

Le cinéma et ses avatars

The cinema and it's avatars

par Eric Bullo

Le cinéma et ses avatars

par Eric Bullot



Nicolas Bonne a toujours été sensible à la dimension performative du tournage. Dès ses premiers travaux (*Plage de cinéma*, 2004), il organise des fêtes collectives relevant du carnaval et de la kermesse païenne au cours desquelles les invités se livrent à la mascarade plus ou moins improvisée d'un jeu de rôles, obéissant aux diktats d'un couple de meneurs autoritaires, accomplissant sous le regard d'une caméra factice diverses actions le plus souvent dénuées de sens, proches de la gesticulation ou de la dépense improductive : jouer au ballon, planter des drapeaux, ratisser le sable, hurler dans un porte-voix, défiler. Recueillant ensuite les films que les témoins présents ou les figurants ont pris lors de ces journées sur des supports divers (vidéo, super-8, téléphone mobile), multipliant les points de vue, opérant parfois selon des modes aléatoires de montage, Nicolas Boone propose au final un film qui ressemble davantage à la captation éclatée d'un festival absurde qu'à une œuvre confirmant l'autorité et la maîtrise d'un metteur en scène. Le tournage est devenu le film lui-même. Cette substitution témoigne de la relation fascinée et joueuse de l'artiste pour le rituel du tournage conçu comme potlatch, banquet communautaire, rappelant les « zones d'autonomie temporaire » théorisées par Hakim Bey. Des questions se posent toutefois. S'agit-il de moquer la vanité du cinéma par l'exhibition de ses poses et de ses attributs (porte-voix, machinerie, équipe de tournage) et la révélation de sa part virtuelle, voire maudite ? En proposant une image volontiers parodique des genres (western, clip publicitaire, film gore), en peuplant ses films de zombies et de revenants, Nicolas Boone accuse assurément l'épuisement du cinéma, son âge post-mortem (*Post mortem cinéma*, 2003). Frappe en effet la place accordée aux morts dans ses films, à la fois comme revenante, sous le sceau de *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), mais aussi comme allégorie (le médium lui-même cherche de nouvelles possibilités de survie). Quel est le statut des films de Nicolas Boone ? Sont-ils la simple trace d'une action, son archive, relevant

d'une documentation artistique ? Ou ont-ils acquis au cours du montage une autonomie formelle et dramatique, leur conférant un statut de film à part entière ?

Diffusés sous la forme de DVD interactifs ou aléatoires (*Fuite*, 2004, *Portail*, 2005), parfois autodestructible (*La Transhumance fantastique*, 2006), les travaux de l'artiste témoignent de cette tension entre le geste de mise en scène (instruction aux figurants, composition d'ensemble, réglage des mouvements de caméra) et la captation brute (maladresse du filmage, dissémination des points de vue, mode aléatoire de montage). Si l'exercice de mise en scène semble s'annuler parfois au profit d'une confusion généralisée, à la manière d'un champ de bataille livré au désordre, les injonctions lancées au mégaphone, les indications de l'artiste incitant ses acteurs à plus d'audace rappellent la présence insistante des figures de l'autorité. Non seulement les films attestent ce jeu entre mise en scène et captation, mais le conflit entre la loi et sa transgression, le contrôle et l'aléa, le bonheur et la terreur constitue l'objet même des improvisations et des cérémonies. La fête se transforme à loisir en tuerie. Les dernières productions de l'artiste accusent un tour de vis supplémentaire, soulignant combien la relation du cinéma avec ses différents avatars hante depuis ses débuts le travail de Nicolas Boone.

