

Sujet de la séance : Algorithmes au prisme de l'organique : reprise en main
d'images vernaculaires / Brèches

Brèches est un collectif de cinéastes constitué par Jonathan Larcher et Leyokki. Pour comprendre ce qui est en jeu dans ce duo, il importe d'avoir à l'esprit que Jonathan Larcher et Leyokki ont chacun développé une pratique de l'image avant de se rencontrer sur ce projet, et que les territoires visuels qu'ils ont exploré d'abord séparément appartiennent à des champs très différents. Schématiquement, on pourrait dire que Jonathan Larcher a développé une pratique qui relève du documentaire anthropologique, tandis que Leyokki a engagé des recherches qui relèvent davantage de l'image synthétique. En désignant ce duo par le terme de collectif, les deux cinéastes veulent souligner que l'enjeu est pour eux de parler un seul et même langage. La meilleure analogie pour entendre ce qu'il s'agit de produire ici est sans doute la formation musicale, et plus singulièrement des duos post-rock basse / batterie, comme celui du groupe Lightning Bolt ou Ruins, au sein desquels on ne sait pas bien qui, de la basse ou de la batterie prend en charge la partie rythmique et qui produit la mélodie. Les instruments s'épousent et se trament parfaitement.

Brèches s'est constitué autour d'un premier film, **Amintire - Romani Memory #1**. Le désir qui a présidé à cette première collaboration s'est découvert dans la fréquentation d'un séminaire de Nicole Brenez sur le remploi filmique. Ce cours a été décisif dans le choix des images qui allaient servir de point de départ à ce film.

Jonathan Larcher vient de terminer une thèse d'anthropologie dont le terrain était le quartier tzigane d'un village roumain, que les habitants désignent par le terme de "tsiganie". S'il importe de le souligner, c'est que la matière de **Romani Memory #1** provient de ce terrain. Les images de ce film charrient donc d'emblée tout un imaginaire qui renvoie aux pays de l'Est. Le terme de tsiganie utilisé par les roumains est péjoratif. Il s'est imposé à Jonathan pour circonscrire son objet de réflexion dans la mesure où les Roms utilisent constamment l'imagerie qu'un tel terme instaure dans leurs relations aux Roumains. Cet univers est en effet saturé d'images. Ce film est donc le point de convergence d'un projet de recherche adressé à une pratique filmique et d'une pratique filmique adressée à un projet de recherche.

En fréquentant ce quartier tzigane/rom, Jonathan Larcher s'est rendu compte qu'il y avait une pratique vernaculaire de l'image, et la caméra, dans le cadre de son terrain, est rapidement devenue un objet transactionnel. C'est à partir de cet outil que s'est structurée la relation aux habitants de ce quartier. Parallèlement à cela, Jonathan Larcher a découvert l'existence d'une quantité d'images faites par les Roms dont la pratique vidéo est au service de leurs usages. Tout un corpus de films amateurs est donc venu nourrir et transformer ce projet de recherche.

Pendant la période communiste, en tsganie, personne n'avait accès aux technologies filmiques. Les premières images faites par des Tsiganes, dans le cadre de pratiques domestiques et amateurs, arrivent dans les années 2000, avec la mini DV. Les images qui existent et qui témoignent de cette époque sont particulièrement dégradées, car les supports sur lesquels elles ont été enregistrées arrivent aujourd'hui en fin de vie. La numérisation de ces cassettes DV produit des altérations, sinon des aberrations importantes. A cela s'ajoute tout un corpus d'images tournées au téléphone portable, enregistrées dans de très faibles résolutions, ce qui fait qu'elles ne supportent que difficilement la projection, notamment du point de vue du son.

La matière réunie par Jonathan Larcher dans le cadre de son terrain est donc double : elle relève d'une part de la production d'images pour documenter la thèse, et d'autre part d'images collectées dans le cadre de ce terrain. La part d'images faites par le chercheur lui-même se déclinent ensuite en deux catégories : la première représente des images documentaires tournées avec des outils relevant d'une technologie semi professionnelle, et la seconde, des images classées par son auteur comme étant de simples "souvenirs" (*amintire* en roumain), enregistrées à l'aide d'une petite caméra dv, du même ordre que les appareils que pouvaient utiliser les Tsiganes rencontrés pendant la recherche.

Le devenir des images faites par les Tsiganes pose question, car leurs propriétaires ne sont pas en mesure de les lire, et ne sont pas non plus en désir de le faire : ces images n'ont pas été tournées pour être regardées ultérieurement, mais pour l'organisation de l'espace social qu'elles induisent. Pour les Tsiganes, ces images domestiques ont donc une durée de vie très courte, de quelques mois tout au plus. Ce ne sont donc pas des archives au sens courant du terme, mais des images dont il faut travailler l'instabilité. Ce sont des images dont il faut prendre soin mais qu'il faut également transformer, si l'on veut rester fidèle à leur dimension nativement mouvante.

