



HAL
open science

L'ARCHIPEL D'ESTANN OU L'EXPERIENCE DE LA TRAVERSEE : Emergence de lieux “ cinétopiques ” à la croisée du cinéma et de l'architecture

Anne Philippe

► **To cite this version:**

Anne Philippe. L'ARCHIPEL D'ESTANN OU L'EXPERIENCE DE LA TRAVERSEE : Emergence de lieux “ cinétopiques ” à la croisée du cinéma et de l'architecture. L'ARCHIPEL D'ESTANN OU L'EXPERIENCE DE LA TRAVERSEE : Emergence de lieux “ cinétopiques ” à la croisée du cinéma et de l'architecture, 2016. hal-02939158

HAL Id: hal-02939158

<https://hal.science/hal-02939158>

Submitted on 15 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ARCHIPEL D'ESTANN OU L'EXPERIENCE DE LA TRAVERSEE :

Emergence de lieux « cinétopiques » à la croisée du cinéma et de l'architecture

ANNE PHILIPPE
annephilippe@orange.fr

Résumé

Notre communication porte sur l'analyse de l'espace archipélique propre au collectif de recherche artistique *Estann*, (www.annephilippe.fr) dont les œuvres transdisciplinaires se situent à la croisée de l'architecture, de l'art et du cinéma. Cet espace archipélique fait largement écho à la pensée archipélique déployée par Edouard Glissant, comme une invite à aborder le cinéma et l'architecture lorsqu'ils communiquent par « leur bord ». Ce faisant, leurs visées se transforment : il ne s'agit plus de construire des mondes, mais d'engager le spectateur-usager à construire son propre rapport au monde à partir de l'expérience toujours renouvelée de la traversée. S'invente de ce fait un spectateur actif, acteur. Ces traversées mettent à jour un espace cinématographique nouveau, en perpétuel devenir, en même temps qu'elles génèrent des espaces autres, des ailleurs contenus dans les lieux. Ainsi, quelque chose des singularités du « milieu » se fait jour, en même temps que se donne à entendre le « bruit du monde ». (Glissant, 1977).

Mots-clés

Archipel, architecture, art, cinéma, traversée.

Abstract

Our communication concerns the analysis of the space archipelique peculiar to the collective *Estann*, (www.annephilippe.fr) whose interdisciplinary works are situated between architecture, arts and between cinema. This space archipelique artistic widely echos the archipelique thought deployed by Edouard Glissant, as one invites to approach the cinema and the architecture when they communicate by " their edge ". In doing so, their aims are transformed: it is not any more a question of building worlds, but of committing the spectator-user to build its own relationship to the world from the experience always renewed by the crossing. A spectator, an actor invents of this fact. His) crossings update a new film space, in perpetual future, at the same time as it generates other spaces somewhere else contained in places. Its crossings update a new film space, in perpetual future, at the same time as it generates other spaces, somewhere else contained in places. So, something of the peculiarities of the "environment" appears, at the same time as suggest the " noise of the world ". (Glissant, 1977).

Keywords

Archipelago, architecture, art, cinéma, crossing.

La nature archipélique des lieux

Le monde est ainsi, et il pourrait être autre; le monde est ainsi, et en même temps il est autre. Le monde vit dans et de l'altérité qui lui est inhérente. L'Entortung, "la déterritorialisation" (ou mieux: la "déterritorialité") est dans le monde, mais ne se manifeste ouvertement qu'à travers la littérature, le cinéma, la photographie, ou les Beaux-Arts. (Westphal, Bertrand, 2000 : 39)

Ces manifestations de ces potentiels autres des lieux, nous avons choisi de les appréhender au travers du prisme de ce que nous avons nommé « cinétopie », processus de transformation-crédation faisant se tenir ensemble architecture, art et cinéma le temps que se révèlent, par les multiples traversées qu'il génère, la complexité sensible du lieu, sa nature archipélique. Cette complexité sensible est propre au monde ambiant, (Berque, 1993 : 299-305) cet espace-temps où s'institue la dimension de l'éthique.

Les cinétopies se déploient sur des terrains où l'architecture « appelle » le cinéma, et réciproquement, le cinéma « appelle » l'architecture pour faire émerger le devenir cinétopique du lieu. Ce faisant, architecture et cinéma travaillent sur leur « bord », et, en se transformant l'un et l'autre, proposent de nouvelles modalités d'appréhension des lieux et de nouvelles pratiques architecturales et cinématographiques.

La géocritique devrait être cet instrument de visée micrographique qui permettrait de percevoir en tout espace l'archipel qui le fonde. Par la géocritique, on prétendra scruter, sans l'entraver, la foncière mobilité des espaces humains et des identités culturelles qu'ils véhiculent. (Westphal, Bertrand, 2000 : 18)

L'approche géocritique cherchant à mieux saisir le statut archipélique des lieux dans la littérature fait écho à notre approche de l'architecture et du paysage par le cinéma. Ici l'instrument de visée est cinétopique : il naît d'une complicité inédite entre l'art, le cinéma et l'architecture, aussi bien dans la potentialité du cinéma à saisir la dimension archipélique des lieux que l'inverse, la capacité de l'architecture à ouvrir de nouveaux espaces narratifs.

L'archipel d'*Estann*¹ : lieux de prolifération des séries

Archipel de textes et d'images fixes et en mouvement, l'archipel d'*Estann* s'est formé à partir de films, de documents de travail, d'œuvres finies ainsi que d'œuvres à venir. Entre les îles ainsi formées dérivent des textes manifestes qui entrent en écho et éclairent comme des phares, les îles.

