

*Laurent Goldring*



*« Je viens de la philosophie. A un moment j'ai compris que nos difficultés à comprendre le monde venaient aussi d'une grande incapacité à le voir. Nous n'avons que très peu d'images vraies. » Laurent Goldring*

[EXTRAITS VIDEO](#)

Laurent Goldring est né en 1957, à Paris, où il vit et travaille. Après des études de philosophie (École Normale Supérieure (Paris), City College (New-York)), il s'oriente vers un travail artistique, à la croisée des arts plastiques, de la vidéo, de la photographie et du cinéma. Ce travail est tout de suite remarqué : une exposition personnelle au Centre Pompidou en 2002 commissionnée par Christine Van Assche, un portrait par Jacqueline Caux suivi de deux articles, par Laurence Louppe et Laurent Goumarre, dans Artpress, puis un entretien avec Cyril Beghin et Stéphane Delorme et un texte de Françoise Parfait apportent une reconnaissance rapide.

Les interventions se succèdent dans les grandes institutions : FRAC Franche Comté (*Cesser d'être un* 2020 pour *Dancing Machine*), Musée des Beaux Arts de Lyon (2019), Kindl Berlin, Biennale de Venise (*Der Bau* et *Collective Jumps*, 2016), Garage, Moscou (*Collective Jumps*, 2016), Le Bal (*Cesser d'être un*, 2016), Jeu de Paume (*Broken Loops*, 2014), MOMA PS1 (*La Rencontre*, 2014), Fondation Gulbenkian (Sculpture mobile #4, 2002), Musée National d'Art Moderne (*Expo N°26*, 2002)...

En lien avec le monde de la danse, ses images de corps ont influencé de nombreux chorégraphes. Il a directement participé à la création des spectacles de Xavier Le Roy, *Blut et Boredom*, *Ectoderme* et *Self-Unfinished* (1996-1998), et de Maria-Donata

d'Urso, *Pezzo 0 (uno et due)* (2002). Il a ensuite cosigné avec Benoit Lachambre, Saskia Holbling et Louise Lecavalier les pièces *rrr... (reading readings reading)* (2001), *Is you me* (2008) et *Squatting Project* (2012-2016), avec Germana Civera, *Figures* (2008), avec Isabelle Schaad, *Unturtled* (2009/2012), *Der Bau* (2013) et *Collective Jumps* (2014), et avec Eva Klimackova, *Ouvrir le temps* (2014). En 2016 et 2017, Le Palais de Tokyo montre une douzaine de vidéos de corps (*Alter Ego*), alors que le Bal (Paris) et Garage (Moscou), présentent des sculptures vivantes, performances à l'intérieur d'espaces sculptés ou tissés. En 2018-2019, il crée *Fauteuils* à Uzès danse et au Potager du roi, qu'il redéploie en 2020 dans le Hall monumental du FRAC Franche-Comté. En 2021, il termine un dessin animé expérimental avec Louise Lecavalier. Acquisé en 2022, l'installation monumentale *Cesser d'être un* sera visible parmi un large spectre rétrospectif dans l'exposition personnelle de Laurent Goldring au FRAC Franche-Comté en 2024. Un ensemble parmi les oeuvres acquises par le Centre Pompidou (huit oeuvres récentes acquises en 2022, *24 images seconde* acquis en 2013, *Petite chronique de l'image* (1995/2002) acquis en 2003, *Sans titre* acquis en 1984) sera montré dans la collection permanente du Musée dès 2023.

### /// Les extérieurs ///

«*Pour certains objets – architecture et urbanisme – l'analyse critique est indissociable de la visualisation. [...] Concernant l'architecture et la ville, le visuel est avant tout d'ordre analytique, quand bien même ce qui est vu est paradoxalement ce qui peut faire obstacle à l'analyse...*» Marc Perelman, Le Corbusier, 2015

Les films en extérieur montrent comment l'expérience des tournages à l'atelier a pu engendrer une façon de filmer qui permet de voir autrement les paysages urbains - et ce qui est en train de devenir une nouvelle nature entièrement humanisée. Laurent Goldring les filme en effet depuis une quinzaine d'années, et ce pan de son œuvre a largement commencé à émerger (festival *Côté Court, Vidéo et Après*, Moma PS1, Gaîté Lyrique, Fondation Tàpies...).

Revenir sur le motif, explorer les mêmes lieux sur la longue durée, arrive à faire émerger une autre vérité des paysages et à voir ce qu'on accepte de ne pas voir, comme les corps refoulés émergent dans le studio.

Le principe de base est le même : se concentrer sur l'image en train de se faire sur l'écran, dans le refus de toute fonction mimétique, narrative ou didactique. Comme dans les boucles de corps, la subjectivité du point de vue est totale mais le regard du spectateur doit rester libre de parcourir une image poly-centrée et contradictoire. L'équivalent du protocole que Goldring a élaboré pour l'atelier, c'est une façon de filmer qui révèle comment les choses se mettent en scène pour en pointer les contradictions.

Les villes, les lieux iconiques de l'art et de la culture, les devantures de la consommation, les dispositifs techniques et les gens se mettent en scène. Il n'y a pas de présence brute : il y a toujours une stratégie d'image, qui fait que les paysages, les gestes du quotidien, les musées, les non-lieux de la circulation, les emblèmes du pouvoir et les rituels du travail ou de la séduction sont hautement élaborés, et sans cesse renouvelés, rénovés, remis en ordre. C'est en filmant la fabrication de l'apparence au moment où elle vient contredire cette apparence même, qu'un autre regard devient possible.

Filmer les extérieurs, c'est choisir précisément les sujets qui permettent de faire voir ce processus de fabrication. Un exemple : les musées et les lieux

de culture. MUMOK, MOCAC, MuMa, MOMA-PS1, MACBA... une nouvelle génération de musées d'art contemporain a transformé la conception du musée, tant sur le plan de l'architecture que sur le plan des collections. Ces musées ont également remis en question les notions de culture, d'image, d'urbanisme et d'économie urbaine. Les œuvres, les musées et les villes se commentent les uns les autres : les œuvres parlent des villes, les musées parlent des œuvres, les villes parlent de l'art. Les musées occupent une place pivot dans ce dispositif, en organisant la communication sur la signification des œuvres les plus contemporaines. Ils doivent défendre leur propre image de marque, dans une compétition internationale, pour promouvoir l'image des villes dont ils deviennent les symboles les plus visités. Ils reprennent et modifient les méthodes des industries culturelles, méthodes qui se sont révélées terriblement efficaces pour mondialiser les normes de goût, effacer la distinction entre arts nobles et arts populaires, et intégrer les formes de culture alternatives. Le star system – qui a profondément formaté le cinéma - bouleverse la culture et l'art contemporain : les musées devenus marques mondiales (modèle « Guggenheim ») s'associent aux prix Pritzker les plus facilement identifiables (modèle « Frank Gehry ») et aux artistes les plus bankables pour des expositions blockbusters (modèle « Koons ») pour en faire les destinations obligées des tours opérateurs (modèle « Bilbao »). Mais les musées sont censés, en même temps, préserver ce qu'ils détruisent : le patrimoine, les traditions locales, la ville comme espace de liberté et de création. Le Guggenheim de Bilbao reste bien sûr le modèle incontournable.

Les musées sont aussi des pièces maîtresses dans les stratégies d'urbanisme qui reconfigurent les nouvelles visions de la ville. Le Centre Pompidou, par exemple, est un élément clef dans la mutation des Halles de Paris, et c'est très intentionnellement qu'il se trouve au centre du réseau de RER qui naît à la même époque ainsi qu'à la jonction des radiales qui devaient ouvrir Paris dans l'esprit du plan Voisin de Le Corbusier.

Chaque nouveau musée est porteur autant d'une conception de la vie urbaine que d'une conception de l'art. Il est un nouveau centre, en constante transformation. Ses alentours deviennent liquides. Les travaux nécessaires au relooking permanent,





prototype de ce qu'on accepte de ne pas voir mais qui défigurent une proportion toujours plus importante de l'espace urbain, entrent en synergie avec la prolifération des constructions provisoires de l'événementiel qui sont à la charnière entre l'architecture (de plus en plus modulable) et les décors des salles de théâtre. Les musées sont des opérateurs de liquéfaction, là-même où ils sont censés pérenniser les hauts lieux de la culture.

Pour toutes ces raisons, ces musées sont des laboratoires de l'image de demain et nous disent les ambiguïtés des rapports contemporains entre l'art et la vie. Il s'agit de regarder en même temps les images proposées par l'art contemporain, les musées qui les exposent et les villes transformées par la prolifération des dispositifs techniques et des signes.

Comme ces musées sont des icônes, la construction de leur image est essentielle. Les *filmer* veut dire échapper au poids de leur mise en scène. Mais on sait aussi que la dénonciation rituelle de l'envers du décor participe de la construction commerciale des idoles. *Filmer* veut dire alors laisser les contradictions devenir évidentes à l'image. Par exemple, si on oublie l'image des escaliers du centre Pompidou, symbole et logo, ou si on arrive à mettre de côté la représentation effilée de la tour Eiffel, et si on accepte de « regarder », émerge très vite quelque chose d'âpre, d'agressivement industriel, prémonitoire

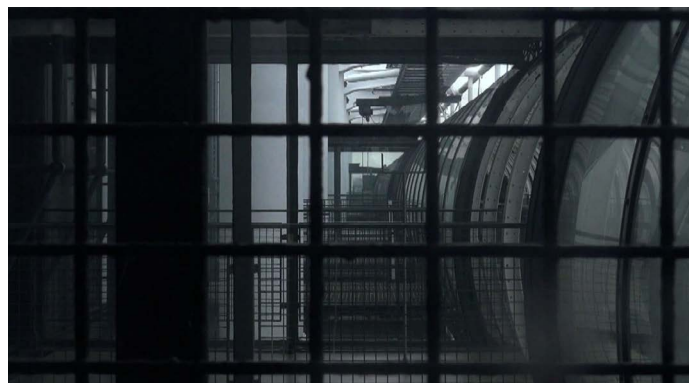
de l'avenir de la ville. Cette autre image n'est pas forcément plus « vraie » mais elle est également une autre possible lecture.

Les rencontres se font avec des paysages humains plutôt qu'avec des gens. La caméra n'entre pas en interaction, elle se contente d'analyser ce que le regard collectif accepte de ne pas voir. On se rend compte alors que la modernité de la ville est surtout portée par les représentations sur une multitude de supports : bus, murs, écrans nains ou géants, bâches d'échafaudage, tee-shirts... Un certain type de signes et de rapports aux signes commence aussi à émerger, commun à la ville et à l'art contemporain. La signalétique remplace les repères urbains et les injonctions émises par les différents signes – code de la route, panneaux d'indication, vitrines, publicités, affiches politiques, annonces culturelles et sportives... – ne sont pas là pour être contemplées, mais pour être reconnues et intégrées : nul n'est censé ignorer ces images, qui rivalisent entre elles pour capter l'attention. L'esthétique du choc qui en résulte pourrait bien être la marque spécifique de l'art contemporain. L'architecture spectaculaire des nouveaux musées, qui sont à eux-mêmes leur propre signe, et la destruction de tout ce qui n'est pas signe sont sans doute la quintessence de ce type d'esthétique.



*Piranèse*, 2017

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/219073505> / mot de passe : password



*La rencontre*, vidéo HD Cam num. PAL, 42', 2014

Lien vidéo :

<https://vimeo.com/user16870220/la-rencontre-7-mars-2014-45>

mot de passe : password

Montage : Yann Bellet, Anne Marie Coste.

Collection Centre Pompidou

Le film *la rencontre* a été tourné et monté très rapidement, comme une exploration du musée (le centre Pompidou) pour être projeté pendant le nouveau festival auquel Xavier Leroy participait avec sa pièce *Rétrospective*.

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/KXHs4Zc>

Xavier m'avait invité à écrire un texte sur notre travail en commun, et à le prolonger par une interrogation en image sur les rapports entre le musée et le spectacle. Le texte a été publié dans l'ouvrage collectif *Rétrospective*, aux presses du réel.

24 images seconde, vidéo HD Cam num. PAL, 11'40", 2010, 1/3  
Extrait vidéo : <http://vimeo.com/62867481> / mot de passe : password  
Montage AM Coste  
Collection : Musée d'art moderne Centre Pompidou

Le visage de la Joconde au dessus du flux des visages anonymes, qui sont eux-mêmes comme autant de portraits si on décide de les regarder avec la même intensité que le tableau qui les surplombe.

Ce film parle de la synergie entre circulation des corps et circulation des images. Plus les images circulent et plus elles se raréfient : on vient du monde entier pour voir le même tableau et pour en faire la même photo. Pareillement, plus les corps circulent, plus ils se ressemblent et plus l'idée même de liberté devient problématique. Ce sont les mêmes principes de contrôle qui président à la soi-disant prolifération des images et à la mobilisation généralisée des sujets.



Dix ans après, sous la pyramide, vidéo HD, 7'30", Paris, 2019, 1/3  
Extrait vidéo : <https://vimeo.com/511081204> / mot de passe : password  
Montage : Yann Bellet, AM Coste. Avec le soutien du centre Pompidou.

Depuis que les visages ont été effacés de l'espace public et que les musées rouvrent sporadiquement pour un public qui se vide sur internet, la science-fiction se regarde au passé. Il est à remarquer que la force de Coriolis s'applique à tous les fluides, et que la giration des visiteurs dans l'hémisphère nord s'effectue dans le sens inverse de celle observée dans l'hémisphère sud.

Ce film a été fait dix ans après 24 images secondes. Le nombre des visiteurs s'est encore accru, mais leur liberté de mouvements a nettement diminué, et le moment de la contemplation se réduit au temps d'une photo. Il aurait pu se titrer : *Le Piège*. Certains d'ailleurs, tentent de s'échapper.



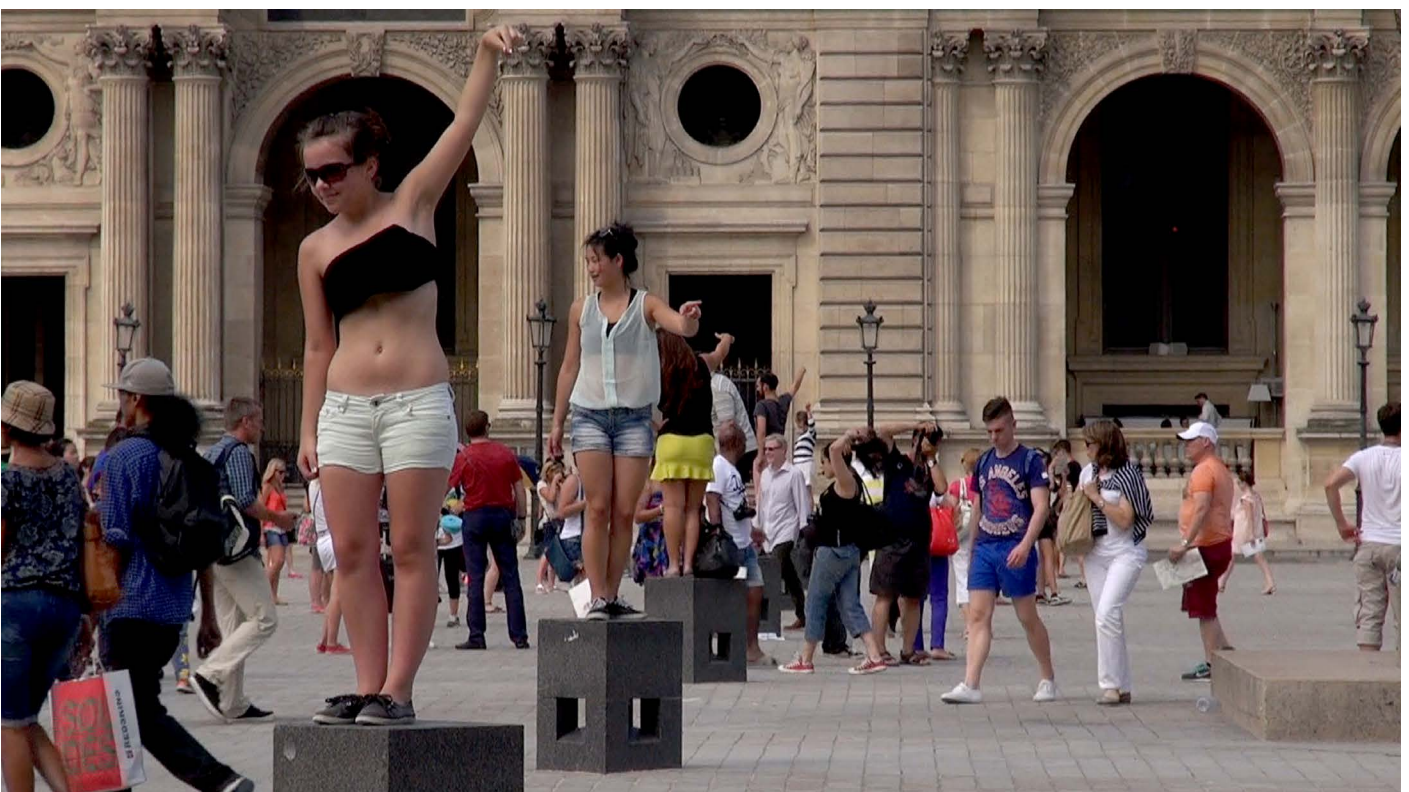


*Les Statues meurent aussi*, vidéo HD, 6'14", Paris, 2015, 1/3  
Lien vidéo : <https://vimeo.com/393427649> / mot de passe : password  
Montage : Yann Bellet, AM Coste

On ne comprend pas très bien ce qui se joue avec ce rituel de poses identiques, mais ces statues éphémères semblent faire la synthèse de l'œuvre et du visiteur. Tout une série de films sur les selfies dans les musées montre l'importance de ce couplage.

Le selfie a révélé la transformation du rapport physique entre le regardeur et la peinture, ou entre le regardeur et l'œuvre en général : les visiteurs ne sont plus *en face de* l'œuvre, comme ils l'étaient restés depuis la perspective renaissance malgré toutes les nouvelles manières de traiter l'espace pictural, ils *tourment le dos* à l'œuvre, et regardent leurs images réunies dans l'appareil tenu à bout de bras. Le rapport immersif ou interactif devrait se comprendre en lien avec cette attitude.

Par ailleurs j'ai tourné une série de films sur le visage, dont une partie est consacrée aux selfies. Certains ont été exposés à la Galerie Maubert en février 2020, juste avant que tout ne s'arrête. Ils sont accessibles sur le [site de la galerie](#). On peut consulter en priorité [Charlie](#) (mot de passe : password) (cf. la critique de Catherine Millet dans [Artpress](#)).



## HYPOTHESE NUMERO SEIZE : L'IMAGE DU MUSEE

Extrait de l'article de Laurent goldring publié pour la première fois sous le titre « Hypothèse numéro seize : l'image du musée » dans: *Retrospective* par Xavier Le Roy, collectif, dir. Bojana Cvejic, Les Presses du Réel, 2014, p. 121-127.

(...) le musée imaginaire a changé de tout au tout depuis que Malraux a donné ce nom à la mise en forme de la circulation des images de l'art, telle que rendue possible par les nouvelles techniques de reproduction. Le musée imaginaire avait été conçu comme un prolongement du musée, potentiellement infini. La perte de présence des œuvres, sous forme de reproductions, devait y être compensée par des mises en rapport et des mises en séries qui les éclairaient autrement. Le musée restait cependant le modèle incontesté et le lieu d'un rapport véritable aux œuvres.

Le musée était en effet destiné à faciliter le rapport immédiat, sans médiation, aux œuvres exposées. Le face à face physique devait permettre l'expérience la plus riche. Le visiteur idéal était supposé oublier tout ce qu'il savait pour se laisser emporter par l'émotion esthétique. Le temps de la visite était celui de la contemplation et le visiteur modèle était celui qui se consacrait longuement à un petit nombre d'œuvres librement choisies.

En contraste, le musée aujourd'hui multiplie les médiations. Le visiteur n'est plus crédité d'aucun savoir qu'il pourrait oublier, il est censé recevoir en même temps l'œuvre et les informations qui lui permettent de la comprendre et d'en jouir. L'exposition qui n'est plus une simple mise à disposition des œuvres mais un trajet où les mises en rapport et les chronologies s'alignent sur les mises en page heuristiques et pédagogiques des albums et des catalogues. Le visiteur modèle est donc celui qui a suivi l'ensemble du parcours et qui comprend l'exposition comme s'il en suivait le catalogue. L'impératif d'exhaustivité réduit le temps imparti à chaque œuvre, et le peu qui reste se consacre automatiquement à la réception des informations disponibles.

Ces informations sont accessibles sur des interfaces qui sont les mêmes écrans que ceux du musée imaginaire : audio-guides, applications pour téléphones, documentaires sur moniteurs, photos et textes présentés comme des images. Les bornes interactives sont la synthèse caricaturale de cette situation puisque l'on peut y reconstituer exactement le rapport aux œuvres que l'on peut avoir sur un ordinateur personnel. La taille et la profusion des grandes expositions finit de verrouiller le dispositif : le visiteur n'a plus que le temps, pour chaque œuvre, de consulter l'écran ou son succédané. Le geste devenu rituel de brandir l'écran de l'appareil photo devrait pouvoir s'analyser en fonction de ce dispositif global.

On peut donc dire que le rapport entre le musée imaginaire et le musée est devenu l'inverse de ce qu'il a été. Depuis la révolution cybernétique, le musée imaginaire est devenu l'accès premier, et souvent unique, aux œuvres et le musée se conforme désormais au modèle du musée imaginaire comme écran et comme multimédia. Constaté ce renversement permet d'organiser l'ensemble des interrogations sur le musée aujourd'hui.

