

NOËLLE PUJOL
1 RUE DIEUMÉGARD
93400 SAINT-OUEN
noelpuj@hotmail.com
<http://noellepujol.free.fr>
TÉL : 0687618479

NOËLLE PUJOL
-
DOSSIER ARTISTIQUE

BABY-F

Vidéo, 20 mn, 1999

Image, son, montage, production : Noëlle Pujol

Vue de l'exposition *Zac 99*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, 1999

« De vidéos en vidéos, Noëlle Pujol construit une vision du monde fondée sur l'observation de personnages qui, d'un côté présentent une certaine forme de marginalité, de l'autre un formidable potentiel d'occupation de l'espace humain et social. Ainsi dans "Baby-F.", une série de cinq vidéos consacrées à un "fou" de baby-foot, praticien et théoricien, littéralement habité, la caméra de Pujol n'a d'autre souci que de constituer le discours de son personnage, et sa présence physique, en un véritable objet mental. Ce à quoi celui-ci se livre relève en effet de la performance. Sa vie, entièrement consacrée à sa passion, est une performance et ce qu'il dit de cette activité de bistrot, ludique et sportive, recèle une analyse assez lucide des rapports sociaux en même temps que l'aveu d'un univers clos et très obsessionnel. Cela peut prêter à sourire, il n'empêche, et comme aurait dit Flaubert, grand amateur de ce type de vertige : "C'est énaurme !". »

Jean-Marc Huitorel



APPLE FACTORY

Vidéo, 3 mn, 2001

Image, son, montage, production : Noëlle Pujol

Filmé à Cork en Irlande, sur le site de l'Apple Factory, usine fabricant des cartes-mères pour ordinateur Macintosh, cette vidéo fait se côtoyer sur le même site deux âges. Celui post-industriel dont la marque Apple (avec son fameux logo « pomme arc-en-ciel ») est un des principaux représentants. Celui sans âge, d'un camp de gitans, entouré de détritrus et autres carcasses de voitures (jurant avec celles filmées lors de la sortie d'usine du personnel Apple).





TWINS

Vidéo, 3'40 mn, 2002

Image, son, montage, production : Noëlle Pujol

Cork, Irlande, 21 septembre 2001. Deux sœurs jumelles, Helen et Joanne, jouent avec leur skateboard et un fauteuil de paralytique trouvé dans les rues de Cork. Krystian Woznicki, critique des médias, les interroge au sujet de cette journée de deuil national en hommage aux victimes du 11 septembre 2001.





MARWEB

Installation vidéo et sonore, photographies
4 vidéos, 1 X 8 mn, 3 X 4 mn, 2003

2 impressions numérique lambda, 50 X 60 cm chacune.
Collection Fonds national d'art contemporain, Paris, 2003

Vue de l'exposition *From a global world*, Galerie Ludovic de Wavrin, janvier-mars 2003, Paris.



OASIS Net @ انترنت e



171



INTERNET

CYBERCafe





Communiqué de presse

NOËLLE PUJOL "Marweb" 17 janvier - 15 mars 2003

de Wavrin experiments project space de la galerie Ludovic de Wavrin

Carte blanche à Marianne Lanavère

Parallèlement à la série photographique des téléphones portables de Martin Parr, Noëlle Pujol présente Marweb, une installation composée de trois vidéos sur moniteurs, d'une vidéo projection et de photographies. Réalisée au Maroc en 2001, Marweb emprunte son titre à un moteur de recherche internet consacré au Maghreb et met en évidence des contradictions propres aux échanges économiques du monde contemporain. Chaque œuvre de l'exposition confronte à des niveaux différents, la persistance d'une tradition locale marquée par la main de l'homme aux signes d'une économie globalisante réglée par les technologies de masse.

Sur l'un des trois moniteurs, des chameaux, symboles de nomadisme néanmoins attachés à un territoire, se nourrissent dans des mangeoires faites à partir de barils Shell et Fina recyclés. Les deux autres vidéos captent des activités parallèles qui, même si elles échappent à une gestion économique directe, s'inscrivent pourtant au sein de réseaux : dans l'une, de jeunes garçons se sont appropriés une zone de poteaux électriques comme terrain de jeu; dans la dernière, un homme se livre à une gestuelle énigmatique sur fond de mosquée et de fils télégraphiques.

Dans la vidéo projection, la présence humaine est réduite à un moignon que guide la souris d'un ordinateur d'un café internet local, tandis que derrière la fenêtre labellisée du signe Windows la population locale poursuit ses activités quotidiennes.

Les deux photographies présentées dans l'exposition font partie d'une série de six tirages numériques captés à partir de rushes que l'artiste a choisi d'extraire de son montage. Montrées ensemble et par leurs tonalités similaires, les deux images semblent provenir du même environnement, mais établissent un rapport croisé entre paysage industriel et corps humain. Tandis que l'une est un plan du désert rythmé par des réservoirs d'eau, l'autre est un plan rapproché derrière une dune d'une masse corporelle.

Le projet Marweb est montré pour la première fois à Paris. Issu d'un processus de montage terminé fin 2002, il a été conçu au Maroc en mars 2001 dans le contexte d'un workshop organisé par le programme hors les murs du Palais de Tokyo Le Pavillon. Inscrivant son travail dans ce voyage collectif, tout en rejetant la position de l'artiste-touriste en quête d'images dépaysantes, Noëlle Pujol a observé et juxtaposé certains gestes et détails révélateurs des rapports entre corps humain et réseaux, identité culturelle et exotisme, mobilité et frontières économiques.

Le processus de montage de Marweb est celui qui définit plus largement l'œuvre de Noëlle Pujol, depuis ses entretiens-vidéos avec un compétiteur de baby-foot (Baby-F, 1999) jusqu'aux vues de caravanes et détritrus entourant le site d'Apple City en Irlande (Apple Factory, 2001). Réduisant ses moyens au plan fixe et à de courtes séquences, Noëlle Pujol propose les indices d'un récit à la limite du documentaire, dans lequel les symboles les plus lisibles d'activités économiques côtoient une représentation plus ouverte du corps et des identités.

VAD (Visite à Domicile)

Film vidéo, 25'07, 2002

Réalisation et image: Noëlle Pujol

Montage: Gabriel Humeau

Son et musique: Géry Petit

Production: Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, Tourcoing.

Ma mère a eu quatre enfants, tous ont été placés dans des familles d'accueil différentes. Trois d'entre eux, ont été confiés à des Instituts Médicaux éducatifs. VAD témoigne de ma première visite à domicile chez Edmonde.

VAD (Home Visit) shows one of these visits to Edmonde's house. The video portrays the inevitable relationships between the character and her surroundings. Sound plays an important role as an extension of the image, as an embodiment of the images, and the digital camera allows the distance to be reduced between the lenses and the character, so the portrayal gains a human proximity.



ESCLUSE

Installation vidéo sonore, 2 X 38 mn, 2003

Réalisation, image, montage : Noëlle Pujol

Conception sonore et musique : Géry Petit

Production : le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing

Moïse, un double de "Boudu sauvé des eaux" de Jean Renoir, posté sur son fauteuil de paralytique, tout à la fois observe et participe activement aux événements quotidiens de l'écluse. C'est par la présence de Moïse que j'accède aux écluses. Ses discours, ses gestes ne cessent de dialoguer avec ces espaces ; il y a comme un "devenir paysage" de sa parole. Ce n'est pas seulement la voix d'une petite histoire, mais celle d'un homme qui a été séparé du courant.

J'attends parfois toute une journée pour le voir surgir, suivre les traces de ses roues, au bord du canal. Face à lui, les portes de l'écluse : attendre le mouvement mécanique de la porte-guillotine, observer la Deûle, l'Escaut déplacer les péniches, les femmes, les hommes et les matières qu'elles transportent... Montée des eaux des femmes-péniches, engloutir les usines mortes, filmer les plans coulants... "Une écluse s'ouvre de soi-même à soi-même" disait Blanchot; aujourd'hui, je suis encore là, avec Moïse... Comment plonger dans le temps de l'écluse ?

