ESPACE DE CONSULTATION

UNE SÉLECTION DE 14 FILMS D'ARTISTES ISSUS DU FRESNOY

Dans le prolongement de l'exposition, le propos de cette programmation des productions du Fresnoy est d'aborder différentes approches de la notion de frontières – réelles ou imaginaires –, à la fois personnelles et collectives. Aujourd'hui où parfois nous pouvons penser que les frontières disparaissent, force est de constater qu'elles se renforcent ; l'exemple des printemps arabes est là pour témoigner de ces situations paradoxales. Les films de cette programmation proposent des approches singulières allant du documentaire à la construction poétique fondée sur des situations politiques souvent tragiques. Chaque artiste, à sa façon, fait preuve d'engagement que ce soit à travers le sujet de son travail, ou dans les formes de son action. Ces films se situant sur divers continents, Afrique, Europe, Asie, dessinent les contours d'un voyage qui explorent et révèlent des nouveaux symboles associés à des objets rituels, à des méditations philosophiques modulant et transformant nos regards sur les processus socio-politiques.

Programmation établie par Pascale Pronnier, responsable des programmes artistiques au Fresnoy. Avec le concours de L'ECLAT.

BAKARY DIALLO
Né 1979 à Kati, Mali

Tomo, 2012
Film, 7 min.

L'humain perdu
Les films de Bakary Diallo traitent de la violence, de la guerre, de la démocratie. Ils portent le souci de la vie et des hommes, des conséquences psychiques d'actes irréparables sur leurs auteurs. *Tomo* évoque la littéralité du mot bambara : un territoire déserté du fait de la guerre. Conflit par les armes et conflit dans les esprits. Celui qui revient et guide le spectateur se trouve réduit à un bras portant un regard affolé, dans des pas hagards de bête traquée, traversant des lieux vides, ne rencontrant que fantômes et signes d'abandon.
Les vivants ont disparu. Des ectoplasmes les remplacent dans un simulacre de vie. *Tomo* dit la guerre en général, la ruralité malienne est traitée comme arrière-fond neutre du bouleversement qu'induit la guerre dans toutes les psychés du monde. Tous ceux qui approchent la violence sont détruits, y compris ceux qui ne sont pas physiquement morts, mais y ont laissé leur âme. Pour expression de cette violence complexe, visuelle et auditive, l'artiste s'en tient à des tranchements, des fracas, des halètements, des petits bruits de la vie, du vent, des percussions, des chants, des craquements du sol et du feu. À des fantômes de flammes et de fumée qui accomplissent les gestes du quotidien à la place des vivants, au plus près de la réalité.
Ode à la non-violence, ce film fait l'économie des images sanglantes et d'une narrativité platement expressive, il s'en tient à l'après, sans tomber dans le psychologisme ou la morale. Constat et profession de foi. *Tomo* s'ouvre sur les motifs de la contrainte mentale, de la fuite éperdue et vaine et de l'aliénation collective. Ce qui lui donne force et trouble repose sur une construction qui met en perpétuelle collusion trois niveaux d'espace-temps : le passé, l'hallucination, le réel. Le spectateur côtoie à la fois des spectres en combustion, leur intériorité, et les mondes invisibles. Bakary Diallo restitue dans une esthétique hypnotisante le vécu universel des esprits asservis. Joëlle Busca

HAYOUN KWON
Née en 1981 en Corée du Sud

Manque de preuves, 2011
Vidéo HD, couleurs, 9 min.

Chez les Nigériens, « être jumeaux » peut signifier une bénédiction ou une malédiction. Le père de O est le chef du village, un sorcier qui croit à la malédiction des jumeaux. Un jour, ce sorcier a tenté, lors d'une fête rituelle, de tuer ses deux fils : O a réussi à s'échapper, mais a assisté au meurtre de son frère. Après s'être enfui et avoir traversé son pays, il a réussi, par chance, à sortir du Nigéria et à s'exiler en France. Il a demandé l'asile dans ce contexte, mais sa demande a été refusée, car il ne pouvait pas fournir de preuves.

MATI DIOP
Née en 1982 à Paris

Atlantiques, 2009
Vidéo, couleurs, 15 min.

Le projet débute à Dakar en avril 2008. Il prend source avec Serigne, jeune homme d'une vingtaine d'années.
À la nuit tombée, autour d'un feu, il raconte à ses amis son odyssée clandestine : « Nous avons eu à déplorer deux morts dans la traversée. Nos deux victimes n'étaient pas malades. C'est seulement la peur qui les a emportées. Quand tu vois des vagues aussi hautes qu'un immeuble arriver sur toi, tu es si effrayé… C'est inimaginable ! Tu penses qu'une de ces vagues finira par t'emporter, tôt ou tard. C'est l'enfer. […] » Quelques mois plus tard, Serigne disparaît et le film doit continuer sa vie sans lui. Le sujet demeure le même : la Traversée en Mer. D'autres jeunes rescapés rencontrés prennent la parole et relatent leur aventure. À travers sa disparition, le jeune homme revient habiter le film, laissant une empreinte, tout en ouvrant le champ à d'autres histoires, à d'autres personnages. MD

ENRIQUE RAMIREZ
Né en 1979 au Chili

Brises, 2008
Film 35mm, couleurs, 13 min.

La brise du vent qui croise mon visage, qui croise le tien, la dans la tête, le sang sur le plafond… Comment regarder à nouveau l'histoire ? Comment revenir en arrière ? Je suis né en 1979, six ans après le Coup d'état militaire au Chili. J'ai grandi sous dictature dans les bras de ma mère. Elle m'a raconté que paradoxalement c'était la période la plus heureuse pour elle. Elle a vécu la Dictature derrière un mur, protégée de tout. Dès que j'ai grandi, ma mère s'est rendu compte qu'il n'y a pas eu une période si néfaste au Chili auparavant. Je suis un morceau de cette histoire, pleine de contradictions. E.M.

ANRI SALA
Né en 1974 à Tirana, Albanie

Nocturnes, 1999
Film 16mm, couleurs, 11 min.

Nocturnes, un film en plan fixe en 16mm, tourné à Roubaix en 1999, est une oeuvre de composition complexe dans laquelle deux hommes racontent leur expérience de la vie.
Denis, jeune soldat français récemment rentré des Balkans, parle avec une innocence frappante de la violence de sa formation et de son rôle d'assassin en tant que "casque bleu", censé traquer et détruire les objectifs militaires clés. Jacques, propriétaire d'un aquarium tropical, nous présente la cruelle réalité et les contraintes d'une vie passée en cohabitation avec des bacs remplis de poissons. En passant de l'un à l'autre, on identifie des dénominateurs communs réunissant ces deux hommes, qui ne se connaissent pas mais qui partagent des expériences similaires de stress et de solitude.
Denis : « Quand vous avez un flingue, vous devez en prendre soin. Là-bas, ils vous disent : vous travaillez avec votre flingue, vous dormez avec votre flingue, vous faites l'amour avec votre flingue. Sous la douche, vous le retournez et vous le couvrez avec une serviette. Le flingue fait partie du quotidien, donc quand vous rentrez ici et que vous n'en avez plus, ça vous perturbe. Vous commencez à avoir des problèmes avec les gens. J'ai commencé tôt, j'avais à peine 18 ans, je me suis engagé dès la majorité. »
Jacques : « Et puis le bruit ici, il est vraiment stressant, parce qu'il est partout et que quand il s'arrête, c'est encore pire. Quand le bruit s'arrête, je me dis "merde, c'est une catastrophe, ils vont tous mourir. Ils n'ont plus d'air, ils n'ont plus d'oxygène." Je panique. Parfois, en plein milieu de la nuit, à trois heures du matin, je me réveille et je descends, j'entends plus le bruit, je l'entends plus. »

MOHAMED BOUROUISSA
Né en 1978 à Blida, Algérie

Temps mort, 2009
Vidéo, 4/3, couleur, son DSR, 18 min.

