

presse

Ariane Michel : "il y a"

texte de christophe kihm,
mai 2007

L'animal est l'élément central autour duquel gravite le travail artistique d'Ariane Michel, qu'il soit saisi dans un environnement naturel, des paysages ou des villes, qu'il soit relié, associé ou confronté à d'autres présences, animales ou humaines. Ici, un chien errant dans un paysage dévasté aux lendemains de fortes inondations (Après la pluie), là un groupe de morses au repos, sur la berge, à peine perturbé par le passage d'un bateau au lointain (sur la terre), ou bien encore une chouette, posée sur un arbre aux abords de la place de la concorde, observant le trafic routier de Paris la nuit (Les yeux ronds) ou enfin un groupe de chercheurs lors d'une expédition scientifique au Groënland. Cette spécificité des films d'Ariane Michel révèle en grande partie leur singularité, puisque nature, paysage, présences humaines ou animales sont ici coordonnés par l'animal, qui en détermine la possibilité. Cette exigence n'engage donc pas un jeu de variations autour des animaux, entre anecdote et incongruité, dans des récits renouvelés par des contextes et des situations nouvelles : elle impose un plan de construction à l'artiste, qui doit chercher à traduire, avec des techniques d'enregistrement, de montage et de diffusion, l'étrangeté de l'animal, porteur d'un monde face à au nôtre. On l'aura compris, le point de vue retenu par Ariane Michel interdit le recours à toute ressource anthropomorphique et ne peut donc prétendre à la construction d'un quelconque récit de la vie animale, comme à toute évaluation de l'intelligence animale. Tout l'enjeu de ce travail, au contraire, consiste à trouver des points de raccord, des figures de passage entre des mondes, par la médiation de l'image et du son, afin que le monde animal, devenu si radicalement étranger au nôtre, puisse de nouveau s'articuler avec lui au gré d'une « entente involontaire » (pour reprendre les termes de Claude Lévi-Strauss). Les films d'Ariane Michel engagent donc une expérience dont les conditions de possibilités sont singulières. Sur un plan technique, tout d'abord, cette expérience doit beaucoup aux films d'observation : la caméra et le micro y fonctionnent comme des pièges tendus à l'imprévu et au hasard. Les appareils de captation y sont donc utilisés comme des appareils de capture et la durée des enregistrements n'y est jamais fixée au préalable. On attend toujours un miracle, qui peut-être ne se produira jamais. Mais qu'importe, au fond, car l'attente et l'écoulement du temps sont les conditions et peut-être même les qualités nécessaires de cette construction, car le piège n'est pas un appareil de capture tendu à l'animal, il est un outil de mesure du temps qui confère au film son rythme et sa durée. L'effet de cette articulation spécifique entre capture et captation est donc immédiatement sensible sur le plan narratif. Au « il était une fois... » (la vie des animaux) de la fable anthropomorphique, se substitue donc, dans les films d'Ariane Michel,

un «il y a» (le monde animal), qui marque à la fois une présence singulière de et à ce monde. ce glissement d'une formule impersonnelle vers une autre implique deux constructions distinctes du récit. «il était une fois...» marque le préalable d'un point de départ à tout récit, et laisse entendre un rapport de causalité linéaire entre les différents éléments convoqués par la narration. Le «il y a» d'Ariane Michel marque un état des choses et ne présuppose aucune hiérarchie entre les éléments répartis dans l'espace et le temps. La perspective offerte par cet état des choses ne supprime pas cependant toute possibilité de narration, elle en dispose les éléments sur plan un horizontal : tout est déjà-là, livré dans sa complétude et sa finitude, le monde est immanent et ses possibilités d'actualisation, enregistrées par les appareils de captation, sont entièrement ouvertes. cette différence sensible entre deux appréhensions du monde joue sur deux plans supplémentaires. «il était une fois» suppose l'existence d'une instance narrative qui prend en charge la responsabilité du récit et offre une lecture du monde : il faut une voix pour raconter l'histoire et donner un sens à la suite des événements. À l'inverse, «il y a » fonctionne sur un mode constatatif, et prend le parti de montrer un monde dont l'histoire ne se raconte pas, de laisser entendre son bruissement et son étrangeté. mais il ne suffit pas de placer son dispositif de tournage dans un lieu donné, de mettre les machines en marche, de lancer l'enregistrement et d'attendre l'épuisement physique ou la panne technique pour atteindre un monde dans son immanence. tout choix pratique, dans cette entreprise artistique, est précédé d'une décision radicale sur le plan esthétique. La question première, et la plus difficile à résoudre, étant alors la suivante : comment s'inscrire dans cet «il y a», comment intervenir au sein de ce monde sans en perturber ou en modifier fondamentalement les lois ? À cette interrogation, Ariane Michel répond de manière très directe, et selon les nécessités de ses films évoque différentes solutions. au Groënland, filmant ces morses qui dorment sur la banquise (sur la terre), elle dit avoir essayé de devenir une pierre, l'attente n'était ici payée en retour que par la disparition ou l'effacement. Pour Les Hommes, film réalisé à l'occasion de cette même expédition scientifique au Groënland, elle met à profit son statut de clandestin sur le bateau comme à terre : ni scientifique, ni animale, ni végétale, elle dispose d'un rapport d'étrangeté total aux mondes en présence : cette étrangeté constituera l'essence même de son travail artistique... mais il faut encore que ces positions de principe trouvent des traducteurs : Ariane Michel filmera à hauteur d'animal, ne prononcera jamais le moindre mot, ne laissera jamais entendre sa présence... conditions nécessaires pour qu'une écoute soit possible et que la caméra se focalise sur le jeu des présences, leur proximité, leur éloignement, l'échange de regards et la tension qui émane nécessairement de leurs rencontres. La volonté de toucher l'«il y a» s'accorde donc des formes de neutralité, même si elle ne peut prétendre au neutre. Le travail d'Ariane Michel ne tend, en aucun cas, à l'adoption d'un dis-

positif de captation continue, telle que la vidéo surveillance en permettrait par exemple les possibilités techniques. car ses films, si ils n'épousent pas les structures d'une narration classique, ont besoin d'une construction narrative. Et si les opérations de captation du monde sont toutes porteuses de potentialités en ce sens, c'est parce que Ariane Michel les mobilise en association avec un élément dramatique récurrent, leur offrant un cadre où elles gagnent en intensité : dans le monde animal tel qu'il est, l'artiste cherche à produire ou à suivre une intrusion – qui fonctionne, au fond, en relais à sa position de filmeur enregistreur. cette intrusion est sujette à variations : tantôt une chouette arrive dans une ville, et c'est alors la présence animale qui vient troubler l'organisation humaine ; tantôt c'est une expédition qui vient accoster aux rives d'un continent sauvage et déserté par l'homme... mais toujours, à l'intermédiaire des deux mondes, l'artiste, jeune femme saisie dans un devenir animal, qui tente de produire, munie de ses appareils de capture et de captation, une zone de contact. Elle cadre l'image, oriente le micro. Elle montera, ensuite, ces images et ces sons, accomplira d'autres opérations de sélection, encore. ces découpes et ces agencements, ces prises de formes, réalisent le passage d'un mode essentiellement constatatif (il y a) à un mode nécessairement performatif (le récit d'un il y a) : elles construisent une réalité intermédiaire, celle d'un film comme tentative de raccord entre des mondes. Dans le projet qu'elle a réalisé pour Bâle, Ariane Michel déplace une nouvelle fois le cadre de son expérience. il y aura bien un film, et ce film, encore, se situera à l'intersection de deux mondes, pour tenter de nouveaux raccords entre l'animal et l'humain. mais il y aura aussi une performance, qui d'une certaine manière redoublera le film et viendra créer un trouble supplémentaire, proposant au spectateur de devenir acteur. jeux de regards et co-présences, tensions démultipliées... plus que jamais, cette assertion de Maurice Merleau-Ponty y résonnera pleinement : « un champ d'espace-temps a été ouvert : il y a là une bête ».

"There is"

Ariane Michel,
by Christophe Kihm,
May 2007

The animal is the central element in Ariane Michel's work - whether caught in its natural environment, in landscapes or cities, or in connection, relation or association with other animal or human presence. It appears under the guise of an errant dog in a desolate landscape after a devastating flood (Après la pluie) or a group of walruses relaxing ashore, undisturbed by a passing ship in the distance (sur la terre), as an owl perched on a tree near Paris's Place de la Concorde observing the night traffic (Les yeux ronds) or, conversely, in a confrontation with a team of researchers on a scientific expedition to Greenland. This particularity of Ariane Michel's films, where the animal coordinates nature, landscape, human or animal presence, whose possibility it thus determines, denotes to a large extent their singularity. But this requirement, instead of inducing playful variations on animals, cast between anecdote and incongruity and voiced in narrations reiterated by new contexts and situations, imposes a construction plan on the artist who is urged to translate, with the help of recording, montage and projection techniques, the strangeness of the animal as a representative of a world facing ours.

The point of view Michel adopts in her films evidently prohibits the exploitation of anthropomorphic resources and is hence ineffectual in positing the construction of whatever narrative on animal life - or an evaluation of animal intelligence, as it were. The whole point of Michel's work instead consists in making out connecting points - transitional figures between different worlds - using the mediation of image and sound to the effect that the animal and the human world, which have become so radically distinct, may again articulate themselves according to an "involuntary understanding" (in the words of Claude Lévi-Strauss).

Ariane Michel's films thus involve an experience whose conditions of possibility are unique. On a technical level, first of all, this experience owes a great deal to nature observation films, with the camera and microphone operating like improvisational and chance traps. The recording, or "captation" devices are in fact used as "capturing" devices, while the length of the recordings is never preordained. One always waits for a miracle, though it might never happen. But more importantly, the wait and the passing of time are the very conditions, if not the necessary qualities of this construction, since the trap is not a capturing device turned against the animal but a measuring tool dictating the rhythm and duration of the film.

This specific articulation between captation and capture has a direct and obvious impact on the narrative level. In Ariane Michel's films the familiar allegation that characterizes the anthropomorphic fable, "[once upon a time] there was..." (the life of animals), gives way to the assertion that "there is" (an animal world), which marks both a unique presence of and in relation to this world. The shifting from one impersonal formula to another implies two distinct narrative constructions. "There was" marks the aprior of a point of departure to any given narrative and insinuates a linear causal relationship between the various

elements summoned up by the narration. Ariane michel's "there is" in turn marks a state of things without presuming of a hierarchy between the elements aligned in space and time. yet the perspective proposed by this state of things does not entirely suppress the eventuality of narration, but simply distributes its elements on a horizontal level: everything is already there, conveyed in its completeness and finitude; the world is immanent and its possibilities for actualization, recorded by the captation devices, are unlimited.

This sensitive difference between two apprehensions of the world manifests itself on two more levels. "There was" presupposes the existence of a narrative instance taking responsibility for the story and offering a reading of the world: there has to be a voice telling the story and investing the unfolding events with meaning. "There is", on the contrary, functions on a constative mode, choosing to show a world whose story cannot be told by simply making its rustle and strangeness audible.

but in order to grasp the world in its immanence it's not sufficient to set up one's filming device on a given spot, run the machines, start recording and wait for physical exhaustion or a technical failure. Every practical choice in this artistic endeavour is preceded by a radical decision in aesthetic terms. The first question, then - and the hardest to resolve -, is how to inscribe oneself in this "there is", how to intervene within this world without disturbing or fundamentally modifying its laws? Ariane michel answers this interrogation in a very straightforward way, and depending on the requirements of her films, resorts to different solutions. in *Greenland*, filming these walruses dozing off on an ice floe, she says she tried to literally turn into a stone; the wait in this case being repaid only by disappearance or self-effacement. For *Les Hommes*, shot during the same trip to Greenland, michel put to advantage her status as an alien passenger - both on the boat and on the ground. pertaining to neither the scientific nor animal or vegetal world, her relationship with the worlds at hand was marked by a distinct strangeness; this strangeness would hence become the essence of her work... but such principled positions require translations: Ariane michel keeps her camera at eye level with the animals, never comments nor lets her presence become palpable... These are essential requirements if one intends to enable close listening and let the camera focus on the interplay of presences, their proximity and distance, their exchange of glances and the tension that is bound to emanate from their encounters.

The resolve to touch the "there is" thus acknowledges the forms of neutrality, even if it cannot pretend to become neutral. Ariane michel's work never tends towards continuous recording, for which devices such as surveillance cameras could provide the necessary technical means. For although they deviate from classical storytelling, her films nevertheless require a narrative construct. The fact that all the operations of "catching" the world bear potentialities in this regard can be inferred from the artist's decision to employ them in association with a recurring dramatic element, providing them with a framework in which they gain intensity: Ariane michel seeks to produce or to follow an intrusion into the animal world as it is - an intrusion which actually functions as an interme-

diary of her position as filmographer/recorder. This intrusion is subject to variations, taking the shape of an owl in a city, whereby it's the animal presence that disrupts human organisation, or of an expedition docking on the shores of a barren and deserted continent... But at the intersection of both worlds invariably stands the artist, a young woman caught in a becoming-animal, who, armed with her capturing and captation devices, tries to produce a zone of contact. she frames the image, directs the microphone. she then proceeds to edit these images and sounds, making more choices, over and again. These cuts and arrangements, these shapings effectuate the passage from an essentially constative mode ("there is") to a necessarily performative mode (the story of a "there is"), constructing an intermediate reality - the reality of the film as an attempt to link worlds.

In screenings, her project for Bale, Ariane Michel again shifts the framework of her experience. There will be another film, and this film, too, will position itself at the intersection of two worlds, trying to establish new connections between the animal and human world. But there will also be a performance, which in a way will redouble the film and create an additional disturbance by proposing spectators to become actors; a play of glances and co-presences, multiplied tensions... more than ever, Maurice Merleau-Ponty's assertion that "a field of space-time has been opened: there is a beast" will take its full meaning.

Le Monde

SAMEDI 27 OCTOBRE 2007

Galleries

Ariane Michel

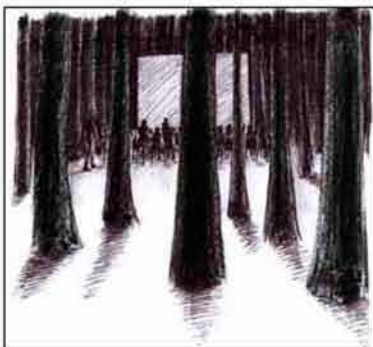
Galerie Philippe Jousse

Le film que présente ici la jeune vidéaste Ariane Michel se dessine comme une errance dans une forêt sombre, au gré de ses habitants : là, un renard tourne et retourne, hypnotisé par notre approche ; un hibou le contemple, avec ses yeux que la caméra scrute incroyablement ; ici, un hérisson s'enfonce dans l'obscurité. La première fois que ces images ont été projetées, c'était dans une forêt, près de Bâle, pendant sa Foire d'art, en juin. Ariane Michel en a filmé les spectateurs comme des animaux nocturnes : on les

voit ici aux aguets, dans une communion païenne avec le monde, dont les animaux seraient les entremetteurs. ■

EMMANUELLE LEQUEUX

« The Screening », Ariane Michel, Jousse
Entreprise, 24, rue Louise-Weiss, Paris-13^e.
M^o Chevaleret. Tél. : 01-53-82-10-18. Du
mardi au samedi de 14 heures à 19 heures.
Jusqu'au 24 novembre.



Galerie Jousse entreprise

Ariane Michel

Ariane Michel. The Screening

Dans une scénographie perturbante, la galerie Jousse Entreprise présente une œuvre d'Ariane Michel, à la fois événement ponctuel et travail filmique. On y retrouve le thème d'une nature panthéiste, sensible dans l'œuvre de la jeune artiste.

Par Magali Lesauvage

Le synopsis de *The Screening* est explicité ainsi : « Une forêt, la nuit. Les rituels des bêtes nocturnes sont perturbés par la venue d'un groupe d'humains : ils s'assoient devant une surface blanche qui, plongée dans le noir, s'anime ». Ce mini-événement a été organisé par l'artiste Ariane Michel en juin dernier, dans le cadre d'un «art statement», en marge de la foire d'art contemporain de Bâle : un certain nombre de personnes, répondant à une mystérieuse invitation les conviant, au milieu de la nuit, dans un bois, assiste à une projection.

Œuvre en abyme, le film montre l'environnement même dans lequel se trouve le spectateur, à savoir une forêt, habitée de ses animaux, auxquels Ariane Michel donne ironiquement le rôle de voyeurs. Le travail sur le son, très précis et rendant compte de tous les micro-événements de la forêt (hullement, piétinement, envol, halètement, etc.), rend encore plus véridique la sensation d'être à la fois dans la forêt et dans l'image : d'où proviennent les sons ? de la nature environnante ou de l'œuvre montrée ?

Lors de cette expérience bâloise, le spectateur se retrouvait ainsi pris dans une contradiction manifeste entre sensation et raison : ce que je vois correspond-il à ce que j'entends et à l'endroit où je suis ?

Ariane Michel poursuit ici une réflexion passionnante sur le regard et la vision, développant, comme dans son précédent film *Les Yeux ronds* (2006), un dialogue complexe entre homme et animal, civilisation et nature. A propos de celle-ci, l'artiste déclare : «J'ai trouvé en la filmant un "hiatus" qui me passionne : plus on s'en approche, plus sa "réalité" impondérable nous étonne en crevant l'écran, et en même temps plus elle se dérobe en produisant de l'insondable... ».

Dans l'espace de la galerie Jousse Entreprise, le film n'est pas visible immédiatement : encore faut-il parcourir quelques mètres entre les longs plis d'un lourd rideau noir, évocation symbolique de la forêt, avant de se retrouver dans une obscurité totale, face à la projection.

Le son très élevé donne plus encore la sensation d'être présent dans cette forêt, dont on surprend la vie cachée. Sorte de cinéma en plein air, l'expérience presque animiste de *The Screening* se poursuit dans la galerie, qui est à la fois le lieu, avec le musée ou le centre d'art, de la matérialisation du rapport entre l'artiste et le public, et celui, comme la salle de cinéma, de la mise en abyme de la réalité.

A noter la sortie en avril 2008 dans les salles de cinéma du premier long-métrage d'Ariane Michel, *Les Hommes*, film réalisé en 2006, où, dans la cadre d'une expédition au Groenland, l'artiste explore toujours encore « la puissance d'observation de la nature ».

Œuvre(s)

Ariane Michel

- *Storyboard*, 2007. Dessin. 30 x 40 cm
- *The Screening*. Affiche. 120 x 160 cm
- *Sans titre*, 2007. Photographie couleur, tirage numérique ed5 + 2ea. 40 x 23 cm
- *The Screening*, 2007. DVC 24min Pro HD ed5 + 2ea

A Bâle, l'art hors norme fait sa foire

La manifestation attire un grand nombre de riches collectionneurs qui s'arrachent les créations contemporaines

Bâle
Envoyé spécial

Comme on pouvait s'y attendre après les résultats spectaculaires des ventes d'art moderne et contemporain de New York (*Le Monde* du 17 mai), et au vu de l'agitation frénétique des marchands présents la semaine dernière aux Journées professionnelles de la Biennale de Venise, la Foire d'art de Bâle a été un succès dès son inauguration, le 13 juin.

Passé le désagrément des retards d'avions, les amateurs se sont rués dans les allées, à l'assaut des quelque trois cents stands installés là : de mémoire d'observateur, on n'avait jamais vu autant de monde lors des premières heures, réservées aux gros acheteurs.

Au lendemain de l'ouverture, le galeriste parisien Emmanuel Perrotin devait refaire l'accrochage de son stand : presque tout avait été vendu la veille et la plupart de ses confrères sont dans le même cas. Lui reste cependant son Wim Delvoye, mais il est confiant et pense conclure l'affaire avant la fin de la foire, le 17 juin.

