



Turbulences vidéo

revue trimestrielle # 58 - janvier 2008



VIDEO FORMES

2008



XXIII^e MANIFESTATION INTERNATIONALE

FIRST VIDEO

NOUVEAUX MÉDIAS

FESTIVAL

PETIT VÉLO

11 - 15 MARS

EXPOSITIONS 12 - 30 MARS

NUIT DES ARTS ÉLECTRONIQUES 15 MARS

CLERMONT-FERRAND

WWW.VIDEOFORMES.COM

Turbulences vidéo

revue trimestrielle janvier - février - mars 2008

Vincent Mengin est fou !

Comment pourrait-il en être autrement ? Il a suivi la plus belle femme du monde au bout du monde justement. Là, il a construit le palais de ses rêves dans lequel, pour plaire à sa dame, il invite moult artistes. Le palais est peuplé de ses fantômes, des traces visibles ou invisibles de ses visiteurs. Leurs esprits habitent ce lieu fantastique et le nourrissent. Chaque nouveau visiteur se laisse prendre dans ce filet aux mailles magiques. Je le sais : je l'ai vécu, au bout du monde, entre un volcan rugissant et une mer pas très amicale.

Vincent consacre tout son temps à ses deux passions : la peinture et le cinéma. Et il entraîne dans ses projets tout son entourage, la famille, les gens de passage. A découvrir dans le Portrait d'artiste !

Je n'étais pas à Videobrasil 07 malgré l'envie, mais Maître Jean-Paul est savoureux, comme d'habitude, dans son "rapport".

Un vent nouveau nous vient de Londres et aussi, une bonne question de Rodolphe Olcèse : qu'est-ce que filmer ?

Gabriel Soucheyre

Turbulences vidéo # 58 • Premier trimestre 2008

Directeur de la publication : Loez Deniel • **Directeur de la rédaction** : Gabriel Soucheyre

Ont collaboré à ce numéro : Jean-Paul Fargier • Rodolphe Olcèse • Alain Bled • Alessio Moretti • Andréa Goffre • Gabriel Soucheyre

Mise en page : Eric André-Freydefont • **Mise en ligne** : Anne Thébault

Dépôt légal : à parution • N° de commission paritaire : 0107G81178 • N° ISSN : 1241-5596 •

Publié par **VIDEOFORMES**, B.P. 50, 63002 Clermont-Ferrand cedex 1 • tél : 04 73 17 02 17 •

videoformes@videoformes.com • www.videoformes.com •

© les auteurs, Turbulences vidéo # 58 et **VIDEOFORMES** • Tous droits réservés •

La revue Turbulences vidéo # 58 bénéficie du soutien du ministère de la Culture / DRAC Auvergne, de la ville de Clermont-Ferrand, de Clermont Communauté, du conseil général du Puy-de-Dôme et du conseil régional d'Auvergne.

1

1 *Tulse Luper Suitcases*, performance vidéo, Peter Greenaway, 2007. © SESC São Paulo

2

2 *La fiancée de Jérôme Bosch*, vidéo, Vincent Mengin-Lecreux. © Vincent Mengin-Lecreux

Sommaire #58

Chroniques en mouvement

- 5 Viva Zapetta (Videobrasil 2007)
par Jean-Paul Fargier



Sur le Fond

- 13 Par l'image se laisser dire
par Rodolphe Olcèse



Portrait d'artiste : Vincent Mengin-Lecreulx

- 18 Entretien avec Vincent Mengin Lecreulx
par Gabriel Soucheyre
- 24 Vincent Mengin : une vision picturale du cinéma
par Alain Bled
- 27 Un chef d'oeuvre fait maison : *La fiancée de Jérôme Bosch*
par Alessio Moretti
- 33 Repères biographiques



Les oeuvres en scène

- 36 Jaki Irvine : *In a world like this*
par Andréa Goffre



Quand mon tour est venu de parler, au colloque de Videobrasil, j'ai dit en croisant ostensiblement le regard de mon voisin de tribune, Peter Greenaway : « Viva Zappetta ! Ce sera le titre et le contenu de mon message ».

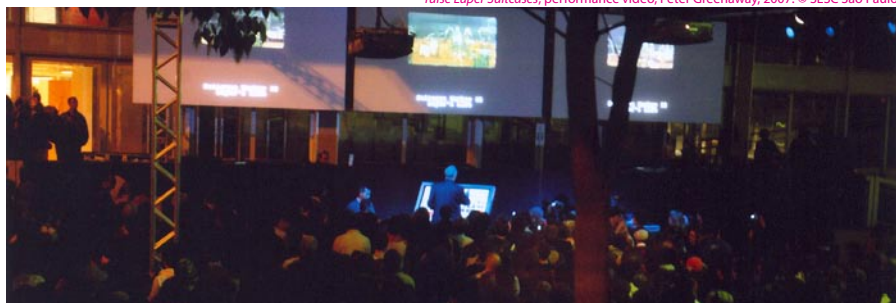
Viva Zapetta (Videobrasil 2007)

par Jean-Paul Fargier

Personne, sauf lui, vu sa grimace, n'a compris ma plaisanterie. Vous pigez ? Non ? Je m'explique...

Un peu de géographie d'abord. *Vidéobrasil*, la biennale d'art vidéo de Sao Paulo, a changé de lieu pour sa XVI^e édition. Des faubourgs (si ce terme a un sens dans une ville tentaculaire), où je l'ai connue il y a quinze ans, la manifestation, fondée et toujours dirigée par Solange Farkas, a déménagé en plein centre. Tout se déroule maintenant entre deux stations de métro sur l'avenue Paulista, interminable couloir de gratte-ciel aux lignes futuristes, dont beaucoup se ressemblent. De quoi se perdre. Je repérais l'immeuble du SESC où se tenait *Videobrasil*, à la statue en bronze qui monte la garde à ses pieds : un homme tenant une valise à la main. « C'est qui ? » - « Un homme ordinaire qui voyage beaucoup, un voyageur de commerce. » - « Ah ! C'est que le SESC est le syndicat de cette profession. » - « Je ne l'oublierai pas. ». Dès que j'apercevais cette silhouette fluette perchée sur un tertre de fleurs, je savais que j'étais parvenu à bon port, souvent après des kilomètres de marche exploratoire, le nez en l'air pour admirer les architectures. Il doit y avoir

Tulse Luper Suitcases, performance vidéo, Peter Greenaway, 2007. © SESC São Paulo



beaucoup de voyageurs de commerce au Brésil : le SESC est riche, et généreux. Le nouveau sponsor de *Videobrasil* met à la disposition du festival des bureaux permanents, quatre étages où ériger des installations, une salle de projection, deux cafétérias (l'une au rez-de-chaussée, l'autre sur la terrasse du dernier étage) et même... ses façades.

C'est sur ces façades d'ailleurs que tout a commencé, mal, à mon goût, le soir de l'inauguration, avec un spectacle multimédia signé Peter Greenaway, invité d'honneur de ce XVI^{ème} festival. Vêtu comme un croque-mort, l'auteur de *Drawing by numbers* commence par proclamer que le cinéma est fini, dépassé, *kaput*. Mais, attention, il sait comment le ressusciter. Vous allez voir. Action. Un déluge d'images, de scènes brèves, mises en boucles, de graphismes incrustés, de sons tonitruants, les uns venant des images, les autres injectés en direct par un DJ s'abat sur le public massé dans la rue. Les spectateurs moitié éberlués, moitié dubitatifs se serrent les uns contre les autres pour lutter contre le froid de la nuit et semble-t-il aussi contre la glaciation de cet imaginaire étrié que son triple étalement rend encore plus cinglant. Le truc s'intitule *Tulse Luper Suitcases*. La vie de ce héros (anti-héros bien sûr, jouet de l'histoire) est vomie par des valises bourrées d'objets, qui servent de transition entre des scènes jouées par des acteurs dans des décors kitsches. Ces valises sont numérotées, vieux procédé de Greenaway, amateur de listes depuis son film sur les salles de bain, un de ses meilleurs dans le genre ne serait-ce que parce que le listage était accompli alors avec un aplomb frais. Et tiens, il y a d'ailleurs beaucoup de salles de bain dans la vie de Tulse, note-t-on. Comme si l'auteur recyclait ses obsessions anciennes faute d'en avoir de nouvelles ? Sans doute. Car les salles de bains ne sont pas les seuls « revenants » de la cinématographie de ce prophète de la mort du

cinéma. Des lambeaux du *Ventre de l'architecte*, des rognures du *Prospero*, des bribes du *Pillow Book* surnagent ça et là dans la soupe du chef, où flottent de surcroît la quasi-totalité des objets listés dans le spectacle *Cent Objets pour décrire le Monde* (que j'ai vu à Bobigny dans les années 90). Le ragoût sent le rance. On cherche en vain où est le neuf dans cette avalanche de déjà vu. Dans l'avalanche, peut-être ? C'est ce que Greenaway semble prétendre, revendique : en sous-titrant son show « performance », en se mettant en scène comme « performer », posté sous le triple écran, tirant les ficelles de son spectacle, il prétend au titre d'artiste du *live*. Et de fait, il performe : il se dandine ! Performer minimaliste mais performer quand même, il tressaille des épaules chaque fois qu'il tapote un moniteur tactile d'où il ordonne l'arrivée des boucles, leur circulation d'un écran à l'autre, leur départ, parfois leur retour... tandis qu'à ses côtés un DJ balance des sons qui explosent. Mué en VJ (video jockey), le post-cinéaste Greenaway s'ébaubit de se retrouver aux fourneaux à réchauffer des fonds de sauce en conserve. Bon appétit ! C'est ça le cinéma retrouvé ? Ces clichés éculés de violence et d'érotisme ? Ah, cette exhibition de trois juives à poil, avec étoile jaune collée à même la peau ! Ah, ces gifles éclaboussant de sang les murs glauques ! Ah, ces valises dégorgeant des lettres d'amour, des cigares fumants, des poupées démembrées, des ailes d'ange ! Ah, ces stock shots de news historiques (Hitler et cie) ! Car bien sûr *Tulse Luper* traverse les horreurs du XX^{ème} siècle, les subit, les filme (« *Tulse Luper* c'est moi » déclare l'auteur qui soudain se prend pour Flaubert), les accumule année après année (énumérées sur les écrans, 1933, 1934, 1935, etc). Linéarité pas morte, donc, même après la proclamation arrogante de la mise hors jeu de toute narrativité. Tout ce qu'on voit contredit les intentions affichées. Ainsi la toute puissance d'un narrateur omniscient, bête noire de la modernité qui privilégie au



Tulse Luper Suitcases, performance vidéo, Peter Greenaway, 2007. © SESC São Paulo

contraire la vision partielle, multiple, loin d'être renversée est ici réaffirmée, restaurée, au revers d'un éclatement contrôlé dès la première fissure. Le chef d'orchestre pianote sur des touches bloquées. La prétendue performance se réduit vite à singer une déflagration qui a déjà eu lieu. Finalement, le seul qui fait vraiment du live est le DJ, dont les sons jaillissent sans préméditation.