Ce renversement est encore plus lisible dans les expositions consacrées à des artistes dont la performance a été le principal médium. Situation d'autant plus perturbante que ces artistes, ceux de l'actionnisme, du body art, ou des happenings, avaient conçu leurs pratiques comme des machines de guerre contre la médiation. La présence des corps devait permettre de repenser le type de présence de l'œuvre, de l'artiste, et du spectateur et de leurs mises en rapport. Or ces expositions sont paradoxalement celles qui poussent à l'extrême la soumission du musée au musée imaginaire. Elles se réduisent en effet (le plus souvent ?) à des films et photographies des performances,

quelques croquis préparatoires, quelques descriptifs préalables. On tente plus ou moins laborieusement, plus ou moins luxueusement, d'inventer une scénographie qui évite d'évoquer de trop près le livre ou le site. Mais il suffit de comparer le catalogue et l'exposition pour que ces stratégies s'effondrent et on peut se demander ce que l'exposition apporte de plus que son catalogue. D'autant que les images exposées ont le statut très ambigu d'être d'anciennes images qui appartiennent déjà elles-mêmes au musée imaginaire. Des images de reportage accèdent au statut d'œuvre dans la dénégation de leur statut de témoignage. Or, avec ces traces devenues des œuvres, le musée, dans le cas des performances, n'a plus d'autre contenu que ce qui provient du musée imaginaire.

Le processus se caricature quand le visiteur se retrouve en face des restes, incompréhensibles en eux-mêmes, d'une performance compensatoire qui a accompagné le vernissage et dont il peut regarder sur moniteur ce que le jargon appelle une « captation », mot qui implique une consternante idéologie de la transparence telle qu'on la croyait définitivement disparue.

Un tour de vis supplémentaire se produit lorsque ce sont les mêmes captations qui entrent dans le musée imaginaire et qui servent de partitions. La présence dans le musée imaginaire des intentions, des démarches et de tout ce qu'on peut résumer sous le vocable très problématique de projet fait que la description à l'avance des performances acquiert le statut de description rétrospective. L'œuvre se réduit ainsi à sa conformité, aux intentions exprimées.

Une analyse à peine poussée, juste un peu attentive, de la documentation disponible sur les œuvres interactives montre que les "captations" y sont quasiment toujours des fictions scénarisées, que les spectateurs sont des acteurs qui miment l'interactivité et qu'il s'agit le plus souvent de bandes "démon" destinées à lever les fonds nécessaires à la production du dispositif.

Une fois que le musée s'est aligné sur le musée imaginaire, c'est le musée lui-même, en tant qu'institution, qui pousse les œuvres à ressembler à leur propre image dans le musée imaginaire. Cette pression prend la forme d'un impératif de communication qui semble un simple attendu technique.

Pourtant, le musée exige de pouvoir communiquer sur des œuvres qui ne sont pas encore réalisées, comme si elles l'étaient. L'indistinction entre événement et exposition renforce cette ambiguïté. Le seul moyen de pouvoir représenter une œuvre non encore réalisée, c'est de citer les intentions ou de décrire le projet qui doit conduire à la réalisation de l'œuvre. L'importance accordée à la démarche et ses répercussions dans le musée imaginaire, qui regorgent de descriptions préalables, implique un nouveau rapport à l'œuvre et à la présence. Le présent est pris en tenaille entre le futur de la communication et le passé de la conservation imaginaire. Pour que le passage se fasse sans difficulté, il faut et il suffit que le présent s'annule.

L'œuvre, qui était pensée antérieurement comme expérience de la présence, s'efface derrière ses occurrences future et passée. Si la technique est la continuation du vivant sous forme d'un système de prothèses qui met à distance les fonctions biologiques, ce qui se passe aujourd'hui est au moins autant l'émancipation technique de l'expérience du temps que la technicisation de l'intelligence. Ce qui organise le passage de l'un à l'autre, ce qui lie les mutations du corps, du travail et de la représentation, c'est l'émancipation de l'image qui se dévoile comme ce qu'elle a toujours été : un organe. (...)



*Tout ce qu'il y avait au Palais de Tokyo le 4 mai 2014,*

vidéo HD Cam num. PAL, 15'30", 2014

<https://vimeo.com/409736917> / mot de passe : password

Collection Centre Pompidou

Exploration en image du Palais de Tokyo, par une tentative d'épuisement du lieu pendant l'exposition Hirschhorn.

Le Palais, resté pieusement en ruine dans les débris de l'ancienne cinémathèque, met scène sa propre disparition comme anticipation de la disparition du monde. La mort et la destruction y sont omniprésentes et saturent le possible de la représentation, qui ne peut que constater son impossibilité. Le seul moyen de représenter serait de faire l'inventaire éfaré du peu qui reste, des choses, du monde, de la vie. Symptomatiquement, seuls les écrans continuent de fonctionner correctement.



*SI CA TIENT*, 1'32", Paris, 2022

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/683588469>

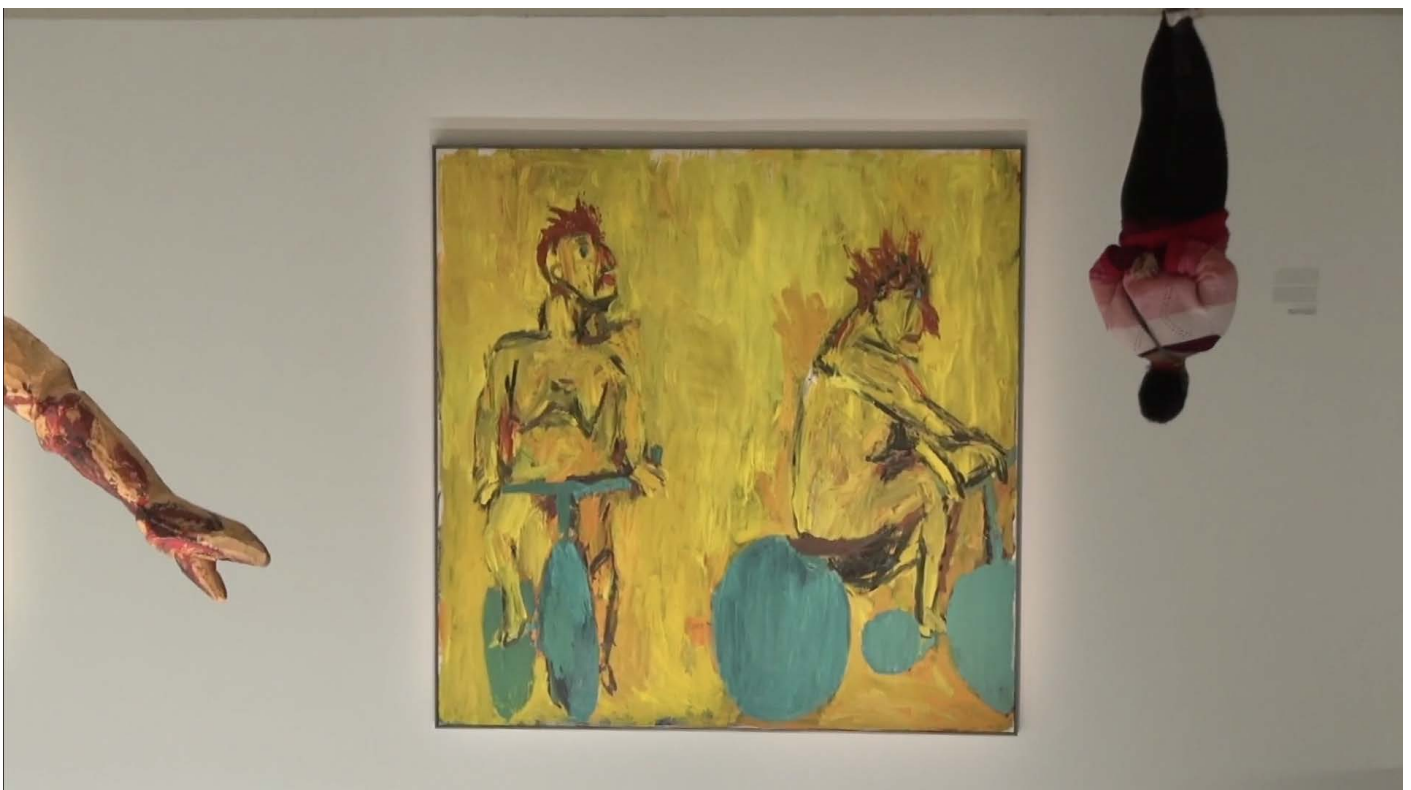
Quand on désire savoir si une peinture tient, si ça tient, une des méthodes possibles consiste à la retourner pour obtenir un regard purement formel sur la composition. On s'en sert souvent pour les photographies.

«J'aime bien utiliser cette technique pour mes films, parce que je voudrais que chaque image puisse se tenir par elle-même, sans avoir besoin ni de celles d'avant ni de celles d'après. D'où mon refus réitéré du suspens où les images - dominos basculent les unes sur les autres pour s'agripper et s'agglutiner, on se croirait dans un Dépeupleur de Beckett.»

On a rarement recours à cette technique au cinéma, elle n'existe pas pour les images qui bougent. Comme si justement le suspens était l'ultime critère et que l'idée d'une image qui se tient seule au milieu du flux devenait contradictoire. Mais «se tenir» c'est «to stand» en anglais, être en estance dans l'ancien français: se tenir debout, tenir bon, demeurer, résister, se suffire et s'autoriser (être son propre auteur), c'est aussi la stance du français moderne, de l'italien stanza, la strophe, du latin sto, stare, qui a également donné le verbe être.

Si la strophe étymologiquement est un arrêt dans le flux du poème qui donne la possibilité au sens de demeurer, d'être, alors qu'une image dans un film soit comme une strophe dans un poème, quand on essaie de filmer au présent, ça se tient.

En regardant Baselitz de cette façon, forcément on découvre un autre Baselitz, mais on découvre surtout comment les gens arpentent les musées, et avec quelle souplesse les corps glissent sur les cimaises juste au dessous de la ligne de flottaison de la vie liquide, jusqu'au moment de l'arrêt, de la stance, devant ce qui tient, ce qui se tient, une œuvre qui arrête, devant la strophe, qui fait être.



Filmer depuis un train exige d'accepter tout ce qui surgit, pour faire une image à chaque instant recommencée. A la fois ne pas exclure du cadre ce qui se présente, et ne pas transiger sur la consistance de l'image. Au final c'est une nouvelle nature qui apparaît dans la linéarité de la prise de vue et de la boucle, une campagne qui n'a rien à voir avec la ruralité fantasmée qui continue à nous hanter.



*La maison du Dr Edwards*, triptyque, vidéo HD, trois boucles, 2016, 1/3

Ce qui recouvre, révèle. La neige, qui a longtemps été perçue comme ce qui cachait tout, dit désormais la vérité de l'anthropocène.



Extrait vidéo : <https://vimeo.com/221818179> / mot de passe : password

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/221817910> / mot de passe : password

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/221818124> / mot de passe : password

*Dans les forêts*, vidéo HD, 2016, 1/3



Extrait vidéo : <https://vimeo.com/221817910> / mot de passe : password

*La règle du jeu*, vidéo HD, boucle, 1/3

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/221818425> / mot de passe : password

Les sillons, les pylônes, les éoliennes, les arbres, les routes et les bâches de plastique qui recouvrent les semis, rythment la campagne selon la règle de l'équidistance. Cette régularité omniprésente accomplit le rêve du jardin à la française. Mais cette clairière au cordeau n'a plus l'extérieur sauvage qui la justifie.





*La mélodie des rails*, vidéo HD, boucle, 1/3

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/226771163> / mot de passe : password

La mélodie de ce qui reste toujours égal à soi-même. La fascinante monotonie du voyage.



*Terre battue*, vidéo HD, 10'40", 2010-2012, 1/3

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/167846208> / mot de passe : password  
Projection Festival Coté Court (Pantin, 2011) et Fondation cartier (Paris, 2011)

Formatage des corps, formatage des images, partition de l'espace entre les visibles et les invisibles. Accepter de ne pas voir n'est pas une métaphore : les petits ramasseurs de balle sont vus par des millions de téléspectateurs, trente quatre millions en France, beaucoup plus dans le monde, mais ils restent invisibles.



7 Janvier 2015, Place de la République, Paris, vidéo Full HD, boucle, 2015-2016, 1/3  
Extrait vidéo : <https://vimeo.com/204255874> / mot de passe : password

L'arrivée sur la place de la République pour le rassemblement juste après le massacre au siège de Charlie Hebdo. Soudés par l'absence de couleur des vêtements d'hiver, les visages de la foule qui émerge du métro se retournent vers les slogans et les applaudissements en haut des marches et s'arrêtent dans les lumières du soir. Comme un bal tragique, ou une ronde de nuit. Les visages offrent toute une galerie de portraits. On note l'absence de lisibilité des émotions sur les visages ou dans les attitudes.





*Le Platz*, vidéo Full HD, 9'23", 2015, 1/3

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/153993684> / mot de passe : password

Destruction d'un bidonville dans la région parisienne après l'expulsion de ses habitants. En plus de l'aspect humain et politique, il y a là une explicitation de ce que signifient les mises aux normes, l'effacement des traces, la plasticité de l'espace bâti, et l'urbanisme en général.





Noir et blanc, vidéo Full HD, 7'45", 2013, 1/3

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/user16870220/review/135548670/7503f899fc> / mot de passe : password

Comme les visages se ressemblent tous, il est nécessaire au cinéma de distinguer les acteurs en accentuant au maximum leurs différences : pour qu'on ne les confonde pas le garçon portera les rondeurs aux biceps et la fille à la poitrine, le méchant se contentera d'être petit et brun en face d'un ravissant géant blond aux yeux bleus,. C'est un des nombreux points communs entre le cinéma et le catch. Les actions, les affects, les conduites, empilent les lieux communs de façon aussi tranchée. En conséquence le sens commun prétend qu'à l'écran tout duel oblige naturellement le spectateur à prendre parti. Mais si on refuse ce didactisme, l'image devient rapidement indécidable : une lutte, une parade amoureuse, un jeu d'enfant, un affrontement, un duel à mort ? On regarde pour comprendre, pour saisir les nuances d'un comportement qui n'est plus référé aux épaisses dichotomies morales, et le regard du supporter s'évanouit. Prendre parti interdit de regarder.



*La leçon de natation*, vidéo HD, boucle, 2010, 1/3

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/205677037> / mot de passe : password

La synagogue de Poznan a été transformée en piscine en 1941 pendant l'occupation, elle est restée en l'état jusqu'à ce jour, mais rien n'indique cette transformation de l'extérieur de ce bâtiment décrépi, dans une ville où tout vient d'être construit ou refait à neuf : les églises, les musées, et les centres commerciaux. « Au moment où je découvre cette métamorphose, je suis pris par la litanie incompréhensible d'une leçon de natation psalmodiée en polonais par une voix de chœur qui résonne comme dans une synagogue, ou comme dans une piscine. »





Full screen, vidéo Full HD, 7'10", 2014, 1/3

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/117986232> / mot de passe : password

Times Square pendant le montage de deux nouveaux écrans. La place est entièrement recouverte d'une seconde peau faite d'images animées. L'architecture contemporaine rend la façade autonome par rapport aux contraintes de la structure, et permet de donner une apparence arbitraire et transformable à n'importe quelle construction : à terme on peut imaginer que toutes les villes ressemblent à Times Square. Cette mutation de l'architecture a été la matrice de ce qu'on a appelé le post modernisme.





*L'homme invisible*, 2015

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/246024967> / mot de passe : password

Comment construit-on les invisibilités ? Comment fait-on pour ne pas voir, pour accepter de ne pas voir, et pour réussir à ne pas voir ? Et les invisibles, voudraient-ils être vus ? Est-ce intentionnellement qu'il se donne en spectacle ? Il se donne, et personne n'en veut. Sans doute une très mauvaise façon de poser les questions, New York est une ville où on n'a pas le droit de croiser le regard et où on trouve partout cette étrange maxime : *if you see something don't say something: call the police.*



*Les ombres de la Tour*, vidéo Full HD, boucle, 2010-2013, 1/3  
Extrait vidéo : <https://vimeo.com/219074263> / mot de passe : password

L'ombre du tourisme de masse engloutit les petits métiers qu'il génère. Les tours Eiffel de toutes les tailles s'accumulent entre les corps trop courts, trop lourds, qui retrouvent une masse corporelle acceptable dans le soleil et acquièrent tout à coup les mensurations idéales de la mode. Dans les anciens jeux avec les ombres, l'allongement rendait les corps grotesques. Aujourd'hui, l'effet est inverse, ce sont les corps qui sont condamnés à être baroques quand ils se comparent avec les normes d'excellence.



*Loisir*, vidéo Full HD, 4'42, 2017, 1/3

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/219073323> / mot de passe : password

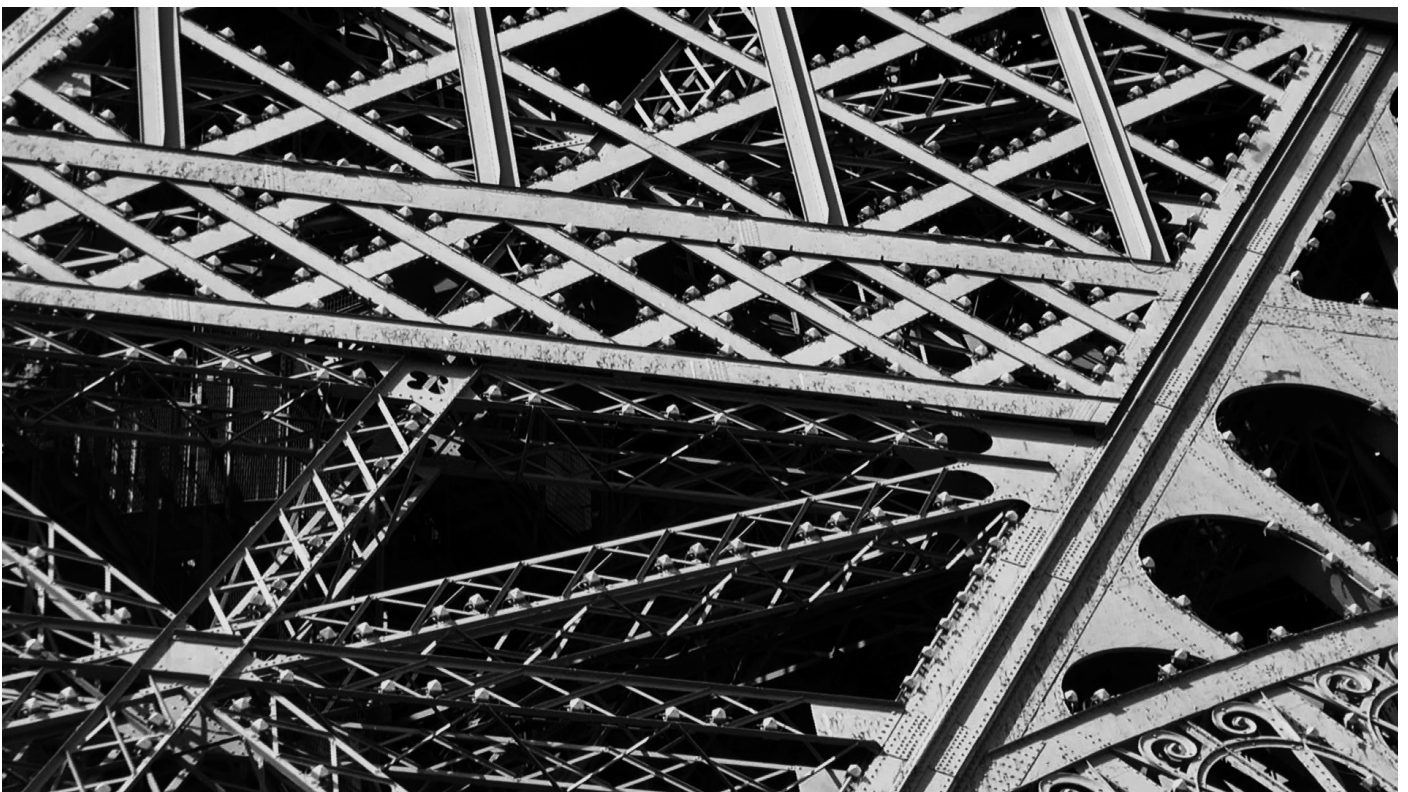
Hommage à Piranèse, qui dessinait les futurs loisirs en dessinant des prisons, qui sont des lieux de loisir, forcés. Eiffel aussi a dessiné des prisons, devenues des écoles, autre lieux de loisir. Ethymologiquement : la «scholé», qui, en grec, signifie la libération du labeur, un endroit dédié au loisir pour toute chose intéressante.

Le labyrinthe interne de la Tour Eiffel ressemble étrangement à ces étagements d'escaliers sans fins parcourus dans tous les sens par des marcheurs infatigables épuisés de Piranèse. Mais c'étaient des prisons, représentées comme une dystopie horrifique. Les systèmes de sécurité qui enserrrent désormais tout le bas de la tour n'ont fait que renforcer cette référence.

Pour mémoire, le cœur des lamentations horrifiées autour de l'écrasement du paysage parisien par l'érection d'un puits de pétrole de 300 mètres en bord de Seine a été repris presque mot pour mot au moment de la construction de la Tour Montparnasse.

Mais la Tour Eiffel a surtout été l'occasion de la mise au point d'une nouvelle esthétique d'origine exclusivement photographique qui a permis de renverser le rapport de force entre la tour et les toits qu'elle surplombe, iconographie rapidement légitimée par les reprises picturales (Delaunay, Léger, etc...), iconographie qui opère le couplage entre exploit technique et exploit artistique.

La Tour Eiffel est le premier monument invisible dont on ne connaît que ses représentations codées. Elle est devenue un symbole de Paris, a servi de modèle au « city branding », délire marketing à l'origine de la notion de skyline et de la multiplication de symboles architecturaux hors sol.





