Revue trimestrielle – N° 1 – Octobre-Novembre -Décembre 1993 – 30 F

Turbulences Vidéo



Photo de couverture :
"La Tentation de la chouette"
Bruno Sapparelli, prix Canal + du
Festival Vidéoformes 1993.

Turbulences Vidéo

Sommaire

Éditorial, p. 5

Brèves, p. 6

Points de repère, p. 8.

Armand Robin ou la résurrection du Verbe, p. 14

Dossier Giuliana Cunéaz :

Au-delà du silence d'une fée invisible, p. 20

Le silence des fées, p. 30

A propos d'Éden, p. 32

Paul-Armand Gette : Promenade pour une naïade, p. 34

Abonnement, p. 39

Éditorial

Gabriel Soucheyre

Un, deux, trois ...

Le premier pas fut le lancement longtemps retenu de la première saison. 1er étage de l'École des Beaux-Arts de Clermont-Ferrand, octobre 1989 : salle pleine et public attentif. Le désir enfin concrétisé d'assurer une "permanence" de la vidéo hors festival – Vidéoformes ; volonté forte d'ancrage dans une région et d'une rencontre "tout-public" ; volonté d'aller au-devant d'un public, volonté du promoteur de rencontrer ce public qui ne participe pas au "vidéo circus", petite famille qui se déplace de festival en festival dans toute l'Europe.

La deuxième étape fut, dès l'année suivante, la mise en place du réseau régional réunissant associations, centres culturels, médiathèques diffusant la vidéo : documentaire, vidéo de création. En deux saisons le maillage du réseau s'est constitué en même temps que les différents publics. Diffuseurs et publics ont émis le vœu d'une évolution. Ces demandes sont l'écho de celles que connaissent toutes les coordinations régionales en France et en Europe ; car il s'agit bien là d'un mouvement européen – Les Cent Lieux Vidéo.

Au-delà de la formation, du conseil, de la documentation (livre et vidéo), il s'agit maintenant d'ouvrir une tribune, de prolonger une réflexion, d'instaurer un espace d'échanges, d'apporter une information historique sur la vidéo de création et plus largement sur les arts liés aux nouvelles technologies. La revue trimestrielle qui débute maintenant tentera d'apporter des éléments de réponse : dossiers, entretiens, textes critiques, informations. Les numéros suivants devront également faire place à une rubrique des lecteurs où pourront s'exprimer tous les points de vue, se poser toutes les questions.

Au public, à nos lecteurs de nous conforter ou de nous contredire.

Brèves

A Paris, au mois de juin, dans le cadre d'une grande exposition d'installations vidéo et cinéma au Palais de Tokyo, quatre installations vidéo coproduites par Vidéoformes étaient présentées : "Rêve de prisonnier" de Michel Coste, "TV Metamorphose" de Ghislaine Gohard, "La steppe retournée par l'un des célibataires" de Jean-Michel Gautreau et "Vox populi" de Véronique Legendre ■ Michel Coste y a rencontré José Montalvo l'un des chorégraphes du "Bal Moderne" : il en résulte un projet commun de spectacle de danse contemporaine où la vidéo sera un élément scénographique à part entière – titre provisoire : "Histoire d'elles" qui sera donné en première mondiale en novembre à Mâcon ■ Dans le palmarès du Festival ("des Euro-régions") d'Estavar, "Duett" est à nouveau primé après son prix FNAC à Vidéoformes 93 ■ Le catalogue sur l'exposition de Pistoletto à Thiers, Vassivière et Rochechouart cet été disponible fin septembre 93 – Tél : 73 80 26 56 / 55 69 27 27 / 55 03 77 77 ■

■ 45e Biennale d'Art de Venise : Nam June Paik triomphe doublement : Lion d'Or du meilleur pavillon (Allemagne) qu'il partage avec Hans Haake, et vente de la plupart de ses robots et murs vidéo. ■ Plus discrète, Shigeko Kubota exposait dans le pavillon "Passages vers l'orient" ses robots et sculptures duchampiennes ■ Art Vidéo Danse : Festival du 10 au 14 novembre à l'Odyssée à Strasbourg avec Vidéo les Beaux Jours ■ Strasbourg toujours : sortie du n° 2/3 de "Rétroviseur", revue trimestrielle consacrée à l'univers carcéral et à la télévison ■ Parution cet été d'un coffret Armand Gatti, sous la forme d'un livre (texte de la pièce et historique) et de quatre vidéo ; l'expérience théâtrale d'Armand Gatti auprès des "exclus" de la ville de Marseille. Éditions la Parole Errante/13 production/Éditions Verdier. Diffusion Verdier 11220 Lagrasse ■ Prévue en janvier 1994, l'ouverture de la galerie "l'Art du Temps", rue de l'Oratoire à Clermont-Ferrand et dédiée aux arts de l'image – renseignements au 73 90 67 58 ■

Festivals

VIPER, du 19 au 23 octobre P.O. Box 4949, CH-6002 Lucerne. ■ 5e semaine Internationale de Vidéo SIV Genève 29 octobre / 6 novembre 93. Renseignements : 41 (0) 732 20 60 ■ 7e Rencontres Vidéo Art Plastique, Hérouville Saint-Clair du 30 novembre au 5 décembre 93, Café des images ; installations vidéo du 18 novembre au 19 décembre, Centre d'Art Contemporain – Vidéo Art Plastique, Passage de la Poste 7, F-14200 Hérouville Saint-Clair. ■ Traces de Vies, 8e rencontres Documentaires de Vic-Le-Comte/Clermont-Ferrand. 15/20 novembre 93. UFTS 113 rue Antoine Fabre. BP 25, 63270 Vic-le-Comte ■ 8e Festival vidéo de Gentilly – Val-de-Marne du 26 au 28 novembre. Renseignements au 47 40 58 29 ■ Les Instants Vidéo, Manosque, du 10 au 14 novembre. Renseignements : MJC de Manosque, Allée de Provence, 04100 Manosque. Tél : 92 72 19 70 ■

T*urbulences* **V***idéo*

Vidéo Fac, mercredi 17 novembre (images de synthèse) et mercredi 8 décembre, à 20 h 30 à la Faculté dentaire de Clermont-Ferrand. Tél : 73 35 57 47 ■ Campus Danse, jeudi 9 décembre à 20 h 30 et vendredi 10 décembre à 14 h, à la faculté dentaire de Clermont-Ferrand. Tél : 73 35 57 47 ■ Vidéoformes, le mercredi 20 octobre (jazz), mercredi 10 novembre (Armand Robin), mercredi 22 décembre (Autour du temps) à 20 h 30 à l'espace multimédia de Clermont-Ferrand. Tél : 73 90 67 58 ■ Bandits-Mages, mercredi 27 octobre (avec Nicolas Denise) et vendredi 10 décembre (avec Stéphane Beaudonnet) à 21 h 30 au pub vidéo "l'Eclipse" à Bourges. Tél : 48 70 11 45 ■ Du 20 octobre au 2 janvier 94, Richard Serra, au Centre d'Art Contemporain de Vassivière. Tél : 55 69 27 27 ■

Points de Repère

Hors du langage, autre langage, autres voyages, l'Art vidéo bouscule et travestit l'image, hante l'œil de fabuleux mystères et dévoile... l'écran derrière l'écran derrière l'écran derrière... ?

On ne peut le définir en référence, et c'est sans doute pourquoi il achoppe sur toute définition et se heurte à cette immense incompréhension qui le noie entre cinéma, spot d'entreprise et reportage télé.

Art vidéo : art de la vidéo ? Des nouvelles technologies ? Art de l'image ? Ou art plastique ?

Parce que la vidéo est issue de la télévision, de la nécessité pour les chaînes de conserver les images et d'assurer des reportages en direct ; parce que ses progrès sont liés aux recherches des programmes d'espionnage et de surveillance militaires et policiers ; parce que son essor repose sur le marché occidental de la grande consommation ; parce que les premiers artistes vidéo se sont tous inscrits en contestation de l'image officielle : contre la télévision, pour une nouvelle "communauté audiovisuelle" ; parce que l'Art Contemporain s'épanouit dans un splendide "isolement moderniste"; et parce qu'on la retrouve partout, dans les parkings, les aéroports et les banques, pour la médecine, la politique, le commerce, l'éducation, lors des mariages, des naissances, des vacances, la vidéo a du mal à être envisagée comme un art. Son utilité la range au rayon des ustensiles au même titre que le marteau, la voiture et le fer à repasser.

