

## PLATFORM Film Series by Cedrick Eymenier (since 2002)

shooting/editing	#	with original music by
2002/2006	P#01 EuraLille	Giuseppe Ielasi
2002/2007	P#02 Canary wharf & City/London	Motion & Sogar
2002/2005	P#03 La Defense/Paris	Sogar
2002/2006	P#04 Dalle Beaugrenelle/Paris	Pirandelo
2002/2005	P#05 Porte de Bagnolet/Paris	Sébastien Roux
2002/2007	P#06 Porte de Bercy/Paris	Sébastien Roux
2002/2004	P#07 Aéroport Roissy CDG/Paris	Sébastien Roux
2003/2004	P#08 Frankfurt	Cats Hats Gowns
2004/2006	P#09 Chicago	Fennesz
2004/2005	P#10 Miami	Stephan Mathieu
2005/2008	P#11 Rotterdam	Vladislav Delay
2005/2008	P#12 Tokyo	Akira Rabelais, Oren Ambarchi, Taylor Deupree
2011/2013	P#13 Shanghai	Steve Roden



## PLATFORM

### Série de films de Cédric Eymenier

- P#01 EuraLille - music Giuseppe Ielasi (4'59") 2002/2006\*  
P#02 London (Canary wharf + City) - music Motion & Sogar (7'44") 2002/2007  
P#03 La Defense (Paris) - music Sogar (17'19") 2002/2005  
P#04 Dalle Beaugrenelle (Paris) - music Pirandello (4'01") 2002/2006  
P#05 Porte de Bagnolet (Paris) - music Sebastien Roux (4'30") 2002/2005  
P#06 Porte de Bercy (Paris) - music Sebastien Roux (5'40") 2002/2007  
P#07 Aéroport Roissy CDG (Paris) - music Sebastien Roux (3'48") 2002/2004  
P#08 Frankfurt - music Cats Hats Gowns (10'47") 2003/2004  
P#09 Chicago - music Fennesz (20'06") 2004/2006  
P#10 Miami - music Stephan Mathieu (16'23") 2004/2005  
P#11 Rotterdam - music Vladislav Delay (19'09") 2005/2008  
P#12 Tokyo - music Akira Rabelais, Oren Ambarchi, Taylor Deupree (37'37") 2005/2008  
P#13 Shanghai - music Steve Roden (48') 2011/2013  
\*date tournage/montage

digital video SD, 4/3, pal, couleur, son stéréo

sauf P#13 digital video HD, 16/9, pal, couleur, son stéréo

PLATFORM est à ce jour une série de 13 films tournés dans des quartiers bien précis de quelques métropoles choisies pour leur modernité et complexité architecturale. Toutefois l'architecture n'est pas filmée pour elle-même, elle y tient le rôle de contexte, d'arrière plan. Ces lieux sont aussi des carrefours des différentes voies de communications, les flux y sont donc importants et quasi constants. Une multitude de micro-événements sont enregistrés dans un seul plan fixe. La simultanéité de ces événements très banaux (une voiture passe, puis un train et un passant...) est aussi ce qui en fait la richesse sonore et visuelle. Les choix de montage des plans et de mixage de la bande-son viennent défier l'objectivité documentaire des plans fixes qui constituent le film. L'utilisation des techniques de montage du cinéma de fiction permettent de tisser des relations infra-minces entre les plans. L'attention est ainsi focalisée sur une succession de détails qui en deviennent primordiaux.

### BANDE-SON

Chaque film a fait l'objet d'un travail original sur la bande-son par des musiciens de la scène électronique expérimentale internationale: Steve Roden (us), Stephan Mathieu (all), Sebastien Roux (fr), Akira Rabelais (us), Sogar (all), Fennesz (aut), Giuseppe Ielasi (it), Oren Ambarchi (aus), Pirandello (it), Taylor Deupree (us), Vladislav Delay (fin), Cats Hats Gowns (fr). Chaque musicien a utilisé la bande-son originale pour la re-traiter, la re-interpreter et lui ajouter d'autres sons. Ce procédé facilité par le traitement audio informatique permet de conserver un ancrage dans le réel grâce aux sons enregistrés lors du tournage tout en proposant une re-interprétation musicale du paysage sonore avec les sons rajoutés au mixage final.

*Il se crée, de plan en plan, une géométrie étrange, qui n'est plus celle de la ville seulement, ni celle du crépitement rétinien de l'affût, mais un circuit d'abstractions instantanées, quelque chose d'explosif et de calme à la fois, qui refait le chemin du métal des buildings, des voitures et des trains, et l'emporte vers le chaos serein du devenir-instantané des choses. C'est à la fois chaud et froid, lent et rapide, apaisant et dangereux. Yannick Haenel (à propos de Platform#09)*

## Remerciements

à Stéphanie Quillon et Guillaume Eymenier.

à l'ensemble des musiciens: Steve Roden, Akira Rabelais, Sasu Ripatti (Vladislav Delay), Chris Coode (Motion), Christian Fennesz, Stephan Mathieu, Sebastien Roux, Juergen Heckel (Sogar), Andrea Gabriele (Pirandelo), Taylor Deupree, Oren Ambarchi, Giuseppe Ielasi, Cats Hats Gowns.

## Aides, Résidences

- Le projet Platform a bénéficié du soutien de la DRAC Languedoc-Roussillon en 2003.
- P#8 Frankfurt tourné lors d'une résidence au Centre d'Art Contemporain *La Synagogue de Delme* en décembre 2003 (F).
- P#13 Shanghai tourné lors d'une résidence à Shanghai, invité par le Centre d'Art *le Pavé dans la Mare* à Besançon, juin 2011.

## Galerie

Jérôme Poggi, Paris

## Diffusion

PointLignePlan, Paris

## Et pour leur soutien:

Luc Joulé (festival Image de Ville), Jean-Paul Guarino (galerie Vasistas, Montpellier), Laurent Bardèche (Annexia, Toulouse), Audrey Fondécave & Yoshihito Tsujimura (OkFred/TooMuch magazine, Tokyo), Elein Fleiss/Sebastien Jamain/Jeff Rian (Purple Journal), Mo Gourmelon (Saison video, Lille), Christian Merhlot (PointLignePlan, Paris), Corinne Lapp (*Pavé dans la Mare*, Besançon), Corinne Charpentier, Peter Bertoux, Jean-Jacques Palix, Maxime Guillon, Yannick Haenel, Erik Bullo, Yannick Haenel, Emeric de Lastens.

P#01 EuroLille

P#02 Canary wharf & City/London

P#03 La Defense/Paris

P#04 Dalle Beaugrenelle/Paris

P#05 Porte de Bagnolet/Paris

P#06 Porte de Bercy/Paris

P#07 Aéroport Roissy CDG/Paris

P#08 Frankfurt

P#09 Chicago Loop

P#10 Miami

P#11 Rotterdam

P#12 Tokyo

P#13 Shanghai



Platform #01 EuroLille

Sound recorded by Guillaume Eymenier

Original Music by Giuseppe Ielasi

Shooting: 2002

Editing: 2006

Time: 04min59sec

Digital video, sound, color

P#01 EuroLille

**P#02 Canary wharf & City/London**

P#03 La Defense/Paris

P#04 Dalle Beaugrenelle/Paris

P#05 Porte de Bagnolet/Paris

P#06 Porte de Bercy/Paris

P#07 Aéroport Roissy CDG/Paris

P#08 Frankfurt

P#09 Chicago Loop

P#10 Miami

P#11 Rotterdam

P#12 Tokyo

P#13 Shanghai



Platform #02 Canary Wharf & City / London

Sound recorded by Cedrick Eymenier

Original Music by Motion (Chris Coode) & Sogar (Jürgen Heckel)

Shooting: 2002

Editing: 2007

Time: 07min44sec

Digital video, sound, color

P#01 EuroLille  
P#02 Canary wharf & City/London  
**P#03 La Defense/Paris**  
P#04 Dalle Beaugrenelle/Paris  
P#05 Porte de Bagnolet/Paris  
P#06 Porte de Bercy/Paris  
P#07 Aéroport Roissy CDG/Paris  
P#08 Frankfurt  
P#09 Chicago Loop  
P#10 Miami  
P#11 Rotterdam  
P#12 Tokyo  
P#13 Shanghai



Platform #03 La Defense  
Sound recorded by Guillaume Eymenier  
Original Music by Sogar (Jürgen Heckel)

Shooting: 2002  
Editing: 2005

Time: 17min19sec  
Digital video SD, stereo sound, color

P#01 EuroLille  
P#02 Canary wharf & City/London  
P#03 La Defense/Paris  
**P#04 Dalle Beaugrenelle/Paris**  
P#05 Porte de Bagnolet/Paris  
P#06 Porte de Bercy/Paris  
P#07 Aéroport Roissy CDG/Paris  
P#08 Frankfurt  
P#09 Chicago Loop  
P#10 Miami  
P#11 Rotterdam  
P#12 Tokyo  
P#13 Shanghai



Platform #04 Dalle de Beaugrenelle/ Paris  
Sound recorded by Guillaume Eymenier  
Original Music by Pirandèlo

Shooting: 2002  
Editing: 2006

Time: 04min01sec  
Digital video SD, stereo sound, color

P#01 EuroLille  
P#02 Canary wharf & City/London  
P#03 La Defense/Paris  
P#04 Dalle Beaugrenelle/Paris  
**P#05 Porte de Bagnolet/Paris**  
P#06 Porte de Bercy/Paris  
P#07 Aéroport Roissy CDG/Paris  
P#08 Frankfurt  
P#09 Chicago Loop  
P#10 Miami  
P#11 Rotterdam  
P#12 Tokyo  
P#13 Shanghai



Platform #05 Porte de Bagnolet / Paris  
Sound recorded by Guillaume Eymenier  
Original Music by Sebastien Roux

Shooting: 2002  
Editing: 2005

Time: 04min30sec  
Digital video SD, stereo sound, color

P#01 EuroLille  
P#02 Canary wharf & City/London  
P#03 La Defense/Paris  
P#04 Dalle Beaugrenelle/Paris  
P#05 Porte de Bagnolet/Paris  
**P#06 Porte de Bercy/Paris**  
P#07 Aéroport Roissy CDG/Paris  
P#08 Frankfurt  
P#09 Chicago Loop  
P#10 Miami  
P#11 Rotterdam  
P#12 Tokyo  
P#13 Shanghai



Platform #06 Porte de Bercy / Paris  
Sound recorded by Guillaume Eymenier  
Original Music by Sebastien Roux

Shooting: 2002  
Editing: 2007

Time: 05min40sec  
Digital video SD, stereo sound, color

P#01 EuroLille  
P#02 Canary wharf & City/London  
P#03 La Defense/Paris  
P#04 Dalle Beaugrenelle/Paris  
P#05 Porte de Bagnolet/Paris  
P#06 Porte de Bercy/Paris  
**P#07 Aéroport Roissy CDG/Paris**  
P#08 Frankfurt  
P#09 Chicago Loop  
P#10 Miami  
P#11 Rotterdam  
P#12 Tokyo  
P#13 Shanghai



Platform #07 Aéroport Roissy CDG  
Sound recorded by Guillaume Eymenier  
Original Music by Sebastien Roux

Shooting: 2002  
Editing: 2004

Time: 03min48sec  
Digital video SD, stereo sound, color

P#01 EuroLille  
P#02 Canary wharf & City/London  
P#03 La Defense/Paris  
P#04 Dalle Beaugrenelle/Paris  
P#05 Porte de Bagnolet/Paris  
P#06 Porte de Bercy/Paris  
P#07 Aéroport Roissy CDG/Paris  
**P#08 Frankfurt**  
P#09 Chicago Loop  
P#10 Miami  
P#11 Rotterdam  
P#12 Tokyo  
P#13 Shanghai



Platform #08 Frankfurt  
Sound recorded by Cedrick Eymenier  
Original Music by Cats Hats Gowns  
+ a few chords by Oren Ambarchi "stacte.4b ver.2" (TouchMusic)

Shooting: 2003  
Editing: 2004

Time: 10min47sec  
Digital video SD, stereo sound, color

P#01 EuroLille  
P#02 Canary wharf & City/London  
P#03 La Defense/Paris  
P#04 Dalle Beaugrenelle/Paris  
P#05 Porte de Bagnolet/Paris  
P#06 Porte de Bercy/Paris  
P#07 Aéroport Roissy CDG/Paris  
P#08 Frankfurt  
**P#09 Chicago Loop**  
P#10 Miami  
P#11 Rotterdam  
P#12 Tokyo  
P#13 Shanghai



Platform #09 Chicago Loop  
Sound recorded by Cedrick Eymenier  
Original Music by Fennesz

Shooting: 2004  
Editing: 2006

Time: 20min06sec  
Digital video SD, stereo sound, color

- P#01 EuraLille
- P#02 Canary wharf & City/London
- P#03 La Defense/Paris
- P#04 Dalle Beaugrenelle/Paris
- P#05 Porte de Bagnolet/Paris
- P#06 Porte de Bercy/Paris
- P#07 Aéroport Roissy CDG/Paris
- P#08 Frankfurt
- P#09 Chicago Loop
- P#10 Miami**
- P#11 Rotterdam
- P#12 Tokyo
- P#13 Shanghai



Platform #10 Miami  
Sound recorded by Cedrick Eymenier  
Original Music by Stephan Mathieu

