



SHELLY SILVER
-
IN BETWEEN

SPECTATEURS DE SPECTATEURS : LES ATTENTIONS GÉNÉRATIVES DE SHELLY SILVER

FRANCES RICHARD

L'asphalte filmé en gros plan ressemble toujours à de l'asphalte, mais magnifié : des éclats blancs incrustés sur un noir moelleux. Contre lui, un plumeau de fourrure délicate est agité par le vent, qui semble doux, et caresse les poils sombres aux pointes blanches. Mais au son, un vrombissement. Cut. Un autre gros plan du bitume. Y reposent la tête, l'épaule et l'avant-patte d'un écureuil dont la queue est agitée si délicatement. Son œil semble vide – un oiseau l'a-t-il picoré ? L'entaille de sa narine et, comme en écho, celle de sa bouche, sont tendrement pressées contre le sol. La caméra reste là, sereine, neutre, laissant s'affirmer de minuscules incidents de forme, de texture, de mouvement, de proximité. Le vrombissement était celui d'une voiture qui passait par là. Cut. Nous voyons le corps flasque de loin. Puis de nouveau en gros plan, d'un autre angle. La créature semble totalement abandonnée à son repos, comme un enfant endormi (*Frog Spider Hand Horse House*, 2013).

Mais si c'est le cas, ne s'ensuit-il pas que le jeune enfant endormi dans sa poussette dans la rue (*What I'm Looking For*, 2004), avec sa peau si laiteuse, ses cheveux si noirs et ses lèvres si rouges, comme une héroïne de conte de fées... Il s'ensuit, donc, qu'il est comme l'écureuil écrasé. « Je sentirais presque l'air hivernal sur sa peau » murmure la narratrice photographe-cinéaste-protagoniste-voyeure, en voix *off*. Moi, spectatrice, je sentirais presque l'air d'été sur le pelage de l'écureuil. Mais bien sûr, on ne sent rien de tout cela. On ne peut toucher un film.

La narratrice invisible a expliqué que son dessein était de collecter, de connecter, de voir. Sa voix, à l'accent européen non identifiable, est confiante mais autoritaire. On zoome pour examiner le bouton de rose qui tient lieu de bouche au garçon endormi et sa lèvre gercée. Quelques instants plus tard, un autre sujet : un homme assis dans une fauteuil de cuir baisse son caleçon pour jouer avec sa queue devant l'appareil photo, qu'il a installé de façon à pouvoir envoyer à la réalisatrice les images qu'elle recherche – pense-t-il. Nous voyons ses photos, clic, clic, clic. « On dirait un garçon qui joue avec un petit chien têtue. Pas dangereux, juste turbulent. » La voix de la narratrice ajoute, amusée : « Je ne peux pas vous montrer le reste. »

Ces deux films de Shelly Silver ont été réalisés à près de dix ans d'intervalle. L'un est quasi-pastoral, l'autre urbain ; l'un dure près d'une heure, l'autre seulement quinze minutes. Il n'y a pas de narrateur dans *Frog Spider Hand Horse House*, mais il y a du son ambiant, des enfants qui répètent des chansons à l'école ; un pianiste qui travaille sur une composition. Aucune personnalité verbale ne nous guide. À l'inverse, la narratrice de *What I'm Looking For* structure le film par son désir, bien que nous ne sachions jamais exactement qui elle est.

Donc : l'animal mort est comme l'enfant endormi. Et chacun est comme le sexe *live*-mais-virtuel, comme l'animal métaphorique turbulent, comme ce que nous avons en commun, comme ce que nous ne voyons pas. Le narcissisme de l'exhibitionniste est comme l'absorption de celui qui est observé en toute innocence, à son insu. La voix *off* fictionnelle (de l'artiste Katrin Sigurdardottir) qui révèle le besoin de contact de la réalisatrice est comme une confession de par l'artiste réelle, Shelly Silver, qui a réellement invité des étrangers à s'exhiber à la manière de leur choix pour son projet.

Que signifie « comme » dans de tels contextes ? Que signifie « réel » ? Il pleut des cordes devant la fenêtre de l'immeuble. C'est une voix chinoise et masculine qui parle (*Touch*, 2013) mais son ton est similaire à celui de la voyeuse de *What I'm Looking For* – rêveur, sans compromis. « Je passe mon temps à regarder », explique-t-il en mandarin ; les sous-titres le répètent en cantonais et en anglais.