*Piranesi*, vidéo Full HD, 5'20, 2017, 1/3

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/226770172> / mot de passe : password

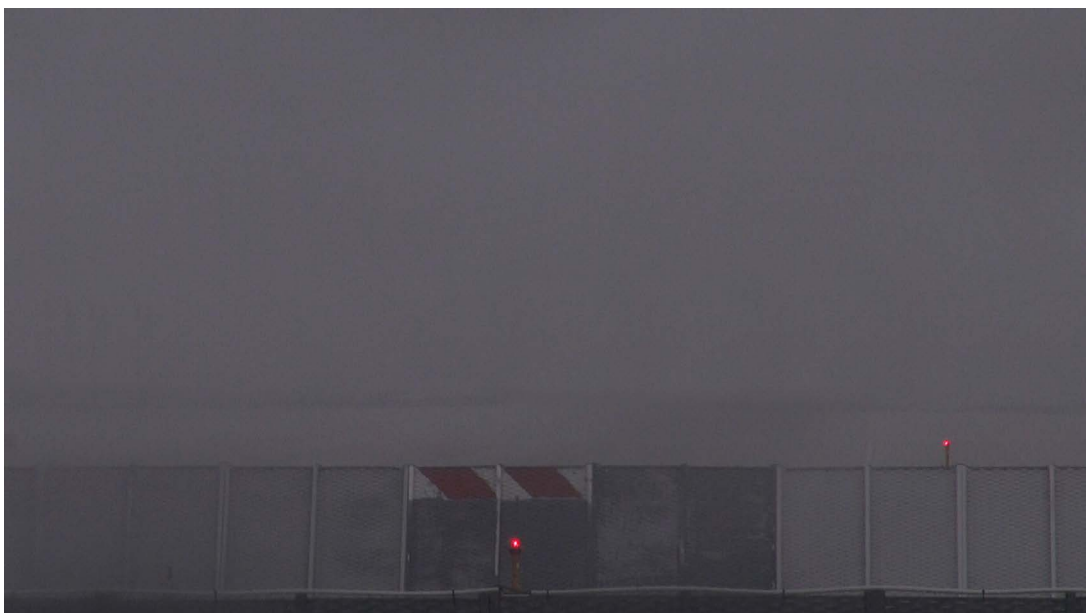
La tour Eiffel est l'inhabitable réalisé, ce que ses habitants persistent à ignorer. On sait que les constructeurs des montagnes russes de Coney Island ont été les premiers constructeurs de gratte-ciel. Si Kafka a si bien réussi à décrire l'Amérique, c'est qu'il n'y est jamais allé...



*Par la fenêtre*, vidéo Full HD, 6'13, 2017, 1/3

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/227259095> / mot de passe : password

Quand on filme ce qui se présente sans perturber la situation, c'est la situation elle-même qui se charge de perturber le film : il y a toujours un élément en excès. Essayer de tout faire, rentrer dans le cadre, c'est aussi continuer à filmer même quand il semble que cela devienne impossible.



*Photos rouleaux, 1992-2022*

Fin 1994, Laurent Goldring expose de grandes photographies argentiques tout en longueur à la ferme du Buisson. Elles ont été réalisées en jouant sur l'avancement de la pellicule à la prise de vue : les images successives ne sont pas complètement séparées, elles se chevauchent plus ou moins selon la façon de débrayer, et l'ensemble permet de rendre compte à la fois de l'espace reconstitué comme un panoramique, et du temps en suivant les trajectoires des personnes présentes. Il les nomme *photos rouleaux*, sur le modèle des tableaux rouleaux chinois qui ont été tellement importants pour la théorie et la pratique du montage au cinéma, à travers des analyses de Sergueï Eisenstein.

Aujourd'hui, il reprend cette expérience, impossible à réaliser avec un boîtier numérique, pour photographier les déambulations dans les musées, au milieu des œuvres et des cimaises. Non pas in situ, mais presque abstraitement, en chorégraphiant en studio les trajectoires de performers habillé•es de clair dans un espace constitué de cimaises noires mobiles. Ces performers réintroduisent l'expositoin en déplaçant imperceptiblement les murs de l'expo et les cimaises changent de place en glissant sur le sol et les unes contre les autres. Les photos, dévoilées ou cachées par ces déplacements, changent (à nouveau) de longueur et de contenu, et elles renvoient au jeu de cacher/montre animé par les performers, en salle comme dans les performances photographiées.

Un nouveau lien dans le travail de Laurent Goldring à Etienne-Jules Marey et la chronophotographie, tellement important pour comprendre les rapports de l'espace et du temps, de la photo et du cinéma, de l'image mobile et de l'image immobile, de l'image et de la vérité que l'artiste explore dans son travail.



*Photo rouleau (Ferme du Buisson), 1994, tirage pigmentaire, 44 cm x 111 cm*



*Photo rouleau (Théâtre de la Ville), 1993, tirage pigmentaire, 44 cm x 450 cm*





*Photo rouleau (Square du Temple), 1993, tirage pigmentaire, 44 cm x 121 cm*



*Photo rouleau (Tuileries), 1994, tirage pigmentaire, 44 cm x 297 cm*

### /// Les boucles de corps ///

On croyait savoir reconnaître les différentes parties d'un corps, mais Laurent Goldring fait vaciller cette évidence. L'impression d'étrangeté provient des postures sans significations, de l'espace sans direction, des mouvements sans finalité ni aboutissement qui mettent tous les organes sur le même plan. Tous ces principes qui organisent la prise de vue convergent pour remettre en question des hiérarchies qui organisent le corps. L'art se charge en général de légitimer ces hiérarchies : normalement la tête s'oppose au sexe, les épaules aux fesses, et la main au pied. Toutes ces oppositions structurantes imposent des images pré-visibles où le corps est érigé en porteur de signes. Ici, au contraire, le nu apparaît avec toute sa matérialité et dans ce qu'il a d'excessif, de non pré-vu, de toujours nouveau.

L'image (du corps) n'est pas une représentation. L'image est un organe. Elle ne devient représentation qu'en un second temps, quand elle acquiert la capacité qu'ont toutes les fonctions du corps humain de se détacher sous forme d'objets techniques avant de faire retour comme prothèse. Et comme l'image se réincarne aujourd'hui par les effets combinés du génie génétique, de la chirurgie plastique, du relooking total et du fitness, il est d'autant plus urgent de la penser au ras du corps. Laurent Goldring, en studio, dirige son modèle par l'intermédiaire de l'écran vidéo : l'image ne ressemble plus au corps mais c'est au corps de tenter de ressembler à l'image vers laquelle l'artiste le dirige. Il s'agit de rendre de plus en plus visible (par les indications à l'image qui sont suivies par le corps qui « écoute », l'écran et l'artiste, et qui le traduit en mouvements) ce qui émerge à l'écran et qui doit devenir évident pour tout le monde : ce qui ne veut pas dire que ça doit susciter les mêmes affects ou que ça doit avoir la même signification pour tout le monde, mais plutôt rendre évident le non pré-vu, et le non pré-visible.

« Petit à petit, à force d'observer ce n'est plus un organisme que l'on voit, mais une espèce de noeud de chair sans direction. Plus rien n'a de nom, pattes, jambes, cous, poils, cheveux, on ne sait par où prendre ces corps pour les décrire. (...) On ignorait encore tout ce que peut un corps, ce que peut devenir un torse, un bras selon son orientation, une nuque selon ses oscillations, et même rien qu'une toute petite surface de peau. Aucune de ces formes ne se ressemble, pourtant toutes sont travaillées par une incessante confluence de forces qui les fait tenir et persister. Des blocs de corporéité, définis par des tensions, des tractions,

des affaissements, des contractions, plus que par des formes, ou des images. » Sophie Charlin, *Balthazar*, 2001.

La boucle s'est imposée comme la forme la mieux adaptée à ce regard. Les infra mouvements, micro oscillations quasi statiques, produisent des images incompatibles que la répétition rassemble dans la vision d'un corps improbable qui prend le pas sur la figure humaine pour s'installer dans une nouvelle évidence. La boucle offre donc une véritable expérience visuelle couplée à une expérience de pensée, mais aussi et peut-être surtout une expérience temporelle. Elle ne s'inscrit ni au passé comme la trace photographique, ni dans le futur où se cache le ressort de l'image cinématographique qui ne se comprend que par l'image qui suit et le climax final tout au bout du suspense. La boucle est l'expérience d'un présent sans rupture, qui intègre l'accumulation des métamorphoses. La répétition provoque le plaisir d'un regard libre de toute interprétation imposée. À partir de la boucle, on peut ainsi, tour à tour, questionner la photographie comme annulation des métamorphoses multiples du réel, et le cinéma comme occultation de ces différentes vérités au profit d'une reconstruction purement consensuelle.

Ceci au moment où le « design » s'empare du vivant après s'être emparé des objets, où les corps sont formatés par les biotechnologies, le génie génétique, la chirurgie plastique et réparatrice, la cosmétique, et les tatouages, ce qui inclut les gestes du travail et de la séduction, les comportements et les relations entre sujets. De la même façon que les peintres ont dû se confronter au design quand les objets se sont mis à se représenter eux-mêmes et à pré-voir leur apparence, de la même façon c'est aujourd'hui toute la représentation des corps qui est contrainte de choisir entre accepter cette prévisibilité (la définition de l'art pompier au XIXème et aujourd'hui) ou tenter d'y échapper (la révolution moderniste). Mais cette alternative a du mal à se formuler quand les nouvelles normes sont relayées par l'injonction contemporaine à jouer avec les images déjà faites plutôt que d'essayer d'en créer de nouvelles.

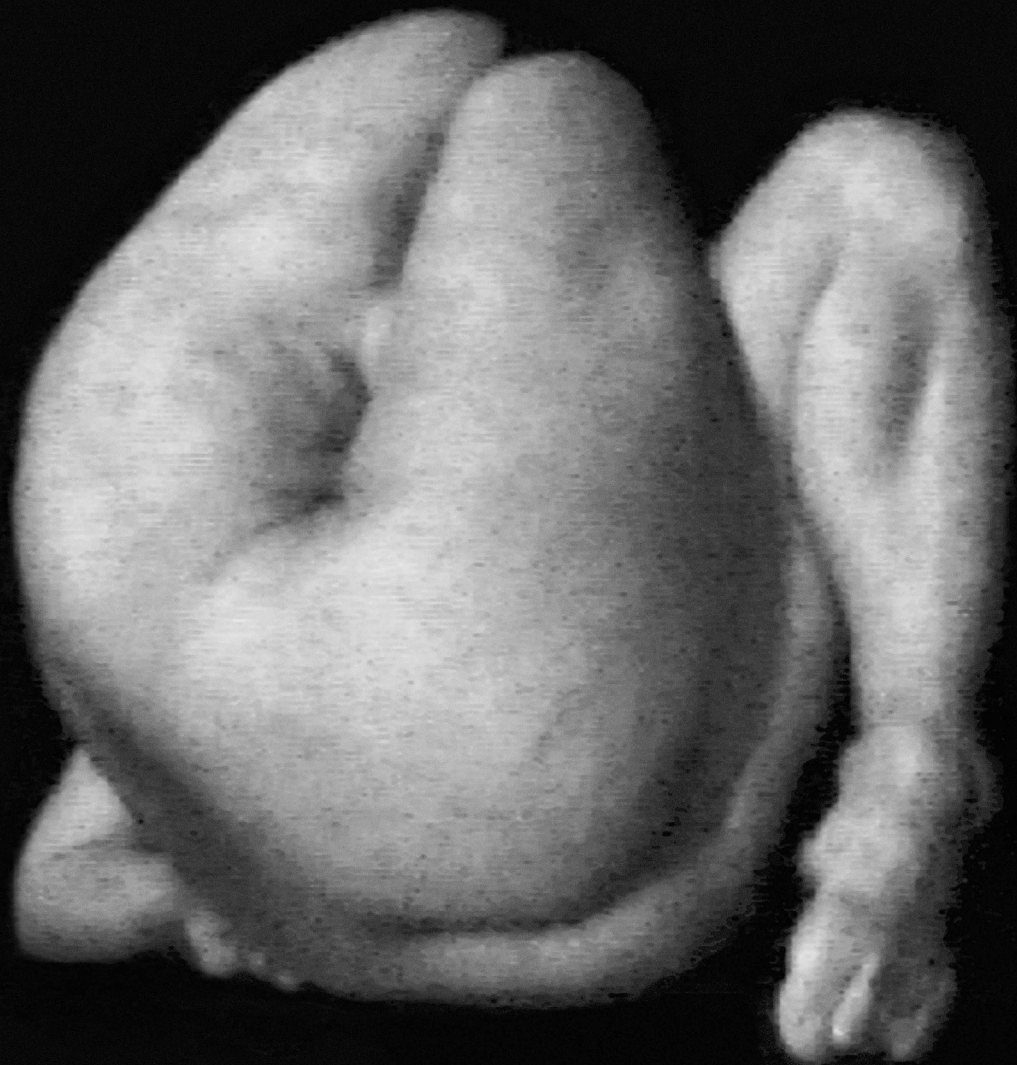
Le travail du corps de Laurent Goldring a connu une large diffusion depuis vingt ans - Centre Pompidou, Jeu de Paume, Tate, Garage à Moscou, Fondation Gulbenkian, Palais de Tokyo, Moma PS1... - et sa puissance plastique n'a cessé de se confirmer. Laurent Goldring s'en est expliqué dans un certain nombre d'articles, répertoriés sur le site : <https://www.pourunatlasdesfigures.net/auteurs/laurent-goldring>.





*Sans titre, (2001, avec D. d'Urso)*

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/205684932> / mot de passe : password  
in *Petite chronique de l'image*, Collection du Centre Pompidou





*Sans titre, (2001, avec D. d'Urso)*

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/209854480> / mot de passe : password



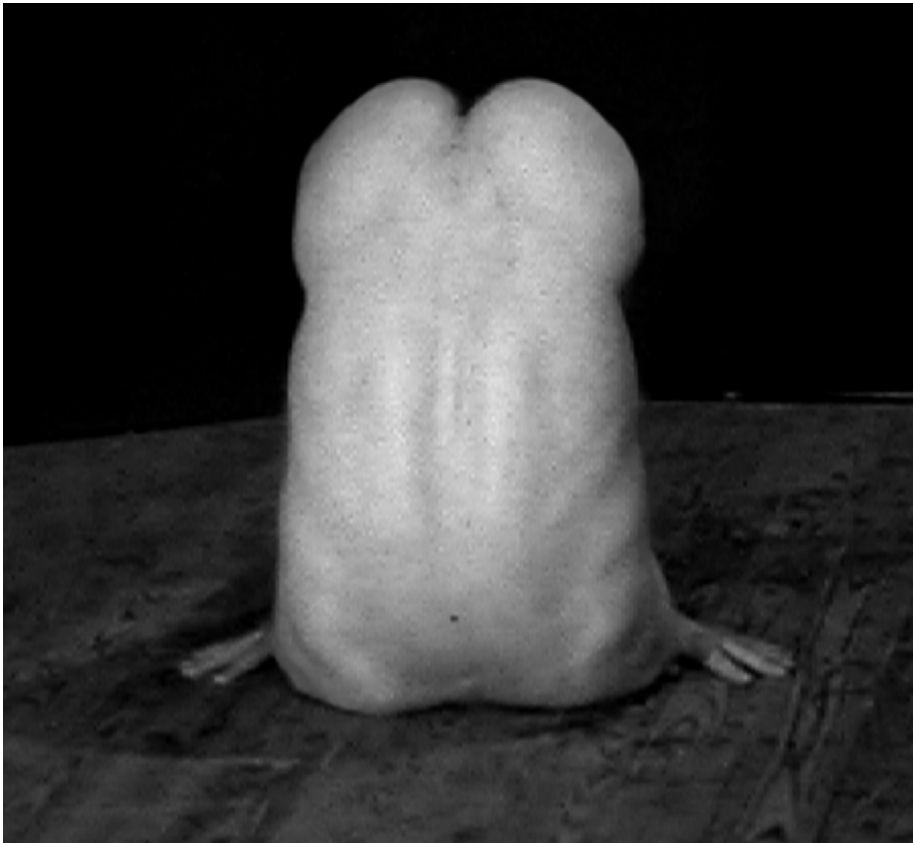
*Sans titre, (2002, avec A. Stotter)*

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/205320057> / mot de passe : password



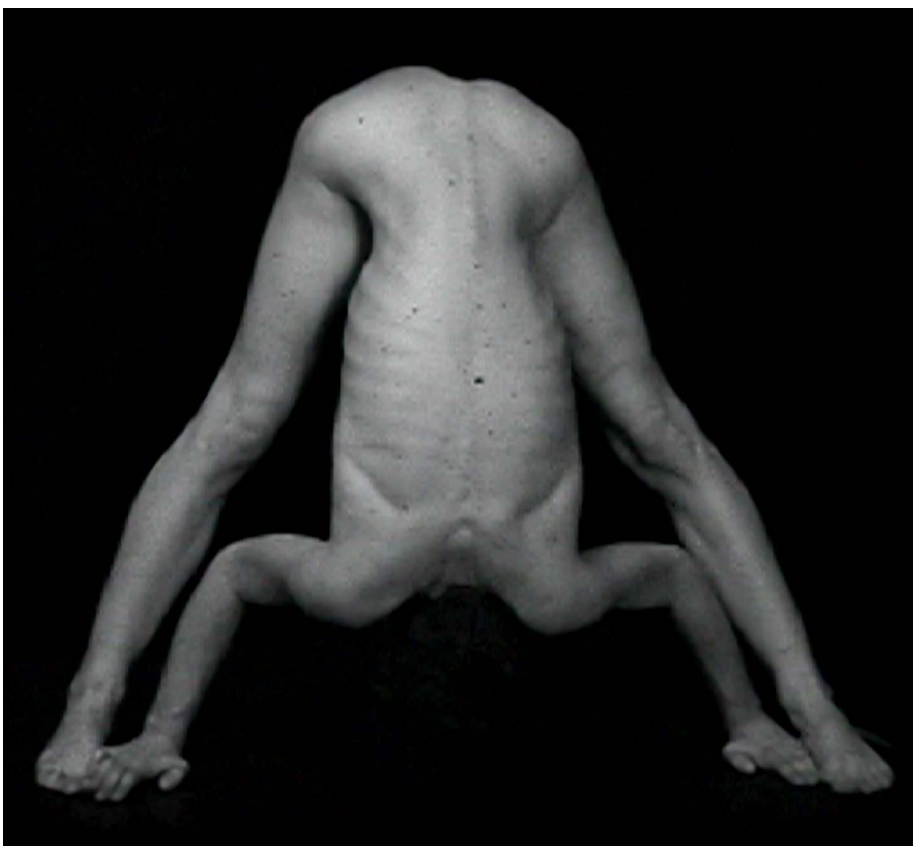
*Sans titre, (1995, avec X. Le Roy)*

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/205320129> / mot de passe : password



*Sans titre (2003, avec A. Laurent)*

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/205320471> / mot de passe : password





*Sans titre*, 2019, (Nir Vidan)

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/409769817> / mot de passe : password



*Sans titre*, 2019, (Nir Vidan)

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/300426295> / mot de passe : password



*Sans titre, (2002, avec G. Bulourde, A. Laurent, V. Apicella, D. d'Urso, A. Buffard)*  
Extrait vidéo : <https://vimeo.com/209207429> / mot de passe : password



*Le Cri*, 2011, (Sandrine Buring)

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/390606197> / mot de passe : password  
Collection Centre Pompidou

L'absence de signification rend les films intéressant à voir selon différents axes : la démolition d'un camp de roms entre dans les logiques de l'architecture de la ville liquide, un travail sur les orifices du corps humain peut accepter une polysémie quasiment infinie. Ici on décide par exemple de les regarder en pensant au cri.



*Sans titre*, 2018, (Eloise Valli)

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/409778775> / mot de passe : password





/// Les images arrêtées ///

Les images arrêtées entretiennent un rapport de nécessité avec les boucles dont elles sont issues. Ce ne sont pas des photographies à proprement parler. Le geste d'arrêter l'image révèle le modelage des volumes qui est de l'ordre de la sculpture. La sculpture qui est vivante dans la boucle, construite par les indications pendant les tournages successifs, reprend tout son poids au moment de *l'arrêt sur image*.

Symétriquement la matière de ces images arrêtées s'apparente plus à la peinture qu'à la photographie. Elle conserve toute l'épaisseur de temps qui constitue la boucle, et le pixel continue à y palpiter comme si les transformations du présent persistaient dans l'image fixe. Si la « boucle » fonctionne paradoxalement comme le portrait d'un corps singulier, toujours

immédiatement reconnu par les proches alors même qu'il semble méconnaissable, de leur côté les images arrêtées annulent ces particularités et pointent vers l'histoire de l'art. On voit tout à coup les corps qui ont été vus par Picasso, Bosch, Bacon, Ingres, Modigliani ou Moore, Bellmer ou Le Caravage, alors même qu'on aurait eu tendance à les assigner à la subjectivité de leur regard.

« Mouvement premier » est donc bien une référence au « cinéma premier » de Marey et des Frères Lumière qui, dans l'interstice entre image fixe et image en mouvement, ont inventé un médium et une façon de percevoir. Les chronophotographies de Marey sont à la fois des recherches scientifiques sur le mouvement et une inspiration majeure pour l'art du XXe siècle. Le travail de Goldring est une reprise de ce moment originel où chaque image permettait d'enrichir la compréhension du réel.



*Sans titre* (2000, avec F. Senica), tirage pigmentaire sur papier arche, 80 x 80 cm, 2017, 1/6



*Sans titre (2004, avec S. Holbling), tirage pigmentaire sur papier arche, 80 x 80 cm, 2017, 1/6*





*Sans titre*, 2019, (Nir Vidan)

En m'intéressant aux fauteuils et aux liens anthropomorphes, j'ai choisi de construire un corps en organisant le bouleversement organique qui peut déhiérarchiser les différentes parties. Ici je travaille sur le corps assis et sur les fauteuils comme prolongements prothétiques, ce qui va m'amener à découvrir de nouveaux agencements, et à construire des fauteuils.



Dans son travail autour du visage, Laurent Goldring met l'accent sur la limite entre signes et images. Il montre comment les signes sont agencés, en les filmant au moment de leur mise en scène. Il ne s'agit pas de montrer un envers des signes qui en « dirait la vérité » mais de montrer comment la mise en signe échoue et ne cesse de se contredire.