C'est que la bestiole n'est pas mince : un camion porte-engin, surmonté d'une bétonneuse de 23 mètres de long. 10 tonnes d'acier corten chantourné, sculpté à la manière des cathédrales gothiques. L'œuvre trône devant la foire, sur le parvis qui accueille aussi d'autres sculptures prévues pour

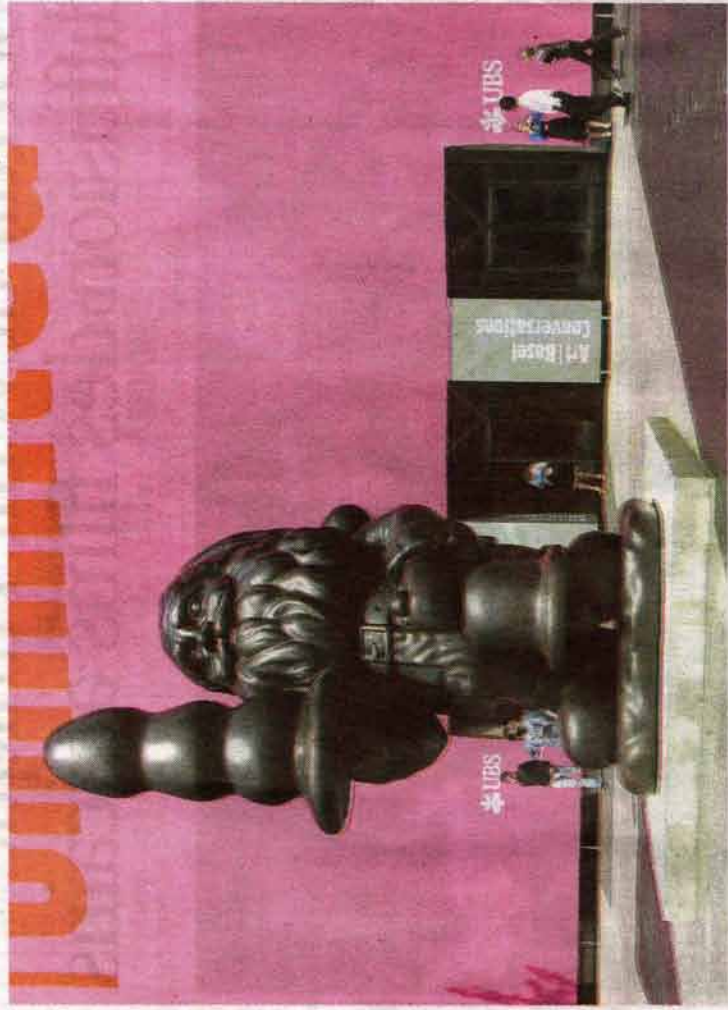
l'espace public, toutes monumentales.

Parfois trop, au goût des douaniers suisses, qui interdisent le passage de la frontière aux camions trop hauts. Une mésaventure survenue à Wim Delvoye, mais aussi à Paul McCarthy, dont le Père Noël géant brandit un objet plus courant dans les sex-shops que dans les foires d'art. Il a fallu une autorisation spéciale venue de Berne pour que les sculptures puissent entrer sur le territoire et, enfin érigées, fassent leur trou à Bâle.

Interviewer un arbre

C'est une des originalités de cette foire, qui fut la première à comprendre que les collectionneurs recherchaient de l'art hors normes. D'où la présence massive d'artistes venus spécialement, soit pour installer leurs œuvres, soit pour les animer. C'est ainsi qu'il nous a été donné d'interviewer un arbre, avec son auteur à l'intérieur. Jim Shaw explique qu'il est inspiré à la fois par ses rêves, mais aussi par les films d'horreur et son costume est un curieux mélange de vieux chêne et de château médiéval, surmonté d'un lecteur de cassettes.

Des arbres, des vrais, on les côtoyait dans la nuit du lundi 11 mai, lors d'une performance organisée dans une forêt proche : un film y était projeté, des animaux nocturnes, un renard, un grand-duc, dans une forêt progressivement envahie par des specta-



« Santa », le Père Noël de Paul McCarthy. GEORGIOS KEFALAS/EPA

paraître presque bon marché au regard des prix demandés pour l'art le plus contemporain. Quand on arrive à les trouver : les grandes œuvres modernes sont rares, ou à l'abri des musées. On les dénicherait chez les ténors de la profession, comme le Genevois Jan Kruiger, qui trouve toujours des Picasso d'exception, ou le jeune Helly Nahmad dont l'accrochage (des Picasso également) est exemplaire.

On n'en dira pas autant de certains stands, surchargés. Qui risquent de déplaire à la commission de sélection : un espace mal agencé est une des causes les plus fréquentes d'exclusion. Dramatique quand, comme certains, on fait plus de la moitié de son chiffre d'affaires annuel ici.

C'est ainsi, Bâle, de l'art, des films, des débats, un mélange d'autant plus vertigineux qu'autour de la foire se sont greffés d'autres événements « off », comme « Liste », qui se tient depuis douze ans dans une ancienne brasserie avec 61 galeries, « Volta », « Scope » et « Bâle Latina », de création plus récente, ou la seconde édition de Design Miami/Basel, consacrée au mobilier contemporain, cette fois-ci bien mieux installée et plus convaincante qu'en 2006. ■

HARRY BELLET

Art/38/Basel, Messeplatz, Bâle. De 11 heures à 19 heures. Jusqu'au 17 juin. www.artbasel.com. 30 FS (18,12 €).

employés par des collectionneurs riches mais trop paresseux pour faire leurs emplettes eux-mêmes. Certains sont très compétents. La connaissance des autres se limite souvent à la liste des « artistes qu'il faut avoir ». Ceux qui dopent les ventes aux enchères.

Ce qui entraîne un curieux renversement des valeurs, un Giacometti, un Laurens finissant par

ditionnellement dévolu à l'art contemporain, le rez-de-chaussée étant autrefois consacré à l'art moderne. Il y a dix ans, les visiteurs commençaient par ce dernier. Aujourd'hui, ils se ruent en haut. C'est là que les affaires sont les plus rapides et où règne le plus de tension. Le secteur est des hor-

teurs : nous-mêmes. Une mise en abyme remarquable d'Ariane Michel. On a vu aussi Julius Koller, né en 1939 en Tchécoslovaquie et pourtant auteur en 1965 d'un manifeste anti-happening, jouer au ping-pong contre son image reflétée par un miroir, sur le stand de l'excellente galerie GB Agency.

Celle-ci est au second étage, tra-

Songes d'une nuit d'été



Cette année, le Festival projette sur la Piazza Grande deux oeuvres de la sélection Play Forward. Avant le photographe Stefano de Luigi samedi, c'est l'artiste française Ariane Michel qui, vendredi soir, propose au public une expérience inédite.

Dans une forêt au milieu de la nuit, des lampes torches dérangent soudain la faune qui grouille entre les troncs. Une dizaine de spectateurs s'installe sur des bancs, en face d'un écran blanc qui s'anime peu à peu, révélant les réactions des animaux perturbés par l'arrivée de ces visiteurs imprévisibles. La notion de mise en abîme est au cœur de *The Screening*, court métrage qu'Ariane Michel a présenté cette année à Art Basel. Le film y a été projeté dans une forêt des environs de Bâle, avec le même dispositif et un résultat qui a énormément plu à l'artiste. «Certaines personnes m'ont juré s'être aperçues sur l'écran alors que rien n'était en temps réel s'amuse-t-elle. Ce que ce que les gens ont vu à ce moment-là avait été tourné à l'avance. Certains m'ont même demandé à quel moment je les avais filmés...»

Changement de décor pour la présentation à Locarno, la Piazza Grande étant loin d'être un sous-bois humide et mystérieux. «C'est la notion d'urbanité qui m'intéresse ici, précise Ariane

Michel. Le dispositif de vendredi soir est plus radical que lors de la précédente présentation, le contraste plus grand entre le lieu et les images à l'écran. Locarno est une ville très douce et harmonieuse. J'ai des souvenirs magiques de la Piazza Grande, elle existe en elle-même, au-delà du cinéma. Lors de la projection d'un film de Nick Cassavetes, la pluie s'était mise à tomber exactement au même moment que dans le long métrage... J'aime cette immédiateté». Une expérience qui trouve clairement un écho dans *The Screening*.

Les animaux sont par ailleurs un élément récurrent dans les œuvres d'Ariane Michel. «Ils me servent d'outil pour amener le spectateur à reconsidérer sa perception de l'espace, précise-t-elle. Leurs corps sont très présents à l'image, mais ils ont parallèlement ce mutisme, cette dimension opaque, indécodable. Ils sont dans mon film un relais pour le regard, un élément qui permet de projeter une dimension très corporelle.» *The Screening* sera présenté par la suite dans d'autres contextes, mais à nouveau et exclusivement en forêt, révèle Ariane Michel. L'expérience de Locarno devant rester, bien sûr, absolument unique... (pyw)

The Screening

Piazza Grande, 3/8, 21.30

FESTIVAL. RAMOS ET KOBAYASHI FONT LA JOIE DE LOCARNO.

Coup double

Bonne nouvelle. Les jurés de la compétition internationale du Festival de Locarno, parmi lesquels Jia Zhang-ke, Bruno Todeschini et Romuald Karmakar, ont offert les deux plus hautes distinctions à deux très grands films, les meilleurs d'une soixantième édition en dents de scie. Le prix de la mise en scène est revenu au beau *Capitaine Achab* de Philippe Ramos et le Léopard d'Or au sidérant *Ai No Yokan* (*Rebirth*) de Masahiro Kobayashi, appendice au précédent *Bashing* qui narrait le douloureux retour d'Irak d'une jeune humanitaire à qui la société japonaise exigea des excuses pour avoir été prise en otage. La fille d'une femme a tué la fille d'un homme. Irréconciliables, dévastés, honteux et impatientes de se soustraire à la curiosité des autres, ils s'exilent tous deux dans le dur climat de l'île d'Hokkaido, elle en tant que cuisinière d'une auberge où lui mange et dort au retour de l'usine.

Le film

Kobayashi, qui prête au personnage principal son masque impassible, ne raconte rien de plus. Mais *Ai No Yokan*, s'il est thématiquement proche de *Bashing*, est aussi formellement mille fois plus audacieux. Chaque soir, l'homme prend un bain, déguste un repas de riz, d'œuf cru et de sauce soja, s'accroupit un instant sur le tatami de sa minuscule chambre avant de dormir. Chaque jour, la femme prépare le petit déjeuner, achète au *combiné* le même sandwich en triangle qu'elle déguste accroupie sur le tatami de sa minuscule chambre avant de rentrer à l'auberge préparer puis débarrasser les plateaux repas du soir. Le rituel et les plans se répètent jusqu'à la nausée, soumis à des variations aussi infimes que conséquentes qui permettront une rencontre, un ultime champ

contrechamp, voire un « pressentiment d'amour » selon la traduction du titre original.

Ai No Yokan dure une heure quarante ; c'est un défi aux spectateurs qu'osent peu de cinéastes, mais qui se paye en retour du sentiment d'avoir vu naître un chef-d'œuvre d'une rare fermeté. Un tour de force mi-beckettien mi-viennois : le dégoût qu'inspirent à force la répétition ne va pas sans gain de légèreté, stupeur devant l'opiniâtreté impassible de Kobayashi et stupéfaction devant les mutations qui s'opèrent, presque invisibles à l'œil. Pourtant toutes identiques, ou presque, chaque image pèse d'un poids indécidable. Tantôt on en vient à soupçonner la nourriture d'être imaginaire, tantôt l'appétit semble revenir, sans qu'on puisse s'en convaincre tout à fait. Le dispositif qui soumet les personnages à une visibilité totale peut prendre, selon le moment du film et l'humeur des spectateurs, des consonances sinistres ou comiques. Ce remariage de la forme et de la morale donnera du baume au cœur, lors d'une sortie française qu'on espère prochaine.

Les bandes-annonces

Au regard de Kobayashi, les autres sélections des compétitions internationales (CI) ou cinéastes du présent (CdP) furent relativement faibles ; mais la grande qualité du Festival de Locarno vient de ce que les majestueuses avant-premières ayant lieu chaque soir sur la Piazza Grande (PG) s'offre en parfaite bande-annonce des sorties à venir, et permettent de rendre du relief aux films en compétition.

L'usage de la vidéo, de plus en plus fréquent jusque dans les fictions les plus classiques, s'est ici généralement heurtée à deux écueils : déséquilibre des moyens et des ambitions, autoréflexivité stérile. *Extraordinary Rendition* (CI) de Jim Threapleton raconte

dans un style choc mais cheap l'enlèvement et la torture d'un prof anglais musulman en qui la CIA délire un terroriste, tandis que son mètre-étalon Paul Greengrass offrait une mémorable course-poursuite de Jason Bourne à Tanger dans l'*Ultimatum* (PG) très réussi des aventures de l'espion amnésique (voir *cahier critique*). À l'inverse, Philippe Fléchaire, Benoit Falize et Jérémy Boury ont bien compris que si le cinéma est fasciné par les somnambules, la vidéo se prête mieux au gris étal de l'insomnie. Mais leur *Never Sleeps* (CdP) autoproduit se borne à copier de vieilles représentations de la modernité, hyper-urbaine, froide, burlesque, sinistre, immobile. C'est aussi une boucle qu'a construit Ariane Michel dans *The Screening* (en sélection Play Forward), d'abord présenté à Art Basel puis offert aux spectateurs d'une Piazza Grande nouvellement équipée d'un projecteur HD : acteurs d'un film tourné à la nuit tombée, des animaux deviennent spectateurs et intrus dès lors que le film est projeté *in situ* pour un public restreint. Le film devient performance, puis film à nouveau à mesure que captation et mise en scène, humains et animaux brouillent leurs atouts respectifs. Il faut se réjouir que tant d'artistes ou de cinéastes cherchent à remettre du jeu dans la relation des spectateurs à l'écran : plus personne ne devrait se satisfaire de seulement réussir à manier des émotions ou, à l'inverse, à construire des dispositifs théoriquement cohérents.

Cette porosité entre mise en scène et formalisme, qu'on pouvait déjà entrevoir dans *Cindy, the Doll Is Mine*, est à nouveau creusée par Bertrand Bonello. *My New Picture* est moins et plus qu'un film : un album photo, un film aléatoire, un album de musique composé par le cinéaste,

dont le cinéaste filme l'effet sur une actrice, Sabrina Seyveccou, ainsi qu'il l'avait déjà fait avec Asia Argento pour lui tirer des larmes.

L'arrière-garde celluloïde est quant à elle toujours aussi passionnée par les problèmes de peaux. Film espagnol bleu, bizarrement estampillé Warner, *Ladrones* (« Voleurs ») n'ajoute à la vieille fascination du cinéma pour les pickpockets que de pénibles atterrissements adolescents, lesquels se retrouvaient aussi, en plus roses mais pas plus frais, dans *Friiher Oder Spater* et son bégain d'une vierge allemande pour un voisin vieux beau, filmé par une fan de Sofia Coppola. *Waitress* (PG) substitue le culinaire au cosmétique, mais c'est le même problème : on ne sort des recettes toutes faites que par l'invention d'un langage fleuri, où les tartes concoctées par une jeune épouse malheureuse se baptisent selon l'humeur. L'étendard de cette décadence cosmétique auquel *Waitress* échappe in extremis fut porté fièrement par *Planète Terreur* de Robert Rodriguez (PG), d'autant plus emblématique qu'à l'inverse du *Boulevard de la Mort* de Tarantino, les boursofflures feintes de la pellicule redoublent la peau de zombies à pustules et s'offrent en métaphore d'une cinéphilie éternellement purulente. On lui préfère sans hésiter le *Capitaine Achab* de Philippe Ramos, qui prouve qu'on peut aimer et avoir aimé *Indiana Jones* sans viser aucun modèle, sinon ce paradis perdu de tout spectateur qu'est *Moonfleet*. Librement adapté de *Moby Dick*, le film est pris entre fresque et minimalisme, souffle épique et mélodies néo-folk, inquiétude et *bliss*. L'enfance y est bien davantage qu'un seul accès d'acné : un miroir déformant qui empêche le garçon et l'adulte Achab de se reconnaître, un moment où les êtres peuvent d'autant mieux souffler qu'ils habitent des corps aux dimensions indéterminées. On rêve avoir vu le corps de Denis Lavant numériquement posé sur l'océan, empoignant avec jubilation la bête, sur l'écran surdimensionné de la Piazza Grande.

Antoine Thirion

Art38Basel: «Art» au nirvana entre «Kassel» et «Venezia»

Du monde, beaucoup de monde et des cimaises dansantes.



Chaque journée fait l'objet d'une nouvelle exposition tant les œuvres, belles et nombreuses, s'achètent et se vendent à une vitesse folle. La vague euphorique que connaissent les arts moderne et contemporain ne pouvait épargner Art 38 Basel.

Dans une grande respiration esthétique, collectionneurs, amateurs et néophytes déambulent parmi des accrochages séduisants. La vague du «tout sauf faire du beau» s'éloigne et cette édition confirme le retour à des goûts plus académiques, tant au niveau des supports (peinture, sculpture, photo) que des sujets représentés. Cependant, malgré les efforts déployés, que ce soit dans «Art Premiere», «Art Unlimited» et «Art Statements», cette 38ème édition demeure lisse et propre côté art contemporain. Pas d'émois, pas de chocs artistiques, juste ce qu'il faut de questionnement, en dépit d'un remarquable travail des galeries dans la scénographie de leur espace. L'originalité n'étant pas une des velléités de la foire, les amateurs devront se rendre à Venise ou plus encore à Cassel pour se repaître d'avant-garde.

Mais retenons : pour le plaisir des pieds, la piscine psyché de Helio Oiticica et Neville d'Almeida (CC4 Nocagions) ; les lumineux objets miroirs de la jeune artiste Brigitte Kowanz (galerie Krobath Wimmer) ; les nuages électroniques et iodés de Takashi Murakami et la très esthétique et dérangement vidéo The Screening d'Ariane Michel (galerie Jousse Entreprise) dont étrangement chaque spectateur sort, un sourire dessiné sur les lèvres. Pour ne citer qu'eux. Succès d'affluence - des allées qui ne désemplissent pas, un catalogue épuisé - succès commercial - le visage réjoui des galeristes - cette édition apparaît comme la plus réussie de toutes, même si les modestes amateurs et leur modeste bourse, regretteront de ne plus pouvoir toucher qu'avec les yeux.

Caroline Spindler
Basel, Juin 2007

AMATEUR D'ART "PAR LUNETTES ROUGES"

Portant lunettes rouges et aimant visiter des expositions, découvrir des artistes et échanger à leur sujet.



« [Ciudad Juárez](#) | [Accueil](#) | [Munch, encore](#) »

19 juin 2007

Vu à Bâle

Quelques jours à la foire [Art Basel](#) (et dans les musées de Bâle, dont je parlerai plus tard). Beaucoup de monde, beaucoup d'affaires, voici seulement quelques photos et impressions.

A l'entrée, sous la bannière Unlimited, Grincheux, à moins que ce ne soit Simplet ou Santa Claus, brandit un accessoire en vente dans la sex shop voisine de la foire, merci à [Paul McCarthy](#). A côté, *The Pumpkin Palace*, un bus pakistanais avec couchettes, salle de prières, et autres impedimenta ([Mike Nelson](#)) vous transporte dans un monde lointain. Et rares sont ceux qui ont levé la tête et découvert cette simplissime cabane fragile de [Kawamata](#).



A l'intérieur, quelques coups de projecteur:

- le stand le plus attractif, en catégorie classique : celui de Helly Nahmad et son exposition d'une vingtaine de toiles de Picasso sur le thème du peintre et son modèle.
- et en catégorie art contemporain : l'impact visuel du stand dépouillé de Kamel Mennour, avec une installation d'[Adel Abdessemed](#) devant un mur de [Buren](#) (ci-dessus à gauche).
- la photo pour laquelle j'aurais craqué : le portrait de [Maïakowski](#) par [Rodchenko](#), au regard si intense qu'on ne peut s'en défaire.
- et la pièce la plus déprimante de toute l'expo, de [Monica Bonvincini](#) (deux pièces en fait, que ma photo fait entrer en collision; *photos ôtées du site selon les exigences de l'ADAGP*)



Sur la foire elle-même, une des installations les plus surprenantes sur un plan historique est cachée sur le stand d'une galerie polonaise (Stramach, ci-contre) : une salle entière de toiles de [Kantor](#), toutes enveloppées, empaquetées dans un tissu brun, avec, ici et là, quelques accessoires, pigeon, parapluie, fagot (*Tout tient par un fil*). On revient toujours au [théâtre](#).

