



LIVRET DE VISITE

JEAN-MARC CHAPOULIE MACHIN-MACHINE

Exposition du 21 janvier au 10 avril 2021
organisée par le centre culturel Jean-Cocteau (Ville des Lilas)
à l'espace culturel d'Anglemont
35 place Charles-de Gaulle, Les Lilas

La réception dans la distraction, qui s'affirme avec une croissante intensité dans tous les domaines de l'art et représente le symptôme de profondes transformations de la perception, a trouvé dans le film son propre champ d'expérience. Le film s'avère ainsi l'objet actuellement le plus important de cette science de la perception que les Grecs avaient nommée l'esthétique.

W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1935

Cinéaste, vidéaste, théoricien, commissaire d'exposition et enseignant, Jean-Marc Chapoulie* fait du cinéma l'objet de sa recherche artistique. Résolument politiques, ses œuvres interrogent les rapports de force existant entre la réalité et ses représentations filmées.

Contraction de « cinématographe », machine brevetée par les frères Lumière en 1894, le mot « cinéma » a largement excédé, dans son acception actuelle, sa signification originelle. À l'ère d'Internet et du tout-filmé des smartphones, visioconférences, drones et autres caméras de surveillance, quelles sont à présent ses limites ?

Tel un archéologue, Jean-Marc Chapoulie fouille dans l'histoire du septième art et étudie la portée symbolique de ses vestiges techniques : les machines. À travers une série d'installations immersives et déroutantes, il déconstruit et redéfinit le périmètre d'un « cinéma élargi », miroir du monde actuel et des relations que nous entretenons avec nos contemporains.e.s.

De la magie des peintures rupestres animées par la lueur des flammes aux premières images de Mars retransmises par la NASA sur l'hébergeur *Youtube*, l'artiste poursuit une réflexion sur les enjeux poétiques et politiques de la production d'images en mouvement. À partir de cette relecture, Jean-Marc Chapoulie établit pour le cinéma une définition nouvelle mêlant le mot « machine » au terme générique désignant de manière familière une personne ou une chose : *Machin-Machine*.

Érudit et fantaisiste à la fois, ce calembour interroge la relation entre les images produites par des machines et les machins-machines qu'elles représentent. Jean-Marc Chapoulie recompose ainsi la trame d'une histoire collective qui interpelle le spectateur et pose cette question troublante : à qui appartient la réalité ?

* Né en 1967 à Poitiers, Jean-Marc Chapoulie vit et travaille aux Lilas. Son œuvre a été montrée dans d'importantes institutions d'art contemporain. Commissaire d'exposition associé à la Biennale de Lyon en 2001, il enseigne depuis 2006 à l'École supérieure d'art Annecy Alpes (ESAAA). Son dernier film, *La Mer du milieu*, a reçu le Grand Prix de la compétition Française au FID (Festival International du Documentaire) de Marseille en 2019.

