Joël Bartoloméo

exposition *d'ici là*, du 15 novembre 1995 au 4 janvier 1996

Les films de Joël Bartoloméo ont été présentés maintes fois dans des expositions collectives et très peu souvent dans des expositions personnelles. La visibilité et l'appréhension de son travail ont parfois souffert de la proximité d'œuvres aux effets plus spectaculaires qui empiétaient sur le caractère ténu de certains de ses films.
Profitant de l'espace en longueur, Joël Bartoloméo y a déployé ses vidéos selon une chronologie permettant de suivre l'évolution extrêmement logique et biographique de ses courts films. Du déplacement découlaient différentes périodes : l'enfance, les vingt ans, les trente ans.

Joël Bartoloméo filme des souvenirs au présent puis retourne la caméra vers lui et se découvre. Il accepte d'être présenté comme un anthropologue qui filme sa famille, ses proches, ses collègues de l'université… La comparaison s'arrête là. Si l'objectif d'un anthropologue est de partager et de faire connaître les modes de vie des sociétés qu'il étudie - dont il a mis les membres à contribution - ; il convient toutefois de relativiser le sujet/famille retenu par commodité semble-t-il. "*Moi je n'aime pas la famille*" dit-il "*Je n'ai aucune attache vis-à-vis de ma famille, je ne connais pas les liens de parenté et ce travail sur la famille m'étonne moi-même. Tout le travail sur mon quotidien n'est qu'une question de facilité car je n'ai pas beaucoup de temps pour filmer*".
L'artiste semble capter les scènes telles quelles sont, sans intervention. Cependant, filmant des proches, il provoque aisément des situations, mais sans canaliser les réactions et les éventuels débordements. Ainsi l'allusion aux cadeaux de noël vire aux règlements de comptes, la dégustation d'une tarte au citron est aussi une menace à coups de ciseaux.
Petites scènes de la vie ordinaire au cours desquelles plaisirs et tensions se conjuguent sans jamais déclencher de véritables drames. "*Ce qui m'intéresse ce sont les moments où ça déborde. Quand Lili sort de ses gonds, quand on dit une chose et son contraire, quand c'est à la fois ordinaire et extraordinaire*".

Filmer des souvenirs au présent

Eric Deneuville, Mo Gourmelon : Pourquoi avoir choisi Paris après Genève, votre ville de formation ?

Joël Bartoloméo : Je suis sorti de l'Ecole d'Arts Visuels de Genève en 1983. Avant j'ai fait des études d'électronique. J'ai réalisé que je ne pourrais rien faire à Genève parce que l'enseignement privilégie les étudiants suisses. Je suis donc parti sur un coup de tête à Paris. J'ai connu une période difficile où je vivais de multiples petits boulots. Puis, j'ai intégré le studio de vidéo de l'Université de Paris I, grâce à ce diplôme d'électronique !... J'ai repris des études à partir de la licence et soutenu une maîtrise de cinéma et audiovisuel, puis un DEA.

ED, MG : Quel était votre sujet de recherche ?

JB : Ma maîtrise traitait du cadre et du nom des couleurs. Elle abordait la fonction du cadre en général. Le cadre comme opération de découpe dans le réel peut avoir la même fonction que l'opération de nommer. Nommer une couleur dans l'arc-en-ciel, par exemple, est une opération de désignation d'une couleur parmi tant d'autres, donc d'exclusion comme le cadre. C'était un mémoire écrit de cent pages et une installation. La recherche sur la perception avait intéressé Anne Marie Duguet. Mes recherches sur le cadre m'ont beaucoup servi. Je cadre très serré en vidéo du fait de la faible définition. Je suis frappé par le fait que si on montre très peu, les gens perçoivent beaucoup.

ED, MG : Vos films sont appréciés par certains comme un fantastique travail de cinéma, vous sentez-vous plus proche des arts plastiques ou du cinéma ?

JB : A Genève, j'ai eu une formation en arts plastiques (atelier Defraoui). Quand je suis arrivé à Paris, je n'ai pas voulu refaire les mêmes études, et je me suis inscrit en cinéma par curiosité. Paris est une ville de cinéma. Il y a énormément de possibilités de voir des films. J'en ai vu beaucoup pour rattraper mon retard. J'ai vu autant de cinéma expérimental que narratif. Je n'ai pas exploré tout le cinéma, je me suis cantonné à ce qui m'intéressait. Rossellini m'a beaucoup influencé avec sa façon de filmer pratiquement sans scénario, en faisant appel en même temps à des professionnels, (Ingrid Bergman), et des non professionnels. Il attendait que l'action se produise, que cela se passe...

ED, MG : Dans ces conditions, si vous dites que l'on attend que cela se passe, quel va être le moment propice pour déclencher la caméra ?

JB : Quand il y a un orage, cela chauffe de tous les côtés, l'ambiance est à

couper au couteau. Si on sent qu'il va y avoir un orage, on déclenche la caméra. Dès lors, on anticipe les déplacements et on cadre en conséquence... Il existe des moments plus propices, de tension extrême, comme les départs en vacances.

ED, MG : Vous êtes attaché à la notion de cadrage qui finalement concerne tout film, comment s'est opéré votre choix du film de famille ?

JB : Au départ je filmais beaucoup de jeux. J'avais réalisé une installation intitulée *L'art est un jeu d'enfant*. Le fait que les enfants rejouent la vie m'intéressait. J'ai cherché une forme adaptée à ces films. Entre temps, j'ai rendu visite à une personne qui m'a montré ses films de famille. Je le connaissais à peine et j'ai trouvé étrange qu'il me montre quelque chose de très important pour lui. C'était une preuve de confiance de sa part. Je me suis orienté vers le film de famille car c'est une forme en soi, comme celle du western. J'ai choisi cette forme précisément parce qu'elle me convenait. Ma famille est devenue mon matériau de base ; je ne pouvais filmer que chez moi avec une caméra empruntée. Cependant les gens qui réalisent des films de famille captent des moments heureux. On n'enregistre pas les enterrements par exemple...

