

LES TANNERIES

234 RUE DES PONTS
45200 AMILLY

LESTANNERIES.FR

ÉLODIE TAMAYO
LE RÊVE D'ABEL GANCE

ÉRIK BULLOT
VOYAGES EN KALÉIDOSCOPE

EXPOSITION
DU 18 JANVIER AU 27 AVRIL 2025

INFORMATIONS PRATIQUES

02.38.85.28.50
contact-tanneries@amilly45.fr
Ouvert du mercredi au dimanche
de 14h30 à 18h - Entrée libre

Les Tanneries
Centre d'art contemporain
234 rue des Ponts - 45200 Amilly

Adresse postale:
Mairie d'Amilly,
B.P. 909
45200 Amilly Cedex



ACCÈS

• Transports en commun depuis Montargis
Réseau bus Amilly
Ligne 5 Mirabeau < > Hôpital / Arrêt
Tanneries

• Par le train depuis Paris
Ligne nationale Paris - Nevers
au départ de la Gare de Paris Bercy
Ligne régionale Paris - Montargis
au départ de la Gare de Lyon.
Arrêt gare de Montargis

• Par la route depuis Paris
A6 direction Lyon, puis A77. Montargis,
sortie D943 Amilly Centre.



Réalisé en 2024 pour l'exposition *Voyages en kaléidoscope*, le film d'Érik Bullot, *Le Rêve d'Abel Gance*, dont les images et les musiques ont été produites avec une intelligence artificielle, prolonge l'hypothèse du cinéma imaginaire et virtuel. Spécialiste d'Abel Gance, Élodie Tamayo évoque, en regard de ce film, le cinéma rêvé du cinéaste et les promesses de l'avant-garde.

LE RÊVE D'ABEL GANCE

Que sait-on du *Rêve d'Abel Gance* ? De Gance, on connaît surtout ses élans romantiques, sa propension à dépasser la forme commune du cinéma à travers des fresques démesurées, telles *La Roue* (1923, près de 5h) et *Napoléon* (1927, plus de 7h, non en un, mais en trois écrans). On sait moins que ces projets, tout expansifs qu'ils soient, n'étaient conçus que comme des fragments, des éclats partiels d'un cinéma à venir. On sait encore moins que le pendant de ce rêve éveillé fut d'accumuler les films de papier, les songes non réalisés. C'est de cette matière-là, pleine de virtualités, qu'est fait *Le Rêve d'Abel Gance*.

CINÉMA À VENIR

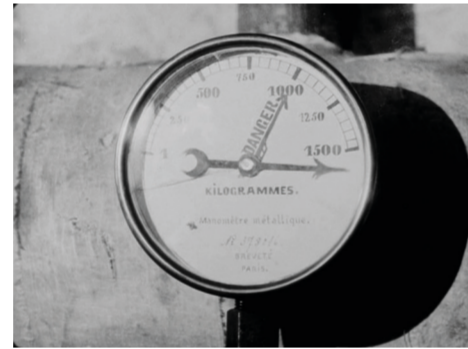
Conjugué au futur, au futur du passé ou au conditionnel, le cinéma virtuel trouve à se manifester dans des formes paradoxales et potentielles. Il s'épanouit dans des objets en cours de gestation : de l'esquisse à la ruine, du présage à la récollection. Le genre du court-métrage laborantin, dont ce film participe, est un de ses formats de prédilection : de *La Folie du docteur Tube* (1915) au cycle documentaire pris sur le vif des tournages (*Autour de La Roue*, 1922 ; *Autour de Napoléon*, 1926 ; *Autour de La Fin du monde*, 1931). Le film se montre au travail. L'infini des procédures et des gestes prime sur le produit fini.

La mélancolie pénètre aussi ce cinéma des songes. Un *Iamento*, un chant de la perte, émaille les déclarations du cinéaste à mesure qu'avancent les siècles et que les demandes faites aux écrans (dans leur prise en charge poétique, mystique, politique, scientifique du monde) semblent aller s'atténuant. C'est le « bureau des rêves perdus ». On glisse du rêve au révolu. L'élan du projet se pétrifie dans l'archive. Pourtant, par-delà la plainte que suscite le réveil, le rêve vaut surtout comme un appel, et une voie de métamorphose.

« L'art d'écrire des livres n'a pas encore été inventé. Mais il est sur le point de l'être. Des fragments comme ceux-ci sont des semences littéraires. Naturellement, il peut y avoir parmi eux de nombreux grains morts, mais qu'importe, pourvu que quelques-uns lèvent ! », écrivait Novalis dans ses *Grains de pollen* (1797). Dans les pas du poète, Gance cherche une semblable germination. Si pour Novalis le livre à venir est plus qu'un texte, que la nature même fait ouvrage, il en est de même pour Gance du cinéma, qui surmonte et s'émancipe de l'objet film.