Il s'agit d'une correspondance entre deux individus, un qui est enfermé et l'autre qui est en prison. Tout le film se construit sur cet échange de texte (sms), d'images et de paroles. Le film commence par la mise en place du processus filmique (d'une certaine manière, le début film raconte la réalisation de l'objet filmique) pour devenir petit à petit un film qui questionne les notions de liberté et d'enfermement.

CLÉMENT COGITORE
Né en 1983 à Colmar

Visités, 2007
Film, 35mm, 25 min.

Dans un accident, elle perd la vue. Parmi les siens : la cécité, l'isolement brutal et une perception étrange des corps qui l'entourent. Peu à peu : la sensation d'une présence supplémentaire comme un nouvel habitant, et la grâce troublante et silencieuse qui l'accompagne.

JOACHIM OLENDER
Né en 1980 à Anderlecht, Belgique

Tarnac. Le chaos et la grâce, 2012
Installation et film

L'affaire Tarnac n'est pas la première machination policière des États antiterroristes. Mais c'est la plus étrange, tant fut grande la disproportion entre le déchaînement politico-médiatique et l'absence de preuves contre les « terroristes ». À ceux qui croyaient que la société du spectacle avait dissous la politique dans le sensationnel, l'invention du terrorisme a montré que la politique a dépassé le stade de son esthétisation. Elle fait retour dans le réel sous la forme de faits divers maquillés en crimes d'État. Ces « non-événements » ponctuent une histoire de fous, entre la terreur invisible exercée par le pouvoir et l'imaginaire d'actes aberrants issus d'un peuple hors-la-loi. Entre cet imaginaire et ce réel, des affects flottent. Ils attendent les récits qui leur tiendront lieu d'histoire.
Dans une interview, l'une des protagonistes du groupe de Tarnac renvoie la dialectique de Guy Debord à la mystique de Simone Weil. « Nous aimions, dit-elle, le chaos et la grâce ». Détresse d'un monde où la pesanteur a explosé en chaos. Dans l'œuvre qu'il présente au Fresnoy, Joachim Olender lui répond. Il donne corps au trou laissé par cette explosion. À la limite de l'installation-vidéo et du film-cinéma, il imagine une black box percée à l'extérieur par trois écrans de taille égale. Le spectateur y voit défiler les images de l'enquête menée par l'artiste sur les lieux du non-lieu : paysages de neige, entrepôts, routes et lignes de chemin de fer. Images de réel : il n'y a rien à voir. À l'intérieur, un film passe en boucle : il décline quatre séquences de « l'arrestation terroriste ». Images virtuelles tournées à partir d'un logiciel de jeu vidéo. Entre les deux, étrange, inquiétante, l'irressemblance fait lien : un même masque dissimule les visages. Entre apparence réelle et vérité virtuelle, le « rien » du « non-événement » trouve alors son lieu. Tarnac, le chaos et la grâce fait la démonstration structuralement impeccable de la manière dont le dispositif cinéma peut encore raconter le néant d'un monde où les mêmes cagoules disent « sécurité » et « terreur ». Catherine Perret

MIHAI GRECU
Né en 1981 en Roumanie

Coagulate, 2008
Vidéo-poème, HD, 6 min.

Absences, présences et distorsions aquatiques dans une chorégraphie des fluides, forces énigmatiques contorsionnent les lois physiques et affectent le comportement des êtres vivant dans des espaces épurés.

ZHENCHEN LIU
Né en 1976 à Shanghai

Under contruction, 2007
Vidéo, béta-numérique, 10 min.

Pour suivre la planification moderne du gouvernement et des promoteurs immobiliers, chaque année, à Shanghai, il y a presque cent mille familles qui sont obligées de déménager, parce que leur maison est détruite. Ce film est une représentation plastique et graphique de ma sensation de témoin de la destruction.

LAURENT MARESCHAL
Né en 1975 à Dijon

Ligne verte, 2005
Vidéo, 5 min.
En collaboration avec Tami Notsani.

Une fresque peinte sur un mur défile lentement en gros plan sous nos yeux, comme dans un énième épisode de *Palette*. Cette peinture en trompe-l'oeil représente le paysage situé derrière ce mur. Elle le nie donc. Mais en plus, elle se rebelle contre lui, quand les cactus et les oliviers qui la composent se mettent à vivre et à bouger (animation en images de synthèse). Ils détruisent leur support. C'est comme si la végétation poussait à l'intérieur de l'obstacle pour mieux le dynamiter. À la fin du film une partie de mur est détruite, et on réalise combien de travail il reste à faire pour mettre à bas cette folie bétonnée, quand on voit la perspective de la muraille continuer au loin. C'est comme si la nature apportait une esquisse de solution là où les hommes n'en trouvent pas…
Ce mur, c'est celui qui sépare Israël de la Palestine. À aucun moment du film, on ne sait de quel côté on se trouve, aucun bâtiment, ni personne ne nous l'indique clairement, jusqu'à la fin où l'on entend des voix s'exprimer en Hébreu et Arabe. J'ai envie de montrer un obstacle insurmontable sur lequel la nature a repris ses droits. Comme si cette barrière de sécurité n'était plus qu'une ruine d'une mauvaise sculpture d'un land artiste paranoïaque et suicidaire, arrivé au pouvoir par inadvertance.

HEE-WON LEE
Née en 1979 à Kyung Ki-Do, Corée du Sud

Phone Tapping, 2009
Vidéo HD, couleur, son DSR, 10 min.

Le film est construit à partir d'un moment de bascule imperceptible qui nous mène du jour vers la nuit, un instant fugace où ce qui a été n'est plus, où les choses peuvent revêtir une autre signification. Des voix nous guident à travers la ville, tandis que la caméra semble en quête d'une parcelle de territoire, d'une concordance récit-image. La topographie du lieu s'avance et se construit en parallèle d'une autre topographie, elle, mentale, jusqu'à, peut-être, leur rencontre, quelque part ici, dans un nouvel espace psychique. Des histoires personnelles se livrent à travers la ville de Séoul, à nous de la suivre et de choisir le terrain d'interprétation : vérité, conte (urbain)… HW.L.