ED, MG : Vos films n'ont pas les caractéristiques habituelles des films de famille qui apparaissent très ennuyeux pour les autres. Leurs imprécisions, leurs défauts permettent à chaque membre de la famille de se trouver une place au sein de cette cellule et d'inventer ou réinventer perpétuellement l'histoire.

JB : En effet, mes films n'ont pas toutes les caractéristiques des films de famille. Il en manque beaucoup. Dans les films de famille, ce sont les spectateurs qui font le film. Mes films ont une forme classique. Une petite histoire banale avec une certaine logique qui peut à tout moment basculer dans le sordide ou le dramatique. Dans les films de famille, il n'y a pas d'histoire. J'ai utilisé la forme narrative toute simple, comme dans les films de Lumière, avec un seul plan séquence.

ED, MG : Continuez-vous à enregistrer des scènes familiales ?

JB : Je vis depuis deux ans une période de retournement de la caméra sur moi-même. Cependant, tous les contenus de mes films sont des souvenirs transposés rejoués par mes enfants. Tout est autobiographique. Je dis dans un titre, *A quatre ans je dessinais comme Picasso*. Même si à l'écran on voit un enfant de quatre ans peindre, ce sont toujours mes souvenirs qui m'importent. J'étais assez cruel avec les animaux étant petit, et j'évoque ce rapport dans *Le chat qui dort*. Même à travers ce type de reflets, je parle de moi.

ED, MG : Comment réagissent vos enfants ? Sont-ils conscients de jouer à papa ?

JB : Dans tous les cas, être filmé, se voir et être regardé, leur plaît beaucoup. Je leur accorde ainsi une importance. Cependant, le fait de se voir projeté en très grand, dans des scènes comme *Le chat qui dort*, les remue. C'est ambivalent. Ils apprécient qu'on les regarde mais peut-être pas dans toutes les situations.

ED, MG : Ont-ils l'impression de jouer ?

JB : Non. Tout est fait pour qu'ils oublient rapidement la caméra. De plus, je ne leur montre pas immédiatement les films. Sinon dès qu'ils voient la caméra, ils "surjouent" leur rôle pour me faire plaisir.

ED, MG : Vous souhaitiez présenter à l'Espace Croisé vos deux dernières installations *Au pied du mur*, 1995/96 et *Les dessins de Roseline*, en regard de vos premiers films...

JB : Oui. L'Espace Croisé est un lieu en longueur qui permet de suivre l'évolution

extrêmement logique de mes films. En se déplaçant dans l'espace, on appréhende différentes périodes : l'enfance, les vingt ans, les trente ans. Une progression temporelle. Je filme des souvenirs au présent puis je retourne la caméra vers moi pour essayer de dire et de décrire qui je suis. J'ai intitulé l'exposition *D'ici là* parce qu'il y avait une logique temporelle dans ce déplacement "d'ici" à "là".

ED, MG : Comment se situe *Les dessins de Roseline* dans cette chronologie ?

JB : Au tout début c'est un film sur les vingt ans. Ce n'est qu'un moment qui a duré deux heures. Je l'ai filmé avec des étudiantes de l'école des beaux-arts de Lyon d'une vingtaine d'années et avec une enseignante. Une petite aventure a eu lieu au mois de juin. On devait aller voir des dessins dans une maison. Finalement on a regardé des fleurs, des roses. L'ambiance était électrique. Le moment capté était instable et pouvait tout le temps basculer. A l'image de la période des vingt ans toujours très euphorique mais très instable. Je n'ai pas réalisé ce film en entier, une des étudiantes a filmé. On me voit traverser une piscine. C'est une des premières fois où je ne tiens pas la caméra. Dans les premières présentations, je l'ai montré avec des photographies qui n'étaient pas de moi. Elles représentent des fleurs qui redoublent le contenu du film. Je voulais aussi présenter des textes parce que je filmais tout en notant ces petits textes. A l'Espace Croisé, je n'ai présenté que le film.

ED, MG : Pourquoi avoir pris une telle décision ?

JB : Le lieu ne s'y prêtait pas.

ED, MG : Dès le départ, vous avez décidé de filmer cette sorte de petite escapade, vous saviez donc à l'avance qu'il allait se passer quelque chose ?

JB : Il y avait eu tellement d'hésitations auparavant que le contexte me semblait propice. Dans tous les cas, si on se laisse mener par l'action sans arriver à anticiper ce qui va se passer et sans se placer devant les personnages, on est tout le temps à la traîne.

ED, MG : Ce film est baigné de sensualité, l'ambiance lascive tranche par rapport à celle de *Au pied du mur*. Est-ce lié à cette époque de la vie : les vingt ans ?

JB : C'est lié à moi. Je ne me pose pas sans cesse des questions. Je ne doute pas en permanence. De temps en temps, je suis un peu comme tout le monde, je me laisse entraîner dans l'action. Même si j'anticipe, je suis quand même dedans. Ce film me reflète assez bien.

ED, MG : Vous reflète ?

JB : Oui, me reflète... dans mon rapport aux femmes, par exemple. On m'a dit que mon attitude est assez représentative : à la fois fascinée et critique.

ED, MG : L'installation *Au pied du mur* relate une période plus sombre de votre vie. *Le siphon*, film présenté derrière ce mur, fait-il partie intégrante de ce travail ?

JB : Oui. C'est la période de l'hiver 95/96. J'ai reçu un jour une lettre, composée de détritus, d'éléments récupérés dans une poubelle. Une étudiante de Lyon me l'avait expédiée. Immédiatement après, en allant à ma voiture, mes clés sont tombées dans un crachat. Je me suis dit que cette journée commençait vraiment mal. A partir de ce moment là j'ai décidé de filmer. Un seul plan a été refilmé, ce passage avec les clés, donc. Je me suis rendu compte à quel

point c'est difficile de déboucher un siphon et de filmer l'action. Comme c'est difficile de vivre et de faire le film de sa propre vie. On ne peut pas à la fois vivre, c'est-à-dire être concentré sur ce que l'on fait et filmer sa vie : anticiper, cadrer, vérifier la prise de son et tout cela dans le feu de l'action. Surtout quand on n'est pas en grande forme mentale.

