

SÉQUENCE

Visite avec Xavier Franceschi, commissaire de l'exposition

Dimanche 9 octobre
et dimanche 13 novembre — 18h

Hospitalités 2011

Hospitalités pour les fantômes

Samedi 12 novembre
Parcours organisé en collaboration avec l'Espace Khiasma, (*My last life* — Vincent Meessen) Les Lilas, la Galerie Villa des Tourelles (*Paradoxa* — *Hétérodoxies de l'événement*), Nanterre et la Maison des Arts de Malakoff (*My Corean Dream* de Natacha Nisic). En commençant par *Alien Theory*, le circuit fait découvrir quatre expositions qui prennent en charge des récits qui négocient les absences, les zones d'ombres mais aussi les stéréotypes du récit historique et du discours scientifique.

Tarif: 6 euros — Réservation obligatoire auprès de Tram: taxitram@tram-idf.fr

Performance: Rémy Héritier *Dispositions*

Jeudi 3 novembre — 19h30
Dispositions est un solo qui change selon les lieux où il se déploie. «Rémy Héritier cherche une danse dite documentée, pour laisser à l'autre — le spectateur — la place de poursuivre le mouvement qu'il esquisse, par sa propre pensée et recherche.»

Mari-Mai Corbel, Mouvement.
Tarif: 5 euros — reservation@fracidf-leplateau.com

À noter: Rémy Héritier présentera *Une étendue*, jeudi 10 novembre (20h), dans le cadre de la programmation «Questions d'artistes», création contemporaine au Collège des Bernardins (www.collegedesbernardins.fr)

L'ANTENNE

Vitrines:

Simona Denicolai & Ivo Provoost

21 septembre — 23 octobre
Le duo artistique italo-belge Simona Denicolai et Ivo Provoost propose une installation spécifique, «teaser» de *Revolution is not a pique-nique*. Une grande affiche résulte des repérages effectués en juin dernier à Paris et annonce l'arrivée des éléments constitutifs du projet, l'armoire et le panneau pour les clés.

Olivier Nottellet

26 octobre — 20 novembre
Olivier Nottellet utilise le dessin comme un médium transformable à l'infini. Son travail se présente comme un système de correspondances entre l'aplatissement et l'espace, la représentation et la matérialité, qui d'emblée questionne les présences de l'œuvre et du spectateur. L'artiste réalise une installation inédite, jouant du contexte de la vitrine et activant des raisonnements sous forme d'énigme, à partir d'un jeu subtil de miroir.

INFOS PRATIQUES

Le Plateau

Espace d'exposition

Place Hannah Arendt
Angle de la rue des Alouettes et de la rue Carducci
F — 75019 Paris
T +33 (1) 76 21 13 41
info@fracidf-leplateau.com
www.fracidf-leplateau.com
Entrée libre

Accès

Métro: Jourdain ou Buttes-Chaumont
Bus: ligne 26

Jours et horaires d'ouverture

Du mercredi au vendredi de 14 h à 19h.
Les samedis et dimanches de 12h à 20h.

L'Antenne

Espace pédagogique

22 cours du 7^e art
(à 50 mètres du Plateau)
F — 75019 Paris
T +33 (1) 76 21 13 45
Espace ouvert en semaine, sur rendez-vous, pour la consultation du fonds documentaire (livres, périodiques et vidéos). L'Antenne est fermée le week-end et les jours fériés.

Frac Île-de-France

Administration

33, rue des Alouettes
F — 75019 Paris
T +33 (1) 76 21 13 20
info@fracidf-leplateau.com
www.fracidf-leplateau.com

Président du Frac Île-de-France: François Barré
Directeur du Frac Île-de-France: Xavier Franceschi

Le Journal de l'exposition est proposé par le Frac Île-de-France/l'Antenne.

Rédaction: Xavier Franceschi, João Maria Gusmão et Pedro Paiva
Relecture et coordination: Isabelle Fabre assistée de Gaëtan Didelot.

Conception graphique: Loran Stoszkopf assisté de Clara Sfarti.

Couverture: © *The Soup*, 2009
João Maria Gusmão & Pedro Paiva
film 35mm, couleur, muet, 3'35", présenté au Pavillon portugais de la 53e Biennale de Venise

PARTENAIRES

Le Frac Île-de-France reçoit le soutien du Conseil régional d'Île-de-France, du Ministère de la Culture et de la Communication — Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France et de la Mairie de Paris. Nous remercions le ministère de la Culture et de la Communication — Direction générale de la création artistique, Département des publics et de la diffusion — pour leur soutien à l'accueil des artistes.

Les artistes sont représentés par: Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brésil, Galeria Graça Brandão, Lisbonne, Portugal, Sies + Høke Galerie, Düsseldorf, Allemagne, Galleria Zero, Milan, Italie.

Le Frac Île-de-France/l'Antenne est membre des réseaux Tram, Platform, regroupement des FRAC, dca et le Grand Belleville.

Avec le soutien de parisART.

 **île de France**

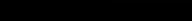
 MAIRIE DE PARIS

 Tram  **<< PLATFORM >>**

d.c.a

 LE GRAND BELLEVILLE  COLLÈGE DES BERNARDINS

 PARISart

 ECUSSON

Frac Île-de-France

Le Plateau

Alien Theory

22 septembre — 20 novembre 2011

Journal de l'exposition
Gratuit

João Maria
Gusmão
&
Pedro Paiva

João Maria Gusmão (né en 1979 à Lisbonne) et Pedro Paiva (né en 1977 à Lisbonne) mènent depuis 2001 un travail en commun où, à travers films, installations, sculptures et photographies, des considérations d'ordre philosophique et métaphysique font émerger des d'œuvres qui revisitent non sans humour le champ du réel. En particulier, le duo d'artistes portugais s'ingénie à remettre en cause certaines des certitudes les plus établies quant aux fondements de notre monde. Par là même, c'est en premier lieu des questions de perception qui sont soulevées, faisant au passage se rejoindre des préoccupations qui par essence sont celles de l'art — la perception de l'œuvre, la perception du monde au travers de l'œuvre — et celles qu'induit précisément toute entreprise — d'ordre philosophique, métaphysique, donc, mais aussi scientifique — de connaissance et de compréhension de l'univers.

Ainsi sont convoquées d'autres perceptions, d'autres conceptions de cet univers, depuis celles qu'ont exprimé les premiers philosophes grecs, jusqu'à celles partagées par nombre de peuples à travers le monde — notamment en Afrique et dans certaines anciennes colonies portugaises — où l'animisme considère les règnes animal, végétal et minéral comme étant indistinctement traversés par un esprit, une force qu'il s'agirait de révéler. Au-delà, c'est également dans le champ littéraire que vont puiser allégrement les artistes — ainsi du côté de Jarry, de Wells ou encore de Victor Hugo et cette « effluve » ou fluide vital qu'il décrit dans *L'homme qui rit* — , avec un goût prononcé pour une pataphysique qui précisément traverse sans vergogne et en toute décontraction tous les champs du savoir, pour des propositions à haute valeur poétique.