La pluie s'est arrêtée, et le regardeur (joué par l'acteur Lu Yu) se focalise sur un voisin d'un

immeuble adjacent. Les briques de celui du protagoniste (celui de Shelly Silver) forment une colonne sur le bord droit du cadre. À la gauche, le bâtiment d'en face ressort symétriquement, même s'il est fait d'une autre sorte de brique, d'une autre teinte de rouge. Entre les deux, le mur gris d'un troisième immeuble remplit l'écran. Le mur, et donc l'écran, est scindé par une ligne épaisse qui semble d'abord être le meneau de la fenêtre du regardeur, comme si ce tableau à différentes couches s'était aplati de façon déconcertante pour redevenir un plan pictural presque abstrait, mais non, c'est un conduit de métal accroché sur le côté du bâtiment gris qui se trouve un peu plus loin. L'espace et la profondeur retrouvent leur ordre habituel, celui d'une scène ordinaire de Chinatown. À la fenêtre du bâtiment gris, une vieille femme – est-ce bien une femme? – s'appuie sur son coude, le regard tourné vers l'extérieur. « Je ne suis pas le seul », remarque le narrateur.

Qu'est-ce donc qu'il veut toucher? En quoi le toucher est-il comme la vue – en particulier comme la vue par la médiation du dispositif filmique? En quoi l'homme fictionnel qui caresse sa voisine avec son objectif est-il comme une femme réelle regardant par la fenêtre sans – que l'on sache – caméra pour étendre sa portée? En quoi chacun d'eux est-il comme Shelly Silver? En quoi sommes nous – les spectateurs de spectateurs, les contemplateurs au premier ou deuxième degré – comme eux tous? Une autre narratrice est dans le métro de Tokyo (*Suicide*, 2003). Elle regarde subrepticement un homme qui lit. Contrairement à celle de *What I'm Looking For*, cette femme apparaît à l'écran; contrairement au personnage de *Touch*, elle porte un nom, Amanda, bien que, comme lui, elle soit une invention. Elle parle aussi à la première personne de tout ce qu'elle désire ressentir – caresser – comprendre au sens de *com + prehendere* (saisir ensemble). Elle est interprétée par Shelly Silver elle-même.

Amanda s'imagine glisser si près de ce jeune homme inconscient de sa présence qu'elle pourrait compter les poils – animaux, alertes – de son sourcil. Néanmoins, elle le reconnaît: « Je ne pourrai jamais traverser cette petite distance, tendre les mains et les toucher. Et te toucher. » L'homme sort du cadre. Les panneaux défraîchis du faux plafond de la rame emplissent le cadre. L'aria que l'on entendait – sortait-elle des écouteurs d'Amanda? – s'arrête et en silence la caméra se fixe sur une publicité: un dessin d'ours, mignon, les yeux fermés et plissés, la bouche ouverte par un cri. Une fanfare joue un air (*Former East/Former West*, 1994). Nous sommes dans une rue bondée. Une enseigne indique DRESDNE BANK BERLIN. Quelques ballons, un défilé. Depuis la droite du cadre, un vieil homme en scooter, vêtu d'un uniforme militaire, apparaît. Il traverse la foule – nous ne verrons jamais son visage –, tirant un petit chariot dans lequel est assis un ours en peluche géant, dont le manteau et la casquette ressemblent à ceux d'un médecin militaire. Derrière le chariot, par hasard, passe une jeune femme en hijab.

Former East/Former West se compose d'entretiens réalisés dans la rue sur le sujet de la réunification allemande. Les personnes sondées informent Shelly Silver que leur histoire est « gênante », marquée par des « périodes sombres ». Un homme âgé cite Horace: « *Dulce et decorum est pro patria mori...* Mais quand on l'a vécu on sait que ce n'est pas le cas. » Devant un verdure chatoyante, un bel adolescent blond explique: « Alors, en 1933, c'était bien. Les Juifs par exemple étaient des étrangers, et ils se sont débarrassés de la plupart d'entre eux. »

Son expression est pleine de défiance, à la fois théâtrale et sincère, et la caméra reste sur son visage, sans le juger. L'instant de silence s'étire, comme une goutte d'eau se gonflant avant de tomber. Il hausse légèrement les sourcils, sourit – penaud, ravi –, se détourne de son interlocuteur/trice une fraction de seconde, comme un animal traqué battant en retraite, puis y revient – son visage se contracte en un petit sourire spasmodique, perdu. Il se mouille les lèvres, baisse la tête, durcit ses traits. Cut, et nous voilà de retour devant la fanfare.

