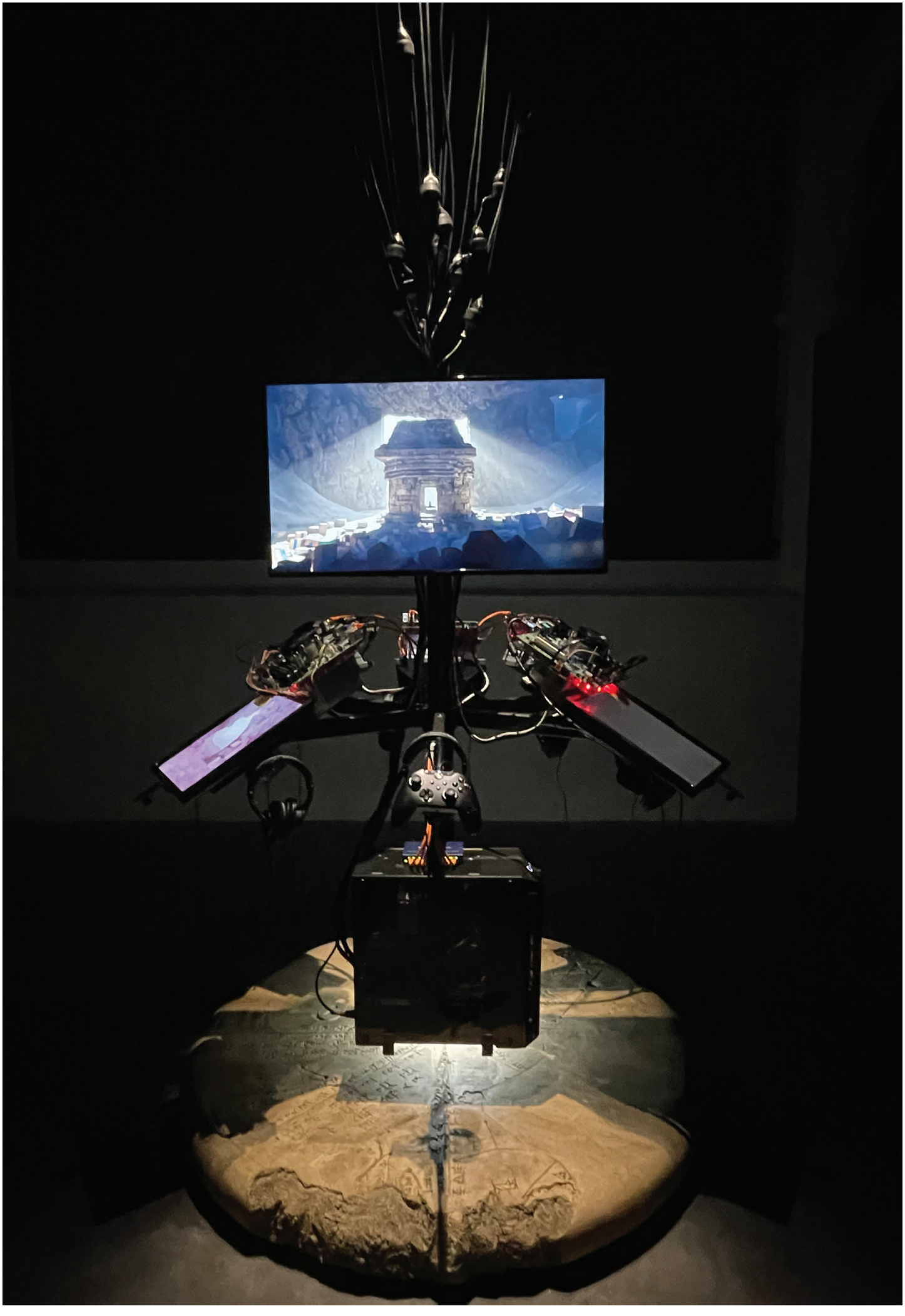
LE FRESNOY

DOSSIER PÉDAGOGIQUE
PANORAMA 25
DU 22 SEPTEMBRE 2023 AU 7 JANVIER 2024

Digitalis, Lea Collet



Jérôme Cortie, Here be dragon

LE FRESNOY

STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS

Entrée du Fresnoy - Studio national, photo : Marc Domage

Basé à Tourcoing, Le Fresnoy — Studio national des arts contemporains est une école d'art de haut niveau spécialisée dans l'audiovisuel, qui propose un cursus en deux ans durant lesquels les étudiants doivent réaliser un projet artistique. Les étudiants sont de jeunes artistes en provenance de tous les horizons de la création (arts plastiques, cinéma, photographie, vidéo, architecture, musique, spectacle vivant…) et de toutes les nationalités.

La sélection est ouverte à tous les candidats de niveau baccalauréat plus cinq années d'études supérieures conclues par un diplôme, ou bien sept années d'expérience artistique ou professionnelle. Le Fresnoy-Studio national reçoit des candidatures en provenance de plus de quarante pays.

La vocation du Fresnoy est de permettre l'émergence d'oeuvres innovantes, notamment celles intégrant les outils de la création numérique. Les étudiants sont invités chaque année, sous l'autorité d'un artiste professeur invité, à élaborer un projet bénéficiant de moyens financiers et techniques. Les réalisations sont très variées, et reflètent la diversité des cultures de leurs auteurs, ainsi que leurs préoccupations sociales, politiques, économiques ou écologiques.

Les études au Fresnoy - Studio national doivent être perçues comme un parcours dynamique, et comme une ouverture vers les formes artistiques les plus nouvelles. Si Le Fresnoy est doté de moyens de production professionnels, il est aussi un laboratoire de recherche et d'expérimentation affranchi des modes, des contraintes et des dictats du marché de l'art et des industries de programmes.

Les étudiants ont ainsi le privilège de produire des oeuvres inventives et originales avec les moyens matériels habituellement réservés aux productions professionnelles. La pédagogie du Fresnoy, principalement fondée sur le passage à l'acte par la production d'oeuvres en grandeur réelle, dispose de moyens techniques professionnels qui

Auditproim de mixage au pôle son, photographie : Marc Domage

couvrent tous les champs de la production audio-visuelle et numérique.

Les œuvres produites par les étudiants de la seconde année font obligatoirement appel aux champs très vastes de la création numérique qui comportent notamment: la production vidéo ou audio interactive ou programmée, la production électronique audio, l'animation et l'imagerie numérique avancée, les environnements réactifs interactifs et immersifs, le réseau et les bases de données, la réalité virtuelle et augmentée, les technologies du mouvement, de captation, de localisation, les nouvelles interfaces, l'intelligence artificielle et la générativité, la robotique, les technologies liées à la lumière ou à destination de l'espace scénique.

Elles sont présentées tous les ans au sein d'une grande exposition intitulée Panorama.

Pour en savoir plus sur le cursus au Fresnoy : http://lefresnoy.net > Rubrique Ecole.

PANORAMA 25

DU 22 SEPTEMBRE AU 7 JANVIER 2024

Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains présente la 25e édition de Panorama. Grand rendez-vous annuel de l'institution, l'exposition Panorama permet de découvrir, chaque année, plus de 50 oeuvres inédites, dans les domaines de l'image, du son et de la création numérique, réalisées par les artistes du Fresnoy.

« Le mot "musée" semble toujours associé à la lumière du jour, tout comme on s'attend toujours à une salle obscure dans un cinéma. Toutefois, dès sa création, le musée a visé l'universel – et un tel espace se doit de répondre à la fois aux exigences du jour et de la nuit. Ainsi devrait-il aussi y avoir des salles obscures dans les musées. Peut-être devrait-on scinder les musées en ailes solaires et lunaires. » Jeff Wall

A-t-on récemment visité un musée, une galerie d'art ou une exposition d'art contemporain dans lesquels il n'y avait pas au moins une salle obscure ? Bon nombre d'institutions ont démontré que l'espace d'exposition pouvait être libéré de l'illusion d'un monde statique, notamment en intégrant des équipements, tels que de grandes boîtes de lumière, des projecteurs de diapositives qui s'allument et s'éteignent en fondu, des projections de films joués en boucle, des appareils vidéo de haute technologie, des ordinateurs et des appareils mobiles connectés à Internet, qui apparentent ces présentations à des jeux vidéo.
Le théoricien du cinéma Edwin Carels nous rappelle que la question d'André Bazin : *« Qu'est-ce que le cinéma ? »* est moins pertinente que : *« Où est le cinéma ? »* La réponse est : partout ! Il est fort possible que l'important n'est pas seulement ce qui est montré, mais comment.

Cette année, j'ai été frappé par de nombreux films et installations qui revitalisent des choses et des idées qui souvent ne survivent pas dans notre esprit : contextes familiaux et amicaux, histoires locales et communautés oubliées. D'autres productions cherchent à nous faire entendre qu'il est possible, comme l'a dit Bruno Latour, de défendre la démocratie par l'écologie et de mélanger les affects politiques aux affects écologiques, comme le font l'écologie décolonisatrice ou le Plantationocène. En cela, je songe aux préoccupations documentaristes des images sensuelles photographiques et cinématographiques des « water bodies » de Jean Painlevé.