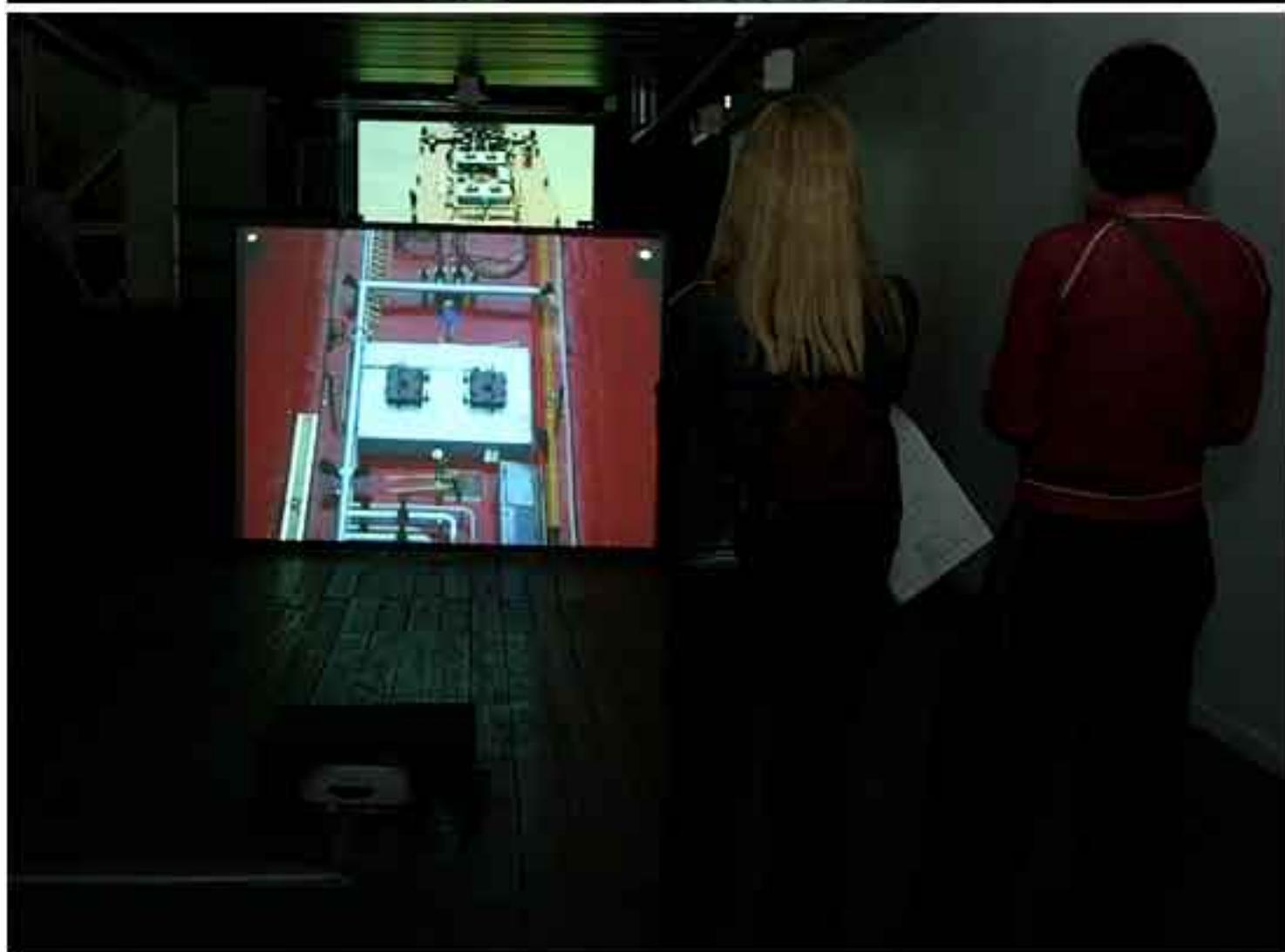
Moïse, twin-brother to the hero of Jean Renoir's "Boudu sauvé des eaux", seated in his wheelchair by the canal, observes and takes an active part in the daily events surrounding the lock. His presence provides me with an access to the lock.

His words and his gestures are in constant dialogue with the place; it is as if his speaking crafted a landscape. This is not only the voice of a small story, but the voice of a man that was cut off from the flow. Sometimes, I have to wait a whole day before he comes out and I can follow the marks of his wheels along the canal. In front of him is the lock: waiting for the mechanical motion of the sluice gate, watching the rivers Deûle and escault carrying their barges, the women, the men, and the materials on them. The water rises with the barge-women, dead factories sink, filming the flowing planes. "A lock opens from myself to myself", Blanchot once wrote. Today, I am still there with Moïse. How can one jump into the time of the lock?









ALLOHAJO

France, 2005, couleur, vidéo, 55 mn

Réalisation et image: Noëlle Pujol

Montage image: Andreas Bolm et Noëlle Pujol

Montage son: Géry Petit

Etalonnage : Eric Salleron

Production: Noëlle Pujol Réalisé avec le soutien de l'AFAA/Ville de Paris

Allohajo est un film qui s'attache aux derniers instants de vie d'une usine située au nord de Budapest, et plus précisément à l'ultime réparation d'un bateau condamné à l'inertie nommé le "Allohajo" ("bateau immobile", en hongrois). La reconstruction de la coque de l' "Allohajo" par des groupes d'hommes contribue par la seule présence de leurs corps et de leurs relations aux machines à organiser une forme de vie dans ce lieu en crise. Il y a mouvement là où il y avait fixité ; ne parle-t-on pas de "mouvement ouvrier" ? « *Nous n'avons toujours pas remarqué que l'effondrement politique de l'Est a entraîné avec lui toute théorie du travail humain. Car, aussi perverses soient les formes du socialisme qu'on aura vues à l'œuvre dans ce qui s'est appelé le Bloc de l'Est – il y avait là l'idée que l'homme lui-même produit sa réalité, et que du mode d'organisation du travail dépend la forme de cette réalité, son degré d'humanité.* »

Klaus Theweleit, Memory pictures suivi de One + One, Edition théâtre typographique, 2000. p.89.



ESCLUSE / ALLOHAJO

Le Triangle, Rennes, 17 sept / 23oct 2004

Propos recueillis par Yvette Le Gall

Vous réalisez des films depuis 1998. A quel moment avez-vous commencé vos recherches pour ESCLUSE ? La décision de le présenter comme installation-vidéo comment est-elle venue ?

C'est en 2003, dans le cadre du programme de recherche au Fresnoy, Studio des Arts Contemporains à Tourcoing, que j'ai initié ce travail documentaire dédié au réseau fluvial.

Géry Petit, qui a réalisé la musique de mon film VAD (Visite à domicile), avait commencé à prendre des sons d'écluses. Puis ce fut la rencontre mutuelle avec Moïse, qui entretient un rapport physique immédiat avec l'écluse du grand carré à Lille.

L'écluse est un espace cinématographique : espace, temps, mouvement sont reliés dans ce lieu unique. Mais comment approcher ce lieu ?

J'ai entrepris de longs repérages, cherché avec minutie des lieux de tournage situés entre le Nord de la France et la Belgique. Dès le départ, je voulais réaliser une installation vidéo, garder une relation très forte à l'espace. Je souhaitais créer un espace plastique. L'installation vidéo Escluse est constituée de deux films de durée identique, 2 X 38 mn. L'écran 1 est réservé aux plans larges qui ont une continuité longue dans le temps (plans séquences). L'écran 2 touche à l'humain. Une série de vues discontinues des personnages, hommes et femmes, apparaissent et disparaissent à l'intérieur du cadre.

Les deux écrans sont de dimensions différentes, ils sont disposés face à face, en situation de dialogue. Le spectateur est invité à déambuler à l'intérieur de cet espace, à trouver sa place. La bande sonore a été pensée comme une matière esthétique, elle a donné lieu à une spatialisation particulièrement soignée afin d'accroître et de parfaire l'effet "d'immersion virtuelle".

Suite à ESCLUSE vous avez entrepris de réaliser ALLOHAJO. Comment cela s'est passé ?

J'ai vécu pendant trois mois à Budapest dans le cadre d'un programme de résidence d'artiste. Durant ce séjour, j'ai aimé me rendre au nord de Budapest, rester dans la zone industrielle ; c'est là que j'ai découvert le dernier chantier d'une usine : la réparation d'un bateau nommé ALLOHAJO ("bateau immobile" en hongrois). Allohajo est une sorte de Nautilus en ce sens qu'il est silencieux et immobile, c'est une machine morte. Il est privé des deux caractères fondamentaux de l'objet technique, le mouvement et le fonctionnement. J'ai filmé un "voyage immobile". Seuls les corps des ouvriers sont en mouvement. Allohajo se situe entre quelque chose qui s'achève et quelque chose qui commence.

La saison des expositions s'appelle Passe temps, une invitation au visiteur à prendre son temps, à se laisser aller activement à regarder, à venir, à revenir... Dans ces deux films quel est votre rapport au temps ? Vous dites par exemple que l'écluse est une machine à perception. L'eau n'est-elle pas une métaphore de l'écoulement du temps ?

Dans mes projets, je regarde, j'observe, j'attends longuement. Je suis dans l'attente que quelque chose se passe ou se révèle, ce qui est montré, c'est le temps de la vision. L'écluse est un intervalle, une pause, un arrêt qui rend attentif aux temps.

L'écluse ne vaut que parce qu'elle est traversée. Ponctuée d'entrée et de sortie, c'est un lieu de transition par excellence. Chaque moment de la vie active d'une écluse a une durée imposée et limitée que j'ai associé au temps d'enregistrement des images.

Faire le choix du plan séquence me permettait d'inscrire "le temps de l'éclusée", l'attente des visages, le temps de l'écoulement des eaux lors du passage d'une péniche.

Placer la caméra sur les portes de l'écluse générerait mécaniquement des panoramiques. Il s'agissait de plonger dans le "temps de l'écluse", de relier l'espace et les choses, de créer un rythme fondé sur la tension des déplacements entre plans fixes et mouvements.

Dans les deux projets, j'ai souhaité mettre en rapport des matières et des mouvements.

Au montage, travailler avec le temps, retenir un mouvement de corps, sentir le rythme, la respiration de leur geste se développer.

Allohajo a une structure en trois temps, trois parties constituées de blocs d'inégales durée qui suggèrent les phases d'évolution du travail, de la fabrication de la coque, aux retouches minutieuses, et ce, jusqu'à l'impossible départ. Portée par la musique des voix des ouvriers et les sons de leur espace de travail, j'ai fait le choix de ne pas traduire leur dialogue. Je voulais prendre la langue hongroise comme une matière sonore. A ce propos, la traductrice Zsuzanna Gahse définit quelques traits de caractère de la langue hongroise comme suit : les relations de spatialités – devant, dessus, en passant par, à travers – sont plus facile à décrire qu'en allemand, en revanche l'orientation dans le temps est moins bonne, il n'y a qu'un passé, un présent et pour ainsi dire pas de futur.

Et le choix de la caméra DV pour filmer ?

Je choisis de tourner avec une caméra DV afin de réduire les distances, de privilégier une relation humaine avec les protagonistes de mes projets. Il me semble primordial de ne pas déléguer mon regard. Faire le choix d'une caméra DV me permet de faire moi-même les essais, d'être dans une situation de tournage permanent. Techniquement, le fait d'être seule est plus compliqué, mais cela m'amène à me retrouver dans un contexte où je remets constamment en question ma place, le choix de mon cadre, de mes plans. Aussi, je suis obligée de préciser mes choix à chaque instant.

