



à Chantal DuPort
à Dominique Noguez, l'un des premiers à avoir écrit sur le cinéma expérimental
ainsi qu'à Agnès Verda

**22^{èmes} Rencontres Internationales
Traverse**
« L'Expérimental(recherche/art) »

du 13 au 31 mars 2019
Toulouse, France

Remerciements

Pour que **Rencontres** se fassent, il faut des artistes qui, de plus de 50 pays, nous envoient plus de 1140 propositions. Cela implique leur présence assidue, avec de nouveaux venus et de fidèles participants, qu'ils soient de Hong Kong, des États-Unis, du Canada, de Turquie, du Brésil, de Croatie, d'Angleterre...

Pour que **Rencontres** se fassent, il faut des soutiens et partenaires, tous ceux qui de près ou de loin apportent leur aide. Des lieux culturels qui accueillent ces programmations et participent à leur heureuse réalisation. Des responsables et élus, qui soutiennent ces audacieuses propositions. De généreux hébergeurs et des hôtels, sans lesquels nous ne pourrions accueillir tant d'artistes. Et certes, une équipe, des stagiaires et bénévoles, que nous continuons à appeler « petites mains » pour faire de la haute couture... aides indispensables à l'organisation, à l'accueil, à la composition, au façonnage des installations, porteurs de lourds objets, ou ceux qui ont calculé les paramètres techniques, branché et débranché...

Pour que **Rencontres** se fassent, il faut des publics, qui cette année ont été plus que nombreux à venir découvrir ou redécouvrir l'**Expérimental** autour de la proposition (**recherche/art**), tout au long de ce marathon de projections, d'expositions, d'échanges autour d'une table ronde, et d'ateliers.

À tous ceux-là, nos remerciements enthousiastes puisque grâce à eux l'**expérimental** s'est décliné avec force, et qu'ils nous engagent depuis plus de 22 ans à persévérer dans nos recherches et nos actions.



Textes : Simone Dorpeyre - D. S., Pierre Dorpeyre, Mel U Dorpeyre, Antony Miché, Anouk Mignot, Wilton Lakata, Faïelle Véron, Anne Murray, Didier Samsou, Marie-Soligène Salgas, Olivier Louvain, Béatrice Douard, Gilles Ribens, François Grangier, Marie Vandendorpe, S.E.M. - Stéphanie Lancher, Solgène Katz, Gwen Genest, Clotilde Coudrier, Maxime Jean-Baptiste, Daghara Marcinik, Sarah Cuzziani Touhami, Yvonne Caloux, Alonso Castro, Bulbul Zeloni, Arnaud Brihay, Saad Chakal, José Antonio Sánchez Pulido, David Finkelshteyn et des artistes eux-mêmes.

Photographies : celles des artistes, sauf mention contraire

Graphisme & maquette : Anthony Vél

Affichages : Kenji Kajima, Techno Synthesis, Withering Tulpa Three Scales / design graphique : Anthony Vél

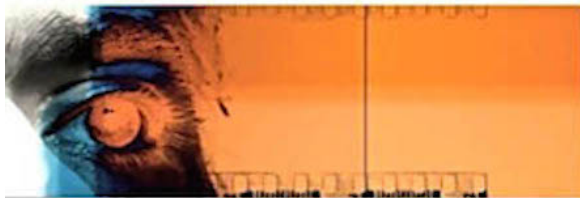
L'Expérimental(recherche/art)

Une étrange façon d'annoncer la 22^{ème} édition de nos rencontres artistiques... alors que nous invitons à nous rejoindre à la découverte de films – parfois en boucle sur écran –, de photographies, d'installations – œuvres en un espace, forme parmi les formes de sculpture contemporaine intégrant le mouvement – de performances quand le corps est là, actif en posture ou voix inattendues...

L'Expérimental(recherche/art)

Cette formule devrait pourtant réjouir puisqu'elle reconnaît la main/l'esprit de l'humain dans l'art et que l'art est technologique et pensé. Sans revenir aux échafaudages nécessaires pour peindre sur les voûtes des grottes vers -35000 ou aux diverses machines à dessiner et à voir le long des siècles, sans même citer les grands ancêtres, qui, désormais, douteraient de l'implication de la machine et désormais, précisément de la machine informatique dans la création ?