Dans *Suicide*, la caméra se plonge dans les visages d'un grand Pikachu de plastique brillant, d'un Ronald McDonald posé sur un banc, d'une immense bergère factice dans un parc. Dans *In complete world* (2008), les New-Yorkais interrogés dans la rue s'écritent à répondre à des questions

de citoyenneté et de responsabilité ; dans *37 Stories About Leaving Home* (1996), des mères, filles et grand-mères japonaises réfléchissent aux rôles familiaux et à la féminité. Chaque sujet, qu'il soit inanimé ou humain, nommé ou pas, est invité à occuper le champ cinématographique pendant quelques instants, mais sans réserve : qu'il soit joyeusement vide ou que son éloquence ordinaire, ses soucis de tous les jours rayonnent. Chacun d'eux est inéluctablement loin, comme toute présence photographique. Pourtant chacun est saturé de l'intensité du souhait de saisir, de voir, dont Shelly Silver fait preuve.

Ce qui fait que ces moments sauvagement individuels sont « comme » les uns les autres, alors que chacun émerge des données corporelles, sociales et temporelles que nous appelons le « réel », est la façon dont ils apparaissent au sein du réseau de voyeurismes génératifs de Shelly Silver. Sa caméra regarde ceux qui ne la regardent pas, mais suggère que pendant tout ce temps, ils sont repliés dans un autre espace : l'écureuil dans la matérialité de la mort, l'enfant dans l'intimité du sommeil, la pub et les statues de plastique dans la complaisance du simulacre. Ses voyeurs actifs, qui évoquent leur volonté de regarder, savent bien sûr que nous sommes en train de les regarder eux, tout comme ceux qu'elle interroge.

Pour Shelly Silver, en d'autres termes, le pouvoir est toujours en jeu. Mais le pouvoir qui la fascine – celui d'une attention avide et posée –, est horizontal, distribué. Ce que nous voulons toucher, semble-t-il, ce sont les autres. Le toucher est comme la vue en ce qu'il est libidinal, intersubjectif. Mais il est aussi comme l'air qui passe sur la joue d'un enfant ou la queue d'un écureuil : si l'on ne peut le ressentir en temps réel, dans la rue, dans son propre corps, il faut l'imaginer. Pour Shelly Silver, le cinéma est la matrice de cette empathie fantastique.

VIEWERS OF VIEWERS: SHELLY SILVER'S GENERATIVE ATTENTIONS

●
FRANCES RICHARD

The asphalt shot in close-up looks like asphalt, but exquisite, white shards embedded in soft black. Against it, a plume of delicate fur moves in the wind. The wind seems soft—the white-tipped dark hairs flutter—but the sound roars. Cut. Another close-up of the roadbed, on which are laid the head, shoulder, and forepaw of the squirrel whose tail is stirred so sensitively. Its eye looks empty—has it been pecked out?—and the notch of its nostril and rhyming notch of its open mouth press tenderly against the ground. The camera holds serenely, neutrally, letting miniscule incidents of shape, texture, motion, and proximity assert themselves. The roar was a passing car. Cut. We see the limp body from a distance. Then again in close-up from another angle. The creature looks abandoned utterly to its rest, like a sleeping child (Frog Spider Hand Horse House, 2013).

But if that's the case, then doesn't it follow that the sleeping toddler in his stroller on the street (What I'm Looking For, 2004)—his skin so milky, hair so black and lips so red, like a maiden in a fairy-tale—it follows, then, that he is like the roadkill squirrel. "I can almost feel the winter air on his skin," murmurs the voiceover narrator, the photographer-filmmaker-protagonist-voyeur. I, the viewer, can almost feel the summer air on the squirrel's fur. But, of course, we feel no such thing. One can't touch a film.

The unseen narrator has been explaining that her motive is to collect, connect, watch. Her voice, with its unplaceably European accent, is confiding yet authoritative. We zoom in to examine the sleeping boy's rosebud mouth and chapped lip. Moments later, another subject: A man in a leather chair pulls down his briefs to play with his cock for the camera, which he has set up in order to send the director the pictures she's looking for—or so he assumes. We view his photos, click-click-click.

"He is like a boy playing with a small, headstrong dog. Not dangerous; just unruly." The narrator's voice is amused as she says, "I can't show you the rest."

