

Impressions de cinéma japonais

Jean-Marc Forax

Gravures et dessins

Textes : Anastasia Rostan

Exposition du 7 décembre au 7 janvier 2023

Galerie Talmart : 22 rue du Cloître Saint-Merri 75004 Paris



IMAGES DE MÉMOIRE

Ceci n'est pas une histoire du cinéma japonais

Ceci n'est pas une histoire du cinéma japonais. Mais plutôt un regard sur le cinéma japonais, au prisme d'une mémoire singulière de spectateur, déclinée en *impressions* : les impressions visuelles laissées par le film, gravées d'abord dans la mémoire, puis dans la matière de la matrice de lino, impressions à l'encre enfin.

Se souvenir, revoir le film, arrêter alors l'image mouvante, par la pause, puis la reproduire par le geste patient de la gravure : *fixer* l'image pour fixer un souvenir. De l'image photographique, le graveur garde les contours, une certaine idée, recompose à grands traits, attirant cependant l'attention sur des détails qui à d'autres étaient imperceptibles ; ne pourrait-on pas décrire de même manière certaines opérations de la mémoire ?

Du film à la lino en passant par le pixel : enregistrer le souvenir

Dans le film *After life* de Kore-Eda, les défunts sont invités à choisir un seul souvenir de leur vie, puis le reconstituent dans des films bricolés, oscillant entre le film suédois et l'esthétique du cinéma des origines. Les personnages peuvent alors quitter les limbes pour l'éternité avec pour seul souvenir ce film enregistré, recomposition sublimée. Se souvenir, c'est aussi choisir d'oublier¹. La démarche de Jean-Marc Forax, qui choisit quelques images et quelques expériences de spectateur pour les reconstituer artisanalement dans sa version unique, n'est pas sans résonance avec le film de Kore-Eda.

L'art de la gravure partage avec le cinéma analogique ce trait : d'une matrice en négatif sont tirées des copies multiples en positif. La plaque de lino, comme le négatif de la photographie ou du film, laisse place à l'œuvre, qui la redouble de façon inversée. La gouge du graveur agit comme la lumière éclaire les blancs sur la pellicule projetée.

Coïncidence poétique ? Si la gravure est un art ancien, le développement de la linogravure, sur un support plus flexible que le bois ou le cuivre, date de la fin du XIX^e siècle ; cette technique est contemporaine de la naissance du film, autre membrane souple qui remplaça la rigide plaque de verre et contribua à la naissance du cinéma. C'est pourtant le plus souvent par des copies numériques et non en projection sur pellicule que Jean-Marc Forax a découvert les images filmiques présentées ici. Donner à voir cette mémoire de pixels par l'inscription dans un support matériel analogique, et par une technique séculaire, n'a rien d'une évidence ; c'est, comme la mémoire, travailler le temps à rebours ; mais ce n'est pas nécessairement aller au rebours de son temps.

La dimension nostalgique du choix d'une reproduction analogique vers le papier – qui sied bien à une entreprise de remémoration – va se mesurer à la démarche contemporaine de l'artiste, dont les gravures présentées ici n'ont été possibles que par la médiation des technologies numériques et une pratique spectatorielle modernes.

¹ Comme le rappelle Jacques Aumont dans *L'Attrait de l'oubli* (Crisnée, Yellow Now, 2017).

Arrêt sur image

Raymond Bellour a noté, dans *L'Entre-images*, à quel point la possibilité de l'arrêt sur image introduite par la circulation des cassettes vidéo avait modifié le rapport de l'analyste au film, et jouait un rôle dans son appréhension mémorielle : « on découvre des choses insensées, parfois tout autre chose que ce qu'on cherchait », rappelle-t-il dans un entretien². Ce geste « rapproche le film du livre »³.

