

L'EXPÉRIENCE FILMIQUE DU MONDE

RODOLPHE OLCÈSE

Face à cette généralisation et à cette banalisation de l'enregistrement des images, certains artistes restituent à l'acte de voir sa dimension première : être là, faire l'expérience de sa présence au monde.

Pouvons-nous vivre dans un monde que nous n'avons pas commencé à approcher par l'image, c'est-à-dire, peu ou prou, que nous n'imaginons pas ? Et en quoi notre contemporanéité, dans toute sa complexité, requiert-elle de tout un chacun qu'il participe, à sa façon, et avec ses moyens, d'une entreprise – extraordinaire et terrifiante à la fois – de numérisation du réel ? À vouloir être l'archivage de tout, il semble qu'une telle entreprise détruit la mémoire, cette forme de la pensée humaine qui ne peut précisément aller sans oubli. Ces questions, qui peuvent sembler naïves, prennent acte du fait que les appareils de prise de vue aujourd'hui en usage anticipent par avance, d'un point de vue technique et pratique, l'archivage numérique des fichiers. Ces appareils, en un sens, prévoient le mode d'accès aux images en amont de leur existence ; ce qui n'est pas sans incidences sur notre représentation du réel et la manière dont nous pouvons l'habiter.

Dans ce contexte, aux implications à la fois technologiques, économiques et industrielles, plusieurs pratiques s'efforcent d'ouvrir des chemins qui restituent à la fabrication des images une dimension active et « expérientielle », celle d'un regard qui doit redécouvrir sa destination première, qui est précisément de se poser sur le monde pour en éprouver le sens.

LUTTE ET ARRACHEMENT

En 2008, Lech Kowalski se met à utiliser Internet pour développer un type de narration qui prolonge et renouvelle sa pratique du documentaire. L'intitulé de ce projet – *Camerawar.tv*¹ – affirme d'emblée que regarder est une lutte. Tout exercice de vision doit commencer par nous arracher aux nombreux aveuglements que les habitudes produisent en nous. Notre regard, pour se tourner vers une chose, doit au préalable se détourner d'une autre. Aussi, placer de nouvelles images dans un environnement qui fonctionne, de fait, comme un flux continu d'images, ce n'est pas tant alimenter une source immense et anonyme, que poser en elle des points de résistances et de frottements, sans lesquels notre regard serait purement et simplement emporté par un débit continu de séquences animées. *Camerawar.tv* est donc un film de plusieurs heures, qui met en scène, sur fond de crise financière et d'élections américaines historiques, un couple qui a ouvert un café à Utica, dans l'état de New York, afin de donner aux habitants du quartier un lieu où il est possible de se rencontrer et de parler. Dans l'une des séquences, qui s'intitule *The Eye*², l'œil du cinéaste se trouve soudainement au centre du projet. Regarder n'est pas assez – Lech Kowalski s'en explique face caméra – mais tout commence par là. Le cinéma peut nous inciter à éprouver notre présence au monde ; à éprouver aussi ce que cette présence peut ouvrir dans notre regard. Par exemple, pour filmer une ville que nos pas ont plusieurs fois parcourue, il est préférable de confier ses images à un opérateur qui ne la connaît pas. Car devant quelque chose de neuf, son regard peut déceler des événements qui, à force de se présenter à nous, nous deviennent complètement invisibles. De la même façon, donner la parole à un ancien détenu lors de sa première journée de liberté, participe de ce geste : il s'agit de retrouver une sensibilité au monde, à ce qui nous apparaît insignifiant, comme d'attendre le bus, d'acheter un soda, de parler avec des passants, mais qui n'en est pas moins essentiel (*Prison*³). L'image doit ainsi prendre forme dans l'espace même d'une expérience de soi : « Tout ce qui est ici a besoin de nous, toute cette évanescence, qui étrangement nous concerne », écrit Rilke⁴.

¹ Film documentaire polymorphe (2008), décomposé en 79 chapitres, intégralement accessible sur www.camerawar.tv

² *Camerawar.tv*, chapitre 33.

³ *Camerawar.tv*, chapitre 22.

⁴ Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, 9^e élégie.