Shooting: 2004  
Editing: 2005

Time: 16min23sec  
Digital video SD, stereo sound, color

P#01 EuraLille  
P#02 Canary wharf & City/London  
P#03 La Defense/Paris  
P#04 Dalle Beaugrenelle/Paris  
P#05 Porte de Bagnolet/Paris  
P#06 Porte de Bercy/Paris  
P#07 Aéroport Roissy CDG/Paris  
P#08 Frankfurt  
P#09 Chicago Loop  
P#10 Miami  
**P#11 Rotterdam**  
P#12 Tokyo  
P#13 Shanghai



Platform #11 Rotterdam  
Sound recorded by Yvan Duhamel  
Original Music by Vladislav Delay

Shooting: 2005  
Editing: 2008

Time: 19min09sec  
Digital video SD, stereo sound, color

P#01 EuraLille  
P#02 Canary wharf & City/London  
P#03 La Defense/Paris  
P#04 Dalle Beaugrenelle/Paris  
P#05 Porte de Bagnolet/Paris  
P#06 Porte de Bercy/Paris  
P#07 Aéroport Roissy CDG/Paris  
P#08 Frankfurt  
P#09 Chicago Loop  
P#10 Miami  
P#11 Rotterdam  
**P#12 Tokyo**  
P#13 Shanghai



Platform #12 Tokyo  
Sound recorded by Cedrick Eymenier  
Audio Mastering by Taylor Deupree  
Original Music by Akira Rabelais, Oren Ambarchi, Taylor Deupree

Shooting: 2005  
Editing: 2008

Time: 37min37sec  
Digital video SD, stereo sound, color

P#01 EuraLille  
P#02 Canary wharf & City/London  
P#03 La Defense/Paris  
P#04 Dalle Beaugrenelle/Paris  
P#05 Porte de Bagnolet/Paris  
P#06 Porte de Bercy/Paris  
P#07 Aéroport Roissy CDG/Paris  
P#08 Frankfurt  
P#09 Chicago Loop  
P#10 Miami  
P#11 Rotterdam  
P#12 Tokyo  
P#13 Shanghai



Platform #13 Shanghai  
film by Cedrick Eymenier  
with original music by Steve Roden

Shooting: 2011  
Editing: 2013

color timing by Arthur Ji Paux / Studio French Kiss Production  
audio engineering of the Shanghai sounds by Matteo Mannoni / Studio Infernale Machine

Time: 47 min 23 sec  
Digital video HD, stereo sound, color

This movie was shot during a residency in Shanghai, invited by *Le Pavé Dans La Mare*, Centre d'Art Contemporain, Besançon (F). A special thanks to Corinne Lapp and Guillaume Eymenier.

## MORE ON MUSICIANS

> GIUSEPPE IELASI - P#01 - [www.ielasi.com](http://www.ielasi.com)

Lives and works in Milano. Giuseppe Ielasi has published several albums on various labels such as Hapna, 12k and also runs 2 record label : Senufo and Schoolmap.

> SOGAR - P#02,03 - [www.monohr.com](http://www.monohr.com)

Lives and works in Maisach, Germany. Juergen Heckel, aka Sogar, is published by New York based label 12k.

> MOTION - P#02 - [www.12k.com/motion.html](http://www.12k.com/motion.html)

Chris Coode aka Motion lives and works in London.

> PIRANDELO - P#04 - [www.pirandelo.org](http://www.pirandelo.org)

Andrea Gabriele lives and works in Pescara, Italy.

> SEBASTIEN ROUX - P#05,06,07 - [www.myspace.com/sebastienrouxmusic](http://www.myspace.com/sebastienrouxmusic)

Lives and works in Paris. Sebastien Roux works at Paris' Ircam and is published by various label such as Aperstaatje, 12k, CarPark, Type, Optical Sound..

> CATS HATS GOWNS - P#08 - [www.coriolislab.org](http://www.coriolislab.org)

Based between Paris & Beziers (south of France) , Cat Hats Gowns are Yvan Duhamel (guitar), Guillaume Eymenier (guitar), Cedrick Eymenier (moog synth) and Mathias Rossignol (drum machine). They created a record label: Coriolis Sounds.

> FENNESZ - P#09 - [www.fennesz.com](http://www.fennesz.com)

Lives and works between Paris and Vienna. Christian Fennesz is published by Touch Music. He also collaborates with various artists such as Riuychi Sakamoto, David Sylvian, Sparklehorse...

> STEPHAN MATHIEU - P#10 - [www.bitsteam.de](http://www.bitsteam.de)

Lives and works in Saarbruck, Germany. Stephan has released many records on various label such as Orthlorng Musork (us), Ritornell (de), Headz (japan) and Die Schachtel (Milano) and Touch Music (london)

> VLADISLAV DELAY - P#11 - [www.vladislavdelay.com](http://www.vladislavdelay.com)

Lives and works in Finland. He produced lots of music under different moniker: Luomo, Uusitalo and Vladislav Delay, collaborates with AGF, Moritz von Oswald Trio...

> AKIRA RABELAIS - P#12 - [www.akirarabelais.com](http://www.akirarabelais.com)

Lives and works in Los Angeles. Creator of the audio software Argeiphonte Lyre. He released several albums on Samadhisound, Orthlorng Musork, Schoolmap, and has worked with Harold Budd, Bjork, Stephan Mathieu..

> OREN AMBARCHI - P#12 - [www.orenambarchi.com](http://www.orenambarchi.com)

Lives and works in Melbourne (Australia). Oren Ambarchi is published by Touch Music. He also collaborates with many artists such as Alan Licht, Keith Rowe, Phill Niblock, Sunn O))), Jim o' Rourke...

> TAYLOR DEUPREE - P#12 - [www.12k.com](http://www.12k.com)

Lives and works in New York where he founded the record label 12k/Line with Richard Chartier. He has produced several solos albums and works on many collaborative projects.

> STEVE RODEN - P#13 - [www.inbetweennoise.com](http://www.inbetweennoise.com)

Steve Roden is a visual and sound artist from Los Angeles. His work includes painting, drawing, sculpture, film/video, sound installation, text and performance. Roden's artwork is represented by Susanne Vielmetter LA Projects, and CRG Gallery, New York. His music is published by various international labels since 1990.

> par Emeric de Lastens

« *La forme d'une ville change plus vite, on le sait, que le cœur d'un mortel.* »  
Julien Gracq, incipit de *La Forme d'une ville*

## Alphavilles

Le néo-quartier d'affaires Euralille ; ceux clinquants et monumentaux de l'Est londonien ; les inter-zones aménagées des proches aux lointaines ceintures de Paris (dans l'ordre, La Défense, la dalle Beaugrenelle, les portes de Bagnole et de Bercy, l'aéroport de Roissy) ; les labyrinthiques et modernistes trames de Francfort et de Chicago ; l'espace autoroutier, linéaire et étendu, de Miami ; les mixtes complexes de grandiose architectural et de solitude portuaire de Rotterdam ; enfin, les vides et les pleins de Tokyo, empire des signes et des lignes de fuite urbaines.

Tournées et montées entre 2002 et 2008, les douze étapes successives de la série de films Platform dessinent un trajet imaginaire en forme de spirale, rencontrant, ici et ailleurs, les espèces d'espaces de transparence et de logistique dont un Virilio ou un Baudrillard ont pu faire la théorie critique : négation de l'expérience, simulacres d'urbanité dédiées à l'indifférence de l'échange fluant, décors édifiants, sans adhérence et grisants, où s'échouent les mythes futuristes, quand la ville post-moderne semble tout à la fois une fourmière hors-sol et un château de sable.

Platform dresse, en première approximation, le portrait générique et panoptique de la mégapole contemporaine, celui de ses ultimes strates entrelacées, le plus souvent en s'excentrant de son cœur historique : architectures verticales de verre et de béton, flux horizontaux de circulation routière, zones de transit, esplanades piétonnières, métro aériens et parkings, intervalles péri-urbains en friches.

N'étaient les particularismes du mobilier urbain et de la signalétique, rien ne vient plus distinguer une ville d'une autre, constat d'une évidence que Platform rehausse, autre évidence qui frappe à chaque plan, de sa grandeur plastique. Ignorant le pittoresque, Platform découvre l'uniformité architecturale et topographique des nouveaux espaces urbains façonnés par le capitalisme avancé et mondialisé. Monumentalité des façades transparentes et réfléchissant l'environnement s'élevant vers le ciel, efficience des flux réglés de circulation automobile à leurs pieds et extension indéfinie de leurs chevauchements, brefs passages de quelques passants à travers ces espaces décentrés et tertiaires, produisant une étrange impression d'entropie et d'évidement. L'ensemble Platform déclare cette étrangeté, ce vertige calme et quotidien né du croisement sans fin ni finalité apparente de l'éternitaire et du temporaire. Ce, en investissant et en renouvelant, avec rigueur et acuité, la puissance de description pure de l'image analogique, dont la ville moderne est le motif princeps. Baudelaire l'avait paradoxalement entrevu en niant à la photographie toute vie et toute puissance poétique, tout en y décelant avec crainte une forme d'extinction, qui n'était autre que le visage pétrifié et sans porosité de la métropole moderne en devenir.

Qu'est-ce qu'une description pure, et pourquoi sans doute le tissu urbain moderne en ressort-il intrinsèquement ? C'est, par la négative et pour en appeler aux mannes de Benjamin, une image suspendant l'expérience et l'interprétation symbolique, une image à sens unique. Une découpe entre deux instants, un intervalle qui ne fait rien d'autre que décrire ce qui passe, ce qui attend, ce qui s'installe, ce qui parcourt. Des verticales et des horizontales, des unités mobiles et

des formes immobiles, des arrêts et des trajets, du rien et de l'événement soudain, sans nom – la description pure est à l'art ce que la réduction phénoménologique est à la philosophie.

Or, les zones réifiées de la ville hyper-moderne ne font plus paysage ou composition, foyer de rencontres ou théâtre social. Une succession d'intervalles, de trajets et de micro-événements, de zones en attente, le sentiment d'un éternel et toujours recommencé présent, pour tout dire un précis de disparition. Ce que devinaient déjà autant les prises fantomatiques d'Atget que les symphonies urbaines à la Ruttmann et Vertov, quand bien même les montages croisés et rythmiques visaient à édifier la figure de l'organisme social. Et autant les labyrinthes et les passages selon Benjamin que les exaltations cinétiques des futuristes.

Le mystère et la beauté sans doublure de nos mégapoles, de leurs prouesses architecturales et de leurs maillages circulatoires, résident entièrement dans l'expérience de temps légèrement suspendu, conditionnel, qu'elle impose.

Les opus de Platform se gardent bien de toute référence explicite, mais reconduisent cette impression de suspension temporelle, épousent ces lignes de fuite artificielles et ces visions anticipées d'un monde optique et fantasmagorique où l'utopie s'est solidifiée, le mouvement historique dissipé en circulation continue. Tranchants, ils se refusent calmement à documenter et à cartographier les lieux, à informer sur les architectures ou à raconter la vie d'un quartier, de la description panoptique seule dérivant des embryons de récits latents.

Chaque film procède par une succession de vues plutôt courtes, sans soucis de structure rythmique spécifique et préétablie. Vues toujours prises sur pied, majoritairement fixes, parfois fixées à un mobile, voiture ou métro, le temps d'un travelling qui déplace les lignes, creuse son sillon dans le tissu urbain. Parfois, plus rarement, un panoramique ou un travelling optique. La majorité cadre un plan d'ensemble à la grande profondeur de champ, dans lequel s'inscrit en général quelques immeubles, une rue ou un croisement, un peu de ciel. Par intervalles, une grille, un arbuste ou un véhicule obstrue le premier-plan, un piéton traverse le cadre sans crier gare. Les très rares gros plans isolent de splendides détails, principalement floraux, contrepoints « florissant » dans l'opus final sur Tokyo. A cela s'ajoute une grande variété d'axes, assez souvent de légères plongées ou contre-plongées.

Ce sont des coupes, des découpes volontiers anodines, dans un entre-deux flottant entre la carte postale (mais manque un motif d'élection apparent) et l'image de vidéo-surveillance (mais manque le surplomb, la plongée systématique).

Elles forment parfois de micro-ensembles faisant le tour d'un lieu ou d'un repère, ainsi l'immeuble en L de Rem Koolhaas au centre d'Euralille dans Platform #1. Mais le plus souvent, le montage agit par accumulation atopique, discontinuités spatiales reliées par les raccords virtuels entre des mouvements, des trajets contraires de piétons ou de voitures se répondant, et par les analogies de formes urbaines d'échelles variables. Surtout, la durée de chaque vue semble déterminée en fonction non seulement de celle des phénomènes mouvants, mais aussi d'un calcul imprévisible entre la répétition et la variation, l'immobilité et le changement saisi, le rien et l'événement impossible à anticiper.

Ainsi, sur la dalle centrale d'Euralille, ce piéton déboulant soudainement pour mieux rebrousser chemin, seule véritable présence avec celle des branches d'un arbre agité par le vent au plan final ; ailleurs, à la Défense, le reflet ponctuel des « salary men » passants sur une rambarde vitrée, ou à Londres, l'éclat reflété, soudain après qu'il se soit découvert, du soleil couchant sur une façade majestueuse de building. A Chicago, l'événement d'une fumée sortant d'une cheminée d'immeuble, ou celui d'une sculpture rouge au design abstrait, autour de laquelle plusieurs plans varient les angles et les échelles, rimant à distance avec un parterre de fleurs rouges – indices écarlates, exorbitants dans ces décors aux teintes discrètes d'asphalte, de marbre et de béton, formant un secret rébus distribué par endroits, dans les interstices entre les monuments immarcescibles de la fière cité du Bauhaus triomphant.