TESSA JOOSSE
Né en 1974 à Tholen, Pays-Bas

Plastic and Glass, 2009
Film vidéo HD, 9 min.

L'été de mes 17 ans, je travaille pendant quatre semaines dans une usine d'emballage. C'est un été très chaud et le travail est pénible et ennuyeux. Il faut porter des blouses blanches et des résilles sur les cheveux. On travaille sur une ligne d'assemblage où les machines assènent en rythme une série de crack-plounkpouf-couic. On doit supporter ça toute la journée. Même de retour à la maison, on n'arrive pas à oublier ces bruits, comme s'ils avaient décidé de s'installer dans nos têtes. Le vendredi matin, je travaille sur la ligne des chewing-gums avec neuf autres femmes. Comme elles ne parlent que marocain, on ne peut pas discuter. La machine qui nous fait passer les chewing-gums ne marche pas bien, alors un technicien vient la réparer. On arrête de travailler et on patiente. Quand le tapis roulant se remet à fonctionner, on trouve un bon rythme. Le travail est plus facile avec un bon rythme. Crack-plounk-poufcouic. L'une des femmes commence à chanter. Sa chanson limpide et joviale s'entremêle avec les bruits du tapis. Je sens un frisson me parcourir l'échine et me hérisser les poils des bras. C'est beau. Le refrain arrive et toutes les femmes chantent en choeur. C'est assourdissant, au point que je rate presque certains chewing-gums que je suis censée ramasser. Quand j'ai commencé à travailler sur ce souvenir, j'ignorais qu'il deviendrait un documentaire musical. La chanson s'est écrite pratiquement toute seule (mais pas en un jour) et, avec l'aide de la production, nous avons trouvé une usine merveilleuse : Triselec. Trois jours plus tard, nous avons commencé à tourner. Je suis vraiment ravie de travailler avec l'équipe et avec les ouvriers de l'usine, j'ai l'impression d'entreprendre une grande aventure. Je m'y suis préparée, mais on ne sait jamais trop à quoi s'attendre. Quelles surprises audiovisuelles nous attendent ? Avec quelles difficultés devrons-nous composer ? Quoi qu'il arrive, pourtant, je suis sûre que le résultat final m'émerveillera. T.J.

BERTILLE BAK
Née en 1983 à Arras

Faire le mur, 2008
Vidéo, 4/3, stéréo, couleurs, 17 min.

Faire le mur est un documentaire fictionnel et ethnographique sur les rénovations de la cité n°5 à Barlin dans le Pas-de-Calais. C'est avec tous les habitants bientôt délocalisés qu'est né le film, ils interprètent leur propre rôle dans leur environnement quotidien, s'entremêlent la véracité des faits et une certaine mise en fiction du réel.

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

Exposition ouverte du 2 février au 26 mai 2013,
tous les jours de 14h à 18h.
Fermeture le mardi et le 1er mai. Entrée libre.

Villa Arson
20 avenue Stephen Liégeard
F- 06105 Nice cedex 2
tél. +33 (0)4 92 07 73 73
cnac@villa-arson.org
www.villa-arson.org

villa arson nice

La Villa Arson est un établissement public administratif sous tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Elle reçoit le soutien du Conseil général des Alpes-Maritimes, de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur et de la Ville de Nice.
La Villa Arson fait partie du réseau BOTOX[S] - www.botoxs.fr et de dca association française de développement des centres d'art - www.dca-art.com et de l'ANdÉA association nationale des écoles d'art www.andea.fr

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Culture Communication

2 FÉVRIER - 26 MAI 2013
VILLA ARSON NICE
GALERIE CARRÉE

AEQUADOR
LAURA HUERTAS MILLÁN
ICI, LÀ-BAS, ET LISBOA
JOÃO VIEIRA TORRES

La Villa Arson réunit les films de deux jeunes artistes issus du Fresnoy - Studio national des arts contemporains.
Ces œuvres ont pour point commun les fantasmes générés par des paysages réels ou imaginaires.

Commissaires : **PASCALE PRONNIER, ÉRIC MANGION.**

gratuit

ÉRIC MANGION : **vos deux films représentent chacun un paysage, mais traités de manière très différente. La caméra de Laura remonte l'Amazone dans un décor grandiose parsemé de constructions abandonnées et énigmatiques. Celle de Joao effleure la peau d'un homme. Cette peau filmée au plus près devient un territoire fantasmé. Comment en êtes-vous arrivés à sublimer ces paysages ?**

LAURA HUERTAS MILLÁN : *Aequador* est mon premier film tourné en Colombie, alors que je réalise des films depuis sept ans et que cela fait onze ans que je vis en France. L'envie d'un retour à mon « pays natal » a structuré le projet depuis ses débuts et c'était un désir déjà à l'œuvre dans mes films précédents, tous tournés en France. Ainsi j'ai filmé, pendant quelques années, des lieux ici qui représentaient à mon sens l'Ailleurs exotique et tropical (le jardin tropical de Paris, les serres tropicales de Lyon et de Lille), comme des substituts palliant l'absence des paysages de mon pays. En même temps j'abordais ces lieux dans leur réalité prosaique, depuis leur histoire et leur lien intrinsèque au colonialisme (le jardin tropical de Paris par exemple, était l'un des décors des zoos humains au début du XXe siècle).



Extrait de Laura Huertas Millán, *Aequador*, 2012

Ces travaux ont rapidement fait émerger l'archétype de la jungle, que j'ai embrassé comme un réservoir de fictions et d'images. Comme cela fait si longtemps que j'ai quitté la Colombie, ma mémoire oublie ses lieux et lui en substitue d'autres, des paysages « originaires », créés de toutes pièces, des jungles exubérantes et des mondes préhispaniques. La jungle amazonienne était donc un paysage désiré, fantasmé, l'image originaire ultime de mon « pays natal », une somme d'affects et de croyances portés vers « mon » Amérique. Dans *Aequador*, l'intrusion des bâtiments et des ruines postmodernes au sein du paysage amazonien, déjà esthétisé par la prise de vue, était une façon de pousser la sublimation dans ce sens. Partir d'un paysage réel et le raconter autrement au travers de la fiction. Je voulais aussi, d'une certaine façon, déjouer toute forme de jugement direct ou militant vis à vis d'une situation locale politique conflictuelle et donner la place à une subjectivité et à des émotions, d'où ce travail d'« esthétisation » ou de transformation du paysage.

JOÃO VIERRA TORRES : Faire un film d'amour, si bêtes puissent paraître les films d'amour, telle était au départ mon envie, tel était mon désir…

Je voulais partir d'un corps où l'amour aurait pu s'incarner, où l'amour s'était incarné… L'amour d'un corps, d'une ville, d'un pays, d'une langue, d'une sonorité, d'une luminosité… même si, avant ce corps, il y avait eu d'autres corps, avant cette ville d'autres villes, d'autres amours… moi dans d'autres villes, dans d'autres corps… d'autres villes et d'autres corps qui n'en continuaient pas moins eux-mêmes à m'habiter.