Plus qu'allégoriques, ces productions artistiques transcendent la séparation entre la nature et la culture à l'oeuvre dans nos sociétés occidentales. Ces productions redéfinissent les approches aux oppositions binaires traditionnelles comme celle de l'humain et du non-humain, qu'il soit naturel ou digital, à la manière de l'hydroféminisme.
Après tout, n'était-ce pas Jean-Louis Commoli qui nous disait que le cinéma comme utopie est le foyer d'un monde meilleur ?

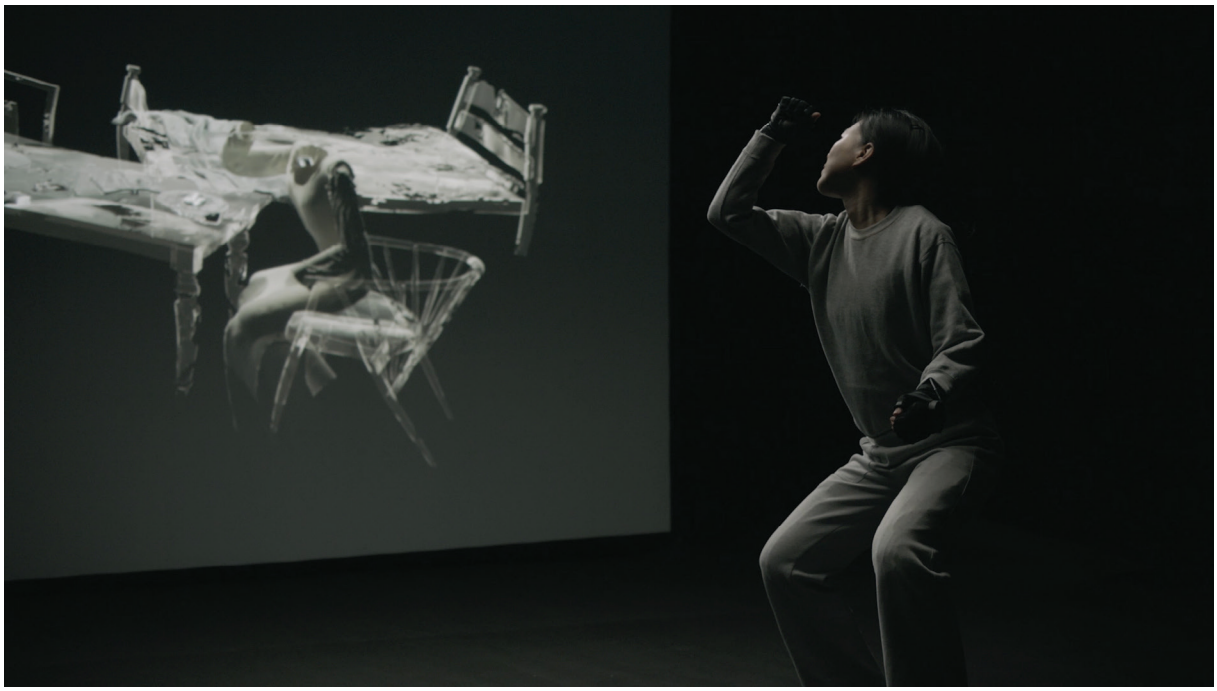
Afin de véritablement transmettre l'héritage du cinéma au futur, nous devons continuer à accepter sa constitution génétique impure, et c'est précisément ce dont nous avons été témoins au cours des vingtquatre derniers Panoramas, depuis leur première édition à l'instigation de Dominique Païni en 1997.

L'introduction du premier Panorama par Alain Fleischer est toujours d'actualité : *« La proposition que Païni formula aussitôt était d'une évidente justesse. On constate aujourd'hui à quel point elle rassemble de façon exemplaire les enjeux qui sont au coeur du projet du Fresnoy : des oeuvres émancipées des classifications traditionnelles interrogent le sort de ces images voyageuses, fugitives, évanescentes, immatérielles que sont les projections cinématographiques, photographiques et vidéographiques, circulant non seulement dans des espaces et vers des surfaces pervertis, mais d'un langage à un autre. »*

La vingt-cinquième édition de Panorama ne déroge pas à la règle.

Chris Dercon

Ethel Lilenfeld, EMI..



Jisoo Yoo, Le plus ordinaire, le plus illusoire..

ART, ECOLOGIE ET TECHNOLOGIE

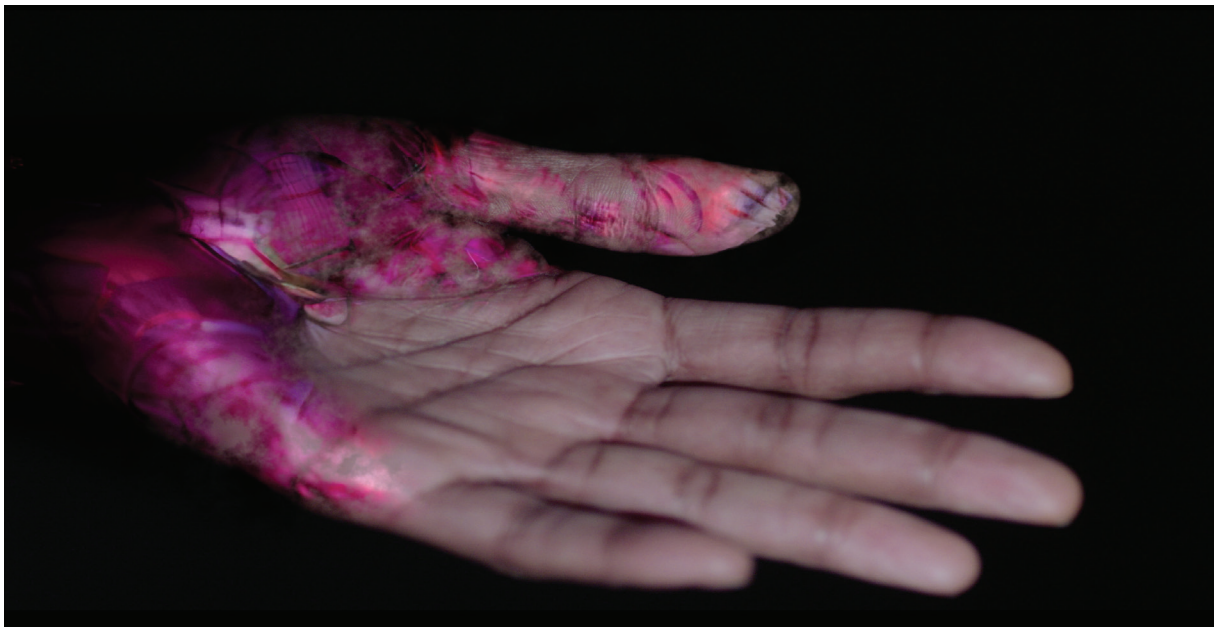
De nombreux artistes exposés dans *Panorama 25* portent un regard critique sur notre présent. Ils examinent les causes et les conséquences de notre entrée dans une nouvelle ère géologique appelée “l’Anthropocène”.

De profonds bouleversements s’opèrent à l’échelle de la planète. La stratigraphie de la croûte terrestre indique un changement de la composition des sols. De nombreuses espèces animales et végétales disparaissent à un rythme anormalement élevé. Le climat se réchauffe à grande vitesse. Les forces de la nature ne sont pas responsables de cette évolution. Les recherches actuelles confirment que l’activité humaine depuis le milieu du XXe siècle engendre ce phénomène. Nous atteignons, en ce moment, un seuil critique qui nous oblige à repenser notre rapport au monde pour nous sauver. Ce contexte inédit impose d’imaginer d’autres modes d’existences, de s’inventer des histoires alternatives pour échapper au destin tragique qui nous menace.

Ces préoccupations contaminent naturellement les artistes du Fresnoy. L’école incite les étudiants à explorer les possibilités qu’offrent des nouvelles technologies dans le domaine de l’art. Au moment de l’épuisement des ressources et du développement des discours technocritiques, ce projet demande une attention toute particulière pour déjouer ses contradictions.

Le livret pédagogique de l’exposition Panorama 25 propose un éclairage sur des démarches artistiques qui privilégient une approche technologique afin de repenser notre rapport à la nature. Il permettra de questionner l’influence des croisements entre l’art et l’écologie sur les processus de création et de diffusion des œuvres numériques. Les quatre installations présentées feront l’objet d’une analyse développée afin d’entrevoir la diversité des problématiques de la création contemporaine au moment de l’anthropocène.