Ancrés dans leur temps, notre temps, les artistes dévient de telles possibilités en autant de manières et d'inventions de style que tout artiste le fait, comme le firent ses prédécesseurs, selon le support, la manière de poser, projeter, jeter, diluer etc, la peinture. Bien sûr, tous ne s'interrogent pas sur ce qui a lieu sous l'image... mais ils sont nombreux à s'en emparer, comme il vous plaît d'en savoir plus sur ce que vous pratiquez. Certains pensent l'art comme mode d'expression pour dessiner le « soi », poser la question du « genre », de l'égalité, du rapport à l'autre, sonder le poids des codes y compris sociaux, ou refuser le silence sur l'inacceptable – alors la recherche se fait plus sociologique... elle se dit toujours en langue d'art.



14

Ne jettez jamais aucune occasion d'expérimenter ; le prestige du cinéma se fonde à l'expérimentation, sans expérimentation le cinéma perd toute valeur ; sans expérimentation, le cinéma cesse d'exister Cavalcanti, 1897 – 1902, qui pratiqua tous les métiers du cinéma.

Quand l'art accroche à son nom « expérimental » ou « différent », il peut perturber parce qu'il affiche un désir d'aller sur d'autres chemins mais aussi induire que l'on pourrait craindre de s'y aventurer. Pourtant le cheminement vers l'inconnu, la démarche ne devraient-ils pas être le fondement de toutes formes actives de l'art comme de la pensée, du faire en art... il est facile de le prouver et ce, paradoxalement, même avant l'appellation dont nous nous réclamons. Et puisque le cinéma fut premier dans la démarche de *Tsuneo Kôji*, cinéopape Koulechov qui, inventeur de la première école de cinéma et de tant d'effets de montage que l'un est désigné par son nom, revendiquait comme ligne directrice de son projet : « Étude des possibilités créatrices du montage. J'assemblais "Tsumetsukibake" et mettais des plans dans le désordre le plus inhabituel et puis je regardais ce que cela donnait. »

Plus encore, faisons des raccords de pensée : le cinéma expérimental baissait dans l'esprit du doute qui engageait la peinture vers l'abstrait avec, en 1910, la première aquarelle abstraite de Kandinsky qui emprunte à la géométrie ; la publication, à la même date de la théorie d'Einstein et de ce nouveau modèle espace-temps ; les textes fondamentaux de Freud concernant la formation de l'inconscient et ses liens, actes manqués, rêves...

Par ailleurs, le cinéma suivait les désirs de voir provocateurs de tant de machines : le télescope en 1665, le microscope en 1670, l'instantané photographique 1870 – 1880, les Rayons Röntgen dits Rayons X, la même année que la première séance publique de cinéma 1895. Et ce, même si le vœu commun concerne alors la vérité de l'image ainsi un autre grand ancêtre, Verroo réclame que « la méthode du ciné-œil est la méthode d'étude scientifique-expérimentale du monde visible ». Art et science ont affaire ensemble.

Redire, par ailleurs, que l'art n'est pas de la décoration et qu'il n'y a art que dans une démarche similaire. Puisque par définition, l'art crée ce qui n'existe pas, il n'est pas, quand il fait œuvre, un reflet sage du réel, point pour point... Il est recherche... fondamentale.

Le cinéma expérimental rappelle en accrochant à son nom « expérimental » ou « différent ». Et par là, il se démarque des œuvres de fiction ou des documentaires, non parce qu'il serait vain, vide – lui aussi dit le monde mais il le fait différemment – mais parce qu'il fait acte de dévalage avec l'attitude. Il refuse d'être un semblant de copie et de se plier à des normes, ainsi déboude-t-il nos habitudes d'acceptation de l'image et du son et se signale-t-il par sa recherche d'autres manières de faire art.

15

Au-delà d'une narration, il interroge ce qu'est le cinéma comme machine à produire des figurations, des défigurations de l'ordre du désir. Il explore les potentialités du matériau et se refuse au strict usage de conteur d'histoires. Il suit dans cette démarche les étapes des arts plastiques.