Je voulais utiliser la chaleur émise par ce corps et par cette ville pour à la fois révéler et dissoudre leur image. Ne sachant pas trop si je n'avais pas d'abord aimé la ville où mon amour s'est révélé, j'ai dans un premier temps filmé la ville et mesuré sa lumière, sa température. Mais j'ai vu que… je ne voyais ni ne sentais rien ou presque en regardant des images trop proches du vécu en même temps que si éloignées de l'expérience subjective alors que j'aspirais à saisir l'expérience, à la comprendre avec les sens et à la rendre saisissable par les sens. Ce qui m'a poussé à subjectiviser la ville, à la rendre audible, à lui donner un corps reconnaissable au-delà de son portrait, à donner corps à l'amour que j'éprouvais pour elle.

J'ai alors cherché à faire de Lisboa une représentation qui ne soit de nature ni iconique ni symbolique sans tomber pour autant dans l'abstraction ou dans la sublimation mais avec la volonté d'en conserver une empreinte. Ce que permettait jusqu'alors le film analogique mais malheureusement plus le numérique. D'où mon idée d'avoir recours à une empreinte thermique, celle-ci dût-elle être numérisée tout comme peut l'être une photographie analogique.



Extrait de João Vierra Torres, *Ici, Là-bas et Lisboa*, 2012

D'où vient l'affection pour un lieu ou pour quelqu'un que l'on rencontre et désire connaître ? Quand j'ai vu Lisboa, j'ai entendu ma langue parlée par d'autres, ma langue n'être plus la même. *Parler* d'autres et de même sans doute est-ce usé et usant, je le sais. Mais, quand je « les » ai entendus parler en avalant les voyelles que normalement « nous » mâchons longuement, je me suis dit naïvement : c'est donc vraiment de là que ça vient ? De là que l'on vient ? En partie sans doute mais pas totalement ! Parfois ce que je dis et ce qu'ils disent doit être traduit (trahi) pour qu'on se comprenne et heureusement ! En même temps que j'ai aussi découvert dans Lisboa des bribes de villes qui lui ressemblaient ou qui voulaient lui ressembler dans le pays où je suis né, le Brésil… J'ai vu également dans Lisboa, dans sa lumière et sa végétation, une ville qui peinait elle-même à être européenne, une ville contaminée (en bien !) par l'imaginaire et les éléments de pays lointains, d'Afrique, d'Asie, d'Amérique… dont le Brésil. Et là, à Lisboa, j'ai rêvé du Brésil que j'avais quitté et qui n'existe plus et aussi d'un Brésil avant le Brésil que je n'ai pas connu mais où j'ai vécu sans le savoir. « On » nous apprend que depuis Lisboa « on » est parti « découvrir » le Brésil ou, mieux, le créer de toutes pièces… Dans mes rêveries amoureuses (pseudo-auto-exotiques ?) je me demandais, et me demande en vue de mes travaux futurs, comment rencontrer subjectivement dans le Brésil lui-même « l'avant-Brésil » qui n'avait jamais demandé à être découvert parce qu'il n'était pas caché et parce qu'il était bien connu des peuples qui l'habitaient, qui ne l'ont jamais quitté, même ceux qui ont totalement disparu et qui ont résisté à leur propre façon… tant résistance frontale, résistance discrète que résistance à travers la contamination du « modèle » lui-même.

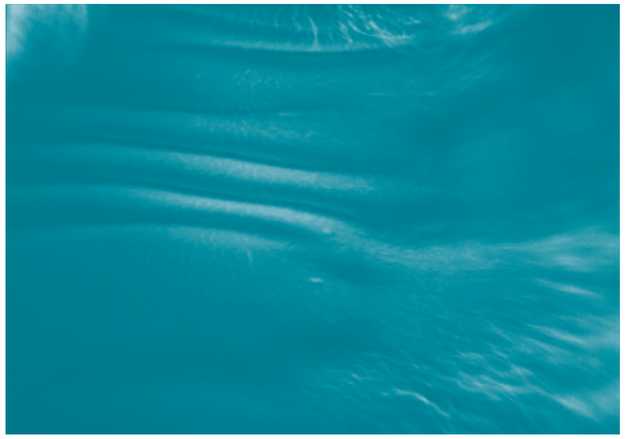
PASCALE PRONNIER : **vous accordez, tous les deux, une attention particulière aux traitements sonores de vos films. Avec *Aequador*, Laura crée un paysage de jungle amazonienne fantasmé, et le film de Joao, *Ici, Là-bas et Lisboa* nous livre une cartographie organique, et urbaine de la ville de Lisbonne. Comment traduisez-vous ces paysages sur le plan sonore ?**

JOÃO VIERRA TORRES : si c'est du corps de l'un de ses habitants que provient la lumière qui révèle, subjectivisée, la ville, c'est au travers des sons de celle-ci, à travers sa respiration, que l'on ressent son corps, sa présence matérielle à proprement parler.

Dans mes précédents films, surtout dans *La Bibliothèque, la nuit* (2012), j'avais déjà esquissé ce travail à la fois d'association et de dissociation entre son et image, comme si l'image et le son étaient deux lignes, pas forcement droites, qui se traçaient en parallèle dans le temps du film, chacune suivant sa propre voie, chacune menant sa propre vie, et qui, de temps à autre, se rejoignaient. Dans le cas de *La Bibliothèque, la nuit*, c'était principalement le son du chariot portant les livres qu'un vieil homme insomniaque arpentant son immense bibliothèque poussait pour les remettre en place après usage qui faisait le lien à la fois entre le champ et le hors-champ, et entre les différentes scènes et personnages, tel un fil rouge unifiant le tout en restant relativement autonome. Dans ce but, j'avais également utilisé d'autre sons concrets résultant des actions des personnages cohabitant avec le lieu (un personnage en soi), ponctuellement amplifiés dans un travail de mise au point et de floutage sonores.

Dans *Ici, Là-bas et Lisboa*, le fil conducteur, c'est une voix off et principalement un plan séquence sonore d'une vingtaine de minutes enregistré depuis le toit de l'immeuble où les images thermiques ont été filmées, dans le centre de Lisboa, entre les quartiers du Chiado et le Quais do Sodré (un port sur le Taje). Cet enregistrement a valeur documentaire, ce n'est pas un simple fond sonore pour asseoir une voix off, c'est pour moi la captation concrète de l'humeur même de la ville de Lisboa en cette fin d'après-midi marine et ocre du début de printemps 2012. Ce document sonore n'a pas non plus la prétention d'être la B.O. officielle de la ville, c'est comme une simple variation de son humeur. Il a pratiquement été utilisé tel quel, sans trop de coupes (après un beau travail du mixeur Damien Tranchot qui a travaillé pour plusieurs courts et longs métrages dont beaucoup produits au Fresnoy). Il a aussi pour moi une valeur narrative en en tant que telle qui va au-delà de l'histoire racontée par le narrateur parlant (peut-être, me dis-je aujourd'hui, un peu trop comme n'importe quel amoureux) de

ses périples. Les sons de la ville sont des micro-événements éclosant tout autour, pouvant être écoutés seuls, racontant des histoires parallèles ; il sont plus qu'une métaphore ou qu'un point d'appui pour extérioriser les « états d'âme » du narrateur. Ce sont comme les poils, les pores, le grain de la peau de la ville et les infimes microbes qui y circulent vus de loin, comme lorsqu'on la regarde depuis le haut d'un de ses nombreux miradors sur ces sept collines



