

Migrateurs / Échanges filmiques et tissages cinématographiques

Le projet *Migrateurs* en recourant à des moyens de tournage comme le téléphone portable, la webcam ou le GPS propose et expérimente des nouvelles formes filmiques qui rejouent et déforment les relations entre l'espace et le temps. Le titre *Migrateurs* rend hommage aux qualités hétérotopiques du réseau où les images prises dans un mouvement continu deviennent des nébuleuses mouvantes et s'organisent en des flux migratoires constamment remaniés. Des formes de montage et d'entrelacements des images sont révélées à travers la recherche de motifs réticulés, par exemple, par le fait de déporter la prise de vue, de la croiser ou de la déléguer. Ainsi, le scénario de *Switched Eyes* (2009) consiste à croiser les opérateurs. Une personne en Europe et une personne au Japon sont équipées de deux caméras. Lorsque le filmeur au Japon presse le bouton d'enregistrement de son appareil, il déclenche non pas sa caméra mais la prise de vue de son homologue en Europe. Dans le même esprit, le film *Reward* (2009) croise les territoires. Un appareil photographique est trouvé dans des bois avec une carte mémoire pleine d'images de personnes inconnues. Par déduction, il semblerait que ces personnes habitent la ville de Grenoble en France. Une enquête a donc lieu pour tenter de les retrouver depuis le Japon, en explorant la région grenobloise avec l'outil *Street View*.

Dans cette logique de territoires croisés, *Six Semaines de parallèles confondues* (2008) est le résultat de six semaines de déplacements en taxi entre le domicile d'une patiente et un centre médical. Le trajet de quarante-cinq minutes est filmé chaque jour dans son intégralité, à l'aller comme au retour, depuis un téléphone portable fixé sur le tableau de bord du véhicule. Un GPS enregistre simultanément le déplacement ; les trajectoires sont ensuite reportées sur les images satellites de *Google earth* comme autant de fils colorés qui se superposent. Ces images accompagnent un conte écrit quotidiennement et publié sous la forme d'un blog. Le titre fait référence à la règle mathématique : par deux points ne passe qu'une

seule droite ainsi que toutes ses parallèles confondues. Ce travail sur le territoire est une analogie au traitement de radiothérapie prescrit par les médecins. Le corps se trouve ainsi précisément cartographié, les rayons de la machine ne devant en aucun cas dévier de leur axe. Le corps est balisé tel un territoire, le point malin a des coordonnées précises que la machine suit rigoureusement. Peu à peu, la trace de son passage s'imprime sur la peau et laisse une empreinte. Bien qu'il soit invisible, un contact a lieu entre la machine et le corps qui relève de la forme empruntée telle que la définit Georges Didi-Huberman : *Or, l'empreinte exclut toute distance à son référent, puisqu'elle a précisément besoin de l'adhérence pour opérer. De même, le contact suppose la réduction, l'écrasement de toute médiation. Enfin, la forme « empreintée » s'obtient à l'aveugle, dans l'intériorité inaccessible du contact entre la matière-substrat et sa copie en formation*¹. D'une certaine manière, le paysage défilant marque de son empreinte les outils de prélèvement que sont la caméra mobile et le GPS. Pour pouvoir parler d'empreinte, il faut néanmoins objecter ici qu'il existe vraisemblablement une distance entre la matière-substrat et sa copie, et que la prise de vue ne peut être considérée comme un procédé aveugle. Cependant, il réside dans la volonté de capter l'entièreté de ces voyages un véritable désir d'appliquer un suaire et de le dérouler sur le paysage défilant pour l'absorber tout entier. Ces arguments extrapolent probablement la pensée de Georges Didi-Huberman, mais ils relèvent d'une nécessité poétique essentielle à l'écriture de l'œuvre.

Toutes les trois ou quatre secondes (cela dépend de l'avancée du véhicule), le film change de séquences, et donc de jour et de voyage, tout en conservant une continuité visuelle. Chaque voyage se déverse dans le suivant ; la boucle des six semaines passe en une trentaine de secondes, et puis elle recommence à nouveau. Pour autant, le véhicule continue sa progression vers le centre médical dans un travelling avant². En dessous de l'image, la date et les coordonnées GPS indiquent la variation

