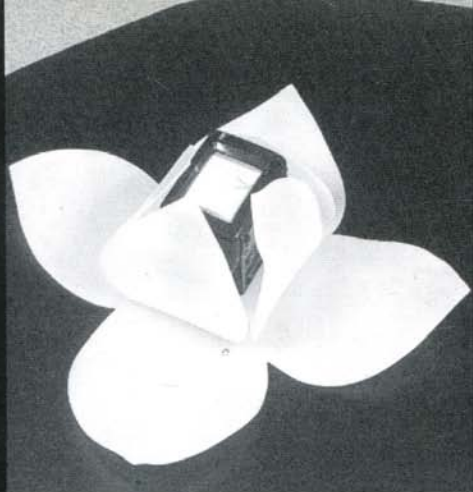




Turbulences Vidéo
culture contemporaine, art vidéo et nouvelles technologies

revue trimestrielle N°6
Hiver 1995 35FF

Sommaire

Éditorial, P. 3

Télex, P. 4

Points de repères, P. 11

- La métaphore en bretelles, P. 11
- Paik se met à table, P. 16

Portraits d'artistes, P. 19

- Jean-François Guiton : P. 19
 - "Jean-François Guiton, le cousin germain"
 - "Pour faire le portrait d'un moulin"
- David Larcher, P. 27

De Visu , P. 30

- Geneviève Charras : "Fictions Chorégraphiques", P. 30
- Louis Ucciani : "Patrick de Geetere et Cathy Wagner : En Pire", P.32
- Harold Vasselin : "Le danseur et la médiathèque", P. 34
- Alain Chêne : "Godard : Voyage en trame. Tout, terriblement, dans l'urgence", P. 41

Intra Muros, P. 45

- "Mémoires technologiques", le théâtre de Martigues, Xavier Fabre, P. 45
- galerie l'Art du Temps, "In Corporea Mente", Gillo Dorflès, P. 49

Atelier Brouillard Précis P. 52

Compte rendu de débats : l'expérimentation.

Editorial

Qu'y a-t-il de plus opposé que le travail de Jean-François Guiton et celui de David Larcher ? D'un côté un artiste qui s'exprime avec une sobriété quasi spartiate, une recherche solitaire dans l'espace confiné de l'atelier de l'artiste. Une ligne de travail austère mais qui impose sa pertinence, celle du regard. En face, un dandy échevelé, hirsute et exubérant qui goûte aux plaisirs de la vie comme Adam à la pomme et qui découvre le(s) monde(s). Globe-trotter impertinent, il se promène au sens propre et figuré, de son camion-studio de cinéma au "château électronique" (1). Lorsque le monde réel - Void, un petit village de l'est de la France - percute sa quête virtuelle du vide, c'est le big bang dans sa tête qui donne naissance à VØID, la vidéo. Un point commun entre ces deux artistes : l'image et le son électroniques comme matière première, cette matière que l'on travaille en atelier ou en laboratoire.

(1) Centre International de Création Vidéo de Montbéliard-Belfort.

Dans ce numéro six de notre revue, nous évoquons celui qui a mis le feu aux poudres : Nam June Paik. De tous temps, c'est bien connu, les Asiatiques ont su manier la poudre. Nam June Paik, dans une filiation directe avec Fluxus dont il est un des participants des premiers jours, boucle la boucle : l'art c'est la vie, sa vie c'est son art. Jamais pris au dépourvu, il "roule" sur les fameuses autoroutes de l'information. Branchez-vous sur "Fluxus Hot Line" (sur Internet) et vous saurez tout.

Au sommaire du prochain numéro de Turbulences Vidéo, un numéro spécial consacré aux dixièmes Vidéoformes (2), le cinéma électronique, son héritage et ses promesses, cinéma expérimental, vidéo, installations, ...

Gabriel Soucheyre
1 / 12 / 94

(2) Dixièmes Vidéoformes, 9/13 Mai 1995, De la caverne de Platon aux mirages du cinéma électronique : trajectoire de la représentation animée : Maybury, Viola, Sorrin, Paik, etc. Invité spécial : Odessa (Ukraine) et ses artistes de l'art électronique.

Manifestations

•**Centre** : Jusqu'au 17 février, et dans le cadre de l'inauguration de la médiathèque, se déroule à Bourges une exposition sur le thème **Art Vidéo et Média** (voir *Turbulences Vidéo* N° 5).

•**Paris** : Au centre Georges Pompidou **George Legrady, Pierre Lévy et Nam June Paik** sont au sommaire du dernier numéro de **la revue virtuelle** sous le générique : "les Hypermédias". Également au Centre Georges Pompidou, l'exposition "Hors limites" accompagnée d'une programmation vidéo (Hors limites off - de la collection du musée national d'art moderne. Jusqu'au 23 janvier).

Centre Georges Pompidou
Tél : 44 78 12 33

•**Poitou-Charentes** : Du 9 au 25 février, l'Angoumoise **Céline Dupont** présente dans sa ville trois installations vidéo. Au centre **Saint Martial**, salle Bunuel. Les Plateaux, toujours "rondement" programmés par Éliane Bonin, accueillent ensuite, du 16 mars au 1 avril, "**Complicity**" de **Cathy Vogan**, salle Iribé. Enfin du 16 au 20 mai, **Art 3000** propose un voyage à travers les plus belles histoires en images de synthèse.

Les Plateaux d'Angoulême
tél : 45 38 31 62

•**U.S.A.** : Shigeko Kubota "accroche" à New York au **Whitney Museum**. Fille de Marcel Duchamp, elle était en 1992 un arbre de la forêt de **VIDÉOFORMES**.

•**Hong Kong et Karlsruhe** : **Jean-François Guiton** est présent par ses oeuvres à la fois dans ces deux villes.

Festivals

•**Bretagne** : **Les Rencontres Électroniques** accueillent du 5 au 20 janvier des performances vidéo de **Nicolas Floch** et des installations parmi lesquelles "**le Rêve prisonnier**" et "**Lux**" du Clermontois **Michel Coste**.

La Station Vidéo
Tél : 69 33 50 92

•**Annecy** : **imagespassages**, en plus d'une programmation particulièrement abondante et variée, propose des Rencontres :

- du 15 au 23 avril : initiation vidéo et infographie

- du 6 au 14 mai **Rue du cinéma**, centenaire du cinéma et des nouvelles technologies

- du 27 mai au 4 juin, Rencontres internationales pendant les J.I.C.A

imagespassages :
Tél : 50 68 65 48



TELEX

• **Allemagne : imagespassages** est attendue :

- du 12 au 19 février à L'**Internationale Film Festspiele** de Berlin

- du 20 au 27 mai à une rétrospective sur la **Bauhaus**.

Tél : 49 30 25 48 90

• **Allemagne : "Le chemin vers le voisin"**, c'est sur la route d'Oberhausen qui organise du 22 au 30 avril 1995 son quarante et unième festival international du court métrage, en même temps vingt sixième filmothèque du film pour la jeunesse.

Tél : 0208 80 70 08

• **Monte-Carlo** : les 1, 2 et 3 février, "**L'ère Cyber**" traite de l'image électronique dans tous ses états : architecture, cinéma et médecine. Passionnés de virtuel et autres effets spéciaux, retirez votre bulletin de participation avant le 25 janvier 1995.

Imagina

Tél : 33 93 15 93 94

• **Italie** : C'est à Pise qu'il faut se rendre du 19 au 21 janvier 1995 pour entendre "**Il colore delle note**" par le truchement de vidéos ou rencontres d'auteurs et musiciens.

Onda Vidéo dixième

Fax : 19 39 50 20 171

• **Espagne** : à Vigo, du 17 au 26 février aura lieu le sixième festival international de Vidéo.

Tél : 34 86 23 94 46

• **Maroc : Les Instants Vidéo** invitent à Casablanca au deuxième festival d'art vidéo.

Tél : 91 92 69 61

• **Corse** : du 29 mars au 2 avril, l'association **Magnética** présente aux Bastiais des vidéodanses de **Murray, Decoufflé, Griznic / Smid et Solé**.

À Corte, se tiendront début juillet les deuxième rencontres de vidéo et d'art contemporain.

Tél : 95 61 01 62

• **Auvergne : "De la caverne de Platon aux mirages du cinéma électronique"**. Du 9 au 13 mai 1995, le festival clermontois **VIDÉOFORMES** fête ses dix ans et célèbre à sa manière le centenaire du cinéma.

VIDÉOFORMES

Tél : 73 90 67 58

• **Festival 95 - Édition spéciale centenaire du cinéma**.

Du 27 janvier au 4 février, le festival du court métrage de Clermont-Ferrand présente, entre autre, les meilleurs courts métrages des cent dernières années.

À ne pas manquer ! Ce sera avant tout la vitrine mondiale du court métrage avec le septième festival international du court métrage et le dixseptième festival national dont le jury s'honore de la présence de Christian Oddos et de celle de Micheline Presle. 70 à 80 courts métrages internationaux seront en compétition et les prix seront attribué par un jury présidé par Pankaj Butalia, cinéaste indien.

Tél : 73 91 65 73

Futurs Lauréats

•Futurs primés des **VIDÉOFORMES X**, le 16, il sera trop tard ! Laurent attend vos cassettes 3/4 U-Matic ou VHS jusqu'au 15 janvier.

VIDÉOFORMES

Tél : 73 90 67 58

•**Oberhausen 95** propose une double compétition internationale :

- nouvelles tendances de la vidéo
 - films pour enfants
- Clôture 15 février.

Tél : 0 208 80 70 08

•**Ivry** : La dixième bourse d'art monumental sera attribuée au cours de l'exposition des oeuvres, entre le 5 avril et le 14 mai. L'architecte **Xavier Fabre**, régulièrement associé aux aventures de **VIDÉOFORMES**, fait partie du jury. Date limite des inscriptions : le 27 janvier.

Tél : 49 60 25 01

•**U.S.A** : Illinois - **The 17th Big Muddy Film Festival** espère recevoir, avant le 3 février, films seize mm. ou vidéos 3/4 U-Matic. Le festival est prévu du 25 février au 5 mars.

Phone : 618 453 14 82

Fax : 618 453 10 05

Lauriers

•**Allemagne** : Le **Z.K.M.** (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) célèbre ses lauréats :

Le 28 octobre dernier **Hartnut Jahn** (Berlin) et **Sadie Berning** (U.S.A.) ont reçu chacun 15 000 DM, décernés par le festival **Vidéo Art** de Karlsruhe.

Le prix **Eric Schelling** a été remis, au 14 novembre, à deux architectes designers **Zaha Hadid** et **Wolfgang Pehnt**.

•**Son et Image** de Gentilly nous communique le nom des quatre lauréats primés cette année à son neuvième festival vidéo.

- **Jean-Luc Lagarce**, prix de la création vidéo européenne pour **"Portrait"**.

- **Carine Lefebvre**, prix du documentaire francophone pour **"Avec Nanié"**.

- **L'atelier vidéo de Gentilly**, prix du public pour **"Un jour comme les autres"**.

- **Arnon Manor**, achat Canal + **"Johnny be good"**.

A large, tilted black square containing the word "TELEX" in white, bold, sans-serif capital letters. The square is positioned in the bottom right corner of the page, overlapping the main text area.

TELEX

Publications

•Le numéro 1 de la revue **"Turbulence"** questionne sciences ou arts et invite à rechercher de nouveaux outils de compréhension. Dans ce premier sommaire, un article de **René Berger** **"Vers le virtuel jubilatoire"**.
Éditions du Serpaton
Tél : 76 34 06 78

•**Sequentia** est un magazine trimestriel consacré aux sources d'information. Il est édité par l'**Observatoire européen de l'audiovisuel** - organe européen de service public regroupant 33 états membres de la communauté européenne. Celui-ci publie aussi, pour les affamés d'innovations, un annuaire statistique et un annuaire juridique.
Observatoire européen de l'audiovisuel
Tél : 33 88 14 44 07
Belgique

•Les Franciliens ont depuis novembre : et un nouvel outil d'informations sur la vidéo : **Raoul** et un lieu convivial permanent de diffusion : **Procréart**. Parmi les très nombreuses manifestations évoquées dans cet agenda, retenons les Thés Vidéo qui projettent le premier et dernier dimanche de chaque mois des vidéos récentes d'artistes contemporains.
Procréart
le Lavoir Moderne Parisien
35 rue Léon
75018 Paris

Le 10 décembre dernier **Procréart** a accueilli au **Lavoir Moderne Parisien** l'exposition inaugurale de l'atelier d'**Art 3000** qui présentait ses premiers travaux.

L'agenda Nov'art annonce trimestriellement toutes les manifestations liées aux nouvelles technologies. Le numéro 16 vient de paraître.

Art 3000 :
Tél : 39 56 14 89
Minitel : 36 15 Art 3000

•Le **ministère de la culture** met à disposition le guide de la saison culturelle. Environ 10000 manifestations. À consulter aussi : **"la diffusion de l'art contemporain et de la création plastique en France"** catalogue qui recense :
- l'ensemble des lieux F.R.A.C. et centres d'art
- le réseau muséal ainsi que les écoles avec galeries.
La saison culturelle France 94/95
3 rue de Valois
75042 Paris cedex 01

•**Vidéa doc**, lieu d'accueil pour les porteurs de projets audiovisuels, édite aussi **"un guide des festivals audiovisuels"** en plus de deux guides pratiques destinés aux vidéastes amateurs et professionnels.
Vidéa doc :
Tél : 48 06 58 66
Minitel : 36 15 Vidéa doc

• Dans la collection "**Techniques et productions audiovisuelles**", paraît un ouvrage de **J-J Gaudin**, chef opérateur à la direction technique de l'I.N.A.. C'est : "**Introduction à la prise de vue**".

• **Joseph Gickel** et **Fabienne Bodan** ont réalisé 17 reportages vidéo au cours d'un voyage de quatorze mois en Amérique Centrale. Treize d'entre eux ont été montés et sont présentés dans les établissements scolaires.

Fabienne Bodan
Le Gluon
56140 Malestroit
Tél : 97 75 25 04

• Les vidéos d'**Imagina**. Enrichissez votre vidéothèque des meilleures images de synthèse.

O.C.M.
31 avenue Hector Otto
M.C. 98000 Monaco
Tél : 33 93 15 93 94

En Bref

• **France 3** diffusera, le 16 janvier à 23 h 20, une vidéo de treize minutes réalisée par le cinéaste **José Alcala** sur la **Boutique d'Écriture**. Celle-ci organise des lectures publiques où sont associées des diffusions vidéo.

Annnonce Vidéo :
Tél : 67 02 32 00

• Exposition : du 25 janvier au 25 février, **Giuliana Cunéaz** expose deux installations vidéo. Titre de l'exposition : "**Grey Zone**". **Giuliana Cunéaz** a participé en 1991 et 1993 aux expositions du festival **VIDÉOFORMES**.

Galerie l'Art du Temps
14 rue de l'oratoire
Clermont-Ferrand

• Pour repenser l'idéologie de l'art, son concept, son organisation sociale, sa fonction au seuil du troisième millénaire, **Fred Forest** invente un lieu transdisciplinaire d'échanges et de connaissances. Le séminaire "**Esthétique de la communication**" constitue un parcours qui, tout au long de l'année universitaire 94/95, propose un "cheminement destiné à suivre les fils croisés qui relient le domaine des sciences à celui des arts".

Cours publics et gratuits à l'auditorium du **Musée d'Art Contemporain de Nice**.
Université Sophia-Antipolis
Tél : 93 37 54 21



TELEX

• **Arkham** rassemble des personnes possédant des compétences dans divers domaines artistiques et/ou médiatiques qui regroupent leurs expériences dans le cadre de projets collectifs. L'activité de cette association pluri-artistique gravite autour de deux grands axes : création et production d'oeuvres graphiques ; communication d'informations grâce au service Ark.

Arkham :

113 rue du château

La Duchère

69009 Lyon

Tél : 74 94 41 79

• **La bibliothèque municipale**, en collaboration avec Art Transit, a mis en place un fonds regroupant les revues d'art et publications artistiques réalisées aujourd'hui à **Marseille**. À consulter bibliothèque **Fissiaux**.

• De janvier à mars 1995, le **Carré Amelot** dispense régulièrement des formations audiovisuelles : infographie en 2D ou 3D ; réalisation et montage vidéo.

Dans cette région, "**Keskistram ?**" est la réunion des acteurs opérant dans le domaine de la vidéo et des nouvelles images. Objectif : affirmation de la place de la création artistique.

