



**Le cinéma hybride  
de  
Johanna Vaude**

## BIOGRAPHIE

Johanna Vaude est une artiste française, diplômée en Arts plastiques et cinéma multimédia [DEA / Master 2, Université Paris I Panthéon/Sorbonne].

Elle étudie les arts plastiques à l'université (1994-97) où elle commence à réaliser ses propres films. Très vite elle utilise les techniques du cinéma expérimental, de l'art vidéo et numérique, pour réaliser des films aux univers singuliers. L'hybridation plastique (mélange de peinture sur pellicule, vidéo, photo, dessin, graphisme, animation, images de synthèses, modèle 3D...) lui offre toute liberté d'expression pour traduire ses voyages et expériences sensoriels. Ses films sont projetés en Europe, en Asie et en Amérique du Nord et des rétrospectives lui sont consacrées à la Cinémathèque Française, le Festival Côté Court de Pantin, Pesaro Film Festival en Italie, MK2 Beaubourg, Traverse Vidéo à la Cinémathèque de Toulouse, Festival des Cinémas Différents de Paris, ffAT festival at Muffatwerk, die Dresdener Scmalfilmtage en Allemagne...

Johanna Vaude approfondit sa réflexion plastique et esthétique en consacrant un mémoire sur « les pratiques et les enjeux de l'hybridation plastique dans le cinéma expérimental contemporain » (DEA Master 2, 2004-2005).

En 2005, le magazine Court-Circuit réalise un portrait de l'artiste pour la chaîne ARTE (Programmé par Luc Lagier et réalisé par Gilles Perru).

En 2006, Nicole Brenez, responsable des séances d'avant-garde à la Cinémathèque Française, lui donne une carte blanche pour une programmation de deux mois : « Hybridation. Le cinéma expérimental et les nouvelles technologies selon Johanna Vaude » sur le thème de sa recherche : « Greffe, fusion, hérédité » (du 1er septembre au 20 octobre 2006).

En 2007, un DVD monographique « Hybride » paraît avec le soutien financier du CNC aux éditions Lowave .

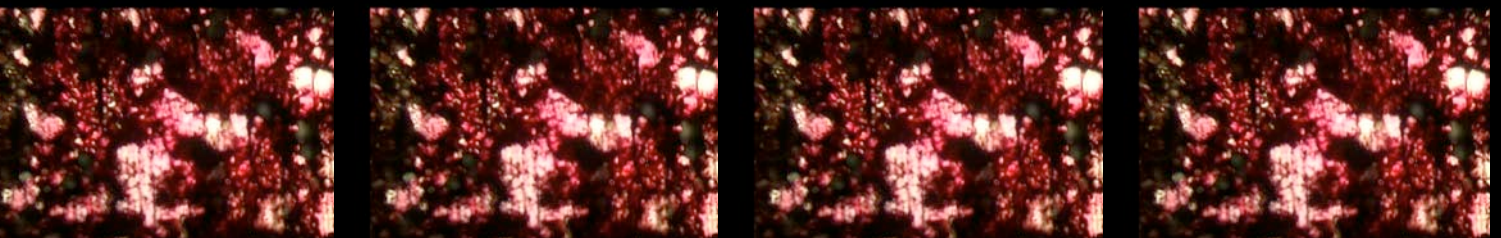
En 2008, un extrait silencieux du film *L'oeil sauvage* fait partie de l'installation TH.2058 créée par Dominique Gonzalez-Foerster, présentée à la Tate Modern de Londres.

Passionnée par toutes les formes d'expressions artistiques, pratiquant elle-même la musique, le dessin, la photo, la poésie, Johanna Vaude ouvre maintenant de nouvelles voies à ses créations, notamment en collaboration avec des artistes provenant d'univers différents ou en honorant des commandes...

Depuis 2011, Blow Up, le nouveau webzine sur Arte tv dédié à l'actualité du cinéma et initié par Luc Lagier, donne régulièrement des Cartes blanches à Johanna Vaude.

*« Hybride » a l'avantage d'être plus court et plus concis et ça peut faire penser aussi à une personne « hybride », cela correspond à ce que je fais dans ma démarche, des films hybrides qui ne rentrent pas dans le cadre « art vidéo » ou « cinéma expérimental » pur ou « animation », je suis un peu entre tout ça. Je me dis « cinéaste », mais bon je préfère « artiste »*

*Johanna Vaude/Lowave: DVD Hybride par Bidhan Jacobs.  
Turbulences vidéo n#56 juillet 2007 p 18.29*



## FILMOGRAPHIE

Essaie sur le corps / 1996 / 3 min / Super 8

Bim Bam Scratch Pfuiiiii..... / 1996 / 7 min / Super 8

Autoportrait & le monde / 1997 / 7 min / Super 8 / Bande sonore : Octavio Lopez

L'œil sauvage / 1998 / 14 min / Super 8 / Bande sonore : Eric Fischer

Réception / 1998 / 7 min / Super 8 / Bande sonore : Romain Ménétrier

Totalité / 1999 / 7 min / Super 8

Notre Icare / 2001 / 7 min / Super 8 et 3D / Bande sonore : Rémy Laurençon

Tryptique : she's gone away... / 2001 / 18 min / vidéo numérique

Samourai / 2002 / 7 min / Super 8 et vidéo numérique / Bande sonore : Rémy Laurençon

I've got the power ! / 2002 / 5 min / vidéo numérique

Totalité remix / 2005 / 7 min / vidéo numérique / Bande sonore : Xavier Seyse, François et Thomas Bouffard

Asleep / 2005 / 7 min / vidéo numérique bande sonore : Johanna Vaude

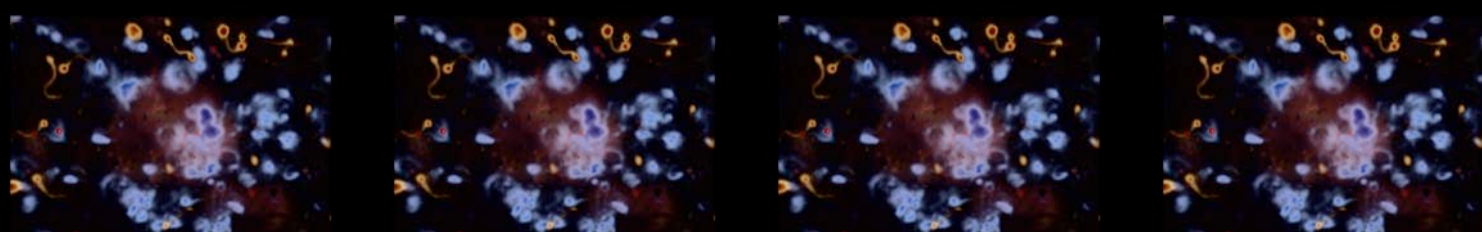
De l'Amort / 2006 / 6 min / vidéo numérique bande sonore : Johanna Vaude