Cependant, si chaque œuvre de Gusmao & Paiva est sous-tendue par une pensée approfondie qui excède le seul domaine de l'art, s'ils multiplient à l'envi les références littéraires, ce qu'ils nous donnent à voir *in fine* n'a rien d'un discours théorique ou d'un jeu strictement citationnel. Les œuvres qu'ils nous proposent, où nous sommes conviés à un ensemble de rencontres et d'expérimentations qui mettent en lumière un certain nombre de phénomènes hors du commun, s'imposent par leur parfaite singularité et leur profonde étrangeté. Leurs films, en particulier, par ce mode qui fut pour nombre de scientifiques, notamment dans le champ de l'anthropologie (ainsi pense-t-on immanquablement à Jean Rouch), celui de l'enregistrement du réel, occupent à cet égard une place centrale : systématiquement muets — si la démonstration est manifeste, point de discours, donc —, ils nous font assister à des événements qui sont pour nous comme autant d'apparitions fantomatiques. De fait sommes-nous avec Gusmão & Paiva par essence et à tout niveau dans le domaine de l'image et nombre de leurs œuvres, qui se définissent par des jeux d'ombres, de lumière et de reflets, semblent hantées par une vision platonicienne qui conférait aux images et aux objets qui en découlent la valeur que l'on sait. Dans cette perspective, les artistes manient en permanence — par nécessité, serions-nous tentés de dire — la métaphore, l'analogie et l'ellipse (se délectant des occurrences strictement formelles que cela peut impliquer), pour traduire en images les différentes pensées et autres concepts qu'ils se plaisent, qu'ils s'amuse^{nt} à vouloir évoquer.

Qu'ils s'amusent donc à vouloir évoquer : l'autre trait caractéristique, fondamental, de leur travail est bien cette dimension de jeu, d'humour qui opère pour notre plus grand plaisir dans l'ensemble de leurs œuvres. Cet humour à l'œuvre, c'est déjà le comique de certaines situations, ou de certains éléments en eux-mêmes — ici un animal, là une rencontre improbable —, mais c'est également à un autre degré le fait même de vouloir donc représenter, le plus souvent par des moyens dérisoires, des idées ou phénomènes *a priori* extraordinaires : en l'occurrence, l'entreprise, dans son ambition, confine à l'absurde. Mais là où l'art de Gusmão & Paiva excelle par-dessus tout tient précisément dans cette faculté de parvenir malgré tout à l'effet recherché. Alors que ces moyens — dérisoires, donc — sont livrés tels quels, sans artifice (on ne compte plus ces scènes où les ficelles sont grossièrement révélées), le charme opère et en cela, le duo d'artistes atteint paradoxalement (quoiqu'en fin de compte très logiquement) cette magie qu'ils entendent par principe nous faire vivre. Le parti pris de l'exposition au Plateau (leur première, personnelle, en France) est de se concentrer sur la production — essentielle, donc — de films et de *camera obscura* des artistes portugais. En somme, à l'instar de ces objets, ces éléments qui, on l'a vu, seraient traversés par un souffle vital, de se concentrer sur ce qui se définit avant tout comme un ensemble d'images animées. Que les objets, notamment, aient une vie — de quoi reconsidérer, par un surprenant retour des choses, l'autonomie de l'œuvre/objet prônée par nombre d'artistes au cours du siècle dernier — suffit amplement pour tenter d'énoncer une *Alien Theory*…

L'autre parti pris concerne le présent journal : à l'opposé d'une vision univoque, définitive et didactique de leurs œuvres, ce qui, on l'aura compris, va à l'encontre de leur propre démarche, les artistes se sont proposés de commenter un choix d'images de leurs œuvres en laissant libre cours à leur imagination. Un moyen idéal tout à la fois de les entendre parler de leurs travaux en toute cohérence — pour une forme d'expérience médiumnique, en quelque sorte — et de préserver le mystère qui continuera à agir pleinement auprès du visiteur de l'exposition.

Xavier Franceschi

João Maria Gusmão, né en 1979

à Lisbonne, Portugal.

Il vit et travaille à Lisbonne.

Pedro Paiva, né en 1977 à Lisbonne,

Portugal. Il vit et travaille à Lisbonne.

Expositions personnelles (sélection)

[2011] *Alien Theory*, Frac Île-de-France/ Le Plateau, Paris; *Team gwef tem gwef dr rr rr*, Kunsthalle Düsseldorf, Allemagne; Fondation Brodbeck, Catania, Italie; Musée Marino Marini, Florence, Italie; Galerie Graça Brandão, Lisbonne, Portugal; IMO, Copenhague, Danemark; [2010] *The foot removes the sock which takes off the shoe which leaves the footprint*… , Sies + Höke, Düsseldorf, Allemagne; *Analogy*, the description of the world, Galerie Zero, Milan, Italie; *On the movement of the fried egg and other astronomical bodies*, Ikon Gallery, Birmingham, Royaume-Uni; Index — The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm, Suède; Galerie Kamm, Berlin, Allemagne; Smart Projects, Amsterdam, Pays-Bas; [2009] *About the Presence of Things*, Kunstverein Hannover, Allemagne; *Experiments and Observations on Different Kinds of Air*, Pavillon portugais, 53^e Biennale de Venise, Italie; [2008] *Hydraulics of Solids*, Adam Art Gallery, Victoria University of Wellington, Wellington, Nouvelle-Zélande; *Meteorítica*, Galerie Graça Brandão, Lisbonne, Portugal; *Meteoritic*, Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, Brésil; *Pará uma ciência transitória do indiscernível: A Abissologia*, Torreão da Cordoaria Nacional, Lisbonne, Portugal; *Photo España*, Matadero, Madrid, Espagne; *Projecto Observatório*, Fundação de Serralves no Algarve, Minas de Salgema, Loulé, Portugal; Wattis Institute for Contemporary Art, San Francisco, USA; [2007] *Crevasse*, Laboratório 987, MUSAC — Museu de Arte Contemporâneo de Castilla y León, Leon, Espagne; [2006] *Eflúvio Magnético (2^e Parte)*, Galeria Zdb, Lisbonne, Portugal; *Eflúvio Magnético (Síntese)*, TMG, Guarda, Portugal; [2005] *Intrusão: The Red Square*, MNAC — Museu do Chiado — Musée National d'Art Contemporain, Lisbonne, Portugal; [2004] *Eflúvio Magnético: O Nome do Fenómeno*, Galeria Zdb, Lisbonne, Portugal; *Matéria Imparticulada*, Galerie Graça Brandão, Porto, Portugal; [2003] *O Ouro dos Idiotas*, Projecto InTransit, Espaço Artes em Partes, Porto, Portugal; [2002] *Air Liquide*, Galerie Ara, Lisbonne, Portugal

