

Khristine Gillard

Les formes
du documentaire

Portée politique et
expérience esthétique



Ce projet de recherche invite à un questionnement sur les formes documentaires, leur portée politique et les différentes expériences esthétiques qu'elles proposent, en ouvrant la réflexion sur l'importance du choix des outils et des supports, des lieux de production/fabrication et des formes de représentation, y compris installatives. L'auteure, Khristine Gillard, est cinéaste et membre fondatrice de LABO Bxl, atelier de recherche sur support argentin, en lien avec le réseau international Filmlabs des laboratoires d'artistes. Elle travaille l'image et son hors-champ à travers la réalisation de documentaires, mais aussi sous la forme d'installations, de multi-projections super 8 et 16 mm, de projets photographiques et autres expérimentations photochimiques. La recherche s'organise autour d'un projet en cours intitulé *Tracé/L'homme qui marche rend visible le caché*, une proposition documentaire sur le mode de l'installation. Celle-ci interroge la profonde transformation d'un paysage à travers la rencontre de ses habitants et leur lien avec ce territoire, en mettant en espace et en résistance un ensemble de forces – humaines et naturelles. La réalisatrice emprunte au langage cinématographique, tant digital qu'argentin, et recourt à l'archive, à la photographie, à l'entretien, à l'objet et à différents supports de communication. L'un des axes de la recherche porte notamment sur la possibilité

du choix du support comme choix politique et partie prenante de l'expérience esthétique du documentaire, et sur la création/utilisation d'outils *DIY* qui participent de – et influencent ses modes de production. Dans sa pratique personnelle, Khristine Gillard a jusqu'à présent choisi de travailler principalement en pellicule, dans une économie non-commerciale, sans pour autant se positionner « contre » le digital, mais en travaillant de manière constructive à une redéfinition et à une réaffirmation des attributs et particularités des différents outils, à une reconnaissance de leurs complémentarités en intégration avec l'époque actuelle et à la recherche de leur justesse par rapport aux circonstances de création. Ce projet de recherche, développé en lien avec l'erg (école de recherche graphique) à Bruxelles, a articulé des périodes de recherche personnelle (lectures, analyses, rencontres), des expérimentations artistiques et techniques autour des outils et des supports, et des moments de rencontres (séminaires, projections, ateliers, partage d'étapes de travail) ; moments qui se sont intégrés dans les pratiques pédagogiques de l'école et s'adressaient également à un public plus large, notamment en partenariat avec le cinéma Nova, le festival *Filmer à tout prix* en novembre 2017, et dans le cadre de la résidence Conversations #2 (avec Nina de Vroome) initiée par le GSARA et le CVB.

Khristine Gillard

(K.G.) Le questionnaire post-recherche proposé par A/R utilise dans un certain ordre les mots « cadre », « méthode », « enjeux », « résultat », « bilan », tout en autorisant implicitement la remise en question même de ces termes. On est dans un type de recherche qui cherche ses propres modes de fonctionnement et d'évaluation, par rapport à une recherche plutôt du domaine scientifique ou anthropologique. Je mettrais ces questions en perspective avec les termes « intentions », « intuitions », « mises en relations », « perception », par définition non-mesurables, et je dirais qu'on ne peut pas les traiter séparément. C'est un processus, qui était en cours au moment où le cadre de la recherche a été posé et qui l'est encore aujourd'hui. Il s'agissait de s'interroger sur les formes du documentaire, leur portée politique et les dimensions de l'expérience esthétique qu'elles proposent. Voir comment une forme cinématographique – dans une forme « cinéma » ou dans une forme « étendue » [*expanded*], comme l'installation – peut exprimer, se confronter à, embrasser une question et/ou un geste politique. Ouvrir à un questionnement du rapport entre résister et inventer, comme quelque chose de riche et complexe, intimement lié à notre pratique et à notre rapport au monde.

(A/R) Puisqu'on parle de terminologie, comment définiriez-vous ce couple « résistance » et « invention », que vous conjuguez d'ailleurs à l'infinitif ? La résistance peut avoir une connotation politique, mais elle peut également être entendue de nombreuses autres manières, comme un phénomène physique, par exemple.

(K.G.) C'est ce qui s'est posé tout au long de la recherche. Je ne voulais pas d'un point de départ qui serait ma définition de la résistance, la prise de position, l'engagement, ou les formes d'invention à notre disposition ou celles encore à créer. Je voulais que cette définition soit ouverte, enrichie, malmenée et réécrite en fonction de mes interlocuteurs et des connexions entre eux. Tout s'est construit en convoquant et en faisant travailler des alliances multiples et multiformes – intention qui était présente dès le projet de départ. Pour répondre à l'une des questions d'A/R à propos de la méthodologie, l'envie était de créer des zones de contact, des espaces temporaires où pouvaient entrer en relation, en frictions, des pensées qui coexistent, bien qu'elles ne soient pas forcément liées à un même domaine d'activité ; en faisant référence autant à la politique qu'à la philosophie, l'écologie, la pratique artistique dans son rapport au corps, au cinéma (et à l'histoire du cinéma), aux arts plastiques. Cette partie de la recherche s'est développée sur le mode de la rencontre, soit en binômes (parfois sous la forme d'entretiens enregistrés), soit en groupes de recherche. Mon invitation se présentait comme suffisamment non-directive pour pouvoir laisser libre cours à l'interprétation. Il fallait éviter d'avoir des attentes normées ou trop formalisées. À aucun moment il n'a été question de prouver une hypothèse, avec une stratégie, un trajet allant d'un point A à un point B, avec des étapes prédéterminées et objectivables. La recherche est dans le plaisir de la marche et le chemin n'est pas linéaire. Mais j'exprimais toujours clairement la raison intuitive de mon invitation, du désir de cette connexion-là. Après, libre aux « invités » d'y répondre ou pas, de la détourner, de l'interpréter différemment. Ce système d'invitation supposait aussi une part de risque. Je m'exposais au danger que certains ne se sentent dans l'obligation de répondre à une commande, de livrer un discours, de répondre en fonction de ce qu'on pourrait attendre d'eux. C'est ce que j'ai toujours essayé de désamorcer. Par exemple, en faisant intervenir quelqu'un avec un parcours très académique au sein d'un groupe de recherche qui ne l'était pas du tout, en mettant en présence des artistes,