La série **Romani Memory** est née du désir de travailler des formes filmiques à partir de ce corpus d'images. Il fallait trouver un processus de traitement visuel qui ne dénaturent pas fondamentalement les sources, mais au contraire, rencontre pleinement leur texture spécifique. La pratique artistique développée par Leyokki se joue essentiellement autour de la post-production. Si ces premiers films cherchaient les moyens de mettre en oeuvre du récit à partir d'images désertées de toute figure, l'idée de travailler avec des vues préexistantes était à la fois neuve et cohérente avec ses propres recherches plastiques. Le statut des images de Jonathan Larcher est très particulier. On ne sait pas exactement qui décide de leur contenu ou de leur nécessité. Cette indécision opère aussi bien au niveau du tournage - les personnes filmées dirigent tout autant, sinon plus, la mise en situation de l'image — que de la postproduction. L'état de détérioration des rushes découvert lors de leur numérisation a en effet induit la nécessité de travailler autour de la question du pixel, sur une base algorithmique.

Les premières recherches visuelles effectuées par Leyokki ont été orientées par une petite application d'animation visuelle qui s'appelle **Game of Life**. Il s'agit d'un automate cellulaire développé dans les années 70, jouant sur la notion de cellule vivante et de cellule morte. Lesdites cellules sont initialisées comme vivantes ou mortes. Un algorithme détermine alors l'état de chaque cellule en fonction de son environnement informatique immédiat (si la cellule est entourée de trois cellules vivantes, elle vit, sinon elle meurt), ce qui produit une animation.

En partant de ce principe, l'algorithme utilisé sur **Romani Memory #1**, a permis de travailler de manière assez fine sur de petites matières numériques. En jouant sur les paramètres permettant de déterminer le caractère vivant ou mort d'un pixel, lesquels paramètres peuvent relever de la chromaticité, de l'intensité lumineuse, etc., il a été possible de produire des inversions d'effets et de chercher plus finement la texture de masques numériques à même de transformer l'image sans la perdre complètement. Le travail s'est développé selon un processus d'addition, ce qui produit une forme qui devient insistante, cohérente, et d'échapper aux effets visuels de type glitch ou data moshing.

En 2016, les archives fédérales suisses ont ouvert un accès, sur wikimédia, d'un fond d'images de Carl Durheim. Cela a représenté une étape importante dans la recherche plastique et matérielle de **Romani Memory #1**. Ces images arrivent dans le film lors de la scène de danse, comme des traces, des moments de réminiscence. Ce sont des photographies réalisées en 1852-1853, selon la technique dite du papier salé. Elles représentent des détenus d'une prison du canton de Neuchâtel, des gens du voyage photographiés pour que la maréchaussée puisse les identifier à la sortie de leur détention. Ce sont des images qui ont un statut très ambigu. Tout en se tenant à la source de la photographie judiciaire, elles continuent de répondre aux codes du portrait, et le fait est que dans la mise en scène, ces représentations visent aussi bien à permettre une identification des sujets photographiés qu'à les inscrire dans le tissu social de l'époque. C'est la raison pour laquelle les sujets sont habillés par le photographe, et que le contexte dans lequel ils posent est agrémenté de divers accessoires.

Ces clichés, qui constituent les premières photographies judiciaires, n'ont historiquement rien à voir avec les images DV du film, mais la proximité formelle entre ces deux régimes d'images a décidé de leur rapprochement. Les photographies de Carl Durheim font en effet apparaître un grain épais, qui communique particulièrement avec les pixels du film, et ce rapprochement permettait de travailler conjointement des intensités argentiques et des intensités numériques en explorant une texture qui pouvait devenir commune à ces deux ordres d'images. L'enjeu n'était donc pas du tout de mettre en évidence une continuité entre ces images, continuité qui par ailleurs n'existe pas, mais bien de faire entrer en collision des matières qui peuvent s'accueillir mutuellement l'une l'autre dans un mouvement de la matière visuelle dont la portée chaotique apporte à ces images une sorte d'organicité.

Jonathan Larcher a tourné ces images DV avec une caméra "low tech", afin d'évacuer d'emblée la question technique, et de pouvoir enclencher immédiatement des situations de parole. La caméra ici sert d'intercesseur, là où une caméra de facture professionnelle aurait de toute évidence introduit une distance avec les Tsiganes. Le choix de ce matériel familial a fortement décidé de la manière dont Jonathan Larcher a filmé la situation. En effet, le film domestique ne correspondait pas du tout à ses propres usages et habitudes. Que les images tournées dans ce contexte aient tout de suite été rangées parmi les souvenirs est de ce point de vue très significatif, car l'ethnologie, et a fortiori l'anthropologie visuelle, se pratiquent au présent. Ce qu'a révélé le transfert numérique de ces souvenirs, c'est que de telles images sont le recueil de données irrémédiablement perdues d'un point de vue anthropologique (drops récurrents, décalage son / image qui rend ces vues souvent inintelligibles, etc.), mais qu'elles permettent cependant, depuis cette perte même, de travailler la non-synchronicité entre filmeur et filmé. Cette absence de synchronisme traduit indirectement une constante, dans le documentaire anthropologique, qui est systématiquement le lieu d'une partition technique entre les images faites par le réalisateur (généralement tournées en HD, avec un matériel professionnel) et, quand le film doit en accueillir, les éventuelles images filmées par ses interlocuteurs. Le fait de se tourner vers des séquences faiblement définies pour construire une représentation filmique signale aussi une tentative de prendre soin des images de l'autre. C'est la raison pour laquelle il a été nécessaire de fragmenter les images de Durheim. Il fallait casser toute possibilité de relation mimétique et toute forme de représentativité qui ne manqueraient pas de s'installer entre ces deux régimes d'images.

