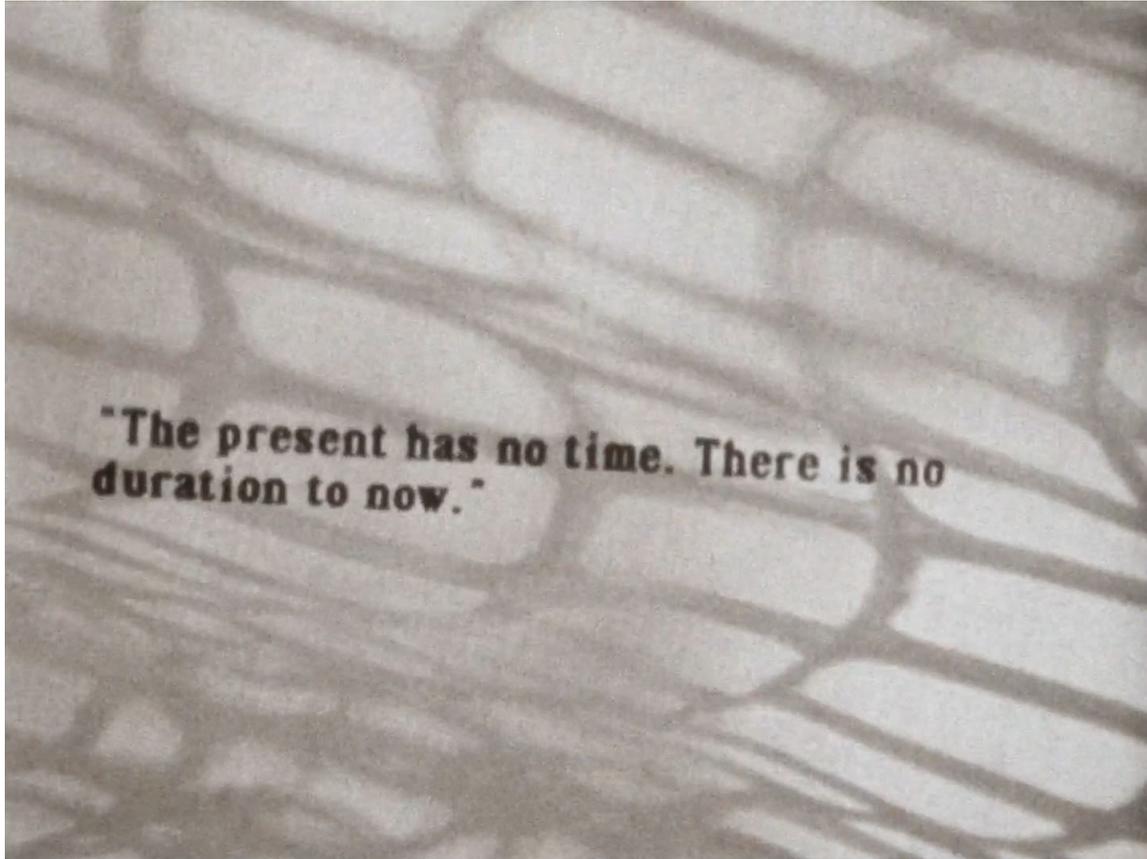


BARBARA STERNBERG ET AURIANE LEGENDRE : FRAGMENTS D'UNE CORRESPONDANCE



Love me (2014)

Nos corps pénètrent dans les canapés sur lesquels nous nous asseyons, et les canapés pénètrent dans nos corps. L'autobus se précipite dans les maisons qu'il dépasse, et à leur tour les maisons se jettent sur l'autobus pour s'y confondre.

(...)

Laissez le mouvement et la lumière détruire la matérialité de nos corps.

Manifeste technique de la peinture futuriste, Umberto Boccioni, 1910

/

...vous vous tenez enfoncés dans une substance faite de moments répétés qui courent ensemble...

Virginia Woolf

Avec un public que le marché estime de plus en plus mobile, l'accessibilité des contenus culturels a continué à évoluer en ces dernières années. Il me semble que le *cinéma expérimental* s'est historiquement positionné en réaction par rapport à l'idée de dématérialisation de la pensée artistique, pouvant mener à sa possible standardisation. Aujourd'hui, ce dernier est largement visible sur les plateformes d'hébergement vidéo sous forme d'*images pauvres*, restant hors format. Quelle est ta conception de ton art en ces temps ?