Dans sa représentation numérique qui est elle-même en devenir, l'archipel d'*Estann* procède à la fois de la carte en trois dimensions, du livre et du film.

Vue dans sa globalité, à l'instar de l'archipel des îles Enchantées de Melville, la carte de l'archipel d'*Estann* est illisible, il faut s'approcher, en grossir l'échelle, faire le tour ou aborder une île pour et commencer à naviguer, au fil des textes, des images, des mots. C'est dans les changements d'échelles que s'ouvrent des passages qui a priori étaient invisibles et que se déploie une perception d'espaces pluriels, proliférant, aux configurations multiples. Ainsi, l'archipel d'*Estann* est une invite à faire l'expérience

¹ A l'origine compagnie de vidéo-danse et anagramme de deux prénoms, *Estann* est aussi l'homonyme du mot espagnol « Estan », conjugaison du verbe *Estar* au présent signifiant : « ils, elles » sont en train de faire ». Ces « ils, elles » font ici très fortement écho à ce que Giorgio Agamben nomme la singularité quelconque. Cette attention « à l'être tel que de toute façon il importe », le caractère pluriel, transdisciplinaire du nom *Estann*, son ancrage dans la fabrication d'un présent en devenir, colorent depuis une dizaine d'années les projets d'*Estann* et les inscrivent dans la quête à chaque fois renouvelée d'une communauté à venir. Les projets cinématographiques d'*Estann* témoignent d'autant de variations autour de la mise en partage du réel au moment de sa fabrication. Les objectifs varient, ainsi que les manières de faire, mais il y a toujours cette idée d'une fabrication cinématographique partagée et en devenir en lien avec la mise en mouvement d'un lieu par l'image et les traversées des « passagers ». (ndl)

d'une lecture non linéaire, à naviguer dans un archipel qui est une sorte de spatialisation de la pensée, en mouvement et en devenir.



© Anne Philippe, archipel d'Estann 2014

En tant que dispositif cinématographique, l'archipel d'Estann prend la forme d'une cinétopie, appareil à désagencer, réagencer les lieux par le cinéma et l'art, en construisant un espace susceptible d'accueillir une pluralité de temporalités et d'expériences. Nous proposons donc de considérer les cinétopies comme des opérateurs de traversées révélant la complexité de la réalité sensible celle propre au milieu, et engageant un processus complexe de déterritorialisation/ reterritorialisation à chaque fois singulier, unique, ouvrant des lignes de fuite et créant des devenirs. Ainsi il s'agit de déployer une expérience archipélique de l'espace dans laquelle les singularités apparaissent dans des configurations toujours nouvelles, en relation à un milieu qui possède ses propres rythmes et où le plus proche peut se révéler le plus lointain. Nous nous proposons de donner corps à ces propos à partir de deux territoires insulaires de l'archipel d'Estann, celui de *l'île d'À Côté(s)* ainsi que celui de *l'île du jardin dans les sables*.

L'île d'À côté(s) ou l'expérience du retour



© Anne Philippe, archipel d'Estann, île d'À côté(s) , 2005

Ô retour au pays natal, retour de celui qui n'a plus besoin d'être un invité ! Impossible de restaurer le sourire où nous étions autrefois sagement blottis, impossible de restaurer l'embrassement souriant, la plénitude d'existence du réveil, ou juste avant le réveil illuminée du jour naissant et encore obscur, impossible de restaurer la douceur où nous avons enfoui notre visage afin que notre vision ne s'en transforme pas en un simple hasard où tout était à nous quand tout nous fut rendu, rien n'était transitoire car le temps universel était transitoire et sans durée (...). (Herman Broch, 1980 : 194)

L'île d'Á côté(s) surgit des eaux profondes de l'enfance. Elle abrite une ville, la ville d'enfance. L'accoster procède donc du détour, ou plutôt d'un retour sur ces pas. Cette ville ne se donne à voir qu'à travers son inquiétante étrangeté, comme peut le sentir tout visiteur qui retourne au pays natal. Il fait alors le constat d'une enfance irrémédiablement perdue dans le brouillard, le condamnant à l'errance. La ville d'enfance devient alors le lieu de tous les possibles, lieu paradoxal du dépaysement en même temps que lieu quasi initiatique. S'ouvrent alors de nouvelles lignes de fuite, propices à un devenir autre et fondatrices ici d'une attitude artistique propre, qui sera déployée ensuite et donnera naissance à d'autres îles.

Cette ville d'enfance revisitée dans laquelle l'auteur est condamnée à errer amène assez naturellement vers ce(ux) qui n'a (ont) pas de place(s) désignée(s) : les errants, les lieux où l'on ne demeure pas: la rue, la gare, les boulevards périphériques, les cabanes, grotte et abris, les passerelles...

Ces rencontres vont alors générer une dynamique de création s'étalant sur une période de cinq ans, terreau de multiples projets de différente nature, allant de la projection-conférence aux visites guidées en bus, de l'installation urbaine à la réalisation d'un film.

Les traversées comme ritournelle

Mais je me souviens, dans le train qui me menait à Poitiers, je mesurais combien ces rencontres étaient difficiles tant ce qui sépare est immense. Cela ne les rend que plus précieuses, tant elles sont situées à la croisée de mondes qui d'ordinaire, ne se rencontrent pas. Il y a le vôtre, et à travers vous, une ville le plus souvent ignorée. Il y a le mien, et à travers moi une ville qui n'existe pas encore, il y a la ville où vous vivez, et dans laquelle je reviens. (Anne Philippe, film *Á côté(s)*, 2005, voix off).

