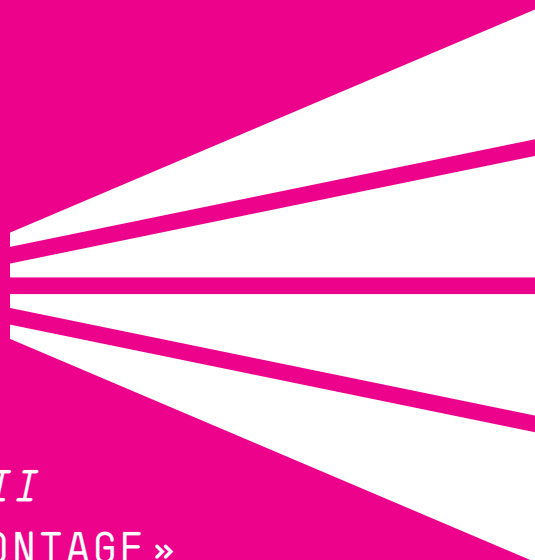


TRAFIC  
HOME CINÉMA  
4.10



*PENSÉE ET LANGAGE : PROGRAMME II*  
« LE LANGAGE COMME SCHÈME DE MONTAGE »

AVEC LES VIDÉOS DE LIBIA CASTRO & OLAFUR OLAFSSON, CLAIRE GLORIEUX,  
TESSA JOOSSE, AUDREY MARLHENS ET ALAIN DELLA NEGRA.

VENDREDI 25 JUIN 2010, À 19H00  
RUE DE BOURG 19, LAUSANNE  
SALLE DE PROJECTION DANS LES COMBLES

Tessa Joosse – *Plastic and Glass* (2009)  
Vidéo HD, 16/9, 9 min, couleur, stéréo, v.o. anglais

Libia Castro & Olafur Olafsson – *Lobbyists* (2009)  
Vidéo HD, 16/9, 19 min, couleur, stéréo, v.o. principalement en anglais s.-t. français

Audrey Marlhens – *Scène d'intérieur #1* (2005)  
Vidéo, 4/3, 8 min 30 sec, couleur, stéréo, muet, texte français

Alain della Negra – *Dropping out (En omettant)* (2001)  
Beta numérique, 4/3, 17 min, couleur, stéréo, v.o. français

Claire Glorieux – *Après la mort, la mortadelle* (2010)  
Vidéo, 16/9, 12 min, couleur, stéréo, v.o. et s.-t. français

PROGRAMME

Durée : 65'30''

---

L'association Trafic a le plaisir de projeter les vidéos de Libia Castro & Olafur Olafsson, Claire Glorieux, Tessa Joosse, Audrey Marlhens et Alain della Negra dans son «Home Cinéma». Cette programmation ayant pour titre «Le langage comme schème de montage» s'inscrit dans la continuité du cycle de projection intitulé «Pensée et langage». Lors du premier événement «Le film comme acte d'énonciation»\*, les films de Philippe Fernandez étaient abordés comme autant de propositions visant à mettre à l'épreuve l'autorité d'un savoir par les formes mêmes

INTRODUCTION

Steve Paterson

---

de l'interprétation de l'acteur principal, les déplacements des jeux de langage et du montage des images. Dans cette seconde partie, nous essayerons de voir comment l'usage du langage en tant que moyen de communication peut être dépassé et appréhendé à travers la notion d'instrument. Il s'agira donc pour nous de tenter de problématiser le langage dans une perspective à la fois sociologique et psychologique, c'est-à-dire de l'envisager comme un système sémiotique faisant partie intégrante de la construction d'un individu qui lui-même interagit et transforme son environnement à l'aide de cet instrument.

Par ailleurs, en tant que lieu réalisant des activités dites «culturelles», cette problématique du langage nous permet parallèlement de nous interroger en faisant un pas supplémentaire dans un sens critique concernant la fonction du langage comme instrument de médiation. Par conséquent, il nous a paru intéressant de projeter des vidéos qui, nous semble-t-il, opèrent, à différents niveaux, des perturbations sur le langage en tant que fonction sémiotique chez un individu situé socialement et donc ayant des interactions avec des tiers.

\* H.C. 3.10 / 21 mai 2010: *Pensée et langage: programme I*, «Le film comme acte d'énonciation».

## PROBLÉMATIQUE

Jean-Michel Baconnier  
et Geneviève Loup

.....