ED, MG : Auriez-vous pu présenter n'importe quel film de cette époque à la place ?

JB : Oui j'aurais pu montrer un autre film, mais je n'en ai qu'un de cette époque.

ED, MG : L'ancrage est donc bien la référence à une époque précise. Ce n'est pas une relation formelle par rapport à ce qui est présenté devant le mur ?

JB : Devant le mur des instants de quelques minutes sont montrés sans ancrage temporel précis, derrière le mur une histoire de vingt-cinq minutes datée.

ED, MG : N'importe quelle histoire de la même époque racontant le même type de récit aurait donc pu être montrée ?

JB : N'importe quelle histoire ratée, oui!

ED, MG : Et vous n'auriez pas envie de jouer à ce jeu là, de l'amplifier, de filmer d'autres versions de ratages ?

JB : Je ne joue pas vraiment. Je ne sais pas à l'avance que cela va rater. Comme ce que nous évoquions par rapport aux enfants, dès que je joue, je rejoue. Je suis donc obligé d'anticiper et de vérifier par la suite si mon hypothèse se vérifie. Mais je ne peux pas jouer quelque chose et encore moins les actes manqués.

ED, MG : *De l'autre côté du mur*, dans le film de la souris tuée par le chat, on vous voit tout à la fin apparaître avec un air bouleversé. Vous êtes présent mais c'est comme si vous ne pouviez rien faire. Ce qui renforce le ton dramatique d'une scène qui fait toutefois partie du cycle naturel.

JB : Quelquefois on se trouve dans des situations où l'on subit ce qui se passe sans pouvoir agir. C'était en pleine période du Rwanda, le fameux génocide du siècle, et je montre de mon côté, le degré minimum de violence auquel on est confronté chez soi. Une violence physique, un chat attrape une souris. Ce n'était pas prémédité. C'était une période où il y avait des souris chez moi. J'ai attrapé la scène en cours de route. C'était déjà trop tard pour la souris, je ne pouvais plus rien faire. Je la traque en filmant comme si j'étais à la place

images extraites de l'installation
Au pied du mur, 1995

du chat. A la fin, je retourne la caméra contre moi et je me demande ce que je fais, comme quelqu'un qui subirait ses propres actes. Un double jeu assez douloureux. Il y a des moments où l'on est confronté à des accidents, les accidents de la route ou à des événements médiatisés comme le Rwanda. On ne peut réagir et on demeure passif et impuissant.

ED, MG : Certaines personnes ont réagi par rapport à ces images : "Il ne fallait pas filmer, il fallait intervenir et sauver la souris".

JB : C'est vrai. Le dire n'est rien. C'est le faire qui importe. J'ai pris cette décision de filmer sur le moment.

ED, MG : Un enfant a déclaré un jour : "Oui mais le chat a été puni puisque la petite fille le tape" (rires). Le chat a tué la souris ; du coup il reçoit une raclée...

JB : C'est drôle de faire une liaison dans ce sens là.

ED, MG : D'autres personnes étaient choquées de vous voir déposer la souris dans un bocal.

JB : Oui. Une personne m'a même dit que l'on pouvait imaginer un grand placard avec plein de souris. Je ne savais tout simplement pas où la mettre. Un bocal de confiture traînait sur la table et je l'ai déposée à l'intérieur. Le bocal redouble l'effet de l'épreuve de l'enfermement.

entretien réalisé le 13 janvier 1996

exhibition *d'ici là* (*Between Now and Then*), 15 November 1995 – 4 January 1996

Bartoloméo's videos have been shown many times in group exhibitions, but rarely in solo exhibitions. The visibility and perception of his work has sometimes been distorted by the proximity of more spectacular pieces, which encroach on the more slight, subtle character of his tapes.
Taking advantage of the long space, Bartoloméo set out his videos in a chronological order that made it possible to follow the extremely logical and biographical development of his short films. Moving along here, one could observe the different periods : childhood, age twenty, thirty.

Joël Bartoloméo films memories in the present then turns the camera back on himself, to reveal and talk about himself. He doesn't mind being described as an anthropologist who films his family, his friends, his university colleagues. But there the comparison ends. If the role of the anthropologist is to provide information about the life of the societies he studies, and whose members he involves in his project, it must be said that Bartoloméo takes a rather particular approach to his subject/family : "I don't like families," he says. "*I have no bond with my family, I don't know about the links of kinship and this work on the family is something that surprises even me. All the work I do on my everyday experience is done for convenience, because I don't have much time for filming*".
He seems to capture each scene unvarnished, without intervening. However, when filming his close circle, while he readily brings about situations he does not attempt to channel the reactions or possible excesses. And so the Christmas present scene turns into score-settling, and eating a lemon tart turns to threats made with scissors.
In these modest, everyday scenes, pleasure and tension combine but never topple into tragedy : "*What interests me are those moments when things boil over. When Lili flies off the handle, when people say one thing and then the opposite, when it's both ordinary and extraordinary*".

Filming Memories in the present

Eric Deneuville, Mo Gourmelon: Tell us about your training.

Joël Bartoloméo: I graduated from the Ecole d'Arts Visuels in Geneva in 1983. Before that I studied electronics. I realised that I wouldn't be able to do anything in Geneva because the teaching there gives the advantage to Swiss students, so on impulse I headed up to Paris. I had a tough period when I scraped by doing odd jobs, then I got into the video studio at the Université de Paris I, thanks to that electronics diploma! I started studying again at bachelor level and did a master's degree in cinema and audiovisual, then a higher DEA degree.

ED, MG: What was your research theme?

JB: My master's was about the frame and the names of colours. It looked at the function of the frame in general. The frame as a way of cutting up the real can have the same function as the operation of naming. To name a colour in the rainbow, for example, is an operation of designating one colour among so many others, and therefore of exclusion, like the frame. It was a written thesis of a hundred pages plus an installation. The research on perception interested Anne Marie Duguet. My research into the frame was very useful to me. I frame very tightly in video because of the low definition. I am struck by the fact that if you show very little, people perceive a lot.