Les arrivées et les départs placent l'île d'Á côté(s) dans le cycle des alternances et lui confère une temporalité particulière. Les arrivées en train qui ouvrent chaque atelier de travail provoque chez les participants un sentiment nouveau, peu éprouvé et à chaque fois réitéré, celui de se savoir attendu. Ces traversées, ces ritournelles des arrivées et des départs qui rythment le projet deviendront un élément structurant de la fabrication d'un domaine, (Westphal, 2007) territoire d'expression archipélique fondateur d'une nouvelle approche de la ville, traversée par des lignes de désirs. Le film *Á côté(s)* témoigne de ce territoire singulier, que nous nous proposons d'éclairer à partir de la mise en lumière des expériences de traversées qu'il a générées.

Le film : Á côté(s) ou l'expérience trajective du regard

Tu regardes le ciel et je regarde autre chose, mais si tu ne regardais pas le ciel pourrais-je regarder autre chose ? Et si tu ne regardais pas autre chose, pourrais-tu regarder le ciel ? (Anne Philippe, film *Á côté(s)*, 2005, voix off).

Comme attablé à la table de montage, le spectateur est invité à participer aux moments épiphoniques d'un film en train de se faire. En même temps, s'élabore une mise à distance du temps de la prise de vue par l'adjonction d'une voix off qui commente l'image qui se fabrique sous nos yeux. Se télescopent alors plusieurs stratifications d'un présent : celui de la prise de vue, celui de la salle de montage d'où émerge la voix off, et celui du lieu de diffusion dans lequel est projeté le film. Et c'est bien entre les stratifications de ces espace-temps que le spectateur navigue, invité tout à la fois à rejoindre la salle montage où se fabrique le film, ou alors à traverser l'écran pour épouser le regard du passant, du filmeur etc...

Cette commutation des places à laquelle le spectateur est convié corrobore avec la commutation de l'environnement en paysage, par le biais des dispositifs filmiques, propices à la construction d'un regard, du regard éloigné, un regard quittant la vue pour se voir voir. Ainsi la relation aux lieux et aux personnages s'établit entre

éloignement et proximité, dans une perpétuelle mise à l'épreuve de la distance, la caméra agissant comme véritable objet transitionnel. Cette mise à l'épreuve de la distance construit un milieu aux contours perpétuellement changeant. Le film *À côté(s)* en témoigne de manière radicale. La dernière séquence du film par exemple, montre d'une manière absolue cette mise à l'épreuve de la distance par la caméra à travers d'une séquence dansée, improvisée, entre un sans-abri devenu filmeur² et une danseuse.

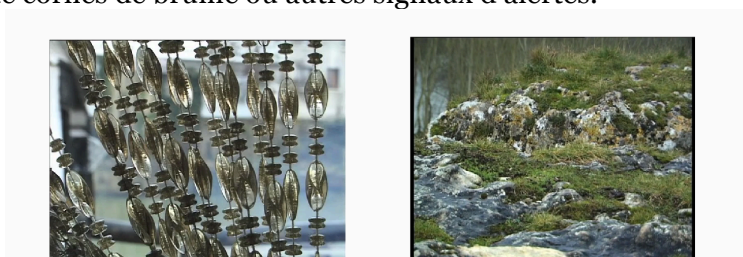


© Anne Philippe, extrait du film *À côté(s)*, 2005

Description de la scène : Dans une salle de spectacle ayant un unique spectateur/filmeur - l'auteur du film -, et sans répétition préalable, une danseuse et un autre filmeur évoluent sur scène. Un fil invisible relie la caméra du filmeur au corps de la danseuse. Le filmeur suit ses déplacements, et en induit d'autres. Le filmeur filme la danseuse, puis passe la caméra à la danseuse qui filme le filmeur. Enfin, les deux se filment ensemble. Le montage filmique alterne les prises de vues filmées par le filmeur et celles filmant la scène dans son ensemble, soit le filmeur et la danseuse évoluant ensemble. S'amorce alors sous les yeux de la caméra une « danse » totalement improvisée, sur un fil, infiniment fragile mais toujours tenu, entre les deux personnages.

Dans cette séquence, le filmeur expérimente l'espace inédit de la scène, armé de la caméra : objet légitimant sa présence sur scène et ouvrant un espace de rencontre possible avec la danseuse. L'espace de la danse relié avec l'espace de l'image fait surgir un espace médial, pur lieu du sensible mis à nu, activé par la proximité et l'éloignement éprouvés par les personnages dans la vérité d'un instant unique, à jamais réitérable, celui de leur rencontre. Cette épiphanie d'une rencontre improbable médiée par la danse et l'image, vécue par les personnages et donnée en partage au spectateur révèle la scène comme lieu cinématographique. Ce lieu qui s'esquisse via le partage des regards au travers d'une mise à l'épreuve de la distance, épouse dans le film *À côté(s)* de multiples configurations, à de multiples échelles.

Le premier plan du film *À côté(s)* s'ouvre sur un long travelling dans le brouillard, d'où surgissent de temps à autre des arbres avant de très vite disparaître. Le paysage en tant qu'il se fait surgissement de l'imprévu singularise l'île d'*À côté(s)*. Il génère donc une attention singulière à l'instant en même temps qu'une acuité particulière de la vision, une attention de tous les sens et particulièrement celui de l'ouïe, propice à entendre toutes sortes de cornes de brume ou autres signaux d'alertes.



© Anne Philippe, extraits du film *À côté(s)*

² Expression empruntée au cinéaste Alain Cavalier et de son film : *Le Filmeur*, 2005

Dans un autre passage du film, nous assistons à la fabrication de deux plans, l'un constitué d'un long panoramique qui va relier à l'aide du son hors-champs le proche et le lointain, l'autre est un plan fixe qui tente de faire surgir par la mise au point un troisième plan.

