



Turbulences Vidéo

culture contemporaine, art vidéo et nouvelles technologies

revue trimestrielle N°4
ÉTÉ 1994 30FF

Les **Turbulences Vidéo**, coordination régionale
de programmeurs de vidéo, bénéficient du
soutien :

de la Direction Régionale des Affaires
Culturelles d'Auvergne;
du Conseil Régional d'Auvergne;
du Conseil Général du Puy-de-Dôme;
de la Ville de Clermont-Ferrand.

Les **Turbulences Vidéo** regroupent :

Bandits- Mages (Bourges)
Campus Danse (Clermont-Ferrand)
Centre d'Art Contemporain (Vassivière)
Champclause 422 (Haute-Loire)
F.A.L. 15 (Aurillac)
Semaine d'Art Contemporain (Cournon)
Vidéo Fac (Clermont-Ferrand)
VIDÉOFORMES (Clermont-Ferrand)

Adressez vos réactions, vos textes de réflexion
ou d'information sur la vidéo, les nouvelles
technologies, l'art contemporain à:

Turbulences Vidéo, B.P. 71
63003 Clermont-Ferrand Cedex 1
Tél : 73 90 67 58
Fax : 73 92 44 18

Photo de couverture :

"... Of persistence of absence..."

installation vidéo d'Irit Batsry

Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro, 1991

Turbulences Vidéo

culture contemporaine, art vidéo et nouvelles technologies

Sommaire

Éditorial, P. 2

Telex, P. 4

Points de repères : Les années Fluxus, P.7

Portrait d'artiste : Irit Batsry, P. 15

- De la trace à l'empreinte, entretiens avec Irit Batsry
- "Traces of a presence to come", Extraits
- Nestor Olhagaray : "A propos d'une vidéo d'Irit Batsry"
- Tiers ("the Third"), fragments d'un travail en cours
- Vidéographie

Les installations vidéo en question : la Tribune des Critiques, P. 40

De Visu , P. 54

- Art Vidéo Danse
- Heure Exquise !
- Les primés Vidéoformes 94 : Thierry Gehin
- Rémi Caritey

Intra Muros, P. 77

- École Nationale des Beaux-Arts de Dijon
- Vortex
- Atelier Brouillard Précis
- Festival Son et Image de Gentilly
- Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice

Table des illustrations, P. 97

Humeur (couverture dos)



Gabriel Soucheyre

Le vif zéphyr jubile sur les kumquats du clown gracieux

On nous parle toujours et encore de ces fameuses autoroutes électroniques. On s'accorde sur leur importance.

Après la "victoire européenne" de l'exception culturelle - que la France revendique - lors des négociations du GATT, force est de constater que l'on semble se reposer sur cette victoire à la Pyrrhus !

Si la France peut prétendre à l'exemplarité de sa "résistance" - relative - par son soutien à la création cinématographique, le vaste domaine de la création contemporaine et plus fondamentalement celui des arts liés aux nouvelles technologies, directement concernés, il faut le souligner, semble devoir rester dans l'oubli.

Il ne faut pas oublier que la télévision et bientôt le terminal domestique que sera notre ordinateur à tout faire véhiculent, fabriquent, imposent un modèle de société !

Osons la métaphore : à nous les "provinciaux", on a toujours dit que les autoroutes - les réelles - apporteraient le progrès. Soit ! En fait, les études l'ont montré, elles ont favorisé la désertification des campagnes et l'urbanisation des populations.

L'existence du C.I.C.V.(*) de Montbéliard-Belfort est l'arbre florissant qui cache ce désert. Existe-t-il une politique et des lieux de formation chargés de cette mission essentielle ? Existe-t-il une véritable politique

d'aide à la production, aux artistes, aux "lieux" de diffusion ? La France possède un véritable réseau de diffuseurs qui se développe et va bientôt réussir, malgré les difficultés, un véritable maillage du territoire national (vous avez dit aménagement du ... ?). Les rares festivals témoignent de la vitalité d'un art (?) multiforme, champ du métissage de pratiques, de cultures et d'enjeux. Les neuvièmes **VIDÉOFORMES** ont démontré, s'il était nécessaire, que le domaine le plus spectaculaire de la vidéo (et des nouvelles technologies), l'installation vidéo et le spectacle vivant est populaire(**).

Comment favoriser l'accès du public à cette forme de création artistique alors que celle-ci n'a pas accès - ou très peu - à cette (auto)route qu'est la télévision ? Les pouvoirs publics ne devraient-ils pas investir dans une réflexion, sous un mode nouveau qui prendrait en compte l'aspect transversal qu'induisent et les enjeux et la nature même de ces nouvelles technologies ?

Révolutionnons notre manière d'aborder les choses, et osons transgresser ces schémas de pensée et d'action que nous ont imposés l'habitude et ... les modèles "clé en mains" déversés par les média ! Tout est à découvrir !

Mai 94

(*) Le Centre International de Création Vidéo de Montbéliard-Belfort accueille en résidence des artistes, chercheurs et étudiants du monde entier pour la production d'œuvres faisant appel aux nouvelles technologies de l'image et du son

(vidéo, installations, performances). cf. *Turbulences Vidéo* n°2.

(**) Depuis 1992, l'exposition d'installations vidéo reçoit entre 3 000 et 5 000 visiteurs.

Expositions

• **Gary Hill**, au Musée d'art contemporain de Lyon jusqu'au 19 septembre. Cinq installations vidéo présentées (Tall ships, Learning Curve, Circular Breathing, Clover, Learning curve-still point), des programmes permanents de ses oeuvres, des conférences (Christine Van Assche, Jacinto Logeira et Anne-Marie Duguet) et des activités éducatives pour les enfants.

Renseignements : 78 30 50 66

• Trois expositions d'été au Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice. **Jim Dine** du 1er juillet au 25 septembre ; soixante-neuf oeuvres sur le thème emblématique du coeur. Une série de **verres décorés** sur le thème du lait, par trente artistes (du 1er juillet au 31 octobre 1994).

Enfin, **Dominique Augel**, plasticien et professeur de sculpture à la Villa Arson de Nice, proposera un état des lieux sur "la beauté moderne" ; ce travail coproduit par Vidéochroniques sera exposé simultanément à l'IMEREC de Marseille du 24 juin au 31 juillet et dans la galerie du Musée d'Art Contemporain de Nice du 1er juillet au 28 août.

Sans oublier le département audiovisuel qui

propose des projections de films et de vidéo d'art, tous les mercredis à 15 et 20 h 30 dans l'auditorium du musée.

Renseignements : 93 62 61 62

• Neuf artistes français rassemblés par Champclause exposeront au Musée d'Histoire d'Odessa à l'occasion des manifestations du bicentenaire de la ville : **Franck Bonnefof, Anne Deguelle, Bruno di Rosa, Philippe Durand, Yves Duranthon, Michel Mazzega, Luc Olivier, Charles Pouderoux, Daniel Sygit**. Vernissage le mardi 06 septembre 1994.

A Champclause même, du 22 mai au 21 août 1994 sera présenté l'exposition de Claude Lévêque.

Renseignements : 71 - 59 - 56 - 62

• **"08 316 794"** : c'est une exposition collective d'installations vidéo, sculptures et peintures à Lyon. Avec : Bruno Peinado, Olivier Nottellet, Jean-Michel Lafargue, Michael Blum, Bertrand Grosol, Nathalie Zenginoglu, Jean-François Guillon et Mèlik Ohanian. Du 3 au 16 juillet de 14 heures à 18 heures 30, à l'Embarcadère, 13 bis quai Rambo (2è arrondissement, quartier Perrache). Renseignements : 78 37 41 57



TELEX

Festivals

- Du 27 au 31 juillet 1994 aura lieu le Xlle festival d'Estavar-Llivia, festival **vidéo des pays catalans** : avec du vidéo art, de la fiction, du documentaire et du reportage. Quatre sortes de prix seront décernés : le prix de l'Eurorégion aux créateurs du Midi Pyrénées, Languedoc Roussillon et Catalogne ; le prix de l'Europe aux créateurs européens, le prix spécial du jury aux jeunes créateurs amateurs.
Secrétariat du festival : 68 04 09 91

- Du 1er au 4 septembre 1994 le XVe festival international de la vidéo et des arts électroniques, "**Forum des nouvelles images et de la culture émergente**" ouvrira ses portes à Locarno sous la direction de Marco Maria Gazzano. Quatre axes seront proposés : une rétrospective des oeuvres de Woody et Steina Vasulka ; un symposium avec colloques ("entrer dans le XXle siècle : de l'apoptose à la métamorphose"), séminaire ("didactique de l'audiovisuel en Europe"), observatoires ("images et son", "le virtuel des artistes", "production vidéo et distribution") concours et "manifestations collatérales" (installation d'Eric Lanz et spectacle multimédia) !
Secrétariat du festival : (41 93) 31 22 08

- Du 07 au 11 septembre l'European Media Art Festival d'Osnabrück proposera sa sélection des "**nouvelles visions du film et de la vidéo**" : des rétrospectives, installations vidéo, des séminaires et symposium, concours et forum international des écoles.
Secrétariat du festival 49 (0) 5 41 2 16 58

- A l'automne 94, la Fédération de Paris de la LICRA (Ligue Internationale Contre le Racisme et l'Antisémitisme) organisera un "**Festival Vidéo Fraternité**" sur les thèmes de la fraternité, la tolérance, l'égalité et la lutte contre le racisme et l'antisémitisme.
Inscriptions et renseignements : 47 70 13 28

- Le Ve festival international de **vidéo des îles Canaries** se déroulera à Las Palmas de Gran Canaria du 10 au 15 octobre 1994 et ouvre sa sélection aux oeuvres pédagogiques, documentaires et d'art vidéo.

Secrétariat du festival :
(918) 371 - 023 ou (918) 371 - 912

- Le Musée national d'art moderne du Centre Georges Pompidou accueillera la **4e biennale internationale du film d'art**, du 19 au 24 octobre 1994.

Bureau de la biennale :
44 78 47 22 ou 44 78 12 33.

- La 9e **muestra internationale de vidéo de Cadix** aura lieu du 14 au 19 novembre 94 avec une sélection d'art vidéo, documentaires, images de synthèse, clip, vidéo-danse, fiction, reportages, images virtuelles...

Secrétariat du festival :
34 56 24 01 01 ou 34 56 21 12 64

- Du 17 au 20 novembre 1994 l'atelier de Création du Court Métrage organisera le 1er **festival vidéo multiculturel Belleville - milieu du Monde**, à Paris. Selon les organisateurs, Pasquale Noizet et Gilles Questiaux, "l'intention de ce festival est de dégager quelques réflexions : qu'est-ce qu'être étranger... (au sens large du terme)... l'étrange... le proche et le lointain... le croisement des races et des cultures... la différence... l'identité et la perte d'identité".
Inscriptions et renseignements : 40 33 92 50

- Le **9e festival vidéo de Gentilly**, organisé par Jean-Marie Albet et Didier Husson, se déroulera du 17 au 20 novembre 1994 et sera consacré aux différentes approches et explorations des territoires de la mémoire.
Bureau du festival : 47 40 03 45

- La 8e édition de **Vidéo Art Plastique** se déroulera à Hérouville Saint Clair du 30 novembre au 4 décembre et proposera notamment un clin d'oeil à J. B. Mondino.
Renseignements et inscriptions aux sélections : 31 95 50 87

Publications

• Le CREDAC d'Ivry (Centre de recherches d'échange et de diffusions pour l'art contemporain) a fait paraître un vidéo-catalogue à l'occasion de l'exposition "**Holger Trulzsch, "Fire and Forget"**" qui a eu lieu du 19 novembre 93 au 1 janvier 94.

Renseignements : 49 60 25 07

• Le bulletin n° 6 d' **HEX ! distribution** est paru, avec 200 nouveautés, dont une sélection de 50 bandes canadiennes résultant d'un échange avec le Vidéographe de Montréal.

Renseignements : 20 04 95 74

• On nous annonce la parution prochaine (septembre 94) d'une "revue transdisciplinaire entre sciences et humanités" intitulée "**Turbulences**" aux éditions du Serpaton - "sortir la réflexion du champ clos de l'université et de l'intelligentia" telle est l'ambition de cette revue qui proposera comme thème de "débat transdisciplinaire" : l'autre, ordre et chaos, l'image, le changement.

Renseignements et soutiens : 76 34 06 78

• L'**annuaire européen des festivals de cinéma et audiovisuel 1994-1995** est paru ! Il présente l'ensemble des festivals français et une sélection de 110 festivals de 27 pays européens.

• Mise à jour de la 3e édition du **Guide International des Arts Électroniques IDEA**. Date de parution novembre 1994.

Renseignements : 43 20 92 23

• Les **éditions du Centre Georges Pompidou** publient quelques 70 titres par an, des ouvrages dans les domaines des arts plastiques, de l'architecture et du design, de la littérature et du cinéma. Notamment "Vidéo et Après", inventaire raisonné de la collection d'œuvres vidéographiques du centre ; et un catalogue sur Stan Douglas.60

En bref

• L'E. N. S. B. A. à Paris, propose deux **stages d'initiation à l'infographie** du 4 au 8 juillet et du 11 au 18 juillet 1994.

Renseignements : 47 03 50 17

• Sortie en mai du n° 1 de la **lettre d'information de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon**, intitulée "Correspondance, art et média" avec ce nota bene précieux : "seules les nécessités dicteront la fréquence des parutions".

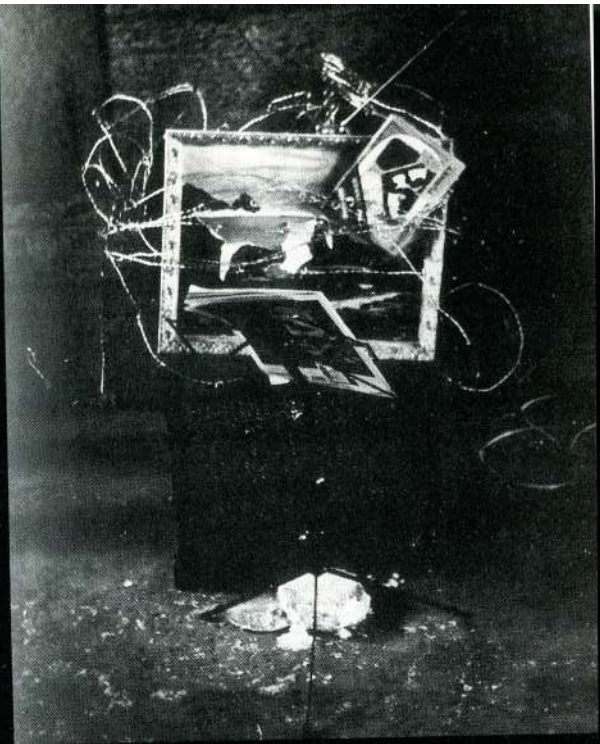
Renseignements : 78 28 13 67

• Pendant toute la nuit le Passage du Nord-Ouest a présenté une sélection des primés du festival **VIDÉOFORMES** depuis 1989. Avec notamment : Jean-Baptiste Mathieu, Christian Boustani, Yves Coignoux, Bruno Saparelli, Lars Movin...

Renseignements : 30 98 92 97



TELEX



Points de repères

Les années Fluxus

Duchamp pulvérisa les frontières de l'art ; Schoenberg et Varèse les fondements de la musique tonale ; Joyce et les Surréalistes les canons de la narration ; le mouvement Dada (et les Futuristes, dans une certaine mesure) porta à son point d'exaspération le (la) geste artistique.

Pouvait-on aller plus loin ? Pousser de manière plus radicale encore l'éclatement total des catégories de l'art, de chacune de ses disciplines ? De la musique vint le nouvel élan.

• Pierre Schaeffer, à Paris, lance le concept de musique concrète : la matière du musicien englobera désormais tous les sons - et non seuls ceux des instruments classés en cordes, vent, bois, cuivres, percussions. L'instrument du musicien concret sera la bande magnétique et le studio : on classera par fréquences, timbre, attaque, hauteur...

"Nous avons appelé notre musique "concrète" parcequ'elle est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou musique

habituelle, puis composée expérimentalement par une construction directe" (P. Schaeffer)

• John Cage, aux États-Unis, dans la mouvance des recherches sur l'aléatoire et l'indétermination (le sérialisme intégral avec Boulez, Stockhausen, Berio, Messiaen ...) propose des pièces d'une influence déterminante pour l'avant-garde américaine.

"Imaginary landscape", en 1939, où il utilise des disques, des récepteurs radio, ou encore un tourne disque à vitesse variable ; " 4'33" " oeuvre dite de non-intention qui se compose de ... 4'33" de silence ; son "concerto pour piano préparé", de 1948 qui mêle aux cordes d'un piano les objets les plus divers (morceaux de verre, de bois, de métal) qui en altèrent aléatoirement le timbre. Et surtout, rejetant la notion d'oeuvre et son identification, Cage ouvre toutes les possibilités d'interprétation-participation-créeation vers ce qui s'appellera plus tard le happening.

En 1952, au Black Mountain College, il organise une soirée (qu'il appellera Event) au cours de laquelle il prononce du haut d'une échelle, une conférence de 45 minutes ponctuée



de silences. Pendant que, du haut d'une autre échelle, Charles Olson et Mary Caroline Richards lisent leurs poèmes, que David Tudor joue du piano, que Rauschenberg remonte un gramophone, et que Merce Cunningham et d'autres danseurs évoluent à travers la pièce.

- Une étude généralisée des arts - que ce soient ceux de la matière, ceux de la langue, des sons ou du corps - pourrait distinguer, parmi le foisonnement des œuvres, trois grands courants, trois partis pris, trois manières d'être, trois façons de considérer la place de l'art dans le monde, sa justification, sa légitimation :

- un art qui se détache, tourné vers lui-même, cherchant dans sa nature même ses propres règles d'existence, ses propres possibilités d'évolution ;

- un art qui se mesure, tantôt tendu vers cette volonté de représenter le monde le plus fidèlement possible, tantôt expression d'une irréductible individualité ;

- un art qui se confond : art total, qui plonge dans le quotidien pour y agir, incorporant jusqu'à son extrême limite le réel, jusqu'à effacer toute

notion même de spécificité de l'art.

En ce début des années 60, après l'éclatement des frontières et des repères internes de chaque art (art plastique = tableau sur toile destiné à être accroché dans un Musée ou une galerie ... ; Musique = partition pour instrument destiné à être exécuté en salle de concert ...) les recherches plongent dans cet aspect de concrétisme, plonge dans la vie sociale tout entière. "L'art c'est la vie". Toutes les disciplines vont tendre alors à se confondre, se mélanger, se mêler pour une expression totale (totalitaire ?). Agrégat mouvant, fluctuant (fluxuant !), d'artistes, peintres, poètes, musiciens, danseurs, comédiens ... Fluxus, à partir de ces années 60, va cristalliser toutes ces recherches dans un état d'esprit ouvertement dadaïste.

"Fluxus est une tentative - utopique - de dépasser Duchamp. Sans succès... Après Duchamp, nous pouvons formellement faire ce qu'on veut ; mais nous ne pouvons plus choquer, car tout est accepté. On ne peut surpasser Duchamp qu'en ne devenant plus artiste. Mais si on le fait consciemment, on reste artiste." Ben.





Le nom de Fluxus apparaît en 1961 aux États-Unis. On le doit à un lithuanien, Georges Maciunas, qui avait l'idée d'une revue culturelle pour la communauté lithuanienne de New York.

En 1961, il ouvre une galerie - A/G Galerie - où il organise des soirées "Musica Antica et Nova" et des expositions regroupant les expériences les plus avant gardistes (avec le passage de La Monte Young, Georges Brecht, le Living Théâtre, Henry Flint ...)

Fin 1961 Maciunas quitte les États Unis pour l'Allemagne. Il se lie avec plusieurs artistes d'avant-garde, dont Emmet Williams, poète américain. La première manifestation Fluxus a lieu le 9 juin 1962, à la galerie Parnass de Wuppertal. Elle s'intitule "Après John Cage". Festa fluxorum fait le tour de l'Europe : tournée qui se terminera à Nice l'été 1963 où Ben accueille Maciunas et réalise les premières pièces de rue Fluxus ("Regardez-moi, cela suffit" ; "et si on parlait" ...)

En septembre 1963, Maciunas regagne New York et lance publications, représentations et objets Fluxus-Maciunas. Il meurt en 1978.

"Les concrétistes, par opposition aux illusionnistes, préférèrent l'unité du fond et de la forme à leur séparation. Ils préférèrent le

monde de la réalité concrète à l'abstraction artificielle de l'illusionnisme. Ainsi, dans les arts plastiques par exemple, un concrétiste perçoit et exprime une tomate pourrie sans changer sa forme ou sa réalité. Finalement forme et expression demeurent identique au contenu et à sa perception - la réalité d'une tomate pourrie plutôt que son image illusoire ou son symbole. En musique, un concrétiste perçoit et exprime la matérialité du son, sa polychromie, ses dissonances et tous les "accidents" qui lui sont inhérents, plutôt que le son immatériel, abstrait et artificiel d'une tonalité pure, ou encore, plutôt que des timbres contrôlés, dénués de leur tonalité qui couvrent parfois les harmoniques. Est considéré comme un son concret ou matériel celui qui garde une proximité et une affinité avec la production matérielle du son - un son dont l'harmonique et la polychromie indiquent clairement la nature du matériau ou de la réalité concrète à l'origine de sa production. Ainsi, une note jouée sur un clavier de piano, ou une voix de bel canto sont largement immatérielles, abstraites et artificielles puisque le son n'indique pas clairement sa véritable origine ou sa réalité matérielle - quelque action sur corde, bois, métal, feutre, voix, lèvres, langue, bouche,

etc. Un son produit par exemple en frappant soi-même le piano avec un marteau ou en donnant un coup de pied dedans, est plus matériel et concret puisqu'il indique de manière bien plus claire la dureté du marteau, la cavité de la caisse de résonance du piano et la résonance du piano et la résonance de cordes. (...)

Pour autant que l'artificialité implique une prédétermination humaine, un dispositif : un authentique concrétiste rejettera la prédétermination ou la forme finale afin de percevoir la réalité de la nature, sa temporalité propre qui, comme celle de l'homme, est pour une grande part indéterminée et imprévisible. Ainsi, une composition indéterminée approche le meilleur concrétisme, en permettant à la nature de compléter ses formes par son propre mouvement. Ceci requiert que la composition prévoie une sorte de construction, une "machine automatique" à l'intérieur de laquelle ou par laquelle la nature (soit sous la forme d'un acteur indépendant ou d'une méthode de composition reposant sur le hasard ou un principe d'indétermination) puisse compléter cette forme d'art, effectivement et indépendamment de l'artiste. (...)