C'est ce que j'ai dit avec des mots plus diplomatiques, à Peter Greenaway, la malice involontaire des organisateurs nous ayant réuni lui et moi à la même table, ainsi que le brillant mais gentil Arlindo Machado, pour débattre « des limites de l'hybridation dans l'image contemporaine ». Pour moi, ses déclarations tonitruantes (« le cinéma est mort ») et ses démonstrations décevantes (« je l'ai ressuscité ») étaient des symptômes, qui révélaient les « limites » de leur auteur, crûment. Fâché avec le cinéma qui n'avait pas reconnu son génie

(les critiques au mieux le classent dans les « petits maîtres »), ayant toujours revendiqué ses origines de peintre, il s'était tourné vers les arts plastiques sans devenir pour autant un artiste de premier ordre. Résultat du transfert : flip, flop. Cinématographiquement, sa tripléte de Tulse n'arrivait pas à la cheville de la *Triple Vision* d'Abel Gance, autrement plus dialectique et complexe. Et vidéographiquement, on avait vu dans les années 80 des shows live bougrement plus excitants, Bob Ashley et John Sanborn en tête, suivis bientôt par Laurie Anderson. Quant à ses valises proliférantes et débordantes, celles qu'il avait filmées comme celles qu'il exposait dans son installation monstre occupant tout le quatrième étage (le show live n'étant ainsi qu'une petite préface !), tout se passait comme s'il en ignorait les prestigieux antécédents : du musée en valise de Duchamp aux boîtes de Maciunas et des agitateurs de Fluxus. On ne saurait reprendre ce dispositif sans lui donner un nouveau lustre, bref sans l'avoir repensé. Or

lui il se contentait de l'amplifier *ad nauseam*. Non sans une certaine naïveté. « C'est tout ? » Oui pour le moment. Alors Greenaway, excédé, après m'avoir jeté un regard carnassier, avait remis son disque : le cinéma est mort, il vous ennuie, moi aussi, plus rien ne se passe dans les films, moi j'ai trouvé comment on peut le réactiver. Toujours la même rengaine. Baratin de prêcheur illuminé qui vend de la camelote périmée, tels ces télévangélistes qui pullulent sur de nombreuses chaînes au Brésil, gesticulant pour souffler sur les braises d'un feu qu'ils ont eux-mêmes éteint à force de simagrées.

Second round. Il me restait à désigner une antithèse positive au bidonnage de Greenaway. Quoi pouvait laver notre regard après cette débauche d'images, d'écrans isolés ou multiples, d'objets accumulés, déversés en vrac, en tas, en chaos visuel du plus mauvais goût, gigantesque capharnaüm d'étagères, de grillages, de bêtes empaillées, de bibelots suspendus, cloués, empaquetés, de mannequins (dont une fille nue affalée comme morte, dans une malle, le jour du vernissage), de fumée, de ferraille, de vapeur d'eau (filtrant de pommeaux suspendus devant un écran où un flic nazi se déhanche nu sous sa douche) et bien sûr de valises dégueulant tous les objets du film ? A ce capharnaüm complaisant, insensé, gardé par deux surveillantes en casquette (genre Portier de Nuit) que l'artiste avait affublé pour toute la durée de l'expo des pimpants uniformes nazis utilisés dans le

film, à ce bordel révoltant, j'ai opposé l'œuvre sobre (et multiple pourtant) du brésilien Artur Omar, visible à l'étage au-dessous, *Dervix*. Une installation composée d'une seule image répétée cinq ou six fois. Le vrai joyau de ce festival. Oeuvre de vérité, aux antipodes de tous les faux semblants.

Dervix déploie les gestes d'une centaine de derviches. Ils sont en prière non pas debout (ce ne sont pas des « tourneurs ») mais assis. Ils expriment leur foi en balançant leur corps de droite à gauche et d'avant en arrière tandis qu'ils psalmodient. Artur Omar, célèbre photographe (collectionné par le Moma et le Centre Pompidou), artiste vidéo réputé (si j'en juge par son catalogue luxueux édité à New York à l'occasion d'une rétrospective), saisit cette gestuelle par phases successives, mettant en jeu sa caméra de façon de plus en plus empathique. D'abord, il se contente d'enregistrer les mouvements des mystiques agités du bocal, puis il se met à se balancer gentiment avec eux, ça commence à tanguer sur les bords, le centre se déplace, oscille, après quoi c'est le ralenti qui imprime du rythme au regard en saccadant les effilochages de couleurs entraînés par les vifs mouvements, enfin c'est une caméra qui tangué à l'unisson de ces vagues de corps moutonnant de concert, au flux et au reflux ponctués par les vocalises rauques, bondissantes, sourdes, inextinguibles. Artur Omar aurait pu choisir de montrer divers points de vue simultanés de ces scènes, opposer



Juksa, vidéo, Mauricio Dias & Walter Riedweg, 2007. © Mauricio Dias & Walter Riedweg

des plans généraux à des gros plans du même corps, détails et vues d'ensemble conjugués dans le même impact, sur de nombreux écrans. Tout le monde aurait fait ça, c'est trop tentant, c'est très payant et c'est tellement vidéo, à ce qu'on dit. Lui, il a préféré jouer la carte de l'un multiplié. Une image unique se répète d'écran en écran, le même se soude au même, déferle comme une « ola ». Bonne décision. La vidéo, en tant que telle, en sort renforcée. Car cette installation ne donne pas seulement à voir un sujet parfaitement bien approché, le rituel d'une école de foi, une manifestation incarnée, qui choisit d'extérioriser une croyance en lui vouant totalement les corps des croyants plutôt qu'en allant massacrer ceux des infidèles (credo des terroristes islamistes), elle exhibe aussi les racines de la vidéo comme technique *audio-tactile* (concept de Mac Luhan). La bande son ici joue un rôle capital. Pour les derviches, elle est l'expression de leur âme affleurant leur corps ; pour la vidéo elle insuffle le rythme même de l'être filmant. L'image naît du son, en jaillit, s'y martèle. Coup double : un pan du monde se révèle nu, l'art s'enracine dans sa spécificité. La preuve, si l'on en doutait, que l'art vidéo peut encore produire des œuvres fortes, bouleversantes, capitales.

A part ça (à part ce duel), quoi d'autre ? Du bonheur...

Le bonheur, comme membre du jury, de côtoyer pendant une semaine quatre experts respectueux les uns envers les autres... Berta Sichel (directrice du département film et vidéo du Reina Sofia, Madrid), David Cranswick (jeune conservateur australien), Martin Mhando (venu du Mozambique via l'Australie) et Daniela Russo, historienne d'art et directrice de plusieurs institutions à Sao Paulo. Nous avons échangé avec acharnement (et humour) nos points de vue avant de tomber assez souvent d'accord... Ce qui nous a permis de primer

avec une unanimité presque constante les œuvres suivantes.

Juksa, de Mauricio Dias et Walter Riedweg...

Le premier est brésilien, le second suisse, mais le film, lui, est norvégien ! Il a été tourné en Norvège, dans une île peuplée par trois habitants seulement. Ils avaient été filmés trente ans auparavant (en noir et blanc). Les voici maintenant, ayant vécu leur vie, faisant un bilan émouvant. La réussite de cette vidéo



Juksa, vidéo, Mauricio Dias & Walter Riedweg, 2007. © M. Dias & W. Riedweg

tient dans le traitement des visages et des paysages, des images du passé et des vues du présent. De l'espace et du temps donc. Avec une introduction renversante de beauté, qui mêle toutes les instances : sur une plage, les personnages regardent le film de Dias et Reidweg achevé - sur un écran posé devant le paysage. La caméra s'avance et entre dans l'écran, et poursuit dans le paysage. On a vu ça cent fois, mais là c'est comme si c'était la première fois : ça coule de source. La source du direct – en différé, recomposé. On entre dans un film fini et son tournage en même temps.

Rawane's Song, de Mounira Al Solh...

Une libanaise se demande, avec beaucoup d'humour, comment faire une œuvre qui traite de la réalité libanaise (la guerre, etc.) et se faisant y parvient – en évitant le politiquement correct. Vive l'ironie.



Revolving Door, vidéo, Alexandra & David Beesley, 2007. © Alexandra & David Beesley

Revolving Door, de Alexandra et David Beesley... Evocation du combat d'une prostituée australienne contre les préjugés des bourgeois et les persécutions de la police. Après avoir filmé interviews et scènes diverses, les artistes ont repris chaque image à la photocopieuse pour les colorier, les redessiner. Quatre ans de boulot. La « roto-scopie » ici, finement exécutée, filtre la dureté du réel, crée de la distance (par esthétisation) avec un sujet socialement poisseux, et en même temps rapproche des personnes réelles. Moral et magique.

Varzea, du collectif Studio Bijari. Cette vidéo danse évoque la « struggle for life » des pauvres dans une grande cité brésilienne au rythme d'un commentaire de foot. Le ton est excellent, les propos décapant, le décalage des images et des mots percutant. Le final, dans la boue, est un bel exercice de chorégraphie rageuse, au sens métaphorique évident. Poignant et drôle.

Jerk off, d'Alice Micelli. Une installation à une seule image. Masturbation en gros plan : pas sur le sexe mais sur le visage (d'une jeune femme). La saccade du plaisir redoublée par les secousses d'une boucle d'images indexe l'essence de la vidéo sur l'onanisme.

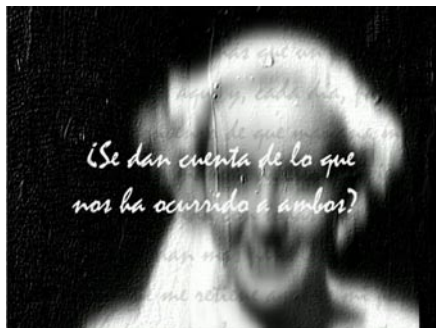
Et quoi d'autre encore ?

