
I

laboratoire espace cerveau

space brain
laboratory

A

Cycle « **Vers un monde
cosmomorphe** »

C

**Synthèse
de la Station 20
27 - 28 octobre 2021**

**Avec Apichatpong
Weerasethakul**

**– En présence à l'IAC
Villeurbanne et en ligne
sur Zoom**

**INSTITUT
D'ART CONTEMPORAIN**
Villeurbanne/Rhône-Alpes

11 rue Docteur Dolard
69100 Villeurbanne
France

t. +33 (0)4 78 03 47 00
f. +33 (0)4 78 03 47 09
www.i-ac.eu

La Station 20, « Avec Apichatpong Weerasethakul » est conçue à l'occasion de l'exposition *Periphery of the Night*. L'œuvre de l'artiste est le point de départ d'interrogations qui recourent celles du laboratoire, à savoir une approche perceptuelle et plus récemment la recherche et la mise en œuvre d'une vision non plus anthropomorphe mais cosmomorphe du monde. Dans le cas d'Apichatpong Weerasethakul, cette perception élargie emprunte la voie de pensées aussi ancestrales que le bouddhisme ou l'animisme, tout en se nourrissant des connaissances contemporaines produites par les sciences humaines et expérimentales, en ce qui concerne les théories de la conscience, de la mémoire et du rêve, les limites entre l'éveil et le sommeil, la vie et la mort. L'artiste s'appuie ainsi sur ce cadre pour développer des perspectives futures, et c'est sous cette dimension prospective que s'inscrit la station.

Plus spécifiquement, **Apichatpong Weerasethakul** nous explique qu'il a souhaité écouter des spécialistes sur les questions de l'obscurité, la

lumière, le temps et le sommeil ; questions qui l'habitent et le poussent à faire des films. Il nous raconte qu'elles proviennent de son enfance, lorsqu'il écoutait la nuit de la campagne au nord de la Thaïlande et qu'il observait des images de virus sur les livres de ses parents médecins comme autant de paysages de science-fiction. Pour lui, la science, la science-fiction et les fantômes cohabitent dans un même espace qu'il rend présent par son cinéma. Mais s'il associe son travail artistique à cet espace de liberté, il s'interroge toutefois sur la contradiction inhérente entre le cinéma et la recherche de présence induite par le bouddhisme et la méditation. Est-il possible de vivre totalement au présent, sans mémoire individuelle, transpersonnelle ou sociale ?

Le visionnage de *Haïku* (2009) introduit les interventions. Ce court-métrage appartient à l'ensemble des vidéos de *Primitive* qu'Apichatpong Weerasethakul qualifie d'« impressions de lumière et de mémoire ». Dans ces œuvres, les différents états de la lumière valent comme signes d'une réapparition,

inscriptions incandescentes du passé à la surface de l'image. **André Klarsfeld**, l'un des grands spécialistes français de la chronobiologie¹, prend ensuite la parole. Sa présence tient à l'intérêt d'Apichatpong Weerasethakul pour les expériences d'isolements où l'espace, le temps et la luminosité sont replacés au centre d'une expérimentation perceptuelle. André Klarsfeld ouvre les journées d'étude en s'interrogeant sur la possibilité de vivre hors du temps. En repartant de l'affirmation de Claude Bernard selon laquelle la vie résulterait d'un accord entre l'organisme et les conditions cosmiques, il explique la manière dont notre corps s'adapte au rythme jour/nuit de notre environnement. Nos cellules marquent biologiquement le temps qui n'est pas uniquement extérieur à nous mais bel et bien interne à notre organisme : c'est la notion d'horloge circadienne dont il retrace l'apparition historique. 1729 marque la première observation du phénomène, date où Jean-Jacques Dortous de Mairan observe

¹ Science étudiant les rythmes biologiques des êtres vivants.