ED, MG: Some people admire your films for their fantastic cinematography. Do you feel closer to the visual arts or to the cinema?

JB: In Geneva I was trained in the visual arts (Atelier Defraoui). When I came to Paris, I didn't want to do the same studies again so out of curiosity I enrolled for cinema. Paris is a city of cinema. There are lots of opportunities to see films. I saw a lot, to catch up. I saw as much experimental as narrative cinema. I didn't explore the whole of cinema, I stuck to what interested me. Rossellini was a big influence on me for his way of filming virtually without a script, while using professionals (Ingrid Bergman) alongside non-professionals. He waited for the action to happen, for the event.

ED, MG: In these conditions, if you wait for something to happen, what will be the right moment to start the camera?

JB: When there's a storm, when everything is hotting up, when you can cut the atmosphere with a knife. If you sense there's a storm on the way, you start the

camera. And then you anticipate the movements and frame accordingly. Some moments are particularly propitious, like getting ready to go on holiday.

ED, MG: You are interested in the notion of framing which, ultimately, embraces every kind of film. How did you come to choose home movies?

JB: Originally, I filmed a lot of games. I had made an installation called *L'art est un jeu d'enfant* (*Art is Childs' Play*). I was interested in the way children re-play real life. In the meantime, I went to visit someone who showed me his home movies. I hardly knew him and I found it strange that he should show me something that was very important to him. It was a sign of trust on his part. I turned towards home movies because they constitute a form in itself, like the Western. I chose this form precisely because it suited me. My family became my basic material; I could film only at home and with a borrowed camera. And yet people who make home movies capture happy moments. You don't film funerals, for example.

ED, MG: Your films don't have the usual characteristics of those home movies that everyone else finds boring. Their imprecision, their flaws give each member of the family the chance to find their own place within this cell and to invent a story.

JB: True, my films don't have all the characteristics of home movies. Many of them are lacking here. In my home movies, for example, it is the spectators

who make the film. My films have a classical form: a banal little story with a certain logic that could at any moment turn sordid or tragic. In home movies there is no story. I used a very simple narrative form, like in Lumière's films, with only one sequence shot.

ED, MG: Do you still record family scenes?

JB: For two years now I've been in a period where I turn the camera on myself. However, all the contents of my films are memories that are transposed, played out by my children. Everything is autobiographical. In one title I say that *A quatre ans je dessinais comme Picasso* (*Aged four, I drew like Picasso*). Even if you see a four year-old child on the screen painting, it is still my memories that are important to me. I was quite cruel with animals when I was a child, and I evoke this relationship in *Le chat qui dort* (*The Sleeping Cat*). Even in this kind of tangent I am talking about myself.

ED, MG: How do your children react? Are they aware of playing at being Daddy?

JB: One thing's for sure, they really like being filmed, seeing themselves and being watched. It means I am making them important. However, they are nervous about the idea of being projected on a giant scale in scenes like *Le chat qui dort*. It's ambivalent. They like to be watched, but perhaps not in every situation.

ED, MG: Do they have the sense they are acting?

JB: No. We do everything we can so that they quickly forget the camera. What's more, I don't show them my films immediately. Otherwise, as soon as they see the camera they "overact" their role, just to please me.

ED, MG: At Espace Croisé you wanted to present your two newest installations : *Au pied du mur*, 1995/96 and *Les dessins de Roseline*, in juxtaposition with your first films...

JB: Yes, Espace Croisé is a long building which allows you to follow the extremely logical evolution of my films. Moving through the space you see different episodes : childhood, age twenty, age thirty-something. A temporal progression. I film memories in the present, then I turn the camera on myself to try to say and describe who I am. I have titled the exhibition *D'ici là* because there was a temporal logic in the movement from here to there.

ED, MG: Where do *Les dessins de Roseline* fit into this chronology?

JB: At the beginning it's a film about being twenty. It's just a moment that lasted two hours. I filmed it with students from the art school in Lyon aged around twenty and a teacher. There was a little adventure in June. We were supposed to be going to see some drawings in a house. In the end, we looked at flowers, at roses. The atmosphere was electric. The moment that was captured was unstable and could easily change at any moment. Just like when you're twenty, an age that is always very euphoric but also very unstable. I didn't make the whole film, one of the students filmed as well. You see me moving across a swimming pool. That's one of the first times I am not holding the camera. In the first presentations, I showed it alongside photographs that were not by me. They represent flowers, echoing the contents of the film. I wanted to present texts, too, because I was filming while noting down these little texts. At Espace Croisé, I showed only the film.

ED, MG: What made you take that decision?

JB: The place wasn't suitable.

ED, MG: Right at the outset you decided to film this kind of little adventure. Did you knew in advance that something was going to happen?

JB: There were so many hesitations first that the context struck me as suitable. In any case, if you let yourself be led by the action, without anticipating what's going to happen and without putting yourself in front of the characters, you're always going to be dragging behind.

ED, MG: The film is steeped in sensuality. This lascivious atmosphere contrasts with that of *Au pied du mur*. Is this related to the age, the early twenties?

JB: It's related to me. I'm not constantly asking myself questions. I am not a permanent doubter. From time to time, a bit like everyone else, I let myself get carried along with the action. Even if I anticipate, I'm still a part of it. This film reflects me quite clearly.

ED, MG: Reflects you?

JB: Yes, reflects me... in my relation to women, for example. I've been told that my attitude is fairly representative : both fascinated and critical.

ED, MG: The installation *Au pied du mur* relates a darker time in your life. Is *Le siphon*, the film presented behind this wall, an integral part of this work?

JB: Yes. The period is winter 95-96. One day I received a letter made up of rubbish, of stuff taken from a dustbin. A girl student in Lyon sent it to me. Just after that, on the way to my car, my keys fell into a ball of spit. The day was starting really badly, I thought to myself. From that moment on I decided to film it. Only one passage was re-filmed, the episode with the keys. I realised how difficult it is to unblock a drain trap (siphon) and to film the action at the same time. Just as it's difficult to live and make the film of one's own life. You can't both live, that is to say, concentrate on what you're doing, and film your life : anticipate, frame, check the sound and all that, in the heat of the action. Especially when you're not feeling too good, mentally.