La série BUP présente neuf films courts destinés à présenter les mérites de BUP. Anagramme de PUB, BUP est un concept polymorphe qui exprime, par le biais de slogans publicitaires, d'enquêtes scientifiques ou de messages religieux, l'aspiration technocratique de la société vers la voie du bonheur. L'individu doit se dépouiller de sa personnalité pour devenir BUP. BUP désigne à la fois un projet urbanistique de conciliation entre ville et campagne (MÉGA BUP), la recherche transgénique sur les aliments (BUP JARDIN), un institut d'expérimentation sur les performances cognitives du cerveau et la quête du plaisir (BUP INSTITUT), le signe de la gratuité (BUP

CAMPAGNE), un jeu suicidaire à propos de chirurgie plastique (BUP SHOW), un pur slogan (META BUP), un système d'offres commerciales (BUP PARK), une exploration des possibilités de l'exercice du mal (CHÂTEAU BUP), un sport violent (BUP BALL). Jeux populaires, réunion sectaires, cortèges, assemblées, manifestations, orgies sont quelques-unes des différentes formes de propagande adoptées par BUP. Il est curieux d'observer que chacune des promesses de BUP se mue rapidement en cauchemar. Inspiré des émissions radiophoniques, le « *jeu des mille BUP* » voit le candidat se livrer tragiquement au jeu de la roulette russe en découvrant « *le prolongement de la mort dans la mort* » (BUP SHOW). Censés apporter détente et réconfort et annoncer les bienfaits du végétarisme, les tomates transgéniques, éviscérées, pressées, écrasées, avalées à coups d'entonnoir, évoquent plutôt la torture et le supplice des futures victimes (BUP JARDIN). La règle du jeu de BUP BALL autorise tous les coups tordus : les cadavres des sportifs s'amoncellent dans le stade. « *BUP est un combat systématique engendré par notre temps* ». L'utopie publicitaire conduit à la terreur, annulant les significations (les messages se contredisent), tel un virus qui contamine les messages. Cette logique de détournement se retrouve au niveau du film lui-même. Nicolas Boone détourne les situations, les lieux, les formes. Il organise des fêtes qui deviennent le matériau même du film, transformant le meeting en tournage, bénéficiant dès lors du concours enthousiaste de nombreux figurants. Il détourne une manifestation en s'y introduisant de façon subreptice (le carnaval de Dunkerque dans BUP CAMPAGNE) ou des lieux naturels spectaculaires aménagés en décors à l'aide de simples banderoles et de drapeaux (les marais berruyers dans BUP JARDIN ou les plages de Zuydcoote dans BUP PARK). Évoquons le mode de production des films lié aux résidences de l'artiste dans différents centres d'arts. Principe d'économie qui rappelle celui du projet évolutif Marco mené depuis 1995 par l'artiste Rainer Oldendorf, utilisant à chacune de ses invitations les ressources humaines et culturelles locales pour réaliser ses films. Nicolas Boone détourne également de manière systématique diverses

formes filmiques consacrées : jeu télévisé, film publicitaire, clip musical, western, film gore, comédie sadienne, documentaire scientifique, jeu vidéo. Le cinéma est réfléchi à travers une lentille anamorphique. Que devient-il ? Jusqu'où le médium peut-il être détourné, voire transformé ? Quel est son indice de réfraction ? Le piège semble se refermer systématiquement dans l'univers BUP. Le bonheur et l'utopie conduisent rapidement au crime, déviés de leur promesse originelle pour laisser libre cours à la razzia et au fléau. L'exploration des capacités cognitives du cerveau a pour but principal le contrôle des corps, les offres commerciales se concluent par des duels sanguinaires. Personne n'est en mesure d'échapper à la logique circulaire des rituels et des cérémonies. L'univers BUP ne ménage nulle échappée : le fugueur est aussitôt rattrapé par le peloton d'exécution. Quelle est le seuil de résistance possible ? Le drame est-il réversible ? BUP n'est-il pas lui-même le signe d'un détournement généralisé ? Ce vertige du non-sens, qui est le risque pris par les films eux-mêmes sous leurs frasques grand-guignolesques et régressives, est l'objet du film suivant *TRANSBUP*.