le comportement endogène d'une plante dans l'obscurité : elle « sent le Soleil sans le voir en aucune manière ». Carl von Linné applique esthétiquement cette notion en imaginant une horloge florale où chaque heure correspond à l'éclosion d'une espèce. Au début du XX^e siècle, les scientifiques actent définitivement l'indépendance du sommeil par rapport à l'alternance des jours et des nuits. En effet, lorsque le spéléologue Michel Siffre s'enferme dans une grotte pendant deux mois en 1962, ses rythmes persistent malgré la perte de repères temporels. Cette « mémoire du temps » est présente chez toutes les espèces telles les abeilles ou, de manière plus frappante, les espèces migratrices. Celles-ci, en effet, volent imperturbablement vers la même direction, et lorsque l'on mesure le trajet calculé du papillon monarque dans un laboratoire, il persiste à pointer vers le Mexique. Ces mécanismes attestent de la présence d'une horloge interne nécessaire pour savoir où se diriger. Les principaux synchroniseurs de ces rythmes sont la lumière et la température. Ainsi, s'il est possible de vivre hors du temps

solaire, il est impossible de vivre hors du temps puisque celui-ci est inscrit en nous.

Apichatpong Weerasethakul remarque que les 90 minutes du cycle de sommeil correspondent précisément à la durée moyenne des films, dont l'allongement contemporain pourrait être perçu comme une agression à l'encontre du sommeil. L'artiste **Célia Gondol** s'interroge, elle, sur l'orchestration de ces multiplicités de cycles, qu'ils soient cérébraux, cardiaques, journaliers, cosmiques. Il existe en fait un « orchestre circadien » qui transite par les yeux et une région cérébrale, lui répond Klarsfeld, qui assure la transmission des informations pour que les horloges soient en phase avec le jour extérieur. Klarsfeld précise qu'il entend par lumière le spectre de rayonnements qui sont captés par des récepteurs spécifiques. Chez de nombreuses plantes et animaux, les cryptochromes absorbent la lumière ultraviolette d'où une sensibilité maximale dans le bleu des écrans, la « couleur cachée ». Chez les humains, cette catégorie de cellule photosensible est nommée la mélanopsine et ne transite pas

par les cônes et les bâtonnets, expliquant ainsi que les aveugles aussi perçoivent la lumière.

Clément Dumas, doctorant en cinéma associé à l'Institut d'Asie Orientale, travaille quant à lui sur les théories de la mémoire et leurs applications dans un corpus de films asiatiques. Dans son intervention intitulée « le cinéma intérieur, la mémoire spectatorielle en partage », il essaie de saisir le lien intime et affectif entre le travail de l'image et le travail cérébral. Il poursuit en cela l'interrogation d'Apichatpong Weerasethakul sur la possibilité de « créer une forme artistique capable de traduire notre expérience intime et cérébrale, la plus fondamentale possible ».

Clément Dumas retrace d'abord différentes homologues que des théoriciens ont pu former entre le cinéma et des mécanismes de cognition, que ce soit avec le cerveau (Gilles Deleuze), l'expérience originaire (Rudolf Arnheim), le rêve (Christian Metz) ou l'hypnose (Raymond Bellour). Lui souhaite tracer une homologie entre le dispositif cinéma et l'appareil psychique au niveau de l'état mémoriel. Il découpe le fonctionnement de la mémoire en trois étapes

(enregistrement - stockage - récupération) pour en affiner la teneur. Lors de la récupération, ou rappel de reconnaissance, le cinéma englobe différents niveaux de mémoire : la mémoire narrative permettant de comprendre la composition du film, la mémoire culturelle reliant les connaissances culturelles à la narration, et la mémoire cinématographique provoquant l'imagination du spectateur et pouvant matérialiser des processus cérébraux à l'écran. Le stockage des images cinématographiques fonctionne au plus près du processus mémoriel, malgré les différences majeures de l'oubli et de plasticité des traces mnésiques. Apichatpong Weerasethakul dit que « la caméra est un outil pour capturer le passé et les fantômes qui vont avec et le cinéma tend à la préservation des âmes. » Enfin, l'enregistrement ou l'encodage permet aux informations du monde extérieur d'atteindre nos sens sous la forme de stimuli chimiques et physiques : ce sont ces flux qu'Apichatpong Weerasethakul tente de comprendre, essayant de retrouver parmi eux « des traces et de [se] les approprier,