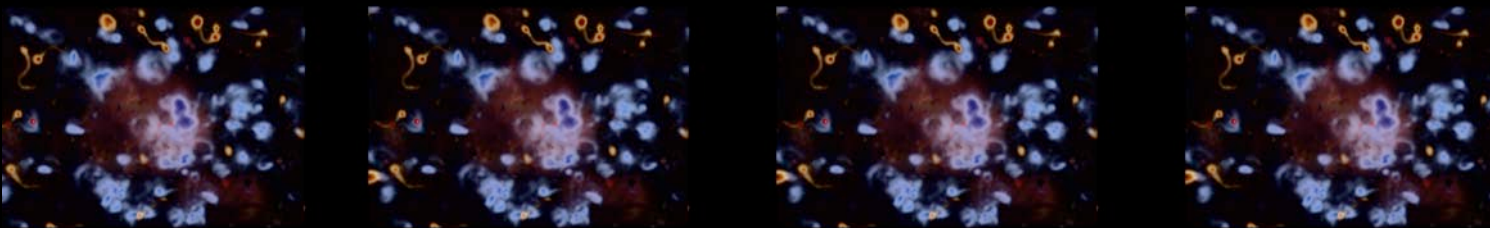
Exploration / 2006 / 18 min / vidéo numérique bande sonore : Johanna Vaude

Anticipation / 2009 / 11 min / vidéo numérique bande sonore : Johanna Vaude

Impressions / 2009 / 14 min / vidéo numérique / Bande sonore : Noor, le groupe

Hypnotic / 2010 / 7 min / vidéo numérique





**Filmographie Blow Up Arte :**

Vidéo numérique/ bande sonore : Johanna Vaude/Production : Camera Lucida

UFO Dreams / 2011 / 6 min

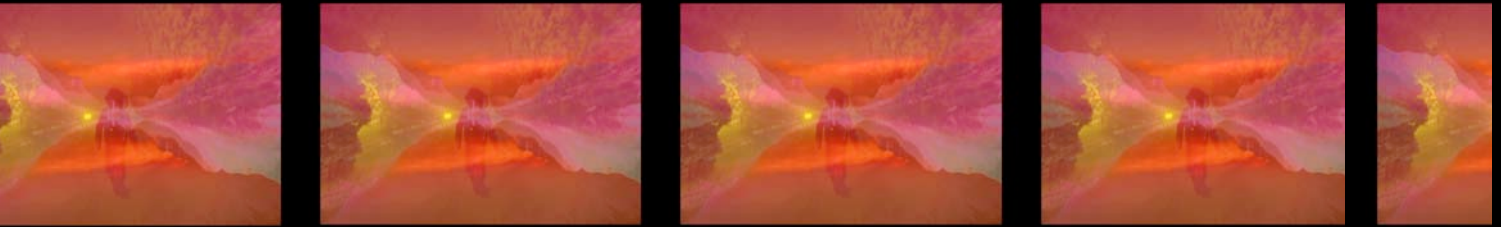
I turn home / 2011 / 5,30 min

Beyond Fiction/ 2011 / 6 min

Color Shoot/ 2011 / 7 min

Inner Stranger/ 2012 / 4,47 min

Let's Fight !/ 2012 / 5, 26 min



## **GREFFE, FUSION, HÉRÉDITÉ**

### **L'HYBRIDATION DANS LE CINÉMA EXPÉRIMENTAL CONTEMPORAIN**

**-Écrit par Johanna Vaude-**

*Avant propos:* Dans son mémoire sur l'hybridation, Johanna Vaude a défini trois notions fondamentales, reprises des travaux de Darwin : la greffe, la fusion, l'hérédité. Parmi ces notions, celle qui semble s'appliquer le mieux aux hybridations de l'artiste est la notion de fusion.

La greffe : Les films dits de « greffe » regroupent, sur un même support, différents éléments provenant de diverses sources – vidéo, numérique, argentique – qui cohabitent les uns avec les autres sans se dénaturer. Elles ne se mélangent pas entre elles, elles restent intactes, en leur état et sont juxtaposées les unes aux autres.

La fusion : Les films dits de « fusion » sont ceux qui mélangent tous les matériaux de telle sorte qu'on ne sache plus vraiment où se trouve la source première, qui n'a alors plus de réelle importance : tous les éléments s'épousent, s'imbriquent, ne forment plus qu'un et peut-être un « troisième terme ». Ces films témoignent d'une assimilation de tous les matériaux et supports en lien avec le monde des images : photos argentiques, numériques, films Super 8, 16 mm, 35 mm, vidéo, etc.

L'hérédité : Les films « héréditaires » sont conçus uniquement en numérique. L'argentique a disparu dans sa manipulation physique, il n'y en a plus de trace, sauf « génétique ». On peut voir, dans certaines créations vidéos numériques, les signes de pratiques antérieures et propres à la pellicule, reconstituées, refabriquées par des logiciels ou par des gestes habituels, mais avec des outils différents.

« Approcher » le cinéma de Johanna Vaude : tel sera l'objectif de ce dossier. Si la cinéaste définit ses propres films comme étant hybrides, ceux-ci restent pour une grande part insaisissables. Qu'hybrident-ils ? Comment se développent-ils ? De quoi parlent-ils ? Ce sont ces trois questions qui vont diriger notre analyse. Nous commencerons donc par tenter un inventaire des images que le cinéma de Johanna Vaude hybride. Cela nous mènera à une seconde partie sur un caractère quasiment autonome de ces images résultantes. Puis, troisième partie, sur le montage et des tentatives de comparaison avec d'autres formes. Enfin, le discours : discours sur quoi ? Et comment prend-il forme, dans la forme globale du film ?

Le cinéma de Johanna Vaude ayant été défini comme hybride, il semble nécessaire, dans un premier temps, de démêler les différents « types » d'images auxquels la cinéaste fait appel. À première vue, ces images peuvent être divisées en trois groupes : les images filmées, les images « créées », les images retouchées.



