



Marges

Revue d'art contemporain

31 | 2020

Cinéma et arts plastiques

« A many splattered thing ». Entretien avec Alexis Guillier

Émeline Jaret et Alexis Guillier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/marges/2323>

DOI : [10.4000/marges.2323](https://doi.org/10.4000/marges.2323)

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 octobre 2020

Pagination : 96-111

ISBN : 978-2-37924-097-3

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Émeline Jaret et Alexis Guillier, « « A many splattered thing ». Entretien avec Alexis Guillier », *Marges* [En ligne], 31 | 2020, mis en ligne le 02 janvier 2023, consulté le 05 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/marges/2323> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.2323>

Tous droits réservés

entretien

« A many splattered thing »

Entretien avec Alexis Guillier

Par Émeline Jaret, mai 2020

Émeline Jaret (ÉJ) : *Depuis le début de votre carrière, votre œuvre se construit dans un rapport fondamental au cinéma puisqu'il constitue une source première pour vous. Vous travaillez précisément sur cette question dans le cadre d'un doctorat de création au sein du programme RADIAN (Recherches en Art, Design, Innovation, Architecture en Normandie). Votre thèse s'appuie en particulier sur votre précédent projet Twilight Zone, qui s'intéresse à la série télévisée et au film du même nom. Pouvez-vous revenir sur l'origine et les différentes étapes de ce projet débuté en 2013 ?*

Alexis Guillier (AG) : C'est un projet évolutif autour de l'accident fatal survenu sur le tournage de *Twilight Zone: The Movie*, co-réalisé par John Landis en 1982, pour lequel j'ai mené une enquête documentaire et de terrain. L'acteur Vic Morrow et deux enfants décèdent pendant le tournage à cause d'un accident d'hélicoptère, ce qui vaudra à John Landis un procès pour homicide involontaire, dont il sera acquitté. 2013 est le moment où le projet connaît sa première diffusion, mais j'ai découvert les images de l'accident en 2008, en faisant des recherches sur les accidents de tournage en

vue de mon DNA (Diplôme national d'art). À ce moment-là, je n'ai pas fait beaucoup de recherches mais j'ai utilisé à nouveau les images de l'accident de *Twilight Zone* en 2010 dans mon DNSEP (Diplôme national supérieur d'expression plastique) à l'ENSAPC (École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy), pour lequel j'ai écrit un semblant d'histoire très synthétique, qui correspondait à une mise en récit incorporée à la présentation de mon travail. Le projet s'est réellement enclenché en réponse à une invitation du curateur François Aubart en 2013, pour la double exposition « An Ever Changing Meaning – L'écho des précédents » à la Walter Phillips Gallery (Banff, Canada) et au CNEAI (situé alors à Chatou).

À l'époque, je me suis appuyé sur deux livres parus en 1988 à l'issue du procès: *Outrageous Conduct* de Stephen Farber et Marc Green et *Special Effects* de Ron LaBrecque. Ce sont des ouvrages typiques du journalisme d'investigation américain, renfermant beaucoup d'informations, avec un cahier d'images au milieu. En les lisant, j'ai commencé rapidement à créer des associations à partir des images et des idées que j'avais en tête, en voulant construire un récit en images car toute cette histoire, comme celle des accidents de tournages, est une histoire éminemment visuelle. J'ai utilisé ces enquêtes pour faire ma propre enquête, revisiter cette affaire et son époque, l'investir avec un regard contemporain en utilisant ma méthodologie qui relève d'une part de l'interprétation, de l'association d'images et d'idées et, d'autre part, flirte avec la paranoïa lorsque je dissèque les génériques ou sonde l'arrière-plan des images. Je compare souvent l'accident de *Twilight Zone* à une secousse sismique, un point d'impact rayonnant ensuite sous forme de cercles concentriques. Mon travail consiste à les explorer et

les connecter, pour éprouver la coexistence des choses, leur proximité dans le temps et l'espace. Les deux ouvrages de journalisme d'investigation évoqués relèvent ponctuellement le rapport à la fiction, au fonctionnement de l'industrie, les liens entre le cinéma et le procès, l'ironie, l'étrangeté, mais sans vraiment les considérer comme puissances. Ce qui m'anime est de mettre en relation des documents, des informations et des objets qui souvent coexistent en s'ignorant, alors que j'ai la forte intuition qu'existent des connexions essentielles et que de leur montage émanera du sens.