Je pense que tout système évolue rapidement dès lors que des données de type et de qualité différentes prolifèrent. Mes films ne sont pas encore en ligne, seulement quelques séquences. J'ai moins de patience pour visionner des films expérimentaux de cette manière, je saute des passages pour voir où cela mène, comme la technologie me le permet. Il est vrai que ces dispositifs donnent de la visibilité aux oeuvres, plus seulement à l'heure et à l'endroit où s'est organisée une projection... Mais c'est seulement lors de projections au cinéma que l'on dédie deux heures d'une attention sincère à un travail filmique !

Le film numérisé est une traduction, et non une reproduction fidèle ; c'est un film différent, une expérience visuelle différente. Cependant, je ressens aujourd'hui que les frontières entre le cinéma et la vidéo numérique ont disparu, certitude acquise au long de mon expérience du monde universitaire. Les cinéastes ont cédé à la facilité du numérique et à la quasi-impossibilité de terminer et de projeter un film sur pellicule : ces moyens d'expression se retrouvent alors *mélangés* dans les œuvres. Moi-même, je tourne aujourd'hui certaines séquences en vidéo pour les intégrer dans mes films. Je pense néanmoins que la vidéo a accéléré notre capacité d'attention et nos attentes. Ce n'est pas un support pour prendre le temps de *voir*... C'est un support d'information principalement.

Les oeuvres expérimentales, *différentes*, se sont historiquement placées entre les réseaux du cinéma et ceux de l'art contemporain. Certains en ont pâti, d'autres ont dû s'adapter pour gagner en visibilité, d'autres encore ont largement participé à faire bouger les lignes. Quelle est ton expérience du monde de l'art et de quelle manière as-tu eu l'occasion de montrer ton travail dans des expositions ?

Si le cinéma est l'Art du 20ème siècle, une division entre le cinéma et le reste du monde de l'art contemporain semble persister. Les commissaires ne prêtent pas attention à l'oeuvre des cinéastes expérimentaux, ne les connaissent pas, ces oeuvres ne sont pas mentionnées dans les magazines d'art. Mon travail a été montré en galerie, mais la plupart des projections de films expérimentaux sont réalisées par des groupes spécialisés dans des lieux variés, sur un dispositif théâtral.

Il s'agit donc d'entretenir ces réseaux indépendants... L'émergence de l'art vidéo a marqué un changement profond dans la relation entre les images muséales ; les modes d'attention du public sont différents aujourd'hui, par rapport aux années 1970. En quoi as-tu senti le dispositif utilisé lors de ces projections en galerie différent de celui utilisé lors de projections expérimentales ?

Voir des oeuvres d'art dans des galeries est une expérience temporelle spécifique : une exposition qui présente des oeuvres travaillant le temps doit en tenir compte.

J'ai pu montrer des extraits de mes films sur des projecteurs, en boucle. J'ai sélectionné certaines images et présenté les écrits préparatoires de manière à ce que les visiteurs aient tout le temps quelque chose à voir. Je planifiais aussi des projections des films entiers. Un jour, j'ai installé un projecteur dans l'espace d'exposition, une chaise ou deux à ses côtés, restant disponible pour lancer les bobines sur demande. Une autre fois, j'ai numérisé l'un de mes films pour le projeter dans une vitrine, le son audible depuis la rue. Dans ce cas précis, je savais que les gens ne verraient qu'un avant goût et non le film en entier, mais ça me convenait, je l'ai fait pour ce contexte.

Néanmoins, je pense que l'expérience collective que reste celle de voir un film est enrichissante et nécessaire pour regarder une œuvre du début à la fin et vivre son développement. L'échelle, la taille de l'écran, y est pour quelque chose. Nous voyons émerger tant d'œuvres d'art à grande échelle, je pense, sous l'influence du cinéma. La physicalité de l'image projetée est une expérience corporelle, kinesthésique.

Est-ce qu'il y a une envie de créer quelque chose qui nous *dépasse* dans ces oeuvres à grande échelle, et qui serait inhérent au cinéma ?