## Brève tentative de typologie

### Images filmées

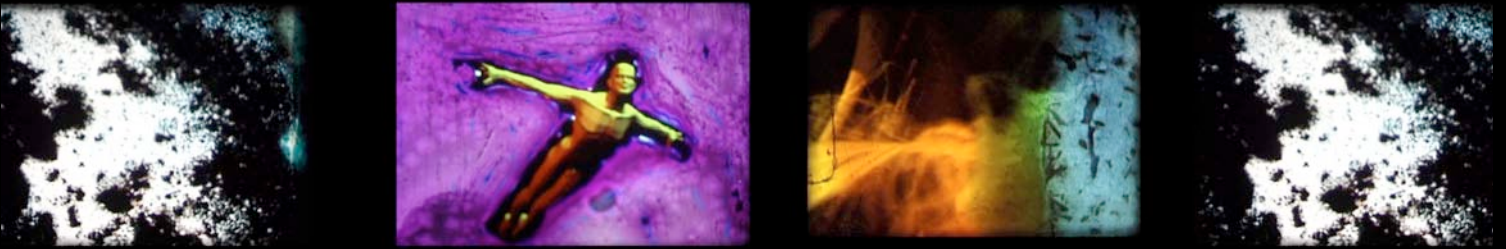
« Je travaille en Super 8, vidéo, images 3D... Pour commencer, je tourne mes images en vidéo que je considère comme mes "rushes", puis je les re-filme en Super 8 (sur un écran télé), en incluant à l'intérieur des prises de vues directes. Les films sont projetés en Super 8 avec des appareils à vitesses variables, vitesses recréées lors des gonflages en 16mm ou 35mm. »

Johanna Vaude in « Le technicien du film » n°513, p. 54,55

Première catégorie d'images convoquées, les images filmées. Dès ce niveau, nous pouvons distinguer deux formes d'hybridation. La première hybridation s'opère dans la nature des images filmées, puisque les films croisent des images argentiques avec d'autres numériques. Seconde hybridation, cette fois-ci dans la source de ces images : certaines ont été directement filmées par l'artiste, comme le personnage principal de *Notre Icare* ; d'autres en revanche proviennent d'autres films, recyclées selon le principe du *found-footage* : la séquence initiale de *Notre Icare* en témoigne. Puis, à partir de ces hybridations, s'opère une autre « couche » d'hybridation : les images filmées peuvent être re-filmées. Elle passent ainsi de l'état numérique à la pellicule ou inversement. Qui plus est, le réel d'origine peut également être une image fixe, qu'elle soit de l'ordre de la photographie ou du dessin (*Totalité Remix*). Premier lieu d'hybridation donc : la dualité argentique-numérique, constamment brouillée et en même temps pleinement utilisée par la technique de Johanna Vaude.







### Images créées

“ Une fois le film tourné puis développé, j'interviens sur la pellicule avec des encres de Chine. Le tout donne un mélange visuel entre ces différentes sources”

Johanna Vaude in « Le technicien du film » n°513, p. 54,55

Second lieu d'hybridation : la dialectique qui s'opère entre des images qui ont été filmées et d'autres qui sont créées en dehors de la caméra, produites par la main de la cinéaste. Il y a le travail à même la pellicule, des grattages, de la peinture, voire l'effacement de la pellicule (*L'Oeil Sauvage*). Il y a aussi existé son équivalent numérique, à savoir l'image de synthèse, qui est une autre façon de créer de l'image, cette fois-ci des images calculées (*Notre Icare*). Nous repérons donc deux types d'images, qui se scindent à leur tour en deux : les images filmées, comprenant des hybridations entre l'argentique et le numérique, et des images créées, composées ou calculées.

Une question que pose cette diversité d'images et d'hybridations est celle de la notion de « post-production ». Généralement, cette notion désigne le montage et l'ensemble de « retouches » qui sont réalisées *a posteriori* du filmage, « après la production » des images. Selon cette définition, le second lieu d'hybridation que nous venons de décrire serait rangé sous le vocable de post- production. Cependant, Johanna Vaude brouille cette frontière, exemplairement en re-filmant les images retouchées, qui seront ré-intégrées dans la partie « production » ; ainsi, le personnage en image de synthèse de *Notre Icare* fut conçu sur ordinateur, mais animé image par image et filmé dans l'écran d'ordinateur par la caméra, permettant de cette façon des effets de peinture autour du personnage. Il existe donc dans le cinéma de Johanna Vaude la possibilité que le lieu de post-production soit co nstamment reconduit en un nouveau lieu de production.

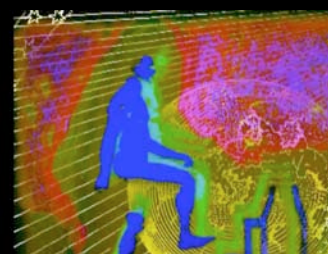
## Images modifiées

Dernier lieu d'hybridation : le montage et la retouche des images précédemment créées. Là encore, Johanna Vaude emploie toute la palette des effets possibles. Cela va de la « classique » surimpression (*L'oeil Sauvage*), à des effets d'incrustation de motifs colorisés (*Samourai*), en passant par le négatif (*De l'Amort*), ou encore des variations de vitesse – des accélérés sur *Notre Icare*, des ralentis dans *L'oeil sauvage*.

Détaillons tout d'abord le procédé que nous avons appelé « incrustation de motifs colorisés », qui se produisent notamment dans *Samourai*. Johanna Vaude part d'une image, par exemple d'un samourai pris dans un autre film, et joue d'effets de contrastes, de luminosité et d'incrustation jusqu'à en extraire une partie du motif, ainsi un bras, un morceau de visage (figure 1). Par la suite, l'image est colorisée uniformément, par exemple en blanc. L'image peut alors être dédoublée, modifiée, perturbée ; elle est réduite à n'être plus qu'un motif graphique, parfois encore figuratif, parfois totalement abstrait, sous la forme de grands aplats de couleur<sup>1</sup>. D'une image, Johanna Vaude en tire donc un motif ; à son tour, ce motif va être combiné avec une multitude d'autres pour composer une nouvelle image. Il y a donc, encore ici, véritable création d'image.

---

1. Nous avons réalisé un exemple de ce processus, visible dans la frise en bas de cette page.



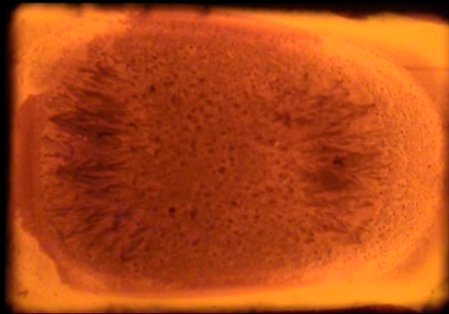
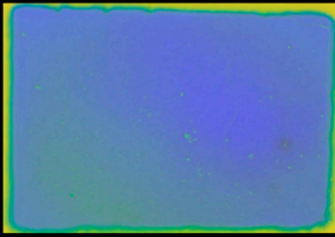
## Premières conclusions

Nous avons donc distingué trois catégories d'images, et vu que l'hybridation caractéristique du cinéma de Johanna Vaude se situe aussi bien entre ces catégories qu'au sein de chacune d'entre elles.