Dans l'autre hall avec Unlimited et Statements, on peut voir un très beau et étrange film d'[Ariane Michel](#) (galerie Jousse), *The Screening*, qui a fait l'objet d'une performance dans la forêt le premier jour. Les humains regardent les animaux qui regardent les humains...

Plus loin, Jeffrey Vallance a mis en scène des échanges de cravates, *Cultural Ties*. Il propose à des chefs d'état d'échanger sa cravate contre une des leurs. Les réponses, exposées ici, varient grandement, simples ou arrogantes, personnelles ou officielles, embarrassées ou amusées: un beau travail politique.

En poursuivant, le manège enneigé de Op de Beeck (*Merry go round*), la piscine cocaïnée de Helio Oiticica et Neville d'Almeida (*CC4 Nocagions*), et la multitude de petits cadres d'[Allan McCollum](#) (*The Shapes Project*, ci-contre) sont parmi les installations les plus impressionnantes.



Voici donc quelques impressions bien partielles.

LES HOMMES

2006, 95 minutes, vidéo

Grand Prix de la compétition française / FID - Marseille 2006

Projection organisée en partenariat avec le Centre Georges Pompidou

Cinéma 2 - Centre Georges Pompidou
Place Georges Pompidou 75004 Paris

Le 19 octobre 2006 à 20 heures

pointligneplan

www.pointligneplan.com contact@pointligneplan.com

Projection organisée en partenariat avec :



CNC grec

La femis

MAIRIE DE PARIS

Centre Pompidou

JEAN-PIERRE REHM

Les Hommes

Plus ou moins manifestes au final, les circonstances d'un tournage restent, on le sait, décisives. Si décisives qu'un film se trouve souvent n'être que le récit de ses démêlées avec ses contraintes initiales. Plus encore sans doute dans ce qu'on appelle documentaire, genre aux frontières indéfinies, puisqu'à l'éventuel commanditaire, quel qu'il soit, se superpose toujours par force, par définition, une autre commande, plus impondérable, plus exigeante : c'est l'injonction de l'altérité, celle des mondes filmés et de leurs réalités kaléidoscopiques. Du coup d'envoi des *Hommes*, Ariane Michel a indiqué dans un entretien¹ l'occasion. Saisissant « l'opportunité formidable d'une expédition scientifique qui partait explorer l'Est du Groenland à bord du Tara V (ex-Antartica) », elle s'est jointe à « des naturalistes qui allaient

parcourir des côtes sauvages pour en recenser les espèces. » Rien d'anecdotique dans cette précision d'une conjoncture faste, quasi hasardeuse, car elle réunit deux régimes distincts de nécessité.

D'un côté, le sérieux méthodique d'une équipe de scientifiques et de la longue préparation préalable qu'une telle aventure présuppose, afin de diminuer, précisément, son caractère aventureux. On sait combien ce type de périple s'anticipe avant son départ. De cette anticipation, de nombreux films ont fait leur miel jusqu'à introduire le film, le tournage de l'expérience elle-même, en tant qu'élément narratif essentiel dans l'histoire (exemplairement les *King Kong*, celui, étourdissant, de Cooper et Schoedsack de 1933 jusqu'à son récent avatar). Le voyage commence à quai, avant le voyage, et si un tel calcul ne saurait neutraliser les aléas (c'est-à-dire le voyage lui-même et son terme), du moins leur propose-t-il un *a priori*, cadre fixe, point de vue arrimé contre vents et marées.

De l'autre côté, la cinéaste, sans perspective que celle de se laisser porter. Ni compter le parcours, ni chevillé à son but : se faire acheminer, passagère clandestine à tout projet prédestiné. C'est pourquoi les deux logiques en présence sont étanches. Quand l'expédition scientifique est vouée à n'être toujours qu'en train d'arriver, en quelque sorte, toujours en route à vérifier que sa visée s'accomplisse, la cinéaste, elle, en revanche, a dans ce contexte davantage qu'un temps d'avance : elle a toujours déjà débarqué, affranchie d'une dictée avant terme. Jamais il

ne s'agit, pour le film, de « couvrir » le corps expéditionnaire : le bateau, les hommes sont des *aliens*. Si le départ est accidentel, de même à l'arrivée la cinéaste choisit de rester une pièce rapportée : « seule avec ma caméra et un système de son greffé sur elle, je me suis retrouvée dans la position d'électron libre, évoluant autour de l'expédition à pied ou grâce aux marins qui me conduisaient sur un zodiac quand ils étaient disponibles », explique-t-elle.

Désolidarisé, disjoint de ce corps, que reste-t-il au film ? Deux postures sont possibles. Soit, autre moisson que celle des scientifiques, mais cueillette parallèle, il prélève des images du port de destination. Il engrange les plans, enrôle à



Après les pluies

3

foison la beauté et l'étrangeté si frappante de ces lieux, à l'instar des savants leurs spécimens botaniques. En bref, il photographie, et le clandestin se fait alors contrebandier, capitalisant malgré tout le voyage dans sa dimension exotique. Le soin des cadres, l'usage du plan-séquence, l'attention particulière portée aux sons pourraient le laisser croire. La tentation, il est vrai, est grande. Les déserts ne sont-ils pas, en extrême affinité avec les images, métaphores de l'image même, reflet de la page blanche, des zones où tout peut s'imprimer ? C'est, du reste, la fin du film le révèle dans un murmure comme s'il s'agissait d'un secret, à la recherche de traces d'une fort ancienne communauté humaine que sont en quête les membres de l'équipe. Soit, et c'est manifestement le parti choisi quand même il refuse le signal de l'autorité et se décide à flotter dans une zone aux limites fantastiques, le film déroule une fable. C'est-à-dire une tension - une crise. Quelle fable ? Celle d'un guet.

Mais pour mieux évaluer ce que ce guet comporte d'impeccable et de contrarié, importe de revenir à l'appareillage. Aucune illusoire naïveté : en réalité, pour Ariane Michel, le dessein de filmer une confrontation entre l'homme, les animaux et une nature ample existait bien avant « l'opportunité » du voyage du Tara V. Elle en témoigne explicitement dans l'entretien précité. Mais cette ambition préalable ne se confond pour autant en aucune manière avec l'organisation spécifique de l'expédition. Dans le cas des scientifiques, le voyage s'arrime à un sol qu'il

4



Les Hommes

5

6

doit investir, exploiter pourrait-on dire, à partir des rives d'où il est parti. Il n'a qu'une forme possible : cette expédition-là. Pour preuve, annulée, l'équipée serait perdue tout à fait, ou reconduite à l'identique. Dans l'autre cas, celui du film, le voyage au Groenland n'est qu'une des formes possibles offertes à sa réalisation, qui peut en trouver d'autres, plus tard, ailleurs. Autrement dit, le film est en puissance : le film exprime une puissance, coïncide avec une puissance. Il n'est pas *expédié*, mais *dégagé*, autant qu'on le dit d'un ciel. Et c'est à partir de cette puissance, de la dynamique de son dégagement, de cet espace ouvert des possibles, auquel font écho l'étendue disponible du désert blanc, que le film peut s'autoriser, à la fois, de guetter, sans se soumettre à la paralysie du factionnaire : être une sentinelle en moins, comme Pistoletto propose des « Objets en moins. »

Essayons de préciser. Contrairement au registre du contemplatif auquel on risque de verser *Les Hommes*, ce film guette, son titre nous en aura prévenu, et en dépit de leur rarefaction à l'image, les arrivants, les hommes. Mais si contempler suppose ou, du moins, entraîne l'expérience d'une dissolution du sujet qui observe, à l'exemple des grands films paysagers de James Benning (ainsi son dernier *13 Lakes*), guetter ramasse au contraire un regard, s'affûte d'un point de vue. Rien de tel pourtant ici : il n'y a « personne » derrière la caméra, le guet ne dessine pas en creux l'assise d'un point de vue stable, sujet maître à bord ou figure de proue. Quoi alors ? C'est que ce qui regarde

7

fraternité avec les « domaines inférieurs », comme dit Genet. D'où cette cécité qu'on pourrait dire, par jeu, minérale. Il ne s'agit pas tant des prises à ras du sol ou des contre-plongées qui ne mimeraient que dérisoirement celle d'un hypothétique regard tellurique (on est bien loin, faut-il le dire, du générique de *La colline a des yeux* de Wes Craven). Chercher « à se caler dans le monde des pierres », comme Ariane Michel l'énonce exactement, c'est surtout, plutôt que se croire pierre soi-même et *poser* ou creuser un point de vue, l'*inventer* : le laisser vif, pousser dans un espace intermédiaire – intervalle, autrement dit, d'intercession. Où le guet consiste moins à verrouiller la certitude de l'arrivée de la proie qu'à déployer l'étendue vacante de son attente. Raison pour laquelle l'apparition et la



Sur la terre

9

n'a pas d'yeux. Ce guet paradoxal, posture d'un arrêt privé de moyens de chasse, ou de visée (à l'inverse du fusil brandi un instant, plus symbole qu'arme), Ariane Michel l'exprime clairement : « le point de vue du film cherchait à se caler dans le monde des pierres et des animaux. » Cet infra point de vue n'est pas nouveau chez elle : une polarité animalière aimantait ses précédents films. *Après les pluies* (2003) confiait sa marche aux déambulations d'un chien errant. *Rêve de cheval* (2004) suivait l'inquiétude des galops d'un groupe de chevaux, oreilles dressées, à l'écoute de menaces apportées par le vent. *Sur la terre* (2005), prologue, selon ses mots, à son dernier film, laissait des morses, blocs de pierre paresseusement mobiles, rêver sous nos yeux. À la différence du registre animalier coutumier, loin de l'observation scientifique ou du drame anthropomorphique qui assignent autoritairement à chacun sa place, ces films empruntaient la pente d'une passivité, d'un pathétique animal, un peu à la façon des toiles de Gilles Aillaud. Films non seulement humbles, mais dessaisis, fabriqués dans la solidarité avec une humiliation dont le mutisme de ses protagonistes pourrait faire enseigne. Ici, dans *Les Hommes*, les animaux se font plus rares, ils appartiennent à une composition plus vaste, pris sur une toile générique qu'ils ponctuent régulièrement à la manière de signes typographiques (ainsi ces morses qui plongent puis remontent à la surface, ainsi les cursives des oiseaux). C'est que la complicité animale cède la place à une solidarité autre, plus indéfinie,

8



Les yeux ronds

progression des hommes ne rythment ou ne concluent aucun suspense, ni ne remplissent l'espacement ouvert large dès ses premiers plans par le film. Raison encore pour laquelle le film, pas plus qu'il ne fait corps avec l'expédition, ne fait-il davantage masse avec le sol polaire : il ne cesse de se sécréter, et offre, à la manière d'une cale, une matière insulaire, modeste île mouvante sur la terre ferme, isthme sans langue jetée sur l'eau.

Un tel point de vue, inchoatif, incessante naissance au terme toujours reculé, qualifie, on le sait, l'expérience onirique. Dans le rêve, un sujet

10



Rêve de cheval

(en vérité, quelque chose), aveugle à lui-même, s'éprouve, se mesure, s'étonne, jouit ou s'effraie de sa consistance, consistance allouée à la rencontre d'obstacles inédits qui moulent sa contre-forme. Nuance ici : aucun effroi, aucun drame, c'est le calme plat (malgré les mouvements des nuées, le sillage du bateau ou l'arpentage fébrile des hommes), c'est le songe d'une origine disponible, mais aussi évanescence que la disparition initiale de cet ours blanc sur fond blanc de banquise. Frappante est du même coup la rencontre que ce rêve relate : entre ce qui s'ignore et ceux qui savent, entre ce qui regarde sans voir et ceux qui scrutent, entre ce qui s'ouvre à peine et ceux qui prélèvent et

finissent par nommer (le baptême de la liste de plantes). Rêve non d'un retour à l'origine, mais récit d'une généalogie continuée entre « le monde des pierres » et celui des hommes, Or, ce qui les relie, c'est moins l'image (celle-là, plus qu'elle ne découpe pour adjoindre, enveloppe et accueille dans une indifférence aveugle), que le son, ou plutôt les voix, continuité d'Écho à Narcisse. Car tout ici exerce voix : le navire (encore faudrait-il détailler le moteur des mats, de la coque...), les cieux, l'eau et son ressac, la banquise, les animaux, les cailloux, les hommes aussi, leurs pas, leurs gestes autant que leur babill. Mais sans que, la litanie de la toute fin exceptée, qui peut aussi sonner comme un renoncement, cela prenne sens : ce sont simplement des chants – des appels. Qui, s'il fallait les traduire, parlerait peut-être la langue contradictoire que William Carlos Williams prête à un personnage du Groenland² : « Donc, de leur ouvrir la voie, dans cette glace, et eux de m'y suivre – leur serviteur, malgré moi. Contraints de suivre, pourtant. » Maître et serviteur, initiateur et second, guide et proie, cela s'inverse, se rebelle, cela dissout patiemment le gel mallarméen d'une éternité de l'image pour s'aventurer dans les cantons d'une existence reculée.

Au Grain d'Amérique, traduit par Jacques Darras.

11

FILMOGRAPHIE

LES HOMMES

2006, 95 minutes, vidéo

Avec : Claus Andreasen, Olivier Gilg, Renaud Scheffler, Christian Schwoerer, Kaj Kempp, Don Robertson, Rodger Moore, Nicolas de La Brosse.
Montage son : Ferdinand Bouchara, bruitage : Gadou Naudin, mixage : Laurent Chassaigne. Etalonnage Jean-Philippe Bouyer & Isabelle Laclau.
Production A. Michel & Love Streams Productions
Réalisé avec le soutien de Etienne Bourgois et de Tara Expeditions à bord du voilier Tara V à l'occasion d'une expédition du Groupement de Recherche en Ecologie arctique.

Aux confins d'une mer gelée, un bateau s'approche de la terre. Des silhouettes humaines en sortent, elles paraissent étranges. La glace, les pierres et les bêtes du Groenland assistent depuis leur monde immuable au passage de scientifiques venus un été pour les étudier.

Ce film se prête à un jeu qui confère une puissance d'observation à la nature, et cherchant à se caler dans l'axe de son regard, il tente de questionner

l'écart qui sépare le temps géologique du temps humain, le geste scientifique de la subjectivité des bêtes, l'amour de la nature et l'indifférence du végétal.

LES YEUX RONDS

2006, 4 minutes 30, vidéo.

Un soir d'hiver, la place de la Concorde. L'activité humaine bat son plein, et la ronde incessante et bruyante des voitures scintille sur le bitume. Un oiseau au plumage clair se détache dans la nuit des Tuileries. Une chouette. Elle scrute cette ronde mécanique, ce qui semble lui donner le « tournis » : son visage tourne et se tourne, comme pour poser une question.

SUR LA TERRE

2005, 13 minutes, vidéo

Mixage : Ferdinand Bouchara
Réalisé avec le soutien du FRAC Champagne-Ardenne et de ADO sarl

Sur un rivage arctique, dans un calme si absolu que l'eau ondule comme de l'huile, une respiration profonde s'élève. Hors du temps et du monde humain, le sommeil des morses est vieux comme la pierre, et se laisse à peine troubler par l'approche d'un intrus.

12

RÊVE DE CHEVAL

2004, 11 minutes, vidéo

Image : Patrick Jan.

Son : Jean-Pierre Sluys,

Jérôme Chenevoy

& Philippe Lauliac.

Dir. de production :

Alexandre Billon.

Direction animaux :

Nolwenn Zollinger

& Le Haras de La Cense.

Violoncelle : Vincent Segal

Des chevaux sont là, ils dorment. D'une jambe sur l'autre, calmes et solides, tapis dans l'hiver. Une rumeur monte au

loin, un vent bizarre. Les oreilles se dressent, tous l'ont entendu. Dans leur langage secret, ils se mettent d'accord : ils ont peur et il faut courir... De la panique surgira un animal rayé, hybride et inquiétant comme une énigme.

APRÈS LES PLUIES

2003, 8 minutes, vidéo

Quand un instant a transformé des lieux familiers en territoires fantastiques. Quand le chien devient une bête, la seule qui subsiste parmi toutes celles qui vivaient là.

pointligneplan 1 promenade supérieure 94200 Ivry-sur-Seine

www.pointligneplan.com
contact@pointligneplan.com

Les Hommes

by Jean-Pierre Rehm.
in Pointlignepan, oct 2006

The circumstances surrounding a shoot remain distinctively imprinted on the film. And even more so in the case of what are called documentaries, a genre with blurred boundaries, because the person or people commissioning such a film have another overlapping factor to contend with: the imperative of otherness. An otherness peculiar to the worlds being filmed and their kaleidoscopic realities. Talking about the origins of Les Hommes, Ariane Michel refers to the occasion in an interview. seizing "the amazing opportunity of a scientific expedition setting off to explore eastern Greenland on board the "Tara V" (formerly the "Antartica"), she joined up "with a bunch of naturalists bound for those wild shores to make a list of the species found there". There is nothing anecdotal about any of this, because these precise details link two distinct methods together, as dictated by necessity.

on the one hand, the methodical seriousness of a team of scientists and the lengthy preparation entailed by such an adventure. Journeys like this start at the quayside, well before the voyage commences. And while patient premeditation cannot tone down or dull vagaries (the ups and downs of the voyage itself), at least it can come up with some kind of preconceived idea, an a priori, a fixed setting, and a viewpoint secured fast against hell and high water. on the other hand, there is the filmmaker, ready to let herself be borne along, like some stowaway, alien to all manner of preordained project. This is why the two systems of logic here present are foolproof. The scientific expedition is forever being appraised. The film-maker, conversely, has invariably already disembarked, unhampered by any prior mission. Her film does not "cover" the expeditionary corps and, from the very outset, the boat and the people on it are aliens. Ariane Michel's departure may have come to pass by chance, but, likewise, the film-maker elected, on her arrival back at square one, to remain like an extra piece. "Alone with my camera and a sound-recording system of my own making on it, I found myself in the position of a free electron, moving around the expedition on foot or thanks to the mariners who took me on an inflatable dinghy when they were available", she explains.

when divided and separated from this expeditionary corps, what gesture is left for film to make? There are two possible stances. Either, like an alternative harvest to the one made by the scientists, it samples images of the port that is the destination. It shoots sequences, and copiously enlists the beauty and the striking unusualness of those places, the way scholars deal with their botanical specimens. In a word, the stowaway becomes a smuggler, making the most of the journey's exotic dimension, in spite of everything. The temptation, true, is great. In their extreme affinity with images, are deserts, as metaphors of the image itself, not reflections of the blank page, and areas where anything can be printed? It is, incidentally—and the end of the film reveals this in a whisper, as if what were involved was a secret—traces of a powerful old

human community that the team members are seeking. or, and this is the decision made, the film unfurls a fable. what fable? The fable of a lookout. free of violence, floating on the edge of the fantastic. but to better appraise what this lookout contains, we should return to the equipment. no illusory naivety here: in reality, for Ariane michel, the idea of filming a confrontation between man, animals and sweeping nature existed well before the "opportunity" of the Tara v's voyage. This latter was just one of the possible forms offered to the execution of the project. otherwise put, the film is a prospective one. And it is from this open-ended arena of possibilities, echoed by the available expanse of blank desert, that the film can allow itself to be on the watch without giving in to the paralysis of the guard, and become a free sentry of the object of expectation.