Chaque film alterne ainsi subtilement fascination du vide et de l'immobilité éternelle des pierres, ballet mécanique des transports, et prise soudaine d'une présence, à la fois fugace et obtuse – une vie comme légèrement somnambulique, réglée sur on ne sait quelle loi d'alternance entre hasard et

nécessité, dont les rares silhouettes, passants entr'aperçus, défilent à la lisière du fantastique, tels les figurants anonymes « d'une fiction dont ne substitueraient que des plans de coupe », selon la belle remarque d'Erik Bulloz.

Le choix de la raréfaction, l'absence de foules et l'esseulement d'humains souvent minuscules dans les plans d'ensemble, active par moments le rêve angoissant de la ville déserte ou endormie à jamais – se remémorer le matin de L'Homme à la caméra, seulement peuplé de mannequins en vitrine avant que le grand organisme social se mette en branle, ou les avenues évacuées de Paris qui dort, où l'opérateur était obligé de suspendre in extremis ses panoramiques dès qu'une silhouette se devinait bord-cadre.

Mais ici, des décennies plus tard, la mécanique urbaine n'a plus besoin d'être arrêtée tel un ressort avant son jaillissement, ou la vie quotidienne suspendue aux fins d'un récit surréaliste. Les fictions latentes qu'induisent l'aléatoire apparent des vues et les enchaînements et intervalles discrets entre mouvements et monuments, ont affaires à la seule littéralité de ces passants traversant des perspectives abstraites : le dernier des hommes n'est pas une légende, mais le seul statut symbolique du figurant ordinaire et anonyme des inter-zones de la ville hyper-moderne, sans histoire ni destination visible. Des solitudes passant une certaine unité de temps dans des solitudes, au sens étymologique de lieux non ou peu habités.

Ce registre fantastique discret et ambivalent, bien qu'émanant de vues littéralement documentaires, n'est pas simplement le produit d'une absence de commentaires et d'explications. Vue après vue, à travers le maillage des signes et des architectures décrites, il est celui, d'un rapport de plasticien au temps, identifiant la durée au cadre, la succession des instants au mouvement apparent des lignes, l'événement soudain à la pointe figurale, l'énigme des choses aux collapsus du montage. En bref, d'une position particulière du regard, se maintenant dans le no man's land entre subjectivité et objectivité.

Les vues composant Platform ne sont en effet pas plus des impressions subjectivisées que des enregistrements objectivisés. Le titre de l'ensemble et les diverses acceptions de « plate-forme », « avancée », « niveau » ou « programme commun », pourrait indiquer la nature de ces plans. En termes de position spatiale, Cédric Eymenier semble souvent situé sur des pseudo plate-formes : dalles, terrasses, sorties de tunnels, bas-côtés, ponts, voire ascenseurs panoramiques à Chicago. Même les plans de rue à hauteur d'homme semblent pris depuis un certain retrait, affirmant le cadre comme position nécessaire, structure recueillant les choses dans sa « plate-forme ».

C'est moins un motif précis qui dicte ses choix qu'une certaine géométrie du lieu découpé, une vibration de la surface ainsi exprimée. On reconnaît là l'art du photographe qu'est aussi Cédric Eymenier, dont le travail s'inscrit notamment dans la tradition américaine, Philip-Lorca diCorcia ou Eggleston : une abstraction des surfaces sensibles du monde, qui, tout en affirmant le cadre et les lignes, recueille la lumière du monde, ses reflets et éclats. Mais ses plans ne sont en rien des photographies prolongées, et pas seulement parce que certains sont en mouvement. Si l'on peut retrouver des motifs similaires, et la même attention cristalline et poétique à une couleur vive, à un reflet sur une vitre, à une silhouette humaine ou un élément végétal, l'intensité des plans de Platform résulte avant tout de leurs durées somnambuliques et des respirations du montage, de la traversée calme et sidérante des apparences qu'entreprennent durées et respirations.

Ainsi, de mémoire et parmi tant d'autres exemples possibles. Aux rouges et fumées de Chicago répondent en contrepoint la temporalité dynamique des travellings pris depuis le métro aérien ; aux panoramiques légers sur les façades londoniennes, le mouvement des ascenseurs extérieurs ; à la sortie congestionnée d'un tunnel de la Défense, un écran géant comme abandonné au milieu d'une place, retransmettant, seul mouvement à l'image, une partie de tennis ; à un parking de Miami sur fond de building où trône un arbre imposant, un avion zébrant le ciel poursuivi par un zoom ; aux vues surplombant un échangeur autoroutier, le profil d'un taxi jaune au chauffeur désœuvré venant occuper le plan, ou encore le détail d'un homme refaisant son lacet (Chicago, à nouveau, qui apparaît comme la ville de toutes les échelles) ; au vert d'une cabine téléphonique, le rouge d'une boîte à journaux à Rotterdam, ville des couleurs crues. Raccords ponctuels ou à distance, que l'on

est jamais certain de n'avoir pas halluciné, tant la description pure produit une vision hypnotique.

Platform saisit par ces multiples résonances muettes entre ce qui se meut (les voitures, souvent), ce qui vibre (les arbres), ce qui point (les reflets lumineux), ce qui colorise (les objets) et ce qui demeure (les bâtiments), résonances qu'exprime un montage sans « effet », c'est dire aux potentialités maximales. Résonances muettes, car les films de la série Platform sont par essence muets. La belle intuition du vidéaste, lui-même musicien (la bande-son de #08 Frankfurt est une composition de son groupe, Cats Hats Gowns), est d'avoir confié leur bande sonore à la fine fleur de la scène expérimentale (entre autres, Sogar, Sébastien Roux, Taylor Deupree), dont les compositions intègrent et entrelacent les sons ambiants de la ville, semblant les transfigurer, soit en s'y superposant soit en s'y substituant, en cristaux métalliques, en modulations basses et continues, en vibrations angoissantes, qui rencontrent et rehaussent l'arrière-monde fantastique latent. Musiques envoutantes, entêtantes, mais qui n'accaparent pas les images, ne redoublent pas les descriptions pures de leur propre temporalité. Des intensités sonores qui désignent l'intériorité mutique et l'étrangeté flottante de la mégapole, des reflets, des carrosseries et des fleurs de béton devenus notes, des flocons de sons devenus liant, raccordant les vues et finalisant les ensembles. La musique comme vecteur, ligne générale du temps, parole muette de la ville, circulation du tout, réservoir de récits fantastiques. Rarement dans une création contemporaine trop souvent marquée par des synergies superfétatoires, annulant l'un par l'autre images et musiques mal associés, a-t-on vu une adhésion si nécessaire et fine, une hétéronomie des moyens et des fins : il semble que de ces bandes, nulles autres images ne pourraient naître en imagination que celles de Platform.

Il serait erroné, enfin, de penser que Platform ressort d'une démarche conceptuelle, prédéfinie. La logique de la série s'est constituée en acte, par la découverte de chaque espace urbain, et l'on peut constater une progression, tant dans les motifs que dans les figures visuelles qui transcendent leur être-là.

D'abord le « proche », Lille, Londres et les gammes sur ce Paris périphérique étranger à son cœur historique et toujours plombé d'un ciel gris éteignant toute la mythologie du flâneur, gammes s'achevant, comme un désir d'ailleurs, à l'aéroport de Roissy.

Puis le « départ », avec ce premier trajet en ouverture de Platform #08, l'entrée dans Francfort par de longs plans autoroutiers nocturnes. Ces vortex visuels marquent, à l'image de ceux d'Alphaville ou de Solaris, l'entrée dans un temps plus ample, une ambiance d'anticipation dont ne se départira plus la série.

Enfin le « lointain ». Si chaque ville recèle un drame géométrique et une vibration climatique propres, les opus 09, 10 et 12, respectivement Chicago, Miami et Tokyo, ont valeur d'apothéoses. L'observateur lointain (européen) découvre des espaces urbains certes semblables par leurs infrastructures, mais comme chargés d'hétérotopies, aux visages de temples à ciel ouvert, de vitrines, jeux vidéo ou parcs d'attraction, de canyons, déserts ou jardins. Ce qu'expriment aussi bien l'ouverture de #09 Chicago et ses deux monumentaux travelling verticaux et aériens, suivant sa rivière et ses lignes de chemin de fer jusqu'au ciel enfumé, que l'alternance vertigineuse à Miami des plans de voitures vues et de vues de voitures (prises depuis le véhicule).

Et enfin, à Tokyo, la longue séquence décrivant les méandres infinis de la ville nipponne, la caméra comme fixée à la proue du sinueux métro aérien, d'une station à une autre, une onde musicale tenue sans fin épousant les courbes décrites. Immémorial tour de manège dont l'effet de sidération renoue avec ce genre d'attraction filmique très en vogue à la naissance du cinéma, ces premiers travellings par caméras embarquées dans un train et traversant des paysages saisissants de ravins et tunnels. Au bout de l'hallucinant et fantomatique trajet, c'est comme si la fuite du temps s'était-elle même suspendue avec l'arrêt du métro, que nul ne conduit ni n'attend plus. Après cette vue immense (il y a en fait plusieurs plans, mais ne formant qu'une même coulée), qui pourrait marquer le terme utopique ou anéanti de Platform, la ville étendue entre chien et loup apparaîtra comme une succession de natures mortes apaisées, « zen », s'achevant dans une zone indistincte entre nature et cité, deux jardiniers préparant future une pelouse en balayant la terre. Suggestion possible, un zoom dénotatif sur leur geste nous y enjoignant, d'un cycle saisonnier qui renvoie la mégapole à son statut de décor fantastique et sans doute transitoire.

Traversant nos lieux abstraits, décrivant leurs révolutions perpétuelles sourdement rongées par l'entropie, s'installant dans le temps pure des cités de verre au cœur introuvable, Platform dévoile le secret logé à la surface même de leurs miroitements labyrinthiques toujours plus complexes et solitaires, faisant de la mégapole le lieu même de la dépossession et du songe : quelque chose comme la terrible beauté de l'impermanent.

Emeric de Lastens, 2010

(texte commandé par Point Ligne Plan à l'occasion de la projection de P#12 TOKYO à la FEMIS, Paris, 2010.)

## Interview

Cédric Eymenier



## The City as Millefeuille

Mo Gourmelon: In 2002 you started a series of films entitled PLATFORM. Twelve films have been edited to date. What is the idea behind this series? What were your criteria for selecting the cities and, more particularly, the districts? Did you begin by drawing up a list or did this develop as you went along, in accordance with the films you had already made?

Cédric Eymenier: The title PLATFORM comes directly from the "dalle" (plateau space) of La Défense in Paris. I was fascinated by the idea of a multilayered "millefeuille" city in which people's movements are superimposed on each other. My aim was to capture a multitude of movements in every direction in a single fixed shot. I think that the eye likes to see things moving. PLATFORM also refers to station platforms: there are a lot of those in the series. The common denominator of these films is modern and contemporary architecture, but that doesn't make them architecture documentaries. This denominator was - I realise this now - a pretext for filming. The list of films was drawn up based on the cities I could go to in Europe, then, as the project developed, and it became easier to travel further afield, other cities like Chicago and Tokyo were filmed. The fact that I numbered these films might make one believe that everything was carefully calculated and located in advance. It's strange, but it was the opposite: I shot these films just as I was discovering these cities for the first time - well, most of them, anyway. In fact, that's an essential point, and for me it's very closely related to the fact of showing documentary-style images using the codes of fictional editing, and particularly with the use of music.

MG: How do you go about walking round these cities? Do you research them before you leave, for example? What viewpoint do you try for? Do you check out locations in advance or do you work in the moment?

CE: The locations are chosen on the Internet, without a preliminary visit in the field. I like seeing things fresh, without assumptions. What is called "street photography" is another basis of the work, so there's this idea of the snapshot, Cartier-Bresson's "decisive moment." With video, though, it's easier. You can do a shot that lasts five minutes and keep only ten seconds of it, when a yellow car goes past. You have to wait.

60

MG: So it is quasi-impromptu events which you couldn't anticipate that determine your editing?

CE: My editing work consists in organising a dialogue between the conscious intentions and the chance events recorded during the shoot - finding the proper balance with judicious cuts and sequences so that we don't really know if the film we're seeing is documentary or fiction. The coincidences fabricated by the editing, the colour ratios, the play of reflections and the precision of the framing all allow me to form links between plans that weren't "naturally" connected but become so because of an arbitrary editing decision.

MG: You are interested in fluxes, and yet don't make a particular effort to film the rush hours that you get in some districts - I'm thinking of the City in London, for example, or La Défense in Paris.

CE: Rush hours, in my opinion, intrinsically imply a critique of society, which is not at all what I'm doing here, like in Fritz Lang's *Metropolis*. Paradoxically, fluxes interest me when they are isolated: a simple movement within a fixed shot, as in *Arrival of a Train at La Clotot*. It is said that at the time the audience rose from their seats out of fear at this train "bearing down on them."

MG: The notion of flux can evoke overflow, but it's more flow and displacement that seem to interest you. And you seem just as attentive to reflections. These have also been explored by photographers and artists such as Dan Graham. What is the nature of your interest in reflections?

CE: There are two main things. It is when I am walking around and discovering the cities that I film or photograph that I make my choices. The decision to stop at a given spot to shoot is usually prompted by something that suddenly captures my attention. I like the reflection to be intrinsically linked to a point of view, because it requires that the camera be placed in a precise place. The second, which stems from the first, is that a reflection allows you to multiply space, like a Cubist readymade. It also means you don't have to be standing opposite what you want to film, which is very convenient. The omnipresent reflections of modern cities (glass buildings, shop windows, the coachwork of cars and public

transport, etc.) make it possible to juxtapose spatially remote elements in a single image.