des cinéastes, des praticiens, des chercheurs, des techniciens, des programmeurs, des producteurs, des enseignants, des étudiants, des spectateurs, afin de provoquer des déplacements et de nous mettre – les invités, les participants, et moi-même – face à la responsabilité de notre regard sur les choses. Que voit-on depuis notre position particulière ? Comment nos connaissances partielles entrent en lien avec la subjectivité des autres, comment nos regards interagissent, comment rendre visible une expérience singulière et en nourrir le commun ?

(A/R) En science, on dit qu'il y a deux types d'approche, une approche inductive et l'autre déductive. Ici, les deux semblent cohabiter simultanément. D'un côté, vous avez donné des impulsions en ciblant des personnalités particulières, et de l'autre, vous vous êtes volontairement mise dans une position de récepteur, qui accueille et recueille les indices pour pouvoir les réinterpréter.

(K.G.) Ce qui m'intéresse, c'est de canaliser des énergies. La recherche a aussi ses rythmes propres, elle permet de prendre le temps de reformuler les mêmes questions sous différents angles, avec d'autres intervenants. Elle est libre, tentaculaire, c'est son luxe.

Par rapport à l'importance essentielle du dialogue et de la mise en commun, je pense à ce que disait Johan Grimonprez lors d'une conférence à propos des nouvelles manières de raconter [*new storytelling*] : on apprend à savoir qui on est à travers le dialogue. On ne peut pas se chatouiller soi-même, ça ne marche pas, on a besoin de quelqu'un d'autre pour ça. La recherche, c'est exactement cela : trouver des gens pour nous chatouiller.

(A/R) C'est donc une position à la fois confortable et inconfortable, puisqu'il y a un moment où le plaisir peut devenir souffrance lorsqu'on se fait chatouiller. On peut être touché là où on est fragile et au moment où l'on s'y attend le moins.

(K.G.) Bien sûr. L'un des buts du partage de cette réflexion était de mettre en question certaines pratiques et principes. Ne fût-ce que se rendre compte parfois qu'on en a. Pour prendre un exemple concret, Federico Rossin [historien du cinéma, programmeur au festival *Cinéma du Réel* et aux *États généraux du documentaire* de Lussas, invité dans le cadre du groupe de recherche à l'erg], un des complices essentiels de la recherche, m'a montré des films dont il savait pertinemment qu'ils allaient me faire réagir, susciter chez moi des arguments immédiats, voire de la colère, mais qui touchaient précisément à l'un des points qu'on souhaitait aborder et me faisaient travailler. Je cherchais des gens qui n'allaient pas simplement abonder dans mon sens, mais participer d'un mouvement ; parfois de manière fondamentale, ou parfois de manière très précise, très localisée, comme un point d'acupuncture. Comme l'exprime Stoffel Debuysere [programmeur à *Courtisane*], il faut continuellement s'interroger sur la circulation du sens, la circulation de fictions et frictions qui pourraient avoir leur propre rôle à jouer dans le réarrangement de notre monde sensible¹.

(A/R) Ce qui nous amène à poser ce constat ou cette réflexion : comment arriver à faire cohabiter les intérêts individuels et collectifs au sein d'un groupe de travail, sachant que le but de la recherche en définitive est de nourrir une pratique artistique autonome et qui plus est, portée par un individu ? Comment s'approprier sans la détourner cette intelligence collective ?

(K.G.) Le but de la recherche ne se limite pas à nourrir une pratique artistique autonome. Tout ne devait pas tourner uniquement autour de mon travail. Dans le projet initial, j'avais proposé de développer deux principaux pans de recherche en parallèle.



fig. 02

fig. 01 En page d'ouverture au présent entretien :
L'homme qui marche rend visible le caché,
boucle 16mm, 2017.

fig. 02 *Indio Maiz*, boucle, élément de l'installation
L'homme qui marche rend visible le caché, 2017.