Et comme chaque nouvelle forme d'expression artistique, le cinéma, puis l'art vidéo, puis l'art numérique ont dû et doivent se battre pour être reconnus ; cela même la peinture l'a subi puisque d'abond et jusqu'au XV^e siècle, sans muse dévouée à elle, elle fut considérée comme artisanat... quant au cinéma, il réclama d'être art – le septième – contre sa rélegation aux divertissements forains ; plus récemment, la vidéo dut, elle, accrocher le terme « art », s'auto-déclarer de ce champ et réinvestissant cette image en critique du péti à pémet, du prêt à voir/péti à entendre. Désormais, l'écriture numérique investit un champ de potentialités, en partant de l'outil informatique généralisé, mondialisé par les pratiques sociales, professionnelles, industrielles... l'art numérique se fraie sa propre initiative hors de la pratique d'usage. Reste que certains utilisent la machine sans préoccupation de ce qu'elle fait, de qu'elle peut alors le numérique demeure un outil et non un médium. *TRAVERSÉ 2019* est née de cette non-reconnaissance de l'art qui cherche.

L'art invente ses propres modes, travaille en métaphores et s'avère au moins au aussi une réflexion sur ce qui fait image/désormais, sans naïveté. Il se doit aussi sans doute à interroger ce avec quoi il fait image/son : le numérique...

Pourtant de faux débats y compris chez ceux qui participent à l'invention de formes/discours/pensées, distingueraient recherche et art. En renvoyant le chercheur au laboratoire et l'artiste à l'œuvre, ne reconduisent-ils pas subrepticement à un art de parfaite et pleine conscience, ou dans le même temps et contradictoirement à un art d'inspiration, quand une muse surrènerait la marche à suivre, dans le déni de cette inséparabilité de la recherche et de la création.

Le propos de cette *Traverse 2019* n'est pas historique, il ne réveille pas Leonardo et ses machines, quand la mathématique se fit base de la cosmétique/du beau¹.

1. Autres preuves historiques, les Académies de peinture furent créées 1563 à Florence, la première en place, 1580 à Rome ; plus récente en France, Mazarin la fonda en 1648 durant la Fronde afin que les artistes puissent échapper à l'organisation réglementaire des corporations ; elle a des fonctions de formation et de réflexion théorique comprises. Quant à l'Académie Royale, elle attend le début du règne personnel de Louis XIV en 1663.

2. La cosmétique a glissé depuis vers les salons de beauté, mais lorsque le Quattrocento rassemble la question du beau et de la mathématique, il se fonde sur la beauté du monde, le Cosmos VS le Chaos, le monde créé harmonieusement selon les calculs d'un Dieu mathématisé. On connaît la formule de Galilée au XVI^e selon laquelle « le monde est écrit en langue mathématique » ainsi connaître la mathématique s'impose pour comprendre le monde, de même, appliquer des calculs géométriques pour composer ses peintures était s'approcher au plus près du monde créé mathématiquement par Dieu.

16

La programmation ne puise pas dans les films *Premiers* car nombreux sont les inventeurs de formes qui s'ingèrent de leur machine et de ses potentialités mais parmi ceux-là, certains puisent dans cette Histoire. Et en langue numérique, se dessinent de nouveaux espaces, se serent, par des algorithmes, l'entre-image, se calcule métrologiquement le film. Ainsi *Traverse* refuse la fermeture, l'obscurantisme qu'il touche les formes artistiques ou qu'il s'éverve à écraser la parole d'artistes dont la recherche est plus du corps, individuel ou social.

L'édition 2019 invite des œuvres qui ne s'épuisent pas dans la connaissance d'une histoire ou la notoriété d'un artiste, des œuvres qui empruntent des chemins voisins de la recherche pensant y trouver l'expression des rapports que l'humain entretient avec le monde. S'y créent des lieux de défense de créer différemment et de liberté d'être différemment. Pour autant l'art est-il recherche à part entière inventant sans cesse de nouvelles formes qui sont à elles-mêmes leur propre expressivité ? Ou ne serait-ce que fascination, nouvelle méduse ?


