PETIT MONDE

Olivier Perriquet – texte pour l'édition DVD des films de Lou Galopa @ écart production – 2012

Les films de Lou Galopa présentés dans cette édition se situent au croisement de la tradition documentaire et de l'héritage de Fluxus. Au documentaire ils empruntent la forme, sans toutefois se soumettre aux codes établis ; à Fluxus, l'idée qu'il existe une relation incessante entre l'art et la vie, à tel point que l'un et l'autre se confondent très souvent. Les connections inattendues, l'humour, l'absurdité des associations visuelles, les utopies qui se dévoilent, dénoncent ensemble la nécessité de l'autre dans ce qui le constitue et le relie à nous : dans son intimité (*Collapse*) ou dans ses éloignements (*Petit Monde*), dans son îvresse et sa solitude (*Between H & T*).

Petit Monde est gouverné par le principe suivant : chaque participant interviewé envoie Lou Galopa vers un des ses proches, qu'il aura choisi librement. Mais « proche » est à entendre dans un sens moins géographique que fraternel ou amical, on ne sait pas à l'avance quelle sera la prochaine destination, ni où et quand s'arrêtera le voyage. Lou elle-même ne le sait pas. C'est cette contrainte qui donne au film son mouvement. La distance physique qui sépare les personnes rencontrées doit être parcourue, le déplacement prend du temps, modifie les perceptions, invite à la méditation autant qu'il la laisse advenir. Le psychologue américain Stanley Milgram publia dans les années 60 une série d'études scientifiques sur le même thème qui frappèrent l'opinion publique car il y démontrait ce résultat contre-intuitif : deux personnes choisies au hasard dans la société américaine peuvent être reliées par une courte chaine de relations. Cette découverte, qu'on peut aisément soumettre à vérification chiffrée sur les réseaux sociaux du web, les mathématiciens l'on nommée « phénomène du petit monde ». Le *Petit Monde* que nous propose Lou Galopa est une expérience dont l'hypothèse, en quelque sorte, serait similaire : nous sommes tous indirectement en relation.

Ce voyage à travers l'Europe, jalonné de rencontres avec des personnes de différents âges et milieux sociaux, de différentes nationalités, est en premier lieu celui de la réalisatrice qui tente de nous en faire vivre l'expérience. Le film nous restitue ces entrevues en tête à tête, ponctuées de périodes contemplatives, paysages champêtres, lents travellings, incursions urbaines et sonores... Qui ne s'est pas laissé aller à ses pensées en regardant par la fenêtre d'un train, l'œil accroché à une caténaire, hypnotisé par le rythme lancinant des lignes qui caressent un paysage qu'on sait durer un long moment, le temps d'un voyage ? Le film s'ouvre sur ces images contemplatives, nous plongeant dans une rêverie intérieure qui nous soustrait à l'urgence quotidienne et nous prédispose à l'expérience de la rencontre. Puis, quittant le paysage, le regard plonge à l'intérieur du train, pour se frayer un chemin parmi les voyageurs penchés eux aussi aux fenêtres, chercher qui pourra être le premier parmi ces visages inconnus, et la caméra tombe littéralement sur ces mots, écrits sur le tee-shirt d'un inconnu : *« valable pour un seul voyage ».* Le principe du film est posé, en images.

Le rituel de ces rencontres, qui est l'élan même du film, crée un espace où s'ouvrent provisoirement différentes possibilités d'échanges, que l'autre est libre de saisir - la confidence intime, la confrontation, l'anecdote, la promotion de soi, la polémique - chacun est libre de jouer le personnage qu'il souhaite : celui qu'il endosse au quotidien, celui qu'il croit être conforme à l'idée qu'il se fait du film, celui qu'il souhaiterait être. Lou Galopa s'en fait la médiatrice. Il peut naître alors une interrogation chez le spectateur : que montrerais-je de moi à la caméra ? Qui présenterais-je s'il s'agissait de moi ? Ces questions, chacun est libre là aussi d'y répondre dans son intimité ou bien les laisser travailler en soi. Il existe régulièrement un effet d'anticipation, où la personne qu'on s'attend à rencontrer est décrite succinctement par la précédente. Chacun peut alors également émettre des hypothèses : y a-t-il un principe de choix qui apparaît (venant directement des personnes rencontrées, ou bien de leur interaction, du lien éphémère qui se noue entre la réalisatrice et chacun d'eux), par exemple l'introduire auprès de quelqu'un plus riche, socialement plus important ou plus connu, quelqu'un qu'on a perdu de vue ? Ou bien quelqu'un qui nous vient, comme ça, par association d'idées. Le coté hasardeux de cette série de rencontres, ses aléas, contrastent avec la rigueur affichée du protocole.

En traversant les frontières, la langue n'est plus un obstacle, non pas qu'il faille porter son attention sur les gestes ou sur les non-dits, mais simplement on pourrait dire qu'il s'établit un mode de communication qui fait que la langue passe au second plan. Les fonctions sociales elles aussi - châtelain, ingénieur, diplomate, artiste, ... - tombent un peu comme les feuilles à

l'automne, laissant voir le tronc et les branches. On pourrait presque risquer ceci : *tout* passe au second plan. Que reste-t-il alors ? L'ordinaire. Au cours du voyage, ce qui passerait inaperçu devient visible parce qu'on prend le temps de s'y arrêter, simplement. Il reste le souvenir de gnocchis à la sauce tomate ou de bonbons au miel. Il reste des évocations visuelles à la fois drôles et mélancoliques. Un ballon rouge attaché au dessus de la tête d'un passant qui attend le tram, les yeux écarquillés d'un monstre kitsch dont la voix opulente se mêle aux tintamarre de la foire, la brume cotonneuse d'un fleuve qu'on emprunte en bateau, des croquis qui s'animent et font écho au carnet de bord qu'on tient nécessairement dans une telle entreprise, pour ne pas perdre le fil, pour que la mémoire ne fasse pas défaut...

