

Traverse Vidéo

17^e édition

« Processus »

art vidéo/
cinéma expérimental/
photographies/
performances/
installations

www.traverse-video.org

Textes originaux : artistes programmés, Simone Dompeyre /D.S.

Mise en page : Nicole Morgan

Visuel de l'affiche : Yves Garnier

Photos : artistes programmés, Roberto Alvarez



MAIRIE DE TOULOUSE

les Abattoirs
Musée d'Art Contemporain

XPEDIT

Arte
CREATIVE



PARISart

E.S.A.V.

TV

GIV

prép'art

Centre des

Anticipations



Carte Blanche à Vanja Andrijevic BONOBO Studios



Dalibor Baric, *Amnesiac on the beach*, 23,45min

Interview de Dalibor Baric par l'artiste vidéaste et cinéaste, Clint Enns.

Clint Enns: Commençons par l'une des questions les plus évidentes. Comment travaillez-vous vos films ?

Dalibor Baric: *Pour moi, tout commence comme un jeu d'enfant. Je voulais être cinéaste, mais sans me soucier du budget ni du matériel technique. Je suis un*

peu comme un dresseur de puces savantes de cirque, qui avec des séquences vidéo, du collage et des références fait des films qui explorent divers sujets. Malheureusement, cela n'annule pas du tout le travail à fournir et, tel un passager clandestin destiné à peler les pommes de terre, je travaille image par image, en un travail artisanal besogneux grâce à une tablette Wacom et à Photoshop.

CE: Vous floutez la frontière entre images fixes et images animées. Ainsi, expérimentez-vous l'approche, en une petite boucle, pour créer l'illusion du mouvement, par le panorama, le zoom, les plans successifs, la rotation, le retournement de l'image, etc.

DB: *Cela vient d'un concept de la robotique, l'Uncanny Valley, par lequel un personnage d'image de synthèse devient si réaliste qu'il provoque un sentiment de répulsion. Ce concept décrit la dissonance cognitive que nous ressentons lorsque l'illusion du réel est perturbée. J'aime créer ce genre de rupture en brisant l'illusion d'homogénéité et de continuité dans un film, cela revient à altérer le caractère crédible, l'effet réaliste, en exhibant tous les mécanismes censés rester cachés. En d'autres termes, le médium compte autant que le message.*

CE: Travaillez-vous en numérique ou sous une forme hybride ?

DB: *Je ne travaille jamais avec du film autre que du vieux 35 mm sur lequel j'effectue un grattage manuel. En fin de compte, tout est numérique, même si la matière de base collectée provient d'un peu partout : de chutes d'images, de textures, de photographies, de prises empruntées à la télévision ou à l'ordinateur. Je découpe chaque image avec Photoshop pour imiter le papier découpé aux ciseaux et ainsi obtenir une «qualité» organique ou l'effet lumière du jour. Je ne retiens jamais l'un des effets intégrés au logiciel ou des plugs-in autres que du flou gaussien et la correction des couleurs de base. Je préfère inventer un effet ou trouver une solution technique qui me soit propre.*

CE: L'un des aspects le plus esthétiquement visible de votre travail est l'effet de grain-photo et la reproduction de techniques de film à l'ancienne, comme les perforations qui sillonnent une pellicule, etc. Quel sens donner à l'authenticité à l'ère du numérique ?

DB: *Un excellent exemple de faux par opposition à l'authentique nous est donné par le roman de Philip K. Dick, The Man in High Castle de 1962. Le livre peut être lu comme une exploration du concept du simulacre de Baudrillard, d'une copie sans original, ce qui revient à une pure simulation. Je suis fasciné par la manière dont les vieux films numérisés conservent les traces d'altération et de dommages mécaniques. Ils ont laissé une empreinte, comme un fossile. Les nouveaux artefacts numériques sont introduits par compression. Qui sait, peut-être que le film original a déjà cessé d'exister et que cette version est tout ce qu'il nous reste. C'est une pensée à la fois obsédante et inquiétante.*

Culturellement, nous sommes obsédés par les reliques de notre passé. Penser rétrospectivement à l'intérêt de nos générations, à ce qui nous hante, l'imaginaire, le steampunk, Instagram, etc. A cause d'Internet, nous sommes absolument saturés par une contamination radioactive de notre passé, ce qui altère notre

Carte Blanche à Vanja Andrijevic BONOBO Studios

vision du futur. Ce qui peut mener à l'élaboration de signaux d'ancrage pacifique dans le temps. Ce sont quelques-unes des raisons pour lesquelles je fais des films numériques qui imitent l'analogique. Pour apporter un éclairage sur la mort comme si on la voyait dans un rétroviseur. Regardez, le monde est derrière vous, chante le Velvet Underground dans Sunday Morning.

CE: Comme vous l'avez déjà expliqué, les nouvelles technologies produisent immanquablement de nouveaux artefacts qui alimentent éventuellement la nostalgie. Je peux imaginer que les générations futures diront : "Instagram 9.4 est épouvantable, vous souvenez-vous du tout premier Instagram?". N'avez-vous pas conscience que vous développez des techniques analogues en les simulant sur ordinateur ?

DB: *Le film lui-même est l'un des médiums qui utilisent le plus la technologie, la technologie définit et structure son esthétique. Je ne pense pas créer de l'entièrement nouveau, ce que je fais est codé dans l'esthétique/ la technologie inhérente au milieu : cadre, durée, caméra, écran.*

Cependant, je ne le considère pas comme relevant du pastiche ou du répétitif de ce qui a déjà été fait. Ce faisant, avec les nouvelles technologies, nous entraînons le travail vers de nouvelles perspectives. Par exemple, le processus technique est beaucoup plus facile, plus rapide, contrôlable, malléable, etc. Il m'a permis, précisément, de produire moi-même de nombreux films dans des délais restreints, comme si je composais sur un instrument de musique.