Troisième oeil

la Rochelle

Tél : 46 41 45 62

• Après la dissolution d'**Arcanal**, le C.N.C. assure désormais la diffusion non commerciale des oeuvres audiovisuelles dont l'État a acquis récemment les droits. Les modalités de mise à disposition des titres restent pour l'instant celles qu'**Arcanal** avait fixées.

Tél : 44 34 34 40

Diffusions

• **Île de France** : L'**American Center** projette le premier jeudi de chaque mois des nouveautés de distributeurs américains.

American Center
51 rue de Bercy
75592 Paris
Tél : 44 73 77 77

• Avec **Beaubourg** et le **Musée de l'Homme**, le neuvième festival de **Saintes** est l'un des seuls lieux en France où on s'efforce de promouvoir l'ethno-sociologie. Les 7, 8 et 9 avril, une quarantaine de documentaires rares et talentueux seront proposés en présence d'**André Kowacs** et **Masta Mezzaros**, deux cinéastes hongrois.

"Mémoire et ethno-sociologie de la vie des Hommes les traditions du monde"

Tél : 46 93 09 25

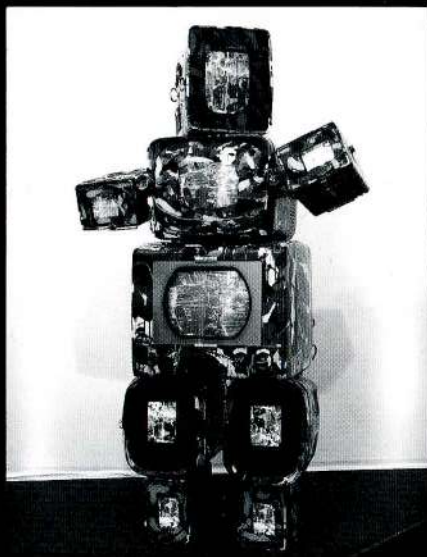
• Le musée d'Orsay produit 8 films qui présentent l'histoire politique, sociale et économique de la France entre 1848 et 1914. Chaque film étudie les différents événements de huit années-clé de cette période, à travers des documents (gravures, journaux, photographies, films). Réalisateur **Jean-Paul Fargier**.

• **Avis de Naissance** : **EX-IN-ARTS** est une jeune association implantée à l'université de Paris 8 (Saint Denis), pour la promotion de la vidéo d'art. Elle propose tous les mois des rencontres entre l'"**EX**"térieur de l'Université avec des intervenants et l'"**IN**"térieur avec une sélection de vidéo et des réalisations d'étudiants.

Gabriel Soucheyre viendra présenter, à la troisième rencontre d'**EX-IN-ARTS** le mardi 17 janvier 1994 le festival **VIDÉO FORMES** avec **Alexandre Périgot**, invité de cette manifestation.



TELEX



Nam June Paik : "Painted Child" 1986

Points de repères

La
métaphore
en bretelles

Plein écran, deux mains se mutilent.
Un doigt sanguinolent trempe dans un
bol de crème...

Un homme avachi contre un mur
tousse rauque et crache. La caméra
s'approche. Il crache du sang, crache du
sang...

Pneus usagés et glace...

Bric à bras de ferraille qui font
pouêt pouêt quand on passe...

Etc, etc...

L'homme est debout, face à la
caméra. Gris. Indifférent. Il lève un bras.
Une jambe. Se penche en avant. Sur le
côté. Bouge la tête. Se tourne. Plie la
main. Serre le poing. Hausse les
épaules... et répète à chacun de ces
mouvements la même courte phrase
d'un ton blanc : "I am making art" (je
fais de l'art). I am making art pendant
quinze bonnes grosses minutes aussi
légères que les pensées d'un néo-
teuton à la fête de la bière.

Art contemporain ? D'effets
spécieux en nombrilismes : l'ennui le
plus consternant.

C'est qu'il n'y a rien à voir :
"seulement" à dire. L'art est devenu
virtuel, littéraire, allégorique. Je vous
raconte l'oeuvre et cela suffit (je vous
l'explique). Si je vous raconte une
femme sur une coquille, des cavaliers
et leurs lances, si je dis "c'est un chat
qui dort sur les genoux d'une jeune fille
en bleu" c'est plutôt con, non ? Alors
que : "cela bouleverse totalement notre
conception du monde (et de l'art)"
"exprime l'ineffable" "déchire le voile
de nos invisibles" ... le dictionnaire des
idées reçues de Flaubert peut
s'enorgueillir encore de quelques
pages.

Un jardin sans allée, parsemé de plantes
vertes, d'arbres maigres ou touffus, de
fleurs en pots, de buisson - on pourrait
ajouter des massifs, une fontaine, une
forêt et des champs, un village pourquoi
pas ? - et des téléviseurs. Beaucoup.
Éparpillés, culbutés, renversés sur le sol.
Des images crépiteuses, hachées,
désarticulées comme des faces de dés
lumineux jetés sur le tapis, palpitent à
fleur d'écran. Jolies couleurs franches de
gouaches à la sortie du tube. Une même
musique indistincte de réclame de
grande surface brouille le lieu d'un halo
sonore.



Nam June Paik : "T.V. Garden"

Aux injonctions de Duchamp tout le
siècle a répondu : "je hais la fonction
rétinienne de l'art" ("j'en avais assez que
l'on dise bête comme un peintre")

Un urinoir baptisé fontaine : tout est
dit. L'évacuation du fondement même
de toute représentation ; ou, de l'art
comme pure spéculation intellectuelle.

Retour au Moyen-âge. Foire aux allégories. Les écoles et leurs maîtres, glossateurs et exégètes, scolastique. Peu importe la matière ou la réalité d'une perception, seule la règle du discours compte ; l'énonciation : nouveau nominalisme.

La tentation est forte de se demander quelle est l'utilité de tout cela. Pour quel public... et à quels coûts ? Difficile d'y résister quand un pays connaît la récession. Potache ou provocant, le gag et la mortification passent mal érigés en art d'État. La soif de comprendre s'épuise devant le charabia, les inepties. Et le prix des petits fours fait grincer bien des dents.

Il y a une mauvaise conscience de l'art contemporain et des pirouettes savoureuses (dans le genre artiste figure du Christ il y aurait long à dire). Se justifier, se donner bonne conscience : un vrai travail de professionnel. Des plus abscons aux plus naïfs, tous vendent toujours un monde à changer, une rupture, une altérité, une critique, une révolte, une exigence et des foutaises. Les certitudes apprises sont les choses les mieux partagées.

De vieux postes empilés forment deux jambes, une tête, un corps, des bras. Un Léviathan électronique ? Un petit cheval de bois, tirant la langue, supporte l'assemblage. La machine tient une lance de ferraille. Quel cavalier tout caparaçonné, tout clignotant ? Le cheval semble se cabrer ; on l'entendrait hennir. Le cavalier bascule un peu en arrière, désarçonné presque. Don Quichotte.

Dernier bastion : l'artiste est un chercheur, l'art une recherche *expérimentale* ouvrant la voie à la recherche *appliquée* (la décoration s'entend). Cela en dit long sur le tout scientifique et la pensée mandarinale. Le mythe est puissant. Et il atteint des sommets quand il s'accouple au mirage technologique. Qu'on juge : "Après le temps de l'écrit et l'âge des images, voici l'ère cyber, qui les englobe et les dépasse. Le cyberspace n'est pas simplement une technique c'est d'abord une nouvelle écriture partie à la conquête du monde. (...) Les cybermondes vont nous permettre de mieux agir sur le réel, ou même de l' "augmenter" (...) L'ère cyberinaugure (sic) une transformation culturelle majeure (...) l'effacement virtuel des frontières entre les pays, l'apparition progressive de formes radicales de télétravail, à l'aide par exemple des communautés virtuelles de clones 3D. (...) "

Non, ce n'est pas une rédaction d'élève de troisième, mais bien la présentation du programme Imagina par son très sérieux responsable Philippe Quéau. Faut-il rire ?

Pour quelles applications ont été réservés Bosh, Ucello, Vinci, Courbet, Pollock... ? Ce n'est pas sa recherche sur la perspective qui fait la grandeur de l'oeuvre de Paolo Ucello ; ni un message quelconque. Il n'y a pas, dans la bataille de San Romano, de discours sur l'horreur ou la beauté de la guerre.

Un petit homme à bretelles, débraillé, mal rasé, affichant un sourire débonnaire et un air cocasse de naïveté maline, se promène au milieu de l'expo. Sa voix traînante égraine quelques exclamations d'un indémodable anglais. "Au jeu de l'art on ne peut pas gagner ; sinon en changeant les règles du jeu" Nam June Paik

Loin des allégories, Paik fait de jolis objets ; et ça énerve. Il n'y a rien à expliquer et tout à voir. Ses œuvres s'imposent avec évidence. On ne se pose pas la question de leur utilité, elles portent en elles-mêmes leur propre justification.

Bien sûr il y a le mythe Paik, une Paikomania (Paikadit - Paikafait) toujours plus exaspérante qu'elle est simplificatrice. Tout travail sur l'art vidéo commence imperturbablement par le credo du geste inaugural : 1963, galerie Parnass, Wuppertal, seconde manifestation internationale du groupe Fluxus, Paik expose treize moniteurs "préparés" ; le téléviseur comme objet de l'art : l'art vidéo est né.

Plus importante que les brevets d'inventeurs ou de pionniers est la magie Paik. Ses sculptures électroniques sont de véritables métaphores. D'abord un choc visuel émotif parlant sans (100) langue pour énerver la biologie. Le jardin (TV garden) ; le Don Quichotte ; la famille robot (assemblage de vieux téléviseurs formant figure humaine : le père, la mère, l'oncle, la grand-mère...) ; cette pyramide de 1003 moniteurs érigée à l'occasion des jeux olympiques de Séoul ; video fish, rangée d'aquariums dont les téléviseurs constituent le fond ; Chicken

box, dans un vieux meuble télé des poules regardent... la télé et couvent des oeufs multicolores... etc etc

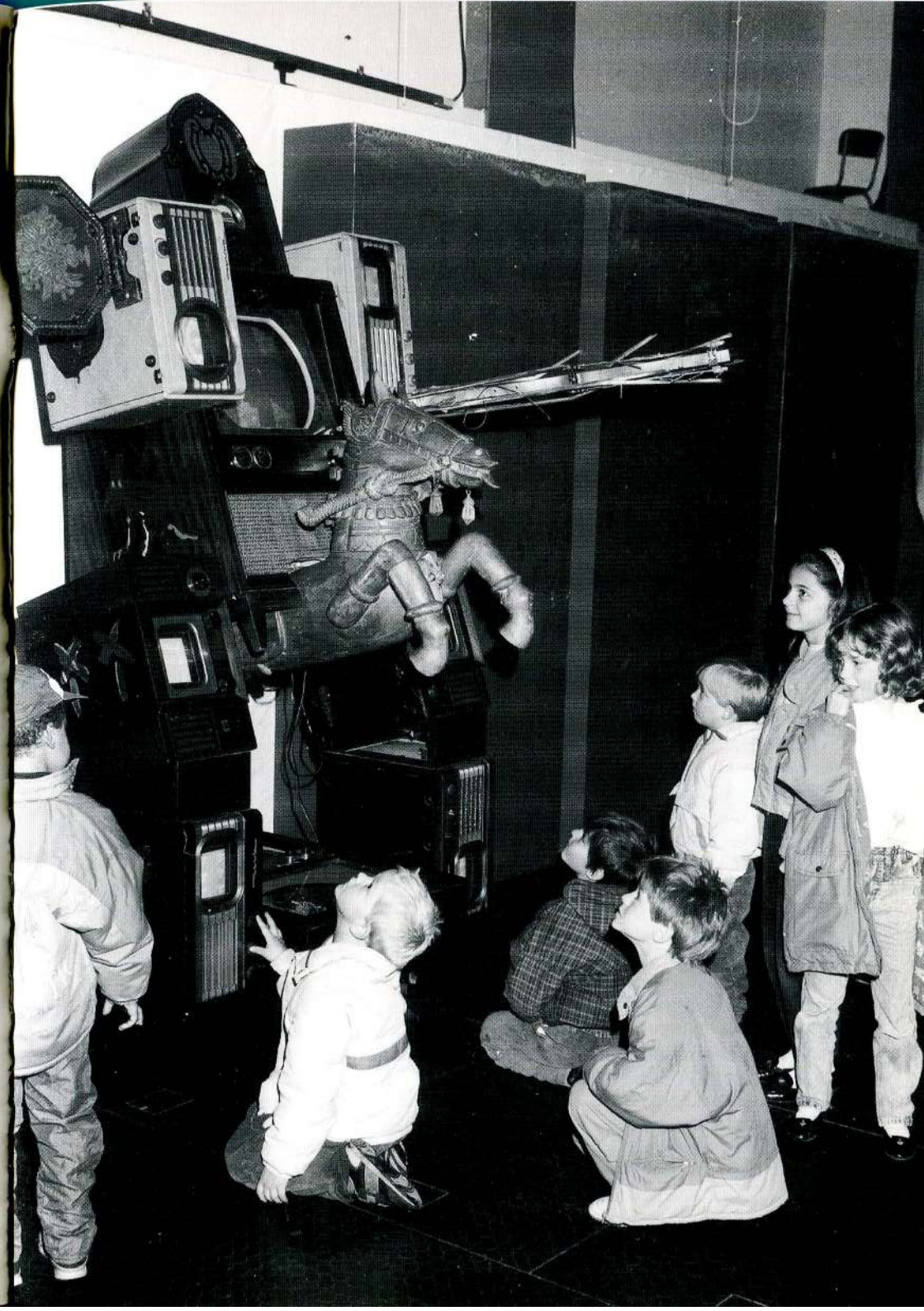
La marque de Paik n'est pas totalitaire ; sa trace, infime. L'œuvre ne prétend pas à la pensée obligée, jamais, ne conditionne aucun comportement. Rien n'est imposé. État de grâce, variable, plus ou moins profond. L'œuvre ne dicte rien. Elle dissout les liens et les repères, l'instant de cette petite seconde chère à Prévert, peut-être, et qui s'estompera, sans doute. Pas de contemplation, pas de révélation non plus, pas d'extase. Un abandon, un vacillement.

Hier, on a fêté Socrate - sa mort, s'entend. Vidé de leur substance ces absolus imbéciles posés au-dessus de nos têtes comme des étalons ; le beau, le bien, le vrai... Fin des catégories. Art n'est plus: seul l'artiste, ici, maintenant. Pour qui ? Chaos illimité rien ne sera justifié. Tout échappe à sa définition. Hier, on a fêté Socrate - sa mort, s'entend. Enterré la pensée rationnelle et son point final en forme d'ogive. Que reste-t-il ? Les miettes de la fête. Une métaphore.

Paik n'est pas le seul à préférer la métaphore plutôt que l'allégorie, mais c'est une bouffée d'air pour les installations vidéo. Sa puissance poétique laisse bien loin le "tout est art", "à vous d'interpréter" et autres auberges espagnoles de la pensée. C'est l'œuvre ouverte par excellence qui vient nourrir l'imaginaire plutôt que le brider.

Éric de Bussac

Postscriptum : Pour tout savoir sur Nam June Paik, les éditions Artpress ont édité en 1989 une savoureuse monographie de cet artiste écrite par Jean-Paul Fargier et superbement illustrée. (Disponible à la boutique Vidéoformes B.P. 71 - 63003 Clermont-ferrand cedex 1)



Nam June Paik

Paik se met à table(*)

J'avais arrêté de boire du vin depuis plus de trente ans. J'ai recommencé, modérément, bien sûr, il y a sept ou huit ans.

A propos des scandales politiques...

En Corée comme en France, les scandales politiques et la corruption existent. Mon meilleur ami d'enfance a été maire de Séoul, un bon maire d'ailleurs, mais il a été compromis dans l'histoire du pont qui s'est effondré (je crois qu'on a parlé de l'accident ici aussi) : trois ans de prison ! Il est fini. Je suis allé lui rendre visite en prison lors d'un de mes séjours. J'avais emporté des chocolats et des cigarettes pour éloigner le gardien et une bouteille d'alcool pour partager avec mon ami.

Cette affaire me rappelle que la compagnie qui avait construit le pont était propriétaire de cette grosse galerie qui devait m'inviter pour une exposition ! En fait, elle a dû arrêter ses activités.

La seule galerie sérieuse en Corée est celle de mon amie Park qui possède avec son frère la galerie Hyundai (en coréen, hyundai veut dire moderne). Elle a commencé adolescente. Elle achetait les travaux de jeunes peintres. Lorsqu'ils ont commencé à prendre de la valeur, ce fut le succès. Par la suite elle a fait un beau mariage en épousant un banquier, ce qui arrange pas mal des soucis que l'on peut avoir dans ce genre d'entreprise.

