDER

THIS IS THE PLACE, 2001, VIDÉO, COULEUR, SON, 5'30
AROUND THE CAVE OF THE DOUBLE TOMBS, 2010, VIDÉO HD, NOIR ET BLANC, MUET, 16
ANTEROOM OF THE REAL, 2010-2011, VIDÉO HD, COULEUR, MUET, 14'
COURTESY DE L'ARTISTE - WWW.LINASELANDER.COM

À la première vue de *This is the Place* (un plan bas sur un sol couvert de plantes), succède la première phrase de cette vidéo : « Ceci est le lieu ». L'unité entre l'image, le mot – matérialisations de la mémoire d'un narrateur– et leur déploiement dans le temps est encore entière. Le second plan du film continue la phrase et l'image premières dans un régime désormais d'opposition : « Where she was buried » (Où elle fut enterrée) apparaît sur une vue céleste.

Dans *Around the Cave of the Double Tombs*, les opérations d'association ou de contradiction se complexifient jusqu'à provoquer l'émergence d'un langage privé, où matériaux visuel et écrit, en partie libérés de leur dépendance à la narration, retrouvent épaisseur et polysémie. Plus leurs liens sont distendus, plus leur relation est questionnée et plus l'œuvre travaille autour d'opérations de mémoire. Ces questionnements intéressant le médium et sa réception par le spectateur vont de pair avec les approches nouvelles créées par l'artiste pour aborder les sujets qui traversent ses œuvres. Ainsi l'image de la coupure et de la relation (écho au « découpage » et « montage » cinématographiques) peut également être vue sur le plan politique, l'œuvre ayant été en partie tournée à Hebron dans une ruelle recouverte par des grilles pour éviter aux Palestiniens de recevoir d'éventuels projectiles lancés depuis les fenêtres israéliennes.

Anteroom of the Real, diaporama activé par la main, est comme une allégorie du cinéma, qui peut être appréhendé tout à la fois comme un déroulement continu (autour ici du motif de la centrale nucléaire) ou à travers l'infinité des couches qui le constituent. La question de la cécité, récurrente dans l'œuvre de Lina Selander, protéiforme, pourrait trouver une explication dans le chemin d'un vide à un autre vide qui est la condition de la mise en mouvement et en connection des images au cœur de l'œuvre filmée, ici mise en abyme.

Jeanne Dreyfus Daboussy

1ER AOÛT
30 AOÛT
2011

AROUND THE CAVE OF THE DOUBLE TOMBS

LINA SELANDER

2010