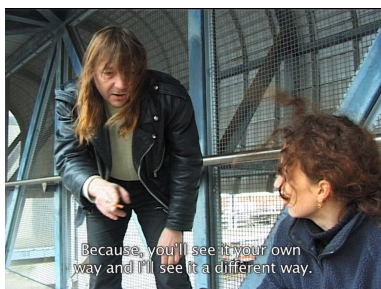
Le premier plan est un plan fixe d'un rideau de perles qui masque un troisième plan de paysage urbain, masqué de temps à autre par de la fumée. Nous sommes dans la cabane – refuge d'un autre sans abri nommé Mikey, et suivons son désir de filmer ce rideau de perle, dont on comprend qu'il lui a été donné par un ami aujourd'hui décédé. En voix off : deux voix (la sienne et celle de l'auteur) qui échangent au sujet de ce qui est vu dans la caméra. Petit à petit on comprend que les voix sont celles des filmeurs, qui regardent ensemble dans la caméra, tentant de faire le point de différentes manières afin de faire apparaître le troisième plan, derrière le rideau de perles. Nous assistons (le spectateur) donc pendant quelques minutes à la fabrication d'une image dont la focale varie sans cesse.

Le second plan est un long panoramique filmé par un des sans abri sur les bords de la falaise. Dans l'instant de la fabrication d'une image et de la mise en partage d'un paysage de son enfance, c'est bien le son qui pour lui fait signal générant dans l'instant un panoramique, celui d'un train traversant le paysage, à l'horizon, la caméra se substituant au regard pour en rendre compte. Ainsi, le regard se focalise sur le proche pour y déceler le lointain.

Dans les deux extraits, La caméra permet de focaliser le regard, pour un instant, et ce faisant, de fabriquer du hors-champs, une autre épaisseur du présent qu'une deuxième caméra capte en temps réel. Le dispositif de deux caméras redouble en temps réel l'espace de la prise de vue et participe de cette même intention, celle de laisser place au surgissement de l'évènement. Cette perpétuelle mise à distance du réel dans le moment même de leur fabrication donne sa marque de fabrication aux images.

Creuser l'espace et creuser le temps se rejoignent, dans cette quête de fabrication de la durée. Il n'y a pas de recherche de l'horizon, juste une distance focale qui varie sans cesse, le point étant sans cesse à refaire. Le lieu naît de ces tentatives fragiles de traversées du regard, dans ces essais parlés, partagés, de réglage d'une focale qui n'arrive pas à se fixer. Ces séquences portent en creux le projet du film, celui de creuser le présent pour tenter d'en saisir l'épaisseur, qui ne se laisse saisir qu'après avoir déjà disparu.

L'acte de parole comme expérience de la traversée

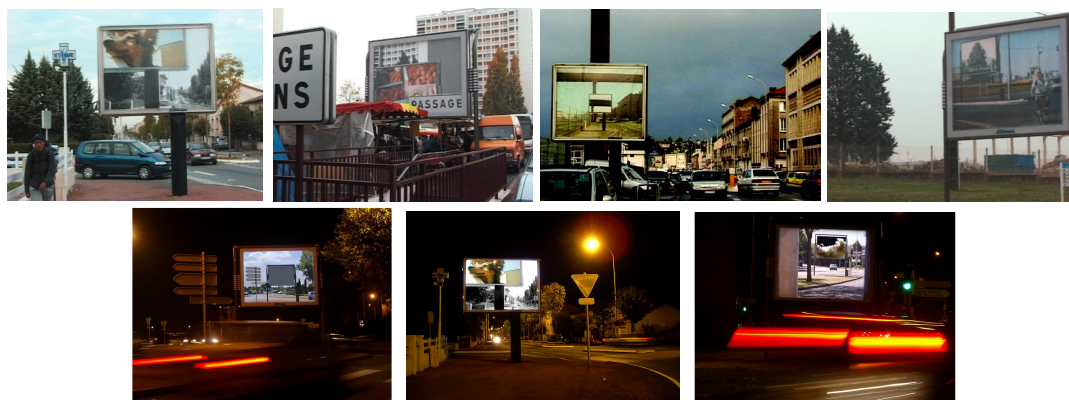


© Anne Philippe, extrait du film *À côté(s)*

- Pour un réalisateur, le but essentiel enfin moi c'est ce que j'en pense, c'est de faire rêver les gens, de donner ben justement une réflexion sur la vie : pas forcément la notre, mais toutes les vies. A partir de ce moment là, le pari il est réussi, il est gagné.
- Tu crois que c'est ce qu'on est en train de faire, là ?
- ben je pense que les gens qui vont visionner ce film là, je pense qu'ils vont avoir heu.. faut leur donner une autre attitude par rapport à ce qu'ils sont, c'est à dire pas tout mélanger. C'est à dire que ya des gens qui vont être cool, ya des gens qui vont être con. Moi j'appelle ça deux cultures différentes, mais ce qu'on est en train de faire, c'est qu'on est en train de mélanger ces deux cultures : dire aux gens qu'ils sont pas con, mais dire aussi aux gens qu'on n'est pas con non plus .. A partir du moment où on aura réussi les deux, c'est la class. (Anne Philippe, film *À côté(s)*, 2005, voix off).