A propos du cinéma et de la télévision...

Les autorités coréennes vont devoir faire des efforts pour élever le niveau des réalisateurs coréens et donc former des jeunes. La loi interdit de recevoir des émissions étrangères (essentiellement japonaises) ou même de posséder des cassettes vidéo étrangères ou une parabole. Les seuls programmes admis sont ceux de la télévision militaire américaine, c'est-à-dire ce que l'on fait de mieux chez CBS et les autres "major networks", mais personne ne s'y intéresse, vraisemblablement pour des raisons psychologiques, une forme de résistance en quelque sorte. L'isolement, à l'époque des communications par satellites, est illusoire, l'histoire l'a prouvé ailleurs de façon éclatante ; il faudra bien accepter la compétition avec les Japonais.

La vie des artistes

Pontus-Halten devait organiser une grande manifestation internationale d'art contemporain en Corée. Mais il avait pour condition de choisir des artistes coréens en relation avec les détenteurs de la parole officielle, des gens plutôt conservateurs. Ce ne fut pas simple. En fait, j'ai dû intervenir personnellement dans les négociations. J'ai proposé trois artistes dont l'un décédé, l'autre sourd et muet et le troisième artiste, déjà établi. La crainte des "officiels" était celle d'un discours trop critique à leur rencontre.

Toutes les galeries jouent un rôle important, comme celle que vous voulez ouvrir à Clermont-Ferrand (quel nom étrangement long!). Il faut penser à "vendre" les jeunes artistes, nul ne sait qui sera le Picasso de demain.

Un de mes amis coréens, un peintre, Wang Hee (Kim) a débarqué tout jeune aux États-Unis dans les années cinquante. Petit à petit sa peinture a pris de la valeur. Tous ses tableaux portaient un titre coréen et français (une lubie de sa femme), jamais anglais. A sa mort, sa femme qui était à la tête d'une grosse fortune crée la Wang Hee Foundation qui décernera le Wang Hee Prize à de jeunes artistes français (toujours cette lubie étrange) méconnus. Le plus bizarre dans cette histoire est, qu'en France, Wang Hee est encore moins connu que les artistes français qui ont reçu son prix! A propos de Prix, vous connaissez le Maya Deren Award (1). Lorsque je suis arrivé en Amérique en 64, c'est Francis Lee (2) qui m'a fait gagner mes premiers dollars. C'était si important à cette époque pour moi (3). Francis Lee est quelqu'un de très important dans l'histoire des arts visuels, vous devriez vous intéresser à lui. Si vous le présentez, j'aimerais bien écrire quelque chose, comme pour Emsch(4), c'est vraiment un ami personnel très cher. Lorsqu'il a été tiré au sort pour participer au débarquement en Normandie, il a donné à Maya Deren le reçu du mont de piété où il avait déposé sa caméra Bolex. C'est ainsi que Maya Deren a fait du Cinéma.

Avant le débarquement, les troupes américaines s'entraînaient en Irlande et Francis Lee les a filmées en couleur! Il a eu beaucoup de chance de survivre au débarquement. Arrivé à Paris, au milieu des combats, assoifé il entre dans un café. Mal reçu en raison de sa tenue militaire, on le prend pour un Allemand, tout s'arrange bien vite et on lui indique l'adresse de Picasso à deux pas. C'est ainsi que Francis Lee est le deuxième américain que Picasso a rencontré dans sa vie.

Institutions et chocolats...

En Allemagne, il se passe des choses vraiment étonnantes en ce moment. Ce sont les collectionneurs privés qui soutiennent de plus en plus les initiatives de diffusion artistique. C'est ainsi que l'un des meilleurs espaces publics pour l'art contemporain de Berlin, un des plus importants musées d'Europe, se voit confier par un riche collectionneur la plus importante collection d'oeuvres de Beuys, une sorte de "prêt définitif" de sa collection en quelque sorte.

Ça se passe également à Cologne avec ce bon Dr. Ludwig, vous savez, celui qui fait ces fameux chocolats allemands.

C'est difficilement croyable ce que l'on peut faire avec un morceau de chocolat. Avec le profit tiré d'un si petit objet, on peut créer une fondation et aider des artistes. Il y a de si bons chocolats en France. Pourquoi n'y a-t-il pas plus de fondations pour l'art?

(1) Maya Deren : cinéaste américaine qui fut l'une des pionnières du Cinéma expérimental au début des années quarante.

(2) Francis Lee : cinéaste américain qui fut un des pionniers du Cinéma expérimental des années trente.

(3) En quittant la Corée, Nam June Paik et sa famille ont laissé toute leur fortune.

(4) cf Vidéoformes 92 et la rétrospective qui était consacrée à Ed Emschwiller.



Nam June Paik

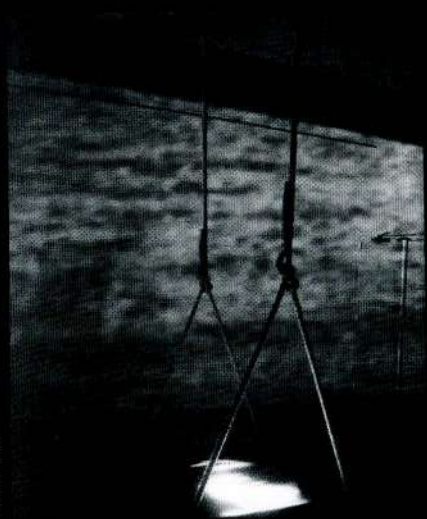
Bogart et moi...

Vous êtes surpris de mon intérêt pour les masques et les cercueils africains. En fait, ma dernière exposition est un hommage que je veux rendre à Jean-Hubert Martin (5). Dans cette exposition tant décriée par une partie de la presse, j'ai découvert cet artiste ghanéen et je lui ai commandé ces cercueils. On me voit dans ces installations, on voit mes pieds, mes intestins, ma tête.. Pour bien vivre, il faut une bonne tête, un bon coeur, un bon ventre et un bon pénis. J'ai 62 ans et je commence à penser à la mort, à ce rendez-vous inéluctable. 75 ans, ce serait une bonne année pour partir, mais lorsque j'aurai 75 ans, j'aurai certainement envie d'aller plus loin. La vidéo m'a enseigné que la vie est courte. Regardez ces deux Playmates que j'ai filmées il y a trois ans déjà, elles ont déjà tellement changé, et moi aussi.

(*) Propos recueillis par Gabriel Soucheyre au cours d'un dîner chez Jean-Paul Fargier en compagnie de Sandra Paugam et Shigeko Kubota et de quelques bonnes bouteilles de Côtes Rôties.

(5) Jean-Hubert Martin : commissaire de l'exposition "Les Magiciens de la Terre" à la Grande Halle de la Villette, en 1989, actuellement directeur du Musée d'Afrique et d'Océanie. Commissaire de l'exposition inoubliable de "l'Art comme attitude" à Berne dans le début des années 80.

Jean-François Guiton : "Balanceakt"



Portrait d'artiste: Jean-François Guiton

Jean-François Guiton, le cousin germain.

La carrière de Jean-François Guiton s'est déroulée principalement en Allemagne. Il figure donc logiquement dans les catalogues ou anthologies consacrés aux vidéastes d'outre-Rhin. On reconnaît dans son oeuvre cette qualité toute germanique qu'est la rigueur. Depuis quelques années, on le découvre en France, de festival en exposition ou résidences d'artistes, et on peut constater que derrière cette rigueur pointe une flamme bien latine. Depuis septembre 94, il fait partie de l'équipe d'enseignants de l'École des Beaux-Arts de Strasbourg, en quelque sorte un retour en douceur dans l'hexagone. En mai 95, pour la dixième édition de Vidéoformes, il présentera une nouvelle installation. Mais qui est vraiment Jean-François Guiton ?

Je suis né à Paris, aîné de trois enfants d'une famille de Français moyens. Mes parents ayant comme beaucoup choisi la banlieue pour donner de l'espace à leurs enfants, j'ai grandi dans un petit village près de Roissy à l'époque sans aéroport. Enfant sage, en général parmi les bons élèves, éducation catholique bon teint, enfant de chœur et boy-scout, je n'ai en fait pas beaucoup de souvenirs de mon enfance sinon au deuxième degré par l'entremise des photos que mon père prenait. Bien que passant beaucoup de temps à des activités solitaires comme la lecture, le modélisme ou l'apprentissage laborieux de la guitare, je jouais aussi dans la rue

comme tous les garçons de mon âge: au football, aux cow-boys et aux indiens et à toutes sortes d'aventures dans les bois proches du village que nous prenions pour des forêts vierges.

Jusqu'à la seconde, où je suis entré en politique, mon parcours scolaire a été sans histoires, ni mauvais, ni brillant. Pendant ces années, je travaillais beaucoup avec mon professeur de dessin au lieu de suivre les autres cours et m'appliquais à une peinture d'adolescent ainsi qu'à la découverte de la photographie. Les contre-coups de 68 nous faisant nous préoccuper plus de politique que de nos études, cet engagement faillit mal se terminer mais j'eus malgré tout mon bac bien qu'avec un an de retard.

Repoussant des études à plus tard je suis parti à la campagne, suivant la mode en vigueur à cette époque, élever vaches, chèvres et volailles. Comme nous étions quand même réalistes, pour gagner notre vie, nous fabriquions pour l'immobilier et l'industrie des maquettes en volumes et des stands sur les foires d'exposition. Après cette période "baba" je suis revenu à Paris où j'ai travaillé comme vendeur dans une boutique d'arts graphiques, puis profitant d'une année de chômage j'ai repris intensément la peinture et la photographie. Ayant besoin d'argent, j'ai rejoint des amis qui donnaient des cours de français à Düsseldorf où je me suis inscrit à l'École des Beaux-Arts (Kunstakademie). Malgré une structure

apparemment traditionnelle, un "maître" et ses élèves travaillant en atelier, l'enseignement y était très riche et beaucoup moins scolaire que ce que je connaissais en France. Après l'année d'orientation je suis entré dans la classe de **Fritz Schwegler**. Très vite, j'ai abandonné la peinture. Le travail dans l'espace m'attirait plus et j'ai construit des structures en bois et carton dans lesquelles il était possible de circuler, ainsi que des sculptures en équilibre comme celles qui sont à l'origine de ma première bande vidéo. Ce qui au départ ne devait être qu'une simple documentation, prit de l'autonomie et donna "**Holzstücke**" (morceaux de/pour bois). À partir de là, la vidéo devint mon activité principale et je suivis, en plus de mon appartenance à l'atelier **Fritz Schwegler**, les cours de **Ursula Wevers** dont je devins plus tard l'assistant avant de travailler sous sa direction comme chargé de cours à l'université de Wuppertal où elle venait d'obtenir un poste de professeur. J'y ai travaillé jusqu'au mois de juillet de cette année, date à laquelle j'ai abandonné après 7 ans pour pouvoir assurer les cours à Strasbourg à la rentrée.

Ma manière de travailler est celle d'un solitaire tant par goût que par manque de confiance. Je fais tout de A à Z, essayant de ne dépendre de personne, ce qui n'est pas sans incidence esthétique sur mes travaux. Je ne conçois pas non plus au sens classique du terme,

ni scénario, ni story-board. Je me fixe un cadre dans lequel "ça" pousse, un peu comme une plante. Selon le terrain, les conditions atmosphériques, le voisinage, la plante prendra tel ou tel aspect. Dans ce cadre les images se forment, les idées se développent, celles qui n'ont pas assez de place s'étioilent ou font exploser le cadre, puis au montage elles se composent, au sens musical du terme, entre elles et avec les sons, certains éléments trop étrangers à l'ensemble sont éliminés. Ce n'est qu'à la fin que je peux dire le sujet de la bande, en décrire la forme. Pour les installations il me faut mettre plus de choses sur le papier car il est rarement possible d'avoir l'équipement nécessaire à demeure pour tester si l'effet souhaité a bien lieu. C'est pourquoi la première mouture d'une installation est rarement la bonne. L'exposition fonctionne comme laboratoire, est une partie de l'atelier. Cette méthode de travail rend la quête de financements très difficile car, hormis le fait qu'il me faudrait me préoccuper plus des circuits dispenseurs de subventions, les bailleurs de fonds exigent, sans doute à juste titre, des projets dont la forme écrite fait dépendre des mots, et de leur capacité à évoquer les bonnes images dans la tête des décideurs, le résultat de ces démarches. Jusqu'à présent je me suis révélé être un piètre mangeur de mots et j'ai donc dû travailler avec les moyens dont je disposais, ce qui est plus souvent une chance qu'un handicap.

Cette solitude dans le travail n'est en aucun cas liée à un refus de contact, voire un mépris du spectateur, même si ce contact (de par la nature du travail même ?) n'est pas toujours facile comme tendrait à le prouver la réception très diverse de mes travaux - refusée à tel festival la même bande sera primée à l'autre, d'aucuns portent mes réalisations aux nues alors que d'autres n'y jettent qu'un regard condescendant. Bien au contraire le spectateur occupe une place importante dans mes préoccupations - il ne s'agit bien évidemment pas d'audimat - surtout dans les installations où il est en quelque sorte la clé de voûte de l'édifice d'images et de sons dans lequel il se trouve plongé. C'est lui qui termine le travail, lui donne son sens, en "prenant position", tant au sens physique qu'au sens figuré, comme l'a très bien décrit Heike Laermann dans son texte **"Pour faire le portrait d'un moulin"**, sur les installations **"Pour dulcinée I"** et **"Pour dulcinée II"**. Le spectateur devient un des éléments de l'installation et tisse des liens avec les autres éléments que sont les images, les sons et objets la composant comme ils en tissent entre eux. Je cherche, pour les bandes comme pour les installations, à composer ces différents éléments en une sorte de matière visuelle et sonore. Le sens ne passe ni par les mots, ni par le récit mais par la sensation. Il s'agit de faire jouer les sens, dans tous les sens du terme.

L'installation permet de jouer avec toutes les facettes de l'espace et du temps, la bande n'offre comme espace que celui du représenté et le "volume" sonore. Par contre elle s'épanouit dans le temps : celui du représenté et celui propre au défilement de la bande. Tout comme pour l'image où l'image en elle-même m'intéresse plus que ce qu'elle représente, c'est plus le temps de la bande, celui qui se déploie au moment de la perception, que celui du représenté qui est l'objet de mon attention. C'est à ces niveaux que j'essaie de faire prendre corps aux choses (aux corps). Tentative paradoxale puisqu'elle se sert d'un "médiateur" qui, par essence, et à plusieurs niveaux, dématérialise. D'abord par la mise en image, première perte de substance, puis par sa transcription vidéographique, bientôt (déjà) numérique. Seul le son garde un peu de corps et permet, en prenant le spectateur aux tripes, de redonner un peu de substance aux images. C'est de même dans la perception d'un temps immédiat que le spectateur peut entrer dans l'espace de l'oeuvre parce que c'est le temps dans lequel il se trouve lui-même. Il n'y est plus dans la position du voyeur consommant le temps des autres. Il respire au même rythme que la bande, la respiration des corps dans le représenté de la bande influe sur la sienne, tentant de créer un rapport physique (**"Coup de vent"**, **Der Käfig**).

Un autre moteur important dans mon travail est l'exploration des frontières, là où ce qu'on appelle la vidéo perd de sa "pureté". Ce sont les journaux de voyage, "**Da Trapani**" ou "**Voyages**", où le représenté revient en force; des images pour un concert de Free-Jazz, une promenade sur la corde raide entre des images qui ne feraient qu'illustrer la musique et la dégradation de celle-ci au rang de fond sonore pour des images tirant toute la couverture à soi ; des films sur l'art, "**Stand 20-Paar B**" ou "**Surface sensible**" sur Cy Twombly qui se pose la question de la possibilité ou de l'impossibilité de la traduction dans un autre média et de la finalité du film sur l'art ; enfin un essai sur le cinéma, "La naissance du parlant", bloqué au fond d'un tiroir faute d'avoir obtenu les droits, qui, à l'aide de "**Modern Times**" de Chaplin, tente, en se passant du commentaire, de faire par le seul jeu du montage une "analyse" en image.