ED, MG: Could you have presented any other film from this period instead?

JB: Yes, I could have shown another film, but I only have one from this period.

ED, MG: So, the point of anchorage is this reference to a particular period. It's not a formal relation to what is presented in front of the wall?

JB: In front of the wall I am showing moments lasting a few minutes, with no precise chronological mooring. Behind the wall, a twenty-five minute story that has a date to it.

ED, MG: So, any kind of story from the same time, telling the same kind of story, could have been shown?

JB: Any botched story, yes!

ED, MG: And you don't want to play that game, to amplify it, to film other versions of these cock-ups?

JB: I'm not really playing. I don't know in advance what's going to go wrong. Like what we were saying about children, the moment I play, I play again. So I have to anticipate and then to see if my hypothesis turns out to be right. But I can't play at something, especially not Freudian slips.

ED, MG: On the other side of the wall, in the film of the mouse killed by the cat, we see you right at the end, looking really upset. You are present but it's as if there's nothing you could do. That adds to the tragic feel of what is really just a part of nature's cycle.

JB: Sometimes you find yourself in situations where things just happen to you and you can't do anything. This was in the middle of the genocide in Rwanda. I am showing the very minimal violence that we are confronted with at home. Physical violence : a cat catching a mouse. It wasn't premeditated. It was a time when there were mice in my house. I came upon the scene as it was happening. It was already too late for the mouse. I couldn't do anything. I followed it, filming it as if I was the cat. Then, at the end, I turn the camera back on myself and ask myself what I'm doing, like someone experiencing the consequences of their own actions. A rather painful double game. There are times when you're confronted with accidents, road accidents or events the media talk about, like Rwanda. You don't know how to react, you are just passive and impotent.

ED, MG: Some people have reacted to these images, saying you "shouldn't have filmed, you should have done something to save the mouse."

JB: It's true, saying it counts for nothing. It's action that counts. I took this decision to film on the spur of the moment.

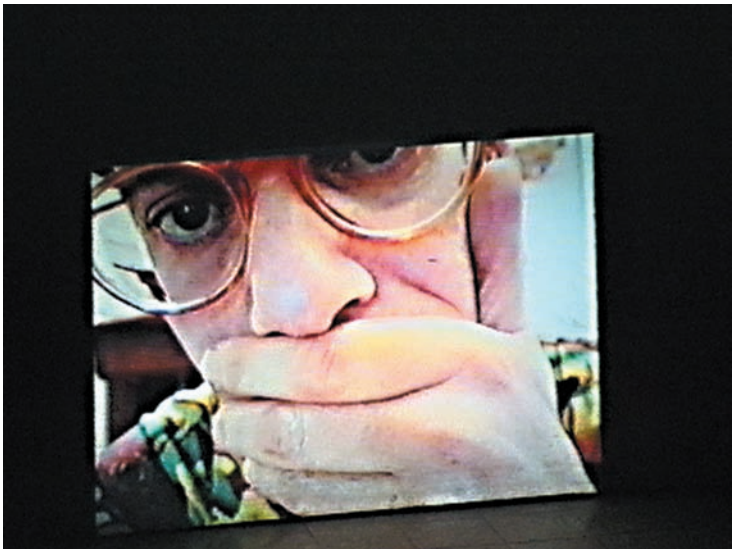
ED, MG: One day a child said, "Yes, but the cat was punished because the little girl hits her" (*Laughter*). The cat killed the mouse, so it gets hit.

JB: It's funny to connect things like that.

ED, MG: Other people were shocked to see you putting the mouse in a jar.

JB: Yes. One person even told me that you could imagine a big cupboard full of mice. I simply didn't know where to put it. There was a jam jar lying around on the table and I put it in that. The jar redoubles the effect of the ordeal, of being locked in.

Interview given in January 1996,



Joël Bartoloméo

exposition *tu avais oublié, non ?*
du 14 décembre 2002 au 8 mars 2003

Cette exposition, dans laquelle les rêves et les images d'actualité - comme à l'accoutumée - renvoient assez peu directement à la réalité, est accompagnée de l'édition d'un livre d'artiste.
Le *Cahier des rêves* est avant tout à feuilleter qu'à lire.
Il a fait l'objet d'une co-édition avec le Centre Régional d'Art Contemporain d'Altkirch et l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon.

Les temps différés de Joël Bartoloméo

tu avais oublié, non ? est la seconde exposition que l'Espace Croisé organise depuis *d'ici là* en 1996. Revoir l'œuvre de Joël Bartoloméo et lui donner une nouvelle occasion de développer dans l'espace le propos de son travail.

Actuellement, Joël Bartoloméo ne filme plus sa famille et ne retourne plus sa caméra vers lui-même. Il poursuit d'autres temporalités. Le propos de son exposition s'articulait autour de deux ensembles : des images d'actualité collectées dans la presse et un film d'enchaînement d'images de dormeurs. Corps et visages non plus en représentation mais abandonnés, relâchés et peut-être submergés par leurs rêves. Les rêves, fulgurances, nous apprennent que le temps n'est pas linéaire. Il n'est pas ce que l'on croit. "*Le rêve, tout à la fois régresse vers l'amont et galope vers l'aval. Il mêle les temps, les parcourt en tous sens, fait advenir des simultanéités étranges, coexister des rythmes différents. Il procède en accéléré ou dans un ralenti qui peut glacer d'effroi ou combler de beauté… Un rêve n'est jamais que prélevé sur une série d'images, toutes données au présent* [1]". Comme ces images d'actualité - *Revue de presse*, 2002 - apposées en frise et qui ont toutes en commun d'avoir été collectées dans les quotidiens et magazines. Elles ont désormais un format comparable, normalisé (90 x 150 cm) et se déploient selon un ordre régi par l'artiste. Images d'une actualité brûlante - les conflits, les guerres - ou de sensualités exacerbées. Succession non hiérarchisée comme leur apparition première dans la presse. Ces images ont déjà été vues quelque part. Elles agissent sur notre mémoire. "*Dans un monde où l'on diffuse plusieurs centaines de milliers de photos par jour, qui archive des milliards d'illustrations, une image renvoie d'abord à une autre image antérieure* [2]". Ces images inédites d'actualité cohabitent donc avec des visions de dormeurs filmées par l'artiste. Les dormeurs ont des corps alanguis, recroquevillés ou directement étalés sur le sol, des corps en transit, vraisemblablement en bateau, selon la révélation

tu avais oublié, non ?
pages 73 et suivantes
vues de l'exposition
Espace Croisé, 2003