Pour Escluse, filmer avec une caméra DV ce temps de travail me poussait à avoir une gestuelle spécifique. Ma caméra devenait une corde à rouler, à nouer, il s'agissait de retrouver une force de travail inscrite sur ces corps.

Le travail de post production dont on parlait, le travail de la couleur, de montage est la part artistique ? Est-ce que le tout se mélange ?

Pour Escluse, l'image vidéo a été redessinée : la lumière et les couleurs ont été retravaillés afin de retrouver une certaine picturalité.

L'utilisation d'une station de travail graphique telle que "Smoke" (logiciel dédié à l'image en mouvement) m'a aussi permis de mettre en mouvement des formes fixes, de découper une partie de l'image pour la mettre numériquement en mouvement. La première séquence de l'écran 1 montre des cheminées d'usine qui glissent de l'image, jusqu'à leur disparition.

Aujourd'hui de nombreux artistes utilisent la vidéo et filme la réalité du monde contemporain. Françoise Parfait que nous invitons au printemps dit : « La dimension documentaire des projets artistiques est symptomatique dans le changement des rapports entre art et document ». Pourquoi êtes-vous attachée à cette relation au réel et comment apportez-vous cette part artistique à votre travail ?

Pour les deux projets, je montre des gens qui accomplissent un travail devant la caméra. Escluse, montre des hommes et des femmes, "travailleurs des eaux" aux prises avec le réel, leur corps sont nés dans cet élément et ne peuvent vivre qu'en relation avec cet univers aquatique. Ils se heurtent non seulement à une matière, mais aussi à une économie.

L'un des mariniers dit : "Ce n'est pas un métier c'est une maladie". Avec ces images, je voulais rendre visible une communauté oubliée. Révéler des existences et des individualités. Ici se joue aussi un rapport à la honte, à la dignité ; comment construire son individualité en repoussant le passé de ses parents mariniers ?

Avec Allohajo, c'était aussi une manière de retrouver un temps historique, découvrir un sujet questionnant une forme de socialisme, une théorie du travail dans un pays de l'Est.

ISA (Ile Saint Aubin)

5 vidéos en boucle, 1 X 16 mn – 4 X 4 mn, couleur, 2005

Installation vidéo et sonore, 5 écrans de projection.

Commande Audiovisuelle, Exposition Universelle d'Aïchi, Ville d'Angers, 2006

Vue de l'exposition *Exposition Universelle d'Aïchi*, Pavillon de la France, sept 2005 / janvier 2006, Aïchi, Japon

« Noëlle Pujol, a video maker, has captured in film the gestures and faces of the various people who take part in this venture. She simultaneously projects images on to 5 separate screens – an insect hunter, an electrode fisherman, a taxidermist, a female farmer... They are filmed close-up and without sound, with remarkable care and tenderness. Their hands, expressions and faces are an eloquent portrayal of the gestures of those who take an active part in a sustainable development that seeks to reconcile nature with mankind ».



ISA (Ile Saint Aubin)

Exposition Universelle d'Aïchi, Pavillon de la France, sept 2005-janvier 2006, Aïchi, Japon

L'installation vidéo et sonore ISA (Ile Saint Aubin) est constituée de cinq films de durées différentes, 1 X 16 mn, 4 X 4 mn. Ils sont projetés sur des écrans de rétroprojection de dimension identique.

Le dispositif multiple écrans se compose d'un écran central réservé au paysage et de quatre écrans latéraux (2 X 2 écrans) dédiés au portrait .

Le paysage est un plan séquence, un travelling de 16 mn correspondant au temps des 4 portraits de 4 mn chacun, diffusé en boucle (4 X 4 mn).

L'installation invite à une circulation, une expérience physique de l'île.

Selon l'angle de vision du spectateur, les séquences filmées fonctionnent en tryptiques ou en dyptiques.

Au commencement, trois écrans se dressent devant nous : le paysage au centre, les agriculteurs à droite, les pêcheurs à gauche.

Quand on s'engage vers la gauche, deux films projetés dialoguent : les agriculteurs et une chasseuse d'insecte...

Poursuivant le circuit, un nouveau tryptique apparaît : chasseuse d'insecte, paysage, taxidermiste préparant la tête d'un oiseau...

Enfin, un deuxième dyptique combine le taxidermiste et le groupe des pêcheurs.

La bande sonore et musicale réalisée par Géry Petit s'attachent aux cinq films, elle est pensée comme une matière esthétique liant les corps des portraits et le paysage.

ISA (Ile Saint Aubin) : un "contre espace", un espace des utopies, un lieu réel hors de tout lieu.

L'île : une protection naturelle, une zone tampon qui protège la ville d'Angers des eaux.

Un paysage-travelling : un plan séquence de 16 minutes, généré par le mouvement des eaux, dessine et rend visible la matière de l'île.

Un extrait de géologie : un mur de terre, un membre abstrait.

ISA (Ile Saint Aubin) : un monde de corps qui à partir de leurs expériences singulières construisent des expériences communes.

L'île : un territoire, un espace vécu, le lieu de subjectivités.

Rencontrer les agriculteurs Adrien et Lucie, le mouvement protecteur de leur tracteur, Johanna, chasseuse d'insectes, spécialiste des chrysopes dont les larves sont utilisées pour les luttés par lâchés inondatives, Michel, taxidermiste, restituant le comportement réel d'un cygne, les pêcheurs armé du « modèle héron » outil d'analyse d'une pêche électrique dans les canaux de l'île...

Portraits en mouvement de personnes dont la vie quotidienne est intimement liée à cette zone humide.

L'attention est portée aux corps et aux gestes.

Montrer comment ces personnages s'approprient l'espace et le temps de l'île, chacun en fonction de son champ d'intérêt.

Comment ils utilisent les ressources naturelles de l'île et essaient de les améliorer, de les augmenter ?

Comment les corps réagissent et résistent dans cet espace naturel ?

Faire rencontrer ces différents champs : créer une chaîne biologique, une division sociale des tâches.

Ne pas inventer des personnages mais montrer des rapports nouveaux entre les personnes et les choses, parcourir des formes intermédiaires.

Se mouvoir à la frontière de plusieurs mondes.

Montrer un processus, non un aboutissement.

LE PREPARATEUR

France, 2006, couleur, vidéo, 37 mn

Réalisation et image: Noëlle Pujol

Montage image: Andreas Bolm et Noëlle Pujol

Son: Géry Petit

Mixage son: Mikaël Barre

Production: Noëlle Pujol Réalisé avec le soutien de artplatform

Une seule opération tout au long de ce film : la transformation d'un cygne en lui-même. On y suit en effet le travail d'un taxidermiste qui d'abord évide, désagrège le cadavre d'un cygne blanc pour lui redonner progressivement allure, maintien jusqu'au moment ultime de la pose de l'œil qui clôt le processus. La lente métamorphose des couleurs, des matières organiques, des matériaux artificiels et des formes occupe les plans qui sont un hommage rendu à la patience artisanale. Noëlle Pujol sait toutefois faire de la simplicité qu'elle a choisi l'instrument d'une ambiguïté riche de lectures. Sans omettre le rapport de l'animal et de l'homme, ni le passage ambigu de la vie à l'artefact, le film oscille entre la littéralité de l'ouvrage et de sa peine et l'ouverture métaphorique qu'il esquisse. Le taxidermiste y devient un double du cinéaste, qu'on apercevra d'ailleurs furtivement à un moment clef. (Jean Pierre Rehm)

One single operation throughout the film - the transformation of a swan into itself. We follow the work of a taxidermist who first empties, then breaks up the body of a white swan to gradually give it an appearance and support until the final moment when he places the eye, finishing the process. The slow metamorphosis of the colours, organic matter, artificial materials and forms fill the screen, paying tribute to the patient craftsmanship. Yet Noëlle Pujol knows how to use the simplicity she has chosen to create ambiguity on several levels. Without omitting the relationship between man and animal, nor the ambiguous passage from life to artefact, the film oscillates between the literalness of the work and the painstaking process and the metaphorical opening it sketches. The taxidermist becomes the filmmaker's double, which we notice fleetingly, incidentally, at a key moment.



Comment est né le projet du film ?

En 2004, j'ai été invitée à réaliser une installation vidéo pour le Pavillon de la France à l'occasion de l'Exposition Universelle d'Aïchi au Japon (2005).

Le projet consistait à réaliser une série de portraits vidéos de personnes dont la vie quotidienne est intimement liée à l'Île Saint Aubin, paysage aquatique, située à proximité d'Angers. L'installation vidéo et sonore ISA (Île Saint Aubin) est constituée de cinq films projetés sur des écrans de dimension identique. Sur l'écran central, un film, un plan-séquence, un travelling de 16 mn réservé au paysage. Sur les quatre autres écrans, les portraits, placés latéralement. Portraits d'agriculteurs, d'une biologiste « chasseuse » d'insectes, de pêcheurs et d'un taxidermiste incarnant le « protecteur » d'oiseau.

Le processus de naturalisation d'un cygne a été suivi depuis la réception du corps mort de l'oiseau jusqu'à son installation dans les salles du Museum d'Histoire Naturelle d'Angers. Seules les images terminales ont été utilisées pour cette installation vidéo, 4 minutes, images consacrées à la pause de l'œil, ce moment particulier, où l'animal semble retrouver la vie.

Avec *Le Préparateur*, il s'agissait de retrouver le processus, le travail en actes, depuis la sortie du congélateur du corps mort du cygne, son démontage (séparation corps/peau) jusqu'au remontage. Le taxidermiste est pour moi une figure du travailleur, il démonte le cygne pour le remonter...