Olivier Manidren, enseignant détaché

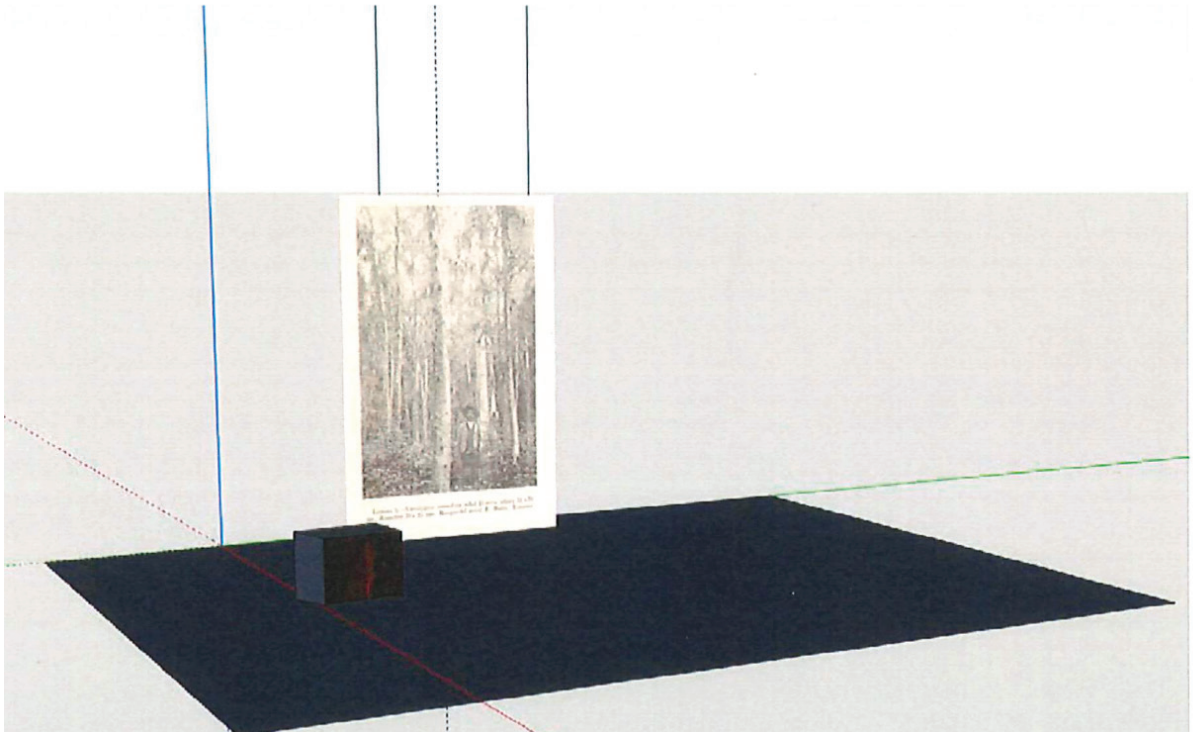


Lea Collet, Digitalis

Ana Edwards, La Construcción de un Árbol

LA CONSTRUCCIÓN DE UN ÁRBOL

ANA EDWARDS



Nom d'œuvre, légende © Crédit photographique

En quoi l'adoption et le perfectionnement d'un dispositif de représentation ont-t-ils contribué à façonner le monde ?

Mots clés : Plantation, Histoire, dispositif de représentation, modélisation, réification, Plantationocène.

L'installation d'Anna Edwards se présente de manière relativement frontale. Elle se compose d'une affiche en noir et blanc de grande taille, fixée sur un mur, ainsi que d'une télévision posée au sol. L'image imprimée semble avoir été agrandie de façon considérable. De près, les formes paraissent floues si bien qu'il faut se mettre à distance pour appréhender la représentation. Cette photographie d'un homme au sein d'une forêt est accompagnée d'un texte en bas de l'image (Feuille 5 - Eucalyptus globulus ; Âge : 13 ans ; Hauteur : 32 à 36 m ; Diamètre : 20 à 35 cm ; Forêt de Monsieur Matte, Gare de Guindos). L'artiste précise dans sa note d'intention qu'il s'agit d'une page extraite d'un catalogue de vente de 1909, traitant des espèces d'arbres destinées à être introduites au Chili à des fins industrielles.
La télévision à tube cathodique, disposée en bas de l'affiche apparaît comme une relique du début du XXe siècle. Cette technologie datée confère aux images un scintillement spécifique, peu confortable pour des yeux désormais habitués aux écrans plats haute définition. Ce phénomène contraint le spectateur à s'écarter un peu pour percevoir plus confortablement les images diffusées. La vidéo présente une animation illustrant le cycle de vie de l'exploitation de l'eucalyptus. Son esthétique brute et affirmée dévoile le processus employé. L'artiste utilise un LIDAR1 (scanner 3D) ainsi que la photogrammétrie2 pour modéliser les formes, qu'elle manipule ensuite à l'aide d'un logiciel d'animation 3D.

L'installation d'Anna Edwards déconstruit une image promotionnelle qui pourrait aisément échapper à notre attention, car le motif semble banal : un homme au pied d'un arbre. L'effort de contextualisation de l'artiste nous pousse à réexaminer l'image d'un point de vue réflexif qui contribuera à faire émerger un sentiment de trouble.

À première vue, elle décrit un décor champêtre, forestier, où un homme se tient debout au pied d'un arbre et fixe l'objectif. Cependant, cette impression de nature est altérée par l'alignement d'arbres de la même essence, évinçant ainsi l'idée d'une nature sauvage au profit d'une plantation. Les inscriptions en bas de l'affiche confirment cette intuition. La présence de l'homme revêt ici une utilité pratique : il s'agit d'un ouvrier qui sert d'étalon. Son corps est employé comme instrument pour mesurer les troncs des arbres qui l'entourent. La photographie trace le tableau de nouvelles perspectives financières qui les assujettissent de manière indistincte. Elle révèle un univers façonné par le calcul, dans lequel les hommes et les arbres sont traités sur un pied d'égalité, perdant ainsi leur qualité de sujets pour devenir des objets de spéculation.

Si l'on recherche les origines de cette conception du monde, nous pouvons remonter à la Renaissance italienne, au début du XVe siècle. Entre 1420 et 1450, à Florence, la perspective centrale émerge, se développe et se répand au point de rapidement éclipser les autres systèmes de représentation en Europe. Désormais, le monde est dépeint en respectant les règles de la géométrie. La perspective artificielle s'impose en demandant aux artistes d'acquérir des compétences mathématiques pour exercer leur art. Cette adoption d'une représentation visuelle basée sur des systèmes métriques a pour effet de placer le spectateur à une distance appropriée et de produire des images de lieux commensurables 3. L'invention des horloges mécaniques est presque contemporaine de celle de la perspective centrale. Cette géométrisation du temps et de l'espace contribuera à construire un rapport au monde anthropocentré qui se développe encore aujourd'hui.

La plantation mise en avant dans l'œuvre d'Hanna Edwards peut être considérée comme un symptôme de cette vision humaniste, dans le sens où elle incarne l'idée d'une géométrisation globale de l'espace. Le choix du motif de la plantation s'apparente également à une référence directe au concept de Plantationocène 4 de Donna Haraway. La philosophe américaine envisage l'anthropocène à travers le prisme de la « plantation ». Cette écologie rationaliste transforme le vivant en ressources, en le déplaçant et en le structurant. La plantation devient ainsi un dispositif productif « performant » qui réplique inlassablement les mêmes schémas. La généralisation de la monoculture à grande échelle a profondément modifié la nature de celle-ci. Le concept de Plantationocène met l'accent sur le rôle du régime des plantations en Amérique. Il est considéré comme un moment clé dans la transition vers une nouvelle ère géologique. Selon Malcom Ferdinand 5, l'émergence de cette période est intrinsèquement liée à la construction des premiers navires négriers. Cet événement marque le début des déplacements forcés massifs d'individus et de marchandises. Cette observation remet en question la légitimité du terme « anthropocène », car il attribue la responsabilité des transformations planétaires à tous les individus, alors qu'elles sont historiquement imputables à un groupe spécifique (principalement les Européens).

La présence de l'ouvrier dans la photographie de 1909 est intrigante, car elle pourrait évoquer des liens avec la figure de l'esclave. L'esclavagisme a débuté en 1450 et a pris fin en 1865. Au moment de son abolition, la révolution industrielle est en plein essor. Ce processus historique a permis l'émergence de nouveaux modes de production agricole et a transformé la relation des individus au travail, étant donné que leur force de travail pouvait être désormais scientifiquement calculée et optimisée. Ainsi, tandis que pendant plus de quatre siècles, posséder un esclave en Amérique pouvait représenter un investissement incertain, au début du XXe siècle, la main-d'œuvre agricole de l'ouvrier est devenue une valeur plus sûre.