Khristine Gillard

Pour résumer : d'une part, la mise en commun de réflexions à partir du travail d'autres praticiens et théoriciens, sous la forme de rencontres-projections en groupes de recherche à l'erg ; d'autre part, le développement de ma recherche documentaire personnelle, centrée en particulier sur un projet cinéma/ installation en cours [*Tracé/L'homme qui marche rend visible le caché*]. C'est ce que j'ai fait et, évidemment (et heureusement), l'un a contaminé l'autre. Les effets d'un tel type de recherche, mêlant approche théorique, pratique, « par l'exemple », expérimentale, jusqu'à la fabrication d'outils, etc., sont multiples et agissent sur différentes strates et étapes du processus créatif. Certains effets sont immédiats, parfois même du type « déclic » ; certains travaillent plus en profondeur, voire en latence, comme un « acquis » pas forcément définissable mais dont on sait qu'il va nous accompagner, affiner la pensée et le geste, entrer dans la mémoire du corps, et participer de notre rapport au monde. Je pense par exemple à la recherche de la juste distance, propre à chacun. Le choix d'un cadre, d'une optique, peut être extrêmement politique. Comme celui, au-delà de ce qu'on montre ou on ne montre pas, de la manière dont on le donne à percevoir. C'est vrai autant pour le cinéma que pour les formes installatives.

(A/R) L'étape de dissémination, qui consiste à communiquer sur la recherche, a fait partie intégrante du processus de travail. Comment avez-vous fait pour rassembler ces multiples pistes pour les faire converger ensuite vers votre sujet de recherche ? Parmi toute cette masse énorme d'entretiens et de conversations, il y a sans doute eu des moments forts. Comment arriver à les cristalliser et à les faire ressurgir, hormis à travers l'évocation de votre propre mémoire ?

(K.G.) Il fallait éviter d'être dans un réflexe d'accumulation d'une matière, qui n'est de toute façon pas tangible et vérifiable en tant que telle, et rester dans une pensée vivante, en mouvement. Ce n'est pas que du domaine de la parole, il peut s'agir d'un geste. Bien sûr, j'ai aussi recouru à des méthodes classiques d'enregistrement, de retranscription, mais sans chercher à chapitrer, définir, circonscrire, catégoriser. Certains moments ont été filmés. Quant aux multiples pistes, n'ayant pas été empruntées par hasard, je pense qu'elles s'organisent naturellement, entrent en constellation – plutôt qu'elles ne convergent –, et que des liens entre elles peuvent apparaître de façon plus ou moins évidente. Par contre, le travail a *posteriori* de cristallisation-communication dont vous parlez n'a pas encore pu être fait, le processus étant toujours en cours. C'est d'ailleurs dommage de ne pas pouvoir l'intégrer en partie à cet entretien. Mais c'est un vrai travail de digestion, d'analyse, de recoupements, d'ouverture, de critique aussi. Certaines collaborations lancées pendant la recherche vont se poursuivre.

En dehors des groupes de recherche, l'entretien est l'un des outils que j'ai privilégiés. Je n'enregistrais jamais la première rencontre, qui servait plutôt à s'approcher et sentir un terrain commun ou à définir un cadre d'entretien. Avec certaines personnes, l'essentiel s'est passé dans ces moments informels. Le fait même de ne pas avoir arrêté les choses, ce sentiment de ne pas avoir déjà « tout dit », gardait ouvert le flux de la conversation. Une réalisatrice m'a écrit à propos d'un souvenir d'enfance très précis, qu'elle associait à sa première prise de conscience du rapport entre art et politique. J'ai eu de nombreuses conversations avec une cinéaste-plasticienne, où elle me disait ses doutes par rapport à la légitimité de l'artiste à prendre une position politique dans son œuvre. Quelque temps après, elle m'envoyait soudainement ce message en lettres capitales : « POETRY as the MOST POLITICAL ACT ». D'autres m'ont envoyé des images, des textes.

(A/R) Est-ce qu'il ne faudrait pas réviser notre conception de la création et déplacer le curseur de l'invention sur la ligne du temps ? Les rencontres ne font-elles pas partie du processus créatif en tant que tel, au même titre que l'œuvre filmique qui en découlera ? Comme sur une partition, les multiples voix et portées se rejoignent et finissent par créer le chant dans son ensemble.

(K.G.) Oui, l'un des axes de cette recherche a également été de questionner différents espaces d'invention, en observant les liens entre dispositifs, outils et création. C'est intéressant aussi de considérer la question de la rencontre du point de vue du concept de « personnage-protagoniste », par exemple, souvent considérée comme centrale en documentaire, et que j'ai personnellement toujours évitée, détournée, réinterprétée dans mon travail. Pour moi, la force de l'incarnation, ou de la circulation d'une parole, ne passe pas par un besoin d'identification ou de représentation. Je n'ai d'ailleurs jamais voulu considérer l'humain comme le centre de tout, comme tendrait à nous l'imposer l'organisation ethno-centrée de notre société ou nos repères culturels. Dans *Cochihza* ou *Miramen* (deux de mes documentaires précédents), l'intention était de filmer de la même façon et sans ordre présumé d'importance, animaux, minéraux, végétaux et humains. Cette question de l'incarnation par opposition à la représentation a aussi habité cette recherche, de manière plus spécifiquement liée aux formes du « politique » en documentaire. Qu'est-ce qui peut être transmis d'une rencontre ? On ne peut pas se mettre à la place de l'autre, on ne peut pas parler pour lui. Comment incarner cela au travers d'un film ou d'une installation ? Ce qui soulève aussi la question de la fictionnalisation, quel que soit le mode de mise en scène (par le simple fait même du cadrage, du montage et de la mise en espace). Quelle est notre marge d'invention ? À ce propos, j'ai voulu rencontrer d'autres praticiens. Je pense entre autres à Alexis Destoop, dont le travail m'intéresse beaucoup, notamment parce qu'il ne se considère pas cinéaste, même si son œuvre est extrêmement cinématographique, jouant sur la frontière poreuse entre fiction (ou allégorie) et documentaire, et travaillant sur la force des lieux, leur mémoire. C'est peut-être justement autour d'une certaine interprétation de la notion de personnage que se chercherait selon lui le trajet entre installation et film de cinéma. Pour revenir à la question de la dissémination de la recherche, j'utiliserais plutôt le mot « contamination » ; c'est celui que choisit très justement Laurence Rassel, directrice de l'erg. J'avais envie que ces rencontres puissent être contaminantes au sein de l'école et d'une communauté plus large et non exclusive, donc partagées collectivement, pour voir comment, à partir de là, on creuse et on interprète. Rien que le terme « collectif » appelle réflexion. Qu'est-ce que le commun ? Comment mettre en commun ? Comment trouver une juste manière de nommer cet espace de pensée en construction ? Parle-t-on de séminaire, de *workshop* ? En fonction du lieu, que ce soit à l'université ou en école d'art, les dénominations vont varier.