ÉJ: *Cette double exposition de 2013 constitue donc la première véritable étape du projet Twilight Zone. Vous le décrivez comme issu d'une enquête dont le processus est double: une enquête documentaire, puis de terrain. Comment avez-vous procédé plus précisément?*

AG: Pour l'exposition canadienne, j'ai préparé le projet à distance, en collectant des documents, puis je suis allé sur place pour le montage. Cette première étape du projet a débuté en fait par un film dans lequel les documents apparaissent sur fond noir à tour de rôle, comme un carrousel d'images. Le parti pris de ce premier film est de n'ajouter ni sous-titres, ni voix off, pour que l'histoire se raconte par la succession des images. À l'époque, je n'ai pas développé de forme performative alors que par la suite, du fait de plusieurs invitations et occasions, j'ai travaillé à partir de la forme conférence, en écrivant cette histoire avec les éléments réunis à distance. J'avais acheté des objets et documents que j'avais pu trouver via des sites Internet, afin de collecter un maximum de matière. Parallèlement, me rendre sur place est devenu impératif, pour rencontrer les personnes impliquées, les enregistrer,

consulter les archives, filmer et photographier les endroits de l'affaire. J'ai mené cette enquête de terrain en pensant à la suite et à la mise en relation des éléments collectés, avec pour objectif de faire un nouveau film. Cela a abouti à mon exposition au centre d'art Image/Imatge à Orthez (8 juin – 15 septembre 2018), où j'ai proposé des formes synthétiques à travers le film et un environnement immersif. Pour résumer, entre 2013 et 2016, j'ai travaillé à distance de manière documentaire et je suis passé du film à la performance; entre 2016 et 2018, j'ai fait deux voyages de recherche et j'ai abouti à la forme exposition.

ÉJ: *Cette dernière exposition à Image/Imatge offre une synthèse de votre travail en mettant en exergue les mises en abyme qui fondent vos projets et y circulent. Pouvez-vous détailler plus précisément son propos ?*

AG: La mise en abyme a toujours été présente dans ma pratique et elle est particulièrement à la base et au cœur du projet *Twilight Zone: The Movie* et ce, dès son titre qui calque celui du film en question; qui plus est lorsque la « twilight zone » désigne une zone d'indétermination entre deux états, réalité et fiction par exemple. Le principe de l'exposition en 2018 était d'inviter les visiteurs à circuler dans un environnement qui permettait de prendre connaissance de cette histoire de manière physique et qui semblait fait de la même matière. Le parti pris était donc de ne pas mettre à distance, mais d'imaginer au contraire une situation immersive jouant ce qui est au cœur du projet. De plus, le centre d'art Image/Imatge a la particularité d'être un ancien cinéma, ce qu'on ne perçoit pas forcément tout de suite, bien que certains éléments architecturaux ou les portes témoignent de l'ancienne fonction du lieu. En dialogue avec

Cécile Archambeaud (directrice d'Image/Imatge), j'ai pensé le lieu lui-même comme un « cinéma éclaté », élargissant mon idée de « film éclaté » comme potentielle forme d'exposition où la présentation des formes et des éléments semble découler d'une fragmentation du lieu. Cette idée renvoie à une image essentielle qui m'accompagne depuis le début du projet et dans laquelle je perçois cet éclatement. Elle est extraite d'un comics de Jack Kirby (« The Fourth Dimension is a Many Splattered Thing », *Alarming Tales #1*, sept. 1957), qui illustre de manière à la fois saisissante et classique la représentation de la quatrième dimension dans l'imagerie populaire: un corps soumis à des métamorphoses sans fin dans un paysage surréaliste (assez proche de ceux conçus par Dalí pour la séquence du rêve dans *Spellbound* d'Alfred Hitchcock, 1945) aux formes géométriques colorées. Elle traduit cette idée du passage à travers l'écran – comme l'accomplissement d'une fiction – et de l'éclatement de la forme et du corps qui en résulte.