Pour approcher de plus près la conformité

avec la réalité concrète et en avoir la plus fidèle compréhension, l'art nihiliste ou les anti-artistes (ils refusent généralement ces appellations) soit créent de l'anti-art, soit expérimentent le rien. Les formes de l'anti-art sont principalement dirigées contre l'art comme profession, contre la séparation artificielle entre le "performer" et le public, ou entre le créateur et le spectateur, ou entre la vie et l'art ; il est contre les formes, les modèles, les méthodes artificielles de l'art lui-même ; il est contre toute intentionnalité, toute formalisation, toute signification de l'art ; l'anti-art est vie, est nature, est vraie réalité - il est l'un et le tout. Une averse est anti-art, la rumeur d'une foule est anti-art, un éternuement est anti-art, l'envol d'une mouche ou la migration des microbes sont anti-art. Ils sont aussi beaux ou aussi valables qu'il est permis, que l'art lui-même. Si l'homme pouvait expérimenter le monde, le monde concret qui l'entoure (des idées mathématiques à la matière physique) alors il ferait l'expérience de l'art, il n'y aurait besoin d'art ou d'artistes ni de tous ces éléments improductifs. "

(Extrait de la Conférence-manifeste de Georges Maciunas, lue le 9 juin 1962 à Wuppertal pour le concert Fluxus "Après John Cage").



Les concerts Fluxus sont très courts, basés sur le choc d'une situation, d'un événement et dominés par leur impersonnalité : faire une salade ; gonfler un violoncelle avec une pompe à vélo ; repasser une guitare électrique ; détruire un piano à coup de pioche ; jeter de la peinture , des oeufs, etc..

- quelqu'un entre sur scène avec un tuba rempli de balles. Il salue et les balles roulent sur la scène. ("Solo for wind instrument")
- saisissant un violon par le manche, on le lève lentement au-dessus de sa tête pour le fracasser sur un pupitre ("One for violin solo")
- plusieurs personnes "dépècent" un piano ("Piano activities")
- couvrez une belle fille de chantilly. Lèche ("Lick")

"L'expérience la plus riche avec la musique est de jouer soi-même. Quand on n'est qu'auditeur on ne saisit que 50% de ce qui peut être vécu, parce qu'il manque tout le côté physique de la musique." Ben Patterson : concert de papier distribué au public ("Paper piece")

Fluxus est une attitude, pas seulement des objets. Quand je bois un verre d'eau, dit Ben c'est du Fluxus ; si je fais semblant de boire un verre d'eau, c'est du théâtre.

Mais c'est sans doute Allan Kaprow, qui a été le plus loin dans cette expérience, avec les happenings (littéralement : ce qui advient là, sans préméditation).

"Le message fondamental de tout art qui se présente comme de l'art est le cloisonnement et la spécialisation ; et le pendant de tout art qui est comme la vie est la mise en relation et un esprit de très grande ouverture. Le message de l'art qui se présente comme de l'art est communiqué de manière appropriée par l' "oeuvre" isolée, délimitée ; le message de l'art qui est comme la vie est communiqué de manière appropriée par un processus d'événements qui n'a pas de frontière définie. Pour chaque sorte d'art, la communication elle-même est le message, sans tenir compte des détails. L'art qui se présente comme de l'art envoie son message

à travers une rue à sens unique : de l'artiste à nous-mêmes. Le message de l'art qui est comme la vie est envoyé en un circuit en boucle : de l'artiste à nous (incluant les machines, les animaux, la nature) et de nouveau à l'artiste. Vous ne pouvez pas "y répondre", et donc changer une oeuvre d'art qui se présente comme de l'art ; mais le "dialogue" est le véritable instrument de l'art qui est comme la vie, laquelle est toujours changeante. (...)

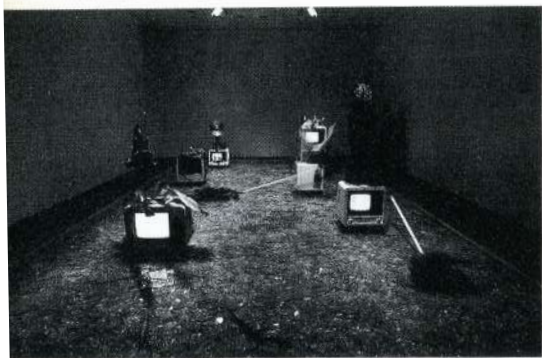
Ce qui est en jeu maintenant est de comprendre que, parmi tous les rôles d'intégration que l'art qui est comme la vie peut jouer (par exemple, dans les fêtes populaires, l'éducation, les communications, la politique, ou l'organisation sociale), il n'y en a pas un d'aussi fondamental pour notre survie que celui qui sert à la connaissance de soi. (...)

La connaissance de soi est une chose nécessaire et souvent un travail douloureux. Mais ce n'est pas un travail nouveau, ou le travail seul de l'art qui est comme la vie. Elle a été aussi bien au centre de l'art qui se présente comme de l'art. (...)

Mais nous avons si peu entendu parler de ces vestiges du rôle prophétique de l'art après la seconde guerre mondiale. Les écrits et le discours quotidien sur l'art durant les années 60 et 70 ont eu tendance à devenir impersonnels et quasi intellectuels, empruntant lourdement au néomarxisme, au structuralisme, et à la sémiotique. La pratique de l'art semblait une affaire de professionnels, tandis qu'au niveau populaire, journalistique, elle semblait tourner tout entière autour du carriérisme. (...)

Considérait ce point : si l'art qui est comme la vie restaure la possibilité de la pratique de l'art comme une pratique éclairante, il est le complément de ce que des psychothérapies variées et des disciplines à base de méditation ont toujours fait. L'art comme la vie n'a pas besoin d'être pensé comme un substitut pour ces dernières, mais comme une voie directe pour les placer dans un contexte d'images, de métaphores et de sites." (Allan Kaprow : "L'expérience réelle")





Parmi ces artistes Fluxus, il en est un qui utilise des téléviseurs dans des environnements ou des "happenings" : téléviseurs enterrés, téléviseurs bétonnés, téléviseurs entourés de fil de fer barbelé, jetés sur un tas de chaussures ou couché sur un lit ... Il s'agit de Wolf Vostell. Sa démarche est exclusivement critique : c'est la dénonciation violente de la télévision ("ce rituel social schizophrénique" Jean-Paul Fargier) et de ses effets abrutissants. Vostell s'empare de l'objet télévision, lui assigne des rôles et des fonctions détournés par une mise en scène, une mise en situation la plus brutale possible. Le téléviseur jeté sur un lit n'est pas qu'un téléviseur sur un lit ("c'est d'art ça ?"). C'est l'écran glouton, repus, qui s'allonge, qui attend le suivant, le gogo, vous et moi - qui se laissera captiver, capturer par l'écran prison ; qui est enfermé ? Vostell n'a que faire des nuances : la télé prend ta place etc... etc...

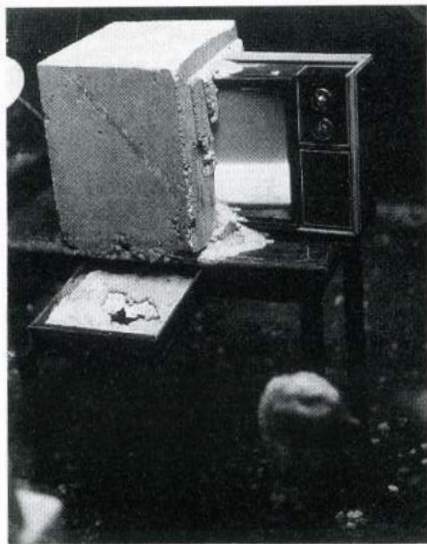
Mais à Vostell et sa critique toute de nuance teutonnes, peu importe les images. Il prend le poste, brut, comme un objet, comme le symbole du tout et crée la métaphore par le détournement. La plupart du temps les images qu'il diffuse sont celles de réseaux locaux, mais ce pourrait être n'importe quoi d'autre. Cela n'a aucune importance.

Là n'est pas le parti pris d'un autre artiste : Nam June Paik. En 1963, il expose à la Galerie Parnass de Wuppertal : exposition de musique et de télévision électronique. Parmi le fouteur habituel (piano renversé, mannequin de femme désarticulé plongé dans une baignoire, tête de veau fraîchement coupée à l'entrée ...)

Nam June Paik présente une installation intitulée "13 distorted TV sets". Il s'agit de 13 téléviseurs qui - branchés sur 13 différents générateurs de fréquences - diffusent différents signaux : là un point blanc, là une ligne en travers, ici de la neige, là des zébrures ... (ha! et c'est d'art ça!).

Désormais, l'image électronique entre dans le champ artistique : ce ne sera plus seulement une reproduction mécanique du réel, mais aussi une matière que l'on pourra travailler, transformer au même titre que la peinture ou la sculpture ... ou la musique. Reste à inventer les outils pour cela.

A suivre...
Éric de Bussac





portrait
d'artiste :
Irit Batsry

"De la trace à l'empreinte" entretiens avec Irit Batsry

Enfance

Je suis née à Tel Aviv, en 1957, de parents irakiens immigrés en Israël. Mon père avait une salle de jeux, à Tel Aviv, en face de la mer ; des machines à tchettes, puis des flippers et ensuite des jeux vidéo. C'était, à l'époque, un quartier connu pour sa population de petits délinquants et de prostituées. C'est maintenant le quartier des hôtels. Je passais beaucoup de mes journées là-bas, en face de la mer - ce souvenir est très marquant ; j'étais fille unique, solitaire ; je jouais beaucoup toute seule.

Je lisais beaucoup. J'ai été très influencée par les livres (qui représentaient pour moi une réalité plus forte que le monde réel). Adolescente, je m'intéressais aussi au théâtre et au cinéma. Je suivais des stages et des ateliers, comme quelqu'un qui apprend, pas comme quelqu'un qui fait. Je n'ai rien écrit. Et je n'ai jamais pensé : je vais devenir artiste.

Le passage à l'acte ?

Il date de mon service militaire obligatoire ; (service alternatif de deux ans, en Kibboutz). Je me sentais très isolée, et par désespoir j'ai commencé à faire de la sculpture céramique. Quelqu'un m'avait dit qu'il était possible d'écourter ce service de quelque mois, en s'inscrivant dans une université. Instinctivement, je me suis dit : je ne veux pas étudier à l'université je veux faire de la céramique. J'ai donc tenté le concours de l'École des Beaux Arts Bezalel à Jérusalem où je suis restée cinq ans. Après la première année (j'avais 20 ans) je suis partie en Europe. Au départ, je pensais étudier en Europe, mais les Beaux Arts en Israël étaient plus intéressants que les écoles que j'ai visitées. Après un an d'errance, j'y suis retournée.

Apprentissage

.Au début c'était affreux ; puis, il y a eu un déclic. Je faisais surtout de la sculpture céramique mais aussi de la gravure et de la sérigraphie. Je n'étais pas très douée pour la poterie.

Entre la troisième et la quatrième année, pendant les vacances d'été à Rome, j'ai fait avec une amie une série de portraits en photo-maton. Mais quelque chose me manquait du point de vue de la représentation du temps et au retour j'ai voulu traiter ces portraits d'une manière cinématographique. Il n'y avait pas de cours de cinéma à l'école mais il y avait un cours d'art vidéo. On ne peut pas dire que j'ai suivi un enseignement à proprement parler. J'étais plutôt laissée, seule, à découvrir. A partir de ce moment là, je suis devenue "accro". J'ai passé la plupart de mes nuits au studio.

A la fin de la quatrième année j'ai passé ma thèse, au département de céramique tout en travaillant parallèlement en vidéo. J'ai créé une installation, qui intégrait des éléments en céramique, et trois films vidéo.

L'installation était un environnement, composé de morceaux de fresques, dont l'impression des autoportraits était incrustée dans la matière. Il y avait une centaine d'autoportraits imprimés avec des variations, sur à peu près 2 000 morceaux, arrangés sur dix carrés entre lesquels on pouvait circuler.

Les trois vidéos étaient un travail sur les thèmes du portrait et de l'identité, effectuées en studio, sans plan extérieur.

Une rupture

J'ai ensuite suivi une année de "spécialisation", dans le département de vidéo. Année pendant laquelle j'ai créé 6 ou 7 films et enseigné. En 1981, on ne pouvait voir que très peu d'art vidéo en Israël (un peu de Paik, une ou deux programmations à l'American Center ou au Goethe Institute). Alors à la fin de cette année se posa la question de savoir ce que je pouvais faire : enseigner ? travailler à la télé ?

Je suis partie aux USA, avec l'idée de continuer mes études. Mais arrivée à New York je me suis rendu compte qu'il n'y avait pas d'école qui proposait de maîtrise en Art Vidéo. J'ai commencé alors comme stagiaire à l'association Film / Video Arts à New York, et quelques mois après j'y suis devenue monteuse. C'était très mal payé mais on avait la possibilité d'utiliser le matériel. Tous les jours, à 5 heures du matin, je me rendais à la salle de montage, sans idée à exécuter, sans avoir à rendre compte. Je ne trouve aucun intérêt, du point de vue de ma création, de dire à l'avance : "voilà ce que je veux faire" puis de l'exécuter.

C'est dans cet esprit de recherche qu'a été fondé l'Expérimental TV Center, à Owego (à cinq heures de New York), par Ralph Hocking, il y a plus de 20-ans. A l'époque, il n'y avait pas d'équipement pour traiter l'image. Les pionniers comme Paik ou les Vasulkas, ont construit avec des techniciens (Abe et Etra) des machines qui leur permettaient d'agir sur l'image. L'idée du centre était de développer avec des techniciens (notamment David Jones) des prototypes de machines que les artistes pourraient reconstruire chez eux, à partir des plans. Cette idée qui parut obsolète dans les années 80 (avec le développement commercial des machines performantes de truquage destinées au marché de vidéo clips et de la pub et avec les exigences techniques du "broadcast"), reprends maintenant vigueur avec le développement du "desktop vidéo" (logiciel de traitement de l'image et du son intégré sur un ordinateur personnel).

Le parti pris du Centre a toujours été de considérer l'artiste vidéo comme un peintre ou

un sculpteur et il accordait encore des résidences qui permettent à l'artiste de travailler en toute liberté, sans technicien, avec du temps pour réfléchir.

En Israël, je ne disposais pas du matériel de truquage, mais je faisais en direct des "bidouillages" (feed-back, incrustations). Pendant ma première résidence à Owego, j'ai compris que ces "bidouillages", fais en toute naïveté, rentraient dans le contexte d'une recherche formelle ! C'est dans ce sens que je suis venue, plus tard, au Centre International de Création Vidéo de Montbéliard en disant : j'ai besoin de beaucoup de temps et je voudrais travailler seule, sans technicien. Il est exceptionnel que les artistes puissent utiliser ce type de matériel seuls ; et le CICV permet cette démarche de recherche aux artistes.

Beaucoup d'artistes américains sont passés à Owego ; et l'idée de l'artiste vidéo comme producteur indépendant est très forte au USA. En Europe ça passe beaucoup plus par la production. Un jeune qui commence ne prend pas sa caméra, il monte un dossier.

En 1985, j'ai réalisé "I won't I can't or I won't Love You When You're Rich". Ça a commencé par hasard, par des rushes trouvés sur une cassette achetée dans la rue. Il s'agissait de scènes de casting. Des acteurs, un par un, demandaient (sur les instructions d'une voix invisible) à une femme invisible "est ce que tu m'aimeras encore quand je serai riche ?". Le montage analysait le langage qu'ils utilisaient, la répétition, jusqu'au ridicule. Ce travail s'inscrivait dans le genre : "critique du média". Il a beaucoup plu. Mais je préférerais de ne pas trop la montrer, parce que j'étais en train de développer un travail très différent, que je considérais comme beaucoup plus important : "Stories from the Old Ruin", que j'ai complété en 1986 et qui est devenu la première partie de la trilogie "Passage to Utopia".

"Passage to Utopia"

Quand j'ai commencé, je ne savais pas que ça serait une trilogie. Le travail est né d'un sentiment éprouvé à New York : celui d'avoir quitté sa maison et celui d'une civilisation qui s'écroule. Le nombre et les conditions de vie des sans abri à New York m'avaient d'abord choqué. Et puis, ce sentiment de claustrophobie que j'éprouvais à être là, illégalement dans ce pays, sans pouvoir sortir (je n'ai obtenu mes papiers que six ans après mon arrivée). C'est ce sentiment de ma situation personnelle, et de l'environnement, qui a été l'incitation principale à la trilogie. Je pensais qu'il fallait tout détruire, qu'on était allé trop loin, que cette civilisation n'avait pas d'espoir. A l'époque j'avais 28 ans.

Pendant le travail sur la trilogie (qui a pris en tout 8 ans) j'ai beaucoup réfléchi sur le temps. Au départ les trois volets de la trilogie devaient correspondre au passé / présent / futur ; mais j'ai compris qu'il était impossible de découper le temps. On ne peut pas parler du présent seul, isolé. Et puis il y a eu une progression, une évolution dans ma pensée entre la première bande et la troisième qui est plus complexe et plus ambiguë. Je travaillais sur une oeuvre en devenir. C'était trop pour une seule bande.

Projets

Une résidence à Cologne. Un projet d'installation, pour éviter la déprime après cette trilogie qui m'a absorbée tant de temps. Beaucoup de travaux en fait sont nés en cours de la trilogie. Mais là je me sens vidée. J'ai envie de faire quelque chose de plus petit, de plus rapide.

En ce moment je suis en résidence à la Cité des Arts à Paris et je fais un travail plus théorique : voir et se recharger.



Place de l'artiste

C'est une des questions principales de la trilogie. Ma vie est liée au travail. Et je sais que mon travail est possible parce que j'ai peu de liens (je paye un peu de ma vie privée). Ce n'est pas une question que je me suis posée au départ. J'ai fait les premières bandes pour moi-même, sans avoir conscience du public. Quand j'ai commencé à avoir des bourses, c'est à dire que la société a financé mon travail, je me suis demandée : qu'est ce que je fais ? pourquoi ? pour qui ? Est ce que c'est ma profession ? On se demande pourquoi une société donne de l'argent pour la création d'oeuvres d'art qu'elle ne regarde même pas ? Quelle nécessité ?

Il n'y a pas de réponse définitive à la question de la place de l'artiste. Une des réponses possibles est : de poser des questions. L'artiste n'est pas un prêtre. Il pose des questions sur ce que les choses sont et de la manière dont elles se déroulent. Son rôle, c'est aussi de donner quelque chose d'un ordre autre que le quotidien. On peut dire que l'art fait partie d'une civilisation. L'art apporte quelque chose qui n'est pas de l'ordre du trivial. L'expérience de l'art est quelque chose de très fort, comme peut l'être l'expérience de l'amour. L'art m'a plus marquée que, par exemple, la guerre d'Israël. L'art sème le doute pour dire quelque chose. Cette question fait partie du travail de l'artiste, sinon c'est du travail à la chaîne. La place de l'artiste est complexe et perverse. L'art - surtout faire des images et des objets - est quelque chose de protecteur entre soi et le monde. C'est une signification, une expression de malaise. L'art ne dit pas - il déclenche. S'il y a quelque chose qui peut changer les choses c'est l'art. Mais je dis "si" ... il y a un doute.



Traces d'une Présence à Venir

Tu me demandes, maintenant, de te prendre la main.
Tu veux sentir la chaleur de mon corps,
Tu veux que je respire.
Tu veux que je m'approche de toi, et que je respire.
Tu veux sentir la tiédeur de mon souffle sur ta peau.
Tu veux voir si mon souffle laisse une trace.
Tu veux sentir mon poids sur toi.
Tu veux sentir ma sueur se mêler à la tienne.
Tu veux sentir mon excitation.
Tu veux me sentir jouir.

Vous voulez me percer la peau.
Vous voulez voir mon sang couler.
Vous voulez me voir morte.

Vous voulez une preuve que je suis humaine.
(...)

Vous voulez savoir qui je suis,
Vous voulez savoir quelle est ma fonction.
Vous voulez savoir pourquoi je suis venue ici.

Je suis un mutant.
Je suis un combattant, un enseignant, un artisan, un nettoyeur.

vidéo d'Irit Batsry, extraits

Je suis venue ici pour épier
Je suis venue ici pour mendier
Je suis venue ici pour voler
Je suis venue ici pour enseigner
Je suis venue ici pour prêcher
Je suis venue ici pour vous approcher.

Je suis venue ici semer le doute dans vos esprits.
Je suis venue ici pour vous changer.
Je suis venue ici pour vous parler.
Je suis venue ici pour vous dire quelque chose.

Vous voulez que je vous montre du nouveau.
Vous voulez que je vous montre que je suis différente.
Mais la différence vous a toujours servi de prétexte à l'atrocité.

Vous allez m'observer pour déterminer l'espèce à laquelle j'appartiens.
Vous ne pouvez pas comprendre une autre espèce,
Vous allez menacer, analyser, disséquer, torturer...
Je suis immunisée contre votre système.

En moi, vous voyez un avenir que vous préféreriez ne pas connaître.
Vous voulez garder votre identité.
Vous vous accrochez à votre mortalité.
Vous tenez à votre idée de l'humain comme une chose
entre l'animal et le divin.

You are asking me to hold your hand now.
You want to feel the heat of my body.
You want me to breathe.
You want me to come near you and breathe.
You want to feel the slight heat of my breath touch your skin.
You want to see if my breath leaves a trace.
You want to feel my weight on you.
You want to feel my sweat mixing with yours.
You want to feel my arousal.
You want to feel me coming.

You want to puncture my skin.
You want to see my blood running.
You want to see me dead.

You want proof that I am human.
(...)
You want to know who I am,
You want to know my function.
You want to know why I came here.

I am a mutant.
I am a warrior, a teacher, a craftsman, a cleaner.

I came here to spy
I came here to beg
I came here to rob
I came here to teach
I came here to preach
I came here to reach.

I came here to put some doubts in your head.
I came here to change your minds.
I came here to speak to you.
I am here to tell you something.

You want me to show you something new.
You want me to show you that I am different.
But you have always used difference as an excuse for atrocity.

You will examine me, trying to determine the species to which I belong.
You cannot grasp another species,
so you will threaten, analyze, dissect, torture...
I am immune to your system.

In me, you are recognizing a future you would rather not know.
You want to keep your identity.
You are clinging to your mortality.
You are holding on to your idea of the human as something
between the divine and the animal.

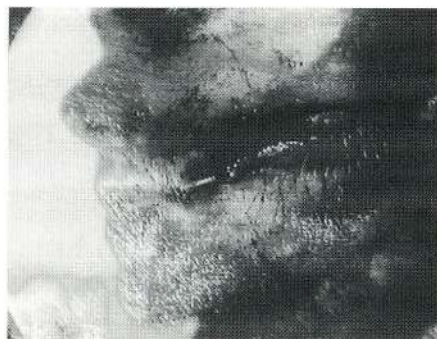


Traces of a Presence to come

A propos d'une vidéo d'Irit Batsry,

C'est l'histoire du temps suspendu : comment le passé, le présent et le futur transitent et tissent le réseau cartographique de notre palimpseste. Dans cette dimension temporelle, parmi ces différentes couches ou dans les différents plans de nos paysages sensibles, habitent les images. Des images de toutes sortes, qui se tassent, tendent et dialoguent entre elles, se redessinant à l'infini. Irit nous propose la scénographie itinérante de son imaginaire-vidéo. Irit pense, imagine,

accompagne partout. Toutes les autres images, on les mesure par rapport à celle-ci. C'est le premier repère, notre premier territoire. Le territoire de la perception qu'impose sa démarche ; et qui consiste à détacher de l'ensemble de notre environnement l'espace probable où pourra s'inscrire l'action possible de mon corps sur lui. Il s'agit de prédessiner une autre image, celle dont aurait besoin l'image du corps. Une image renvoie à une autre image, un circuit



dessine, entend, dialogue, non pas avec la vidéo mais dans la vidéo.