JARDIN DE JEAN ROUCH

Jardin d'hiver

Bolex

Biscuit, émail

PC-Cinéma

Installation vidéo

Saint Machin

Tirage numérique

Ciné-grotte

Installation vidéo

LE SALON DE MARCEL PROUST

Grande salle et alcôve

Veronique Aubouy

Proust lu

Installation vidéo

Sténopé

Boîte en bois, feuille calque

Cinématographe

Biscuit, émail

LA CUISINE DE GUY DEBORD

Salle du fond

Sony V5000

Biscuit, émail

Frise

Tirages numériques, clous, gaffer, marqueur

Détournement général

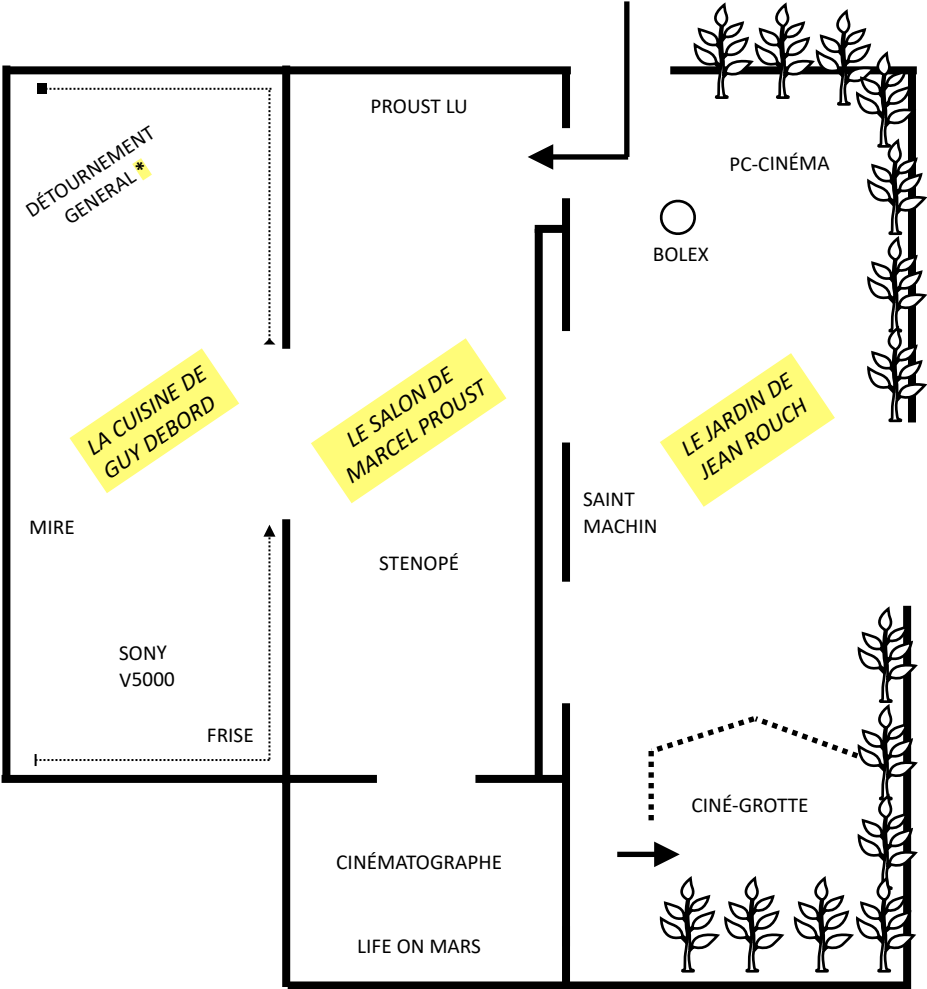
Vidéo

*** Avertissement : certaines images de ce film sont susceptibles d'heurter la sensibilité des plus jeunes.**

Mire

Tirage sur toile micro-perforée sur métal

Plan de L'EXPOSITION



UNE VISITE GUIDÉE
AVEC JEAN-MARC CHAPOULIE

« L'exposition **Machin-Machine** nous parle de cinéma ; elle en fait l'archéologie pour interroger les enjeux actuels de la production d'images en mouvement.

Le mot qu'on emploie pour nommer le septième art a une origine très précise. Contraction de « cinématographe », la machine brevetée en 1894 par les frères Lumière, il est aujourd'hui un mot polysémique qui désigne à la fois l'ensemble des films existants, leur industrie et leur lieu de projection. Mais à l'ère du tout filmé des smartphones, des réseaux sociaux, des caméras de surveillance et du télétravail par visioconférences, que sont devenus son sens initial et ses limites ?

Renommer « Machin-Machine » ce que l'on appelle habituellement « cinéma » est ma façon de réinterroger cet univers de l'image en mouvement. J'associe le mot « machine » à l'expression familière « machin » qu'on utilise pour désigner une personne ou une chose qu'on ne connaît pas. *Machin-Machine* me semble donc être **une définition du cinéma d'aujourd'hui** qui replace l'attention sur la machine pour questionner la relation entre les images qu'elle produit et les machins qu'elle représente.

L'exposition est structurée en trois salles. **Le jardin de Jean Rouch** replace le cinéma dans sa dimension d'expérience scientifique ; **le salon de Marcel Proust** plonge le spectateur dans le miroir atemporel du film ; **la cuisine de Guy Debord** présente les ingrédients de la réalisation d'une image en mouvement : du sujet à l'archive, en passant par la télévision, Internet et les réseaux sociaux.

Chaque salle abrite une caméra qui a marqué l'histoire du cinéma. Reproduites en céramique, elles sont conçues comme des vestiges archéologiques pour le visiteur du futur qui, en les voyant aujourd'hui, croirait découvrir les caméras de ses ancêtres. Ce serait comme aller voir les sculptures grecques du Musée du Louvre mais se retrouver, sans le savoir, devant leurs copies romaines exécutées plusieurs siècles plus tard. D'objets poussiéreux muséifiés, les machines s'entourent d'une profondeur symbolique. Elles deviennent des œuvres porteuses de sens.