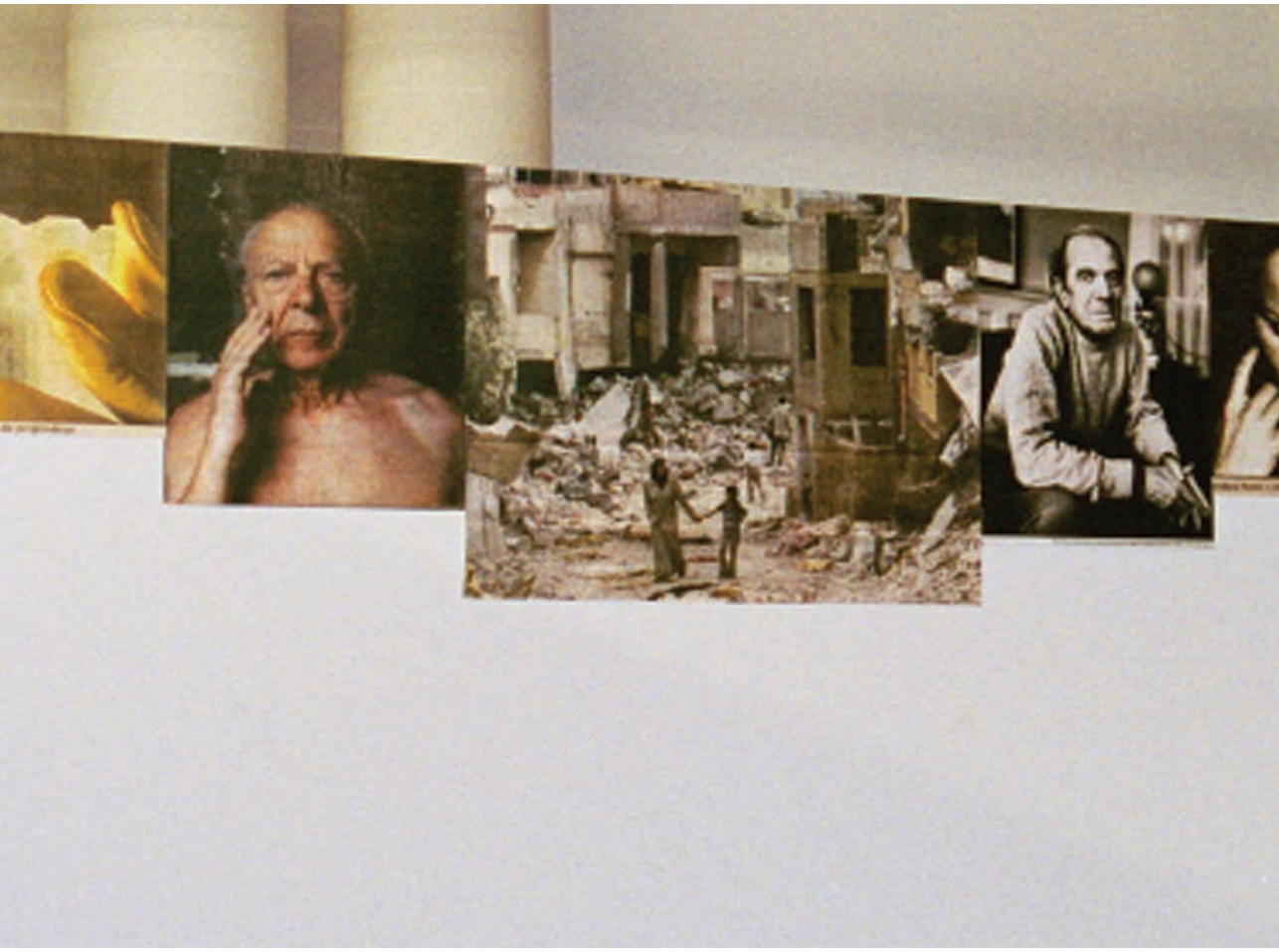
de la bande sonore, sourde. Ils livrent dans leur abandon toute leur vulnérabilité. Vulnérabilité qui s'exprime aussi dans le *Cahier des rêves*.

Le Cahier des rêves, fac-similé, est une édition d'artiste. Il est une révélation des pensées secrètes de l'artiste ; émergences d'images relayées par les rêves, incontrôlables et aux contours flous, évanescents. Journal intime publié. Joël Bartoloméo se livre à une auto-analyse. La caméra retournée vers lui-même, hier, semble relayée par le travail d'introspection scripturaire. Joël Bartoloméo relate ses rêves sur la partie gauche de la page, à la main et en noir. Il les consigne d'une écriture minuscule resserrée, à la limite de la lisibilité, comme une confidence faite à lui-même et non à divulguer. Un exercice rigoureux, fastidieux, régulier. Puis ces premiers récits sont annotés sur la partie droite, en rouge ; la couleur de la correction, comme s'il lui appartenait, à lui seul, d'y voir clair en lui-même. S'étale au fil des pages, sur deux colonnes, donc, un entrelacement d'images toujours prélevées dans la presse et de récits. Images qui viennent à la fois corroborer ses écrits ou les masquer. Un jeu de recouvrements et de révélations se met en place subtilement. Joël Bartoloméo souligne, accentue ses confidences, dépasse les titres de presse. L'ambiance générale est au dévoilement érotique des corps, accentuée par ses aquarelles. *Le Cahier des rêves*, selon l'artiste est fait pour être regardé plutôt que lu. Mais la tentation est trop forte. Au fil des pages, il y est question de voyeurisme, de malaise, de transport amoureux, de traumatisme, d'épanouissement et de frustation. Il serait tentant, dans ce voyeurisme des souvenirs d'enfance exprimé non sans malaise, de déceler un certain type de regard que le recours à la caméra, plus tard, viendra affûter. Rapprochement caméra tout autant que mise à distance. Extrait d'un rêve : "*Je ne devrais pas être là… Je ne saurais jamais justifier ma présence*"… Extraits de l'interprétation "*J'avais le sentiment d'être mal, de n'avoir pas le droit d'être là… J'ai dû me sentir mal à l'aise d'être là, sans comprendre ce qui se passait*"… Sur la même page, une image de presse annonce un portrait d'Andy Warhol par Kim Evans… Vécus, fictions, actualités s'entremêlent au même rythme que l'image et l'écrit. Joël Bartoloméo trace le dicible et l'indicible, les impressions banales ou fantasques, les pensées évanescentes ou récurrentes, l'aberrance et la complexité dans lesquels le lecteur va se retrouver. L'artiste a cette capacité, comme dans ses films de famille, de dépasser la simple anecdote, tout ce qui constitue la stabilité, le factice, la mise en scène du bonheur, afin de saisir au vol la fugacité de l'instant qui chavire…