Si la série *BUP* se caractérise par un ton apocalyptique, tragique et macabre, *TRANSBUP* explore au contraire les capacités de résistance à l'aliénation. Dans un univers contrôlé par BUP, une jeune publicitaire, un informaticien et un agriculteur, se rencontrent par le biais de leurs avatars dans le monde virtuel et décident de mener un combat critique, voire terroriste, contre la société. Mais peut-on échapper à BUP ? « *Comment ne pas être dans B tout en refusant B ?* », s'interrogent-ils. Contactés par des agents BUP, il leur est proposé de mettre leur force critique au service de BUP. « *BUP accepte la critique* ». Si l'informaticien consent à collaborer, ses deux compagnons, réfugiés dans la forêt centrale interdite, seront exécutés à la suite d'une filature troublante à l'interface des mondes réel et virtuel. Les corps des disparus sont ensuite récupérés pour alimenter de nouveaux réseaux cybernétiques au croisement de la biologie et de la technique. Univers réversible à la manière d'un ruban de Möbius. « *On sera toujours*

prisonnier de ce monde ! », s'exclament les rebelles en s'élevant dans les airs en montgolfière. Par un jeu de références et de citations tirées des écrits de Paul Virilio, Guy Debord ou Luc Boltanski, *TRANSBUP* s'interroge sur la possibilité d'exercer une critique à l'intérieur d'un système clos. Existe-t-il un dehors au capital ? Passant d'un univers réel à son double virtuel, franchissant les écrans et les interfaces, les personnages sont pris au piège d'une logique circulaire et paradoxale qui rappelle les situations troublantes et les simulacres d'*eXistenZ* (David Cronenberg, 1999). Le vrai et le faux sont les deux faces d'une même monnaie. Si le final du film semble confirmer les sombres prophéties de la série BUP (des cadavres nus sont alignés sous une serre, la tentative de rébellion a été matée rapidement, le contrôle des consciences par le régime est total), la fiction échappe toutefois au caractère improvisé et carnavalesque des films précédents par une construction dramatique plus structurée, une mise en scène plus affirmée. S'agit-il d'un film classique ? La rupture n'est qu'apparente. En utilisant des jeux vidéos existants en guise de décors, Nicolas Boone confirme non seulement son intérêt pour le principe du détournement mais également sa quête d'un envers du cinéma. Le dehors du film n'est plus représenté ici par la performance du tournage, il est figuré par le jeu vidéo. Celui-ci est-il devenu l'avatar du cinéma ?

Peut-on parler de post-cinéma à propos des films de Nicolas Boone ? L'art contemporain est un milieu de réfraction qui offre au cinéma la possibilité d'une métamorphose. Au-delà des fables fantastiques dont les morts-vivants, les fantômes et les zombies sont les protagonistes, le travail de l'artiste interroge la plasticité du médium, sa capacité de transformation, de souplesse, de résistance. En considérant le tournage comme une fête, lieu d'ébriété et de dépense, soumis à tous les excès, l'artiste procède à une parodie des usages du cinéma. Mais la parodie n'est-elle pas, selon la leçon des formalistes russes, la possibilité même de renouvellement d'une forme ? Elle s'exerce également sur les genres cinématographiques, les formats