Dans l'espace d'exposition, nous avons donc d'abord positionné un grand écran au format 16:9, construction en bois convoquant aussi l'imaginaire du *backlot*, ainsi qu'un moniteur de grande taille. De fait, toute cette affaire est aussi celle de frictions entre des médias, le film *Twilight Zone* étant tiré de la série télévisée homonyme des années 1960 (ce que la télévision ne cesse d'ailleurs de rappeler après l'accident). Le film montré dans l'exposition ne comportait pas d'autre fil narratif que celui porté par les documents et les images, sans *voice-over* de ma part car j'avais uniquement utilisé les sons des différents documents et les témoignages enregistrés. Cela fonctionnait comme des voix qui se répondaient par l'intermédiaire d'images: au lieu de voir les personnes qu'on entendait, telles qu'elles

sont actuellement, elles apparaissaient dans les images de l'époque mais avec leurs voix actuelles – qui, pour certaines, n'ont pas ou peu changé. Le film, qui dure environ une heure, était projeté en boucle, comme une séquence, réparti sur les deux écrans. Grâce à un dispositif de synchronisation, les écrans se répondaient et, à partir d'eux, j'avais distribué les autres éléments dans l'espace, dont un caisson lumineux qui montrait le fond de l'affiche du film. Le récit porté par le film intégrait aussi un ensemble de documents fixés sur l'un des murs. Cela permettait de créer une image qui est à la fois une matérialisation de ma méthodologie et une pure image de fiction, telle que celle qu'on peut voir dans les films ou les séries: le mur d'enquête où tous les documents sont reliés – qui n'existe pas dans la réalité.

L'espace d'exposition d'Image/Imatge était donc plongé dans le noir, avec une moquette noire et une peinture magnétique permettant d'accrocher les éléments, dans un dégradé de noir remontant vers le blanc du plafond. La lumière venait à la fois des écrans et d'une lyre suspendue au plafond qui pointait certains documents à partir d'un tracé que j'avais écrit en collant à la bande-son du film. Ce projecteur balayant l'espace faisait aussi écho à celui de l'hélicoptère de *Twilight Zone* et à la *searchlight* des avant-premières. L'espace comptait également un seul fauteuil provenant d'un ancien cinéma d'Orthez et des objets qui témoignaient d'un jeu de tensions entre accessoires, pièces à convictions, *goodies* et œuvres. Les quatre casquettes présentées sur un mur étaient liées à plusieurs épisodes de l'affaire. D'autres objets débordaient de l'exposition, tels un blouson de cascadeur accroché à l'entrée ou des mugs Roger Rabbit utilisés par les membres de l'équipe du centre d'art.

Sur le mur de l'entrée, un témoignage tiré d'un commentaire sur YouTube faisait office de seuil et annonçait l'accident. Enfin, à l'extérieur, l'exposition était présente dans la ville à travers de grandes affiches évoquant celles d'un film. Dans chaque version de ces affiches, une citation tirée d'un film mobilisé dans le projet renvoyait à l'accident, au secret et à la perception de cette affiche de cinéma, qui porte un imaginaire, dans son environnement concret: par exemple le soir, lorsqu'elle est éclairée par les lampadaires et que l'on y lit « This is real ». Toute l'exposition a donc sans cesse rejoué cette idée des cercles concentriques qui partent de l'accident.

ÉJ: *Fin 2018, vous avez débuté une thèse qui, comme on l'a dit, s'appuie sur ce projet Twilight Zone et, d'une certaine manière, fait suite à cette exposition à Image/Imatge. Le point de départ de cette thèse est celui de l'enquête, à la fois comme sujet et méthodologie, voire de la méta-enquête puisque le projet lui-même est déjà une enquête sur une enquête et son principe même – et la thèse vient ajouter une couche supplémentaire. Vous avez déjà abordé cette question dans un entretien en 2019 (Yaël Kreplak, Thierry Boutonnier, Gwenola Wagon et Alexis Guillier, « Des artistes, des enquêtes, des pratiques ingénieuses »). Depuis, comme le souligne le début de notre entretien, vous avez recentré vos recherches sur l'accident de tournage. Pouvez-vous revenir sur cette notion d'accident qui traduit aussi l'importance du rapport au corps dans votre travail?*

