

Alexis Guillier

EXPOSITION TWILIGHT ZONE : THE MOVIE
8/06 — 15/10/2018

Ton travail s'appuie sur une multitude d'images et de documents liés à des événements et/ou des phénomènes précis. Pour commencer, peux-tu nous dire ce qui t'amène à travailler sur tel ou tel sujet ?

J'ai parfois du mal à identifier les « genèses » car comme je fonctionne souvent par associations d'idées, et qu'elles-mêmes se produisent parfois très vite, il m'arrive de perdre la trace de l'origine. Soit dit en passant, chaque projet consiste peut-être à chercher cette origine...

Parfois, il y a un point d'ancrage, comme un souvenir marquant ou lointain, une obsession : une scène de l'enfance/de film, une case de bande dessinée. Ou je vais buter sur quelque chose, l'on va me parler d'un cas, un simple fait isolé, et si c'est quelque chose qui m'intéresse, je vais y associer des cas similaires ou proches, des exemples supplémentaires, l'idée d'avant ou d'après, avec ce sentiment qu'il y a quelque chose, un peu comme on commencerait à cerner/appréhender un territoire, jusqu'au dé clic, quand je vais me dire que c'est un projet qui doit être fait.

Qu'est ce qui t'a poussé à t'arrêter sur le cas précis du tournage du film *Twilight Zone* de John Landis ?

Les images de l'accident ont continué à tourner en boucle dans ma tête et m'ont rapidement poussé à faire les premières recherches. J'ai vite eu l'impression que ce qu'il s'était passé ce soir-là était singulier et que cet accident cristallisait un ensemble de problématiques, était comme un carrefour de figures, de phénomènes, de récits

et de mythes. En prenant connaissance des deux livres écrits par des journalistes à l'issue du procès, ces derniers ont aussi fait surgir une foule d'images absentes dans mon esprit, que je voulais aller chercher pour raconter ce qui m'apparaissait comme une histoire éminemment visuelle. J'ai eu besoin de faire ma propre enquête, avec mes propres intuitions et méthodologies, d'abord à distance, puis sur place grâce à deux voyages de recherche aux États-Unis.

Depuis le début de tes recherches, le projet a pris des formes multiples : conférences, films, performances etc. Au centre d'art image/imatge tu présentes pour la première fois l'ensemble de cette enquête sous forme d'exposition. Qu'est ce que cela implique de nouveau pour toi ?

C'est en effet une étape décisive car depuis le début, j'envisage le déploiement de ce projet dans l'espace. Plus récemment, j'y ai réfléchi en pensant à l'éclatement d'un film, qui correspond à la « many splattered thing » qu'est la quatrième dimension vue par Jack Kirby dans un comics présent dans l'exposition. J'avais à cœur d'envisager l'espace comme une synthèse de plusieurs réalités et de plusieurs temps. C'est donc aussi d'un « cinéma éclaté » qu'il s'agit, celui qui occupait précédemment le bâtiment devenu ensuite le centre d'art, celui aussi du dispositif cinématographique sous le coup de l'affaire *Twilight Zone*, pour ainsi dire... Cela me permet aussi de travailler le croisement de deux éléments/entités qui me sont essentiels, l'usage du document et le rapport à la fiction dans un même espace.

Peux-tu nous parler de la scénographie de l'exposition ? Comment as-tu pensé la mise en espace de tes recherches, documents, archives, objets ?

Au delà de ce que j'évoquais juste avant, je tenais à ce que chaque élément ou partie de l'exposition renvoie à plusieurs réalités ou contextes. Ainsi présentés, les documents font à la fois image, à la manière des murs ou tableaux de documents que l'on peut voir dans des films ou séries, mais sont aussi un contenu, une multitude d'informations textuelles et visuelles montées entre elles, qui sont aussi un film. La lyre (projecteur mobile) est de même fonctionnelle, elle révèle les documents et le travail de montage mais en tant qu'objet, elle renvoie aussi à d'autres sources de lumière, que l'on peut voir dans le film diffusé sur le grand écran et le moniteur.

À la fin du segment de John Landis dans *Twilight Zone : The Movie*, le personnage joué par Vic Morrow est enfermé dans le wagon d'un train qui s'apprête à partir et à travers les rainures, il tente d'appeler ses deux amis du début du segment, qui sont devant la porte du bar et semblent balayer le parking des yeux, à la recherche de leur ami. Lui les voit mais eux pas et l'on a cette situation d'étrangeté où les deux réalités cohabitent. C'est aussi ce qui m'intéressait avec ce vis-à-vis des écrans et des documents, qu'il y a ait comme un arrière-plan mental qui se matérialise. Et que les voix du film accompagnent la lecture des documents et le parcours de la lyre, que le film se trouve véritablement là aussi. Les casquettes, elles aussi, oscillent entre le produit dérivé et le pop, l'accessoire du film (et de l'exposition). Pour finir par ce que l'on voit au début lorsque l'on rentre dans l'espace, les quelques phrases affichées sur le mur parlent à mon sens du rapport à un territoire, au sens spatial et temporel, annoncent aussi le territoire de l'exposition.

