

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 ivresse 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 chaîne de relations. Cette découverte, qu'on peut aisément soumettre à vérification chiffrée sur les réseaux sociaux du web, les mathématiciens l'ont 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 entretiens en tête à tête, ponctués 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 lançant 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 confiance 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 si 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 côté 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 transparaître 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* ?

SMALL WORLD

Olivier Perriquet – text for the DVD of Lou Galopa @ écart production – 2012

The films of Lou Galopa presented in this collection are situated at the intersection of the documentary tradition and the legacy of Fluxus. From documentary film-making, these films adopt a similar form but do not comply to the codes established by the genre; in regard to Fluxus, the films borrow the idea that there is a constant relationship between art and life, so much so that they often coincide. The unexpected connections, the humor, the absurdity of visual associations, and the revealed utopias, all signify the need for the Others in their very constitution and in what connects them to us. The Others seen in their intimacy (*Collapse*) or in their distances (*Small World*), in their drunkenness and loneliness (*Between H & T*).

Small World is governed by the following principle: each participant interviewed by Lou Galopa sends her to a close relative or friend he or she has chosen freely. But "close" is to be understood in a less geographical than affective or friendly sense. We do not know in advance what will be the next destination, or where and when the journey will end. Lou herself does not know. The movement of the film is driven by this constraint. The physical distance between the various interviewees is to be traveled; such a move takes time and alters perceptions just as much as it brings about reflection. In the 1960's the American psychologist Stanley Milgram published a series of scientific studies on the same topic that struck the public as a result of their counter-intuitive findings: two randomly selected individuals in America can be connected by a short chain of relations. This discovery, which can easily undergo quantitative verifications on web-based social networks, has been called "*the small world phenomenon*" by mathematicians. The *Small World* Lou Galopa offers us is an experience similar to Milgram's hypothesis: we are all indirectly connected.

This trip across Europe, marked by encounters with people of various ages and social backgrounds, or various nationalities, is primarily that of the director trying to make us live the same experience. The film displays these face-to-face interviews, punctuated by periods of contemplative country landscapes, slow-paced tracking shots, and incursions into the sounds of the cities... Who never plunged into his own thoughts while looking through the window of a train, his eye drawn to a catenary, mesmerized by the haunting rhythm of the lines caressing a landscape that we know will last the length of the journey? The film opens with these contemplative images, and plunges us into an inner reverie that removes us from the daily bustle and predisposes us to the encounters. Then, moving away from the landscape, we look down the interior of the train, making our way into the group of travelers also leaning out of the windows, searching who could be the first one among these unfamiliar faces, and the camera eventually falls on these words, literally written on the shirt of a stranger, "only valid for one trip." The principle of the film is set, in images.

The ritual of these meetings, which is the momentum of the film, creates an open space for various exchanges that the other is free to choose - the intimate confidence, the confrontation, the anecdote, the presentation of self, the controversy - everyone is free to play the role he or she wishes: the character they play everyday, the character they believe to be consistent with their idea of the film, the character they would like to be. Lou Galopa, here, is just a mediator. What of myself would I show to the camera? Who would I introduce if it were me? Everyone is free to give a personal answer to these pressing questions, or to let them develop in one's mind. Periodically, there is an effect of anticipation, where the person one expects to meet is briefly described by the former. Everyone may also speculate: is there a principle of choice that appears (coming directly from the interviewed people, from their interaction, from the transient relationship that develops between the director and each of them), for example introducing Lou to someone richer, more socially important or better known, to a person one has lost sight of, or simply to someone whose name came up by association of ideas? The unpredictability of this series of meetings contrasts with the declared rigor of the protocol.