Un signe (par exemple, un panneau du code de la route) est immédiatement compréhensible, et la contemplation s'arrête à cette compréhension obligatoire. Le signe transmet un ordre et le critère n'est pas l'appréciation esthétique mais la matérialisation de l'action. Le signe doit pouvoir se décliner sur n'importe quel support sans perdre de sa lisibilité, se reconnaître même altéré, déformé, délavé, presque effacé. Les émotions sont aussi les effets des signes – et c'est encore une autre histoire. Le visage humain est saturé de signes. Sans doute la beauté elle-même, consensuelle parce qu'elle soude le social autour d'apparences à imiter et à répéter. Cette fonction de la beauté est particulièrement flagrante dans le processus de sexualité et de séduction. Devenir ho(fe)mme consiste à se saisir de signes pour inlassablement fabriquer son appartenance à un genre. Les corps insensés ont pour objet de désintriquer le regard de cette saturation. Ici il s'agit du travail rigoureusement inverse qu'il fait en parallèle, où l'on voit comment les signes s'incrustent dans la chair. Il est possible de considérer l'art comme un pilier de cette redondance, y ajoutant un glacis définitif qui accentue les significations légitimes et élimine ce qui pourrait les contredire. Les œuvres d'art servent ainsi de modèle à la mise en conformité du visible.

L'invention de la photographie est un moment charnière qui redistribue les hiérarchies de signes en conservant la trace de ce qui aurait dû être éliminé, et à ce titre elle est censée montrer une vérité objective et irréfutable. Mais elle est aussi à l'origine d'un traumatisme narcissique collectif largement ignoré... En 1850, chacun se presse chez le photographe pour subir une demi-heure de pose immobile en plein soleil à essayer de ne pas grimacer. Même aujourd'hui, au temps de la prolifération, on sait le goût amer que laisse une détestable photographie de soi. Mais à l'époque, la norme est de se faire faire un unique daguerréotype, avec la croyance chevillée dans la vérité révélée par l'appareil.

Le tout petit nombre de portraits retrouvés atteste de l'ampleur des destructions : le XIX<sup>ème</sup> est terrorisé à l'idée de laisser des images aussi ignobles de ses grands homm(e)s et supplie Nadar de brûler ses portraits. Le résultat est sans doute un désaveu général du visage. Gertrude Stein raconte comment les photographes spécialisés dans le portrait de conscrit utilisent toujours le même négatif après avoir fait semblant de prendre un photo - sans pellicule. On retrouve le même portrait dans des centaines d'albums de famille. Aujourd'hui le nombre de pixels pour représenter le visage continue à diminuer tous les jours et on s'échange joyeusement des glitches

aussi informes et touchants qu'un scanner de fœtus. Mais la photographie sert également de modèle à imiter, triant entre ceux qui ont droit à l'image et ceux qu'il faut éliminer, et ce n'est malheureusement pas une métaphore : Richer, dont les photographies illustrent son manuel de dessin de nu pour les beaux-arts, publié en 1890 et réédité pendant tout le XX<sup>ème</sup> siècle, est aussi un des fondateurs de la première société eugéniste, référence centrale des politiques de la race et de la lutte contre la dégénérescence qui suivront. Le visage risque alors de se reconstituer par la soumission à la photogénie, cas particulier et exemple typique de ce que Gunther Anders appelle « la honte des humains de ne pas être des objets techniques ». L'engouement imposé pour le selfie et la chirurgie esthétique en sont les symptômes actuels les plus visibles.

Il est donc normal que, dès cette même époque, des artistes empruntent le chemin inverse, et commencent à montrer, sous les signes, ce qui ne s'y conforme pas. Le visage, de ce point de vue, est un objet privilégié. La démarche de Laurent Goldring est d'inverser la logique de la prise de vue pour déconstruire les images qui, paradoxalement, préexistent à ce qu'elles représentent. Ce qui lui permet ainsi de filmer, en même temps, le résultat normalisé et le surtravail de mise aux normes : l'apparence et la fabrique de l'apparence.

Les visages ressemblent donc toujours plus à des images que les images leur ressemblent... Ici, il y a, comme toujours, deux aspects : un travail en atelier, où Laurent Goldring déconstruit les signes pour aller au plus près de la matérialité des expressions, de la tête comme partie de corps, du visage comme bric-à-brac d'organes disjoints (un visage est alors fait de 1000 visages). Et un travail en extérieur, où il fait voir à quel point notre vision est pré-vue dans les agencements de signes.

Certains visages ont déjà fait l'objet de performances, sous le titre de *Figures*, à la Fondation Cartier, au Centre Pompidou, au Festival Montpellier Danse, et au CRAC à Sète.

« Beaucoup de gens prennent pour acquis que certains films ont été réalisés avec des performeurs : ils me demandent pourquoi j'ai choisi une tête de cheval pour masquer l'accordéoniste, comment j'ai manipulé graphiquement les fichiers des « glitches », si la nuque est bien celle de Claude Lévêque, comment le projet s'est monté avec Peter Kubelka et d'où m'est venu l'idée de mettre un ventilateur devant le Moulin Rouge. Dans un cas comme dans l'autre, on transforme l'expérience d'une réalité sur laquelle j'essaie d'intervenir le moins possible en une image que j'aurais construite. Je me demande si c'est l'absence de sujet, l'absence d'un « je » clairement identifiable qui serait à l'origine d'un malaise, à l'heure où toute parole se doit d'avoir un locuteur, à l'heure où toute subjectivité doit se donner en partage et toute identité se décliner à la moindre occasion. »

*Sans titre (2006, avec G. Civera)*

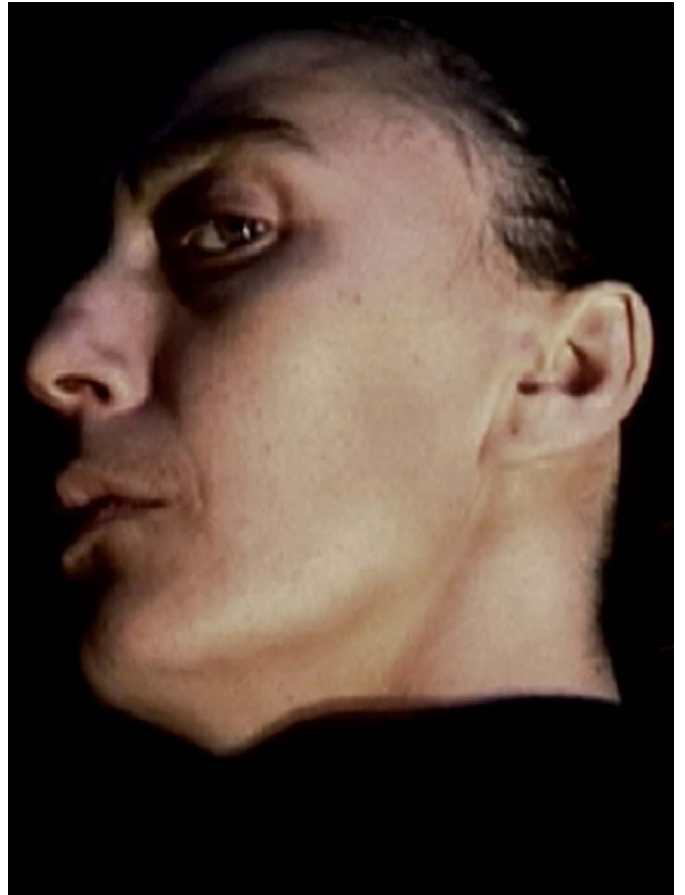
Tirage pigmentaire sur papier arche, 30 x 40 cm, 2017, 1/6

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/467097608>

mot de passe : password

Collection Centre Pompidou

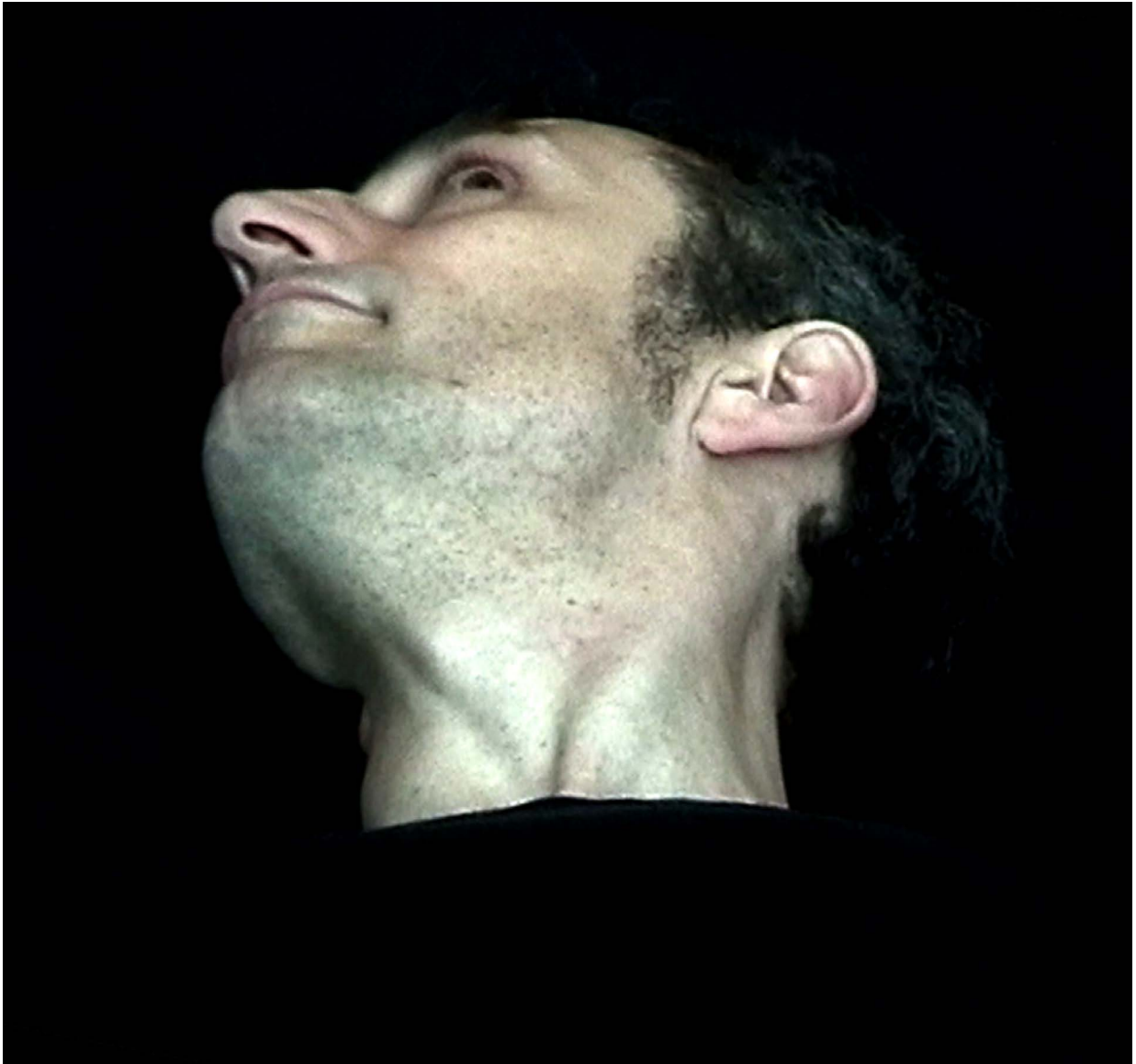
Dans un visage, il y a tous les visages. Une série de boucles et images arrêtées avec Germana Civera ont d'abord donné lieu à une exposition puis à *Figures*, spectacle centré sur la question de la construction du visage. Les six films pour *DW2*, de Bernhard Lang, avec Xavier Le Roy, mettent plus l'accent sur la tête comme



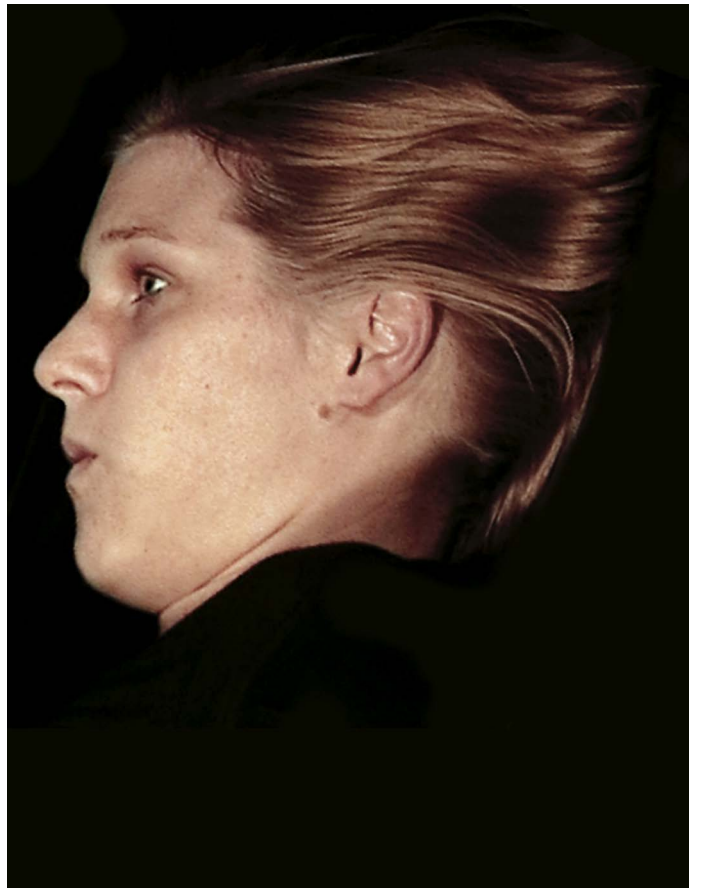


*Sans titre (2004, avec X. Le Roy)*

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/205676119> / mot de passe : password



*Sans titre*, 2019 (Saskia Höbling)  
Tirages pigmentaires, 30 x 40 cm, 2019  
Collection Centre Pompidou



*Sans titre (le cri)*, 2019

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/390612249> / mot de passe : password



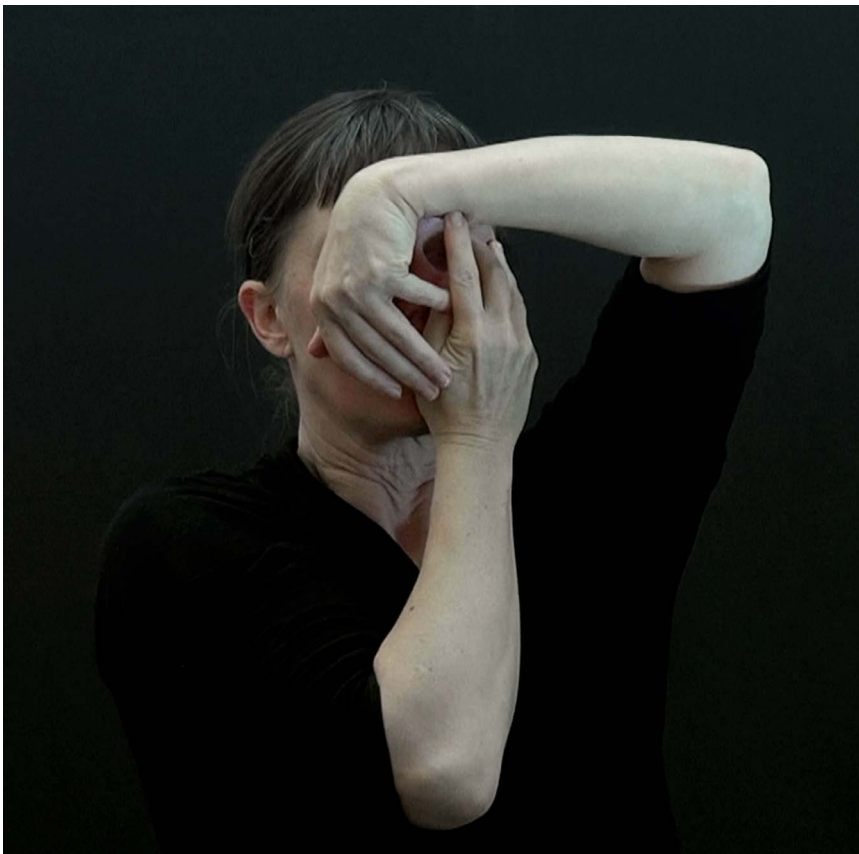
Sans titre, 2021 (Isabelle Schäd)  
Tirages pigmentaires, 100 x 100 cm, 2021

Boucles vidéos, reprises dans *Personne*, 2021 avec Isabelle Schäd :

<https://vimeo.com/635464538>

<https://vimeo.com/635464815>

<https://vimeo.com/635466026>





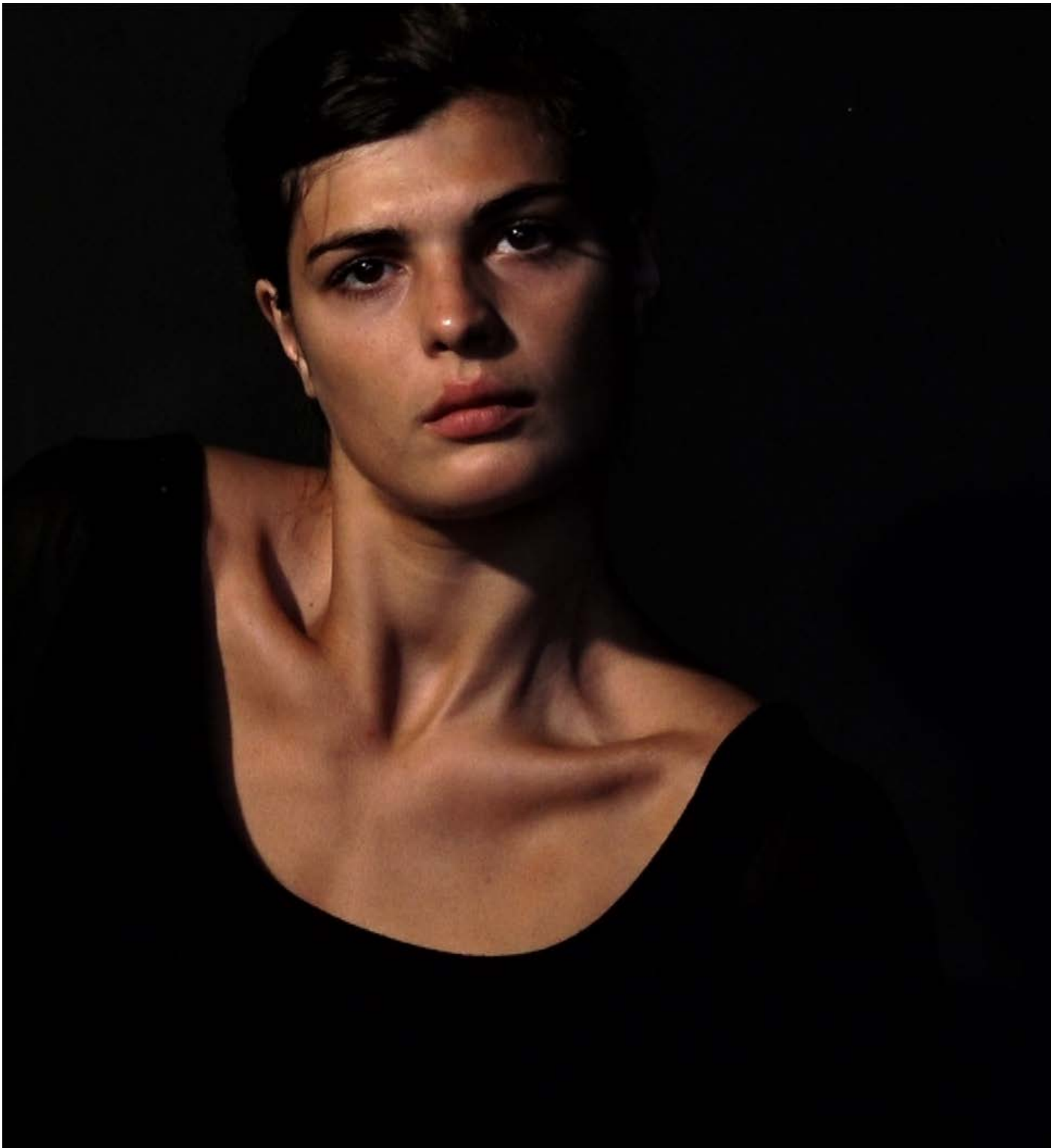
*Sans titre*, 2021 (Isabelle Schad)  
Tirages pigmentaires, 100 x 100 cm, 2021



Sans titre, boucle vidéo 2mn 50s, 2017

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/389612713> / mot de passe : password

Le visage impassible d'Éloïse Valli repose sur une ceinture scapulaire animée d'un mouvement de diastole systole affolé. Les corps insensés communiquent aux visages la loi de leur dérèglement.