Let us try to be specific. The act of contemplating, in which we wrongly risk including *Les Hommes*, is not the act of a lookout. if contemplating entails the experience of a dissolution of the observing subject, like the great landscape films of James Benning, being on the lookout, on the other hand, is like an eye's gaze, honed by a viewpoint. but there is nothing of this here. There is "nobody" behind the camera, the lookout does not draw, in the negative, the basis of a stable viewpoint, skipper or leading light as subject. what then? The fact is that what is looking has no eyes. This paradoxical lookout, without any way of aiming (unlike the gun brandished for a split second by a scientist, less a weapon than a symbol), is clearly expressed by Ariane michel thus: "...the viewpoint of the film sought to lodge itself in the world of stones and creatures". This tiny viewpoint, if we can so put it, is not new in her work: her earlier films were informed by an animal polarity. After the rains (2003) focused on the wanderings of a stray dog. Horse dream (2004) followed the anxiety of a galloping group of horses, ears erect, listening for threats borne on the wind. on the earth (2005), acting as a prologue, in her own words, to her latest film, let walruses, idly moving blocks of stone, dream before our eyes. unlike the usual animal style, well removed from scientific observation and anthropomorphic drama which, in an authoritarian way, assign everyone to their place, these films took a path of passiveness, an animal pathos. films that are not merely humble, but removed, made in a spirit of solidarity with a humility where the protagonists' silence might be a statement. in *Les Hommes*, animals are rarer, but this is because they belong to a much wider composition. They are caught on a generic canvas which they regularly punctuate in the manner of typographic signs (whence these walruses which plunge and then return to the surface, and whence the cursive flights of birds). The fact is that animal complicity gives way to another more undefined form of solidarity, a fraternity with "lower realms", as Genet put it. whence this blindness, which we might describe as mineral. It is not so much a matter, here, of ground-hugging shots or shots from below which only poorly mimic the blindness of a hypothetical earthbound eye. trying to "become lodged in the world of stones", as Ariane michel roundly puts it, is something else. rather than trying to be a stone one-

self, and positing and hewing out a viewpoint, it is the act of inventing as much. Letting it grow, like a plant, in an in-between space. An interval, otherwise put, of intercession. Such a viewpoint captures nothing, grasps nothing: it intercedes on behalf of what it contemplates. This sort of lookout consists less in controlling the certainty of the prey's arrival than in unfurling the vacant expanse of the expectation thereof. This is why the appearance and development of people do not bring in or wind up any suspense, or fill in the spaced-ness opened up by the film in its very first shots. This is also why the film does not make more of a whole with the polar ground, any more than it becomes one with the expedition. It is forever secreting itself, and gradually offering an insular matter, a smallish island moving on terra firma.

such an inchoate viewpoint, a ceaseless birth with its end forever postponed, can be compared, as we well know, with the dreamlike experience. In the dream, a subject (in truth, just "something"), blind to itself, is experienced, measured, and amazed, taking pleasure in or being scared by its consistency. There is a subtle nuance here: no scare, no drama. Despite the movements of the clouds, the boat's wake and the men's frantic criss-crossing, there is a flat calm. It is the dream of an available origin, but one that is as evanescent as the initial disappearance of this polar bear on the white backdrop of pack ice. By the same token, the encounter related by this dream is striking: between what is not known about and those who know, between what looks without seeing and those who peer, between what is barely opened up and those who take samples and give names (whence the baptism of the plant list). A dream not of a return to origins, but a narrative of a continual genealogy between "the world of stones" and the world of men.

what links them, needless to add, is less image (this particular one encompasses and accommodates, in imperious indifference) than sound—or rather voices, in a continuity leading from Echo to Narcissus. For here everything exercises voices. The ship (it is still important to itemize the sound of the engine, as distinct from the sound of the masts and the hull...), the sky, the water and its backwash, the pack ice, the animals, the pebbles, men too, their footsteps, their gestures as much as their babbling. But without this running meaninglessly aground, they are songs, more than anything. Which, were it necessary to translate them, would probably speak the contradictory language that William Carlos Williams lends to a Greenland character: "so, opening up the way for them, in this ice, it's up to them to follow me—their servant, despite myself. Forced to follow, all the same". Master and servant, initiator and second fiddle, guide and prey, this is turned inside out, rebelliously; it patiently dissolves the Mallarmé-like suspension of an image's eternity, and then ventures into the cantons of an existence freed from the authority of men's knowledge.

Ariane Michel

à propos de **LES HOMMES**

Première mondiale - Premier film - Prix son



Quelle est la genèse de ce film ?

Après quelques films courts qui mettaient en scène des animaux solitaires dans des décors naturels plus ou moins familiers, j'ai cherché le moyen de filmer une rencontre homme animal dans une nature réellement sauvage et vaste. Et il y a eu une opportunité formidable

qui m'a permis de me joindre à une expédition scientifique qui partait explorer l'Est du Groenland à bord du Tara V (ex-Antarctica). Des naturalistes allaient parcourir des côtes sauvages pour en recenser et compter les espèces. Non seulement une rencontre allait avoir lieu, mais, portant en elle la dissonance d'un geste scientifique contre nature, si l'on peut dire, elle promettait d'être d'une grande délicatesse et très subtile. Dans l'ordre des choses, les hommes sont des prédateurs, des chasseurs, mais ceux-ci allaient seulement observer.

Comment s'inscrit *Les Hommes* par rapport au film court *Sur la terre* (2004), qui partait de la même expédition ?

Sur la terre a été pensé indépendamment de ce film pour un espace d'exposition. Mais il pourrait presque en être un prologue. Il en posait les motifs : les bêtes, une terre, un bateau d'humains. Le point de vue : dans l'axe de la nature. Et il soulevait la question du passage des hommes. Mais là où *Sur la terre* trouvait sa résolution dans un rapport quasi métaphorique (le bateau "ne faisait que passer") qui donnait une réponse, *Les Hommes* propose une confrontation qui se veut plus réelle et problématique. "Les hommes arrivent, ils sont là, et...". Ce film se propose d'adopter un temps présent, d'éprouver la question posée par la présence des hommes, et de la développer presque indéfiniment, dans une temporalité qui se veut proche de celle des pierres.

Quelles étaient les conditions de tournage avec l'équipe du Tara V ?

Seule avec ma caméra et un système de son greffé sur elle, je me suis retrouvée dans la position d'un électron libre, évoluant autour de l'expédition à pied ou grâce aux marins qui me conduisaient sur un zodiac quand ils étaient disponibles. Les scientifiques me décrivaient brièvement de quoi leur journée serait faite, puis ils poursuivaient leur trajectoire et leurs activités. J'essayais ensuite de les précéder. Mais le plus intéressant, je crois, c'est le rapport physique que ce système a permis. Je traquais leurs trajectoires avec en tête l'idée que j'étais là avant eux. Il me fallait anticiper leurs gestes pour les faire entrer dans des cadres fixes, posés au sol. J'ai dû alors solliciter une intuition spatiale, animale, qui m'est peu habituelle. En fait, je les ai filmés comme on filme des animaux, sans la médiation de la parole ou presque, comme des êtres dont je ne savais rien mais dont j'essayais de tout deviner en observant simplement leurs gestes.

Les Hommes peut être vu comme un documentaire animalier, mais il apparaît aussi comme un récit mythique, un film fantastique, une fiction.

Dans ce film, les animaux sont des jalons. On les voit peu, mais ils encadrent le regard. Ils posent la vie sur la terre, et puis disparaissent.

... suite page 2

... suite entretien avec Ariane Michel

J'ai voulu que leur présence se diffuse dans le hors-champ et passe derrière la caméra. Là, juste où le spectateur se trouve. Alors, le présent du film, se chargeant de leur regard, devient celui d'un lieu où l'on n'est pas. Celui d'une espèce d'âme terrestre qui nous est étrangère. Voilà peut-être d'où vient ce sentiment du fantastique. C'est en tout cas ce que j'ai cherché à produire.

Le montage ?

Il a été pensé dans un souci narratif - au sens de la fiction. Il est fait pour poser des relations spatiales entre les lieux, les choses et les hommes, dans un temps continu. J'ai cherché à tresser un fil fictionnel quasi ininterrompu entre deux moments : le début du film, où les hommes sont une rumeur étrange et indéfinie, inquiétante et quasi-abstraite ; et la fin, où les humains, totalement intégrés par le paysage, disparaissent dans les pierres et le vent. Entre ces deux pôles, la présence des hommes est dramatisée par le regard que l'on porte sur eux. Au début de leur apparition, ce sont des silhouettes qu'on ne saisit pas bien, qui s'approchent, des bêtes avec des fusils et des outils. Ils sont inquiétants. Puis on constate qu'ils restent là sans rien faire ou presque, on détaille leurs gestes bizarres, on les approche et les comprend peu à peu. Jusqu'à être si près qu'on puisse entendre et comprendre ce qu'ils disent. Alors on les intègre. La narration était déjà esquissée avant le montage. C'est la qualité émotionnelle des séquences et la nature de leur point de vue sur les hommes qui ont déterminé leur place dans le film. Dans ce film, les paysages et les pierres sont considérés comme des personnages. D'après moi, ils observent et dialoguent même en champ - contrechamp. J'ai appliqué aux lieux et aux bêtes les recettes de cinéma qu'on réserve le plus souvent aux humains.

Les images de la nature, les couleurs et les sons agissent également et produisent un film abstrait.

Oui. Les couleurs et les qualités expressives des paysages ont aussi guidé le montage du film. L'évolution narrative est aussi une histoire plastique. Le film part d'un univers atone, blanc, de glace et de brume, puis vient la pierre grise. À mesure que les humains sont "accueillis" au sein de la terre, la couleur entre en jeu. Peu à peu, les plantes et les bêtes apparaissent et la vie ouvre ses couleurs aux scientifiques. L'abstraction des images est ici un outil de narration qui prend d'autant plus d'importance que le film est dépouillé. Les apparences du paysage qualifient l'état de la relation entre les lieux et les humains, et les humeurs de la terre apparaissent dans les images. Ainsi, lorsque la tempête gronde au milieu du film, le paysage pour moi est tout simplement fâché. Dans la séquence suivante, la forme ronde des pierres, la platitude de l'eau et les nuages légèrement roses signalent son apaisement. Les plans fixes devaient trouver leur expressivité dans l'abstraction des couleurs et des sons. C'est elle qui procure l'émotion qui semblait faire défaut aux pierres pour la partager avec celui qui regarde le film. Ce film questionne la relation des hommes au paysage. Son propos est aussi de faire ressentir l'émotion liée à la présence des choses, et de mettre le spectateur en relation avec les lieux.

Votre attention à la bande-son ? Vous semblez lui donner statut d'événement.

Vous parlez certainement de ce son vocal qui accompagne la présence du bateau. C'est un son tout à fait réel, une voix véritable du bateau. Lorsqu'il est en marche, l'arbre d'une de ses hélices résonne dans son axe. J'ai seulement isolé ce son à l'enregistrement, en me mettant dans la cale, pour mieux le monter ensuite. Comme ce son est assez étrange, comme une voix qui ne respire jamais et s'étire en produisant une tension, je m'en suis servi pour qualifier et dramatiser la présence du bateau. Au fur et à mesure que le film avance, il se "réalise" en intégrant peu à peu des sons de moteur qui nous ramènent à la simple matière de la machine.

Pourquoi le choix d'éviter la parole humaine ?

La question de la parole est directement liée à celle du point de vue. Et ce film est précisément l'histoire d'un point de vue qui évolue. La parole réelle, placée au début, aurait sabré la force des cadres qui se veulent des visions de la terre. Elle aurait érudé toute la question de la présence des hommes, nous offrant un accès direct à ce que nous connaissons bien. Ce sont les corps et les gestes des humains qui m'intéressaient d'abord, là où ils apparaissent comme des bêtes parmi d'autres. Comme le point de vue du film cherchait à se caler dans le monde des pierres et des animaux, la parole ne devait pas faire sens, au début en tout cas (Lorsqu'on observe un animal inconnu, ses cris ont rarement du sens pour nous...). À l'arrivée des hommes, j'ai poussé cette idée de la parole inaccessible pour les rendre inquiétants, coupant totalement le son et brisant leur présence. Je m'en suis servie ensuite pour orienter le regard, la laissant graduellement reprendre sa place, à mesure que le point de vue se rapproche des gens. Elle nous permet même, vers la fin du film, de "sauter dans la tête" d'un naturaliste quand elle apparaît *off* sous la forme d'une énumération des noms des plantes.

Propos recueillis par Olivier Pierre

Journal du fid Marseille 07/07/06

interview with ariane michel on the film *Les Hommes*

recorded by olivier pierre for the
journal of the FID marseilles 2006.

what is the genesis of this film ?

After shooting some short-films presenting lone animals in natural surroundings they are more or less familiar with, i wanted to film the meeting of the man and the beast amidst a truly vast and wild landscape. And so, i was offered this great opportunity : i could join a scientific expedition that was about to go and explore the eastern part of greenland on board of the 'Tara V' (ex 'Antarctica'). Naturalists were going to travel up and down the wildest of the coasts to make a census and count the species. Not only was an encounter about to happen, but gently since it carried the dissonance of an unnatural scientific act. In the order of things, men are predators, hunters, but here they will only be observers.

where does "*Les Hommes*" lie in respect to "*sur la terre*" (2004), which was based on that same naturalist expedition to greenland?

*"sur la terre" was created independently, as a video-piece to be installed in an exhibition. But it could almost be considered a prologue. It set the motives (the beasts, the earth, a ship full of humans), the point of view (nature is the main character), and raised the question of the passage of men. But where "sur la terre" was solved by a merely metaphoric exchange (the ship was only passing by), "*Les Hommes*" offers a truer, problematic confrontation: "men are coming, here they are, and then...". This new movie - that i shot and from which "sur la terre" comes from - intends to adopt a present time, to test the question raised by men's presence, and to develop it almost indefinitely in a temporality close to that of the stones.*

what about the conditions of shooting with the crew of the GRAE (Group of Research in Arctic Ecology)?

Alone with my camera on which a sound recording system had been added, i was like a free electron wandering around the expedition, walking or sometimes being driven thanks to the sailors who gave me a ride on their zodiacs when they were available. The scientist briefly told me about their daily schedule, and i just followed where they went. Then i tried to precede them. But i believe that the more interesting thing was the physical relation created by this system: i hunted their

trajectories down, always thinking i had to be there before them; i had to anticipate their moves to make them fit into still frames, the camera being set on the floor. i had to call out a kind of space and animal intuition i am not familiar with. In fact, i filmed them as i would have filmed animals, without words, like beings i ignored but about which i intended to know everything by the simple observation of their moves.

'*Les Hommes*' can be seen as an animal documentary, but appears more like a mythical story, a fantasy movie, a drama..

In this film, animals are milestones. We hardly see them, but they frame our glance. They set life on the earth, and they disappear. i wanted their presence to spread off-camera and to move behind the camera-- right where the spectator stands. And so, the present time of the film, loaded with their perception, becomes the present of place we are not in, the present of some kind of earthly soul, alien to us. This might be the source of the feeling of fantasy raised by the film. Anyway, that's what i tried to create.

How did you work out the editing of the film and the articulation of the shots with all the takes?

i thought the editing out in a narrative concern in terms of fiction. It aimed at installing special relationships between places, things and men, in a continuous time. i tried to weave an almost uninterrupted fictional thread linking two times: the beginning of the film, when men are a weird, worrying and quasi-abstract rumour; and the end when humans, completely integrated by the landscape, melt in the stones and the wind. Between these two poles, the look we cast on men dramatises their presence. When they first appear they are only figures we don't really understand, getting closer to the beast with guns and tools, they are disturbing. Then we notice that they merely move, we detail their strange movements, we get closer to them and we understand them little by little. Until we are so close that we can clearly hear what they say. Then, we integrate them. The narration was already outlined before the editing. The places of the takes in the film were determined by their emotional qualities and by the nature of their perception of men. Each moment obviously had to be necessary for

what preceded and what followed. In this film, the landscapes and stones are considered as characters. For me, they look and communicate. The filming tools I used with the places and the animals are usually used for shooting humans only.

The images of nature, the colours and the sounds also act for themselves on the spectator, what creates an abstract film.

Yes. The colours and the expressive qualities of the landscape also guided the editing of the film. The narrative evolution is also a plastic story. The film starts in a universe of stillness, icy white and foggy, and then comes the stone. As humans are "welcomed" in the bosom of the earth, the colour comes into play. Little by little, plants and beasts appear and life opens its colours to the scientists. Here, the abstraction of the images is a narrative tool, which takes all the more importance as the film is bare. The appearance of the landscapes qualifies the state of the relations between the places and the men, and the moods of the Earth appear in the images: so, when the storm rumbles in the middle of the film, the landscape is simply angry. In the following take, the roundness of the stones, the stillness of the water and the slightly pink clouds indicate its appeasement. The shots of the film, still, had to find their expressivity in the abstraction of colours and sounds. This abstraction provides the emotion the stones were lacking, so as to share it with the viewer. This film questions the relation between men and the landscape. It also aims at making the spectator feel an emotion related to the presence of things, and at binding him to the landscape.

What was your attention to the soundtrack? You seem to have treated it as an event.

You must be talking about that vocal sound that goes along with the ship. It's a genuine sound, a true voice of the ship: when it sails, the shaft of one of the propeller reverberates in its axis. I just isolated this sound in the recording, inside the hold, so as to edit it afterward. As this sound is somehow strange, like a never-breathing voice that spreads and creates a tension, I used it to qualify and dramatise the presence of the ship. As the film moves on, it "comes true" progressively integrating the sounds of the engine that bring us back to the simple material of the machine.

Why did you choose to elude the human speech?

The question of speech is directly linked to the one of perception, and this film is precisely the story of an evolving perception. Real speech, in the beginning of the film, would have sapped the strength of the frames that are meant to be visions of the earth. It would have eluded the question of men's presence, offering us a direct access to what we perfectly know: their problem. What interested me first were the bodies and the gestures of humans when they appear like simple beasts among others. As the perception of the film tried to settle in a world of stones and animals, the speech wouldn't have made sense-- not in the beginning at least. (When we observe an unknown animal, its cries rarely make any sense for us...) When the men came, I kept that principle of the absence of speech to make them disturbing. I cut the sound and added the sound effects to their presence. Then, I used it to orientate the look, progressively letting the speech come back as we are getting closer to the people. Toward the end of the film, it even allows us to "enter the head" of a naturalist, when speech appears off-camera in an enumeration of plants' names.

The film, mainly shot in still frames with various landscapes, also plays with the relation between the still image, photography, and the image in motion.

I wanted to underline the almost total stillness of the landscape. The mineral time looks like a non-running time, but it does run. The sounds, the shape of the clouds, the passing birds indicate that the time is running. The stillness of the film's shots exacerbates the movements of the living elements and of the men. It sets their relativity. It helps raise the feeling of something that is "already present", and to bring up questions about the relation between the mineral time and the human time, about the scientific gesture of the subjectivity of the beast, about nature's love and vegetal indifference.

Translation : Maud Beyle

DAILY TIGER

36th International Film Festival Rotterdam 2007 • Thursday February 1st • donderdag 1 februari

Interview

Diving into nature

An atmospheric portrait of the sparse landscape of Greenland, Ariane Michel's film **LES HOMMES (MAN ON LAND)** approaches its subject slowly. Filmed from the bow of a ship, the movie's opening moments glide across a silvery-grey sea. White expanses of ice float by. The ship's engine throbs like a distant storm. Clouds of freezing mist drift past the skyline. Finally, the ship's progress halts to take in the sight of a Polar bear lying down on a large piece of ice, oblivious to the camera's attention.

The sequence's contemplative focus on the natural elements is of a piece with the rest of the film. Filming for two months alongside a group of scientists on a research trip to Greenland, **MAN ON LAND** is less about the detail of that expedition, and more of a haunting essay on the surroundings. The scientists initially appear as distant, blurry figures; the camera's attention is fixed on the animals, plant-life and rocky terrain. "I was looking at things from the point of view of the landscape, and of the animals. For me, nature here is the character of the story. And the story is about the very limited encounters between men and nature," says Michel. "The film tries to keep a certain distance from our human world," Michel says, agreeing that the marginal role the scientists have in the film points to a wider point about the fleeting nature

of human experience. "It's been there much longer than us," she says of the landscape. "As urban creatures, there is something ruptured in our view of the natural world. Time there is really slow: I wanted to confront our perceptions of time. That's why the film is slow – it could appear contemplative. I intended to recreate a kind of in-between time to make us feel something like the animals' sense of time, or stone's time." Having had the idea for the project, Michel originally planned to film in Montana, but focused on Greenland after she was asked to make a film by the owners of the boat that took the scientists. Her next film continues **MAN ON LAND**'s fascination with the natural world. "I'm doing a project for Art Basel, an arts fair in Switzerland," she says. "It's going to be a combined film and performance piece. I'm going to take people out of the fair and into the forest to watch a film there. The film will be shot in the forest – of animals at night. They'll be watching people, watching them. In **MAN ON LAND**, I filmed people diving into wild nature, and I'll be doing it physically now."