These two films by Shelly Silver were made nearly ten years apart. One is quasi-pastoral, the other urban; one is almost an hour long and the other just fifteen minutes. Frog Spider Hand Horse House has no narrator. There is ambient sound, and children practice songs in school; a pianist practices a composition. But no verbal personality guides us. The speaker in *What I'm Looking For*, conversely, structures the film through her desire, though we never know quite who she is.

So: the dead animal is like the napping child. And each is like the live-yet-virtual sex—is like the unruly, metaphorical animal—is like what we share—is like what we cannot see. The narcissism of the exhibitionist is like the absorption of the innocently, unconsciously observed. The fictionalized voiceover (by the artist Katrin Sigurdardottir) disclosing the filmmaker's urge to contact is like a confession spoken by the real artist, Silver, who really did invite strangers to expose themselves in whatever ways they wished to for her project.

What does "like" mean in such contexts? What does "real" mean? It is pouring rain outside the tenement window. The speaker is Chinese and male (Touch, 2013), but his tone is similar to that of the looker in *What I'm Looking For*—dreamy, uncompromising. "I pass my time watching," he explains in Mandarin; subtitles repeat this in Cantonese and English.

The rain has stopped, and the watcher (played by actor Lu Yu) zeroes in on a neighbor in an adjacent tenement. The brick of the protagonist's own building—Silver's building—makes a column down the right edge of the frame. At the left, the building across the street protrudes symmetrically, though it's a different kind of brick, another shade of red. In between, the gray wall of a third building fills the screen. The wall, and hence the screen, are bisected by a heavy line that seems at first to be the mullion of the watcher's window—as if this layered tableau had flattened disconcertingly back to the nearly abstract picture plane—but no—it's a metal shaftway bolted to the side of the gray building in the middle distance. Space and depth return to proper order in an ordinary scene in Chinatown. In the window of the gray building, an old woman—is it a woman?—leans on her elbow, looking out. "I'm not the only one," observes the narrator.

What is it that he wants to touch? How is touch like sight—especially sight mediated by filmic apparatus? How is the fictional man who caresses his neighbor with his lens like the real woman looking out her window without—as far as we know—a camera to extend her reach? How is each like Silver? How are we—the viewers of viewers, gazers-once-or-twice-removed—like all of them?

Another narrator is riding the Tokyo subway (Suicide, 2003). Surreptitiously she watches a man read. Unlike the speaker in *What I'm Looking For*, this woman appears onscreen; unlike the character in *Touch* she has a name—Amanda—though, like him, she is a fiction. She, too, speaks in the first person about all that she desires to feel—stroke—comprehend in the sense of com + prehendere (grasp together). She is played by Silver herself.

Amanda imagines sidling in so close to the oblivious young man that she can count the hairs—animal, alert—in his eyebrow. Nevertheless, she admits, "I'll never be able to cross this small distance, to reach out with my hands and touch them. And touch you." The man steps out of frame. The dingy panels of the subway-car ceiling fill the screen. The aria that had been playing—in Amanda's headphones?—stops, and in silence the camera stares at an advertisement: A cute cartoon bear, eyes squeezed shut, mouth wide, screaming.

A band is playing (Former East/Former West, 1994). We are in a crowded street. DRESDNE BANK BERLIN, a sign says. A few balloons; a parade. From the right of the frame, an old man in military uniform comes into view riding a motorized scooter. He passes into the crowd—we never see his face—he is pulling a little cart in which sits a giant teddy bear, wearing what looks like a military doctor's coat and cap. Behind the cart, randomly, a young woman in hijab passes too.

Former East/Former West is composed of street interviews about German reunification,

and respondents inform Silver that the history of Germany is “bothersome,” marked by “some dark moments.” An elderly gentleman quotes Horace: “Dulce et decorum est pro patria mori... but if you’ve lived it you know it’s not like that.” A handsome blond teenager, standing against sunny greenery, explains, “Well, in ’33 things were good. The Jews for example were foreigners, and they got rid of most of them.”

His expression is defiant, at once theatrical and earnest, and the camera holds without judgment on his face. The beat of silence lengthens like a drop of water gathering to fall. His eyebrows rise slightly—he smiles, sheepish, pleased—glances away from the interviewer; for a split second like a hunted thing cowering, then back—his face contracts in a small, spasmodic, lost grin. He moistens his lip, ducks his head, hardens his features. Cut, and we are back with the marching band.