*Projections*, boucle vidéo 7mn 06s, 2017

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/262320072> / mot de passe : password

Remerciements : Kubelka

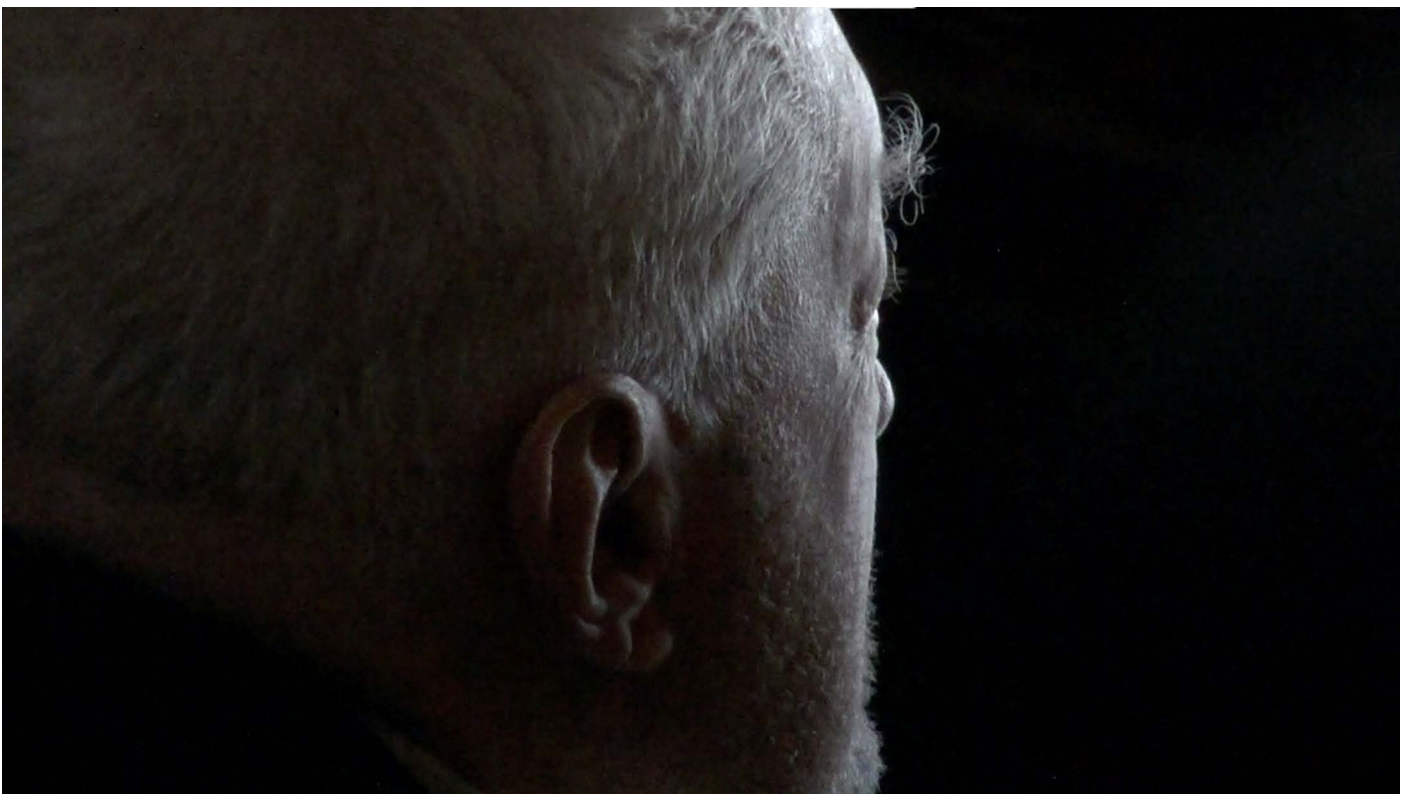
Collection Centre Pompidou

A la rétrospective Peter Kubelka au Centre Pompidou. Il est là, assis tout près dans le public, dans un angle qui permet à la fois de le reconnaître, de saisir ses expressions et de faire quelque chose d'intéressant avec sa tête qui me fait penser au Cube de Giacometti. Je l'ai donc filmé pendant qu'il regarde son film *Arnulf Rainer, 1958-1960*, 35mm, nb., son, 6.14 min.

*Projections* dure un peu plus que trois minutes, bouclé deux fois. Il a été présenté de cette façon à « Côté court », où il faisait plus de 7mn. Le film aurait pu ainsi s'appeler *7 minutes older* en hommage au film de Herz Franz, *10 minutes older*, qui montre des enfants regardant un spectacle pendant 10 mn dont les expressions de Peter Kubelka rappellent leur concentration jubilatoire et fascinée.

Il aurait pu s'appeler aussi *Duel* parce que ce film - qui ne montre que des écrans tout blancs et des écrans tout noirs, avec un rythme souligné par l'opposition bruit blanc / silence - donne au final l'impression d'un film de guerre à celui qui n'a que le son et le reflet sur le visage du spectateur. Comme si la neutralité du minimalisme faisait ressortir les attendus et qu'on se rende compte à quel point le cinéma est saturé par la présence des armes à feu...

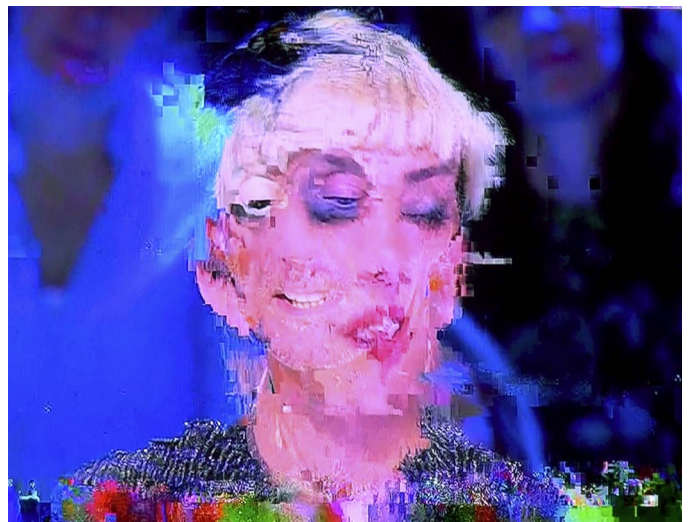
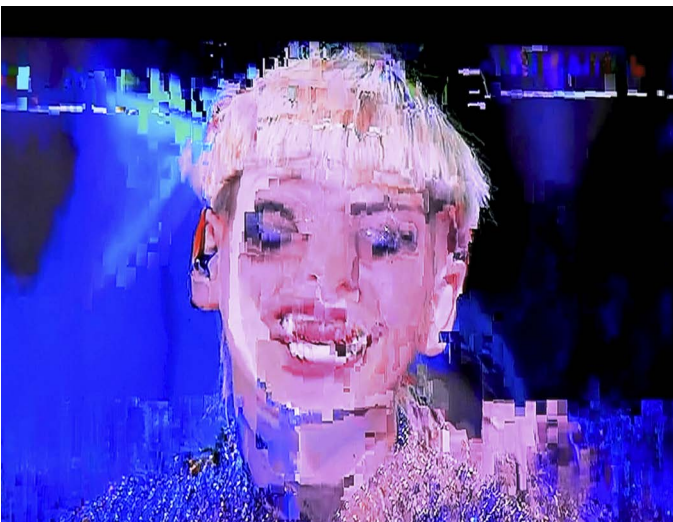
Il aurait pu s'appeler *Your screen, my face*, phrase qui termine la réponse que je reçois de Kubelka quand je lui envoie le film.





*HOTEL ROOM WITH A VIEW*, boucle vidéo 1mn 43s, édition de 3, 2017  
Extrait vidéo : <https://vimeo.com/402195153> / mot de passe : password

Dans ma chambre d'hôtel à Barcelone, j'allume la télé que je n'ai jamais eue, zappe, je tombe sur des chaînes françaises, mais le câble déconne, la seule image disponible est pourrie... Je filme en attendant qu'on vienne dans la chambre changer l'écran, ou changer ma chambre autour de l'écran. Il paraît que le présentateur s'appelle Decaunes, ce qui prouve que trois pixels suffisent à reconnaître un présentateur grand public.





*Volk and Roses, chevalseul, boucle vidéo 2mn 05s, 2012*

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/395345584/> mot de passe : password

J'ai fait un film sur les roses du Volksgarten à Vienne, le jardin du peuple sur la place des Héros d'où Hitler a prononcé son grand discours pour célébrer l'Anschluss. Dans *Helden Platz*, Thomas Bernhardt entend l'écho des clameurs de 1938 qui rend fou. Quand les roses sont emballées de vieux sacs de jute pour l'hiver, on dirait une armée en déroute ou un alignement de déportés sur une place d'appel, comme l'image qui est en contrepoint de la pièce.

J'ai donc filmé le Volksgarten pendant quelques années, au moins cinq ou six fois par an, en été, automne, hiver, printemps, sans préméditer les passages, en revenant filmer régulièrement, à une période où je travaillais souvent à Vienne. L'inverse d'un projet...

Un jour je suis tombé sur cet homme à l'accordéon, caché sous sa tête de cheval, masque et enseigne, dissimulation et exhibition. Au moment du montage, j'ai laissé ouverte la question de la signification.

Ce film s'est imposé comme une pièce nécessaire dans un puzzle sans modèle : il dit assez bien comment les signes peuvent être déposés sur n'importe quel support tout en restant clairement lisibles, combien nous sommes entraînés à les lire. La tête de cheval en plastique, grossièrement moulée et au fini rudimentaire, est animée de tremblements qui portent l'émotion avec la retenue et la sobriété d'un surdoué de l'actor studio. Le film aurait pu s'appeler *Mélo*.



11 JANVIER 2015, boucle vidéo, 2h 2mn 28s, 2015 - 2020

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/391975992> / mot de passe : password

Collection Centre Pompidou

LE CHEF-D'ŒUVRE DU MOMENT : CE QUI SERAIT « 24 VÉRITÉS/SECONDES »

PAR CATHERINE MILLET POUR ARTPRESS - EXPOSITION *FIGURE*, GALERIE MAUBERT, 2020

Une foule dense, dont on ne voit pratiquement que les visages, défile selon un rythme lent et saccadé, (...). On a tout le temps d'examiner l'un ou l'autre et de le suivre jusqu'à ce qu'il sorte du champ, le temps d'entrer en empathie profonde avec celui-là qui est si recueilli, celle-là bouleversée, celui-ci qui rit, de réellement s'éprendre de ce garçon grave aux yeux gris clair, ou de cette sainte à la chevelure défaite, aux lèvres implorantes. Grande praticienne du métro, j'aime m'abîmer dans l'observation des gens autour de moi, imaginer la vie qu'ils transportent, laisser monter en moi tous les sentiments qu'ils suscitent, et j'ai toujours rêvé d'avoir à la place des yeux deux petites caméras comme si les profondeurs que l'on devine ne pouvaient être transcrites qu'à travers un temps d'enregistrement sans fin. J'en ai rêvé, Goldring l'a fait.

Par commodité, nous appelons le film « Charlie », (...) tourné lors de la manifestation de soutien au journal Charlie Hebdo, le 11 janvier 2015, boulevard Magenta à Paris. Toutes les nuances de toutes les émotions sont décelables dans le visage de ces personnes dont on a pu dire pourtant qu'« une même émotion les réunissait » : bouche tragique ou amère, yeux mouillés, fronts plissés, sourcils de la sidération, cou qui plie et tête qui s'affaisse, mais aussi dents qui s'affichent dans un grand sourire. Se font jour d'autres expressions encore, et même des situations déplacées : plaisir sensuel d'une tête renversée, les yeux clos, la bouche entrouverte, regard de biais méchant, grimaces loufoques... Une jeune femme est voilée, une petite fille porte une couronne de galette des rois. Un jeune couple échange un regard complice, elle baisse son visage pour cacher son rire, lui détourne le sien et fait mine de s'intéresser alentour. À la moitié environ de ce film qui dure deux heures (...) on voit soudain tous les visages se lever et se tourner dans une même direction vers un événement hors champ, quelque chose qui se passe sur une façade d'immeuble peut-être. Une banderole que quelqu'un déploie ? En vérité, à part quelques très brèves et très fragmentaires apparitions de pancarte ou d'un de ces gros crayons que des manifestants avaient choisi comme emblème, rien n'est dit dans ces images de ce qui réunit cette foule dont on croit pouvoir si bien identifier chaque personne qui la compose.

Dois-je préciser à quel point le film est hypnotique ? L'écran n'a pas besoin d'être grand, et l'on n'a pas besoin de voir plus de tous ces corps confondus. La sensation du spectateur est d'être véritablement emporté par cette foule, tant il est vrai que c'est dans nos yeux que se ramasse tout notre corps.





*Duel*, boucle vidéo 41s, 2012-2019

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/386507134> / mot de passe : password

En repérage pour une performance sur Roland Garros, j'ai fini par remarquer la panique des jeunes ramasseurs de balle et leurs efforts pour se rendre invisibles aux yeux des spectateurs et surtout à ceux des joueurs pour éviter de les gêner. Leur gestuelle permettait de reconstituer les injonctions dont on les avait bombardés : tu es une petite souris, dès que tu peux tu rentres dans ton trou, on ne doit pas te voir, tu es invisible...

C'est à cette occasion que j'ai commencé à comprendre que « prévoir » c'est « prévoir ». Quand on anticipe ce qu'on va voir, on ne voit que ce qu'on peut voir avant d'aller y voir, donc rien du tout. Quand on décide à l'avance de ce qu'on va filmer dans un lieu, on devient aveugle à ce que ce lieu peut avoir d'étonnant. Il en est sorti un film, *Terre Battue*, sur les rabatteurs de balle, et une théorie sur les invisibles, catégorie de personnes qu'on accepte de ne pas voir, par opposition aux visibles, ceux qui sont maîtres de leur façon d'apparaître, et sur la répartition des visibilités dans l'espace.

J'ai également filmé les spectateurs. Les spectateurs de Roland Garros sont très particuliers, analphabètes en tennis, envoyés là en récompense par leur entreprise, et d'autant plus hauts perchés dans les organigrammes qu'on se rapproche de la finale. Ils sont là pour être vus, plus que pour regarder. La fameuse image de toutes les têtes qui pivotent ensemble se produit très peu, parce que, dans les faits, il est rare d'observer un groupe humain, a fortiori un public, aux directions de regards aussi divergentes. Les uns scrutent le terrain, le regard errant entre des zones tout à fait improbables, les autres lisent les résultats affichés, beaucoup échantonnent entre eux, plaisantent, draguent, certains bronzent, d'autres dorment, lisent ou mangent sur leurs genoux.

Et puis, il y a ces présences qui vous posent des questions inquiétantes : qui sont ces autres qui assistent au même spectacle que moi ? Pourquoi j'accepte de partager ce que je vois avec des gens que j'accepte de ne pas voir ? Pourquoi certains ont-ils la bouche dans le dos ? Et les yeux ?



*Roland Garros, 2012-2019*

La coloration - être d'une couleur similaire à son environnement - est la forme la plus commune de camouflage, qui se retrouve dans une certaine mesure chez tous les animaux. Par exemple, chevreuils, écureuils ou taupes ont les tonalités de leur milieu (arbres ou terre). De même, la combinaison bleu et blanc du ventre des requins les rend difficiles à détecter à la fois par le dessus et le dessous, grâce à une contre-illumination. Des motifs plus complexes peuvent être observés chez les animaux comme les lézards, les papillons et les grenouilles. Et bien d'autres...





Le vent, vidéo 2mn 10s, 2018

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/365951861> / mot de passe : password

Un film sur les mises en scène de soi et l'image qu'on tente de présenter, qui fait partie d'une série en cours. Je filme la façon dont les gens se comportent effectivement quand, par exemple, ils font des selfies. Il faut s'approcher de très près pour que ce soit pertinent, mais il faut aussi respecter l'intimité pour ne pas interférer, même si il est impossible de savoir si cette intimité qui s'exhibe aux yeux de tous elle est jouée ou ressentie. Chaque selfie demande à être filmé selon un axe très particulier pour éviter l'anecdote ou l'intrusion, tout en gardant la lisibilité des rapports.

Ici, par contre, sur la bouche de métro en face du Moulin Rouge ou jouer à Marilyn fait remonter la joie de l'enfance, la déprise du contrôle sur sa propre représentation déhiérarchise les visages et efface les différences de statut et de beauté, tellement pesantes partout ailleurs, et autorise un point de vue très direct.

C'est d'ailleurs en filmant les selfies que j'ai constaté à quel point les visages ressemblent plus aux images icônes qui leur servent de modèle qu'à eux-mêmes. Cheveux teints, coupe à la mode, qui se distinguent de moins en moins des perruques dont on peut alors applaudir le réalisme. Dents à facettes et sourire figé ultra-bright, dents alignées par les appareillages de l'adolescence, dents qui se distinguent de moins en moins des dentiers ou des implants. Si les prothèses sont de plus en plus indiscernables des organes, ce n'est pas les progrès dans leur réalisme qui en est la cause, mais l'incroyable sophistication du remodelage permanent. Bonne mine UV, rides comblées, lèvres gonflées, nez rectifiés, mâchoires rétrécies, les visages sont de plus en plus conformes aux canons d'une photogénie en roue libre qui accumule les exigences et refuse la moindre déviance. Les fabricants d'appareils photo ont inventé la fonction sourire qui attend l'obtention des dentitions pour déclencher la prise de vue. Ils ont également inventé la fonction sourire plus, qui efface ceux qui auraient la mauvaise idée de faire du mauvais esprit.



*Le portrait, 2019*

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/390608343> / mot de passe : password

Quand on demande son nom à un enfant, en général, après une longue hésitation consternée, il se met à hurler et se précipite frénétiquement vers la première paire de cuisse parentale pour essayer d'y disparaître. Cette réaction devrait nous conduire à réévaluer le poids que l'obligation d'avoir une identité fait peser sur nous, probablement moins léger que ce que nous pouvons imaginer.

Ici une petite fille réinvente quasiment toute la gamme des gestes de protestation que les débuts du bertillonage (l'anthropométrie judiciaire) ont provoqué chez les détenus, les premiers à être confrontés à leur photo d'identité. Mais comment résister à la bienveillance des puissances tutélaires ?



La camisole temporelle de l'emploi du temps analysée par Hartmut Rosa est sans doute aujourd'hui la technique principale de dressage. Calée et calquée sur le rythme des objets techniques, elle interdit toute marge de liberté par la prolifération d'un agenda quotidien qui se subdivise à l'infini. Cette temporalité prothétique nous dicte une succession de tâches qui a définitivement effacé les errances du vivant, vivant dont il ne reste que la dimension accordée à la technique. Qu'il y ait une affinité de principe entre le vivant et la technique nous le savons depuis Mashin et Bydül, mais que cette affinité ait été transformée par le pouvoir en principe de soumission écrasante, plus nous le vivons et moins nous en avons conscience.

Cette logique temporelle se retrouve à tous les niveaux de la vie quotidienne. Le résultat est une atterrante successions de rituels immuables- et indépendants des structure psychique: lever, toilette, petit déjeuner, habillage, départ, actes manqués, trajet aller, arrivée au travail, installation, travail, pauses, déjeuner, reprises, fin de journée, trajet retour, etc... jusqu'au rituel du coucher, toutes ces activités en passent par la mise en œuvre de routines minutieuses au delà de ce qu'on peut soupçonner de nous-mêmes. Le plus proche est toujours le plus impensé et le plus invisible. Si l'on prend l'exemple de la toilette vespérale, le brossage des dents occupe en général une place dans le rituel qu'il est hors de question de changer. Il vient à son heure, toujours précédé de la même ablution et suivi d'une autre ablution aussi peu interchangeable. Et le brossage lui-même est soumis à cette loi, valable pour toutes les séquences choisies, aussi petites soient- elle: le début commence inmanquablement par la même dent, suivie d'une autre, et les temps inégalement répartis entre chaque surface d'email resrtent rigoureusement identiques jour après jour, aussi peu variables que l'ordre dans lequel les surfaces de peau successives sont considérées lavées pendant une douche.

Depuis la façon de défaire le cadenas de l'antivol jusqu'au geste pour enfourcher le vélo, depuis la façon d'ouvrir la porte du garage, s'installer, passer la ceinture de sécurité, mettre la radio, chasser le chien, jeter le

sac sur la banquette, etc... jusqu'au jeu des pédales pour démarrer, si on est en voiture ; depuis la façon d'aller à l'arrêt de bus, à la gare de RER, prendre à gauche, couper l'angle à tel endroit, passer devant ou derrière tel arbre, éviter telle vitrine, se laisser accrocher le regard par telle affichette, croiser telle personne au moment où son chien vérifie l'odeur de la même portion de mur que hier, avant-hier et avant avant-hier, voir sans la voir la même famille échevelée livide au milieu des tempêtes se précipiter en retard vers l'école et finir par finir à la même place sur le même quai où la journée ne fait que commencer... Cette ritournelle bousculée par le virus, l'étouffement dont l'enfermement devrait nous libérer aurait dû nous apparaître au moins aussi vide que la menace qui nous covide. Mais.

Filmer la façon dont les gens se lavent les mains au moment où ce geste acquiert une importance vitale c'est se souvenir que se laver les mains a toujours été, depuis le début de l'hygiène, une question de vie ou de mort, et c'est tester cette habitude qui résume ces injonctions à vivre pour éviter la mort : depuis trop longtemps confinés dans le temps pour ne pas sentir le confinement dans l'espace comme étonnamment normal.

J'ai donc proposé à des proches devenus lointains - et à des lointains rendus proches par l'enfermement subi ensemble - de filmer de loin leur rituel de lavage des mains. Filmer juste les gestes, sans eau ni solvant, dans leur succession à la fois idiosyncrasique et commune.

Filmer par Skype, cette absurde façon de communiquer dans la souillure déniée de l'image de son interlocuteur devenue pur indice technique de son identité au sens le plus administratif du terme, atteinte définitive à la dignité du visage.

Filmer sans savoir encore ce que ces séances allaient devenir. J'ai repris certains de ces gestes, j'ai essayé de les comprendre pour les faire voir dans leur étrangeté imperceptible au départ mais qui, si je les joue devant le caméra, se densifient pour devenir de plus en plus imprévisibles. Comment ça se concilie, le temps de la montre, le temps de la prothèse, et la densité de l'organe? Ou comment ça reste irréconciliés ? Je n'en suis qu'au début, mais déjà je vois surgir le temps des mains, un temps qui n'a rien à voir.







Le 5 avril après une première prise de vue à distance, j'ai commencé à envoyer le sms suivant :

EN CE MOMENT JE FILME À DISTANCE, PAR SKYPE, LES MOUVEMENTS RITUELS AVEC LESQUELS ON SE LAVE LES MAINS. LES MAINS SEULES, NI GEL NI SAVON. J'AVAIS ENVIE DE TE PROPOSER L'EXPÉRIENCE, DIS MOI SI ÇA T'INTÉRESSE



Après plusieurs séances, j'ai mis au point un protocole précis :



UN :

FILMER PAR SKYPE LES FAÇONS DE SE LAVER LES MAINS EN DEMANDANT A CHACUN D'EFFECTUER SON RITUEL HABITUEL.