Migrateurs / Échanges filmiques et tissages cinématographiques

des séquences. Bien que d'un jour à l'autre il pleuve ou il fasse nuit, le tissage s'organise dans l'ininterruption visuelle du paysage : un arbre, un poteau électrique, un panneau indicateur sont autant d'éléments présents qui permettent le collage du motif entre les séquences et la poursuite du papier peint. Filmer l'ensemble des déplacements dans leur intégralité crée une adéquation entre la description spatiale et l'avancement temporel. La durée du film correspond au balayage de l'espace. Les films forment des monolithes spatio-temporels comme s'ils étaient produits par le mouvement d'un scanner³. Dans *Aspen MovieMap* (1978-80), une œuvre qui préfigure l'outil *Street View*, Michaël Naimark recourt à ce qu'il appelle une voiture caméra (a camera car). Un véhicule équipé d'une série d'appareils photos et d'un stabilisateur gyroscopique filme toutes les rues et intersections de la ville d'Aspen. En nommant son véhicule voiture caméra, l'artiste intègre le déplacement comme une composante inhérente à la prise de vue au même titre que les lentilles des appareils photographiques, ou que la fonction d'enregistrement. Dans *Six Semaines de parallèles confondus*, la concordance entre le déplacement physique du véhicule dans l'espace, le travelling avant de la caméra et la durée filmique produit des sortes de films fils. D'une nature plastiquement et temporellement identiques⁴, les séquences sont ainsi associées et tressées sous la forme d'un ruban filmique continu.

Capturer les déplacements dans l'intégralité de leur déroulement est bien entendu une tentative de mettre en échec la mémoire et l'oubli⁵. Cette captation systématique a pour ambition de pouvoir conserver la mémoire en jouant par exemple sur la ductilité du matériau vidéo et en étirant celui-ci au delà des possibilités de l'engramme. Le temps vidéo, le temps capturé est selon l'expression de Piotr Kowalski une matière à manipuler au même titre que l'espace⁶. Le film *Fonction Panorama LG KU990* propose un panorama continu d'images fixes avec au dessous une conversation ramenée sur une seule ligne. Les images saisies dans la successivité sont

mises à plat sous la forme d'un ruban défilant. Le passé sort par la gauche, le futur entre par la droite. Le défilement fait la durée, et malgré la fixité des images, le temps est spatialisé et métré, à l'identique sans doute, des *Frozen film frames* de Paul Sharits. Le projet *Hachioji : Hole in gap, la traversée des temps zébrés* (2008) confronte deux modèles de description du temps. Une prise de vue a lieu depuis la France par l'intermédiaire d'une webcam placée dans l'espace urbain dans le quartier d'Hachioji à Tokyo. Une deuxième prise de vue est réalisée simultanément sur place à l'aide d'une caméra DV. Une webcam urbaine est une caméra dont l'affichage est partagé et différé. Les images apparaissent selon un flux variable, souvent très ralenti. La webcam n'est pas destinée à l'enregistrement mais à l'observation. Du fait de son lent rafraîchissement, la description temporelle est pauvre en regard des trente images seconde supportées par une caméra DV. Sans que cela soit une question d'optique, la caméra DV décrit plus précisément que la webcam le déroulement des événements ; d'une certaine manière, elle voit mieux. Les deux modèles temporels sont alternés ; à chaque rafraîchissement de la webcam, soit toutes les deux secondes environ, les événements manqués par celle-ci sont décrits à nouveau par la caméra DV avec un temps enrichi. Les détails dans les mouvements et les déplacements sont enfin perceptibles. Le temps semble ainsi examiné par un microscope qui en révèle les subdivisions. Le choix d'une performance chorégraphique insère un troisième modèle de description du temps par le mouvement. La densité des mouvements de la chorégraphe permet de comparer le fonctionnement temporel des deux prises de vues ; un saut de la danseuse saisi par la webcam est pour la caméra DV un ensemble de plusieurs pas.

Il existe une relation métaphorique entre le lent rafraîchissement de la webcam et la distance kilométrique. Depuis la France, le Japon n'est qu'un écho dont les battements sont laborieusement transmis. Le rafraîchissement de l'écran est donc considéré ici comme un battement, une unité de

Migrateurs / Échanges filmiques et tissages cinématographiques

mesure temporelle. Ce battement réfère à la notion d'intervalle telle que la décrit Dziga Vertov⁷, mais il se rapporte également, de façon symbolique, aux expériences de Galilée sur le fractionnement du temps en petites tranches. Les films *Migrateurs* tendent à modéliser la prise de vue et le montage pour proposer des modèles de temps et d'espace capturés en dehors des enjeux premiers de la narration cinématographique. Des diagrammes accompagnent les films et aspirent à les suppléer voir à les remplacer. Ils décrivent sous la forme de partitions le schéma filmique et s'apparentent en cela aux planches de *l'Atlas Mnemosyne* réalisé par Aby Warburg et dont Philippe-Alain Michaud décrit le caractère cinématographique : *Même si rien, dans Mnemosyne, ne relève de la technique du film, il s'agit pourtant bien d'un dispositif cinématographique (...). Dans la construction de Warburg, le moment de la projection où se déploient les phénomènes d'enchaînements, de fusions et de contradictions entre les images n'a pas disparu ; il a simplement perdu sa dimension diachronique et demande une intervention active du spectateur*⁸. Les partitions des films *Migrateurs* décrivent en l'absence d'images, les relations, l'organisation et les tensions entre les différents plans.