In *Suicide*, the camera gazes into the faces of a large bright yellow plastic Pikachu, a plastic Ronald McDonald on a bench, a towering toy shepherdess in a park. In *in complete world* (2008), New Yorkers interviewed on the street grapple with questions of citizenship and responsibility, and in *37 Stories About Leaving Home* (1996), Japanese mothers, daughters, and grandmothers contemplate familial roles and femininity. Each subject—inanimate or human, named or unnamed—is allowed to occupy the cinematic field for a few moments but unreservedly, cheerily blank or radiating everyday eloquence and trouble. Each is ineluctably distant, as are all photographic presences. Yet each is saturated in the intensity of Silver’s wish to grasp, to see.

What makes these wildly individual moments “like” one another, then—as each emerges from the bodily, social, and temporal givens that we call “real”—is their appearance in Silver’s circuit of generative voyeurisms. Her camera looks at those not looking at it, but implies that all the while they are withdrawn into some other zone—the squirrel into the materiality of death, the child into the privacy of sleep, the ad and plastic statues into the complacency of simulacra. Her active voyeurs, who discuss their will to watch, know of course that we are watching them, as do her interviewees. For Silver, in other words, power is always at stake. But the power that fascinates her—the power of unhurried, avid attention—is horizontal, distributed. What we want to touch, it seems, is one another. Touch is like sight in that it is libidinal, intersubjective. But touch is also like the air on the child’s cheek or against the squirrel’s tail: If it cannot be felt in real time, on the street, in one’s body, it must be imagined. For Silver, film is the matrix of this fantastical empathy.

SHELLY SILVER #1

GETTING IN

« Prenant pour point de départ les fallacieuses teintes pastel d'une après-midi ensoleillée de San Francisco, *getting in* met en scène la collision de deux phénomènes rarement remis en question: les rapports hétérosexuels et l'immobilier » ● *"Starting with the deceptively soothing pastel hues of a sunny afternoon in San Francisco, getting in stages a collision between two rarely questioned phenomenon, heterosexual sex and real estate."* (S. Silver)

1989 • États-Unis • 3' • Couleur • Sans dialogue • Format Fichier numérique + DigiBeta • Image / Montage Shelly Silver
Production / Print source House Productions

THINGS I FORGET TO TELL MYSELF

Des fragments d'images et de langage s'associent pour évoquer l'ambiguïté qui réside au cœur du regard.

● *Fragments of images and language come together to evoke the ambiguity at the heart of seeing.*

1989 • États-Unis • 2' • Couleur / Noir et blanc • Langue Anglais • Format Fichier numérique + DigiBeta • Image Abby Levine, Shelly Silver, Rick Wright
Montage Shelly Silver • Son Rick Wright • Print source House Productions

TOUCH



Avatar de la cinéaste comme du spectateur, l'homme dont la voix parcourt *Touch* est un « voyeur » compulsif: par la fenêtre, il observe les rues de Chinatown, quittées cinquante ans plus tôt, et revient sur sa vie en tant qu'Américain d'origine chinoise, libraire, homosexuel. ● *The avatar of filmmakers and viewers alike, the man whose voice runs through Touch is a compulsive "voyeur": from his window, he observes the streets of Chinatown, which he left fifty years before, and revisits his life as a gay American Chinese librarian.*

2013 • États-Unis • 68' • Couleur • Langue Chinois • Format DCP + fichier numérique • Image / Montage Shelly Silver • Son Eric Offen, Perry Levy
Narration Lu Yu • Production / Print source House Productions

SHELLY SILVER #2

THE LAMPS

« La baronne von Freytag-Loringhoven née Plötz était une membre méconnue du mouvement Dada. *The Lamps* retrace son voyage au Musée archéologique de Naples, où elle entre de force dans "Il Gabinetto Segreto", une pièce secrète remplie d'objets érotiques de Pompéi. Il a été réalisé dans le cadre d'un cadavre exquis épique auquel ont participé cinquante-quatre contributeurs, *The Filmballad of Mamadada*. » ● *"The Baroness von Freytag-Loringhoven née Plötz, was an unsung member of the Dada Movement. The Lamps details a trip to the Naples Archeological Museum where she breaks into 'Il Gabinetto Segreto,' a secret room filled with erotic objects from Pompeii. It was made for the epic exquisite corpse, The Filmballad of Mamadada, by fifty-four contributors."* (S. Silver)

2013 • États-Unis • 4' • Couleur • Langue Anglais • Format Fichier numérique • Image / Montage Shelly Silver • Production / Print source House Productions