télévisuels, les jeux vidéo. Il s'agit d'exacerber les limites du cinéma par tous les moyens. Cette recherche du point de résistance du médium me semble assez symptomatique des croisements du cinéma et de l'art contemporain. En inquiétant la place de l'auteur par la dissémination des différents points de vue lors de ses fêtes collectives, en déplaçant la relation entre dispositif et mise en scène par le recours conjugué au rituel et à l'accident, en détournant les ressources du spectacle et de la communication (des journaux sont édités régulièrement lors des tournages), Nicolas Boone s'inscrit dans un courant de l'art contemporain soucieux d'explorer les procédés du remake, du remploi, de la citation des formes du cinéma. Sans doute est-ce l'aspect le plus visible et manifeste de son travail. Il est frappant d'observer qu'il prolonge aussi certaines expériences de l'histoire du cinéma. Je pense aux films des années 1970 où le cinéma traverse une crise majeure sur la place de l'auteur, le caractère improvisé ou collectif du tournage, l'expérience des limites, la relation au théâtre, croisant les enjeux d'une écriture radicale avec la performance ou le happening : *Week-end* (Jean-Luc Godard, 1967), *Fando y Lis* (Alejandro Jodorowsky, 1967), *Cancer* (Glauber Rocha, 1968), *Capricci* (Carmelo Bene, 1969), *la Fin des Pyrénées* (Jean-Pierre Lajournade, 1970), *J'irai comme un cheval fou* (Fernando Arrabal, 1973). Films d'exténuation par excès visuel, démesure, parodie, exaspération des données physiques du tournage (fatigue des comédiens, durée des plans, improvisation) en vue d'épuiser la matière même du cinéma dans un geste qui frôle la destruction, voire l'autodestruction. Cette manière de renouer avec une période longtemps refoulée de l'histoire du cinéma représente l'une des qualités critiques singulières du travail de Nicolas Boone, témoignant des relations non synchrones entre le cinéma et l'art, le film et la performance. D'où la place assez curieuse de ses films, à la fois endeuillés et inventifs, procédant à un renouvellement des récits au fil de l'évolution sinueuse d'un projet d'ensemble dont chaque nouvelle proposition contredit et enrichit la précédente en un jeu d'expansion continu.

Sous l'avatar le dieu caché. « *Si j'ai bien compris ta pensée, Daniel* », réplique le narrateur dans *le Traité de bave et d'éternité* (Isidore Isou, 1950), « *le Dieu du cinéma est mort, le volcan originel est éteint. Seuls, des morceaux de terre et de lave glacée dégringolent jusqu'à nous.* » Nicolas Boone joue au cinéma avec les morceaux de terre et de lave glacée du volcan éteint. Le cinéma est-il apte à renaître ou à ressusciter ? « *Pour ma part, je crois qu'il [le cinéma] est mort il y a longtemps bien que, tel un dieu ou un phénomène naturel quelconque, il se cache et négocie les conditions de sa résurrection. En suivant un procédé de rhétorique classique, je raconterai la vie du cinéma passé, présent et à venir comme s'il n'avait jamais existé, comme s'il n'avait jamais été rien d'autre qu'une conjecture.*¹ » Tel est sans doute le programme de Nicolas Boone. On peut s'interroger sur le caractère volontiers anti-religieux de ses films. Les héros rebelles de *TRANSBUP* découvrent dans une église une messe curieuse, entre propagande et publicité, pur produit de l'idéologie. Les curés de *CHÂTEAU BUP* semblent sortis tout droit d'un roman du marquis de Sade. Si la religion chrétienne ne semble pas échapper à l'idéologie BUP, la métamorphose et l'apparition, sous les figures du carnaval, de la fête, de la transgression, caractérisent la possibilité d'une sorte de renaissance païenne. À mi-chemin de la farce tragique et du concept, le cinéma de Nicolas Boone poursuit les avatars du cinéma.

1. Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, trad. Bruno Alcalá, Paris, Dis Voir, 1995, p. 103.