DEUX :

JE DEMANDE A REJOUER QUELQUES MOMENTS PARTICULIERS EN DONNANT DES INDICATIONS MALGRE LA PAUVRETE DE L'IMAGE SKYPE. PAUVRETE EN ACCORD AVEC LA REDONDANCE DU RITUEL TOUJOURS SEMBLABLE.

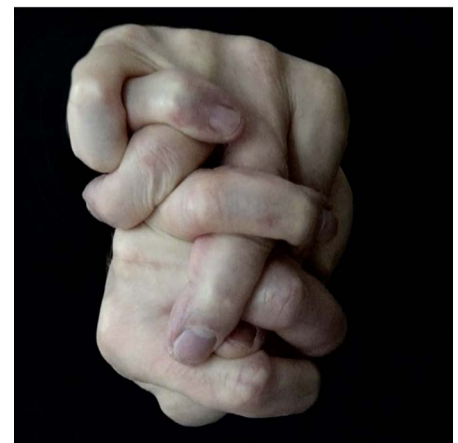


TROIS :

LES IMAGES FINALES SONT OBTENUES EN FILMANT DES REPRISES AVEC MES PROPRES MAINS, LIBREMENT INSPIRÉES DES PRISES DE VUE PAR SKYPE. LE RÉSULTAT FINAL SE PRÉSENTE SOUS LA FORME DE PHOTOS ET DE BOUCLES VIDÉO.



LES MAINS SE REVELENT COMME LES CORPS. ELLES PRESENTENT UNE PROLIFÉRATION DE FORMES, DE COULEURS, DE TEXTURES ET DE MATIÈRES EN EXCES SUR LES CODES DE LA REPRÉSENTATION. ELLES CESSENT DE SE RESSEMBLER.





<https://vimeo.com/415460801>



<https://vimeo.com/419311938>



<https://vimeo.com/413533661>



/// Sculptures vivantes et performances ///

Pour obtenir les images qu'il recherche, Laurent Goldring met au point un protocole très précis de tournage, et un rapport inédit avec les sujets filmés, partenaires de la déconstruction de l'image

de leur corps. C'est ce qui a été à l'origine de sa rencontre avec la danse contemporaine, où son travail a eu depuis le début des échos importants, soit directement soit par l'intermédiaire des reprises qu'il a suscitées (cf. biographie).





*Bau #2*

in *der Bau* de Isabelle Schade et Laurent Goldring créé en 2013 à Uferstudio (Berlin) et repris notamment à la Biennale de Venise (Arsenal, 2016), Redcat (Los Angeles, 2016), Hau (Berlin, 2015)...

Extraits vidéo :

Spectacle :

<https://vimeo.com/62915823>

<https://vimeo.com/645960402>

<https://vimeo.com/645960608>

<https://vimeo.com/645960506>

Performance :

<https://vimeo.com/230538610>

mot de passe : password

Un corps s'enroule dans 4 bandes de tissus de dix mètres de long aux couleurs du premier cubisme (ces couleurs sans couleur que sont les terres, noirs, gris, et beiges). Il forme une boule que ses mouvements transforment en sculptures éphémères et toujours renouvelées.

Les performances reposent sur des rythmes organiques cycliques, non musculaires, tenus sur la durée. A chaque cycle un lais de tissus dessine une sculpture, exactement la même à chaque passage. Le réglage très fins des différents paramètres (fréquence, position des membres, durée du cycle) permet de moduler les formes sans casser la continuité.

Ces formes sont construites en fabriquant des images, animées et arrêtées (cf. pages suivantes) ; elles deviennent des performances (et s'intègrent dans des spectacles) et ce va et vient permet de vérifier le type de vérité que je cherche.



*Sans titre (2014, avec I. Schad), tirage pigmentaire sur papier arche, 20 x 30 cm, 2017, 1/6*



*Sans titre (2014, avec I. Schad), tirage pigmentaire sur papier arche, 80 x 80 cm, 2017, 1/6*



*Sans titre* (2014, avec I. Schad), tirage pigmentaire sur papier arche, 80 x 80 cm, 2017, 1/6





*Sans titre (2014, avec I. Schad), tirage pigmentaire sur papier arche, 20 x 20 cm, 2017, 1/6*



*Bau #1*

in *Unturtled* de Isabelle Schade et Laurent Goldring créé en 2008 au festival Next (Valencienne) et repris notamment à Fondation Cartier (Paris, 2010), Impulstanz (Vienne, 2011), CounterPULSE (San Francisco, 2013), Hau (Berlin, 2015), ...

Extrait vidéo spectacle : <https://vimeo.com/232721771/> mot de passe : password

Une grande chemise, un grand pantalon : le vêtement comme une dernière couche de peau, celle qui donne l'apparence et la forme au corps, celle qui lui confère son image. C'est aussi le premier espace qui le contient. Cet entre-deux m'a permis de comprendre que l'image est d'abord un organe du corps, avant d'être une représentation qui s'en détache. Si l'image est un organe, la représentation est une prothèse. C'est en démontrant cette thèse avec des films, des images arrêtées et des performances que j'ai compris qu'il devenait possible de développer une pratique philosophique en image.



*Unturtled*, Acrylique sur toile, 100 x 100 cm,

Sans titre (2013, avec I. Schad)

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/224854905> / mot de passe : password



Sans titre (2013, avec I. Schad)

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/224855162> / mot de passe : password



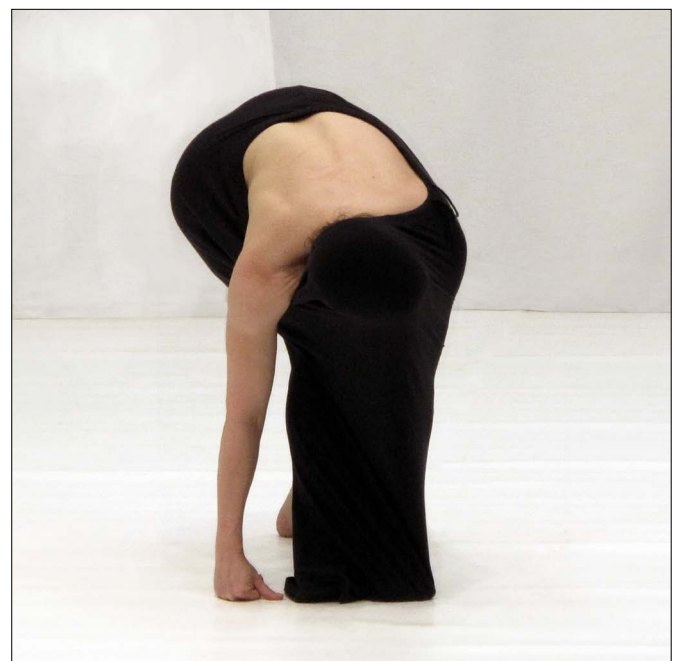
Sans titre (2013, avec I. Schad)

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/233192753> / mot de passe : password



Sans titre (2013, avec I. Schad)

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/223644728> / mot de passe : password



*Sans titre*, (2001, avec F. Senica)

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/205320231> / mot de passe : password





*Sans titre, (2008, avec P. Hausermann)*

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/206504916> / mot de passe : password

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/224854397> / mot de passe : password



*Cesser d'être un 2020*

avec Nina Harper (première version avec Marika Rizzi)

exposition *Dancing Machine*, FRAC Franche-Comté, 2020

Un des titres possibles de *Cesser d'être un 2020* était *Un homme qui dort* qui fait référence aux deux cents premières pages de *La recherche du temps perdu*, tout entières consacrées à la description des confusions entre le corps du narrateur et son espace environnant.

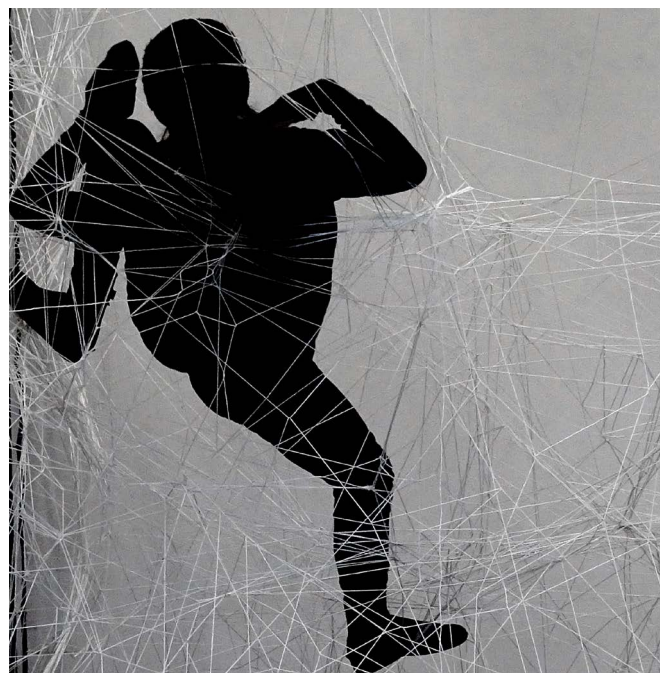
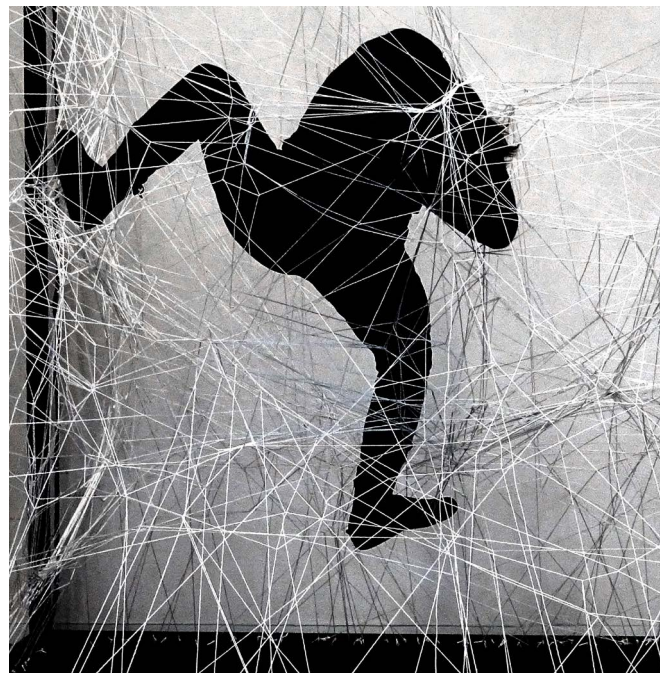
C'est une série de sculptures de cordes blanches maintenues par une structure cubique en métal noir. Un projecteur crée les changements de lumière qui font varier le modelé. Les sculptures peuvent être habitées par un corps, et servent alors de cadre à une performance, ou à un spectacle.

Cette sculpture est réalisée en tissant des kilomètres de corde autour du corps d'un(e) performeur(se), toujours présent(e) pendant la fabrication. Les volumes sont modelés selon les particularités, les gestes du daseur, à son poids, ses dimensions. Chaque sculpture devient ainsi le dessin d'une kinesphère personnelle - empirique - , à l'opposé d'une mesure abstraite - théorique - des mouvements possibles. Elle correspond aux accomplissements réels d'un corps singulier. Cette façon de créer les volumes internes et externes confère à la sculpture un caractère immédiatement organique. Réciproquement, les perturbations du regard provoquées par les cordes obligent à inventer une nouvelle façon de bouger. Les fils blancs réagissent paradoxalement : plus ils sont éclairés, plus ils deviennent opaques et empêchent de voir l'intérieur. Par contre dans la pénombre les fils disparaissent et le corps semble flotter sans support. Les variations de lumière dues à un projecteur piloté par ordinateur transforment la sculpture en permanence, et si la sculpture est habitée, les jeux de lumière font partie intégrante de la performance.



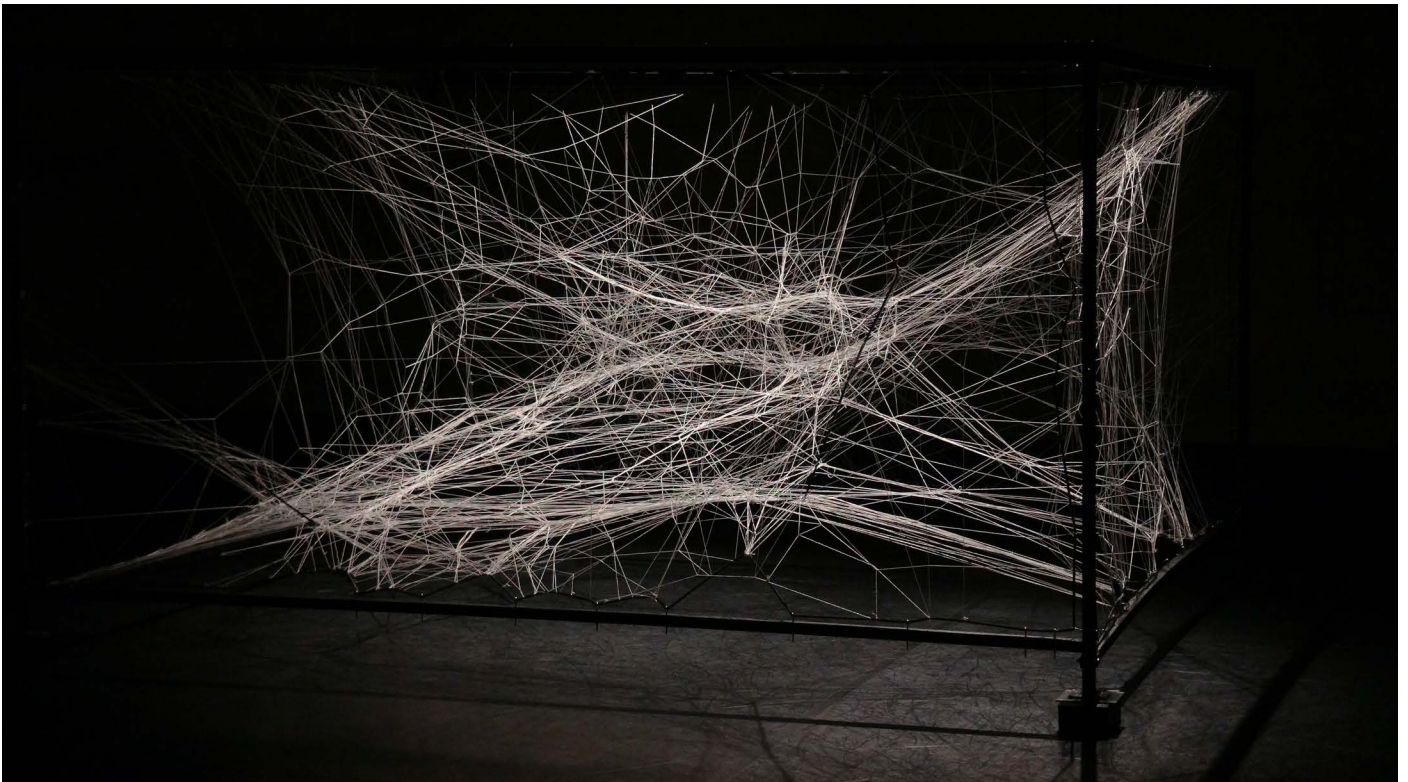


*Cesser d'être un,*  
exposition *Dancing Machine*, FRAC Franche-Comté, 2020





Extrait vidéo : <https://vimeo.com/233281997> / mot de passe : password



Cesser d'être un, Festival June Evenets, LE BAL, 2016

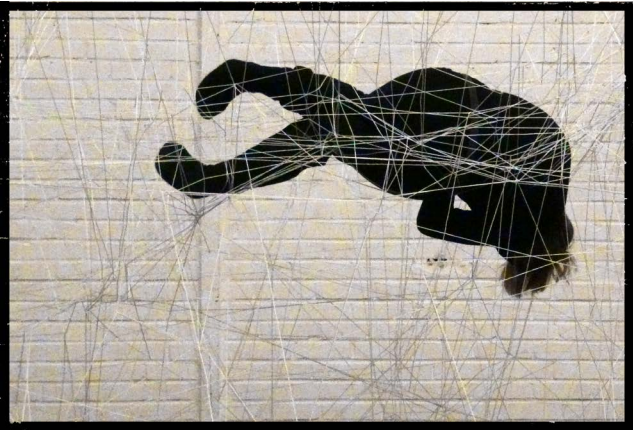
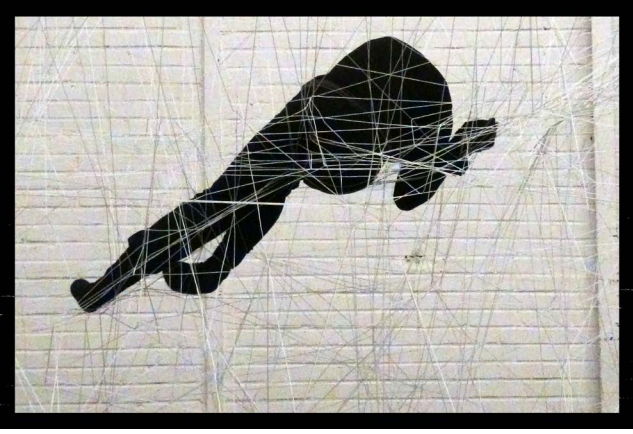
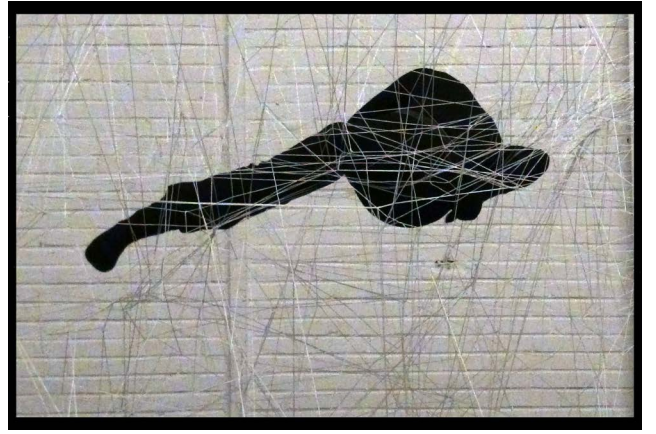
Extrait vidéo : <https://vimeo.com/233285181>  
mot de passe : password

Cesser d'être un, Centre Pompidou, Vidéo et après, 2014

Extrait vidéo : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c7p6prLrLbkKqB>  
mot de passe : password







*Sculpture mobile Ivry*

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/233763470> / mot de passe : password





*Trilogy squatting project*

Avec Saskia Hölbling, Rotraud Kern et Franco Senica

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/180038952> / mot de passe : password



*Collective Jumps*

Performance, 2016, Extrait vidéo : <https://vimeo.com/233287410> / mot de passe : password



Performance, 2016, Extrait vidéo : <https://vimeo.com/233763488> / mot de passe : password



Performance, 2016, Extrait vidéo : <https://vimeo.com/233763462> / mot de passe : password



Performance, 2016, Extrait vidéo : <https://vimeo.com/233764205> / mot de passe : password