En terme de temporalité et de spatialité, les films *Migrateurs* sont, à l'image d'un Janus, tissés depuis le milieu et peuvent se poursuivre vers le passé ou le présent. Ils possèdent les mêmes caractéristiques que les webcams qui scrutent dans discontinuer ; ils sont des flux, des tensions, des rubans. Il y a dans la construction de ces films, la volonté de diviser le montage à l'extrême et de fractionner ainsi le temps indéfiniment rendant son avancée impossible. Le projet *Voyage/Transmutation/Hybridation* recourt par exemple à la figure du morphing. Des images intermédiaires sont ainsi insérées entre les photogrammes, le temps s'en trouve sans cesse subdivisé. A l'image du paradoxe de Zénon, la flèche avançant toujours de la moitié de la distance lui restant à parcourir, son mouvement devient impossible. Le temps ne passe plus, les six semaines non plus, le véhicule n'arrive jamais.

Caroline Bernard

1. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact, Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Editions de Minuit, Paradoxe series, Paris, 2008, p. 121

2. On this subject, see the Claude Closky film, *En Avant*, DVD, 5'20", FRAC PACA collection, 1995

3. On this subject, consult *The Invisible Shape of Things Past* (1995 – 2001) by Joachim Sauter and Dirk Lüsebrink. The shots turned into volume are projected in modelled shooting spaces.

Tania Ruiz, *Études sur le temps et l'espace dans l'image en mouvement. Tissage vidéo, objets spatio-temporels, images prédictives et cinéma infini*. Thesis, University of Paris I, 2004.

On this subject, see also the work of Tania Ruiz on spacetime objects: *Spacetime objects are 3D objects obtained by a volumetric interpretation of time captured in a cinematographic, videographic or even photographic recording*.

4. Rémy Lestienne, *Les Fils du temps, Causalité, entropie, devenir*, CNRS Editions, Paris, 2003, p. 68

The author returns to the primacy of time as a unit of measurement, and to tools like GPS which calculate distances as a function of the time taken for signals to return. Time is the *unit of measurement* of both space and time.

5. Maurizio Ferraris, *T'es où? Ontologie du téléphone mobile*, Albin Michel, Bibliothèque Idées, Paris, 2006, p. 132

On this subject, read the text by Maurizio Ferraris on the memory board and a society's capitalization by recording and saving.

6. Gisèle and Luc Meichler, *In Situ Kowalski, 26'*, Paris, 1993

7. Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, translation and notes by Sylviane Mossé and Andrée Robel, Paris, Union générale d'éditions, 1972, p. 34
The "Cine Eye" school requires that the film be built on "intervals", i.e. on the movement between images. On the visual correlation of images in relation to each other. On the transitions from one pulse to the next.

8. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 1998, p. 239 [*Aby Warburg and the Image in Motion*, trans. Sophie Hawkes, Zone Books, New York, 2004].

On this subject, read also Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les éditions de Minuit, Paradoxe series, Paris, 2002, p. 496

Migratory / Filmic exchanges and cinematographic weavings

By resorting to filming resources such as cell phones, webcams and GPS, the *Migrateurs (Migratory)* project proposes and experiments with new filmic forms that replay and distort relations between space and time. The title *Migratory* is a tribute to the heterotopic qualities of the network whereby images taken in a continuous movement become unstable nebulas and are organized into constantly reshaped migratory streams. Forms of image editing and interlacing are brought to light by searching through reticulated patterns, for example, through offsetting, crossing or delegating the shooting. Thus, the scenario for *Switched Eyes* (2009) involves crossing operators. One person in Europe and one in Japan are equipped with two cameras. When the filmer in Japan presses the record button on their camera, they trigger not their own camera but their opposite number's in Europe. In a similar vein, the film *Reward* (2009) crosses territories. A still camera is found in the woods with a memory card full of pictures of persons unknown. By deduction, it would seem that these people live in the city of Grenoble in France. So an investigation is conducted to try and trace them, from Japan, by exploring the Grenoble area with the Street View tool.

