



Expositions

Christine Rebet, *Breathe In, Breathe Out*, 2019, film d'animation HD, son.
© D.R.

CHRISTINE REBET : MÉTAMORPHOSES DE L'ANIMATION

À l'occasion de son exposition à Parasol Unit, qui fermera ensuite son espace dans l'est de Londres, l'artiste française revient sur ce qui l'a amenée à adopter ce médium hybride.

LONDRES. J'ai choisi l'animation comme médium privilégié, d'abord pour sa qualité répétitive : il faut exécuter des centaines, des milliers de dessins pour parvenir à faire naître le mouvement. Ce labeur de la répétition me plaît. C'est une façon de me consacrer pleinement à un personnage. Une fois que je choisis mes personnages, que je choisis de porter leur histoire, c'est comme si je faisais un pacte avec eux. Je tiens à leur rester fidèle, tout comme je le suis à la technique ancienne de l'animation. Le dessin à l'encre est mon écriture. Ce qui me plaît dans le dessin, c'est son aspect manuel et direct. Mais je travaille aussi avec de jeunes amateurs et animatrices qui ont de moins en moins recours au dessin à la main, sur papier, et qui travaillent avec des tablettes numériques et des logiciels. C'est beaucoup plus pratique évidemment, mais tous les dessins originaux sont créés selon une technique que l'on pourrait qualifier de classique, analogique.

Au moment de filmer, le processus est, là encore, assez laborieux. J'utilise désormais des caméras numériques, qui sont bien moins coûteuses et beaucoup plus souples que la pellicule – pour un résultat final visuellement très similaire –, mais la chaîne de production est toujours très longue, et j'aime cette durée. Pour moi, l'important est surtout qu'il y ait eu ce moment long dans la chambre noire, ce moment photographique, prise par prise. En plaçant minutieusement les dessins, un par un, sous l'objectif en surplomb, il y a quelque chose de l'ordre du respect de l'image et de sa matérialité. De la même manière, je tiens aussi à enregistrer le son du studio, ces bruits qui animent la chambre noire, afin de les faire entrer dans le champ sonore du film. Cela contribue à sa poésie. Alors, mises bout à bout, les images deviennent cinéma, un cinéma de papier.

UN CINÉMA DE PAPIER

Ma prédilection pour l'animation a des sources autobiographiques. Mon père travaillait pour une entreprise papetière. Très jeune, j'ai eu accès à toutes sortes de papiers de grande qualité. Mes parents m'avaient même permis d'avoir un petit atelier. Enfant, j'avais donc une pièce dans laquelle je pouvais m'occuper, avec tout le matériel nécessaire au dessin et à la peinture. J'ai l'impression que l'une des premières raisons qui m'ont conduite à choisir l'animation, c'était pour garder cette proximité du contact avec le papier. À mes débuts, je tenais d'ailleurs à utiliser le papier que j'avais utilisé des années auparavant et qui me venait de l'entreprise dans laquelle avait travaillé mon père. Ce papier était devenu rare, mais je ne voulais pas le voir disparaître, ce qui était déjà une façon pour moi de défendre un certain patrimoine artistique.

De nombreux éléments de texte sont présents dans mon travail et ils sont sur un pied d'égalité avec mes dessins. Ils peuvent être annonciateurs, descriptifs de la scène dont ils font partie ou issus d'un flux de conscience plus général, mais, dans tous les cas, ils sont en anglais. Adopter l'anglais dans mon travail est une manière de mettre le français, ma langue maternelle, à distance. C'est comme si je devenais ventriloque et qu'une voix intérieure, la voix de l'inconscient, pouvait émerger. Il y a souvent des fautes, d'ailleurs, dans mes phrases. C'est un décollement de langage qui fonctionne comme un décollage de papier. La création, chez moi, est comme une apparition intuitive où image et langue sont indissociables.

Christine Rebet, *Manual of Re-imagined Archaeology : The Uruk Vase*, 2018, film super-16 et digital transféré en HD. © D.R.