Sans la vidéo sa démarche aurait seulement aboutie à mobiliser le signifiant d'un autre texte, celui de l'écriture.

La vidéo est aimable, elle se laisse apprivoiser, elle devient l'interprète privilégiée de mon discours privé, elle m'offre sa complicité pour traduire l'intime, elle devient mon argot. Alors, il sera question aussi du verbe, de la parole, et de la stratégie d'un discours poétique. Temps, image, écriture. Une trialectique qui s'installe sur la complexité du vécu intérieur.

Le corps, notre première image. Elle nous

en abîme se construit, un dispositif de simulation s'installe. Parmi ce circuit, les images dialoguent à propos de l'action virtuelle des choses sur mon corps et de notre corps sur les choses.

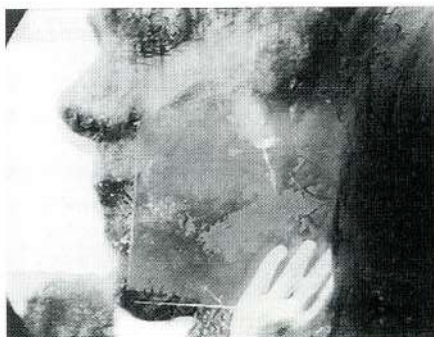
Mais, ce n'est pas plus qu'une esquisse, quelques tracés gribouillants qui attendent de se faire guider par une autre image, une image déjà éprouvée. L'image à l'état toujours virtuel de passée.

On se trouve en plein dans le domaine de l'esprit, dans le territoire de la mémoire. Les souvenirs eux, seront les "embrayeurs" qui trafiquent ces frontières.

La mémoire n'est pas une régression du

"Traces d'une présence à venir".

présent dans le passé ; plutôt une progression du passé sur le présent. La mémoire nous apparaît toujours comme un état virtuel, et cette image virtuelle, on la conduit à travers différents plans de conscience pour l'approcher jusqu'à la perception actuelle ; c'est à dire, sur le plan de conscience extrême où se configure notre corps. La mémoire, qui est du domaine du spirituel, se fait matière dans notre corps, ou plutôt en dehors de ces deux termes : dans l'action, dans le monde.



Ce n'est pas aussi simple que ça. Les images-souvenirs qui progressent par la perception du présent sont parfois condamnées d'avance à échouer, et n'ont aucune chance de se réaliser. Irit, ne jette pas au tiroir du néant ses images ; elles participent en arrière plan, de façon imprécise, à la manière d'une trame, d'une texture qui donne une épaisseur. Non dans le visuel, mais dans le temporel. Le vrai sujet d'Irit n'est pas seulement, de nous faire comprendre les réseaux-fugaces de la cartographie individuelle. Mais aussi, de rendre compte de l'épaisseur de la durée qui met l'entreprise de prolongation du passé dans le futur. Sa vidéo

c'est avant tout le dessin des cadences, le graphisme des rythmes et les tracés du faisceau de l'imaginaire sensible qui habitent son monde dans le notre.

"En faisant de notre corps, avec tout ce qui l'environne, le dernier plan de notre mémoire - l'image extrême - la pointe mouvante de notre passé pousse à tout moment dans notre avenir". (Henri Bergson "Matière et mémoire").

Vouloir, le premier verbe, et être, la confirmation. Jouer à la deuxième personne, s'agit bien d'un "je". On entre en plein dans un dispositif d'identification primaire, qui permet d'identifier la parole au sujet de l'énonciation : dans la vidéo, à l'allocuteur qui s'annonce comme "je" et pose un "tu" en face de lui, sous la forme d'un personnage. Ce dispositif, qui ne cache pas la réalité du discours, mais au contraire, le met au jour, nous place en tant que lecteurs face à la réalité matérielle et signifiante de l'écriture vidéo ; nous appelle à la jouissance baroque de la simulation.

"Je suis un mutant" ou, une image peut en cacher une autre.

La perception se fait fragile, mais pleine. Les images sont faibles. Elles se diluent dans l'obscurité, tout est imprécis ; on se trouve dans la pénombre et le prénombre. Les images évoluent sans se préciser. Un visage obscur, tramé, texturé, sûrement torturé, lacéré. Un visage parcelle, un visage trop chargé, trop dense en souvenir ; mais, ces souvenirs, qui ne font que transiter notre palimpseste, n'arrivent pas à se trouver "s'enclouer" dans la mémoire. De temps en temps une scène fait éclair ; une ville ; même pas ; des ruelles ; très anciennes ; lointaines.

Un homme en contre jour, entre les extrêmes ; le blanc et le noir ; il n'y a pas encore de demi-teinte. On habite la violence épique de l'indéfini, des états extrêmes et

terriblement sensibles, précisément parce que l'on n'arrive pas à voir clair. Pourtant le drame est essentiel, fondamental, puisqu'il est question de replacer nos "noyaux fondateurs".

La silhouette est faible et détournée par un grand contraste éblouissant. Il ne nous reste qu'à nous replier sur nous-mêmes ; le personnage ferme les rideaux et plonge dans le noir.

"Fracasser tout alphabet connu"

De nouveau un visage s'approche, et au moment où on le tient à notre porte, il se dilue. Deux individus, très éloignés l'un de

une esquisse au fusain.

Cette attente à laquelle nous soumettent les images qui se cherchent elles-mêmes, arrive à nous faire comprendre qu'il ne faut pas fouiller ailleurs ; parce qu'en définitive elles nous parlent de leurs pouvoirs pansémiques, nous plaçant d'emblée sur la complexité hétérogène des sens. Ce sont peut être les images de mains qui m'ont conduites à cette conclusion, comme un punctum autosuffisant : des mains maladroites, seules, caressantes.

On se retrouve en face d'une opération semblable à celle de l'analyste ; d'abord on



l'autre, placés sur une étendue qu'ils n'arrivent pas à occuper. La solitude parmi les autres. Un oiseau qui traverse une parcelle de ciel, seul dans l'immensité ; il devient ponctuation. Et voilà qu'arrive l'écriture, comme le seul espace de production qui nous appartienne et qui réussit à se profiler. D'abord ce n'est qu'un tracé, c'est l'outil qui se déplace et laisse une trace. On est dans le domaine du scribe. Ce ne sont que gribouillages, qui entrent maladroitement en compétition avec le travail de construction de l'image, comme si l'écriture voulait recréer un autre alphabet, une autre cartographie de la complexité. L'écriture ressemble avant tout à



essayer d'assimiler au réel l'image diffuse et brisée, mais en fin de compte l'image arrive à imposer son jeu. Et tout en renonçant à l'entreprise de la représentation, on détache l'image du réel pour parvenir à restituer la réalité de l'image, la réalité du texte vidéo, qui est "fait d'images et de mots qui évoluent ensemble, se transformant l'un dans l'autre, à travers le temps".

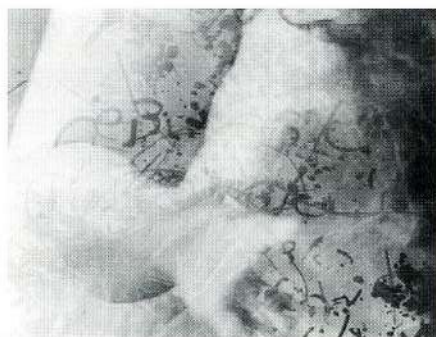
Irit à la caméra, son oeil au viseur nous regarde. Ce regard que je rencontre, qu'Irit veut que l'on interroge, n'est pas un regard qu'on voit. C'est un regard qui se voit, c'est mon propre regard imaginé par l'autre.

La boucle s'est bouclée finalement ; "je suis

l'un de vous. J'appartiens à votre espèce.
J'appartiens à cette terre."

Cela n'a pas été facile ; sans concession.
Cela a été un voyage sans pitié pour soi-même ; moments terribles. Parce qu'on a dû descendre au plus profond de nous-même. On a dû remuer nos ciments les plus sensibles, on a du jouer vrai avec nous-même. C'est l'histoire de tous les exilés, et Irit le sait, on doit partir ailleurs, très loin, pour pouvoir réussir un déplacement interne et retourner à soi-même.

Nestor Olhagaray, Santiago, mars 1994..



"Tiers" (the third)
fragments d'un travail en cours

















Irit Batsry : Vidéographie

Installations

"... of persistence of absence ..."

1991/ mixed media and video, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
(Document tape available, 10:20 min)

" Leaving The Old Ruin : Contaminated View ",

1989/ Mixed media and 3 channel video, Bronx Museum of the Arts, NYC
(Document tape available, 8:00 min)

" Preliminary Drawings to the Creation of the Ideal Man " °2 and °3

1989/mixed media and video, Lake Huntigton, NY
mixed media and video, Louisville Art Association, KY

" Preliminary Drawings to the Creation of the Ideal Man " °1

1989/ (part of a collaboration with Uri Galkin and Penelope Wehrli)
mixed media and 3 channel video, Downtown Community TV, NYC

" Writing : Denial Song ",

1988/ Video and TV, Minor Injury Gallery, NY
(Document tape available, 4:00 min)

" Cross Section / Identity ",

1983/ mixed media, The Jerusalem Theatre, Jerusalem, Israel

Monobandes

" Passage to Utopia " trilogie / 88 ' / 1985 - 1993 :

* " Traces of a Presence to Come " / 39 ' / 1993

* " Leaving The Old Ruin " / 34 ' / 1989

* " Stories From the Old Ruin " / 15 ' / 1986

" A Simple Case of Vision " / 12 ' / 1991

" Animal (Loco)motion and (Dis)placements " / 28 ' / 1988

" I Won't, I can't, or I won't Love You When You're Rich " / 3 ' / 1985

" The Double Murder " / 15 ' / 1983

" The Roman Wars : 1983 " / 6 ' / 1983

" Fine Mechanics " / 4 ' / 1983

" Neutral " / 5 ' / 1983

" How Real Is Your screen " / 2 ' / 1983

" Invitation For an Opening " / 4 ' / 1983

" Preview " / 7 ' / 1983

" She Jumps Into the Water " / 5 ' / 1982

" We Are All Civilized " / 6 ' / 1982

" Slightly Less Than a Saint " / 20' / 1982

Distribution

Irit Batsry, P. O Box 1561, NY NY 10276, Fax/Tel 1 (212) 260-3071, USA
Heure Exquise! B.P. 113, 59370 Mons en Baroeul, T 33-20049574, F 33-20479767, France
LVA, 5/7 Buck St., London NW1 8NJ, Tel 44-71-2844588, Fax 44-71-2676078, Gde-Bretagne
235 Media, Spicherstrasse 61, D-500, Koln, T 49-221-523828, F 49-221-522741 Allemagne

Collaborations

- "The Tango", with Chirine El Khadem & Joanna Peled / 10' 1987
"White", video for performance of Allen / Pearlman / 8' 1986

Festivals: catalogues

1994

- World Wide Video Festival, Den Haag / Pays-Bas
IXè VIDÉOFORMES, Clermont-Ferrand / France
A Small Intl. Video Festival, Trondheim / Norvège
V Festival Int. "Cidade de Vigo", Vigo / Espagne

1993

- 5e Semaine Intl. de Vidéo, Genève / Suisse
WRO 93 festival, "Video by Irit Batsry", Wroclaw / Pologne
Video-Art Plastique, "Passage to Utopia", Hérouville St. Clair / France
3e Mondial de la Video, Bruxelles / Belgique
Instants Vidéo, Manosque / France
Festival du Mans / France

Oberhausen short films festival / Allemagne

1992

- World Wide Video Festival, Den Haag / Pays-Bas
13 Intl. Film und Videotage, Luzern / Suisse
Festival du Centre de Beauvoir, Palais de Tokyo, Paris / France
The 7th Australian Video Festival, Sydney / Australie
5th Bonn Videonale / Allemagne
Video festival of Buenos Aires / Argentine
Bianal of PUSAN / Corée
The German Video Arts Award, Karlsruhe / Allemagne
Ars electronica, Linz / Autriche
III Festival de Vidéo de canarias, Las palmas / Espagne
International UNESCO Seminar on Arts and Media, Koln / Allemagne
6^e Manifestation Intl. de Vidéo de Montbéliard / France
Media Wave Festival, Győr / Hongrie
Arteleku Video Week, San sebastian / Espagne
Video Pop Combo, Rennes / France
Copenhagen Film/Video Festival / Danemark
Carré Blanc sur Fond Blanc, Bruxelles / Belgique
New Visions, Glasgow / Ecosse
Videofest, Berlin Film Festival / Allemagne
VIè VIDÉOFORMES Clermont-Ferrand / France
III Festival Internacional de Vidéo, Vigo / Espagne
Festival International du Jeune Cinéma, Montréal, Canada

1991

The London Film Festival / Grande-Bretagne
 Festival de video de Belo Horizonte / Brésil
 Muestra Internacional Video, Cadiz / Espagne
 V Certamen Internacional de Video, Teruel / Espagne
 4e Semaine Intl. de Vidéo, Genève / Suisse
 I Festival Int. Cidade de Vigo, Vigo / Espagne
 WRO 91 festival, Wroclaw / Pologne
 1990
 RioCine, Rio de Janeiro / Brésil
 Intl. Video Festival of Patras / Grèce
 VIPER 90, Luzern / Suisse
 People to People Festival, Prague / Tchécoslovaquie
 4th Bonn Videonale / Allemagne
 International Video Art Festival, Kuala Lumpur / Malaisie
 Plein les Yeux, Gentilly / France
 Festival de Vidéo Vitoria-Gasteiz / Espagne
 11 Festival Intl. de Vidéo, Locarno / Suisse
 5° Manifestation Intl. de Vidéo de Montbéliard / France
 The Barnard Video Festival, NYC / USA
 Festival Vidéo d'Estavar / France
 Edge 90, New Castle upon Tyne / Grande-Bretagne
 Arts Festival of Atlanta, Georgia / USA
 The Berlin Film Festival, Mediafest, Berlin / Allemagne
 Film Art / Video Art / Computer Art, Vidéothèque de Paris / France
 Intl. Video Days in Istanbul, Istanbul / Turquie
 1989
 3e Semaine Intl. de Vidéo, Genève / Suisse
 The 4th Australian Video Festival, Sydney / Australie
 Poetry Film Festival, San Francisco / USA
 10 Festival Intl. de Vidéo, Locarno / Suisse
 Video - Art Plastique, Hérouville St. Clair / France
 The European Media Arts Festival, Osnabruck / Allemagne
 Vè VIDÉOFORMES Clermont-Ferrand / France
 The Ann Arbor Festival / USA
 Journées Intl. de la Photographie, Montpellier / France
 Femmes Cathodiques, Palais de Tokyo / France
 1988
 The Berlin Film Festival, Intl. Forum de Jungen Films, Berlin / Allemagne
 Festival Intl. du Nouveau cinéma et de Vidéo de Montréal / Canada
 The 3rd Australian Intl. Video Festival, Sydney / Australie
 Video - Art Plastique, Hérouville St. Clair / France
 3rd Bonn Videonale / Allemagne
 The Barnard Video Festival, NYC / USA
 The European Media Arts Festival, Osnabruck / Allemagne
 The Oswego Intl. Video Festival, Oswego, NY / USA
 Spring Media Arts Festival, Louisville, Kentucky / USA
 I Certamen Intl. de Video, Teruel / Espagne
 1987
 The Torino Intl. Festival de Cinema Giovani / Italie
 Festival Intl. du Nouveau cinéma et de Vidéo de Montréal / Canada

Poetry Film Festival, San Francisco / USA
 FestRio - Festival Intl. de Rio de Janeiro / Brésil
 AVE Experimental 87, Arnhem / Pays-Bas
 New Images in Video, MURAL, Stamford, NY / USA
 Video Refuses, Sincere Technologies Gallery, San Francisco / USA
 Videofest at the Mill Valley Film Festival, Mill Valley / USA
 1986
 Light Years, London Filmmakers Coop, London / Grande-Bretagne
 2nd Bonn Videonale / Allemagne
 Video Refuses, Squigle Gallery, San Francisco / USA
 The Columbus Video Festival, Columbus, Ohio / USA

Expositions - Diffusions

1994

National Film Theater, "Passage to Utopia", London / Grande-Bretagne
 "Léopard, Coyote et Colibri", Galerie Espace, Besançon / France
 ELAC, Lyon / France

La Cour des Chains, "Passage to Utopia", Mulhouse / France
 1993

La Saison Video, "Passage to Utopia", Lille / France
 Kulture und technik, Dusseldorf / Allemagne

Le Fresnoy, Turcoing / France

Université d'été sur l'art Vidéo, Ecole des Beaux Arts, Rennes / France
 Collège le Roumois Routot / France

Video ARCO, ARCO, Madrid / Espagne

Academy For Media Arts, "video by Irit Batsry", Koln / Allemagne

ICA (Institute of Contemporary Art), London / Grande-Bretagne

"Images-Passages", Annecy / France

1992

The Museum of Modern Art, "Committed Visions", NYC / USA

2ème Université d'été sur l'art Vidéo, Lille / France

La Maison des Arts, "video by Irit Batsry", Gen Lock, Genève / Suisse

The Port Washington Public Library, "video by Irit Batsry", NY / USA

Nucleo de Cineastas Independentes, Lisbon / Portugal

Video Out, Vancouver / Canada

Musée d'art Contemporain Bordeaux / France

Cinema le Melville, Rouen / France

The universal Expo, Sevilla / Espagne

Association Lorelei, Lille / France

Neuer Berliner Kunstverein, Berlin / Allemagne

Volksbühne, Berlin / Allemagne

Centre de Création Image et Son, Colmar / France

The Berliner Kunstvereins, Berlin / Allemagne

Museo d'Arte Moderna,

"Museo e Nuovi Linguaggi : La Video Arte", Bolzano / Italie

Art school, "video by Irit Batsry", Bern / Suisse

Academy For Media Arts, "video by Irit Batsry", Koln / Allemagne

La Cour des Chaines, "video by Irit Batsry", Mulhouse / France

Akademie Solitude, "video by Irit Batsry", Stuttgart / Allemagne

Video ARCO, ARCO, Madrid / Espagne

Les Plateaux des Images, Angoulême / France
 Passage du Nord-Ouest, Paris / France
 1991
 Museu de Arte Moderna, "Caos E Acaso", Rio de Janeiro / Brésil
 School of Design, London / Grande-Bretagne
 Le Cirque Divers, Liège / Belgique
 Palais de L'Europe, Le Toquet / France
 The Donnell Media Center, "video by Int Batsry", NYC / USA
 Université d'été Art Video, Lille / France
 Medien Werstat, Vienna / Autriche
 University of Cincinnati, Ohio / USA
 Stadgartenkino, Köln / Allemagne
 Vidéo Les Beaux Jours, Strasbourg / France
 La Cour des Chaines, Mulhouse / France
 CAGE, Cincinnati, Ohio / USA
 ELAC (Espace Lyonnais d'Art Contemporain), Lyon / France
 Bronx Museum of the Arts, "The 3rd Dimension and Beyond" / USA
 L'Usine à l'image, Lille / France
 Red and Blue, St. Omer / France
 PROCREART, Paris / France
 1990
 FilmForum, Duisberg / Allemagne
 Magnetoscopio, Rio de Janeiro / Brésil
 I-ME-REC, Marseille / France
 Museu Reina Sofia, "1st Moving Image Biennial", Madrid / Espagne
 Blue Box, Bremen / Allemagne
 Station Heure Exquise!, Lille / France
 University of Zaragoza / Espagne
 ICA (Institute of Contemporary Art), "Mortal Signs", London / Grande-Bretagne
 The Knitting factory, NYC / USA
 Palais de Tokyo, "La fête du Cinéma", Paris / France
 Downtown Community TV, "The Glass Castle", NYC / USA
 The Jan Van Eyck Academy, Maastricht / Pays-Bas
 The Donnell Media Center, "FVA Film/Video Showcase", NYC / USA
 Pacific Films Archive, Berkeley / USA
 Louisville Visual arts Association, Louisville, KY / USA
 Caph Foundation Center, "Video Art Dialog", NYC / USA
 Downtown Community TV, "Scan Lines", NYC / USA
 St. Lawrence University, "Video and the Computer", Canton / USA
 RYO Gallery, "The 3rd Annual East Village TV", NYC / USA
 1989
 The London Filmmakers Coop, London / Grande-Bretagne
 Media Study Buffalo,
 "After Collapse : Rebuilding Expressive Media", Buffalo, NY / USA
 Anthology Film Archives,
 "Visions/Revisions", The Media Alliance Conference, NYC / USA
 The Donnell Media Center, "FVA Film/Video Showcase", NYC / USA
 Artists Space, "Video Experiments with Perception", NYC / USA
 The Bronx Museum of the Arts, "Hot Spots", NYC / USA
 Louisville Visual arts Association,
 "The Artist and the Computer IV", Louisville, KY / USA

Florissant Valley Art Gallery, "Computer Art", St. Louis / USA
The Berliner Kunstvereins, "Video art 1986 - 1988", Berlin / Allemagne
Visual Studies Workshop, Rochester / USA

1988

The Museum of Modern Art, NYC / USA
Media Study Buffalo, "Post Currents", Buffalo, NY / USA
New American Makers, San Francisco / USA
Downtown Community TV, NYC / USA
The Terminal Gallery, Brooklyn, NY / USA
Geoffrey Taber Gallery, "The Video Medium", Columbus, OH / USA
John Gerstad Gallery, NYC / USA
ABC NO RIO, NYC / USA
Minor Injury Gallery, "Gridlock", Brooklyn, NY / USA
Film/Video Arts, Membership Screening, NYC / USA

1987

FestRio, "Panorama of video Art in the World", Rio de Janeiro / Brésil
The Kitchen, NYC / USA
FAR, "Seen Missing", Los Angeles / USA
Film/Video Arts, Membership Screening, NYC / USA
The Gass Station, "Art Mix - 1987", NYC / USA
RYO Gallery, "The 2nd Annual East Village TV", NYC / USA
The Katskill Center for Photography, "Waking Dreams", NY / USA

1986

Xenix Cinema, "Video from New York", Zurich / Suisse
The Alchemical Space, NYC / USA
Exit Art "Transculture - Transmedia", NYC / USA
Artreach Gallery, Columbus, Ohio / USA

Articles & Publications

Arts Video, Gabriel Villota, "A Case of Vision: Irit Batsry" Espagne / 1992
Women Artist News, Laura Hoptman
"Two Hands Writing and Erasing at the Same Time: The Video Work of Irit Batsry" NYC / 1988

Télévisions

ARTE, France, Allemagne et Europe / 1992
PBS, "Independent Focus", Channel 13, NYC / 1992
La Sept, France et Europe / 1991
PBS, "Independent Focus", Channel 13, NYC / 1990
PBS, "Independent Focus", Channel 13, NYC / 1989
PBS, "Independent Eye", KQED, San Francisco / 1988
Dutch Television, Amsterdam C / 1988
Manhattan Cable, Channel L, "Film/Video Artfest", NYC / 1988
PCTV, "Gallery #9", CA / 1987
Manhattan Cable, Channel L, "Video Spectrum", NYC / 1987
Manhattan cable, Channel D, "Cast Iron TV", NYC / 1987
CATV, Group W, "Night Light TV", NYC / 1986
"No TV", Visual Studies Workshop, Rochester / 1986
"AC TV", Columbus, Ohio / 1986
Manhattan cable, Channel D, "Cast Iron TV", NYC / 1986

Les installations vidéo



Chaque année, le festival Vidéoformes propose à quelques critiques internationaux du monde de l'art et de la vidéo d'exprimer au public leurs points de vue sur les installations vidéo et leurs réactions sur celles présentées à l'occasion des expositions .