MG: This reiterates the idea of a "millefeuille" city.

CE: Ultimately, the proposition is about the way we perceive the urban environment. The real is certainly more complex and richer than it initially seems. Without claiming to be revealing anything, my work is a kind of investigation into our way of apprehending the space that we move through every day. This "millefeuille" image also refers to the idea of polysemy, to the latent power of signs which shape our urban environment. Scientists nowadays don't really know what the real is any more. Quantum physics immersed researchers into Werner Heisenberg's "uncertainty principle." There is no direct link in my films with quantum physics, but I've read a lot about it and that must have guided some of my choices.

MG: Did the vision you had of one city transform your perception of another?

CE: I realised that the differences and repetitions between the different cities were feeding into the project. The similarities between the different towns became more striking the more I shot. Of course there are also differences, but you can easily find the same basic patterns in Tokyo or Chicago. In fact, several shots from different films seem almost identical. The only things that change are the car brands, the physiognomy of the passersby... of course, these differences in themselves justify the fact of shooting all these films, otherwise two would have been enough.

MG: Sometimes there is a gap of several years between the shoot and the editing. What is your working process?

CE: That's not my decision. The first reason is purely technical. In 2003, when the first seven films had all been edited and were almost finished, my hard drive gave up the ghost. That meant I had lost everything because I didn't have any back-up. These first versions didn't contain any music, just the sound recorded during the shoot. At the end of 2003, when invited on a residency by the Synagogue de Delme contemporary art centre, I shot the eighth Platform in Frankfurt, Germany. In this film there are sequences that were shot

from a car, in which they just happened to be playing a recording by my group Cat Hats Gowns. When I was editing the film I realised that this music went perfectly with the images and I decided to keep it. So it was only then that I thought of asking musicians to work on my films. The first was Sébastien Roux, for P#07 Roissy. The result strongly encouraged me to keep going in this direction. Working with musicians has now become essential to the series. Each time I give them the soundtrack of the shoot, with the edited images and precise annotations throughout the film. Then we exchange emails and files.

MG: The nocturnal atmosphere in P#08, which was shot in Frankfurt, is very different from in other films. It puts the emphasis on access to the city, alternating travelling shots filmed from the car and still shots along the motorway as well as views down from bridges. The action is concentrated in a car park.

CE: That film was, in more ways than one, a turning point in the series, notably because of the introduction of music. It was also



the first time I used "found" travelling shots: the car, a lift. The fact that it was shot at night creates this rather distinctive atmosphere which in fact fluctuates with the tone of the music, which sometimes heightens this slightly disturbing atmosphere and sometimes plays a rather enthusiastic melody as a counterpoint - particularly in the underground car park. All these elements made it possible to give this film a quality that is more evocative of fiction.

MG: Could you tell us more about the annotations you give the musicians? How do you choose the people you work with? What kind of musicians will be best suited to working on a given kind of film?

CE: One thing that all these musicians share, at least, is great attentiveness and a lot of subtlety. I always know their music very well, and sometimes know them personally. There are two kinds of annotations that I give them: remarks on the sounds recorded during the shoot (for example, "keep the sound of this car, but cut that other one.") and suggestions regarding the atmosphere, tone and musical intensity to be created.



MG: Is the series finished now, or are you planning other shoots and edits?

CE: I have just finished all twelve films, at last. I'm now going to concentrate on new projects, while remaining attentive to the possibilities of shooting other Platform films.

MG: What are these new projects?

CE: As I see it, two recent films point to what is coming: *Reflexion Bird* (2007) and *Mirissa* (2008). They are very simple, almost free of editing, and work in a loop. The first shows a bird looking at itself in rear-view mirror (more reflections), the second a fixed shot from the seat of a Ferris wheel. What these two films have in common is that they can both be understood even if they are only seen for a few seconds. There are no editing effects. It's very simple, a loop, and designed mainly to be shown in an exhibition context. The idea of making a film from a Ferris wheel is rather old, but I had to wait to find the right one, and the right moment. The shoot was in the South of France, although you can hardly tell; it could just as well be Australia. I shot at dusk, when the light changes a great deal in only five minutes. As for *Reflexion Bird*, the film came out of a chance event. The bird was knocking its own reflection with its beak, and I had to hurry to film it before it flew away. "There's no such thing as coincidence."

\* *Les coïncidences n'existent pas*, the title of my exhibition at the Eté photographique de Lectoure, in 2008

Interview given in January 2009

*Mirissa* p. 73 and *Tact* p. 88



## Cédric Eymenier

*Reflexion bird*, 2007, 4 mn 50  
Musique/music Joe Gilmore

Une rencontre non préméditée est à l'origine de ce film. Cet oiseau cognait avec son bec son propre reflet pendant que je me pressais de le filmer avant qu'il ne s'envole. CE

The film came out of a chance event. The bird was knocking its own reflection with its beak, and I had to hurry to film it before it flew away. CE

## Une ville "millefeuille"

Mo Gourmelon : En 2002, vous entamez une série de films intitulée, PLATFORM. À ce jour douze films ont été montés. Quel est le parti pris de cette série ? Sur quels critères avez-vous sélectionné les villes et plus spécifiquement les quartiers ? Avez-vous établi une liste dès le départ ou s'est-elle constituée au fur et à mesure, en fonction des films déjà réalisés ?

Cédric Eymenier : Le titre PLATFORM est directement issu de la dalle de la Défense, à Paris. J'étais fasciné par l'idée d'une ville "millefeuille" dans laquelle les déplacements se font en superposition les uns des autres. Saisir dans un seul plan fixe une multitude de mouvements allant dans tous les sens, était mon intention. L'œil, je pense, aime voir des choses bouger. PLATFORM se réfère aussi aux quais de gares, il y en a beaucoup dans la série.

Le dénominateur commun de ces films est l'architecture moderne et contemporaine, mais ce ne sont pas pour autant des documentaires d'architecture. Ce dénominateur était - je m'en rends bien compte maintenant - un prétexte pour filmer. La liste des films s'est constituée dans un premier temps en fonction des villes où je pouvais me rendre en Europe, puis le projet évoluant, et les opportunités de voyager plus loin se multipliant, d'autres villes comme Chicago ou Tokyo ont été filmées. Le fait d'avoir numéroté ces films pourrait faire croire que tout est très calculé et repéré à l'avance. C'est étrange, mais à l'inverse, j'ai tourné ces films en même temps que je découvrais

les villes pour la première fois, pour la plupart en tout cas. C'est d'ailleurs un point essentiel, et pour moi très lié au fait de monter ces images de type documentaire, selon des codes de montage fictionnel, avec notamment l'utilisation de la musique.

MG : Comment débutez-vous dans ces villes ? Vous documentez-vous avant de partir, par exemple ? Quel point de vue recherchez-vous ? Faites-vous des repérages ou travaillez-vous dans l'instantané ?

CE : Le repérage se fait avec Internet, sans déplacement préalable sur le terrain. J'aime cette découverte de l'œil frais et sans a priori. Ce que l'on appelle la "street photography" est aussi à la base du travail, avec donc cette idée de l'instantané, du "moment décisif" de Cartier-Bresson. En revanche, avec la vidéo, c'est plus facile. On peut faire un plan de cinq minutes, pour finalement ne garder que les dix secondes pendant lesquelles, par exemple, une voiture jaune passe... Il faut attendre.

MG : Ce sont donc ces événements quasi imprévisibles et que vous ne pouvez prévoir qui déterminent vos choix de montage ?

CE : Mon travail de montage consiste à agencer un dialogue entre les intentions conscientes et le hasard enregistré lors du tournage. Trouver le bon équilibre dans la justesse des coupes et des enchaînements afin que l'on ne sache plus très bien si nous avons affaire à un film de type documentaire ou de fiction. Les coïncidences fabriquées par le montage, les rapports de couleurs, les jeux de reflets et la précision des cadrages, me permettent de tisser des liens entre des plans qui n'étaient pas connectés "naturellement", mais le deviennent par une décision arbitraire lors du montage.

MG : Vous êtes intéressé par les flux, cependant vous ne filmez pas particulièrement les heures d'affluence que certains quartiers engendrent, je pense à la City à Londres par exemple, ou la Défense à Paris.

57

## Saison Vidéo 2010

CE : Les heures d'affluence, à mon sens, impliquent intrinsèquement une critique de la société qui n'est pas du tout mon affaire, comme dans *Metropolis* de Fritz Lang. Paradoxalement, les flux m'intéressent quand ils sont isolés : un mouvement simple à l'intérieur d'un plan fixe comme dans *l'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Le public de l'époque s'est paraît-il levé de son siège par peur du train qui fonçait "sur lui"...

MG : La notion de flux peut évoquer le débordement, mais c'est davantage l'écoulement, le déplacement qui semble vous intéresser ? Vous semblez tout autant attentif aux reflets. Ceux-ci ont été aussi repérés par les photographes ou des artistes comme Dan Graham par exemple. Quel est votre propre intérêt pour les reflets ?

CE : Il y en a principalement deux. C'est en déambulant et découvrant les villes, que je filme ou photographie, que se font les choix. La décision de s'arrêter à tel endroit pour faire un plan est la plupart du temps guidée par un élément qui soudain attire mon attention. J'aime que le reflet soit intrinsèquement lié à un point de vue, car il exige un endroit précis où placer la caméra.

Le second qui découle du premier est que le reflet permet de démultiplier l'espace, comme un ready-made cubiste. Il permet aussi de ne pas être nécessairement en face de ce que l'on veut filmer, ce qui est très pratique. Les reflets omniprésents des villes modernes (vitres de buildings, vitrines de magasins, carrosseries de voitures, de transports en commun...) permettent de juxtaposer des éléments spatialement éloignés dans une seule image.

MG : Ceci réitère l'idée d'une ville "millefeuille"...

CE : Au fond c'est une proposition sur notre manière de percevoir l'environnement urbain. Le réel est certainement plus complexe et riche qu'il n'y paraît au premier abord. Sans prétendre révéler quoi que ce soit, mon travail est une sorte d'enquête sur notre façon d'appréhender les espaces que nous traversons tous les jours. Cette image de "millefeuille" renvoie aussi à l'idée de polysémie, au pouvoir latent des signes qui façonnent notre environnement urbain. Les scientifiques ne savent plus très bien de nos jours ce qu'est le réel. La physique quantique a plongé les plus rationnels des chercheurs dans le "principe d'incertitude" de Werner Heisenberg. Il n'y a pas de lien direct dans mes films avec la

physique quantique, mais j'ai beaucoup lu à ce sujet et cela a forcément orienté certains choix.

MG : La vision que vous avez eue d'une ville a-t-elle transformé la perception que vous avez eue d'une autre ?

CE : Je me suis rendu compte que justement les différences et répétitions entre chaque ville nourrissent le projet. Au fil des tournages, les ressemblances entre chaque ville sont frappantes. Bien sûr les différences sont également là, mais certains schémas de base peuvent aisément se retrouver à Tokyo comme à Chicago. D'ailleurs plusieurs plans issus de films différents semblent quasi identiques. Seul change la marque des voitures, la physiologie des passants... Bien entendu ces différences justifient à elles seules le fait de tourner tous ces films, sinon deux auraient suffi.

MG : Plusieurs années peuvent se passer entre l'année de tournage et de montage. Comment procédez-vous ?



CE : Ce n'est pas une décision de ma part. La première raison est purement technique. En 2003, alors que les sept premiers films étaient tous montés et quasiment finis, mon disque dur a cessé de fonctionner. J'ai donc tout perdu puisque je n'avais aucune sauvegarde. Ces premières versions ne contenaient aucune musique, simplement le son enregistré lors du tournage. Fin 2003, invité en résidence par le centre d'art contemporain la Synagogue de Delme, je tourne le huitième PLATFORM à Francfort, en Allemagne. Dans ce film, il y a des séquences tournées depuis une voiture, dans laquelle était diffusé tout à fait par hasard un enregistrement de mon groupe Cat Hats Gowns. En montant le film, je me suis rendu compte que cette musique collait parfaitement aux images, et j'ai décidé de la garder. C'est donc seulement à ce moment là que j'ai envisagé de demander à des musiciens de travailler sur les films. Le premier était Sébastien Roux pour P#07 Roissy. Le résultat m'a vivement encouragé à poursuivre dans ce sens. Le travail avec les musiciens est devenu maintenant essentiel à cette série. Je leur confie chaque fois la bande-son du tournage, avec les images montées, et des annotations précises tout au long du film. Puis un échange d'emails et de fichiers s'effectue entre nous.

MG : P#08 tourné à Francfort diffuse une ambiance nocturne différente des autres films. Il met en avant l'accès à la ville, alternant des travellings filmés de la voiture et des plans fixes au bord de l'autoroute ainsi que des vues de ponts en plongée. L'action se concentre aussi sur un parking...

CE : Ce film a été, à plus d'un titre, un tournant dans la série, avec notamment l'introduction de la musique. C'est aussi la première fois que j'utilise des travellings "trouvés" : la voiture, un ascenseur. Le fait qu'il soit tourné la nuit donne une ambiance assez particulière qui d'ailleurs fluctue selon le ton de la musique qui tantôt renforce cette ambiance un brin angoissante, tantôt joue en contrepoint une mélodie plutôt enthousiasmante, notamment dans le parking souterrain. Tous ces éléments ont permis de donner une connotation plus proche d'une fiction à ce film.