AG: Je suis encore en train de préciser les choses mais j'ai en effet ré-intitulé ma thèse « la réalité éclatée », en référence à l'image de Jack Kirby évoquée précédemment, notamment avec cette phrase « a many splattered

thing » et sa police tremblante. Par rapport au sujet lui-même, la question de la rupture s'est affirmée dernièrement, car le moment de l'éclatement est aussi celui du passage, matérialisé par l'écran : le fait de *passer à travers*. La rupture est celle du récit cinématographique dans son ensemble, du cours de la production, mais aussi celle de la narration. Toute invention amène ses accidents et le cinéma a engendré ses propres catastrophes – les problèmes avec les caméras, les incendies lors des projections, etc. Dans les premiers films tournés en extérieur, tous types d'accidents se produisaient parce qu'il fallait composer avec l'environnement et ses nombreux aléas. Siegfried Kracauer dit ainsi que l'accident est l'âme même du slapstick (Siegfried Kracauer, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle* [1960]). Mais peu à peu, alors que s'est affirmée son industrie, le cinéma a tenté de maîtriser toujours davantage les aléas et les accidents, de contrôler la mise en scène, ce qui rejoint une volonté d'agir sur le réel pour le maîtriser, aux fins de la fiction. Lorsqu'un accident se produit pendant le tournage d'un film, quelque chose surgit au sein de cette organisation et crée un phénomène de rupture, c'est-à-dire interrompt la production à différentes échelles. Selon sa gravité, l'accident est plus ou moins dissout dans la masse quotidienne des aléas qui caractérisent un tournage ou, dans le pire des cas, peut tout stopper. En tant que spectateur, cette même rupture peut intervenir dans notre réception d'un film si l'on a connaissance de l'accident, car ce dernier est susceptible de mettre à mal la continuité du récit et la soumission du regard à la fiction.

D'un point de vue matériel, le corps – celui de la personne accidentée – enregistre l'accident. Lorsque ce dernier survient, cette matérialité s'affirme comme prégnante et

secoue la bulle fictionnelle que peut être le film lui-même en tant qu'idée ou projet. Je pense donc l'éclatement à partir de cette question de rupture : éclatement des significations, des enjeux, des images – celles du film comme celles générées par l'accident – et du corps lui-même – le corps meurtri ou blessé. Le tournage dans le milieu du cinéma peut être pensé comme un moment très fermé, pendant lequel est créée une bulle ; c'est-à-dire qu'une équipe de production parvient à créer un microcosme sur lequel elle agit pleinement pour les besoins de la mise en scène. Au moment de l'affaire de *Twilight Zone*, John Landis aurait dit à son avocat : « On est les gens du cinéma. On ne suit pas les règles. On arrive dans une ville et on y fait ce qu'on veut. ». En effet, la machine-cinéma a développé des savoir-faire et des protocoles qui lui permettent de s'emparer d'une situation réelle pour la transformer en un décor dans lequel on vient tout encastrier. Je pense qu'à travers les appareillages techniques et la destination qu'est l'image – voulue par la réalisation, dans l'esprit du coordinateur de cascades ou du responsable des effets spéciaux –, le rapport à la physicalité est pensé en termes de conversion. Le cinéma nécessite sans cesse de trouver des réponses matérielles et de déployer un arsenal physique mais, si l'on retourne cette idée, la zone transitoire est aussi celle de la fiction en train de tordre le réel pour s'accomplir. L'accident est précisément l'éclatement de cette tentative de contrôle du réel, avec lequel le cinéma est en négociation permanente. Il est comme le rappel violent d'une physicalité gênante.

ÉJ : *Dans cette perception de la notion d'accident, celui-ci semble fonctionner paradoxalement comme embrayeur de récit, dans le sens d'un récit supplémentaire ou d'une*

extension de la fiction – du fait des conséquences de l'accident qui vont se traduire par cette forme de l'éclatement et induire une rupture. L'objet de votre thèse est de creuser ces aspects, de décortiquer ces notions que vous expérimentez dans votre travail artistique. Pour décrire votre processus de création, vous expliquez régulièrement que vos projets relèvent d'un « montage narratif », notion que vous empruntez au vocabulaire du cinéma. Dans votre doctorat, la thèse et le film utilisent la même matière mais possèdent des intentions différentes et des objets différents. Toutefois, il semble que le processus de travail reste le même en relevant encore du montage narratif ?