MEET THE PEOPLE

Dans un dispositif emprunté à la télévision, une série de personnages qui sont autant de « types » d'Américains moyens confie à la caméra ses rêves et ses déceptions. Un jeu autour du caractère illusoire de l'image comme de la mise en récit de sa propre vie – les deux phénomènes s'alimentant l'un l'autre. ● *In this TV-style dispositif, a series of characters typical of the ordinary American confide their dreams and disappointments to the camera. A playful approach to the illusory nature of images and the storytelling of one's own life—two phenomena that feed on each other.*

1986 • États-Unis • 17' • Couleur • Langue Anglais • Format Fichier numérique • Image John Kraus • Montage Shelly Silver • Interprétation Carol Weinstein, Gahan Haskins, Lisa Wo, Peter Onorati, Leila Kenzle, Lloyd T. Williams, Jeremiah Bosgang, Camille Marshall, Kurt Erick • Son Maureen Curtini, Annie Rae, Etheridge Brenda, Lynn Bynum, Elizabeth Rose, Rita Perrault • Scénario Shelly Silver • Production / Print source House Productions



THE HOUSES THAT ARE LEFT

Deux jeunes femmes réalisent des enquêtes filmées dans les rues de New-York. Mais, outre-ombre, dans un appartement similaire au leur, un groupe de défunts les observe depuis son écran de télévision et tente d'interférer dans leurs vies en détournant les moyens de télécommunication modernes. Fiction et documentaire, couleur et noir et blanc, pellicule et vidéo : à tous les niveaux, les cartes sont brouillées. ● *Two young women conduct filmed interviews in the streets of New York. But, from beyond the grave, in a flat much like theirs, a group of dead people are observing them on a TV screen and try to interfere in their lives by hijacking modern telecommunication technology. Fiction and documentary, colour and black-and-white, film and video: at every level, the lines are crossed.*

1991 • États-Unis • 52' • Couleur / Noir et blanc • Langue Anglais • Format Fichier numérique • Image John Kraus Kim Higgins • Montage Shelly Silver • Interprétation Judy Blazer, Maggie Low, Doug Barron, Larry Maxwell, Kate Valk, Quinn Raymond, Sam Coppola, Isa Thomas, Bill Raymond, Felice Neals, Ted Reibich, Ralph Tachuk, Michael Smith, Stephen M. Grafenstine, D. Morgan Rice. • Scénario Shelly Silver • Production / Print source House Productions

SHELLY SILVER #3 NOBODY SEES LIKE THIS

« La poète Frances Richard a demandé à un groupe de cinéastes de créer des œuvres inspirées de son livre *ANARCH*. Réalisé sur quelques journées neigeuses, à Berlin, le film se base sur ce livre et ce lieu pour produire une lettre d'amour inquiète à une ville et à une personne non identifiée. »

● *"The poet Frances Richard asked a group of filmmakers to create works inspired by her book ANARCH. Made over a few snowy days in Berlin, the film uses this book and place to create an anxious love letter to a city and an undisclosed person."* (S. Silver)

2013 • États-Unis • 5' • Couleur • Langue Anglais • Format fichier numérique • Image / Montage Shelly Silver • Production / Print source House Productions



5 LESSONS AND 9 QUESTIONS ABOUT CHINATOWN

Sur un écran noir, des mots et images se succèdent au son de voix synthétiques délivrant un cours d'histoire détraqué sur l'histoire de Chinatown. Détournement d'une certaine forme de discours éducatif, le film pose la question du non-dit et de l'invisible, aussi bien à l'école que dans une vie quotidienne qui ne prend en compte qu'une infime fraction du monde. ● *On a black screen, words and images segue to the sound of synthetic voices giving a crazy lesson on the history of Chinatown. Hijacking a certain type of educational discourse, the film questions what is left unsaid and invisible, both at school and in a daily life that takes notice of only a tiny fraction of the world.*

2009 • États-Unis • 10' • Couleur • Langue Anglais • Format Fichier numérique • Image / Montage Shelly Silver • Mixage son Ian Stynes • Production Karin Chien • Print source House Productions

IN COMPLETE WORLD MONDE IN ACHEVÉ

Micro-trottoir à New York : que signifie être citoyen d'une ville, d'un pays ? Où commence et où s'arrête la responsabilité de chacun ? Les questions, que l'on devine, s'enchaînent suivant une logique implacable, les plus banales étant rétrospectivement compliquées par celles qui suivront tandis que l'organisation scalaire des réponses fait naître des motifs au sein d'un échantillon humain hautement hétérogène. ● *Street interviews in New York: what does citizenship of a town or a country mean? Where does individual responsibility begin and end? The questions, which we deduce, follow an implacable logic, the most banal ones rendered more complex by those that follow. And the spectrum of replies reveals patterns within a very diverse human sample.*