MG : Pouvez-vous nous en dire davantage sur les annotations données aux musiciens ? Comment choisissez-vous ces collaborateurs ? Quel musicien sera-t-il le plus à même de travailler sur tel film ?

CE : Tous ces musiciens ont au moins en commun une grande attention et beaucoup de subtilité. Je connais toujours très bien leur musique, parfois eux aussi personnellement. Les annotations que je leur confie sont de deux types : des remarques sur les sons enregistrés lors du tournage (par exemple "garder le son de cette voiture, mais par contre supprimer tel autre."), et des suggestions sur l'ambiance, la tonalité et l'intensité musicale à créer.

MG : Cette série est-elle close ou envisagez-vous d'autres tournages et montages ?

CE : Ces douze films sont enfin tous terminés depuis peu. Je vais maintenant en priorité me concentrer sur de nouveaux projets, tout en restant attentif aux possibilités de tourner d'autres PLATFORM.

MG : Quels sont ces nouveaux projets ?

CE : Deux films récents sont à mes yeux annonceurs de la suite *Reflexion bird*, 2007 et *Mirissa*, 2008. Ils sont très simples, quasiment sans montage et fonctionnent en boucle. Le premier montre un oiseau se regardant dans un rétroviseur (encore des reflets), le second un plan fixe depuis la nacelle d'une grande roue. Ces deux films ont en commun de pouvoir être compris même si l'on n'en voit que quelques secondes. Il n'y a pas d'effet de montage. C'est très simple, en boucle, et donc plutôt destiné à être montré dans un contexte d'exposition. L'idée de faire un film depuis une grande roue est assez ancienne, mais j'ai dû attendre de trouver la bonne et le bon moment. Le tournage a eu lieu dans le Sud de la France, même si c'est difficile à deviner, cela pourrait tout aussi bien être en Australie. J'ai tourné entre chien et loup, la lumière change beaucoup en l'espace de cinq minutes seulement. Quant à *Reflexion Bird*, une rencontre non préméditée est à l'origine de ce film. Cet oiseau cognait avec son bec son propre reflet pendant que je me pressais de le filmer avant qu'il ne s'envole. Les coïncidences n'existent pas\*.

\* titre de mon exposition à l'Eté photographique de Lectoure 2008

Entretien réalisé en janvier 2009

voir *Mirissa* p. 73 et *Tact* p. 88

# AU LIEU DU CINÉMA

ÉRIK BULLOT

53

**Force est de prendre acte d'un déplacement (des lieux) du cinéma. Le médium est sorti de son orbe. Il a déserté, pour une grande part, la salle au profit des écrans domestiques de l'ordinateur et du téléphone mobile, des musées et des galeries. La multiplication des lieux de visionnement a destitué la salle comme propre du cinéma.**

« Au lieu du cinéma » peut s'entendre à la fois comme substitut (à la place) et comme situation (à l'endroit même). Nombre d'objets filmiques aujourd'hui, à l'écart de la diffusion commerciale, participent de ce double mouvement, sinon de cette double contrainte. Cinéma sans demeure, aux modes de présentation divers, projeté en salle, exposé ou installé dans des lieux dédiés à l'art contemporain. À la plasticité des modes de diffusion ou d'exposition correspond une dissémination des catégories et des approches, accrue par la prolifération des œuvres. Le partage entre les genres se trouble, la délimitation d'un corpus s'annonce vertigineuse.

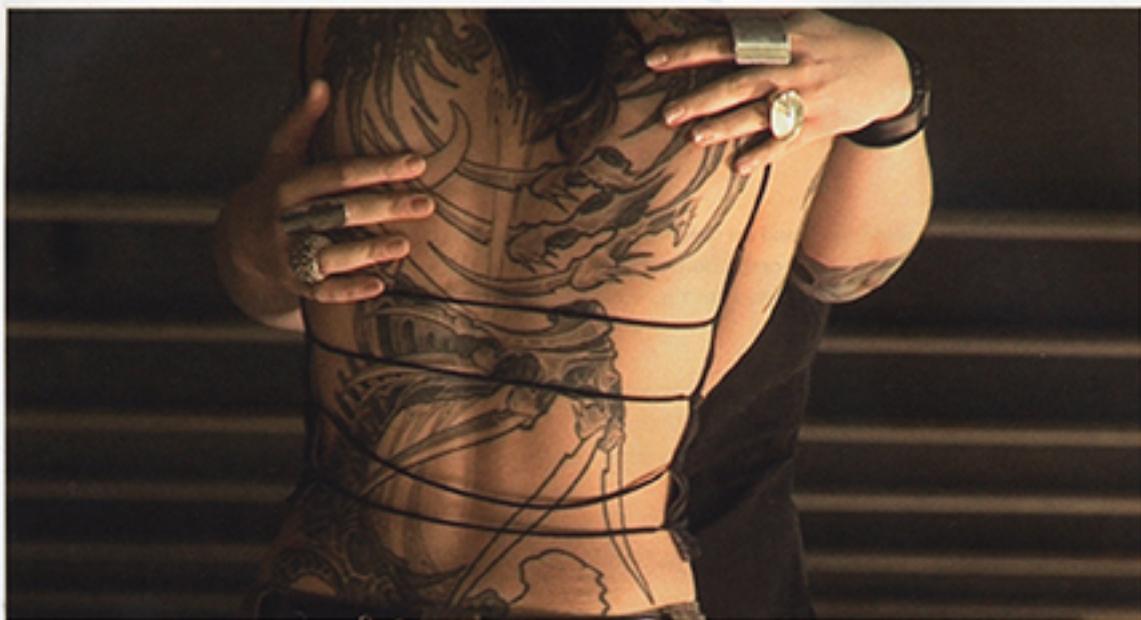
Difficile désormais, voire impossible, de dresser une carte des pratiques émergentes. Curieusement, sous les motifs du désert et de la ruine, sous les figures du réfugié ou du clandestin, la question du lieu et du territoire est insistante dans de nombreux films contemporains. Des témoins dessinent des plans pour donner à entendre un récit, des réfugiés tracent sur une carte les lignes de leurs déplacements. En observant ces relevés et ces récits fragiles, en décrivant ces non-lieux, les films offrent-ils un plan d'orientation pour mieux appréhender le déplacement des catégories artistiques ? S'agit-il d'une allégorie de leur propre situation ? Souvent objet d'un arpentage exhaustif et circonstancié, le lieu contemporain se caractérise à la fois par son épuisement (sentiment de ruine, désertion des espaces, non-lieu) et sa promesse (horizon d'attente, annonce, événement, voire catastrophe). Au-delà de ses propres déterminations historiques, le terme d'expérimentation est-il encore opératoire pour instruire ce territoire et ses mutations ? La tradition expérimentale suppose en effet un champ cinématographique structuré par des couples d'oppositions : art vs industrie, narratif vs plastique, commerce vs avant-garde, amateur vs professionnel. Dès lors que ce jeu de polarités s'estompe au profit d'un territoire labile, ouvert, en constante métamorphose, la catégorie se transforme également. Où passe dès lors le fil généalogique entre la tradition expérimentale et les pratiques contemporaines ?

## LA RÉGION CENTRALE

En 1970, l'artiste canadien Michael Snow demande à l'ingénieur Pierre Abbeles de l'aider à construire une machine articulée qui permette à une caméra de tracer des mouvements sur tous les plans d'une sphère. Tourné au nord du Québec, *la Région centrale* est l'enregistrement des arabesques programmées d'une caméra balayant un paysage. Projet à la fois théorique (explorer de façon systématique les girations d'un mobile), autobiographique (le film est tourné dans la région natale de la mère de l'artiste) et métaphysique (éveiller une conscience cosmique). Michael Snow réalise un film dont le point de vue est décentré, flottant, on apesanteur, non assujéti. « En fin de compte, l'effet produit par le mouvement mécanisé sera équivalent à ce que j'imagine être les premières images de la surface de la lune filmées avec rigueur. Sauf que l'on aura l'impression de voir un enregistrement du dernier paysage sauvage terrestre, un film que l'on emportera dans l'espace en souvenir de ce que fut la nature. Je veux faire passer un sentiment de solitude absolu, une sorte d'adieu à la planète Terre, ce que, me semble-t-il, nous sommes en train de vivre. »

*La Région centrale* représente une étape décisive, à la fois pour une nouvelle appréhension du paysage, soumis à l'exténuation d'un regard aveugle, inséparable de son abandon prochain ou de sa désertion, et pour l'expérience nouvelle proposée au spectateur, confronté à un dispositif téléguidé d'enregistrement. Même si le film n'a jamais donné lieu à une présentation dans les salles d'un musée (il est destiné exclusivement à la salle), il offre au regardeur une expérience comparable à celle de la boucle du « cinéma d'exposition », dissociant le paysage des évolutions programmées de la caméra, inquiétant la place du spectateur (il n'est pas rare que la salle se vide au cours de la séance). Acquis en 1972 par le Musée des beaux-arts

<sup>1</sup> « La Région centrale (1970) », in *Des écrits 1958-2007*, M. Snow, trad. J.-F. Comu, Paris, Énab-a, 2002, p. 32.



Emmanuelle Antille *A Place We Call Home* 2006, Vidéo, DVCam, 16/9, couleur, son stéréo, 8 minutes.

du Canada (Ottawa), la machine a été exposée en action, avec un retour vidéo sur deux moniteurs, constituant une pièce d'art vidéographique à part entière, intitulée *De la*. Prolongement logique du devenir-installation du film, même si l'artiste tient à affirmer que les deux pièces n'entretiennent aucune relation entre elles. Emblématique du croisement entre la description exhaustive du lieu et le déplacement des conditions de visibilité de l'œuvre, *la Région centrale* marque une rupture dans l'histoire des formes. Dissociation du lieu et du regard, recherche d'un point aveugle, déplacement des modalités d'exposition, méthode d'arpentage sont quelques-unes des figures à l'œuvre aujourd'hui dans le cinéma contemporain.

#### PLATE-FORME

Cédric Eymenier réalise depuis 2002 une série de films intitulée *Platform*. Tournés dans différentes villes (Londres, Paris, Francfort, Chicago, Miami, Rotterdam, Tokyo), ces courts films observent les nœuds de circulation, les bretelles d'autoroute, les aéroports, les abords des gares, les esplanades. La caméra est le plus souvent fixe, associée parfois à un véhicule : automobile ou métro aérien. Une plate-forme est un lieu surélevé sur lequel se positionner, s'orienter, entreposer des objets. Le terme s'emploie aussi bien dans l'industrie (plate-forme pétrolière, structure d'un véhicule, partie d'un satellite) qu'en politique (programme d'idées), en informatique (système d'exploitation) ou dans les jeux vidéos (niveaux à parcourir par le joueur). La polysémie du titre est à l'image du film. Est-on en présence d'un documentaire sur l'architecture privé de ses éléments d'information, d'une fiction dont ne subsisteraient que des plans de coupe ou d'un mobile plastique ponctué d'événements infinitésimaux, à la frange de l'insignifiance et de l'énigme ? « Mon travail de montage consiste à agencer un dialogue entre les intentions conscientes et le hasard enregistré lors du tournage. Trouver le bon équilibre dans la justesse des coupes et des enchaînements afin que l'on ne sache plus très bien si nous avons affaire à un film de type documentaire ou de fiction. »<sup>2</sup>

Ce délicat équilibre se retrouve dans les lieux de présentation des films liés aussi bien à l'architecture qu'à la scène électronique qu'à l'art contemporain. Le spectateur oscille entre la neutralité du point de vue proche d'une caméra de surveillance et la recherche d'un indice (le passage d'un véhicule de secours, la disparition trop rapide d'un passant, le vent dans les arbres). Ce partage n'est pas sans produire un sentiment d'« inquiétante étrangeté ». Freud insiste, pour qualifier ce concept, sur la nécessité d'un litige, d'une hésitation entre le monde réel et le monde surnaturel. Quelle est la part du surnaturel dans ces vues prétendument neutres et objectives ?

Dans son film *11 x 14* (1977), James Benning a filmé un plan du métro aérien de Chicago, assez proche de celui qui figure dans *Platform #09*. Comment résister à la fascination du spectacle de l'architecture

<sup>2</sup> Entretien avec Mo Gourmelon, *Saison vidéo 2010*, catalogue, Lille, p. 57.



Emmanuelle Antille: *A Place We Call Home* 2006. Vidéo, DV Cam, 16/9, couleur, son stéréo, 8 minutes.

industrielle filant le long des rails ? Dans le film de James Benning, l'image est encore fidèle au credo du cinéma structurel. Les voies ferrées, la durée du plan, les avant-plans contrastés de la cabine, les variations de la lumière renvoient au dispositif du cinéma : longueur du magasin de la caméra, passage des photographes, dispositif mécanique. À l'inverse, en effaçant les montants de la cabine (un seul rebord discret au bas de l'image), en superposant l'écran et la vitre, Cedrick Eymenier privilégie une sorte d'adhésion, voire d'adhérence, au visible, proche de l'extase. « Le reflet permet de démultiplier l'espace, comme un ready-made cubiste », dit-il en insistant sur le caractère feuilleté du lieu : « J'étais fasciné par l'idée d'une ville " millefeuille ", dans laquelle les déplacements se font en superposition les uns des autres. Saisir dans un seul plan fixe une multitude de mouvements allant dans tous les sens, était mon intention. »<sup>3</sup> Dissocié de tout récit linéaire, le lieu est devenu le théâtre diffracté d'une expérience du regard à la recherche d'indices, étranges et familiers, à la manière d'un palimpseste temporel fantastique.