PAROLE POLYPHONIQUE

Le regard peut avoir le caractère d'une lutte, et la vision procéder d'un arrachement. Marylène Negro fait très bien comprendre cela dans *X+*⁵, un film habité, aux ramifications multiples et qui ouvre une dimension nouvelle dans sa pratique des images. Pour être politique, notre parole doit commencer par être polyphonique. Elle ne doit pas parler pour d'autres, en leur lieu et place, mais avec d'autres, dans des voix étrangères, au risque de ne pouvoir prendre la mesure de ce qu'elle exprime vraiment. *X+* est un cheminement à la fois solitaire et peuplé, c'est un projet ouvert sur et par des films qui lui ont préexisté et qui, dans un acte qui s'apparente à une convocation – au sens latin d'*être appelé à parler avec* –, trouvent pour leurs images un lieu d'expression radical et profond.

Marylène Negro a écrit *X+* avec un logiciel de montage, à partir d'un corpus de dix films documentaires américains des années 1960 et 1970. Chaque film est pris dans sa continuité ; sa temporalité est rigoureusement respectée, et *X+* sollicite tantôt les uns, tantôt les autres, en fonction de fulgurances que la collision entre plusieurs plans, ou leur superposition, peut engendrer. Elle montre dans ce film que les pratiques du *remploi* et du *found footage*, qui nous placent d'emblée dans une inquiétude d'ordre formel et plastique, peuvent aussi ouvrir un accès à des logiques proprement narratives, avec lesquelles son travail sur les images semble, au premier abord seulement, peu familier. Ces dix films, aux préoccupations très proches, sont finalement un seul et même chant. Quelque chose était en eux, qui attendait un travail de rassemblement pour surgir. Ce sont ces violentes scènes de guerre qui prennent une envergure considérable d'être arrachées à leur contexte narratif initial, et d'être mises en perspective avec d'autres plans similaires, surgis d'autres films, dont ils ne sont pas la répétition, mais bien l'approfondissement. Ce qui, dans un documentaire, peut et doit faire entendre par avance quelque chose de la violence d'une situation, du simple fait qu'elle est le sujet du film, est ici purement et simplement enfoui, emporté dans une réserve d'images qui contribue à donner sa forme au film. Il n'y a plus de justification, et en un sens, il n'y a rien à comprendre (mais peut-on seulement comprendre un fait de guerre sur un écran de cinéma ?). Il ne reste que ces images, qui témoignent d'un monde sur lequel notre présent s'est construit. Et finalement, *X+* est le film des complexités de nos sociétés, où il est malheureusement fréquent que des troupes armées s'organisent dans une région du monde pendant que des musiciens s'emploient à donner des concerts dans nos grandes villes, et que les vagues, en d'autres lieux, battent le rivage.

LA COEXISTENCE DES IMAGES

Nous engageons toujours, parfois au-delà de ce que nous aurions pu prévoir, celles et ceux que nous filmions. Les silhouettes que nous croisons demandent un acte proprement nôtre pour aller à la rencontre d'autres visages, inconnus, restés anonymes, et voir les traces qu'elles auront laissées dans la mécanique d'une caméra se prolonger dans une histoire que le cinéma n'en finit pas de déplier. Cet entrelacs des voix et des figures dont procède *X+*, qui, en partant d'un fonds d'images préexistantes, sait aussi en produire de nouvelles, montre que les films aussi font communauté. Il y a un être ensemble des visages et des espaces filmés, quand bien même ils l'auraient été en des lieux et en des temps distincts. Et sans doute est-ce de les avoir d'abord retirés aux propos des documentaires dont ils sont issus, pour les perdre dans un foyer d'images qui se donne comme une seule et unique source, sombre, abstraite et brûlante, qui a permis à Marylène Negro de retrouver le lien et le lieu de cette communauté.