LE JARDIN DE JEAN ROUCH

Jardin d'hiver

Orientée vers le visiteur qui pénètre dans le jardin d'hiver, comme si elle le filmait, la première caméra en céramique est une **Bolex**. C'est une des premières caméras portatives qui permettait de faire des films en famille. **Jean Rouch**, ingénieur en Afrique dans les années 1950, invente grâce à elle le cinéma ethnologique : un moyen de **rencontrer l'autre avec une caméra**. Comme il s'agit d'une caméra à ressorts qu'il faut recharger toutes les dix secondes, il est obligé de tourner de courtes séquences qu'il assemble les unes après les autres, en créant ce qu'on appelle le *Jump Cut* (le montage plan sur plan). Du fait de sa relation directe au réel, ce langage cinématographique issu des contraintes mêmes de la machine va influencer le documentaire jusqu'à aujourd'hui.

Dans l'histoire du cinéma, il y a toujours eu deux mondes concurrents : le visionnage individuel dans la sphère intime, initié par Thomas Edison avec le **kinétoscope**, et le visionnage collectif en salle, inventé par les frères Lumière avec le **cinématographe**. Dans le jardin d'hiver du centre culturel Jean-Cocteau, j'ai imaginé (et recréé) deux salles de cinéma :

La première est **un poste de sécurité** doté de plusieurs écrans qui retransmettent des images d'oiseaux filmés par des caméras de surveillance, que j'ai reprises d'internet. Tel un vigile, le visiteur est dans une dimension d'attente, de frustration, mais aussi de choix (quel écran regarder ?), tous les éléments qui font pour moi un bon film.

Par ailleurs, sur le plan plastique, cette **situation décalée** nous alerte sur l'absurdité de ces systèmes de contrôle et constitue une sorte de **miroir de notre réalité**. Ces écrans ressemblent à des tableaux, suspendus à des poteaux comme les mangeoires qu'ils montrent. Rappelant les natures mortes flamandes du XVII^e, ils deviennent des objets de contemplation pour le visiteur, assis sur un banc emprunté au parc du centre culturel. Avec cette juxtaposition paradoxale, j'aimerais pousser le visiteur à observer les oiseaux derrière la verrière du jardin d'hiver.

La deuxième salle est une référence à la **grotte de Lascaux**. On sait que les dessins rupestres étaient éclairés avec du feu. La lumière créait un spectacle en rendant vivantes les images. En la bougeant, les animaux s'animent : c'est une compréhension, déjà à l'époque, du principe de la cinématique. Dans ma proposition, **la grotte-cinéma** abrite une jungle dont certaines plantes peintes en blanc font office d'écran de projection (et de pixels).

Dans cette salle proto-cinéma, j'ai choisi un enregistrement qui n'était pas destiné à être projeté. Il provient d'un scientifique qui, à la fin des années 1950, **filme des visages de profil aux rayons X**, une technologie nouvelle à l'époque. Son étude ethnologique porte sur une population insulaire turque adepte d'un langage particulier fait de sifflements. L'image devient à la fois le support d'une étude et la mémoire d'un langage perdu et de ses détenteurs, dont les fantômes reprennent vie par la projection.

Mon jeu consiste à mettre le visiteur de l'exposition dans une situation décalée qui renvoie, malgré sa simplicité, à des réalités plus larges et complexes : une situation de contrôle social généralisé, en parallèle d'une réflexion sur la magie du cinéma. Car **le contexte de présentation d'un film est aussi important que le film lui-même**.

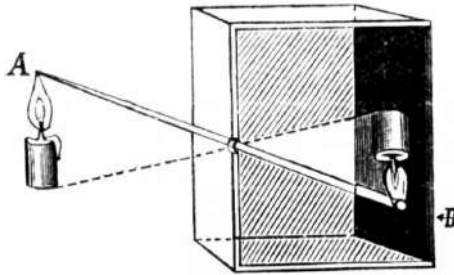
LE SALON DE MARCEL PROUST

Grande salle et alcôve

La salle qui suit est conçue comme une seule installation comprenant trois « boîtes » qui se répondent les unes les autres.