Et, comme si cela ne suffisait pas, la nouveauté du langage, l'inégalité des productions ou leur aspect expérimental contribuent à refroidir la curiosité de ceux qui se rendent sur les lieux de diffusion et d'exposition.

C'est pour répondre à certaines de ces interrogations que ces repères sont adressés. En commençant, comme il se doit, aux sources contestataires, plastiques et audiovisuelles de la vidéo.

Histoire d'une invention

En 1822, Nicéphore Niepce met au point le premier système d'impression de la lumière sur papier.
1856, l'italien G. Caselli a l'idée de transmettre des images graphiques par lignes télégraphiques ce que réalise le français Édouard Belin (le Bélinographe).
En 1894 (Edison) et 1895 (Auguste et Louis Lumière) ont lieu les premières projections publiques d'images animées. 1899, le physicien allemand Zenneck invente la première caméra à tube sous vide. 1911, le russe Boris Rosling réalise le premier tube cathodique qui, amélioré en 1923 par un autre russe, Vladimir Zworykim, sera l'ancêtre de la télévision actuelle.
En 1929 ont lieu les premières émissions, mais ce n'est qu'à partir de 1947 que le petit écran prendra place dans "l'équipement des ménages". La diffusion se faisait en direct. A défaut de système de conservation des images, caméras et microphones retransmettaient simultanément, en noir et blanc.
La vidéo proprement dite prend véritablement naissance lorsque la Compagnie Ampex crée le premier modèle d'enregistreur noir et blanc en 1956, puis en couleur en 1968 ; et surtout lorsque la Compagnie Sony met à disposition du public le premier portable (noir et blanc puis couleur) : le portapack en 1965.
En 1978 Philips lance le vidéodisque et en 1989 apparaît la Télévision à Haute définition (TVHD).

Le ventre de la muse : image électronique

La lumière, réfléchie par la scène, parvient, à travers l'objectif sur le capteur photosensible de la caméra : le capteur convertit l'énergie lumineuse en énergie électrique de façon proportionnelle. L'image formée sur le capteur est analysée, selon des lignes horizontales. La couleur de chacun des points – les pixels – qui forment ces lignes est décomposée comme un "dosage" de rouge, de vert et de bleu, ces 3 couleurs de base permettant de restituer l'ensemble des couleurs. C'est la chrominance. D'autre part, la luminance pour chaque pixel déterminera son intensité lumineuse. Cette analyse de l'image est répétée 50 fois/s., pour former une trame (ensemble de lignes) l'association de deux trames, paire et impaire, formera une image, ce qui donne 25 images/s. A cette cadence, l'œil ne voit plus qu'un enchaînement continu d'images : le mouvement est restitué. Le signal vidéo enrichi des signaux nécessaires à la synchronisation constitue une quantité d'informations très lourde, qu'il est nécessaire de coder (Pal/Secam/YC) en mode analogique, ou mieux numérique, avant de la stocker, avec le son, dans la mémoire du système, le magnétoscope, ou le disque optique. La diffusion sur le moniteur consiste en fait à reprendre la même chaîne d'opérations mais à l'envers.

Points de Repère

Grincements de

1. Entrée en scène du vidéo

Accessible à tous !

La vidéo dite légère prend son essor aux États-Unis, premier débouché des grandes firmes d'électronique, dans les années soixante ("la vidéo légère est avant tout un marché").

Accessible à tous ! Elle apparaît vite comme une nouvelle arme au service des mouvements contre la guerre du Vietnam, du soutien aux luttes des Noirs et de la critique de la société de consommation.

En face d'eux, la police, autre client de la première heure, filme les manifestants.

Accessible à tous ! La vidéo devient le moyen privilégié d'expression des minorités, de ceux qui n'ont pas la parole, l'instrument d'une contre-culture dénonçant l'image officielle et la télévision.

McLuhan prophétise le village global et la communication prend le relais de l'urbanisme comme nouvelle idéologie de l'intégration sociale.

Le Québec fait office de pionnier avec les premières télévisions locales, et la création du Vidéographe à Montréal, qui met à disposition du matériel vidéo à qui le désire.

En France, les présentations sont faites en 1969 à l'UP6 des Beaux-Arts de Paris (Alain Jacquier), à l'Université Paris VIII (J.-L. Godard), et à l'Atelier des Techniques de Communication (ACT) de Jean-Marie Serreau.

En mai 1970 a lieu la première expérience de télédistribution dans l'immeuble Maine-Montparnasse (UP6 et ACT) en filmant des réunions d'habitants, des ateliers d'enfants ; pendant l'été 70 l'ACT engage les premières expériences de journaux-vidéo (Bourges, Saint-Cyprien, Balaruc...).

En 1973, sept villes reçoivent l'autorisation d'expérimenter leur réseau de télédistribution et la vidéo animation s'intensifie (vidéo-bus, centres de ressources).

Après quelques balbutiements au Service de la Recherche (ORTF), l'Art vidéo prend vraiment son essor en France en 1974.

2. La parole militante

Prendre la parole et créer une télévision participante : la vidéo à ses débuts se veut militante.

Saisir la violence, traquer les scandales, enregistrer "les contre-attaques et les désirs de ceux que la télévision ignore – ou qu'elle convoque selon la qualité spectaculaire de leur drame – ou dont elle parle sans jamais les entendre" ("La Mémoire au poing", Anne-Marie Duguet).

Dès 1970 les premiers collectifs se constituent à Paris : Vidéo out, Vidéo 00, Slon Vidéo, Imedia, Les Cent Fleurs, Liaisons directes, Videodeba, Les voyelles, Videa, Les Insoumuses... Des groupes se créent en province à partir de 1975 : l'Atelier de diffusion populaire (ADP) à Lyon, Vidéo 13 à Marseille-Aix-La Ciotat, Contraste à Rennes, Images au poing à Strasbourg, Vidéo 031 à Toulouse...

Collectifs, praticiens isolés ou groupes informels, la vidéo militante couvre toutes les familles de l'extrême gauche. Leur champ d'intervention, loin de se limiter au seul terrain du travail – terrain traditionnel du militan-tisme – explore tous les domaines politiques et sociaux.

International : révoltes de la prison d'Attica à Alger, Black Panthers à New-York, Palestiniens, exécutions sous Franco, marche des femmes à Chypre, lutte des portoricains (Vidéo Out), tortures en Argentine, prisons psychiatriques en Russie (Videodeba)...

Quotidien : mutation de professeurs, expulsions, soins médicaux...

Ou concernant certaines catégories de la population : immigrés, prisonniers, homosexuels, femmes, soldats... comme ce journal vidéo où des immigrés racontent les arrestations par la police, les incidents à la Goutte d'Or, des problèmes de papiers, diffusé dans les cafés où ils se retrouvent.

Et encore : le Larzac et le mouvement antinucléaire, les grèves, le conflit Lip...

Refusant les abstractions, ces vidéo se caractérisent par leur intérêt au vécu de ceux qui s'expriment.

La souplesse d'utilisation du matériel, sa relative discrétion, la possibilité de se passer d'éclairages, la continuité des bandes et la faculté de les effacer ont facilité ces prises directes dans l'intimité des situations et des personnes. Une certaine confiance pouvait être instaurée.

▶



Nam June Paik, Knokke-le-Zoot, 1992, photo G. Soucheyre

Plus, une certaine idée du témoignage, vérité d'une parole vécue à laquelle il ne faut pas se substituer en reproduisant les codes usuels des reportages traditionnels.

Intimité certes, mais réalité ?

Le refus d'intervenir dans la parole et dans l'écriture filmique n'a souvent fait que rapporter l'évidence de lieux communs sous le moule d'une imagerie politique de gauche bien traditionnelle (on se prête d'ailleurs aisément un bout de manif d'un groupe à l'autre).

Il faudra attendre Godard avec "Six fois deux" (1976), France Tour "Détour de deux enfants" (1978) et Armand Gatti avec "Le Lion, sa cage et ses ailes" (1975) pour assister à une véritable écriture vidéo.