2008 • États-Unis • 53' • Couleur • Langue Anglais • Format fichier numérique • Image / Montage Shelly Silver • Production / Print source House Productions

SHELLY SILVER #4

FORMER EAST/FORMER WEST



Deux ans après la réunification, rencontre avec les habitants de Berlin : que signifient pour chacun les mots « patrie », « capitalisme », « démocratie » ? À travers ces questions à la fois simples et délicates, Shelly Silver tend un miroir à une population fracturée, devenue étrangère à elle-même. ● *Two years after reunification, an encounter with some Berlin residents: what do the words "homeland", "capitalism", "democracy" mean to each of them? Through these simple yet delicate questions, Shelly Silver holds a mirror up to a fractured population that has become estranged from itself.*

1994 • États-Unis • 62' • Couleur • Langue Anglais / Allemand • Format Fichier numérique • Image / Montage Shelly Silver
Production / Print source House Productions

SHELLY SILVER #5

APRIL 2ND



Dans les rues du Marais, différents hommes sont pris en filature par la caméra. Un détournement des innombrables scènes de fiction où ce sont les femmes qui sont prises en chasse, en même temps qu'un hommage à d'autres artistes-fileurs (Vito Acconci, Sophie Calle, Laurie Anderson...). ● *In the streets of the Paris Marais district, the camera follows various men around. The hijacking of many fictional scenes, where it is the women who are chased, and also a tribute to other "tailing"-artists (Vito Acconci, Sophie Calle, Laurie Anderson...).*

1994 • États-Unis • 10' • Couleur • Sans dialogue • Format Fichier numérique + Blu-ray • Image / Montage Shelly Silver
Production / Print source House Productions

THE HOUSES THAT ARE LEFT (TRAILER)

Des images issues du tournage de *The Houses That Are Left* montées en forme d'hommage facétieux à un sous-genre du cinéma : la bande-annonce. ● *Footage from The Houses That Are Left edited into a tongue-in-cheek tribute to a sub-genre of film: the trailer.*

1989 • États-Unis • 7' • Couleur / Noir et blanc • Langue Anglais • Format Fichier numérique • Image John Kraus, Kim Higgins • Montage Shelly Silver
Interprétation Judy Blazer, Maggie Low, Doug Barron, Larry Maxwell, Felice Neals, Ted Reibich, Talph Tachuk • Production / Print source House Productions



37 STORIES ABOUT LEAVING HOME

Des Japonaises âgées de quinze à quatre-vingt-deux ans livrent les récits sans fard de leurs vies en tant que femmes – filles, mères, épouses. Un conte traditionnel qui raconte la recherche par une mère de sa fille enlevée par un monstre et des images disparates, filmées ou recyclées donnent à ces histoires personnelles une épaisseur mythique. ● *Japanese women aged from fifteen to*

eighty candidly recount the stories of their lives as women—daughters, mothers, wives. A traditional folk tale of a mother looking for her daughter kidnapped by a monster and the diversity of filmed or found images give these personal stories a mythical depth.

1996 • États-Unis • 52' • Couleur • Langue Japonais / Anglais • Format Fichier numérique • DigiBeta • Image / Montage Shelly Silver • Mixage son Bill Seery
Production / Print source House Productions

SHELLY SILVER #6

WE

La mise en parallèle suggestive de deux images, juxtaposée à un texte de Thomas Bernhard.

● *The suggestive parallelism of two images, juxtaposed with a text by Thomas Bernhard.*

1990 • 4' • Couleur / Noir et blanc • Langue Anglais • Format Fichier numérique • DigiBeta • Image / Montage Shelly Silver
Production / Print source House Productions

SMALL LIES, BIG TRUTH

Différents acteurs prêtent leurs voix à deux personnages faisant le récit d'une liaison entamée sur leur lieu de travail. Une histoire de désir et d'interdit universelle mais, en l'occurrence, les propos sont ceux de Bill Clinton et Monica Lewinsky. En forme de commentaire du voyeurisme auditif qui les rend si captivants, et de contrepoint comique à la fois, l'image ne donne à voir que des animaux en cage. ● *Different actors lend their voices to two characters narrating an affair that began in their workplace. A universal story of desire and things forbidden, but here the words belong to Bill Clinton and Monica Lewinsky. Serving as a comment on the audio-voyeurism of these captivating words and as a humorous contrast, the on-screen images are of caged animals.*