La scène se déroule sur une passerelle au-dessus des voies ferrées, où Marcus un des protagonistes du film, passe ces journées à regarder arriver et partir les trains. L'image est déjà un hors-champs puisqu'elle ne restitue pas l'image de la scène filmée par la caméra « in », (les trains) mais l'échange entre l'auteur et le personnage autour de la fabrication du film. Le temps réel de la fabrication d'une image ouvre un espace de parole singulier, partant de ce qui est vu pour le réfléchir, le mettre à distance, le relier à une situation plus générale. Ce passage du singulier vers le pluriel, du particulier vers l'universel formulé prend ici toute sa puissance d'énonciation, et agit comme une révélation du cinéma, comme un projet politique, dans la capacité à produire des énoncés collectifs³. S'invente alors un « peuple » qui traverse l'écran, un personnage qui devient auteur, et le film se transforme en leçon de cinéma. En même temps que s'invente et s'expérimente une manière de faire du cinéma, s'esquissent, dans les crissements de freins d'un train qui arrive, les contours d'un lieu possible de l'hospitalité. Ces focalisations du regard via la caméra, ces investigations autour de la profondeur de champs, deviennent donc progressivement les opérateurs de fabrication de regards, en même temps qu'un process de reterritorialisation des lieux dits sans qualités, ordinaires de la ville. Ainsi en témoigne encore, cette fois-ci à l'échelle de la ville, la séquence liée à la fabrication photographique des affiches urbaines qui vont trouver leur place sur l'envers des panneaux publicitaires de la périphérie de la ville.

Cartographie critique et contre-visualité



© Anne Philippe, extrait du film *À côté(s)*, 2005

Le travail photographique prend l'aspect de grandes affiches situées sur la face opposée de celle de grande visibilité commerciale, accueillant les publicités sur les panneaux Decaux parsemant la ville. L'autre face d'affichage est un espace alloué à la ville. Cet espace de moindre visibilité commerciale est l'espace rêvé pour mettre en œuvre une contre-visualité, qui révèle un envers de la ville. Sont alors choisis une dizaine d'endroits dans la périphérie de la ville qui vont donner lieu à un travail photographique. Chaque affiche est à la fois une mise en abîme du site (le lieu dans lequel est placé le panneau publicitaire est photographié, mais en même temps l'espace du panneau dans l'image photographiée accueille lui aussi une autre image prise dans le lieu et ouvre une nouvelle ligne de fuite, poétique, appelant à d'autres dimensions du paysage urbain, hors-champs) la nature y est convoquée ; nuage, arbre, ciel, mais aussi l'animal, l'ami sans papier passant à vélo, etc .

³ DELEUZE Gilles, (1975-1995), *Deux régimes de fous et autres textes*, Éditions de Minuit, Collection « Paradoxe », (2003), p.302 (ndl)

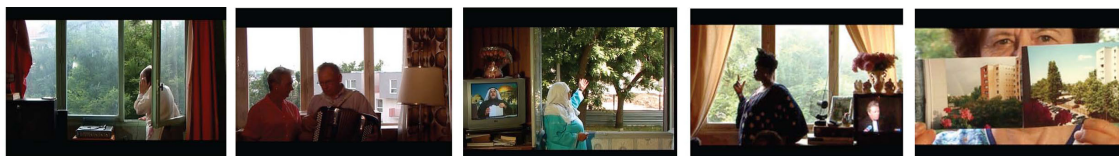
Via le travail photographique, la ville se recompose alors à partir de ces temporalités enchevêtrées, celle du moment de la prise de vue photographique, celle du photomontage à l'intérieur de l'image photographiée, et le présent de sa monstration au moment de la prise de vue filmique. Le paysage urbain se dévoile alors dans ses stratifications temporelles, à partir d'infimes différences. Le spectateur est invité, à l'instar du passant, à opérer un tout petit déplacement du regard pour prendre la mesure des écarts entre l'image et le lieu de l'image. En même temps se dessine une nouvelle cartographie des paysages urbains de la périphérie de la ville. Cette nouvelle « cartographie critique » de la ville redonne à voir les paysages périphériques ordinaires d'une ville et propose aux passants de reconsidérer les lieux qu'ils traversent quotidiennement. Et c'est dans ce petit écart entre l'image du lieu dans le lieu et le lieu dans l'image, que se déploie la « médiance », (A. Berque, 1993 : 299) propre aux milieux. Car ce petit déplacement du regard, qui nécessite un infime temps de pause dans le flux des déplacements quotidiens procède d'un ré-apprentissage d'une aménité première, celle de réapprendre à voir ce qui est à côté(s) de soi, déployant l'urbanité de la ville et participant à une renaissance du paysage urbain des lieux dit ordinaires, sans qualités. Ce geste, pourrait être qualifié de « po-éthique ». Il contient en creux le projet du film, celui de ne pas dissocier « le voir ensemble » d'avec « le vivre ensemble », fabriquant de nouveaux modes de narrativités et de re-présentations individuelles, sociales et poétiques. Les affiches en temps que contre-visualité agissent alors comme des îles vues de la mer, elles marient des horizons et appellent d'autres rivages.

Métissage des Mediums

Le film donne à voir la fabrication des paysages de cette ville d'À côté(s) via l'expérimentation de différents médiums. Via la photographie, la danse, le film explore en effet un paysage dans le brouillard, les paysages ordinaires d'une ville, les lieux rêvés des sans-abris, et fait de la ville un lieu possible de la rencontre et de la grâce. Ces médiums cohabitent et servent à la fabrication de la prise de vue, pour former une des séquences du film. Cette pluralité des médiums donne au film une apparence hétérogène, les séquences s'apparentant à des îlots qui pourraient être reliés différemment. Le choix de succession des séquences est basé sur la succession chronologique des tournages, garant d'une fidélité à la succession des événements dans le temps et repère possible pour une certaine éthique du réalisateur, dans son rapport à la vérité du tournage. Ces séquences, si elles possèdent leur propre autonomie et pourraient en effet être regardées séparément, prennent sens les unes par rapport aux autres, comme une succession de seuils amenant chaque fois un peu plus avant dans l'élaboration de la rencontre avec les personnages et la ville devenue paysage. Ces seuils s'opèrent par sauts, la fin renvoyant au début, et faisant appel à la mémoire de chaque spectateur. S'esquisse alors un « milieu » propice à des rencontres improbables : celle de l'auteur avec des sans abris et vice-versa, celle du spectateur avec lui-même via le jeu de transfert avec les figures incarnées par les personnages.