comme des objets personnels ». Le cinéaste remercie Clément Dumas de son intervention et note que l'hypnose peut se trouver au cinéma dans deux états inverses : d'un côté dans le cinéma narratif pour tromper l'inconscient, de l'autre dans le cinéma expérimental des années 1960-1970. C'est ce dernier qui l'anime, et il se demande si l'art serait capable de changer notre perception du temps. Le cinéaste Jean-Baptiste Perret souligne que les homologies travaillées par Clément Dumas supposent une immobilité du corps qui est remise en question par l'installation. Pour Apichatpong Weerasethakul, en effet, si le cinéma est un espace potentiellement hypnotique, l'exposition réduit l'importance de la narration et diffracte la linéarité du temps. Il est alors nécessaire d'être plus alerte et de former sa propre interprétation de l'œuvre.

Les sœurs de la maison de l'Inspir guident ensuite une méditation pour ralentir nos pensées et tenter de « remettre le corps et l'esprit ensemble ». Pour Apichatpong Weerasethakul, alors que l'on nous a toujours enseigné à regarder le dehors, méditer entraîne à observer

à l'intérieur de nous. Les méditations seraient pareilles à des « douches de l'esprit » à même de relancer la pensée. Sœur Sang Nghiem précise qu'elles fonctionnent en deux temps : l'arrêt, et d'abord celui de la fuite d'une action à une autre ; puis, peut-être, un état de vision profonde où il serait possible de ressentir ce qui est vraiment là.

Françoise Bonardel, professeure de philosophie des religions et membre de l'Institut d'Études Bouddhiques, prolonge cet état méditatif avec une conférence intitulée « entre mort et renaissance : un espace temps commun au bouddhisme tibétain et à l'art » dédié au Bardo Thödol. Ce livre des morts tibétains, plus justement traduit par « la grande libération par l'écoute dans les états intermédiaires » rassemble des textes du bouddhisme tibétain tantrique destinés à être lus à voix basse à l'oreille des mourants. Traduit dans les années 1930 en anglais puis en français, il avait fasciné Antonin Arnaud qui y voyait « un manuel de délivrance » et Carl Gustav Jung qui s'étonnait de sa précision sur l'expérience de la mort. Si

l'on peut, avec l'exploratrice Alexandra David-Néel, le considérer comme un « guide de voyage » nous préparant à mourir, comment les tibétains s'y préparent-ils alors ? D'abord, comme tous les bouddhistes, en méditant quotidiennement sur la souffrance inhérente à l'existence ; mais aussi, en poussant les pratiques méditatives jusqu'à la dissolution de la personnalité consciente au point d'expérimenter la mort par anticipation. Que ce soit une véritable expérience ou un acte d'imagination, il s'agit en tout cas de préparer la sortie de l'existence en vainquant la peur et en résistant à la fascination des visions post-mortem. Pour échapper aux conditionnements qui le retiennent prisonnier dans le cycle des existences, et ainsi se libérer du *samsara*, le défunt doit réussir la traversée des différents bardos. Le premier consiste en la désagrégation de son unité corporelle et psychique sous l'action du « vent du karma ». Les quatre éléments de l'organisme se résorbent les uns dans les autres : la terre dans l'eau (corps pesant, vision instable), l'eau dans le feu (dessèchement corporel), l'eau dans l'air (froid intense,

sensation d'embrassement), l'air dans la conscience (arrêt de la respiration). L'esprit est alors en proie aux fantasmes qui s'amplifient dans le second bardo, le plus décisif, celui de l'expérience de la réalité. Il est constitué de deux phases successives de sept jours durant lesquelles le principe conscient se voit confronté à des déités paisibles puis à des déités courroucées dans lesquelles il doit reconnaître les formes de pensées émanant de son propre esprit, tout à la fois attiré par des états paradisiaques et fasciné par des états infernaux. Si le défunt traverse le troisième et dernier bardo, celui de la renaissance, il est déjà trop tard pour parvenir à la libération et accepter la vacuité comme son son être véritable : la roue de l'existence tourne, et le mort renaîtra dans l'un des mondes qui lui apparaît alors.