L'expérience de la rencontre avec des œuvres d'art à grande échelle dans les musées suscite toujours un impact, est une expérience puissante. J'ai l'impression de retrouver une sensation similaire dans une salle de cinéma, plongée dans l'obscurité, enveloppée d'image et de son, absorbée. Est-ce une réaction primitive, comme l'émerveillement ou la crainte que nous ressentons en voyant les tempêtes de foudre, les points de vue sur les montagnes ou l'océan, tout ce qui nous dépasse largement ? Peut-être !

Par exemple, penses-tu que le festival soit une forme à investir afin d'expérimenter la collectivité tout en préservant l'unicité des oeuvres montrés ?

Le rôle des festivals dans la diffusion du travail s'est renforcé au cours des dernières années et cela a eu quelques effets positifs, d'autres moins. Il y a une certaine excitation à participer à ces événements, qui permettent de pouvoir échanger avec des inconnus passionnés en attendant de rentrer dans une salle par exemple. De plus en plus de financements et d'attention sont accordés aux festivals. Mais les programmations par thématiques ne laissent que peu d'espace à la considération des films pour ce qu'ils sont. Beaucoup ne sont pas montrés car ils ne *correspondent* pas, ou ont été réalisés l'année passée. Les festivals tendent à décourager la longue et lente réflexion dont nous parlons. Un film après l'autre... Je ne sais pas si la prolifération de ces rencontres a eu un impact sur l'intérêt porté envers le cinéma de manière générale, mais j'ai parfois le sentiment que l'attractivité des festivals a pris le pas sur les projections individuelles et les travaux curatoriaux poussés.

Dans tes films, ou pour en parler, tu fais souvent référence à des oeuvres littéraires, philosophiques et poétiques. Dans *Transitions* (1982) par exemple, l'impression amniotique

transmise par les images semble venir de la superposition des plans, mais aussi d'un complexe montage sonore. Quelle est ta relation au rythme, à la musique et à la poésie ? En quoi le langage cinématographique t'a permis d'hériter d'influences pour t'exprimer ?

La musique, la poésie et la danse, les autres arts, sont une grande source d'inspiration. Je n'ai jamais entrepris la réalisation d'un film directement basé sur une autre œuvre ; c'est plus largement que ces arts m'ont accompagné. J'ai utilisé les écrits de Virginia Woolf et de Gertrude Stein dans mes premiers films, entre autres, mais comme je considère la bande son comme l'un des éléments contribuant au sens du film, cela est difficile car le langage est souvent appréhendé comme un voie d'accès au sens principal. Dans des travaux plus récents, j'ai donc arrêté d'utiliser les écrits des autres au profit d'un son plus diffus ou du silence. Par exemple, dans *A Trilogy* (1985) ou dans *Like a Dream that Vanishes* (1999) le rythme est tel qu'il laisse le spectateur s'immerger et flotter dans l'image, rencontrer subitement du texte, nécessitant une réponse cognitive différente, pour revenir calmement au flux d'images. Dans *Tending Towards the Horizontal* (1989), j'alterne entre l'image dominante et la voix-off : presque deux films en un.

Je suis en train de monter un film et cela me rappelle à quel point le cinéma synthétise d'autres formes d'art - en particulier la musique et la danse - basées sur l'écoulement du temps. La structure d'un film, en particulier celle des films expérimentaux dépourvus de structure narrative, prend en compte le rythme, les transitions, la couleur, le mouvement, la direction de la caméra, l'action des sujets dans le cadre... On organise des images éparses en un tout unifié : un peu comme un morceau de musique ou un moment dansé.

Le cinéma a donc un fort pouvoir évocateur. Le monde de l'art évolue aujourd'hui dans une société changeante et il me semble que le mot d'activisme, ou d'artivisme, pourrait être élargi car l'art reçoit souvent la demande d'exposer un espoir. Comment te situes-tu par rapport à ces créations engagés ? Participent-elles à l'émancipation de certaines causes ou bien l'intégration des propos subversifs par le monde culturel relève plutôt de la perte de puissance ?