Le privilège d'une nouvelle œuvre de Rachel Rosalen (héroïne de *Vidéoformes* 2005), découverte dans son atelier, en cours de finition. Une bibliothèque en verre contenant des livres brûlés, sur lesquels l'artiste, vêtue de probité candide et de lin blanc, se projette lisant un livre de Brecht. On attend les sous-titres ! Qui devraient renforcer encore le sens de ce *Fahrenheit* de l'art vidéo.

L'occasion de vérifier que Marcel Odenbach, autre hommage de la XVI^{ème} édition était un artiste mineur mais incontournable, laborieux mais intéressant, surprenant de diversité, jamais pourtant totalement sidérant, sauf avec sa première œuvre notoire : *Die Distanz*... et aussi dans *La vision périphérique du témoin*... Deux dispositifs d'effolement du point de vue particulièrement abouti : l'un par lacération, l'autre par antithèse.

La joie malicieuse de découvrir l'humour farceur d'Edgardo Navarro, chantre des *cagaceiros* ! Et non des *cangaceiros*... Une sorte de Luc Moullet brésilien (ils doivent avoir le même âge), version scato : son plus grand titre de gloire étant d'avoir caguer devant la caméra ! Très apprécié du jeune public.

La surprise d'avoir frôlé, le temps d'un autographe, Kenneth Anger, éternel adolescent



Sweetheart, vidéo, Gustavo Galuppo, 2007. © Gustavo Galuppo

de 80 ans, impeccable dans son costume jaune...

Le cadeau de tomber (à la renverse) sur un film muet, mythique en Amérique du Sud parmi les cinéphiles, *Limite*, de Mario Peixoto (1931)... Eisenstein et Glauber Rocha l'admiraient. Il aborde l'amour fou sur son versant dépressif... A rebours de l'exaltation de *L'âge d'or* de Buñuel, auquel il fait penser... On est stupéfait de l'audace de ces plans longs sur des personnages inertes, effondrés. Jorge La Ferla en parle très bien dans son texte des *Cahiers de la Vidéo*, publié par *Videobrasil* 2007... J'y découvre en outre, pour ma part, un exemple précoce de mélange des genres. *Limite* intègre tout à trac quelques scènes drôles de *Charlot s'évade* en contrepoint à l'abattement des amants malheureux. Mélange qui nous ramène à notre point de départ : la zapping !

Alors, Viva Zapetta, pourquoi ? Parce que Greenaway date la mort du cinéma du jour où la télécommande fit son apparition dans les salons des téléspectateurs, le 31 (sic) septembre 1983 ! Moi, au contraire, j'ai toujours

vu l'instrument du zapping comme une arme de libération. De recomposition. D'inspiration. « Zappeur et sans reproche », avais-je proclamé dans les *Cahiers du Cinéma* dans les années 80. « Viva Zapetta » était, face au chantre de l'extension du domaine de la mort, une façon de rameuter la télé dans le bon camp, une fois de plus... Zapper, zapper, il en restera toujours quelque chose...

La vidéo qui incarnait le mieux, ici, ce zapping créateur était celle d'un argentin, Gustavo Galuppo : *Sweetheart*... Mélange de roman familial, de confidences bricolées, de réminiscences du *Voyage dans la Lune* de Méliès, de news détournées, le tout saupoudré de textes de Proust, de Duras, de Derrida, etc. Et le plus fort c'est que ça marche !

© Jean-Paul Fargier
Turbulences Vidéo # 58, janvier 2008

Varzea, vidéo, Collectif Studio Bijari, 2007. © Studio Bijari



Vidéoformes & Les saisons numériques

Cycle de soirées organisées par le magazine Bref
et consacrées aux images numériques

Mardi 26 février 2008 à 20h30

mk2 Bibliothèque

128/162 avenue de France

75013 Paris



Paris, une réalité inachevée / Didier Feldmann / France / 2005 / 00:08:59 / Français

After The Vernissage / Reynold Reynolds / USA / 2007/ 00:12:00 / anglais

Vers l'Afrique / Nicolas Barrié / France / 2004 / 00:04:10 / français

Cinq cents jours / Charlie Mars / France / 2007 / 00:03:00 / français/

Extasy / Chrystel Egal / France / 2004 / 00:04:24 / français

Where are you / Triny Prada / France / 2007 / 00:03:00 / français / sous-titres anglais /

No sunhshine / Bjørn Melhus / Allemagne / 1997 / 00:06:15

Les gens bizarres / Jérôme Lefdup / France / 2005 / 00:04:06 / français

Hideo, It's Me, Mama / Mako Idemitsu / Japon / 1983 / 00:27:00

VIDEOFORMES

Qu'est-ce que filmer ? Lorsque nous prenons des vues, que faisons nous exactement ? Il nous faut être attentifs à la manière dont nous venons aux images, et pas seulement à celle par où elles nous viennent.

Par l'image se laisser dire

par Rodolphe Olcèse

Il n'y a pour ainsi dire pas de projet qui préexiste aux prises de vues¹. Ou plutôt, si un projet se formule, ne serait-ce que dans les termes balbutiants du désir de faire quelque chose avec des images, il n'est rien autre chose qu'un motif – une mise en mouvement – qui permet de sortir la caméra, ce jour de printemps ou à l'occasion de ce voyage. Une mise en mouvement. Cela veut dire, d'une façon ou d'une autre, que filmer est affaire d'existence.

Ce que nous faisons, ce qui nous arrive

Il faut d'abord être au monde, près des êtres, parmi des visages surgis ou choisis, mais toujours par eux provoqué. Alors l'image peut avoir lieu. Loin de traduire ou d'impliquer une distance ou une séparation d'avec les choses, le fait de cadrer peut sembler témoigner de cette situation de départ. Découper dans le visible, exclure tel élément ou à l'inverse chercher à l'embrasser à tout prix, c'est encore une manière d'être au monde et de lui répondre. Lorsque, dans *I Wanna Be Your*



I wanna be your rom (une approche), vidéo, R. Olcèse & G. Tisseyre, 2007.
© Rodolphe Olcèse



Tziganes (une rencontre), vidéo, R. Olcèse & G. Tisseyre, 2007.
© Rodolphe Olcèse



Un soleil d'où procède cette éclatante lumière, vidéo, R. Olcèse, 2007. © Rodolphe Olcèse

Rom (une approche), le cadre se resserre sur le visage d'un enfant ou sur la main de sa vieille grand-mère, il ne chasse pas tout ce qui se trouve autour de ce visage et de cette main, il cherche au contraire, sans doute sans le savoir très clairement, à recueillir une forme qui à la fois soit une toute petite parcelle du monde et sa complète expression. Par l'image, c'est bien ceci que nous recherchons, que se laisse dire le monde.

Pour autant, savons-nous ce que nous faisons lorsque nous filmons ? Ce qu'il y a de proprement extraordinaire dans l'usage de la pellicule Super 8, c'est que nous ne pouvons jamais prévoir ce que seront les images que pourtant nous voulons. Le film avance sans certitude aucune, sans acquis. Venir à un photogramme Super 8, c'est venir à une image que nous ignorons au moment même où nous la faisons. Il y va d'une possibilité à nous offerte d'engendrer toujours des accidents, de faire constamment des images par accidents. Filmer

en Super 8, c'est prendre le risque de faire un tout autre plan que celui que nous projetions initialement. Je ne suis pas maître de ce que, par le truchement de la caméra, je donne à ce et à ceux qui me font face et se prêtent au jeu du cadre. Je dois encore entendre ce qui par moi, mais indépendamment de moi, aura répondu dans cette situation. Tel tremblement involontaire, tel moment où, à travers l'obturateur s'ouvrant à fond, la pellicule est soudain brûlée de lumière peuvent devenir ce à partir de quoi le film se propose à nous. Ce sont par eux que le film, à tout le moins, pourra rendre compte par lui-même du fait que, lorsque nous marchions avec des musiciens tziganes dans les rues de Paris (*Tziganes (une rencontre)*), ou lorsque nous cherchions les projecteurs crachant avec force des lumières rouges sur un groupe de punk rock (*Danser (un épuisement)*), nous ne savions pas — et nous savions ne pas savoir — exactement ce que nous faisons. La pellicule a son épaisseur

propre, dont la densité est directement impliquée et compliquée par des accidents. Il y va d'un procès qui nous échappe et que nous n'aurions pu accomplir s'il était tout entier resté sous notre contrôle.

à la pellicule, à sa peau et à sa chair. Film, il peut ainsi l'être tout entier. Empêchée dans sa fonction de monstration, l'image se présente elle-même, elle devient son propre porte-parole. Elle parle enfin dans sa singularité.

C'est ce même rapport à une image imageante que nous recherchons dans la

m'essouffle, vidéo, R. Olcèse, 2007. © Rodolphe Olcèse

Par où l'image arrive

Il est bon de se laisser surprendre, car c'est par là que quelque chose peut arriver. Ces instants en effet où les photogrammes se lézardent, se blessent et se consomment sont décisifs en ce sens qu'ils font, pour ainsi dire, l'image « s'imaginer ». Des photogrammes rayés, un plan qui vient par un tremblement liminaire, comme s'il fallait que l'image commence par trouver sa place, font celle-ci se signifier dans sa dimension iconique. J'aime que le voyage en bus dans *Un soleil d'où procède cette éclatante lumière* conduise à voir le bord de mer se dissoudre et finalement se perdre dans une surexposition radicale, car la pellicule et elle seule, dans cet instant, semble pouvoir faire un lien avec un film qui s'échappe. J'aime que *Tziganes (une rencontre)* s'ouvre sur une rayure bleue profonde, incroyablement longue, et s'achève sur un visage qui se fige dans une amorce, car alors le film est reconduit

désynchronisation et le travail sonore. Pourquoi dissiper une voix off, et rendre lointain et difficile le sens que des phrases cherchent pourtant à produire ? Pourquoi mettre des guitares saturées sur des musiciens tziganes ? Le sens d'un plan n'est jamais donné une fois pour toutes. Il peut et doit bouger, se décaler légèrement. L'espace d'écart qui peut se creuser entre une bande audio et une bande visuelle permet de montrer par le son qu'aucun matériau dans un film ne se suffit à lui-même pour dire tout ce qu'il peut dire. Si telle phrase s'égare dans une diction lasse, épuisée, son sens n'est pas perdu, il se dit autrement, dans cet égarement même. Et le caractère inaccessible du quid proféré est essentiel au déploiement du film. C'est par là que la fatigue ou qu'une certaine fragilité de l'existence habite proprement le film. Quelque chose peut alors se voir dans les images qui pourtant, au sens propre, dans la nudité des rushes, n'y était pas, ce qui permet également un accomplissement de l'image en tant que telle, puisque celle-ci,

si elle se contentait de figurer ce dont elle est l'image, si elle ne devait pas ressembler à ce qui diffère d'elle, serait creuse, vide, et sans secret. Seul se présenterait à nos sens ce dont l'image est image. Jacob ne s'est pas encore réveillé de sa lutte interminable avec l'ange que déjà il a repris son chemin. Nous distinguons ses pas dans l'herbe fraîche et cela suffit à nous faire entendre que son âme a été sauvée. C'est dans cette distance entre ce qui se montre et ce que nous voyons que se trouve le cinéma.