Si l'on ne peut sortir ces récits de leurs contextes sans en modifier la signification, toute situation vécue comme un bardo conduit l'être humain à s'interroger sur ce qu'est pour lui la réalité. Pour Apichatpong Weerasethakul, ils résonnent fortement avec la société thaïlandaise où la peur face au mystère de la mort est justifiée à des fins de

contrôle social. Intrigué par l'histoire du bouddhisme, il s'intéresse surtout à son aspect philosophique, et notamment la prise de conscience que « tout meurt, le passé meurt, hier n'arrive pas, hier meurt » et que « nous n'avons pas besoin de diviser le temps ». Aussi, à la question de la réalité virtuelle soulevée par André Klarsfeld, il se dit très enthousiasmé par cette nouvelle technologie qui pourrait accroître une prise de conscience en montrant la tangibilité et l'éphéméride des phénomènes de l'existence.

La première journée d'étude s'achève par le visionnage de *Luminous People*, un court-métrage de 2007 qu'Apichatpong Weerasethakul présente comme faisant suite à la mort de son père, rejoignant le rituel de dispersion des cendres dans le Mekong. Il nous dit que ce film traite du franchissement des frontières, frontières entre le monde des morts et des vivants, entre la Thaïlande et le Laos, entre les souvenirs et les cendres.

Antoine Lutz, directeur de recherche à l'INSERM, inaugure la deuxième journée d'étude avec une intervention titrée

« Neurosciences contemplatives et image-mouvement : amorce d'un dialogue ». Il a été frappé par la vidéo *Blue*, qui déjoue les attentes du visiteur et le pousse à actualiser sans cesse ses interprétations. L'œuvre fournit une réflexion sur l'acte de percevoir, en ce qu'elle renvoie aux illusions d'optique et au principe de « bistabilité » – lorsqu'un même stimulus fait émerger plusieurs percepts qui se croisent. Antoine Lutz nous introduit alors à l'une des rares théories unificatrices en neurosciences, celle de Karl Friston, selon qui la fonction principale du cerveau est de parvenir à inférer les causes du monde qui codent les observations sensorielles qu'il reçoit : à partir des seules sensations (sur la rétine, le corps) le cerveau tente en permanence de construire un modèle génératif pour prédire les causes de celles-ci. Percevoir, c'est sans cesse mettre à jour ce modèle. Nos actions, notre comportement y sont donc intimement liés : c'est « l'inférence active ».

Un simple mouvement du regard peut se lire comme une opportunité d'échantillonner notre environnement, de collecter des informations pour

réduire l'inconnu et adapter le modèle génératif dont découlent nos représentations.

La perception est ainsi un processus actif mais parsemé d'attentes, des attentes que la vidéo *Blue* dévie à plusieurs reprises. Une flamme grandit sur le corps d'une femme qui ne trouve pas le sommeil ; le doute qui accompagne son surgissement nous renvoie au principe d'inférence active. En ce sens, la vidéo s'apparente au rêve, que les neurosciences conçoivent comme une opportunité pour le cerveau de fonctionner « en boucle », sans retour du monde : lorsque nous dormons, le cerveau simule le monde et peut créer de nouvelles associations et représentations. Mais la méditation et le bouddhisme s'en rapprochent également, puisque comme l'explique le neurobiologiste Francisco Varela, « le bouddhisme a cultivé une méthode très proche de celle de Husserl, c'est-à-dire la suspension de toute croyance, l'observation et l'intuition directe des sens ». La méditation vise à réguler ce qui sous-tend notre expérience ordinaire, la dichotomie constante entre les deux vitesses de la pensée

(un système lent, un système rapide) développées par le psychologue et économiste Daniel Kahneman. Elle conduit à un enrichissement intérieur (un enrichissement synaptique, qui peut être mesuré) en générant de nouvelles habitudes interprétatives : le cerveau augmente spontanément sa plasticité, de la même manière que lorsque l'environnement extérieur se complexifie. Enfin, au-delà de ce renouvellement perceptuel, une étude a montré que les pratiques de la méditation semblent entraîner une plus grande compassion, une plus grande inclusion d'autrui dans le champ de notre expérience².