Quant à la diffusion.

Parce qu'elle peut être diffusée en direct, avec une relecture immédiate, copiée rapidement à moindre coût et réutilisée, la vidéo est l'instrument idéal de l'urgence et de l'actualité. Urgence qui fait sa force et sa faiblesse.

Le dispositif de diffusion extrêmement simple (un téléviseur, un magnétoscope) permet de s'installer n'importe où. Sur les lieux de travail, sur les lieux de passage, café, gare, rue...

Comme le Théâtre de rue, "la vidéo s'est risquée à ce genre de diffusion-happenings dans la foulée d'un mouvement qui contestait les lieux culturels traditionnels" (Anne-Marie Duguet).

Les équipes se déplacent vite. Une bande prise un soir peut être vue ailleurs le lendemain.

La pratique la plus courante est celle de la diffusion-débat : provoquer les échanges et la confrontation en réaction aux pratiques de consommation solitaire de la télévision. On espère la "prise de conscience" !

Liées à l'urgence de l'actualité politique et à l'énergie de ceux qui les portaient, ces vidéo ont rapidement perdu de leur intérêt, sinon comme documents d'archives.

3. L'image subvertie

Autre activité de cette vidéo naissante, la critique de la télévision.
La puissance de la télévision réside dans son "effet de réel". Tout est immédiat, transparent, présent, représenté. Le modèle est sans prise puisqu'il n'est pas décrit, il n'offre aucun recul.
"Puissance analogique de l'image" (Anne-Marie Duguet), "le langage de la télévision est (...) le langage du comportement" (Pasolini).
Quelle réponse équivalente lui apporter ?
C'est là que la vidéo se révèle un outil d'analyse privilégié : en rendant manifestes les modèles que la télévision diffuse.
Grâce à un certain nombre de manipulations : enregistrement, relecture, arrêt sur image, retour en arrière, coupure ou isolement du son..., il devient possible de "citer le discours télévisuel dans la matière même de son expression".
D'abord, la vidéo permet d'insérer dans une émission d'autres points de vue qui viennent contrer ou relativiser le discours (insertion d'images ou de voix off).
Ensuite, on peut rompre le discours par des interruptions interrogatives, exclamatives ou réactives.
L'information peut être traitée sur le mode de la fiction, pour bien manifester à quel point les deux genres se ressemblent : la fiction véhicule des modèles et l'information comme mise en scène.
Enfin le dérèglement des signes et des sons eux-mêmes, pour briser la matière même du procédé télévisuel : images balayantes, sons balbutiants, visages tordus, fragments répétés systématiquement ou aléatoirement, images déchirées, décollées, coupées ou interrompues, téléviseurs vidés ou brisés (Nam June Paik, Wolf Vostell, Fred Forest).

En guise de conclusion

En 1978, la vidéocassette conquiert le grand public. Le téléspectateur acquiert l'indépendance vis-à-vis des horaires et suscite l'éclosion des vidéoclubs et la multiplication des jeux vidéo.
L'espace d'une décennie les applications de la vidéo ont évolué de la recherche active d'une contre-culture et d'une expression collective, à la consommation massive.
De ces "grincements de bandes" sont nés les artistes vidéo, et de cette décennie foisonnante ils gardent la trace d'une fébrilité turbulente, en forme de bras d'honneur.
A suivre...

E. de Bussac



Jean-Claude Gallotta dans le rôle d'Armand Robin

Armand Robin, ou la résurrection

du Verbe

Armand Robin, (poète dont l'œuvre est éditée chez Gallimard), a inventé dans les années 30, le métier peu banal d'écouteur de radio, qu'il a exercé jusqu'à sa mort tragique (battu dans un commissariat !) en 1961.
Toute la nuit, pendant vingt-cinq ans, il écoutait les radios du monde entier, surtout les radios communistes, puis il rédigeait un bulletin d'écoute qu'il portait lui-même ou envoyait à ses abonnés (les journaux parisiens, l'Élysée, le Comte de Paris, le Nonce apostolique, etc.)
De cette situation, unique en son genre, il a tiré un livre bouleversant, "La Fausse parole", publié en 1963 par les éditions de Minuit (et réédité par les éditions Le Temps qu'il fait). Livre qui constitue la première analyse systématique de la langue de bois communiste. Son expérience des radios soviétiques venant corroborer ce qu'il avait vu de ses yeux, quand il avait passé six mois dans un kolkhoze.

Jean-Paul Fargier

"Bien que maintes circonstances aient paru agir, seuls des mouvements intérieurs m'ont mené peu à peu à vivre courbé sous les émissions de radio en langues dites étrangères. Ce métier me prit, lambeau après lambeau d'âme, plutôt que je ne le pris.

les très blanches extases de la fatigue

A l'origine, mes jours indiciblement douloureux en Russie. Là-bas, je vis les tueurs de pauvres au pouvoir. Ici revenu, je me retins là-bas. Muet, ratatiné, hagard au souvenir du massacre des prolétaires par les bourgeois bolcheviks, je me serrai loin de tout regard auprès de chaque ouvrier russe tué en vue d'accroître le pouvoir de l'argent. Par sympathie pour ces millions de victimes, la langue russe devint ma langue natale.
Tel un plus fort vouloir dans mon vouloir, besoin me vint d'écouter tous les jours les radios soviétiques".

Courbé, prostré : ces mots reviennent souvent dans son livre pour qualifier la situation dans laquelle il se trouve quand il écoute les radios. C'est le vocabulaire de la souffrance, mieux, du sacrifice. Robin vit toutes les nuits une passion au sens christique du terme. Tourment moral, mais aussi fatigue physique. "Je cessai de dormir ; l'extrême fatigue fut mon opium, mon Léthé, mes alcools ; l'épouse fatiguée m'accompagna partout, lourde en mes bras. Je connais dans toute leur plénitude toutes les très blanches extases de la fatigue. C'est vers les quatre heures de la nuit que je vaque exquisément. Mon corps, je l'ai précipité depuis longtemps dans un Niagara d'anéantissement et sa mort me vivifie". Anéantissement de soi, souffrance, extase : c'est l'expérience du Mystique. La Passion de Robin, souffrant pour la Rédemption de l'Humanité en proie aux "éperviers mentaux" des mensonges radiophoniques, est une Passion moderne. Une Passion à l'ère de l'électricité.

Et c'est là que nous croisons McLuhan. "Contracté par l'électricité, notre globe n'est plus qu'un village.

Un Léviathan en tête-à-tête

En précipitant l'ensemble dans une implosion soudaine de toutes les fonctions sociales et politiques, la vitesse de l'électricité a intensifié à l'extrême le sens humain de la responsabilité. C'est à cause de cette implosion électrique qui impose la

participation et l'engagement que notre époque est celle de l'angoisse" ("Pour comprendre les médias").
Cette angoisse électrique, Robin l'a vécue avec une intensité rare, la transformant positivement en certitude rédemptrice. Chaque aube se lève sur un rachat. "Quand enfin, très rond, visage rougi de tout le sang répandu cette nuit, surgira le vaniteux soleil, je serai en état de porter en un règne d'au-delà le sommeil vers ses hommes lamentables qu'on appelle puissants, ainsi que vers des enfants malades, un vase plein de lait dont il faut que rien ne tombe, ma tête labourée de toutes les paroles qui font mal, ma tête lézardée de tous les événements qui cassent, tête en toute antitête, tête fatiguée d'une fatigue d'outre les fatigues et par là changée en plus inlassable, inlassée tête. Une telle souffrance donne à celui qui en jouit un pouvoir d'"exorciser". De "désensorceler"".
McLuhan parlera de la magie des médias. Et aussi d'une sorte de "massacre des innocents" opéré par les médias modernes, d'envoûtement.
Dix ans avant que McLuhan publie "Pour comprendre les médias", Robin théorisant son expérience des radios se décrit comme un médium dont le message n'est rien d'autre que ce qui le constitue en tant que médium. "Au cours de mon tête-à-tête avec les radios mondiales, il m'advient de me percevoir en contact, comme par médiumnité, avec de redoutables êtres psychiques assiégeant la planète, obsédant l'humanité, cherchant des peuples entiers d'esprits à subjuguer, à dévorer, à sahariser".