Se laisser dire

Par l'image se laisser dire. Il faut écouter ce qui s'énonce ainsi. Filmer, monter, associer sons et images, ces gestes ne constituent pas un acte qui puisse s'accomplir avec souveraineté. Les dimensions d'activité et de passivité doivent être inextricablement mêlées pour qu'il soit possible de se laisser dire, pour qu'il soit possible d'être à la fois celui à qui quelque chose est dit et ce au sujet de quoi quelque chose est dit. Si l'image peut nous parler, c'est qu'elle parle de nous. Cela n'a rien de surprenant, car si filmer engage notre présence au monde, et demande notre existence comme telle, comme nous le suggérons en commençant, alors ce qui résulte de cet acte, il nous faut y être présent également, d'une façon ou d'une autre. Le film doit m'indiquer, fut-ce obliquement. Il doit me faire signe, même si je ne suis pas directement son sujet. Ces instants donc, que nous repérons, où l'image se met en évidence dans et par sa fragilité même, que celle-ci touche aux photogrammes ou au traitement sonore, loin de faire le film devenir une pure abstraction, peuvent et doivent conjuguer le monde, le regard de celui qui filme, et les regards de ceux vers qui le film se tourne. La fragilité du film ainsi envisagée, c'est ma fragilité propre. En ce sens, si le cinéma met en jeu notre existence, et doit le faire pour n'être pas un pur divertissement sans importance ni enjeu, ce

n'est pas seulement au moment où nous le faisons, c'est encore au moment où il est joué, sur un écran. Projeté, le film m'expose, il devient peau mienne, ce qui ne signifie évidemment pas qu'il se soit infatué de mon égocentrisme, mais, plus décisivement, qu'il s'est bâti sur ma vulnérabilité. Il suffit d'avoir assisté une fois au moins à la projection publique d'un film par soi réalisé pour voir à quel point nous y sommes exposés et nus.

Je suis là où mon amour me porte. Si je filme quelqu'un qui me touche, je ne peux être autrement que devant et derrière l'objectif à la fois. Le film de famille, tel que Jonas Mekas par exemple en a fixé l'idée, apporte avec lui une dimension parmi les plus hautes du cinématographe. Si un lien personnel existe déjà entre le filmeur et le filmé, le premier peut-il s'abstraire du plan qu'il fait du second ? Si je filme la femme que j'aime, tel sourire qui s'esquisse en me regardant peut-il ne pas mettre dans le cadre infiniment plus que ce que celui-ci ne saurait contenir ? Tel tremblement de l'image peut parfois venir de très loin, et procéder de bien autre chose que d'une mécanique défaillante de la machine cinéma. Une respiration discrète se fait alors entendre au creux de l'oreille, un souffle qui ne laisse pas de faire entrevoir cet amour qui nous mène et doit, pour que soient vives les images qui par nous feraient un passage, habiter et inspirer toujours nos gestes les plus malhabiles et incertains.

© Rodolphe Olcèse
Turbulences Vidéo # 58, janvier 2008

(1) À l'exception de m'essouffle, qui d'emblée a été envisagé comme une fiction narrative.

Fiches techniques des films sur :
<http://rodolpheo.over-blog.com/>

le 17 à 17 h

(the 17th at 17.00)



Portrait d'artiste

Vincent
Mengin-Lecreulx



Je suis né en 1948 à Boulogne-Billancourt dans une clinique du bois de Boulogne, en face des usines Renault et à deux pas des studios de cinéma de Boulogne-Billancourt. C'est une sorte de point de repère pour moi.

Vincent Mengin-Lecreulx

par Gabriel soucheyre

Ma mère était allemande et mon père prisonnier de guerre. Mon frère aîné est né en Allemagne. Après la guerre, mon père a ramené en France, femme et enfant, ce qui était assez difficile à l'époque. Aujourd'hui Mon frère aîné travaille à Toulouse comme ingénieur sur la fusée Ariane. Il va fréquemment en Guyane.

J'étais un gamin un peu perturbé par mes relations avec ma mère. Après-guerre ce n'était pas facile pour elle, ce que je peux comprendre. À part ça une histoire d'amour extrêmement sincère avec mon père, d'une manière générale dans la famille, elle a été bien accueillie, mais disons qu'il valait mieux qu'on pense que c'était une Alsacienne qu'une Allemande. Ce n'était pas évident pour elle, et je crois que juste avant ma naissance, son projet était de retourner en Allemagne, dans sa ferme, retrouver sa famille. Ma naissance eut pour effet de la "clouer" à Boulogne-Billancourt, et je crois que d'une certaine manière, elle m'en a voulu. J'ai donc longtemps été "gentiment" bousculé. Je ne veux pas employer le terme

d'enfant battu car ce n'est pas le cas, mais disons bousculé, rudoyé, par ma mère. Je me souviens quand même que pendant un an de ma vie, étant gosse, je dormais sous le lit en plaçant un édredon, parce que j'avais le fantasme d'une mère qui pouvait m'assassiner dans la nuit. (rires) ... Mais ce sont des "trucs" de gosses ...

Plus tard, on en a difficilement parlé. Mon petit frère, qui a huit ans de moins que moi, a été choyé, adoré par tout le monde, moi y compris bien sûr. Le comportement de ma mère était tellement différent avec lui. Il faut dire une chose, c'est que le rudolement s'est arrêté quand le rapport poids/taille s'est inversé. Un jour, elle a levé la main et, sans que je ne fasse rien, elle a vu dans mon regard que c'était fini. Elle m'a demandé de baisser les yeux, ce que je n'ai pas fait, c'était la fin du match. J'ai tenté de lui en parler un peu, mais comme "ça partait en ville, dans les larmes" et qu'elle ressentait ça comme une sorte d'injustice, chacun voyant les faits de son propre point

de vue, on en a plus jamais reparlé. À la fin, j'avais de très bonnes relations avec elle, très affectueuses. Malheureusement, elle a disparu. Je me souviens quand à l'hôpital, affaiblie, elle racontait des histoires assez amusantes à mon sujet. Quelque chose m'a beaucoup étonné le jour de l'enterrement. Mon père qui me savait assez sensible m'avait déconseillé de la voir, ce que je n'ai pas fait. C'était un enterrement très privé, selon la volonté de mon père. Il y n'avait que mes deux frères, un oncle et mon père. Quand j'ai vu son visage, j'ai été effrayé car elle avait "la gueule des mauvais jours". Je me suis dit que, même par l'au-delà, j'y avais droit. Cette idée ne m'a pas quitté pendant un mois ou deux. C'est assez drôle parce que mon frère aîné m'a parlé du visage de ma mère comme étant serein, beau et détendu. Cela pour dire que c'est le point de vue de chacun qui prévalait. Elle avait environ 75 ans.

Mon jeune frère fait des recherches en biochimie. Mes frères sont des "tronches". On ne se comprenait pas toujours. Par exemple, quand j'étais en conflit avec mon frère aîné, alors qu'il me disait "tu m'ennuies", je lui répondais "toi aussi tu m'emmerdes". Du fait de ce vocabulaire qui était le mien, j'étais puni. Je vivais cela comme une grande injustice, car il s'agissait du même reproche.

Mon père était un homme assez étonnant. Il était bachelier, ce qui était à l'époque un niveau d'étude plutôt élevé. Pourtant, comme il avait toujours peur du lendemain, à cause de ce qu'il avait connu durant le conflit, il a pris la première embauche qui venait, chez Postillon, un négociant en vins. Aux vins du Postillon, il a commencé à la base, comme livreur. Puis, étant intellectuel, il a passé des concours internes, il est monté assez vite et faisait le boulot d'un ingénieur. Puis, Postillon a fait faillite après une rumeur qui disait qu'un arabe

était tombé dans une cuve, le français moyen ne voulait donc plus boire du Postillon. Mon père est alors entré au CNRS, où il gagnait un peu plus puisqu'il parlait anglais et allemand, à un niveau qui lui permet encore aujourd'hui de faire les mots croisés en allemand. Ma mère n'a jamais travaillé et n'a jamais écrit le Français. Mon père qui était très prévoyant et qui avait toujours pensé qu'il partirait en premier étant plus âgé, avait préparé ce qu'il appelait le "dossier cimetière". Tous les papiers étaient remplis d'avance, il n'y avait plus qu'à signer. Finalement, elle est partie avant. C'était assez touchant.

Nous étions extrêmement modestes, mais d'une famille bourgeoise. C'est-à-dire que ma grand-mère habitait rue de la Pompe, dans le 16^e, et le reste de ma famille était bourgeoise, intellectuelle, des gens d'un niveau élevé pour tout dire. Pas très riche mais d'un niveau élevé sur le plan de la société. Mon père, qui était intellectuellement de haut niveau, a pendant longtemps fait un travail de subalterne, d'ouvrier.