Brèches a introduit un troisième régime visuel à la jonction de ces deux types d'image : une matière visuelle résultant de l'impression laser des photographies de Durheim, rescannées en HD. Il s'agissait, par cette nouvelle étape, de faire apparaître en filigrane la trame de l'impression et, en la superposant aux images DV, de faire travailler l'ensemble du film à la manière d'un liant. Ces opérations sur la texture filmique ont permis d'éviter un écueil important auquel le recours à des algorithmes pouvait exposer, celui qui aurait consisté à substituer les opérations informatiques aux corps filmés eux-mêmes. La matière plastique ici cherche au contraire à réinscrire ces corps dans une dimension de présence en produisant des effets visuels proches des clichés photographiques utilisés.

Une résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers à Paris a permis de prolonger cette recherche en lui donnant une direction nouvelle. Le projet présenté lors de cette résidence consistait en une installation **Romani Memory #2 – Manej**, déployée sur de cinq écrans : un carrousel de diapositives élaboré par l'écrivain Jacques Debot, qui dispose pour seules images de ses parents des photographies judiciaires ; un rétroprojecteur composé de fragments de photographies de Carl Durheim. Un autre écran accueillait la projection d'une boucle, résultat d'une transformation algorithmique d'une séquence collectée par Jonathan Larcher dans le cadre de son terrain en tsiganie. Un quatrième écran présentait une courte séquence produite par algorithmes par Leyokki, et qui formait une reprise de **Romani Memory #1**. L'enjeu de cette installation était de mettre en mouvement des images généralement fixes à partir du dispositif qui les accueillait.

Dans le cadre de cette installation était également projeté un second carrousel de diapositives qui a impulsé un nouveau projet de film, dont l'enjeu est de déplacer des images vernaculaires tournées en très basse définition pour en faire des images de haute définition. Ce film se présentera a priori sous la forme d'un *split-screen*, et travaillera conjointement le déplacement de pixels dans des images collectées auprès de Tsiganes. Les variations numériques seront opérées selon des paramètres de couleurs attachés aux pixels. Le film accueillera également une composition à base d'images récupérées sur Google d'un bidonville qui se trouvait porte des Poissonniers à Paris. Ces images ont la caractéristique d'épouser toutes le même point de vue, offert par un pont passant au-dessus du camp, et permettant aux journalistes d'en réaliser des clichés sans avoir à y pénétrer ou à se mêler à ses habitants.

Dans l'esquisse du film qui a été montrée, des images fixes défilent à la manière d'un diaporama. Le son d'un projecteur met en scène l'image, et tient le regard en direction de l'écran. C'est un son qui renvoie aussi à l'environnement familial, celui du rituel des projections en famille, et apaise les effets de saturation qui dans **Romani Memory #1** atteignaient une sorte de climax. Ici, la volonté est de partir de très peu de matière, pour l'étirer au maximum. **Romani Memory #1** rappelait que le son, en tsiganie, importe moins par sa qualité que par sa puissance, ce qui le faisait, dans le film, entrer en concurrence féroce avec les images. Avec **Romani Memory #3**, la recherche est davantage tournée vers un dialogue entre le son et l'image, mais aussi entre les images des Tsiganes et celles du bidonville parisien. L'enjeu est de faire exister conjointement deux ordres de regard, dans une sorte d'effort stéréoscopique. Le premier serait intérieur à la communauté, et le second, au contraire, définitivement séparé d'elle, et enfermé dans le cliché malheureusement inamovible de la représentation des Roms. Le sens de ce deuxième écran n'est donc évidemment pas de montrer des cabanes, mais de mettre en évidence le point de vue de ces images, en travaillant les effets de répétition que leur caractère invariable induit. Il s'agit aussi d'interroger ou de mettre en crise la représentation corrélative à ces images, en travaillant dans le champ de la plasticité. Quel que soit le régime dans lequel elles s'inscrivent, les images nous adressent ces mêmes questions : que pouvons-nous en faire ? Que devons-nous faire avec elles ? Et s'il faut s'opposer à certaines images, ce ne peut être que dans l'espace qu'elles ouvrent et qu'une exploration plastique permettra seul de retourner.