Il est plausible que cette obsession pour les chiffres, les mesures et les calculs ait contribué à justifier le colonialisme, l'esclavage, l'épuisement des ressources planétaires au nom du progrès, ainsi que d'autres pratiques écocides. L'image d'archive, mise en avant par l'artiste, et la vidéo exposent ce processus séculaire. L'installation retransmet sur un écran de télévision cathodique une modélisation informatique dynamique du cycle de vie d'une exploitation d'eucalyptus. « La vidéo évoque le cycle de croissance rapide et coupe-total de la plantation tous les 12 ans, où le paysage et la vie disparaissent radicalement, pour revenir à 0 dans le cycle de croissance rapide de l'eucalyptus » 6

L'ensemble des dispositifs de diffusion et de production d'images dans l'œuvre dévoile la volonté d'Anna Edwards de tracer une chronologie historique du triomphe de la pensée moderne occidentale portée par la science et la technologie. La présence de l'image imprimée, du tube cathodique, l'utilisation du LIDAR et de la photogrammétrie permettent par bribes de suivre le fil de l'histoire d'une civilisation avide de contrôle. Anna Edwards expose le degré croissant de sophistication des outils qui visent à modéliser d'une manière toujours plus fine le sujet d'étude afin d'anticiper son potentiel. L'artiste instrumentalise les technologies pour élaborer sa critique. L'installation « Construction d'un arbre » suggère aux spectateurs de s'écarter pour prendre du recul. Ce geste physique l'autorisera peut-être à prendre

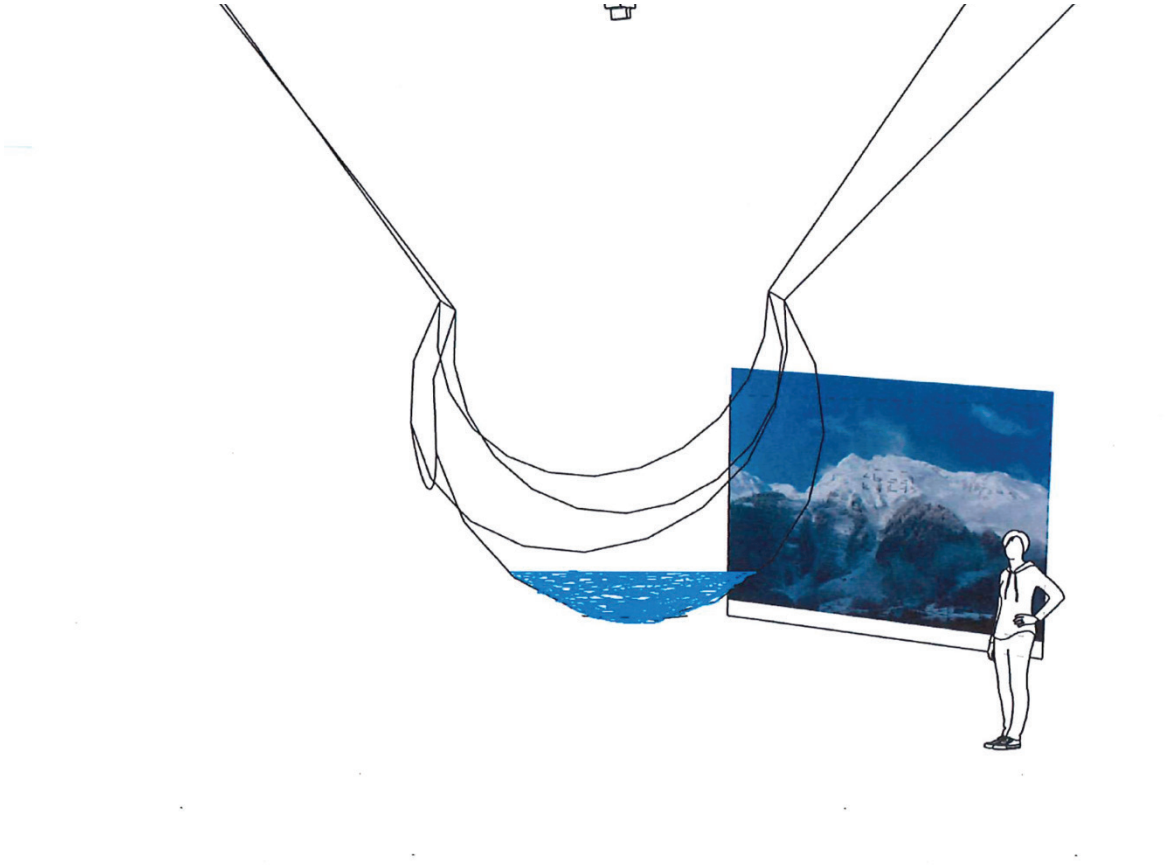
conscience du processus morbide dans lequel l'humanité semble s'être depuis longtemps engagée. Ce mouvement porte aussi, peut-être, une dimension symbolique. Il indique une direction, la possibilité d'un éloignement ou d'un nouveau départ. Il devient une condition nécessaire pour changer de modèle.

1. LIDAR : Laser Imaging Detection and Ranging (Détection et estimation de la distance par laser). Il s'agit d'une technique de mesure à distance fondée sur l'analyse des propriétés d'un faisceau de lumière renvoyé vers son émetteur. Les scanners transforment l'espace d'une plantation d'eucalyptus en données (point cloud). Les fichiers Lidar utilisés appartiennent à une entreprise agroindustrielle qui gère à l'aide de cet instrument sa production annuelle.
2. Photogrammétrie : Technique permettant de déterminer les dimensions et les volumes des objets à partir de mesures effectuées sur des photographies montrant les perspectives de ces objets. De nombreuses applications numériques permettent ,aujourd'hui, d'obtenir une modélisation 3D d'un objet qui a été préalablement photographié à partir de différents points de vue.
3. Commensurable : Ce terme est emprunté à Daniel Arasse. L'homme devient une unité de mesure qui lui permet d'évaluer les distances des éléments dans la représentation. Commensuratio (en latin) est d'ailleurs le premier nom attribué à la perspective centrale. L'auteur développe cette idée dans l'épisode 4 (Invention de la perspective) de la série radiophonique, « Histoire de peintures ». (https://www.youtube.com/watch?v=6XTaxcQdTVM&t=13s)
4. Plantationocène : l'acceptation de terme proposé par Donna Harraway et Ana Tsing fait débat. On peut retrouver sur internet leurs échanges à ce sujet qui dans un document textuel disponible en ligne intitulé : Reflections on the Plantationocene – a conversation with Donna Harraway & Anna Tsing moderated by Gregg Mitman (2019) https://edgeeffects.net/wp-content/uploads/2019/06/PlantationoceneReflections_Haraway_Tsing.pdf Ce document est aussi disponible sous la forme d'un Podcast : https://edgeeffects.net/haraway-tsing-plantationocene/
5. Malcom FERDINAND est docteur en science politique de l'université Paris Diderot et chercheur au CNRS (IRISSO). Situées au croisement de la philosophie politique, des théories postcoloniales et de l'écologie politique, ses recherches portent sur l'Atlantique Noir et principalement la Caraïbe. Il explore les articulations et intersections entre les questions politiques, l'histoire coloniale et les enjeux d'une préservation écologique du monde. Sa thèse s'intitule « Penser l'écologie depuis le monde caribéen : enjeux politiques et philosophiques de conflits écologiques (Martinique, Guadeloupe, Haïti et Porto Rico) ». Il développe le rapport de la plantationocène et l'esclavagisme dans une conférence en 2018 pour la fondation de la maison des sciences. https://www.canal-u.tv/chaines/fmsh/le-paradigme-de-la-race-dans-le-nouveau-grand-recit-de-l-anthropocene-20-mars-2018-2
6. Citation de l'artiste Anna Edwards tirée de ses notes d'intention.

Relation envisagée au programme des arts plastiques :
Programme du cycle 4 :
La représentation ; images, réalité et fiction
La conception, la production et la diffusion de l'œuvre plastique à l'ère du numérique : les incidences du numérique sur la création des images fixes et animées, sur les pratiques plastiques en deux et en trois dimensions; les relations entre intentions artistiques, médiums de la pratique plastique, codes et outils numériques.
Exemples de situations, d'activités et de ressources pour l'élève
Utilisation des outils numériques pour produire des images et des formes (captations, inclusions, codages, transformation du code, mémoire et exploitation des différents états de l'image ou de l'œuvre...).
Piste envisageable :
Production d'une image qui révèle et affirme le procédé numérique utilisée.

CORPO D'ÁGUA

BIANCA DA COSTA



En quoi le spectateur peut-il vivre une expérience authentique de la nature en s'immergeant dans une installation numérique ?

Mots clés : Mémoire, flux, eau, nature, culture, rêve, fantôme, cloud point

Un grand écran flotte suspendu et touche presque le sol. Il diffuse en boucle différentes images d'un flux d'eau capturé au sein d'un paysage montagneux. Le bruit des cours d'eau qui s'entrelace avec la voix d'une femme récitant de la poésie constituent un paysage sonore immersif. Une bâche en plastique semi-transparente descend du haut plafond du Fresnoy. Sa forme rappelle celle d'un hamac. Il contient une eau verdâtre teintée par la présence d'algues. Pendant un court instant, cet élément prend vie. Une projection sur sa surface révèle une forme lumineuse et fluide. Elle s'apparente à une figure féminine fantomatique, lovée dans cet espace. Ce spectre se déplace, caressant différentes parties de son corps, il semble prendre soin de lui en se lavant. Cette apparition éphémère se répète dans un cycle relativement lent, de sorte que les spectateurs pressés pourraient la manquer. L'expérience de l'œuvre invite à la contemplation, Il faut se laisser traverser par les dynamiques de ce « paysage » artificiel.