Mo Gourmelon

décembre 2002

1. J-B Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Gallimard, Paris, 1997
2. Propos d'E. Roskis rapporté par E. Waintrop, *Libération*, jeudi 12 septembre 2002



24

je suis avec les étudiants dans un train. je voulais les compter car j'ai très peur d'en perdre. une étudiante s'énerve car elle ne veut pas "être compter comme des bêtes". je suis gêné, j'arrête de les compter mais je remarque qu'il en manque.

25 c'est la nuit. il y a une grosse voiture blanche type 404 peugeot. à l'intérieur elle est toute déglingée, le tableau de bord est démonté. je dois me dire que le déplacer à l'intérieur est plus prudent. je risque de me la faire voler. la nature est hostile et je n'ai personne pour m'aider.

Fière de mes connaissances en électronique que j'avais faite en temporisation d'essuie glace pour la voiture à mon père. j'ai démonté le tableau de bord pour l'installer. Malheureusement j'ai pris un système trop compliqué qui ne répondait pas à un besoin. j'étais déjà surpris j'ai vu que les temporisations étaient montés en série sur le système.

Le lendemain j'ai représenté le système pour le 1er fois que j'ai voulu sortir avec une fille, ma future femme. j'étais mal à l'aise. elle se me connaissait pas, trop lourde, d'ailleurs dans les virages si on tournait brusquement les roues elle allait tout droit. finalement en revenant j'ai roulé sur une borne. j'étais pas prudent opérer mais finalement j'étais très déçu de moi.

La déception de soi-même nous met dans une situation de vulnérabilité. "je ne me sens pas capable" pour Naples, peur de ne pouvoir voler mais envie de voir cette ville.

je vis à Saint Charles comme d'hab. c'est un cours de dessin avec Noguès sur le cinéma expérimental.
il y a un chalet pas possible que je n'arrive pas à contenir, je vais mal à l'aise j'ai honte, d'autant que je viens revoir. les élèves sont très dissipés sur le dernier cours.

avril 1975 - sept 1975 je été ma bonne de sauvetage j'étais perdu à paris, sans amour sans relation au dessin artistique trop maigre. à un moment je me che exploter dépanné pour Hondrinville. à paris j'ai fait des sandales, des hotels au mois plein de cafard, tp dans les cartons j'ai égaré trop de chose...
Saint Charles a été l'endroit où j'ai pu prendre mes places, me reconstruire petit à petit, suivre des cours, rencontrer des artistes comme pour quand belle, Anne Marie Dujuet. je été ma rencontre à Paris. je dirais que j'ai pris des risques énormes en jetant ce jeune en étant artiste.

Il y a un collègue
Noguez revient, je sens le tapis
je me sens fort'if. mais il est
bas aujourd'hui.

La mère d'un élève vient au tableau, elle explique qu'elle habite à la frontière entre l'Alaska et le Canada. Elle met une punaise rouge sur la carte du monde derrière elle.

elle a des chaussures à talons et des bleuves aux jambes (ou les jambes gonflées).

① dominique Noguez. je ne vous ai pas parlé de quelque
mon père. la ~~[illegible]~~ attention ~~[illegible]~~ en matière de
bienveillance et d'intelligence.
pas grande culture, trop d'angoisse, trop
trop d'humeur, un trou de ignorance. non
matière où l'écriture ~~[illegible]~~ doit il rester toute
le reste: le travail expérimental, l'enseignement
la poésie → il est un peu comme moi.

l'enseignement est fait que je trouve ma façon de
travailler, ~~[illegible]~~. que je crée mon
contenu. ma façon de faire de l'enseignement
de parler de l'image. d'être ~~[illegible]~~ les images
et dans la réflexion, de créer les
savoirs et les pratiques, de mener réflexion
incubation et voyage. de retrouver
ressources et de me libérer de mes peurs
de mon passé, de ne pas rester dans
exaltation et violence (qui ne cache pas la
folie).