In crossing borders, language is no longer an obstacle. Not that we should focus on the actions or the unspoken, but simply one could say that a mode of communication is set that pushes natural language into the background. Social functions - squire, engineer, diplomat, artist, ... - also vanish, a bit like the falling leaves in autumn would make visible the trunk and branches. One could almost contend that *everything* is secondary. What is left then? The ordinary. During the trip, what would go unnoticed becomes visible because we simply take time to stop. A memory of gnocchi with tomato sauce or a reminiscence of honey candy remain, along with some, both wistful and funny, visual evocations - a red balloon attached to the top of the head of a bystander waiting for the

tram, a wide-eyed kitsch monster whose opulent voice blends with the din of the fair, the cottony haze of a river seen from a ship, some sketches that come to life, echoing the logbook (a requisite object in such an undertaking not to lose the thread, so that memory does not fail ...).

How does one render the ordinary without distorting it? How to have the ordinary appear ordinary? In film as in video, there is no strict identity between the experience lived by the actors and the experience that is transcribed and felt by the viewer. Some emotional moments on stage do not "get across to the audience," as is often said in theater when the emotion remains on stage without reaching the public, whereas some trivial moments are wantonly rendered with great intensity. In view of this, directors develop strategies and ultimately adopt some guiding principles usually designated under the term *fiction* (simultaneously "shaping" and "faking"). In taming the differences between the territory and the map, the real and the support, the actions and their transcriptions, they submit in the end to "final" intensities, those that will be printed on the film substrate and can be rendered to the audience at projection time: for the filmmaker, it is a question of prospectively producing this intensity on the film. The agreements that arise and settle between authors and audiences often result from the sedimentation of these trial-and-errors carried out by generations of filmmakers who have proposed solutions, some of which have withstood the test of time and have gained such a widespread acceptance that they are taught at film school.

If one accepts that documentary as a genre is no exception to these empirical laws, and complies to a certain extent with some codes generally agreed upon by the artist and the public - namely: is a language - then Lou Galopa's film is not a documentary in the strict sense. The film goes no further than the first level of meaning and neither tries to seduce the viewer (presumably, seduction always proceeds by higher degrees) nor to comply with codes specific to the genre. Here we are dealing with what one might call a *document*. A *document* would be to a documentary what a comment, for instance, is to a commentary, i.e. a more raw and undivided form, less strategic in its implementation, aiming at both information and evidence, activating these respective meanings according to the context. We could even say a "*documenter*" to suggest a performative implementation of the *document* (Alain Cavalier's film whose title is "*le filmeur*" - literally: *the filmer* - evokes the same idea) as in a performative sentence, where "saying is doing." *Small World* works here like the trace of an experiment where Lou Galopa did not seek to represent what happened to the viewer but just to show what occurred, at the moment when it occurred. The boundaries between experience (life) and documentary (art) here fade away.

"*Everything is art, Art is Life,*" claims Duchamp. Fluxus artist Robert Filliou sophisticates this conception with the subtlety of a recursive process: "*Art is what makes Life more interesting than Art.*" Lou Galopa's work is situated at this precise location: making Art to magnify Life. From this perspective, as artworks, the films of Lou Galopa would paradoxically be obsolete in essence. Yet they resist. It is a common feature of all movies that are on the edge of the codes to offer such a resistance. Resistance to the eye, a friction of subjectivities, these films are documents by which the artist, unveiling her gaze, gives to contemplate the world through her eyes. Often, a window opens from the train, the eye stares at the horizon, humble and patient, whose benevolence betrays a curious mixture of joy and nostalgia. As a slow-paced underground celebration. According to the director, *Small World* is more than a mere document, the experience is for her a quest for her relationship to the world, a time for exploring her identity, her multiple identities: woman, adult, national, European identities... The gaze then widens. It comes to mind that this trip draws indirectly a poetic portrait of a certain European identity, suggesting that if the borders are now open, there are also much more persistent invisible closures, distributed in a less immediately obvious way, adopting other networks. There is even a curious effect, echoing the Milgram experiment, which reminds us that this is not a scientific experiment, but a human one: as the film gradually evolves, the people we meet enter into a more superficial, less emotional, relation. There seems to be a drop in temperature, which motivates a desire to return, a refocus on the more comforting sphere of close relatives. Does the film operate by the negative - as a proof by contradiction? Do we eventually always return *home*?