Cette année, étaient invités :

- Stéphanie Moisdon : critique, programmatrice pour un collectif parisien indépendant et pour le Centre Beaubourg (France).
 - Maureen Turim : critique, historienne de l'art, enseignante en culture générale à l'Université de Floride (USA).
 - Sandra Lischi : enseignante de la vidéo à l'Université de Pise, organisatrice d'une "activité permanente sur la vidéo" Onda Vidéo (Italie).
 - Paul Willemsen : critique, directeur de la revue Andere Sinema, programmateur de cinéma et vidéo (Belgique).
- Le débat était animé par Daniel Martin.

en questions !

(Débat oral, en français, de critiques et de publics internationaux, la retranscription a tenu compte de certaines particularités linguistiques et conservé telles quelles certaines expressions des orateurs. D'autre part, seules les interventions relatives aux installations vidéo ont été retranscrites.)

Stéphanie Moisdon : "C'est sur la notion globale d'accrochage, sur la proposition initiale que je voudrais intervenir parce qu'elle me paraît aller dans le sens d'une régression ou d'un appauvrissement.

Je reste attachée à une notion, ou une utopie, ou une fiction, qui est que la vidéo a plus à voir et à apprendre de l'espace public, de l'espace de la rue, des galeries marchandes, des lieux de circulation ; qu'elle est en train de se rétrécir dans l'espace muséal ; et qu'il y a là de nouveaux enjeux qui ne me paraissent pas correspondre à la réalité des artistes et à ce qu'ils ont à communiquer.

Je pense que la vidéo a plus à voir avec un décrochage qu'un accrochage. Un décrochage au sens d'un programme régional par exemple : dans un programme télévisuel c'est un décrochage sur autre chose. Ça a plus à voir avec un trou, un manque, une absence, une percée, une traversée, qu'avec un clou. Je trouve qu'on met la vidéo au pied du mur et ça ne correspond pas à ce que j'attends ou que je considère être en droit d'attendre".

Daniel Martin : "Quand vous parlez de régression, qui est un terme tout de même sévère, vous voulez dire quoi exactement".

Stéphanie Moisdon : "J'ai peur d'une régression ; dans le sens : "essayer d'être vigilant par rapport à ce qui est en train de se produire." Je parle aussi de l'endroit d'une expérience qui est celle de travailler dans un musée où l'installation devient un enjeu et qu'on est en train d'essayer de faire rentrer dans les moules, dans les modèles de l'espace muséal. Avec toutes les contraintes de l'espace muséal. Je trouve ça très paradoxal parce que, ce que j'ai pu observer, c'est que l'installation vidéo sous toutes ses formes mettait considérablement en péril l'espace muséal. C'était toujours extrêmement difficile comme rapport, toujours extrêmement conflictuel. Rien ne marche la plupart du temps ; l'espace n'a pas été conçu pour ça. Le musée est conçu selon des modèles assez anciens - qui sont ceux de la peinture, de la sculpture -, et l'installation vient bousculer ça. La vidéo vient bousculer ce type de modèle, or

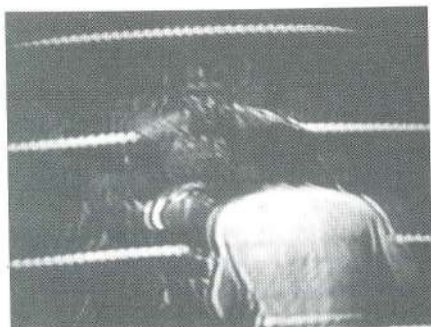
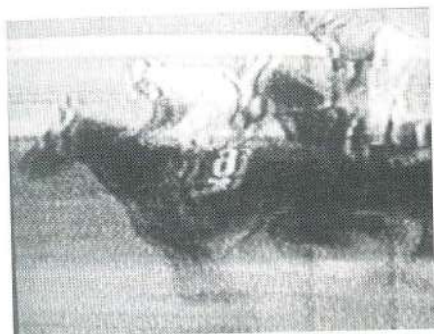
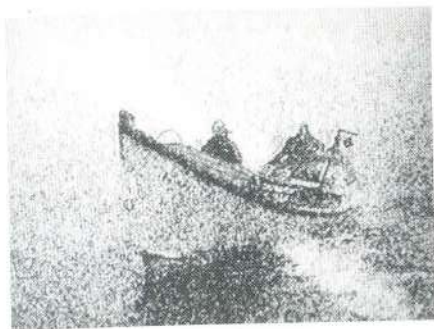
là, on est en train d'essayer d'éviter ce type de perturbation".

Maureen Turim : "Je suis très sensible à ce qui a été dit, mais je suis d'un autre avis. L'accrochage pour moi, est intéressant si ça implique un travail vraiment très intelligent sur l'image. C'est l'image - qui a beaucoup évolué - qui offre des possibilités. Je suis plutôt très minimaliste, par certains côtés, mais j'aime aussi les choses assez longues. Et j'apprécie l'idée d'accrochage parmi des possibilités et non comme la seule. Aux USA, je vois beaucoup de bandes d'étudiants qui veulent faire des vidéo clip à la MTV. Alors, voir quelque chose qui soit vraiment artistique, long, plus travaillé, avec les couleurs et l'espace d'une image plate, c'est très intéressant".

S. Moisdon : "C'est vrai que j'ai fait une déclaration un peu radicale mais c'est plus par rapport à une crainte qu'à une réalité. Je pense, en que l'accrochage est une notion importante, mais ce dont j'ai peur c'est que les artistes tentent de s'adapter à une notion de l'accrochage qui est prédéterminée ; et qui elle-même ne s'adapte pas aux oeuvres contemporaines. C'est une question de rapport entre l'espace et l'artiste ; et ceux qui commandent l'oeuvre : qui ont une certaine forme d'exigence ; qui essaient de faire rentrer, malgré tout, dans ce type d'exigence, les oeuvres de façon contrainte et forcée".

D. Martin : " Paul Willemsen, quand Stéphanie Moisdon dit qu'il y a un risque de régression est-ce que vous êtes d'accord ? "

P. Willemsen : "Je suis tout à fait d'accord. Je pense qu'il y a des oeuvres qui sont faites pour être accrochées - et ce n'est pas le cas de la vidéo ; parce qu'elle fait appel à la durée. Il y a des moyens, infographiques par exemple, d'accrocher des images vidéo : comme les tableaux de Roland Baladi. Là on est très proche de la photographie. C'est un instant de temps qui est secrété. Et là c'est quelque chose de très valable dans un espace d'exposition. Mais accrocher une installation



est une régression. La vidéo, c'est un micro système. Ce sont des êtres solitaires qui travaillent dans leur coin et qui ont des projets bien définis. A côté de la vidéo il y a l'industrie, il y a tout ce paysage médiatique avec ses prouesses techniques, les vidéo clip et ces n'importe quoi. Moi je vois la vidéo, comme un art expérimental comme le fût le cinéma expérimental il y a quelques temps, ou

les arts plastiques s'ils tiennent cette fonction : comme un contre mouvement. Où les artistes puissent intervenir dans des milieux (dans une gare, par exemple). Là on attaque vraiment quelque chose, là il y a un contrepoint. Là l'espace est pris en compte et n'est pas seulement pensé comme lieu. Un lieu d'exposition implique le temps - et il y a des durées dans la vidéo - et le volume : et ici tout est anéanti, si je peux dire. Dans ce sens là j'ai des problèmes avec l'enjeu".

M. Turim : "Le musée est aussi un lieu. Il est important d'intervenir là. Beaucoup de musées aux USA, sont maintenant consacrés à la vidéo - soit à des bandes, soit aux installations. Et ça a beaucoup changé le regard des gens sur les musées".

S. Moisson : "Oui mais le musée est un lieu possible. Il doit pas absorber tous les autres lieux. Or le projet initial de la vidéo - mais pas seulement de la vidéo, d'énormément d'artistes qui travaillaient sur l'espace public - c'était d'ouvrir tous les possibles ; et en ce moment il y a un renversement de tous ces possibles à l'intérieur d'un seul axe".

M. Turim : " Je crois que les mêmes artistes font les deux. Des installations dans les musées, et dans les gares, ou ailleurs".

S. Moisson : "Oui, mais c'est très marginal, en tout cas en France. Ça se produit peut-être beaucoup plus aux USA".

D. Martin : "Et alors ce que vous souhaiteriez c'est qu'un festival comme celui-ci soit l'occasion de sortir plus la vidéo ? De la présenter, plus, dans les lieux étranges, surprenants, dans des lieux de passage, dans des lieux de vie ? "

S. Moisson : "Non, pas obligatoirement de cette façon. Les images qu'on voit ici contiennent tous ces lieux, toutes ces destinations, toutes ces origines. Ma réaction portait sur la provocation, le titre provocant d'"accrochez moi ça", qui est une façon d'imposer d'autorité l'accrochage. C'était fait

aussi certainement pour réagir de façon provocante.

Sandra Lischi : "Moi, j'ai été fascinée par l'idée qu'on puisse avoir des tableaux qui sont des tableaux en mouvement. Je trouve que c'est quelque chose qu'on ne peut pas critiquer, par principe, parce que ça existe. Et peut-être qu'avec la technologie, les écrans plats... Il deviendra possible, de ne pas le voir seulement dans le musée mais aussi chez soi. Cela dit, on se trouve dans une position un peu forcée face à ce type d'oeuvre. Presque toujours - je parle de ce qu'on a vu ici - on est forcé d'être dans une position classique de spectateur : la position parallèle au tableau ; une position qui ne bouge pas. Il faut se mettre face à l'oeuvre. On n'entre pas dans l'oeuvre. C'est vrai que face à l'oeuvre de Timothy Binkley on danse un peu, parce qu'il faut placer son image dans le tableau ; c'est vrai que face aux portraits de Joan Logue on bouge, on tape du pied pour voir si le visage s'anime. Mais, en général, je trouve qu'il ne s'agit pas vraiment d'installation. Ce sont plutôt des tableaux, des objets, des sculptures. Mon idée de l'installation est un peu différente. Je pense que ce devrait être une sorte de dépassement de la représentation classique, soit photographique, soit cinématographique, soit picturale.

Je trouve qu'on devrait penser plutôt à des espaces où on entre, où on est complètement déplacé, où on est entouré d'images, où on trouve vraiment un spectacle qui va au-delà de ce que la peinture nous a appris, de ce que la photographie nous a appris, de ce que le cinéma nous a appris. Alors, l'idée d'accrochage, ça me plaît, j'aimerais bien avoir des tableaux en mouvement chez moi, ce n'est pas quelque chose que je voudrais éliminer - mais je trouve que c'est quelque chose qu'on a déjà appris, en quelque sorte, dans notre culture, tandis que la vidéo devrait servir, aussi, artistiquement, à dépasser les limites, à aller au-delà. Et j'ai l'impression que l'idée d'accrochage nous laisse un peu dans une position qu'on connaît déjà, qu'on a déjà connu".



P. Willemsen : "Je voudrais dire aussi, que, quand on voit l'exposition de cette façon, tout est placé à la hauteur de la vue, comme dans les expositions classiques. Par exemple, la notion du son n'est pas prise en compte, sauf l'installation des Nyst. Quand on parle de vidéo, on parle d'audiovisuel, et le deuxième aspect n'est pas là. Le format également : ce sont des formats de salons qu'on peut accrocher chez soi, dans la chambre. Par exemple Paik a fait des surfaces, mais ce sont des surfaces de 20 m de hauteur. C'est quelque chose qui transgresse et ici il n'y a rien qui transgresse. C'est pour ça que les pièces sont réduites à quelque chose d'ancien".

M. Turim : "Mais tous ces avis sont ceux de pays où il n'y a pas de télévisions dans la rue. Aux USA et au Japon, il y a des télés dans la rue, des grands écrans où on peut tout voir. Et cela n'implique pas forcément un grand changement ; ça entre seulement dans le commerce d'une façon beaucoup plus nette que ce que font les artistes avec les musées. Et je crois que c'est un peu naïf de penser que le fait d'être littéralement très grand, dans la rue, peut changer les choses.

P. Willemsen : "Pour citer Serge Daney il faut distinguer l'image du visuel. Le Japon a une culture qui réifie l'image. C'est une culture hyperréaliste, une culture hypercapitaliste aussi - les deux vont très bien ensemble. Mais cette image là, c'est quelque chose de dérisoire. Et pour citer Daney, encore, et Godard aussi : l'image c'est une

rencontre de deux forces. Il y a une altérité dans l'image. Ces images du Japon sont des images en boucle, c'est du court-circuit ! Il n'y a pas d'altérité ! Et toute la sphère de la communication qu'on vit actuellement avec tous les satellites, tous les média qui nous entoure, c'est comme une seconde peau qui colle à votre corps. Il y a des choses qui peuvent aller contre cela, comme un contre mouvement : c'est la fonction de l'art expérimental, la fonction des vrais artistes. C'est la fonction de tous les arts, de produire de l'altérité, de la signification. Par exemple, l'installation de Dominique Belloir, n'est pas désagréable à regarder - mais ça sert à quoi ? - les japonais font la même chose dans les supermarchés, dans leurs maisons. Ils ont des images de montagnes enneigées. Mais ça ne produit pas d'altérité".

D. Martin : "Une question sur l'intervention de Stéphanie Moisdon ?"

(dans la salle) : "Non, un point de vue par rapport à la globalité du thème. Je ne suis pas tout à fait d'accord avec ce qui est dit concernant le thème des installations, car pour moi, d'un certain point de vue, "accrochez moi ça !" n'est pas du tout une régression.

Le décrochage est quelque chose qui me paraît correspondre à une espèce d'idée dominante actuellement. Vous allumez votre télévision, sur les trois chaînes on vous dit qu'il faut décrocher de la drogue, de l'amour pour ne pas attraper le Sida ; vous descendez dans la rue vous voulez téléphoner, qu'est ce qu'il y a d'inscrit dans la cabine téléphonique : décrochez ! Je dirais que le décrochage c'est l'art du téléphone et l'accrochage se serait peut être l'art de la vidéo. D'autant plus que j'ai un peu l'impression, qu'en règle générale, la vidéo, quand elle reste au sol, a tendance à s'enliser. Cette idée d'accrochage j'ai l'impression que c'est donner un petit coup de pouce pour que les installations vidéo commencent à décoller, à monter un peu dans les airs. A la question du mur et la question de l'espace qui a été évoqué tout à l'heure, c'est vrai que, mettant une installation

vidéo accrochée au mur c'est réduire l'espace, mais réduire l'espace, je dirais, dans son degré zéro. Et là ça commence à devenir intéressant. D'autant plus que le mur devient, à ce moment là, le dos de l'image ; que cette image a tendance à faire implorer le mur. L'image nous permet de percer le mur. Justement, si on fait allusion à cette très belle installation de Dominique Belloir "la scénographie d'un paysage", je trouve qu'il y a là transgression du mur, puisque, pour une fois, on peut avoir un horizon. Même en regardant un mur ! Et je pense à l'installation de Joan Logue qui nous invite à nous approcher du mur ; on s'approche du mur, comme si on voulait écouter le mur murmurer. Et si on s'entend bien avec ce mur, l'image se met à sourire. C'est tout de même assez extraordinaire de faire sourire John Cage. Je ne trouve pas que ce soit une régression que d'avoir partagé cet instant. Et je dirais que ce n'est pas des installations qui concernent le mur mais peut être des installations qui concernent l'amour".

D. Martin : "Madame, vous vouliez intervenir ?"

(dans la salle) : "Je suis Dominique Belloir, l'auteur de "scénographie d'un paysage". Je voulais dire plusieurs choses, d'abord que ..."

D. Martin : "...Peut être qu'à ce moment là on pourrait avoir tous les avis des critiques et ensuite vous pourriez intervenir ..."

M. Turim : "...Non, non, laissez la parler".

Dominique Belloir : "Je pense qu'il faudrait mentionner comment ces installations ont été rassemblées. Je crois que c'est parti d'une idée de Jean-Paul Fargier qui voulait réunir des installations ayant une référence avec l'accrochage et la peinture. Je ne suis pas toujours d'accord avec ses idées ; pour cette occasion je trouve que c'est une idée pleine de tendresse en fait. En ce qui me concerne, il m'a demandé de ressortir - si je puis dire - "scénographie d'un paysage" qui date déjà de 85. J'ai commencé à faire des photos pour

ce paysage en 82, pendant 3 ans : je veux dire par là que je n'ai pas laissé ma caméra enregistrer un jet d'eau ou une fontaine publique, comme un interlude, comme peut le mentionner... je ne sais plus votre nom... Comme font les japonais je crois. Je dois dire aussi que j'ai écrit en 81 un livre sur les débuts de la vidéo et que je me suis longuement étendue sur la vidéo avec participation du spectateur que ce soit Peter Campus ou tous les artistes américains ; donc je connais ça parfaitement. J'ai rêvé aussi en 70 de sortir la vidéo dans la rue, dans le métro, au BHV etc.... J'en suis un peu revenue. J'ai fait depuis un retour à l'histoire de l'art. Je suis étonnée, par les réflexions qui me semblent totalement naïves et même très anciennes, enfin qui me semblent très datées des années 70. Croire que la modernité c'est multiplier l'image, faire des grands formats, de la sortir dans les lieux publics, pourquoi pas. Mais on peut aussi faire une réflexion sur l'échelle, sur le rapport entre l'image arrêtée et l'image en mouvement, les rapports entre vidéo et photo, c'est un domaine quand même très riche... C'est une première réflexion que je voulais faire".

D. Martin : "Est ce que sur cette notion de naïveté, de retour sur le passé, vous voulez répondre - vous parlez de régression en fait toutes les deux, mais d'une manière totalement différentes ?"

S. Moisdon : "C'est possible qu'il y ait un retour en effet aux projets des années 70, et je ne crois pas que ce soit par naïveté. Je crois que c'est aussi parce qu'on est dans une impasse. Ça regarde un contexte beaucoup plus large. Moi, le projet de l'espace public ne me paraît pas être, ni vain, ni résolu. Quand je regarde des oeuvres de Vito Asconci ou de Dan Graham je continue à trouver ça extrêmement significatif. Je pense qu'il y a beaucoup d'artistes aujourd'hui, et assez jeunes, qui continuent d'imaginer pouvoir travailler sur ces notions là. Mais de la même manière que je pense que la vidéo n'est pas réductible à l'espace du musée, elle n'est pas non plus réductible à l'espace public. C'est simplement essayer d'imaginer que tout soit

envisageable. Je disais que ce n'était pour moi pas uniquement la cimaise ; mais ça peut être aussi la cimaise, ça peut être aussi le mur. Je voulais que ce ne soit pas univoque, pas totalement unilatéral. Et... bon, c'est tout. Je crois que c'était essayer d'envisager un espace élargi".

D. Martin : "Est ce que Paul Willemsen, Sandra Lischi vous voulez intervenir une nouvelle fois sur cette notion, répondre à Dominique Belloir ?"

S. Lischi : "Très simplement, je veux dire que le domaine de l'art, de l'art vidéo, est totalement libre. J'apprécie chaque type d'effort qu'on fait pour réfléchir sur l'image. Ce que je voulais dire c'est que mon idée d'installation n'est pas celle-là. Ça, c'est de la peinture vidéo, mais ce n'est pas l'idée que j'ai de l'installation. Et quand je réfléchis à ce que l'installation peut devenir - qui n'est pas, mais qui peut devenir - mon imagination va plutôt dans le sens d'un grand théâtre. Quelque chose qu'on peut partager avec d'autres gens, qui n'est pas isolé, qu'on ne regarde pas tout seul, mais comme une énorme potentialité de spectacle qui mélange tous les arts. Même la peinture, là je suis d'accord. Mais dans un projet plus global. C'est mon idée, ce n'est pas une critique sur des oeuvres ou des gens qui font un autre type de choses".

P. Willemsen : " Pour moi aussi, l'installation peut prendre différentes formes, mais c'est un art de la scénographie. Ça implique le volume et le temps. Ce sont des choses importantes. Je n'ai pas de problème avec la surface mais il y a beaucoup d'autres choses".

M. Turim : " Il y a quelque chose qui m'intéresse beaucoup dans le travail de Dominique Belloir, c'est la similarité avec le travail de Mary Lucier. Ce sont des installations très différentes mais qui portent sur le fait que, maintenant, avec les appareils qu'on a, on peut vraiment travailler une image avec clarté, avec des changements très lents, et, imperceptibles, qu'on ne pouvait faire il y a

vingt ans. Comme historienne de l'art, je suis très intéressée par la notion de paysage. Dans ce travail, il y a un effort pour éliminer toutes les marques, pour trouver ce que peut dire une image de la nature. Dans le travail de Mary Lucier, c'est un autre parti pris, en dehors de la technologie mais la comparaison est intéressante entre une nature intacte et une nature gâchée. Je crois qu'on insiste un peu trop sur une voie pour la vidéo, un parti pris qui peut réduire ce que plusieurs artistes peuvent apporter".

D. Martin : "Sandra Lischi, voulez-vous intervenir sur l'installation de Dominique Belloir ?"

S. Lischi : "Je la connaissais déjà, même si je crois que Dominique Belloir a fait des changements pour l'occasion. C'est un paysage en mouvement c'est vraiment comme une fenêtre qui bouge où on peut voir. Ça me touche, c'est un regard plein de nostalgie, de tendresse. Mais je trouve que c'est quelque chose qu'on voudrait plutôt garder à la maison".

S. Moisdon : "Moi, j'aime bien l'idée de pouvoir assister à cette succession d'instantanés à peine perceptibles où il n'y a pas d'interruption, pas d'arrêt, pas de rupture, que ce soit éternisé. Simplement, cet encadrement, je trouve que ça limite la notion d'infini. J'ai été frappée par l'importance du cadre, que je trouve limiter le projet poétique de l'image".

D. Martin : "Une question dans la salle ?"

(dans la salle) : " Je trouve que les critiques sont un peu réducteurs vis à vis des artistes, que vous leur laissez peu de liberté et puis que vous êtes contradictoires. Tout à l'heure "il faut qu'ils aillent dans la rue", maintenant : "il faut les mettre au mur et plus dans les musées". Alors, il faudrait quand même être un peu logique. Ce n'est pas parce que Nam June Paik fait une montagne de 20 m de haut d'écran vidéo que ça a une importance plus grande que la toile vidéo de Dominique

Belloir. Je crois que ce qu'il y a à dire, il faut le percevoir et pas voir ça dans un lieu plus que dans un autre. Et c'est ça la liberté de l'artiste quand même".