In this logic of crossed territories, *Six Semaines de parallèles confondues (Six Weeks of Merged Parallel Lines, 2008)* is the outcome of six weeks of taxi rides between a woman patient's home and a medical centre. The forty-five minute drive is filmed each day from start to finish, both ways, with a mobile phone mounted on the vehicle's dashboard. A GPS simultaneously records the journey; the trips are then transferred onto Google Earth satellite images like so many coloured threads on top of each other. These images accompany a story written daily and published in the form of a blog. The title is a reference to the mathematical rule whereby only one straight line, and all its merged parallels, can pass through any two points. This work on the territory is an analogy to the radiotherapy treatment prescribed by the doctors. Thus the body is precisely mapped, as

under no circumstances must the machine's rays move out of line. The body is marked out like a territory; and the malignant point has precise coordinates that the machine homes in on. Gradually, the trace of its passage is printed on the skin and leaves an imprint. Although it is invisible, there is a contact between the machine and the body which is of the imprinted form as defined by Georges Didi-Huberman: Now, he says, the imprint excludes any distance from its referent, precisely because it needs adherence in order to function. Likewise, contact presupposes the reduction, the crushing of any mediation. Lastly, the 'imprinted' form is obtained blind, in the *inaccessible interiority of contact between the substrate of matter and its copy in formation*¹. *The landscape passing by in a way leaves its imprint on the sampling tools which are the mobile camera and GPS. To be able to speak of an imprint, it should nonetheless be objected at this juncture that there probably exists a distance between the substrate of matter and its copy, and that nor can filming be considered to be a blind process. However, wanting to capture these trips in their entirety indicates a real desire to apply a shroud and roll it out over the passing landscape so as to absorb it completely.* These arguments probably extrapolate Georges Didi-Huberman's thought, but they arise from a poetic necessity that is essential to the work's composition.

Every three or four seconds (depending on the vehicle's progress), the film switches sequence, meaning it changes days and journeys, while maintaining visual continuity. Each journey spills over into the next one, the six week loop is completed in about thirty seconds, and then starts all over again. Nonetheless, the vehicle proceeds on its way to the medical centre in a forward travelling shot². Below the image, the date and GPS coordinates indicate the variation of sequences. Although from one day to the next it may rain or be dark, the sequences are interwoven with no visual interruptions of the landscape: a tree, an electricity pole, a signpost, all these elements present are used to paste them together and

Migratory / Filmic exchanges and cinematographic weavings

carry on the wallpaper. Filming every journey in full creates an adequacy between the spatial description and progress in time. The length of the film corresponds to the scanning of the space. The films form spacetime monoliths as if they were produced by the movement of a scanner³. In *Aspen MovieMap* (1978-80), a work that foreshadows the Street View tool, Michael Naimark recourse to what he calls a camera car. A vehicle fitted with a set of cameras and a gyroscopic stabilizer that films all the streets and intersections in the town of Aspen. In calling his vehicle a camera car, the artist includes movement as an inherent component of the filming just like the lenses on the cameras, or the record function. In *Six Weeks of merged parallel lines*, the concordance between the physical movement of the vehicle through space, the camera's forward travelling shot and the duration of the film produce kinds of thread films. Both plastically and temporally identical in nature⁴, the sequences are thus associated and woven together in the form of a continuous filmic ribbon.

Capturing movements from start to finish is of course an attempt to frustrate memory and forgetfulness⁵. The aim of this systematic capture is to be able to preserve the memory by playing for instance on the ductility of the video material and by stretching it beyond the possibilities of the engram. Video time, captured time is, to quote Piotr Kowalski's expression, a material to be manipulated in the same way as space⁶. The film *Fonction Panorama LG KU990* offers a continuous panorama of fixed images, and underneath it, a conversation reduced to a single line. The images filmed in their successivity are laid out flat in the form of a ribbon scrolling past. The past exits to the left, the future comes in from the right. The scrolling produces duration, and despite the fixity of the images, time is spatialized and metered, doubtless the same way as Paul Sharits's *Frozen film frames*. *The Hachioji project Hole in gap, la traversée des temps zébrés* (The Crossing of Zebra Times, 2008) confronts two models of descriptions of time. Shooting is done in the first place in France via a webcam placed

in the urban space in the Hachioji quarter of Tokyo. Shooting is done in the second place simultaneously on the spot with a VD camera. An urban webcam is a camera with a shared, delayed display. The images appear in a variable stream, often considerably slowed down. The webcam is not designed for recording but for observation. Due to its slow refresh rate, the temporal description is poor as compared with the thirty pictures a second that a VD camera can handle. Without this being an optical issue, the VD camera describes the course of events more accurately than the webcam; in a sense, it sees better. The two time models are alternated; each time the webcam is refreshed, which is about every two seconds, the events it has missed are again described by the VD camera with time enriched. The detail in all the movements is at last perceptible. Time thus seems to be examined by a microscope that reveals the subdivisions. The choice of a choreographic performance inserts a third model of description of time, through movement. The density of the choreographer's movements enables a comparison between the time operation of the two shots; for the VD camera, a leap by the dancer caught by the webcam is a series of several steps.