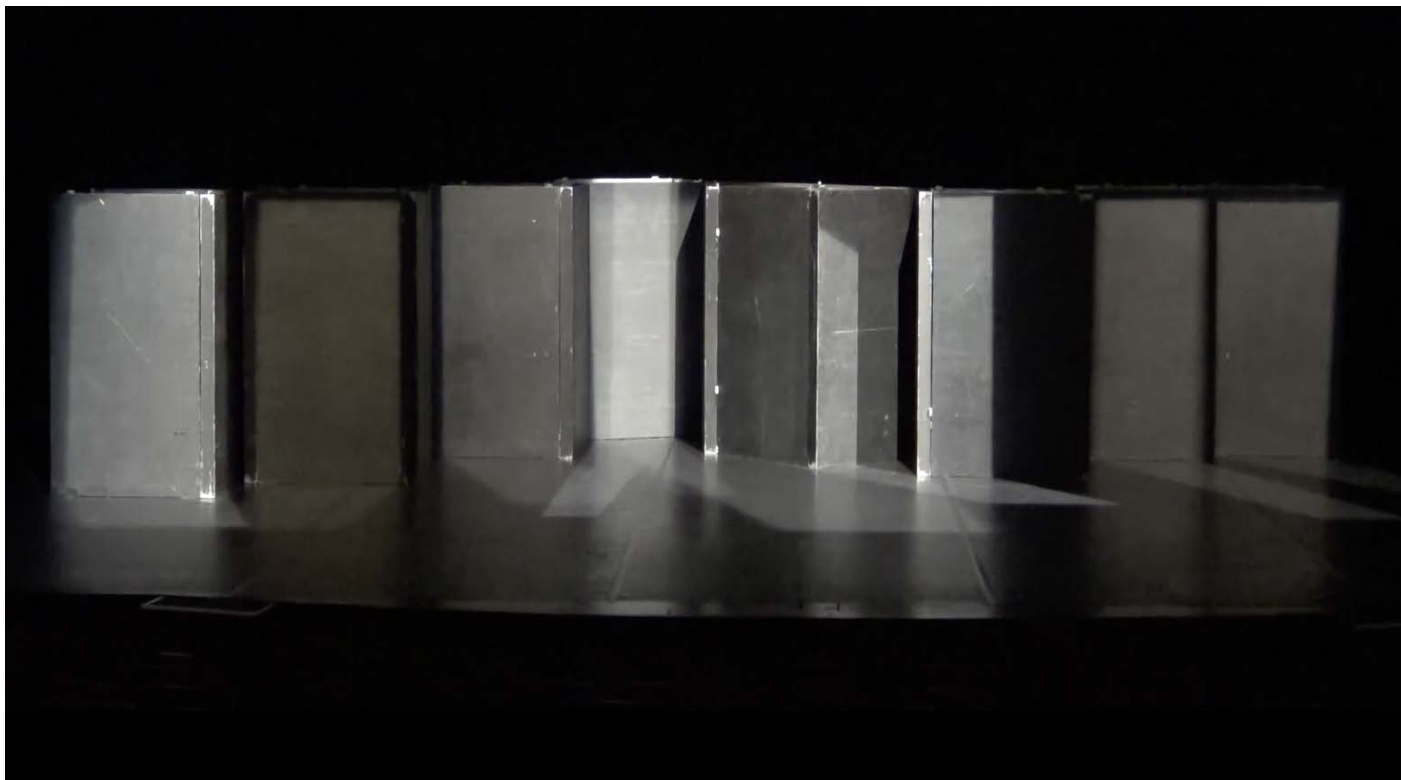




*Paysage*

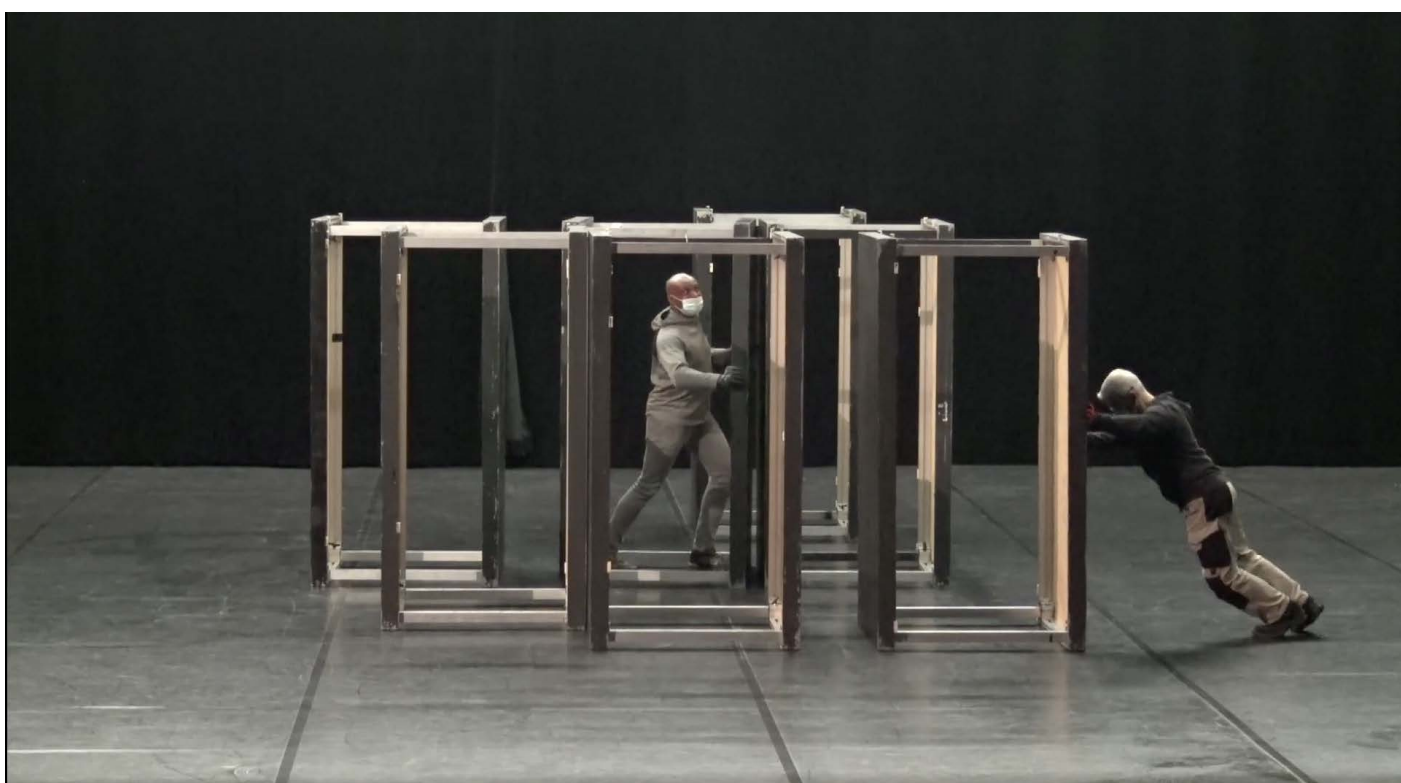
Extrait vidéo : <https://vimeo.com/532870787>

Des sculptures, modules creux en bois qui se transforment dans la lumière.



*Paysage en mouvement*

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/673505369> / mot de passe : password



*Dialogues, 2020*

Avec la participation de Wagner Schwartz et Alex Amann.

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/533955574>

Ce film fait partie d'un ensemble de films « en dialogues » avec une chorégraphie ou une performance. Laurent Goldring filme les spectacles comme il filme les corps, sans essayer de soumettre l'image à cet impératif de ressemblance qui sert d'idéologie à l'image analogique et qui a détruit l'image animée. Bien au contraire, il essaye de comprendre à quelle autre sorte de vérité nous font accéder les médiums cinéma, photo ou vidéo, quand on les accepte comme des médiums comme les autres.

Dans «[La Bête](#)», Wagner Schwartz se met à disposition du public : chaque personne peut le manipuler et lui faire prendre les poses qu'elle désire. Dans *DIALOGUE AVEC «LA BÊTE» DE WAGNER SCHWARTZ*, Laurent Goldring a demandé au peintre Alex Amann de remplir le rôle du public, et lui donne des indications pour bouger le corps de Wagner comme il le fait habituellement quand il construit ses images à travers l'objectif de son appareil (la performance peut être réalisée à distance). Seule différence, les mains d'Alex servent d'intermédiaire à la voix de l'artiste. .



### /// Les spectacles ///

Les spectacles naissent dans la continuité de la mise au point des performances pendant les tournages. Comme il s'agit de travailler avec un corps singulier et de faire émerger ses singularités pour déplacer les attendus de la représentation, il est important pour moi de travailler avec des danseurs-chorégraphes, qui peuvent se réapproprier ces nouvelles vues sur

leur corps. La transformation des performances en spectacle sans changer la qualité du mouvement a amené à imaginer de nouveaux protocoles de constructions des spectacles : construction en nappe, temporalité inversée, chute et non pas ascension, points de vue multiples... Tous ces concepts viennent directement de la conception des films et des boucles.



## Fauteuils

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/344488464> / mot de passe :

Au départ de ce projet, Laurent Goldring a été frappé par le nombre de fauteuils qui prolifèrent dans la peinture du XX<sup>ème</sup> siècle. Ils sont rares dans la peinture classique, en dehors des trônes royaux ou divins (qui déjà sont des éléments personnifiant). Les personnages ont tendance à s'asseoir sur n'importe quoi, troncs d'arbres, rochers, nuages, voire les uns sur les autres, et c'est seulement avec le XIX<sup>ème</sup> que le modèle peut enfin disposer d'un fauteuil. Mais cette évolution va s'avérer moins confortable qu'il n'y paraît puisque ce moment coïncide avec le début de la déconstruction de la représentation et le temps des avants gardes. Chez Cézanne, Matisse, Bacon, et surtout chez Picasso, le fauteuil s'impose comme enjeu d'expériences picturales quant à la façon dont un corps habite un lieu. Le fauteuil devient un lieu privilégié d'expérimentations et Picasso peint les fauteuils à la fois comme l'espace du tableau qui englobe le modèle, et en même temps comme des organes du corps qui pose. Picasso ne peint pas ses modèles dans ou sur un fauteuil, mais il les affronte dans un corps à corps qui se dispute le même lieu, que ses fauteuils s'imbriquent dans le corps des modèles comme une guitare dans un musicien, qu'ils dansent comme taureaux et toréadors ou qu'ils s'étreignent quand un pied humain devient pied de fauteuil ou qu'un bras déjeté se termine en dossier. On pourrait appliquer à Picasso l'indication précieuse de Rilke sur Rodin « qui ne sculpte pas les corps, mais l'espace autour des corps ». Le fauteuil est un opérateur qui représente et le corps et l'espace qu'il génère autour de lui. Une découverte déterminante pour Laurent Goldring qui travaille – sous forme de boucle ou de performance – la façon dont chaque corps génère un espace particulier. Dans certains spectacles, il repense le rapport corps / scène comme humanisation de l'espace et création d'un prolongement sculptural (*Cesser d'être un avec les fils*, *Der Bau* avec les tissus et la métaphore du terrier) ou comme le prolongement de ses théorisations sur l'image comme prothèse. Comme à chaque fois, c'est la prise de vue qui est à l'origine des sculptures, des photos et des boucles, et des performances.





### Fauteuils, 24E Festival Uzès Danse

#### Extrait du texte de Gérard Mayen, DANSER canal historique,

... « Commençons par observer l'un des tableaux de sa pièce *Fauteuils*. Ici, on n'écrit pas « tableau » au hasard, tant *Fauteuils* nous déplace vers les logiques perceptives d'une exposition d'art plastique, tout autant qu'elle nous place devant un objet scénique animé. *Fauteuils* était créé dans le cadre d'Uzès Danse, et devant une salle désespérément clairsemée (puisque la proposition est « pointue », où donc préfère se retrouver la nombreuse gentry néo-uzétienne, qui se pique de questions d'art et de goût ?).

Evoquons rapidement un problème de riche : le mur du Jardin de l'Evêché d'Uzès est somptueux, une merveille patrimoniale. C'est toujours une joie, en même temps qu'un privilège que d'y assister à un spectacle une fois tombée la nuit d'été. Mais c'est aussi un décor monumental, dont l'impact nous a semblé concurrence dangereusement, ce soir-là, le travail de toute finesse développé par Laurent Goldring.

Venons-y donc, à ce second tableau de *Fauteuils*. Non qu'il soit le « meilleur » des trois qui s'enchaînent dans cette pièce ; mais pour nous être apparu comme le plus clairement significatif de l'alchimie qui y opère. On y voit le performer Mir Vidan installé dans un fauteuil très volumineux, lui-même dressé sur un piédestal conséquent. On imaginerait volontiers ce dispositif dans un musée. De surcroît, ce fauteuil accueille toute une abondance de tissus épais, dont les plis viennent parfois à engloutir l'être humain qui s'y est installé.

Un rapport d'incertitude s'établit, entre la présence physique humaine animée et le dépôt de matière consistante qui se trouve bougée dans l'action. De temps à autre, le performeur extrait, dans tout cela, une posture qui permettra de discerner clairement une combinaison de membres possiblement très simple (disons, par exemple : deux bras en parallèle), mais qu'on perçoit, émergeant dans ce contexte, comme mystérieuse et extraordinaire. On se prend à se délecter sur des jeux de transition possible entre les notions de se poser, se déposer, se reposer, et finalement (s') exposer.

Toujours savant, Laurent Goldring nous invite à relever ce fait de l'histoire de l'art, qui voit le motif du modèle installé dans un fauteuil, se multiplier abondamment au moment où s'éveillent les questions de la modernité dans la peinture (grosso modo à partir de l'impressionnisme). Dans ces postures au fauteuil, en veux-tu en voilà, se jouerait sans doute une question de l'installation de l'image dans

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/300426295> / mot de passe : password

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/325518667> / mot de passe : password

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/344488086> / mot de passe : password

un certain cadre de regard, tout autant que de l'être dans le support du monde (avec ses artefacts).

Or le tableau animé par Mir Vidan ne se résume pas à cela. De manière synchrone, une image est projetée à quelque distance de côté et de hauteur, en arrière-plan, sur le mur.

Cette image imparfaitement discernable paraît renvoyer à un régime de la gravure classique. On y voit un nu (?), plutôt discret, dans l'estompe, plutôt masculin, plutôt couché, comme flottant dans une réminiscence mentale. Il semblerait que cette image soit statique, photographique (plutôt qu'animée et vidéographique). Oui mais voilà : nous ne parviendrons jamais, ce soir là, à en être tout à fait sûr, tant cette image pourtant douce, magnétise l'attention, dans une vibration qui pourrait être celle de l'animation « vivante » (qu'en était-il, dans ce sens, du dormeur filmé par Andy Warhol ?)

Là un paradoxe fascine. C'est pourquoi on insiste à ce point sur ce qui pourrait sembler n'être qu'un détail. Le fait fascine qu'une simple image en deux dimensions, plutôt discrète en second plan, se condense en un pôle magnétique de l'attention aussi puissant que la situation voisine, qui, elle, est vivante, en trois dimensions, avec présence humaine performative et abondance de matière. Seul notre œil arbitre le jeu de force entre ces deux pôles. Notre regard est ainsi invité à s'assumer en lieu même de la mise en scène.

On suppose que l'intention de Laurent Goldring est bien de rendre tangible cette triangulation. Laquelle suggère à quel point la répartition entre scène d'art vivant d'une part, et installation d'art visuel d'autre part, tient d'une limite extrêmement ténue et réversible, où tout un héritage de codes et conventions viendrait peser pour entraver le potentiel fluctuant d'une libre performativité du regard. Là, il n'y a peut-être pas grand-chose qu'on ne sache depuis Marcel Duchamp.

Oui mais *Fauteuils* vient animer, de manière directement sensitive, captivante, ce théâtre de l'intellect. Tout s'y élève en concept vibratile. La séquence dévolute précédemment à Marion Carriau, vient pétrir ce que nous avons de cubisme engrammé dans nos modes perceptifs modernes. Enfin, quoique sans plus de certification savante, nous aurons songé à Magritte devant la façon dont Nina Harper fabrique du fauteuil depuis la seule disposition d'un cadre de tissus. De l'une comme l'autre, les compositions ne sont pas moins fines, profondes et envoûtantes.» ...

*Ouvrir le temps*

Création avec Eva Klimackova, en 2015 à Zdar Nad Sazavou, République Tchèque  
Puis reprise au Point Éphémère, (Paris, 2015), Les Plateaux à la Briqueterie-CDC Val de Marne  
(Vitry-Sur-Seine, 2016), Nudance Fest (Bratislava, 2017), Les Brigittines (Bruxelles, 2017)...

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/187272260> / mot de passe : password

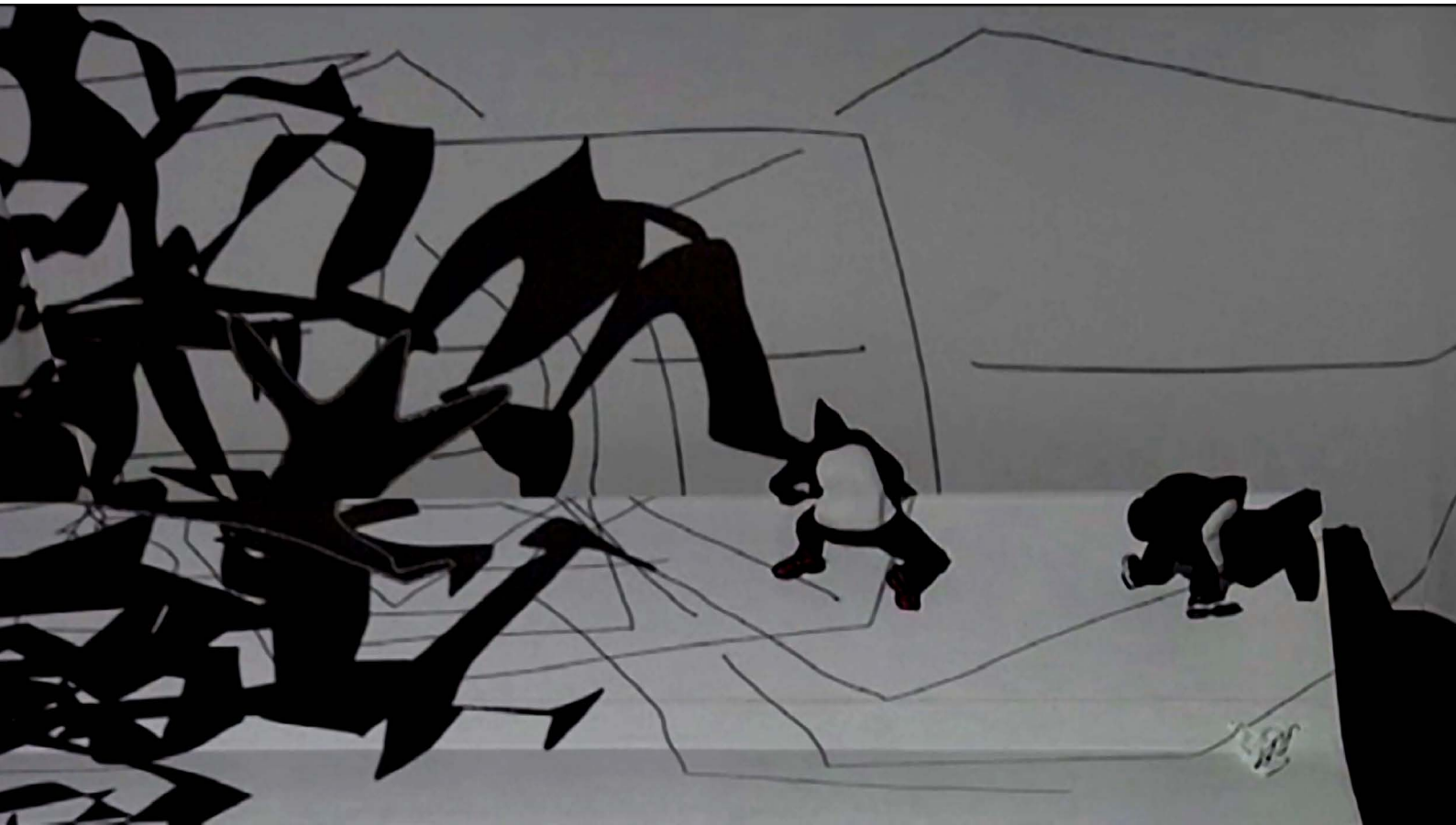


*Is You Me*

Création avec Benoit Lachambre et Louise Lecavallier en 2008 à Montréal (Festival Transamérique)

Puis reprise à MODAF (Séoul, 2008), Théâtre de la Ville (Paris, 2008), Mercat De les Flors (Barcelone, 2008), Pact Zollverein (Essen, 2008), Ruhr Trienal (2009), Usine C (Montréal, 2009), Tanz Im August (Berlin, 2009), Festival Codda (Oslo, 2009), ImPulsTanz (Vienne, 2009)...

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/108778480> / mot de passe : password





*Alice in Wonder*, 2020,

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/543964774> / mot de passe : password

*Alice in Wonder* est un film d'animation, avec les dialogues de Lewis Carroll et Louise Lecavalier, dans la lignée des inventions techniques réalisées pendant la création de *Is You Me* en 2008 avec Benoît Lachambre et Louise Lecavalier. Dans *Is You Me*, la pièce repose sur une technique très particulière d'un décor dessiné à la palette graphique et projeté en direct sur une scène constituée d'une architecture de 6 écrans. L'image occupe tout le plateau et les danseurs évoluent entre les écrans, littéralement dans l'image. Le costume et l'écriture du mouvement les transforment en dessins. Comme la seule lumière est celle du projecteur, les deux plans de réalité, les corps et les dessins, se confondent dans la même lumière et la même perspective. Il s'agit, en outre, de mettre l'accent sur le geste de dessiner plutôt que sur le résultat du dessin constitué. Grâce à cette technique, non seulement les danseurs deviennent dessins, mais le dessin se met à danser.

Avec *Alice In Wonder*, Laurent Goldring souhaite transformer cette façon de chorégraphier où le dessin est un partenaire à part entière de la danse, en une technique pour créer des films d'animation. *Alice au Pays des Merveilles* est un texte prémonitoire sur les transformations du corps d'aujourd'hui et les identités multiples..

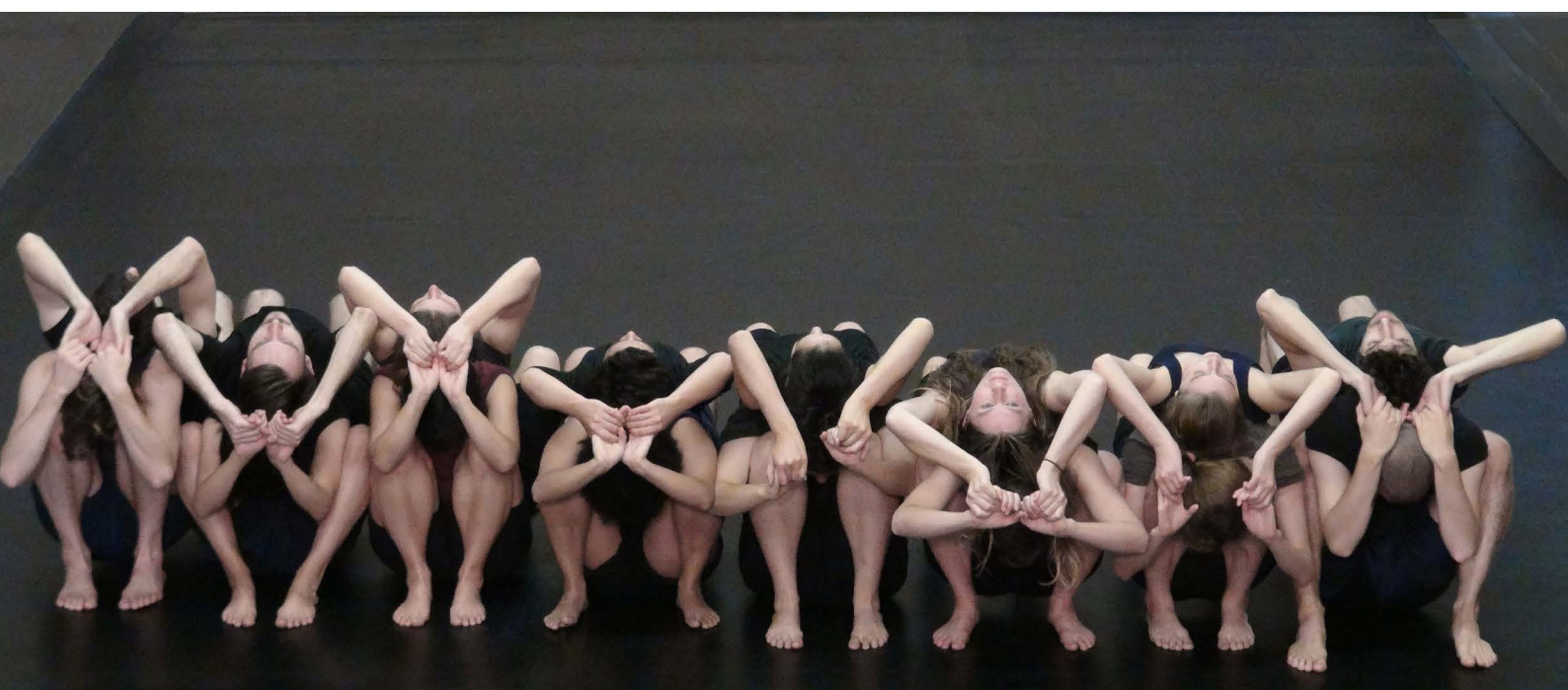


*Collective Jumps*

Création en 2015 avec I. Schad à Live Art Festival, Kampnagel (Hambourg)

Puis reprise à Biennale de Venise (2016), Garage (Moscou, 2016), Tanz Plattform (Frankfort, 2016), HAU (Berlin, 2015)

Extrait vidéo : <https://vimeo.com/user16870220/review/121861512/f1a11d6b77> / mot de passe : password



*Self Unfinished*

Collaboration / Création de Xavier Leroy en 1998.