La fusion qu'opère ainsi la cinéaste entre tous les éléments de ces films fait qu'il est parfois difficile de saisir la provenance des images utilisées. S'il peut y avoir un travail de « recyclage » à l'origine, le travail est tel que le film ne peut plus être considéré comme un assemblage de différents films mais véritablement comme une œuvre de l'auteur. En multipliant les hybridations, Johanna multiplie lieux d'expression de sa subjectivité. Il est notable, à ce propos, que la cinéaste travaille en grande partie seule, à l'exception de ses premiers films, dans lesquels la musique était créée par d'autres musiciens. Dans cette multiplication des lieux de subjectivité, c'est également la multiplication des lieux d'expression cinématographiques : ces images posent la question de savoir ce qui est en propre au cinéma. Nous avons vu que Johanna Vaude utilise toutes les techniques et technologies aujourd'hui possibles dans la création filmique ; pourtant, celles-ci débordent largement le cadre du cinéma, et peuvent être liées à la photographie, à la peinture...

En outre, le travail qu'opère Johanna Vaude sur le film joue autant sur la totalité que sur une composition photogrammatique. Ses films sont dotés d'une puissance graphique, qui se retrouve à chaque instant sur chaque photogramme. Nous pourrions alors nous poser la question : dans quelle mesure chacun de ses photogrammes est-il autonome, dans quelle mesure *fait-il œuvre* ? Et cette question, nous allons la tirer plus en avant, pour en arriver là : (voir page suivante).



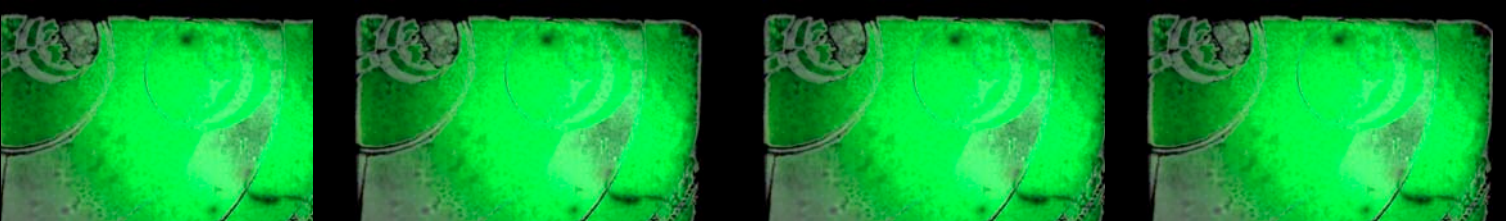


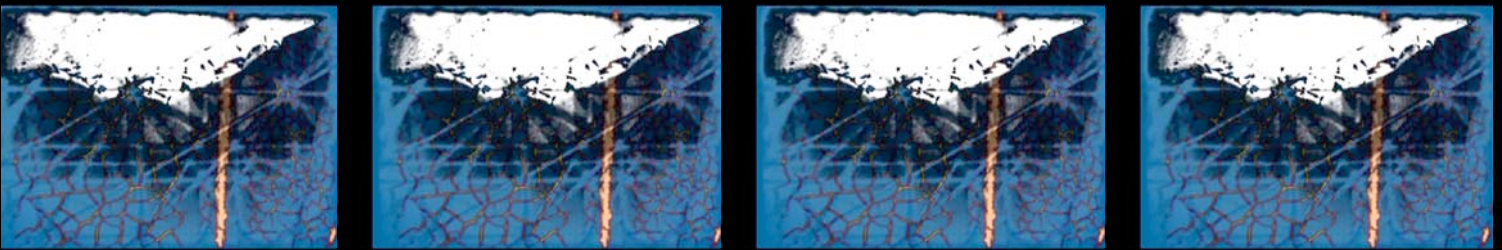
## Picturalité et « autonomie » des images

Quelques précisions sur cette figure. Nous avons ici rassemblé sur une même page des images tirées de photogrammes des films de Johanna Vaude, en même temps que des photographies d'oeuvres des peintres du groupe expressionniste abstrait, notamment Pollock et Rothko. Cet agencement, réalisé en ayant à l'esprit la démarche de l'atlas warburgien, se veut révélateur des liens qui existent, consciemment ou non, entre les images de la cinéaste et celles d'artistes pour qui le geste pictural fut primordial.

Car, chez Johanna Vaude, la couleur peut être véritablement considéré comme un « langage ». Les couleurs se contaminent, les tâches se fondent les unes dans les autres. Du rouge, du jaune, du bleu, une surface éraflée. Des rythmes hypnotisants, des images qui défilent à toute vitesse : les figures s'estompent, seule nous reste la couleur. Cette couleur est un élément primordial d'une exploration spirituelle que les mots ne peuvent pas exprimer. Elle est une transgression mentale sur la surface de la pellicule. Tâches de couleurs qui parsèment l'écran, état de crise selon Stan Brakhage<sup>2</sup>, champ de bataille parsemé de blessures si l'on se réfère à Tapiès. Pour Brakhage, pionnier de la peinture sur pellicule, « la peinture à la main [sur pellicule] » est une « vision à oeil fermé », chaque photogramme une calligraphie mentale, soumise à de perpétuelles mutations, variations.

<sup>2</sup>. SITNEY, P. Adams, *Pour présenter Stan Brakhage...*, Paris, Les Cahiers de Paris Expérimental (n° 1), 2001, traduit de l'anglais par Christian Lebrat.





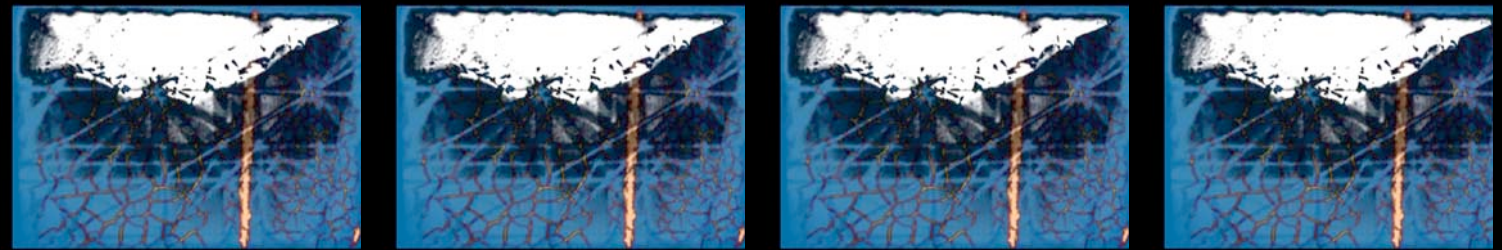
La couleur devient abstraction pure, et l'on pourrait tenter une analyse en passant par les théories de Louis Bertrand Castel et Bertrand Taillet<sup>3</sup> sur la « sonorité des couleurs ». Chez eux, chaque couleur équivaut à une note, du violet au jaune, de « do » à « si ». Si Johanna Vaude ne s'inspire pas explicitement d'une telle démarche, il semble cependant que le travail d'hybridation mette en valeur des harmonies et des mélodies colorées qui s'équilibrent et donnent une forme d'autonomie à chacune des images de l'artiste.