En ce moment je travaille sur plusieurs autres projets qui font partie de cette catégorie "**Der Grenzgänger**". Une installation "interactive" qui sera présentée dans le cadre d'un symposium sur l'interactivité à Herne dans la Ruhr. Une composition "audiovisuelle", mi-concert, mi-installation avec un musicien hollandais vivant à Düsseldorf et, avec un autre musicien, un projet de spectacle -

opéra ? - qui n'en est encore qu'à l'état embryonnaire. Beaucoup de choses différentes donc, qui semblent partir dans tous les sens mais où l'on retrouve toujours l'importance des relations entre l'image et le son. Importance des relations en général, comme nous l'évoquions à propos des installations, et qui prend une dimension peut-être supplémentaire avec l'interactivité. L'euphorie avec laquelle on aborde cette "nouvelle" possibilité technique engage à s'y frotter pour voir ce qu'il y a derrière tout cela. Je le fais avec prudence et comme toujours avec les moyens du bord. Avec prudence mais sans réticences plutôt en offrant une certaine résistance, au sens où un matériau offre une résistance, car je crois que c'est l'un des rôles de l'artiste aujourd'hui d'offrir cette résistance dans une société qui privilégie l'euphorie et les effets de surface.

Entretien Jean François Guiton
Gabriel Soucheyre
Septembre 1994

Pour faire le portrait d'un moulin

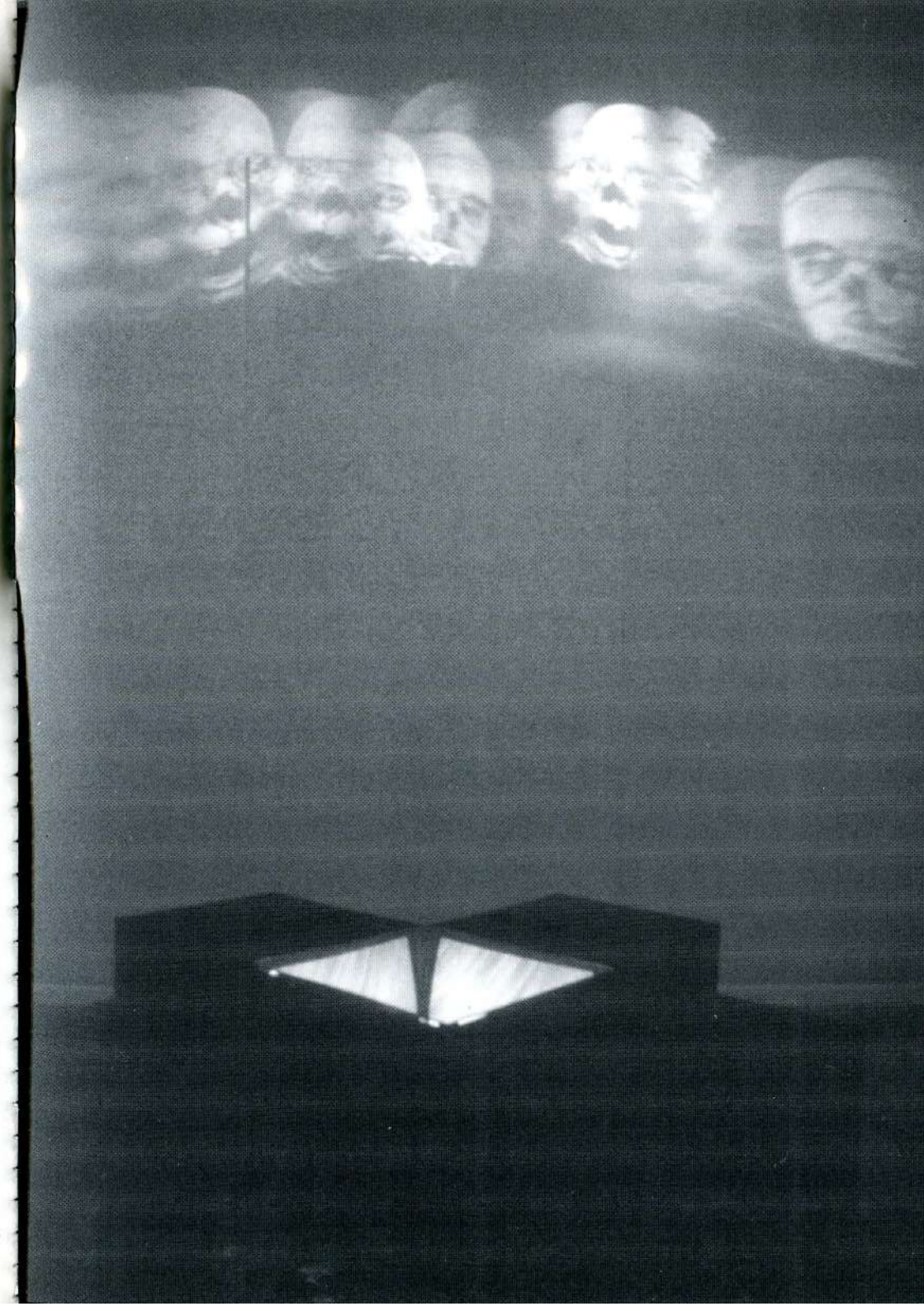
Les thèmes littéraires jouent un rôle non négligeable dans l'oeuvre de **Jean-François Guiton**. Cependant, les pièces vidéo qui s'y réfèrent n'en sont en aucun cas une simple illustration. Bien plus, l'essence, le contenu abstrait du poème ou du roman est "re-matérialisé" à l'aide d'un autre média, et de son langage spécifique, utilisé de manière extrêmement sobre. En ce sens, Jean-François Guiton tend à réaliser non pas des mises en scène mais bien des interprétations des textes, qui, grâce à la forme qu'il leur donne, en élargissent le champ signifiant.

À la différence de l'interprétation des poèmes **"Pour faire le portrait d'un oiseau"** (Jacques Prévert) et **"L'Albatros"** (Charles Baudelaire), celle de l'aventure de Don Quichotte de la Manche et des moulins à vent existe en plusieurs versions ; la bande vidéo **"Coup de vent"** et les installations **"Pour dulcinée I"** et **"Pour dulcinée II"** racontent la lutte désespérée que l'incorrigible idéaliste croyait devoir mener contre les prétendus géants. Le texte tout comme les interprétations vidéographiques ont pour thème le degré de persévérance que peut atteindre un combat entraîné par sa propre dynamique, même s'il se livre contre des ombres.

Alors que dans la bande vidéo, **"Coup de vent"**, il fallait assembler bout à bout les éléments du "récit reconstruit", il a été possible de structurer les installations dans l'espace, et de faire apparaître les "protagonistes de l'action" séparément : d'un côté, les moulins à vent, de l'autre, le héros du combat.

Dans la première version de l'installation, les moulins, réellement présents tels leur propre caricature aux ailes de papier, hauts sur pattes, fragiles, tournent inlassablement, à bonne distance, du moins le suppose-t-on, du moniteur qui nous révèle l'agresseur ganté, armé d'un bâton, tantôt évaluant la situation, tantôt portant un coup du fond de l'obscurité. Bien que la démesure de l'attaque, frisant le grotesque, saute aux yeux, on ne peut pourtant pas longtemps l'éliminer d'un sourire. Une fois pris dans le champ des tensions de l'installation, le spectateur est poussé, tôt ou tard, dans un rôle ambivalent. Ici prenant la place de l'agresseur, là celle de l'agressé, le spectateur détrôné de son piedestal se sent finalement prêt à mener lui-même l'absurde combat contre les moulins à vent.

L'installation, en mettant face à face la dimension factuelle/plastique - les moulins - et la dimension fictive/vidéographique - l'agresseur - confronte deux "structures narratives, l'une réelle, l'autre irréelle. L'effet en est tout à fait irritant, si, fort de sa connaissance de l'aventure des moulins à vent, on se croit autorisé à interpréter l'événement comme logique et cohérent, sans tenir compte des différents degrés de réalité. Révélatrice est l'invraisemblable invulnérabilité des moulins qui, toujours intacts, continuent de tourner malgré les attaques apparemment violentes. L'histoire reconstruite s'avère être, en dépit de sa signification, une projection du spectateur : l'histoire ne nous est pas racontée, on se la raconte soi-même.



Contrairement à cette première adaptation du thème, les moulins à vent ne sont pas présent physiquement dans la deuxième version, mais évoqués par le passage synchrone et régulier des ailes sur trois moniteurs suspendus au plafond. Cette modification - la bande vidéo représentant l'agresseur correspond à celle de la première version - a des conséquences importantes quant au niveau de réalité de l'événement thématisé. Alors que dans la première version - les moulins étant présents physiquement - il s'embrait pénétrer dans la réalité du spectateur, tout se passe maintenant à un niveau purement fictif. Au cœur de l'espace réel se crée un espace imaginaire, espace que l'on ne peut percevoir qu'avec les yeux du "combattant", puisque l'angle sous lequel sont montrés les moulins diminue progressivement en accompagnant la chute du héros.

Dans cette deuxième version, Jean-François Guiton réussit une intégration complexe de la réalité dans la fiction, du vécu dans le raconté, montrant ainsi l'actualité du chapitre "le beau succès qu'eut le valeureux Don Quichotte dans l'épouvantable et inimaginable aventure des moulins à vent".

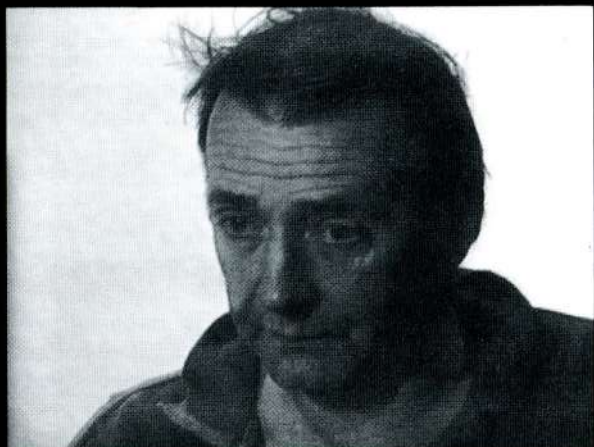
Heike Laermann

In catalogue "Jean-François Guiton" Dunkerque 1990

Traduction de l'allemand : Claire Bozec

L'installation **"Pour dulcinée I"** sera exposée à Hong - Kong en février 1995, dans le cadre d'une rétrospective sur la sculpture vidéo-allemande depuis 1963. (Video Skulptur in Deutschland seit 1963)

"La Ronde" sera visible au Badischen Kunsterein à Karlsruhe du 27 janvier au 12 mars 1995. Titre de l'exposition : Realität Anspruch Medium.



David Larcher

Portrait d'artiste : David Larcher

Je suis né à Londres pendant la guerre en 42. J'ai été évacué pendant le blitz... Ma mère, d'origine irlandaise, travaillait au World department et mon père, Mauricien, était commando. Il était tout le temps en Birmanie. Après la guerre, on est allés à l'île Maurice. C'était en 46, j'avais 4 ans. On a pris le bateau et on s'est installés chez mon grand-père, gros propriétaire de plantations de sucre et de thé. A l'âge de 8 ans, mes parents se sont séparés et je suis retourné vivre en Angleterre avec ma mère. J'ai fait mes études en Angleterre. Après avoir passé quelques temps au lycée français, j'ai été pensionnaire dans un tas d'écoles anglaises, chez les Frères Bénédictins... C'est pourquoi, je contrôle mieux l'anglais. En français, il y a des façons de gérer la langue que je n'ai pas. J'ai appris le français à l'île Maurice à 4 ans et je n'y suis revenu qu'à 14 ans, l'été, quand mes parents se sont remis ensemble. Je suis toujours appalé là-bas : créole blanc. Après la pension, j'ai commencé le droit et le chinois mais mon père n'était pas d'accord. J'ai fait de l'économie pendant deux trimestres avant de comprendre que ce n'était pas fait pour moi. A Cambridge, j'ai étudié l'archéologie et l'anthropologie et je me suis marié à 20 ans alors que j'étais à l'Université.

A Cambridge, j'ai aussi commencé la photo. J'avais un côté narcissique: je faisais des autoportraits. En fait, je cadrais tout le temps; je regardais et je disais: Tiens, c'est joli ça ! je voulais garder plus que des souvenirs de ce que je voyais. A 18 ans, j'avais acheté mon premier appareil sans rien connaître côté technique. J'ai pris une fleur, j'ai fait clic: c'était flou. A côté de moi, il y avait des scientifiques qui comprenaient ce qu'était la mise au point. Il a fallu que je comprenne. Et donc, pendant ma première année, je me suis

appris la photo. L'appareil, c'était en quelque sorte mon objet transitionnel, selon Winnicott, ce qui permet d'assimiler. Donc, je me suis mis à pouvoir concrétiser. J'ai fait des photos pour les magazines, en 65, pour une revue qui s'appelait "Image". On faisait des tournées pour les articles de cette revue sur les Lettristes, Garnier, les Post Dada. Une image veut toujours se faire suivre. C'est assez étonnant, on veut faire bouger l'image mais ce qui se passe, quand on arrive à avoir une image qui défile, à ce moment-là, on essaie de trouver l'image parfaite. Pour l'arrêter, il y a toujours cette espèce de paradoxe entre le figé et le "flux". La photo, je crois que c'est carrément narcissique. A un moment, je ne voulais plus travailler avec l'image anthropomorphe. Je voulais partir plus loin. La source de Void, c'est un peu ça.

Après Cambridge, en 63, j'ai dit à mon père: "J'ai envie de faire du cinéma". J'ai trouvé une place au Royal College of Art. J'ai commencé à faire du cinéma avec un vieux Rollex. J'ai tourné pas mal avec des Nikon. Mon premier film, sorti en 69, a été commencé à cette époque où je faisais des livres de photos, de mode, de nus, un peu de tout. Dans les années 60, j'étais jeune photographe. J'avais deux jaguars, une femme, deux enfants, un appartement. On avait fait des réunions, même loué le palais des sports, fait des manifestations. Moi, je filmais, tournais...

Quelqu'un qui avait vu mes photos à ce moment-là voulait en faire un livre. Je n'aime pas le commerce. J'achète un camion et je pars avec ma femme et mes deux enfants. Je voulais faire de la photo qu'à moi. J'ai voyagé pendant deux ans. Pour le même prix, j'ai préféré monter un film. J'ai travaillé six mois sur tous les morceaux de pellicule que j'avais. Cela a donné une sorte de photo journal assez

lyrique que finalement peu de gens ont vu, Mare's Tail. Il dure 3 heures; montré à Montbeliard, il a eu pas mal d'influence sur plein de gens. C'est pour cela que je suis connu en Allemagne où il a été vu par des professeurs. Il est passé à Cannes et a été consacré un des 10 meilleurs films des dix dernières à la semaine de la critique en 70. Après cela, je suis parti en camion avec une autre femme, je développais moi-même dans les bains publics. Je continuais à tourner avec une vieille caméra 16. J'ai fait tout ce qu'il fallait faire pour survivre. J'étais assez orgueilleux à l'époque. Je n'étais pas inscrit à la sécurité sociale; je n'existais pas. J'ai été pêcheur dans le Nord; j'étais à moitié Gitan, pendant 3 ans, passant de l'Ecosse au Pays de Galles, dans toute l'Angleterre.

À cette époque, en 73, le type qui m'avait donné de l'argent pour le premier film qui n'avait rien coûté du tout, m'a demandé de retravailler avec lui. J'ai décidé de repartir avec plusieurs camions et tous mes amis vers l'Est jusqu'à l'Iran. On a fini par se séparer; il y a eu pleins d'histoires... J'ai perdu un camion en Turquie avec plein de photos, des livres déjà mis en pages.

Je viens d'avoir de l'argent pour passer le film - 6 heures de film - en vidéo numérique. Il s'appelle Monkey's Birthday et a été projeté à Paris. Il a obtenu la médaille d'or au festival de Toulon-Hyères en catégorie Cinéma différent en 74. C'est un film dans la tradition des Road Movie. J'ai monté tout cela avec une tireuse Matipo Debie à la Film Coop de Londres. Je ne pouvais plus être subventionné C'est resté un truc inachevé de 6 Heures. Puis je suis allé en Bourgogne retaper la maison que ma mère y avait achetée, carrelage, toiture. J'avais installé un laboratoire. J'ai commencé à essayer de comprendre ce qu'était la vidéo et j'ai trouvé cela difficile.

Je voulais comprendre le point Zéro, où "cela" se remplace par quelque chose. Si on conçoit le temps, il faut que cela se passe quelque part. Au cinéma, on est dans le noir. En vidéo, c'est plus conceptuel; c'est inscrit dans la matière de la machine.