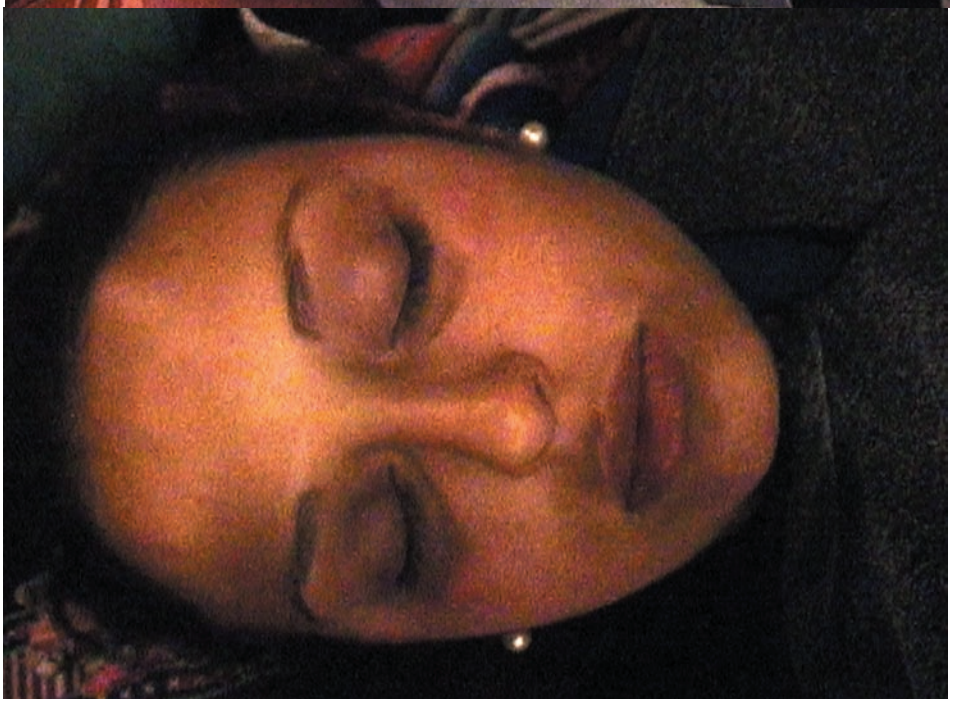
② le cahier que
ça de ma
nouvelle
élèves.
l'écrire
savoir (à cours de D. Noguez). ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~.
Dans le but de savoir je sacrifie l'écriture et
le respect de moi ~~[illegible]~~ les aspirations les plus
profondes. quelque fois il faut que je fasse
semblant de m'enfermer (pour combler) que
je trouve le voie pour fleurir, pour dire que
vous n'avez pas le droit.

L'étrange sentiment de « perte d'identité »

Le jeune lycéen [illegible] ne veut [illegible] après [illegible]

b mon élève : ma mère ne venait jamais au collège pour discuter avec les profs de moi. j'ai un peu de ressentiment, je comprend la difficulté qu'elle avait à parler français pour la langue je trouve de mon père qui parle très bien. Son [illegible] "on est en France on parle français" elle, ne parlait pas français

Romania est à la frontière entre la France et la Suisse. (la même attitude civique que les état unis). Mon père a passé clandestinement la frontière.



adidas

Joël Bartoloméo

exhibition *tu avais oublié, non ?,* 14 December 2002 - 8 March 2003

This exhibition, in which dreams and images of current events relate - as usual - only indirectly to reality, is accompanied by the publication of an artist's book, *Le Cahier des rêves*, coedited with the Centre Régional d'Art Contemporain d'Altkirch and the Ecole Nationale des Beaux-arts de Lyon. This *Cahier des rêves* (Dream Notebook*)* is made both to be looked at and read.

The delayed times of Joël Bartoloméo

This is the second exhibition of Joël Bartoloméo's work at Espace Croisé, after *D'ici là* in 1996. The artist is given a new chance to develop his ideas in space.

Today, Joël Bartoloméo has stopped filming his family and no longer turns his camera back on himself. He is following other temporalities. His exhibition is articulated around two ensembles: images of current events taken from the press, and a film showing images of people sleeping: faces and bodies not representing, but abandoned, letting go and possibly submerged by their dreams. Their dreams, sudden flashes, tell us that time is not linear. It is not what we think. "*Dreams both regress, back upstream, and gallop forward. It mixes times, crosses them in every direction, brings forth strange simultaneities, causes the coexistence of different rhythms. It proceeds at speed or in a slow motion that can chill us with fear or overwhelm us with beauty. A dream is never more than a sample from a series of images, all of which are given in the present.*" [1] Like the images of current events that form a frieze in *Revue de presse* (2002) and that were all taken from daily papers and magazines. They are now all in a comparable, standardised format (90 x 150 cm) and are laid out according to an order defined by the artist. Images of a burning topicality (conflicts, wars) or of heightened sensuality. In a succession that is non-hierarchical, like their original appearance in the press. These images have already been seen somewhere. They act on our memory. "*In a world where several hundred thousand photos are put out every day, where billions of illustrations are stored away, an image refers above all to another, earlier image.*" [2] These images of

current events cohabit, as we have seen, with visions of sleeping people filmed by the artist. *The sleepers* are languid, curled-up bodies, or bodies spread out on the floor, bodies in transit, most probably in a boat, if we are to believe the revelation of the muted sound track. In their state of abandon they yield up all their vulnerability. This vulnerability is also expressed in the *Cahier des rêves (Dream Notebook)*. The *Cahier des rêves* is an artist's book. In it, Joël Bartoloméo engages in self-analysis. The work of the camera that was turned back on him now seems to be continued by the work of literary introspection. Bartoloméo relates his dreams on the left side of the page, in his own, dense, barely legible handwriting in black ink, like a confession made to himself and not for others. These initial narratives are annotated on the right-hand side in red - the colour of correction, as if it was his prerogative, and his prerogative alone, to look into himself. Over these pages - in two columns, then – there stretch interlacing images (always taken from the press) and narratives. Images that both corroborate his writings and mask them. A subtly developing play of covering and revealing. Joël Bartoloméo underscores, accentuates his confidences, goes beyond the press. The general atmosphere is dominated by the erotic unveiling of bodies, heightened by his watercolours. According to the artist, the *Cahier des rêves* is made to be looked at rather than read. But the pages are just too tempting with their stories of voyeurism, of malaise, of amorous raptures, of traumas and fulfilment and frustration. Experience, fiction and events intertwine at the same rhythm as image and written word. Bartoloméo traces out the sayable and the unsayable, banal impressions or fantastical ones, evanescent or recurrent thoughts, the aberration and complexity of his own self with which the reader can identify. The artist has the capacity, as in his home movies, to go beyond simple anecdote and beyond everything that is stable so as to catch the fleeting, changeable moment.

Mo Gourmelon

1. J-B Pontalis, "Ce temps qui ne passe pas," Gallimard, Paris, 1997
2. Edgar Roskis interviewed by Edward Waintrop, *Libération*, Thursday 12 September 2002