#### A PLACE WE CALL HOME

Dans *A Place We Call Home* (Emmanuelle Antille, 2006), la narration affleure en filigrane. À mi-chemin de la fiction et du documentaire, les différentes œuvres de l'artiste privilégient souvent l'âge de l'adolescence, motif récurrent du cinéma contemporain. Partagées entre le défi et le désir, deux jeunes filles se rencontrent et s'attirent dans une sorte de parking abandonné, mausolée de béton envahi par la verdure et le lierre. Si la communication verbale est absente, le son est très présent : bague cognée contre la rampe de métal, barre de fer contre le grillage. Chacune émet un signal. Le son a-t-il pour fonction d'appeler, ou bien de se repérer, bâton obstiné de l'aveugle, au sein d'un paysage urbain en ruine ? S'agit-il d'une simple scan-sion rythmique ou d'un code destiné à être deviné et déchiffré ? Au gré de leurs jeux et de leurs étreintes, l'aire déserte se transforme en enclave, définie par les coups frappés contre les balustrades, la ritournelle basse de leurs chants (elles posent leurs doigts sur leurs gorges pour sentir la vibration des cordes vocales), les tags sur les parois et les piliers du pont, le tatouage qui dessine un squelette visible sur la peau, leurs piercings. Qu'il s'agisse des heurts métalliques ou des voissements, le rythme délimite un territoire, pour reprendre le vocabulaire deleuzien. Ce procès reste toutefois fragile : la répétition des plans indique l'effort constant (la main posée sur le front revient régulièrement), la ponctuation des fondus au noir rompt tout enchaînement, des plans qui laissent deviner une violence sourde semblent contredire les signes de tendresse et les étreintes.

Au-delà de l'anecdote, une question persiste : qui regarde ? D'où s'origine le point de vue qui organise la mise en scène ? Le film ne fonctionne pas selon les règles du champ et du contrechamp. En instaurant ce lieu privé de contact, protégé par la végétation, étranger au reste du monde, la présence de la caméra pose



Cedrick Eymenier *Platform#10 Miami* 2005, Vidéo 50, 13 min. © Cedrick Eymenier

la question du tiers. Qui filme ? Quelle est la place du spectateur ? S'agit-il d'une caméra de surveillance ? Il est curieux d'apprendre que le film a été présenté par la suite en installation par l'artiste sous la forme d'un ensemble de dix moniteurs, reconstituant une salle de contrôle<sup>4</sup>. « Je n'en avais pas l'idée au tout départ, mais en dérushant ce que j'avais capturé lors du tournage, les paysages de cette cité m'ont paru extrêmement forts et intéressants à utiliser dans l'idée d'une fragmentation d'un territoire à la fois urbain et sauvage (englouti par la végétation), territoire que le spectateur peut construire et déconstruire mentalement à travers cette installation<sup>5</sup>. » Le lieu est la proie d'une hantise. C'est en effet un regard sans sujet, voire aveugle (la barre métallique cognée contre le grillage nous invite à filer la métaphore), qui préside au filmage. L'effort de marquage manifesté par les deux jeunes filles est à la mesure de ce regard virtuel, relevant du fantastique, qui semble veiller sur elles, sinon les surveiller.

#### CIRCLE LINE

Connue pour ses vidéos hantées par les figures de l'exil et de l'immigration (elle poursuit depuis 2002 une série intitulée *Mapping Journey* où des immigrés clandestins dessinent et décrivent leur périple sur une carte), l'installation de l'artiste franco-marocaine Bouchra Khalili, *Circle Line* (2007), disposée sur trois écrans, nous donne à entendre une cérémonie de naturalisation à New York<sup>6</sup>. L'inventaire des différentes nationalités des personnes amenées à adopter la citoyenneté américaine, conjuguant l'un et le multiple, est figuré par le dispositif des trois écrans, réfractant la disparité géographique. Si les sous-titres semblent se répondre de manière décalée (questions posées aux candidats à la naturalisation d'un côté, paroles d'une immigrée en situation illégale de l'autre), il est frappant de retrouver le regard impersonnel rivé à son véhicule. La caméra décrit lentement les immeubles de Manhattan en suivant les trajectoires des bateaux auxquels elle est assujettie (« Circle Line » est le nom de la ligne fluviale qui permet de faire le tour de l'île). La ville est à nouveau le lieu d'une hantise. Le crépuscule accentue l'impression d'évanescence et de promesse, voire de science-fiction, liée au devenir américain. En jouant de la fascination et de l'absence, l'installation de Bouchra Khalili excède le propos directement politique pour dévoiler la dimension fantastique du lieu, conjuguant la présence avec le retrait, le fantôme avec la loi.

<sup>4</sup> *Editing Room / Editing Territories*, présentée à Art Basel en 2008.

<sup>5</sup> Correspondance avec l'artiste, février 2010.

<sup>6</sup> L'installation a été présentée à la galerieofmarseille (Marseille, 2008), au Crac de Site (2009) et à la Kunsthalle d'Oslo (2009).

Dans son film *Vidéocartographies : Aïda, Palestine* (2009), l'artiste Till Roeskens propose à des habitants du camp Aïda à Bethléem de dessiner leurs parcours et leurs trajets quotidiens. Le dispositif est simple, fidèle aux *Plans de situation* de l'artiste, reconstituant au cours de conférences proches de la performance une géographie subjective à partir de la parole des habitants. Filmé par transparence sur des feuilles de papier blanc, un trait noir dessine les tentes, les routes, les collines, les jardins, le mur de séparation, tandis qu'une voix décrit, dans des récits à la fois drôles et tragiques, les trajets possibles en territoire occupé. Si le dispositif évoque en filigrane celui du *Mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1955) ou de *Motion Painting #1* (Oskar Fischinger, 1947), son déplacement dans le champ du documentaire atteste un rôle nouveau dévolu à la trace. À tâtons, au fil des repères visuels qui s'esquissent et des histoires qui s'égrènent, une géographie se dessine, lacunaire et accidentée, renforcée par le mode de filmage qui dissocie la ligne et le récit, le visage et la voix. Le film ne cherche pas à rassembler, il laisse affleurer au contraire une impression d'« inquiétante étrangeté » par l'évocation d'un territoire familier et soudain différent. L'écart entre la nature des souvenirs, d'une rare intensité dramatique, et le schématisme des dessins, produit une fois encore une manière de palimpseste temporel en regard de l'histoire du peuple palestinien.

### DE L'EXPÉRIMENTAL

Chacune de ces œuvres révèle une dimension fantastique inattendue. La dissociation de la voix et du lieu, le regard assujéti à un support en mouvement, le trouble entre la carte et le territoire laissent sourdre une fois encore cette « inquiétante étrangeté ». Si le recours au dispositif caractérise la plupart de ces films, on peut observer également comment le tracé fragile d'une encre noire sur une feuille blanche, la scansion d'une bague contre une rambarde, le voisement d'une parole sont les gages d'un événement ou d'une apparition. Au sein même du retrait se loge une promesse balbutiante. Ce double mouvement se retrouve dans nombre de films contemporains explorant le fil d'une frontière, présentés selon des modes d'exposition divers. Citons, par exemple, les enquêtes topographiques menées par Marine Hugonnier de 2003 à 2006 dans sa trilogie (*Ariana, The Last Tour, Travelling Amazonia*), les sédimentations sonores et perceptives proposées par Dominique Gonzalez-Foerster (*Atomic Park*, 2004), les tracés chorégraphiés de Laetitia Legros (*Entre un œil et l'autre*, 2007), les géographies parallèles de Louidji Beltrame (*Brasilia / Chandigarh*, 2008), les pièges narratifs tendus par Omer Fast dans son installation *Nostalgia* (2010), les variations plastiques sur la ligne de démarcation qui sépare la Serbie de la Fédération de Bosnie-et-Herzégovine dans *Linescape* (Pauline Delvaule et Clément Postec, 2010), les trois portraits diffractés du *Retour au pays de l'enfance* (Claire Angelini, 2010). S'agit-il pour autant d'expérimentation ? Sommes-nous au lieu du cinéma (expérimental) ?

La tradition expérimentale a toujours exprimé le souci de sa propre généalogie. En témoignent, dès son arrivée en exil aux États-Unis, les efforts du cinéaste et artiste Hans Richter pour relier, dans ses différents articles et conférences, les nouvelles productions expérimentales américaines d'après-guerre aux films de l'avant-garde historique européenne. Cet effort n'a jamais cessé au sein de la tradition expérimentale. On peut en prendre la mesure à travers la lecture des ouvrages de P. Adams Sitney, Gene Youngblood, David Curtis, Malcolm Le Grice ou Dominique Noguez, entre autres. Assurément ces films contemporains ne relèvent pas directement de cette histoire. Toutefois, leur recherche constante de la limite entre cinéma et arts plastiques, salle de cinéma et musée, projection et installation, boucle et récit, carte et territoire, participe d'un geste de nature expérimentale selon une poétique du tâtonnement. Expérimentation sans généalogie cinématographique ? Les modèles en effet sont à chercher davantage du côté de l'art conceptuel, du land art ou du cinéma d'auteur des années 1970 (Duras, Fassbinder, Rocha). D'où la possibilité de qualifier ce cinéma de post-expérimental en ce qu'il offre, sous ses avatars cartographiques, une relève paradoxale de la tradition expérimentale, *in absentia*, à la manière d'un spectre ou d'une hantise.

Erik Bullot, cinéaste, a réalisé de nombreux films à mi-chemin du film d'artiste et du cinéma expérimental. Il est membre du collectif Pointignepian. Il a publié récemment *Remue-ménages. 1. Notes sur le cinéma* (Paris Expérimental, 2009). Il prépare un essai sur les relations de l'art et du cinéma à paraître aux éditions Mamco. Directeur des études à l'École européenne supérieure de l'image (Poitiers-Angoulême), il est également visiting professor à l'Université de New York (Buffalo).

## THE PLACE OF CINEMA ÉRIK BULLOT

**The question of the place of cinema, which arose with the diversification of ways of making and distributing films back in the 1970s, has become increasingly acute, not least as a result of the introduction of digital technologies.**

There's no denying it: cinema, and its place, have shifted. The medium has left its orbit. It has to a large extent deserted the theater for the domestic screens of the computer and the cell phone, and for museums and galleries. The multiplication of screening places has stripped the theater of its cinematic specificity. "In the place of cinema" can refer both to substitution and location. Today there are many filmic objects that exist outside commercial distribution circuits and embody these two meanings, and sometimes the constraints that go with them. Cinema without a home and with diverse modes of presentation—projected in a theater, or exhibited or installed in spaces dedicated to contemporary art. The plasticity of the modes of diffusion or exhibition is echoed by the dissemination of categories and approaches, reflected in the proliferation of works. The division between genres grows uncertain, the delimitation of a corpus becomes a vertiginous challenge.

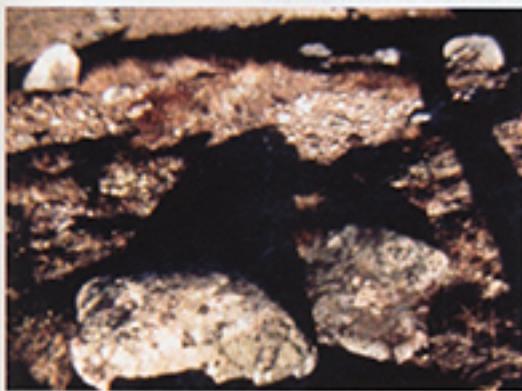
This makes it difficult, if not impossible, to draw up a map of emerging practices. Curiously enough, there are a good number of contemporary films in which, via the motifs of the desert and ruin and the figures of the refugee and clandestine, the question of place and territory continues to be articulated. Witnesses draw plans in order to convey a story, refugees plot the lines of their migrations on maps. In observing these traces, these fragile narratives, in describing these non-places, could it be that these films are offering us an orientation table to help us better grasp the shift in artistic categories? Are they offering an allegory of their own situation? Often exhaustively and meticulously explored, the contemporary sense of place is characterized at once by its exhaustion (the sensation of ruin, desertion of spaces, non-place) and promise (horizons of expectation, annunciation, events, and even catastrophe). Looking beyond its historical determinations, is the term "experimentation" still up to the task of defining this territory and its mutations? The experimental tradition does indeed presuppose a cinematographic field structured by oppositions: art vs. industry, narrative vs. visual, commercial vs. avant-garde, amateur vs. professional. But as this play of polarities recedes, leaving a more labile, constantly metamorphosing territory, the category is also transformed. What, then, is the genealogical threading running from the experimental tradition to contemporary practice?

### LA RÉGION CENTRALE

In 1970 Canadian artist Michael Snow asked engineer Pierre Abbeloos to help him build an articulated machine that would enable a camera to perform movements over the entire surface of a sphere. Shot in northern Quebec, *La Région Centrale* is the recording of the programmed arabesques of a camera reading a landscape. This project was at once theoretical (systematically exploring the gyrations of a mobile element), autobiographical (the film was shot in the artist's native region) and metaphysical (it set out to awaken a metaphysical consciousness). In Snow's film the point of view was de-centered, floating, weightless, and undirected. "Eventually, the effect of the mechanized movement will be what I imagine the first rigorous filming of the moon surface. But this will be like a record of the last wilderness on earth, a film to be taken into outer space as a souvenir of what nature once was. I want to convey a feeling of absolute aloneness, a kind of Goodbye to Earth which I believe we are living through."<sup>1</sup>

*La Région centrale* marks a decisive step, both because it offers a new vision of landscape, as conveyed by a systematic but unseeing gaze, which is inseparable from its coming abandonment or desertion, and because it presents viewers with the new experience of a remote-controlled recording apparatus. Even if the film has never been shown in a museum (it is meant exclusively for theaters), it does offer spectators an experience that can be compared to the loop employed in the cinema of exhibition, by dissociating the landscape from the programmed movements of the camera and therefore worrying away at the position of the viewer (it is not unusual for the theater to empty during projections). In 1972 Snow's camera machine was bought by the National Gallery in Ottawa and exhibited in action, with the resulting images shown on two monitors, as a piece of video art in its own right, under the title *De la*. This is a logical extension of the film as installation, even if Snow himself insists there is no relation between the two pieces. *La Région centrale* is emblematic of the coinciding of an exhaustive description of place and the shift in the conditions of visibility of the artwork, and marks a turning point in the

<sup>1</sup> *La Région Centrale (1970)*, *The Collected Writings of Michael Snow*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994, p. 56.