Expositions collectives (sélection)

[2011] *The Matter of Air*, Gertrude Contemporary, Melbourne, Australie; *Art and Philosophy*, N.B.K. Berlin, Allemagne; *Estación Experimental*, Laboral, Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, Espagne; *Man in the Holoscene*, Mit List Visual Arts Center Cambridge, Massachusetts, USA; [2010] *Magic Show*, commissaires: Jonathan Allen et Sally O'Reilly, The Hayward Gallery touring exhibition, Londres, Royaume-Uni; *The Inhabitants*, Vilma Gold, Londres, Royaume-Uni; *Leopards in the Temple*, Sculpture Center, New York, USA; [2009] *FAX*, The Drawing Center, New York; exposition présentée à: Contemporary Museum Baltimore, Maryland, USA, Plug In ICA, Winnipeg, Canada, Torrance Art Museum, Californie,USA, Para/ Site Art Space, Hong Kong, Burnaby Art Gallery, Canada, Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City, Mexique, Dowd Gallery, New York, College at Cortland, New York, USA; *Monument to Transformation*, City Gallery Prague, République tchèque; *Corpo, Densidade e Limites*, Musée National d'Art Contemporain de Elvas, Portugal; [2008] *Múltiplas Direções*, arte portuguesa de 1850 até à actualidade, MNAC — Musée do Chiado, Lisbonne, Portugal; *PARANGOLÉ. Fragmentos desde los 90 en Brasil*, Portugal y España, Musée Patio Herreriano, Valladolid, Espagne; Manifesta 7 — Biennale européenne d'art contemporain, Rovereto, Italie; *Portugal Agora — À propos des lieux d'origine*, MUDAM — Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg; *Tiempo Al Tiempo/Taking Time*, MARCO — Musée National d'Art Contemporain de Vigo, Espagne; [2007] *A Terceira Margem do Rio*, 6^e Biennale de Mercosul, Porto Alegre, Brésil; *Edit!*, Fotografia e filme na Coleção Ellipse, CAV, Coimbra, Portugal; Intro, Espace Photographique Contretype, Bruxelles, Belgique; *Passengers*, CCA — Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, USA; *Prémio União Latina*, Culturgest, Lisbonne, Portugal; *Sobreposições-Overlapping*, MNAC — Musée do Chiado — Musée National d'Art Contemporain, Lisbonne, Portugal; Triennale de Luanda, Luanda, Angola; [2006] *Como Viver Junto*, 27^e Biennale de São Paulo, Pavilhão Ciccillo Matarazzo, São Paulo, Brésil; *Constelações Afectivas II — Parte I*, Galerie Graça Brandão, Lisbonne, Portugal; *Constelações Afectivas II* — *Parte II*, Galerie

Graça Brandão, Lisbonne, Portugal; *Empirismos*, ECCO — Espace Culturel Contemporain, Brasília, Brésil; *Empirismos*, MIS — Musée da Imagem e do Som, São Paulo, Brésil; Laberintos de Museos, Instituto Cervantes, Peking, Chine; *Open House*, Ellipse Foundation, Centre Culturel de Cascais, Portugal; *Retratos e Figuras na Paisagem da coleção Museu do Chiado* — MNAC — Musée do Chiado — Musée National d'Art Contemporain, Lisbonne, Portugal; [2005] *Del Zero al 2005. Perspectivas del Arte en Portugal*, Fundation Marcelino Botín, Santander, Espagne; *Empirismos Lisboa Photo*, Palácio da Ajuda, Lisbonne, Portugal; *Portuguese Screen Videoart Showcase loop.05*, Barcelone, Espagne; *Toxic*, o discurso do excesso, Fundição de Oeiras, Oeiras, Portugal; Musée do Chiado, Lisbonne, Portugal; [2004] *Cidade Iluminada*, Zdb, Lisbonne, Portugal; *Prémio EDP (novos artistas)*, Centro Cultural de Belém, Lisbonne, Portugal; *Quartel, Arte Trabalho e Revolução, Péssegos para a Semana*, Porto, Portugal; *Re-Produtores de sentido*, Rio de Janeiro, Brésil; Rencontre Internationale de lieux de culture indépendants (Zdb), Bizart, Shanghai, Chine; *Screening em Drafting Deceit*, Apexart, New York, USA; *Video Zone 2*, Tel Aviv, Israël; [2003] *Os Meus Cromos da Arte Contemporânea*, Bienal de Foz Côa, Monte Corvo, Portugal; *Veneer/ Folheado*, exposition organisée par Zdb à Catalyst Arts, Belfast, Irlande; [2002] *DeParamnésia parte 1*, Tercenas do Marquês (Zdb), Lisbonne; *DeParamnésia parte 2*, Tercenas do Marquês (Zdb), Lisbonne; *DeParamnésia parte 3*, Tercenas do Marquês (Zdb), Lisbonne, Portugal; [2001] *InMemory Zdb*, Lisbonne, Portugal

João Maria Gusmão & Pedro Paiva

PROLOGUE

Prologue extraterrestre: où l'on explique comment nous avons filmé ce que personne n'a réussi à voir jusqu'ici.

Cicéron : « Tu peux venir à Rome avec cet âne, puisque tu as mangé le cheval ». Nous ne pouvons ébaucher quelque chose qui soit digne d’être appelé Théorie, sans prendre en considération que nous nous élevons d'abord à une hauteur minimale de pensée, semblable à celle qui caractérise une idée boîteuse ou une philosophie naine. Nous dédions ce prologue aux ancêtres et à la transcendance, et, afin de comprendre ce qui suit, il faut savoir que notre cinéma est sous influence d’effets complexes (la magie de Benguelino*).

Selon Karl Popper, la valeur de vérité de la totalité des énoncés exprimés par une théorie est marquée par sa réfutabilité. Cela signifie non seulement que cette affirmation est vraie jusqu'à preuve du contraire, mais aussi que la solidité de l'argument scientifique et la possibilité de produire du sens ou non par rapport au monde sont conditionnées par tout ce qui reste sans explication. Dans cette logique, qu'est-ce alors qu'une théorie extraterrestre ? Nous pouvons en déduire, à tort, que c'est une théorie hors de ce monde, spatiale en quelque sorte, mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Si nous comprenons bien la notion d'*extra* en tant que marge, ce que nous appelons sous sa forme « pygmée », la Théorie Extraterrestre, correspond ici à tout ce qui peut se trouver en dehors d'un ordre quelconque, devenant ainsi une théorie des exceptions, donc une non-théorie. Une théorie qui cherche parmi les arguments les plus déraisonnables, ce qui n'a pas encore été vu ou à peine pensé: l'improbable.