Sandra Dampyng

17

La programmation ne puise pas dans les films Premières car nombreux sont les inventeurs de formes qui s'inquiètent de leur machine et de ses potentialités mais parmi ceux-là, certains puisent dans cette Histoire. Et en langue numérique, se dessinent de nouveaux espaces, se scrutent, par des algorithmes, l'entre-image, se calcule métriquement le film. Ainsi *Ziwoor* refuse la fermeture, l'obscurantisme qu'il touche les formes artistiques ou qu'il s'évertue à écraser la parole d'artistes dont la recherche est plus du corps, individuel ou social.

L'édition 2019 invite des œuvres qui ne s'épuisent pas dans la connaissance d'une histoire ou la notoriété d'un artiste, des œuvres qui empruntent des chemins voisins de la recherche pensant y trouver l'expression des rapports que l'humain entretient avec le monde. S'y créent des lieux de défense de créer différemment et de liberté d'être différemment. Pour autant l'art est-il recherche à part entière inventant sans cesse de nouvelles formes qui sont à elles-mêmes leur propre expressivité ? Ou ne serait-ce que fascination, nouvelle méduse ?

Simone Dorepeyre



010010
100010
001011

cinéma expérimental

010010
100010
001001

art vidéo

Cinéma UGC

Projecteurs

comme des points de lumière parsemés dans un jaune coloré et attiré par un beige en cascade jusqu'au marbre clair dans la subtilité des variations de la couleur ou comme des fleurs lumineuses. Ainsi que les roses levement et doucement écia, l'image se fait poétique en lectures plurielles mêlées, dans le plaisir du signifiant sonore et visuel, loin des assertions figées.


Ainsi de si légers travellings les font, les serrissant de blanc tempéré ; la agissent ainsi que la voix du désir amoureux de l'autre lieu, de l'autre personne grâce à cette analogie de la matière se métamorphosant par la dissémination de ses cellules, leur effraie à se rencontrer à nouveau et différemment.

Si l'exil est douloureux, l'écrire en poésie visuelle en ôte les aspérités et elle charme.

L'Orbite 04 : « Esquisse d'Orbita témoigne des effets psychologiques de l'exil ; sans aucun point de référence, point où le théâtral existe, on regarde vers le ciel mais on le juge sans constance. C'est pourquoi, ce sont les plus infimes effets dont nous sommes faits qui deviennent sources de connexion, se modifiant et se transformant en espérant être comprises et acceptées et c'est pourquoi nous continuons à bouger, en laissant des traces de nous-mêmes. Ce poème vidéo confronte le visuel à la poésie, chacun participant ensemble à l'expérience d'immersion dans l'œuvre. »

Simone Dompeyre

Adriana Amodei, Viaggi dello sguardo, et femininity
4min37 | Italie



Le regard nomade ne cherche pas un exotisme de touristes malgré l'éloignement du pays qu'il embrasse car ce qui motive Adriana Amodei, la fait tourner – y compris filmiquement – c'est l'humain. Le mouvement adopte en son début/départ le point de vue du voyageur du train, découvrant en légère plongée ses si proches alentours alors que les inscriptions en écriture indienne situent d'emblée le pays. Cependant la distance n'est pas le mode d'approche de l'artiste portée par l'amour vers l'autre. Elle enveloppe le lieu de la superposition légère et colorée alors que le ralenti exclut la personne filmée de la difficulté de sa réalité. Telle enfant protégée sous un grand parapluie en couleurs échange son espace avec telle personne plus âgée en noir et blanc ; des visages se distinguent et sont remplacés par d'autres, ridés ou d'enfant, des groupes posent avec un retour au passé – les premières prises de vue datent de 1958 – et d'autres travaillent : fragments de couture avec vieilles machines à main, coupe des fils dépassant de tapis faits main se succèdent parfois en volets, parfois simplement plan après plan mais sans heurts, sans coupures, ils appartiennent tous à la famille des humains, des humbles qui travaillent.

En alternance puis fondue avec les arbres de la forêt, telle autre porte un énorme fardeau de branches/sa forêt. Le violoncelle emporte ces travaux des jours, il leur reconnaît la noblesse du faire. Et les enfants sont nombreux, seuls, avec leur mère, tenus ou au sol et ils regardent droit, parfois avec des yeux interrogateurs, ils ne sourient pas servilement. Ils sont.