Le réalisme au cinéma rend-il justice au réel ? Pouvons-nous ne serait-ce que rencontrer le monde si quelque chose ne nous en a pas d'abord détourné ? Lech Kowalski, dans sa manière de filmer par des zooms, recadrages ou mouvements brusques de caméra, ou Marylène Negro, qui, par un travail de pur montage, passe de formes très abstraites à de nettes photographies du réel, n'ont de cesse de rappeler que le cinéma doit aller chercher ses images, se tourner vers les êtres, non pas pour les enregistrer objectivement, mais pour, dans cette mécanique du cinéma qui passe nécessairement par une transformation des formes, faire surgir ce que notre expérience quotidienne recèle et que nous sommes incapables de voir. Cette évidence peut se formuler à l'occasion de travaux tournés vers des préoccupations explicitement plastiques, ce qui ne les rend pas moins graves, y compris d'un point de vue politique et social.

⁵ *X+* est un film réalisé en 2010, dans le cadre du cycle de cinéma organisé par Nicole Brenez et Pascale Cassagnau, lors de l'exposition *Anonymes USA* au Bal (à Paris), 25 septembre-18 décembre 2010.



Marylène Negro. *X+* 2010. Vidéo, 101 min. © Marylène Negro

EXPÉRIENCE DU MINUSCULE

C'est encore prêter attention au monde que de chercher son reflet sur la surface d'un liquide en mouvement. Ismaïl Bahri, dans *Orientations*⁶, contemple et expérimente simultanément. Dans un plan-séquence de vingt minutes, il déambule dans la ville de Tunis, un verre rempli d'encre noire à la main. La caméra, constamment focalisée sur la surface du liquide noir, cherche à retrouver des images de la ville présente autour du vidéaste, et à laquelle le dispositif interdit de prêter attention. Les images de la ville doivent exister dans le verre, et donc être placées comme images devant la caméra, pour être enregistrées par elle. L'opération de prise de vue est comme dupliquée et résulte d'un lent mouvement de zoom qui cherche la juste distance permettant aux éléments de la ville – un balcon, un angle de mur, un fil électrique tendu entre deux poteaux – de prendre forme. Ce qui se dessine sur cette surface mobile est également fonction des rayons de lumière qui, comme au cinéma du reste, dessinent l'image sur ce support inhabituel. Ismaïl Bahri cherche ainsi les justes orientations pour que l'image aboutisse, et son cheminement dans la ville dépend essentiellement de la conjugaison des reflets des bâtiments et de la lumière ambiante. C'est en se détournant du monde qu'il en saisit l'inévitable morcellement et la dimension fragmentaire dans laquelle il peut parfois se manifester à nous.

Dans un autre dispositif filmé, antérieur à *Orientations* et lui aussi tenu par un lien liquide, Ismaïl Bahri commence par poser un cadre dont le contenu est comme indécis, puis il dévoile soudainement son principe de fonctionnement visuel et sonore. L'attention se porte sur des fils qui s'animent de manière chaotique et imprévisible d'un bout à l'autre du cadre. Des plans plus larges révèlent le dispositif. Plusieurs récipients – verres en plastique, boîtes de conserves, etc. – sont reliés par des fils à coudre. Les uns se remplissent à mesure que les autres se vident. La bande-son née de cette installation s'élabore en temps réel

⁶ *Orientations*, 2010. Cette vidéo est visible sur le site d'Ismaïl Bahri : www.ismailbahri.lautre.net/index.php?orientations/video/2/

lorsque l'eau frappe le fond des boîtes en métal. Les gouttes d'eau courent le long de ces fils et c'est le jeu de ces micro-événements, à la fois naturels et engendrés par le dispositif, qui donnent à l'ouverture de *Coulée douce*⁷ un caractère éminemment pictural. C'est une expérience du minuscule et de l'anodin – combien de flaques traversons-nous qui produisent des reflets semblables à ceux d'*Orientations*, et ainsi, combien d'images disparaissent quotidiennement sous nos pas ? – qui permet à Ismaïl Bahri de conduire notre attention à ce qui, dans le monde, fait œuvre et opère déjà des variations plastiques que la caméra peut recueillir. De ces opérations naturelles aussi, nous pouvons avoir la garde.