Edward Lawrenson

LES HOMMES SD

Ariane Michel

Sat 3, 12:30, Cinerama 2

International Premiere



Ariane Michel

Photo: Danielle van Aert

Changement de cap au FID

La 17^e édition du Festival International du Documentaire, qui s'est tenue à Marseille du 6 au 11 juillet 2006, a été celle de tous les changements Retour sur une manifestation en...

Entre une nouvelle directrice, la jeune Aurélie Filipetti, et un déménagement du théâtre de la Criée au Palais du Pharo, la 17^e édition du Festival International du Documentaire, qui s'est tenue à Marseille du 6 au 11 juillet 2006, a été celle de tous les changements. Retour sur une manifestation en pleine évolution.



Les Hommes, un film d'Ariane Michel

Après quelques années de sereine existence, il est fréquent qu'un festival s'agite et subisse des remous dont il tire une force nouvelle après les avoir dépassés. 2006 était donc l'année des bouleversements pour le Festival International du Documentaire qui a vu arriver une nouvelle directrice, s'est définitivement séparé du Marché du Film^[1] et a déménagé dans le cadre raffiné du Palais du Pharo. Dans cette nouvelle configuration, quelques belles surprises remettent singulièrement en cause les certitudes esthétiques du festivalier et montrent que c'est en confrontant intime et réel que le documentaire fait le plus souvent mouche.

Politique-fiction

La plupart des auteurs présents à Marseille ont affiché leur volonté de porter un regard décalé ou lucide sur l'histoire politique de leur pays. Jean-Pierre Rehm, délégué général du festival, affiche d'ailleurs cette ambition : « ébranler la certitude des contours ». Mais les meilleurs films aperçus à Marseille sont paradoxalement ceux qui prenaient le parti pris d'une confrontation directe avec la fiction intime. Si, du côté des premiers films, Song Tian a obtenu le prix pour *Tian Li*, c'est bien la mention spéciale du jury, attribuée à *Paraíso* de Felipe Guerrero, qui ne laisse pas de surprendre.

Dans ce beau film d'une heure en super 8, le cinéaste mêle description du quotidien colombien et autofiction. En mélangeant ainsi les genres, il réussit brillamment à proposer une vision inattendue de son pays vu à travers le prisme de l'exil (Guerrero a quitté volontairement la Colombie). Chaque plan du film est métamorphosé par le regard exigeant du cinéaste qui se approprie la Colombie d'aujourd'hui. Ce territoire imaginaire qui défile sous nos yeux est celui de l'enfance, de ses drames et de sa déchirure ; c'est aussi celui d'un pays meurtri par les guérillas, une réalité politique que Felipe Guerrero retranscrit avec talent.

Vertus des parallèles

Cette année au FID, les perles se cachaient aussi dans les nombreuses programmations parallèles. On a ainsi pu découvrir l'œuvre inédite du catalan Joaquin Jorda, mais aussi des cycles proposés en partenariat avec les revues *Vertigo* et *Les Cahiers du cinéma* (les programmes « Toutes les Nuits en 6 jours » et « Be with me »). Ici et là, les festivaliers curieux ont pu découvrir ou redécouvrir des travaux du groupe Medvedkine[2], le film d'Eric Khoo *Be with me* et une partie de l'œuvre du cinéaste Pierre Creton. Ainsi, dans des films comme *Le Voyage à Vézelay* de Pierre Creton, la mise en scène de la figure du cinéaste et de son histoire (un pèlerinage sur la tombe de Georges Bataille) est prétexte à un brouillage réjouissant des limites entre fiction et documentaire.

Si ces territoires parallèles sont passionnants, que dire de ceux que filme la jeune documentariste Ariane Michel, Grand Prix de la Compétition Française pour *Les Hommes* ? Dans ce beau film, une expédition de scientifiques au Groenland devient le prétexte à une rencontre improbable entre humains et animaux. Quasiment muet, doté d'une qualité d'image et de son irréprochable, le film explore une voie sensualiste qui dépasse le cadre du simple documentaire animalier. En tissant un savant réseau de gestes, de bruits et de sensations visuelles Ariane Michel poétise la rencontre plutôt que de l'encombrer de vaines explications. Or c'est précisément l'absence de commentaires qui rend ses images intelligibles. Filmer le réel comme une fiction des sens... C'est, en définitive, la piste stimulante qui a traversé le FID 2006. De quoi patienter jusqu'à l'année prochaine.

[1] Jusqu'en 2005, le FID Marseille accueillait le Marché International du Film Documentaire, appelé aussi « Sunny Side of the Docs ». Cet événement indépendant a finalement quitté la cité phocéenne suite à quelques divergences.

[2] Le groupe Medvedkine est un collectif marxiste de cinéastes ouvriers créé dans l'élan de l'après-68 et auquel ont participé des personnalités telles que l'ingénieur du son Antoine Bonfanti ou le cinéaste Chris Marker.

Romain Carlioz, le 8 août 2006

Renseignements, catalogue, dossier de presse et palmarès sur le site Internet du Festival International du Documentaire : <http://www.fidmarseille.org>. À surveiller dans les prochains mois à la télévision, au cinéma ou en DVD : "Paraiso" de Felipe Guerrero, "Les Hommes" d'Ariane Michel et "William Eggleston's stranded in Canton" de William Eggleston et Robert Gordon.

crítica

HOMENS NA TERRA

Ariane Michel, *Les Hommes*, França, 2006

Na impressionante sequência inicial de *Homens na Terra* temos uma série de planos que movem-se pelo mar em busca da terra. O movimento faz intuir um olhar que avança na paisagem. A real presença do dono deste olhar – o barco dos cientistas expedicionários – é confirmada pelo primeiro plano “neutro” do filme: um plano que mostra uma foca olhando desconfiada na direção da câmera e mergulhando no mar em seguida. Cria-se aí a tensão que o filme dedica-se a construir: algo se aproxima, algo do que os animais e, em última instância, a própria terra, desconfiam e tentam se proteger.

Não supõe-se ponto de partida para este barco. Ele aparece desde o início no campo do filme – o mar e as terras da Groelândia – como esta presença desbravadora, que converte-se em máquina invasora pela reação dos animais do continente e pela postura da câmera, que assume o lado da natureza local – para a qual tudo o que não é ela seria necessariamente estrangeiro. Observamos tudo, portanto, como se os seres humanos e seus empreendimentos nos fossem também estranhos, como se pudéssemos compartilhar durante o tempo de projeção outro *status* de existência que não o da civilização. E é este movimento do filme seu *statement* formal e conceitual.

A vaga narratividade não esconde o desejo primordial de *Homens na Terra*: o de simplesmente se instalar naquele espaço para criar mediações de sentido entre a natureza e os humanos que a desconhecem. O filme se assemelha, de fato, bastante a uma vídeo-instalação; seu desenrolar numa sala de cinema cria uma situação espetacular limítrofe, na qual a não-ação que domina as imagens obriga a um torpor imersivo, sem o qual a rejeição vem rápida e fácil. Pois o ponto de vista que Michel cria não é subjetivo e não suscita identificação ou inserção, ele é uma espécie de petição de princípio, resultado de uma arquitetura conceitual – com a qual torna-se necessário compactuar em alguma medida.

Uma vez situados junto à natureza, observamos a aproximação progressiva dos homens na terra. Os trajes e utensílios que portam contribuem para aumentar a distância entre eles e o mundo que visitam: a descontinuidade é radical e a oposição frontal que a decupagem constrói situa-os em lados diametralmente opostos. Do lado do mar, da fronteira externa, os estrangeiros que avançam, do lado da terra, uma vastidão habitada e regida por minerais, vegetais e animais. Em sua aproximação de um devir imemorial, não seria exagero dizer que Ariane Michel inventa um universo à parte, no qual a Terra passa a ser uma idéia humana (toda a imagem domesticada que fazemos da natureza e dos animais) e todo território verdadeiramente selvagem, um mundo simplesmente intangível.

A sensação de desconhecido que o filme traz, de criação de um ambiente outro que deve ser experienciado através de sua lógica própria, suscita o maravilhamento de estar diante de algo absolutamente inaudito. *Homens na Terra* é simultânea e indistintamente uma instalação, um documentário observacional, um filme de decupagem/montagem e um suspense enigmático. A apreensão que o avanço paulatino dos cientistas suscita é um misto de medo da violência e de curiosidade do contato entre diferentes. Aos poucos, os homens tornam-se familiares e seus



Entre a desmedida dos homens...



...e a medida da terra e dos animais, Ariane Michel faz um filme que busca contemplar a lógica de um universo ignorante da civilização.

gestos não-agressivos conquistam a hospitalidade da terra; o choque nunca chega a acontecer. Tampouco a comunhão.

O dispositivo cinematográfico, opaco e oculto, mesclado ao existir da natureza, retoma aos poucos sua antropometria e dedica aos humanos planos exclusivos, assim como passa a escutar suas vozes, antes "inexistentes". Mas estes vão embora sem nunca exatamente experimentar o tempo daquele universo, sem que um contato maior ocorra. A temporalidade particular do filme, que emula a temporalidade imaginada para a natureza em questão, permanece bastante distanciada do tempo dos gestos humanos. E é sempre a partir dela que os cientistas são contemplados. Há uma aceitação e absorção gradativa do outro, um otimismo do encontro, mas a ruptura talvez intransponível que demarca a separação entre o homem civilizado e a natureza nunca cessa de se fazer presente.

O ponto cego do filme, o reconhecimento de que tudo nele possui um olhar humano por trás, sobrevém como licença poética de grande abertura para a alteridade. Obra sutil e engenhosa, *Homens na Terra* provavelmente faz coro aos curtas desconhecidos de Ariane Michel, assim como a outros de seus empreendimentos artísticos – a julgar pelo pouco de informação que circula a seu respeito. Visto isoladamente, ele carrega em si a potência de diálogos transversos com aventuras cinematográficas arriscadas, como *Cinco*, de Abbas Kiarostami. Proposições de olhares em dificuldade com o mundo como estas são sempre raras e, quando capazes de produzir aventuras misteriosas, tornam-se verdadeiros territórios estrangeirados do cinema.

» Tatiana Monassa



The documentary experience A trend in contemporary French video

Anyone who spends time in art centres, galleries and schools already knows: contemporary art is today the denomination and place of maximum freedom for the invention of sensitivity. And that explains the violent rejections it often receives: the exercise of freedom, taken to its maximum level, is always intolerable to some extent. And even more so when the exercise is in the area of sensitivity, where intolerance becomes irritation. Contemporary art is somewhat provocative. In fact, very provocative. First of all it provokes (to the greatest extent possible) two essential components in the artist: finding support only in himself; and using experimentation as the principle of his work. At the same time, it also eliminates barriers, whether they be generic, formal or material.

There is no doubt that Clarisse Hahn, Florence Lazar, Ariane Michel and Olivier Zabat are contemporary artists. Finding support only in themselves and working experimentally, they deal with the documentary from the resulting position, which also influences the laws of the genre. Coming from the four French schools of art, they have dabbled in photography and some of them have enjoyed the support of a gallery, with exhibitions in art centres and museums (all of them highlighted and programmed in one of the latest editions of the FID, the International Documentary Festival of Marseille, which always pays maximum attention to works that stand on the crossroads between documentary and art. They submit the documentary to the rules of contemporary art: limited economic resources, small film crews, if any; editing in a domestic studio; permanent investigation; preparation of a vocabulary and syntax that are indifferent to the norm and to the expectations dictated by demand or outside requests, but guided by the sole concern of responding as exactly as possible to the intimate demand the artist makes of himself, as near as possible to his desire and requirements.

For this is what the shared choice of the documentary surely responds to: a desire and demand shared by these artists that affect the very essence of the documentary. Although it is well-known that the documentary is not unprocessed observation, that the documented reality is a constructed reality, it is equally well-known that the choice of the documentary continues to reveal a concern for reality and a certain preoccupation for capturing it or restoring it. Undoubtedly, the origin of any documentary recognizes its deficiency, the deficiency of images replacing reality, which the documentary itself would be responsible for correcting or satisfying. At least, one must imagine that our artists work on the basis of this observation, and perhaps on that of an even more radical observation, which would consist of the fact that not only images, but also documentaries fail to replace reality.

How real and which reality are we talking about? Sticking to the argument or the anecdote of each of the films, we are obliged to see how they deal with subjects that have been broadly dealt with by documentaries: the havoc caused by antipersonnel mines (*Miguel y las minas* and *1/3 de los ojos* by Olivier Zabat), the killings and exactions committed during the war in the former Yugoslavia (*Privi deo* by Florence Lazar and Raphaël Grisey), sadomasochism (*Karima* by Clarisse Hahn) and the polar expeditions (*Los hombres* by Ariane Michel). However, that is not the basis of our films. These subjects are more pretexts or occasions for capturing the significance of an inaccessible reality: that reality which, according to Lacan, "begins where meaning stops" to substitute which images and words will still be insufficient but which has to be accounted for (as demand and desire require) in spite of everything and no matter the cost. That is the reality these document-artists have documented: not so much, or not exclusively, the reality of the antipersonnel mines, of the war in the former Yugoslavia, of sadomasochism or of the polar expeditions, but rather absolute reality, preposterous reality, the immeasurable reality of death and destruction (Olivier Zabat and *Privi deo*), the pleasure of the masochist (*Karima*), the appearance and disappearance of men on earth (*Los hombres*).

Until it can be captured as such, this reality can be documented: this is undoubtedly the great lesson to be learned from these films, whose ambition and crucial position can now be appreciated. If, as such, it can never be fully represented, reality can be captured by its signs or by its effects on subjects/individuals and sensitised in films that give the exact imaginary version of it. This could define the operation or the documentary experience. This is the operation carried out in exemplary fashion by these films and this is the experience they ask us to share. Condensed in Clarisse Hahn in an unprecedented shot for all to see, wrenched from darkness, the luminous pleasure of the incandescent subject, in *Los hombres* and in all the other films by Ariane Michel, it insists on adopting a certain "point of view [which]", according to the author herself "sought to stand still in the world of stones and animals". In the two films by Olivier Zabat and in the one by Florence Lazar and Raphaël Grisey, the documentary experience would be more of a question of unitary construction. The former comes from a fragmentary and concentric construction of "portraits" of very different individuals whose shared exposure to violent death brings them together: death is also there in a central position and ever ready. In *Privi deo*, the documentary experience is finally taken to the abyss with the retrospective evocation of a collective killing that comes to us through the double mediation of a process "covered" by the authors and the testimonies obtained: where the images of the witnesses' words reveal the possibility of bearing testimony to reality and where the narrative/documentation of the process reveals the impossibility of carrying out justice.

Although the documentary has not waited for these artists to renew itself, if the experience (i.e. the experience between the exploration and the physical and metaphysical investigation of an impossible reality instead of which we can only produce documents and about which, for this very same reason, the documentary would be filmed) devoted to it here is taken into account, it perhaps owes them nothing less than the revelation of its own purpose.

EMMANUEL TIBLOUX

Nữ đạo diễn **ARIANE MICHEL:**

"Có rất nhiều lối ra cho phim tài liệu"

Ảnh: Ngân Hà.

SONG PHẠM

— *Vì sao chị chọn lĩnh vực phim tài liệu?*

— Mỗi người có khả năng kể những câu chuyện theo cách riêng mình. Riêng tôi có quá nhiều điều muốn kể và tôi thấy thông qua ngôn ngữ phim tài liệu, tôi có thể kể được nhiều nhất điều mình muốn. Đó cũng là lý do chính yếu thúc đẩy tôi chọn con đường làm đạo diễn phim, mà lại là phim tài liệu, một lĩnh vực gai góc, "khó nuốt" ngay cả đối với các đạo diễn nam sức dài vai rộng.

— *Phim tài liệu thường gắn với... phóng sự truyền hình vì nó đậm chất báo chí. Vậy theo chị, đâu là ranh giới giữa phim tài liệu và phim phóng sự?*

— Theo tôi chẳng có ranh giới nào cả. Nhưng nếu buộc phải phân chia, tôi nghĩ phim phóng sự đậm chất "thông tin", còn phim tài liệu vẫn đậm chất... phim hơn! Tôi đã làm nhiều phim tài liệu và nhiều lần tham gia các LHP tài liệu, phim của tôi đều được ban tổ chức

đánh giá cao bởi nó "ngiên về điện ảnh". Tuy thế, theo tôi, điều quan trọng là mình kể gì và cách kể có làm khán giả hiểu, đồng cảm và chia sẻ.

— *Được biết, đạo diễn phim tài liệu thường "gắn" với một hãng thông tấn - báo chí nào đó, chị thì không. Chị có thể "sống được" với phim tài liệu sao?*

— Là một đạo diễn tự do, tôi cũng gặp rất nhiều khó khăn khi đi làm phim nhưng bù lại tôi được làm bất cứ điều gì mình nghĩ, mình thích, cho bộ phim của chính mình. Đúng là rất "khó sống" với phim tài liệu nhưng không hẳn là "không thể". Tôi vẫn đang làm nhiều việc khác nhau để sống, may mắn là những việc này đều

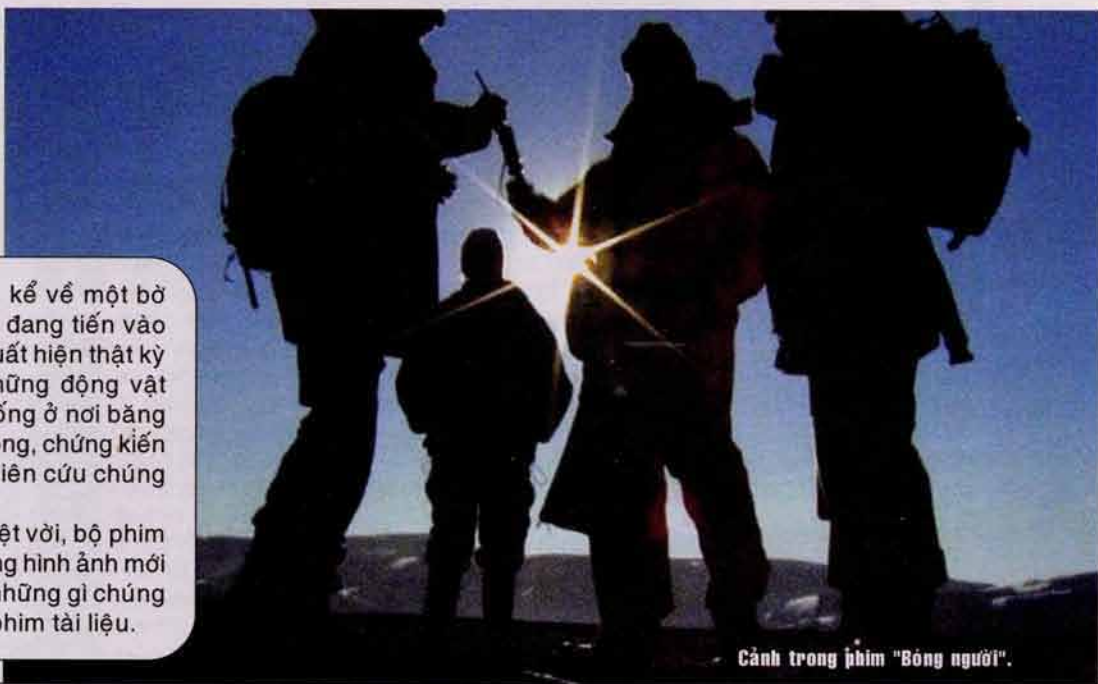
Nhân dịp Liên hoan phim (LHP) tài liệu Marseille 2006 diễn ra tại TPHCM (từ 17 đến 24-11-2006, Tuần san SGGP Thứ Bảy số 816 đã đưa tin), chúng tôi đã có cuộc gặp gỡ và trao đổi "chớp nhoáng" với nữ đạo diễn người Pháp Mariane Michel, trong buổi chiếu ra mắt bộ phim "Les Hommes" (Bóng người) của cô - một bộ phim tài liệu xuất sắc, mang đậm dấu ấn sáng tạo cá nhân, được trao tặng Giải thưởng lớn Quốc gia (Grand Prix de la compétition française/FID) tại LHP.