La gravure, dans cette série, est le prolongement et la variation créative de ce geste analytique hérité de la vidéo. Ici, non seulement l'artiste arrête le temps de l'image, conférant au photogramme une autre durée, et résumant le plan, la séquence et le film de façon singulière ; mais Jean-Marc Forax pratique aussi sur l'image numérique une deuxième intervention. La linogravure fonctionnant comme un négatif, l'empreinte doit être gravée à l'inverse du motif visé. Le noir de l'image est déjà dans la matière de la plaque. En vue du dessin préparatoire, le photogramme choisi dans le fichier numérique est inversé au moyen d'un logiciel avant d'être reproduit et interprété au crayon sur la plaque.

Ces gestes – sélection, inversion – ne sont anodins qu'en apparence. Le numérique renouvelle nos pratiques de spectateur comme auparavant la vidéo. L'artiste conserve de ses visionnages des captures d'écran, banque de données, banque de souvenirs que les capacités actuelles de stockage numérique semblent illimiter. Pour autant, comme le rappelait Jacques Rancière, « là où l'information abonde, la mémoire est censée surabonder. Or le présent nous montre qu'il n'en n'est rien. L'information n'est pas la mémoire. »⁴. Ces images sont vouées à l'oubli même de celui qui les a capturées, si elles dorment dans les disques durs à l'état de données. La sélection, puis le temps propre de la gravure, de plusieurs heures à plusieurs jours, érige la collection de données en mémoire.

Or, durant le processus de gravure, c'est bien ce nouveau dessin, cette image seconde et inversée, et non l'image du film que le graveur a sous les yeux. Le trait prend même du relief au fil des coups de gouge. Le souvenir est recreation, comme l'image ainsi médiée se superpose, voire, se substitue, à l'image du film pour le graveur au travail.

Le souvenir comme recreation

L'image du film est alors mise à distance et perd sa familiarité première, ouvrant, la voie à une relecture, à une redécouverte. A la capture d'une image-souvenir tournée encore vers le passé, succède une image prospective, puisque le dessin est pensé en vue de l'œuvre à venir. Comment rendre, dans ces images *fixantes*, le mouvement d'un film et l'émotion d'un souvenir ?

Dans les images photoréalistes du cinéma en prises de vues réelles, au-delà des lignes de force et des découpes les plus contrastées, la ligne n'est pas nécessairement claire, et c'est donc au dessinateur de retenir le trait qui sera imprimé parmi les lignes en puissance. Or ce choix est dicté le plus souvent par les propriétés du médium et l'expérience du graveur ; le dessinateur décompose mentalement les gestes et mouvements futurs du graveur pour sa composition, et opère comme une rotoscopie mentale ; à l'image de cette technique par laquelle on dessine par transparence les contours d'un film en prises de vues réelles pour fabriquer une animation, l'artiste est obligé de penser sur l'image photographique des contours en

² Dans *la compagnie des œuvres*. Entretien avec Alice Leroy et Gabriel Bortzmeyer, Raymond Bellour, Rouge Profond, 2017, Aix-en-Provence, pp. 97-101.

³ Raymond Bellour, *L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo*, Paris, La Différence, 1990 (réed. 2002), p. 20.

⁴ Jacques Rancière, « La fiction documentaire : Marker et la fiction de mémoire », *La Fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2001, pp. 281-305.

esprit, occultant ou rendant visible du même coup certains aspects du matériau initial. Ainsi tel arrière-plan sera aplani, ou tel motif de tissu particulièrement souligné, attirant l'œil sur un détail auquel un autre spectateur n'avait pas nécessairement prêté attention⁵ dans le flux des images, et que la linogravure, par ses propriétés esthétiques, magnifie.

Pour qualifier ce travail de gravure, on pourrait alors parler d'*adaptation*, comme on le dit des œuvres cinématographiques qui s'abreuvent à la source d'une œuvre littéraire, les unes et les autres « s'éclairant réciproquement »⁶; c'est ici une adaptation du médium cinéma vers le médium gravure. Comme toute adaptation, il s'agit d'une lecture, d'une interprétation.