J'ai retrouvé ces citations que j'avais notées, et qui ont joué un rôle au cours du travail de montage du film. La première de Vilem Flusser m'a notamment incitée à intituler le film *Le préparateur* : «Le mot latin apparatus vient du verbe apparare qui signifie "préparer". Le latin comporte en outre le verbe praeparare, qui signifie lui aussi "préparer". Si l'on veut saisir en français la différence entre les préfixes ad et prae, peut-être pourrait-on traduire apparare par "apprêter". Dès lors, un "appareil" serait une chose tenue prête qui est à l'affût de quelque chose, et une "préparation" une chose tenue prête qui attend patiemment quelque chose. Photographier, voilà ce dont l'appareil photo est à l'affût, et en vue de quoi il s'aiguise les dents» (Vilèm Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*). Quant à l'autre, il s'agit de Nietzsche, et provient du *Gai Savoir* : « le privilège des morts est de ne plus mourir ».

Donc, parmi les quatre personnages, choisir de prolonger le travail avec le taxidermiste n'est pas dû au hasard. Cette activité ne serait-elle pas aussi pour vous une métaphore du cinéma documentaire ?

Entrer dans le laboratoire d'un taxidermiste, c'est accepter de vivre un huis clos, d'évoluer dans un espace réduit avec pour protagonistes un cygne mort et un préparateur.

Je suis arrivée dans cet atelier de recherche souterrain, comme on entre dans un film noir, avec pour énigme un oiseau mort soumis à une opération de dissection. Je devrais dire deux corps de cygnes, amplifiant l'aspect fictionnel de mon expérience car une doublure a été nécessaire pour filmer la première séquence de l'enlèvement du cadavre. La dépouille du « cygne 1 » était en attente de décongélation. La taxidermie a pour but de reconstituer le corps d'un animal mort de lui donner un semblant de vie. Le but est fictionnel mais "le travail en actes", transformer un corps mort immobile, le vider pour ne garder que la peau, touche une forme documentaire. L'expérience documentaire réside dans sa capacité à entrer de front à l'intérieur d'un processus, chercher le lieu d'un déplacement esthétique, une figure de la déconstruction, où le fragment peut devenir un appui sur le réel. Dans ce film, on suit l'évolution d'un animal, son développement à partir d'une pratique des petits métiers, mais on est aussi face à un film en train de se faire. Un film qui travaille sur les formes de glissements des arts : comment à partir d'un corps mort passer de la photographie au dessin de la sculpture au théâtre ?

Au cours du film, vous apparaissez furtivement à l'écran. Pourquoi ce choix, et plus précisément pourquoi à ce moment-là ?

J'apparais au moment où l'image se dépouille, se vide, devient plus abstraite, pour se transformer en une scène de théâtre, dans une profondeur noire. J'ai eu le sentiment comme dans un tableau de faire entrer dans le cadre ce qui se trouve derrière le tableau. Instant où j'ai senti que j'étais devenue à mon tour le modèle pour la reconstitution du cygne.

Propos recueillis par échange internet, juin 2006
Journal du FID Marseille, 8 juillet 2006

*C'est pas la peine de savoir où l'on va, faut y aller.
On cherche tout le temps des lieux pour le cinéma alors
qu'il y a tellement de lieux qui cherchent une caméra.*
Marguerite Duras

BOUM !

Noëlle Pujol y est allée. Elle a trouvé ceux qui la cherchaient. Des rencontres « arrangées », de celles qui ne doivent rien au hasard, bien au contraire. D'un côté, les vies du réel à l'état de veille, cloisonnées dans leur état d'être au monde, de l'autre le cinéma, qui « [...] grâce à la dynamite de ses dixièmes de seconde, fit sauter cet univers carcéral, si bien que maintenant, au milieu de ses débris largement dispersés, nous faisons tranquillement d'aventureux voyages. ¹ »

RENCONTRER QUI/QUOI ?

Il est d'un intérêt tout particulier d'évoquer ici les raisons du choix des sujets de Noëlle. Certains pourraient rapidement conclure à la séduction d'une prétendue marginalité de ces personnages ou au soi-disant « exotisme » d'un quotidien ordinaire. Rien de tout cela dans les intentions de l'artiste. L'opération visée est d'une tout autre nature, semblable aux paroles de Gilles Deleuze dans *l'Abécédaire* quand il évoque la notion de rencontre. Il dit ceci : « les rencontres ne se font pas avec les gens mais avec les choses ». Loin de nous l'idée de considérer l'approche de Noëlle entachée d'une quelconque misandrie, la chose est bien plus belle. Ce qu'elle voit d'abord dans ceux qu'elle choisit, c'est leur immense capacité à « faire image » ou en d'autres mots, à se REPRÉSENTER à elle et non pas simplement à se présenter à elle.

MICHEL

Michel, c'est Le Préparateur. Celui qui est en charge de la représentation des animaux au Muséum d'histoire naturelle à Angers. Dans le film, Michel prépare le cygne (son premier) pour la « parade ». La tâche est délicate, on le sent et les gestes précis. Il est question de chirurgie dans un premier temps. À l'animal, il faut d'abord ôter ce corps mort pour lui en fabriquer un autre, « plus éternel ». À l'étape suivante, le corps est vide et Michel laisse paraître son malaise. On le comprend, il est l'auteur de la « décomposition » du cygne. Vient ensuite le moment de la « reconstruction ». Il s'agit alors de Michel, en sculpteur qui façonne un nouveau corps à partir du modèle de l'ancien. *Le Préparateur* se concentre pour son ultime action : la pose de l'œil et avec elle, le gage d'une vie nouvelle.

LES REPRÉSENTATIONS DE MICHEL

Michel vu par Noëlle déborde de la simple identité de taxidermiste. L'éventail des pratiques est bien plus large : le photographe, le médecin qui opère, le boucher qui découpe, le sculpteur, le couturier qui ajuste l'habit. Nulle schizophrénie du Préparateur mais le travail du cinéaste confié, par procuration, à son personnage. Michel, c'est le cameraman vu par Benjamin. C'est-à-dire comme un chirurgien qui « pénètre en profondeur dans la trame même du donné » et qui « recompose selon une loi nouvelle¹ ». Michel, c'est aussi le « monteur » du corps de l'animal. Il est aussi l'artisan-artiste non pas comme un double de Noëlle mais bien d'avantage ici comme double du Cinéma.

1. Walter Benjamin, *Œuvres III*.

ALLOHAJO

Le nom sonne comme un appel à l'écoute. Mais de cette histoire, on ne saura que très peu de choses. Premières images : un plan fixe sur une construction métallique. Sur la gauche un escalier qui m'invite, moi spectateur, à embarquer dans l'aventure. L'arrivée des ouvriers me signale autre chose. Il s'agit d'un chantier, c'est sûr. Le plan suivant ne me donne que peu d'indices. Une énorme plaque de tôle envahit l'image. On est dans la matière ici. Ce qui vient ensuite montre des ouvriers à la tâche. Ils découpent, ils soudent, ils cognent, ils peignent, ils manipulent. On oublie la caméra, sa présence est discrète, elle est fixe. Tandis que la bande son, elle, insiste sur la brutalité des sons produits par les gestes ouvriers. Un plan large situé dans les derniers moments du film nous renseigne sur la nature du travail. C'est un chantier naval qu'il est impossible de localiser. Aucun commentaire pour nous éclairer. C'est pourquoi ce film vise autre chose. Quoi ?

CHANTIER CINÉMA

Le geste ouvrier devient ici geste de création. On l'aura compris, on nous parle de cinéma et de sa « mécanique ». Pour preuves les figures de l'ouvrier : l'ouvrier/acteur qui enfile son costume, l'ouvrier/preneur de son qui porte un casque, l'ouvrier/monteur qui coupe et qui soude, l'ouvrier/étalonneur qui modifie les couleurs, l'ouvrier/machiniste qui règle les outils. D'autres indices encore : la bobine de fil métallique qui rappelle la pellicule ou ces rails qui sont ceux d'un supposé travelling. Ultime référence au cinéma : la sortie du chantier en guise d'hommage à celle, inaugurale, des frères Lumière.

RÉCEPTION

Deleuze écrit dans *Pourparlers* : « Dire quelque chose en son propre nom, c'est très curieux ; car ce n'est pas du tout au moment où l'on se prend pour un moi, une personne ou un sujet, qu'on parle en son nom. Au contraire, un individu acquiert un véritable nom propre, à l'issue d'un véritable exercice de dépersonnalisation, quand il s'ouvre aux multiplicités qui le traversent de part en part, aux intensités qui le parcourent (...), une dépersonnalisation d'amour et non de soumission. On parle du fond de ce qu'on ne sait pas, du fond de son propre sous-développement à soi. On est devenu un ensemble de singularités lâchées, des noms, des prénoms, des ongles, des choses, des animaux, de petits événements : le contraire d'une vedette. »