L'installation encourage le visiteur à se connecter à l'eau en tant que sujet, afin de percevoir sa dimension métaphorique et poétique. Alors que nous observons et écoutons le flux d'une rivière, nous prenons conscience des courants qui opèrent à l'intérieur de notre propre corps. Les propriétés physiques de l'eau lui permettent de se déplacer selon différentes modalités et de créer des liens entre l'intérieur et l'extérieur. L'eau contenue dans la toile de plastique est collectée depuis le toit du Fresnoy. Elle s'infiltre dans le bâtiment par un système de goutte à goutte, puis s'évapore, modifiant l'hygrométrie de l'espace. De la même manière, notre respiration et notre transpiration participent à l'hydrodynamisme de notre environnement. À une échelle plus vaste, l'eau, qui constitue les 2/3 de notre planète, porte l'histoire de tous ces échanges qui ont contribué à la formation et à l'épanouissement de la vie. Les

13

télescopes astronomiques scrutent l'univers pour y repérer sa présence sous forme liquide, dans l'espoir de déceler d'autres formes de vie. L'eau unit tous les corps et constitue un lien entre eux. Bianca Dacosta considère l'eau comme un moyen de communication et de conservation des souvenirs. Cette intuition évoque le travail de Saodaat Ismaelova, qui, dans une perspective plus ethnologique, retrace dans Stains of Oxus1 les pratiques rituelles des populations riveraines de l'Amou-Daria. Ces communautés confient à la rivière leur histoire, qui se mélange à d'autres tout au long de son parcours. Philippe Descola, dans le cadre de ses cours au Collège de France, rapporte le travail de Stephen Feld avec les Kalulis2. Ces habitants de Papouasie-Nouvelle-Guinée entretiennent une relation exceptionnelle avec les cours d'eau qui sillonnent leur territoire. Le son de l'eau est appréhendé comme une expression sonore de la terre. Il connecte les différentes parties du territoire par ses vibrations. Son flux nourrit leur imagination musicale. Les termes qui désignent les divers cours d'eau (ruisseau, cascade, rivière, etc.) sont également utilisés pour nommer les intervalles musicaux, les segments de chants, ainsi que les formes de rythmes et de mélodies. Les Kalulis composent et chantent près des ruisseaux et des cascades. Les textes qui s'apparentent à des cartes des cours d'eau entrelacés.

Phillipe Descola ajoute lors de sa présentation que le bruit de l'eau fournit une image intéressante pour exprimer le rapport entre mémoire et territoire. Dans ces contrées, les cours d'eau se font entendre continuellement même lorsque l'on progresse dans les forêts denses et qu'ils semblent tour à tour disparaitre et réapparaitre. De même, lorsqu'on entend un chant qui nous marque, d'abord, il s'efface de notre mémoire immédiate pour surgir de façon inopinée plus tard comme une mélodie qui trotte dans la tête.

Les références évoquées précédemment offrent, de manière non exhaustive, un aperçu des liens ancestraux avec l'eau. Cependant, il est important de noter qu'il s'agit de populations localisées qui ont réussi à préserver un savoir qui semble avoir disparu dans notre culture occidentale. L'installation de Bianca Dacosta pourrait être perçue comme une tentative de révéler ce lien à nouveau, en utilisant des moyens technologiques. Dans ce sens, cette démarche peut être rapprochée de celle de Pierre Pauze, qui explore la théorie controversée de la mémoire de l'eau. Selon cette théorie, l'eau pourrait conserver des informations moléculaires à travers des ondes, agissant comme un disque dur vibrant. Lors d'une récente interview avec Théo Diers, Pierre Pauze établit un parallèle entre le cycle de l'eau et le flux de données numériques. « Le cycle de l'eau, en fin de compte, reflète les mêmes types de flux que ceux des données numériques. D'ailleurs, il est intéressant de noter que les données numériques sont souvent désignées sous le terme de «cloud» (nuage). C'est une métaphore que j'ai explorée dans différents projets, en particulier sous l'angle de la science-fiction. »3 Cette analogie se retrouve dans l'œuvre «Corpo Agua». Bianca Dacosta utilise une technique de capture de mouvement qui lui permet de virtuellement liquéfier son propre corps. La performance de l'artiste, enregistrée alors qu'elle est suspendue dans un hamac, est transformée par ce processus numérique en une modélisation 3D dynamique sous la forme d'un nuage de points (cloud point). Le rendu de cet enregistrement accentue la sensation de fluidité des particules qui reconstituent à l'écran le corps de l'artiste. Grâce à la technique de vidéo mapping, ces images sont projetées de manière à épouser la forme de la toile de plastique suspendue. Ces procédés technologiques associés créent l'illusion qu'un être constitué d'eau flotte et habite « cette maison eau »4. Ce personnage devient la métaphore de l'individu connecté aux flux qui agissent en lui et autour de lui.

L'idée d'exposer l'eau n'est pas nouvelle. En 1963, Hans Haacke présente son œuvre « Condensation Cube »5, permettant d'observer la mutabilité et la malléabilité de cet élément au contact du spectateur. On peut également évoquer la photographie de Dieter Appelt en 1978, intitulée « La tache sur le miroir que crée le souffle (autoportrait) »6. Dans cette image, l'artiste se photographie de dos, face à un miroir. Son souffle crée de la buée à la surface, brouillant son reflet et révélant, peut-être, l'essence de son être. Le souffle vital n'est-il pas, par essence, chargé d'humidité ? L'œuvre de Bianca Dacosta ancre ce lien avec l'eau grâce à une approche contextuelle. Son travail permet d'explorer les conditions dans lesquelles ce lien se développe dans le présent. Dans un contexte climatique anxiogène, cela devient un enjeu politique majeur. L'artiste examine les possibilités offertes par les nouvelles technologies pour nous reconnecter à notre environnement, afin de ressentir les liens profonds qui nous unissent et les perturbations qui menacent de les altérer.

1. Stains of Oxus est un film de Saodaat Isamelova réalisé en 2016 (il a été présenté cette année dans l'exposition Double Horizon au Fresnoy)
2. les formes du paysages. Philippe Descola : https://www.youtube.com/watch?v=NFmb3SeA8Cs
3. Entrevue avec Pierre Pauze. Vous y croyez, vous ? http://www.arpla.fr/mu/lebourdon/2021/01/08/entretien-avec-pierre-pauze/
4. Maison eau : ce terme est utilisé par l'artiste pour décrire son installation dans sa note d'inten-

tion.

5. Hans Haacke ,Condensation Cube, 1963-1968 ,Sculpture, 76 x 76 x 76 cm

L'œuvre se présente sous la forme d'un cube fermé qui contient de l'eau Il est posé sur un socle. Il permet d'observer u
des propriétés de cet élément liquide. Ainsi, sous l'effet de la chaleur, l'eau s'évapore. Au contact de la paroi, la vapeur
refroidi et redevient liquide. Aucun système de chauffage électrique ne vient provoquer ces changements. L'œuvre d
dépend de la présence des spectateurs qui, par leur proximité et la chaleur de leur propre corps déclenche le proces
de condensation. L'œuvre révèle ainsi la capacité de l'eau à se transformer lorsqu'on l'observe. Elle met ainsi en évide
l'influence de l'homme sur son environnement du simple fait de sa présence.

6. Der Fleck auf dem Spiegel, den der Atemhauch schafft, 1978 (Autoportrait au miroir), Tirage gélatino-argentic
acquis en 1987 – 23,8 x 30,5 cm

https://www.mep-fr.org/2020/07/06/les-collections-de-la-mep-dieter-appelt/

Relation envisagée au programme des arts plastiques :

La matérialité de l'œuvre ; l'objet et l'œuvre

Le numérique en tant que processus et matériau artistiques (langages, outils, supports) : l'appropriation des outils et
langages numériques destinés à la pratique plastique ; l'interrogation et la manipulation du numérique par et dans la p
tique plastique.