1999 • États-Unis • 19' • Couleur • Langue Anglais • Format Fichier numérique • DigiBeta • Image / Montage Shelly Silver • Mixage son Bill Seery
Narration Hamilton Dobbs & Tracy Leopold, Joan Jonas & Ken Kobland, Kathy High & Simin Farkhondeh, Rodney Evans & David Watson
Production / Print source House Productions

FROG SPIDER HAND HORSE HOUSE



Détails de corps humains et animaux dans un environnement péri-urbain – dansants et immobiles, vivants et morts. À l'image de ses plans ambivalents, aussi beaux que tranchants, le poème visuel que compose Shelly Silver fait voir la fragilité des êtres dans l'expression même de leur vitalité, la pulsation et l'éventualité de son arrêt. ● *Details of human and animal bodies in a peri-*

urban environment—dancing and motionless, living and dead. Like her ambivalent shots, beautiful yet trenchant, the visual poem composed by Shelly Silver reveals the frailty of living beings that pervades the very expression of their life force, the pulsation and its eventual stopping.

2013-2015 • États-Unis • 54' • Couleur • Sans dialogue • Format Fichier numérique • Blu-ray • Image / Montage Shelly Silver
Production / Print source House Productions

SHELLY SILVER #7

WHAT I'M LOOKING FOR

Une femme demande à des inconnus rencontrés sur Internet de révéler une part d'eux-mêmes en public, devant son appareil photo. Réel et invention sont ici indissociables : si la narratrice est fictionnelle, les images résultant de l'expérience qu'elle raconte, elles, existent bien. ● *A woman asks strangers that she meets on the Internet to reveal something of themselves in public, in front of her camera. What is real and invented are inseparable: the narrator may be fictional, but the images of the experience she relates most certainly exist.*

2004 • États-Unis • 15' • Couleur • Langue Anglais • Format Fichier numérique • Image / Montage Shelly Silver • Mixage son Bill Seery
Production / Print source House Productions



SUICIDE

Pérégrinations tragi-comiques dans des lieux publics d'Asie, d'Europe et d'Amérique latine, au gré des errements d'une narratrice tourmentée. Le film constitue une sorte de mise en abyme de lui-même où Shelly Silver incarne sa propre caricature : une cinéaste soumise à d'intenses pulsions scopiques, qui caresse avec sa caméra les inconnus qu'elle désire et les enseignes lumineuses qui attirent son regard. ● *Tragi-comic peregrinations around public spaces in Asia, Europe and Latin America following the impulses of a desperately troubled narrator: Suicide is a sort of film within a film, where Shelly Silver embodies her own caricature: a director in prey to scopophilia uses her camera to caress strangers that she desires and the illuminated signs that catch her eye.*

2003 • États-Unis Japon • 70' • Couleur • Langue Anglais • Format Fichier numérique • Image / Montage Shelly Silver • Mixage son Bill Seery
Interprétation / Scénario Shelly Silver Production House Productions / Oshikuma Films • Print source House Productions

FRAGMENTS

« *Fragments* est une série de courtes vidéos, d'une durée de six secondes à deux minutes. Elles peuvent être considérées comme de petits dessins ou croquis, rassemblant des fragments d'idées, de conversations entendues et d'images aperçues. » ● *"Fragments is a series of short videotapes ranging in length from six seconds to two minutes. These tapes can be seen as small drawings or sketches, bringing together pieces of ideas, overheard conversation and glimpsed images."* (S. Silver)

ARTIST TALK

cf. p. XX

INSTALLATION

HIDDEN AMONG THE LEAVES CACHÉ PARMİ LES FEUILLES

6 moniteurs 6 projecteurs

Une installation collaborative de ● A collaborative installation by Shelly Silver & Nika Spalinger

À partir d'images tournées dans des lieux publics, une exploration des plaisirs de la distance et de la proximité, de la fragilité du tissu social qui nous relie et des sentiments ambivalents qui émergent lorsque l'on s'aperçoit qu'en regardant, on est aussi regardé. *Using footage shot in public areas, an exploration of the pleasures of distance and proximity, the fragility of the social fabric that binds us, and the ambivalent feelings evoked when one realizes that one is watching and being watched.*