Je voulais réaliser quelque chose sur la disparition. Je n'avais pas d'argent. Après le festival, en 86, je suis redescendu en camion. Je suis arrivé dans un village qui s'appelle Void, pas loin de Nancy, près du Domrémy de la Pucelle, entre le canal de la Marne au Rhin.*J'étais là depuis trois jours. J'ai rencontré quelqu'un étonné de voir là un camion. J'ai dit: "C'est étonnant. Je travaille depuis des années sur un film qui s'appelle Void". Il m'a répondu: "Je vais vous étonner davantage. Le ruisseau qui coule là, c'est le Vidus". J'ai regardé les images que j'avais. Ça n'allait pas. J'ai tout jeté et ai redémarré à zéro. J'ai commencé avec le drop, le drop qui fait la ligne, la ligne qui fait la carte et on arrive au vrai village. J'ai déconstruit la carte. On doit parvenir dans son vide. Chez tout le monde, il y a ce petit village oublié mais qui existe quelque part, à moins qu'on ne soit psychopathe. C'est pour cela qu'on aboutit à Void; la rivière, c'est Stygia. Le chien Cerberus était là: on s'est fait arrêter par l'armée parce que j'avais filmé le radar le plus secret de France.

Un cinéaste n'est pas un artiste, c'est souvent un bureaucrate. L'artiste est un bricoleur. Nous, on bricole tout ensemble. Cela nécessite une certaine créativité. Sociologiquement, je suis un bouffon, mais il y a du sérieux au centre. Quand je présente moi-même, on assimile l'homme à l'oeuvre: je fous la merde. Pour voir mon travail, le repérer, il faut le louer et payer.

Entretien : David Larcher
Gabriel Soucheyre

*Note de la rédaction: près du canal de la Meuse et vraiment entre la Meuse et le Vair.

Fictions Chorégraphiques

"Circumnavigation Vancouver"

15' - 1994 Danse 34 productions Arcanal. En collaboration avec le CICV Montbéliard, Belfort
Une fiction chorégraphique, réalisée par N+N Corsino

"Totempol"

8' - 1994 images virtuelles Extrapolation de l'épisode Vancouver.

Mention spéciale, catégorie "Programme court" du 7ème Grand Prix, Vidéo Danse International (Jury réuni à Strasbourg du 12 au 16 Octobre 94)

Autres genres, comme parenté singulière, entre la danse et l'image, les oeuvres projetées en avant-première au dernier Festival **Art Vidéo Danse** de Strasbourg de **Nicole et Norbert Corsino** : **Circumnavigation** : **Vancouver** et **Totempol**.

Invités officiels de cette édition 94, lauréats 1993 du prix Vidéo Art de la ville de Strasbourg, ces deux créateurs atypiques, défient toute forme de définition.

Mathématiciens de l'image, concepteurs des corps virtuels, écrivains de l'icône, narrateurs de l'indicible... ou poètes engagés du support cathodique, autant de qualificatifs qui risquent d'apparaître réducteurs au regard de leur talent de plasticiens, modeleurs de l'art de notre temps.

À l'occasion d'une rencontre à l'école des Arts Décoratifs, lieu pilote à Strasbourg d'une réelle préoccupation d'enseignement et de sensibilisation à l'Art Vidéo, **N+N Corsino** (formule alchimique du couple-réalisateur chorégraphe) l'occasion fut donnée de partager une dose savamment préparée de leur oeuvre vidéo-chorégraphique.

À la recherche des passages, des traverses de la danse, se découvre un réel métissage de territoires qui excelle dans le dernier épisode canadien de Circumnavigation : le port de Vancouver où sont tournées des scènes urbaines avec de véritables interprètes d'un côté, et l'incursion de danseurs virtuels dans une scénographie imaginaire.

D'un territoire d'écriture à l'autre, la découverte surprend, dérange, questionne. Corps-matériau ou corps sensible, corps-désir dans l'univers électronique, informatique... où transparaissent l'énergie, le souffle, la musicalité du mouvement...

Une scène nouvelle, entièrement virtuelle s'ouvre à leurs investigations corporelles, sollicitant un espace inconnu, suspendu à l'effet de surprise. Heureux qui comme leurs spectateurs, font un beau voyage !

N + N Corsino : Circumnavigation



The Taps Dogs

5' - 1993 Vidéo Danse chorégraphiée par Dein Perry, réalisée par Stephen Burstow produite par Australian Broadcasing Corporation.

Prix du Programme Court décerné par la Ville de Strasbourg dans le cadre du Festival Art Vidéo Danse, le 16 Octobre 1994.

De l'insolite, au spontané... ou quasiment ... les claquettes utilisées dans un cadre inattendu !

Les claquettes, nées au siècle dernier aux Etats-Unis du mélange des danses noires et des divertissements forains, trouvent dans leur origine le souffle nécessaire pour ne jamais s'éteindre. Battre le pavé, c'est leur affaire. Rien d'étonnant à ce que les jeunes générations s'emparent de la tap dance et la réactualisent. C'est le cas de **Dein Perry** et de son groupe, **The Tap Dogs**, qui investissent ici le cadre désolé d'un site industriel. Une fois leurs croquenots ferrés, ça crépite sec sur les marches de béton et les plaques de métal rouillé. Cadrages serrés, montage rapide : le film s'est mis au diapason du rythme des claquettes.

Du punch, pour un "short" programme accessible à toutes lectures, à offrir à tout public... Là où la danse est conviviale, dévorante, généreuse, communicative, contagieuse et bienfaitrice.

Cinq minutes d'un quatuor de claquettes de garçons de banlieue dans une usine désaffectée. Juste ce qu'il faut pour ne pas rendre le propos lancinant ni répétitif.

"Mothers and Daughters"

8' / 1994 Channel 4 / MJW Londres

Une vidéo danse chorégraphiée par Victoria Marks, réalisée par Margaret Williams.

Mention spéciale, catégorie "Programme Court" du 7ème Grand Prix International Vidéo Danse (Jury réuni à Strasbourg du 12 au 16 Octobre 1994)

Mères et Filles !

La vidéo expose savamment la puissance et la sensualité de la relation mère-fille. La réalisatrice et la chorégraphe ont travaillé avec 10 couples opérant cette filiation dans la réalité, et ainsi la plupart d'entre elles manquaient d'une simple expérience de la scène, ni du tournage.

Mais il ne manque rien d'humanité à ces allées et venues, ces successions à l'écran, des corps et des visages complices, tendres de femmes, de physiques et de générations différentes. Le corps des unes est jeune, lisse, tendu, celui des mères est la matière, empreinte d'histoires personnelles, émotionnelles.

Imprégnés d'écoute, de respect, de malices, de complicités, les attitudes, les gestes, les sourires se répondent d'un plan à l'autre. La caméra énumère les couples, balaye la galerie de portraits ainsi mis à nus avec tendresse mais sans complaisance. Elles se regardent, s'observent, se traquent. Nous sommes témoins de cette pudeur des sentiments évoqués sans un mot, rien qu'avec des images, reproductions animées de la vie intime.

Une belle performance de discrétion vers la vérité de nommer et de montrer la transformation des corps.

Geneviève Charras

Patrick Degeetere & Cathy Wagner : En Pire

Si "**les Contaminations**" de **P. Degeetere** et **C. Wagner**, peuvent se laisser voir comme un essai théorique, "**En Pire**" leur dernière production en serait la partie pratique ou appliquée. Tout semble partir d'un malentendu, une phrase épigraphe qui relègue le collage à la dispersion de la forme, alors que paradoxalement c'est le processus inverse qui semble se matérialiser sur l'écran. En fait tout collage est la destruction d'une forme préétablie qui rendant l'élément libre, le renvoie à son statut de moment du multiple. L'éclat inhérent à la forme collage restitue le réel non plus comme ce qu'unifie la représentation, mais ce dans quoi elle se perd par son incapacité fondamentale à dire le multiple. C'est en cela que le collage approche la forme la plus réelle du réel.

En sortant du malentendu initial c'est alors autre chose qui transparait : un film qui se fait sans savoir qu'il se fait. Non pas, bien sûr, dans une ignorance du réalisateur, mais dans ce que sont utilisées des images qui n'avaient pas cette vocation-là de devenir ce film-là. Ce que dit alors "**les contaminations**" et ce qu'illustre "**en pire**", c'est bien un symptôme, celui du vide de théorie. De celui-ci disons, et c'est ce qui fait la force de ces deux films, qu'il est tragiquement contemporain.

Ce que nous voyons c'est alors une quête, celle de la trame, du squelette théorique qui pourrait faire tenir l'éclaté, qui pourrait restituer le multiple. Ainsi l'image éclatée dans "**les contaminations**"

cherche-t-elle le support en profondeur dans une quête, disons généalogique. Sur arrière-fond laissé à Mekas et à Nam Jun Paik, nous voyons se combiner et se dérouler de front un portrait de femme, un raod movie, la trame warholienne tissée à l'aide de témoignages divers, de la photographie et de la musique... Le jeu qui se prolonge et voit l'image s'effacer pour le texte dit explicitement son obsession. Un autre jeu où l'on voit, par exemple, 1) l'écran partagé entre la jeune fille et John Cale, 2) où s'intercale un danseur, pour enfin 3) ne plus laisser que John Cale et le danseur, dit bien, lui aussi, de quoi il s'agit. Dans la quête de la racine de l'image vidéo, dans celle du support théorique du collage animé, transparait cette vérité qui énonce que pour que la surface devienne un champ de possible (événements, narration) il faut préalablement que l'ancienne soit sédimentée. Si "**les Contaminations**" montrent le comment des sédi-mentations préalables et comment elles "**contaminent**" le dire d'aujourd'hui, "**En Pire**" vole librement sur la surface dégagée.

Là où "**les contaminations**" visaient la profondeur de la verticalité (chercher la racine), "**En Pire**" vise l'horizontalité et son immédiate mise en sédiment (disons la pré-sédimentation). Ça devient un exercice sur la mémoire non plus du passé mais du présent. Qu'est-ce que je garde de ce qui est en train de se passer - non pas dans le monde - mais bien en moi ? Ça ne serait pas que jouer sur les mots que de mettre "**En Pire**" en rapport avec "**Empire**" de Warhol, et

de les lire sous l'angle de la question de savoir s'il peut y avoir une continuité du regard. Entre l'image fixe de Warhol et l'image sautée ici présentée c'est la même question qui cherche sa réponse.

"En Pire" ramène à l'incessante course poursuite de l'image et du symbole, de l'image et du sens. Une jeune fille, une chambre, un livre, un extérieur, du vent et la voix qui à la longue se précise de balbutiante, corrigée et finalement autonomisée. Le texte s'immisce et aboutit à tenter ordre sur ces images qui le suscitent. Lecture 1, les images sont données, elles s'organisent pour être ordonnées dans une trame narrative : "Je me rappelle plus de l'histoire, énonce en anglais une voix à la fin, je me souviens juste d'une atmosphère... et je me rappelle de cette femme près... d'une fenêtre regardant à l'extérieur. Son visage, quelque chose à l'extérieur, quelques personnes, seulement des silhouettes et soudain elle s'est éloignée ; elle a traversé une autre pièce. C'était très mystérieux parce que rien n'était clair".

Mais on ne saurait s'arrêter là. Le film est à conclusion ouverte. Il parle d'autre chose, il parle de nous, il parle de moi. Des images que j'ai là dans la tête, une fille sans doute dont mon cerveau ne restitue que bribes, tant la vision globale est bien chimère. Flashes identiquement tronqués, ici un sein, là une cigarette allumée. Jamais l'entier mais un point et

certes jamais le même. Ou encore une posture, un regard, toutes ces choses qui ne durent qu'une fraction de seconde mais dans lesquelles l'esprit s'engouffre et fait l'expérience du doute, de soi et de l'autre, de soi par celui de l'autre. C'est en cela que nous tenons le pire, là où ce qui foisonne se ramène au texte dans sa plus sommaire linéarité (ici la voix qui



restitue ce qu'elle a vu, faute de pouvoir comprendre ; c'est la narration en guise de théorie !), là où la vie s'inverse de joie en doute, là où se dit ce qu'il reste d'une rencontre. C'est tout cela l'en pire, la perte, la fin, la sédimentation. "Ce qu'il reste de trois jours" dit à un moment une voix, c'est, d'un côté l'image éclatée et répétitive de ces ponctualités, de l'autre la banalité d'une restitution par les mots, entre l'expérience - souvent indicible - de la perte de la joie. "En Pire" est en quelque sorte une description phénoménologique d'une irruption de joie et son devenir. Ca nous dit, nous, entre ce stock d'images emmagasinées et ce que nous en faisons (à moins d'être poètes). Ca nous dit, nous, et ce que nous faisons de nos souvenirs. Ca nous dit, nous, et notre limite à traduire l'image en mots ; ça nous dit, nous, et notre obsession à vouloir traduire l'image en mots.

P. Degeetere
C. Wagner :
En Pire

Louis Ucciani
© CICV

Le danseur et la médiathèque

Dans les années 1980, on a beaucoup filmé la danse. Aujourd'hui, les structures de production ont été dissoutes -Arcanal, en juillet 93- et les aides de l'Etat ont été réorientées vers l'archivage. Ce qui était le début d'un vaste mouvement de création européen reste, en France tout du moins, à l'état d'une esquisse. La question du soutien de l'Etat aux créations du cinéma et de l'audiovisuel relève d'un vaste débat que les actuelles négociations du GATT ont mis à l'ordre du jour. Nous tentons ici de situer l'histoire très brève d'une idée, d'une aventure esthétique qui risque aujourd'hui de passer dans l'oubli avec les modes et l'air du temps, par manque de mots sans doute, éternelle et précieuse fragilité de la danse.

L'histoire commence donc par la rencontre nécessaire, mais peut-être accidentelle, de la chorégraphie et de la caméra vidéo. Un "accident" qui a ouvert le champ des expériences, comme cette rencontre inopinée d'un bloc de radium et d'une plaque photographique au fond d'un tiroir, en 1898... Dans les années 1980, les programmeurs de spectacles ont pris l'habitude de visionner des cassettes. Les caméras vidéo, à ce moment, devenaient des outils accessibles à tous. La vidéo devenait la manière de noter la danse, plus facilement que toute écriture. La difficile question de la mémoire chorégraphique trouvait là son support. On filmait les répétitions, on filmait les spectacles, on visionnait des bandes. Les

images du mouvement entraient dans la matière du travail et les processus de pensée du danseur.

La danse elle-même avait beaucoup changé. On lisait, on écrivait comme "danse" des choses différentes. La danse, émancipée d'une nécessité narrative, dégagée d'un tempo musical, prenait pour matière le rapport direct, le rapport en lui-même, du corps avec l'espace et le temps.

Et en filmant ces danses, comme en développant la plaque photographique rangée à côté du radium, on a constaté "qu'il se passe quelque chose". C'est cela qui a allumé la curiosité, et beaucoup de gens en ont fait l'expérience, simultanément, au Canada, en Angleterre, en France, en Belgique, en Allemagne... La danse ne connaît pas les frontières linguistiques.

Il se passe quelque chose, qu'on peut lire comme de la danse parce qu'on a appris à lire la danse différemment, mais qui n'est pas la danse que l'on voit sur la scène. Si la danse est une émotion du corps engagé dans l'espace et le temps, on voyait là le corps, l'image du corps, s'aventurer dans un autre espace-temps, l'espace et le temps du cinéma. Un espace-temps, tout aussi abstrait, tout aussi codifié, ritualisé que celui de la scène, mais nouveau pour la danse. Un nouvel espace où marche l'homme, serait-ce la lune, c'est l'appel d'une danse à écrire...

"Nouveau pour la danse" n'est pas exact. Depuis Louis Lumière, tous les cinéastes ont filmé la danse. Il a bien sûr toujours existé, le film, comme mémoire d'un spectacle. Le temps, l'espace restent alors, tant bien que mal, celui de la scène. Mais quand le cinéma, séduit, captivé, cherche la connivence avec l'art du corps, il s'évertue à inviter la danse "chez lui", dans le récit (Il y a quelques exceptions à cette sorte de machisme : **Paradjanov**, par exemple, ouvre dans ses films des moments de purs plaisirs de gestes). Ce peut être une fête, ou bien une manifestation de joie pour tel personnage de l'histoire qui, à un moment, "se met à danser". Mais dans tous les cas, il a fallu d'abord créer le contexte, donner "les raisons" de la danse : construire le personnage, situer la représentation, etc... C'est toujours de l'ordre du théâtre dans le théâtre, du "spectacle" dans le film. La raison en est l'abstraction de la danse. Dans le contexte du film, c'est un changement de style, ce n'est plus narratif. Comme si, pour que "ça passe", il y fallait un prétexte. Il faut avoir planté le décor, installé le cadre à l'intérieur duquel cette transgression de la danse peut avoir lieu. Il faut avoir, en fait, reconstitué dans le film, et par les moyens narratifs du cinéma, une "scène". A la danse ensuite de s'adapter à cette scène que lui dresse le cinéma selon ses propres besoins. Elle a su le faire, souvent très bien, et la rencontre a même été féconde de formes chorégraphiques nouvelles : l'art de Fred Astaire...