CÉLINE SARAIVA

Le Ver

France, 2006, Vidéo, 12 mn, format 16/9

Réalisation et image: Noëlle Pujol

Montage image: Andreas Bolm et Noëlle Pujol

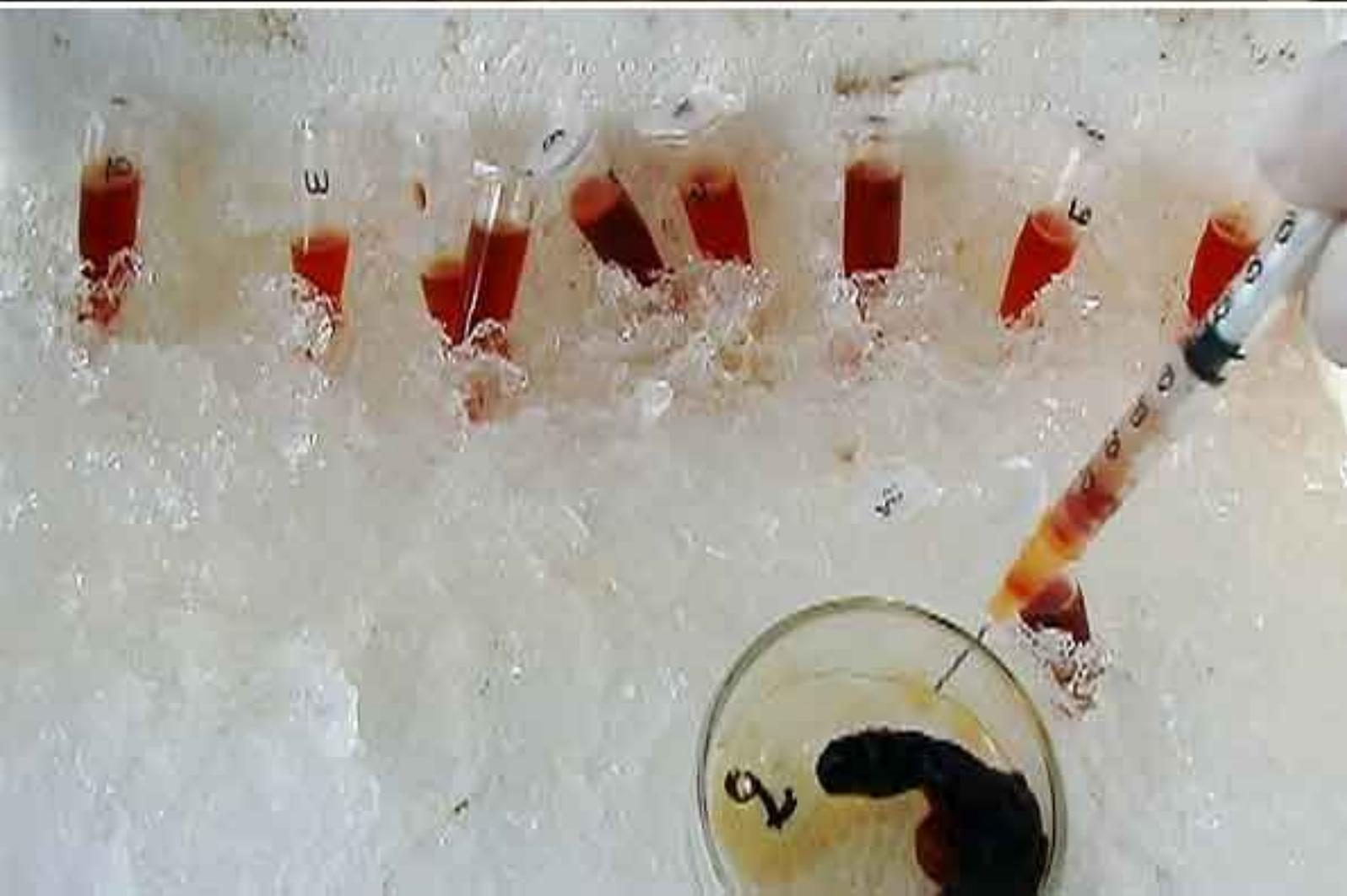
Son: Géry Petit

Mixage son: Mikaël Barre

Production: ODDC des Côtes d'Armor, Galerie du Dourven

Un cimetière. Un paysage proposé et, avec lui l'amorce d'une possible narration. Suivent la seringue les gants blancs les éprouvettes... Tout laisse à penser que nous avons basculé dans un laboratoire scientifique. Il s'agit de la manipulation d'un ver. On lui prélève du sang. Du rouge sur du blanc. À la suite, la vie du ver dans son univers aquatique et le scénario d'une attaque organisée, celle d'une étoile de mer sur le ver. Un peu plus tard l'écran est comme vide. Puis surgît le ver rampant par le bas du cadre. Le son s'impose, c'est celui de la succion. Le ver est à nouveau vidé de son sang. Les recherches de la station biologique de Roscoff ont permis de mettre à jour des ressemblances entre le sang de ce ver et le sang humain. Mais là n'est pas le propos, c'est du vivant dont il s'agit. Plus précisément encore de l'Autre, dans l'étrangeté de son vivant, utilisé ici comme matériau. Disons le avec Deleuze : « à charge pour l'animal, rat, cheval, oiseau ou félin de devenir lui-même autre chose, bloc, ligne, son, couleur. » A charge pour Le Ver, de nous introduire à la perception d'un autre monde, celui d'un imaginaire fantastique où l'intimité du numérique côtoie la biologie marine.

The scientifics have discovered a human blood substitute in a Breton beach worm : the Arenicole Marina or fishermen worm.



ZÔON POLITIKON

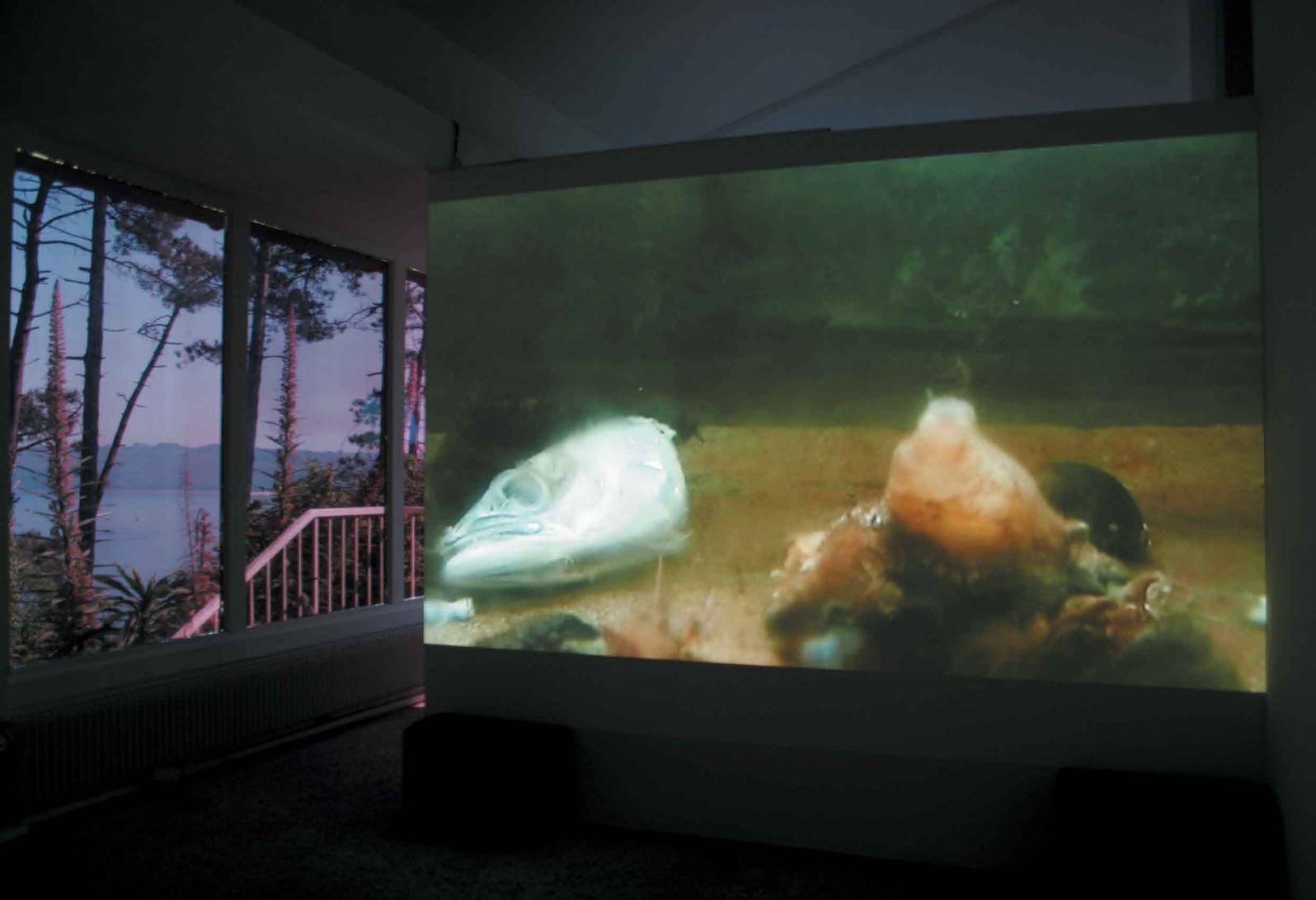
Installation vidéo sonore, 2 X 21'04, format 16/9, 2006

Vue de l'exposition *Zôon Politikon*, Galerie du Douvren, avril-juin 2006, Trédrez-Locquémeau

Noëlle Pujol a entrepris un travail de rencontre, un mouvement vers le réel, qui s'est dirigé vers la Station Biologique de Roscoff et plus précisément l'aquarium de recherche, un lieu chargé des temps, une ruine biologique agie ponctuellement par les gestes et la présence humaine des chercheurs-marins de la Station.

La salle panoramique de la Galerie du Douvren est modifiée en aquarium, une installation vidéo sonore sur deux écrans. Un environnement de deux projections simultanées et synchronisées proposant une réserve d'images et de sons. Sous surveillance, placés dans une trentaine d'aquariums, les animaux invertébrés sont filmés en gros plans. Griffes de crabes s'infiltrant dans les lignes de grillages, bouches d'oursins en mouvement, lents déplacements des étoiles de mer, araignées-crabes errantes, cannibales.

Zôon Politikon is a sound video installation on two screens. Filmed in the Oceanological and Sealife Center of Roscoff in France, Pujol closely watches the imprisoned animals in the aquariums. Claws of crabs penetrating the lines of wire nettings, mouths of sea urchins in movement, slow movements of the starfishes, wandering cannibal spiders. Pujols sounds and images of the « beasts » open up a perception of another world: that of a fantastic imagination where the intimacy of the digital technology goes along with the marine biology.