(A/R) Il n'y a pas que les termes qui varient, les critères d'évaluation de la recherche universitaire ne sont pas identiques ni superposables à ceux de la recherche artistique, qu'elle se fasse en école d'art ou en dehors. C'est important de resituer le cadre qui sous-tend ces activités. Ce sont aussi des questions éminemment politiques.

(K.G.) Complètement. Le questionnement sur la recherche artistique elle-même est extrêmement lié avec les thèmes abordés par cette recherche en particulier – sa portée politique, l'expérience esthétique proposée, le lieu dans lequel elle peut advenir. La question de savoir comment se nouent politique et création

se pose déjà dans la manière dont s'organisent la méthodologie de recherche et les espaces où peut exister cette mise en mouvement de pensées collectives. Ce n'est pas anodin que la recherche ait été menée au sein de l'erg où la transversalité et l'expérimentation sont au centre de l'enseignement et où, entre autres, les questions de rapports enseignants-enseignés sont réellement posées.

Qui est ce « nous » en travail de réflexion collectif ? Il s'agissait de rassembler des forces autour de questions en résonances, à partir du cinéma, des arts plastiques, de la performance, de l'activisme, de thématiques de déconstruction des codes et de (ré)appropriations de techniques, de rôles (y compris celui de « spectateur »), de matières, etc. tout en évitant le « panel », la position « magistrale ».

(A/R) Est-ce qu'il n'est pas important justement de garder cette forme de disparité dans la prise de parole, plutôt que de tenter de l'aplanir ?

(K.G.) Oui, il fallait garder la richesse des particularités et disparités des pratiques de chacun. C'est là où la question de la forme ressort et où la discussion devient intéressante. Par exemple, lors de la rencontre avec Dario Marchiori, maître de conférences et historien du cinéma. J'ai sciemment posé un titre à son intervention, sachant qu'il allait potentiellement susciter polémique : *Le cinéma militant et le formalisme*. J'avais mis « et », mais bien sûr la plupart ont lu « versus ». J'avais invité à participer à ce groupe de recherche des gens qui étaient susceptibles de réagir à ce qui pouvait être perçu comme une opposition binaire. L'intention était de déconstruire certains codes et préjugés peuplant les questions d'engagement au cinéma et de radicalités de formes. C'était intéressant de commencer par l'intervention de Dario (la première du cycle de rencontres-projections), notamment pour donner un certain ancrage historique à la notion de formalisme au cinéma, en la liant à un programme de projections au Nova, titré *Censure, forme et politique*, qui rassemblait des films de l'Est européen à l'expérimentation formelle poussée mais censurés pour des raisons strictement politiques, dont *Ne pleure pas* [*Nie Placz*, Grzegorz Królikiewicz, Pologne, 1972], film muet en 35 mm de 9 minutes, un violent concentré d'exaltation, de rébellion, de liberté dont on ne sort pas indemne. Plus tard, en groupe de recherche avec Federico Rossin, on a continué à explorer différentes démarches d'engagement cinématographique, entre autres à travers le travail de Marc Karlin, dont le parcours de cinéaste et l'activisme politique l'ont mené d'un cinéma militant classique à une recherche sur la forme et à une approche radicale de l'esthétique documentaire. Pour Karlin, il y a des films qui illustrent et des films qui illuminent. Il disait de la forme qu'elle devait être aussi radicale que le propos politique, et a d'ailleurs exploré des formes assez expérimentales, comme dans le film *Nightcleaners*, chef-d'œuvre documentaire sur les conditions de travail et la lutte sociale des travailleuses de nuit (réalisé au sein du Berwick Street Film Collective), où il retravaille les images du film à la tireuse optique pour en démultiplier les forces. Comme le dit Federico, c'est un film puissant où le politique irrigue littéralement la forme.

(A/R) L'un des enjeux de la recherche était donc d'arriver à casser cette équation binaire entre militantisme et formalisme, qui fait l'apanage d'un certain documentaire.

(K.G.) Oui, en partant du principe que cette opposition est factice, c'est juste un point de départ basique au dialogue. C'est aussi évoquer certaines limites d'un art militant codifié, « dénonçant », qui peut parfois ne provoquer qu'une indignation morale et pas une vraie colère politique. C'est oser parler de dramaturgie par la forme, trouver d'autres façons de raconter, des enchaînements inattendus, en tordant les évidences, en ouvrant d'autres

espaces d'engagement possibles (comme dans le cinéma expérimental par exemple). Ou comment déployer pleinement l'outil, la forme, plutôt que de la restreindre à un système de codification, comment rendre « étrange » pour mieux éprouver le réel, pour voir, redécouvrir et pas seulement « reconnaître » quelque chose qu'on connaît déjà.