Malgré les divergences concernant le processus de développement du langage chez un individu entre la psychologie *constructiviste* de Piaget et celle *socio-constructiviste* de Vygotski, les deux psychologues envisagent la fonction sémiotique comme un instrument. Cette notion est principalement abordée par Vygotski (1930/1985) qui prend pour référence l'instrument de travail. Comme le rappelle Rabardel :

En s'appuyant sur la notion de technique intérieure développée par Claparède, Vygotski propose pour la psychologie une méthode instrumentale reposant sur le principe d'une similitude entre le rôle des «instruments psychologiques, adaptations artificielles» qui visent chez l'homme à contrôler les processus psychiques et celui des instruments de travail. Le langage, les signes, les cartes, les plans, [les œuvres d'art<sup>1</sup>] et schémas sont considérés comme des instruments psychologiques<sup>2</sup>.

D'autre part, à partir de la théorie de l'instrument émise par Vygotski, Rabardel (1995, 1997) tente de préciser le concept d'instrument et de l'élargir en lui

---

1 La liste exhaustive donnée par Vygotski dans son article *La méthode instrumentale en psychologie* (1930/1985) est la suivante: «le langage, les diverses formes de comptage et de calcul, les moyens mnémotechniques, les symboles algébriques, les œuvres d'art, l'écriture, les schémas, les diagrammes, les cartes, les plans, tous les signes possibles, etc.». Citation tirée de l'introduction par Christiane Moro et Bernard Schneuwly de l'ouvrage *Outils et signes, Perspectives actuelles de la théorie de Vygotski* (sous la dir. de Christiane Moro, Bernard Schneuwly et Michel Brossard), Berne, Peter Lang, 1997, p. 3.

2 «Activités avec instrument et dynamique cognitive du sujet» in *Outils et signes, Perspectives actuelles de la théorie de Vygotski* (sous la dir. de Christiane Moro, Bernard Schneuwly et Michel Brossard), Berne, Peter Lang, 1997, p. 37.

attribuant des propriétés aussi bien physiques que psychiques. Dès lors, pour Rabardel deux composantes constituent l'instrument :

- d'une part, un artefact<sup>3</sup>, matériel ou symbolique, produit par le sujet ou par d'autres.
- d'autre part, un ou des schèmes d'utilisation associées, résultant d'une construction propre au sujet, autonome ou d'une appropriation de schèmes sociaux d'utilisation déjà formés extérieurement à lui: schèmes d'usage, schèmes d'activité instrumentée, schèmes d'activité collective instrumentée<sup>4</sup>.

Par conséquent toujours selon lui :

Une telle définition de l'instrument permet de dépasser l'apparente contradiction qui pouvait apparaître entre les analyses et recherches qui donnent exclusivement un statut d'instrument, soit à des objets externes au sujet (des artefacts), soit réservent le statut d'instrument pour les schèmes du sujet. Ces deux options symétriques aboutissant l'une et l'autre à la quasi-négation d'une des deux composantes de l'entité instrumentale<sup>5</sup>.

Précédemment à la théorie de Rabardel, Piaget (1966) avançait que la fonction sémiotique engendre deux sortes d'instruments sans pour autant leur attribuer une composante schème alors qu'il développa cette notion en psychologie :

Les *symboles*, qui sont «motivés», c'est-à-dire présentent, quoique signifiants différenciés, quelque ressemblance avec leurs signifiés, et les *signes*, qui sont arbitraires ou conventionnels. Les symboles, en tant que motivés, peuvent être construits par l'individu seul, et les premiers symboles du jeu de l'enfant sont de bons exemples de ces créations individuelles, qui n'excluent naturellement pas les symbolismes collectifs ultérieurs: l'imitation différée, le jeu symbolique et l'image graphique ou mentale relèvent alors directement de l'imitation, en tant non pas que transmission de modèles extérieurs tout faits [...], mais en tant que passage de la préreprésentation en acte à la représentation intérieure ou passée. Le signe, au contraire, étant conventionnel, est nécessairement collectif: l'enfant le reçoit donc, par le canal de l'imitation, mais cette fois-ci en tant qu'acquisition de modèles extérieurs [...]<sup>6</sup>

En partant du langage comme instrument de communication ayant, selon Rabardel, deux composantes: le schème<sup>7</sup> (notion piagetienne) et l'artefact (ici le système

---

3 «Nous utilisons le terme d'artefact pour désigner les produits de l'activité humaine intentionnellement constitués comme objets matériels ou symboliques finalisés». *Ibid.* p. 35.

4 *Ibid.* pp. 39-40.

5 *Ibid.* p. 40.