The Cinema and It's avatars

By Eric Bullot



Nicolas Bonne has always been sensitive to the performance dimension of filmmaking. In his early works the artist organized parties that looked like pagan celebrations, masquerades or carnivals, in which guests deliberately participated into. They were partaking in semi-improvised role games, following the diktat of an authoritarian couple, and performing meaningless and unproductive actions under the scrutiny of a fake camera. Such actions could have been now playing with a ball, now planting flags, now raking up the sand, screaming, parading, kissing and so on. Nicolas Boone collected all the visual images on diverse devices such as video, S8, cell phone, taken by the witnesses and participants during the film shoot, thus multiplying the shooting views with his own cameras to perform a sometimes quasi-random editing. The final results look more like the exploded recording of an absurd festival rather than an film controlled by its director. The shooting became the movie itself. The substitution revealed the playful and fascinated relation between the artist and the ritual of a filmmaking, whether perceived as a potlatch, a community feast or a zone of temporary area of autonomy as theorized by Hakim Bey. However, questions arise. Is it a mockery of the cinema's vanity through the exhibition of its postures and attributes such as megaphone, machinery, and filmmaking team, thus revealing its virtual or damned side? When voluntarily suggesting parodies of genre (western movies, advertising, horror films, zombies imagery, Nicolas Boone is definitely acknowledging the exhaustion of cinema in its post-mortem age (*Post Mortem Cinema* 2003). It is striking to see the preponderance of death as a recurrent theme in his films, as zombies colonizing his pieces recalling *Night of the Living Dead* by George A. Romero, 1968, or the living dead as an allegory for the media looking for new way to survive. What is the status of Nicolas Boone films? Are they simply a trace, a fragment or an archive of a performance? Does the editing provide them with a formal dramatic autonomy, as for standard movies? The finish products

are broadcast in an interactive DVD format such as *Fuite*, 2004, random loop DVDs such as with *Portail* 2005 or auto-destructible DVDs as with *The Green Rush*, 2006. Nicolas Boone's work is showing the tension between the authoritative gesture of the film director giving instructions, manipulating the extras, staging, general control, and the raw and rough recording of it all voluntarily revealing clumsiness, imperfections, multiple view points and random editing. At times, the direction of the film seems to be annihilated by the generalized confusion, as a battlefield overwhelmed with chaos of the present. The instructions given in the megaphone, the managing of the actors, refers to the insistent presence of the figure of authority. The films attest the game between screen direction and recording and the conflict between law and transgression, control and drawbacks, happiness and terror thus consisting of the core of the performances, improvisations or happenings. The festive gatherings have the potential to turn into carnage. Nicolas Boone's latest works are progressing or devolving one step further in the same direction, highlighting how deep and haunting the ties between cinema and its avatar can be. The BUP series presents nine short films, celebrating the merit of BUP. BUP is a French anagram of PUB (publicity, advertising). It is a polymorph concept expressing the way to happiness through the mimicking of advertising slogans, scientific investigations, religious messages or technocratic aspirations. It is required that the individual must renounce his or her identity to fully become BUP. BUP is at once an urban project conciliating city and nature through transgenic research as in *BUP GARDEN*, an official institution in charge of experimentations the quest of pleasure as in *BUP INSTITUTE*, the semiotics of gratuitousness as in *BUP COUNTRYSIDE*, a plastic surgery related suicidal game, *BUP SHOW*, a pure slogan, *META BUP*, a system of commercial protocols, *BUP PARK*, an exploration of evil, *CASTLE BUP*, or a violent sport as in *BUP BALL*. Therefore, popular games, sectarian meetings,

processions, assemblies, protests, orgies are some of the many forms of BUP's propaganda. It is notable that each of BUP's promises end up in a true nightmare. While *BUP SHOW*, inspired by an existing radio show, creates "*1000\$ BUP Game*" and requires that the participants play Russian roulette in order to discover the "*extension of death into death*", *BUP GARDEN* is meant to provide relaxation and comfort, announcing the benefits of vegetarianism, where transgenic tomatoes are exploded, crushed and swallowed with a funnel, recalling the torture and agony of its future victims. In *BUP BALL*, the only rule of the game is to have none and all the most twisted and evil moves are not only allowed but encouraged, leaving a pile of dead players. "*BUP is a systematic struggle engendered by our time*". The advertising utopia leads to terror by annihilating any meaning, as a virus infecting the messages, corrupting language.