A l'école, j'étais turbulent et fasciné par tous les voyous avec lesquels j'étais ami. C'était drôle car on m'avait placé chez les "cœurs vaillants", un équivalent des scouts, et il y avait un mélange de foi et de délinquance. Par exemple, je me souviens d'une histoire assez marrante, que j'ai raconté à Monseigneur Aubry lors de la sortie de *La fiancée de Jérôme Bosch* pour lui expliquer ce qu'était la "vrai" foi. Je lui ai expliqué que, pendant mon enfance, j'étais enfant de chœur et que mon rôle était de faire la quête. Quand je sortais de l'église pour rejoindre la sacristie par un petit couloir d'environ trois mètres de long, j'en profitais pour prélever quelques pièces de monnaie pour mon propre compte. Je volais l'église. Puis, j'allais me confesser au curé que je venais de dévaliser. Malgré tout celui-ci

continuait de me confier la caisse tout en me surveillant de plus près. La surveillance étant de plus en plus forte et ayant peur de faire du bruit avec les pièces, je finissais par prendre les billets, tout en me confessant immédiatement. La caisse me fut donc retirée.

Je trouve cet exemple très bon pour décrire ce que j'étais plus jeune, c'est-à-dire un peu perdu. D'autre part, je passais mon temps à dessiner. Dès la communale, l'instituteur disait à ma mère qu'il était vain que je fasse des études mais qu'à l'inverse, il fallait me placer dans une école de dessin. C'est le souvenir que j'ai, ce que m'a toujours dit ma mère. À l'école, on nous faisait faire des frises en fin de journée. J'en faisais de très complexes, pleines de détails. J'y passais des heures entières au détriment de tout autre apprentissage.

J'ai commencé par redoubler mon CM2. On

m'a mis dans une classe de faible niveau avec des cours spécialisés. J'étais premier de la classe sans pour autant travailler plus qu'auparavant. J'ai donc perdu un an pour rien. Je me souviens qu'au moment de passer l'examen pour entrer en 6^e, je passais mes journées à prier pour l'avoir au lieu de travailler, ce qui prouve bien l'ambivalence dans laquelle je me trouvais, entre le bien et le mal.

Je suis donc entré au lycée Jean-Baptiste Say dans le 16^e. Il n'y avait pas beaucoup de lycées à Boulogne-Billancourt. J'étais donc dans un milieu particulier, "de la haute" dirions-nous. Il y avait très peu d'élèves de Boulogne-Billancourt. Un ami que j'avais connu lors de mon redoublement en CM2 et qui habitait le même coin que moi, était entré au lycée Jean-Baptiste Say avec moi. Il avait plus de difficultés à s'adapter au lycée, entre autres parce qu'il était fils unique. Il était un peu chahuté par

© Vincent Mengin-Lecreulx



les autres, j'ai pris sa défense et on a fini par le laisser tranquille. On est donc devenu très lié. Je le côtoie toujours, une amitié précieuse car il est rare de conserver un copain comme ça.

Au lycée, j'ai encore un peu peiné, j'ai redoublé la seconde. Puis, j'ai eu mon Bac de manière un peu étonnante. Je l'ai passé en 68, dans un bordel assez noir, il n'y avait pas d'écrit. De plus, je concourais avec un copain à être le plus nul de la classe sans pour autant rendre copie blanche. Je me souviens même avoir piqué le tampon du lycée pour pallier les soucis par rapport à mes parents. Je passe donc le Bac en fin d'année, il fallait tirer des sujets au hasard. Je tombe sur un professeur

d'histoire dont je ne me rappelle plus le nom, qui commence par s'intéresser à mon dossier : "Vous êtes dernier ou avant-dernier, vous ne m'avez pas l'air complètement idiot, y a t il une explication à ça ?". Je lui raconte donc mon concours, ce qui l'amuse beaucoup. Du coup, il me demande pourquoi je veux avoir le Bac. Je lui réponds que je veux faire l'IDHEC et qu'il me faut donc ce diplôme. Du coup, il m'interroge sur l'histoire du cinéma italien et sur Fellini en particulier. Comme j'aimais beaucoup Godard, je lui demande si je peux lui en parler. Il me répond qu'à ce stade, ça n'a plus vraiment d'importance. Par la suite, il est allé voir tous les professeurs en leur disant qu'il avait pris connaissance de mon cas et qu'il fallait me donner le bac. C'est ainsi que je l'ai eu, à la grande surprise de mes parents. Par contre, mon compagnon ne l'a pas eu.

Cependant, le bac ne pas été d'une grande utilité sachant que, par malchance, l'IDHEC a fermé cette année-là. Je n'ai même pas tenté de rentrer aux Beaux Arts, ce qui m'étonne encore actuellement. Je me suis donc inscrit en « psycho » à Nanterre. Là-bas, — n'oublions pas que c'était juste après 68 — j'ai mis en place un groupe expérimental dont l'objet était de travailler sur un programme choisi par les étudiants eux-mêmes et sans obligation de passer d'examens avant la troisième année. Tout cela dans l'idée de gagner du temps sur le service militaire, jusqu'à ce que j'ai un ulcère suffisamment développé pour y échapper définitivement. Voilà l'histoire de mes études.

Plus tard, mon bac m'a servi à devenir instituteur spécialisé pour les « cas sociaux », tâche que je prenais avec beaucoup de cœur et de résultats. Je travaillais en équipe avec des instituteurs extrêmement motivés. Et finalement, après quelques mésaventures au sein de l'éducation nationale et me rendant

© Vincent Mengin-Lecreulx



compte que je n'étais pas fait pour ça, j'ai quitté cette institution. D'une certaine manière, je ne supportais pas qu'on prenne le risque de louer l'éducation d'un enfant comme on loue un croquis. Après cela j'ai fait pas mal de boulots alimentaires, divers et variés, dont le plus intelligent était veilleur de nuit pour lequel j'étais payé à ne rien faire ou presque. Le reste du temps, je dessinais.

J'ai un souvenir qui doit remonter à la 4^e. J'habitais donc en face des usines Renault. J'ai fait un dessin pour une publicité. On y voyait un type avec des voitures accrochés aux oreilles et j'y avais écrit le slogan : "N'hésitez plus entre vitesse et sécurité", ou quelque chose comme ça. Naïvement, je suis allé présenter mon dessin au gardien de l'usine en lui demandant ce qu'il en pensait. Il me renvoya à l'agence des Champs-Élysées où je me suis retrouvé complètement perdu.

Ensuite, j'ai été chez Hara-Kiri. J'avais fait des dessins sur le Professeur Choron ou d'autres dans la veine du journal satirique. Pour l'un d'eux, je jouais sur le recto verso. Il s'agissait de gens qui copulaient. D'un côté, on voyait la fille de dos, et de l'autre, c'était l'homme. Il y avait une mention "surtout n'ouvrez pas". À l'intérieur, on voyait ces deux mêmes personnages avec les organes explosés comme si on les avait décollés. D'ailleurs, j'ai failli entrer au journal. Gébé y était dessinateur et pensait pouvoir passer le dessin, mais Wolinski le refusa.

Je passais donc mon temps à dessiner mais sans jamais penser à une quelconque carrière.

Un jour, un ami m'a entraîné dans une galerie d'art, rue du dragon. Elle était tenu à l'époque par une Sud-américaine qui était très intéressée par mes dessins. Lorsqu'elle me demanda : « C'est vous l'artiste », ce mot m'était

totalement étranger et je lui répondis « non ».

J'étais pourtant bien l'artiste mais ne m'étais jamais considéré comme tel, si perdu et éloigné de ce milieu que je découvrais à peine.

Comme monsieur Jourdain, je faisais de l'art sans le savoir...

C'est en m'installant à la Réunion, loin de Paris, que je me suis rendu compte que j'appartenais à cet univers, à une famille de pensée. Cependant c'est bien dans cette galerie que s'est produit le "déclic".

Au début, il ne s'agissait pas de peinture, n'ayant pas les moyens de m'en acheter, c'était du dessin que je faisais au petit point. C'est-à-dire que je passais des heures à remplir une feuille de papier avec des petits points pour reproduire une espèce de trame.

Récemment je me suis rendu compte au fur et à mesure, que j'ai passé mon temps à m'éloigner du support.

Au stade des petits points, j'avais le nez dessus, ensuite, j'ai acheté une brosse à dents avec un couteau et un peu d'encre. Puis, les finances aidant, je me suis un peu plus éloigné en achetant un aérographe et aujourd'hui, j'ai encore reculé d'un cran avec la caméra. C'est ce que j'appelle prendre du recul...

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre,
LAC, St-Pierre de La Réunion
Novembre 2008

L'art, moyen d'expression privilégié et privilège de l'Homo sapiens, se décline sous des formes de plus en plus variées depuis l'aube de l'humanité.



Vincent Mengin : Une vision picturale du cinéma

par Alain Bled

© Vincent Mengin-Lecreux

Il a évolué à travers des techniques de plus en plus élaborées, de la peinture jusqu'au cinéma...le 7ème art. Les moyens changent, mais l'art demeure. Chaque outil supplémentaire est le bienvenu. Et, de même que l'imprimerie a libéré l'expression écrite, la photographie a obligé la peinture à évoluer.

Ainsi, les techniques récentes permettent de réaliser un film de plus en plus complexe, sans besoin d'un énorme budget et de dizaines d'assistants. Il fallait des dizaines de moines pour écrire une Bible. Un seul homme devant son clavier peut exprimer ses idées les plus

complexes à l'intention du monde entier. Bien sûr, sur cette invasion d'images pèse le danger du nivellement par le bas, de la rentabilité passant avant le respect du spectateur, mais c'est un autre sujet. Quoique...Le film *La raclure et la morue* ne commence-t-il pas par la réflexion suivante : « si Buñuel n'était pas mort, aujourd'hui il crèverait de faim ».

L'histoire de Vincent Mengin démontre que les ordinateurs, loin de remplacer l'Homme ou de l'avilir, peuvent devenir un nouvel outil pour lui permettre de mieux exprimer son art..

Au commencement était un veilleur de nuit qui habitait non loin des studios cinématographiques de Boulogne-Billancourt. En rêvant d'avoir un jour les moyens d'y réaliser un court métrage, il passait ses nuits à dessiner, en pointillé pour économiser les mines du crayon. Mais qu'importe le crayon pourvu qu'on ait l'ivresse : ils s'exprima donc par le dessin, la peinture, la lithographie, avant de s'installer à la Réunion, non pour l'amour de l'art, mais d'une belle créole. Ils vécurent heureux et eurent deux enfants... C'est ici que l'histoire devient vraiment intéressante.