Timadeuc

Film vidéo couleur, 52 mn, 2007

Réalisation et image: Noëlle Pujol

Montage image: Andreas Bolm et Noëlle Pujol

Son: Andreas Bolm

Mixage son: Mikaël Barre

Production: Noëlle Pujol

Réalisé avec le soutien de l'ODDC des Côtes d'Armor et de l'Association des compagnons de l'Abbaye de Bon-repos.

Timadeuc a été réalisé pendant la Semaine Sainte, avec la participation de la communauté des moines de l'Abbaye de Timadeuc dans le Morbihan en Bretagne.

Articulée sur la scénographie particulière à chaque liturgie, vécue comme une œuvre commune, et sur la mise en exergue de la tension musicale des sons, chants et silence mêlés, ce film explore le rapport entre le corps, l'espace et l'architecture.

Vue de l'exposition Murmures, 3^{ème} Biennale d'art contemporain de l'abbaye de Bon-Repos, mai-juin 2007, Saint Gelven, Centre Bretagne.



Rien n'a été fait

Film vidéo couleur, 39'33, 2007

Réalisation : Ludovic Burel et Noëlle Pujol

Image : Noëlle Pujol

Montage : Claire Atherton

Mixage : Mikaël Barre

Production : Ludovic Burel & Noëlle Pujol

Réalisé avec le soutien de image / mouvement

Rien n'a été fait est à la fois un film autobiographique et un film sur l'ère postindustrielle et la reproduction sociale. Rassemblant quelques unes des images réalisées sur plusieurs années par les auteurs, ce film-essai déconstruit quelques uns des grands thèmes actuels, en accomplissant une traversée, celui du temps vécu dans l'usine, celui des techniques, du cinéma, du temps de travail détourné. Il livre aussi une succession de portraits, et peut-être ce qui dans l'ensemble des relations que le film établit, devient l'ensemble des relations à l'intérieur desquelles le travail de recherche et de réalisation des deux artistes auteurs du film se construit ou à l'intérieur desquelles ils se rencontrent.

Neo-established, we secretly infiltrated the factory, like a camp, a prison, or a safe where the door has been inopportunistically closed again, where we spent several years confined (were we forced into it by some power ?). From this temporal depth of field comes the effect of sedimented filmic materials (there's a mix of Super-8, 16 mm, Hi8, VHS, and DV). In this cemetery for machines —this imaginary museum where there are just photographs of "our ancestors, the robots"—, we have gradually changed into amateur archaeologists, or, to espouse documentary science-fiction, into the last survivors of the factory (Solaris version rather than Planet of the Apes). Dispersed over the 70,000 sq. feet of the company, the three zombie protagonists of Rien n'a été fait [Nothing's Been Done] attend to their micro-occupations (less compulsory labour however than adult training centre). Fordist legacy oblige, they all three cultivate the solo and the mono (the mono-task, the monody, etc.). There is Bernard, the bookbinder, who, with brown paper, typing paper and music, connects things (evocation of running images: several times over, he unwinds and rewinds a noisy roll of brown paper). The make-up artist, Jacqueline, who sets the tone for the "blue archive" colour of the film (its only word, too: she utters the long listing of the clothing she wears when she leaves the factory). Ludovic, keeper of the archives, who rummages through and gleans advertising images, ektachromes and "Girls and Machines" (printing machines that are at once prosthetic and mutilating). Much hard work is done on this long post-industrial Sunday in this self-managed holiday camp.



Alle Kinder bis auf eines / All the children but one

Allemagne, 2008, couleur, vidéo, 40 mn, format 16/9

Réalisation : Andreas Bolm et Noëlle Pujol

Image : Noëlle Pujol

Son : Andreas Bolm

Montage : Claire Atherton

Mixage: Cécile Chagnaud

Production : pickpocket production avec la collaboration de ZDF/3sat

En principe, il y a un temps pour vivre et un temps pour mourir. Mais parfois les deux coïncident. A Jaba, dans la plaine hongroise, le temps de vivre, c'est celui de l'enfance, du plaisir et du rêve, de l'insouciance et de l'indolence, de la toute-puissance et de la liberté. Le temps des 400 coups, des aventures trépidantes qu'on s'invente dans une carcasse de voiture, *King Kong* ou *2001, l'Odyssée de l'espace*, le temps de la nature et du jeu, des rixes dans les bois et des siestes au bord de l'eau, celui de la substitution d'un monde fantastique et féerique au monde réel, du livre de la jungle à l'école et à la société des hommes. Un temps riche, intense, présent et qui semble ne devoir jamais finir. Le temps de mourir, c'est le moment brutal, inattendu, d'une fracture, d'un destin aveugle et incompréhensible, d'une perte irrémédiable (la mort d'un camarade) et d'une dislocation (la révélation à chacun de sa solitude devant la mort), d'une implosion (la fin de l'harmonie) et d'un poison qui, en contaminant la joie de vivre, confisque à son profit ses formes d'expression (le dessin, la musique, le super 8), pour y substituer la mélancolie et le désarroi, et transforme les terrains de jeu d'hier en une terre de tristesse et de désolation qu'on ne songe plus qu'à fuir. (Yann Lardeau)

In theory, there is a time for living and a time for dying. But occasionally the two coincide. In Jaba, on the Hungarian plains, the time for living is that of childhood, enjoying oneself, dreaming, running wild, inventing exciting adventures in a gutted car, King Kong or 2001, Space Odyssey, the time for nature and games, brawls in the woods and napping by the edge of the water, a time when the real world is replaced by a fantastic and enchanting one. The time for dying is when the brutal eruption of a friend's death imposes melancholy and disarray on the joy of living and transforms yesterday's playgrounds into a land of sadness and desolation, to be avoided at all cost.



Museum für Naturkunde, Berlin, taxidermy in process, 2008

Suite de 4 photographies, impressions numériques lambda sur aluminium, 50 X 60 cm chacune
Collection Fond National d'Art Contemporain, Paris, 2010

«Taxidermy in process » poursuit ici mon travail de recherche sur la taxidermie, la figure animale et le politique au Muséum d'Histoire Naturelle de Berlin.







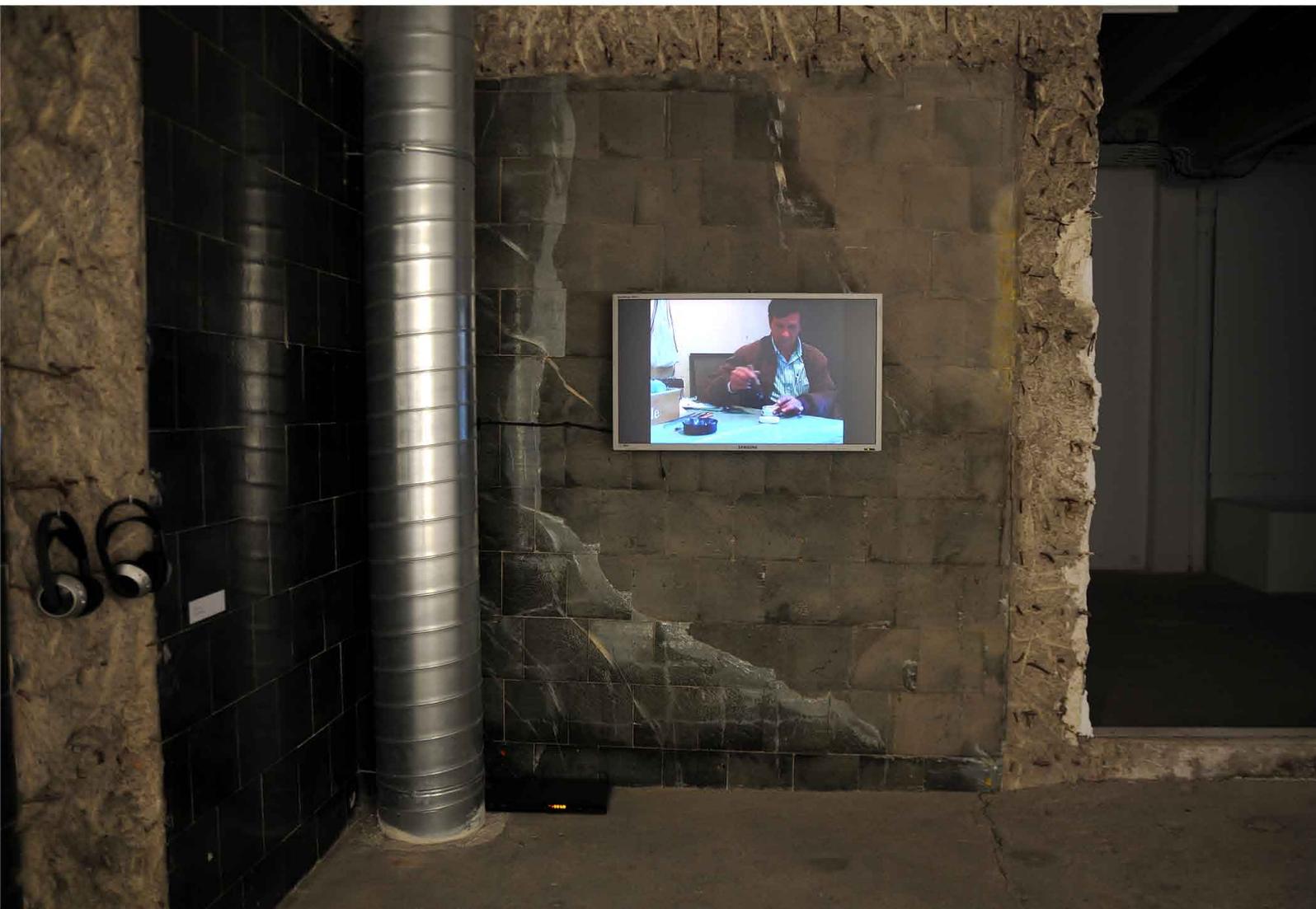
Vues de l'exposition, « **En vue... des manières de voir** » **la nature mise en images et en vitrine**, 15 mai au 22 août 2009 au Centre d'art Passerelle de Brest, France.