(dans la salle) : "Je voudrais ajouter qu'elle a un très beau cadre et je ne vois pas pourquoi il faudrait le critiquer. Si j'avais eu la possibilité d'en mettre un comme ça je l'aurais mis. Je ne vois pas pourquoi il faudrait donner une définition de l'installation vidéo parce que c'est toujours réducteur de définir les choses. Et je suis d'accord avec l'intervention du Monsieur de Marseille, il y a un côté généreux dans la proposition de Jean-Paul Fargier et que ce serait dommage de passer à côté".

(dans la salle) : " Et puis c'était UNE proposition, il ne faut pas généraliser à partir d'une proposition".

S. Moisdon : " Mais il n'en est pas question, il n'est pas question de généraliser. C'était une proposition qui était aussi provocante. Et c'est aussi la liberté du critique d'intervenir par rapport à ce type de proposition".

(dans la salle) : " Parce que, tout compte fait, vous parlez de Dan Graham, mais où est ce qu'il expose Dan Graham ? Dans les musées. Dans les galeries. Il n'expose pas tellement dans la rue que je sache".

S. Moisdon : " Il a fait des pavillons, il est architecte aussi".

(dans la salle) : " Oui, mais il faut voir la réalité des choses, est-ce que..."

S. Moisdon : " Mais c'était un exemple".

(dans la salle) : "... Est-ce que la SNCF propose beaucoup aux artistes d'aller faire des installations dans les gares, dans les métros ? Les possibilités techniques aussi, enfin ! vous savez ce que c'est une installation".

P. Willemsen : " C'est simplement un exemple de ce que pourrait être la tâche d'un

artiste. Bien sûr, il y a d'autres possibilités pour les artistes. Ça ne doit pas être des gens qui font des commentaires sur la société tout le temps. Mais, par exemple ici, puisqu'on parle de Dominique Belloir, je me rappelle qu'en Belgique on pouvait le capter le programme de Sky Channel où il y avait "Landscape Channel". Pour moi, c'est de cet ordre là, il y a un cadre et il passe des paysages dedans, les images varient mais il n'y a pas de dimension métaphysique ou contemplative là dedans. J'aime beaucoup la peinture romantique, les paysages de Friedrich, je suis un grand amateur, mais là il y a une dimension spirituelle, un point de fuite ; il y a quelque chose dedans".

(dans la salle) : " Oui, mais ça c'est ton avis à toi".

D. Martin : "Oui, mais, ce que je vous demanderais... Vous avez quatre personnes qui sont en face à cette tribune, en tant que critiques ; ils sont là pour donner leur avis, donc je vous demanderais de leur laisser au moins cette liberté minimum : pouvoir exprimer leur avis".

(dans la salle) : "Oui mais qu'on laisse aussi aux artistes la possibilité de liberté, c'est ce que je voulais dire".

D. Martin : "Un travail critique, c'est l'application d'un discours sur une oeuvre. Jusqu'à maintenant, je ne pense pas qu'ils aient empêché qui que ce soit d'exprimer quoi que ce soit. Ils ont émis un certain nombre de réserves ce qui est parfaitement leur travail, c'est pourquoi ils sont à cette tribune tout de suite. Par contre, il y a une chose que vous avez dite, et si j'avais été à leur place j'aurais réagi, vous avez dit qu'ils étaient en contradiction avec eux mêmes - vous avez peut-être envie de répondre ? "

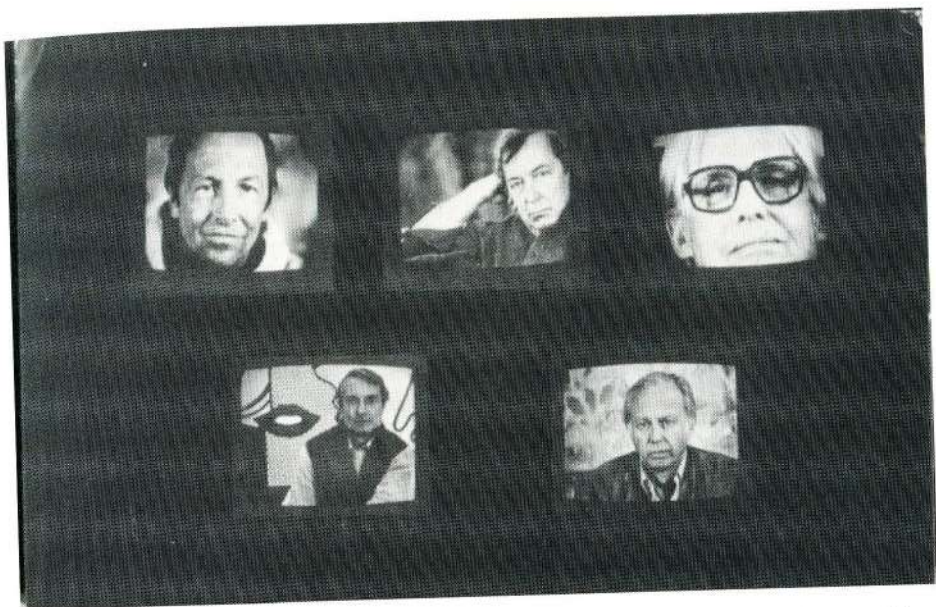
S. Lischi : "Si je dois répondre là dessus, je dois dire que j'ai beaucoup de respect - je suis sincère - pour tous les artistes qui ont exposé ici. Ce n'est pas là la question. J'apprécie beaucoup leur travail. Mais comme il s'agit

d'un festival qui s'occupe beaucoup des installations, qui propose au public une réflexion sur l'installation à travers les oeuvres qu'il commande ou qu'il expose, je dirais très simplement - moi aussi j'ai ma liberté en tant que critique - que ce n'est pas à cela que je pense, pour le futur. Pour moi, l'installation va plutôt dans le sens d'un art total, qui met ensemble plusieurs arts. Ce qui n'empêche pas les artistes d'exprimer leur sensibilité. Et pour moi cela ne correspond pas forcément à la grandeur d'une oeuvre mais peut-être plus à la complexité d'un projet, qui entraîne plusieurs disciplines et plusieurs arts. Quant à la question de la maison c'est pas une contradiction. C'est pour moi une vision personnelle que ce soit exposé dans un musée, ou dans une maison. Je ne veux pas imposer à un artiste où exposer".

Dominique Belloir : "Je voulais dire que, cette bande est terminée depuis 10 ans ; elle a eu l'occasion d'être montrée, sur grand écran avec télé projecteur. Elle n'est pas destinée à être montrée toujours dans un cadre doré. Je l'ai renouée il y a à peu près 15 jours dans une version à partir de toutes mes diapos. J'ai fait cette version en bêta numérique, pour pouvoir justement la projeter à l'occasion. Mais c'est dans le même esprit de ce que j'avais fait il y a 10 ans. Je voulais aussi rajouter que j'ai fait cette bande par plaisir. Cela m'a fait énormément plaisir de retourner devant ce paysage pendant 3 ans, de prendre des photos, et de faire ce travail en régie vidéo. C'est la bande qui m'a fait le plus plaisir. Elle ne m'a pas faite souffrir, alors que beaucoup d'autres bandes, par l'intensité du travail qu'elles demandaient ont été difficiles à faire, physiquement, nerveusement. Tandis que celle là a été une source de plaisir. C'est déjà quelque chose".

D. Martin : "Merci. On peut passer à un autre installation, je vous laisse..."

S. Moisdon : "Je voudrais parler de l'installation de Joan Logue pour étayer un peu..."



D. Martin : "... et bien vous avez la parole".

S. Moisdon : "... ce que je disais tout à l'heure ; et c'est un point de vue très personnel. J'aime énormément les portraits de Joan Logue, en terme général. Tous les portraits de 30' qu'elle a fait. Je trouve qu'ils ont une réelle densité, qu'ils font la synthèse d'une personnalité avec une économie de temps et de moyen incroyable. J'ai toujours beaucoup aimé le projet qu'elle avait d'en faire, avec ironie, des espèces de spots, de moments publicitaires qui ne vendaient aucune marchandise. Là, dans le cadre de cette installation, je n'y ai pas exactement retrouvé ce que j'aime chez elle. Parce que cette notion d'interactivité - en tout cas de condenser dans un espace tous les points de vue possibles - me paraît être essentielle. Mais elle est là avant même qu'il y ait l'outil interactif. Quand on voit les portraits de Joan Logue à la télévision ou sur un moniteur, il y a cette possibilité ; elle laisse un espace, une marge, de manière à ce qu'on puisse avoir tous les points de vue possibles, que toutes les formes d'individualité puissent se caler devant ces images.

Pour moi cette installation n'est pas très probante par rapport à son travail".

D. Martin : "Maureen Turim, vous voulez intervenir sur cette installation de Joan Logue ?"

M. Turim : "Oui, j'ai beaucoup aimé. J'aime les installations interactives parce que c'est très bien pour les spectateurs ; surtout pour les enfants. L'endroit a été visité par pas mal d'enfants et je crois que c'est très bien pour eux d'avoir quelque chose d'actif. J'ai été aussi très touchée parce que j'ai connu John Cage, et de le voir encore là, c'est émouvant. Mais je dois dire que j'ai été agacée par son intervention dans la revue ; par rapport à ces artistes elle est très... C'est une sorte d'Hommage aux Dieux que je n'ai pas aimé du tout, surtout de la part d'une jeune femme. Et je dois détacher ces portraits de cet aspect là : rendre aux artistes, par un autre média, cette sorte d'hommage religieux".

D. Martin : "Paul Willemsen souhaitez vous intervenir sur Joan Logue ?"



P. Willemsen : "Pour moi, aucune installation n'avait d'intérêt. Il faut faire le procès de toutes. Et si je dois en jeter une, c'est "Watch Yourself" de Timothy Binkley. Il n'y a aucun commentaire sur l'art. C'est une espèce d'interactivité jouet qu'on peut installer dans une foire, n'importe où, dans un supermarché".

M. Turim : "Oui, c'est ça !"

P. Willemsen : "Je ne vois pas l'intérêt".

M. Turim : "J'aime aussi cette interactivité de foire, je crois que c'est drôle".

P. Willemsen : "Oui, mais il faut aller à la foire ! Les oeuvres d'art doivent avoir une autre fonction que celle de jouet". Pourquoi déconstruire de cette façon assez ridicule des oeuvres d'art, qui sont des chefs d'oeuvres ; c'est un jeu !"

M. Turim : "Oui, c'est un jeu".

P. Willemsen : "Bien sûr l'interactivité implique l'aspect ludique, mais l'interactivité, c'est une situation. On ne peut plus parler d'image dans ce sens là. Parce que la personne qui est dans l'interactivité est impliquée dans ce qu'on peut appeler "la situation". C'est un autre statut d'image. Mais ici il n'y a pas de commentaires sur l'histoire de l'art. Pourquoi prendre ces toiles là ? On pouvait prendre d'autres choses aussi. On pouvait prendre la Tour Eiffel et mettre des gens à la pointe. C'est la même chose".

M. Turim : "Non. C'est un travail sur le regard par rapport au tableau. Et qui reprend un peu celui de Juan Downey. C'est une mise en jeu - par rapport au miroir, au regard et aux fenêtres. C'est un travail léger ; et drôle. C'est tout".

S. Moisdon : "Dans cette installation, l'idée qui me plaît, c'est l'idée de l'appropriation, la façon de s'insérer, de s'infiltrer dans l'image de l'autre. Là, malgré tout, il pourrait y avoir un effet d'altérité. Il y a quelque chose d'un petit peu irrévérencieux par rapport à des oeuvres totalement statufiées ; et qui consiste simplement à venir interférer, venir parasiter. Le parasitage, je ne suis pas contre, et loin de là. Cela pourrait être de l'ordre de certaines bandes qui travaillent sur des images récupérées - et là la récupération se fait dans l'autre sens. C'est une idée qui me plaît bien mais dans sa réalisation, dans l'image elle-même, il y a un degré qui n'est pas dépassé".

P. Willemsen : "Pour moi, c'est "l'image

comme destin viral". Comme à la fin de l'histoire de la modernité tout se dégrade en terme de choses virales. C'est un peu ça. On se met dans un tableau, sans tenir compte de la spécificité de tout ce que ça implique. C'est dans le vide en fait. C'est une sorte de conscience - qui est typique de notre temps - qu'on pourrait appeler "Hollothrope". Présent, passé, futur tout peut se vivre dans le présent ; il n'y a plus de repères de temps et d'espace. Ça flotte. Mais ça ne crée pas le temps, ça ne crée pas de signification. Et c'est quelque chose que je regrette".

D. Martin : "Sur ces notions là, interventions, questions, remarques dans la salle ? "

(dans la salle) : "Bon, il faut essayer de ne pas être trop sérieux. Si la notion de jeu intervient dans une installation, c'est amusant. Pour cette installation là, franchement, je me suis amusé à me faire photographier dans différents tableaux. Les images n'apparaissent pas n'importe où. La plupart du temps ce sont des tableaux où il y a des miroirs. Il y a de belles femmes nues, aussi - ça me plaisait d'avoir mon portrait près d'une belle femme nue. Donc on peut rigoler. L'art ça peut être un jouet. Si on commence à critiquer le jouet, ou à dire que si c'est un jouet c'est pas de l'art, alors là on est parti Pfff... C'est un peu triste".

D. Martin : "D'autres remarques ? "

(dans la salle) : "A première vue, il y a une opposition entre les deux continents. On a l'impression que sur le continent européen on a affaire à une réflexion qui a déjà eu lieu aux Etats Unis. On a l'impression qu'en Europe on veut définir une ligne directrice et qu'il ne faut pas en sortir. Et Madame, qui vient des Etats Unis, on a l'impression qu'elle a une bienséance un petit peu exotique. Vous avez l'air d'avoir apprécié ce qui a été présenté ici, et la question que je me posais c'est : est-ce que c'est sincère - entre parenthèse - ou est-ce que c'est une vision exotique d'une américaine qui vient en France, et qui apprécie

parce qu'à la limite on a l'aspect exotique".

M. Turim : (large sourire) "C'est surtout qu'aux Etats Unis on travaille sur des questions très politiques, dans la vidéo : j'apprécie ça aussi. Mais, cela m'a beaucoup frappé pendant les projections des bandes vidéo, j'ai très peu vu de visages des minorités (ni noirs, ni arabes) ni marginaux. Ce n'est pas comme ça aux Etats Unis en ce moment. Parce qu'aussi quelques critiques insistent beaucoup sur le fait que tout doit être comme ça. C'est le côté triste. J'ai parlé avec pas mal de gens ici, de Marilyn Riggs. Et j'ai été très frappée du fait qu'il ne soit pas du tout connu en France. Il vient de mourir. C'était un grand vidéaste noir américain qui a fait plusieurs choses très intéressantes et a eu une vie très très courte, à cause du SIDA. Aux Etats Unis, on travaille sur ces questions. J'ai trouvé pe bandes comme ça, ici. La bande de Jean-Luc Lagarce, par exemple, rencontrerait un grand intérêt aux Etats Unis".

D. Martin : "Avant de conclure... oui ? "

Gianni Toti : "Avant de conclure, une question de méthode dans cet échange d'opinion entre un panel de critique et le public. Je suis un peu, préoccupé - je le dis franchement - de cette manière télévisuelle de transformer un débat possible en une série de petites questions qui me rappelle beaucoup notre terrible Corrado Aujas qui essaye d'imiter l'autre terrible Pivot. Et je me suis senti ici comme face à ces personnages qui demandent des choses avec un langage qui est celui de tous les jours, mais qui implique une certaine manière de contraindre - sans vouloir imposer - mais de contraindre les gens à répondre selon des catégories de rapport avec les oeuvres. C'est à dire : si quelqu'un demande "qu'est ce que vous aimez ? " "qu'est ce que vous préférez dans cette oeuvre ? dans cette autre oeuvre ? " "qu'est ce qui vous plaît ? " "quel est votre goût ? " etc..... Ça semble une question absolument objective. Parce que c'est intéressant de savoir ce qu'aiment Maureen, Sandra et les autres. Mais ça implique une attitude vis à vis des

oeuvres d'art qui est fondée sur le plaisir personnel, les goûts. Tandis que je pense qu'il faudrait vraiment sortir de ce rapport. Les oeuvres ne sont pas des oeuvres à consommer plus ou moins avec une participation de goût personnel, mais il faut surtout essayer de comprendre pourquoi ces oeuvres là ont été faites, et pourquoi ça implique même des idées à propos d'un certain arc complet des oeuvres. Quand on parle de formules de ce type là "qu'est ce que vous pensez de l'interactivité ? " par exemple ; ou des jeux, s'ils sont sérieux ou pas, ça implique une idéologie déjà préformée qui implique une série de réponses, et qui implique une manière de répondre : question de méthode.

L'interactivité : bon, tous les journaux, tous les directeurs généraux de la télévision du monde et les patrons des industries qui essaient de vendre une fausse ou pseudo interactivité, parlent d'interactivité. Je pensais que chez nous, on ne parlait plus de ces choses là - parce que c'est faux. L'interactivité a toujours existé dans les rapports entre les oeuvres d'art et le public. Même le public qui ne touche pas l'espace pour faire bouger une image interactive : parce que si le public ne répond pas aux oeuvres d'art, je ne sais pas pourquoi on fait des oeuvres d'art. Le public c'est le destinataire, c'est celui qui doit terminer l'oeuvre commencée par les auteurs ; et les auteurs sont des machines à penser. Penser, pour moi, c'est le maximum du jeu. Mais, le jeu linguistique de Wittgenstein, ce n'est pas la même chose que le Vidéo Game. Cela me rappelle lorsque la RAI m'avait demandé de participer à une discussion sur les raisons pour lesquelles moi, j'étais encore athée. J'ai répondu : mais je voudrais savoir pourquoi vous croyez encore ? C'était évidemment de manière idéologique préformée, qui impliquait de rentrer dans un jeu linguistique - un jeu linguistique dans le sens Wittgensteinein. C'est la manière télévisuelle de conduire le public face aux critiques ; ou aux gens appeler à répondre face aux caméras et face au public devant sa télévision. Je m'attendais à ce que ces quatre personnes fassent des interventions complètes, totales,

autonomes, sur le phénomène de vie d'une installation ; mais sans parler de l'appareil, de la technologie ni du devoir ou de la déontologie de l'espace etc... mais des valeurs.

Par exemple, de l'oeuvre de Dominique Belloir, j'aurais voulu des interventions, non pas sur la question de savoir s'il faut mettre ici ou là, dans les métros ou dans les avions, mais sur des valeurs de peinture en mouvement qu'il y a. Parce que là c'est de la peinture impressionniste. Il faut la discuter sur ce plan là. Alors qu'on discute dans ces catégories imposées de la méthode télévisuelle.

Par exemple, certaines oeuvres laissent au public une certaine liberté d'espace et de temps de réflexion. Et c'est bien ça. Mais il y a des oeuvres qui, au contraire, agressent, et qui pensent que dans l'agression, il y a l'espace pour penser. C'est une méthode. Ce n'est pas une polémique envers qui préfère les oeuvres de 2 mn ou 3 mn ou des passages de 30'. Ce sont des choses différentes qu'il faut comprendre. Pourquoi on fait une oeuvre d'un bombardement continu, vertigineux, de 2 heures, et d'autres font 30'. Pourquoi on travaille 6 mois ou une année pour faire des choses de 30' ou 1 minute. Ce sont des concentrations liées à des machines, à des logiques. Tout cela implique des réflexions pas des petites réponses. Ça c'est un morcellement de la pensée. Il faut s'entendre : qu'est ce que c'est un jeu ; qu'est ce que c'est parler sérieusement ou s'amuser, ou penser. Dans le monde on produit des choses pour s'amuser, des choses pour penser. Je m'amuse aux choses pour penser, je m'ennuie aux choses pour s'amuser. Alors il faut se décider à être d'accord sur un certain Corpus de mots. Il faut être d'accord sur certaines choses qui sont des conquêtes de l'esprit critique. Sur la vie des installations nous sommes au commencement de certaines choses. Là c'est bien d'entendre ce que chacun de nous veut de cette nouvelle manière d'agencer la pensée dans l'espace, de ce qu'elle peut impliquer dans le développement d'une lutte pour la liberté des arts ; et pas pour imposer telle ou telle solution.

D. Martin : "Je me permettrai une réponse. Je trouve parfaitement intéressante votre intervention simplement il est question ici d'une Tribune des Critiques, ce qui exige une certaine rapidité. Il y a d'autres formes, d'autres genres d'exercices qui sont des séminaires, des séances de réflexion etc... Où la notion de temps est toute à fait différente".

S. Moisdon : "Moi, je suis entièrement d'accord avec ce que vient de dire Gianni Toti. Ce type d'intervention est toujours extrêmement frustrant. Moi, il y a surtout des questions que je me pose, pour lesquelles je n'ai pas de réponses et en particulier par rapport à l'installation vidéo. Il y a une conquête qui est celle de la recherche sur la sculpture, sur le volume, sur l'espace, sur la masse. Et je me suis rendue compte que les sculpteurs n'intervenaient plus dans les débats, qu'ils n'étaient plus présents - ou si peu - dans les musées, que la sculpture avait été mise au placard, alors qu'il y a un enseignement, un héritage important. Cette distinction que revendique certains sculpteurs, comme Toni Grant par exemple, entre installation et sculpture, me paraît assez essentielle, et qu'on a encore énormément de choses à apprendre de la sculpture.

C'est ce que vous souleviez, cette espèce de forme d'amnésie progressive dans la théorie et dans la critique et c'est ce à quoi on participe globalement. Je n'ai pas de réponse par rapport à ça - parce que je ne suis pas historienne d'art. Par exemple il y a des expériences "participatives" dans un espace où il y a des sculpteurs qui est tout aussi importante que l'outil interactif dont on bénéficie aujourd'hui".

M. Turim : "Sur les avis personnels par rapport à la critique et la théorie. Lorsque je prononce un avis personnel ce n'est pas comme une vérité. Le point de vue du critique se place dans un cadre qui comprend les rapports entre la pensée, la vision et les oeuvres. Dans ce cadre là, il est bon de discuter les oeuvres et de faire plus que les critiquer de façon positive ou négative".

D. Martin : "S'il n'y a plus d'autres interventions, je vous propose de conclure, à l'heure de l'apéritif, moment des rencontres informelles qui risque d'être très très riche. Merci à Sandra Lischi, Maureen Turim, Paul Willemsen et Stéphanie Moisdon, d'avoir participé à cette tribune.

ART VIDEO DANSE

" Le P'tit Bal perdu "

4 ' 1993-Compagnie DCA-/Arcanal/Canal+.
Une vidéo danse, réalisée, chorégraphiée, interprétée par
Philippe Découflé

Quand le langage des sourds-muets s'emballa, est plus éloquent que les mots...sur fond d'accordéon de bal musette; le signe chorégraphique se déchaîne, nous capture ! La dernière et géniale " Découfflerie " -vous avez dit pléonasme ? - se distille d'après la chanson de Bourvil : " C'était bien ". Et c'est bien cette impression d'intense satisfaction, de satiété qui se dégage après la vision de ce petit bonheur perdu sur fond de notes nostalgiques.

Philippe Découflé, chorégraphe et en même temps réalisateur de ses propres films (Caramba-Codex-Triton) excelle dans le genre petites pièces courtes, tranches de vie, comme " des Tranches de cake ".

Lumineux, évident, limpide et clair, son

langage chorégraphique s'inspire des codes de la communication gestuelle des sourds-muets.