Ce qui est nouveau, c'est que l'évolution du regard, du montage, de la narration, pour les cinéastes - qui définissent leur matériau comme blocs d'espaces-mouvements (**Deleuze**) - et l'évolution de la danse - dont le matériau n'est plus le rythme musical mais l'espace-temps interne et externe au corps, ouvrent à la chorégraphie et au cinéma un champ mutuel d'expérience. "La rencontre de deux disciplines ne se fait pas lorsqu'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son propre compte et avec ses propres moyens un problème semblable à celui qui se pose aussi dans une autre" (**Deleuze**). Et puisqu'il s'agit ici de faire naître une forme cohérente, une oeuvre, toutes les questions se posent dans l'actualité, l'urgence. La forme cherchée ne peut se trouver qu'à la limite extrême, et au-delà, des styles éprouvés, des champs connus de l'un et de l'autre. Un passage à la limite qui ne se sait pas sans difficultés, sans monumentaux conflits quelquefois, sans polémiques et sans errements, bref qui se fait dans la vie et dans le désir : tout le monde est sur la corde raide ; tout le monde est inquiet ; tout le monde a tout à apprendre.



Il y a eu **"Un chant presque éteint"**, de **Mouriéras** et **Gallota**, puis d'autres : **"Waterproof"** de **Laρίου** et **Le Tacon**, les films de **Ruiz**, **"La plainte de l'impératrice"** de **Pina Bausch**, les films de **L'Esquisse**, ceux de **Charles Picq** et **Dominique Bagouet**, les rencontres de **Wolfgang Kolb**, **Walter Verdin**, **Peter Greenaway** avec la chorégraphe **Anna-Theresa de Keersmaecker**, **"Les tournesols"** de **Dominique Petit** et **Pierre Vals**, pour ne pas citer mes propres films et beaucoup d'autres.

Tous ces films partent de la même idée, de la même jubilation : lorsque le corps s'aventure dans l'espace de l'image cinématographique, dans le temps du montage cinéma, lorsqu'il s'y aventure nu, sans faire d'histoire, il se passe quelque chose qu'on n'avait jamais vu, jamais identifié. On explorait une nouvelle forme d'expression, une nouvelle esthétique. Et on pouvait là d'une façon nouvelle interroger cet éternel mystère de notre présence au monde.

Le danseur, donc, s'aventure dans l'espace et le temps des images. Bien sûr, il y perd ses repères. D'aucuns disent qu'il y perd sa danse... et nous verrons que c'est effectivement une bonne question. Il y perd en tout cas son métier, son savoir-faire. Le comédien a vécu cela au fil de l'histoire du cinéma, du muet puis du parlant. Le travail du corps, son orientation dans l'espace, sa

visibilité différente (le gros-plan), le son de la voix, la parole et le dialogue, tout l'art du jeu était à reconsidérer, et toute l'histoire du cinéma peut se lire comme une exploration des techniques de jeu et des possibilités narratives dans les contraintes du cadre et du montage.

On a cherché, en danse, à profiter de cet acquis. La difficulté est que, depuis cent ans, presque tous les efforts du cinéma de fiction ont porté vers la narration. On se trouvait donc, en quittant les règles de la scène (frontalité, continuité) pour filmer la danse, en possession d'un langage de la narration, du récit.

La danse a été un temps narrative : c'est, à l'époque du ballet classique, le livret. Les danseurs étaient des personnages impliqués dans une histoire. On peut "raconter" *Gisèle* ou *le Lac des Cygnes*. Mais la danse contemporaine s'est construite sur une toute autre pensée. Quelques réalisateurs, en particulier **Claude Mouriéras**, ont travaillé sur cette idée d'un récit qui se développerait comme en sous-texte de la danse. Il y a là un dialogue possible, comme peuvent dialoguer librement, en d'autres circonstances, danse et musique. D'autres films, ceux de **Robert Cahen** par exemple, traitent davantage de la danse comme sculpture : le corps fait dessin dans l'espace, et le réalisateur s'appuie sur ce graphisme, en fait un modelé dans la pâte vidéo. Enfin **Pina Bausch**, en héritière de la danse-théâtre

allemande, a cherché dans le cinéma d'autres scènes, d'autres décors. Les danseurs y sont "en action", ou plutôt "en acte" pour reprendre ici la distinction de Tarkovski, en une transposition directe de la forme scénique développée à Wuppertal.

Il n'y a sans doute pas d'intérêt à pousser plus loin cette sorte de typologie, si ce n'est pour montrer les choix très divergents auxquels cette rencontre de la danse et du cinéma ont pu conduire en moins de dix ans de travail. Le champ d'exploration est largement ouvert...

"La danse ne saurait recourir au signe parce que son essence même est d'ignorer le détour qui y conduit". "La danse, long voyage vers là où rien ne s'inscrit". Et **Laurence Louppe** dit encore, dans le même article publié dans "**danses tracées**" : "Elle <La danse> parcourt des zones de perceptions où le sens ne peut s'inventer que dans les débris de la signification. Donner alors au mouvement un lieu d'inscription est grave. Cela revient à reconstruire l'architecture représentative dont il avait brisé l'encerclement". Peut-on filmer la danse ? Ce qui peut se dire, en déplaçant la question : ce qu'on filme du corps en mouvement est-il la danse ? Les danseurs, à ma connaissance, sont unanimes à répondre "non". La raison en est probablement le temps. Non pas la durée - durée et espace cinématographiques, cadres et raccords, sont dans

cette aventure le tissu d'espace-temps dans lequel se taille la danse - mais le moment : à quel temps ce que je vois appartient-il. La danse se donne à voir comme un "toujours-présent" du corps. Elle ne connaît pas la causalité. En fait, pour être rigoureusement précis, la danse se conjugue bien sur un seul temps, mais ce temps est le passé. La danse est la trace d'une "révélation" passée. Le danseur cherche dans l'écriture de son geste à garder mémoire du passage d'une conscience dans la matière de son corps.

Le cinéma, lui, paradoxalement, est vu comme la fixation d'un "présent" : ce qui se passe sur l'écran se passe "maintenant" (sauf précautions narratives pour conjuguer les temps : passé, futur ; flash-back, flash-forward), ou tout au moins se passe-t-il au présent de l'histoire qu'on nous raconte.

Ainsi au cinéma, la danse, forcément lue au présent, perd la capacité prophétique de son discours. De témoignage porté, elle s'entend maintenant comme acte accompli au présent, devant nous. Pour éclairer cela, j'évoquerai tous les "actes" des films de **Tarkovski** : la traversée de l'eau chaude des bains romains avec cette bougie allumée, dans "**Nostalgia**", par exemple. Je ne dis pas que cet acte est une danse, mais que la danse, lorsqu'elle est filmée, est de la même nature que ce geste de cinéma.

La rencontre de la danse et du cinéma peut alors s'écrire en ces termes : la danse donne une réalité matérielle au monde symbolique de l'en-dedans du corps. Le cinéma donne une lecture symbolique de la réalité du monde. C'est le symbole, le signe au-delà ou en-deçà du langage, qui est la matière commune de ces deux formes de discours. Et peut-être peut-on attendre de la danse un renouvellement du fonctionnement symbolique du cinéma. On voit que l'entreprise est ambitieuse.

Pourtant le champ a été mis en jachère. Pourquoi ? C'est là que prend place une réflexion politique sur une forme d'art qui se présente, ou plutôt qui est présentée, comme "pure" et détachée de l'idéologie. Évidemment elle ne l'est pas, et il est même extraordinaire que ce grand mouvement d'art des années 80 en Europe se présente selon une apparence "apolitique". Il y a là matière à penser, mais je m'en tiendrai à quelques faits simples.

Le premier est que la danse ne parle pas. Et depuis la démocratie athénienne, chacun sait que la parole est l'outil et le lieu de pouvoir. La danse, qui se tient peut-être du côté du sacré, se situe - ontologiquement - à l'écart du pouvoir. Elle n'est pas non plus commercialisable comme objet : on ne spéculé pas sur la danse. Il n'y a pas de "marché de l'art" de la danse.



H. Vasselín / J. Charlebois : "Carnets de traversée, Quais ouest"

Photo : J. Falck

La danse vit donc, et ne peut vivre que du mécénat. Vis-à-vis d'elle, quelle est la demande du mécène ? Peut-être une conscience, sans doute un divertissement, et, par dessus tout dans notre société, une image.

Hors l'image, elle se trouve justement être le lieu de formidables enjeux et concentrations de pouvoirs. C'est ce deuxième fait qui, contrariant le premier, met la production du film de danse dans une position intenable. Une phrase de **Bertrand Poirot-Delpech** dans **Le Monde** d'aujourd'hui 20 octobre, dans son article titré "Don Quichotte et les dinosaures" : "on a admis, en stratégie, que la capacité nucléaire de désintégrer la planète avait rendu caducs les vieux raisonnements militaires ; il y a tromperie à ignorer que la culture de masse a fait un saut qualitatif équivalent."

La danse est une idée neuve. Même si elle a quelques milliers d'années d'histoire, de par sa nature même de transmettre l'expérience unique d'un corps précairement constitué entre une naissance et une mort, elle sera toujours neuve. La danse demande du silence, silence de paroles et silence de regard. Elle demande du temps. Dans notre monde, c'est une demande exorbitante. Dans le monde des images, c'est-à-dire le monde de la télévision, c'est une demande impossible.

Le paradoxe est donc total : notre espace, notre univers, nos perceptions des distances et des proximités sont dans une grande part celui des images cathodiques. Dans cet espace aussi, comme sur le pont d'Avignon, on y danse. Y danser signifie y inscrire les mesures du corps, le donner à lire comme espace et comme temps de notre existence. Et pour donner à lire quelque chose, il faut l'écrire. C'est un travail.

Par ailleurs, on demande effectivement à la danse une image. Le mécène, dans sa préoccupation légitime de mécène, lui demande de prendre place dans le monde des images. Par là, on lui demande de prendre part à une lutte de pouvoir. Mais il y a quelque chose d'imbécile à vouloir l'impossible : on ne peut pas demander au miroir de se réfléchir lui-même. On ne peut pas demander à une danse d'être une danse et d'être une image. On peut danser dans l'image, avec l'image, par l'image, c'est différent. C'est difficile, comme toute création est difficile. C'est la seule chose qui puisse être vraie dans les amours de l'image et de la danse.

Alors, quelle production et quelle destination pour les films de danse ? Arcanal a dû cesser sa production. Rappelons que sa mission était de produire des films sur les arts ; théâtre, musique et danse en particulier. C'est essentiellement grâce à Arcanal que cette "expérience" du film de danse a pu être menée en France durant 10 ans.

En Grande-Bretagne, Channel Four a conduit un travail du même ordre, plus ambitieux encore. À la suite de ces expériences, et aussi dans l'héritage des mouvements américains des années soixante, des films et vidéos qui reprennent et élargissent cette démarche ont été produits en Espagne, en Italie, en Belgique et partout en Europe. J'ai vu des créations finlandaise, slovène... La danse ne connaît pas les frontières linguistiques !

La politique de production et de diffusion audiovisuelles dépasse largement le cadre de cet article. Les très nombreuses prises de paroles autour des négociations du GATT disent l'ampleur et l'urgence de ces questions. Mon rôle ici s'est borné à dire qu'une pensée discrète, mais très forte, est à l'oeuvre ; qu'il existe une rencontre d'artistes à l'échelle de l'Europe ; que s'élabore, dans les laboratoires, une esthétique ; que cette esthétique, au sens fort d'un renouvellement des formes visibles, manifeste une pensée du corps dans le contexte des images ; et que cette pensée est nécessaire.

Nous commençons seulement à entrer dans "la grande peur de l'an deux mille". Nous allons avoir, chacun d'entre nous et tous collectivement, à affronter à nouveau la violence, la peur physique. Beaucoup ont dit que les barbaries en ex-Yougoslavie et à Los Angeles étaient les premières guerres du XXIème siècle. C'est en tout cas la

barbarie au présent. Cette violence, nos pères, nos grands-pères l'ont vécue, mais nous-mêmes, pour la plupart, ne la connaissons pas. Nos corps ne l'ont jamais affrontée. Ils ne sont pas prêts à cela. Aujourd'hui, ils luttent contre l'angoisse à la force des neuroleptiques, contre la douleur à la force des anesthésiants. Cela ne suffit pas. La peur demande bien davantage. La peur grandit, et elle va continuer à grandir. Aucune police et aucune pharmacopée n'y peuvent rien, bien qu'elles coûtent l'une et l'autre fort cher. Le danseur est un guerrier de cette peur-là. Dans un entraînement quotidien, il se confronte à elle. Il sait qu'elle est inscrite dans notre chair, dans notre condition d'être mortel, très concrètement. Ce qu'il découvre dans l'expérience sur lui-même nous est, à tous, nécessaire. Sous quelle forme peut-il nous transmettre cette expérience est la question de son art. Et quels lieux cet art est-il manifesté est une question sociale, politique.

La télévision, ici comme en d'autres choses, ne reflète que le renoncement. Est-ce que le renoncement, l'abandon à la peur, serait la référence sous-jacente à l'idéologie officielle, libérale, de notre "Europe-fin-de-millénaire" ?

Harold Vasselin
décembre 1993

Godard : Voyage en trame Tout, terriblement, dans l'urgence !

"Si nous, gens de cinéma, prétendons encore, au titre d'Artiste, nous ne devons pas oublier qu'il implique le respect strict de cette règle : *Il n'y a pas de moralité vraie qui ne comporte de résistance farouche à la tyrannie*".

En écrivant ces mots, Orson Welles croyait le monde de l'image hors du champ de la tyrannie - C'était sans compter avec quelques cinéastes et autres créateurs, succombant aux sirènes autocratiques ! Citizen Welles, lucide, anticipait, déjà/encore, sur les fragilisations d'un monde qui aujourd'hui flirte à corps perdu avec les totalitarismes de tout poil.

Il s'interrogeait certainement, faisant référence aux bruits de bottes et à la puissance du cinéma de l'époque, tenu en mains par quelques seigneurs dont il eut à souffrir. Aujourd'hui, le pouvoir est télévisuel. Branché en permanence sur le réel économique (l'achat d'images ou le déplacement d'une équipe pour un reportage, sa durée, la place de celui-ci dans le journal, etc.). Les massacres en ex-Yougoslavie, les reportages sur les SDF, le sida, les frasques d'un ministre, rien n'échappe à l'œil caméra. La religion cathodique filtre, distille, aplanit l'information dans le consensus mou

d'une fin d'époque frileuse. On ne montre rien d'autre qu'une image, on ne nous dit rien d'autre qu'un commentaire.

Ce simple concept informatif nous noie de flots d'images. Quelles images ? Celles distribuées par les agences, et que l'on retrouvera à l'identique (seul le montage d'un même sujet sur des chaînes différentes, fera la différence) appliquant à leurs manières les préceptes de Dziga Vertov, *Je suis le ciné-œil. A l'un je prends les bras, plus forts et plus adroits, à l'autre je prends les jambes, mieux faites et plus véloce, au troisième la tête, plus belle et plus expressive et, par le montage, je crée un homme nouveau, un homme parfait.*

Engluées dans l'industrialisation de l'information, les images n'éblouissent plus, le voile gris de la standardisation est tombé sans qu'on le rejette, trop heureux de ce confort visuel.

La fiction, alors, prend la réalité à coup de travelling et fait son cinéma. La descente de l'escalier d'Odessa filmée par Eisenstein, montrant en un lieu des morts qui n'en finissent pas de tomber, semble plus puissante, plus réelle, plus dramatique qu'un reportage en Bosnie. Et si le film cinématographique nous réapprenait à être un citoyen spectateur ?

Godard : Voyage en trame
Tout, terriblement, dans l'urgence !