Comme nous l'avons indiqué précédemment, toutes ces hybridations sont autant de lieux d'expression de la subjectivité de l'artiste. Pour elle, la peinture sur pellicule initiée par Brakhage et les films dits « expérimentaux » de Maya Deren sont pourtant « évident[s], naturel[s] » : il ne s'agit pas d'expérimenter, mais de faire du cinéma, tout simplement. Dans ce cinéma, ce qu'elle explore, c'est sa propre intimité ; *L'Oeil-sauvage* nous le montre bien : c'est à l'intérieur de son oeil que nous naviguons au cours du film.

Dans cette optique, voir un film de Johanna Vaude c'est un peu comme voir le monde à travers une lentille « déformante » qui serait celle de l'artiste. La cinéaste nous propose une nouvelle vision, différente de notre réalité, à la limite de l'onirisme ;

---

<sup>3</sup> La Poétique de la couleur : une histoire du cinéma expérimental. Sous la direction de Miles McKane et Nicole Brenez. Ed. Auditorium du Louvre/Institut de l'Image d'Aix-en-Provence, 1995



d'ailleurs son premier film fut élaboré à partir d'un rêve. Une lentille psychique donc, non physique. Il ne s'agit pas d'une déformation optique, qui « arrondirait les angles » à la façon d'un grand angle ; ce sont des images mentales, des « vision éveillée » qui prennent leur origine dans l'esprit de la cinéaste : « Pour moi, il y a un scénario, il est dans ma tête, sous forme imagée »<sup>5</sup> Bref, une lentille "subjective".

Dans ces images, nous croisons des dés, un cheval blanc, des images de jeux vidéo, des rues filantes, des cowboys, des scènes pornographiques, des ovni, des samourais, des loups... autant de figures qui parsèment notre monde et le monde cinématographique, autant de figures qui ne sont pas complètement « inventées » par l'artiste. Mais colorées, bariolées, déformées, elles mutent en de nouvelles figures qui nous paraissent étrangères. Entre images rêvées et réel vu à travers une « lentille subjective », les images de Johanna Vaude sont définitivement hybrides. Leur plasticité et le soin accordé par le travail réalisé photogramme par photogramme, chaque image est digne d'un tableau et rend compte d'un travail d'« harmonie » colorée. Et si une musicalité des couleurs est opérante dans chaque image, celle-ci se développe également dans le temps du défilement ; reprenons donc l'analyse, cette fois-ci au-delà de l'image : dans le montage.

---

<sup>5</sup> « Entretien Raphaël Bassan » Bref. Le magazine du court-métrage #47, 2001 – 2002

## EFFETS DE MONTAGE

Dans les deux parties précédentes, nous avons approché les images de Johanna Vaude, d'abord par une tentative de typologie et de classification, puis dans une approche visant à rendre compte de l'autonomie de celles-ci. Il s'agit maintenant d'analyser ces images en tant qu'elles sont montées, et ce qu'il ressort de ce montage.

### Logique photogrammatique vs. Logique de plan

Nous avons vu que les films étaient souvent travaillés photogramme par photogramme, ou du moins que chaque photogramme pourrait être doté d'une existence propre, notamment par son aspect graphique. Cependant, les films suivent une certaine narration ou du moins une ligne directrice. Par exemple, *Notre Icare* est clairement divisé en deux parties : d'abord la violence des images de divertissement, ensuite le vol d'*Icare* qui tente, cette fois-ci, de ne pas se brûler les ailes. Ainsi, les modifications propres à une logique que l'on pourrait appeler « photogrammatique », où chaque photogramme serait véritablement indépendant et sans lien figuratif avec le suivant, s'inscrivent dans une logique de sérialité et de continuité plutôt propre à une logique de plan.

Parmi ces plans, il y a des plans « classiques », par exemple un visage filmé (*Notre Icare*) ; il y a également des « plans » de photogrammes, par exemple une suite d'images peintes. Mais les frontières se gomment quand Johanna Vaude joue sur les vitesses. Au début de *Notre Icare*, les plans de films de divertissements violents sont tellement





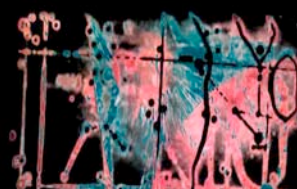
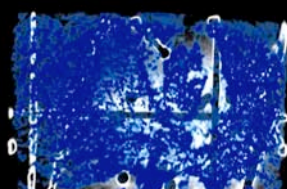
accélérés que nous n'en voyons quasiment plus que des photogrammes.

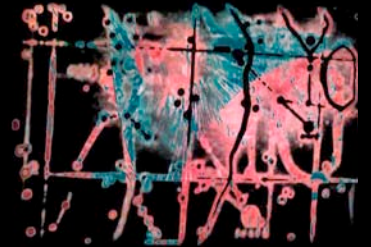
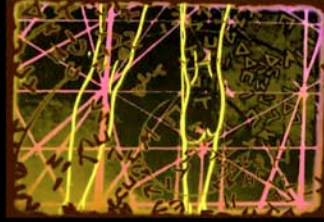
À l'inverse, *L'Oeil Sauvage* commence par des images de l'oeil de Johanna Vaude, images sur lesquelles la réalisatrice a peint. Seulement, ces images peintes ont été re-filmées et sont projetées au ralenti : ce qui était le travail d'un photogramme est allongé, et forme alors une suite de photogrammes identiques. Il y a ainsi une variation temporelle à l'intérieur même du photogramme.

### Brouillage de la notion de temporalité

S'il y a l'idée d'une variation temporelle au sein même du photogramme, c'est que toute notion de temporalité se brouille dans le cinéma de Johanna Vaude. Il n'y a plus vraiment de temps « réel », de temps de référence, de repère temporel : les plans défilent à la vitesse de photogrammes et les photogrammes sont pris comme des plans, ils se mélangent à de l'image fixe ; tandis que les images fixes d'origine – photos, dessins – se meuvent et varient dans une forme d'animation.