Mais s'en échappe d'emblée en y accolant les images réelles des objets évoqués pour en former un rébus léger, ludique.

Plan fixe calé sur deux personnages -un homme, une femme- assis à une table où se déroule le voyage imaginaire : et nous voici embarqués, capturés malgré nous, interpellés par les regards fixes de ces deux hurluberlus qui tentent de nous conter une histoire : celle des paroles d'une chanson populaire qui fit vibrer toute une génération. Oui , " c'était bien " !

Décoiffant, tout simplement ! Ceci rehaussé par un montage rythmé en symbiose absolue avec le propos ! Des clins d'oeil farfelus et tendres virevoltent insaisissables ; l'énergie fluide rebondit comme pour un match de ping-pong de la rétine !

A vos marques ! Découflé est assurément de trempe olympique !



Wank Stallions

33 ' / 1992 - Grande-Bretagne.

Production : Spunk productions.

Un film réalisé et chorégraphié par Alison Murray,
interprété par Danny Sapini et Stuart Taylor.

Déjà en réalisant "Kissy Suzuki Suck", Alison Murray réalisatrice et productrice indépendante, affirmait une écriture voisine d'un théâtre physique conçu pour la caméra, mouvements, texte et images servaient à explorer les contradictions immanentes au langage sexuel qu'utilisent deux jeunes femmes. Cette exploration portait de recherches sur les expériences féminines dans l'industrie du sexe - prostitution, pornographie, strip-tease.

Pour Wank Stallions, produit la même année, s'affirme un nouveau front esthétique pour la Danse en relation avec une réflexion sociale.

Ce moyen métrage, entre fiction et documentaire, présente la désolation des jeunes gens de notre époque, leur absence de communication, leur dépendance aux drogues et à l'alcool, leurs peurs personnelles et sexuelles de la médiocrité en tant qu'hommes. C'est en partie le résultat de la mythologie mâle créée par les médias que cette vidéo présente sous la forme d'une citation en utilisant la nouvelle "Fear and Loathing in Las Vegas" de Hunter S. Thompson.

Et tout cela fonctionne, tout de noir et de blanc filmé, comme un propos tendre et dramatique sur l'amitié, le dérisoire, la vie. Saisir la réalité sur le vif, retourner ainsi aux

L'image devient expérimentale par la



simplicité et l'artisanat de son scintillement, de ses trucages ou tout dérape : l'homme, la société qui s'y montrent font résistance aux canons de la bienséance : un hors-champ social dévoilé à la face du monde. On y danse la dépression des quartiers périphériques où l'espace urbain rend l'âme et le corps, dingues de solitude et de crasse. Film et pellicules salis par le propos en font un film noir, plutôt gris malpropre où l'esthétique des bas quartiers remonte à la surface de la ville.

Nos deux compères qui dansent leur réalité quotidienne sont les meilleurs messagers de la révolte larvée que nous livre l'oeil de la caméra d'Alison Murray.

Danse métissée, hors des codes établis de la Danse Contemporaine, danse vécue dans les tripes, hurlée dans l'urgence.

Société barbare appelle danse dépouillée à vif de ses atours conventionnels. Films écorché, pas "net" voici un genre encore à part, mais qui avec d'autres productions sur Danse-corps et sida, autisme, danse et thérapie, nous livre des oeuvres où le coeur et le regard sont concernés au premier chef.

Des nouvelles du Fort

Echange... à propos de la collaboration
Heure Exquise / Vidéographe Inc. (Québec)

Heure Exquise ! et Vidéographe Inc. sont deux structures aux Histoires parallèles : voilà quinze ans que nous nous connaissons et nous croisons au gré des événements de la création vidéo. Ce voisinage devait bien évidemment se muer en complicité, puisqu'en matière de création vidéo les différences sont toujours des complémentarités.

Faire se rencontrer nos activités de distribution nous a semblé alors le moyen le plus riche d'intérêts pour tous - artistes, producteurs, distributeurs, programmeurs et publics - de concrétiser cette complicité. De la maturité ce cette rencontre est née un échange d'une sélection d'oeuvres* en distribution dans chacun de nos catalogues.

Voilà encore que les oeuvres allaient voyager... ainsi que nous qui sommes toujours en voyage, à la recherche de la création vidéo partout où elle se fait et où elle se montre, et tentant de la faire voyager et se montrer toujours plus... Quoi de plus naturel puisque nous retrouvons cette "agitation" dans la création vidéo elle-même : elle est déplacements, correspondances, confrontations.

Ainsi, la mobilité des formes, des genres, des thèmes et des patrimoines, le cosmopolitisme des auteurs ou de leurs parcours, la multiplication des programmeurs et des modes de diffusion, la mise en réseaux des moyens sont les facteurs autant que les conséquences du dynamisme propre à la création vidéo tel que nous le prouve notre réalité quotidienne de distributeurs : chaque jour nous apprend que l'H(h)istoire de et racontée par la création vidéo est celle d'un déplacement permanent dans les idées, les consciences, le temps, l'espace collectifs et individuels.

Cet échange donne à voir le nomadisme fructueux de la création vidéo : confrontation à la distance, déplacements intellectuels et / ou physiques. La traversée des frontières (qu'elles soient esthétiques, économiques, culturelles ou géographiques) est la réalité de tous les acteurs de la création vidéo internationale.

Nous espérons que vous retrouverez avec intérêt et plaisir dans cette sélection pionnière la richesse que nous désirons entretenir dans notre catalogue.

Vidéo lue, contée, dansée

Du 15 au 25 septembre 1994 Heure Exquise ! propose, pour inaugurer ses nouveaux locaux, une exposition vidéo qui permettra de découvrir trois tendances actuelles de la vidéo de création :

La vidéo qui fait appel au texte, inscrit sur l'écran, et utilisé comme élément plastique autant que sémantique.

La vidéo qui fait une part belle à la narration ou au texte dit, lu, scandé, chanté.

Enfin la vidéo, où le mouvement, le rythme, le geste, la danse en constituent le principal propos ou en assure le langage.

Présentée dans trois lieux distincts du fort, cette exposition s'apparente à une exposition promenade où le spectateur, tout en allant à la découverte du fort, pourra prendre le temps d'entrer dans les univers particuliers des différents artistes vidéo présentés.

Une exposition donc pour se laisser aller à la découverte de travaux électroniques qui n'ont en commun que le fait de se situer aux antipodes de la production télévisuelle dominante.



Vidéo lue

This Nervous Thing de Eder Santos
Ambient Alphabet de Peter Callas
Studia la poesia de Luc Adami
A simple case of vision d'Irit Bastry
November Whale de Bruno Follet
Le Journal de Lagarce
Néologique de Christian Dezert
Saint Ex de Diego Lascano
Poèmes informatiques interactifs de Philippe Bootz
Le Jardinier de Babel de Xavier Dandoy
Lecture - L'acte de diffusion - Ursonate de Christian Couillin

Vidéo contée

J'ai la tête qui tourne de Jacques-Louis et Danièle Nyst
Saga Sachets de Jacques-Louis et Danièle Nyst
La Trinité se passe de commentaire de Pierre Maunoury Joinul
La puissance motrice de l'amour de Pierre Trivodic
Ostia de Jean-Marie Duhard
Le septième jour de Thierry Géhin
Le triomphe du serpent de Jan Vromann
Passage to Utopia (La Trilogie) d'Irit Bastry

Vidéo dansée

Les autruches de Marc Guérini
Circumnavigation de N + N Corsino
Mikado de Heidi Köpfer Slebodzinski
Motion de Heidi Köpfer Slebodzinski
Tango de Joan Pueyo
Trois regards intérieurs de Harold Vasselin
Sous les vêtements blancs de Patrick Zanoli
Waterproof de Jean-Louis Le Tacon
Vieux flou de Gilles Mussard
La tête de Jean-Baptiste Mathieu

Les rendez vous du Fort... 3^e édition

Les jeunes auteurs croissent et se multiplient... Les auteurs confirmés nous livrent leur dernier périple électronique... Quelques raretés sont enfin mises à jour... Des auteurs méconnus se font découvrir avec un parcours déjà riche... Les tendances évoluent... Nouvelles écritures et nouveaux enjeux, tandis que perdurent ceux qui font déjà l'histoire de la création vidéo.

Voilà le quotidien de notre observatoire, alimenté par nos missions de distribution et de documentation, cherchant à alimenter à son tour les attentes des diffuseurs les plus divers.

Quatre outils ont été créés pour entretenir ce lien permanent : un catalogue de 1700 titres, 7 prestations d'accès aux oeuvres, un centre de documentation et de visionnement, et une action de diffusion et de formation régulière. Forte de ces ressources, notre équipe de 7 permanents et 3 bénévoles ne cesse de concrétiser ce lien lors de ses déplacements, des multiples visites au Fort, et bien sûr, par correspondance.

Il nous a semblé évident de proposer un cinquième outil, plus événementiel et convivial, donnant accès à l'ensemble de nos services. C'est chose faite depuis trois ans avec les Rendez vous du Fort, rencontre annuelle entre Heure Exquise ! et ses correspondants diffuseurs.

Temps fort de découverte de notre catalogue et de nos services, les Rendez vous du Fort permettent aux diffuseurs de se rencontrer et de travailler ensemble à l'élaboration de leurs projets dans les meilleures conditions :

Organisée sur quatre jours consécutifs, une programmation intense et multi-genre (réservant quelques pauses salutaires, rassurez-vous) fera le point sur l'actualité de notre catalogue : oeuvres récentes (année en cours et précédente) ou remarquables, nouvellement entrées au catalogue. Leur mode de diffusion sera aussi une manière de

motiver les imaginations : diffusions sur grand écran, moniteurs et en dispositifs permettront à chacun d'apprécier et de questionner les potentialités des oeuvres et des enjeux de la diffusion. En outre, parallèlement à ces diffusions permanentes, six points de visionnement à la carte permettent de voir ou de revoir toute oeuvre inscrite au catalogue.

Enfin, l'ensemble du Collectif Heure Exquise ! sera présent pour vous guider dans vos recherches audiovisuelles ou documentaires, et concevoir avec vous la collaboration la mieux appropriée à vos projets.

En espérant que vous verrez dans les Rendez vous du Fort une occasion unique de se rencontrer entre partenaires d'une même volonté de promotion de la vidéo de création, de faire naître et progresser les projets de chacun ; nous vous attendons nombreux dans le cadre flambant neuf de la cour sud du Fort de Mons en Baroeul accueillant nos nouveaux locaux.

Edition 94 : 19, 20, 21 et 22 octobre
Pour tous renseignements complémentaires :
Heure Exquise ! B. P. 113 F- 59370 Mons en Baroeul. Tél : 20 04 95 74 / Fax : 20 47 97 67



VIDEOFORMES 94

Prix D. R. A. C. Auvergne

"The Misfits"

Lars Movin (Danemark)

1993 / 79 mn

Prix de la Ville de Clermont-Ferrand

"Nécrologies"

Etienne Barthomeuf (France)

1993 / 11 mn

Prix du Conseil

Général du Puy-de-Dôme

"Le Bruit du Silence"

Fabrice Cavaillé (France)

1993 / 12 mn

Prix de la FNAC Clermont-Ferrand

"Autopsie"

Véronique Mouysset (France)

1993 / 5 mn 30

Prix Canal +

"Lettre à Antoine"

Thierry Gehin (France)

1992 / 12 mn

Le jury 94 a accordé une mention spéciale à :

"Whose Tibet is it anyway"

Merel Mirage (Allemagne)

1993 / 7 mn

"Le Premier Voyage de Sinbad le Marin"

Jean-Paul Labro (France)

1993 / 9 mn 54"

Thierry Géhin

Thierry Géhin est né le 13 05 64.

- Post-diplôme "art et média", année de recherche et d'expérimentation, Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon, janvier 1993 à janvier 1994.

- Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique, option communication, avec les félicitations du jury, ENBA Lyon, juin 1992.

- Ecole d'Art de Besançon, de 1985 à 1987, et de 1988 à 1991.

(Service National en 1987-88).

- Baccalauréat Electrotechnique, mention AB, juin 1985.

Brevet d'Enseignement professionnel Electromécanique, juin 1983.

- Conservatoire Régional de Musique (Belfort et Besançon), de 1975 à 1985.

Films vidéo :

"Il a disparu"

8 mn / 1994.

Regard, sur une installation photographique intitulée "Il a disparu"

"Le Septième Jour"

22 mn / 1993.

C'est la transcription d'une nouvelle, le prétexte de cette histoire : une rencontre, elle est quelconque, tout y est toujours ou jamais banal. L'enjeu : briser la linéarité du récit, tout en respectant la chronologie, apparitions, disparitions, présences, absences, confrontations. Film présenté pour une exposition collective intitulée "Obliques", Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, janvier/février 1994.

"Monsieur G."

4 mn / 1993.

Monsieur G. va laisser sa maison, il s'apprête à quitter son "chez lui"

"Lettre à Antoine"

12 mn / 1992.

Ce film est dédié à mon fils, Antoine, né le 18 juillet 1991. C'est une lettre, une parcelle d'héritage, un regard de son père (encore jeune) sur le monde qui l'entoure, à une époque où sa mémoire d'enfant n'aura gardé que certains fragments. Film présenté pour une exposition collective, à l'Espace Lyonnais d'Art Contemporain, octobre 1992.

"Media et vidéo"

24 mn / 1991.

Film en 4 + 1 parties, quel rôle ont les media, particulièrement la télévision. Il est question d'actualité. La télé ne devient-elle pas le ventre du monde ?

"Chine 89"

4 mn / 1990.

Quelques mois après les massacres commis le 4 juin 1989, place Tien An Men, en France, je rencontre des réfugiés politiques, dans l'anonymat, ils se terrent. Finalement, on réussit à confronter nos points de vue. Ce film veut dénoncer la politique de répression menée par le gouvernement de Den Xiao Ping

Photographie :

"Paysages photographiques", séries de photographies et projet d'installation, 1993.

Je considère un arbre comme le lien entre la terre et le ciel.

Photos noir & blanc (reprise de ce travail en 1994, noir & blanc, et couleur), chaque arbre est représenté par une série de 7 à 11 photos, plusieurs points de vue successifs, allant, des racines à la cime de l'arbre, dans un mouvement continu.

D'autre part, travail sur la représentation d'un site, reconstitution d'un regard, par l'association de plusieurs images composées de différents points de vue.

"Unterlinden, un dimanche après-midi", projet de livre, photographies et texte, 1990.

Déambulation au musée d'Unterlinden, appareil photo en mains, les oreilles attentives, l'oeil à l'affût. Ce sont les regardeurs auquel le m'intéresse, c'est pareil dans tous les musées du monde, ou presque, ici, on vient pour le retable de Grünewald. Accumulations d'attitudes et de remarques faites ce jour là, photos noir & blanc.

"Du temps", photographies, exposition pour l'ouverture de l'antenne du Musée du Temps, Musée des Beaux-Arts de Besançon, mars 1990. Photographies d'objets à mesurer le temps, mise en scène de ces objets dans des situations atypiques, fuite hors du temps, photos noir & blanc, 50 X 60 cm.

Installation vidéo : "Il a disparu", installation, traces photographiques sur pierres, textes, lumière, espace. Exposition "Obliques", CNSM Lyon, janvier/février 1994.

Faire partager ce que les objets évoquent : la mémoire que j'ai gardé de lui. Les objets en surface - l'universel -, avec leur abîme - l'intime -, émergent par la mémoire, à la fois transmission et résistance. Inventaire. Des objets - traces - qui deviennent des empreintes.

Un long couloir, tout en bois, des fenêtres, tombe la lumière, là, où sont les photographies - pierres - comme des rayogrammes, confrontation de toutes les images du souvenir, dans des vitrines vides - en écho -, des mots, des bribes de texte.

Installation vidéo:

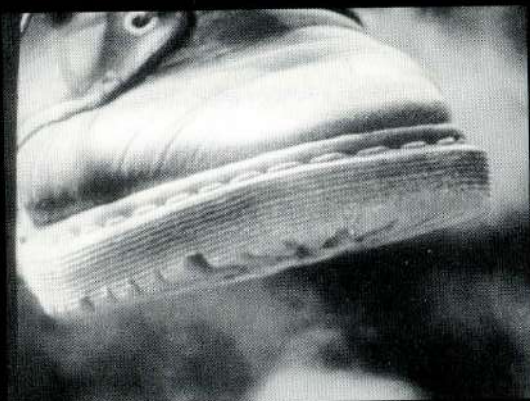
"Intime et publique",

exposition au Centre d'Art Contemporain de Besançon, novembre/décembre 1991.

Ma famille est le sujet exposé de cette installation, médiatisé par la vidéo.

Un point de vue mécanique, l'oeil d'une caméra de surveillance. L'écran télévisuel dévoile mon intimité sans pudeur, mais il la protège aussi. Flirt avec les limites entre exhibitionnisme et voyeurisme, confrontation de deux espaces L'intime et le public.





à propos de la performance de Rémi Caritey, "l'écran réversible"

Double face,
Double Densité

Rémi Caritey est né dans un petit village des Vosges. Il y a ses racines, profondes et développées durant toute son enfance. Les hasards et les choix de la vie l'ont amené à voyager de par le monde. L'Afrique - la Casamance plus exactement - l'a fasciné au point qu'il y a développé de nouvelles racines. Par choix cette fois, ses affinités avec une culture l'ont conduit à une forme de "renaissance"; nouveau village, nouvelle manière de vivre et de voir et sentir le monde. Rémi Caritey n'en a pas pour autant oublié ses premières racines.

Sa performance, "l'écran réversible", est la tentative de communiquer cette expérience, cette sensation, cet enrichissement dans une forme originale.

Dans une grande salle, un loft ou une friche industrielle quelconque, l'artiste dresse un écran au centre de l'espace. Sur cet écran double, "regardable" des deux côtés, il projette deux suites d'images. Couchées sur pellicule filmique, Rémi Caritey a gravé chaque sensation, chaque image, une par une, grâce à sa caméra 16 mm. En véritable compositeur d'image, il a assemblé patiemment à la prise de vue sa vision de ses deux mondes. Pendant une heure environ, Rémi Caritey va bombarder l'écran. Acteur mis à nu mais relativement discret, il va d'un projecteur à l'autre, choisissant la bobine, accélérant puis décélérant la vitesse de défilement. Ses déplacements l'amènent à

effleurer le public, public qui insensiblement se déplace dans un lent maelström autour de l'écran, suivant - au sens propre et figuré - Rémi Caritey dans son périple.

Captée par l'écran, les écrans, la tension du public est soutenue par une mise en espace sophistiquée du son. Travaillée et retravaillée inlassablement grâce à un logiciel nouveau et extrêmement puissant, la bande son finit d'envelopper le "spectateur" dans le cocon dessiné par l'artiste. Le son évolue en direct, joué sur une partition soumise au choix et au déroulement des images, toujours remise en question par l'émotion du moment.

Le son n'est pas un élément que Rémi Caritey manipule avec facilité : c'est un médium nouveau qu'il introduit dans son travail, celui pour lequel il éprouve le plus de défiance. Et c'est dommage, car pour vraiment atteindre le public au plus fort, c'est certainement, à mon sens, dans ce domaine qu'il doit oser prendre des risques. C'est le sentiment de retenue qui est resté de la performance donnée le 23 avril à Clermont-Ferrand en clôture du neuvième épisode de Vidéoformes.

Gageons que ce spectacle sera à nouveau montré et ne doutons pas que Rémi Caritey aura mis à profit cette première expérience pour donner à son travail l'intensité qu'il appelle.

Gabriel Soucheyre.

"L'écran réversible", performance de Rémi Caritey, production Centre International de Création Vidéo de Montbéliard-Belfort, en co-production Rémi Caritey et Vidéoformes - 1994. Représentée le 22 et 23 avril 1994 à l'Atelier Bain d'huile, Clermont-Ferrand.

Vagney, le 10 mai 1994

En relisant ces notes pour t'en faire part, je retrouve comme autant de stratifications les intentions que contient le "village/oeil".

Intentions toujours précédées du geste réel, celui de la prise de vue.

Mais puisqu'il faut aussi que les images existent hors écran, hors projection, il y ces mots, pour tenter de cerner la fugacité des visions.

A Clermont, le dispositif de double projection verticale obligeait chacun à une sorte de zapping...

... à la projectioninvoquer la perte, l'oubli, la dissolution...

... répétition des gestes filmés, du geste de filmer : peut être alors faut-il répétition du geste de projeter, de donner à voir...

... des images qui sont toujours les mêmes : ni les mêmes lieux ni les mêmes gestes, mais le lieu constant d'une même présence, et la même danse...

... deux images superposées : on ne peut être des deux à la fois : deux lieux entre lesquels choisir. Ou choisir de rester longtemps devant les images projetées en boucle...

... des gestes liés à ce qui se mange, qui contiennent ou révèlent un goût, une saveur, diversifiés à l'infini...

... SEL / MEMOIRE

Je parle (et je pars) d'un lieu réel, d'un village qui existe, d'un lieu du monde.

Où les maisons naissent de la terre. Où l'air est porteur de signaux, de messages vitaux. Où le temps, de même que le territoire, ouvre sur le sacré.

"Village/Oeil" regarde ce monde où le village est le médium.

"Village/Oeil" lit le monde comme étant ce village.

"Village/Oeil" est construit sur un monde en perte d'équilibre : le village devient le théâtre d'une guerre qui le transforme en objet médiatique et renvoie chacun, dans l'exil, aux bribes d'une globalité perdue.

Cela, le village réel, les médias, la guerre, l'exil, c'est "l'ombre" de mes images (mais peut-être, à Clermont, cette ombre manquait-elle)

(Barthes dans "Le plaisir du texte" : "Le texte a besoin de son ombre : cette ombre, c'est un peu d'idéologie, un peu de représentation, un peu de sujet : fantômes, poches, traînées, nuages nécessaires : la subversion doit produire son propre clair-obscur.")

(esquisse d'un texte projeté lettre par lettre sur l'obscurité de l'écran : chaque mot se dessine brièvement par persistance rétinienne)

Je vis dans un village.

Je filme des lieux, des liens, des gestes.

Je suis la caméra, le film, l'instant. Je filme pour être au monde, pour être du monde.

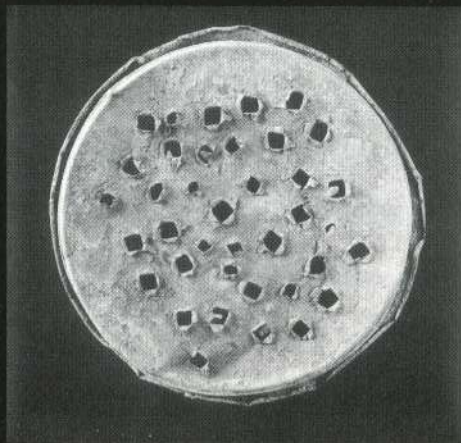
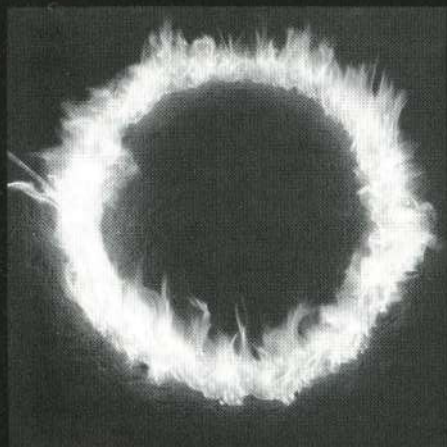
Je filme en aveugle, au toucher :

sans projecteur, sans projection, je ne connais pas à l'écran l'image de mes images.