Ensuite, comme des cercles concentriques, il y a le rapport entre intérieur et extérieur, ou comment les espaces se contaminent. Des produits dérivés circulent hors de l'espace d'exposition, et à travers l'affichage urbain, il y a sans cesse un jeu de fiction.

Ta méthode de travail s'apparente à celle d'un journaliste d'investigation ou d'un chercheur universitaire. Qu'est-ce qui te rapproche et te distingue de telles disciplines ?

Je serais tenté d'y ajouter encore d'autres figures, mais celles-ci me semblent très justes. Je pense que par moments il s'agit exactement des mêmes méthodes, surtout si l'on prend en compte que les détectives ou les chercheurs au sens large vont, selon leur personnalité, laisser plus ou moins de place aux intuitions, ou être plus ou moins « méthodiques » justement. Au sein d'une même journée de recherche, on peut basculer d'une forme de rigueur à une sensation de chaos, de même qu'il me semble que beaucoup de chercheurs vont se trouver par moments submergés par leur recherche. Je dirais que ce qui m'en distingue est le fait de passer d'une méthode à une autre, d'une figure à une autre sans nécessité de constance. Et il y a bien sûr aussi la question de la destination et de ses enjeux. Même dans le cas de *Twilight Zone*, le projet n'a pas pour visée de clore l'enquête par la démonstration d'une culpabilité ou d'une idée, de même que je ne fais pas une thèse et que de même peut-être que le/la visiteur.se de l'exposition, je ressors de mes projets avec autant de questions qu'au départ, sinon que leur contenu a peut-être changé. En ce sens l'énigme fait un peu figure d'origine et de destination.

L'affaire dramatique du tournage de *Twilight Zone* pourrait inciter à prendre position d'un point de vue moral ou éthique. Y-a t-il dans cet intérêt pour des sujets « polémiques » ou « ambigus » une volonté de dénoncer quelque chose ?

Non. C'est d'abord ce que je perçois comme leur indétermination qui va m'intéresser. Dans le cas de «*Twilight Zone*», certain.e.s pensent que l'affaire est simple, que l'on y voit, pour prendre les opposés, un « accident industriel » ou la culpabilité du réalisateur, John Landis. Ce qui m'intéresse beaucoup, c'est que la complexité, pour moi réelle, de l'affaire, produit un emballement des fictions et des mythologies qui, forcément, résonnent ici avec l'objet d'origine, un film, se voulant un hommage à une série culte explorant le concept de « twilight zone », ou zone grise.

À travers l'accident, le film subit un «transfert», devient un feuilleton télévisé avec le suivi de l'affaire, puis un procès, ou une exposition. L'hélicoptère de la télévision vient remplacer celui du film dans le ciel, le réalisateur est inculpé le jour de la sortie du film, les noms de son générique sont ceux des «acteurs» du procès, qui se doivent de «fictionnaliser» leur témoignage. À chaque fois, le transfert permet de «charcuter»/déconstruire des modes opératoires, ceux des industries culturelles, des médias ou de la justice, et des imaginaires qui leur sont attachés, tout en y participant activement.

Mais l'exploration de périphéries, d'annexes ou de dérivés, jusque dans les scènes comiques et les danses des zombies, est attachée en permanence à l'horreur de l'accident, et c'est là une des sources du vertige, celui des rollercoasters. Le réalisateur Ivan Reitman (de *Ghostbusters* (*SOS Fantômes*), avec notamment Dan Aykroyd), sans trop d'ailleurs vouloir se prononcer, a dit un jour sur un plateau que «ces enfants n'auraient pas dû être là», en référence à l'illégalité de leur présence.

Cette question, qui relevait de la justice civile, n'a pas pu exister pleinement en justice criminelle. Mais cette phrase/ces quelques mots résume. nt l'horreur de l'accident, témoignent aussi d'une réalité matérielle, la machine qui s'abat sur les corps. Au delà de l'ordre ou du réflexe, les 150 ou 200 personnes qui ont déguerpi au plus vite après l'accident témoignent, elles, du rapport insolvable entre cette réalité matérielle et le spectacle du tournage d'un film. Au nom du «il n'y a plus rien à faire», à travers l'absence, c'est une manière de fuir la violence de ce rapport. C'est littéralement la fusée du bouquet final qui vous explose à la figure.

Je crois que chacun de mes projets porte quelque chose d'équivalent : chacun parle de notre histoire et de sa violence. Dans chaque cas je vois un moment emblématique et marquant, une collision où, sous couvert d'«anecdotique» ou d'«insolite», se joue beaucoup.

**Propos recueillis par Cécile Archambeaud,
été 2018.**

IMAGE/IMATGE
centre d'art
3 RUE DE BILLÈRE
64300 ORTHEZ
05 59 69 41 12
INFO@IMAGE-IMATGE.ORG
IMAGE-IMATGE.ORG