Une Passion rédemptrice

Face à ce qui constitue la radio comme média il n'y a que deux contre-attitudes possibles : tourner le bouton, ne pas écouter. "Instinctivement, en nombre chaque jour plus grand, des millions d'homme refusent d'entendre l'appareil à fausses paroles ; ils se détournent de l'indésirable cadeau que leurs firent les savants, refusant par un obscur et sûr instinct d'entrer en contact avec les monstres avides qui rôdent autour d'eux". Ou alors faire ce que fait Robin : tout écouter, tout entendre, souffrir nuit après nuit, mot après mot, se laisser traverser, transpercer. Se poser en contre-médium dont l'efficace vient non pas de sa capacité à décoder les messages mensongers, à démêler le vrai du faux (ce que par ailleurs Robin effectue admirablement bien à longueur de bulletins d'écoute) mais d'une aptitude à souffrir sans se ▶

laisser détruire – une passion rédemptrice. On voit le modèle – deux fois millénaire – qui fonde la croyance de Robin en l'utilité structurale, intrinsèque, de ses veilles douloureuses.
D'où cette intuition : que Robin pourrait nous révéler quelque chose sur McLuhan. Un de ses secrets ?
Si l'on rapproche l'expérience mystique de Robin, médium contre-médium, de la formule la plus célèbre de McLuhan, on entrevoit que celui-ci a pu puiser dans ses certitudes catholiques. Pour avancer que le message c'est le médium, il fallait peut-être commencer par croire que le message c'est le Messie. Car quel est le médium dont le message n'est autre que ce qui le constitue comme médium sinon le Christ, dont le message tient tout entier dans les mystères de sa double nature, de sa naissance surnaturelle, de sa mort sacrificielle et de sa résurrection ?

"Prostré sous l'appareil où toutes les langues me deviennent en ces

Mot à mort

moments non-langues, oreilles closes, j'entends au-delà du déferlement des mots la muette mise à mort du Verbe".

Quoi opposer à la mise à mort du Verbe par les radios de propagande totalitaire ? Des analyses ? Du décodage ? Oui certes, et Robin le fait dans ses bulletins. Mais il y a sans doute mieux à faire : et Robin s'y livre. Se servant en quelque sorte de l'activité de ses bulletins d'écoute pour financer, nourrir, alimenter, dans tous les sens de ces termes, une autre activité, une activité infiniment plus efficiente (pour la sauvegarde des langues, pour le salut de la parole vraie) : la Poésie. A la mise à mort du Verbe par la Radio, Robin oppose un autre médium, une résurrection du Verbe dans la production poétique. Voilà pourquoi il ne s'est jamais arrêté d'écrire des textes, de la poésie, jamais arrêté de traduire des poètes non traduits (ceux qui écrivent dans des langues dites périphériques, et pour les traduire Robin apprit une vingtaine de langues). Voilà pourquoi aussi il ne cessa jamais de faire lui-même de la radio : exclusivement des émissions sur la poésie.
Dans cette attitude constamment maintenue on pourrait lire une croyance pré-McLuhanienne en l'effet de message du médium lui-même. Trop de propagande, pas assez de poésie. A la propagande, inutile d'opposer une contre-propagande, il faut plutôt renforcer un autre mode d'existence et de circulation de la parole.

"Dans un monde mi-écroulé
Sa part fut de montrer qu'il y avait place
Pour les très antiques lois du Salut".
(Extrait de "Le Monde d'une voix", recueil posthume aux éditions Gallimard).

Pourquoi ne pas l'entendre aussi de McLuhan ? Paradoxalement, là poindrait sa modernité : d'avoir déterré quelques anciennes souches ensevelies par le marxisme.

L'œuvre de Robin (écrits et écoutes mêlées) n'a aucun sens hors des perspectives théologiques de la grâce. Tout ce qu'il fait repose sur la certitude (travaillée par le doute – "nous savons que nous ne sommes pas sauvés" écrit-il, ou encore : "jamais il ne pria") d'une efficacité à distance d'un acte unique, accompli par un seul. Acte qui en annule spirituellement des milliers, des millions d'autres. Un acte de sainteté pour des milliards de pêchés. Non dupe, il écoute la "fausse parole" pour sauver un milliard de dupes de la propagande – dupes dont il prend bien soin de noter qu'elles sont volontaires.

"Anarchiste de la grâce"... posthume définition

Armand Robin n'a pas fait qu'écouter la "fausse parole" des radios empoisonnées, il a aussi réalisé des émissions de radio, avec Claude-Roland Manuel, sur la poésie. A partir de ses traductions, qu'il présentait à l'antenne avec fougue et précision. Ce qu'il dit des autres poètes il faut l'entendre souvent de lui. Si bien que toutes ses interventions dans "Poésie sans passeport" (du Club d'essais de la R.T.F.) tracent une véritable radioscopie d'Armand Robin.

Voix parallèle.

"Robin des Voix", la vidéo que j'ai réalisé avec Jean-Claude Galotta dans le rôle de Robin reprend l'idée d'une radioscopie. On y entend beaucoup Robin. Dès qu'il parle, il est là. Il revient. Voix sans corps étonnamment présente, percutante, incisive, remuante. Voix parallèle à un corps qui n'est pas le sien mais dont tous les mouvements (acteur, Galotta reste danseur) traduisent la profondeur de ses implantations nerveuses.

Jean-Paul Fargier

"Robin des Voix" sera diffusée mercredi 10 novembre 1993, à 20 h 30, Espace Multimédia à Clermont-Ferrand.



Au-delà du silence d'une féei

Artiste originaire du Val d'Aoste (région autonome située dans les Alpes italiennes, à l'issue du tunnel du Mont-Blanc), a exposé à Clermont-Ferrand une installation à l'hôtel de Chazerat, DRAC Auvergne (6e Vidéoformes-1991), une installation vidéo au Musée Bargoin (8e Vidéoformes-1993). Elle vit et travaille au n°3, Clochatel, 11020 GRESSAN (AO).



Giuliana Cunéaz, 1993

invisible...

... Entretien avec
Giuliana Cunéaz

La première partie de mon enfance a été un coin silencieux de solitude et de rêves ; j'habitais dans un monde parallèle au réel : parfois je fermais les yeux très fort et je me concentrais pour devenir invisible.
C'était un monde à moi, peuplé de personnages imaginaires ; je jouais beaucoup toute seule, ou bien avec mes chats, en particulier une chatte noire que j'appelais "Piccolo", elle était mon jouet, mon amie, ma poupée aussi.
Quelques fois je m'échappais chez ma tante qui avait un magasin de produits alimentaires. Elle vendait aussi des graines au poids (maïs, blé, avoine, etc.) qui tenaient dans de grandes boîtes en métal posées sur le sol. Là, je m'amusais beaucoup. Je passais des heures avec les mains plongées dans ces graines de différentes formes et couleurs, je ne bougeais plus, j'étais heureuse. Maintenant tout ça me fait sourire, car j'ai lu quelque part que l'on peut attraper les êtres féériques (feux follets) en mettant des écuelles pleines de graines dans les coins de la maison ; ils sont tellement attirés par ces graines qu'ils ne peuvent se retenir d'y jouer. Voilà, je crois que je suis un de ces feux follets.

Parfois, je fermais les yeux très fort et je me concentrais, pour devenir invisible

La nature a sans doute joué un rôle très fort dans mon enfance ; j'habitais déjà dans la vallée d'Aoste au milieu des Alpes, au pied de moraines.
Je n'aimais pas la vie à la maison, je détestais les répétitions du quotidien, j'attendais toujours comme un enfant avant le jour de Noël, quelque chose de nouveau, d'extraordinaire.
Je refusais de manger, je vivais dans l'angoisse des repas : le rite de la nourriture me remplissait de tristesse. Parfois j'en arrivais à l'épuisement physique : mon corps devenait très faible, mais ma fantaisie brillante.

Ma mère, je m'en souviens comme d'une femme très active, très efficace : une vraie femme d'intérieur.
Mon père ne souriait jamais, il était souvent triste et son regard très sévère ; il m'inquiétait ; j'avais du mal à le comprendre, il me gênait.
Mes deux frères étaient plus grands que moi, j'adorais l'aîné, je le voyais parfait, difficile mais parfait.