6 Jean Piaget, Bärbel Inhelder, *La Psychologie de l'enfant*, (19<sup>e</sup> éd.), Paris, P.U.F (coll. Que sais-je ? n°369), 1966/2003, p. 43.

7 «Un schème est la structure ou l'organisation des actions telles qu'elles se transfèrent ou se généralisent lors de la répétition de cette action en des circonstances semblables ou analogues». Jean Piaget, Bärbel Inhelder, *Ibid.* p. 11.

sémiotique), nous souhaiterions voir comment les images en mouvement (film et vidéo) peuvent engendrer un dépassement de cette fonction médiatrice du langage. Pour le philosophe Gilles Deleuze :

Le cinéma n'est pas langue, universelle ou primitive, ni même langage. Il met à jour une matière intelligible, qui est comme un présupposé, une condition, un corrélat nécessaire à travers lequel le langage construit ses propres «objets» (unités et opérations signifiantes). Mais ce corrélat, même inséparable, est spécifique: il consiste en mouvements et procès de pensée (images prélinguistiques), et en points de vue pris sur ces mouvements et procès (signes présignifiants). Il constitue toute une «psychomécanique», l'automate spirituel, ou l'énonçable d'une langue, qui possède sa logique propre<sup>8</sup>.

Il nous paraît donc que les films et les vidéos que nous projetons à l'occasion de cette programmation ont des formes spécifiques construites par le biais de disjonctions entre le schème et l'artefact eux-mêmes socialement situés. C'est-à-dire que ces travaux interrogent voire modifient certains codes du langage et donc parmi eux sa fonction même de médiation. Dès lors, le langage en tant qu'instrument ne se limite pas à son rôle de moyen de communication mais comme le dit Deleuze, il «construit ses propres "objets"» à travers la machine de montage qu'est le film.

Dans *Plastic and Glass* de Tessa Joosse, la chaîne de montage d'une usine de tri de déchets induit un rythme qui correspond aux gestes de ceux qui y travaillent et génère progressivement l'air d'une chanson. En dépit du caractère mécanique de leur tâche, se détachent des visages, des attitudes et des voix singulières propres à chaque individu. Par l'alternance entre détails et plans d'ensemble, le montage travaille un enchaînement qui offre un contrepoint à la mesure mécanique du travail et à la cadence du chant.

La vidéo *Lobbyists* de Libia Castro & Olafur Olafsson se penche sur les activités d'un groupe de lobbyistes menant des actions entre Bruxelles et Strasbourg. Afin de préparer leur tournage, les artistes ont étudié l'histoire du lobby pour comprendre sa forme actuelle. Ils ont aussi mené des entretiens avec des membres d'associations qui se vouent à ce genre de pressions. Cette vidéo fait appel à différents genres de l'image en mouvement, à la fois comédie musicale, documentaire, fiction. Cette forme hybride fait émerger de manière critique les différents outils didactiques que les institutions - et par conséquent le milieu du lobby - utilisent en vue de communiquer des objectifs qu'il s'agit d'atteindre au prix d'une aliénation des individus, sous couvert d'une motivation dynamisée par l'ambiance rythmée et entraînante de la société occidentale dans laquelle nous évoluons... ou involuons.

Le texte qui défile latéralement dans la vidéo intitulée *Scène d'intérieur #1* d'Audrey Marlhens décrit des éléments d'écriture d'un scénario. La perception fragmentée de chaque partie d'une phrase met en parallèle la mémoire défectueuse du texte avec la lecture de l'oeil. Muets, les mots du déroulant évoquent ce qui dans le cinéma pourrait être un intertitre: une connexion entre l'image et un contexte auquel elle renvoie. Le titre, *Scène d'intérieur*, amorce un espace éclaté qui ne peut être reconstitué. Les coupures du texte ainsi que la disjonc-

---

8 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Ed. Minit, 1985, p. 342.

tion entre voir et lire définissent d'autres rapports entre ce qui est désigné et ce qui s'énonce. Cette procédure a pour effet de rendre pratiquement impossible la visualisation d'images mentales de cette *Scène d'intérieur*.

Dans *Dropping out (En omettant)* d'Alain della Negra, un jeune acteur, à Hollywood, persuade une jeune actrice de passer la soirée avec lui pour travailler. Le lendemain, ils ont un casting important...

Le scénario de ce film est la traduction littérale d'un scénario original écrit en anglais. Leur traduction française est faite mot à mot, de façon automatique [par un logiciel], sans tenir compte de ce qui suit et précède. Fatalement le sens du texte, des phrases, se déconstruit et le scénario français est difficilement compréhensible.