L'œuvre d'Hans Haacke, et particulièrement les projets *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees* et *Manet-PROJECT '74* (1974), fût très puissante lors de sa présentation en musée car elle révélait justement les rapports d'influence et les transactions financières à l'œuvre à l'intérieur de ce type d'établissement. Prendre sa place dans le système peut être efficace. Mais je pense que la normalisation est un problème : lorsque nous parlons sans cesse de violence, de vol, de terrorisme, nous diffusons et banalisons ces idées. Elles ne deviennent alors plus vraiment choquantes, mais parties du réel. De plus, une grande partie de l'activisme n'est pas de l'art. N'étant efficace que pour un temps et une problématique donnée, sa place est dans le présent.

Qui sont à ton avis, parmi les créateurs d'images actuels, les principaux héritiers du travail que ta génération a fait ? Qui sont ceux qui essaient de bousculer les paradigmes en place et de réinventer le caractère subversif du cinéma ?

Dans de nombreux films, on voit infuser de merveilleuses techniques et approche du montage dérivées du cinéma expérimental. Mais est-ce là un héritage ? Ce sont plus probablement des modes passagères ! Je constate également un retour au cinéma artisanal (traitement manuel, Super 8...) au sein de la jeune génération. Mais cela va-t-il s'ancrer en eux ? Chez certains... Les écoles de cinéma considèrent toujours le modèle de l'industrie cinématographique comme étant leur débouché principal, et les écoles d'art condamnent le travail de la pellicule pour mettre en avant le numérique et les nouvelles technologies. D'une manière ou d'une autre, le cinéma différent est resté petit, presque invisible pour le grand public. Pour quelles raisons ? A l'instar de la poésie ?

Si nous comprenons le cinéma expérimental comme une activité subversive susceptible de bouleverser le *status quo*, alors j'estime que cela est encore plus complexe aujourd'hui, face à la prolifération d'images. Les vidéos Youtube virales sont peut-être un moyen par lequel les gens peuvent avoir un impact sur la société. La distribution de films et de musiques a certainement été bouleversée par l'apparition d'Internet et tout ce que cela a impliqué, mais la distribution aussi est aujourd'hui sous la coupe d'une myriade d'entreprises...

Je pense que l'élaboration de l'histoire culturelle est à comprendre en terme d'*effet ricochet*. Peu ont lu Gertrude Stein, mais son oeuvre a eu un impact énorme sur la littérature. Je suis l'héritière de Virginia Woolf et de Gertrude Stein, de tous les danseurs et les musiciens qui m'ont émue, mais ce n'est ni l'écriture, ni la danse que j'ai choisi comme moyen d'expression. Mes *héritiers*, les descendants de cette riche famille qu'est le cinéma, trouveront leurs propres moyens et formes d'expression.

Dans quelle mesure la volonté de créer des images différentes, influentes sur les questions de perception, a-t-elle été présente ou consciente dans ta démarche ?

Mes films les plus politiques sont *Beating* (1995) et *After Nature* (2008). Il existe différents courants dans le genre expérimental, certains plus formels et abstraits, d'autres, plus politiquement engagés ; certains expriment des identités, d'autres sont davantage lyriques et/ou poétiques. Bien que beaucoup de mes films préférés soient des œuvres structurales ou formelles, j'ai ressenti le besoin d'avoir dans mes réalisations, outre le caractère filmique, un sujet, un thème social ou philosophique. Le choix des images et des techniques résulte de mon regard sur ce qui m'entoure avec une idée de film en tête. Certaines images me semblent justes ou nécessaires, d'autres sont celles qui ont pour moi un fort pouvoir symbolique, comme un homme qui lutte pour marcher contre le vent ou une femme plongeant dans l'eau. J'ai utilisé avec précaution, et rarement, des images politiquement chargées comme des juifs syriens et des hommes noirs lynchés. Non pas pour choquer, mais pour reconnaître cette réalité parmi toutes les autres.



A Trilogy (1985)

Une femme qui plonge dans l'eau... Ce sont ce type d'images qui marquent ton oeuvre et je voudrais m'y arrêter. A mes yeux ce sont celles du courage d'être une femme artiste dans un monde, sinon hostile, du moins majoritairement représenté par des hommes. Il faut alors se lancer et entrer dans un élément que l'on intègre comme n'être *a priori* pas le nôtre.