On se prend à rêver d'un cinéma étendu aussi bien aux photogrammes qu'aux écrits (scénarios, lettres, déclarations), dessins ou appareils présents et futurs, jusqu'aux activités visionnaires du réel lui-même. « *Cinéma vivant* », réclamait le symboliste Saint-Pol-Roux, dans un manifeste poétique dédié à Gance.

Or les nouvelles générations d'images informatiques auraient sans doute excité cette imagination créatrice. Car Gance rêvait à des images capables de se générer elles-mêmes. Tout du moins, il cherchait à prendre la pleine mesure des interventions de la machine, de sa part subjective ou accidentelle, en dialogue avec elle. Ensuite, l'IA travaille à des régimes de traductions et d'équivalences entre des langages et des médias pluriels (du prompt textuel à l'iconographie fixe ou animée). Or Gance, qui qualifie ses œuvres de « vitraux mouvants » ou de « musique de la lumière » vise des formes labiles, des synthèses hétérogènes, couplant des pratiques anciennes et des technologies neuves. Enfin, l'IA excelle à générer de vraies-fausse archives. Il s'agit de réinterpréter les sources, voire de combler des parties manquantes de l'histoire à partir d'artefacts de substitution, hallucinatoires. Cette création d'une mémoire artificielle répond au vœu de Gance de recouvrer, sur la toile mnésique de l'écran, non seulement tout ce qui est à été, mais ce qui aurait dû ou pu être. La méthode consiste donc tant à découvrir des pans du futur qu'à inventer de nouveaux passés. Mais comment tout ceci opère-t-il ?



APPAREILS DE DÉ-MESURE

La flèche d'un manomètre pointe une portion blanche du cadran : in(dé)chiffirable. Les instruments de mesure, excédés, cèdent face à l'intensité du phénomène. Lequel ? La guerre chimique (il s'agit des *Gaz mortels*, de Gance, tourné en 1916 en réaction à l'usage des gaz asphyxiants). Plus amplement, on perçoit la pressurisation du monde moderne, avec ses champs d'intensité : électriques, atomiques, magnétiques. Quelque chose s'échappe et réchappe de cette tension : ce sont des



fluides, des émanations traduites en nappes de fumées, flux d'images mentales, ondes sonores et crépitements voltaïques. Et ce qui fait signe dans ces débordements, c'est la potentialité, la puissance des choses en formation. Un certain état vibratoire parcourt cet univers.

Le cinéma rejoint alors tout un réseau d'accessoires - télescopes, loupes, miroirs, fioles, éprouvettes, tubes et câbles - faits pour tenter de recueillir, reconduire ou visualiser ces énergies. Ne doit-on pas à l'un des inventeurs du manomètre, Christian Huygens, d'avoir également été un des premiers créateurs de lanterne magique ? L'enjeu consiste à rapprocher le lointain du temps et de l'espace, d'extérioriser l'intériorité, de rendre sensible le suprasensible et visible l'invisible - rien de moins. Soit de se mesurer aux forces nébuleuses que sont les images : du ciel, de la matière, grise, des rêves. « Serait-il possible de condenser dans leur moule immatériel et insaisissable quelques éléments purs de la matière, qui lui fassent reprendre une existence visible... », désire le *Faust* de Nerval (1840). Les hommes et femmes qui peuplent ce rêve s'attèlent à ce travail. Pour ce faire, ils modèlent des espaces - laboratoire, atelier, studio, bureau - dédiés à reproduire et expérimenter le monde dans des dimensions accessibles à la perception humaine, à travers des prothèses qui en étendent la

portée. Mais toujours, le réel dépasse : en s'échappant des cadres, en conviant le hors champ, troublant le seuil du dedans et du dehors, du clos et de l'ouvert, de l'avant et de l'arrière-plan. Ainsi de cet atelier forcené d'étoiles, où le cosmos s'invite comme un vortex.

qu'hier). Mais la permanence de ces états est illusoire. L'inanimé serait un leurre. Car ces amas géométriques labiles migrent hors des grands partages de la matière (liquide, gazeux, solide). Insensiblement, un glissement opère, de la chimie à l'alchimie, par l'avènement de merveilles

de Saint-Pol-Roux inspirées de l'œuvre de Gance : « Au cinéma jusqu'ici l'image fut reflétée, elle va être cristallisée. »