Pour présenter *Blue*, Apichatpong Weerasethakul évoque la manière très intuitive dont s'est déroulée le tournage, et la présence de la toile peinte en arrière-plan, qui sert de décor aux pièces de théâtre traditionnelles. Elle est donc un autre signe des glissements de la perception : en Thaïlande, des pièces entières peuvent se

dérouler autour de deux ou trois toiles comme celles-ci, les récits successifs se cristallisant autour d'images identiques.

Nous poursuivons la réflexion avec **Jean-Marc Tenryu Bazy**, moine zen responsable du temple Gudo ji à Villeurbanne, qui a intitulé son intervention « Témoignage d'un sceptique initial sur la pratique méditative et approche de la réalité ». Il prolonge d'abord les idées d'Antoine Lutz en évoquant l'infinité de filtres qui conditionnent notre relation à la réalité, et l'outil de « décapage » que contient, en réponse, la méditation ; un moyen de passer de la rive de l'illusion (le *samsara*, le monde des phénomènes) à la rive du nirvana (l'extinction des phénomènes).

Jean-Marc Bazy a découvert assez tardivement le bouddhisme zen, alors qu'il était en souffrance. Or la souffrance « montre le chemin de la libération », selon le moine Thich Nhat Hanh. La pratique de zazen, d'abord déroutante – s'asseoir en silence face à un mur blanc – lui a apporté un certain bien-être. Puis il a rencontré son maître lors d'un voyage au Japon, Gudo

² Condon P., Desbordes G., Miller W.B., DeSteno D., "Meditation Increases Compassionate Responses to Suffering". *Psychological Science*. 2013 ; 24 (10) : 2125-2127.

Wafu Nishijima, spécialiste de l'œuvre de Dogen, un moine du XIII^e siècle auteur du *Shobogenzo*, collection de textes poétiques déroutants, souvent polysémiques. L'enseignement de Nishijima était structuré autour de deux aspects : l'interprétation du *Shobogenzo*, et l'équilibre du système nerveux autonome – la partie du système nerveux qui régule certaines fonctions automatiques de l'organisme (les muscles lisses et cardiaques, la respiration...). Ce système comprend une branche « sympathique », regroupant tout ce qui relève du réflexe et qui est mobilisé lorsqu'un stimulus vient donner une information de danger, et une branche « parasympathique », relative à tout ce qui favorise le repos, la démission. Cela rejoint un enseignement classique du bouddhisme ancien : notre « juste présence au monde » se situe dans la voie du milieu ; ni dans le combat, ni dans la fuite.

Nishijima mettait en résonance ces catégories de l'organisme avec des principes plus intangibles, comme les croyances de chaque individu (plutôt idéalistes chez certains,

matérialistes chez d'autres), amenées à être dépassées à la fois par l'action dans l'instant présent (la méditation) et en fin de compte, par l'accès à la réalité : du fait de sa nature insaisissable, irracontable, Jean-Marc Bazy suggère que l'expression de cette réalité ne peut être qu'artistique.

Apichatpong Weerasethakul réagit à ces deux interventions en les rapportant à une dimension collective : les médiums tels que le cinéma contribuent-ils à nous unifier devant la réalité ? L'artiste suggère que nous avons sans doute, pour une part, besoin du cinéma et de la fiction pour échapper au « sentiment de soi » : le cinéma organise en effet des transferts d'identité et crée d'autres phénomènes de continuité, de lignes de temps et d'émotion dans lesquelles nous nous immergeons. En réponse, Antoine Lutz revient au besoin de distinguer les films qui font « tomber les gens dans la rivière », génèrent de l'anxiété et de l'isolement en promouvant une vision idéale de l'individu, des films qui, comme ceux de l'artiste, exigent un effort et génèrent du nouveau, un décalage authentique du soi.

L'artiste **Camille Lobet** fait alors le rapprochement entre sa vidéo *Revers* (2018) – la description effrénée des formes s'imprimant sur sa rétine lors d'un trajet en voiture, dans la forêt – et la méditation, qui a réanimé par la suite le souvenir de ces « films expérimentaux », lorsqu'elle fermait les yeux, comme un symptôme. Antoine Lutz y voit un lien avec les recherches de Claire Petitmengin, autre disciple de Francisco Varela, qui a développé la microphénoménologie, une technique pour décrire les expériences infimes (la naissance d'une sensation, d'une idée, d'un souvenir). De toute manière, l'expérience consciente détient plus d'informations que ce que l'attention sélective peut embrasser ; la méditation est l'une des voies pour renouer avec la richesse des phénomènes.