Si nous abordons maintenant alors très vite *l'île aux jardins dans les sables*, une autre île de l'archipel d'*Estann*, nous verrons comment se déploie l'espace archipelique, cette fois-ci non à l'échelle de la ville, mais à l'échelle d'un îlot, et plus précisément, d'un immeuble.

Passages, entre démolition et reconstruction



© Anne Philippe, vidéo-fenêtre, 2005

Ce que j'aimerais faire, c'est construire une salle de cinéma dans une caverne ou une mine abandonnée et filmer l'opération de construction. Ce film serait le seul film projeté dans la caverne. La cabine de projection serait faite de grosses poutres, l'écran taillé dans la paroi du rocher et peint en blanc. Les sièges pourraient être des blocs de pierre. Ce serait vraiment un cinéma underground. (Robert Smithson, 1971 :105)

L'île au jardin dans les sables est une île dont le sol est instable, mouvant. Y était à moitié ensevelie, tel un paquebot échoué, une cité de transit, qui n'avait de transit que le nom puisque les personnes y habitant étaient là depuis des dizaines d'années. Tout voyageur qui s'y aventure n'est pas forcément le bienvenu s'il ne fait que passer. Par contre s'il s'installe pour un grand moment dans cette cité en perdition, il aura accès à des univers habités d'une manière terriblement humaine.

Le fait d'installer ma résidence d'artiste dans un appartement vide de cette cité de transit située dans une enclave urbaine en banlieue parisienne (ville de Saint-Denis), a permis la transformation éphémère de ce lieu d'apparence sordide en territoire de création, avec de nombreuses productions, allant des films de chantiers, à des vidéo-danse, à la réalisation d'un film-essai associé à la réalisation d'un événement artistique in situ (*Passages, entre démolition et reconstruction*) à la création, la diffusion in situ, dans les appartements tout juste murés, de projections uniques de "vidéo-fenêtres", vidéos fabriquées dans les appartements (avant murage des fenêtres), avec les habitants qui devaient le quitter pour être relogés en face, dans d'autres bâtiments se construisant en vis-à-vis de leurs fenêtres⁴.

Les vidéo-fenêtres, en offrant une vision archipélique sur une toute petite portion du territoire, venaient construire des contre-visualités à la vision monoculaire et globalisante des médias sur la banlieue stigmatisée alors par les émeutes de 2005.

A travers les vidéo-fenêtres, l'immeuble se reterritorialise alors d'une toute autre manière. Les relations de voisinages se démultiplient, elles ne sont plus simplement liées à l'appartenance forcée à la même cage d'escalier. Des proximités nouvelles et sensibles se révèlent entre les habitants. Celles-ci s'élaborent à partir de chaque salon, et celui-ci devient le lieu d'une mise en partage de sa propre intimité, chaque habitant étant amené, pour la fabrication de sa vidéo-fenêtre, et via une mise en scène de son choix à la fenêtre, à se ressaisir de son passé et imaginer son avenir, à se re-présenter dans un nouveau maillage, à la fois poétique, social, sa place dans le monde, pour la mettre en partage, via la diffusion in situ des vidéo-fenêtre lors de l'évènement *Passages*.

Dans le même temps, le bâtiment, malmené, mis à nu par des années de non entretien et d'oubli des collectivités publiques, se révèle riche de tous les ailleurs contenus et révélés via les vidéo-fenêtre. Il retrouve une dignité, une épaisseur et se transforme le temps du passage en salle de cinéma hors les murs, chaque appartement devenant une salle de projection.

⁴ Création déambulatoire en 6 mouvements : les vidéo-fenêtres dans les appartements, « oublie-moi » : installation vidéo-danse dans le hall de l'immeuble, « Des arbres » : promenade dansée et sonore dans l'allée d'arbre entre les eux bâtiment, « Agora » : concerts au centre du jardin, associant musiciens habitants et musicien professionnels, « entre mémoire et oubli » : passage d'un funambule entre bâtiment neuf et ancien, « Aux fenêtres » : concert-danse aux balcons des nouveaux logements. Pour plus de détails, se reporter au site de l'auteur : www.annephilippe.fr (ndl)

Désœuvrement de l'architecture

En archipel, le réel se construit comme un simulacre, Iles, terres de fantômes : « terres des revenants », disait le père Labat. « Iles enchantées », parce qu'elles semblaient, aux yeux des marins, apparaître puis disparaître pour réapparaître. La représentation du réel obéit là, non point au principe de continuité, mais au principe de contiguïté. » (Thoumson, 2004 : 66)

Pour Giorgio Agamben, l'acte de création, qu'il préfère nommer acte poétique procède par une opération de désœuvrement, à l'image de la poésie qui désactive et désœuvre les fonctions communicatives et informatives du langage pour les ouvrir à un nouvel usage possible (Agamben, 2005 : 65). Les cinétopies s'inscrivent dans ce temps précis de suspension de l'usage habituel des lieux, de leur désorganisation, de leur situation transitoire, entre deux états, deux fonctions, etc.