AG : Dans le processus de recherche qui est de l'ordre du défrichage et de la mise en relation des éléments collectés, je retrouve des choses qui m'ont toujours accompagné en termes d'association d'idées. La thèse, à travers son plan, relève d'une progression, du point de départ au point d'arrivée, et cela ressemble beaucoup à ce que je fais avec mes projets, les films, les dioramas. Ce n'est pas parce que telle histoire est potentiellement en boucle qu'il ne peut pas y avoir de progression au sein du récit. C'est quelque chose que j'éprouve avec la thèse, c'est-à-dire le fait qu'au départ se trouve cette masse d'éléments dont l'exploration et la mise en rapport conduisent progressivement à une construction qui est celle du plan. De la même manière qu'une échéance peut configurer les choses, l'objectif le fait également ; tout cadre de projet possède ses exigences et celles qu'on lui donne. La thèse, même avec la quasi élasticité que possède le doctorat de recherche-crédation, fait que ce cadre est relativement stable et identifié en termes d'objet académique. Cela oriente évidemment beaucoup la recherche. Je choisis de considérer la thèse

écrite à la fois comme objet académique, relevant des études cinématographiques et comme œuvre. Dans le doctorat, les choses sont ouvertes et il y a différents niveaux d'attentes et d'ambitions, mais disons que je choisis de mettre le curseur à cet endroit. À la différence d'un projet artistique dans lequel on peut se lancer sans en mesurer les limites et en s'interrogeant régulièrement jusqu'à comprendre si celui-ci est possible ou s'il doit être fait autrement, la thèse est une exploration où toutes les questions se formulent via un objectif identifié dès le départ. Je pense que, même en partageant une méthodologie de travail similaire, cela fait poser certaines questions d'une toute autre manière.

Le matériau pourra être le même que pour d'autres projets, mais le système d'écriture, de référencement, de renvoi, d'indexation, ne sera pas déployé de la même manière dans la thèse écrite et dans le film que je vais produire pour l'occasion. La possibilité existe, à travers deux objets à la fois distincts et complémentaires, d'explorer ces questions plastiquement de manières très différentes et des jeux de renvois existeront aussi entre les deux. Ce dialogue entre autonomie et complémentarité me semble fascinant à explorer parce qu'il crée un ensemble dense et complexe. Un objet peut être le rêve de l'autre – ou son (mon) cauchemar. Le montage narratif se fait aussi à travers la prise en main de cette densité. Je travaille souvent avec des éléments « déjà-là ». Aussi le cadre de la rédaction de la thèse est une contrainte qui m'intéresse en tant que telle. Je voudrais que ma thèse joue son rôle académique, en explorant une hypothèse, en informant un sujet de manière inédite dans le champ des études cinématographiques, mais qu'elle joue aussi un jeu qui lui serait propre. J'ai le sentiment qu'il est possible

de proposer une autre histoire du cinéma à travers celle de ses accidents. C'est ce que je trouve particulièrement stimulant dans ce doctorat, le fait que d'une certaine manière la thèse puisse porter une contre-histoire et ce faisant, qu'elle crée aussi son propre monde.

ÉJ: *De fait, la thèse vous met dans une posture auctoriale différente de celle que vous adoptez en tant qu'artiste – sans compter qu'elle diffère déjà dans le cadre de vos films et celui de vos performances. Dans vos projets artistiques, l'objet même de votre travail ne vise pas à résoudre une enquête mais plutôt à l'explorer: enquêter sur l'enquête elle-même pour aller dans le sens d'une extension de la fiction, quitte à étendre encore l'irrésolution de l'affaire commentée. À votre sujet, Érik Bullot convoque la figure du bonimenteur. Comment vous positionnez-vous par rapport à cette question ?*