ít nhiều gắn với công việc đạo diễn. Thực sự những bộ phim tôi đã làm đều góp phần "mở đường" cho các nguồn thu của tôi hiện tại và sau này. Hiện nay cũng đã có rất nhiều lối ra, nhiều cơ hội cho

phim tài liệu, thông qua các LHP tổ chức hàng năm cho thể loại này. Tại Pháp, một số rạp đã nhận chiếu phim tài liệu (đoạt giải) và thu được tiền vé như bất kỳ thể loại phim nào khác.

"Les Hommes" dài 93 phút, kể về một bờ biển băng giá, một chiếc tàu đang tiến vào đất liền. Những bóng người xuất hiện thật kỳ lạ. Băng tuyết, núi đá và những động vật Groenland (những sinh vật sống ở nơi băng giá) từ thế giới chưa hề biến động, chứng kiến những nhà khoa học đến nghiên cứu chúng vào một mùa hè...

Bằng xúc cảm thẩm mỹ tuyệt vời, bộ phim mang đến cho người xem những hình ảnh mới lạ, độc đáo, thật khác xa với những gì chúng ta vốn hình dung về thể loại phim tài liệu.



Cảnh trong phim "Bóng người".

ARIANE MICHEL

Francia/France

50



"On the earth" and the beach

Il potere unificante del mare...

In riva al mare o in un bosco, gli incontri fortuiti con animali, siano essi mansueti o selvatici, non sono del tutto inaspettati. Ma imbattersi in creature mitologiche come sirene o centauri significa veramente mettere alla prova il proprio senso della realtà. In maniera singolare e lirica, Ariane Michel evoca questi magici incontri. Michel è una giovane artista della quale ho seguito il lavoro con particolare interesse. Pur proseguendo la sua attività di talentuosa regista in ambito convenzionale, Michel ha iniziato a realizzare ambiziose installazioni artistico-cinematografiche in cui l'ambientazione del pezzo svolge un ruolo creativo essenziale. Michel proietta i suoi film in luoghi inusuali come un bosco selvatico in Svizzera o l'iconica Place de la Concorde, nel cuore di Parigi. Abbinando i luoghi scelti per le sue proiezioni alle ambientazioni filmate, Michel stabilisce un legame ingannevolmente semplice, eppure palpabile, tra il mondo naturale e quello cinematografico. Riflettendo l'ambientazione degli stessi film, i teatri all'aperto di Michel creano un connubio tra realtà e finzione, associazione esemplarmente incarnata dal suo "The Screening", straordinario film proiettato di notte in un bosco di Basilea, ma anche dal suo "On the earth", sbalorditiva rappresentazione della tranquilla vita selvatica sulle rive artiche, proiettata sulla spiaggia del Lido a Venezia. Stimolando sottilmente l'inconscio dello spettatore, tali incontri, siano essi arborei o semi-acquatici, sono ciò che trasforma la realtà in mitologia. "On the earth" documenta la vita dei trichechi nell'oscuro paesaggio groenlandese analizzando i momenti tranquilli della loro vita naturale mentre spostano lentamente i loro corpi voluminosi, respirano, russano e giacciono immobili, come i massi che li circondano. Man mano che la telecamera passa da panoramiche grandangolari a primi piani dei loro corpi arrotondati, le grandi pieghe rugose della loro pelle riflettono l'ambiente circostante, il loro pelo irsuto riecheggia la dura vegetazione nordica. Ciò che più colpisce delle creature rappresentate non sono né la loro massa né le loro dimensioni imponenti, bensì la tenerezza con cui interagiscono. Dormendo fianco a fianco come vecchie coppie, paiono indisturbati dalla nave aliena che passa nelle immediate vicinanze, arguto richiamo al fatto che nessun ambiente è inviolato quanto potrebbe sembrare.

Continua a pag. 151

One if by sea ...

Whether on a beach or in a forest, chance encounters with animals and beasts are not entirely unexpected. But to come upon mythological creatures such as mermaids or centaurs is to test one's grip on reality. In a singular and lyrical way, Ariane Michel invokes these magical happenings. Michel is a young artist whose work I have been following with special interest. While continuing her role as a talented filmmaker in the conventional framework, Michel has become involved in ambitious art film installations, in which the piece's environment plays an essential creative role. Michel displays her films in such unusual locations as a wild forest in Switzerland, or the iconic Place de la Concorde in the heart of Paris. By pairing her choice of screening locales with the filmed environments, Michel makes a deceptively simple yet palpable connection between the natural and cinematic worlds. Mirroring the setting of the films themselves, Michel's outdoor theaters bring together reality and fiction. This association is embodied notably in *The Screening*, an extraordinary film shown at night in a Basel forest, and in "On the earth", Michel's stunning portrayal of tranquil wildlife by the Arctic seashore, projected on the beach of Lido in Venice. Subtly tapping into the viewer's unconscious, such encounters, whether arboreal or semi-aquatic, are what transform reality into mythology. "On the earth" documents the lives of walrus in the dim Greenland landscape. It investigates the quiet moments of their natural lives as they slowly shift their massive bodies, breathe, snore, and lie as still as the boulders that surround them. As the camera shifts from wide-angle panoramas to close-up shots of their rotund bodies, the walrus' mountainous folds of skin mirror their surroundings, their stiff beards echoing the hardy Nordic vegetation. What is most striking of the depicted creatures is not their mass nor scale, but rather the tenderness with which they interact. Sleeping side by side like old couples, they seem unperturbed by the otherworldly ship sliding by in the near distance, a subtle reminder that no environment is as pristine as it seems.

continue p. 151

curator / text by
Alanna Heiss

acknowledgements
Etienne Bougois, the Tara crew
G.R.A.E. Group of Research in Arctic
Ecology

patronised
by
Jousse Entreprise Gallery, Paris
Love Streams agnès b. Productions

courtesy
of
the Artist and
Jousse Entreprise Gallery, Paris

photo credits
the Artist



Fotogrammi da Video-stills from
"On the earth", Ariane Michel 2005

FRANCIA FRANCE | Ariane Michel

"On the earth" è stato recentemente proiettato in diversi cinema al coperto e gallerie convenzionali. Presentato ora sulla spiaggia del Lido per la 10a Esposizione Internazionale di Sculture e Installazioni OPEN2007, parallelamente all'edizione 2007 del Festival internazionale del cinema di Venezia, l'opera richiamerà pubblico sia del mondo cinematografico che di quello artistico. Nella proiezione all'aperto del lavoro "On the earth" di Michel, i suoni e le immagini in movimento del film gradualmente diventano tutt'uno con l'ambientazione naturale. Gli spettatori sdraiati sulla sabbia inconsciamente mimano i trichechi addormentati, creando in ultima analisi una fusione sorprendente tra animali marini e umani, non diversa da quella delle sirene immaginarie del passato. I richiami degli uccelli, il suono delle onde che lambiscono la riva e i quieti versi delle creature imponenti presto circondano lo spettatore da ogni parte in un ambiente disorientante in cui finzione e realtà si ricongiungono.

Ariane Michel (nata a Parigi, Francia, nel 1973), artista che opera principalmente in ambito cinematografico, ha partecipato a mostre personali e collettive internazionali tra cui Art Basel 38 (2007) e The Moving Image Biennale (2005).

"On the earth" has recently been screened in a number of conventional indoor cinemas and gallery spaces. Now presented on the beach of Lido for the 2007 OPEN 10 International Exhibition of Sculptures and Installations, and in parallel with the 2007 Venice International Film Festival, the piece will draw audiences from both the film and art worlds. In Michel's outdoor presentation of "On the earth", the film's sounds and moving images gradually become one with the natural setting. Viewers lying on the sand unconsciously mimic the sleeping walrus, ultimately forming a startling fusion of marine animals and humans, not unlike the imagined mermaids of yore. Birdcalls, the sound of waves lapping the shore, and the quiet moans of the imposing creatures soon surround the viewer from all around, in a disorienting environment where fiction and reality collide.

Working primarily in film, Ariane Michel (b. 1973 in Paris, France) has been featured internationally in solo and group exhibitions, including Art Basel 38 (2007) and The Moving Image Biennale (2005).

Testo a cura di Text by Alanna Heiss



Les Yeux ronds, 2006
vidéo couleur, son, 6'



Parmi nous Ariane Michel

Claire Jacquet L'exposition que tu as conçue pour le Jeu de Paume regroupe trois films : *Sur la terre* et *Rêve de cheval*, réalisés récemment, et *Les Yeux ronds*, spécialement produit pour être projeté de nuit sur la façade du bâtiment. Quels sont les liens entre ces trois films ?

Ariane Michel Ces trois vidéos sont au cœur de mes travaux récents. Elles fonctionnent comme des réponses ou des prolongements les unes des autres, mettant en scène des animaux dans leur milieu et dans des situations qui sollicitent leur attention. Je me suis faufilée « parmi eux », et les revoilà « parmi nous ». D'abord, il y a la nature. J'ai trouvé, en la filmant, un « hiatus » qui me passionne : plus on s'en approche, plus sa « réalité » impondérable nous étonne en crevant l'écran, et en même temps plus elle se dérobe en produisant de l'insondable. Cela permet de fabriquer, en captant le réel, des mondes irréels, atemporels. Ce qui est plus marqué dans *Rêve de cheval* avec la présence de cet animal chimérique qu'est le zhorse (croisement entre un zèbre et une jument). On a affaire à de la réalité absolue qui en même temps produit du fantastique. Ensuite, il y a le processus d'approche. Dans les trois cas, des « guides », des médiateurs m'ont permis d'approcher les animaux. Pour tourner *Sur la terre*, je me suis greffée sur une expédition naturaliste qui explorait les côtes du Groënland*. Avant de faire *Rêve de cheval*, j'ai appris le « langage corporel » du cheval avec les cavaliers éthologues qui avaient dressé le zhorse. La chouette des *Yeux ronds* m'a été « présentée » par un fauconnier de Provins. À chaque fois, je me suis glissée au cœur d'une relation homme/animal préexistante et je l'ai expérimentée. On en arrive au point de vue et à l'histoire. De même qu'on filme le regard d'un homme à hauteur d'homme, j'ai cherché celui des bêtes en me mettant à leur hauteur. Un « truc » classique au cinéma, mais un choix délibéré et important ici car les animaux ne m'intéressent pas comme des objets, mais comme des réceptacles pour percevoir le monde. Alors le monde irréel ou fantastique créé par la présence de la bête devient le sujet du film, il est reconstruit dans une micro-fiction

* expédition du Groupement de recherche écologie arctique (GREAA) qui a eu lieu 2004 sur la goélette *Tara* (ex *Antarctica amaster*) qui apparaît dans le film.



Rêve de cheval, 2004, vidéo
couleur, son, 10'30''

récurrente : une intrusion a lieu, la perception particulière de l'animal est sollicitée et il se retrouve aux aguets. Une attitude qui permet au monde réel de nous apparaître sous un angle nouveau, un angle animal ultrasensible mais dépourvu d'affect.

CJ L'originalité de ton travail me semble résider dans ta capacité à extraire de la nature et du visuel la possibilité d'une fable sans qu'elle soit une leçon sur le monde. Cela m'évoque Anri Sala filmant des crabes éclairés à la torche ou un cheval pris dans des phares de voitures, et *Le Droit Chemin* de Fischli & Weiss montrant à l'écran la déambulation d'un ours et d'un rat philosopant à travers un paysage suisse...

AM Ces deux exemples sont intéressants parce qu'ils utilisent la figure animale mais le font dans des démarches diamétralement opposées. Or, mon travail actuel s'élabore à peu près à mi-chemin. Anri Sala traite l'animal comme un *objet*, un ready-made impossible qu'il déplace dans le faisceau de la projection mais qui toujours se dérobe. Fischli & Weiss fabriquent une histoire, posant d'emblée une mise en scène où les animaux sont des sujets. Ce ne sont que des hommes déguisés, mais, filmés au milieu des montagnes, ils sont en rapport avec le paysage. De fait, le paysage est peut-être l'objet véritable des travaux que je présente ici. Si les bêtes y sont des sujets, ça n'est pas pour défendre leur cause. On pourrait dire que je soulève la question d'une intelligence animale. Mais je cherche surtout à désigner une relation perceptive de l'être avec l'espace qui l'entoure, le *trajet* des regards. Les animaux constituent un prisme, une question qui peut rester grande ouverte sur la présence physique des corps au milieu du monde. Je ne cherche pas l'humanisation ni la métaphore, qui fabriqueraient du discours moral. J'utilise la fiction pour sa seule puissance projective. Je fabrique de l'espace neutre en utilisant des regards et des gestes. J'y réintroduis ensuite de l'inquiétude par des artifices cinématographiques (montage, bande-son...) pour essayer de faire ressentir au spectateur une manière d'être aux aguets : une attitude qui convoque des sens irrationnels, émotionnels, et permet d'éprouver tout le poids et la largeur de la terre.



CJ Certains plans ont une qualité plastique qui évoque la carte postale. On n'est jamais très loin du cliché sans y être complètement car rien n'est figé mais porté par un trouble (le ciel et la mer, dans *Sur la terre*, composant presque une image de Rorschach). Quels rapports ou réflexions entretiens-tu avec l'esthétique de la carte postale ?

AM Le cliché, c'est peut-être le paysage même. Je me propose justement de passer outre, et d'en faire une image qui n'est pas une surface mais s'ouvre et déploie toute sa force d'attraction. Ainsi, la comparaison ou le lien avec les cartes postales me paraît être ailleurs, dans la nature du point de vue et la fixité des images. Dans ces films, les plans sont fixes ou fixés sur un mouvement. Comme avec la chouette qui reste figée entre chacun de ses gestes, les images peuvent paraître immobiles si l'on ne s'y attarde pas. C'est le déroulement du film et sa connexion avec un espace sonore qui les transforment en espace-temps. La construction équilibrée des images me permet de laisser advenir le faible mouvement des choses. La nature est presque immobile, et c'est ce « presque » qui m'intéresse. Mes films cherchent les modulations, l'écoulement secret devant lequel notre perception humaine du temps et de l'espace reste souvent en décalage. Ils s'appliquent à entrer dans le tempo de la nature pour y infiltrer leur narration. On peut d'ailleurs réduire les trois histoires à cet axiome : Comment un intrus peut-il (ou non) infléchir le mouvement régulier et autonome de la nature ? Ou comment un film peut-il fabriquer une forme à l'intérieur de la nature ? C'est là qu'on peut relier mon travail à l'intérêt que je porte au Land Art. Et puis les histoires se referment toutes : les chevaux se calment, les morses se rendorment, la chouette repart. Tout revient à la normale, comme si rien n'avait eu lieu. Avez d'impuissance, simple fascination pour l'inertie du monde ou courbure qui achève d'intégrer le film au réel comme s'il n'en était qu'une boursoufflure ? Peut-être tout à la fois.



Ariane Michel est née en 1973 à Paris, où elle vit et travaille aujourd'hui. Après sa formation à l'École nationale supérieure des Arts décoratifs, ses films ont été montrés au Festival international du Documentaire de Marseille, au Festival de Locarno, au Centre Georges-Pompidou, au FRAC Champagne-Ardenne ou encore au Museum of Modern Art de New York. Elle est aujourd'hui représentée par la galerie Jousse Entreprise à Paris.



Sur la terre, 2005, vidéo couleur, son, 13'

ariane michel : *Among us*

words collected by claire jacquet, curator of a. michel's exhibition at the atelier du jeu de paume, paris, january 2006.

"Among us", the exhibition you elaborated for the jeu de paume, gathers 3 films: "Horse dream" (2004) and "on the earth" (2005) that you directed recently, and "The round eyes" (2006) that was especially produced to be shown at night on the façade of the building. what are the explicit or implicit links between these films?

These videos are at the centre of my recent work. They operate like answers or prolongations from one to another, showing animals within their environment, facing situations that trigger their attention. I wormed myself through them, and they are back "Among us". First, there are images and sounds from animals, plants and minerals. While filming nature I found a "hiatus" I'm really excited by: the closer you come to it, the more its imponderable reality surprises us as it becomes tremendously present on the screen, yet at the same time it shies away, producing something unfathomable. Nature allows us to create, from the capture of reality, unreal and timeless worlds. That is what I intended to do with these three videos, which is even more evident in "Horse dream", through the presence of the zhorse, a chimerical animal.

Then comes the approach process. In the three cases, I used "guides", mediators who opened the access to the animals for me. To film "on the earth" I joined a team of naturalists that was going to explore the coasts of Greenland on a boat in order to make a census of the species. Before working on "Horse dream", I learnt the "corporal language" of the horse with the ethologist - riders who had tamed the zhorse. Each time, I slipped myself through a man-animal relation that already existed and I made my own experiment of it.

We now reach the standpoint and the story. Since we usually shoot a man's look at man's height, I put myself at the animal's height to find its. It is a classical "trick" in cinema, but deliberate and important because here, I am not interested into animals as objects but as receptacles to perceive the world. The shots around which the films articulate are the ones where the vision of the animal takes over its body, where it founds itself at the foreground to articulate our looks: when the head of the horse shows us the forest, when the walrus look at the boat, when the silhouette of the howl receives the lights of the city. And so, the unreal or fantastic world generated by the presence of the beast becomes the subject of the film, it is rebuilt around us into a recurrent micro-fiction: an intrusion occurs, their particular perception of the space is solicited and they are on the watch. An attitude that allows us to see the real world on a new angle, an ultra-sensitive animal angle, devoid of judgement.

What's original in your work seems to be your ability to extract a fable that won't be a lesson about the world from nature and its visual aspect. It makes me think about two recent examples: Henri Sala filming crabs lightened with a torch or a horse caught into the lights of a car, and "Le droit chemin" by Peter Fischli and David Weiss that presents a bear strolling and a mouse philosophising out loud in the middle of a Swiss landscape. Do these attempts have anything in common with yours?

These examples are interesting because they both use the animal figure but in opposite ways. And I think my actual work sits bright in the middle of the line that separates them.

Anri Sala treats the animal as an object, an impossible ready-made he moves about in the beam of light of the projection, but that always shies away. Fischli and Weiss build up a story, establishing immediately a set on which the animals are subjects. They are no more than men in disguise, but, laid down on top of an enormous mountain, they interact with the landscape.

In fact, the landscape might be the real object of the works I'm presenting here. If the animals are subjects inside them, it is not to fight for their cause. One could say I'm raising the question of an animal intelligence. But I mainly intend to demonstrate an animal perception of the space, as in "The Round Eyes" in which the stake of the film is to be found entirely in the stake of a look. A look that does not judge the city or the humans, but that simply underlines the irreducibility of a distance between the tiny body of the howl and the geography of the city.

Thus, it seems that the subject of my films is first the relation existing between the being and the space that surrounds it, the path of the looks. Animals are a prism, a question that can be let open about the physical presence of the body in the middle of the world. I am not looking for humanisation or metaphor, that would generate a moral issue. I use fiction for its projective power alone. I create neutral space using looks and gestures. Then I reintroduce anxiety through cinematographic artifices (editing, soundtrack...) to try to make the spectator feel the animal way to be on the watch: an attitude that awakes irrational and emotional senses, and allows us to perceive plainly the whole weight and wideness of the earth.

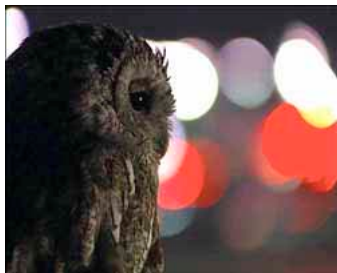
The plastic quality of some of your shots suggests the postcard. The "cliché" is never too far (the point of view being at a distance and incorporating) but never totally present since nothing is still but moved by a tension and a trouble (the sky and the sea, in "sur la terre" almost creating one of Rorschach's images). In the way you film, what are your relations with or thoughts about the postcards?