Comment transcrire cet ordinaire sans le dénaturer, comment faire en effet pour que cet ordinaire ait *l'air* ordinaire ? Au cinéma comme en vidéo, il n'y a pas identité stricte entre l'expérience vécue au tournage et l'expérience transcrite, celle vécue par le spectateur. Tel moment d'émotion sur le plateau ne « passera pas la rampe », comme on dit au théâtre lorsque l'émotion reste sur scène sans atteindre le public ; tel instant ordinaire, en revanche, sera restitué avec une vive intensité, sans qu'on puisse toujours en expliquer la cause. Face à ce constat, les réalisateurs trouvent des stratégies, et suivent en fin de compte des lignes de forces qu'on a l'habitude de désigner sous le terme de fiction (simultanément « façonner » et « feindre »). En apprivoisant les différences qui existent entre le territoire et la carte, le réel et le support, l'agit et le transcrit, ils se plient en définitive aux intensités finales, celles qui resteront figées sur le support et pourront être restituées à la projection : il s'agit de faire naître cette intensité de façon prospective sur le support de diffusion. Les conventions qui naissent alors entre auteur et public sont très souvent le résultat sédimenté de ces essais-et-erreurs commis par des générations de réalisateurs ayant proposé des solutions dont certaines ont résisté au temps et ont fait « école », dans un sens parfois très littéral, car précisément elles sont enseignées. Si l'on admet que le documentaire n'échappe pas à ces lois empiriques, et procède bien d'une mise en scène respectant dans une certaine mesure des codes, partagés par le vidéaste et le public – un langage, disons-le – alors le film de Lou Galopa n'est pas un documentaire au sens strict. Le film s'en tient en effet à un degré premier, sans tenter de séduire le spectateur (gageons que la séduction procède toujours par degrés supérieurs) ni de se plier aux codes propres au genre. Ici nous avons affaire à ce que nous pourrions appeler un *document*. Le document serait au documentaire ce que l'argument est à l'argumentaire, c'est à dire une forme plus brute et indivise, moins stratégique dans sa mise en œuvre, ayant une vocation d'information, autant que de preuve, chacune s'activant selon le contexte. Nous pourrions même dire un *« documenteur »* - film aux apparences de documentaire - mais aussi et surtout « document-eur » qui suggère une mise en œuvre performative du document (le film d'Alain Cavalier qui a pour titre *le Filmeur* évoque la même idée) comme dans une locution performative, où « dire, c'est faire ». *Petit Monde* fonctionne comme la trace d'une expérience où Lou Galopa n'a pas cherché à représenter pour le spectateur mais juste à témoigner de ce qui a été, au moment où ça a été, dans l'action. Les limites entre l'expérience vécue (la vie) et l'intention documentaire (l'art) ici s'estompent.

« Tout est art, l'art c'est la vie », dira Duchamp, formule à laquelle l'artiste Fluxus Robert Filliou adjoint la subtilité rusée d'un processus récursif : *« l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art »*. Le travail de Lou Galopa se situe à cet endroit : faire de l'art pour magnifier la vie. Vus sous cet angle, en tant qu'œuvre, les films de Lou Galopa seraient paradoxalement obsolètes par essence. Et pourtant ils résistent. C'est le propre de tous les films qui se situent à la lisière des codes que d'offrir une telle résistance. Résistance au regard, frictions de subjectivités, ces films-documents sont ce par quoi l'artiste, en offrant son regard, donne à contempler le monde à travers ses yeux. Ainsi, du train, souvent une fenêtre s'ouvre, un regard porte au loin, humble et patient, dont la bienveillance laisse transparaitre un curieux mélange de joie et de nostalgie. Comme une fête lente et souterraine. Aux dires de la réalisatrice, *Petit Monde* est plus qu'un document, il est pour elle une quête de sa relation au monde, un rendez-vous avec son identité, avec ses identités multiples : de femme, d'adulte, nationale, européenne... Le regard alors s'élargit. Il vient à l'esprit que ce voyage dresse indirectement le portrait poétique d'une certaine identité européenne, suggérant que si les frontières nationales sont désormais ouvertes, il existe aussi des fermetures invisibles beaucoup plus tenaces, dont la distribution, moins immédiatement perceptible, épouse d'autres réseaux. Il se produit même un effet curieux qui, en écho à l'expérience de Milgram, nous rappelle qu'il s'agit ici non pas d'une expérience scientifique, mais humaine : à mesure du voyage, les personnes rencontrées ont un rapport plus superficiel, moins affectif. Il se produit comme un refroidissement, qui motive une envie de retour, un recentrement sur la sphère plus rassurante de nos connaissances proches. Le film fonctionnerait-il ainsi par la négative - à l'instar d'une démonstration par l'absurde ? Revient-on en définitive toujours *chez soi* ?