Le regard du titre est en effet transitif : celui que l'on regarde et subjectif : celui-là regarde aussi. L'échange gouverne ainsi ce voyage d'Adriana Amodei qui échappe au regard occidental m/paternaliste pour simplement voir l'autre et lui reconnaître son territoire.

75

text by Simone Dompeyre, *Traverse's* president and curator

Le regard nomade ne cherche pas un exotisme de touristes malgré l'éloignement du pays qu'il embrasse car ce qui motive Adriana Amodei, la fait tourner – y compris filmiquement – c'est l'humain.

Le mouvement adopte en son début/départ le point de vue du voyageur du train, découvrant en légère plongée ses si proches alentours alors que les inscriptions en écriture indienne situent d'emblée le pays. Cependant la distance n'est pas le mode d'approche de l'artiste portée par l'amour vers l'autre. Elle enveloppe le lieu de la superposition légère et colorée alors que le ralenti exclut la personne filmée de la difficulté de sa réalité. Telle enfant protégée sous un grand parapluie en couleurs échange son espace avec telle personne plus âgée en noir et blanc ; des visages se distinguent et sont remplacés par d'autres, ridés ou d'enfant, des groupes posent avec un retour au passé – les premières prises de vue datent de 1958 – et d'autres travaillent : fragments de couture avec vieilles machines à main, coupe des fils dépassant de tapis faits main se succèdent parfois en volets, parfois simplement plan après plan mais sans heurts, sans coupures, ils appartiennent tous à la famille des humains, des humbles qui travaillent.

En alternance puis fondue avec les arbres de la forêt, telle autre porte un énorme fardeau de branches/sa forêt.

Le violoncelle emporte ces travaux des jours, il leur reconnaît la noblesse du faire.

Et les enfants sont nombreux, seuls, avec leur mère, tenus ou au sol et ils regardent droit, parfois avec des yeux interrogateurs, ils ne sourient pas servilement. Ils sont.

Le regard du titre est en effet transitif : celui que l'on regarde et subjectif : celui-là regarde aussi.

L'échange gouverne ainsi ce voyage d'Adriana Amodei qui échappe au regard occidental m/paternaliste pour simplement voir l'autre et lui reconnaître son territoire.

Lo sguardo nomade non cerca un turista esotico nonostante la lontananza del paese che abbraccia, perché ciò che motiva Adriana Amodei, lo trasforma - anche cinematograficamente - è l'umano. Il movimento adotta nel suo inizio / partenza il punto di vista del viaggiatore del treno, scoprendo nella luce i suoi dintorni così vicini mentre le iscrizioni nella scrittura indiana individuano fin dall'inizio il paese. Tuttavia, la distanza non è la modalità di approccio dell'artista portata dall'amore verso l'altro.

Avolge il posto della leggera e colorata sovrapposizione mentre il movimento lento esclude la persona filmata dalla difficoltà della sua realtà.

Un bambino protetto sotto un grande ombrello a colori scambia il suo spazio con una persona anziana in

bianco e nero; i volti sono distinti e sostituiti da altri, rugosi o infantili, i gruppi si atteggiavano a un ritorno al passato - i primi scatti risalgono al 1958 - e altri lavorano: frammenti di cucito con vecchie macchine portatili. I fili tagliati che superano i tappeti fatti a mano a volte si susseguono a persiane, a volte un primo piano dopo l'altro senza scontri, senza tagli, appartengono tutti alla famiglia dell'essere umano, persone umili che lavorano.

In alternanza le immagini si sciogliono con gli alberi della foresta, un altro porta un enorme carico di rami/la sua foresta.

Il violoncello porta questi lavori giornalieri, riconoscendone la loro nobiltà.

I bambini sono numerosi, soli, accanto alla loro madre, guardano con occhi interrogativi, non sorridono pedissequamente. Essi sono.

Il senso del titolo è infatti transitivo: colui che noi guardiamo: è lo stesso che guarda noi.

Lo scambio governa così il viaggio de Adriana Amodei che rifugge da uno sguardo occidentale/ paternalistico per vedere semplicemente l'altro e riconoscere il suo territorio.