Je n'y ai pas vraiment réfléchi, mais... Quand j'ai commencé l'école de cinéma de Toronto (1972-1974), il y avait peu de femmes. Plus tard, dans le monde du cinéma expérimental, il y en avait encore moins. Il me semble avoir été confrontée au même type de mépris des hommes à l'école que dans la société en général : un travail, une voix n'étant pas considérée comme importante, une opinion n'étant pas prise en compte. En tant que femme, je n'avais pas le profil recherché pour faire ce type d'école. Un enseignant est allé jusqu'à me dire que je prenais la place d'un étudiant, que je gaspillais l'espace offert par l'institution. Sans parler des nombreuses allusions déplacées... Les hommes soutiennent d'autres personnes qui, selon eux, peuvent faire progresser leur carrière. D'après mon expérience, les femmes ont également fait leur en se tournant vers les hommes, parfois en tant qu'épouses d'artistes masculins plutôt qu'artistes à part entière, parfois à certains postes type comme scripte... La présence des femmes à ces endroits va de soi comme peut l'être celle d'une mère.

J'ai réussi à montrer mes films à travers des projections au Canada, aux USA et en Europe dans les lieux intéressés par le cinéma expérimental. Je suis une femme et je fais des films : ma féminité est un aspect important, qui définit mon regard, mais je ne fais pas des films militants sur les politiques identitaires. Je n'ai dès lors pas été admise dans les groupes de réalisatrices féministes, ni identifiée comme telle. Et maintenant que je vieillis...

L'image de *A Trilogy* (1985) à laquelle tu fais référence, celle d'une femme debout au bord de l'eau qui ouvre le film, et plonge pour clore le film, était genrée pour moi : j'avais la sensation que ce devait être une femme que l'on verrait plonger dans les profondeurs, l'inconnu, l'océanique. De même, je voulais donner à voir un homme pour la personne qui court le long de la route : nous vivons, mettons un pied devant l'autre et persévérons, même si nous ne savons pas d'où nous venons ni où nous allons.

La relation homme-femme est un sujet récurrent dans ton travail, souvent vue à travers le prisme de la relation amoureuse. Dans ton film *At Present* (1990), la caméra s'interroge sur ce que la relation de couple contient de normes sociales ou de transcendance. La présence exponentielle de la technologie dans ce champ a largement redéfinie les codes des relations dans nos sociétés. Comment perçois-tu les dialogues présents dans ce film à la lumière d'une certaine idée de l'amour contemporain ?

At Present essayait de mettre en contraste l'amour hétérosexuel individuel avec une idée spirituelle orientale plus large de l'amour : celle d'être aimé pour ce que nous sommes. Je voulais que les hommes s'entendent et que les femmes rient... Je n'utilise pas les réseaux sociaux mais j'assiste à certains dîners dans les restaurants, des couples ensemble, à table, chacun sur son téléphone portable. Personne n'est plus vraiment conscient de ce qui l'entoure, le nez enfoui dans un écran.

C'est la même chose avec la réalisation et le fait de consulter des vidéos sur son ordinateur : la technologie et les médias sont *entre* nous. Le cinéaste canadien Atom Egoyan, dans ses premiers longs métrages, a précisément illustré ce phénomène du rôle d'intermédiaire de la technologie vidéo dans les relations. Je pense que tu as raison, vu comme cela - aucune application de rencontres etc -, *At Present* est daté !

J'ai réalisé ce film en réponse aux films faits par mes collègues masculins, qui étaient généralement des films autour de leur relation ou de leur séparation avec leur petite amie. J'ai fait mon propre *film-amour*. Je voyais le foyer, la structure de la maison comme définissant et ainsi limitant les relations amoureuses. Alors, l'explosion de la maison dans une lumière blanche à la fin du film, l'alternance entre la parole et les rires, tout cela étaient des moyens de sortir de ces limites pour entrer dans les possibilités infinies de l'Amour.



At Present (1990)

L'influence de la philosophie orientale dans ton travail est indéniable. Que penses-tu du caractère contemplatif ou méditatif du cinéma, de sa proximité avec l'hypnose ou la psychanalyse par exemple ?