La troisième intervention de la journée est celle d'**Emma Chabani**, docteure en neurosciences cognitives, et s'intitule « Communiquer avec les rêveurs lucides ». Elle rend compte d'une étude menée pour démontrer que nous ne perdons

pas tout à fait conscience lorsque nous dormons. Emma Chabani commence par préciser que la conscience implique moins, dans sa recherche, un état général qu'une forme d'expérience : elle désigne ce qui se joue sur notre « théâtre mental », métaphore issue du paradigme défendu notamment par Stanislas Dehaene et Lionel Naccache (la conscience comme *global neuronal workspace*). Dans le sommeil, deux phases se succèdent. Le sommeil lent, avec un fonctionnement bistable des neurones, où les réseaux de traitement de l'information sont impraticables, et le sommeil paradoxal, où ces réseaux sont praticables mais occupés par les rêves. Le modèle des rêveurs lucides, conscients qu'ils sont en train de rêver, permet d'étudier un traitement conscient de l'information depuis les rêves. Un premier moyen de communication est le mouvement oculaire rapide, mouvement alternatif rapide des globes oculaires et en opposition de phase durant le sommeil paradoxal. Il est possible de savoir si le sujet est en train de faire un rêve lucide, en lui demandant de regarder à droite ou à gauche. Les pathologies du sommeil, comme

la narcolepsie, sont également d'une grande aide car ceux qui en souffrent sont généralement des rêveurs lucides. Le protocole de l'expérience menée par Emma Chabani visait une communication dans les deux sens : le sujet dormant devait répondre aux stimulations (tactiles, visuelles et auditives) et aux questions en contractant certains muscles du visage. L'étude prouve que les sujets sont capables de fournir de vraies réponses et s'en souviennent souvent au réveil. Emma Chabani conclut sur la notion de « lucidité », qui ne doit pas, selon elle, désigner seulement un degré d'expérience : certains pratiquants de la méditation, en effet, s'observent dormir sans faire de rêves, sans contenu sur le théâtre mental.

Cette recherche fait pleinement écho aux préoccupations d'Apichatpong Weerasethakul, qui redonne dans ses œuvres une puissance dialogique au rêve. En conclusion de la journée, cette piste est développée, sur le plan philosophique, par le chercheur **Erik Bordeleau**, dans son intervention « Le cinéma comme médium de l'âme :

exercices d'immédiation ». Poursuivant la réflexion entamée dans l'ouvrage collectif *Fabulation nocturnes : écologie, vitalité et opacité dans le cinéma* d'Apichatpong Weerasethakul, Erik Bordeleau s'intéresse à la puissance transformatrice de son œuvre sur le plan spirituel, éthique et politique. Chez le cinéaste, le rapport poétique au récit et aux dimensions temporelles s'articule en effet autour du rêve, véritable espace « élusif » où la réalité perd son autorité pour laisser place à des « harmoniques collectives » inédites. Ce qui ne signifie pas une absence de conséquences, au contraire : le rêve engage l'existence, voire des cycles d'existence, comme le suggère le projet *Primitive*, où l'artiste replonge dans un contexte historique meurtrier avec de jeunes adolescents. La transformation de l'existence n'est possible qu'au prix de la possibilité d'une perte de soi, insiste le chercheur, citant Isabelle Stengers : « seul celui qui rêve peut accepter la modification de son rêve ». Un glissement s'opère ainsi du rêve comme réalité psychique au rêve comme lieu de communication esthétique. Il s'agit bien de faire passer

cette circulation rêveuse en nous, et en cela, Apichatpong Weerasethakul mobilise le cinéma comme une pratique d'immédiation : quelque chose qui « fait partie de nous », « comme une extension de notre âme qui se manifeste », selon les mots de l'artiste lui-même. Ces propos rejoignent la formule de Deleuze, « le cerveau, c'est l'écran³ » : pour le philosophe, les images en mouvement retracent ni plus ni moins que les circuits du cerveau. On songe aux sillages du parcours cérébral de l'exposition, ou encore à la diffusion de *Memoria* aux États-Unis, qui sera présenté dans un lieu à la fois, semaine après semaine. Au fond, le cinéma ne semble être qu'une prothèse, un dispositif dont nous pourrions nous passer si nous savions entrer suffisamment en nous-mêmes.