The cliché might be the landscape itself. I actually try to disregard it, and to turn it into an image that is not only a surface, but opens itself and displays all its power of attraction. And so the link or the comparison with the postcard seems to rely elsewhere. In the nature of the point of view and in the stillness of the images.

In these films, the shots are still frames or focused on a motion. As the subjects are almost still too, you can have the impression of a "kind of photo". As the howl who is still in between two motions, the images may seem immobile if you don't pay attention. The progression of the film and its connection to a sound space turn it into a time-space. Then, what could be thought to be aestheticism is in fact the preoccupation for a stable composition which is necessary: The stability of the image allows me to let things happen. The nature is almost still, and I am interested in the "almost".

My films are looking for the modulations, the secret flow in front of which human perception of space and time is often backward. They are looking to enter the nature's tempo to let their narration filter in. And so you could sum up all three stories in this axiom: "How does an intruder can or cannot influence the regular and autonomous movement of nature?" or: "How can a film create a form inside nature?". Here we may be able to link my work with the interest I have for Land Art. And all story close back, going back to the starting point: the horses calm down, the walruses fall asleep again, the howl flies away. Everything comes back to normal as if nothing had happened. Admission of helplessness, mere fascination for the inertia of the world, or curve that finishes to integrate the film into reality as if it was only one of its swellings?... maybe all of this.

ACCUEIL	EXPOSITIONS	ARTISTES	ACTUALITÉ	PHOTO	VOTRE ESPACE	ÉCHANGES	A PROPOS	BUSINESS
---------	-------------	----------	-----------	-------	--------------	----------	----------	----------



Expos-Critiques 31 janv. 2006 - 05 mars 2006

Ariane Michel *Parmi nous*

La vidéaste Ariane Michel inaugure l'Atelier du Jeu de Paume avec trois projections, dont une, à la nuit tombée, sur la façade du bâtiment: des sortes de comptines animalières qui fonctionnent comme de délicats rappels à l'animalité de nos conditions.

Jeu de paume
Site Concorde
1, place de la Concorde
75001 Paris
T. 33 1 47 03 12 50
site internet | email

Par Muriel Denet

L'Atelier tel qu'il existait au Centre national de la photographie réapparaît au Jeu de Paume. Mais les espaces qui lui sont impartis sont éclatés et bien plus exigus qu'à l'Hôtel de la rue Berryer. La vidéaste Ariane Michel, qui l'inaugure, s'y inscrit pourtant sans difficulté, avec trois projections, dont une, à la nuit tombée, sur la façade du bâtiment.

Au premier abord, les images évoquent un documentaire animalier. Mais, comme tout est affaire de point de vue, le doute s'installe rapidement. La posture de la vidéaste n'est pas celle de l'affût, de l'observation à distance, elle consiste, au contraire, à faire une double intrusion dans le règne animal.

La caméra s'infiltre parmi les chevaux ou les morses qu'elle filme comme des acteurs pour capter les effets de l'arrivée, ou du passage, d'un intrus. Dans *Rêve de cheval*, c'est un zorse, bâtard issu du croisement d'une jument et d'un zèbre, qui affole les chevaux en cavalcade. *Sur la terre*, troublant à peine le sommeil paisible des morses qui l'habite, c'est un trois-mâts, fantomatique, qui glisse au large.

Ces intrusions induisent des perturbations dans des paysages quasi immobiles, vides de ce qui constitue, à nos regards humains et urbains, un événement. Le montage cinématographique, et la profondeur ouverte par le son, les transforment en micro-fictions, en suspenses qui se tendent pour se défaire aussitôt.

Parmi nous renverse ainsi les places et les points de vue entre homme et animal. À rebours de tout anthropomorphisme, ces comptines animalières fonctionnent comme de délicats rappels à l'animalité de nos conditions.

Artiste(s)

Ariane Michel

Née en 1973, à Paris, où elle vit et travaille.

Œuvre(s)

- *Les Yeux ronds*, 2005. Vidéo sonore.
- *Sur la terre*, 2005. Vidéo sonore. 13mn.
- *Rêve de cheval*, 2004. Vidéo sonore. 11mn.



- 1 Ariane Michel, *Rêve de cheval*, 2004. Vidéo sonore. 11mn.
- 2 Ariane Michel, *Sur la terre*, 2005. Vidéo sonore. 13mn.

Monumenta : Anselm Kiefer

Oeuvres inédites au Grand Palais Paris, du 30 mai au 8 juillet 2007
www.monumenta.com

Galerie d'art Pereire

Expositions de dessins de Pascin et artistes modernes jusqu'à juin 2007
www.galerie-art-pereire.com

Location d'oeuvres d'art

+ de 15000 oeuvres d'art à louer. 2 mois à l'essai gratuit.
www.arts-affaires.com



Paris-Art

Adresses

Publicité

Partenaires

Contacts

Droits d'auteurs

Cnil



Amateur d'art

« [Encore un vote !](#) | [Accueil](#) | [Richard Long \(La nature, 2\)](#) »

16 février 2006

Ariane Michel (La nature, 1)

Au [Jeu de Paume](#), jusqu'au 5 Mars.



Place de la Concorde, à la nuit tombée, levez les yeux vers la façade du Jeu de Paume. Cette chouette vous observe. Presqu'immobile, habituée au bruit de la ville, elle vous scrute de ses yeux immenses, *Les Yeux ronds*, précisément. Filmée sur la branche d'un arbre dans la rue, au milieu des voitures, c'est une chouette des villes, animal sauvage dans notre environnement domestique. Il n'y a pas d'histoire, pas de fable, pas de conte moral, juste une porte vers le monde, vers un réel insoupçonné, voisin mais inconnu, espace neutre, mais qui ne peut nous laisser indifférent. Le film s'écoule paisiblement, à la fin la chouette s'envole.



A l'intérieur du Jeu de Paume, deux autres vidéos d'[Ariane Michel](#), jeune artiste vidéaste de 33 ans, présentées dans le cadre de l'[Atelier](#) du Jeu de Paume, nous montrent aussi, sur un rythme très lent, des paysages et des animaux qui les habitent. [Sur la Terre](#), filmé au

Groënland, dans un paysage presque abstrait de bout du monde, montre des morses sommeillant au bord de l'eau; incertain, vous prenez d'abord leur masse pour un rocher avant de remarquer le très léger mouvement de leur respiration. Comme un retour à un temps d'avant, à une harmonie entre la nature, l'animal et l'homme (qui n'apparaît pas, sinon via un bateau dans la baie), ce film est une médiation, un passage vers une autre réalité, qui, pourtant, crève l'écran.



[Rêve de cheval](#) m'a moins plu, peut-être parce que, cavalier, je ressens là moins de distance, sans doute aussi parce que le *zhorse*, issu du croisement d'un cheval et d'un zèbre, introduit ici une dimension fantastique, irréaliste, qui, à mes yeux, distrait et affaiblit le fluide écoulement du film. Les chevaux aux aguets, grégaires et peureux, s'enfuient pris de peur, puis se calment enfin, les choses reviennent à leur cours, le temps se ralentit de nouveau. Ariane Michel, comme elle le dit fort bien dans cette [interview](#), sait non seulement nous faire redécouvrir le monde, paysage et animaux, mais surtout nous rend spectateurs, regardeurs émotionnels, sensuels d'un monde avec lequel, sans elle, nous perdriions contact.

Photos provenant du site de l'artiste, ou (*Les yeux ronds*) fournie par l'artiste.

LA LETTRE D'INFORMATION

Ministère de la culture
et de la communication

Photographie

JEU DE PAUME : UN « ATELIER » POUR LA JEUNE CRÉATION



Ariane Michel, *Rêve de cheval*, vidéostill © A. Michel, 2004

Lancé en 2004, le Jeu de paume s'est rapidement imposé comme un lieu de référence pour l'image sous toutes ses formes. En refusant de se cantonner à la seule photographie, il a fait notamment de la vidéo, du numérique et des dispositifs visuels, un des axes de ses expositions. Qu'elles aient lieu sur le site « Concorde » ou sur le site « Sully », celles-ci, de la rétrospective Guy Bourdin, en mai 2004, à la présentation des travaux de Cindy Sherman, qui débute en mai 2006, auront largement contribué à la reconnaissance d'une discipline multiforme.

Aujourd'hui, il met en œuvre un autre de ses objectifs : la défense de la jeune création. Avec l'Atelier, il vient d'ouvrir fin novembre un espace doté d'un « dispositif léger », selon la direction, entièrement consacré aux travaux de la jeune génération. Exposés dans la mezzanine ou au foyer, les artistes bénéficient d'une aide à la production, allouée grâce au soutien apporté par la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques (FNAGP). Côté artistique, après Camille Henrot et son travail poétique sur un conte de Grimm, c'est au tour de l'artiste Ariane Michel d'y présenter *Parmi nous*, du 31 janvier au 5 mars. Elle le fait à travers trois vidéos qui ont un point commun : les animaux y sont traités comme des personnages. On rencontrera ainsi une chouette au milieu de la place de la Concorde, un morse dont on perçoit la respiration ou la métamorphose mystérieuse d'un cheval. A travers cet angle d'attaque original, Ariane Michel pose un regard distancié sur la civilisation humaine, entre inquiétante étrangeté et humour grinçant.

Du 31 janvier au 5 mars, *Parmi nous* d'Ariane Michel à l'Atelier du Jeu de paume, Place la Concorde, 75001 Paris, www.jeudepaume.org

ARIANE MICHEL : ANIMAL OU HUMAIN ?

Née en 1973 à Paris, diplômée de l'École nationale supérieure des arts décoratifs, Ariane Michel utilise aussi bien films ou photographies. Ses travaux vidéos accordent aux animaux, traités comme des personnages, une place prépondérante. Sa première exposition personnelle a eu lieu en janvier 2004 à la galerie Miss China à Paris. Ses films ont été présentés aux festivals de Locarno et de Marseille, au Fonds régional d'art contemporain de Reims et au prestigieux Museum of Modern art (MoMa) à New York.



ARIANE MICHEL

Née en 1973 à Paris, vit et travaille à Paris.

Le travail artistique d'Ariane Michel renferme une substance rare de nos jours, l'animal. L'animal est un objet d'étude du motif. La bête est un levier de manœuvre du son et de l'image.

Dès son film *Après les pluies* — un chien errant dans un paysage entre deux eaux, dans une lumière entre deux (entre chien et loup), glissant par ici, repassant par là — l'animal est le motif esthétique et le réacteur mécanique du film. Ce chien met en jeu un régime perceptif, plongeant à corps perdu le regardeur dans l'image. Car ce qui est différent d'une fiction ordinaire, c'est cette volonté d'Ariane Michel de faire prendre un bain Baptismal à tout spectateur. C'est-à-dire de ne pas le mettre *devant* une image mais de le mettre *dedans*. La tête, la première, le corps suit en plongée, en apnée vous ressortez d'un jour nouveau. Ce chien de *Après les pluies* est ce même chien qui un jour tomba dans une crevasse de la forêt des environs de Brantôme, et se baptisa dans la grotte de Lascaux. Les films d'Ariane Michel génèrent cet agencement préhistorique, cette sensation de s'immerger dans l'intime. À cette époque préhistorique, l'animal est le sujet principal et presque unique de l'art. Un art animalier naît. L'art d'Ariane Michel est plus proche d'un art animalier littéraire. Entre Kafka pour *Rêve de cheval* et Poe pour *Après les pluies*. Au delà de la représentation, l'animal est outil de narration.

Un levier de travestissement qui fait glisser le film dans une atmosphère de conte. Il y a dans ce cas un genre d'animal diégétique (le morse, par exemple, que l'on retrouve dans l'installation *Sur la terre*, présentée à *Jeunisme II*), c'est-à-dire posé par le film lui-même. Plus exactement une fiction qui est sécrétée par le film lui-même, comme une décharge d'endomorphine est sécrétée par le corps lui-même.

Il n'y a aucune addition d'un produit extérieur. Le son est direct, l'image est pure. Le vivant contre l'artificiel. Mais tout a l'effet chimique, vision fantasmagorique, invention d'images mentales.



Sur la terre, 2004
vidéo

Cette usine à produire de la fiction part du quotidien comme objet documentaire pour atteindre au mythique comme objet fictionnel, au sens où la fiction n'existe que par l'activité de l'esprit.

Cette image a en effet l'aptitude de nous faire redécouvrir le monde, la nature du monde comme la grande communauté de l'espèce, humaine et animale sous forme d'un conte. Mais elle a surtout une disposition à nous rappeler que c'est nous qui regardons. Car ce processus fictionnel a une mise en œuvre.

Le travail d'Ariane Michel consiste donc à fabriquer un objet qui ne se contente pas d'être là, inerte. Les films sont là pour que nous, spectateurs, nous transformions en acte responsable le fait de l'avoir sous les yeux. Ariane Michel, par le montage, témoigne de sa participation intime au destin des animaux et nous fait partager cette confession. L'œuvre d'Ariane Michel l'a conduite à rechercher une intégration toujours plus poussée de l'animal et du paysage, qui cesse dès lors d'être purement décoratif; cette intégration ne répond donc pas seulement à des préoccupations d'ordre plastique, elle a aussi une signification métaphysique. Les films ont une vision panthéiste de la nature. Tout est une unité, la somme de tout ce qui existe. Le film est la somme de l'animal, du paysage, et d'elle même.

Jean-Marc Chapoulie



ARIANE MICHEL

by Jean-Marc Chapoulie

published in the catalogue of the exhibition *Jeunisme 2*
Frac Champagne-Ardenne, 2005.

Ariane Michel's artistic work contains a substance rarely found these days, the animal. The animal is an object of the study of the motif. The beast is a control lever for the sound and for the image.

From her film After the rain -a dog, wandering in a landscape just below the surface, in an "in between" light (when the shadows are falling), slipping around, coming past again- the animal is the aesthetic motif and the mechanic reactor of the film. This dog brings a system of perception into play, throwing the viewer headlong into the image. Since what differs from an ordinary fiction, is Ariane Michel's will to give any spectators a baptismal bath. That is to say, not to put him in front of the image but inside it. Head first, the body follows, diving in apnea, and the viewer comes back, out of a new day. That dog in After the rain is that same dog that one day fell into a pit inside the forest nearby Brantôme, and was baptized in Lascaux cave. Ariane's films generate that prehistoric construction, that feeling of being immersed into intimacy. At that prehistoric era, the animal is the main subject and almost the unique one as far as art is concerned. An animal art is getting born. Ariane Michel's art is closer to a literary animal art. Between Kafka for Horse dream and Poe for After the rain. Beyond the representation, the animal is a narrative tool. A lever to travesty the film that slips into the atmosphere of a tale. There is, in that case, some kind of diegetic animal (the walrus, for example, in on the earth presented at Jeunisme 2), that is to say set by the film itself. More exactly, a fiction that is secreted by the film itself, like a release of endomorphs is secreted by the body itself.

There is no addition of any external product. The sound is direct, the image is pure. The living against the artificial. But everything has a chemical effect, fantasmagoric vision, creation of mental images. This fictionwork factory is based on the daily life as documental object to reach the myth as fictional object, in the sense that the fiction only exists through the activity of the mind.

That image actually has the ability to make us re-discover the world, the nature of the world as the great community of species, human and animal, as a tale. But above all, it can remind us that we are watching. Because this fictional process has an operating setting.

Ariane Michel's work consists in creating an object that does not content itself with being here, inert. The films are here so that us, spectators, can turn into a responsible act the fact of looking at it. Ariane Michel, through the editing, testifies about her intimate participation into these animals' fates and shares that confession with us. Ariane Michel's work lead her to seek for an integration, always stronger, of the animal and the landscape, that will immediately stop to be purely ornamental. Thus, that integration does not only respond to plastic preoccupations, but also has a metaphysical meaning. The films have a pantheist vision of nature. Everything is a unit, the sum of everything that exists. The film is the sum of the animal, of the landscape and of herself.

1.07.05

FIDMARSEILLE

Entretien avec Ariane Michel

Ariane Michel, artiste née en 1973, expose à la galerie OÙ son dernier film, *Sur la terre*, accompagné des *Cartes postales* (vidéo et photos). L'ensemble compose un parcours de l'homme face à la nature.

Galerie OÙ : 58 rue de Jean de Bernardy, 13001 Marseille.

Dans quelles conditions avez-vous produit et réalisé *Sur la terre* ?

J'avais ce désir de filmer une rencontre homme-animal dans un univers froid. Une invitation inouïe m'a permis de partir avec une mission scientifique qui explorait en bateau la côte est du Groënland*. J'y ai passé ainsi deux mois, seule pour mon propos avec du matériel autofinancé, me glissant entre les lieux et les humains qui poursuivaient leurs activités. Au plus près des bêtes, au plus près du sol, mais comme un électron libre.

Vos précédents travaux avaient déjà pour sujet un animal, ou l'animalité.

Que cherchez-vous dans leur présence et leurs gestes ?

Le geste animal est particulièrement "vrai". J'aime son impondérabilité qui rend l'acte de filmer très intense. Il procure au propos du film une authenticité particulière tout en l'extrayant de la contingence du monde humain. On s'insère avec lui dans un temps mythologique, mais bien réel. Ce double mouvement m'intéresse beaucoup. *Sur la terre* oscille entre le plan large et le gros plan, le proche (la gueule des morses) et le lointain (le paysage avec le bateau).

Pourquoi ces choix de mise en scène ?

Il s'agit d'être près du monde des bêtes et d'installer leur regard sur le bateau qui passe. Leur monde est ouvert, dans toute la largeur du paysage. Le monde humain est ailleurs, le navire devient un ovni. En même temps il subsiste la plupart du temps une certaine distance avec les bêtes : elles sont là comme des pierres, depuis une éternité, et quelque chose d'elles nous échappe irréductiblement. En fait j'ai posé ma caméra au sol un peu comme un caillou qui appartiendrait au paysage de la même manière que les morses.

Ce film est conçu en relation avec un long-métrage.

Oui, il en est un miroitement, un écho. J'ai tourné un film long pendant ce voyage, qui fonctionne selon les mêmes principes de mise en scène, et propose de la même manière un regard de la nature sur le passage des scientifiques. Mais il laissera les hommes s'approcher. Ce sera un développement qui devrait soulever des questions plus précises sur les rapports de la nature et de l'humain, alors que celui-ci est une allusion, une question plus large et concentrée. Ce film court est un mythe là où l'autre, truffé d'hommes, sera une réalité.

*Sur le TARA V, ex-Antarctica / Seamaster, avec une mission du GREA (groupe-ment de recherche en écologie arctique).

Propos recueillis par Cyril Neyrat

JOURNAL DU FID MARSEILLE, édition du 01.07.05

1.07.05

FIDMARSEILLE

Interview with Ariane Michel

Ariane Michel, artist, born in 1973, is exhibiting at *Où Gallery* her latest film *Sur la terre*, together with *Les Cartes Postales*. The whole builds up a view upon Man beyond nature. Galerie OU: 58 rue Jean de Bernardy, 13001 Marseille.

In which conditions have you produced and directed *Sur la terre*?

I had the desire to film an encounter between a man and an animal in a cold environment. An extraordinary invitation allowed me to follow a scientific mission that went to Greenland on a boat*. I spent two months there, alone for my work with self-financed technical material. So I could freely slip between the places and the observers who kept doing their work. Close to the beasts, close to the ground, as I wanted.

Your previous works already dealt with an animal, or animality. What are you searching with their presence and gestures?

The animals' gestures are particularly «true». I like the way they're uncontrollable, it makes the filming very intense. They provide a proper authenticity to the purpose of the film and at the same time extract it from the contingencies of the human world. Animals allow the time of the film to become mythological, but at the same time very true. That double movement interests me a lot.

Sur la terre uses both wide shots and close-ups, the near (the face of the walruses) and the distant (the landscape with the boat). Why did you choose to film like this?

The purpose is to be close to the world of the beasts and to set up their point of view on the boat that passes. Their world is wide open, in all the width of the landscape. The human world is elsewhere and the ship becomes a UFO. At the same time a distance remains in many shots with the walruses: they are lying here like stones, since ages, and something of them remains beyond the perception. Actually, I put my camera on the ground, a bit like a stone that would belong to the landscape the way the walruses do.