Extrait de João Vierra Torres, *Ici, Là-bas et Lisboa*, 2012

En contrepoint il y a l'image en gros plan de la surface d'un corps lisboète, et il y a aussi la voix du narrateur qui cherche à être proche, qui se donne comme « intime ». Pardon, je sais que depuis les années 1980, vous avez sans doute trop pénétré des « intimités » en art et que vous vous êtes déjà peut-être senti mal à l'aise, vous disant quelque chose du type : « qu'est-ce que je fait ici tout(e) seul(e) avec cet individu qui me raconte sa vie ou me fait les yeux doux, on n'a pas élevé les moutons ensemble ! ». J'espère que vous n'avez pas ressenti cela dans ce cas-ci (même si je vous confirme que je suis un garçon naïf, sincère et très premier degré). Le narrateur dans mon film *aime*, ce n'est pas totalement de sa faute même si cela ne l'excuse pas de tout. Il raconte son histoire, à la fois générique et particulière, comme toutes les histoires d'amour et de vie. Ce n'est pas moi qui parle, je le fais parler. Mais puis-je me permettre un petit aparté ? J'ai toujours été très étonné par l'expression française qui dit : « il raconte sa vie ». Exemple : « je suis allé à la poste et la dame au guichet n'arrêtait pas de raconter sa vie ». Apparemment, ce n'est pas très bien venu de faire cela, en tout cas dans une file d'attente ou partout ailleurs avec des inconnus. Du moins en France (dans celle que je connais, je ne peux pas être sûr pour le reste). Au Brésil (du moins, là encore, dans celui que je connais, je ne puis pas être sûr pour le reste), cette expression n'existe pas, vu qu'un des principaux moyens pour entrer en contact avec autrui est de raconter sa vie à qui on ne connaît pas, et parfois pas même dans le but de se connaître… Dans *Ici, Là-bas et Lisboa* la voix off qui se veut proche ne parle pas directement d'une expérience personnelle, elle évoque seulement celle-ci, la prend comme support en essayant de l'ouvrir pour évoquer des questions plus générales comme l'exil ou le corps comme ultime demeure…

En fictionnalisant l'expérience subjective autant que possible, j'essaie de la vider de tout pathos tout en cherchant à garder une certaine proximité et empathie avec celui qui écoutera. Ce n'est vraiment ni de intimité ni de l'« extimité » au sens du psychiatre et psychanalyste Serge Tisseron (à la façon facebook). Et, en plus de ce que dit la voix (du sens de ce quelle dit), il y a la matérialité de sa sonorité et de la sonorité des langues qu'elle traverse et par lesquelles elle est traversée. Langues qui sont elles-mêmes comme des pays que l'on porte en soi, pays qui tout en existant réellement, n'en constituent pas moins une expérience subjective que le film cartographie à sa façon.

LAURA HUERTAS MILLÁN : le travail sonore dans *Aequador* a été essentiel dans la mesure où, dès les premières esquisses de scénario, il était très clair que le son porterait la narration et assurerait le passage d'un site architectural à l'autre. Dans mes films précédents le son jouait, en effet, un rôle tout aussi primordial et ce dès mon premier film *La Historia* (2005), un film sans images où s'imprimaient les sous-titres de narrations liées à la Colombie, rapportées par des voix. Aussi l'écriture du son m'a permis auparavant de matérialiser mon rapport conflictuel à l'image, qui est mêlé de répugnance et de fascination : je me méfie des images, mais je désire faire du cinéma. J'ai souvent utilisé le son pour défier le visuel, comme un moyen de le contredire ou de le désavouer, pour lui faire raconter autre chose que ce que l'on a strictement sous les yeux. Par exemple, mon film précédent, *Voyage en la Terre Autrement Dite* (2011), recrée de toutes pièces une jungle dans un jardin botanique grâce un montage sonore fait à partir de sonothèques de forêts tropicales.

Je suis partie tourner *Aequador* avec la certitude que le montage sonore serait l'échafaudage de sa narration. Contrairement à mon film précédent et à la plupart des films de « jungle » que j'ai vus jusqu'à présent, je voulais qu'il n'y ait aucune ambiance préexistante dans une banque sonore. L'équipe du tournage était extrêmement réduite, nous étions quatre, la chef opératrice Alexandra Sabathé (ancienne étudiante de la Fémis, ayant travaillé avec Luc Moullet et Isabelle Prim, entre autres), deux guides et moi-même. J'ai donc réalisé les prises de son : c'était très difficile car nous avons tourné pendant l'hiver amazonien, c'est-à-dire qu'il n'arrêtait pas de pleuvoir et que les moustiques étaient féroces - rester immobile plus de trois secondes était un réel martyre. Mais faire ces prises m'a permis de porter une attention particulière à certains animaux, des toucans ou des guacamayas, des singes à l'état sauvage. J'ai aussi porté une attention particulière aux prises de son d'ambiance dans la forêt ; comme je connaissais très bien le type de matériau sonore à disposition dans les banques françaises, j'ai essayé d'avoir des sons différents, des choses spécifiques que je n'avais pas l'impression d'avoir déjà entendues. Mais comme j'ai laissé mes ambiances sonores dans la sonothèque du Fresnoy, je suppose qu'un jour je les retrouverai dans d'autres films !

Mis à part ce travail « naturaliste », il y a eu lors de la postproduction un long travail de composition que j'ai mené en collaboration avec Christian Cartier (ingénieur son qui a travaillé notamment avec Alain Fleischer), accompagnés par moments de Geoffray Durcak (stagiaire au Fresnoy) et d'Edwin van der Heide (artiste invité au Fresnoy). Ce travail entremêle en gros trois types de sons : les sons pris en Amazonie, des nappes sonores créés par Christian Cartier et Edwin van der Heide et enfin des sons réalisés par François Bianco qui est sculpteur et étudiant à l'école nationale des Beaux-arts de Paris. La musique de Christian et Edwin tendait clairement vers la science-fiction, il s'agissait de sons de synthèse, avec des effets d'écho, de réverbérations et qui ont animé en particulier le bâtiment en forme d'ovni. Christian a aussi fait un très beau travail sur la dernière partie du film, la fête indigène (Ticuna) : nous avons utilisé des sons pris sur place que nous avons littéralement sculptés pour déjouer une forme de naturalisme ethnographique et en saisir le pur vrombissement, comme une musique qui surgirait des intestins de la terre pour accueillir ce rituel. Nous avons entrelacé ces chants et tambours modifiés avec des sons de la forêt de nuit eux aussi sculptés ; je voulais que cette scène soit comme un accouplement entre la nature et la communauté - ce qui correspond au sens profond de ce rituel filmé, qui est l'hommage de la communauté à l'une de ses femmes, une jeune fille qui a eu ses menstruations pour la première fois, et qui est ici célébrée en même temps que la nature, pour qui on chante et l'on danse. À travers elles, c'est la fécondité et l'abondance que l'on célèbre.