AG: Je crois que j'ai plutôt tendance à voir là une complémentarité car je ne suis pas sûr que, dans la thèse, le processus inverse ce rapport aux choses. Je ne pense pas que la thèse impose ou induise nécessairement une résolution, mais plutôt qu'elle identifie des points dont elle permet l'exploration. L'idée de la désignation m'intéresse beaucoup, tout comme celle de la révélation et, au-delà de la rupture, l'accident joue aussi le rôle de révélateur. L'accident, tel qu'on l'entend à travers la catastrophe, est un événement qui dit quelque chose du système dans lequel il s'est produit. C'est ce qui m'interpelle dans cette idée d'une histoire enfouie : écrire à partir d'un refoulé. La révélation, telle que j'emploie le terme, ne doit pas être entendue comme une explosion de la vérité. Il s'agit plutôt de déployer les choses, les faire rayonner d'une certaine manière,

pour en prendre connaissance et qu'elles puissent informer le réel. Cela n'empêchera pas qu'à la fin de la thèse, il y aura ce qui, j'espère, se trouve dans mes autres projets et qui les anime, à savoir une part d'énigme. Il y a pour moi une sorte de mystère fondamental lorsque l'accident a lieu, que je vais chercher dans les témoignages, les expressions ou ce qu'on appelle les « anecdotes » : que se passe-t-il à ce moment-là et qu'est-ce que cela signifie ? Si j'arrive à répondre en partie à ces interrogations, cela ne dévitalise pas le cœur de la question, qui résiste. En ce sens, je n'ai pas l'impression d'inverser le processus avec la thèse, mais plutôt de l'exacerber à certains endroits, ce qui va aussi le cadrer à d'autres. C'est comme si je me coulais dans un nouveau format, comme j'ai pu le faire auparavant. Même si, comme vous le dites, je pense être conscient que, ce faisant, cette thèse sera une œuvre.

ÉJ: *Cela renvoie à une autre de vos notions privilégiées, celle de « projet », que vous utilisez pour qualifier vos travaux et qui, pour moi, recouvre la définition de « dispositif ». Ce doctorat fait objet de synthèse de votre pratique telle qu'elle s'est construite jusqu'à présent et, en ce sens, il constitue un projet en lui-même qui vient nourrir une définition de votre travail comme une succession de projets – la succession n'excluant pas les renvois et/ou reprises des uns et des autres. De fait, votre travail possède un rapport extensif au champ cinématographique puisque vous vous intéressez non seulement au film mais aussi à tous les moments de sa chaîne de production et de diffusion – du tournage au merchandising. Lors d'une précédente discussion, vous m'avez dit que cette notion de projet renvoie à celle de franchise cinématographique. Pouvez-vous revenir sur ce parallèle ?*

AG: La question vis-à-vis du film est de savoir où il commence et s'arrête. Il y a bien sûr l'objet autonome et matériel du film lui-même. Mais c'est aussi une industrie de l'imaginaire et il semble difficile de fixer des limites à l'imaginaire, qu'il soit individuel ou collectif. Ce qui m'intéresse, ce sont les tensions créées à travers cet imaginaire qui relève de l'industrie du cinéma mais ne s'y cantonne pas. D'ailleurs, plutôt que de franchise cinématographique, on pourrait parler ici de franchise médiatique. À travers cette histoire des accidents de tournage, il s'agit de révéler les tensions qui existent entre la physicalité du monde et les puissances de cet imaginaire, qui agit sur le réel et investit le quotidien. Par l'intermédiaire des objets et produits dérivés, il y a un investissement physique du réel mais au-delà de ces exemples, les expériences, la mémoire et le partage des objets culturels participent de la diffusion et de l'existence de cet imaginaire dans le réel. C'est donc quelque chose de contagieux et, on ne le sait que trop bien, il est très difficile dans ce cas d'en voir les limites. Ce qui m'obsède depuis longtemps, c'est le rapport entre une certaine trivialité dans la manière dont certains films sont conçus et l'étendue de leur impact culturel. En termes d'industrie de masse, ces questions de diffusion et de circulation m'intéressent énormément. Mais surtout, en termes de formes et de contenus spécifiques, je trouve que c'est une matière passionnante à explorer, à interroger, qu'on peut investir ou habiter en tant qu'artiste. C'est aussi la raison pour laquelle j'ai toujours utilisé ce terme de projet. À partir d'une même idée et d'un même terme, chaque projet affirme sa singularité à travers ses incarnations, ses apparitions, chacun correspond à l'idée de l'univers d'un film sans parfois qu'il n'y ait de film à proprement parler. Un jeu réflexif se crée entre les projets