(A/R) Le travail par l'exemple, qui se trouve à mi-chemin entre la théorisation et la pratique, permet ce travail d'analyse cinématographique en direct.

(K.G.) Le travail par l'exemple crée des réactions immédiates, qui doivent pouvoir exister hors jugement ; ensuite on creuse. Se pose, souvent de façon très personnelle et pointue, la question de l'éthique ou de la légitimité, dans l'exercice d'une pratique artistique en lien avec le politique. Parmi les questions soulevées par certains films partagés en groupe de recherche, on retrouve celle de la parole. Parfois elle ne résout rien, c'est le corps qui porte le politique, la puissance du geste, et pas le discours, quelque chose qui est parfois de l'ordre d'une énergie pulsionnelle, où peut même s'oser la beauté – surgissant hors de la banalisation ou de la vacuité de la « belle image ». En contrepoint, on a aussi projeté un film en 16 mm noir d'un bout à l'autre, à part quelques apparitions fugitives, qui évoque l'impossibilité de la représentation, tout en parlant du rôle des artistes dans le processus révolutionnaire [*Close-up* de Peter Gidal]. Une question centrale, que chacun s'approprie à sa manière, et qui me ramène en tout cas au cœur de ma pratique documentaire : celle de chercher comment ne pas uniquement « se mettre face à » une situation (un conflit, une problématique) mais plutôt tenter de créer un espace pour cette situation en nous.

(A/R) Les rencontres étaient-elles publiques ? À qui s'adressaient-elles ?

(K.G.) Tout à fait. Il était annoncé que ces rencontres-projections avaient lieu dans le cadre d'une recherche, mais elles étaient accessibles à tous sur réservation. Les types d'interaction variaient en fonction des contextes et des lieux. Bien sûr, les rôles de spectateurs et de praticiens peuvent être interchangeables et se contaminent les uns les autres, même si la plupart des gens qui ont participé aux groupes de recherche, qu'ils soient chercheurs, réalisateurs, curateurs, professeurs ou étudiants, y intervenaient à partir de leur propre pratique, avec un regard assez situé, mais tous rassemblés autour du questionnement de la relation entre politique et esthétique, résistance et invention ; et ce dans une transversalité des pratiques vitale à la recherche : philosophie, poésie, cinéma, politique, écologie, psychologie, esthétique, technologie, sensorialité, etc. On peut penser au concept d'écosophie de Guattari : non pas *une* révolution mais un processus révolutionnaire multiple, impliquant des fractures et mutations locales, relatives, nécessairement collectives et incessantes².

(A/R) Comment s'est articulé le passage entre la dimension plus discursive de la recherche, que l'on vient d'aborder et le travail en atelier, avec ses phases de tests, de mises à l'épreuve de concepts et d'interrogations d'un point de vue plastique ou esthétique ?

(K.G.) La plupart des conversations et rencontres ont eu lieu en parallèle à mon travail personnel, au LABO notamment, pour la création des éléments de l'installation documentaire *L'homme qui marche rend visible le caché*. Je découvrais que certains d'entre eux pouvaient exister comme des pièces autonomes, mais posaient la question de la contextualisation et de la nécessité de légende. Il y a eu différentes phases d'expérimentation. J'ai fait une résidence de quelques jours dans la galerie Putsch à l'erg, où j'ai pu présenter un *work-in-progress*, mettre à l'épreuve des procédés d'installation et tester la mise en espace et les