La première boîte est une œuvre vidéo de l'artiste **Véronique Aubouy** intitulée **Proust lu**. En regardant à travers une petite fente à l'intérieur de la boîte, on voit des personnes filmées en train de lire une page du célèbre livre de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. Ce travail initié en 1993 a pour ambition de faire lire l'intégralité du texte de Proust. Il est quasiment l'œuvre d'une vie et devrait s'achever vers 2030. C'est une façon d'**envisager le cinéma dans sa relation au temps** : le temps du réalisateur qui y passe sa vie, le temps d'un livre qui raconte (fictivement) la vie d'un auteur, le temps enfin de tous ces lecteurs rassemblés dans une œuvre collective qui les dépasse. Par une succession de points de vue, Véronique Aubouy reprend aujourd'hui le geste de l'opérateur Lumière qui sort dans la rue pour enregistrer son époque sur la pellicule.

Peinte en noire, la **deuxième boîte** a l'aspect du monolithe du film de S. Kubrick *2001 Odyssée de l'espace*, et constitue un objet mystérieux du passé projeté dans le futur. C'est un **sténopé**, premier écran où une image est apparue : l'une des faces, percée d'un trou, laisse entrer la lumière, et une image renversée vient se former sur la face opposée, ainsi que fonctionne un œil. Cette proto-caméra devient ici un **outil de surveillance** : elle projette l'image des visiteurs qui circulent dans la salle. En transformant le spectateur en acteur, on interroge le visiteur sur son rôle : de quel côté est-il souhaitable de se trouver ?



Le principe du sténopé

Devant le sténopé, on trouve **une troisième boîte : l'espace de l'alcôve**. On y observe une projection au mur, du sable au sol et une autre caméra en céramique : **le cinématographe des frères Lumière**, outil à la fois d'enregistrement et de projection. Le film montre les **premières images réelles de Mars**, et non de synthèse, tournées par la NASA il y a quelques mois et retransmises en direct sur YouTube. J'y ai superposé des extraits de films réalisés par les frères Lumière et Jules-Etienne Marey, le premier physiologiste à étudier le mouvement par la photographie. Leurs personnages arpentent la planète rouge tels des pionniers sur Mars. Certaines images de Marey sont extraites de ses études raciales réalisées lors des expositions universelles, par exemple sur la façon de marcher des Africains. Je voulais interroger sur les futurs pas de l'homme sur Mars, en suggérant en filigrane la **portée coloniale de ces images** et de cette ambition, et en même temps la frustration qu'elles génèrent. Y a-t-il de l'eau ? Des Martiens ? Rien de cela n'est visible dans la vidéo.

Mes œuvres ont souvent une forme politique de cette nature. Je pense qu'**une prise de conscience doit passer par le rire**, le décalage illustrant la complexité des choses.

LA CUISINE DE GUY DEBORD

Salle du fond

Une **Sony V5000** en céramique fait le lien avec la salle précédente. C'est le modèle qu'utilise Véronique Aubouy depuis plus de vingt ans pour tourner son film *Proust lu*. C'est une caméra mythique des années 80, témoin d'une histoire à la fois technique et intime. Dans cette dernière salle, j'ai esquissé une **frise historique** du *Machin-Machine*, ma vision du cinéma comme une histoire du détournement.

Une frise temporelle parcourt trois murs de la salle. Elle est composée de centaines d'images clouées au mur qui retracent **l'évolution des machines à images**, leurs fonctionnements et leurs enjeux. C'est une façon, très warburgienne*, de refaire une histoire de l'image en mouvement, à travers l'association d'images et d'informations. Dans cette histoire, je tisse des liens, j'écris des notes. Par exemple, comment passe-t-on de la station physiologique où Jules-Etienne Marey étudie les mouvements de la « machine animale » aux studios de Méliès à Montreuil ? Du premier studio cinématographique d'Edison à ceux d'Hollywood, jusqu'à la *Factory* d'Andy Warhol, simulacre de la fabrication de l'image et de sa consommation ? En suivant l'évolution technique de sa fabrication, la frise esquisse la place de plus en plus centrale que l'image animée revêt dans le fonctionnement de notre société, en suggérant la complexité des enjeux dont elle est porteuse.

* Historien de l'art, Aby Warburg (1866-1929) a consacré sa vie à la construction d'une histoire comparative de l'art fondée uniquement sur l'image. Son travail a posé les bases de l'iconologie, la discipline qui étudie les conditions de production des images et le fait qu'elles véhiculent des messages.