INCENDIER SES PROPRES IMAGES

Jacques Perconte place dans une perspective nouvelle cette approche, simple et minimale, qui doit se traduire dans un processus de transformation du visible afin d'en éprouver, ou d'en révéler, des qualités nouvelles. *Après le feu* se donne comme un long travelling filmé en plan-séquence, depuis un train qui traverse les terres brûlées de Corse. Par une série de compressions successives, Jacques Perconte nous fait perdre de vue la réalité pour entrer en contact avec sa puissance plastique. Cette opération technique montre que toute perte est corrélative d'une levée de formes neuves, ce que la simple contemplation d'un feu de bois montre avec évidence. L'image est en elle-même une métamorphose du paysage, qui prend des couleurs et des traits inédits, nés d'outils numériques. Elle se donne à nous comme une matière qui appartient d'abord au paysage lui-même, que l'artiste entrevoit, et sur laquelle notre propre regard, habité par une foule de soucis quotidiens, ne peut pas se poser.

Pour comprendre ce qu'un feu peut détruire, et retrouver quelque chose de ce qu'il a aboli, il faut incendier ses propres images, et inviter notre regard à des stances de contemplation que le mouvement des flammes produit nécessairement. La simplicité de l'expérience d'un lieu ou d'un paysage est garante de la profondeur que notre regard peut y chercher. Ce qui est vrai du feu, qui ne peut se fixer dans aucun état définitif et durable sans s'éteindre, l'est aussi, dans ce contexte, de l'image, qui ne peut trouver sa forme qu'en la cherchant toujours, c'est-à-dire en déclinant toutes les variations plastiques dont elle est capable. *Après le feu*⁸ propose mille états d'un seul et unique sujet – une forêt corse traversée par les rails – et rappelle que nous avons besoin de cette unicité pour regarder en vérité ce que propose une image. Car nous n'aurons jamais tout vu de ce qu'il y a à contempler dans une branche que le vent secoue au-dessus de notre tête. Tout le cinéma de Jacques Perconte en témoigne, après bien d'autres, mais dans une langue qui n'appartient qu'à lui.

IL N'Y A PAS DE DÉJÀ VU

La pratique de l'image en mouvement ne nous place plus – mais l'a-t-elle jamais fait ? – en situation de pur observateur, détaché des événements que nous voulons filmer. Devenue un outil quotidien d'expression, l'image en mouvement doit aussi nous aider à ouvrir les yeux sur l'expérience de notre présence au monde et aux êtres. Elle pose cette expérience et nos images du réel dans une dynamique et une temporalité communes. Dans sa capacité à accueillir une réalité fragmentée, ou à produire des instants de perte du monde environnant, elle nous rappelle en acte que nous ne pouvons pas, dans un unique geste, prendre toute la mesure de ce que nous éprouvons, et qu'il n'y a donc pas de déjà vu. Il nous faut constamment revenir sur ce qui s'est présenté à nous pour y faire surgir un sens ou des traits qui nous auront échappé, et qui, à contretemps, peuvent dessiller nos yeux et donner à notre regard une acuité nouvelle, comme rajeuni de se mettre à l'épreuve des diverses formes du monde, qu'elles soient historiques et universelles ou qu'elles nous atteignent depuis leur minuscule chatoyement.

⁷ *Coulée douce*, 2007, 2 min 30. Cette vidéo est visible sur www.ismailbahri.lautre.net/index.php?coulee-douce/coulee-douce

⁸ *Après le feu*, 2009, 7 min.