This film is conceived in a relation with another one, a long length one. Could you tell us about this project?

Yes, this one is like a gleaming, an echo of the other one. I shot a long film during that trip, which is made following the same principles of filming. It also uses a point of view of the nature on the passage of the scientists. But it will let the men come closer. There will be a development that shall arise more precise questions about the relationship between nature and the humans, whereas this one is an allusion, wider and more condensed. This short film, since it leaves nature almost «alone», is a myth, while the other one, "stuffed" with humans, should be a reality.

* On the boat named TARA V, formerly Antarctica / Seamaster, with a mission of the G.R.A.E. (Group of Research in Arctic Ecology)

Words collected by Cyril Neyrat

Published in the newspaper of
the International Documentary Festival of Marseille, July 1st, 2005.

LOCARNO. 58^e Festival international du film

Où vont dormir morses et léopards ?

SUCCESSION, COUPLES ET JOURS PARFAITS À LOCARNO.

La question à mille francs suisses de la 58^e édition du Festival de Locarno (3-13 août) ne concernait pas le futur lauréat du Léopard d'or. Mais plutôt : qui va succéder à Irene Bignardi, directrice du Festival depuis cinq ans, et qui s'arrêtera là ? Suspens éternel bien vite en cours de semaine, puisqu'un seul candidat demeurerait en course à l'heure du vote : Frédéric Maire, qui travailla longtemps pour le Festival (au service de presse, puis à la programmation). Elu. Avec une double mission. Mission d'intendance, d'abord : asseoir l'avenir du Festival, confronté à un problème de lits, étant donné la fermeture prochaine de plusieurs grands hôtels. Où vont dormir les festivaliers ? On évoque même une délocalisation dans la ville voisine d'Ascona. Mission artistique ensuite : faire face à l'effritement constaté partout des grands festivals européens et de leurs compétitions gavées de films *world* ou à sujets. A quelques exceptions près, ceux de la compétition sont à Locarno les derniers que l'on va voir – problème. Redonner aussi, peut-être, des couleurs à la Piazza Grande, cœur-écran de la ville et du Festival avec ses milliers de places pour des projections en plein air, mais réquisitionné par une programmation molle.

Suwa champion

La compétition a été remportée par *Nine Lives* de Rodrigo Garcia (le fils de García Márquez) mais dominé par un champion. *Un couple parfait* de Nobuhiro Suwa, film à quatre mains réalisé avec Caroline Champetier. Film d'un Japonais, mais on ne peut plus français : acteurs (le couple Bruno Todeschini, Valéria Bruni-Tedeschi), lieux (chambre

■ *Un couple parfait* de Nobuhiro Suwa.

d'hôtel, musée, restaurant), sujet (le couple, qui se sépare). Pure intelligence de la mise en scène, dans la chambre d'hôtel où se terre le couple en rupture. Chaque cadrage y raconte quelque chose, découpe l'espace et le redistribue aux personnages, déchirante mathématique sentimentale. Plan fixe, interminable et bouleversant, d'une porte fermée tandis que off, de chaque côté, elle et lui mesurent quelle distance et quel gouffre désormais les séparent. Le sentiment, chez Suwa, se donne dans une topographie d'une prodigieuse précision.

A retenir aussi, *A Perfect Day*, des Libanais Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, centré sur un personnage narcoleptique et nourri de belles propositions déambulatoires : sortir fumer une cigarette est un périple troublant, tandis que la ville vue par une myope devient un ballet de cercles multicolores. Enfin, déception double de *The Piano Tuner of Earthquakes* des Quay Brothers,

fable pompeuse confirmant que l'univers de la fratrie passe mal le cap du long métrage, et de *Face Addict* d'Edo Bertoglio, promis comme un grand témoignage sur les années Warhol à New York, en fait une longue litanie sur l'époque perdue et les beautés décrépies.

A Locarno comme ailleurs, ce sont les sélections parallèles qui nourrissent tant bien que mal le festivalier. Pas mal de projets fumeux ici et là, dont l'épouvantable *Nuit noire* d'Olivier Smolders (pourant réalisateur de l'impressionnant *Mort à Vignolles*), concentré de surréalisme belge du pire effet, offrant cauchemars de scarabées géants et autres visions carnavalesques distillées avec un sérieux de pape. La conceptualisation à deux sous n'en finit pas d'accoucher de films séduisants sur le papier autant qu'ineptes à l'écran, tel *Revival Paradise* (Philippe Schwinger & Frédéric Moser), remake de *Stranger Than Paradise*

en VO polonaise. Et contamine aussi certaines tentatives par ailleurs passionnantes, comme *President Mir Qanbar* de l'Iranien Mohammad Shirvani, beau portrait, drôle mais pas toujours aimable, d'un infatigable candidat aux élections.

Projets mutants

Locarno se fait fort, et à raison, de s'ouvrir à toutes formes d'images, notamment à la vidéo et à des projets mutants. Présence d'Apichatpong Weerasethakul (*Worldly Desires*, voir *Cahiers* n° 603), présence aussi de films d'artistes. *Sisters, Saints and Sybils* de Nan Goldin est la reprise d'une installation tenue à la Salpêtrière l'an passé : rien de neuf, mais double portrait émouvant de l'artiste en droguée et de la sœur disparue. Comme la poudre, ces films sont tout de même à manier avec précaution. Illustration avec *Sweep* de Richard Billingham, quinze minutes longues comme la mort d'un panoramique hypnotique sur des arbres aux mouvements stroboscopiques, mini-*Région centrale* forestière davantage destinée à une galerie qu'à un écran de cinéma, et qui avait le tort, projeté en premier, de plomber l'un des meilleurs programmes du Festival, dans la section « In progress ». Passant des cavaliers invertis d'Emilie Deleuze et Fabrice Hyber (*Sisma*) aux *Correspondances* de synthèse de Christophe Atabekian et aux rêves de petites filles du *Serpent* de Sandro Aguilar, elle s'achevait sur la banquise : *Sur la terre* d'Ariane Michel, fiction minimale drôle et troublante, brillant suspens animalier avec pour acteurs deux énormes morses endormis et ronflant – un couple parfait.

Jean-Philippe Tessé

LE RÉEL EN CHANTIER AU FID DE MARSEILLE

par Claire Jacquet

Depuis la nomination de Jean-Pierre Rehm à la direction artistique du Festival International du Documentaire, il y a quatre ans, la programmation de films hors norme, de ceux qui échappent au format imposé par la télévision (par leur durée ou leur support), est une exigence. Car ce festival, basé à Marseille, ne se limite pas à défendre un cinéma documentaire stricto sensu; il ne cesse de défricher un entre-deux aux frontières poreuses, partant du constat qu'à l'évidence le document *fictionne* et la fiction *documente*. Pour le prouver, 80 productions de nationalités différentes, dont 34 en compétition et parmi eux, 15 premiers films. La plupart sont affranchis des règles traditionnellement admises pour le documentaire (objectivité et neutralité du réalisateur, sujets à la mode, voix off) et à la recherche d'une écriture balançant entre l'enregistrement d'un réel en chantier et l'affirmation d'une subjectivité à le traiter. Plongée dans ce monde des images dont on ne prétend pas avoir tout vu...

Il fallait être à la première séance qui ouvrait le FID pour voir un film rare de Werner Herzog, *Land of Silence and Darkness* (1971), consacré à Fini Straubinger, femme sourde et aveugle de naissance. Le cinéaste allemand filme une marginalité sans pathos, se plaçant au plus près du sujet, dans une intimité à la fois troublante, sensible et tendue, et révélant contre toute attente un comique insoupçonnable (Fini et ses amis aveugles découvrant à tâtons une serre de cactus!). En couvrant un champ très large d'expériences sociales, politiques ou esthétiques, la sélection 2005 proposait une programmation éclectique avec la volonté de présenter un panorama des pratiques et des sujets, sans dogmatisme. Cela va du film d'investigation avec *Hat Wolff Von Amerongen Konkursdelikte Begangen* (2004) de Gerhard Benedikt Friedl (enquêtant sur la fortune d'un industriel allemand sous le nazisme), à *Linha de Montagem* (1980), réalisé en 16 mm par Renato Tapajós (cas rarissime d'un film sur les grèves de 1979 au Brésil par un syndicat ouvrier). Caméra à l'épaule, proche d'un Cassavetes, Huang Wenhui livre le magique *Floating Dust* (2004), récit autour d'une communauté de Chinois déchiffrant dans la série télévisée des *Teletubbies* les prochains nombres gagnants de la loterie nationale. En compétition française, notons trois films réussis. Le premier *Oliva, Oliva* (2005) de Peter Hoffmann retrace, en adoptant la forme d'un journal cinématographique, le périple d'apiculteurs malchanceux de Salamanque, juxtaposant le désœuvrement de ces saisonniers à la frustration du réalisateur perturbé dans son projet (Prix de la compétition française). Le second, *Prisonniers de Beckett* (2005) de Michka Saäl, tient plus à l'originalité de son sujet : en Suède, dans une prison de haute sécurité, cinq prisonniers mettent en scène *En Attendant Godot* de Beckett, lequel averti leur cède les droits de son vivant. Le succès *Intra muros* leur fait obtenir du directeur l'autorisation de se produire à l'extérieur, permission exceptionnelle qui sera suivie d'un événement non moins spectaculaire (leur évocation). Le troisième, *Rene O.* (2005) de Thomas Bauer, campe le récit d'une vie livrée à la déroute des sentiments, creusant l'espace du portrait pour porter une narration qui révèle pêle-mêle le vécu et sa part d'ombre. Ce film tient d'un bout à l'autre sur le témoignage verbal de Rene Orduna que Bauer travaille comme un matériau malléable, jouant des effets

de décalage et de télescopage, pour engager de la complexité dans une histoire qui ne peut se plier à la linéarité. Où l'on découvre aussi une Amérique livrée au paradoxe, clamant les libertés individuelles et combattant les revendications homosexuelles. Bel exemple encore de confrontation d'une société à ses idéaux et sa mythologie par Avi Mograbi avec *Pour un seul de mes deux yeux* (2005). Le cinéaste, qui n'hésite pas à s'impliquer physiquement à l'image, déploie de manière magistrale les enjeux et contradictions qui se cristallisent autour de l'Etat d'Israël et des territoires occupés à travers l'évocation de Samson et du siège de Massada. Chaque plan est un questionnement. En s'appropriant cet épisode historique comme mythe fondateur, la nouvelle communauté juive d'Israël se place dans la perspective d'une identification avec les héros antiques de manière à trouver un sens à leur histoire contemporaine et développer leur instinct de la survie face à l'oppression. Parfois, l'intérêt du FID réside aussi dans la confrontation des approches autour d'un même sujet. Ainsi, comparé au film d'Avi Mograbi, *Territory I, II, III* (2004) de Marine Hugonnier qui interroge l'histoire d'Israël à travers son architecture, mais d'un point de vue diamétralement opposé (rapport distancié au sujet, voix à la limite du chuchotement), fait bien pâle figure... Déception également du film que Claire Denis consacre à Mathilde Monnier (*Vers Mathilde*, 2004) et qui tient moins à la réalisatrice qu'à la naïveté de certains propos de la chorégraphe qui suppose que le public saura distinguer sur scène le corps d'un philosophe – Jean-Luc Nancy –, des danseurs, sous-entendant qu'il y a des corps qui dansent et d'autres qui pensent. Au sein d'un système sociétal érigé sous la forme d'un spectacle permanent, la dialectique peut-elle (encore) casser des briques ? se demande René Viénet, *Situ en 1973...* Marcos Prado, en filmant une vieille femme installée sur une décharge de Rio de Janeiro depuis 20 ans (*Estamira*, 2004 qui obtient le Grand Prix) semble plaider pour la valeur poétique et philosophique du délire schizophrène. Ce en quoi l'intéressée aurait pu répondre : « Je ne vois pas pourquoi les gens attendent d'un film qu'il veuille dire quelque chose alors qu'ils acceptent tout à fait que leur vie ne rime à rien » (David Lynch). En contrepoint d'une parole qui s'évertue à dire le vide de l'existence et à y trouver du sens, l'exposition d'Ariane Michel à la galerie Où est une pause. Où, mais encore ? *Sur la terre*, son dernier film consacre le silence d'un existentialisme déroutant : quelque part au pôle Nord, un peuple morse s'affaire dans un cadre grandiose, sans plan de carrière ni conscience de faire image, singeant nos vies réduites à un décor de cartes postales.

16^e Festival International
du Documentaire de Marseille,
au Théâtre National de Marseille.
La Criée, du 1 au 6 juillet 2005.

Un plan fixe de campagne aux abords de l'eau. La lumière est faible, les couleurs denses. Une brise légère agite l'extrémité des branches. L'image est accompagnée par la stridulation d'insectes ou par des cris d'oiseaux. Aucun personnage, aucune présence humaine, aucune présence tout court. Il faudra traverser cet état du paysage, son obscurcissement, épuiser l'absence visible de tout signe de vie. Mais ce qui ressemblait à une menace est un renouveau. Le film se vide progressivement de tout événement imminent. Ce qui peut arriver n'est que le lent retour des choses à leur cours. C'est la promesse des cris d'animaux qui déchireront la bande sonore. Il y a peu à voir, c'est encore la nuit et pourtant, tout est redevenu possible. La lumière feutrée est encore lunaire, mais un soleil froid vient déjà baigner les paysages dévastés. Un chien sortira lentement des fourrés pour y retourner. Il

guidera quelques instants notre regard aux abords du fleuve avant d'y plonger et de s'effacer peu à peu de la surface de l'image. On aura croisé un véhicule de travaux et quelques baraquements décomposés. La lumière, enfin, aura retrouvé son faible rayonnement hivernal et les couleurs, leur froid saisonnier.

Après les pluies décrit un état provisoire, un temps de suspension. Ariane Michel y reconstruit un moment d'après la catastrophe, dans cette fine marge du temps où la respiration est encore syncopée par

un souffle retenu. Pas seulement, donc, les traces ou les cicatrices de l'événement (baraquements détruits, arbres arrachés) mais la pulsation interne, l'équilibre instable du paysage dans cet entre-deux. Aucune image spectaculaire dans le film d'Ariane Michel, mais une forme de complicité évidente avec l'espace qu'elle arpente, une douceur dans le regard et dans le cadre, une attention aux détails ténus. La même proximité détachée s'énonce dans le montage du film. Peu de plans, mais tous donnés dans la longueur d'un événement dont ils témoignent. Un montage sonore, enfin, qui scelle la construction du film. Le rapprochement de cris nocturnes et de paysages éteints déstabilise le regard. On s'interroge sur la nature de cet écart. Il met en crise le pouvoir du cinéma à restituer ce qui est visible. Or, ce qui est visible dans ce film n'est déjà plus que la trace de ce qui advint. D'où la nécessité de convertir les distances et de procéder par écarts. Ce film ouvre une porte étroite vers les régions de dissemblance. ■

Après les pluies

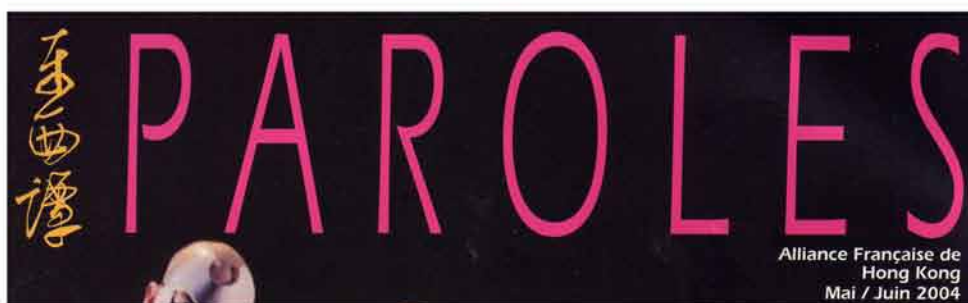
À PROPOS DU FILM
D'ARIANE MICHEL,
PAR CHRISTIAN MERLHIOT

AFTER THE RAINS

by christian merthiot
in la lettre du cinéma, jan. 2004.

A fixed shot of a countryside landscape nearby the water. A dim light, heavy colours. A soft breeze is waving branches extremities. The image comes with insects' chirrings or birds' cries. No character, no human presence, no presence at all. We'll have to pass through this state of the landscape, see it getting darker and drain out the visible absence of any sign of life. But what looked like a threat is actually a renewal. Any imminent event is progressively scooped out the movie. The slow return of the elements to their formal state is the only thing that could happen. That's the promise made in those birds' cries that are rending the soundtrack. There's not much to see, it's still night time and yet, everything seems possible again. The soft light is still lunar, but a cold sun is already rising, bathing the devastated landscape. A dog will slowly come out of the bushes and turn back. For a few seconds, it will guide our looks along the river before diving in and softly fade away from the image surface. We would have passed by engineering trucks and some decomposed huts. Finally the light would have recovered its wintry brightness, and the colours their seasonal cold.

« After the rains » describes a temporary state, a moment of suspension. Ariane Michel rebuilds in it the time that follows the disaster. That moment, narrow margin of the time, when respiration is still syncopated by an held-in breath. Not just traces or scars of the event (broken huts, uprooted trees) but an internal pulsation, the unstable balance of the landscape in that period in between. No spectacular images in Ariane Michel's movie, but a kind of obvious complicity with the space she's pacing, a softness in the look and the framework, an attention paid to small details. That same detached proximity is expressed in the editing of the movie. A few shots, but all taken in the continuity of the event they depict. And finally, a sound editing that comes to seal the construction of the movie. The gathering of night cries with dull landscapes destabilizes the look. We question ourselves about that gap. It throws the power of cinema to show what's visible into crisis. Now what we see in that movie is no more than what had already happened. Hence the necessary conversion of distances and the creation of gaps. That movie opens a narrow door toward regions of dissimilarity.




Fridge Friday 7 May- Sunday 6 June • Hong Kong Arts Centre • 4/F Pao Gallery

Après les pluies


《雨後》



Après les pluies de Ariane Michel, jeune artiste vidéo, nous entraîne dans un paysage sauvage et hostile où il ne reste plus aucun signe de vie humaine hormis un chien loup errant. Avec apparente simplicité mais une grande sensibilité aux lumières, au paysage, à l'immobilité apparente du temps, Ariane Michel traduit en images un sentiment aigu de solitude et désolation. Elle construit à partir d'une simple promenade dans un paysage ravagé les signes d'une fin du monde. Il y a quelque chose de l'ordre de la rêverie dans ces films en forme de fable de la Fontaine ou de conte de Perrault (Claire Staebler, Janvier 2004).

Après la pluie fait partie de *Missing Time* un programme de vidéos d'artistes travaillant sur les rapports au temps 

年青錄像藝術家艾蒂安·米雪的《雨後》帶我們進入一處荒涼和惡劣的環境中，在那兒，除了一隻流浪的狼狗外再沒留下任何生命的跡象。艾蒂安·米雪利用一些外表看來樸實無華，但對光線、景色和明顯停滯不前的時間有細膩的描寫的影像來表達一種劇烈的孤獨和悲傷感覺。

她透過一次在滿目瘡痍的景色中的漫遊來建立一些世界末日的徵兆。這些影像有點兒像拉封丹的寓言般帶著夢幻的感覺。《雨後》是《失去的時空》錄像節目的一部份。 

Missing Time Saturday 29 May 2004 19h30 • Agnes b Cinema, Hong Kong Arts Centre

Programme : Ohne titel 3, 2004, 7 minutes • Ohne titel, 2003, 5 minutes 15 • Dissolve, 2002, 5 minutes 10, • Sprinkler, 2000, 3 minutes 25 par Suzanne Bürner, Allemagne • Missing time, 2002, 4 minutes par Laurent Grasso, France • Après les pluies, 2003, 8 minutes, par Ariane Michel, France • Sunrise 05 am, 2001, 10, par Petra Lindholm, Finlande • Metane, 10 minutes, par Nicolas Moulin, France • Dust defying gravity, 2003, 4 minutes 16mm film • The turning point, 2002, 3 minutes, DigiBeta Video, 3 minutes, par Grace Weir, Irlande