Les anecdotes dont je me souviens le plus sont liées à la période 11-12 ans, au "grave accident" survenu entre la réalité et moi.

La mort d'un copain de mon âge qui habitait près de ma maison a été pour moi un épisode traumatisant. C'était la première fois que j'étais en contact avec la mort et je ne comprenais pas du tout l'événement.



Je n'ai pas accepté sa mort et quand je l'ai vu étendu immobile dans son lit je me suis dit que tout ça n'était pas vrai. J'ai alors "plongé" comme dans un puits, j'ai passé trois jours dans un état de confusion où j'avais du mal à comprendre qui j'étais moi-même. Ma mère plus tard m'a aidée à en sortir. (Je rencontrais toujours Wlady dans le bus qui nous amenait à l'école, et le jour qui précéda sa mort, je lui avais involontairement griffé une jambe en m'amusant. J'ai toujours pensé à ce petit signe qu'il portait sur lui dans son voyage vers la mort). Ce furent des années très difficiles pour moi. C'est dans cette période que j'ai découvert le monde de l'art.

Un souvenir très délicat que je conserve de ma première enfance est en rapport avec une très mauvaise note en leçon grammaticale. Je n'arrivais pas à trouver le courage de la montrer à mon père, et pendant deux jours j'ai gardé ce poids dans mon sac et dans ma conscience ; jusqu'à l'instant où il est devenu trop lourd et alors je lui ai montré le devoir. A la différence de ce que j'attendais, mon père allait réagir d'une manière souple : après une petite leçon de morale, il accepta de signer mon devoir.

Je me souviens alors d'être sortie sur la terrasse et d'avoir observé un des spectacles les plus beaux qui soit et je l'ai imprimé dans ma mémoire. En face de moi, dans le pré qui s'étendait devant la maison, deux hommes étaient en train d'abattre un vieux poirier. Il commençait alors à neiger, l'air était encore parfumé de l'odeur de la terre : les deux hommes travaillaient avec des gestes précis et harmonieux. J'étais complètement fascinée par cette scène de violence et de douceur. Là aussi effectivement, il s'agissait d'une mort, mais c'était un événement magique qui me remplissait d'émotion, par son cours fluide et silencieux, par sa propre sublimation, dans un contexte qui était en ce moment-là d'une beauté inénarrable.

Je me souviens très bien du jour où je me suis déplacée au-delà du plaisir simple du dessin, pour faire et découvrir quelque chose d'extraordinaire, un univers plus vaste qui prenait corps dans mes idées et dans mes sentiments.
J'avais alors douze ans, et comme je l'ai déjà dit, j'étais en pleine crise : je ne savais pas qui j'étais, je me sentais mal dans ma peau et avec tous ceux de mon entourage.
Un jour ma mère était en train de repasser des draps et moi j'étais assise à la table de la cuisine avec mes crayons et mes feuilles à dessin (j'ai toujours aimé dessiner). C'est là que j'ai fait mon premier dessin "artistique" . Il représentait deux visages, mais sur le même plan, on percevait différents points de vue, comme si j'avais découpé des parties de têtes et les avais superposées et assemblées dans la même image (je pourrais aujourd'hui faire référence au cubisme mais alors je ne connaissais rien de l'art et encore moins de l'art moderne). Chez moi il n'y avait pas une œuvre d'art, même pas une reproduction. Pour mes parents, l'art n'a pas d'existence et le fait d'avoir une fille artiste a été pour eux une sorte de malheur : encore aujourd'hui, ils sont fermement opposés à mon choix (si on peut parler de choix !).
En revenant à la description du dessin, je peux ajouter que ces images avaient en même temps quelques aspects métaphysiques : elles étaient comme tracées dans le silence. Le travail terminé, j'étais étonnée ; j'avais comme l'impression de ne pas l'avoir créé moi-même : une émotion très bizarre !
A partir de là, j'ai commencé à travailler et en un an j'ai accumulé une "énormité" de dessins.
Quelques mois après cette première expérience, je suis tombée par hasard (une carte postale envoyée à mon frère) sur la reproduction d'un travail de De Chirico (Ettore e Andromaca) : je pourrais décrire l'événement comme une sorte de "fulguration". Je n'arrivais pas à me détacher de cette image, je la portais toujours sur moi : j'étais complètement amoureuse de ce tableau.
Un an plus tard je découvrais Van Gogh et enfin à quatorze ans, l'histoire de l'art.

J'ai commencé à travailler dans le dessin en noir et blanc, en soulignant surtout des aspects de l'aliénation et de la marginalisation de l'être humain.
A quinze ans, j'ai commencé à peindre sur des thèmes existentiels : la bivalence de l'individu, les rêves, la mort, etc.

J'étais attirée par des

Vers mes dix-sept ans environ, je suis passée à une recherche plus objective, disons moins liée à une

expression instinctive de mes sentiments, mais plutôt à une recherche sur la signification des formes et de la couleur. C'est là que j'ai travaillé sur les surfaces monochromatiques mais composées de différents matériels.



C'est alors que je fréquentais l'Académie des Beaux-Arts de Turin que j'ai ressenti le besoin de "sortir de l'espace du tableau". Je me souviens très bien du premier travail que j'ai conçu en rapport avec l'espace : c'était un châssis de bois dans lequel j'avais tiré des fils de chanvre ; ces fils se prolongeaient dans l'espace, ils tombaient vers le sol, ils devenaient de toutes les couleurs.

De ce jour-là, je ne suis plus rentrée dans les toiles ! J'ai commencé à produire des "objets" que j'installais également dans des environnements naturels. Quelques années plus tard, j'ai commencé à introduire dans les objets des mouvements et des sons.

thèmes comme l'invisible...

Le rapport du spectateur avec l'œuvre se passait alors différemment : il "interagissait" activement avec l'objet en produisant lui-même des événements.

En 1983, j'ai réalisé ma première exposition à Aoste avec une installation ("Archéopteryx") que j'ai présentée à Clermont-Ferrand en 1991 (6e Vidéoformes). J'avais installé (à Aoste) dans le théâtre romain trois cônes d'une hauteur de 2,30 m et d'une base de 2 m de diamètre. En réalité les cônes étaient des appareils photographiques spéciaux (camera obscura) mis en œuvre pour favoriser une réduction importante de la perception de l'univers : à l'intérieur de chaque cône, du matériel photosensible, placé à la base, enregistrait le mouvement des étoiles par rapport au mouvement terrestre ; le reste du ciel se reflétait sur la surface extérieure en retournant vers l'incommensurabilité.

Puis (1984), j'ai conçu des travaux sur la création du mirage que je n'ai jamais réalisés pour des raisons financières. Par la suite, je n'ai presque plus produit : j'étais attirée par des thèmes comme l'invisible, mais je ne savais pas comment traduire cela en formes matérielles.