Exposition de la suite photographique « **taxidermy in process** » (2008) et de l'installation vidéo et photographique « **Les animaux de Tirana** » (2009)

Noëlle Pujol a passé trois semaines à Tirana en Albanie dans le cadre d'un programme d'échange artistique. Pour mieux accéder à l'histoire du pays, elle décide de s'appuyer sur la figure animale et plus particulièrement la collection des animaux naturalisés du Muséum d'Histoire Naturelle de la Rruga Kavajës ; c'est un espace ignoré, oublié, préposé à une activité de recherche scientifique et universitaire, aujourd'hui en état de dégradation. Un taxidermiste travaille encore dans son laboratoire. Il continue de porter l'irréalité du lieu de son atelier jusqu'aux salles obscures occupées par la communauté des animaux naturalisés. Ici l'animal est non seulement une figure de transition entre l'humain et l'inhumain, le vivant et l'inerte mais aussi porteur d'indices, de directions, d'un régime esthétique des arts où le processus d'hétérogénéité contient une secrète dimension politique.

La vidéo « oiseau en cage », montre le seul animal en mouvement devant l'architecture du Muséum, où les bruits de la ville de Tirana viennent se mêler à l'appel à la prière du dernier jour de Ramadan. La série « Nanook à Tirana » fait résonner un nom de cinéma (*Nanook of the North* de Robert Flaherty, 1922) avec l'identité de Fatos Nano, représenté avec une coiffe indienne, ancien premier ministre et président du Parti Socialiste d'Albanie. Sur le mur du Muséum, un graffiti porte l'inscription "NANO IK" [NANO DEHORS] sur lequel un partisan a recouvert la lettre i par la lettre o pour signifier "NANO OK" [NANO OUI].

L'installation photo et vidéo « Les animaux de Tirana » est aussi visible sur internet sur le site de la revue Leucothéa dont la vocation est de susciter et d'accueillir des études critiques à propos de l'œuvre de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, et, partant, de s'ouvrir à des contributions multiples autour de la question de l'art cinématographique et de ses rapports au monde actuel, à la poésie, à la littérature, à l'art contemporain. <http://www.revue-leucothea.com/>





Série « Nanook à Tirana »

4 photographies numériques lambda contre collées sur aluminium dibond avec châssis au dos, dimensions variables, 2009

Collection Fond National d'Art Contemporain, Paris, 2010

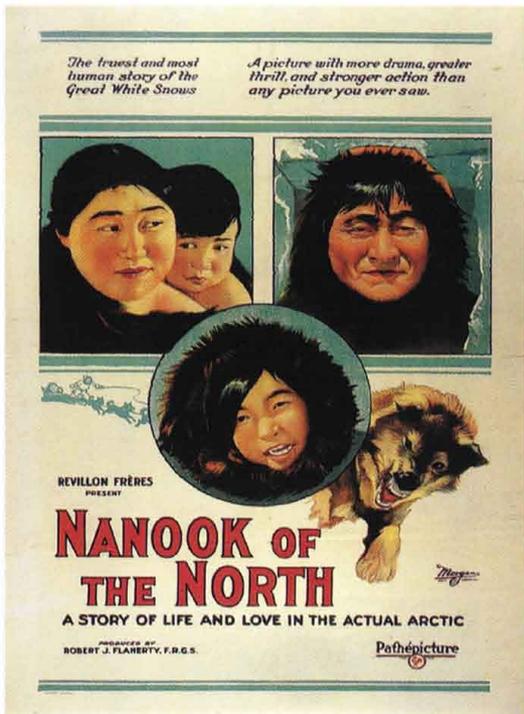
La série « Nanook à Tirana » est composée de 4 photographies couleur de formats différents. A partir d'un graffiti, d'un mot écrit « Nanook » découvert sur la surface du mur du Muséum d'Histoire Naturelle de Tirana, se dresse ici une autre histoire du cinéma, le re-montage d'une autre histoire politique.

Photo 1 : Tirana, Rruga Kavajës, graffiti tracé sur le mur du Muséum d'histoire naturelle.
50 X 60 cm, tirage numérique lambda contre collé sur aluminium dibond avec châssis au dos.

Photo 2 : Phoque (Sarande, 1984), animal collection, Muséum d'histoire naturelle, Tirana.
40 X 50 cm, tirage numérique lambda contre collé sur aluminium dibond avec châssis au dos.

Photo 3 : "Nanook of the North", Poster du film de Robert J. Flaherty, film documentaire muet, Noir et Blanc, 79mn, 1922, USA / France.
50 X 33 cm, tirage numérique lambda contre collé sur aluminium dibond avec châssis au dos.

Photo 4 : "Fatos Nano", portrait en chef indien.
32,5 X 39,5 cm, tirage numérique lambda contre collé sur aluminium dibond avec châssis au dos.



Animaux entre-eux

Projection vidéo en boucle, 9 mn, couleur, muet, 2009

Isolés dans des plans séquences, portraits en gros plan des animaux naturalisés résistant avec leurs yeux de verre à l'oubli, témoins d'autres temps où ils furent offerts en signe d'alliance politique. Dans ce temps suspendu, on est saisi par la permanence post-mortem d'un plumage, par la capacité de ces reliques à résister à l'oubli et à la décomposition des êtres. Dans un régime fragilisé par l'instabilité, par un recours trop fréquent aux stratégies de la tabula rasa, ces animaux frappent par leur immobilité et par le sentiment rassurant de stabilité qu'ils apportent.



Les Animaux de Tirana

En septembre-octobre 2008, j'ai passée trois semaines à Tirana dans le cadre d'un programme d'échange artistique réunissant cinq artistes albanais, deux artistes allemands, deux artistes français. Par où commencer avec cette ville ? Alors, d'abord, la traverser en voiture, en taxi, l'arpenter à pied aussi, entrer de front dans l'impossible circulation. C'est une ville qui commence dangereusement, une expérience de l'accélération, où les rythmes et les vitesses se mélangent. Comment se repérer ? Une idée de départ, une idée d'avant le voyage : faire un détour par la figure animale pour accéder à l'Histoire de l'Albanie. Quels animaux ? Ceux que j'ai rencontrés et pris en photo à l'épreuve de la rue, ce « trottoir roulant » dont parlait Marcel Proust. Et ceux, également, appartenant à la collection des animaux naturalisés du Muséum d'histoire naturelle de Tirana que j'ai choisi de filmer avec une caméra vidéo. Pourquoi deux outils, deux régimes d'images, à deux endroits différents de la ville ? Faire l'expérience de la rue, c'est enchaîner les micro-événements, trouver les pièces à conviction en images fixes pour tenter d'y extirper une mémoire. Au musée, avec les animaux empaillés, immobiles, il s'agissait avec la vidéo de retrouver une dimension temporelle de la fixité. Qu'est ce qu'on voit en continu et qu'on ne voit pas à l'arrêt ? Passer de la rue au musée avec pour figure privilégiée l'animal, c'est passer d'un régime d'images à un autre. C'est questionner la relation étroite entre les images fixes et les images en mouvement animées. Ici l'animal est non seulement une figure de transition entre l'humain et l'inhumain, le vivant et l'inerte. Il est aussi porteur d'indices, de directions, d'un régime esthétique des arts où le processus d'hétérogénéité contient une secrète dimension politique.

Je commence par une citation du livre de Jean Rolin publié en 2006 aux éditions P.O.L. sous le titre *L'homme qui a vu l'ours*. L'un des articles s'intitule « Reportage dans le huit clos albanais », il fut rédigé en 1990 et s'ouvre sur « Les loups et les taupes ».

« S'il existe un plan de Tirana, on a oublié de nous le signaler. Quoi qu'il en soit, on chercherait en vain un tel plan dans le guide de la ville et de ses environs publié en 1986 par les éditions 8 Nëntori, où l'on trouve, en revanche, quantité de renseignements de premier ordre, parmi lesquels nos préférences personnelles vont à celui-ci, qui concerne la faune du district de Tirana. " Les animaux qu'on y rencontre, selon les zones de végétation, sont les suivants : le lièvre, le sanglier, le renard, la martre, la loutre, le putois, la belette, la taupe, le loup, le chamois et le chevreuil. "

Capitale dont l'arrière pays est peuplé pour une part de taupes et de loups, Tirana, par bonheur, dispose également d'un centre, la place Skandeberg... »¹

A proximité de la place Skandeberg se trouve le Musée Historique National de l'Albanie encore appelé « Le pays des aigles ». A l'entrée du monument, je découvre une présence animale. Deux chiens errants endormis sont couchés sous une série de courts bas-relief ornés de motifs abstraits et historiques représentés par l'étoile à cinq branches, symbole du communisme et du socialisme. A l'extrême gauche du bâtiment, un groupe de vieilles femmes se sont aussi posées là. Elles sont postées tout près de la longue frise représentant entre deux étoiles les dates 1941-1944, avec en son centre le motif d'un aigle bicéphale incarnant le sceau de Georges Kastriot Skandeberg, un albanais qui mena la révolte contre l'occupation ottomane au cours du XVIème siècle.

Femmes entre-elles et animaux s'approprient un espace public dont ils font leur territoire. Ils partagent une surface de contact commune faite de marbre et de dalles de pierre. L'étroite relation entre la matérialité de la peau des chiens et de l'architecture donne de la texture et de la surface sur le support photographique.