Issu de *Ectoderme* (CCN Tours, 1997)

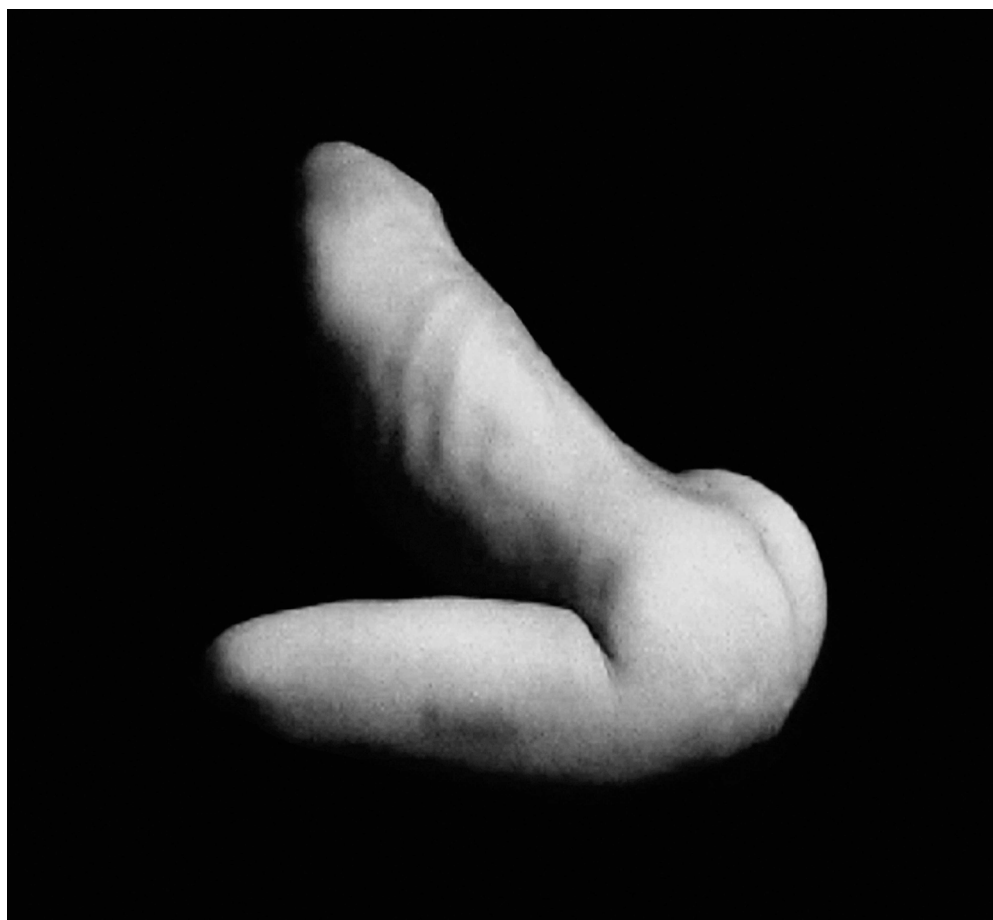
Puis reprise au Théâtre de la Ville (2001), Centre Pompidou (2000), Biennale de Lyon (2001), KunstenFestival des Arts (Bruxelles, 2001), Tanz Quartier (Vienne, 2001), The Kitchen (New-York, 2002), MOMA (2011)...

Extrait vidéo : <http://www.30ansdanse.fr/self-unfinished/>



*Pezzo Zero Uno*

Avec Maria Donata d'Urso



*Pezzo Zero Due*

Collaboration / création Maria Donata d'Urso

Extrait vidéo spectacle : <https://vimeo.com/154054946> / mot de passe : password

Extrait vidéo boucle *Sans titre*, (2001, avec D. d'Urso) : <https://vimeo.com/205674811> / mot de passe : password

Laurent Goldring est né en 1957. Il vit et travaille à Paris.

[Teaser vidéo ici](#)

## EXPOSITIONS ET SPECTACLES

- 2022  
*Personne*, projections et performances, Musée National de Varsovie  
*27 minutes 23 secondes*, Bakery Art Gallery, Bordeaux  
« nous sommes en care », exposition collective, Musée des Beaux Arts de Dole, Octobre 2022, Paris  
*Le temps des mains*, Galerie Maubert, Paris  
*Alice au Pays*, FIFA, Montréal  
*Ouvrir le temps*, Vivarium Festival, Porto  
*Collective Jumps*, Uferstudio, Berlin  
*Dialogue avec « la Bête » de Wagner Schwartz*, Festival Côté court, Pantin
- 2021  
*Dance ?*, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Iles Canaries, curateur Gabriel Hernandez  
*Personne*, Dance Inn Festival, Zagreb  
*Personne*, Wiesenburg, Berlin  
*Melting Times*, Scène National d'Orléans  
*Dialogue avec « la Bête » de Wagner Schwartz*, Festival Contemporáneo de São Paulo  
*Melting Times*, Festival ZOA, Paris  
*Alice au Pays*, Usine C, Montréal  
*Ouvrir le Temps*, Festival, ScenariO pubblico, Catania  
*Les yeux sans regard*, Diewiesenburg Berlin
- 2020  
*Fauteuils*, La Fraternelle, St Claude  
*Fauteuils*, FRAC Franche-Comté, Besançon  
*Personne*, Muzeum Susch, Susch  
*Personne*, Wiensenburg, Berlin  
*Le temps des mains*, Muzeum Susch, Susch  
*Figures*, CUBE, galerie de l'ENSAM - École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier  
*Dancing Machines*, FRAC Franche-Comté, Besançon  
*Figure*, Galerie Maubert, Paris
- 2019  
*Fauteuils*, Plastique danse Flore, Versailles  
*Fauteuils*, 24e festival Uzès Danse, Jardin de l'évêché, Uzès
- 2018  
*Figures*, Scènes ouvertes de PSO, Théâtre d'Arles, Arles  
*Figures*, dans le cadre de l'exposition *L'œil, la bouche et le reste*, Centre National de la Danse, Pantin  
*Projections*, Festival Côté court, Pantin  
*Corps et visages, nus et portraits*, La Chapelle Ste-Anne, Tours  
*Trois boucles, Inside Out*, KINDL, Berlin
- 2017  
*Alter ego*, exposition personnelle, Palais de Tokyo, Paris  
*Laurent Goldring, Mouvement premier, corps insensés*, exposition personnelle, Galerie Maubert, Paris  
*Ouvrir le temps*, Le Bouillon, Orléans, Théâtre Tivoli, Montargis, Academy of Performing Arts, Bratislava, Les Brigittines, Bruxelles, *Ecouter voir*, Tours  
*Der Bau*, Youth Theater, Hanoi, Saigon  
*Exposition personnelle*, Hanoi, Goethe Institut  
*L'œil la bouche et le reste*, CAC Passerelle, Brest
- 2016  
*Der Bau et Collective Jumps*, Biennale de Venise, Palazzo Grimani  
*Petite Chronique*, in *Is this Danse?* Centre Pompidou, Paris  
*Collective Jumps*, Tanzplattform, Frankfurt  
*Figures*, Centre Régional d'Art Contemporain, Sète  
*Der Bau*, REDCAT, Los Angeles
- Collective Jumps*, Garage, Moscou  
*Ouvrir le temps*, Stara Tura, Solvaquie  
*Ouvrir le temps*, Festival Zdar nad Sazavou, Tchéquie  
*Ouvrir le temps*, La Briqueterie, Vitry  
*Cesser d'être un*, Le Bal, Paris
- 2015  
*Implosion suspendue*, Centre National de la Danse, Pantin  
(*Collective Jumps, Der Bau, Unturtled #1 et #4*), HAU, Berlin, On visibility and Amplification  
(*Body in a metal structure, Bodies in Fences, Bodies in tubes*), Ankerbrot, Vienna, Squatting Project  
*Der Bau*, Festival Unfolding Kafka, Ganesha Center of Performing Arts, Bangkok  
*Cesser d'être un*, Centre chorégraphique national, Belfort  
*The perception off*, Festival Traverses, CCN d'Orléans
- 2014  
*Broken Loops in Yvonne Rainer Project*, Jeu de Paume, Paris  
*La rencontre*, Moma PS1, New York  
*La rencontre*, Nouveau Festival, Centre Pompidou, Paris  
*Contre les esthétiques de la survie*, Video et après, Centre Pompidou, Paris  
*Cesser d'être un*, Centre National de la Danse, Pantin  
*Bodies in tubes*, Centre chorégraphique national, Belfort  
*Collective Jumps*, HAU, Berlin  
*Self Unfinished*, Centre Pompidou, Paris (Grande Salle)  
*Self Unfinished*, Centre Pompidou, Metz
- 2013  
*Unturtled #4*, CounterPULSE, San Francisco  
*Self Unfinished*, Macao Arts Festival 2013, Macau, Chine
- 2012  
*Chose(s)*, Festival d'Avignon, Avignon  
*Gluck Aus*, Théâtre de l'échangeur, Paris  
*Self Unfinished*, Mercat de les Flors - Barcelone, Espagne  
*Self Unfinished*, Centro Gabriel Mistral, Santiago du Chili  
*Self Unfinished*, CCN - Ballet de Lorraine, Nancy  
*Self Unfinished*, Théâtre de Vannes, Vannes
- 2011  
*Sculpture mobile #6*, Nuit Blanche, Paris/Ivry  
*Terre Battue*, Fondation Cartier, Paris  
*Chose(s)*, Cartoucherie, Paris  
*Self Unfinished*, Performance Exhibition Serie, MoMA, NYC  
*Self Unfinished*, Festival Uzès Danse, Uzès  
*Self Unfinished*, Kanagawa Art Center, Yokohama, Japon
- 2010  
*Unturtled #1*, Fondation Cartier, Paris  
*Self Unfinished*, Sadler's Wells, London
- 2009  
*Unturtled et Figures*, Centre Chorégraphique National, Tours  
*Figures*, Centre Chorégraphique National, Le Havre
- 2008  
*Figures*, Centre Pompidou, Paris  
*Is You Me*, Théâtre de la Ville, Paris
- 2007  
*Figures, ¡Mira!*, CDC de Toulouse  
*Figures*, Fondation Cartier, Paris  
*Figures*, Centre National de la Danse, Pantin, France



*Self Unfinished*, Montpellier Danse, CCN Montpellier

2006

*Figures*, LOOP, Barcelona

*DW2*, La Villette, Ensemble Intercontemporain, Paris

2005

*Petite chronique*, La Villette, Paris

Vienne, Museum Quartier

*Self Unfinished*, CND, International Symposium "Trans-Formes", Paris

2004

*Sculptures vivantes in 100 Rencontres*, La Filature, Mulhouse

*Travailler avec Anne Laurent in Videodanse*, Centre

Pompidou, Paris

2002

*Expo N°26*, Centre Pompidou, Paris

*Exposition N°29 et Protocole N°2*, La Criée, Rennes

*Sculptures mobiles #4 et Petite chronique*, Fondation Gulbenkian, Lisbon

*Other feature*, Centre Chorégraphique National de Franche-Comté, Belfort

2001

Paris, Centre National de la Danse

*Self Unfinished*, Théâtre de la Ville, Paris

*Self Unfinished*, Biennale d'Art Contemporain, MAC Lyon, Lyon

2000

*Self Unfinished*, Centre Pompidou - Paris

## COLLECTIONS

FRAC Franche-Comté (2022)

Centre Pompidou (1984, 2003, 2013, 2022)

Centre National des Arts Plastiques (1987)

Le photographe, et vidéaste, français Laurent Goldring effectue un travail sur le corps qu'il a lui-même nommé de manière générique *bodymade*. Ce néologisme est d'autant plus important qu'il énonce à lui seul le désintérêt pour un corps « naturel ». Goldring déclare : « Je ne m'attache pas à une nature du corps, mais à une chose complètement informée, manufacturée. Il n'y a pas transformation du corps en œuvre, mais démonstration de ce qui, dans un corps, est en excès sur la manufacture, ce que Bataille nomme « l'insurrection des organes » ». [13] Dès lors, les photographies de Goldring, et davantage ses vidéos, vont tenter de « déconnoter » le corps, de le libérer des signes qui le façonnent, qui l'identifient ordinairement : ni corps glorieux ni corps abject. L'équilibre à trouver est donc celui où le corps est libre de signes et pendant lequel la vidéo va devoir enregistrer ces instants rares et fugitifs. Ces instants ne peuvent être perçus que par un travail rendant le corps momentanément illisible, incapable d'envoyer des signes qui nous permettraient d'avoir de lui une image spécifiée. Il subsiste toutefois dans cette opération un certain nombre d'organes comme la peau et les membres qui vont remuer, se déplacer voire même se ré-agencer et offrir une vision unique sans signification. Chaque corps, unique, produit son propre *bodymade*.

La constitution de ces images fait appel à une procédure simple : un dispositif vidéographique en direct et en studio, images en noir et blanc, éclairage focalisé sur le modèle nu, plan fixe, fond noir, annulation de l'espace. Les modèles sont pour la plupart des danseurs tels Saskia Hölbling ou Xavier Le Roy. Ces danseurs travaillent tous sur le questionnement du corps en mouvement davantage que sur le type de geste que peut réaliser le corps. Le visage plongé dans le noir, soustrait au regard, les danseurs, nus, vont activer devant l'objectif de la caméra de micro-mouvements, de subtiles tensions habitant un corps devenu pour quelques instants informe par la destruction de l'image du corps entier, véhicule de connotations ici refoulées. Goldring filme délibérément l'échauffement des danseurs car c'est par définition, pour lui, le moment où les danseurs sont le plus près de leur corps, davantage concerné par lui que par ce qu'il pourrait donner à voir. Goldring dirige les mouvements du corps à travers son écran : « au commencement d'une séance de tournage je regarde à la fois le corps que je filme et le résultat à l'écran, puis, au fur et à mesure que les choses se mettent en place, le regard se focalise de plus en plus sur l'écran, c'est à l'écran que je m'adresse et que je donne des indications. Ou si je m'adresse au corps filmé, c'est en tant qu'il est un délégué de l'image, que c'est lui l'intermédiaire. Sans ce dispositif, il ne peut y avoir véritablement de découverte, ni de construction. »

Les seules indications que Goldring donne aux danseurs consistent à préciser le regard sur une forme naissante et non pas à en créer une : « si une position de jambe, une forme de bras, une ligne d'épaule me semble pouvoir être à l'origine d'une image, alors je demande au danseur de s'arrêter sur cette position, de se mettre dans une sorte de boucle sur soi-même, de répéter ce mouvement jusqu'à faire disparaître les éléments qui empêchent de voir ce qui est intéressant : une jambe ne ressemble pas à une jambe, c'est-à-dire qu'une jambe ne ressemble pas à l'image habituelle qu'on peut avoir d'une jambe. » A travers cet exercice, le corps doit se construire selon des images et une énergie intérieures et non pas sur des images extérieures contaminées par des injonctions diverses. « Toute leur culture de mouvement est, autant que faire se peut, annulée » ajoute Goldring en parlant de ses modèles. [16] Et s'il donnait au départ des indications soumises aux possibilités anatomiques, il requiert désormais des images du corps qui se trouvent parfois être des impossibilités anatomiques. Réussir n'est désormais pas l'important, il s'agit davantage de voir ce que la réponse du modèle dégage comme forme nouvelle, comme geste nouveau. Comme Goldring aime à le dire, l'image ne ressemble plus au corps mais c'est au corps de tenter de ressembler à l'image vers laquelle il le dirige. On retrouve cette démarche chez Merce Cunningham avec son utilisation du logiciel *Life Forms*.

Chez Goldring, le corps, déconstruit, débarrassé de toutes les références artistiques et visuelles, rendu informe va peu à peu reprendre chair dans une modalité de présence précaire que l'image va tenter de capter. Ce corps retiré de l'assujettissement à la norme et au narcissisme n'est plus l'objet docile décrit par Foucault. La pureté des mouvements effectués, leurs simplicités font surgir de l'organisme un corps vierge de signes, archaïque, premier. Ce corps neutre est le résultat recherché par Goldring à travers le regard de la vidéo : un corps permettant

plusieurs métaphores ou images possibles.

Le questionnement qu'effectuent les images vidéo où chaque séquence est mise en boucle, la privant de durée mesurable, est celui d'un corps bâti sur une conception anatomique culturelle illusoire dans son désir d'unicité représentative. Il renvoie aussi au pouvoir de reproductibilité et re-conductibilité de l'image de ce corps. Le corps apparaît paradoxalement à cet instant dans sa fragilité immanente mais aussi dans sa puissance à engendrer des conformations inattendues aussi longtemps que notre regard se porte sur lui. Chaque observateur va s'accrocher à la forme qui lui est montrée pour tenter de reconstituer une image. Goldring dit à ce sujet : « il ne s'agit pas de transformer le corps en œuvre, mais au contraire de désœuvrer une histoire de la représentation. Tout à coup, par surprise, on voit surgir un Bacon, un Bosch, un Moore : ils disparaissent comme signature et se montrent comme une possibilité photographique du corps. (...) mon travail implique de « déconnoter » le corps. Ce n'est pas un travail au niveau du symbolique, mais au niveau de l'imaginaire qui, sans la médiation du symbolique, peut basculer dans le réel ». [17] L'image de ce corps s'épanouit sans limites et l'observateur se retrouve projeté dans des lectures sans fin. Et si Goldring a d'abord utilisé dans sa recherche le médium photographique, il a vite compris qu'elle ne faisait somme toute que montrer « des moments de force, des pauses qui ne pouvaient durer qu'une fraction de seconde, des espèces de prouesses ». [18] En effet, soyons vigilants, les images de Goldring que nous regardons ne sont que des photogrammes issus d'un film et si Bacon, Bosch ou Moore surgissent au détour d'une image, cette ressemblance, ce désir d'accrocher la forme à un fond, ici culturel, n'est en fait que le fruit du vertige taxinomique qui nous aspire et nous rassure.

Et si les modèles de Goldring soumettent à notre regard les résultats de leur connaissance du corps, ses mécanismes, ils nous prouvent aussi que la figure humaine est indestructible et que l'informe qui s'en empare dans la dynamique des micro-oscillations musculaires n'est de loin pas un résultat, mais dérive de mouvements. Georges Didi-Huberman dit à ce sujet : « [l'informe] tend toujours vers un impossible, il ne réalise en fait que l'impossibilité même d'un résultat définitif. Voilà pourquoi il n'est qu'une mise en mouvement ». [19] La compréhension et la connaissance du corps se réalisent dès lors dans ce processus de recherche d'équilibre, de va-et-vient, la mise en boucle de la séquence vidéo créant un rythme proprement biologique.

Cette recherche du corps menée par Goldring va être reprise selon les modalités de l'art scénique par plusieurs chorégraphes dont Xavier Le Roy. En 1998, Xavier Le Roy, chorégraphe et danseur français, suite à une collaboration débutée deux ans auparavant avec Laurent Goldring, organise un projet collectif de recherches sur les images du corps et ses représentations, intitulé *Namenlos*. À la suite de ce projet, la même année, il crée son solo *Self-Unfinished*.

Une table, une chaise, trente-six lampes de néon. Un décor dépouillé pour une performance qui va questionner l'originalité du corps, son identité et examiner « le point de croisement entre « avoir » un corps et « être » un corps ». [20] Le corps de Le Roy se met en mouvement tout doucement, se plie et se métamorphose afin de trouver un état intermédiaire entre la forme et l'informe, entre une image/corps et une image dans laquelle ce dernier aurait disparu au profit d'un objet/corps. Le corps du danseur se métamorphose en une série impressionnante d'aberrations morphologiques qui, comme les images de Goldring, nous projette dans le monde des insectes ou dans celui de l'art. Le champ des données scientifiques, sociales et culturelles s'inscrit aussi rapidement dans ce corps déformé, décomposé puis analysé et recomposé. Autant de transformations, de points de vue que de connaissances. De cette manière, la chorégraphie de Le Roy remet en question notre perception des modèles influents du corps. Le moment où la tête disparaît dans les plis de ses vêtements, le corps explose en de multiples parties, ce que les artistes de performance des années 1970 comme Bruce Nauman ou Vito Acconci par exemple avaient déjà expérimenté. De l'informe éprouvé par Le Roy surgit simultanément et paradoxalement le monstrueux et l'évidence du corps biologique.

La lumière joue un rôle non moins important dans *Self-Unfinished*. Les trente-six tubes de néon ont pour rôle de briser tout aspect illusionniste. Mais au-delà de cette fonction de visibilité, la lumière crue révèle un corps sans ombres où tous ses mouvements deviennent perceptibles aux spectateurs. La lumière n'émane plus du corps comme dans les spectacles de Loïe Fuller ou comme chez Gisèle Tremey et Oleg Kulik. Le corps fait ici office d'écran sur lequel la lumière frappe violemment afin de le révéler. Le corps est ici lumineux non pas parce qu'il est la source du rayonnement mais bel et bien parce qu'il l'absorbe.

GALERIE MAUBERT  
20 rue Saint-Gilles 75003 Paris  
[galeriemaubert@galeriemaubert.com](mailto:galeriemaubert@galeriemaubert.com)