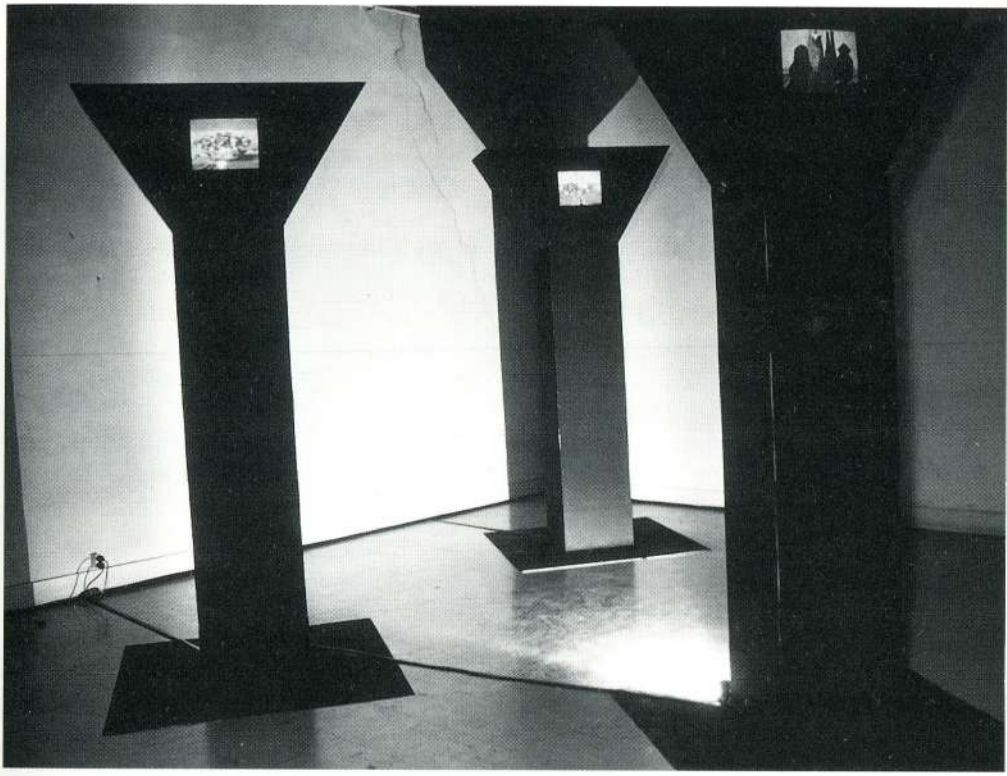
La réponse est arrivée en même temps que mes travaux sur les "anges" (je représentais là des ombres projetées sur des murs ou des panneaux blancs, obtenues avec différentes sculptures qui représentaient des anges). C'était une formule de soustraction ! En travaillant sur des objets exclusivement imaginaires, la seule possibilité de ne pas entamer leur vraie nature était de produire des circonstances initiales qui auraient suggéré le sujet : je veux dire que mon intention n'était pas la reproduction de quelque chose d'intangible mais de plutôt la proposition de respecter cette invisibilité. Le sujet trouvait donc sa juste "collocation" dans l'imaginaire du spectateur : lieu de naissance et de son développement. Les éléments toujours essentiels que je présentais dans les expositions étaient donc une première partie de l'œuvre qui trouvait son accomplissement dans l'esprit imaginatif des gens.

Dans la même optique, j'ai réalisé en 1990 un travail sur les fées (voir, infra "le silence des fées".)

Dans la même année, j'ai réalisé la "Licorne" (des empreintes en or dans des territoires – bois, ruisseaux, etc. – suggéraient son passage, donc sa présence), –"La Mémoire de l'eau", une grande ammonite (coquillage de 1,70 x 2,00 m) posée dans un lac asséché témoignait de la nostalgie pour l'élément disparu (l'eau), – "Il Dedocaedro Stellare" (structure en forme de dodécaèdre de 1,80 m de diamètre, symbole pour les pythagoriciens et les platoniciens de l'univers, contenant une boule de cristal dans laquelle étaient fixés des fragments de météorite ; le paradoxe, l'univers physique piégé dans l'univers symbolique), etc.

Après mon passage à Vidéoformes en 1990, j'ai réalisé ma première installation vidéo : "Les Lucioles". A cette occasion, j'ai disposé cinq "téléviseurs" dans une pièce, comme cinq insectes électroniques. Les images dans l'écran correspondaient aux parties de l'espace que les téléviseurs devaient cacher (images fixes). Dans la pièce, c'est la lumière qui bougeait cycliquement : de l'obscurité on passait très lentement à une forte illumination ; les objets paraissaient transformés par ce détail, ils passaient d'une situation de "protagonisme" à une situation de "mimétisme".

Après "Eden", j'ai compris que ce qui m'intéressait le plus était le rapport entre la matière et l'esprit.



"Eden" installation vidéo de G. Cunéaz. Vidéoformes 1993.

En 1992, j'ai travaillé sur "Eden" et tout de suite après sur le corps humain, donc sur l'esprit.

Travaux en cours

Au mois de mai 1993, j'ai présenté une exposition personnelle très significative de mon intérêt actuel : "In corporea mente".
En effet, après "Eden", j'ai compris que ce qui m'intéressait le plus était le rapport entre la matière et l'esprit, une des grandes questions de l'humanité. Voilà ce sur quoi je voulais désormais travailler : le point de conjonction – ou de fracture – entre les deux. Ce que j'ai donc mis en examen est le sujet le plus évident, le vrai nœud de ma réflexion : le corps humain. J'ai donc essayé d'aborder le problème de la manière la plus directe.
Quel était le lieu d'équilibre entre l'élément purement physique et l'esprit ?

Exemple : un cerveau est un organe qui nous permet de penser, de rêver, d'imaginer, etc. Il a une forme, un poids, une couleur, une fonction réglée par des lois très complexes, biologiques, physiologiques, etc. Une matière réglée donc par une intelligence "primitive" mais raffinée qui permet son cours vital. De plus, le cerveau est la structure génératrice de la raison, de l'intelligence, de la pensée humaine. Par contre, ces dernières parties n'ont pas une intelligence, une auto-conscience de l'élément générateur (sinon en l'étudiant). Je m'explique : notre esprit peut imaginer et interpréter les parties cachées de notre organisme (l'anatomie) mais sans connaître vraiment les formes, les fonctions, le fonctionnement sinon par l'observation, l'étude. Tout cela est bizarre pour moi. Notre cerveau doit donc étudier "à l'école", il ne garde pas une mémoire de son être physique ? Mes questions majeures : qu'est-ce que notre intelligence ? Est-ce la dilatation dans un état plus abstrait de l'intelligence déjà présente dans les cellules ?...

Quand j'étais petite, j'imaginais l'intérieur de mon corps d'une façon très différente de ce qu'il est en réalité, j'ignorais donc une partie fondamentale de moi : je connaissais ma peau, mes formes extérieures, la couleur de mes cheveux, etc., parce que je les voyais, mais je ne connaissais rien de ce qui se passait sous la surface de ma peau, même si tout cela faisait partie de moi – l'histoire des études sur le corps est en ce cas illuminante ! Le paradoxe le plus évident est le fait que les pensées, les sentiments, les énergies spirituelles se développent dans la nécessité du corps, de la matière qui en est la source, le moteur et encore le principal véhicule d'expression, mais en même temps s'éloignent tellement de l'aspect organique qui gouverne ses fonctions au point de ne plus avoir avec lui une relation consciente, et même parfois de répulsion.

Autre aspect, l'esprit, l'intelligence, la pensée, sont donc générés par une structure : le cerveau, partie d'une unité biologique unique et induplicable, mais destinée à ne pas avoir une conscience de soi-même en temps qu'unité biologique et génératrice. Il pourra connaître d'autres structures anatomo-physiologiques semblables capables de produire une pensée mais jamais sa propre structure : un détachement irréversible de l'esprit pensant avec son organe producteur. En outre, souvent la possibilité de connaissance de cette unité biologique, de cette source produit horreur et répulsion dans l'esprit humain.

Dans ce rapport humain complexe entre l'impossibilité de se connaître et quelquefois dans l'horreur d'une connaissance partielle du "je" physique, on peut trouver peut-être une des clés spéculative, épistémologique, les plus importantes.

L'artiste dans la société

Je pense que le travail de l'artiste est de rendre accessible au monde et tangible à lui-même, dans l'œuvre, les parties les plus inévidentes qu'il découvre à travers ses itinéraires des sens et des pensées qui franchissent les limites les plus manifestes qui s'imposent à l'esprit. Son attention perce les choses, il travaille dans le "fond", dans les parties les moins exposées aux regards ; il cueille là, je crois, les aspects les plus significatifs, les plus souterrains, qu'il porte à la surface pour traduire et concrétiser en œuvre d'art. C'est pour ça, je pense, que l'on ressent une sensation de vertige en face d'une très belle œuvre : il se produit alors un processus inverse, on est précipité au fond de sa découverte.



Le parcours de l'artiste ne concerne pas seulement l'espace mais aussi le temps, il s'aventure au-delà du présent, il anticipe et témoigne des époques.

Je vois la présence de l'artiste comme une nécessité pour la survie de l'humanité. Sa fonction sociale est déterminante grâce aussi à son intuition et sa capacité de créer des points de repères dans tous les domaines de notre existence.

Je ne vois pas, par contre, l'art comme instrument forcément et exclusivement politique, je crois plutôt que chaque artiste explore ses thèmes, les plus urgents et les plus proches de sa nature : les sujets et les matériels liés au monde de l'art sont infinis, tout dépend de l'intensité, de l'authenticité et de la crédibilité que chacun réussit à transmettre dans son œuvre.