Les gravures sont le résultat de choix successifs dans le matériau du souvenir : le choix d'un film parmi les souvenirs d'un spectateur, puis, au sein d'un plan retenu, un arrêt sur image qui fige le mouvement à un instant *t*. Si l'on choisit d'appuyer sur pause quelques secondes plus tard, l'impression laissée par une séquence, voire son sens, peuvent changer considérablement. A ces premières substitutions – le photogramme pour le film, le fixe pour le mouvant, le pur visuel pour l'audiovisuel – s'ajoutent les choix de composition, car graver, c'est creuser des traits, des lignes, des vides dans l'image, c'est souligner telle forme plutôt que telle autre, actualiser seulement certaines formes dans les virtualités de l'image source, dans la matrice de l'image première. La mise sous presse est une nouvelle occasion de porter un autre regard sur l'image, comme dans le tirage photographique. Sans retouche postérieure à l'impression, les gravures sont plus ou moins gaufrées, laissant plus ou moins passer le grain du papier, pour des effets variables. Le film en noir et blanc peut donner lieu à une gravure bichrome en rouge et bleu.

Rapprocher ensuite en série les monochromes ou bichromes obtenus esquisse un nouveau film, rappelant le cinéma muet – d'autant plus que l'artiste privilégie souvent la mise en valeur du geste, et des postures dramatiques.

La pratique de la série – qui n'est pas sans rappeler la démarche du montage cinématographique –, d'une certaine manière, fait récit, met en lumière des récurrences, et révèle du cinéma japonais une certaine vision, personnelle ; une histoire, mais subjective, assumée comme telle. C'est cette lecture du cinéma japonais qui oriente le projet. Ce que la sélection, le transfert de médium et la composition par un artiste singulier donnent à voir comme idée du cinéma japonais.

La plaque de lino, recadrant des images inspirées de formats si divers en deux formats, et la réduction de la palette à trois couleurs, confèrent aussi à cet ensemble l'unité d'une vision. Ces gravures témoignent aussi d'une « affaire commune » entre un artiste et certains cinéastes japonais, pour reprendre la formule de Gilles Deleuze sur les adaptations de Kurosawa⁷; « rencontres » qui éclairent aussi en retour le travail du plasticien, voire dessinent son autoportrait en creux, comme le faisaient les *Rêves* du même Kurosawa. Les opérations du cinéma, du travail d'adaptation, et les recompositions de la mémoire, décidément, peuvent se faire écho.

IMAGES INTÉRIEURES

Les films s'inscrivent aussi dans notre mémoire par le détour de leurs affiches, qui sont parfois les premières images que nous en voyons. Objet de collection familial, collée aux murs de nos chambres, l'affiche joue un rôle dans la constitution de nos souvenirs de cinéma. Jean-Marc Forax a également été marqué par les

reproductions miniatures des affiches sur les jaquettes des VHS par lesquelles il a découvert de nombreux films japonais.

Les affiches, qui jouent dans l'empreinte que laisse un film, sont réalisées et diffusées par des procédés d'impression. Il s'agira là encore de faire un pas de côté par le choix d'un nouveau médium pour interpréter ces images. Par l'aquarelle, sur un papier destiné à la calligraphie, Jean-Marc Forax fait pièce unique de ces objets multipliés par l'impression standardisée ; le glacis et la transparence, les flous de l'aquarelle, le grain léger du support se substituent au papier glacé, évoquant l'émotion d'un souvenir par un procédé cette fois non mécanique.

Dans la série d'aquarelles, l'artiste travaille toujours le rapport du cinéma au souvenir, mais d'une autre manière que dans la série de gravures. A partir d'affiches de films marquantes, il dessine des affiches de films sortis non en salle, mais de son imagination. De nombreux affichistes, en particulier dans le cinéma japonais prisé par Jean-Marc Forax, pratiquent le collage. Ainsi, la Cinémathèque française conserve des maquettes d'affiches de Benjamin Baltimore, notamment pour *Ran* de Kurosawa – autre film dont le souvenir est décliné en gravure dans l'exposition – maquettes qui documentent ce processus de création singulier. On retrouve cette pratique du collage dans l'esthétique des affichistes japonais jusque dans les années 90, dans des affiches qui exposent directement le caractère hétéroclite des matériaux assemblés pour la composition. Jean-Marc Forax choisit pour inspiration ce type d'affiche juxtaposant des styles divers, que l'aquarelle réunit ici sans pour autant en gommer le disparate. Comme ces affichistes, l'artiste procède à un collage, mais cette fois en imagination : à des affiches de films réels, il ajoute des éléments de sa propre vie. La vibration de l'aquarelle et les dimensions des pièces de la série renversent en effet la place ordinaire des affiches ; l'affiche, destinée à l'origine à l'espace public et publicitaire, devient ici expression de l'intime.