Michael Snow *La Région centrale* 1970. Film couleur, 190 min. Color film

history of forms. Today, the dissociation of place and gaze, the search for a blind point, the displacement of modes of expression and methodical exploration as method are some of the main tendencies informing contemporary cinema.

#### PLATFORM

In 2002 Cédric Eymenier started work on a series of films entitled *Platform*. Shot in various cities (London, Paris, Frankfurt, Chicago, Miami, Rotterdam, Tokyo), these short films observe traffic, expressways, airports, the areas around railway stations and esplanades. The camera is usually fixed, sometimes pointed from a car or overhead train. The title is polysemous: a platform, of course, is an elevated surface for taking position, getting one's bearings or storing objects, and the term is used in industry (oil platform, the structure of a vehicle, part of a satellite) in politics (a set of positions), in computing (the operating system) and in video games (players progress over different platforms). The film is similarly multifaceted. It could be a documentary on architecture, but without the informative elements, a series of cutaways extracted from some fiction, or a visual motion piece punctuated by infinitesimal events that waver between insignificance and enigma. "My editing work consists in organising a dialogue between the conscious intentions and the chance events recorded during the shoot – finding the proper balance with judicious cuts and sequences so that we don't really know if the film we're seeing is documentary or fiction."<sup>2</sup>

This delicate balance is also evident in the places where films are presented, which may be connected to architecture or the electronica scene as well as to contemporary art. The spectator oscillates between a neutrality of viewpoint close to that of a surveillance camera and the search for clues (an assistance vehicle, a passerby's abrupt disappearance, the wind in the trees) with a sense close to the uncanny. Freud, we may recall, said that this feeling of the *unheimlich* always involved an uncertainty as to the relative roles of reality and the supernatural. So where does the supernatural come into these seemingly neutral, objective films?

To make *11 x 14* (1977), James Benning took his camera on Chicago's "L" train, with a result not dissimilar to the one in *Platform #09*. The sight of the city's industrial architecture flying by is irresistible. Benning's images keep with faith the credo of structural cinema: the railways, the duration of the shots, the contrasting foreground views of the cabin and the variations in the light all reference the technical aspect of the filmmaking, from the length of the camera magazine to the movement of the frames and the mechanical process. In contrast, Eymenier dispenses with the uprights in the car (leaving only a discreet sill at the bottom of the picture) and maps

<sup>2</sup> Interview with Mo Gourmelon, *Saison vidéo 2010*, catalogue, Espace Océan, Lille, p. 57.

the screen onto the window, thereby inducing a kind of adherence, almost in the adhesive sense, to the visible, one that verges on ecstasy: "reflection allows you to multiply space, like a Cubist readymade," he observes, emphasizing the stratified nature of the place: "I was fascinated by the idea of a multilayered "millefeuille" city in which people's movements are superimposed on each other. My aim was to capture a multitude of movements in every direction in a single fixed shot."<sup>3</sup> Cut off from linear narrative, place becomes the diffracted theatre of an experience of the gaze as it seeks out strange and familiar clues, as if poring over a fantast temporal palimpsest.

#### A PLACE WE CALL HOME

In Emmanuelle Antillo's *A Place We Call Home* (2006), narrative is implicit. Half-fiction, half-documentary, this artist's works often focus on adolescence, a common theme in contemporary cinema. Torn between wariness and desire, two girls are drawn to each other in a kind of abandoned parking lot, a concrete mausoleum overgrown with plants and ivy. There is no talking, but we are made insistently aware of sounds such as a ring banging against metal, an iron bar against fencing. Each sends out a signal. Is the sound used to establish each other's presence, like the stick doggedly wielded by a blind person in the crumbling city, or to call? Is it a simple rhythmic marker or a code made to be recognized and deciphered? In the course of their games and embraces the deserted scene becomes an enclave defined by the blows against the balustrades, the low ritornello of their chants (they put their fingers on their throats the better to feel the vibration of their vocal cords), the graffiti on the walls and piers of the bridge, the tattoo of a skeleton on the skin, and their piercings. The rhythm of the drummed and scraped metal and the vocal inflections delimit a territory, to use Deleuze's term. But this process is fragile: the repetition of the shots denotes constant effort (the hand on brow is a regular image) and the frequent fades to black break up whatever sequence might be emerging, while the muted violence we sense in the shots seems to contradict the signs of tenderness and the embraces.

But beyond these details, the question remains: who is looking? Where does the viewpoint that organizes the *mise-en-scène* originate? The film does not function in accordance with the rules of shot/reverse shot. And by instituting this isolated place protected by vegetation and oblivious of the rest of the world, the presence of the camera raises the question: who is filming? What is the place of the spectator? Is it a surveillance camera? Interestingly enough, the artist later presented the film in installation form as an ensemble of ten monitors recreating a control room.<sup>4</sup> "I never thought of this when I started out, but when going through the dailies after the shoot, these cityscapes struck me as very powerful and interesting to use with a view to fragmenting a territory that was both urban and wild (drowned in vegetation), creating a territory that viewers can construct and deconstruct in their minds when they experience the installation."<sup>5</sup> Place here is haunted. The filming is guided by a gaze without a subject, a blind gaze, and the young girls' attempts to mark their territory is in relation to this virtual, fantastical gaze that seems to watch over, if not keep watch on them.

#### CIRCLE LINE

Franco-Moroccan artist Bouchra Khalili is known for her videos informed by the themes of exile and immigration (begun in 2002, her *Mapping Journey* series has illegal immigrants drawing and describing their journey on a map). Her installation entitled *Circle Line* (2007) uses three screens to bring us the sounds of a naturalization ceremony in New York.<sup>6</sup> The three scenes image both the diversity of the nationalities who acquire American citizenship and their geographical differences. The subtitles seem to be deliberately off, with the questions put to the applicants for nationality on one side and the words of an illegal immigrant on the other. Also noteworthy here, once again, is the use of the impersonal gaze attached to its vehicle. The camera slowly describes the buildings of Manhattan, following the route of its carrier (the Circle Line is a boat route around the island). Once again, the city seems haunted. The twilight heightens the impression of transience and promise, and even a hint of science fiction, suggesting future developments in America. By playing on fascination and absence, Khalili's installation goes beyond the political dimension to reveal the fantasy dimension of the place, combining presence with withdrawal and ghosts with the law.

For his film *Videomappings: Aida, Palestine* (2009), artist Till Rooskens asked inhabitants of the Aida camp in Bethlehem to draw their daily journeys and movements. It is a simple idea, in keeping with the artist's *Plans de Situation*, in which in talks that are close to performance he reconstitutes subjective geographies based on the words of the inhabitants. Filmed through white paper, a black line draws tents, roads, hills, gardens and the separating wall while a voice describes all the possible movements in the occupied territory in stories that are both

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>4</sup> *Edging Room/Edging Territories*, shown at Art Basel in 2003.

<sup>5</sup> From the author's exchange with the artist, February 2010.

<sup>6</sup> The installation was shown at galerieofmarseille (Marseille, 2008), at the CRAC in Sète (2009) and at the Oslo Kunsthal (2009).

comic and tragic. While the idea of showing drawing through a transparent surface is a subtle throwback to Henri-Georges Clouzot's 1955 film *Le Mystère Picasso* and Oskar Fischinger's *Motion Painting #1* (1947), its displacement into the field of documentary sees the trace gain a new role. Tentatively, following sketchy visual landmarks and strings of stories, a geography is sketched out, its incomplete and abrupt quality heightened by the disjunction between line and narrative, face and voice. The film does not aim to unite but instead allows a sense of the uncanny to emerge through the evocation of a familiar territory and suddenly heterogeneous territory. The gap between the nature of the memories, which are unusual in their dramatic intensity, and the simplicity of the drawings, once again produces a temporal palimpsest in relation to the history of the Palestinian people.

#### ON THE EXPERIMENTAL

Each of these works reveals an unexpected fantastical dimension. The dissociation of voice and place, the subjection of the gaze to a moving element, the murky relation between map and territory once again arouse this sense of the uncanny. While most of these films use specific devices, we can also observe how the fragile trace of black ink on a white sheet of paper, the rhythmic noise of a ring against a guardrail and the flexings of voices attest an event or an appearance. Withdrawal itself contains an inarticulate promise. This double movement is also found in a number of contemporary films that explore the line of a frontier, exhibited in a variety of ways. There are, for example, the topographic investigations undertaken by Marine Hugonnier from 2003 to 2006 in her trilogy (*Ariana*, *The Last Tour*, *Travelling Amazonia*), the aural and perceptual sedimentations proposed by Dominique Gonzalez-Foerster (*Atomic Park*, 2004), the choreographic traces laid down by Laetitia Legros (*Entre un œil et l'autre*, 2007), the geographical parallels of Louidgi Beltrame (*Brasilia/Chandigarh*, 2008), the narrative traps laid by Omer Fast in his installation *Nostalgia* (2010), the plastic variations on the borderline between Serbia and the Federation of Bosnia and Herzegovina in Pauline Delwaille and Clément Postec's *Linescape* (2010), and the three diffracted portraits in Claire Angelini's *Retour au pays de l'enfance* (2010). But then, are these works still experimental? Are we in the place of (experimental) cinema?

The experimental tradition has always evinced a concern for its own genealogy. Witness the attempts made by the then recently exiled filmmaker and artist Hans Richter in his articles and talks to connect the experimental work of postwar American artists with the films of the avant-garde in his native Europe. This effort has been a constant within the experimental tradition, as can be seen from books by P. Adams Sitney, Gene Youngblood, David Curtis, Malcolm Le Grice and Dominique Noguez, among others. It may indeed be true that the contemporary films cited above do directly belong to that history, but their constant probing of the border between cinema and visual art, movie theater and museum, projection and installation, loop and narrative, map and territory, engage in an action that is experimental in nature, embodying a poetics of the tentative. Experimentation without a cinematographic genealogy? The models here are more likely to be found in the Conceptual Art, Land Art and auteur cinema of the 1970s (Duras, Fassbinder, Rocha). Hence the possibility of describing this cinema as post-experimental in that, in its cartographic forms, it offers a paradoxical revival of the experimental tradition, in absentia, in the style of a specter or haunting.

Translation, C. Penwarden



Til Roeskens *Wolscartographies: Aids, Palestine 2003*, video, 47 min.  
Wolscartographies: Aids, Palestine

Érik Bilet has made numerous films in between artist's cinema and experimental cinema and is a member of the Pointignepian group. A monograph and DVD about his work was published by Léo Scheer in 2003. He has published *Renversements f. Notes sur le cinéma* (Paris Expérimental, 2009) and is working on an essay on the relations between art and cinema for Éditions Mameco. He is head of studies at École Européenne Supérieure de l'Image (Poitiers-Angoulême) and visiting professor at the University of New York at Buffalo.

# cédrick eymenier

platform films

---

## PLATFORM Films

- P#01 EuraLille - musique originale de Giuseppe Ielasi (05min - 2006)
- P#02 London - musique originale de Sogar + Motion (07m09s - 2007)
- P#03 La Defense - musique originale de Sogar (17m20s - 2005)
- P#04 Dalle Beaugrenelle - musique originale de Pirandelo (04m01s - 2006)
- P#05 Porte Bagnolet - musique originale de Sebastien Roux (04m31s - 2005)
- P#06 Porte Bercy - musique originale de Sebastien Roux (05m41s 2007)
- P#07 Aéroport Roissy CDG - musique originale de Sebastien Roux (03m48s - 2004)
- P#08 Frankfurt - musique originale de Cats Hats Gowns & Perfume (10m48s - 2003)
- P#09 Chicago - musique originale de Fennesz (20m07s - 2005)
- P#10 Miami - musique originale de Stephan Mathieu (16m24s - 2005)
- P#11 Rotterdam - musique originale de Vladislav Delay (18m12s - 2007)
- P#12 Tokyo - musique originale de Oren Ambarchi, Taylor Deupree (2007)  
\* en cours de montage

[cedrick eymenier/](http://cedrickeymenier.com) [www.coriolislab.org](http://www.coriolislab.org)

platform films distribution / [www.annexia-net.com](http://www.annexia-net.com)



## Ce sont des villes

Yannick Haenel

C'est à la galerie « La Vitrine », à Paris, un soir de janvier 2006. On est plongé dans le noir. Un film tourne en boucle ; il est projeté sur toute la surface du mur. La salle est envahie par les images. Elles semblent venir habiter l'espace où les spectateurs circulent. Certains regardent le film debout ; d'autres s'assoient par terre. C'est un film de Cédric Eymenier : *Chicago Loop*. Il fait partie de la série *Platform* - le 9ème de la série. Je laisse le film m'envelopper doucement. Des enfants jouent dans le noir, ils viennent mélanger leurs silhouettes à la projection. Je me suis allongé, la nuque appuyée contre le mur. Je regarde une deuxième fois le film. On entre dans *Chicago Loop* par le ciel, et déjà des lignes ouvrent à d'autres lignes : tracé des routes, bandes blanches, rails, un maillage renforcé encore par les axes de circulation, les ponts, les façades vitrées des immeubles, avec leurs étagements de lignes en hublots, et la pointe des antennes paraboliques. Le souffle de la rumeur urbaine se mêle aux nappes de cristaux sonores de Fennesz. Ces cristaux la débordent. Les lignes glacées du mobilier urbain deviennent chaudes : le regard de Cédric Eymenier y mêle une arrivée de fleurs jaunes et rouges ; un feuillage cézannien embrase tranquillement une esplanade de métal. Et surtout, *on entre dans la ville*. Il y a un plan qui revient tout au long du film, un plan gris-brun en mouvement. On est dans le métro aérien, en tête de wagon. Cédric Eymenier filme à travers la vitre, comme si son œil perçait la ville et s'introduisait dans ses lignes. Ce plan du métro aérien qui avance doucement entre les grands immeubles de verre crée de l'air dans le quadrillage. Traverser le corps de la ville, c'est peut-être le projet de *#09 Chicago*. Cédric Eymenier ne dit rien. Et son « ne pas dire » n'est pas non plus une posture de langage. Pas de mises en rapport pittoresques, pas d'accentuation narrative, ni de micro-scènes qui « en diraient long ». On est dans le laisser-être. Ce qui parle, c'est le béton, le métal, les rails. Ce qui parle, ce sont les reflets, les angles, les passages. L'œil met en mouvement les couleurs et les matières.