**En tuant un gendarme,
il signalait la mort
d'un certain cinéma français.**

La télévision tétanisée se réfugie derrière la sacro-sainte loi du marché. L'économie de l'image. Un encéphalogramme plat de toutes créativités. Le savoir-faire interchangeable des chaînes fonctionne à plein, rappelant l'époque - il semble y avoir un siècle - d'un Michel Poiccard, logeant dans sa minuscule chambre 17, de l'hôtel de Suède, au 15 quai Saint Michel à Paris. Que faisait là ce demi-sel en cavale en cette année 58 happée par la guerre d'Algérie ?

Le monde d'alors était-il si différent ? Les lendemains de la guerre résonnaient comme une lourde migraine qui refusait de se dissiper. La France, pour quelques temps encore, s'arracherait les miettes de son gâteau colonial. Le monde politique, en complet triste, attendait, figé par l'histoire, une nouvelle république et l'homme providentiel. Tandis que dans la brume froide d'un petit matin, Michel Poiccard en tuant un gendarme, signalait à sa façon la mort d'un certain cinéma français. Une longue cavale jusqu'à Paris. Dénoncé par Patricia Franchini, sa petite amie, il est abattu dans le dos sur la chaussée de la rue du Cherche Midi.

Un fait divers reconstitué !

Il fallait la jeunesse et la silhouette rebelle d'un Belmondo, la beauté farouchement moderne de Jean Seberg et la signature critique de Jean-Luc Godard pour qu'*A bout de souffle*, son premier long métrage, paraphe sur écran blanc, la naissance d'un cinéma nouveau qui, le temps de plusieurs saisons, refusera les diktats corporatistes d'une profession sous haute amitié politique.

Godard est seul aujourd'hui.

Celui par qui tout est arrivé n'est plus là pour jouer le rôle du guide, du père. Truffaut disparu il y a juste dix ans, Godard reste orphelin. Peut-être ou à cause de celà, le réalisateur suisse conserve une rage rentrée, sa liberté de filmage. Une mise en image et une mise en son libertaires, qui irritent toujours les petits seigneurs de guerre (marketing). Une révolte créatrice qui se nourrit certainement de souvenirs, comme peut-être une de ses nombreuses après-midi de beau temps où à grandes enjambées, il traverse les Champs Elysées (autre fief du réalisateur, au 146 se trouvait le bureau des Cahiers du Cinéma.) pour s'engouffrer dans une salle de cinéma. Godard, dans la pénombre, enlève ses lunettes noires pour mieux fusiller de la critique un cinéma qui aujourd'hui a retrouvé triomphalement ses marques.

Plus que ce retour de flamme que veut ignorer le réalisateur protégé par quelques secrets magiques (le cinéma l'est encore) il martèle et forges ses idées, laissant les marchands du temple à leur oraison. Ses réflexions abordent toutes les terres médiatiques. Un continent où il n'est plus question d'un art solitaire mais d'une multitude de facettes d'un même plan, un art cubique en quelque sorte. Une approche Jazz.

**JL G : Si le cinéma a créé
des gangsters,
la télévision, des flics.**

Une filmographie qui dit *Nous*. Godard fait des films comme des musiciens feraient un boeuf. Un thème, on joue et on s'organise. Au fond, tout le monde utilise la même technique mais cela ne donne pas le même sens. Une fiction réelle dont il détourne avec force l'objet premier de sa signification.

Si le cinéma a créé des gangsters, la télévision des flics, Jean-Luc Godard l'a parfaitement compris, le cinéma inquiète - le film naturellement, mais aussi l'espace - , c'est un lieu à apprivoiser, l'écran domine les sensations. La TV, elle, d'emblée, se trouve nichée au centre de la famille, prenant possession de l'espace que l'on aménagera en fonction du poste. Instrument que l'on adopte, qui a

la taille du regard, notre hauteur, bienveillante, passive, loin des terreurs fantasques qui accompagnent l'imaginaire cinématographique. Ramenés à la grandeur d'un timbre-poste, elles se transforment entre la bière, la pizza et les réunions familiales, en un spectacle gommé de toutes frayeurs.

Le réalisateur nous laisse avec nos angoisses, n'attendez pas de lui le confort promis, ses films passent la rampe et se désintègrent, se désagrègent dans le vide sidérale d'un tube cathodique. C'est un terroriste à caméra armée.

L'homme, le malin (choisissez votre référence) connaît les recoins pour l'avoir exploré bien avant tous les autres, ou tout au moins avoir soupçonné les dégâts annoncés d'une visibilité obligée. La vraie récompense d'un jeu comme *Le juste prix* n'est pas le lot que l'on gagne mais bien d'être vus à la télé.

Godard avait prévu un autre acte, beaucoup plus violent, faisant du téléspectateur un Mandrin, libre de devenir un tueur de série. Le zapping engendre un art interactif. Un monteur/réalisateur de l'instant.

Il devient alors outil de création/sanction dont nous sommes seuls maîtres, l'Art du zapping héritier de la *Terreur*, une guillotine infrarouge devant la nausée médiatique. Il faut rechercher autre chose, trouver son propre scénario dans les images imposées. Mais Godard n'a rien à dire au zappeur, puisque ses films zappent d'eux-mêmes entre l'image et le son. En cela il garde une avance sur les autres et voilà que l'image elle-même se met entre parenthèses de filmage et nous joue des tours de prestidigitation. Très loin de la féerie de Méliès, ce n'est que de prouesses techniques dont on se souviendra.

Deux images électroniquement fécondées pour donner la justesse d'une rencontre irréaliste

Forrest Gump, produit hollywoodien qui a débarqué cet automne à Paris, en est un exemple. Qui du comportement du personnage, un grand benêt qui représenterait les fondements de l'Amérique profonde ou du tripatouillage d'images, est le plus scandaleux ? *Forrest Gump* traverse les vingt dernières années de l'histoire des Etats-Unis à califourchon sur les actualités cinématographiques - la rencontre avec les Kennedy entre autres - et celle d'une fiction filmée sur fond bleu pour les besoins des nombreux trucages. Deux images électroniquement fécondées pour donner la justesse d'une rencontre irréaliste. *Forrest Gump* serre la main de Kennedy, assassiné trente ans auparavant. Un voyage absolu, dont vous serez peut-être le héros virtuel.

À la manière d'Alice, vous traverserez le miroir des images d'actualité pour saluer un De Gaulle ou siffler Lauren Bacall. Vous vous projetterez dans les mondes des réalités virtuelles et des

mensonges électroniques. Un "vrai" tourbillon créatif pour certains (les publicitaires depuis longtemps se sont assis une fois pour toutes sur le concept de la déontologie) et un savoir-faire hautement politique pour d'autres, le KGB, bien avant nos petits génies, savait parfaitement contourner l'historique d'une image.

Jean-Luc Godard, en artiste libre, s'interroge. Un dialogue entre lui et l'image

À sa manière À *bout de souffle* et l'oeuvre de Jean-Luc Godard en général, rejoignent les propos d'Orson Welles. La création ne peut souffrir d'une quelconque contrainte, mais celle-ci ne doit pas servir au nom de l'oeuvre seule un diktat totalitaire, même et surtout s'il revêt la parure hautement sécurisante d'un concept technologique.

Il faut voir les films de Godard comme un voyage initiatique, une recherche intérieure, antérieure à un cinéma aseptisé.

Aujourd'hui, sans audimat collé à ses basques, le réalisateur de *La Chinoise* ne demande de compte à personne, se souciant de ce qui le soucie et qui interroge : une histoire entre lui et l'image. La télévision n'est qu'une boîte et le cinéma un écran, entre les deux, un espace. Godard explore un drôle de lieu qui n'a pas de nom et que l'on découvre sans bruit, entre histoire simple et installation vidéo. Une image à la vitesse de la réflexion.

Si Godard flirte avec l'invisible et l'inaudible, c'est pour mieux nous apprendre à scruter et écouter, à être continuellement sur nos gardes, vigilants devant la preuve filmée.

Alain Chêne.

Intra muros

La place de la technologie
dans le travail d'architecte,
notamment en ce qui concerne
la construction du théâtre de
Martigues...

...La question est d'à-propos, le théâtre est toujours une machine à fabriquer de l'illusion, mais tout ce qui est machine en demeure généralement caché.

C'est tout du moins comme cela que nous avons poursuivi à Martigues la tradition des constructeurs de théâtre : valoriser l'espace et son décor, dissimuler la technique.

Pourtant la technique est omniprésente : machine de scène, régie d'éclairage, sonorisation, détection de sécurité, verrouillage électronique, régulation climatique, gestion informatisée. Pour être concret, 40 % du coût de l'édifice tient de la technologie.

Ce simple chiffre peut faire impression et nous incite à faire de la technologie le lieu principal d'expression de l'architecture. Mais cette dernière résiste : les murs, les escaliers, les colonnes, les fauteuils, les plafonds, restent encore les déterminants principaux de l'espace.

On peut voir dans cette résistance de l'architecture à la technologie plusieurs raisons.

LA FORCE DU MASQUE

C'est vrai pour un théâtre, c'est aussi vrai pour bien des édifices, la magie du lieu ne vient pas de ce qu'elle simule mais de ce qu'elle dissimule. Les origines de la magie et du merveilleux proviennent pour une part de la disparition du sujet ou plutôt de la démonstration d'un effet sans cause. Le théâtre est emblématique de cette magie : sont masquées toutes les machines qui tirent les fils tandis que sur la scène se déroule l'histoire.

On retiendra donc la technologie pour l'effet produit, rarement pour ce qu'elle est elle-même. Et quand celle-ci deviendra trop voyante, elle viendra lutter avec la simple expression de l'espace qui ne peut être réduite à une machine à habiter.

L'architecture dissimule, elle ne peut se satisfaire d'une fonctionnalité crue.

Exemple simple : une porte automatique vitrée est une misère moderne, qui n'exprime que sa fonction technique ; une porte pleine en bois, automatisée, conserve la magie et l'illusion qu'une autre personne a pu l'actionner pour nous.

LA TECHNOLOGIE FUT L'HISTOIRE

Par l'exemple de la porte, on peut aussi comprendre que l'architecture trouve son sens dans l'histoire accumulée par ses formes et ses éléments. La technique et son évolution perpétuelle viennent heureusement bousculer constamment ces conventions. Mais là encore l'architecture résiste, elle est proprement réactionnaire. Sa poésie fonctionne avec de l'histoire attachées aux formes et aux lieux, tandis que la technologie, bien que fille d'une histoire très riche, apparaît toujours en niant celle-ci, expression d'une soi-disant vérité de la science et de la fonction. La principale révolution de l'architecture au vingtième siècle, c'est probablement la concentration urbaine et l'électricité. Chacune a bouleversé les modes de vie, mais l'électricité n'a pas encore bouleversé l'architecture. C'est peut-être encore à venir. Mais il faut beaucoup de temps pour qu'une forme technique se charge d'histoire et de valeur et vienne participer à l'expression poétique de l'art.

Le théâtre des Salins sera inauguré le 20 janvier 1995.

De pierre rosée ou de brique orangée contrastées par des corniches vert sombre, cet édifice s'inscrit dans le paysage architectural martégai.

Un vestibule vaste et lumineux sous un plafond en caisson donne accès aux déambulateurs - murs en pierre et marmolino vert.

Habillée de noyer, la Cavea accueille 600 personnes. Dans la petite salle basse ceinte de briques, 225 spectateurs seront assis sous une coupole inversée dévoilant le ciel étoilé.

De ce Bout de la nuit, en sous-sol, rejoindre les déambulateurs pour gagner au choix la galerie, le petit Salon pour une projection vidéo, le foyer pour s'y restaurer ou la scène où peuvent s'affairer 300 acteurs et techniciens.



Deux exemples troublants : la voiture est une forme massive de la présence technologique dans notre vie ; l'art, la peinture, ne parviennent que faiblement à en rendre compte. Dans les installations d'art vidéo, je suis toujours frappé par le fait que les artistes emploient toujours de vieux postes, les premières lucarnes en bois et en plastique des années cinquante, qui, plus que les postes contemporains, expriment l'idée du déplacement de l'image...

MÉMOIRES TECHNOLOGIQUES / MÉMOIRES DES LIEUX

La technologie contemporaine représente d'une manière croissante l'absence ou la mise à distance de la présence humaine. D'abord démultipliée, puis détournée, accumulée, la puissance de l'homme est à présent mémorisée. La sonnette du théâtre de Martigues à l'entracte n'est que rediffusion selon les jours de celle de New York, Paris ou Milan...

Cette mise à distance que permet la technologie a quelque chose de troublant, elle annule les limites du temps et de l'espace, mais elle facine en même temps, parce qu'elle bouleverse les catégories traditionnelles qui construisent l'architecture. Nombreux sont les architectes qui sont guidés par cette fascination et cherchent les voies d'un nouvel espace magique par la technologie.

Mais là encore, l'architecture semble résister par l'intermédiaire de ces habitants. Les mémoires technologiques n'ont qu'une valeur pratique, elles ne connaissent pas l'oubli. Or la mémoire

des lieux, cette capacité de projection et d'appropriation des lieux communs, que nous propose chaque jour toute architecture, représente une constante relecture de notre histoire, une indispensable régénération du présent par le passé.

Les usagers, les habitants ne s'y trompent pas, ils aspirent constamment à une contamination de la modernité par l'histoire, comme pour l'approvoiser...

Ainsi la télévision se retrouve intégrée à un meuble ancien ! Les mémoires technologiques sont une mise à distance. La mémoire des lieux une mise en présence.

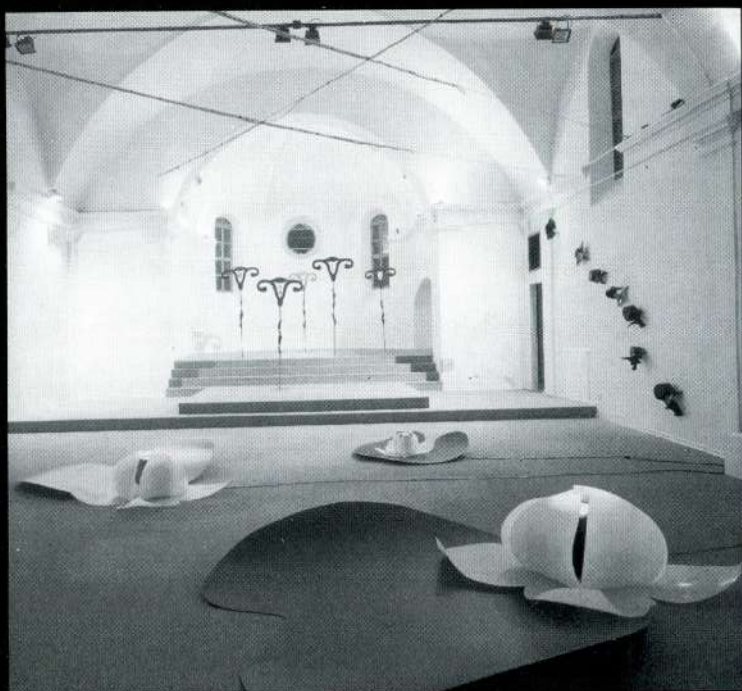
La technologie est encore, en fait, une forme récente de la technique et ne prend que lentement sa part de sens, et d'histoire. L'art, sans aucun doute, contribue à lui extirper cette valeur poétique à force de détournement, de réemploi, de mise en scène.

Je suis convaincu que dans les années à venir se développera une architecture "contrastée" dans laquelle les technologies les plus performantes seront associées à des espaces dont les valeurs culturelles seront déterminantes. Nous n'avons fait à Martigues, pour la construction du théâtre, que la moitié du chemin : réaffirmer le primat du caractère culturel de l'architecture dans la continuité d'une tradition ; reste encore à donner à la technologie une forme et une place nouvelle pour qu'elle participe pleinement à cette culture... La boîte magique est toujours à reconstruire.

Xavier Fabre

Intra muros

Giuliana Cunéaz
IN CORPOREA MENTE



Giuliana Cunéaz : "Installazione" chiesa San Lorenzo

Que le corps humain puisse être ou devenir un moyen d'expression ou bien encore le "matériau de construction" d'une oeuvre d'art, les anciennes civilisations tribales le savaient très bien, les adeptes des "arts martiaux" japonais comme les interprètes des danses mystiques indiennes.

Et de nos jours encore, tous ceux qui ont suivi les expériences du Body Art devraient le savoir, de ces performances où le "propre corps" (le "Leib" et non le "körper", pas le "corps anatomique" mais le "vital") devient protagoniste d'une aventure esthétique.

Et c'est peut être justement, cette sensation d'une participation intime du corps en tant qu'acteur d'une activité artistique, qui a conduit **Giuliana Cunéaz** à inclure dans certaines de ses dernières créations, l'image - photographique quasi télévisuelle - d'organes humains (cerveaux, utérus, poumons) contenue dans un réceptacle d'albâtre ou de cristal ou dans un récipient transparent, et faisant partie intégrante d'une structure métallique qui devient non seulement le support mais la forme qui la moule.