CINÉMA INTÉRIEUR

« Vous voyez les vitraux de l'extérieur, disait-il, et vous criez à l'incendie. Que diriez-vous si vous étiez comme moi à l'intérieur du cristal ? » Gance appelle à ne plus penser le cinéma comme un dispositif du « devant » mais du « dedans ». Les éléments sensibles ne doivent plus constituer de simples surfaces, mais agir en interfaces. De même, nous ne sommes plus face à l'œuvre mais environnés par elle ; plus séparés, mais joints dans l'acte de réception. Le média devient, en somme, un milieu perceptif. Pour ce faire, il est nécessaire de penser non plus à plat mais en volume : maison, studio, théâtre, boîte crânienne. Mais aussi de dépasser la configuration traditionnelle de ces lieux pour que chacune de ses composantes architecturales devienne imageante : à la fois réfléchissante et traversante, à la façon d'un vitrail. Il faut dynamiser le carcan technique (écran, projecteur, caméra) du dispositif pour projeter le cinéma sur des fonds potentiellement illimités : des écrans mentaux, illuminant l'intérieur de nos psychés, jusqu'aux plafonds-écrans-célestes.

De même les miroirs, et avec eux les optiques, se font véritablement spéculatifs. Ils renvoient moins le reflet mimétique du monde qu'ils n'ouvrent une porte, un seuil, vers un envers perceptif, pour une autre organisation du sensible. Ce cinéma intérieur s'incarne enfin dans le plateau, lieu où le cosmos et ses astres doivent ressurgir, transfigurés et recréés, à partir de la boîte noire du studio. L'enjeu est d'éclairer, mais aussi de se laisser éblouir. Car, comme le formule avec ardeur le cinéaste : « Il faut sauter à pieds joints en avant dans les cercles de feu de nos possibilités et ne pas s'arrêter aux mouvements de stupeur et aux ricanements des témoins. »



CRISTALLISATIONS

Quelle opération pourrait le mieux saisir ce monde débordant ? Est-ce la cristallisation ? Vitres, vitrines, verrerie, vitrail, lentilles, prismes, minéraux translucides, cristaux... Sans confondre ces objets, on peut attester de la prolifération du cristal et du verre, et de leur proximité. D'abord pour leur idéal de transparence qui conjugue les actes de voir et de voir à travers. Ensuite car ce milieu réfléchit, polarise et diffracte la lumière. Il intervient sur les conditions du visible jusqu'à le distordre, pour produire de nouvelles apparences ou simplement pour éprouver l'extension du spectre sensible. C'est-à-dire que cette substance diaphane se donne comme un principe matériel actif, à la fois conducteur et déformant, médiateur et transformant. Si bien que ce qui compte, c'est moins le cristal en tant qu'objet qu'en tant qu'action. Et partant, moins l'image comme représentation que comme métamorphose.

Avec la cristallisation, il semble que quelque chose se fixe : à commencer par l'image, figée en *stills*, de ce rêve. On croirait que la lumière, et avec elle le temps se sont solidifiés. Ainsi de ces salles de cinéma médusées, pétrifiées dans une gangue passée, comme depuis la lente exposition d'un sténopé. La résistance du matériau assure aussi une fonction de préservation des visions (telles les plaques autochromes qui, à plus d'un siècle de distance, semblent n'avoir été révélées

luminescentes. Puis les cristaux germent, croissent et cicatrisent. Et leur modèle de croissance ressemble à la sédimentation des temps historiques. Ainsi de ces photogrammes qui synopent la mémoire de la Belle Époque à l'imagination technologique du XXI^e siècle. Le temps du film, semblable à ces objets fractals, apparaît par fragmentation et variation autour d'une série de photographies attenantes. Une contamination se met à jour : des images entre elles, à différentes échelles d'existence (du macro au microscopique, du physiologique au neuronal).

C'est que le cristal manifeste la dimension prismatique du réel. Les formes polyédriques exhibent la richesse figurative des liaisons du monde atomique, de ses structures moléculaires, intimes. Dans cette sorte de station cubiste de la perception tout coexiste, dans ses facettes multiples. Le phénomène semble contradictoire, voire impossible : est-ce que ces cristaux tombent, s'élèvent, lévitent ? Comment ces blocs, ces fractions de temps, s'agglomèrent-ils ? Tant par sa succession discontinue de vues fixes que dans ses motifs - dispersés en constellations, poudroissements, kaléidoscopes et mosaïques - *Le Rêve d'Abel Gance* restitue la totalité disparate du monde en une somme de fragments. Par sa trame condensée, mais aussi par les manques entre chaque grappe d'images, chaque photogramme devient le signe d'une réalité plus large, d'un film toujours à venir. Croisons-en les prophéties



Les illustrations sont tirées du film *Le Rêve d'Abel Gance* (Érik Bullot, 2024, 10 min). L'image du manomètre est extraite des *Gaz mortels* (Abel Gance, 1916).