CE: Votre conception sonore est incroyablement cinématographique. La composez-vous avec les mêmes procédés avec lesquels vous composez les images ?

DB: *Je crée le plus souvent mon propre fonds sonore avec Fruity Loops, musique assistée par ordinateur. Pour Amnesiac on the Beach, de 2013, j'ai travaillé avec le compositeur Tomislav Babic avec lequel je partage le penchant pour la musique expérimentale telle que le Krautrock, l'atelier radiophonique de la BBC, les environnements sonores de science-fiction, les bandes sons des films et des séries télévisées des années 70. Par ailleurs, tous mes films précédents ont été construits sur la base du concept musical / son, qui créé l'ambiance et dicte le rythme visuel des films, qui, en outre, ont été réalisés plutôt rapidement.*

(...)

Marienbad First Aid Kit de 2013, fait référence à L'Année dernière à Marienbad de Alain Resnais, de 1961, lui-même censé s'inspirer de La Invención de Morel, de 1974, d'Adolfo Bioy Casares.

CE: Parlons de certains de vos dispositifs narratifs.

DB: *J'aime à imaginer mes films comme des manifestations ectoplasmiques de nos mondes intérieurs. Pour moi, le cinéma ou la vidéo sont un lieu imaginaire entre la vie et la mort, une idée que j'explore explicitement dans Amnesiac on the Beach. Par exemple, mes personnages de Ghost Porn in Ectoplasm, But How?, Don't you want to hear my side? et de The Spectres of Veronica, 2011, font allusion soit à des vaisseaux soit à des êtres possédés par des forces inconnues; ils ne sont pas conscients de la nature ou des conditions de leur existence. Cela reflète ma propre vision de la réalité. Les humains sont des étrangers dans une terre étrange, possédés par la conscience, l'esprit de nulle part. Dans Amnesiac on the Beach, imaginer qu'en raison de la nature de notre esprit et de notre système nerveux, chaque communication (interpersonnelle) n'est autre qu'une télécommunication; que tout contact avec le monde extérieur est une diffusion, une interprétation, comme la télévision, m'a amusé.*



Carte Blanche à Vanja Andrijevic BONOBO Studios

Concernant le processus de ma technique cinématographique, il est principalement intuitif et fondé sur le flux de la conscience avec une certaine structuration en temps réel. Ce qui matérialise la ligne toute fine qui existe entre le savoir et le non-savoir de ce qui se passe ensuite. Cela ressemble à la lecture du Tarot.

Cette interview a été réalisée à distance par Clint Enns, par courriels interposés et publiée sur le magazine Spectacular Optical. Nous en retenons de grands pans et remercions Clint Enns de son autorisation.

Traduction: Nicole Morgan.



Theodore Ushev, *Nightingales in December*,
3min

Le film qui point

Rossignols en Décembre renverse toutes les attentes et son incipit en joue. Jamais de tels oiseaux et *a fortiori* de chant mélodieux dont ils sont réputés, n'habitent l'espace. Les seuls volatiles sont des monstres humains à bec pointu qui gesticulent pour se déplacer ou bien sont réduits à l'état de squelettes amassés jusqu'à saturer le sol.

La pénombre est le mode de lumière de cet univers de ténèbres et de sang. Seul un enfant resplendit, la luminosité reconnaît sa beauté à travers le noir. D'entrée, son visage couché, en position inhabituelle dans un début de film, adresse un regard, intimant de le suivre. Ce regard découvre, derrière une vitre, un monde d'autant plus inattendu que la maison dans laquelle il regarde, s'élargit pour devenir lieu de tortures, d'assassinats, camps de concentration.

L'espace de Ushev en gris et noir compose un réceptacle de l'ignominie mais il alterne avec des moments d'échappée sinon d'accalmie : train, lignes électriques, tunnel. Quand la profondeur du champ offre une perspective où l'on penserait pouvoir fuir, les trains ont aussi conduit à de tels lieux de barbarie. Cet espace alterne plus précisément avec l'enfant, dont les gros plans en couleur dessinent un portrait sans déformation et fascinant ; ses yeux poursuivent leur demande d'accepter son témoignage.

Ailleurs, l'animation à grands traits de peinture compose des corps meurtris, les tracés rouges y surgissent. Elle réduit son trait pour en faire un groupe compact ; elle lance des fulgurances pour la tentative d'évasion d'un homme-oiseau. Elle affirme l'agressivité mortifère ; les haut-parleurs hurlent sans besoin de leur son, les armes tirent, la boue gêne l'avancée, les squelettes s'entassent. La plasticité de l'animation peinture conduit à la limite de l'informe, sans jamais succomber à l'abstraction puisque sa déformation est métaphorique de la cruauté de l'homme. Il faut continuer à la reconnaître dans son passé comme dans son présent où l'homme tue l'homme.

Le flicker correspond à la rapidité du voyage au bout de l'enfer, à celle du tueur pour ajuster son tir et tuer. La seule respiration du rythme est accordée à l'enfant y compris quand, après un dernier regard dans la petite maison, il s'éloigne dans la neige dont les légers flocons apaisent le champ.

Sous son capuchon, seul, il devrait créer l'espoir mais en exergue sur un carton, un prélude poétique et terrifiant, emprunté à T.S Eliot poursuit son travail de sape: *Dans mon commencement est ma fin. Maintenant la lumière tombe.*

Rossignols en Décembre, fable noire, conduite par un enfant, point. Elle vous donne une blessure dans sa lumière ténébrante.

Simone Dompeyre