Nous nous proposons ensuite de faire état de moments précis de désœuvrement de l'architecture, l'un lié au travail spécifique de films autour de l'exposition de l'artiste Bob Irwin au Musée D'art Moderne de la Ville de Paris, l'autre lié à l'installation des œuvres de l'artiste Robert Smithson au Musée d'art Contemporain de Marseille. A partir de ces deux exemples, nous verrons comment par le film se tissent des liens entre art, architecture et cinéma, révélant la dimension archipélique des lieux .

Dans le musée d'Art Moderne de Paris, pour sa première exposition en France en 1994, l'artiste américain Bob Irwin choisit de « désœuvrer » les lieux habituels d'exposition du musée en choisissant d'investir les lieux de passages : escaliers, couloirs, plafonds ... qu'il dilate ou condense en sculptant la lumière via de multiples écrans. Tour à tour, filtrées, colorées, découpées, tamisées, diffractées, les variations de la lumière ainsi mises en espace sculptent un espace mouvant, fait d'apparitions et de disparitions, procédant en quelque sorte d'une épiphanie, d'un déjà là. Bob Irwin n'intervient pas sur l'architecture mais en révèle d'autres possibles. Le visiteur traverse alors cinq dispositifs d'espaces disséminés dans tout le musée en même temps ; il monte et redescend 55 marches et franchit 7 niveaux, rythmant d'une manière ludique ces traversées du musée.



© Anne Philippe, extrait du film *Corps (dé)voilés*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1994

Le musée cinétopique : l'expérience plurielle de l'espace du visiteur.

Un film *Corps (dé)voilés*, est tourné pendant la durée de l'exposition. Si les installations de Bob Irwin agissent sur l'étonnement (Page, 1994 :32) et convoquent tous les sens du visiteur, la complexité sensible de ces configurations d'espaces ne se révèle qu'à partir du moment où ils sont investis par les visiteurs et révélés par le cinéma. Ici, le déplacement d'un visiteur révèle la volumétrie d'un espace entièrement blanc. Le cinéma offre une perception cinétopique des lieux qui ne se révèlent qu'à partir du moment où ils sont traversés, à travers des figures de l'apparition, de la disparition, du dédoublement, etc. offrant une configuration des lieux en archipel.

La complicité entre l'art, l'architecture et le cinéma fait écho ici à ce qu'Alain Moreau a nommé la ciné-architecture, dont les matériaux de base de l'architecture et du cinéma ; les « blocs d'espace-temps » sont proposés au spectateur-usager afin qu'il soit libre d'y déambuler pour y construire sa propre relation au monde (Moreau, 2002). Ce beau projet de ciné-architecture répond au désir, non pas de construire un point de

vue sur le monde, mais de construire des espaces où se rencontrent des points de vue. Ici, les lieux ainsi voilés, dévoilés et traversés suscitent d'autres manières de se mouvoir dans l'espace et de s'y rencontrer, dans une prise de conscience sensible de chacun des déplacements. Par exemple, une montée d'escalier une ascension poétique où chaque pas déploie un univers de sensations, une « conscience élargie » du monde. Ce « processus de recomposition » opéré par le visiteur devient palpable à travers la manière dont il se meut dans l'espace.

Le cinéma travaille ici sur ces bords et vient documenter le travail artistique de Bob Irwin. Art, architecture et cinéma se côtoient à partir de leurs effrangements (Adorno, 2002), transformant le musée en lieu cinétopique. Et c'est ici dans le passage entre espace physique et espace de l'image que s'effectue la transformation, captation épiphanique, le cadrage en étant l'opérateur privilégié. Le plan, son cadre, son mouvement, sa longueur, n'existe qu'en tant qu'il documente les traversées, les stations des visiteurs. Ainsi, le musée se transforme en espaces insulaires, où chaque traversée amène à d'autres rencontres du corps avec le lieu, organisé cependant par l'artiste comme une sorte de parcours initiatique. Le musée se révèle dans une sorte d'envers, les lieux d'expositions devenant des lieux de déambulations, des espaces haptiques.

Une œuvre en train de se faire

La même année a lieu au MAC à Marseille la première exposition rétrospective en France des œuvres de l'artiste Bob Smithson intitulée : « Bob Smithson, le paysage entropique, 1960-1973 ».



© Anne Philippe, extrait du film *Echantillonnage*, 1994, MAC

Il s'agissait par un travail filmique d'aborder le musée comme un lieu cinétopique au moment précis de la mise en espace des œuvres de Smithson dans les salles du musée, avant que ne débute l'exposition rétrospective. A ce moment, le musée se transforme littéralement, des installations antérieures sont détruites (ici, une ancienne pièce de Dan Graham) les cimaises sont repeintes, et le musée se remplit de caisses d'œuvres voyageuses qui sont ouvertes avec soin par le personnel muséal. Puis commence le travail d'installation des œuvres, fait de longues discussions, de moments d'hésitations, de prises de mesure de l'espace, propres au travail d'accrochage, ainsi que le long rituel d'installation des *Non-Site*, œuvre fameuse de Bob Smithson, spécialement installée par un jeune artiste new-yorkais, Neil Scriptunas seul habilité à exécuter le protocole rigoureux et extrêmement précis de mise en place de l'œuvre. Selon le même protocole de « discrétion » que celui adopté au musée d'art moderne, je documente alors filmiquement ce travail de transformation d'un lieu, d'élaboration et de naissance de l'exposition par tout le personnel du musée, des magasiniers aux commissaires d'expositions⁵. Un fois le montage effectué dans les quelques jours précédant la fin de l'installation et l'ouverture de l'exposition au public, le film d'une durée d'une heure est projeté pendant toute la durée de l'exposition, à l'entrée de l'exposition. Ce faisant, il devient œuvre, à la marge de l'exposition, sur ses bords.