Enfin un mot sur les sons réalisés par François Bianco qui ont été tout aussi déterminants pour donner du corps aux images. En effet, François est intervenu en dernier, à un moment du montage où je sentais qu'il manquait aux architectures un poids, une tangibilité. François est sculpteur et musicien expérimental, il réalise des sculptures sonores aussi. Je lui ai demandé de travailler à partir de sons « concrets » : de l'eau sur du béton, du verre, de la pierre, tous les matériaux propres aux architectures apparaissant dans le film. À partir de ces indications, il a pu réaliser des nappes simples, sortes de « bruitages », et puis d'autres plus complexes, des musiques concrètes, parfois avec du chant. Ce que j'aimais dans ses propositions, c'est qu'on y retrouvait l'idée de synthèse, entre des chants cycliques et incantatoires, des sons prélevés à partir de matériaux réels et une certaine distorsion ou saturation propre à la musique industrielle - dont l'histoire s'inscrit elle aussi dans un rapport particulier à l'architecture et à l'entropie. Pensons à au groupe Einstürzende Neubauten par exemple, dont le nom signifie littéralement « bâtiments neufs en effondrement » et qui a pu nommé une série de ses disques *Strategies against architecture*.

Pour conclure sur cette question du son, il me semble qu'il me permet de matérialiser une forme de subjectivité, à travers une écriture composite où cohabitent des sons naturalistes - et très littéralement « naturels » - avec des boucles cycliques, des références au cinéma de science-fiction, et de la musique concrète ou postindustrielle… La réunion de tous ces éléments, ce métissage, me semble finalement plus honnête qu'une pure description sonore topologique ou diégétique. Ainsi ce paysage n'est pas tant un fantasme qu'une fiction, qu'un récit, l'association libre d'éléments qui n'étaient pas forcément censés se rencontrer.

ÉRIC MANGION : **nous venons d'évoquer le son. Mais peut-on en savoir plus sur les moyens mis à disposition pour les images. Quid de cette caméra thermique dont parle Joao ? Je crois savoir que cela été une grande aventure pour l'obtenir et s'en servir. Par ailleurs Laura évoque un climat fortement humide lors du tournage. A-t-il fallu adapter les prises de vue ou le matériel en conséquence ? Et si oui comment ?**



Extrait de Laura Huertas Millán, *Aequador*, 2012

LAURA HUERTAS MILLÁN : le film a été tourné très modestement, avec un canon 7D et un petit pied. Finalement c'était la seule caméra légère et tropicalisée à disposition - à part les caméras de pellicule, mais hélas, je n'avais pas le budget en accord avec un tournage en 16mm. Cette caméra n'est a priori pas l'idéal pour filmer des paysages en plan large : le surdétail dans la nature n'est pas bien compris par le capteur et peut créer des aberrations de pixel, aliasing, etc. Par défaut cet appareil crée des images très contrastées, alors que je cherchais au contraire un rendu doux et plus nuancé. Nous avons donc travaillé en amont avec la chef opératrice Alexandra Sabathé, pour installer des courbes de réglage appropriées à ce que nous cherchions. Nos plans faits caméra à l'épaule se sont avérés cauchemardesques en termes de rendu, c'est pourquoi nous avons privilégié les plans fixes et les focales longues. Nous avons travaillé comme un photographe, à l'attente de la bonne lumière pour nos prises de vue.

Comme nous n'étions que nous deux et nos deux guides, il fallait impérativement que nous puissions nous déplacer facilement. Nous avons passé trois jours au sein de la forêt amazonienne et il pleuvait tout le temps. Nous étions trempés en permanence, avec une seule rechange de vêtements secs pour dormir. Finalement c'est la légèreté du dispositif du tournage qui nous a été le plus favorable, puisque nous étions mobiles pour bouger rapidement dès que la pluie devenait insupportable. Pour tout dire, notre expédition a commencé en traversant un ruisseau devenu rivière à cause de la pluie, avec l'eau qui nous arrivait jusqu'au torse, nous avons eu plus de six heures de marche par jour, je me suis faite une entorse au genou, ma chef opératrice a eu des problèmes musculaires, etc. Ce qui est frappant dans la jungle, c'est que rien ne bouge, tout est statique à l'oeil nu. C'est même très inquiétant, il faut être aux aguets tout le temps pour ne pas marcher ou heurter un animal ou une grosse racine - nos yeux d'occidentaux sont un peu comme le capteur du 7D, ils n'ont pas l'habitude du « surdétail » organique.

Nous n'avions pas de machinerie, or il aurait été dommageable de construire un film seulement en plans fixes pour traiter le voyage comme sujet. Nous avons ainsi passé plusieurs jours sur le fleuve Amazone, dans une petite barque avec laquelle nous allions sur les rives du Brésil et du Pérou. J'ai intégré ces déplacements dans le film et nous avons utilisé le fleuve en guise de rails de travelling. Finalement cette sorte d'espace fluctuant et aquatique, instable, fragile, répondait bien à l'immobilité de la forêt. Ces mouvements ont été possibles encore une fois de par légèreté de notre dispositif de captation. Je pense que cette façon de faire le film façon « guerrilla », dans l'invisibilité, la dispersion, sans trop de moyens, en somme de façon vernaculaire, fait aussi sens vis-à-vis des architectures utopiques, qui jouent sur le surnombre, le monumental, la grandiloquence et l'imposition.

La deuxième partie du travail d'image a été la création des bâtiments en image de synthèse. Dès le tournage il fallait être très conscient de la composition de chaque plan pour laisser de la place pour les incrustations. Les bâtiments ont été modélisés sur 3Ds Max, le logiciel utilisé en architecture pour modéliser les immeubles d'aujourd'hui. L'esthétique des films d'architecture actuels m'a frappé par son utilisation d'une iconographie type « Cité idéale », avec la gamme chromatique en conséquence (couleurs pastelles, tons chairs, perspectives…) et mes architectures ont été fabriquées avec cette conscience là. Le résultat final tient beaucoup d'un collage, mais cela me paraît intéressant d'un point de vue esthétique, historique et conceptuel ; le film pourrait aussi être une sorte de maquette, d'un projet passé ou à venir. J'aime bien aussi l'idée d'une transparence dans le dispositif (un collage très visible), permettant néanmoins une projection de l'imaginaire : il m'est déjà arrivé que des personnes ayant eut le film me demandent où en Amazonie ont été filmés ces bâtiments, et que d'autres soient surprises en apprenant que les édifices sont de fausses ruines en 3D. Je trouve cela très beau : malgré l'artifice assez évident des effets spéciaux, à un moment donné un pacte diégétique a eu lieu avec ces spectateurs et ils ont choisi d'embrasser le vraisemblable comme étant véridique.