Exemples de situations, d'activités et de ressources pour l'élève

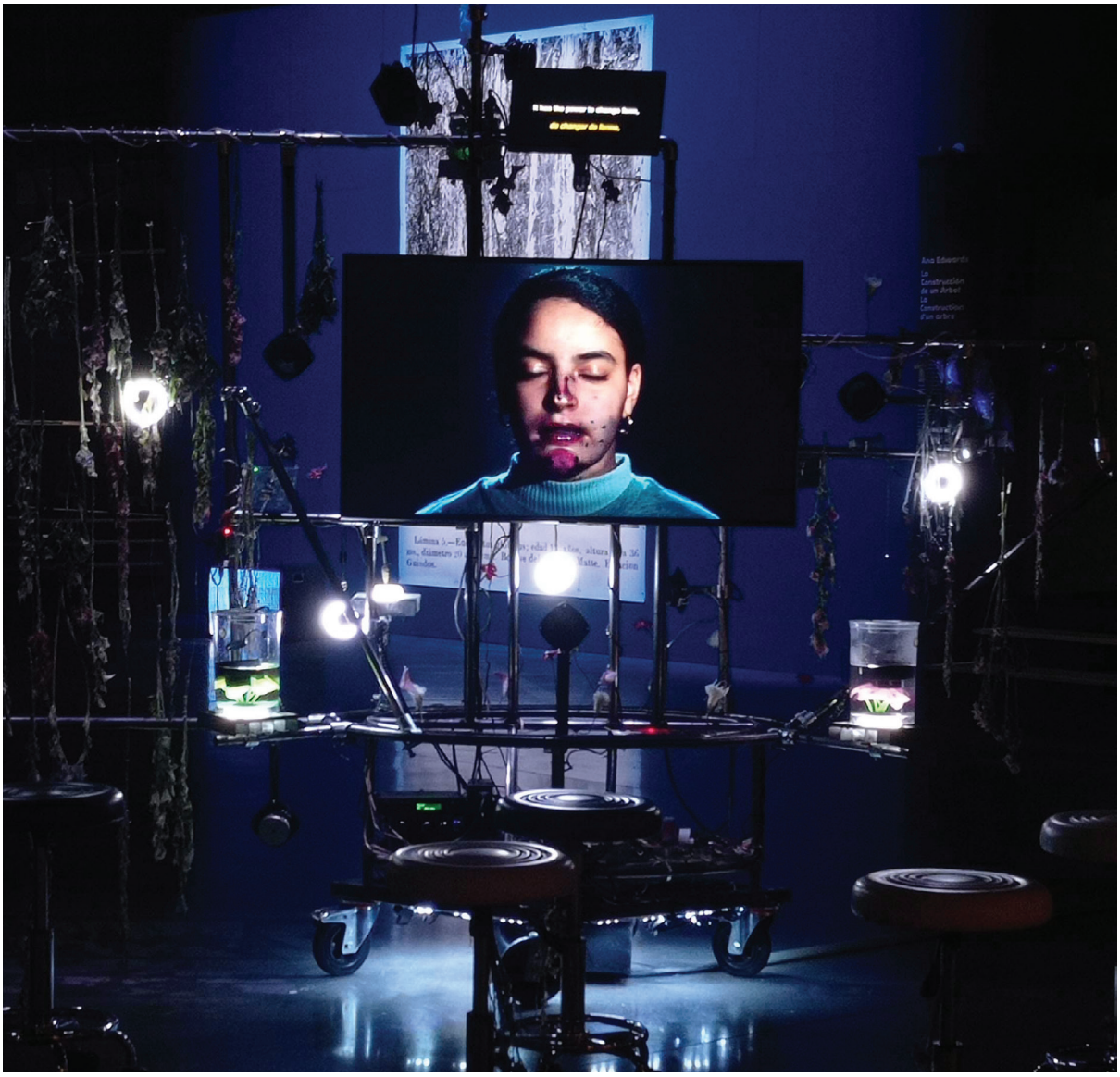
Créations plastiques hybridant des techniques, des matériaux ; incidences du dialogue entre pratiques traditionnelles
outils numériques (mise au service de la dimension plastique, conséquences sur la conception et la production d'œuvr
tension ou complémentarité entre présence concrète et virtuelle de l'œuvre…).

Piste envisageable :

Réalisation d'une installation, ou d'une intervention in situ qui utilisent des moyens numériques pour produire du sens (
: vidéoprotection, réalité augmentée, insertion d'écran)

DIGITALIS

LEA COLLET



En quoi l'étude des processus biologiques peut-elle inspirer la conception et l'élaboration d'une œuvre numérique ?

Mots clés : Mutualisme, mutation, intelligences artificielles, botanique, adolescence, génétique, science-fiction, rencontre

Une structure faite de tubes de plomberie interconnectés porte une collection d'objets hétéroclites. Cette installation sur roulettes ressemble à un cabinet de curiosités. Les visiteurs peuvent explorer l'ensemble, découvrant une variété d'éléments, dont des fleurs naturelles enduites de silicone, des modèles de Brendel imprimés en 3D, des écrans de différentes tailles, des enceintes, une figurine en plastique, un bracelet, des projecteurs lumineux, des bocaux, et bien d'autres choses. L'expérience de cette œuvre inclut également un aspect olfactif. Un mécanisme automatisé vaporise un discret parfum floral qui enveloppe le spectateur.

L'élément central de la pièce est un grand écran. Il diffuse en boucle un film intitulé « Digitalis ». Cette fiction retrace en plusieurs actes le récit de collégiens qui cherchent à muter en fleurs. Au cours de cette aventure initiatique, ils rencontreront des scientifiques et une intelligence artificielle humanoïde, qui jouera un rôle déterminant dans la réussite de leur entreprise. L'histoire se conclut au moment où les adolescents commencent leur

transformation. Un écran au-dessus du précédent affiche des éléments textuels. D'autres, plus petits, disposés à différents endroits, permettent également d'observer les incessantes métamorphoses des personnages principaux.

Dès le début du film, les collégiens expriment leur désir de muter. Leurs motivations restent floues. Cette transformation s'impose comme une condition nécessaire pour s'adapter et survivre. Leur histoire résonne avec la nôtre, alors que nous faisons face aux bouleversements climatiques et environnementaux de plus en plus menaçants. Nous ne pouvons plus ignorer notre responsabilité. Notre perception de l'homme en tant que « maître et possesseur de la nature »1 ne tient plus. Il est désormais clair que nous devons tisser de nouveaux liens avec le monde qui nous entoure.

Si un retour en arrière n'est pas envisageable, que pouvons-nous imaginer pour l'avenir ? Qui peut nous guider ? Comment pouvons-nous réaliser ce changement ? Plutôt que d'être paralysés par ces questions vertigineuses, nos jeunes adolescents agissent et choisissent de se métamorphoser en fleurs. Cette décision représente une opportunité de rompre avec le récit de l'exceptionnalisme humain et de tisser une relation plus empathique et horizontale avec la nature.
Bien que cette transformation puisse sembler fantaisiste, elle révèle, à une échelle moins spectaculaire, les dynamiques fluides du vivant. Les transferts de gènes interspécifiques2, découverts au milieu du XXe siècle, ont mis en lumière l'aspect mutualiste de la nature. Les organismes vivants peuvent reconfigurer leur génome au contact d'organismes d'autres espèces pour assurer leur survie. Ces échanges ancestraux ont façonné les êtres vivants. Dans son ouvrage « Métamorphoses »3, Emanuele Coccia évoque cet enchevêtrement du monde : « Nous, les espèces vivantes, n'avons jamais cessé de nous échanger des pièces, des lignes, des organes, et ce qu'on appelle "espèce" n'est que l'ensemble des techniques que chaque être vivant a empruntées aux autres. C'est à cause de cette continuité dans la transformation que toute espèce partage avec des centaines d'autres une infinité de traits. (…) Les espèces ne sont pas des substances, des entités réelles. Elles sont des "jeux de vie" (…), des configurations instables et nécessairement éphémères d'une vie qui aime transiter et circuler d'une forme à l'autre. » « Digitalis » s'inscrit dans le genre cinématographique de la science-fiction. Léa Collet part de faits scientifiques pour élaborer un récit spéculatif. L'histoire de cette mutation improbable rappelle des œuvres emblématiques du genre, à l'instar de « La Mouche » de Cronenberg4 ou plus récemment du film « Annihilation » d'Alex Garland (2018) 5. L'artiste explore les mondes de la technologie et du vivant afin de dévoiler les éventuels points de convergence entre eux. Ainsi, dans le film, lorsque les adolescents font appel à une intelligence artificielle pour atteindre leur objectif, le personnage technoscientifique leur explique que sa nature présente des similitudes avec celle du vivant. Elle émerge, elle aussi, d'un flux continu d'informations et se décrit comme une entité en constante évolution.
« Digitalis », le titre de l'œuvre fait référence au nom d'une fleur, la digitale. Le terme « digit » en tant que substantif signifie « doigt » (latin : digitus), et par extension, il est associé au concept de chiffre (utilisation des doigts pour compter). Au XXe siècle, il devient synonyme du mot « numérique » et trouve sa place dans le lexique de l'informatique (digital computer).

Au-delà du film, l'installation révèle également l'intention de Léa Collet d'accorder des univers qui semblent à priori distincts. Ce cabinet de curiosités réunit des éléments en apparence opposés, créant ainsi un environnement fertile où les objets technologiques entrent en contact avec la nature et s'influencent mutuellement. En se déplaçant autour de la structure, le spectateur découvre des fragments disparates du monde, semblables à des pièces d'un puzzle à assembler librement. Les interactions entre l'humain, le non-humain, le vivant et le non-vivant stimulent une imagination inclusive. Aucun motif n'est imposé pour permettre aux visiteurs d'inventer leur histoire.

Les roulettes et l'automatisation de l'installation donnent l'impression d'un monde autonome. Elle s'anime, clignote, diffuse des odeurs et peut même potentiellement se déplacer. Ces actions lui confèrent une vitalité factice. L'artiste compose un univers émouvant dans lequel un rapport symbiotique entre l'homme, la nature et les intelligences artificielles pourrait se développer.