Autres prises de vue extérieures, autres membres d'une société animale interlope rencontrés dans la ville, celles de mystérieuses peluches suspendues devant les chantiers. Au cours de

¹ Jean Rolin, *L'homme qui a vu l'ours*, éditions P.O.L., 2006, p 550.

ma déambulation, je retiens l'image d'un lapin pendu par les oreilles devant « un rideau de fer ». Je retrouve cet arrière-plan strié de larges bandes horizontales tout près d'un enfant à la joue incisée et d'une femme photographiée de dos dont une mèche de cheveux laisse percevoir une partie de son crâne.

Le Muséum d'histoire naturelle de la Rruga Kavajës.

Aller à la rencontre de la collection d'animaux du Muséum d'histoire naturelle de Tirana et les filmer. J'y ai découvert un lieu déconnecté, suspendu, mais bien réel pour ceux qui peuvent l'approcher. Le lieu existe, mais c'est un espace ignoré, oublié, préposé à une activité de recherche scientifique et universitaire. Le Muséum fut construit en 1948 et associé à l'université des sciences en 1996. Il regroupe une collection d'animaux naturalisés, de plantes et de minéraux représentant le patrimoine naturel de l'Albanie. Aujourd'hui, en raison d'un conflit foncier, le musée est en état de dégradation permanente. Il ressemble à un bateau qui fait naufrage. Un taxidermiste travaille encore dans son laboratoire. Il continue de porter l'irréalité du lieu de son atelier jusqu'aux salles obscures occupées par la communauté des animaux naturalisés.

Quelle communauté ? Qui sont ces animaux ? Comment ces animaux ont-ils été placés en commun et qu'ont-ils en commun ?

Pour tenter de répondre à ces questions, il faut suivre la chronologie des événements historiques de l'Albanie mais aussi déchiffrer les mystérieuses légendes latines inscrites sous chacun des animaux.

De 1948 à 1961, l'Albanie appartient au bloc communiste soviétique. Dans les années 1950-1961, un couple de naturalistes russes s'installent à Tirana. L'homme Vasil Puzanov est passionné de sciences naturelles : il rédige de nombreux articles scientifiques et naturalise lui-même les animaux. Sa compagne est peintre, elle enrichit le musée de représentations animales. En 1961, l'Albanie rompt son alliance avec l'URSS, le couple de chercheurs est obligé de quitter Tirana.

Dans les années 1960, l'Albanie s'autodétruit. Le régime fait miner églises et mosquées et inscrit dans la Constitution le caractère athée du pays. Profondément anti-religieux, le régime d'Enver Hoxha déclare la religion « crime contre l'État » en 1967. A cette date, une partie de la collection des animaux naturalisés du monastère franciscain de la ville de Shkodra située au nord du pays entrent au Muséum.

En 1962, Hoxha s'aligne sur le modèle de la Chine de Mao jusqu'en 1976. Ainsi, un couple de *Chrysolophus pictus*, deux faisans dorés originaires des montagnes de Chine Centrale intègrent en 1974 la collection du Muséum.

Autre découverte, en 1970 une attaque sous-marine commise par erreur a risqué la vie d'un cachalot. Sa chair fut récupérée et utilisée pour la fabrication de savon. Aujourd'hui le squelette du grand cétacé est encerclé par un échafaudage en bois qui tente de soutenir la fragile charpente du bâtiment et de protéger l'animal de sa destruction finale.

Dans son texte « *La Comparution, de l'existence du « communisme » à la communauté de l' « existence »* », Jean-Luc Nancy écrit : « La condition commune, c'est-à-dire à la fois la condition d'être communément réduits à un dénominateur commun, et la condition d'être en commun, absolument. Les deux valeurs du « commun » l'une mêlée à l'autre, l'une contre l'autre. Cette présentation, sans doute, est aussi dépouillée, à nos yeux du moins, que celle d'un plateau désertique – mais elle présente, elle fait venir à la présence. A l'énigme, sans doute, ou à la question de cette « présence » (...) Ou si l'on préfère, il s'agit d'exposition : une condition commune s'expose, dénudée, et nous expose à elle. »²

Aujourd'hui je suis confrontée à l'exposition d'une communauté, celle des animaux

2 Jean Luc Nancy et Jean Christophe Bailly, *La comparution*, Collection Christian Bourgois éditeur, 1991, p 53.

communistes du Muséum de Tirana. Ils ont été obligés d'y résider. Les animaux aussi ne peuvent pas échapper au contrôle. Ce qui m'intéresse et m'attire, c'est que je suis aux prises avec cette « présence » dont parle Jean-Luc Nancy. Je comparais devant elle. Je comparais devant la conférence permanente des animaux entre-eux. Par le cadrage, par la vidéo, j'essais de les réaliser en leur attribuant une identité via leurs histoires personnelles. Mais ce qui se présente en réalité, ce qui vient à moi, c'est une altération de la forme, une difformité, une infirmité, une évolution de la déformation, commune à tous ces animaux. Des animaux contre-nature ?

Nanook à Tirana : une autre histoire.

Je suis hors du Muséum maintenant, face au mur qui le sépare de la rue Kavajës. Un graffiti noir y est tracé « NANOOK ». Un nom de cinéma résonne ici et cache l'identité de Fatos Nano celui qui fut à trois reprises premier ministre et président du Parti Socialiste d'Albanie. NANO IK : « NANO DEHORS » : la main d'un partisan a recouvert la lettre i de la lettre o NANO OK : « NANO OUI ». En 1920, un autre Nanook de son vrai nom « Allakariallak » fut le protagoniste de Robert Flaherty pour son premier film documentaire muet « Nanook of the North ». Le film a été produit par la compagnie française de fourrures des Frères Révillon et a été tourné d'août 1920 à août 1921. Flaherty a filmé, reconstitué, et recrée la lutte de Nanook, un esquimau Inuit et de sa famille, contre la nature du Canada Arctique.

En mars 1982, dans son cours sur le cinéma à Vincennes, Gilles Deleuze parle du cinéma de Robert Flaherty et lui trouve un correspondant théorique en la personne d'un historien anglais du nom de Toynbee. Toynbee expose sa pensée d'un milieu qui lance un défi à l'homme. Il parle des nomades et du désert, des esquimaux et de la glace. L'enregistrement sonore du cours transcrit, je note ces mots de Deleuze : « Ce sont des civilisations admirables mais bloquées, ce ne peut être que des civilisations de survivances. Et *Nanook l'esquimau* le premier documentaire de Flaherty répond à cette structure. Celle d'une civilisation non évolutive où l'homme ne peut que survivre, que s'accrocher au milieu. Il ne peut que s'en tirer. On y voit les duels de Nanook. Il construit son igloo. Il y a vraiment un duel avec le milieu. Puis on voit les séquences qui ont fait parler le cinéma, le duel avec le phoque, le trou dans la glace, la pêche au phoque. Un duel à l'état pur : où effort et résistance sont mêlés. Nanook tire, le phoque tire. »

J'ai eu envie de jouer avec ce mot bien réel. De pouvoir le penser justement à cet endroit-là, à côté du groupe des animaux du Muséum. D'inventer un sens, qui sera le mien bien sûr, mais peut être pas seulement. Tenir compte de la rencontre de ce mot et le penser avec d'autres. Penser NANOOK avec Deleuze, Toynbee, Eisenstein³, y voir des analogies pour rendre possible le récit d'une histoire commune, une histoire de survivance.

Noëlle Pujol, janvier 2009

3 A l'occasion d'un entretien avec Robert Lewis Taylor du New Yorker Serguei Eisenstein déclarera : « Nous, les Russes, avons appris davantage de *Nanook of the North* que de tout autre film étranger. Nous l'avons usé à force de l'étudier. Ce fut, d'une certaine façon, nos débuts. »

Elles étaient une fois, monmon...

Vues de l'exposition « La Vie, à l'épreuve », 18 déc 2009 / 14 fév 2010, Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, France

Installation évolutive, 15 dessins tirages Fine Art, papier Hahnemühle, 34 X 44 cm, 2009, vidéo « Histoire racontée par Jean Dougnac », 39 mn, 2009.

Elles étaient une fois, monmon... (2009) est une installation évolutive inédite qui se compose pour l'exposition, de deux éléments, deux modes de récits, vidéo et dessins, à travers lesquels Noëlle Pujol tente d'accorder deux histoires. Lesquelles ? L'histoire de ses deux mères : la vraie, Edmonde, dont elle fut séparée à la naissance; la fausse, Ascension, chez qui elle fut placée à l'âge d'un mois.

La vidéo « Histoire racontée par Jean Dougnac » est un long monologue polyphonique filmé en plan fixe. Entre deux langues, le Français et l'Occitan, Jean Dougnac raconte l'histoire singulière des parents de Noëlle. Il lui parle de sa mère Edmonde, du mystère de son handicap qu'il n'a jamais pu résoudre. Il lui révèle le secret de sa naissance. Les images sont dans sa voix. Rien n'est linéaire dans son récit : l'exposition d'une tragédie familiale plane, père et mère désavantagés, la misère, l'abandon, le tribunal des assistantes sociales. Mais c'est un fond sur lequel viennent se détacher d'autres histoires cinématographiques et politiques, d'autres vies en mouvement explorées avec les mots.

Comment s'inventer une mère pour mieux l'imaginer ? Voilà le défi que s'est lancé Noëlle Pujol, qui a fait le choix du dessin réalisé à la palette graphique pour construire le portrait imaginaire d'Ascension Garcia, chez qui elle fut placée à l'âge d'un mois. Objet de terreur et de fascination, cette suite graphique, fragments d'un conte multimédia contemporain décrit une histoire d'amour entre deux femmes empêché par le « calque du pouvoir ». Elle s'inscrit dans une démarche d'expérimentation, et en particulier de confrontation des technologies numériques au monde du cinéma documentaire. *(extrait du dossier de presse)*