Certains long-métrages extrêmement stimulants sur le plan intellectuel (Godard, Bresson, Claire Denis...) le sont car leur sens profond ne se donne pas facilement. Beaucoup de données restent ambiguës, ou non explicitées. De cela résulte une incroyable matière à penser après la projection, qui justifierait de revoir l'oeuvre plus d'une fois. Ceci vaut également pour les films expérimentaux, ceux qui se donnent à voir comme des poèmes. Outre la contemplation intellectuelle il existe aussi, dans ce répertoire, des oeuvres qui offrent des expériences méditatives, par la durée ou par des expériences visuelles inédites.

Si la contemplation est «une pensée profonde qui consiste à regarder quelque chose de façon réfléchie pendant longtemps pour atteindre une forme d'acuité spirituelle», peut elle être une qualité présente dans les oeuvres basées sur un maniement temporel ?

Selon la nature de l'oeuvre d'art, oui, le cinéma peut être, comme Paul Schrader le propose, *transcendantal*. Il évoque trois noms : Bresson, Ozu et Dreyer. Je pense personnellement que des oeuvres plus expérimentales peuvent apporter une expérience transcendantale, un temps d'attention et de réflexion unique. Les films ont une certaine durée pendant laquelle le spectateur peut être ému, vivre une expérience significative, percevoir un ailleurs. Plusieurs

stratégies peuvent être à l'origine de cet détachement : la répétition, les très longs plans séquences, une quantité écrasante d'images et de textes, des adresses directes au spectateur qui vont perturber l'identification et le visionnage passif, l'ambiguïté, les fins ouvertes... Une idée qui prend du temps, à qui on laisse le temps, de se développer...

Par conséquent, la pratique du cinéma a-t-elle remise en question ta perception du temps ?

Je suis habitée par la question du temps, par toutes les manières que nous avons de le percevoir, de l'expérimenter, par sa finitude (mort) et par l'Éternité ; la dimension temporelle supérieure. Le cinéma est un médium basé sur l'écoulement du temps, il est donc indissociable de son appréhension. J'ai également travaillé sur la différence entre une photographie, fixe, et l'image en mouvement - la photographie étant comme extraite du flot temporel et l'image en mouvement par essence éphémère - et sur la manière que cela a de transmettre divers sentiments de vie et de mort.

Nous appréhendons la vie - et les films - à la fois avec notre intellect, notre corps, et nos sentiments, nos sensibilités, nos âmes. Bien que le cinéma soit un moyen de représentation, j'essaie de travailler entre la représentation et l'abstraction, pour diminuer l'aspect uniquement informatif de l'image et augmenter l'expérience de l'Être dans les images et leur mouvement. Rythme, répétition...

Où se situe ta spiritualité ?

Dans moi et mes films. Dans la nature, le caractère permanent et cyclique des saisons et la manière dont nous faisons tous partie d'un ensemble plus vaste. Dans une sensibilité de l'émerveillement, dans le miracle de la vie. Cette notion a toujours été très importante pour moi et d'une certaine manière pour beaucoup de mes films, encore plus clairement dans *Like a Dream that Vanishes* (1999). Vivre aux côtés de l'inconnaissable comme d'une merveille, superbe et terrible.

Dans une ouverture à la multiplicité des significations, dans les fins qui n'en sont pas. Dans les enseignements des Maîtres, dans la poésie et la littérature, et la philosophie. Je pense que mes films sont philosophiques, métaphysiques. Ils questionnent la manière dont nous, les humains, nous situons dans le monde, dont nous percevons la réalité.

Les réalités.

Interview réalisée par échanges virtuels entre janvier 2018 et août 2020. Après avoir organisé une projection du film *Transitions* (1982) à travers la vitre d'une voiture roulant à travers la ville de Monaco (projet curatorial collaboratif du ÇA MUSÉE, janvier 2018), l'artiste Auriane Legendre a souhaité approfondir les problématiques que ce geste soulevait : le statut de la projection, la frontière entre public et privé, la transmission, l'appropriation, la technologie - mais aussi et surtout, connaître davantage une cinéaste qu'elle admirait, et qui semblait parler une langue étrangement familière.