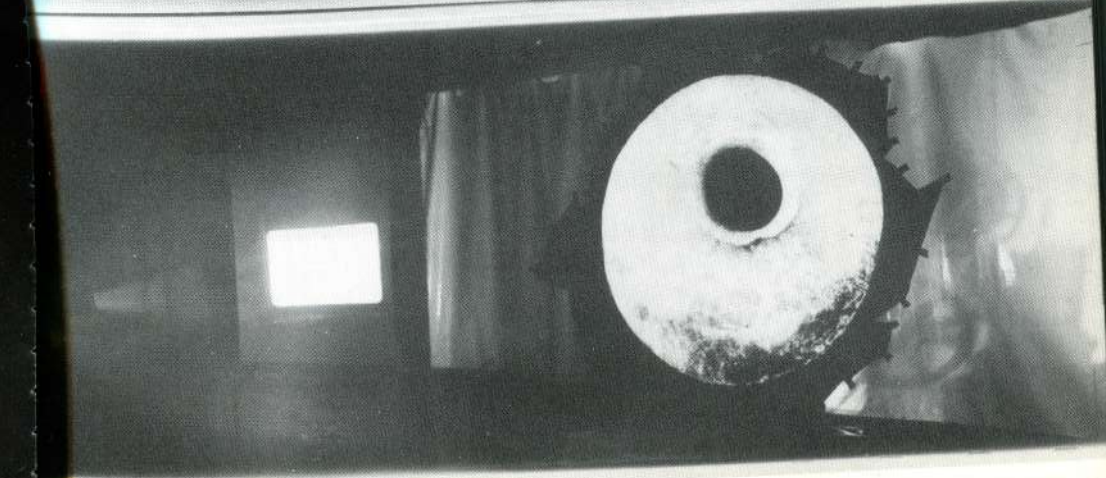
Rumeurs, passages, silences, souffles, appels, signaux, rythmes (ce sont les sons)

Et échos du dispositif de prise de vue et de projection : déclics caméra, frottements du film dans le projecteur, soufflerie, résonances et vibrations : sons directs, mêlés de sons travaillés en studio.

Rémi Caritey.



RAN REVERSIBLE — DEUX PROJECTEURS FILM / FACE A FACE
/// C'EST LE "VILLAGE/OEIL" A CLERMONT-FERRAND





IL SERAIT QUESTION D UNE
PRESENCE AU MONDE / D UN
MONDE A PARCOURIR / D UNE
ERRANCE ENTRE DEUX POLES
EGALEMENT ATTRACTEURS ET
REPULSIFS

IL SERAIT QUESTION D UN
REGARD QUI S INCARNE /
D UN OEIL QUI NE SE
DEFINI QUE PAR CE QU IL
VOIT / D UN CORPS
PHOTO SENSIBLE / ET
PRESENT

DES SONS
DES BRUITS QUI PARLENT
A
L OREILLE INTERNE
CELLE SANS LAQUELLE
ON BASCULE

&

DES REGARDS SOURDS

UN
DEUX
TROIS
QUATRE
CINQ
SIX
SEPT
HUIT
NEUF
DIX
UNZE
DOUZE
TREIZE
QUATORZE
QUINZE
SEIZE
DIX SEPT
HUIT
NEUF
VINGT

ET OU
DEUX
TROIS
QUATRE

OU
VINGT CINQ

PHOTOGRAMMES

PAR SECONDE DE PROJECTION

LE FILM S ECRIRAIT
EN UNE SUCCESSION DE
PETITS TEXTES SONNETS
OU HAIKUS

ET CES MOTS SERAIENT
LA CHAIR DU HEEL

GRAVES DANS SA LUMIERE
SON EPAISSEUR
SON SILENCE

CHAQUE JOUR

CHAQUE POISSON LAVE
ECAILLE EVISCERE FARCI

CHAQUE LEGUME LAVE
PARTAGE MIJOTE

CHAQUE GRAIN DE RIZ
Trie TAMISE LAVE
BOULLI EGOUTTE

CHAQUE BOULETTE D ALIMENT
EMPOIGNE MALAXE
MASTIQUE AVALE

CHAQUE BOUCHE

JE FILME IMAGE PAR IMAGE
— IL FAUDRAIT ALORS
PARLER DE PHOTOGRAPHIE —

DES IMAGES QUI CONTIENNENT
EN GERME LEUR PROPRE
EFFACEMENT

VERS

A

CONTACT

OU DE TOUCHER DE L'ŒIL / DE CARESSE /
DE TRANSE OU DE DANSE / D'UBIQUITE
VISUELLE / TOUS LES POINTS DE VUE
POSSIBLES SUR UN GESTE TOUS LES
MOMENTS D'UN OBJET FONDUS EN UN
SEUL REGARD CINEMATOGRAPHIQUE

CAMERA PATHE
REFLEX SEIZE AT BTL
UN CINQ SIX TROIS DEUX

OBJECTIF SOM BERTHIOT
T DEUX SEPT HUIT SEPT QUATRE
CINOR UN / UN NEUF F = DIX

FILM INAERSIBLE COULEUR
SEIZE MILLIMETRE
LUMIERE DU JOUR

CELLULE GOSSEN
CDS AARIOSIX ELECTRONIC
A SIX UN SEPT SEPT CINQ CINQ

Intra muros

Depuis 5 ans, Vortex produit, en collaboration avec l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Dijon, le festival Nouvelles Scènes et le Centre International de Création Vidéo à Montbéliard, une recherche sur la création télévisuelle. Les projets initiés sont liés à un système de production permettant une attitude de travail dégagée des contraintes commerciales sans pour autant nier les caractéristiques spécifiques au média.

A une heure quarante-cinq en TGV depuis Paris, plus précisément dans la capitale de la moutarde, du cassis et des Ducs de Bourgogne ; à cinq minutes à pied de la gare par le raccourci de la rue de la Prévaute ; à l'ombre de la Cathédrale Saint-Bénigne avec son toit de tuiles colorées, sa flèche, son carillon, sa crypte, se trouve l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon.

Deux cent cinquante étudiants environ s'y inscrivent pour y suivre un cursus de trois ou de cinq ans en arts plastiques ou dans la section design/cadre bâti. On y suit des cours de philosophie, d'anglais, d'histoire de l'art. On y pratique la peinture, le volume, la photographie, les techniques de la fonderie, la gravure, la sérigraphie, l'infographie ainsi que les techniques audiovisuelles, vidéo et son.

En terme d'équipement, chaque discipline est fort bien pourvue. S'il manque encore quoi que ce soit, ce n'est plus qu'une question d'ajustement. Ainsi le studio son dispose-t-il de matériel de prise de son analogique et numérique, d'un ordinateur de montage Macintosh, de logiciels très performants, d'une table de mixage à je ne sais combien d'entrées et de sorties, et d'un grand choix d'appareils de diffusion adaptés à la plupart des situations, à chaque fois un peu particulières. En vidéo, il y a tout ce qu'il faut pour enregistrer en 8, Hi 8, BVU SP, Beta SP. Des tables de montage 8 et Hi 8 avec régie d'effets numériques. Une salle de montage BVU SP / Beta SP deux sources dont un magnétoscope avec ralenti, un ordinateur de montage BVE 910, une régie, un ADO 2D, une petite table de mixage son ; et de nombreux moniteurs et magnétoscopes pour la présentation des travaux.

Mais est-ce bien là que les choses se passent ? Les passionnés qui s'inscrivent dans ces ateliers fréquentent aussi les autres disciplines. Pierre Lobstein, César Vayssié et moi ne cherchons pas à y former d'excellents

techniciens, d'incollables théoriciens ou de géniaux réalisateurs. Au bout du compte seront-ils même vidéastes, nos étudiants ? Mais à coup sûr, dans l'intervalle ils auront bousculé pas mal d'idées reçues, détourné de leur fonction la plupart des instruments, éprouvé l'endurance des machines si ce n'est la patience de leurs enseignants, passablement contredits - ainsi qu'eux mêmes - un peu écouté malgré tout et surtout cherché à se trouver un petit champ à cultiver entre les arts plastiques et l'électronique. Certains d'entre eux ont déjà pas mal de réalisations à leur actif. Peut-être doit-on au passage d'un champ magnétique un peu spécial le dynamisme du groupe Vortex qui a donné l'élan à cet atelier. César Vayssié, Lydie Jean-Dit-Pannel - Lauréats d'Hérouville 1991, dont l'école n'est pas peu fière - Aurélie Mormesse. D'autres prennent le relais, curieux, exigeants, inventifs, résolument polyvalents.

Alors qu'a donc de spécifique cette école ? Peut-être tout simplement son esprit de souplesse et d'ouverture qui lui fait éviter une trop grande spécialisation.

Michèle Waquant

Ecole Nationale des Beaux-Arts de Dijon
3 rue Michelet
21000 Dijon
Tél : 80 30 21 27
Fax : 80 58 90 65

Département audiovisuel :
Michèle Waquant
Pierre Lobstein
César Vayssié

Atelier de son :
Erik Samakh
Jean-Christophe Desnoue

Depuis 5 saisons,

Cris et Chuchotements
10 Cassettes audio Super Hard

DO YOU SPEAK FRENCH?

4 SAISONS

Vortex studia

5^e MANIFESTATION INTERNATIONALE
DE VIDEO ET DE TELEVISION
DE MONTBELIARD

MORMESSE Aurélie

la poesia

Aurélie Mormesse

TELEVISION 8 OCTOBRE

videographica et rêve

A une heure quarante-cinq en TGV depuis Paris, plus précisément dans la capitale de la moutarde, du cassis et des Ducs de Bourgogne ; à cinq minutes à pied de la gare par le raccourci de la rue de la Prévauté ; à l'ombre de la Cathédrale Saint-Bénigne avec son toit de tuiles colorées, sa flèche, son carillon, sa crypte, se trouve l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon.

Deux cent cinquante étudiants environ s'y inscrivent pour y suivre un cursus de trois ou de cinq ans en arts plastiques ou dans la section design/cadre bâti. On y suit des cours de philosophie, d'anglais, d'histoire de l'art. On y pratique la peinture, le volume, la photographie, les techniques de la fonderie, la gravure, la sérigraphie, l'infographie ainsi que les techniques audiovisuelles, vidéo et son.

En terme d'équipement, chaque discipline est fort bien pourvue. S'il manque encore quoi que ce soit, ce n'est plus qu'une question d'ajustement. Ainsi le studio son dispose-t-il de matériel de prise de son analogique et numérique, d'un ordinateur de montage Macintosh, de logiciels très performants, d'une table de mixage à je ne sais combien d'entrées et de sorties, et d'un grand choix d'appareils de diffusion adaptés à la plupart des situations, à chaque fois un peu particulières. En vidéo, il y a tout ce qu'il faut pour enregistrer en 8, Hi 8, BVU SP, Beta SP. Des tables de montage 8 et Hi 8 avec régie d'effets numériques. Une salle de montage BVU SP / Beta SP deux sources dont un magnétoscope avec ralenti, un ordinateur de montage BVE 910, une régie, un ADO 2D, une petite table de mixage son ; et de nombreux moniteurs et magnétoscopes pour la présentation des travaux.

Mais est-ce bien là que les choses se passent ? Les passionnés qui s'inscrivent dans ces ateliers fréquentent aussi les autres disciplines. Pierre Lobstein, César Vayssié et moi ne cherchons pas à y former d'excellents

techniciens, d'incollables théoriciens ou de géniaux réalisateurs. Au bout du compte seront-ils même vidéastes, nos étudiants ? Mais à coup sûr, dans l'intervalle ils auront bousculé pas mal d'idées reçues, détourné de leur fonction la plupart des instruments, éprouvé l'endurance des machines si ce n'est la patience de leurs enseignants, passablement contredits - ainsi qu'eux mêmes - un peu écouté malgré tout et surtout cherché à se trouver un petit champ à cultiver entre les arts plastiques et l'électronique. Certains d'entre eux ont déjà pas mal de réalisations à leur actif. Peut-être doit-on au passage d'un champ magnétique un peu spécial le dynamisme du groupe Vortex qui a donné l'élan à cet atelier. César Vayssié, Lydie Jean-Dit-Pannel - Lauréats d'Hérouville 1991, dont l'école n'est pas peu fière - Aurélie Mormesse. D'autres prennent le relais, curieux, exigeants, inventifs, résolument polyvalents.

Alors qu'a donc de spécifique cette école ? Peut-être tout simplement son esprit de souplesse et d'ouverture qui lui fait éviter une trop grande spécialisation.

Michèle Waquant

Ecole Nationale des Beaux-Arts de Dijon
3 rue Michelet
21000 Dijon
Tél : 80 30 21 27
Fax : 80 58 90 65

Département audiovisuel :
Michèle Waquant
Pierre Lobstein
César Vayssié

Atelier de son :
Erik Samakh
Jean-Christophe Desnoue

Depuis 5 saisons,

Cris et Chuchotements
10 Cassettes audio Super Hard

DO YOU SPEAK FRENCH?

4 SAISONS

Vortex studia

5^e MANIFESTATION INTERNATIONALE
DE VIDEO ET DE TELEVISION
DE MONTBELIARD

MORMESSE Aurélie

a poesia

Auréliе Mormesse

TELEVISION 9 OCTOBRE

videographica et rêve

qu'un jour, le sème,
GAGNEZ 100 K7
DE PENETRATOR

son prince

HARDOS
VIDEO

MI CYBORG,
MI ERECTOR

Luc Adami

TELEVISION D. OCTOBRE

viendra lui dire: «je

César Vayssié

vous aime»

VIDEO X

TÉLÉVISION D'OCTOBRE

Télévision d'Octobre

VIDEO "SPECIAL GROS SEINS"

DIESEL

ne soit plus un titre

Lydie Jean-Dit-Pannel

VIDEO

provisoire...

VIDEO X

TÉLÉVISION D'OCTOBRE

Télévision d'Octobre

VIDEO "SPECIAL GROS SEINS"

DIESEL

ne soit plus un titre

Lydie Jean-Dit-Pannel

VIDEO

provisoire...

VIDEO X

TÉLÉVISION D'OCTOBRE

Télévision d'Octobre

VIDEO "SPECIAL GROS SEINS"

DIESEL

ne soit plus un titre

Lydie Jean-Dit-Pannel

VIDEO

provisoire...

VIDEO X

TÉLÉVISION D'OCTOBRE

Télévision d'Octobre

VIDEO "SPECIAL GROS SEINS"

DIESEL

ne soit plus un titre

Lydie Jean-Dit-Pannel

VIDEO

provisoire...

VIDEO X

TÉLÉVISION D'OCTOBRE

Télévision d'Octobre

VIDEO "SPECIAL GROS SEINS"

DIESEL

ne soit plus un titre

Lydie Jean-Dit-Pannel

VIDEO

provisoire...

VIDEO X

TÉLÉVISION D'OCTOBRE

Télévision d'Octob

VIDEO "SPECIAL GROS SEINS"

DIESEL

ne soit plus un titre

Lydie Jean-Dit-Pannel

VIDEO

provisoire...

VIDEO X

TÉLÉVISION D'OCTOBRE

Télévision d'Octobre

VIDEO "SPECIAL GROS SEINS"

DIESEL

ne soit plus un titre

Lydie Jean-Dit-Pannel

VIDEO

provisoire...

cinéma

vidéo

ceci n'est pas
une pipe

VORTEX

Intra muros

"En 766, le roi Pépin vint encore célébrer la fête de Pâques à Gentilly et y fit tenir un concile au sujet du respect dû aux saintes images".

Atavisme singulièrement persistant ou clin d'oeil irrévérencieux ?

S'afficher comme festival consacré à l'image vidéo en 1994 peut difficilement se suffire d'une défense et illustration du médium.

La démarche incline à la "turbulence", au charivari des sens, au collage d'impression multiples, à la cavalcade de perceptions contradictoires.

Le Festival de Gentilly existe depuis neuf ans. Ce qui fait de lui l'"événement" le plus constant en Ile de France. Nul besoin de chausser des bottes de sept lieues pour s'y rendre. Il suffit de passer le périphérique pour rejoindre cette petite cité de 17 000 habitants qui a tantôt des allures de banlieue ; ici et là, fleurit le charme d'une bourgade provinciale. Son atout dans la "vidéo sphère" francilienne, foisonnante, multiple, éclatée, réside dans cette pérennité, cet ancrage et ce goût depuis l'origine pour la diversité.

Diversité des programmes où peuvent cohabiter, s'enrichir, se confronter des approches plastiques et documentaires, inspirées par la danse ou par des nouvelles technologies.

Diversité des modes de consultation, de diffusion, de "mise en scène" : l'installation, la vidéo-projection, les séances sur moniteurs, la consultation à la carte.

Notre conviction est aussi qu'il doit jouer un rôle de "passeur". Entre des sensibilités et des modes de création qui souvent s'ignorent. Entre des publics ne voisinant guère : professionnels et gentilliens toutes générations confondues, visiteurs venus d'ailleurs, amateurs éclairés ou simples curieux, auteurs confirmés et jeunes créateurs.

Pour impulser à ce rendez-vous festivalier le "rôle" festif qui lui convient par définition, nous cherchons à proposer un "terrain d'aventures" propice à la découverte, à la curiosité, à l'imaginaire, au plaisir comme à la réflexion et aux rencontres.

Sans faire la chasse systématique à l'inédit car d'autres festivals s'en chargent avec talent et parce qu'il est des oeuvres qui méritent de "nouvelles visites".

Parce qu'il s'agit pour nous de composer des "séquences" plurielles avec pour chacune son ambiance, sa couleur, un pouvoir d'évocation qui laisse libre choix au spectateur de la goûter selon sa guise.

L'ensemble propose un "paysage thématique" sans prétention à l'exhaustif, cherchant à éviter la programmation patchwork ou le flux continu sans repères.

En 1993, nous l'avions inscrit dans le champ des questions posées par l'urbanité avec Videopolis : onze séquences où se croisaient visions plastiques, poétiques, chorégraphiques, documentaires ou fictionnelles.

L'édition 94, nous avons choisi d'explorer les "territoires de la mémoire". Un pari qui flirte avec le démesuré, brassant l'intime et le collectif. Mais l'époque s'y prête intensément, enchaînant les commémorations, consommant de multiples "revival", se découvrant des fièvres patrimoniales tous azimuts. Joli télescopage fin de millénaire qui oblige à naviguer entre les prémices de réalités virtuelles, promises comme é moustillante et le très prochain embaumement de ce bon vieux cinématographe... Nos territoires de mémoire forcément subjectifs tenteront d'accommoder quelques unes des pièces du puzzle. Charriant bienheureuses nostalgies ou réminiscences de l'effroi, falsifications de l'histoire, récits de vie ou gestes oubliés.

S'il est encore trop tôt pour dévoiler la configuration d'une programmation en cours quelques "Mémoires de Trames", des archives, des documentaires...

Plusieurs installations dialogueront avec ce thème central. Les artistes dont la présence est d'ores et déjà pratiquement acquise : Francisco Ruiz del Infante, Emmanuel Carquille, Chow Yong Shin, le collectif "La Charrue avant les Boeufs (faut pas mettre)"...

Présence de l'oeuvre, présence de l'artiste pour instaurer ce nécessaire dialogue avec le public qui ne découvre nécessairement dans les tours et détours autour d'une installation qu'un "fragment" d'un processus de création.

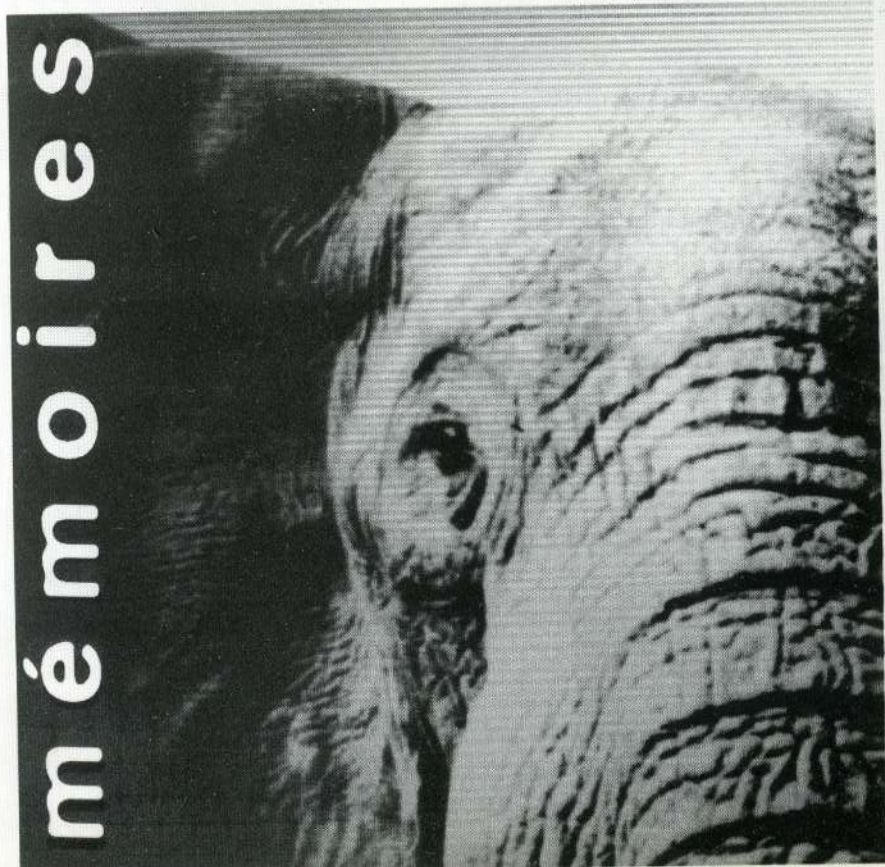
Cette rencontre, nous la proposerons également avec les trois auteurs invités cette année : Litsa Boudalika, Peter Brosens et Marcel Hanoun - trois personnalités singulières qui mènent dans la discrétion un cursus créatif cohérent.