« Digitalis » invite à envisager la possibilité d'un « vivre avec »6, en tissant de nouvelles relations dynamiques en perpétuelle négociation. Cette idée de mutualisme est au cœur même du processus de l'œuvre.

L'installation peut être perçue comme le résultat d'une expérience collaborative impliquant une diversité d'acteurs. Des collégiens de Tourcoing, des enseignants, des chercheurs en botanique, des artistes, des éducateurs en nature, des intelligences artificielles, et des techniciens se sont engagés dans ce projet. La contribution de ces différents participants varie, mais elle semble jouer un rôle essentiel dans la concrétisation de l'œuvre. L'artiste, animée par une volonté de compromis, a adopté une approche non directrice. Lors du tournage, le scénario proposait simplement une trame à l'intérieur de laquelle les acteurs ont pu évoluer avec une grande liberté. Les intelligences artificielles, qu'elle a formées7 pour produire les images des métamorphoses et le dessin de la structure métallique8, ont fonctionné de manière autonome. La création de l'œuvre a suivi le rythme des propositions de ses participants, transformant ainsi le concept de « vivre avec » en « créer avec ».

L'installation prend sa forme définitive lorsque les négociations entre les différentes intelligences impliquées prennent fin. L'œuvre devient alors un « moment de rencontre »9 qui interroge les interactions entre les êtres humains et non humains dans le contexte social, écologique et technologique actuel. Ce type d'échanges multispécifiques pourrait-il pas éventuellement permettre de concevoir d'autres modes d'existence afin de réussir une transition écologique plus que jamais indispensable ?

1. Expression de René Descartes en1637 dans son discours de la méthode, ouvrage dont l'influence fut prédominante dans la philosophie occidentale.
2. Le transfert horizontal de gènes, ou transfert latéral de gènes, est un processus dans lequel un organisme intègre du matériel génétique provenant d'un autre organisme sans en être le descendant. Par opposition, le transfert vertical se produit lorsque l'organisme reçoit du matériel génétique à partir de son ancêtre. La plupart des recherches en matière de génétique ont mis l'accent sur le transfert vertical, mais les recherches récentes montrent que le transfert horizontal de gènes est un phénomène significatif. Une grande partie du génie génétique consiste à effectuer un transfert horizontal artificiel de gènes. Le transfert horizontal de gènes entre deux bactéries d'espèces différentes a été décrit pour la première fois en 1959 dans une publication japonaise démontrant l'existence du transfert de la résistance aux antibiotiques entre différentes espèces de bactéries1,2. Cependant cette recherche a été ignorée en Occident pendant une dizaine d'années. Michael Syvanen a été parmi les premiers biologistes occidentaux à étudier la fréquence des transferts horizontaux de gènes. Syvanen a publié une série d'articles sur le transfert horizontal de gènes à partir de 19843, prédisant que le transfert horizontal de gènes existe, qu'il a une importance biologique réelle, et que c'est un processus qui a façonné l'histoire de l'évolution dès le début de la vie sur Terre.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Transfert_horizontal_de_gènes
3. Emanuele Cocccia, Métamorphoses, Paris, Payot & Rivages , 2020, p.195-196
4. La Mouche (The Fly) est un film de science-fiction horrifique britanno-américano-canadien réalisé par David Cronenberg, sorti en 1986. Le film est un remake du film la mouche noire de Kurt Neumann de 1958
5. Annihilation est un film de science-fiction et horreur américano-britannique écrit et réalisé par Alex Garland, sorti en 2018. Lena, biologiste et ancienne militaire, participe à une mission d'exploration destinée à comprendre ce qui est arrivé à son mari dans une zone où un mystérieux et sinistre phénomène se propage le long des côtes américaines. Une fois sur place, les membres de l'expédition découvrent que paysages et créatures ont subi des mutations, et malgré la beauté des lieux, le danger règne et menace leur vie, mais aussi leur intégrité mentale.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Annihilation_(film)
6. « Vivre avec » est une allusion au livre de Donna Haraway, « Staying with the trouble ». (Titre original : Staying with the Trouble : Making Kin in the Chthulucene Première publication: Duke University Press, Durham and London, 2016. Tous droits réservés © Duke University Press, 2016.) L'autrice dans cet ouvrage tente d'envisager de nouvelles manières d'habiter notre planète abimée.
7. Il existe aujourd'hui 3 méthodes d'apprentissages pour instruire les intelligences artificielles.
8. La structure de tubes métalliques a été dessiné avec/ par MID Journey
9. Expression de Nicolas Bourriaud pour définir « l'esthétique relationnelle »

Relation envisagée au programme des arts plastiques :
L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur
Les métissages entre arts plastiques et technologies numériques : les évolutions repérables sur la notion d'œuvre et d'artiste, de créateur, de récepteurs ou de public ; les croisements entre arts plastiques et les sciences, les technologies, les environnements numériques.
Exemples de situations, d'activités et de ressources pour l'élève
Créations plastiques s'hybridant avec des technologies, notamment numériques, des processus scientifiques, incidences du dialogue entre pratiques traditionnelles et outils numériques, jeu sur la tension ou complémentarité entre présence concrète et virtuelle de l'œuvre…

RÉSILIENCE_UNE HISTOIRE AUX ALEN-TOURS DE 12800 WATTS

HUGO PETIGNY

En quoi la notion d'écoresponsabilité en art contribue-t-elle à réévaluer les modalités de production et diffusion des œuvres numériques ?

Mots clés : Bilan énergétique, électricité, production, consommation, éolienne, vélo, geste photographique, lumière, récit, expérience, écoresponsabilité, environnement, numérique

L'œuvre est située à l'extérieur du Fresnoy, à proximité de l'entrée des visiteurs. Il s'agit d'une installation. Une structure en acier brut maintient, inclinée, une image panoramique qui se reflète sur son plan horizontal couvert d'un miroir. L'ensemble ressemble à une mallette géante entrouverte. En tournant autour de cet objet, on découvre un panneau solaire qui laisse supposer que l'œuvre produit ou consomme de l'énergie électrique. La photographie décrit un paysage nocturne peuplé de personnages lumineux qui se dégagent nettement par contraste. Une ligne claire oscillante relie chacun d'entre eux. L'obscurité ne permet pas d'identifier avec certitude l'environnement. Toutefois, les lueurs rouges dans le ciel portées par de hautes colonnes nous permettent de situer la scène dans un champ d'éoliennes. Le ciel présente des lignes blanches caractéristiques d'une prise photographique effectuée avec un long temps de pause. Elles décrivent la trajectoire du mouvement relatif des étoiles. L'ensemble de ces observations révèle le procédé employé qui s'apparente à du light drawing (painting)1, technique intronisée dans l'art par Picasso et le photographe Gjon Mili en 1949. Un appareil audio que l'on peut demander à l'accueil nous permet d'entendre l'histoire de la création de cette photographie. Hugo Pétigny, en racontant son projet, donne un caractère fictif à son œuvre. Le récit qui prend la forme d'un journal de bord s'articule en 4 chapitres : l'enthousiasme de la découverte, la compréhension, la crainte et la réalité. L'artiste se garde d'expliquer ses raisons en restant factuel. Il s'agit d'un voyage à vélo qui débute à Roubaix et qui s'achève par la réalisation d'une photographie à Fruges dans le plus grand parc éolien de France. L'expédition semble savamment préparée. Le narrateur énonce, entre autres, les horaires, les distances, le poids du matériel transporté et le nombre de calories qu'il devra dépenser pour effectuer cette traversée. Puis, vient le moment du départ. Très peu de temps après, une série d'imprévus perturbent le bon déroulement de cette aventure qui se soldera par un semi-échec.

L'installation, non dans sa forme, mais dans son principe, rappelle le « Card file » de Robert Morris. « C'est précisément le 11 juillet 1962 qu'il entame cette œuvre, pour décider de l'interrompre le 31 décembre de la même année. Constituée de quarante-huit fiches classées par ordre alphabétique, elle décrit avec précision toutes les étapes de son élaboration. Morris y relate, en indiquant généralement la date et l'heure, ses activités réparties

en différentes catégories : les “Accidents” (“Retard de 3 mn en revenant de déjeuner dû à course”), les “Décisions” (“D’abord se procurer des fiches de répertoires format 3 x 5 in, puis un classeur [...]”), les “Erreurs” (Recensement des fautes d’orthographe contenues dans les autres fiches), ou encore les “Magasins”... »2. L’installation Résilience-une histoire aux alentours de 12 800 watts semble ainsi constituée en grande partie par sa propre histoire. Son sous-titre mentionne la somme totale d’énergie électrique dépensée pour réaliser la photographie.