Entre son arrivée à la Réunion, il y a 27 ans, et la sortie de *La raclure et la morue*, Vincent Mengin, pierre après pierre, a construit le LAC (Lieu d'Art Contemporain), qui regroupe dans divers bâtiments : galerie et salle de projections, résidence d'artistes, jardin de sculptures et autres ateliers. Bref, on pourrait appeler Menginland l'ensemble de la propriété, mais ce serait une boutade simpliste. Au contraire, rien n'est moins égocentrique que cet endroit, qui permet à des artistes du monde entier de créer –et pas seulement d'exposer– à la Réunion, tout en permettant au public local et aux enfants des écoles d'avoir accès à l'art contemporain.

Le public a pu cependant assister, en presque trois décennies, à l'évolution du maître des lieux. Si l'on faisait défiler ses œuvres, de 1980 à 2007 en accéléré, on aurait une toile classique qui prend du relief, puis dont certains éléments s'échappent peu à peu du cadre ... pour finir par s'animer sur un écran. (A quand la 4^{ème} dimension ?). Cela nous prouve bien que Vincent Mengin a toujours voulu s'évader de cette fichue toile. Seuls lui manquaient les moyens techniques pour accéder au cinéma d'auteur.

Le numérique lui a permis de réaliser son rêve de veilleur de nuit, avec la même patience que pour les dessins en pointillés. Par exemple, que de temps nécessaire pour réunir tous les éléments séparés : acteurs qui jouent sur fond bleu, et réintégrés dans le décor, lui-même enrichi de collages, de voix off, d'effets divers. Il lui a fallu six mois de montage pour *La raclure et la morue*, travaillé comme la peinture, en solitaire, avec des couches superposées, sauf que l'écran d'ordinateur remplaçait la toile.

Cerise sur le gâteau : ses enfants ont choisi eux aussi la vie d'artiste, et participent souvent à ses films. Ainsi Aurélia est l'héroïne de *La raclure et la morue*, tandis que Pablo en est le scénariste, le dialoguiste et même l'auteur de la musique originale. Il y a quelques années, Vincent Mengin n'aurait pas osé espérer une telle collaboration. La seule contribution familiale était celle de Roselyne Mengin, qui a pris en charge la direction de la galerie dès le début de l'aventure. L'équipe familiale est donc

La raclure et la morue, vidéo, Vincent Mengin-Lecreulx
© Vincent Mengin-Lecreulx





La fiancée de Jérôme Bosch, vidéo, Vincent Mengin-Lecreux © Vincent Mengin-Lecreux

complète, pour *La raclure et la morue*, et quelques autres réalisations du papa. Le reste du temps, les enfants vivent leur propre carrière artistique à Paris.

La Réunion et Paris : nous y revoilà ! Ce sont les deux pôles de Mengin, qu'on retrouvait déjà avec les résidences d'artistes, et maintenant aussi à travers ses films. Même le logo animé du LAC y fait allusion. Deux pôles non contradictoires, bien au contraire, il y a toujours une passerelle entre les deux. *La raclure et la morue* est typique de ce double enracinement, que seuls, peut-être, peuvent connaître ceux qui sont nés quelque part et qui sont tombés amoureux... autre part. Je ne citerai qu'une seule scène, parmi bien d'autres, typique de la « double nationalité » si j'ose dire, de Vincent Mengin : cette foule qui marche, devant le parvis de Notre Dame de Paris, avec des bulles de BD au dessus de chaque tête. Et dans ces bulles, il n'y a que des images de la Réunion.

Il ne paraît pas important de chercher à identifier Vincent Mengin dans le héros masculin (peintre incertain ?) de son film. D'ailleurs c'est son fils qui a écrit le scénario. Mais le réalisateur, on l'a vu plus haut, a glissé ses propres références, à travers les dizaines de clins d'œil visuels dans chaque plan, les allusions à la Nouvelle vague et autres formes d'art, détails plus ou moins accessibles, véritable mille feuilles où chaque spectateur trouvera sa part.

Le cinéma de Mengin reste d'abord de l'art pictural. Un bon film défile toujours trop vite sur l'écran, et il est impossible de tout capter dès la première projection. On ne peut pas faire un arrêt sur images, tout au moins dans une séance publique. Mais, comme une bonne peinture, on peut revoir un bon film sans se lasser.

Alors, on se repaye une toile ?

© Alain Bled
Turbulences Vidéo # 58, janvier 2008

J'ai personnellement adoré ce film, pourtant imparfait techniquement parlant (adolescent, j'adorais les films imparfaits, "aux couleurs de daltonien", d'un parfait inconnu, nommé Almodovar). Pourquoi ? Parce que c'est un film percutant.

Un chef-d'oeuvre fait maison : *La Fiancée de Jérôme Bosch* de Vincent Mengin-Lecreulx

par Alessio Moretti



La fiancée de Jérôme Bosch, vidéo, Vincent Mengin-Lecreulx © Vincent Mengin-Lecreulx

Un film de génie

J'ai personnellement adoré ce film, pourtant imparfait techniquement parlant (adolescent, j'adorais les films imparfaits, "aux couleurs de daltonien", d'un parfait inconnu, nommé Almodovar). Pourquoi ? Parce que c'est un film percutant. C'est un chef d'œuvre. Par sa structure il me rappelle ce que l'on appela jadis le "théâtre total" (Artaud), la volonté efficace, je dis bien "efficace", d'être tout

de suite et réellement dans l'élément vital de l'art intempestif (et éternel). Artaud y arrivait du fait de sa déchirante schizophrénie. Or, l'essence de cette réalisation filmique tient, à mon sens, à une certaine thématisation et pratique de la folie, qui, justement, relève du grand art (je parierais, pour ma part, que l'auteur connaît la folie de près). Ce film ne paye pas d'obole aux contraintes commerciales de notre temps. Il n'est pas fait pour passer en salle. Il appartient à un autre monde que celui, tragi-comique, d'Hollywood. Et, plus étonnant, il n'est pas non plus un "film parisien". Pas fait pour passer en salle, ce film restera dans l'histoire – il passera donc encore et encore dans certaines salles (savantes) ! Car il expérimente, comme cela ne se fait plus (assez). Il offre des contemplations.

Il s'agit d'un "documentaire-torsion"

Le film se présente d'abord comme une sorte de documentaire sur la vie (et l'œuvre) de Jérôme Bosch (v.1450-1516), le célèbre peintre flamand (l'auteur du film est lui aussi peintre, ce point est essentiel). Ce "documentaire" se révèle toutefois très rapidement assez étrange de ce point de vue. Il porte, d'une part, une énigme, de par son titre, *La fiancée de Jérôme Bosch* (qui est la fiancée ? pourquoi s'intéresser à elle ?). Et, en sens inverse, il déclare d'emblée vouloir instaurer une analogie explicite entre l'œuvre majeure de Bosch, *Le jardin des délices* (un triptyque fantastique, conservé de nos jours au musée du Prado, à Madrid) et le "jardin du L.A.C." (*), la demeure bien réelle de l'artiste réunionnais, un luxuriant jardin-labyrinthe, amplement présent dans le film, construit pour être une fusion efficace entre lieu de vie et objet d'art. A quoi ce lien explicite instauré entre les

deux jardins (l'un sacré, l'autre profane) dès les débuts du film peut-il servir ? A deux choses au moins, je crois : (1) à trouver, pour ainsi dire, les clefs du "cœur" de Bosch (par une empathie déformante mais puissante, à la Nietzsche, cf. La naissance de la tragédie – Mengin peut pénétrer dans le jardin des délices car il crée et fait vivre le jardin du L.A.C.) et (2) à rendre le mot artistique de Bosch (un mot qui touche à la "folie") vivant, par la bouche créatrice de Mengin-Lecreux : l'enjeu est en sorte, par delà le temps (l'art n'est-il pas intempestif ?), d'être Jérôme Bosch. Vincent Mengin, par son film, est Jérôme Bosch (entendons nous : il est, comme Bosch, génie créateur habité par une exploration folle, porteuse d'un inaudible prophétisme).

Pour ce qui est de sa réalisation, le film est, disions nous, familial. Au sens suivant : les actrices, parfois obscènes, qui le peuplent (même Bosch est joué par une femme) sont des proches du peintre réunionnais : des amies de Mengin, pour jouer les "fiancées" de Bosch (en fait des prosopopées de vices : luxure, paresse, etc.) et la propre fille de l'auteur pour jouer Bosch (Aurélien Mengin joue également le narrateur, sorte de parque ou pythie-voyante, distribuant de temps à autre divers objets rituels sur un mandala-œil qui ouvre et clôt le film – en fait un œil de caméléon). Si l'on ajoute que la musique (à mon sens impressionnante – elle fait un peu écho à celle très belle des films de Greenaway) est composée par le fils de l'auteur (Pablo), tout cela, ajouté au fait déjà mentionné que le lieu omniprésent de l'action filmique est le jardin du L.A.C., l'habitation réelle du metteur en scène, fait qu'il s'agit véritablement d'une production artisanale-familiale. Attention : je vois en cela non pas une tare technique, mais un signe du lien très fort que l'auteur instaure entre son œuvre et sa vie (mutatis mutandis, Pasolini et bien d'autres en faisaient de même).

Il y va du thème de la folie (mais laquelle au juste ?)

Revenons sur l'analogie. Nous disions plus haut que le film se déclare d'emblée placé à l'enseigne de celle-ci : Mengin sive Bosch (jardin des délices sive jardin du L.A.C.). Nous pouvons, suivant le film, préciser ainsi cette analogie construite : dans les deux cas – ainsi l'explique la narratrice-parque – il s'agit de se laisser guider par les "détails", abandonnant l'idée d'une logique d'ensemble. *Le jardin des Délices* est un fourre-tout visuel, le jardin du L.A.C. est un labyrinthe savant de plantes et d'œuvres d'art, détruisant d'emblée toute tentation de surplomb panoptique hégémonique. Le détail doit être maître. C'est ce que dit le dicton allemand : *Der Teufel liegt im Detail*, le diable (lisez : l'énergie de l'étrange) se trouve dans les détails. Cette "logique du détail" se retrouve au fond dans le film lui-même tout entier : à qui l'on peut reprocher l'absence d'une claire narration, mais qui en réalité raconte plein de choses (sur le tout...) par la foule de ses détails, picturaux en leur facture, à la fois simples (naturels) et troublants. Soit dit en passant, on sent, visuellement, la virtuosité imaginaire et chromatique de l'auteur, peintre – et de multiples citations (fines) de tableaux semblent ainsi peupler de manière magique, car réellement incarnée, non mécanique, plusieurs scènes du film : Dali, Léonard, le Douanier Rousseau, Ernst, Delvaux, ... (là aussi un dialogue vivant, tordu avec les "morts").