Benguelino casting a spell on the camera
Benguelino jette un sort à la caméra
2011
Film 16mm, couleur, muet
2'45"
Production Biennale de São Tomé

*Dans une petite cabane où il soignait toutes les maladies tropicales, nous avons rencontré un sorcier nommé Benguelino. Nous avions un problème… Nous lui avons demandé de jeter un sort à la caméra de sorte que celle-ci entre en possession de pouvoirs occultes, de façon à voir les aspects des grands mystères, dont on n'a encore jamais entendu parler, ces énigmes que notre raison ne « capte » pas. Tout comme la croyance qui veut qu'un bateau sur la proue duquel on a peint des yeux se perd difficilement en mer, nous espérions que la caméra, et cela sans que nous en soyons conscients, dirige son attention sur de nouvelles formes d'existence.



The Soup
La soupe
2009
Film 35mm, couleur, muet
3'35"
Production DGARTES,
Ministère de la culture, Portugal
Pavillon portugais,
53° Biennale de Venise

« Comment retirer des navets de la cruche ». Darwin et la paléoanthropologie nous ont fait prendre conscience de notre état de *vulgaris homo sapiens*. Ainsi, le primate anthropoïde — le singe, le gorille, le chimpanzé, etc. — nous fait penser à nous-mêmes. Cependant, en laissant loin derrière nous cette malheureuse histoire de la sélection naturelle (la diversité des espèces), nous voyons que ce proto-humain, parce qu'il est réellement inhumain, donne l'idée d'un homme « non conditionné », que beaucoup aimeraient être, tout en étant incapables d'y arriver: le sauvage. Comme ce désir ne concerne pas tout le monde, tentons de mieux le comprendre grâce à une anecdote métaphysique. Cette expression portugaise, « retirer des navets de la cruche »,



signifie découvrir des vérités inaccessibles et fait allusion, de façon métaphorique, à un pot renfermant des secrets, qui contient en fait des objets de désir tout à fait ordinaires, qui deviennent ainsi des vérités absolues. Ici, la cruche est une marmite où cuisent à gros bouillons des légumes pour la soupe. L'homme « non conditionné », ignorant le phénomène apparent de l'ébullition, sait à quoi servent les navets et les mange sans même s'interroger sur ce qu'est la marmite. À l'inverse, l'homme « conditionné » aura, lui, toujours besoin d'une cuillère pour goûter la soupe.

Hand, smaller than hand
Une main, plus petite qu'une main
2009
Film 35mm, couleur, muet
1'48"
Production Inhotim Cultural Center,
Minas Gerais, Brésil

Comme dans le théorème de Pythagore où la somme des carrés de la longueur de l'hypoténuse, ici, la somme des doigts est égale à un corps avec ses deux jambes et ses deux bras. Et, si l'on imagine davantage: ses deux pieds et ses deux mains, sur la pointe des ongles. Ce qui est curieux, c'est qu'en essayant de réduire le sujet à la taille de la paume d'une main (cf Vitruve: « une paume équivaut à la taille de quatre doigts ») et en se promenant tranquillement le long d'un chemin,



on rencontre une belle série d'exercices de géométrie, plusieurs intersections de solides et de « monstres » mathématiques et notamment, le croisement d'un cône avec une sphère, l'intersection d'un prisme irrégulier à dix faces avec un prisme à sept faces, une pyramide oblique, un cône de deux feuilles et un cylindre tordu, la section d'une intersection de deux cônes obliques, un ellipsoïde de révolution et un pied grec iconique. Il serait curieux de savoir comment cette « main plus petite qu'une main » perçoit le monde à partir de la table sur laquelle elle se trouve et non pas, tel qu'il devrait être vu, avec les pieds bien ancrés dans le sol!

Étrange aventure mathématique qui nous fait voyager du particulier vers le général et relie ainsi la partie au tout, se réduisant

et aussitôt augmentant, comme dans une synecdoque (quand on dit « voile » en prétendant désigner le « navire »). Si l'on pense que tout est mesurable et ordonné, qu'aux choses peuvent se substituer des formules et qu'entre le soleil et la terre, si l'on applique la racine carrée de l'équation d'Eratosthène, on arrive à une conclusion significative de la démonstration suivante, exprimée *via* un syllogisme ou une explication fallacieuse: Le monde est un petit pois. Tous les petits pois sont de petite taille.

Fruit polyhedron
Polyèdre de fruit
2009
Film 35mm, couleur, muet
2'42"
Production Inhotim Cultural Center,
Minas Gerais, Brésil

1. Si, comme indiqué précédemment, le monde est sur une table et non en dessous, alors dans quel genre d'endroit se trouve la table? Diderot pose la même question: « Demandez à un Indien pourquoi le monde reste suspendu dans l'air et il vous répondra qu'il est chargé sur le dos d'un éléphant blanc. Si vous demandez ensuite à un Chinois sur quoi l'éléphant repose, il dira: sur une tortue; et la tortue qui la soutient?… » La question qui vient immédiatement après et qui peut-être encore plus pertinente, est: qu'est-ce qui se trouve sur la table? Est-ce que cela fait partie du monde ou, au contraire, s'agit-il uniquement d'un mobilier supplémentaire?

2. Le géomètre est souvent confronté à cette indécision quant à l'objet de son travail: il ne sait pas si les formes de l'esprit s'inscrivent dans le monde ou planent dans l'âme. Dans la *De divina proportione* de Pacioli, on lit:

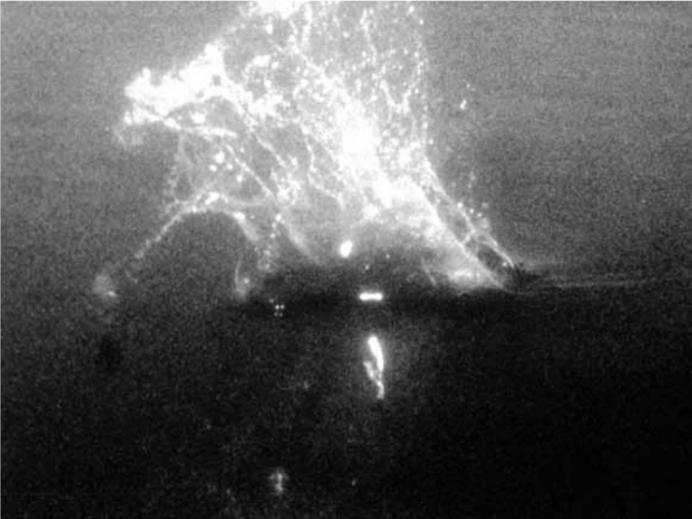


« Tout comme Dieu ne peut être défini correctement, nous ne pouvons l'exprimer par des mots, de la même manière, notre règle des proportions (le rectangle d'or) ne peut être déterminée par des nombres intelligibles, ni être exprimée par une quantité rationnelle, elle est toujours cachée, secrète et considérée comme irrationnelle par les mathématiciens . À voir: *Le Portrait de Luca Pacioli* (attribué à Jacopo de' Barbari) où l'on remarque l'énigmatique petit rhombicuboctaèdre de verre à demi rempli d'eau.