Cette précision, laisse envisager cet ouvrage d’un point performatif. Hugo Pétigny interroge l’aspect énergétique de la pratique photographique. « Que devient le processus de création lorsque son utilisation demande des capacités de plus en plus dispendieuses et énergivores ? ». Cette question énoncée par l’artiste nous amène à considérer l’aspect éthique de la production artistique à l’instant du réchauffement climatique. L’installation tout entière vise à formuler une « technocritique » de l’art. Pour ce faire, Hugo Pétigny part de l’idée de réaliser une photographie nocturne sans consommer d’énergie électrique « industrielle ». Cette contrainte conforme aux attendues d’une pensée écologiste, le pousse à envisager de produire par ses propres moyens le courant nécessaire pour éclairer la scène à photographier. Cette logique économique aboutira à l’élaboration d’un processus complexe pour faire de cette entreprise un succès du point de vue de la production et de la diffusion3. Hugo Petigny, dans sa note d’intention, compare son voyage avec celui de Don Quichotte de la Manche. Dans le chapitre VIII du livre de Cervantès 4, ce héros de littérature, aveuglé par les préceptes de la chevalerie, livre un combat épique contre une armée de géants qui se révèlent, en réalité, être des moulins à vent. Ce rapprochement donne au projet de l’artiste une dimension à la fois drôle, vaine et héroïque. Sa démarche rappelle aussi celle de Candide. Le personnage de Voltaire entame une aventure pour confronter son idée au réel. Ce conte écrit au siècle des Lumières décrit à ses lecteurs les limites de l’idéologie lorsqu’elle se frotte à la réalité du monde. C’est à ce moment précis que les ennuis débutent pour notre artiste. Rassuré, dans un premier temps, par les efforts conséquents pour « écoproduire » son œuvre, Hugo Pétigny finira par transiger face aux aléas mécaniques et météorologiques. Son périple qui devait le conduire à Fruges en vélo se fera en grande partie en train et en voiture.

L’installation expose une situation commune, partagée. L’impératif à changer de modèle pour amoindrir les bouleversements climatiques à venir nous impose une éthique et des préceptes qu’il parait bien difficile de tenir. Il épuise notre volonté. L’écoresponsabilité réclamée aujourd’hui se heurte à notre technophilie et à notre aliénation au confort. Ces batailles intérieures finiront peut-être comme dans l’œuvre d’Hugo Pétigny par produire des récits constructifs qui nous conduiront sur la voie de la résilience.

1. Les photographies sont présentées sur le site suivant : https://www.journal-du-design.fr/art/light-drawings-de-pablo-picasso-27863/
2. https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cXbkeg6
3. Hugo Petigny utilise un panneau solaire composé de matériaux organiques issus de la chimie organique conçu par (???). Ce dispositif permet de charger une batterie alimentant l’éclairage nocturne de l’installation.
4. https://fr.wikisource.org/wiki/L’Ingénieux_Hidalgo_Don_Quichotte_de_la_Manche/Première_partie/Chapitre_VIII

Relation envisagée au programme des arts plastiques :
L’œuvre, l’espace, l’auteur, le spectateur
Les métissages entre arts plastiques et technologies numériques : les évolutions repérables sur la notion d’œuvre et d’artiste, de créateur, de récepteurs ou de public ; les croisements entre arts plastiques et les sciences, les technologies, les environnements numériques.
Exemples de situations, d’activités et de ressources pour l’élève
Créations plastiques s’hybridant avec des technologies, notamment numériques, des processus scientifiques, incidences du dialogue entre pratiques traditionnelles et outils numériques, jeu sur la tension ou complémentarité entre présence concrète et virtuelle de l’œuvre...
Piste envisageable :
Réalisation dans le cadre d’un projet interdisciplinaire d’un dispositif autonome de production électrique afin de produire de la lumière. Ce dernier pourrait être employé comme outils de création artistique et/ou comme dispositif lumineux de présentation.

LES COURTS-MÉTRAGES

Charlotte Pouyaud, *Partners in crime*

LES COURTS MÉTRAGES

PRODUITS AU FRESNOY EN 2023

Norman Nedellec, Le colloquedes chiens

Tous les ans, de nombreux court-métrages sont produits au Fresnoy, certains artistes choisissant de réaliser une installation, d'autres un film destiné à la salle de cinéma. Vous pouvez visionner les films en ligne.
Si vous souhaitez mettre en place une projection d'un ou plusieurs de ces films en salle de cinéma pour votre classe ou une rencontre avec l'un des artistes, n'hésitez pas à nous contacter :
service-educatif@lefresnoy.net

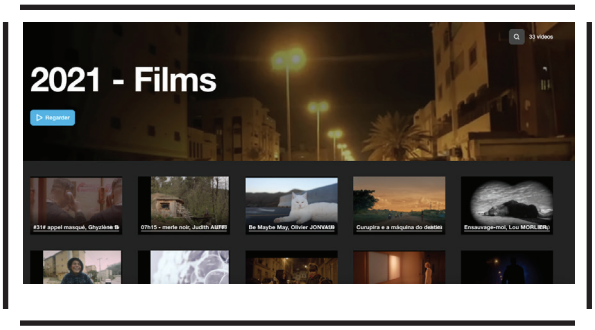
« Les films de jeunes cinéastes produits au Fresnoy naissent des noces, du croisement, du cinéma et des autres arts. On pourrait dire ainsi qu'ils ont un accent venu d'ailleurs. (...) Mais bien des oeuvres créées au Fresnoy, destinées à la projection dans le dispositif traditionnel de la salle obscure, renouvellent le cinéma de l'intérieur, faisant de lui autant un art plastique qu'un art narratif, s'appropriant les nouvelles technologies de création et de diffusion des images et des sons, réinventant des genres historiques qu'on a pu appeler : le cinéma expérimental, le cinéma underground, les films d'artistes, les documentaires d'art et de création, etc. Une fausse perspective laisserait croire que nous sommes en train de « sortir du cinéma ». Au contraire, c'est le cinéma qui ne cesse de fasciner tous les autres arts et de les faire entrer dans son histoire.»
Alain Fleischer, juin 2016

COMMENT VISIONNER LES FILMS ?

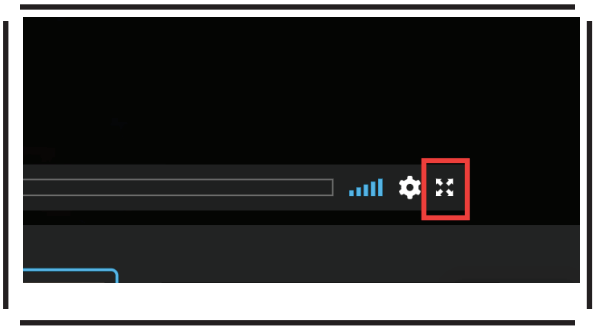
Rendez-vous sur le lien :
https://vimeo.com/showcase/10345030
Vous arriverez sur cette page :

Pour obtenir le mot de passe pour visionner les films, merci d'envoyer un mail à l'adresse service-educatif@lefresnoy.net
Une fois obtenu, tapez le mot de passe et cliquez sur le bouton Envoyer.

Vous arriverez sur cette page :



Cliquez sur la vignette du film qui vous intéresse et que vous souhaitez visionner.
Puis cliquez sur le bouton bleu Regarder pour lancer la vidéo. Ca y est !



Cliquez sur le bouton tout à droite du player pour afficher le film en plein écran.

RÉSERVATIONS

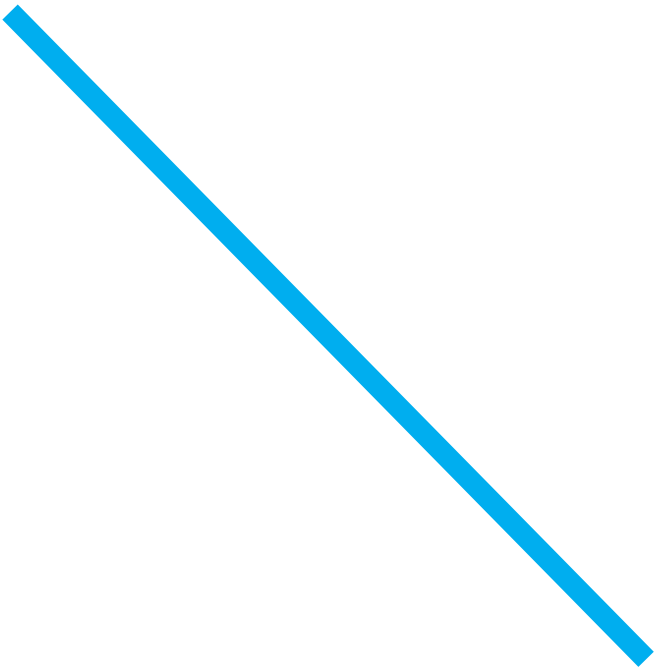
CONTACT

Lucie Ménard
Responsable du service éducatif
service-educatif@lefresnoy.net

Olivier Manidren
Enseignant détaché
olivier.manidren@ac-lille.fr

SUIVRE LES ACTIVITÉS DU SERVICE ÉDUCATIF

WWW.LEFRESNOY.NET



LE FRESNOY
STUDIO NATIONAL
DES ARTS CONTEMPORAINS