En investissant le temps réel de la « mise en mouvement du lieu », le cinéma en complicité avec l'architecture et l'art, transforme le musée en lieu cinétopique, ou les

⁵ Commissaires d'exposition : Bernard, Blistène, James Ligwood et Maggie Gilchrist, Philippe Vergne. (ndl)

acteurs de la transformation (œuvrant habituellement dans l'ombre de la fabrication de l'exposition) deviennent exposés comme faisant partie intégrante de l'œuvre.

En étant projeté à l'entrée de l'exposition, le film bascule discrètement mais magistralement dans le champ de l'art, tout en questionnant les institutions artistiques, dans leur manière de rendre compte de l'œuvre de l'artiste fondateur du Land Art pour qui une œuvre est un processus vivant, en perpétuelle transformation.



© Anne Philippe, extrait du film *Échantillonnage*, 1994, MAC

Le cinéma ne fait pas ici office de plus value mémorielle de l'art de Bob Smithson. Le cinéma s'inscrit dans le temps réel de fabrication de l'exposition : le temps de transformation du lieu, et dans le temps de sa monstration, la date de prise de vue étant également inscrite dans l'image, documentant la durée réelle de la mise en place des œuvres. Au moment précis de sa diffusion, le film fait corps avec l'architecture et l'art. Le film affirme sa dimension d'œuvre éphémère le temps de l'exposition, pour une unique projection, fabriqué dans et pour le lieu, en lien précis avec l'événement.

Il reste néanmoins aujourd'hui quelques images altérées par le temps, qui témoignent aussi d'une période analogique, où les images s'inscrivaient d'abord sur une bande magnétique périssable dans le temps. Il fait écho à la notion d'entropie et à la considération de l'œuvre comme processus chère à l'artiste.

La perception cinématographique d'un musée est ici rendue possible par la captation cinématographique. Selon les œuvres exposées et les processus de transformation du lieu engagé par le travail de l'artiste (Bob Irwin, Robert Smithson), le cinéma se fait complice de l'art pour faire advenir des moments épiphaniques, où l'art, l'architecture et le cinéma se tiennent ensemble pour révéler cette dimension cinématographique, archipélique des lieux. Ces moments transforment le visiteur, le personnel d'un musée comme véritable acteur de la « mise en mouvement » du lieu et inversement, le lieu met en mouvement les individus. Via le cinéma, le lieu apparaît dans sa dimension archipélique, organique, processuelle. Le cinéma serait alors l'opérateur privilégié pour saisir les affordances, (Gibson, 1979) ces prises d'un lieu seulement visible dans le mouvement relatif, dans la trajectoire (Berque, 1986) entre le sujet et le lieu, à un certain moment et à une échelle donnée. Une galerie, un musée, ont ceci d'étranger qu'ils sont des lieux de transformation permanente, d'exposition en exposition. Pour un visiteur fréquentant souvent le lieu, chaque nouvelle exposition contient en creux le souvenir de celles vues précédemment. La mémoire d'un musée peut devenir archipélique, recréant un musée à partir de fragments d'expositions, à l'instar des lieux Borgésiens, laissant affleurer dans les lieux, « des espaces qui ne sont pas des lieux ».

Ainsi, les cinétopies sont des chantiers de création qui génèrent de multiples projets qui donnent naissance aux îles. Enfin cette nécessité de passer par le regard de l'autre pour se voir 'voir', donc exister, fait écho à ce qu'Edouard Glissant nomme la pensée du rhizome qui est au principe de ce qu'il appelle *poétique de la relation*, « selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre » (Glissant, 1986 :23). Ainsi, les cinétopies mettent en situation ce qu'on pourrait appeler l'être Ailleurs, ni tout à fait d'ici, ni tout à fait là-bas.

Bibliographie

ADORNO, Théodor, l'art et les arts, (1966) : *L'art et les arts*, choix de textes, trad. Jean Lauxerois, Desclée de Brouwer, 2002

AGAMBEN, Giorgio, (2015), *Le feu et le récit*, Editions Payot, p.65

BERQUE Augustin, (1993). « L'écoumène, mesure terrestre de l'homme, mesure humaine de la Terre : pour une problématique du monde ambiant », *Espace géographique*, Vol. 22, n° 4, pp.299-305

BERQUE, Augustin, (1986). *Le sauvage et l'artifice*, Gallimard

DELEUZE, Gilles, (1975-1995), *Deux régimes de fous et autres textes*, Éditions de Minuit, Collection « Paradoxe », (2003), p.302

GIBSON, James, (1979) *The Ecological Approach to Visual Perception*, Psychology Press, Éd. Classic ed

GLISSANT, Edouard, (1990), *Poétique de la relation*, Gallimard, p.83

PAGE, Suzanne, (sous la dir.), (1994), *Bob Irwin*, éd. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

THOUMSON, Roger, (2004), *l'utopie perdue des îles d'Amérique*, ed. Honoré Champion, Paris, p.66

WESTPHAL Bertrand, (2000), *La géocritique mode d'emploi* p.39

WESTPHAL Bertrand, (2007), *La géocritique : Réel, fiction, espace, chap. II.*

WOODS WINNICOTT, Donald, (2004) *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Gallimard, 1975 (*Playing and Reality*, 1971), réédité en folio.

Article publié in *Pensée de l'archipel et lieux de Passage*, (dir. Dominique Faria), coll. des îles, Editions PETRA, 2016