A venir...
J'ai l'intention de poursuivre cette recherche sur le corps humain, tant sur le plan scientifique que spirituel. J'aimerais également rencontrer, connaître, établir un rapport artistico-culturel avec d'autres artistes, des artistes avec lesquels je ressens des affinités de recherche, de travail, et si cela se concrétisait par des expositions ..!!!.

Entretien Giuliana Cunéaz / Gabriel Soucheyre
Aoste, 12 août 1993

Le Silence des fées

En paraphrasant Borges nous pourrions dire que "nous ignorons le sens de la fée tout comme nous ignorons le sens de l'univers, mais il y a quelque chose dans son image qui concorde avec l'imagination des hommes".
Je ne citerai pas toutes les définitions folkloriques, poétiques et philosophiques de la "fée" : mon intention n'est pas d'en révéler la nature, en dévoilant ses sens et ses fonctions, ni d'en donner une interprétation logique et résolutive, mais plutôt de contempler cet univers intérieur aux confins de la réalité et de l'illusion.
Je vous propose des itinéraires qui se déploient sur cette limite, scandés constamment par l'apparition de l'élément évocatoire. Cette présence énigmatique et réitérée se trouve sur des territoires choisis avec soin pour leur rapport avec le monde des fées.
Dans la légende, l'image symbolique du cercle est associée à la fée : là où le soir les fées dansent, à l'aube naissent champignons et fleurs, en dessinant sur le terrain un cercle magique. Si l'on entre pour danser dans le cercle des fées, elles peuvent retenir l'imprudent jusqu'à ce que, épuisé, il s'écroule sans connaissance.
En se promenant en rond sur leurs territoires, on risque d'être ravis par ces êtres éthérées. Leurs cadeaux sont des ceintures et des rubans en or qui, bouclés, peuvent soudain foudroyer les rivales.
Se renfermer dans le circuit circulaire de l'imaginaire, bloqué dans la sphère des véritables illusions, entraîne la folie, la démence, un délire irréversible.
Le royaume des fées demeure donc inaccessible et mystérieux pour celui qui l'observe depuis ses frontières, mais pour celui qui y pénètre c'est un passage sans retour : "le pays d'où nul ne revient" (Chrétien de Troyes).
Je tenais par ce propos à souligner cet aspect circulaire et l'inutilité de toute tentative de décrire ce qui vit à l'intérieur de cet univers. L'œuvre toute entière se présente donc





comme une sphère, impénétrable sur la surface de laquelle se déploient des chemins enchevêtrés qui mènent toujours au point de départ. Moi-même je demeure à la surface : je conçois une œuvre dont je ne connais pas l'intérieur, "les contenus", pourrais-je dire avec ironie.

Les lieux de la vallée d'Aoste que j'ai choisis sont vingt-quatre : selon la légende ils accueillent ou ont accueilli des fées. Dans chacun de ces lieux j'ai installé un chevalet qui soutient une partition musicale : les chevalets sont en fer, tandis que les partitions sont de minces plaques de marbre blanc.

Chacune de ces partitions reproduit une pièce de l'œuvre musicale réalisée par le compositeur Armando Prioglio. En réunissant les vingt-quatre pièces, il est possible de reconstituer l'œuvre tout entière.

La clé de lecture trouvée, l'énigme paraît résolue, mais paradoxalement nous nous retrouvons au point de départ : la solution de la question qui cherche à cerner le mystère des fées et la question elle-même. Même l'œuvre musicale est conçue comme un parcours sphérique qui conduit toujours au même point : à son début.

L'exposition de la forteresse de Bard, elle, reflète l'œuvre tout entière.

Dans une salle, vingt-quatre chevalets sont placés en rond : ils ne soutiennent plus de partitions, mais vingt-quatre photographies en couleur des sites choisis. Le tout revêt un aspect magique et silencieux, puisqu'il n'est pas possible d'entrer à l'intérieur de ce cercle.

Ainsi le spectateur est-il obligé d'observer les photographies avec un certain recul, sans perdre de vue la réalité de l'extérieur. L'inaccessibilité du royaume inquiétant des fées devient évidente. Le dialogue silencieux entre images de nature différente, mais liées par un fil invisible, exalte l'énigme.

Une autre salle accueille les partitions originales de la composition musicale, qui sera exécutée à l'occasion du vernissage par Giovanni Miszczyszyn à la flûte.

Dans une troisième salle les photographies de Cesare Ballardini documentent et interprètent l'événement.

Musique, photographie, évocation visuelle, tout en gardant leur autonomie de langage, créent un entrelacement vif et articulé à percevoir en transparence. Transparence qui évoque la consistance diaphane des fées.

Giuliana Cunéaz, 1990

Photo C. Ballardini : "Le Silence des fées".

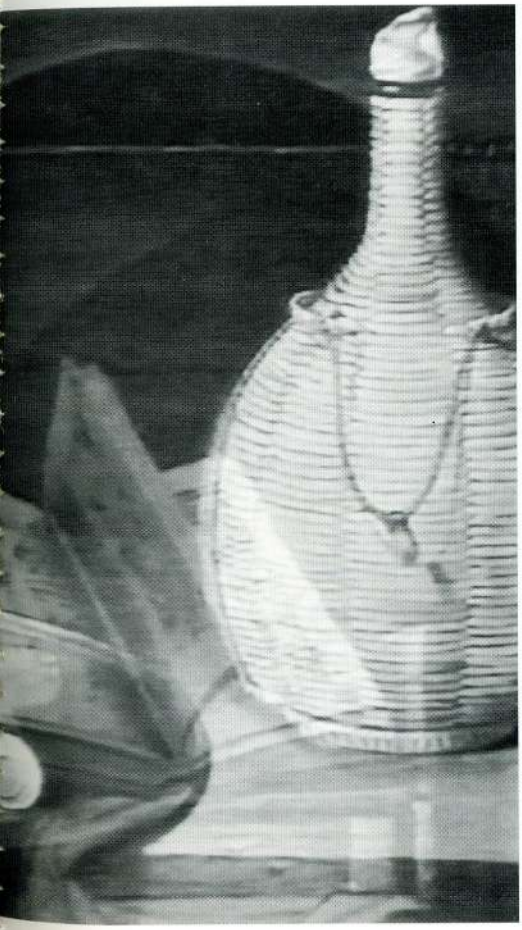
A propos d'Éden...

L'installation vidéo prévoit la disposition de ces structures "arbres" dans un espace "jardin". Emboîtés à l'intérieur de ces éléments, autant de vidéos transmettent, à travers des séquences en fondu enchaîné, les images de "natures mortes", tirées de différentes périodes historiques (du XIVe à la moitié du XXe siècle) et proposées selon un ordre casuel ("fruits" en transformation constante).
La forme des structures évoque non seulement l'image "arbre", mais aussi celle de "forme support".
Les peintures de "natures mortes" exercent de forts appels sensoriels : tout en stimulant des harmonies, sans entamer les secrets des choses, elles se prêtent à la contemplation, célèbrent le plaisir, mais "leur caractéristique presque sacrée est le fait d'être intouchable" (E. Battisti).
L'intention est celle de proposer une "danse" d'objets et choses "sans temps" qui entourent l'homme, qui appartiennent à la vie



"Éden", détail

Pour sa huitième exposition, Vidéoformes réunissait autour du thème "une forêt", 13 installations vidéo dont celle de Giuliana Cunéaz : "Éden". Elle en présente ici l'idée directrice.



quotidienne, au rassurant univers domestique.

Fragments de nature cristallisée, rendue docile et persuasive par les filtres de la représentation qui, de façon paradoxale, éliminent la physicité de la nature même en la célébrant.

Par la reproduction du monde matériel, le peintre de natures mortes garde l'apparence intacte en laissant couler sensualité et silence, visés à enivrer les sens, mais, en même temps, en s'arrêtant à exalter les surfaces, il les prive de toute épaisseur matérielle : il récupère le "bonheur perdu", il s'approprie du réel en le rendant idéal.

"ÉDEN" : réflexions, donc, parmi tendresse et sarcasme, peut-être aussi horreur (témoignée par la publicité) à l'idée que le "locus deliciosus" tellement convoité et regretté par l'homme, soit, dans un certain sens, celui dans lequel nous tombons régulièrement.