Il ne s'agit pas pour Cédric Eymenier de redessiner une topographie des lieux urbains ; ni même de documenter une architecture parallèle. Murs, façades, angles d'immeubles, bretelles d'autoroute et parkings forment un tracé urbain. Mais *Platform* travaille par prélèvements : toutes ces lignes sont recueillies comme des matériaux - de pures formes qui se déploient entre elles à travers une boucle musicale. Ainsi Cédric Eymenier mobilise-t-il des éléments par la musique qui les soulève. L'œil choisit, l'oreille distribue. Ça procède par collages. Chaque élément est entraîné dans un jeu de propulsion séquentielle qui dessine autre chose qu'une topographie de fragments urbains. La forme qui se déploie au montage ne se réduit pas à un quelconque portrait de la ville : c'est un précipité d'intensités. On est alors constamment au bord de l'abstraction. Ou plutôt, comme si les images tournaient sur elles-mêmes en toupie, on évolue dans une temporalité vibrée. Il y a un grand calme dans l'ivresse. C'est par l'ivresse qu'on atteint le point de véritable sobriété. Regarder les films de la série *Platform*, c'est faire l'expérience d'un débordement. Ainsi dans *#01 Euralille*, où la montée en puissance des textures sonores de Giuseppe Ielasi exacerbe jusqu'à la saturation la platitude vide des esplanades, des parkings, des rangées de voitures ; elle pousse ce réel jusqu'à l'impossible,



comme si l'architecture des abords de la gare allait exploser. L'accident n'est pas loin, il rôde, comme le signale furtivement le passage d'une camionnette rouge des secours. Et dans chaque film de la série *Platform*, vrillant sa surface, on pressent, au cœur des boucles, une possibilité de déchaînement. Comme si la fixité du métal des villes et le mouvement perpétuel des voitures et des trains qui les traversent formaient, de manière invisible, l'accès progressif à la monstruosité. Même s'il n'y a pas de secret dans les images de Cédric Eymenier, si elles se résorbent toutes entières dans l'excès de leur propre étalement, le monstre est là. Il n'est pas caché, ni même en retrait - il s'est incorporé à chaque détail, diffracté jusqu'à l'inapparence. Dans chaque plan où le trop-plein des mouvements se dissout et neutralise le fonctionnement des va-et-vient, la possibilité de la ville comme monstre semble pointer.

Que se passe-t-il dans *Platform* ? Un territoire se découvre qui est détaché des polarités, des codes, de la reconnaissance des villes. À force de filmer ce qui est, on passe au-delà des repères. Pas besoin de grandes démonstrations esthétisantes. Ça vient tout seul. Il suffit d'ouvrir l'œil, de se faire un œil qui ouvre, une oreille qui entend ; et de créer les conditions de sobriété où la perception est amenée à elle-même. Alors l'itinéraire formé par la dizaine de films de Cédric Eymenier ne tend plus que vers lui-même ; il ne cherche ni à indiquer ni à orienter. Il ne cherche pas un lieu où aboutir, mais semble étirer le tramage du temps lui-même. Dans *#10 Miami*, les signes distinctifs de la géographie sont minimales : deux palmiers au bord d'une friche fixent, avec un peu d'ironie, la teneur de l'ancrage. Mais tout de suite, ce qui se montre, entraînée par la texture épaisse des rouleaux sonores de Stephan Mathieu, c'est l'absence des corps. L'espace est entièrement tramé de lignes. Chaque parcelle d'image est barrée à l'horizontale. Ce sont des ponts, des grues de chantier, des bretelles de circulation, des rampes de feux de signalisation. Ils coupent les volumes de respiration. La voiture d'où les images sont prises semble traverser un espace hoquetant, morcelé dans sa syncope. Ce qu'on appelait un « paysage » se résorbe dans *Platform* à une confrontation de matières : le métal des voitures et celui des façades. Voitures et façades cohabitent comme des formes pures. Ces formes brillent. Elles échangent des reflets. Allument leur présence dans l'instantanéité du passage. L'espace « humain » n'existe plus. Dans *Platform #10 Miami*, il n'y a personne dans les rues, on ne voit que des voitures aux vitres teintées, pas de corps. Les trottoirs semblent ne plus exister. La bordure entre la route et les immeubles s'est effacée au profit de la seule conjonction des reflets du métal.

Au fond, une œuvre d'art ne fait que ça : libérer des conjonctions. Les villes de *Platform* sont des stocks de temps ; les rapports de masse entre matière et vide installent du temps futur concentré. Il s'agit, pour un artiste, de faire voir ce stock - de l'ouvrir. C'est-à-dire de l'inventer. Le monde qui a lieu dans *Platform* est composé de vides et de pleins, ou plutôt d'accélération et de freinages (on le perçoit aussi dans *Night Drive*, un film de Cédric Eymenier qui n'appartient pas au dispositif de *Platform*). Ce jeu dans le montage permet de





laisser passer ce qui a lieu dans la vision elle-même : c'est-à-dire la formation d'une intensité. Comme un écrivain condense mille fragments de temps pour faire une phrase, les agencements de *Platform* condensent des milliers d'instantanés pour faire un flux. L'espèce de *glissando* serein qui s'active d'un film à l'autre ouvre ainsi un registre de variations : tonalité de malaise pour #08 *Frankfurt*, tonalité dispersive pour #10 *Miami*, angoisse de l'engrenage pour #03 *La Défense (Paris)*, bonheur fixe pour #09 *Chicago*. Mais à chaque fois, c'est le temps lui-même qui a lieu. Et le cœur de *Platform* - sa révélation calme - c'est que *le temps a lieu sans les hommes*.

Quelque chose, dans ces films, semble méditer. Quelque chose semble se méditer sans personne. Sans aucune intervention. Les moments d'apesanteur de *Platform* #09 *Chicago* ouvrent ainsi un espace où la lumière et le temps coïncident à travers des formes. Cette méditation n'a pas d'objet. Une méditation n'a jamais d'autre objet qu'elle-même. Chez Cédric Eymenier, ce sont les voitures - redevenues volumes, surfaces, matières -, qui pensent. J'affirme qu'ici on voit les voitures penser. C'est elles qui captent la lumière des villes, ce sont des provisions de reflets qu'elles redistribuent par leur circulation dans l'espace. Dans la série *Platform*, les voitures sont des porteuses de temps. (Pas étonnant que par ailleurs, le travail photographique de Cédric Eymenier multiplie les images de voitures).

L'espèce de fluidité nappée qui constitue la substance musicale de ces films conduit à une extase suspensive. Le cœur du temps est un repos - un repos qui condense l'étendue de tous les mouvements. D'où la sérénité qui parcourt ces images, comme si leur vitesse se déduisait des différences de repos qui la composent. Dans les boucles de *Platform*, dans la jouissance de ses croisements, dans le mouvement de ses carrefours, s'ouvre une sensation de repos. Il s'agit moins de géométrie urbaine, que d'une expérience de *vision du temps*. VOIR LE TEMPS : on dirait une formulation théologique. Voir ce qui arrive dans le temps. Ce qui vous arrive quand vous êtes *dans le temps*. Peut-être, dans ce qu'on nomme la « vie quotidienne », est-on presque toujours en dehors de l'existence ; peut-être passe-t-on notre temps, précisément, à *ne pas* être dans le temps. Être dans le temps, c'est peut-être ce qui advient dans *Platform*. La puissance, disait Kerouac, c'est de se tenir au coin d'une rue et de ne rien faire. Être là, c'est la puissance même des intensités. Il y a un certain laisser-être dans les films de Cédric Eymenier, qui les rapproche discrètement du *zen*, où l'éclair, à force d'être au bord d'advenir, advient comme bord - c'est-à-dire comme devenir-imperceptible de toute chose. Le repos cristallise tous les mouvements ; ils se recueillent en lui, l'éclosion est toujours imminente et elle a lieu à chaque instant. Ainsi du temps.

C'est pourquoi l'hypnose, si présente dans l'art contemporain, avec son esthétique de fascination somnambule, n'est pas l'horizon de *Platform*. Au contraire, son horizon est le réveil. Aucun flou, aucun trouble. Netteté absolue des lignes. Les volumes sont de la lumière ; et les lumières sont des volumes. L'espace est dégagé. Les signes sont ouverts. À chaque instant, le temps se réveille.



Arts. La galerie de Forbach expose les travaux de six artistes en résidence: vidéo, cartographie, microarchitectures...



## Au Castel Coucou, vues décalées sur la Moselle

Par Annick RIVOIRE

vendredi 20 février 2004

(envoyée spéciale à Forbach)

**Lindre 03, au Castel Coucou, 17, rue du Château, Forbach, jusqu'au 28 février ; tél. : 03 87 87 76 91.**

imprimer l'article

envoyer l'article

articles les plus envoyés

réagir à l'article

es confins mosellans, succession de villages où sinistrose économique et résidus industriels plombent l'environnement, où un ciel gris transforme le paysage en antichambre de séjour en hôpital psy, cadrent mal avec l'idée de stimulation artistique. A Forbach, Lindre 03 présente cependant le fruit des résidences de six artistes accueillis en 2003 à Lindre-Basse, hameau d'une quarantaine de maisons, quelque part entre Sarreguemines, Metz et Lunéville. Et pousse à reconsidérer avec intérêt le parking souterrain glauque, la rampe de skate-board ou la mousse d'un étang.

Artificiallement réunies autour de la question du territoire, les pièces sont marquées par le passage des artistes en région. Paradoxalement, c'est tout au bout du Castel Coucou, la galerie de Forbach qui s'est associée à la Synagogue de Delme, centre d'art mosellan qui couve ses créateurs en résidence, qu'on entre au cœur du sujet, avec la vidéo de Marcel Dinahet. Obsédé des bords de mer, des images renversées, gros plans et effets mouillés, cet ancien sculpteur liquidifie ses prises de vue déambulatoires. A Lindre, le Breton a marché dans les résidus mousseux et jaunâtres de l'étang voisin, asséché par la canicule. Le mouvement de la caméra au sol évoque les images du robot largué sur Mars.

**Vignettes.** Cédric Eymenier laisse lui aussi entrevoir de nouvelles zones de contact dans le paysage, à l'aide de rapprochements sémiotiques. Il découpe des vignettes dans les magazines, les réagence suivant un détail, une couleur, manière de construire un cadavre exquis d'icônes : les tuyaux géants et rutilants d'un orque sont juxtaposés à un bureau

baroque flamboyant et à une femme serrant une horloge en or. Posées à l'horizontale, les 253 images d'*Attraction Satellite* construisent un panorama ; à charge pour le visiteur d'en deviner le fil conducteur.

Eymenier (28 ans) fait aussi du son, de la photo, de la vidéo. Il expose *Platform*, vidéo tournée à Francfort la nuit, depuis sa voiture, opérant des rapprochements entre lignes d'architecture et traits de lumière ; entre le ruban de la route en surface et le serpent du parking désert souterrain ; entre la bande-son légèrement à contretemps, qu'on croit composée tout exprès, en réalité le son direct de l'autoradio qui joue la musique de son groupe, les Cats Rats Gowns. Par ses effets en trompe-l'oeil et l'oreille, *Platform* plonge le spectateur dans une vague torpeur, comme si ce qui était filmé n'était plus signifiant.

Dans un registre plus poétique, Marie-Jeanne Hoffner, dont le travail méticuleux prend pour unique objet la cartographie, joue de notre rapport à l'espace : si l'installation où elle renverse une carte de la Moselle sur un miroir (*Meurthe-et-Moselle, Meuse, Moselle*) est trop littérale (paysage inversé = relief en forme de carte), ses *Courbes de niveaux (de poche)*, un carnet de papier millimétré où elle recompose en miniature un volume, forment un collage imaginaire entre représentation du paysage et réalité géographique.

Sur papier millimétré, Marie-Jeanne Hoffner compose un collage imaginaire entre représentation du paysage et réalité géographique.