Il s'agit donc selon moi d'un "documentaire-torsion", en ce sens que l'auteur n'a aucun scrupule à déformer comme bon lui semble l'élément historique et pictural de départ (Bosch) : en quoi, nous y reviendrons plus loin, l'œuvre de Mengin est véritablement onirique et folle (un art réservé à peu d'artistes).

S'il fait œuvre, le thème de la folie est toutefois assez complexe. On peut dire, il me semble, qu'il existe au moins trois différentes formes (ou univers) de folie : clinique (au sens des psychoses : schizophrénie, paranoïa, maniaco-dépression, ...), existentielle (au sens des désarrois philosophiques : la pensée tragique, ou sa trahison chrétienne), esthétique (au sens de l'accès, troublant par sa puissance, à l'onirisme).

Pour ce qui est de la folie esthétique, Jérôme Bosch fait véritablement des peintures folles. A plusieurs titres. Par exemple, *Le jardin des délices* (1504) représente paradis, purgatoire et enfer. Un thème religieux classique (Bosch peint pour l'église). Pourtant, il le fait de manière époustouflante : Bosch y peint en toute innocence (surtout dans le purgatoire) des "détails" naïfs qui sont des bombes visuelles : des obscénités sans malice, des associations de corps (nus) et de situations incroyables, des possibilités sexuelles (parfois zoomorphes) inouïes, C'est cette folie (décrite par Bosch ? ou bien dévorée des ses yeux ?) qui méduse l'auteur du film. Il part de là, de la réalité visuelle de ce tableau incroyable. Mais il faut également rappeler que, par delà le génie de Bosch (son onirisme visuel inégalé), cet intérêt participe à vrai dire un peu d'un thème propre à l'époque (la Renaissance), celui de la folie comme chiffre paradoxal de l'existence – et pour certains de la foi ("credo quia absurdum"). Un peu plus tard ce sera le thème de *La nef des fous*. C'est dans ce contexte, où la folie fut une exploration rhétorique, que Mengin convoque, dans la

bouche de son Bosch transfiguré (féminisé), Erasmе de Rotterdam, l'auteur célèbre de *l'Eloge de la folie* (1511). De lui sont de nombreuses magnifiques phrases que l'auteur met dans la bouche de sa fille-Bosch.

Pour ce qui est de la folie clinique (la folie douloureuse), un élément esthétique majeur du film, les caméléons (le jardin réel de Mengin semble en être richement peuplé), me suggère (fortement) une ligne inquiétante de lecture : elle relie, telle une longue langue gluante, le personnage filmique de Bosch, dont le regard saccadé et maquillé est délibérément caméléontique, et la triste mais prophétique schizophrénie (celle d'Artaud, par exemple, mais aussi de Pessoa ou de Joyce), que la faculté extrême de mimétisme de cet animal suggère analogiquement (on fait une œuvre pour s'étayer par delà sa déficience de structure subjective).

Pour ce qui est de la folie existentielle, ce thème de la folie prend ici, à mon sens, toute son ampleur si on le relie à l'élément, mentionné plus haut, de l'empathie historique déformante (Mengin sive Bosch). Car Nietzsche (à qui Artaud fait écho sur ce point, lorsqu'il théorise le théâtre total) nous apprend deux choses (apparemment bien retenues, ou redécouvertes, par Mengin) : que l'historien (la posture historienne – "ne surtout pas déformer le Bosch historique") risque, par son souci castrateur d'exactitude maniacale, de stériliser notre rapport au passé (cf. Deuxième Considération inactuelle) ; et, d'autre part, qu'une lecture "sauvage" mais inspirée (comme Mengin sur Bosch), point trop historienne, de la tragédie grecque nous en livre, comme secret (comme la pierre précieuse à l'intérieur du silène, dit le film dans un autre contexte), la découverte du tragique comme possibilité d'intensité maximale (exaltante) offerte à l'existence ("la tragédie est devant nous, et non derrière"). De ce point de vue, le fait

que Mengin explore les méandres vivants-mortels de la folie-tragique (le bouleversant final du film, avec ses animaux morts-vivants, témoigne de cela) par une identification-torsion à Bosch ("je m'appelle Jérôme Bosch. Je suis peintre") révèle une grande cohérence du propos filmique : c'est une même chose, sous des apparences bariolées, qui est explorée de bout à bout : la créativité inscrite dans la folie courageusement reconnue.

Ainsi, l'existence est vue par ce Bosch comme une terrible ambivalence, entre autres celle entre la condamnation de la folie du plaisir (une condamnation de "l'insigne folie du sexe féminin") et le vibrant hommage rendu au plaisir (et au féminin), qui seul justifie la peine de vivre (Mengin-Bosch cite en ce sens Sophocle). Bosch (splendiblement joué par une femme !) fustige et adule la "faiblesse-force" du sexe féminin. Même le Christ, dont Mengin représente la cène, le supplice et l'état crucifié, est joué par une femme (au sourire troublant). L'ambivalence obscène-innocente de certains éléments de cette représentation (le thème christique est traité avec irrévérence créatrice, étonnante d'innocence) font des visions "religieuses" de ce film de purs fragments de rêve (inassignable – pas de Providence !). La place du féminin et du religieux sont ultérieurement complexifiés par l'exposition "documentaire" du mariage de raison de Bosch, lui ayant assuré, au moyen d'une épouse aisée, une existence artistique inhabituellement indépendante. "Bosch était malin" est-il dit. L'être-caméléon semble donc pouvoir également concerner la disposition sociale et l'apparente soumission au religieux (camouflage pratique). Je serais pour ma part tenté de voir ainsi, par ce caméléon obsédant, dans l'interrogation sur l'apôtre maudit ("Judas, Judas") propre à l'épisode, d'une incroyable beauté simple, de la cène, la forme de l'horrible trahison du tragique par le christianisme. A Mengin de nous dire (un jour,



La fiancée de Jérôme Bosch, vidéo, Vincent Mengin-Lecreulx © Vincent Mengin-Lecreulx

j'espère, je lui demanderai) si le cri de Bosch, animal au milieu des cadavres d'animaux, est celui du Christ rendant l'âme, ou, comme je préfère (à chacun ses démons, ou détails), celui de Nietzsche perdant la raison à Turin face à un cheval battu.

Ça nous plonge dans le psychisme et l'existence humains

"Je crois avoir loué la folie d'une manière pas tout à fait folle". Cette phrase étonnante, dite à plusieurs reprises, et martelée vers la fin du

film (Bosch-femme se dandine, avec des yeux de braise, sur un arrière-fond cataclysmique), caractérise assez bien le film lui-même à mes yeux. Il a parlé d'un sujet réputé "informe" (la folie) d'une manière, en réalité, très construite (pas informe). Pour être un accès aux abîmes, la folie n'est pas pour autant une mince affaire... Cette considération que je fais là n'est pas gratuite : la question de la structure propre à la folie (aussi bien celle clinique, qu'existentielle, qu'esthétique) constitue l'objet d'une série de recherches sérieuses de la part de différents groupes de spécialistes. Sans m'attarder sur ce point, je renvoie, principalement, aux études remarquables de Ignacio Matte Blanco (1908-1995) – *The Unconscious as infinite sets. An essay in bi-logic* –, qui a donné un modèle formel convaincant (indépendant de celui

de Lacan) des axiomes métapsychologiques de la psychanalyse (et donc de l'inconscient, onirique et/ou psychopathologique) en termes de "bi-logique". Cette approche apporterait beaucoup de lumières sur l'œuvre de Mengin en ce qu'elle dispose d'instruments conceptuels pour penser ce qui me semble en constituer l'élément clef : l'étonnement face à la coïncidence, que l'on croyait indue, d'éléments inconciliables. La Folie palpable dont nous parle Mengin-Bosch me semble être celle de la perception de la "vie-mort" (cf. le caméléon final) : c'est la folie des identifications incroyables, des coïncidences insoutenables, la logique de l'écartèlement dyonisiaque. Et le triste chiffre de notre pourtant glorieuse existence. La preuve finale – dans cet univers tout conjectural de la critique artistique, où je m'aventure aujourd'hui témérairement – en est à mes yeux le tout dernier élément du film, la terre jetée sur l'œil (du spectateur) pour enterrer Bosch : nous sommes Bosch, comme lui, nous vivants, sommes désormais déjà morts. Matte Blanco permet de comprendre quelque peu cette logique profonde que Mengin ne fait que constater et exprimer. Et il donne(rait) des moyens de comprendre plus clairement le très grand talent artistique de ce dernier (cf. Réflexions sur la création artistique).

le génie, et en a besoin comme de l'air). Il vit de sa vie propre, et cette Vie est contagieuse. Mauvais par certains (petits) côtés (comme les titres), il est excellent (et époustouflant) par d'autres. A l'énigme de départ, "qui est la fiancée de Jérôme Bosch", je répondrai, en me trompant sans doute, que c'est en fait une chaleureuse, vivifiante mais mortelle épouse : la météoricité (l'être-météore) de qui, acceptant de brûler, veut (et va) devenir encre, peinture ou idée. Mengin est en train de brûler.

(*) L.A.C. : Lieu d'Art Contemporain, Saint-Pierre, Île de la Réunion, www.palais7portes.com

L'auteur tient à remercier tous ceux avec qui il a discuté de ce film : Julien Clauss, Paul-Victor Duquaire, Ga-Young Fichet-Lee, NG, Triny Prada, Nathalie Pueyo, Ulla Rousse, Gabriel Soucheyre et, en particulier, Odile Gheysens.