Peter Brosens formé à l'anthropologie visuelle, travaille à Louvain en Belgique. Son court-métrage "Camino del Liempo", plusieurs fois primé (la dernière fois à Liège en mars dernier) et sa co-réalisation avec Odo Halfants "City of the steppes" tournée dans la ville de Choyr en Mongolie (prix Joris Ivens au dernier Cinéma du Réel à Beaubourg),

9^{ème} festival vidéo

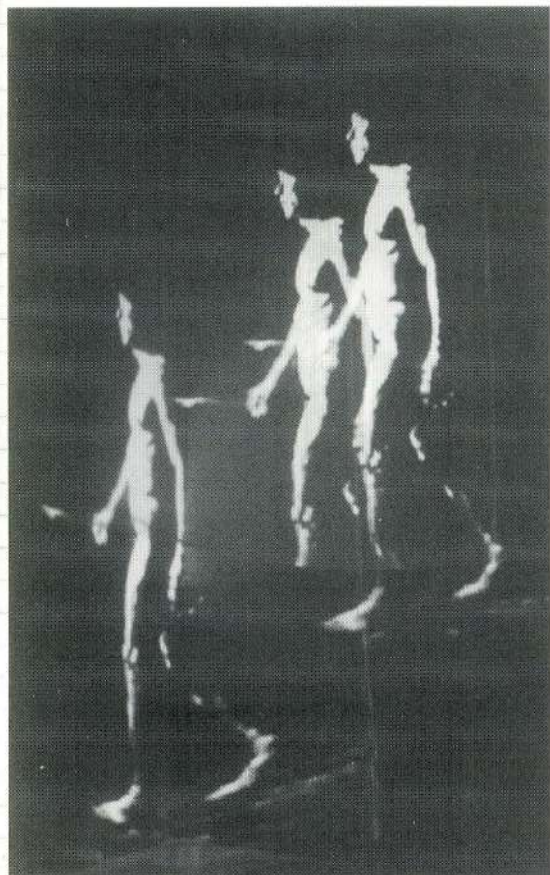
D E G E N T I L L Y
E T D U V A L - D E - M A R N E

m é m o i r e s



témoignent de la démarche que l'on peut attendre de véritables "documentaires de création".

Marcel Hanoun est d'une autre génération mais la confidentialité dans laquelle sont remises ses oeuvres actuelles ("Otagé" "Les Amants de Sarajevo") est littéralement confondante. Il a tourné pour la télévision dans les années soixante, régulièrement produit dans les années soixante-dix des films qui recevaient un bon accueil critique. Puis est venu le temps d'une nécessaire autarcie (et la vidéo devint un outil) pour persister dans un travail d'écriture et de montage qui tend toujours plus à l'épure, tout en restant à l'écho de ce qui se charrie de drames dans le monde.



La présence de Litsa Boudalika, réalisatrice gréco-belge est symbolique à deux titres. C'est d'une part l'histoire d'une rencontre lors de l'édition 93 où nous avons programmés deux de ces films "La Ville en Rose" et "Photo de Classe". Et c'est d'autre part un reflet de l'esprit du festival : chaque année l'association Son et Image produit le court-métrage d'un réalisateur. Ce fut Pierre Lobstein en 89 avec "365 citoyens". Le cinquième festival a commandé à cinq réalisateurs de documentaires cinq films de cinq minutes (Arthur Mac Cain, Luc Moullet, Eric Pittard, Denis Gheerbrant, Bernard Bloch) ... En 93, c'est le lauréat de la compétition précédente Stéphane Moczkwicz qui réalisait un film de 20 minutes, "Le Temps d'une pause". A chaque fois, le "film de commande" propose une véritable carte blanche à l'auteur. Litsa Boudalika nous a proposé un projet beau et ambitieux "Les Iles se rejoignent sous la mer" un portrait poétique de la chanteuse et musicienne Angelica Lonatos. Où la langue se fait musique, où il est question d'exil et de traversées, de racines méditerranéennes et de mémoire...

Sous le signe de la rencontre toujours, Gentilly 94 affichera des cartes blanches à des émissions de Télévision originales ou innovantes dans les domaines de la création, du documentaire, du travail sur les archives amateurs. Paul Ouazan et "Snark" (Arte), Georges Heck et "Label Vidéo (FR3/Alsace), André Huet et "Inédits" (RTBF) sont déjà pressentis mais la liste n'est pas close...

Poursuivre ce descriptif du festival relèverait de la démonstration excessive, du catalogue indigeste (et de point de vue, celui que nous concoctons sera disponible en octobre !). Pour savoir conclure donc et pour néanmoins refléter toutes les facettes de ces rencontres... nous ajouterons : des surprises (qui doivent le rester), un hommage à Robert Doisneau dont la sensibilité fut très liée à la ville de Gentilly.

Un grand débat "Illustre" "Du réel au virtuel ? " (titre générique provisoire) qui confrontera analyses et points de vue de spécialistes des nouvelles technologies et de ces "chasseurs de réel" que sont les documentaristes.

Nous serions toutefois incomplet si nous ne faisons une brève allusion à cette vitrine de la jeune création et l'un des volets vivants du

festival : les compétitions. L'analyse du "crû" 93, élargissement du nombre de compétiteurs comme des "genres" représentés nous a incité à les architecturer de la manière suivante :

Un prix européen de la vidéo-crédation, doté de 10 000 F par le Conseil Général du Val de Marne et d'un capital de temps montage. Petite minute de bonheur et d'autosatisfaction : Olivier Lannaud, primé à Gentilly pour "Les Muriens" s'est vu également remarqué par nos amis d'Hérouville et par la SCAM...)

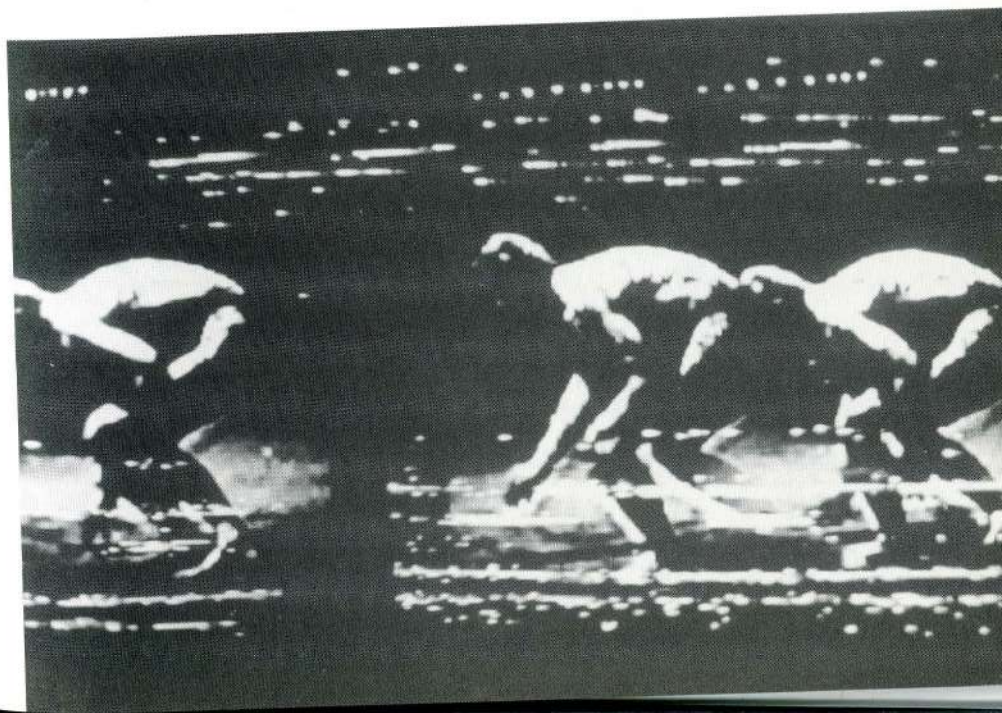
Le prix du documentaire de création francophone (DRAC Ile de France) vise à promouvoir des oeuvres de jeunes réalisateurs qui ne se contentent pas d'un "enregistrement brut de réel" mais sont en recherche d'une véritable écriture vidéographique.

Le prix du Public enfin récompense une production francilienne issue d'écoles ou de réalisateurs indépendants.

Pour l'équipe du festival, Didier Husson, responsable de la programmation.



Quelques infos pratiques : Les dates : du 17 au 20 novembre. Date limite pour l'envoi de cassettes (U-Matic) : 28 octobre. Durées limites: vidéo création (15 minutes), documentaires (30 minutes). Responsable des concours: Philippe Le Fresne, Magali Arbogast. Coordonnées du festival : 6 place de la Victoire, 94250 Gentilly. Tél (1) 47. 40. 03. 45



Intra muros

Atelier Brouillard Précis.

Essayer de coucher par écrit ce que peuvent être un atelier de création artistique et l'expérimentation de nouveaux outils, braverait ainsi l'expérience humaine et artistique, l'outillage technologique qui l'accompagne, nous ferait prendre quelques risques.

Tentons la chose.

Limiter l'art au seul discours sur l'art, les uns considérant le matériau ou l'outil, les autres les questions de la figuration ou de la représentation, c'est encore et toujours considérer l'oeuvre en soi comme si tout s'y disait, tout s'y faisait, sans contingence aucune. C'est le risque de se confiner dans des questions partielles qui toutes aboutissent à des réponses acceptables (soit l'histoire de l'art).

Ce qu'ont tenté deux artistes, Marlène Puccini et Jean Delsaux, à travers la mise en place de l'Atelier Brouillard-Précis tient secrètement de l'atelier du peintre ou du sculpteur, de la manufacture, de la fabrique et du laboratoire.

Un lieu où l'on attacherait à la compréhension du moindre geste dans une pratique quotidienne des outils choisis.

L'Atelier Brouillard-Précis s'est donc doté des outillages vidéo et informatiques (pour la création et la conjugaison d'images analogiques et d'images numériques) afin de faire pénétrer dans un même lieu : outils, technologies, compétences, pratiques artistiques et pratiques expérimentales.

S'insinuer dans la cour des grands, de ceux qui possèdent ces outils (nommés sans inquiétude les nouvelles technologies de l'image) en ont l'usage et l'exploitation, c'est aussi offrir à l'artiste les moyens de se mettre sereinement au travail. C'est lui permettre un espace de recherche (l'outil-atelier, l'espace mathématique des images numériques) au service de son propre imaginaire.

S'insinuer dans ce monde comme dans une image tridimensionnelle, en ayant le pouvoir de changer de point de vue, de les multiplier, de penser en terme de trajectoire et surtout de démarche artistique.

Installé depuis fin 1991, dans le quartier Belsunce à Marseille, où les cultures se sont croisées bien avant les plans de développement sociaux ou d'intégration, l'Atelier Brouillard-Précis occupe deux étages du 19 a rue Francis de Pressensé.

Y sont accueillis des artistes sur la base de leur projet et pour des séjours de 30 jours à 6 mois. L'auteur est maître d'oeuvre de ses

recherches et propriétaire de son travail.

Compte tenu de leurs connaissances en matière de programmation, une formation peut-être proposée aux artistes. L'Atelier Brouillard-Précis reçoit ainsi des chercheurs en formation "Art et Technologie de l'Image" de l'Université de Paris VII, dirigée par Edmond Couchot. Ils enseigneront les manipulations du logiciel "Anyflo" développé par Michel Bret (artiste-mathématicien).

Le choix de former l'artiste plutôt que de l'assister techniquement nous semble la seule issue quant à la recherche d'une esthétique personnelle.

Néanmoins et concernant des projets précis, une aide technique peut-être apportée soit par l'Atelier soit par l'artiste lui-même (recherches de compétences extérieures : ingénieurs, informaticiens et toutes liées au projet).

Les outils de création mis à disposition des artistes regroupent :

- une station de travail informatique 3D

- le logiciel "Anyflo" développé par M. Michel Bret

- les périphériques et magnétoscope vidéo permettant l'enregistrement image/image (Beta SP)

- une régie vidéo trois machines (génératrice d'effets spéciaux).

Des réunions de travail collectives sont organisées régulièrement et selon l'avancement du projet.

Un atelier pour la recherche et la création artistique ne se résume évidemment pas à la production d'oeuvres.

L'atelier n'est pas un simple contenant ou un simple abri. Il témoigne inévitablement de la conception que l'artiste se fait de lui et de son travail. Il témoigne aussi de la représentation que la société a de lui et de ce qu'il fait, des rapports de l'artiste au monde. Marlène Puccini et Jean Delsaux considèrent l'Atelier comme un espace transitionnel, de même que les oeuvres terminées ou non, sont des objets transitionnels.

Par de là - l'exposition,
l'exhibition,
la monstration,
la publication

d'objets ou oeuvres artistiques, il s'agira de déployer dans un espace l'état des recherches et expérimentations menées à l'Atelier.

Ces oeuvres abouties, nous allons vous les montrer avec l'exigence due au respect du travail et à celui du spectateur ; pourtant elles ne constitueront pour nous qu'autant d'étapes dans la démarche de chacun comme dans la vie de l'Atelier.

Agencer dans un site différentes sources d'images, différents dispositifs, ne nous semble pas être la simple exploration de formes nouvelles, ni de cultures diverses, ni des frontières supposées de l'art. Ces installations ne seront pas seulement l'expression de l'élargissement de notre

champ de vision ou du déplacement de nos pôles d'intérêts. Ce sera une tentative de remise en cause ce que nous considérons comme les frontières.

Pris dans cet immense réseau de lieux, de règles, de ceux qui s'occupent de l'art, comment pourrions-nous déceler que les résistances ouvertes et actives sont déjà à l'oeuvre ?

Tentons la chose.

Carol Tachdjian.



Atelier

BROUILLARD - PRÉCIS

19 a rue Francis de Pressensé 13 001 tel : (33) 91 90 01 29

Brouillard Précis

19 a Rue Francis de Pressensé

13001 Marseille

Tél et fax : 91 90 01 29

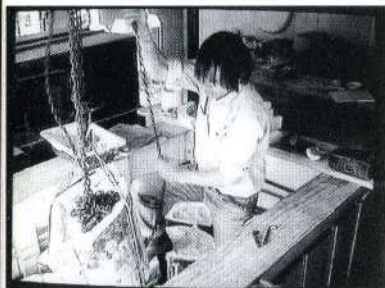


Intra muros

Le Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice forme avec le théâtre qui lui fait face l'ensemble architectural et culturel de la Promenade des Arts. Il pose ses quatre tours de marbre blanc au coeur de la ville, sur le lit couvert de la rivière du Paillon.

Les architectes, Yves Bayard et Henri Vidal, ont adopté le parti fort et original d'un musée-monument, d'un musée-promenade. Les quatre tours reliées par des passerelles transparentes forment un double arc de triomphe qui concentre et redistribue les perspectives. Les collections du Musée, constituées par Claude Fournet, Directeur des Musées de Nice, suivent l'histoire des avant-gardes françaises et américaines des années 60 à aujourd'hui. Tous les grands mouvements y sont représentés. Pour la France : les Nouveaux Réalistes, Fluxus, Supports-Surfaces, le Groupe 70, la Figuration Libre, auxquels répondent pour les Etats-Unis le Pop Art, les Abstractions des années 60, le Minimal Art, les Graffitistes.

A travers les quelques 400 oeuvres de la collection actuelle, ce sont plus de 200 plasticiens, photographes et sculpteurs qui sont représentés.



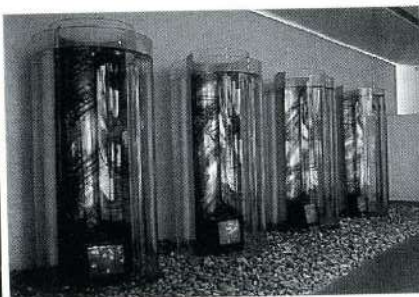
Le Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice est un lieu de création, d'exposition, d'information. Il présente tous les deux mois des expositions temporaires ; son centre de Documentation est ouvert aux chercheurs ; sa boutique diffuse les créations de design. Dès la conception du Musée, Pierre Chaigneau, son conservateur, a tenu à le doter d'un Département Audiovisuel auquel il a donné une place toute particulière. Ce département développe différents secteurs d'activités, outre la photographie :

La production: Le département est équipé d'une unité de tournage et, depuis peu, d'un banc de montage Beta SP. Deux orientations :

. réaliser et produire nos propres films, généralement à caractère documentaire avec les artistes qui exposent au musée : "Extase", 1991 (avec Mark di Suvero), 13'; "Fusions blanches", 1994 (avec Bernard Dejonghe), 15'; "Parcours d'une exposition", série de petites vidéos avec Zorio, Stoisa, Kapéra, Andréatta...; "Constat de travaux", 1991 (avec Pedinielli), réalisée par l'artiste, 14'; "6 rue Fodéré", 1993 (sur un ensemble d'artistes), réalisée par Michou Strauch.

. proposer des co-productions en industrie, en participant au tournage ou en invitant des artistes à monter au musée. Le Département a ainsi co-produit des créations : "Télévision La Lune", de Nil Yatter et Florence de Meredieu; "Portrait de jeune fille", 1992, installation de Joan Logue; "Jérôme Andrews", de N+N Corsino; "Genèse Récurrente" de Anne-Sarah Le Meur.

La politique des Conservateurs est de poursuivre et développer les activités du Département.



La diffusion: Le musée assure une programmation de monobandes d'art vidéo et de documentaires sur l'art à raison de deux mercredi par mois. Il a proposé un certain nombre d'installations vidéo : "Les Phantasmes de la Méditerranée", (1989), de Marianne Strapatsakis, Grèce ; "View to another view", 1986, de Dalibor Martinis (Croatie); "Il nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg)", 1984, de Studio Azzurro (le Bassin méditerranéen étant ainsi représenté). Puis, "Self Video Portrait", 1992, de Joan Logue, avec l'ensemble de ses monobandes-portraits en continu pendant l'exposition "Le Portrait dans l'Art Contemporain". Puis, "Marie", installation interactive de Luc Courchesne (Canada).

Les propositions d'installations restent dépendantes de la programmation générale des expositions temporaires.

Table des illustrations

En couverture :

Irit Batsry, «... of persistence of absence...»

Editorial :

Timothy Binkley, «Watch yourself»

Points de repères :

«One for violin solo»

«Piano activities»

«Danger music n°1»

Wolf Vostell, «TV-Begräbnis»

Nam June Paik, «Exposition of music -
Electronic television»

Wolf Vostell, «Dé-coll/age»

Wolf Vostell, «Dépression endogène II»

Portrait d'artistes :

Irit Batsry, «Traces of a presence to come»

Irit Batsry, «Leaving the old ruine»

Irit Batsry, «Stain»

Les installations vidéo :

Dominique Belloir, «Scénographie d'un
paysage»

Timothy Binkley, «Watch yourself»

Joan Logue, «Galerie de portraits vidéo»

Ilse Gasinger, «La tentation d'Eve»

Geoffrey Shea, «Surface tension»

Roland Baladi, «Décrochement de phase»

Roland Baladi, «Diatherme I»

Roland Baladi, «Diatherme II»

Nyst, «Le retour de l'homme invisible»

Art vidéo danse :

Philippe Decouflé, «Le p'tit bal perdu»

Alison Murray, «Wank station»

Des nouvelles du fort :

Guy Millard, «Je vous écris...»

Jean-Luc Lagarce, «Journal»

Les prix du festival, Thierry Géhin :

«Monsieur G.»

«Lettre à Antoine»

«Le septième jour»

Double face, double intensité, Rémi Caritey :

«Eebiteye, le village oeil»

Festival de Gentilly :

«Angélique Ionatos»

«Cho Yongshin»

Musée d'art moderne de Nice :

Muriel Anssens, «Vue du parvis»

M. Strauch, «6 rue Fodéré»

Muriel Anssens, «Fusions blanches»

M. Anssens et B. Mariani, «Extases»

Studio Azzuro, «il nuotatore»

«Les phantasmes de la méditerranée»

D. Martinis, «View to another view»

Pour aller plus loin...

• Irit Batsry

Les éditions du Centre International de Création Vidéo de Montbéliard Belfort viennent de publier une monographie d'Irit Batsry (collection Chimaera) avec l'intégralité des textes de la trilogie (Stories from the Old Ruin ; Leaving the Old Ruin ; Traces of a presence to come) et les contributions de : Uri Lipschitz ("L'art vidéo d'Irit Batsry : contradictions et oppositions") ; Friedmann Malsch ("La poésie de l'incompatible") ; Stuart Jones ("Laisser de simples traces") ; Laurence Kardish ("La vieille ruine et la nouvelle frontière") ; Marc Mercier ("Une vidéo anatomique") ; Irit Batsry ("De l'étrange pratique de vivre avec l'image") et Pierre Bongiovanni, directeur de la publication ("Des images, des millénaires...").

Irit Batsry, Chimaera - monographie

Editions du CICV

194 pages, bilingue français - anglais, 2 cahiers photos couleur - 80 FF

Disponible également, dans la même collection

1. Gianni Toti
2. Alain Bourges
3. Les Nyst
4. Lynn Herschman
5. Jean-Paul Fargier
6. David Larcher
8. Muntadas
9. Robert Cahen
10. Gary Hill
11. Sandra Kogut

• "Scénographie d'un paysage" de Dominique Belloir

La bande vidéo (60') de l'installation présentée lors des 9èmes Vidéoformes est disponible en K7 VHS, aux éditions "Mirage Illimitée"

(16 1 45 87 15 71) : 300 FF

Egalement disponible dans la même collection :

Robert Cahen, une monographie : "Cartes postales vidéo", "Invitation au voyage", "Juste le temps", "Solo" et "Montenvers et mer de glace" : 200 FF

Images de l'art : Eve Ramboz "l'Escamoteur", Christian Boustani "Cités antérieures - Siena", Jean-Baptiste Mathieu "Comme un opéra immobile", Dominique Belloir "Le syndrome de Stendhal" : 200 FF

Tous ces titres peuvent être commandés à la boutique Vidéoformes, B. P. 71, 63003 Clermont-Ferrand cedex 1 ou en appelant au 73 90 67 58.

Si vous souhaitez recevoir la liste complète de tous les titres disponibles, vous pouvez écrire à : Vidéoformes, B. P. 71, 63003 Clermont-Ferrand cedex 1.

Turbulences Vidéo :

Abonnez-vous ! Abonnez vos amis !

Les Turbulences Vidéo éditent une revue trimestrielle consacrée à tous les acteurs du monde de la création vidéo :

- Téléx : expos, festivals, publications, éditions, etc..
- Humeur : billet d'humeur
- Points de repères : histoire de la vidéo.
- Portrait d'artiste : entretiens, écrits
- Art Vidéo Danse : critiques des dernières productions
- De Visu : critiques sur des artistes, des vidéos, des expos...
- Intra Muros : vue de l'intérieur : une école d'art, un centre de production, un centre d'art, un organisme de diffusion, etc.

Abonnement pour 4 numéros : **110 FF** et **160 FF** pour l'étranger, port compris, dont un numéro spécial en avril L'abonnement donne droit à des remises importantes sur le Vidéo Pass **VIDÉOFORMES** et pour les soirées Turbulences Vidéo.
Dates de parution: janvier / avril / juillet / octobre

Bon de commande à nous retourner avec votre versement à :

Turbulences Vidéo • B. P. 71 • 63003 CLERMONT-FERRAND Cedex 1
(Tel. (33) 73 90 67 58 • Fax (33) 73 92 44 18)

NOM : PRÉNOM :
RUE CODE POSTAL
LOCALITÉ : TEL. (facultatif)

Je joins un chèque de : 110 FF ☐ 160 FF ☐
pour l'abonnement à 4 numéros à partir du n°

Turbulences Vidéo, revue trimestrielle.
Troisième trimestre 1994.

Directeur de la publication : Gabriel Soucheyre.
Impression : Imprimerie A. Pottier, Moulins
Dépôt légal : à parution.
Commission Paritaire 7 4 74 2.

Publiée par *Turbulences Vidéo*
B.P. 71
63003 Clermont-Ferrand cedex 1
Tél : 73 90 67 58
Fax : 73 92 44 18

© les auteurs, *Turbulences Vidéo*
Tous droits réservés.