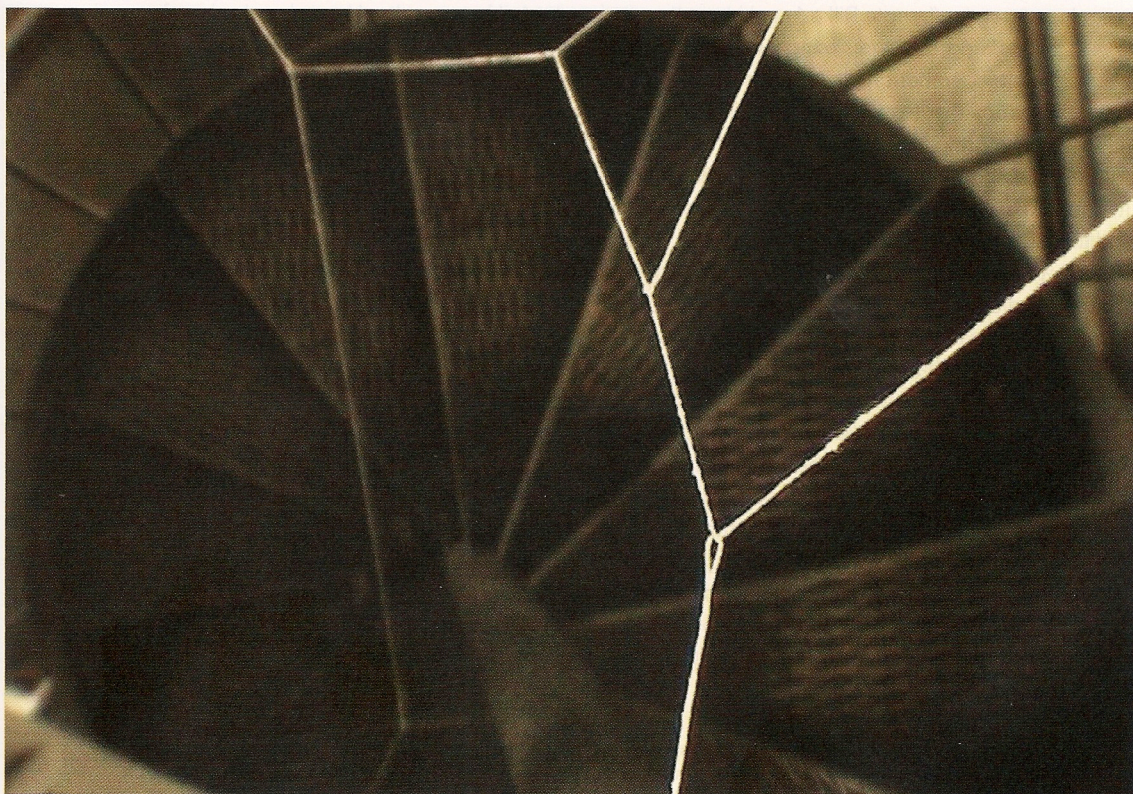
In response to the proliferation and banalization of recorded images, some artists are putting the emphasis on the basic nature of seeing: being there, experiencing our presence in the world.

Are we capable of living in a world that we have not already begun to approach in images—which is more or less synonymous with imagining it. How does our contemporary situation, with all its complexity, require that we all take part, in our own ways and with our own means, in the extraordinary and terrifying enterprise of digitizing the real? By creating a universal archive, it would seem that such an undertaking would destroy memory itself, since this form of human thought is founded precisely on the capacity to forget. These questions, which may sound naïve, takes into account that today's cameras already allow, technically and practically, for the digital storage of files. In a sense, planning for the means of access to the images precedes the existence of these cameras, and this has effects on the way we represent and can inhabit the real.

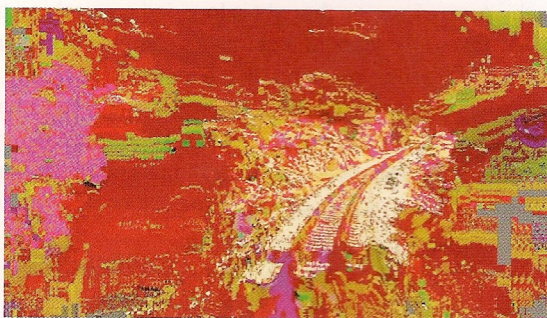
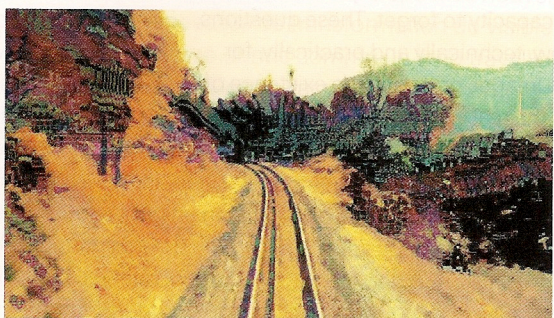
Responding to the technological, economic and industrial implications of this situation, artists are trying to open up paths that restore an active and experiential dimension to the making of images, that of a gaze that must rediscover its original goal, which is, precisely, to position itself in the world in order to test its meaning.