3. Adynaton, ou au pluriel Adynata, est une figure de style qui fait usage de l'hyperbole pour expliquer l'impossibilité de certains événements, par exemple: cela ne se produira que « lorsque les poules auront des dents », ou bien, « pas avant que l'enfer ne gèle », ou encore, « si les fruits avaient des ailes ». Mais si nous pensons à la théorie de David Hume qui contredit le rapport de cause à effet, la proposition « le soleil ne se lèvera pas demain » est aussi contradictoire que la certitude qu'il se lèvera tous les jours, ce qui nous mène à la conclusion que tout est encore possible!

Experiment on the Effluvium***Expérience sur l’Effluve*** 2009 Film 16 mm, couleur, muet 10’43" Production DGARTES, Ministère de la culture, Portugal Pavillon portugais, 53^e Biennale de Venise

Tchouang-Tseu, à propos de la façon de réduire et agrandir les images, nous raconte l'histoire d'une bête: «Dans l'océan du Nord, il y a un poisson appelé Kung, dont la taille s'étend sur de nombreux li (un li correspond à 576 mètres). Il se transforme en un oiseau appelé Peng, de même envergure. Quand il prend son envol, ses ailes sont comme des nuages emplissant le ciel. (...) Lorsque Peng se dirige vers l'océan du Sud, il s'étend sur l'eau couvrant trois-mille li. Il s'élève, grâce au vent, dans l'espace, sur quatre-vingt-dix-mille li, vole pendant six mois, puis se repose. La chaleur tournoie dans l'air comme un cheval au galop,



la poussière flotte comme la brume du matin et les créatures vivantes sont propulsées à la dérive dans le ciel tout entier.

Le ciel est bleu. L'est-il vraiment? Ou bien semble-t-il juste l'être parce qu'il s'étend à l'infini? Quand Peng regarde du haut vers le bas, il paraît également bleu.»

Imaginons: Kung, le poisson, se transforme en l'oiseau Peng et s'élève vers les étoiles, traverse le soleil et la lune au même moment qu'il s'agrandit à l'infini. Quelle mémoire Peng a-t-il du monde maintenant qu'il le considère tel un atome ou une molécule? Et l'homme, incapable de voir où commence et se termine le géant, recouvert par son ombre éternelle, arrive-t-il encore à percevoir ce fantôme?

Wheel***Roue*** 2011 Film 16 mm, couleur, muet 2’45" Production Biennale de São Tomé

«Quand une roue tourne, une partie se trouve au-dessus, ou bien c'est l'autre» (cf. Plutarque, «Consolatio ad Apollonium»). Mais ce n'est pas toujours vrai! Démonstration: faisons tourner une roue à la même vitesse que celui qui l'observe, sans prendre en considération son point d'appui, imaginons que l' observateur tourne lui-même en utilisant comme référence l'axe de la roue et sa distance par rapport à la jante, et comme vitesse, le même nombre de tours par minute.



Comparons alors ces deux points de référence: celui constitué par la roue et celui de l'observateur, pour qui le mouvement de la roue n'existe plus en lui-même. Comme dans le moteur aristotélicien où le centre est immobile, un observateur qui se déplace à la même vitesse qu'un objet en mouvement pense que ce dernier est immobile. Le mouvement, soi-disant relatif, ne se vérifie donc plus et peut dorénavant être appelé transport (Descartes). Si l'on considère que c'est le monde qui tourne, le mouvement, même s'il semble s'interrompre, subsiste. Nous reformulons donc Plutarque: «lorsque deux roues tournent à la même vitesse, une partie du monde est au-dessus, ou bien c'est l'autre». En conséquence, tout est sens dessus dessous et nulle part est partout.

Ventriloquism***Ventriloquie*** 2009 Film 16 mm, couleur, muet 2’45" Production DGARTES, Ministère de la culture, Portugal Pavillon portugais, 53^e Biennale de Venise

On nomme ventriloquie les mots produits sans bouger les lèvres; la voix du ventriloque est silencieuse, en quelque sorte, elle n'est pas visible, elle sert à faire parler les morts sur des vérités impénétrables.

La phrase de Shakespeare émet l'hypothèse suivante: «Time is out of joint» («le temps est disloqué») et Properce ajoute: «Non horam possum durare», («Je ne dure même pas un instant»). Ce qui signifie (dans deux hypothèses corroborées):
1. Pour l'argument inductif (du particulier au général): que le temps est une illusion et qu'il n'y a donc aucune possibilité d'appréhender la durée du temps.
2. Par raisonnement déductif (du général au particulier): que le temps s'échappe instantanément et que, par conséquent,



cette inadéquation impose une intermittence du temps: le moment n'est déjà plus là, dès qu' il passe, il a déjà disparu. Cette opération qui nous fait penser le temps, sans être véritablement ceux qui le vivent, est paradoxale car elle nous oblige à envisager une représentation du temps qui s'étire. Et pour autant que l'on suspend tout ce mouvement afin de mieux l'appréhender — c'est-à-dire que l'on n'observe ni le temps, ni son passage et qu'on le décrit seulement — il n'y aura pas d'autre possibilité que celle de l'acteur qui joue: prétendre que vous ne pouvez pas être, considérer le temps sans le sentir vraiment, autrement dit, penser ce qui ne peut être pensé que sous une certaine forme de ventriloquie, en faisant être ce qui n'est pas.

Pot smaller than pot***Pot plus petit qu’un pot*** 2010 Film 16 mm, couleur, muet 2’25"

René Lavand était un magicien argentin. Il perdit un bras à l'âge de neuf ans dans un accident d'automobile. Cependant, le fait de faire travailler sa main gauche lui permettait des tours de magie d'une dextérité incomparable. En réalisant ces tours, il répétait: «Regardez, observez attentivement, on ne peut pas faire plus lentement». On le comparait souvent à Borges, non seulement parce qu'il était originaire d'Amérique du Sud, mais surtout parce que, pendant ses spectacles, il faisait constamment référence à la littérature et à la poésie.