Les impressions des films se fondent dans le cours de nos vies ; à l'inverse, l'artiste dissémine dans les dessins de cette série de films rêvés de menus clins d'œil autobiographiques, des portraits familiaux, rappelant par là que la vie et les films s'entrelacent dans la mémoire.

Anastasia Rostan



Eureka

Shinji Aoyama

⁵ Le défilement du film dans le temps peut en effet jouer autrement du type de détail que Daniel Arasse appelle *dettaglio*, celui qui accroche l'œil de tel ou tel spectateur et dépend de son regard ; la gravure, fixant le flux, invente de nouvelles prises à cette contemplation.

⁶ Jean Cleder, Laurent Jullier, *Analyser une adaptation. Du texte à l'écran*, Flammarion, coll. « Champs », 2017.

⁷ Certes, c'est invisible dans le résultat final, mais les marques de la gouge sur la matrice rappellent étrangement la forme de la touche dans les storyboards de Kurosawa et les décors du segment Van Gogh de *Rêves*.

Jean-Marc Forax

Né en 1984, Jean-Marc Forax est diplômé des Beaux-Arts de Paris où il s'est spécialisé dans le dessin et a expérimenté autour du rapport du cinéma aux arts graphiques. Il a obtenu en parallèle une licence LLCE de japonais et a rédigé un mémoire de Master autour de l'interdépendance des arts dans le cinéma de Hiroshi Teshigahara.

Il séjourne régulièrement au Japon. C'est au cours de ces voyages qu'il a découvert la figure du « Jizô » auquel il a consacré son premier livre, paru en 2012. En 2018, paraît *Splendeur et décadence de la vie de Jean-Marc Forax*, aux éditions Aka, un projet inspiré de la vie quotidienne et de la forme du haïku, et qui comportait déjà une inspiration autobiographique.

Il expose régulièrement en France et au Japon.

Depuis 2018, ses travaux portent sur la question du souvenir en lien avec la culture japonaise : ainsi, le Matsuri japonais a inspiré des séries d'aquarelles et de gravures, qui tentent de saisir le mouvant de la sensation de son expérience de ce festival.

A partir de 2021, il se consacre à une série de linogravures et d'aquarelles autour du cinéma japonais.

«La démarche de Jean-Forax se nourrit de diverses inspirations, du cinéma au dessin classique en passant par l'art vidéo. L'image se trouve au centre de son questionnement artistique : le rapport entre image fixe et animée est une question essentielle dans sa pratique. Et au-delà, le rapport de l'image avec la mort [...]. Son intérêt pour l'image cinématographique est vaste : il touche aussi bien les classiques de l'art européen que du cinéma japonais, dont il maîtrise la langue. Cela l'a conduit à élargir son approche du sacré. »

Marc Monsallier (extrait du texte d'accompagnement de l'exposition «*Jizô, divinité japonaise*», 2012, Galerie Talmart)



Rivière de nuit
Kôzaburô Yoshimura



La vie éphémère
Akio Jissôji

Exposition du 7 décembre au 7 janvier 2023

Vernissage le samedi 10 déc. à 18h.

Performance de Rakugo par Stéphane Ferrandez sur un texte de Sandrine Garbuglia en relation avec l'exposition.

Galerie Talmart, 22 rue du Cloître Saint-Merri
75004 Paris - M° Hôtel de Ville

De 12h à 19h du mardi au samedi.

A partir du 27 décembre sur rendez-vous.