Nicolas Boone hijacks situations, events, festivals and other ongoing public celebrations, by organizing parties within parties which become the material of the film itself, transforming a meeting into a film shoot and using the existing crowds as extras. He furtively assaults and redefines a real and popular carnival (the Dunkerque Carnival in *BUP CAMPAIGN*). He hijacked spectacular natural scenes with flags and political ads (the Berruyers (?) swamp in *BUP GARDEN*, the Zuydcoote beaches in *BUP PARK*).

Let's recall the production mode of filmmaking related to artist in residence programs Nicolas Boone took part of in different places. Within the same economic principle that recalls the work in progress Marco undertaken by the artist Rainer Oldendorf since 1995, who uses local human and cultural resources to make his films, Nicolas Boone systematically hijacks the many forms of cinema referring to TV quiz shows, advertising films, video clips, western movies, horror movies, Sadian comedy, scientific documentary, video games, etc. Cinema is revisited and revised through an anamorphic

lens. What is it becoming? Up to which point can this medium be hijacked or transformed? What is its refraction index? The trap seems to converge towards BUP's universe. Happiness and utopia quickly head to crime, deflecting off their genuine promise towards chaos and pain. The BUP series shows that the main goal of the exploration of the cognitive power of the brain is actually intended to control the bodies and that advertising's sponsorships end up in bloody dog fights. Nobody can escape the circular logic of rituals and ceremonies and not without ambiguity; BUP's universal vortex is merciless for the fugitive always gets caught by a firing squad. What is the resistance threshold? Is drama reversible? Is BUP not itself the sign of a global hijack? This vertigo of non-sense is *TRANSBUP*'s topic. While the BUP series is apocalyptic, tragic and macabre, *TRANSBUP* on the other hand, explores the power of resistance to global insanity triggered by generalized propaganda found in all languages in all fields whether it is cinema or television or institutions or corporations. *TRANSBUP*, in a world controlled by BUP, a young add agency executive, a computer specialist and a farmer meet through their avatars in the virtual world and decide to carry through a critical and terrorist battle against society. But the question is, can we escape BUP? They ponder: *"How can one be outside B and together with B while refusing B?"* Contacted by BUP's agents, the characters are encouraged to put their critical skills in the service of BUP. *"BUP embraces all critique. While one of three characters agrees to collaborate with BUP, the two others flee into the real and the virtual world, before being murdered in the forbidden forest. The dead bodies are then recycled to feed new cybernetic networks. Like a Moebius ribbon, BUP's universe is reversible. "We will always be prisoners of this world"* scream the two rebels while trying to flee in an air balloon. Quotations and references are taken from Paul Virilio, Guy Debord and Luc Boltanski. *TRANSBUP* is questioning the possibility to sustain a critique mechanism

within an enclosed system. Is there an outside to the Capital? From one world to its virtual double, crossing screens and interfaces, the characters are trapped in a circular and paradoxical logic, recalling the troubling scenes of *Existenz* from David Cronenberg, 1999. Truth and false are two faces of the same coin. The conclusion of *TRANSBUP* confirms the dark prophecies from the BUP series which showed us naked bodies aligned in a green house, failed rebellions or the full control of the individual's consciousness by the figures of authority. Nevertheless, the fiction element of *TRANSBUP* is different from the improvised and Ubuesque ambiance of Nicolas Boone's previous films. In *TRANSBUP*, drama becomes more structured as the direction is consciously reinforced. Thus, is *TRANSBUP* more like a traditional storytelling? The rupture with previous works is not so obvious. By using existing video games as scenery, Nicolas Boone confirms once more his interest in hijacking and deepens also his research about investigating the other side of cinema. In *TRANSBUP*, the *"outside"* of a cinema is not invested with the performance aspect intrinsic to film shoots, but by the specific space of video games culture and mentality. Is *TRANSBUP* thus the avatar of Cinema? Could we then register Nicolas Boone's works as post-cinema? Contemporary art, because of its vast field of practices, is perhaps a refractive medium of expression offering cinema an opportunity for a metamorphosis. Apart from the fantastic tales in which zombies and ghosts are the main characters, Nicolas Boone's work questions moreover the plasticity of the medium that is its ability to transform, its flexible properties, as well as its resistance powers. By considering the film shoot as a big party, a festive place where we can exercise and excess of all forms, the artist is developing a parody of cinema's practices and vocabulary. But is the parody not, as stated by the Russian formalists, the possibility for renewing the form? The goal here is to sharpen by all means the limits of cinema. Cinema as a limit situation, an impasse to pierce. Cinema becomes as a vanishing