Il faudrait donc « décréer le cinéma » : le projet *Pritimive*, par exemple, témoigne d'un désir de renouer avec les origines du médium, avant que l'image ne devienne

³ Deleuze G., «Le cerveau, c'est l'écran », entretien avec Gilles Deleuze, *Cahiers du cinéma*, n°380, février 1986, p.26.

image en mouvement, pour remonter, comme le formule l'artiste, « à un temps où la technologie ne médiatisait pas encore la façon dont les gens se rappelaient et entraient en relation avec le passé ». Ce qui passe, notamment, par le fait de défaire les mises en intrigue, de résister à la mise en narration excessive (le *storytelling*) de nos existences.

Apichatpong Weerasethakul remercie Emma Chabani et Erik Bordeleau pour avoir montré que le rêve n'était pas une activité isolée et isolante. Il y a peut-être une chance, avance l'artiste, que dans le futur, nous fassions un jour du tourisme dans les rêves. Nous pourrions nous y infiltrer et détourner les esprits avec des messages hypnotiques : c'est déjà ce que fait, pour une part, le cinéma, et cela peut permettre de développer notre empathie et de comprendre nos similitudes. L'idéal serait de se passer, encore une fois, du cinéma.

L'artiste **Jérôme Grivel** s'interroge sur la capacité du cinéma et de l'art à rendre le monde meilleur. Comme l'a montré Antoine Lutz, le retour sur nos perceptions réengage

notre manière d'agir, de se comporter avec les autres. Erik Bordeleau explique que selon lui, les propositions artistiques sont des espèces incorporelles, auxquelles nous attribuons suffisamment d'être pour qu'elles mènent leurs propres trajectoires : au bout du compte, nous circulons parmi elles, nous nous laissons affecter ou non par elles. Si l'on suit l'idée d'impermanence bouddhiste, nous sommes constamment en train de nous transformer. Il faudrait donc rendre compte des différentes entités, des différents éléments qui participent de nos recompositions, ce qui est une manière plus humble que de se traiter comme un sujet unique en constante transformation.

Pour finir, Apichatpong Weerasethakul invite **Benoît Guillaume**, artiste et illustrateur, à s'exprimer sur sa pratique et les dessins qui nous ont accompagnés tout au long des deux journées, effacés et recomposés successivement, comme des « courts-métrages de papier ». Benoît Guillaume évoque les chocs esthétiques vécus dans les villes d'Asie du Sud-Est, à Hanoi, Bangkok, et rapproche sa pratique, le

croquis d'observation, d'une forme de méditation. Ses dessins s'inspirent du travail du rêve chez Apichatpong Weerasethakul et d'images populaires croisées au cours de ses voyages en Asie.

À l'image de ces dessins évolutifs, revenant sur eux-mêmes au rythme des thèmes abordés par les intervenants, cette Station 20 a été l'occasion de mettre en pratique des modes d'échange et de transmission composites, où la place du langage était relativisée au profit de silences chargés de sens ; dans un rythme délayé, l'attention donnée aux vidéos de l'artiste succédait aux différents temps de suspension et de méditation. Elle s'est ainsi inscrite dans le prolongement de l'exposition tout en ravivant, en creux, les obsessions de l'artiste liées à l'élaboration du long-métrage *Memoria*, qui semble résoudre au cœur même de son personnage (Jessica - Tilda Swinton) la tension entre médiation et « immédiation » : absorbant et projetant simultanément l'environnement, comme une antenne, « elle est le cinéma » nous dit Apichatpong Weerasethakul, captant les

lumières, les sons et les
souvenirs des êtres.

Ella Bellone
Elie Raufaste