eux-mêmes, qui est extrêmement stimulant avec le temps. Le projet crée sa propre fiction dans laquelle on peut trouver des effets de miroirs, de renvois et d'échos par rapport à des formes issues des industries culturelles. C'est aussi une manière d'investir cette notion de franchise médiatique, à différents niveaux.

ÉJ: *Cette pensée en projet correspond à une méthode de composition qui, dans la littérature, est qualifiée de « labyrinthique » ou « en tiroirs », pour décrire un récit fictionnel non linéaire au sein duquel s'opèrent des allers-retours entre des épisodes qui provoquent une discontinuité de la chronologie. Vous-même, vous utilisez le terme de « couloirs » pour décrire ce système d'écriture. Ce type de fiction est aussi généralement le lieu d'une superposition de l'imaginaire avec la réalité qu'il vient envahir, engendrant une contamination entre les champs de la fiction et de la réalité. Les documents et images que vous prélevez et insérez dans vos projets participent de cette superposition. D'ailleurs, votre travail témoigne d'une attention portée à l'image – et au document – à travers un questionnement critique de celle-ci. Entre la manière dont vous prélevez une image et celle dont vous la traitez dans un projet, comment pensez-vous les changements de statut que vous lui imposez ?*

AG: C'est une question complexe mais qui est très présente dans mon travail. En 2016, mon projet *Candyman* s'intéresse au film du même nom qui est véritablement, à travers son personnage principal, une affirmation du pouvoir de la fiction sur le réel. Dans le cadre de ce projet et alors que je parlais de la puissance de l'apparition, quelqu'un a comparé ce que je fais avec les documents dans un diaporama à une forme d'apparition, considérant que l'effet produit relève

du même ordre. Jusqu'alors, je le formulais de manière moins claire, en évoquant aussi le rôle joué par le document ou l'image dans le récit. Le diaporama, qui est la méthode de composition par laquelle j'ai débuté, est un tunnel d'images, tout comme le film, où une image succède à une autre. Chaque image étant un jalon pour celle qui précède et celle qui suit, elles ne peuvent pas toutes jouer le même rôle. En composant, je sais que telle image sera très forte et jouera le rôle d'un climax, alors que celle d'avant n'aura pas le même impact. Mais en termes de statut, j'ai l'impression de tenter de donner la même importance à chacune des images que je vais chercher et de toutes les mettre sur un même plan : elles font toutes partie de la parade. Cela peut paraître paradoxal car l'image ou le document doit posséder son autonomie, susciter l'intérêt dès son apparition tout en étant intégré dans l'ensemble. Le diaporama joue vraiment cela et il n'y a pas de différence avec le film, sauf en termes de lecture. Cette question de l'apparition appelle aussi celle du performatif et cela rejoint ce qu'on évoquait à propos des figures du bonimenteur et du projectionniste : je raconte l'histoire tout en déclenchant le passage à l'image suivante, autrement dit son apparition au moment voulu.

Lorsqu'il s'agit d'une référence connue, cette question du statut de l'image et de son possible changement se pose de manière cruciale. Comment mobiliser la référence et de quelle manière la faire apparaître ? C'est une question essentielle à laquelle je réfléchis très souvent. Je crois que la manière dont je procède me pousse à en éliminer certaines rapidement et à éprouver et tester celles que je pense mobiliser. Je n'aime pas l'idée de référence majeure ou mineure, ni celle de célébration. Ce qui compte est la mise en relation des références sur un

mode horizontal, c'est-à-dire en donnant une place juste à chacune. La citation et son effet ne me posent pas de problème quand ils servent véritablement le récit et le montage en train de se faire. Cet encastrement est fragile mais c'est celui que je recherche, car il permet d'intégrer des sous-récits, des « moments », tout en construisant un univers. Je vais ainsi positionner telle image ou telle référence dans mon récit parce qu'elle me semble cruciale, en conservant aussi une forme d'indétermination, qui fait que l'on peut se demander pourquoi j'en parle à ce moment-là. C'est ce que je pense avoir cherché à faire dans tous mes projets : prendre des fragments et en faire un nouveau tout.