Ainsi dans *Totalité Remix* : une suite de 10 photogrammes, un ensemble de variations sur le motif de l'homme de Vitruve, où chaque photogramme est différent des autres mais contient le même motif. D'ailleurs, ce même film fait appel à un autre motif qui, dans sa nature, pose la question d'une « temporalité de référence » : des images extraites des expériences de Muybridge sur la captation du mouvement. Il n'y a pas « temporalité de référence » dans ces images, car aucune vitesse de défilement n'y est originellement stipulée. La variation est alors possible dans ces sortes de « pré-photogrammes », une variation similaire à celle qu'opère Johanna Vaude dans ses films. Ceux-ci jouent alors sur une forme de saccade, sorte d'ellipse permanente, qui brouille





définitivement toute accès au temps « réel ».

Cette effet de saccade est renforcée par un enchaînement de plans doublement contrastés : fort contraste au sein du plan, mais aussi entre deux plans qui se succèdent.. À la limite du *flicker*, les images de Johanna Vaude passent parfois sans que nous les ayons réellement vues. Le défilement en est presque agressif, à l'instar de *Samourai* ou *Totalité Remix* dans lesquels les photogrammes jouent sur des effets de contrastes colorés, en passant librement de la figuration à une abstraction par des effets d'incrustation. Pour comprendre comment cette fulgurance opère, il est alors intéressant de comparer le travail de Johanna Vaude à trois autres « objets » : la forme du clip, l'image futuriste, la dimension chaotique.

### Trois pistes comparatives : le clip, le futurisme, le chaos

#### *Le clip*

*« Mes films ne contiennent pas de dialogues, je dois nourrir et densifier mes images par le recours rythmique ou contrapuntique à la musique. J'aime, aussi, la musique en tant que telle : j'ai pratiqué le piano. Je concevais mes premiers films à travers des modèles musicaux préexistants. Je faisais mon montage caméra à partir de la musique. J'avais des idées que je voulais mettre en images, et les musiques m'aidaient beaucoup dans cette opération créatrice. J'ai d'abord des images dans ma tête, puis je cherche des sons qui peuvent correspondre à l'ambiance. »*

#### *Objectif Cinéma, Le cinéma fusionnel de Johanna Vaude*

Dans le cinéma de Johanna Vaude, l'absence de dialogues laisse place à une prégnance musicale : il s'agit de voir si, comme Térésa Faucon le propose dans son livre *Penser et*



expérimenter le montage, nous pouvons classer un film comme *Samourai* sous le nom de clip<sup>6</sup>.

Cette thèse est intéressante en tant qu'elle révèle les liens forts qui unissent les images et le son dans les films des Johanna Vaude, en même temps que cela concorde avec la démarche de l'artiste pour qui la musique est essentielle. De plus, la musique et les images font véritablement corps dans leur démarche même : électronique, la musique constitue également un mélange hybride, cette fois-ci entre des instruments réels, des instruments synthétisés et divers bruits.

Cependant, il nous semble qu'il serait abusif de parler de clip à l'endroit des films de Johanna Vaude, en tant que la musique est secondaire, parfois en terme de création<sup>7</sup> mais surtout en terme de richesse. Les images sont beaucoup plus foisonnantes, complexes et porteuses de sens que la bande-son, qui se calque sur une rythmique propre à ces images et leur accentue ou modifie légèrement leur coloration.

Pour reprendre cette « rythmique propre à l'image », il ressort des films de Johanna Vaude que le travail d'origine en image par image impose une césure fréquente, bien que parfois légèrement ralentie comme dans *L'oeil-sauvage*, césure qui dicte une certaine conduite musicale à adopter. Nous avons effectué quelques essais, et si parfois quelques musiques fonctionnent, c'est qu'elle sont fondées sur un schéma rythmique similaire. C'est donc qu'il faut explorer une autre piste, en gardant à l'idée cette rythmique propre à l'univers vaudien.

---

6. FAUCON Térésa. *Penser et expérimenter le montage*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2009 (p.142)

7. Notamment du fait que lors de l'édition de son DVD monographique *Hybride*, les musiques de chaque film ont du être refaites, l'artiste n'ayant pas eu les droits d'exploitation des musiques originellement employées.

## Le futurisme

Cette autre piste sera un tableau. La Révolte (Russolo, 1911), au centre de la page suivante. Ce tableau futuriste s'inscrit, à l'instar des films de Johanna Vaude, dans une logique qui fonctionne par effets de contrastes formels et colorés.

Ce « désordre » proprement graphique, nous amène à penser à d'autres artistes ayant joué également d'une sorte de fulgurance, d'un dynamisme coloré, et même de vitesse alors que ces artistes ne travaillaient pas directement sur le médium cinématographique, à savoir le mouvement futuriste, initié par Marinetti.

Il semble se jouer quelque chose de proche dans le montage de Johanna Vaude, et dans ses grands mouvements contrastés, rouges, bleus, jaunes. Il y a un dynamisme et une énergie similaire, révoltée, qui passe de ce tableau futuriste aux films de Johanna Vaude. Seulement, si la forme est à rapprocher, c'est le fond qui tranchera. Car Johanna Vaude ne fait pas de films « pour faire du beau » ; à l'inverse de Marinetti, elle ne veut pas que fiat ars, pereat mundus<sup>8</sup> (« qu'advienne l'art, le monde dusse-t-il périr »). Encore une fois, c'est aussi le discours qui fait la force des films de Johanna Vaude.

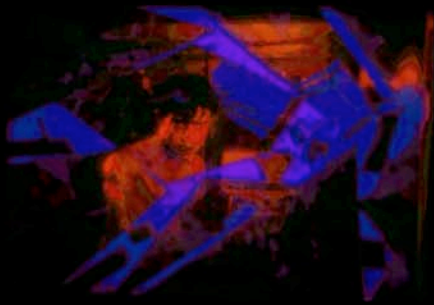
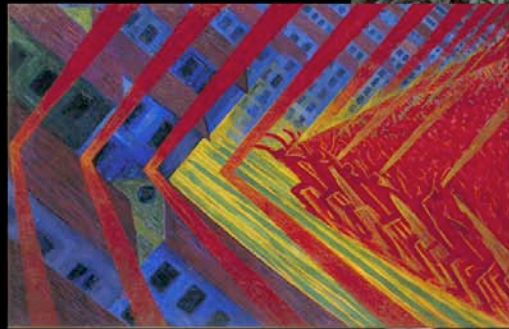
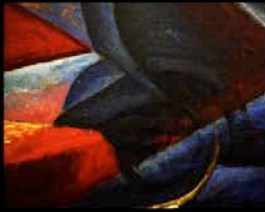
*« Ma démarche est toujours guidée par le désir de trouver et de donner du sens à mon univers intérieur. Je suis contre le formalisme gratuit. »*