STRUGGLE, WRENCHING

In 2008 Lech Kowalski started using Internet to develop a form of narrative that extended and renewed his practice of documentary. The title of this project, *Camerawar.tv*,¹ makes it immediately clear that viewing is considered a struggle. Every act of seeing must begin by wrenching ourselves from the many forms of blindness induced by habit. In order to focus on something, the gaze must first turn away from something else. Thus, to place new images in an environment that functions as a continuous flux of images is not so much to feed what is a huge, anonymous source as to insert points of resistance and friction, without which our gaze would be purely and simply carried away by a continuous flow of animated sequences. *Camerawar.tv* is thus a film several hours long showing a couple opening a café in Utica, New York State, against a background of the financial crisis and historic American elections. Their aim is to provide locals with a place where they can meet and talk. In one of the sequences, titled *The Eye*,² the filmmaker's eye comes to the center of the project. To look is not enough



Ismail Bahri *Coulée douce* 2007. Vidéo, 2 min 30. © Ismail Bahri. "Easy Does It"



Jacques Perconte *Après le feu* 2009. Film HD, 7 min. © Triptyque Films. "After the Fire"

—Kowalski explains what he is doing to camera—but that is the starting point. Cinema can give us a sense of our presence in the world, and make us sense, too, what this presence can open up in our gaze. For example, to film a city that we have walked around on a number of occasions, it is better to hand over to a cameraman who is unfamiliar with the place. His fresh eye may detect events that habit has rendered completely invisible to us. A similar logic guides the act of listening to a former prisoner on his first day of freedom: the point is to recover a form of sensitivity to the world, to things that strike us as insignificant, such as waiting for the bus, buying a soda, talking with other people on the street—but things that are no less essential for all that (*Prison*³). The image must therefore take shape with the very space of our own self-experience: "everything here seems to need us, all this fleetingness that strangely entreats us," wrote Rilke.⁴

Looking can thus be a form of combat, and seeing a wrenching. This is what Marylène Negro clearly conveys in *X+*,⁵ a film that is truly inhabited, with multiple ramifications, and that opens up a new dimension in her practice of images. To be political, our speech must start by being polyphonic. It must not speak on behalf of others, in their place, but with others, in foreign voices, at the risk of being unable to take the measure of what it is really expressing. *X+* is a path that is at once solitary and peopled, it is a project that is opened by and open to films that existed before it, and that, in an action that is close to a convocation—in the Latin sense of *being summoned to speak with*—find for their images a radical and profound place of expression.

Marylène Negro wrote *X+* using editing software which she applied to ten American documentaries from the 1960s and 1970s. Each film's temporality is strictly respected, and *X+* draws on each film with a view to the spectacular clashes that can be created by superposing sequences. In this film Negro show how reused and found footage, which automatically creates an atmosphere of formal and plastic disquiet, can also provide access to more truly narrative logics, even though her work may at first glance seem to have little connection with this. Ultimately, these ten films, which have very different concerns, are all part of one and the same song. There was something in them waiting for them to be collated in order to emerge. They are violent war scenes which become tremendously resonant when torn from their initial narrative context and related to other, similar shots from other forms, which they do not repeat but take further. And the thing in a documentary that can and must bring out in advance something of the violence of a situation, simply because it is the subject of the film, here is purely and simply buried in a stock of images that helps gives shape to the film. There is no more justification and, in a sense, there is nothing to understand (but can one simply understand an event in war on a movie screen?). All that remains are the images, which bear witness to a world on which our present is founded. And,

² *Camerawar.tv*, chapter 33.

³ *Camerawar.tv*, chapter 22.

⁴ Rainer Maria Rilke, *Duino Elegies*, 9th Elegy (trans. Edward Snow), North Point Press, 2001.