ÉJ : *En définitive, ce tout est ce qui fait œuvre mais il reste pour partie invisible aux yeux du récepteur. Si le montage qui fonde votre processus créatif est perceptible, les analogies créées ne le sont pas nécessairement et vont varier d'un récepteur à un autre, voire même d'une réception à une autre. Prenez-vous cela en compte et tentez-vous, d'une certaine manière, d'anticiper sur cette réception à venir ou même d'influer sur celle-ci ?*

AG : Cette question rejoint l'idée d'ouverture qui est inscrite dans toute œuvre ou objet culturel et qui autorise à s'en saisir pour composer de nouvelles histoires. Il est ainsi possible de faire parler de bien des manières chaque document ou l'image issue d'une œuvre existante. Ce faisant, il s'agit de rendre pleinement le regardeur actif. Comme chaque projet crée sa propre image, développe son propre univers, une même référence peut être teintée d'une toute autre couleur ou posséder une autre dimension dans deux projets différents. La différence est créée par ce jeu de construction, de montage et de place dans le récit.

Et lorsque les références convoquées sont connues du regardeur, qui les découvre sous un nouveau jour, je crois sincèrement que ce nouvel usage peut le faire s'interroger sur son propre rapport à l'exposition, au projet, à l'œuvre, de manière émancipatrice et dans des termes politiques.

De la même manière, le déploiement des objets dans l'espace de l'exposition relève du même montage que celui du film projeté sur l'écran. Cette pensée de l'ouverture reste présente dans la pensée des formes, des objets, à travers la manière dont je travaille et dont je donne les choses à voir. Il y a toujours une place, y compris d'un point de vue narratif ou imaginaire, pour le regardeur,

afin qu'il se sente incorporé dans le projet lui-même. Dans mes deux dernières expositions, à Image/Imatge et au Creux de l'enfer (« Notre-Dame de France », Thiers, 2019), l'un des objectifs était de faire entrer le regardeur dans le territoire du projet. Par la circulation possible, il s'agissait de faire en sorte que celui-ci puisse prendre part à cette histoire, car elle le concerne. L'implication personnelle est bien sûr différente d'une personne à une autre car elle relève d'un système de sensations et de références individuel – et cela rend compte aussi des puissances des imaginaires avec lesquels je travaille. Dès lors, la réception en constitue la continuité.

Légendes des pages suivantes :

Alexis Guillier, *Twilight Zone: The Movie* (captures), film, 56' 42", 2018. Présenté dans l'exposition « Twilight Zone: The Movie », 08/06 – 15/09/2018, centre d'art contemporain image/imatge, Orthez (image de gauche présentée sur un écran de cinéma ; image de droite sur un moniteur).

Alexis Guillier, *Twilight Zone: The Movie* (captures), film, 26' 09", 2013.

Affiche de l'exposition « Twilight Zone: The Movie », à Orthez, juillet 2018. Crédit : Anne Leroy.

Vues de l'exposition d'Alexis Guillier, « Twilight Zone: The Movie », 08/06 – 15/09/2018, centre d'art contemporain image/imatge, Orthez. Crédit : Gaëlle Deleflie et Alexis Guillier.

Alexis Guillier, *Candyman*, performance, 30', 14/03/2016, dans le cadre des Lundis du Pavillon, Palais de Tokyo, Paris. Crédit : Justine Emard.

Vues de l'exposition d'Alexis Guillier, « Twilight Zone: The Movie », 08/06 – 15/09/2018, centre d'art contemporain image/imatge, Orthez. Crédit : Gaëlle Deleflie.

Vues de l'exposition d'Alexis Guillier, « Notre-Dame de France », 12/10/2019 – 02/02/2020, centre d'art contemporain Le Creux de l'enfer, Thiers. Crédit : Vincent Blesbois.

L'ensemble des images : © Alexis Guillier.