fig. 03

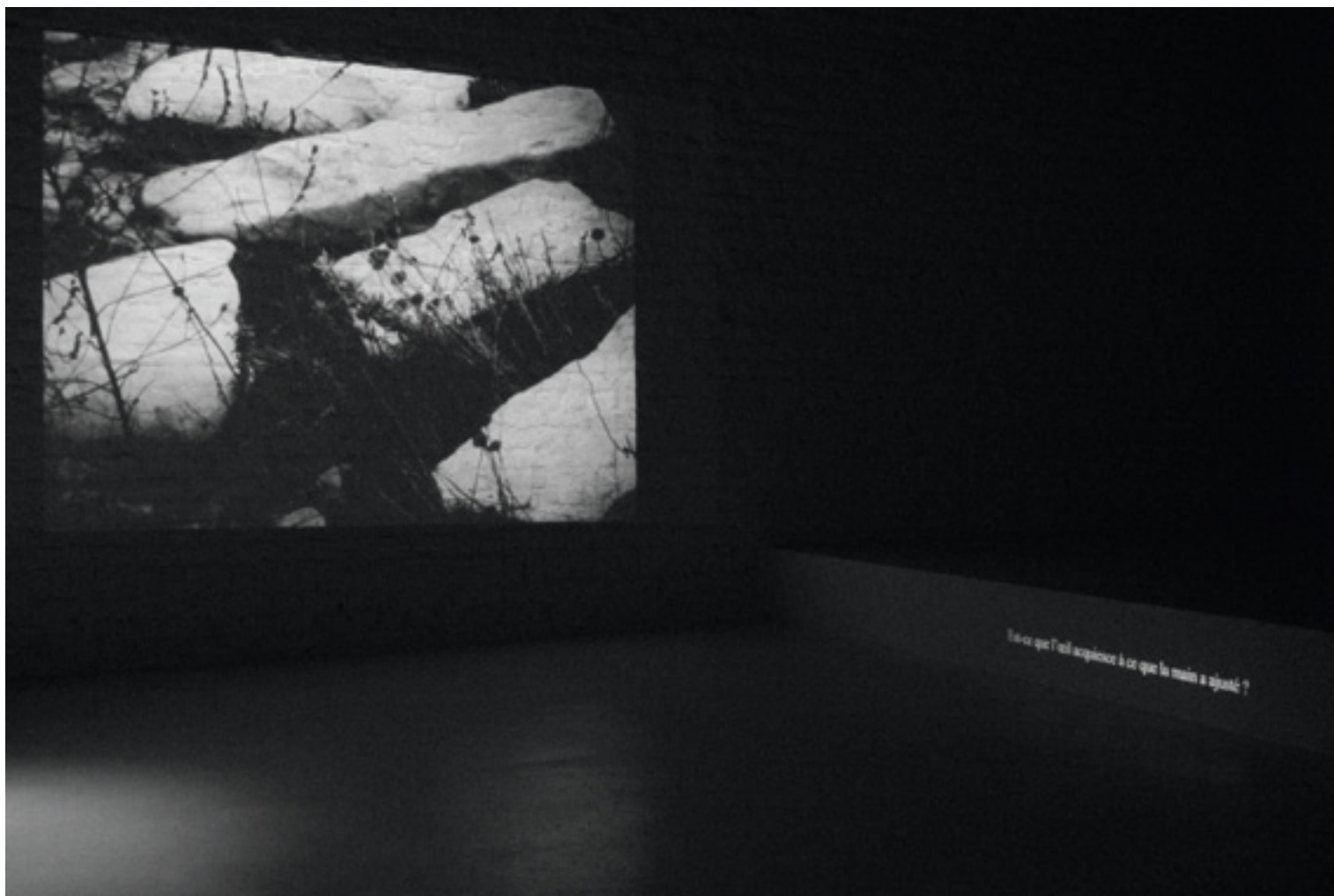


fig. 04

fig. 04 *Portée*, installation double-projection : 16 mm, digital et texte vidéo (*Conversation sur la colline avec Alain, tailleur de pierre*), boucles, son spatialisé, 2017.

Khristine Gillard

interactions entre différentes pièces, avec un public averti. Il y a eu d'autres moments de résidence avec des collaborateurs techniques, entre autres autour de la spatialisation du son. En parallèle, il y a eu une opportunité de concordances entre la recherche et la résidence *Conversation* que je partageais avec la cinéaste Nina de Vroome, lancée par le Gsara et le CVB. L'invitation était assez libre, puisqu'il s'agissait en fait d'une résidence tout à fait virtuelle, sans lieu, si ce n'est ce lieu imaginaire qu'on a créé et habité à travers notre rencontre, Nina et moi. Il s'agissait d'entrer en conversation à partir de nos pratiques documentaires respectives, sachant qu'on ne s'est pas choisies et que nos univers et nos outils sont très différents. Cette rencontre a pris des formes multiples qui se sont cristallisées en plusieurs événements publics, dont un temps de présentation à la MAAC [Maison d'art actuel des chartreux, à Bruxelles]. Le point commun entre la recherche et cette résidence était une extrême ouverture à « ce qui advient ». Le principe de conversation m'a permis de partager, entre autres, des étapes de la recherche en cours, dont quelques éléments de l'installation *L'homme qui marche*, la recherche en 16 mm comprend des expérimentations chimiques et un travail de tirages multiples à partir d'une même image. C'est une façon d'approfondir l'image, sa présence en est étendue, fouillée dans ses épaisseurs, étirée. On fait l'expérience de l'instant présent comme d'une progression, au rythme du déroulement du film dans le projecteur. On le voit, on l'entend. L'image argentique propose un rapport particulier à la présence, dans le sens où l'image ne peut pas être détachée de son support, elle lui est intimement liée. Pour *Portée* [installation en double-projection 16 mm et texte vidéo, sonore], j'ai travaillé sur des formes d'asynchronisation entre images, sons et textes dans l'espace, en jouant sur des temps dilués ou concentrés, et sur la juxtaposition de possibles temporalités d'un film. J'ai donc pu tester des procédés installatifs et les confronter à un public non-initié aux enjeux de ma recherche.

(A/R) Cela met au jour la question du statut des éléments qui sont montrés dans le cadre d'une exposition qui se veut la restitution publique d'une recherche. Doit-on parler d'œuvres ou de fragments ? Comment rendre intelligible ce processus caché ou invisible pour le spectateur ?

(K.G.) Oui, ce qui est proposé est un partage de recherche, pas une œuvre en soi mais une potentialité, un devenir. En ce qui concerne l'exposition *Conversation* avec Nina, je tiens à préciser que son sens premier n'a jamais été d'être la restitution de ma recherche, mais que la concordance de calendrier m'a offert l'opportunité d'en partager quelques éléments, choisis dans le contexte de notre conversation, en dialogue avec d'autres pièces présentées. Dans ce cadre, il n'a jamais été question de présenter les choses comme un tout ; cette exposition ne faisait pas œuvre commune. Sa mise en espace impliquait d'ailleurs qu'on ne puisse en embrasser la totalité – c'est seulement par le fragment que peut s'entra-percevoir le tout. On a édité une publication à l'issue de la résidence, *Entre les mains – N & K*, qui n'est ni un catalogue d'exposition ni un compte-rendu, mais un livre-trace qui réaborde la conversation sous d'autres angles.