¹ A polymorphous documentary film (2008) in 79 chapters. Viewable on www.camerawar.tv

in the end, *X+* is a film about the complexities of our societies, where it is all too sadly common for the army to be mobilizing in one part of the world while elsewhere musicians are giving concerts in our big cities and, in yet other places, waves are pounding the shore.

THE COEXISTENCE OF IMAGES

We always implicate the people we film, and sometimes to an even greater extent than we could have imagined. The silhouettes that we come across call for a genuinely personal act on our part in order to meet other, unknown faces that have remained anonymous, and to see the traces that they have left in the mechanics of a camera extended in a story that cinema is endlessly unfolding. This interlacing of voices and figures from which *X+* derives, and which, is able to produce new images while working with a pre-existing stock, shows that films, too, form a community. There is a being-together of faces and filmed spaces, even when they were shot in diverse places and times. And no doubt it was the fact of first withdrawing them from the discourse of the documentaries where she found them, then losing them in a mass of images that comes across as a unique, single source, that is dark, abstract and scalding, that enabled Negro to recapture the connection and place of this community.

Does realism in cinema do justice to the real? Can we even encounter the world if something has not turned us away from it first? Kowalski, in his way of filming by zooming, reframing and making sudden camera movements, and Negro, whose editing takes her from highly abstract forms to clear-cut photographs of the real, have insistently reminded us that cinema must go and seek out its images, turn to other beings, not to objectively record them, but, in keeping with the mechanics of cinema, which necessarily involved formal transformation, to bring out what lies within our everyday experience but that we are incapable of seeing. This truth may be formulated in work oriented towards concerns that are explicitly plastic, since this does not detract from their seriousness, even on the political and social levels.

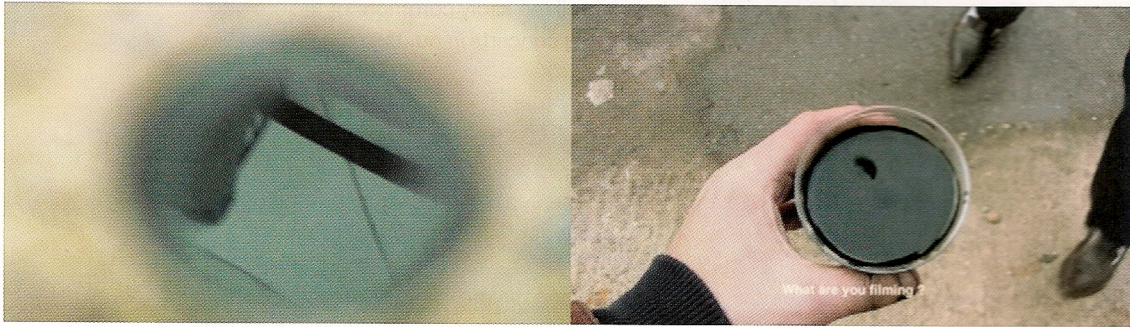
After all, to look for reflections of the surroundings on the surface of a liquid is still a form of attentiveness to the world. In *Orientations*⁶ Ismaïl Bahri simultaneously contemplates and experiments. In a twenty-minute sequence shot, he sees him walking through the streets of Tunis with a glass of ink in his hand. The camera, which is trained on the surface of the black liquid, also attempts to pick up images of the city around the video artist, which the set-up prevents it from attending to. The images of the city must exist in the glass, and are therefore already images when they come before and are recorded by the camera. It is as if the operation of shooting is duplicated, resulting from a slow zoom movement searching for the distance that will allow elements of the city—a balcony, a corner of a wall, an electricity line between two posts—to gel. What appears on the moving surface is also shaped by the rays of light that, just as they do in any movie image, draw the image on this unusual support. Bahri is thus looking for the appropriate directions that will produce a full image, and his progress through the city is determined to a large extent by the conjunction of reflections of buildings and the ambient light. It is by turning away from the world that he grasps its inevitable fissiparousness, and the fragmentary quality with which it is sometimes manifested to us.