*Johanna Vaude. Entretien avec Raphaël Bassan, Experimentaux ou simples cinéastes ? Bref # 47 2001.2002.*

---

<sup>8</sup> BENJAMIN Walter, L'oeuvre d'art à l'heure de sa reproduction mécanisée (p.23)







### *Dimension chaotique*

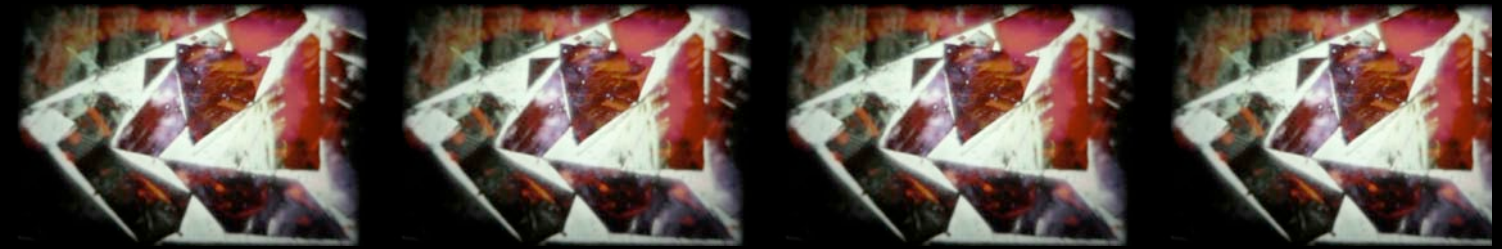
La piste du clip nous a permis de mettre en avant l'adéquation qui existe entre l'image et le son, malgré une prépondérance de celle-ci en termes de richesse ; la piste futuriste, quant à elle, pointait le dynamisme énergétique à l'oeuvre dans les films. Il reste donc une troisième piste à explorer, qui sera peut-être plus à même de correspondre à cette richesse et cette énergie : la dimension chaotique.

Elle se retrouve à deux niveaux. D'une part dans le montage : celui semble véritablement abruptif, au sens où l'employait Nicole Brenez<sup>9</sup> – à savoir un montage où chaque image crée la surprise, se détache de la suivante en même temps qu'elle la complète avec fracas. Il est impossible de prévoir quelle trait de pinceau suivra à tel autre, quelle marque grattée répondra à un effacement de la pellicule, mais aussi en quoi se muera le visage blanc du samouraï ou la lune rouge des morts vivants. Parfois les effets se contrastent, se reconfigurent et s'impressionnent comme une sorte de cristal, miroitant autour d'un même oeil (*L'oeil sauvage*), parfois aussi ils semblent plus fluides et se fondent en une mer picturale (*Notre Icare*), mais leur nature semble rester fondamentalement instable. Dès que l'on touche au photogramme, il y a la possibilité de la variation chaotique.

D'autre part, une définition « scientifique » du chaos, extraite d'un livre de vulgarisation d'Ilya Prigogine. Selon l'auteur, un système chaotique est caractérisé par le fait qu'au

---

<sup>9</sup> Montage court. Cinergon n 4/5. Mille raccord. 1997-1998



delà d'un certain nombre d'étapes, « la mémoire de l'état initial est perdue »<sup>4</sup>. Et dans le cinéma de Johanna Vaude : l'accumulation de toutes ces hybridations fait perdre l'état initial, qui n'existe plus que comme résidu. Il n'y a qu'un magma d'images, en continu mouvement.

Qui plus est, cette dimension chaotique sera à mettre en relation avec l'attrait de l'artiste pour la démarche scientifique, pour « la recherche », selon ses propres mots. Cet attrait est rendu évident dans des films comme *Explorations* ou *Totalité* qui sont constitués en grande partie d'images scientifiques. Ce qui est intéressant par rapport à cette recherche, c'est qu'elle est multiple dans l'oeuvre d'art, à l'inverse de la recherche scientifique d'une certaine façon. L'artiste et le scientifique cherchent tous deux à comprendre le monde et à en rendre compte, par une formule mathématique ou par une oeuvre, mais c'est dans ce « résultat » que la différence s'opère. Car l'oeuvre artistique devient elle-même un lieu à étudier, comprendre et explorer, un lieu de recherche.



## LENTILLE EXISTENTIELLE

Dans l'article « Le cinéma pindarique et intérieur de Johanna Vaude », Raphael Bassan a écrit « Johanna Vaude nous parle d'un monde plus quotidien qu'on ne l'imagine mais elle a choisi de l'esthétiser...<sup>10</sup> » Si les films de Johanna Vaude bénéficient d'une profonde dimension esthétique, la cinéaste reste contre le formalisme gratuit, et le fond se veut supérieur sur la forme. *Notre Icare*, *Anticipation* utilisent des found-footage d'images catastrophiques : la guerre, des combats archaïques, des gens qui se tirent dessus, des explosions, des tortures, des massacres, de la terreur et surtout de la violence. Ces images, Johanna Vaude ne les a pas elle-même filmées : elles sont extraites de cassettes de « divertissements » et de jeux vidéo.

Les deux films proviennent d'une incompréhension de l'auteur vis à vis de ces nouvelles formes de plaisir, dans lesquelles le sublime s'effondre face à la laideur, la violence et la réalité qui se cache derrière ces images. Car pour la plupart, ces « divertissements » croisent en eux-mêmes des références aux événements terrifiants de l'histoire de l'humanité : la shoah, la bombe atomique, les défilés militaires nazis, mais

---

<sup>10</sup> « Entretien avec Raphaël Bassan » in Bref. Le magazine du court-métrage #51, hiver 2001/2002 (p.54,57)



aussi la guerre en Irak, les attentats du 11 septembre. L'incompréhension de la cinéaste devient alors un geste de résistance, face à ces images qui, à force d'être vues, perdent la réalité qu'elles contiennent au profit d'un plaisir facile et malsain envers la violence.