There is a metaphorical relationship between the slow webcam refresh and the distance in miles. From France, Japan is no more than an echo whose beats are laboriously transmitted. So the screen refresh is viewed as a beat, a unit for measuring time. This beat refers to the notion of interval as described by Dziga Vertov⁷, but it also refers symbolically to the experiments of Galileo on the fractioning of time into tiny slices. The *Migratory* films tend to model filming and editing to propose models of time and space caught outside the primary issues of cinematographic narrative. The films are accompanied by diagrams which aspire to take over from them or even entirely replace them. They describe the filmic scheme in the form of scores, in which they are similar to the panels in Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*, the cinematographic aspect of which is described by

Migratory / Filmic exchanges and cinematographic weavings

Philippe-Alain Michaud, who says that even if nothing in *Mnemosyne* involves cinema technique, it nevertheless remains a cinematographic device, and that in Warburg's construction, the moment of projection during which phenomena of continuity, mergings and contradictions are deployed between images, has not disappeared; it has simply lost its diachronic dimension and requires an active intervention by the viewer⁸. The scores of the *Migratory* films describe the relations, organization and tensions between the different shots in the absence of images.

In terms of the time and space dimensions, like Janus, the *Migratory* films work their way out from the centre and can move out towards either past or future. They have the same features as webcams constantly looking; they are streams, tensions, ribbons. The construction of these films is such as to take divisions of the editing to extremes and thereby fraction time indefinitely, making it impossible for it to move forward. One figure the *Voyage/Transmutation/Hybridation* project for example has recourse to is morphing. Thus, intermediate images are inserted between frames, and time becomes endlessly subdivided. Like Zeno's paradox, with the arrow always moving half the distance it still has to cover, any movement by it becomes impossible. Time no longer passes, neither do the six weeks, and the vehicle never reaches its destination.

Caroline Bernard

Translation John Lee

1. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact, Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Editions de Minuit, Paradoxe series, Paris, 2008, p. 121
2. On this subject, see the Claude Closky film, *En Avant*, DVD, 5'20", FRAC PACA collection, 1995
3. On this subject, consult *The Invisible Shape of Things Past* (1995 – 2001) by Joachim Sauter and Dirk Lüsebrink. The shots turned into volume are projected in modelled shooting spaces.
Tania Ruiz, *Études sur le temps et l'espace dans l'image en mouvement. Tissage vidéo, objets spatio-temporels, images prédictives et cinéma infini*. Thesis, University of Paris I, 2004.
On this subject, see also the work of Tania Ruiz on spacetime objects: *Spacetime objects are 3D objects obtained by a volumetric interpretation of time captured in a cinematographic, videographic or even photographic recording*.
4. Rémy Lestienne, *Les Fils du temps, Causalité, entropie, devenir*, CNRS Editions, Paris, 2003, p. 68
The author returns to the primacy of time as a unit of measurement, and to tools like GPS which calculate distances as a function of the time taken for signals to return. Time is the *unit of measurement* of both space and time.
5. Maurizio Ferraris, *T'es où? Ontologie du téléphone mobile*, Albin Michel, Bibliothèque Idées, Paris, 2006, p. 132
On this subject, read the text by Maurizio Ferraris on the memory board and a society's capitalization by recording and saving.
6. Gisèle and Luc Meichler, *In Situ Kowalski, 26'*, Paris, 1993
7. Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, translation and notes by Sylviane Mossé and Andrée Robel, Paris, Union générale d'éditions, 1972, p. 34
The "Cine Eye" school requires that the film be built on "intervals", i.e. on the movement between images. On the visual correlation of images in relation to each other. On the transitions from one pulse to the next.
8. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 1998, p. 239 [*Aby Warburg and the Image in Motion*, trans. Sophie Hawkes, Zone Books, New York, 2004].
On this subject, read also Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les éditions de Minuit, Paradoxe series, Paris, 2002, p. 496