In another filmic device made before *Orientations*, and similarly organized around liquid, Bahri positions a frame whose content seems uncertain, then suddenly reveals its visual and aural principle. Our attention focuses on a set of chaotically and unpredictably moving threads, going from one side of the frame to the other. Wider shots then reveal the setup: several recipients—plastic cups, tins, etc.—are connected by sewing thread. Some of them fill up as others empty out. the sound track for this installation comes in real time from the film itself, being based on the sound made by the water hitting the bottom of the metal cans. Drops of water run along the thread, and it is this play of micro-elements that are at once natural and set off by the contrivance that bestows an eminently pictorial quality on the openness of *Coulée douce*.⁷ The experience involves events that are both tiny and innocuous: how many puddles do we step across that produce reflections like the ones in *Orientations*—how many, images, therefore, simply disappear underfoot? Bahri thus draws our attention to the world's own works and creates plastic variations that are garnered by the camera. We can, too, be custodians of such natural operations.

⁵ *X+*, 2010, 101 min. Film made as part of the cinema cycle organized by Nicole Brenez and Pascale Cassagnau for the exhibition *Anonymes USA* at Le Bal (Paris), September–December 18, 2010.

⁶ *Orientations*, 2010, 20 min. Viewable on Ismaïl Bahri's site: www.ismaïlbahri.lautre.net/index.php?orientations/video/2/

⁷ *Coulée douce*, 2007, 2 min 30 s. Viewable on:



Ismail Bahri *Orientations* 2010. Vidéo, 20 min. © I. Bahri

WHAT FIRE MAY DESTROY

Jacques Perconte places this simple, minimalist approach within a new perspective. It is an approach that must result in a process of transformation of the visible so that new qualities can be revealed and experienced. *Après le feu* is a long traveling shot, a sequence shot taken from a train traveling through the sun-scorched land of Corsica. By a succession of compressions, Perconte makes us lose sight of reality in order to enter directly into contact with its visual power. This technological operation demonstrates the fact that all loss is accompanied by the emergence of new forms, a fact which becomes obvious simply by contemplating a log fire. The image is itself a metaphor of the landscape, taking on new colors and features that arise from the use of digital tools. It comes across as material that belongs to the landscape itself, material that the artist glimpses and on which our own gaze, caught up in its everyday cares, is unable to settle. An image that is a simple mechanical recording of the real would not allow us to sense the mystery that is within it, the mystery that is the life of the visual arts.

To understand what a fire can destroy, and recover something of what it destroyed, we must destroy our own images, and invite our gaze to the kind of rapt contemplation that flames always inspire. The simplicity of the experience of a place or a landscape guarantees the depth that our gaze may seek out in it. What is true of fire, which will go out if forced into a definitive, static state, is also, in this case, true of the image, which can only attain form by continuing to seek it, that is to say, by going through all the visual variations of which it is capable. *Après le feu*⁸ presents a thousand states of a single subject—a Corsican forest viewed from a train—, reminding us that we need this uniqueness in order to truly look at what an image is putting before us. For we will never manage to see everything there is to see, even in the simple image of a branch swaying in the wind above our head. This is the message conveyed by all Perconte's films, as in so many others before him, but in a language that is uniquely his.

THERE IS NO DÉJÀ VU

The capturing of moving images no longer places us—but then, has it ever?—in the position of the simple observer, standing apart from the events that we want to film. Having become an everyday tool of expression, the moving image must also help us open our eyes onto the experience of our presence in the world and to other beings. It places this experience and our images of the real within a shared dynamic and temporality. In its capacity to hold a fragmented reality, or to produce moments when the surrounding world is lost, it reminds us that we cannot embrace everything we experience in a simple act, and that therefore déjà-vu never happens. We must constantly keep coming back over what is presented to us in order to bring out a meaning or features that have escaped us and that, seen out of the flow of time, can open our eyes, and open our gaze with a new sharpness, as if rejuvenated by experience the diversity of the world's forms, whether of historic and global sweep, or moments that reach us by their tiny shimmer.

Translation, C. Penwarden

⁸ *Après le feu*, 2009, 7 min.

Rodolphe Olcèse is a regular contributor to *Bref* and various literary reviews. Since 2003 he has been making films at the frontier of experimental, documentary and art cinema. A founding member of Les Productions du Lama, he produced his first fiction, *Petite*, in 2010.