(A/R) Autant dans les moments de rencontre collective, comme celles évoquées plus haut, le « nous » permettait de créer un langage commun, autant lorsque vous vous êtes retrouvée confrontée à la recherche artistique d'une autre réalisatrice, il est apparu important de faire jouer les écarts au sein d'approches esthétiques et de régimes visuels très divers. En ce qui concerne le moment de résidence

à l'erg, qui a précédé celui de l'exposition à la MAAC, il me semble qu'il a permis de jeter les bases de cette nécessaire interactivité avec le spectateur et de définir de nouvelles frontières.

(K.G.) Par rapport à la question des « résultats » formels, la résidence à l'erg m'a permis de réfléchir à la manière dont la mise en espace tord ou non les intentions de départ et questionne la façon de raconter, ce qui peut créer un nouveau récit potentiel. C'est l'une des premières fois que je montrais des éléments d'un projet encore en fabrication. J'ai pu partager mon travail en cours – boucles 16 mm, extraits vidéos, archives, images de propagande, textes, objets – avec les étudiants de l'erg pour le fouiller via d'autres perspectives, notamment celle de la narration spéculative (dans le cadre du master dirigé par Fabrizio Terranova et Yvan Flasse), en parlant des intentions de mise en espace, ce qui m'obligeait à formuler et décrire le type de relation que je voyais entre tous ces éléments. C'était intéressant de travailler sur cette pensée en acte, découpée et dépliée en petit groupe.

(A/R) Après toute cette recherche, comment vous situez-vous par rapport à l'engagement dans votre propre travail ?

(K.G.) Le cinéma est un mode d'engagement, mais ce n'est pas uniquement là que se définit notre engagement. La question est aussi : à quoi notre pratique nous engage ?

Il y a quelque chose dont on n'a pas encore parlé, et qui est également un des pans importants de la recherche, c'est la question du choix du support de création. L'utilisation de la pellicule est en quelque sorte aussi une forme d'engagement qu'on peut qualifier aujourd'hui de politique, et qu'on porte collectivement au sein de LABO Bxl. Pendant le temps de recherche, j'ai participé à différentes rencontres³ des laboratoires indépendants du réseau FilmLabs⁴, dont LABO Bxl fait partie et qui rassemble près de 50 laboratoires cinématographiques partagés – « artists-run-labs » – dans le monde. Et j'ai invité en décembre, en collaboration avec le cinéma Nova, quelques membres d'autres labos européens à Bruxelles à partager leur travail et échanger autour des questions qui nous occupent, notamment Nicolas Rey et Stefano Canapa de l'Abominable (Paris), Anja Dornieden et Juan David Gonzalez Monroy de LaborBerlin. Nous avons réfléchi à la manière dont on développe et on garantit une autonomie de sa pratique en mettant en commun, en pérennisant la connaissance et la transmission des outils et des savoir-faire, en créant des espaces de production adaptés et mutants ; comment on se positionne dans ces modes de création, individuellement et collectivement, et comment ces objets cinématographiques sont distribués. Il y a réellement un cinéma qui se fabrique dans ce réseau de labos, qui est reconnu, et qui ne pourrait pas se faire ailleurs.

(A/R) Un cinéma qui est en résistance par rapport à l'industrie cinématographique ?

(K.G.) D'une certaine manière, par la force des choses et les logiques du marché. Mais le choix des termes est important, on n'est pas campé sur une position défensive, ce serait extrêmement réducteur de nous représenter comme uniquement « en réaction ». On n'a pas commencé à travailler en pellicule, et dans une démarche *DIY*, parce qu'elle allait disparaître ! On est en quelque sorte en résistance parce qu'on défend la possibilité du *choix*, la cohabitation de l'analogique et du numérique, alors que le marché actuel entraînerait sans recul ni débat la disparition d'un outil et son remplacement par un autre. On n'est pas une bande de nostalgiques passéistes, ce qu'on défend et ce qu'on veut transmettre, c'est que l'argentique est aujourd'hui, toujours et encore, un outil d'expérimentation et de création contemporain. Pour le continuum hybride !

La recherche a d'ailleurs contribué à mettre au point au LABO – grâce au savoir-faire de l'un des membres de l'équipe,

Maxime Furher – un outil d'hybridation par excellence : le kinéscopage-maison, qui nous permet d'impressionner une source d'image digitale sur pellicule. C'est d'abord un outil technique, mais son exploitation créative est sans limites et chacun peut se l'approprier à sa manière.

Dans la construction toujours participative du programme des rencontres entre labos, l'habitude est d'afficher sur de grands tableaux nos questions en vrac et d'organiser les tables de discussion en fonction. L'une des questions était : définirait-on notre communauté comme « expérimentale » ou simplement comme « analogue » ? Ou encore : est-ce qu'on a besoin du communisme analogue pour sauver le marché du film ? L'idée, n'est pas de se rassembler « contre » mais « pour », avec toutes les raisons et formes multiples qui nous différencient et nous relient. Cette disparition annoncée de l'argentique, on a décidé de ne pas le prendre comme une fatalité, mais comme un contexte pour rendre les choses différemment possibles, pour *inventer*. Paradoxalement, la fin annoncée du cinéma en pellicule nous a aussi apporté certaines opportunités. La fermeture de la plupart des laboratoires commerciaux a rendu accessibles aux laboratoires d'artistes des outils qui ne l'étaient pas avant. Beaucoup de précieuses machines, destinées à la poubelle, ont pu être récupérées et remises en route par les labos du réseau. Cette récupération, non seulement renforce notre autonomie de fabrication, mais peut être elle-même stimulation créatrice, là où l'outil se laisse aussi détourner et invite l'idée. Via le site du réseau et les différents outils développés en ligne, on peut partager très facilement nos questions techniques, offres d'échanges de matériel et de pièces détachées, recherches, recettes et autres informations utiles.