Les images répondent d'ailleurs aux sons, et *Notre Icare*, *Anticipation*, *Asleep*, *Beyond fiction* et *I turn home* sont remplis de sanglots, cris, hurlements, alarmes, tirs de fusils, des tanks, des bombes... Dans *Asleep*, en même temps que les rues défilent en accéléré, la voix-off véhicule l'idée qu'il faudrait se détacher de ce monde virtuel, illusoire, de la Monoforme et des médias de masse — « *notre dose artificielle* », « *nos vies ne sont pas virtuelle* », « *s'éteindre la télévision* », « *fermez les magazines* », « *réveillons nous* », tel sera le mot « *d'ordre* » du film. D'ailleurs la voix-off, inexistante dans les premiers films, occupe dans les cinq films cités une place primordiale. Elle se développe autour d'une thématique commune, celle de l'identité, de la recherche de soi, du sentiment de perte et de l'angoisse : « *Il y a l'interrogation sur l'être humain : dans quel monde il vit, qui est-il ?* » (Totalité) « *Resouvenons nous que nous sommes un être* » (Asleep) « *I know I'm human* » ; « *Who are you ?* » ; « *Help me* » (Anticipation) « *As-tu peur de mourir ?* » « *Pas plus que je n'ai eu peur de naître* » « *Je suis maintenant seul et perdu dans un monde étrange et lointain* » (I turn home) « *Who are you?* » « *You're not safe* » « *You know who I am* » « *You have to show no fear* » (Inner Strange)

Ces réflexions sont à rapprocher de celles de Martin Heidegger sur le sentiment de l'homme moderne. Nous sommes un être-jeté face à l'être-au-monde, à l'instar du bébé d'*Anticipation*. Surgissement dans un monde qui n'est pas fait pour nous, dans lequel les situations dépassent notre aptitude à les contrôler. Notre existence devient un fardeau d'angoisse, lié à l'inquiétante étrangeté du monde, et à la mort. Pourtant,





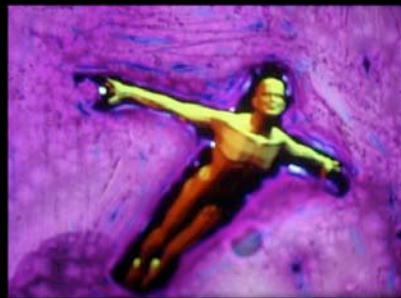
cette angoisse se double aussi de la possibilité d'une liberté authentique, elle est le vertige de cette liberté. Caractéristique du « l'homme moderne », cette crise d'angoisse existentielle serait celle du *Cri* de Munch.

Reprenons maintenant *Inner Stranger* (« L'étranger intérieur »), réalisé à partir d'extraits de films dans lesquels Leonardo DiCaprio apparaît. Ce n'est pas un film sur l'acteur, mais un nouveau film dont le personnage principal est DiCaprio. Ce personnage est toujours dans un état nerveux, d'urgence. Il crie, pleure, panique, lutte, devient fou, se perd, s'inquiète, court, se bat contre la mort, mais aussi contre lui-même, puisque ses interjections ne sont qu'un long monologue : « *No, I will not die today* », « *Who are you ? Tell me!* », « *You know who I am ?* ». (« Non, je ne mourrai pas aujourd'hui », « Qui êtes-vous ? Répondez-moi ! », « Savez-vous qui je suis ? »). Si le film n'est pas un portrait de l'acteur, ne peut-il alors être une sorte de portrait de l'homme moderne, vu à travers la lentille de Johanna Vaude ? Cet « étranger intérieur » ne se cache-t-il pas en chacun de nous ?

Pourtant, Johanna Vaude n'est pas quelqu'un de pessimiste. Si la boxe est l'objet de son dernier film à ce jour, c'est d'abord parce que c'est un sport qui demande de toujours se remettre debout, de se relever malgré les coups. D'ailleurs, à la fin d'*Inner Stranger*, DiCaprio se réveille, conscient de la cruauté du monde dont il a survécu. *Anticipation*, *Asleep*, *I turn home* s'achèvent sur des images de la jeune génération, d'un bébé ou d'enfants, qui s'opposent dans leur beauté et leur innocence aux images catastrophiques : l'avenir est toujours un lieu d'espoir. Icare non plus ne chute pas, les ailes ne s'enflamment pas, l'essentiel est dans l'envol, dans la possibilité de s'échapper

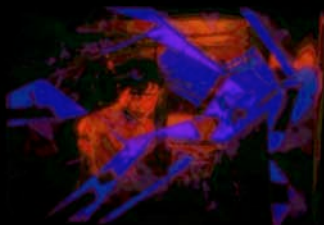
de la violence. Il n'y a pas d'issue tragique, il faut aller plus loin, voir au-delà des choses, par delà le fragile et peut-être l'humain.

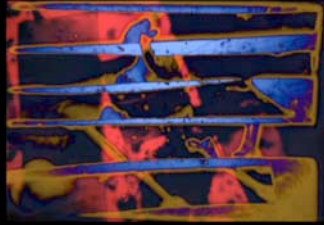
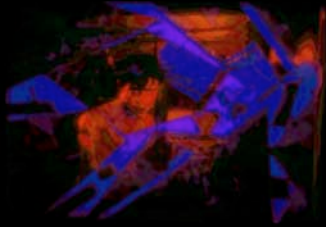
“Voir au-delà”, cela passe alors par la création. Création d'images, nous l'avons vu. Création de personnages aussi : Dicaprio, mais surtout des « grandes figures », d'origine mythique ou définis par leur activité : Icare de *Notre Icare*, le Samouraï du film éponyme, le Boxeur de *Let's Fight*, le Flâneur d'*Impressions*, l'Extraterrestre de *UFO Dreams*. Des personnages, à peut être à l'image de *L'homme à la caméra* de Vertov ; d'ailleurs, nous pourrions pousser la comparaison entre le ciné-œil et la lentille que Johanna Vaude nous propose pour voir le monde. Mais la différence est essentielle : Vertov fondait un personnage interne au cinéma, son film est un méta-discours sur le film ; Johanna Vaude, par ses effets d'hybridations, jouit d'une plus grande liberté et nous parle aussi bien de cinéma — dans *Blow Up* notamment — que de mythologie ou de science.



## CONCLUSION

Le cinéma de Johanna Vaude se compose d'images de l'ordre de l'insaisissable, de l'évanescent, systèmes éphémères qui émergent d'un continuum chaotique. L'hybridation y règne en maître, dans la nature des images, au coeur des multiples processus de fabrication aussi bien que dans leur enchaînement. Entre configurations fluides et cristallines, figuratives ou non, ces images nous parlent de la modernité, de l'angoisse face au monde et de la violence qui y règne. Seulement il ne s'agit pas de succomber à cette violence mais bien de lutter, de s'en échapper et de dénoncer la violence banalisée. Ce combat passe par alors par la création, et le cinéma de Johanna forme alors un lieu grandiose de création formelle aussi bien que philosophique et discursive ; lieu de croisement et d'hybridation, mais aussi lieu de liberté, de lutte, de l'interrogation sur soi même et sur le monde, l'univers de Johanna Vaude communique au spectateur toute sa puissance de création.





## Cinéastes par eux-mêmes

*Johanna Vaude*

Dossier réalisé par Alexandre Magnin et Que Chi Truong

Dans le cadre du séminaire "Cinéastes par eux-mêmes" organisé par Nicole Brenez et  
Philippe Dubois

Université Paris 3 –Sorbonne Nouvelle