L'un des ses tours de magie devint célèbre sous le nom du «truc de Li Po» ou «le tour des trois miettes de pain». Sur la table, il y avait une tasse de café et trois boulettes de la taille d'un petit pois faites avec de la mie



de pain. Lavand, assis, montrait la tasse au public et après une brève introduction, déclamait le poème du chinois Li Po: «Je prends une bouteille de vin et je la bois parmi les fleurs (et de son unique main, il mettait une miette dans la tasse) et nous sommes toujours trois, en comptant mon ombre et mon amie la lune (et il mettait une autre miette), quand je chante la lune m'écoute, quand je danse mon ombre danse avec moi (il prenait la troisième miette et invariablement, il la jetait au public ou la mettait dans sa poche), la fête terminée les invités doivent rentrer chez eux, je ne connais pas la tristesse quand je rentre chez moi, car nous sommes toujours trois, la lune m'accompagne et mon ombre me suit». Alors approchant de la fin du poème, il renversait la tasse et les trois miettes en tombaient, le même nombre que celles qui se trouvaient au début sur la table. Il répétait le poème en faisant le même tour et disait: «Observez bien, on ne peut pas faire plus lentement».

3 Suns
3 Soleils
2009
Film 16 mm, couleur, muet
0'50"
Production DGARTES,
Ministère de la culture, Portugal
Pavillon portugais,
53^e Biennale de Venise

Newton, dans une lettre qu’il envoie à John Locke, raconte que, dans sa jeunesse, alors qu’il réalisait ses premières expériences d’optique, il a utilisé son propre œil droit pour un test scientifique. Se trouvant dans sa chambre, il ferma sa paupière gauche et à travers la fenêtre, essaya de fixer un certain temps le soleil. Complètement ébloui, il observa les objets de la chambre ou bien resta simplement dans l’obscurité, analysant et réfléchissant sur les effets d’une image rémanente qui l’aveuglait et le poursuivait partout où son regard se posait. En répétant cette expérience plusieurs fois, il comprit que, non seulement juste après l’épreuve du soleil, mais aussi chaque fois qu’il désirait se souvenir de l’expérience décrite ci-dessus, l’image du disque solaire lui apparaissait dans son champ de vision comme une mémoire optique.



Nous nous proposons de décomposer le souvenir de cette image oculaire par le biais d’une autre image (synthèse de cette mémoire) — avec un plan subjectif de l’œil aveugle et ébloui —, en nous éloignant de la rétine, en reculant à l’intérieur de la boîte crânienne et en se dirigeant vers le cerveau: vers l’image qui se trouve derrière l’œil. Ce processus ferait du globe oculaire une chambre ou une grotte, où s’inscrirait l’image mentale ou la représentation de l’image de la cécité. Nous avons donc une vision «en tunnel», similaire à ce qui se passe dans l’allégorie platonicienne de la caverne, où l’œil, ébloui par l’éclat du soleil, rend l’homme incapable de contempler ce qu’il pensait être réel. Mais au contraire, cette image-là deviendrait celle de la vision elle-même. Elle serait ainsi à même de voir aussi le tissu rétinien en tant que structure du visible. Autrement dit, cette image n’existe que dans la mesure où l’on hésite entre ces différentes images du soleil: l’image réellement vue, l’image synchronisée avec le monde et les autres images enregistrées, qui se rapportent à des expériences passées de cécité, comme une suspension de la visibilité.

Bread fruit on oven
Fruit de l’arbre à pain sur le four
2011
Film 16 mm, couleur, muet
2'37"
Production Biennale de São Tomé

Un jour, en conversation avec Maître Bafon (astrologue mandingue), nous avons évoqué des pierres géantes que nous avions vues lors d’un voyage dans le désert d’Atacama. Leur particularité résidait dans le fait qu’il semblait que quelqu’un les avait posées verticalement sur le sol. C’était si évident, que nous avons cru nous trouver devant un ensemble de plusieurs menhirs de la taille de gratte-ciels, répartis stratégiquement, comme dans un jardin de pierres.



Maître Bafon nous a dit à ce sujet: «Tout ce que vous dites sont des choses qui arrivent vraiment. Ces pierres grandissent, elles ont été créées par Dieu, tout comme la terre, avant elles étaient molles, mais avec le temps, elles se sont solidifiées. Dieu fit la pierre et la terre est devenue une pierre. Je vous le dis, cela existe.»

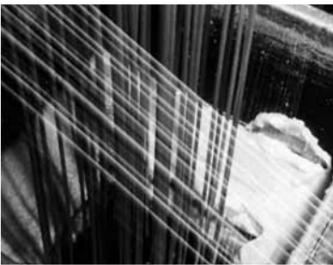
Dans l’un des plus célèbres jardins Zen de Kyoto, on dit qu’il y manque une pierre par rapport aux seize pierres originelles. Aujourd’hui, il n’y a plus que quinze pierres qui parsèment la surface du sable. La légende veut qu’une fois son œuvre terminée, le jardinier fit appeler l’Empereur pour la contempler. L’Empereur, impressionné, fut élogieux face à cette création, déclarant que c’était le plus beau

jardin au Japon et il désigna l’une des pierres comme la plus belle. Aussitôt, le jardinier retira la pierre élue et la jeta. «Maintenant oui», dit-il à l’Empereur, «un jardin est parfait lorsqu’il n’y a rien qui ne se fasse remarquer, il peut dès lors être vu dans toute son harmonie.»

Spaghetti tornado
Tornade de spaghettis
2009
Film 16 mm, couleur, muet
2'47"
Production Fondation Brodbeck,
Catania, Italie

Dans la comédie *Les Nuées*, Aristophane décrit *Le Penseur*: l’école où l’on apprend les grands mystères. Quand Strépsiade y entre, il trouve les disciples de Socrate en classe de Météorologie. Ceux-ci, accroupis, regardent fixement le sol «pour arriver à voir ce qu’il y a sous la terre». Étonné de les voir tous le postérieur tourné vers le ciel, il reçoit la réponse suivante d’un étudiant fervent: «tandis que nos esprits sondent les secrets de la terre, nos fesses devinent les secrets des étoiles, absorbant l’astronomie (météorologie), pour ainsi dire».