Par exemple, quand j'évoque l'écriture sumérienne, c'est aussi parce que cette écriture est faite d'images, comme si les mots étaient d'autres signes de l'inconscient et que je remontais leur trace à rebours.

« La création, chez moi, est comme une apparition intuitive où image et langue sont indissociables. »

Le choix de l'animation est aussi une façon de partager avec le spectateur ce qui advient de la matière du dessin quand je suis en train de le tracer : la façon dont l'encre réagit et se comporte lorsqu'elle est appliquée. Je voulais montrer ce caractère fluide en mouvement. Cela se traduit, par exemple, dans l'image du mirage, qui est comme un fluide cérébral toujours présent. L'image animée est instable, elle flotte et se dilue. Ce que l'on ne voit pas devient alors presque aussi déterminant, au fond, que ce que l'on voit.

Chaque animation construit un monde miniature qui touche à des sujets universels. Les thèmes de la destruction du monde et de l'assujettissement des hommes ne nous

quittent pas dans l'histoire. Ils sont récurrents dans mon travail, aux côtés de figures de résistance et de protestation. Il peut s'agir d'un apprenti marionnettiste qui se rebiffe comme d'un peuple qui se soulève. Le mouvement des « printemps arabes » a inspiré *The Square* (2011), le soulèvement populaire se jouant sur le plan sculptural d'une place abstraite et imaginaire. Ailleurs, un propagandiste autoritaire devient un automate d'une grande dextérité. Cependant, la mécanique s'enraye toujours à un moment donné. Les visions et les hallucinations sont rattrapées par le réel.

HUMAIN, NON-HUMAIN

Les notions d'illusion et de tromperie me fascinent. Ce sont des sujets foncièrement politiques, qui touchent au théâtre de la politique. Mais l'animation est aussi le lieu d'un théâtre spirituel où peuvent apparaître les âmes, les spectres, les rêves et les phobies. Tout s'anime, y compris les plantes. Chacune des formes du vivant a un *anima*, et j'en montre les métamorphoses possibles. Dans *Brand Band News* (2005) par exemple : des jumelles sont prises en stop par le vent, elles

deviennent elles-mêmes ce souffle qui les a emportées, puis elles se font cheval et, enfin, se transforment en une animation dans l'animation, le *Wild Horses Non Stop Program*.

Mes personnages ont aujourd'hui tendance à être de moins en moins humains, ou humains d'une autre manière ; des artefacts, des plantes, des paysages, ou encore des divinités peuplent de plus en plus mes animations. Les thèmes que je traite ont d'ailleurs souvent à voir avec une vie après la vie. J'accompagne mes personnages dans cette autre vie, une vie de changements constants et perpétuels, comme c'est le cas de manière exemplaire dans *Breathe In-Breathe Out* (2019), une commande de la Fondation Cartier pour l'art contemporain que j'ai réalisée avec le philosophe Emanuele Coccia.

En somme, je cherche à avoir une approche autre du réel, dans l'intimité d'une conscience différente. Il y a toujours une sorte de révélation dans mes animations. L'animation en tant que telle est une machine à inventer, à créer, dans le temps de l'histoire et de la fiction, et il s'y produit quelque chose de magique et d'infiniment joyeux. Je trouve un immense plaisir à la répétition des dessins, qui donne naissance au mouvement. J'y mets de l'humour aussi, je crois, à lever et baisser le rideau sur ces mécanismes de manipulation. C'est comme révéler le fonctionnement de tours de magie, déconstruire les techniques de prestidigitation du monde.

PROPOS RECUEILLIS PAR BÉATRICE GROSS

« Christine Rebet : Time Levitation », 23 janvier-26 mars 2020, Parasol Unit, 14 Wharf Road, Londres N1 7RW, Royaume-Uni
Le musée d'Art contemporain de Lyon consacrera également une rétrospective à Christine Rebet cet automne.