Au bout de cette frise, un écran diffuse mon **remake du film de Guy Debord, *La Société du spectacle* (1973)****, qui reprenait lui-même des images de la télévision et du cinéma pour accompagner des extraits de son essai déclamés d'une voix monotone. En divisant l'écran en deux, j'ai ajouté un montage parallèle en essayant d'utiliser des plans équivalents aux siens avec des images avec des images d'aujourd'hui. Rien n'a changé depuis : ce que l'on donne à voir au spectateur répond toujours aux mêmes normes. L'envie de refaire ce film est venue du constat que Debord hante encore les débats intellectuels, notamment sur les **enjeux politiques de l'industrie culturelle** et la valeur des **images comme vecteur de consommation**. J'ai appelé ce film ***Détournement général***. Le détournement est un outil central de mon travail. Il permet un regard latéral qui me semble essentiel dans l'analyse des représentations de la réalité. On ne produit pas les images pour ce qu'elles sont : des images.

Le grand cadre métallique posé sur la cheminée est l'agrandissement d'une mire, un dispositif utilisé pour mettre au point les caméras. La machine a toujours besoin d'un élément extérieur à l'opérateur, qui la rend presque intelligente : à partir de cette mire, elle va faire son réglage. La mire est aussi un souvenir d'enfance, une sorte de madeleine de Proust. Je me rappelle des mires pendant les interruptions des programmes télé, j'adorais ça. Celle que j'ai posée sur la cheminée est plus moderne. Elle est tirée sur une toile micro-perforée posée sur une tôle métallique, technique inspirée de la première photographie au monde, le *Point de vue du Gras*, réalisée par Nicéphore Niépce en 1826-27.

** Guy Debord (1931-1994) est un écrivain, théoricien, cinéaste, poète et révolutionnaire français. Fondateur de l'Internationale Situationniste, il conceptualise la notion sociopolitique de « spectacle » dans son essai *La Société du spectacle* (1967), qu'il adapte en film en 1973.

Cette exposition, au fond, est comme cette mire : c'est une façon de dire aux visiteurs « **à vous de régler vos yeux** ». Elle nous invite à avoir une meilleure mise au point, une profondeur de champs dans l'observation des choses. »

NOTE AU VISITEUR

Ron Newcomer est un américain fan des stars du cinéma et de la télévision qui, dans les années 1970, décide d'intégrer le cercle VIP en se faisant photographier avec elles. En retrouvant ces images sur le net, Jean-Marc Chapoulie, archiviste de l'(in)signifiant, en a imprimé une série pour cette exposition : les célébrités ont été déchirées et Ron Newcomer se retrouve au centre de l'image. L'inconnu encombrant, le monsieur machin évoluant dans l'ombre des stars, le « dernier venu » (*Newcomer*) devient le sujet. Reprenant les motifs de l'iconographie catholique où le saint est l'intercesseur fondamental entre le croyant et Dieu, Chapoulie crée **l'icône d'un nouveau saint de la religion du spectacle**, protecteur de tous ses spectateurs : **le Saint Machin**. Ses portraits sont disséminés dans l'exposition, à la manière d'images pieuses.

Direction : Simon Psaltopoulos

Commissariat : Luca Avanzini

Administration : Daniel Dely

Médiation : Aurélie Brame, Marion Laurent

Direction technique : Claude Raimundo

Régie Ateliers : Yannick Hermann

Ateliers de la Ville des Lilas : Olivier Martin, Eric Kargès, Jean-Pierre Blouch, Stéphane Boulard, Jean-François Jouannet, Pascal Hemmer

Impressions : Thierry Bollé

Avec la collaboration de :

Le service Communication de la Ville des Lilas : Christophe Lalo,
Marion Peyre, Thierry Chauvin

L'équipe d'accueil et de surveillance d'Anglemont : Yannick Moutet,
Farid Abaab, Charles Ansellem, Christopher Beaubrun, Karine Heuser,
Virginie Navarre, Patricia Seignot, Thomas Uros

Le service Espaces verts de la Ville des Lilas : Frédéric Anglement,
Gilles Krat

Le service Voirie de la Ville des Lilas : Romain Blain, Jean-Noel Fabri,
Bertrand Regina



I am a
Camera



Centre culturel
Jean-Cocteau



RIGHT
BY
A. EDISON
1897

UNE
BOITE



FA