Deux images sont ainsi convoquées: celle d’une autruche et celle des étudiants, qui, en essayant de décrire ce qui se trouvait juste sous leur nez, ont découvert par hasard les prémices du phénomène météorologique. Il ne faut donc pas s’étonner que la phrase de Plaute



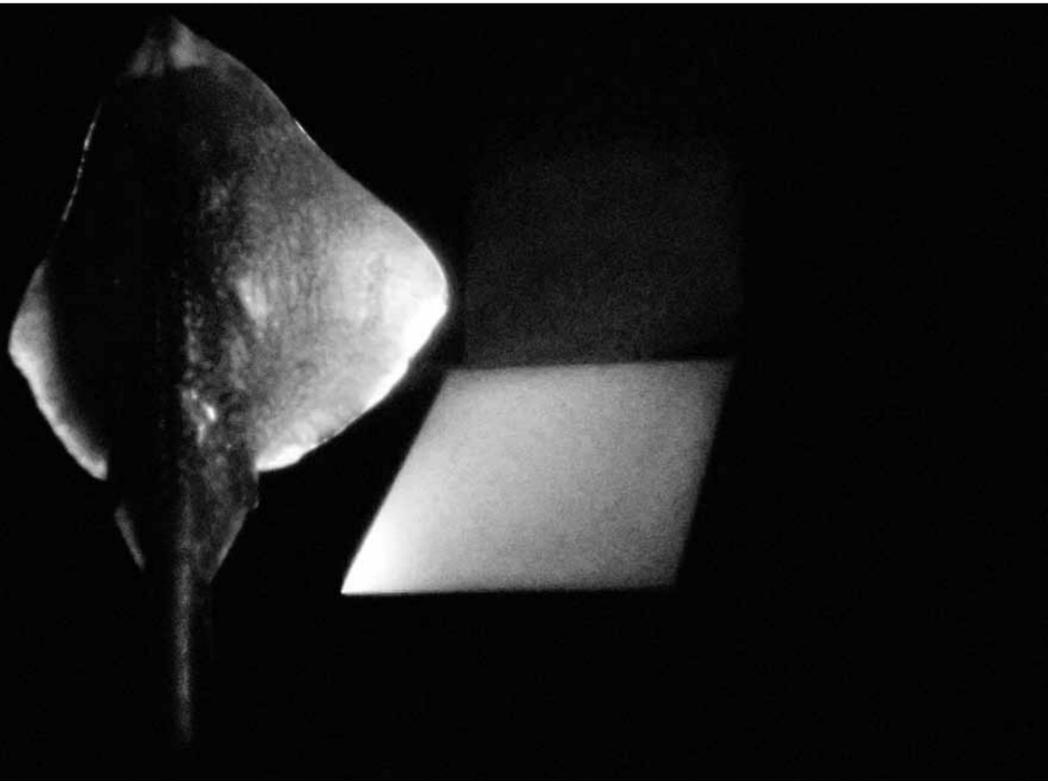
«Chasser le vent avec un filet», désigne la fantaisie, le pêcheur inutile, le météorologue et les élèves de Socrate.

Lucrèce nous rappelle comment il est possible de percevoir l’atmosphère de la même manière qu’un enfant joue avec un kaléidoscope: «Si nous appuyons notre main sur la partie inférieure d’un œil, notre perception change. Nous commençons à voir tout en double: la lampe allumée se transforme en deux points de lumière, le mobilier de la maison se dédouble, les hommes ont désormais deux visages et deux corps.»

The dream of a ray fish
Le rêve d’une raie
2010
Film 16 mm, couleur, muet
2'42"

Qu’est-ce que le miroir a à voir avec l’aveugle? Ou la théorie du rêve mouillé.

1. Maître Caeiro et le rêve de pierre
«Fernando Pessoa: Comment considérez-vous le rêve? Le rêve est-il réel ou pas?
Alberto Caeiro: Je considère le rêve comme je considère une ombre (...) une ombre est réelle, mais moins réelle qu’une pierre. Le rêve est réel — sinon ce ne serait pas un rêve — mais c’est moins réel qu’une chose. Être réel, c’est être ainsi.
Fernando Pessoa: Et comment V. appelle-t-il une pierre qu’il voit dans un rêve?



Alberto Caeiro: Je l’appelle un rêve de pierre.»

2. Qu’est-ce que le miroir a à voir avec l’aveugle?
Un jour, on demanda à un aveugle ce qu’il entendait par miroir
«une machine, répondit-il, qui met les choses en relief, à distance, si elles sont disposées correctement par rapport à elle. C’est comme ma main, elle n’a pas besoin d’être à côté d’un objet pour que je le sente.»
On trouve, dans la description de l’aveugle, le bréviaire matérialiste de la théorie de Lucrèce sur la vision. Pour cet Atomiste les objets sont constitués de pellicules ou de peaux extérieures très subtiles, des particules qui se détachent sans cesse comme des émanations, formant une image fluide qui atteint nos yeux et provoquent notre vision. Ces pellicules seraient

si fines qu’elles pourraient traverser les paupières pendant le sommeil et produire des images aléatoires, juxtaposées, qui préparent le rêveur pour le chemin que constitue la transition entre le rêve réel et le rêve érotique. Clairement, le rêve de Lucrèce s’attaque à l’amour: le corps bien-aimé absent est comme un objet qui perd de sa réalité et ce corps se transforme en organes génitaux.

3. Les rêves mouillés de Lucrèce.
— «L’homme assoiffé est assis sur la berge d’une rivière ou d’une source agréable, il s’apprête à déguster l’eau du torrent.»



— «Les garçons, dans leur sommeil profond, imaginent souvent être dans une salle de bain ou des toilettes pour enlever leurs vêtements. Puis, ils évacuent le fluide de leur corps et même les riches couvertures orientales en sont trempées.»

— «Ceux qui sont sur le point d’atteindre l’âge adulte (...) sont envahis par des images provenant de l’extérieur, qui émanent de divers corps, aux visages attrayants et au physique agréable. Cela stimule les organes gonflés par l’accumulation de la semence. En général, comme si leur fonction était effectivement menée à terme, ils déchargent du liquide et tachent les draps.»

Getting into bed
Se mettre au lit 2011 Film 16mm, couleur, muet 2'47"

Parmi les nombreuses chronophotographies qu’a réalisées Edward Muybridge, l’une d’entre elles montre une femme se couchant dans un lit. Cette séquence d’images, comme tant d’autres que Muybridge a faites (un portrait physionomico-olympique de la révolution industrielle anglo-saxonne), a cependant une singularité paradoxale: le mouvement, phénomène instable que Muybridge se propose de fixer et de révéler à travers les halogénures d’argent, est contrarié. Ce mouvement qui met en scène la femme en train de s’endormir, semble s’arrêter; une immobilité qui devient en même temps une image de repos. La femme se couche et se couvre, dans ce double repos à caractère érotique: même allongé, ce corps ne dévoile aucun attribut et reste caché par un voile, il se montre tout



en restant inaccessible. Cela renvoie à la question de la technique abordée par le philosophe allemand Heidegger, ici traitée et illustrée par la photographie. D’une part, selon Heidegger, la technique photographique est par essence un dévoilement de la nature, révélant ainsi le mouvement comme il n’avait jamais été vu auparavant, montrant au monde le phénomène apparent, l’image, comme une description de l’instant. D’autre part, cette technique présente une difficulté, celle de rendre accessible et de représenter un monde, qui, par essence, se cache en lui-même. Muybridge met en scène un «voile» technique, qui dessine le mouvement comme comme un lent écoulement du temps, jusqu’à sa suspension, offrant de manière énigmatique à nouveau une «occlusion» de la chose en soi.