Les acteurs américains ont appris phonétiquement ce texte et l'interprètent comme s'il s'agissait du scénario original<sup>9</sup>.

La vidéo de Claire Glorieux, *Après la mort, la mortadelle*, procède par lectures du mot qui, dans un dictionnaire particulier, suit le mot «mort». Les différents lecteurs, dont le visage est hors-champ, répondent à la question «Qu'est-ce qu'il y a après la mort?» en cherchant ce mot dans un ouvrage scientifique. Chaque langue génère un ordonnancement autre. Pour la langue française, les ouvrages définissent une taxonomie en fonction de registres symboliques, de synonymes, etc. Les séquences du film ré-enchaînent, formant un montage circulaire. L'ensemble de mots qui en résulte ne donne pas une direction; la perception du temps n'est pas orientée mais travaille sur l'attente d'une autre possibilité dans ce qui va suivre.

---

9 Ce descriptif est tiré du cahier se trouvant à l'intérieur de l'édition du DVD *Traductions / Translations* (ecartproduction, 2009) d'Alain della Negra.

Libia Castro (née en 1969 à Madrid) & Olafur Olafsson (né en 1973 en Islande) sont actuellement en résidence à Rotterdam et à Berlin et travaillent ensemble depuis 1996. Ce duo d'artistes produit des vidéos dans un genre autant journalistique que fictif. La transversalité des cultures et les questions liées à la définition de l'identité sont des problématiques récurrentes dans leur travail. Au sein de leur collaboration, ils ont réalisé un certain nombre de films dont *Caregivers / YEAR* (2008), *Avant-garde Citizens* (2007-2008), *Kitchen Choreography* (2005).

[www.libia-olafur.com](http://www.libia-olafur.com)

Claire Glorieux est née en 1983 à Mont-Saint-Aignan et étudie au Studio national des arts contemporains, le Fresnoy. *Voir la pulpe* a été présenté en 2008 au Festival des Ecrans documentaires à Arcueil, au Fresnoy à Tourcoing pour Panorama 9\_10 et à l'Ensba de Paris dans le cadre de l'exposition Dix-sept en zéro-sept. *L'île son* a été présenté en 2007 au Couvent des cordeliers dans le cadre de l'exposition *Pression à froid*.

[www.claireglorieux.com](http://www.claireglorieux.com)

Tessa Joosse est née en 1974 aux pays-Bas. Suite à un master en vidéo et film au Sandberg Institute, à Amsterdam, Tessa Joosse entreprend en 2008 des études au Studio national des arts contemporains, Le Fresnoy. Le film *Plastic and Glass* (2009) a entre autres été projeté au Festival International du Court Métrage, au Festival International des Ecoles de Cinéma, et au Festival Premiers Plans.

Audrey Marlhens est née en 1972 à Valence. Elle a réalisé un Post-diplôme à la Rijksakademie à Amsterdam. Ses travaux ont été présentés dans le contexte d'expositions personnelles comme *H'M, H'M, H'M!!* au Pôle d'art contemporain, à Albi (2002), *Ginger al kiosque* au Musée d'art de Sabadell, Barcelone (2001) et *Fascination* au Le Pavé dans la Mare, Besançon (2000).

Alain della Negra est né en 1975 à Versailles. Il est diplômé de l'ESAD de Strasbourg puis il intègre le Studio national des arts contemporains, le Fresnoy en 2001. Il réalise alors un premier film *Dropping out (En omettant)*, puis en 2003, le documentaire *Chitra Party*. Il co-réalise avec Kaori Kinoshita: *Name, age, skill...* (2004), *Un Cycle de Saturne* (2005), *Neighborhood* (2006), *Newborns* (2007) et *The den* (2008).

[www.ecartproduction.net](http://www.ecartproduction.net)



TRAFIC  
HOME CINÉMA  
4.10

[www.trafic.li](http://www.trafic.li) - [info@trafic.li](mailto:info@trafic.li)

Avec le soutien de la Ville de Lausanne

L a u s a n n e

Remerciements: Libia Castro & Olafur Olafsson, Claire Glorieux, Tessa Joosse, Christophe Kihm, Audrey Marlhens et Alain della Negra

Partenaires: ch-arts, daté.es, Mike Lombardo, Station-sud, ainsi que tous les membres de l'association

Graphisme: [www.station-sud.ch](http://www.station-sud.ch)