JOÃO VIERRA TORRES : en poursuivant mes recherches au Fresnoy je voulais faire un autre film tout en ayant une contrainte : l'utilisation de ce qu'on appelle des « nouvelles technologies », ce qui veut dire énormément de choses des plus diverses et exigeait de ma part un choix. Ce que je voulais en tout cas éviter, c'était la détermination totale de l'œuvre par un quelconque moyen technique car, si la technique utilisée (toujours en passe de devenir obsolète) pour une œuvre est, certes, importante, le risque, évident, est de tomber dans la fascination pour la technique employée et dans ce qu'on appelle l'art technologique qui risque de n'avoir d'art que le nom, faute de toute véritable dimension esthétique ou artistique.



Extrait de Laura Huertas Millán, *Aequador*, 2012

Après beaucoup d'hésitations et l'écriture de différents projets, j'ai choisi de filmer avec une caméra thermique, désireux de creuser l'intuition selon laquelle, avec cet « utilitaire », je pouvais construire un film avec les empreintes de chaleur émanant d'une ville (en l'occurrence Lisbonne) et des corps l'habitant, plus les traces invisibles à l'œil nu laissées par ces corps sur la ville elle-même et sur d'autres corps.

Et en effet, après quelques périples, pas très intéressants à raconter, pour pouvoir avoir entre mes mains cette caméra (aujourd'hui encore très chère et haut de gamme, mais qui sera probablement dans tous nos téléphones portables d'ici quelques années) et la tester, j'ai filmé la ville . Mais je me suis alors rendu compte que, à ma grande déception, l'image ne correspondait pas du tout à ce que j'attendais. L'image de la ville était (telle une vue en rayons-X) trop désincarnée alors que je cherchais au contraire à capter sa présence. Ce pourquoi, après plusieurs essais (après m'être livré, en quelque sorte, à une forme d'expérimentation artistique sinon technologique), j'ai fini par mélanger sujet et objet filmés en les fondant en un seul, à la fois ville-aimée et corps-aimé.

Pour montrer ce corps-ville, j'ai en fait bricolé (au sens de Claude Lévi-Strauss) avec la « nouvelle technologie » de manière très artisanale, très « primitive », en un travail de type sculptural (en même temps que cinématographique) sur l'image du corps obtenue au moyen de bouffées de chaleur à partir du noir total (ce qui tendrait à faire de la technique ici utilisée une technique sculpturale supplémentaire, là où la sculpture du vingtième siècle a déjà considérablement étendu l'éventail des techniques en usage, jusqu'alors limité à la taille et au modelage).

Par là-même je cherchais à obtenir une image correspondant à une impression subjective plutôt que de me contenter de l'image produite par la machine. Ce tout en cherchant également à éviter, au pôle opposé, tout ce qui pourrait se rapprocher d'une forme de néo-pictorialisme (même sculptural), car toujours en gardant à l'idée que la lumière qui révèle ce corps-aimé et fait miroiter la ville émane de la chaleur de ce corps même.

PASCALE PRONNIER : **vous êtes actuellement engagés dans de nouvelles productions d'œuvres, dans le prolongement de Aequador pour Laura et Ici, Là-bas et Lisboa pour Joao. Vers quelles recherches et quels territoires nous emmenez-vous ?**

LAURA HUERTAS MILLÁN : je prépare en ce moment plusieurs projets de film. Le premier est un projet assez risqué pour moi mais dont je ressens une profonde nécessité : un premier film de fiction, tourné à Bogota. C'est risqué car c'est la première fois que je veux embrasser au premier degré cette forme cinématographique. Je ne peux pas en dire vraiment plus, à part le fait que le projet part d'un grand désir de représenter cette ville où j'ai grandi et que j'ai très peu vue au cinéma telle que je l'ai vécue (même si plus l'écriture avance, plus le projet prend la forme d'une allégorie ou de science-fiction).

Le deuxième est un projet de moyen-métrage dans la continuité de *Aequador* et *Voyage en la Terre autrement dite* (2011), que je vais faire en Amazonie Colombienne. Il mélangera probablement plusieurs registres d'images différents et sera très concentré sur la culture huitoto en particulier.

Par ailleurs je suis en train de finir les montages d'autres films en cours, dont deux autres tournés aussi en Amazonie et un film en super 8 tourné dans le parc de la Tête d'Or à Lyon.

Je mène aussi en même temps un doctorat de pratique créé par l'université PSL (Paris Sciences et Lettres), regroupant l'École Normale Supérieure rue d'Ulm, les Beaux-Arts de Paris, les Arts Déco, les conservatoires d'art dramatique et de musique. Cette recherche, qui porte sur les « fictions ethnologiques » et ses systèmes de représentation notamment cinématographiques, me permet de poursuivre un travail en atelier. En ce moment, par exemple, je produis des installations où la figure du metteur en scène revient systématiquement. Ces installations font cohabiter des archives, des récits créés de toute parts et un ensemble de pièces réalisées en collaboration avec d'autres artistes, dans un clair détournement des objets accompagnant un film en amont et en aval de sa production (scénario, storyboard, affiches, etc.). Ce travail théorique et en atelier me permet donc de comprendre ma place, l'endroit d'où je voudrais continuer à produire, parler ou écrire : la question du vernaculaire revient elle aussi de manière presque obsessionnelle.

En parallèle je suis aussi le post-diplôme de l'EESI (Ecole Européenne Supérieure de l'Image) « document et art contemporain » avec Erik Bullot, ce qui me permet de compléménter et élargir mon travail cinématographique, par des rencontres et des réflexions théoriques. Ces expériences pédagogiques, extrêmement stimulantes, engagent une production active d'œuvres dépassant largement ce cadre.

L'horizon de ces expériences est la préparation d'une exposition monographique qui rende sensible les circulations et les échos entre mes différents travaux, films et maintenant objets… Je désire depuis un moment voir tous ces travaux vivre ensemble dans un même lieu. Et continuer par ailleurs mon travail de cinéaste.



Extrait de João Vierra Torres, *Ici, Là-bas et Lisboa*, 2012

JOÃO VIERRA TORRES : actuellement, je me trouve dans le Nordeste du Brésil en train de finaliser un projet de court-métrage (le premier d'une série) coréalisé avec Tanawi Xucuru-Kariri, un jeune artiste musicien de la tribu Xucuru-Kariri de l'état d'Alagoas. Le film a trait à leur musique (et à leur danse), le « toré », tout en cherchant à poser la question : qu'est-ce que *se reconnaître* indien ? avec un passif de plus de 500 ans de métissage (très souvent forcé), dans un endroit où *être* indien ne se résume absolument pas au fait de *paraître* indien ou non-acculturé selon les standards médiatiques en usage (vivre nu, peint, portant des plumes…).