About the motion of astronomical bodies
À propos du mouvement des corps célestes 2010 Installation avec camera obscura Production Frac Île-de-France/le Plateau, Paris

Un épisode spéculatif. H. G. Wells, dans son livre sur la machine à remonter le temps décrit la première expérience du scientifique utilisant ce procédé. La machine voyage dans les deux directions — dans le passé et dans l’avenir — mais son point de départ est le présent, puisque le scientifique, en démarrant la machine, est encore dans son laboratoire. En accélérant le mécanisme, Wells décrit comment l’observateur voit le paysage se transformer: le soleil accélère son parcours, la voûte céleste apparaît à une vitesse folle tournant autour de la terre, les jours et les nuits se succèdent de plus en plus rapidement, on ne distingue plus le soleil ni les étoiles et la sphère solaire ne dessine plus qu’un arc entrecoupé par les courbes des autres corps cosmiques, qui traversent l’horizon entre les équinoxes.



Nuit et jour ne diffèrent plus l’un de l’autre, et à leur place une teinte gris-bleu remplit le vide. Nous parlons ici d’une image, qui, en embrassant la fiction de tous les temps (l’ensemble des instants en même temps) conçoit cette impossibilité comme une vérité, de manière à produire une image mentale qui s’apparente à l’éternité. C’est le rêve d’un temps indifférencié: sans commencement ni fin, précisément, la concaténation d’une simultanéité. Comme une vision dans un rêve, où l’on observerait des mouvements astronomiques microscopiques et où l’on assisterait à tout l’engrenage de l’univers inhabité, entrant ainsi dans la mécanique d’une horloge avec ses ressorts, ses roues dentées, ses aiguilles et où toutes les heures, minutes, secondes et fractions de seconde s’étirent à l’infini, sans aucune pause.

Cassowary
Casoar 2010 Film 16mm, couleur, muet 4'37"

Dans les cultures primitives, le rituel du prêtre ou du chaman évoque toujours un jeu théâtral magique: une pantomime de danse, où celui qui imite ne fait pas seulement semblant d’être le rhinocéros, mais est convaincu d’être le rhinocéros. C’est de là que surgit l’envie d’être un autre, en «adhérant» à l’animal par effet de sympathie. Lors de cette transformation imperceptible, le chaman se recouvre de peaux, de masques et de feuillages et devient l’esprit de l’animal, pour épouser sans retenue la nature environnante. C’est ce qui arrive lors de la cérémonie de dénomination de la tribu Kayapo. Les chamans, en apprenant la langue



des esprits de la forêt, attribuent un nom aux nouveau-nés: des Noms-Sons empruntés à la Nature.

Cependant, il y a des êtres comme le Casoar qui semblent, avec leur physionomie pittoresque, être une image surnaturelle du monde organique. Comme si déconnectés de la chaîne naturelle des espèces, ils n’appartenaient pas à ce monde. À l’instar des pouvoirs scéniques du chaman, cette volaille géante semble devenir un animal-masqué: une pantomime de lui-même.

Anecdote: on ne sait pas pourquoi le Casoar a un casque sur la tête. Une des hypothèses étant que, comme cet oiseau passe beaucoup de temps sous les arbres, le casque est l’une des façons les plus efficaces pour protéger sa tête des fruits qui tombent.

The horse of the prophet
Le cheval du Prophète 2011 Film 16mm, couleur, muet 2'02" Production Biennale de São Tomé en collaboration avec Lamu Palm Oil Factory

«Le Païen: Qu’est-ce que tu adores? Le Chrétien: Dieu. Le Païen: Qui est ce Dieu que tu adores? Le Chrétien: Je ne sais pas. Le Païen: Comment est-ce possible que tu adores si sérieusement ce que tu ignores? Le Chrétien: C’est justement parce que je ne sais rien sur Lui que je L’adore. Le Païen: Je suis stupéfait qu’il y ait des hommes dévots envers ce qu’ils ignorent complètement. Le Chrétien: Il est encore plus étonnant que l’homme soit dévot envers ce qu’il pense connaître.» (*De Deo Abscondito*, Nicolas de Cues).



Nous pouvons comprendre, désormais, l’interdit iconoclaste, qui, d’une certaine façon, a toujours hanté le monothéisme: une séparation complète entre le profane (l’image) et le sacré (le mot). Cette disjonction, qui à proprement parler est un corollaire platonicien, a justifié, grâce à la suprématie du mot sur la représentation, un certain talent herméneutique d’interprétation textuelle à la recherche d’une vérité cachée ainsi qu’une méfiance générale envers les objets de piété (pratique avec laquelle seul le catholicisme a composé). L’Islam est peut-être la culture la plus orthodoxe à l’égard de l’interdiction de la figuration de la divinité. Il a cependant un objet de culte qui semble contredire cet aspect religieux: Al-Buraq (la foudre), appelé «Le cheval du Prophète», qui a transporté Mahomet dans son célèbre Voyage Nocturne, de la Mecque à Jérusalem, puis à travers les sept cioux jusqu’à Allah. Voici la description du cheval:

«une belle tête avec son mors, plus grande que l’âne, mais plus petite que la mule. Il pouvait lancer ses sabots aussi loin que son regard portait. Il avait de longues oreilles. Chaque fois qu’il grimpaït une montagne, ses pattes arrière le propulsaient et lorsqu’il descendait, c’était au tour de ses pattes avant de le freiner. Il tenait sa force de deux ailes qu’il avait sur les cuisses.»

Al-Buraq est comme un véhicule qui se déplace à la «vitesse de la lumière» et qui permet au Prophète de voyager sans bouger.

ÉPILOGUE

Enthousiasmés par les possibilités métaphysiques de cette Théorie soudaine dite «Extraterrestre», il semble que, dans tout ce que nous avons tourné, dans tout ce qui a été vu maintenant, bien que derrière la caméra, c’est nous qui étions les moins présents.

Forts de cette révélation, nous avons abandonné la responsabilité qui suit. C’est à vous, cher visiteur, qu’incombe le travail le plus profond d’exégèse: donner libre cours à des histoires, qui, ici et là, trouveront des correspondances et qui, en fait, ont été provisoirement assemblées. Et pour paraphraser Álvaro de Campos: «Chacun de nous doit avoir une métaphysique récréative propre, car chacun de nous est chacun de nous.»

«Il n’y a plus rien à dire, parce que ceci est petit, tout comme la fécondation.» (Campos)