Bref, pour en revenir à A/R, je trouvais essentiel d'explorer ces liens entre politique et esthétique et d'aborder cette inépuisable opposition forme/fond, en questionnant aussi l'importance des supports, des outils, des dispositifs, des lieux de fabrication et de leur philosophie.

(A/R) Le choix de la pellicule crée-t-il une esthétique commune ?

(K.G.) Le choix de la pellicule ne doit pas être un choix seulement esthétique. C'est vrai, la pellicule a une esthétique propre mais, bien plus que ça, elle induit une expérience particulière. L'image est imprimée par la lumière sur un support physique, qu'on peut toucher. Quand la pellicule passe dans le projecteur, la lumière fait apparaître, par transparences et obturations rythmées, une image vivante, dont la vibration garde l'œil en alerte. La disposition des grains est aléatoire et, même dans un plan fixe, chaque photogramme est différent. C'est physiologique, l'expérience sensorielle de la projection en pellicule est physiquement incomparable avec celle qu'on peut avoir lors de la projection d'un fichier digital. Je ne dis pas que c'est la condition absolue de l'émotion, l'impact émotionnel ne tient évidemment pas qu'au support ; on peut être complètement retourné par un film tourné en digital à haute définition, mini-dv, ou hyper pixelisé. Mais je pense que certains projets appellent cette expérience de l'argentique et, selon moi, ne sont pas envisageables sans elle. Ils sont tout simplement fabriqués-pensés en pellicule, pour proposer cette expérience-là précisément.

Le rapport de perception à un support, la relation entre le choix d'un support de tournage et la réception d'un film, par exemple, ont plus de portée qu'on ne voudrait nous le faire croire. Un cas concret, peut-être l'une des prémises lointaines de ce désir de recherche : mon tout premier documentaire, *Des Hommes*. Le film évoque la relation entre quatre femmes, prostituées indépendantes travaillant en vitrine au quartier nord, et des hommes, pas forcément des clients. Le film parle surtout d'un rapport à l'autre et à l'intime. C'est un film sur la lumière, le lien entre

intérieur et extérieur, séparé par quelque chose d'aussi fin qu'une vitre, sur un rythme, un temps particulier, parce qu'une part importante du métier de ces femmes, c'est l'attente, beaucoup de temps pour penser. Le fait de vouloir tourner ce film, non seulement avec des femmes indépendantes et non victimes de la traite, mais dans une forme photographique assez radicale, et surtout en pellicule 16 mm couleur, a été fortement critiqué. L'argument principal était le danger d'« esthétisation du sordide » (parce que c'était jugé comme un sujet sordide) par un film qui se disait attentif à l'écoute, à la lumière, et qui osait « accorder de la beauté » à ces lieux. Un choix de forme et de support devenait soudainement éminemment politique. Cette crispation pouvait être vue symboliquement comme la négation de l'existence de ces femmes en tant que femmes ; ce que les travailleurs et travailleuses du sexe vivent tous les jours, non pas de la part de leurs clients, mais à travers le regard posé sur eux et sur elles par une société bien-pensante. Est-ce qu'au final ce film est politique ? Je pense que toute démarche documentaire l'est d'une manière ou d'une autre. En tout cas, il a beaucoup été utilisé dans les milieux associatifs pour contribuer à un autre regard sur cette profession. C'est un film qui n'affiche aucun contenu militant explicite mais qui, par sa forme, propose un pas de côté, un temps de rencontre, en nous emmenant simplement à sortir de nos automatismes de perception et à regarder autrement.

(A/R) En vous entendant décrire l'expérience de réception, on peut se demander tout de même s'il n'y a pas une perte ou une privation qui s'opère à force de regarder des films tournés et projetés numériquement ?

(K.G.) C'est important de continuer à faire travailler nos récepteurs visuels, comme nos papilles gustatives. Et de garder, notamment pour les jeunes générations, l'exercice d'une multitude de regards et de richesses de perception. Et j'insiste sur la notion de choix, qui est essentielle à tous les niveaux de notre vie en société. Le danger, comme dans tout, c'est le ternissement, la normalisation, l'uniformisation.

1. Stoffel Debuysere, *Figures of Dissent Cinema of Politics/Politics of Cinema*, Gand, AraMer, 2016.
2. Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, Textes agencés et présentés par Stéphane Nadaud, Paris, Éditions Lignes, 2014.
3. Notamment le symposium *Film in The Present Tense* à Berlin, dans le cadre de RE MI – Re-Engineering Moving Image, projet coopératif européen mené par MIRE (Nantes), LaborBerlin (Berlin) et WORM-Filmwerkplaats (Rotterdam) – re-mi.eu/
4. Filmlabs.org



fig. 05

fig. 05 *Lucha*, boucle super 8 mm transférée en digital, son spatialisé 8.0, laser motorisé, élément de l'installation *L'homme qui marche rend visible le caché*, 2017.