C'est un fait que, depuis le début des invasions par de multiples populations européennes qui se sont installées dans l'actuel Brésil, les populations d'origine précolombienne habitant dans la région du Nordeste ont été les premières dans la ligne de front de cette « zone de contact » au sens de Mary Louise Pratt [1]. Comme on sait, une des particularités de la colonisation et constitution historique du Brésil a été une politique d'implantation et de conquête du territoire reposant sur la miscégénation avec les « locaux » (et, plus tard, avec les esclaves d'origine africaine). C'était une « stratégie », intentionnelle ou pas, très logique étant donné que la population portugaise aux XVI[e] et XVII[e] siècles était de taille minuscule par rapport à tous les territoires qu'elle occupait (dans les continents tant européen qu'américain, africain et asiatique). Métissage qui, selon l'historien Gilberto Freyre [2], était déjà une constante dans la péninsule ibérique et surtout au Portugal, véritable carrefour où, depuis la nuit des temps, bien avant les « découvertes », les populations les plus diverses se sont croisées.

Néanmoins ce processus de « mélange », tant loué comme l'une des merveilles du « peuple » brésilien, n'a pas toujours été très galant (et on ne parle pas ici que d'amours, de viols ou de confiscations de terres, mais aussi de violences telles que ne plus avoir droit de parler sa propre langue, devoir se convertir… et autres faits bien connus). Néanmoins, des peuples indiens du Nordeste (et pas seulement eux) ont résisté jusqu'à aujourd'hui, non pas tant au métissage mais à la spoliation totale de leur croyances, de leurs choix, de leur musique, de leur terre, parfois de leur langue… Et cela malgré la fausse idée qui a été assez répandue, ici comme ailleurs, qu'il n'y a plus d' « indiens » dans cette région, que tous ont été décimés ou totalement « acculturés », parce qu' « ils » « nous » ressemblent trop.

Alors, si vous êtes brésilien, très métissé comme moi, et que vous arrivez chez les Xucuru Kariri, votre réaction sera peut-être : « est-ce qu'ils sont encore indiens ? » (la question classique, généralement dans le but d'exclure). Ou alors : « pourquoi ne suis-je pas encore indien ? » (voir les écrits de l'anthropologue Eduardo Viveiro de Castro [3] sur le « devenir-indien » (en un sens deleuzien) du Brésil, même si j'ai rencontré pas mal d'indiens et de non-indiens pas très optimistes sur ce devenir). L'autre question que l'on pourrait se poser étant : l'assimilation choisie (par goût ou par besoin de survivre) d'éléments « étrangers » dans sa propre culture ne serait-elle pas tant de l' « acculturation » qu'une forme de « résistance anthropophage » (manger l'autre et s'approprier-assimiler ses qualités, ce que l'on juge bon, digérer et évacuer le reste : voir à ce sujet les textes d'Oswald de Andrade et les critiques de Suely Rolnik [4] et, là encore, de Viveiros de Castro [5]

Mes recherches se dirigent aujourd'hui vers ces questionnements pour des raisons d'ordre personnel. Je suis né dans le Nordeste et ai grandi dans l'extrême nord de l'Amazonie (tout en m'y sentant étranger) où j'ai vécu au quotidien au contact de populations d'origines indigènes (souvent traitées davantage comme des étrangers que moi) qui essayaient tant bien que mal de s'intégrer, en ville, à une culture dont je voulais m'éloigner. Aujourd'hui je fais le mouvement inverse : après avoir choisi d'intégrer, depuis plus de 10 ans, une culture qui m'était étrangère, je souhaite à présent travailler à partir de ce désir, de ce besoin à la fois d'intégration et d'éloignement chez ces populations. Je repars dans quelque jours en Amazonie, dans l'état de Roraima, où je compte poursuivre mes recherches auprès de populations indigènes (Macuxi, Wayay, Wapxana, Yanomami…) vivant dans la capitale (Boa Vista) où je souhaite tourner une fiction.

[1] *Imperial Eye : Travel Writing and Transculturation*, Londres/New York, Routledge. 1992.
[2] *Maîtres et esclaves, La Formation de la société brésilienne*, 1933, tr. fr. Paris, Gallimard, 1952.
[3] *Métaphysiques cannibales*, tr. fr. Paris, PUF, 2009.
[4] *Manifeste anthropophage*, 1928 & Suely Rolnik, *Anthropophagie zombie*, 2008, tr. fr. Paris, Black Jack, 2011.
[5] Eduardo Viveiros De Castro, ibid.

Laura Huertas Millán, *Aequador*, 2012 (19 min 42 s)

João Vierra Torres, *Ici, Là-bas et Lisboa*, 2012 (18 min 37 s)

Laura Huertas Millán est née à Bogota (Colombie) en 1983. En 2001, elle s'installe en France, où elle vit et travaille actuellement. Elle est diplômée, avec les félicitations du jury, de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris et du Fresnoy, Studio national des arts contemporains. Elle mène actuellement un doctorat de pratique avec l'université PSL (Beaux-Arts de Paris, ENS rue d'Ulm) couplé au post-diplôme de l'EESI «document et art contemporain». Son premier film *La historia* (2005) était un film sans images, des écrans noirs, supports pour des récits rapportés. La défiance envers les images amorce une enquête sur les représentations de l'exotisme et plus tard de l'ethnologie : ses films *Sin dejar huella* (2009), *Voyage en la Terre Autrement Dite* (2011) et *Aequador* (2012) trouvent dans ces iconographies des leviers vers la fiction. Ses films circulent dans des festivals internationaux de cinéma tels le FIDMarseille, les Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid, 25 FPS, le Tampere film festival, Curtas Vila do Conde. Ils sont aussi projetés dans des galeries (Edouard Manet à Gennevilliers), des musées (MAC Santiago de Chile, LAM Villeneuve d'Asq, MAMBO Bogota) et des évènements d'art contemporain (Printemps de septembre à Toulouse 2012, Biennale Mulhouse 010).

João Vierra Torres est né au Brésil en 1981 où il vit jusqu'à l'âge de 17 ans dans le Nord de l'Amazonie. Il s'installe à Miami puis à Paris en 2002 où il entreprend des études pratiques et théoriques, conjointement en arts plastiques et en art dramatique. Il obtient son Master en photographie/vidéo à l'école nationale supérieure des Arts Décoratifs à Paris, puis intègre pour deux ans la résidence du Fresnoy. Sa pratique prend des formes très diverses : séries photos, vidéos/films, performances… partant de réminiscences provenant pour une grande part de la culture dans laquelle il a baigné dans son pays d'origine. Réminiscences mises en abyme par les expériences qu'il a accumulées à l'étranger, le recours au basculement du réel dans la fiction étant un moyen pour lui de se distancier de ces expériences et de les faire partager (*Ici, Là-bas et Lisboa* (2012) ; *La Bibliothèque, la nuit* (2012) ; *Nursery Rhymes* (2009/2010) ; *Y a pas de problème hôtel* (2009/2010) ; *Les 48 heures* (2009) ; *2+1* (2009) …).