point, a point of resistance, a critical mass where it draws tensions between the symptoms of both cinema and contemporary art. By dispersing the point of views during the festive communal parties, the question of authorship is put into question. By systematically using rituals and inviting chance, the fine line between improvisation and staging starts to blur. By hijacking the resources of communications such as the fabricated newspapers dispatched during each film shoot combined with a sense of the spectacular, Nicolas Boone, in committing to the trend in contemporary art to explore the idea of the “*remake*” and the reusable, uses throughout his oeuvre, the strategy of quotations about the history of the medium. It maybe the most obvious aspect of his work but it is striking to see how efficient it is to revisit the ghosts of cinema and in the same time expand its discourse. It also recalls the films of the 1970’s, when cinema went through a major crisis, then concerned with the position of authorship within new frames of work experimenting with improvisations and collectives. That period of cinema was already experiencing its limits, and its strong relationship with theater, joining the stakes of radical writing with performance or happenings. This kind of research can be found in the works of seminal filmmakers such as Jean-Luc Godard (*Week-end*, 1967), Alejandro Jodorowsky (*Fando y Lis*, 1967), Glauber Rocha (*Cancer*, 1968), Carmelo Bene (*Capricci*, 1969), Jean-Pierre Lajournade (*La Fin des Pyrénées*, 1970), Fernando Arrabal (*J’irai comme un cheval fou*, 1973).

The exhaustion of film language through excess, disproportion, parody, reached the physical limits of filmmaking by the exasperation and overextension of the actors and the film crew. Perhaps it can be seen as a phase of auto-destruction of the substance of cinema itself. Nicolas Boone’s strong commitment in reviewing this long-repressed period of cinema’s history is very distinctive and peculiar as he attests to the non-

synchronous relation between Cinema and Art, film and performance. He thus positions himself in a peculiar way gaining from any ambiguities. His works are inventive and bereaved of the memory of cinema, renewing its narrative according to the sinuous road of the each project in which each new proposition contradicts and enriches the previous one in a continuous expansion.

Under the avatar, the hidden god? In *Traité de bave et d’éternité*, 1950, Isidor Isou, says to the narrator “*If I understood you well, Daniel, the god of Cinema is dead, the original volcano is extinguished. Alone, chunks of ground and frozen lava are falling down on us*”. One could say that Nicolas Boone is playing the game of cinema with the chunks of ground and frozen lava from the dead volcano. Now the question is, can cinema resurrect itself? “*In my opinion, I think Cinema is long dead, even if, as a god or any natural phenomenon, it is hiding and renegotiating the terms of its resurrection. In following the classical rhetoric, a process, I’ll narrate the life of the foregone, the current and the yet to come Cinema, as if it never existed, as if it was just conjecture.*”^[1] This could well be the general program of Nicolas Boone’s work.

One can wonder about the anti-religious allegories in his films. The rebels in *TRANSBUP* discover a church with a strange and dark celebration, in which propaganda and advertising are presented as a pure product of ideology. The priests in *BUP CHATEAU* seem to come from a novel by Le Marquis de Sade. If Christianity seems embedded in BUP’s ideology, it is because metamorphosis represented within the carnivals, the gatherings and their transgressions, are postulating the possibility of a pagan renaissance. Between a tragic farce and a concept, Nicolas Boone’s cinema is definitely chasing its avatars.

[1] Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, trad. Bruno Alcala, Paris, Dis Voir, 1995, p. 103.