© Alessio Moretti
Turbulences Vidéo # 56, juillet 2007

Un film à voir, une météoricité à épouser

En conclusion, je dirai, par delà ce que j'ai pu écrire (des conjectures), que ce film est absolument à voir et à écouter (pour qui aime

pour en savoir plus :
<http://tinyurl.com/nn4vrr>

Repères biographiques

En **2007** Réalisation d'un court métrage *La mariée était en rouge* de 26'

Réalisation d'un long métrage *La raclure et la morue* de 52'

Réalisation d'un court métrage sur Dimitri Tsykalov *Dimitri et la viande rouge* de 13'

Réalisation d'un court métrage sur Dimitri Tsykalov *Qui a tué Batman* de 13'

Réalisation d'un autoportrait vidéo *Épreuve d'artiste* de 52'

Réalisation d'un portrait vidéo sur Gabriel soucheyre dans la série *Résidence d'artiste* de 26'

Réalisation d'un court métrage *Le facteur, la brouette et les 7 portes* de 13'

Réalisation d'une partie de la série de films de 2' : *Nomenclature*, n°1 à 150/365

En **2006** Réalisation du long métrage *A bout d'essais*

Réalisation de 3 clips musicaux *La dixième victime*

Début de la collection de 365 films de 2'30 *Nomenclature*

Réalisation du documentaire d'une heure *Errô Chronologie*

Réalisation du documentaire d'une heure autoportrait *Épreuve d'artiste*

Réalisation de la vidéo d'art sur Claude Viseux *Vieux crabe* de 26'

Réalisation de versions revisitées et raccourcies sur les 3 longs métrages :

Le Bourreau de Béthune, l'Ange Blanc et la Joconde 26'

Mademoiselle Ah-La-Kon 31'

Alice Ah-La-Kon au pays des mille masques 30'

Réalisation de la fin de la série de 365 films de 2' *Coloriage avec*

Réalisation de 3 films de 26' de la collection *Résidence d'artiste*

Résidence de François Martin

Réalisation du long métrage *La fiancée de Jérôme Bosch* de 59'

En **2005** Réalisation du documentaire de 16' *La case 1000 masques*

Réalisation du début de la série de 365 films de 2' *Coloriage avec*

Réalisation de 4 films de 26' de la collection *Résidence d'artiste*

Réalisation du long métrage *Alice Ah-La-Kon au pays des mille masques* de 85'

Réalisation du film *Métis sages* de 21'

Résidence de Christian Jaccard - Gaspard

En **2004** Réalisation de 3 films de 26' de la collection *Résidence d'artiste*

Réalisation de la série de 1000 films de 2' *Mille Masques*

Réalisation du film *La mer* de Nils-Udo de 46'

Réalisation du long métrage *Mademoiselle Ah-La-Kon* de 90'

Résidence de Nils-Udo - Gaspard - Errô

En **2003** Réalisation du long métrage de *Histoires à suivre*

Réalisation du long métrage *Le Bourreau de Béthune, l'Ange Blanc et La Joconde* de 90'

Réalisation de 3 films de 26' de la collection *Résidence d'artiste*

Résidence de Nils-Udo

En **2002** Réalisation la série de 365 courts métrages : *Un enfant, une île / Conversations*

Résidence de Erro - Mark Brusse - Nobuko Watanabé - Yann Dugain

En **2001** Réalise la série de 30 épisodes *Un artiste, une île* en coproduction avec RFO

Résidence de Nils-Udo - François Martin

En **2000** Inauguration officielle du Palais aux 7 Portes

Réalise son premier film en vidéo de 52' *Palais aux 7 Portes/Faits divers*

De **1993 à 1999** le Lieu d'Art Contemporain reçoit en résidences d'artistes : Peter Klasen - Jan Voss - Joël Kermarrec

- Erik Dietman - Jean-Louis Vila - Hervé Di Rosa - Hervé Télémaque - Mark Brusse - Bob Verschueren
Éditions de catalogues : "Un artiste, une île" - "Première Triennale" - "Nils-Udo à La Réunion" - "Autoportraits" - "Grondin"
- "Sabine Weiss à La Réunion" - "Devoirs de Vacances"
Éditions de lithographies : Album de Di Rosa "Tendres Tropiques" - Album de Mark Brusse "Entre deux" Album de Jean-
Bernard Grondin - Alix Pothin - Valérie Hoarau -
Nommé Chevalier de l'Ordre National du Mérite
Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres

En **1993** organisation d'une passerelle durable entre l'art contemporain et l'École

De **1987 à 1992** le Lieu d'Art Contemporain reçoit en résidences d'artistes : Gérard Diaz - Jacques Poli - Yann Dugain
- Erro - Christian Bouillé - Christian Jaccard - Claude Viseux - François Martin - Nils-Udo - Vladimir Véllickovic - Gérard
Schlosser - Bernard Rancillac - François Arnal - Hugh Weiss - Sabine Weiss

En **1983** naissance de Pablo Mengin-Lecreux

En **1981** un vaste chantier artistique est lancé pour une durée indéfinie qui verra la lente réalisation d'un lieu d'art
contemporain original et unique en son genre
Dès lors le travail de Vincent Mengin-Lecreux oscillera entre la réalisation d'une vaste maison-atelier, la mise en route
d'un lieu d'art contemporain, l'organisation de résidences et d'expositions d'artistes nationaux et internationaux, la
promotion de jeunes artistes réunionnais et la poursuite de ses propres recherches picturales

En **1980** la naissance d'Aurélia Mengin-Lecreux en avril décide la famille à s'installer définitivement à l'île de La
Réunion

En **1977** rencontre Roselyne Von-Pine, jeune réunionnaise vivant à Paris depuis une dizaine d'années
Réalise de nombreuses lithographies comme chromiste

En **1974** se consacre uniquement à la peinture

En **1971** réalise un second court métrage en 16 mm

En **1970** entre à l'Éducation Nationale comme instituteur spécialisé
Étudie la psychologie à la faculté de Nanterre

En **1969** il veut étudier les techniques du cinéma mais l'IDHEC ferme cette année là
Réalise un court métrage en 16 mm

En **1968** obtient son bac

En **1966** réalise un premier court métrage en 9,5
Adolescent, fréquente régulièrement les studios de cinéma de Boulogne

Le **20 juillet 1948** Vincent Mengin-Lecreux naît à Boulogne Billancourt.



PROGRAMME INCIDENCES : (COLLECTION DE DVD "LE POINT SUR LE I")

Cette collection de DVD d'art, créée, dirigée et fabriquée par Giney Ayme (artiste plasticien et vidéaste, Marseille) constitue un des nombreux maillons de ce que l'on appelle "la petite édition de création". Evitant le choix d'une ligne éditoriale tracée au cordeau, mais décidée à privilégier les oeuvres qui mettent en rapport le texte et l'image, la vidéopoésie, le plus souvent inédites et en marge des circuits de la grande distribution.

Cette collection n'hésite pas à solliciter, soutenir et aider des auteurs à réaliser leur projet de "première oeuvre" sur support numérique.

Publiée depuis le #5 en série limitée et en flux tendu, cette collection d'une grande réactivité (en quelques jours, sur un coup de coeur, un numéro peut naître !) reste en phase avec la liberté et la diversité des formes plurielles qui caractérisent les productions d'aujourd'hui.

5 DVD paraissent en décembre 2007, cinq autres en 2008 ce qui portera le catalogue à une vingtaine de titres.

<http://incidences.info>



Jaki Irvine présente *In a World Like This* (2006), une de ses dernières installations vidéo, à la Chisenhale Gallery, dans l'Est londonien.

Jaki Irvine : *In a world like this*

par Andrée Goffre



Neufs films et une intense bande sonore transforment la salle obscure en volière. Les images proviennent de *Eagles Flying*, un centre de recherche irlandais dédié aux oiseaux de proie. Dans ce lieu se crée un discours sensible entre l'animal blessé et l'homme qui le soigne. Les oiseaux sont pansés, protégés, mais certains sont aussi apprivoisés pour la chasse. L'homme et le faucon fonctionnent alors en binôme, dont la caméra de l'artiste capte la complicité.

Jaki Irvine nous fait percevoir ce lien intime entre les êtres, à travers un très bel agencement des projections. Dans un coin de la salle sont projetés des doubles portraits d'hommes et d'oiseaux, dont émane une connivence muette.

Au centre, quatre écrans, répartis en deux « L », délimitent un carré. Cette zone est traversée,



entrecoupée, par l'envol des oiseaux qui naviguent d'un promontoire au bras de leur protecteur. L'image apparaît et disparaît, passe d'un écran à l'autre au rythme de vols étourdissants. Des lignes fragiles se tissent, entre vulnérabilité et liberté, confiance et dépendance.

Derrière cette zone agitée, une dernière projection, plus calme et quasi théâtrale, présente les oiseaux dans leur jardin, sur leur perchoir respectif. Cris et bruissement d'ailes se répandent.

Le sujet de cette installation est apparu à Jaki Irvine lors d'une résidence effectuée en 2006 au centre Model Arts & Niland Gallery, dans la région de Sligo au Nord Ouest de l'Irlande. Mais c'est avant tout l'histoire d'un jeune adolescent difficile qui éveille l'intérêt de l'artiste. Le jeune homme change d'attitude au contact des

oiseaux, avec lesquels il partage et entretient un rapport intense. Il s'agit ici d'observer d'autres formes de communication, d'observer les êtres qui nous entourent et tisser de nouvelles relations. « Nous sommes entourés par d'autres vies et d'autres modes de perception, que nous ne comprenons pas pour la plupart et nous oublions qu'il existe d'autres possibilités, en dehors des nôtres, quant à la manière de vivre et d'expérimenter ce monde », explique Jaki Irvine. Dans *In a World Like This*, l'échange est couvert par les cris et mouvements des oiseaux, aucune parole n'émane de la bouche de l'homme, le langage est autre.

Jaki Irvine porte un regard attentif aux animaux, aux insectes et tout particulièrement aux oiseaux. Pour sa dernière installation, *The Silver Bridge*, présentée au Musée d'Art Moderne Irlandais, l'artiste travaille sur des images tournées au zoo de Dublin. Elle met alors en lumière les chauves-souris, ces oiseaux de l'ombre dont l'existence reste secrète. Dans *In a World Like This*, l'attention est portée sur les faucons et le rapport entretenu avec l'homme. Les images et leurs dispositions renforcent l'ambiguïté du contexte, en tension, entre captivité et liberté.

Jaki Irvine est née en 1966 à Dublin. Elle vit et travaille à Dublin et à Prato en Italie. En 1997 elle représente l'Irlande à la Biennale de Venise. Jusqu'au 9 décembre 2007 à la Chisenhale Gallery. À la suite de la présentation de Lucy Reynolds, le 10 novembre, Jaki Irvine présentera son travail le 6 décembre, à la Chisenhale Gallery, en conversation avec Michael Newman

© Andréea Goffre

Turbulences Vidéo # 58, janvier 2008

<http://www.chisenhale.org.uk>

festival 30^e
du court métrage
Clermont-Ferrand
1^{er} - 9 février 2008