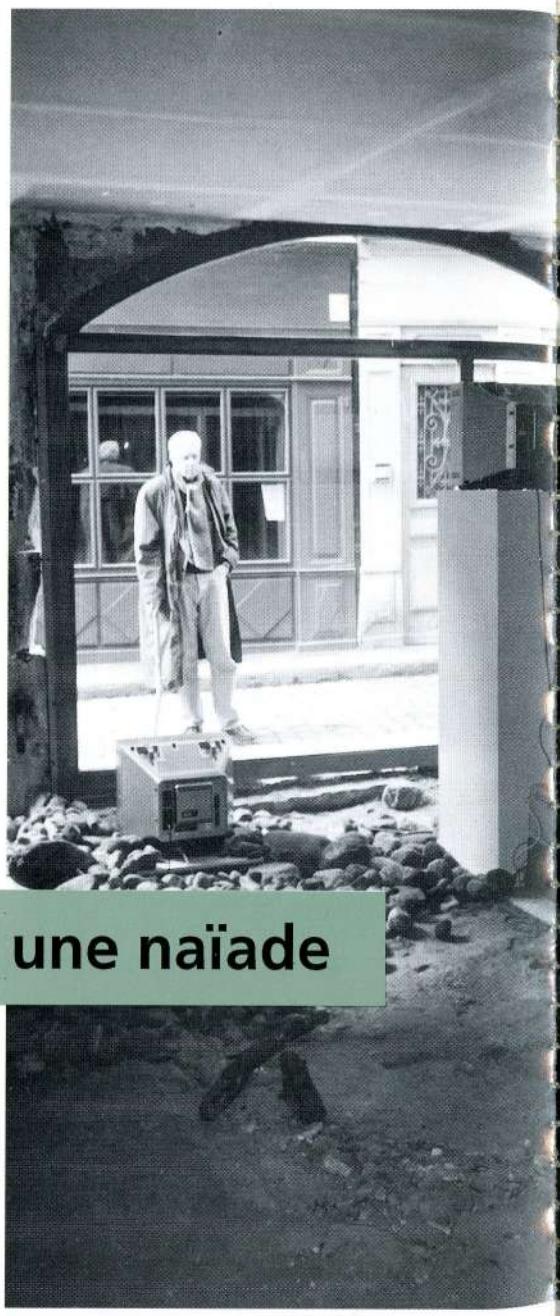
Giuliana Cunéaz, 1993

Paul-Armand Gette a exposé au FRAC Auvergne en 1993 ("D'un feu encore si présent") et dans le cadre du réseau des Turbulences Vidéo du 3 au 12 avril 1993, une installation vidéo présentée par Champclause D-422 dans la ville du Puy.
Au cours de l'été 93, en différents lieux d'Auvergne, Paul-Armand Gette proposait un itinéraire, et le 12 août 1993 invitait à une promenade sur le Mont Mézenc.

Promenade pour une naïade

Quel événement poussait donc ces marcheurs vers les 1 753 m d'altitude du mont Mézenc en ce jeudi 12 août ? Grimpaient-ils pour célébrer sur les cimes, de façon originale, un mystérieux anniversaire ? Ou bien se livraient-ils à quelque étrange coutume qui pousse périodiquement certains personnages à gravir des sommets ?

Plus extraordinairement, ces randonneurs d'un jour participaient à une "excursion" qui s'inscrit dans la démarche que Paul-Armand Gette proposait cet été au "Pays des Volcans".
Délaissant l'intimité de la salle de bains du château de la Louvière,



"Passages" installation de Paul-Armand Gette dans une vitrine de la vieille ville du Puy.



dans l'Allier, l'autel de la Chapelle de Vendes, dans le Cantal, et les salles du musée Crozatier, au Puy-en-Velay, trois lieux qu'il investit actuellement, l'artiste invitait qui voulait bien le suivre à goûter l'air pur du toit de la Haute-Loire.

L'itinéraire estival de Paul-Armand Gette, jalonné de nymphes, d'écrans vidéo, d'insectes ou de photographies s'est trouvé complété par une excursion, favorisé par ses amis de "Champclause D-422". Par un jour de neige, Paul-Armand Gette déterminait un "zéro mètre" (0 m) à la base du Mézenc. Mais l'artiste s'était fixé un rendez-vous du 12 août pour enfin atteindre ce sommet. Vers 11 heures donc, un groupe, qui à Chaudeyrolles s'était rallié derrière le sac à dos rose de l'artiste, s'élança à l'assaut du Mézenc.

Arrivé au sommet, après un casse-croûte (tiré des sacs !) bien mérité, Paul-Armand Gette, vêtu d'un tee-shirt "0 m", s'installa près de la pierre marquant les 1 753 m, altitude, jusque là, communément admise du mont Mézenc. Dans une attitude qui n'était pas sans rappeler celle du célèbre "voyageur au-dessus de la mer de nuages", de Caspar David Friedrich, Paul-Armand Gette marquait ainsi le sommet du Mézenc d'un nouveau "0 m".

De quoi semer le trouble dans l'esprit du randonneur de passage ignorant que le 12 août 1993 n'était pas un jour tout à fait comme les autres et que son itinéraire dans le Mézenc croisait ce jour-là la (dé)marche insolite d'un artiste contemporain.

Georges Sanial

A propos de l'installation présentée au Puy par Champclause D-422

Créée par Paul-Armand Gette cette installation expose les thèmes majeurs de son travail artistique et utilise le médium vidéo.

Le courant de la Gagne se tend entre les deux écrans. Inscrite dans la géographie volcanique de la Haute-Loire cette rivière prend sa source près de Champclause, sur le plateau vellave. Rejoignant la Loire aux portes du Puy, elle entraîne des galets volcaniques. Quelques centaines ramassés aux Pandraux servent de socle aux moniteurs. Caractérisés par le diagramme de Zingg reproduit sur le carton d'invitation, ces mêmes galets se devinent dans la transparence filmée des vidéo. Les bandes défilent le flux des eaux observé fixement en deux endroits différents.

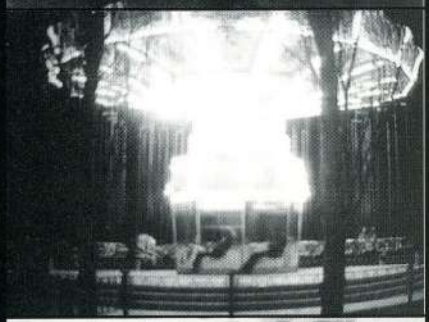
Cette installation déplace son origine en aval. Au Puy lors de la première exposition comme en tout autre lieu où elle est réexposée. Et y reécoulent, à chaque fois, ses minutes d'image.



Prix de la Ville de Clermont-Fd :
Cités antérieures - Siena
(Christian Boustani - France)



Prix de la création
Palmarès 1993



Prix du Conseil Général du Puy-de-Dôme :
Mind the gap (Kassandra Wellendorf - Danemark)

Prix de la D.R.A.C. Auvergne :
Souvenirs de foire (Manuela Saez Espagne)



Prix de la FNAC :
DUETT (Philip Schmid - Suisse)

Prix Canal Plus :
La tentation de la chouette (Bruno Sapparelli - Suisse)



MENTIONS SPÉCIALES DU JURY :
Ausencia (Christian Barani - France) – Ecuatorial (Marc David - France) – Solo 7 (Martine Rondet-Mignotte - France)

IXe festival international
Vidéo et Art des Nouvelles Technologies

VIDEOFORMES 94

EXPOSITION
D'INSTALLATIONS VIDÉO
du 6 au 23 avril 94

RENCONTRES
INTERNATIONALES
du 19 au 23 avril 94

PRIX DE LA
CRÉATION VIDÉO

Pour participer,
faites nous parvenir votre vidéo
avant le 31.12.1993 à l'adresse
suivante :
Vidéoformes - B.P. 71
63003 Clermont-Fd cédex 1.
Règlement et fiche d'inscription
sur simple demande au :
73 90 67 58 - Fax : 73 92 44 18

Prochain numéro : janvier 94
Au sommaire :
Dossier Michel Coste
Opalka, peintre du temps.
Aux sources plastiques de la vidéo.