J'ai délibérément écrit "forme moulante" parce que ce qui caractérise l'oeuvre de cette jeune et déjà très aventureuse artiste valdôtaine aux expériences multiples - c'est justement l'intérêt et l'attention aiguë qu'elle porte aussi à l'aspect extérieur, structural et à l'efficacité esthétique de ses oeuvres.

Et je m'explique : la plus grande partie des artistes, dits "concep-tuels" (et Giuliana Cunéaz appartient

certainement, en partie du moins, à cette tendance) sont souvent indifférents à la "beauté", à la "séduction" de leur facture, car tous sont occupés à atteindre un but idéologique ou un calembour mental, et en tant que tels ils sont souvent dépourvus de tout emportement sensoriel ou pathétique car ils sont exclusivement à la recherche d'une signification "littéraire" (on pense à un **Kosuth** ou un **Weiner**, à Art et Language etc...) ; Giuliana Cunéaz, en revanche, possède une sensibilité profonde et naturelle pour les rencontres et les rapports avec la nature et les choses : un amour inné pour certains matériaux, une attention constante pour certains contrastes des matières, pour certaines mises en situation des paysages. On a pu le constater, par exemple, dans la série intitulée "**le silence des fées**" qui par le biais de la photographie, exploite le paysage de la vallée utilisant les lieux mystérieusement liés à certaines légendes de l'endroit, ou à celle des "**archéoptéryx**" qui présente de grands cônes pointés vers le ciel reflétant la lumière et installés dans les espaces du théâtre romain d'Aoste, ou encore dans la série des "**anges**" qui s'inspire de silhouettes dont les ombres photographiées offrent une somme de magie ambiguë et sophistiquée...

Mais la rencontre de l'intérêt constant pour la "Gute Forme" - la bonne forme - la forme perceptiblement positive - et l'idée de fond s'est faite plus manifeste et en même temps plus troublante. Regardons par exemple les "**fleurs**" ; structures en fer noir à la forme utérine symptomatique où sont collées des petites plaques ovales en onyx blanc sur lesquelles sont incrustées

des illustrations de détails anatomiques ou bien encore les **"nénuphars"**, et dans ce cas aussi, des feuilles de fer émaillées de noir contenant de petits monitors parcourus par les imperceptibles mouvements des viscères humains, et enfin dans la série **"In Corporea Mente"** construite sur des structures métalliques qui reproduisent les os crâniens, à travers lesquels on peut reconnaître la reproduction photographique du tissu cérébral ou encore les **"Amenti di Vertebre"**, etc..

Mais remarquons surtout - parce que c'est la série la plus efficacement troublante et celle où la fusion entre l'élément "sculptural" et "corporel" a été atteinte avec le plus de maîtrise - la série des **"Vierges"**. Ces silhouettes, toujours en métal noir, sortes de membres inférieurs humains et de bassins féminins qui recueillent dans leur sein une petite plaque d'albâtre sur laquelle est reproduit le bas-ventre, derrière lequel, des images empruntées à l'appareil génital féminin, filmé lors d'une intervention chirurgicale, défilent sur un écran de télévision.

Ces images, plus encore que les précédentes, offrent au spectateur une sensation de "dynamisme" de la structure de métal et d'albâtre et en même temps vaguement hallucinatoire.

À ce propos, nous pourrions nous demander jusqu'à quel point la présence d'un écran vidéo et des images retransmises peuvent être considérées comme indispensables. Peut-être que la divergence entre la composition "statique" des structures métalliques, leur matérialité inerte et l'appareillage

électronique en tant que tranmetteur de l'aventure corporelle, peut apparaître "excessive" et certes il peut persister le doute sur l'opportunité d'un tel mélange de vecteurs si différents. (Même si de cette façon nous avons souvent assisté ces derniers temps à l'emploi de téléviseurs ou d'autres instruments mécaniques considérés comme "matériaux de construction" pour des oeuvres d'art : et l'on pense aux travaux bien connus de **Fabrizio Plessi**).

Il reste cependant une donnée essentielle en ce qui concerne l'oeuvre de Giuliana Cunéaz : c'est que l'artiste a compris l'importance que revêt une représentation "d'après nature" - "tirée de la réalité" - d'un événement ou d'un élément corporel doté de ses rythmes, de ses fonctions, de ses "palpitations vitales" et ceci d'une manière plus active et exigeante comme cela s'était vérifié dans de nombreux cas de Body Art (**Gina Pane, Günther Brus, Vito Acconci**, etc...) où le corporel était lacéré, outragé, injurié ou outrageusement exhibé.

Je crois en somme que Giuliana Cunéaz a voulu - peut-être sans en dépendre directement - que sa recherche présente une certaine analogie avec les études sur le corps humain conduites récemment - philosophiquement et anthropologiquement - par de nombreux chercheurs (comme **Gehlen, Plessner** et **Renato Tronconi**), et ceci me permet de juger que cette oeuvre est messagère d'une nouvelle, et en grande partie inédite, prise de conscience du destin de l'art visuel contemporain et peut-être de sa projection dans le futur.

Gillo Dorfles
Catalogue de l'exposition : In Corporea Mente,
vallée d'Aoste

Atelier Brouillard Précis

Juin 94, Marseille , Tour du Roi René, Ateliers Art-Transit, Brouillard-Précis expose les travaux réalisés à l'Atelier depuis sa création, trois années. Souhaitant en faire le bilan critique, tant du point de vue des oeuvres que du fonctionnement expérimental de l'Atelier et ce, dans le contexte théorique dans lequel tout cela se déroule, l'équipe de Brouillard-Précis a conçu et organisé en collaboration avec Norbert HILLAIRE, Louis BEC et Edmond COUCHOT deux journées de débat d'idées sur le thème de l'expérimentation dont nous avons extrait quelques pages, privilégiant la première journée consacrée aux propos d'artistes, la seconde étant quant à elle structurée autour de propos plus théoriques.

LOUIS BEC : Ce terme d'expérimentation, qui a été au cœur de votre expérience et qui continue à la nourrir, me semble essentiel pour des quantités de raisons, mais c'est vrai que les conditions de l'expérimentation, tant au plan scientifique qu'au plan artistique, ont quelque peu changé. La réflexion sur les systèmes en tant qu'univers poétiques, en tant qu'univers de création, en tant qu'univers de connaissance nous paraît être au centre de l'expérimentation à l'heure actuelle.

MARLENE PUCCINI : Le passage de l'optique au numérique m'intéressait en cela que je m'interrogeais du mouvement dans l'image. Et que ce mouvement, cette image, qui était toujours en train de se faire, qui est toujours en train de devenir, m'intéressait parce qu'elle s'écrivait, ce qui était tout à fait nouveau. Je ne travaillais plus avec un faisceau de lumière et avec une image analogique qui était complètement liée au faisceau de lumière, tout se passait dans le logiciel, tout s'écrivait et l'image n'était qu'une conséquence, "une conséquence... comme ça"... de ce programme. Et bien sûr je trouve que l'image 3D est une grande liberté par rapport à l'image analogique qui est définitivement là. Pour moi, elle est comme émancipée de la relation analogique au réel, de l'essence métaphorique de la représentation. Elle est potentiellement du mouvement.

L'image de synthèse, pour moi, est une image-mouvement, on sculpte du mouvement avec des mots. Et je me suis demandé quel était le mouvement qui pouvait m'intéresser dans ces images et qui pouvait, non pas sculpter la forme, je pense qu'il s'agit bien plus que de sculpter la forme, au contraire le mouvement permettant à chaque fois de travailler sur des formes nouvelles. Le mouvement comme Trans-Forme.

... La forme est quasiment gênante là-dedans. Elle est là. Elle est comme une conséquence... par laquelle on doit passer et donc sur cette question du mouvement.

J'ai décidé de travailler... j'ai décidé de fabriquer une trajectoire de Möbius, une trajectoire qui n'existe pas puisque au départ la bande de Möbius est une forme. J'ai décidé de traduire cette forme en mouvement et de voir ce qui allait se passer.

... Pour répondre à la question de Claude Faure: "Est ce que le "voile" aurait pu être fait autrement qu'en 3D, avec des techniques classiques ?". Au départ, je voulais travailler sur le pli, mais je pense qu'il est raté. Dès l'instant où j'ai voulu le mettre en mouvement, il n'y avait plus de pli, il n'y avait que du mouvement. Les formes, les voiles dont tu parles sont un prétexte, elles sont là, elles sont déjà gênantes ces formes qui sont blanches et qui sont "animées par un mouvement", elles sont déjà en trop, elles sont déjà une erreur. Mais comment faire ?

Je n'ai pas su faire autrement que de mettre quelque chose pour qu'on voie un peu. Si tu me poses la question à moi... bien entendu que j'aurais pas pu le faire autrement, parce que tout mon travail c'est bien sûr la trajectoire de Möbius, savoir ce qu'il allait faire ce mouvement de Möbius comment il allait modifier, Trans-former la forme.

Je n'aurais pas filmé des robes de mariée. Ça me faisait penser un peu à ça, la question du blanc, du voile, bien sûr qu'on se dit "Tiens qu'est-ce qu'elle fait là-dérrière cette femme quand elle se marie dans le blanc ?", bien sûr. Mais je n'aurais pas travaillé là-dessus, ça ne m'intéressait pas vraiment.

ANNE MARIE DUGUET : Et la question du blanc dans ton travail ?

C'est pour moi une sorte d'oubli visuel. C'est ce mouvement de disparition de la forme dans le blanc qui m'intéresse aussi.

Tu parles de l'oubli, tu parles des frontières, des bribes de mots. Tout cela est très présent dans ton installation. Je voudrais te poser une question sur le déséquilibre..., le fait que le sol soit en pente, le fait que tes écrans ne soient pas simplement posés sur le sol ou accrochés de manière linéaire. Tu as plein de décalages et de déséquilibre. Qu'est-ce que ça rejoint ? Pourquoi est-ce que ton sol est comme ça ? J'aurais aussi une question sur le miroir, le grand écran lumineux...

MARLÈNE PUCCINI : Oui... la question du déséquilibre, c'est d'abord le travail sur la parole qui n'est jamais tout à fait dite, qui n'est que des bribes de "hé" et des "ha", ce sont deux femmes qui se parlent, et le cube en déséquilibre reprenait un peu cette idée, c'est-à-dire, j'avais envie de mettre le spectateur dans un univers blanc, un univers blanc, vide, dans un univers qui ne soit pas tout à fait en équilibre, qui soit en déséquilibre,...c'est très simple...

ANNE MARIE DUGUET : Et le blanc est lié au déséquilibre ?

MARLÈNE PUCCINI : Non, le blanc, c'est pour moi la question d'une mémoire, de la mémoire, du regard, de "la tentation de voir" cette image qu'on n'arrive pas tout à fait à voir. Il n'y a pas de choses derrière, il y a le blanc qui est une histoire d'oubli, qui est l'histoire de la mémoire, ou qui est l'histoire de la mémoire en mouvement. Je travaille dans le blanc parce que c'est...un trou de mémoire que j'ai mis en mouvement avec la trajectoire de Möbius.

...La trajectoire de Möbius, c'est le mouvement de l'infini. Ça m'a fait penser à la question de l'équilibre et du déséquilibre, à une parole qui n'arrive pas tout à fait à être dite et j'avais vraiment envie de démarrer ce travail sur les questions de mémoire, d'oubli et de mémoire. Je voulais que les gens se retrouvent dans un espace en déséquilibre, tu vois.



Marlène Puccini : "La tentation de voir" 1994

Il me semble que l'artiste cherche toujours dans les frontières, dans les nouvelles frontières. Donc les nouvelles frontières, c'est aussi des questions de déséquilibre, d'équilibre.

Tu travailles...il y a quelque chose que tu sais, que tu sens, qui est là, qui est en frontière, mais complètement en déséquilibre...Quand j'ai commencé à travailler en 3D, je ne savais plus où j'étais, c'est-à-dire que j'étais habituée certainement à avoir un corps tel que je le pensais, que mon regard le pensait ou que l'outil me le faisait penser, quand j'ai commencé à travailler en 3D, je ne savais plus où je mettais mon regard, mon œil.

En tant qu'artiste, la 3D ne m'intéresse pas toute seule, on le voit à tout mon travail. Il est parcouru de regards, de gens que je croise, de paroles, de bribes de paroles, tout ça... j'ai donc besoin de m'appuyer sur des gens que je rencontre.

LOUIS BEC : Tu es dans ce divorce constant, me semble-t-il, entre certaines formes d'apparence et en même temps cette incroyance probablement...les plans inclinés pour contester l'espace euclidien. La question sur la technique qui fait ton objet, c'est que tu contestes probablement quand tu dis c'est un trou, un trou noir, un trou blanc, c'est une absence et probablement une question qui est de l'ordre même de la distorsion que le moteur de Möbius peut proposer au monde des apparences. C'est une question algorithmique qu'il serait intéressant de poser comme moteur provisoire des apparences, dont les apparences sont moins importantes que le moteur qui les produit.

Atelier Brouillard Précis

ORLAN : Marlène nous propose quelque chose que l'on ne regarde pas uniquement comme ça frontalement, mais où le corps est mis complètement à l'usage de. Et le fait de rentrer dans cet univers entièrement blanc avec ces moniteurs justement qui ne sont pas alignés, qui sont en déséquilibre, le regard que l'on porte sur les choses est complètement différent, elle nous propose quelque chose qui n'est perceptif que par le corps, qui appelle à cette sensibilité-là, on s'allonge, on marche sur quelque chose qui est en pente, bon, etc. Donc je crois que ça c'est vraiment très très bien ce qu'elle nous propose par rapport à son univers sur le blanc ; on est à la fois fragilisé, et c'est tout le corps qui regarde, ce ne sont pas uniquement les yeux. C'est peut-être une installation "new age"...

Je crois qu'il y a une perception on pourrait dire féminine, d'une sensibilité comme ça, pas vraiment posée, alignée, mais des choses un peu plus perturbantes, plus hésitantes, montrant la difficulté de mettre les choses en place, les laissant à tel endroit et on sent très bien qu'en fait peut-être, elle peut me contredire, certains moniteurs auraient pu être mis d'une manière différente, un peu plus décalés, un peu moins...

EDMOND COUCHOT : Je la vois travailler avec ces techniques, depuis 12 ans...il y a deux qualités assez contradictoires, une de résistance et une d'ouverture. Résistance, car à la fois elle a absorbé la technique mais elle nous propose l'envers de ce que nous propose l'image 3D animée qu'on voit dans les festivals c'est à dire "un plus, un surplus". Balancer 90% d'une production sur laquelle on a trimé pendant des mois pour n'en retenir que quelques brins à peine visibles...il y a là une posture de résistance par rapport à cette puissance due à la technique et qui ne s'exerce pas toujours dans le bon sens.

NORBERT HILLAIRE : J'ai une question. Pourquoi la fragilité serait-elle le principe féminin comme tu semblerais le dire tout à l'heure ? Tu semblerais dire qu'il y avait des choses de l'ordre du non achevé, du processuel, du fragile, de l'incertain...

ORLAN : Moi je pense que pour le niveau des nouvelles technologies, c'est particulièrement vrai. J'ai l'impression que les choses se vivent très différemment, mais j'ai aussi l'impression que ces expositions, qui sont ici, sont extrêmement féminines finalement, d'une certaine manière... Par opposition justement à plein de travaux qui sont faits par des hommes ou par des femmes qui sont vraiment complètement du côté de la technique, du bien fait, du sérieux de la chose, du bon produit bien fini, du clair, du net, du truc qui s'énonce clairement et se montre clairement, et je crois qu'ici on échappe, en tout cas pour la plupart des travaux qui sont là, à ce type de diktat.

Effectivement on se retrouve entre personnes, à la fois étant passées par Brouillard-Précis, mais surtout "nouvelles technologies", et on est toujours dans cet espèce de ghetto au lieu d'être exposé d'une manière normale, avec ou sans quota dans toutes les expositions qui se montent sur un thème ou un autre, ou même sans thème. Je pense qu'un certain nombre de nos pièces n'ont rien à voir avec uniquement les nouvelles technologies justement, parce qu'il s'agit de glissement, de décliner, de détourner, de passer outre, de mélanger avec autre chose, je ne sais pas, c'est ça l'intérêt...

EDMOND COUCHOT : A ce propos, je voulais justement demander à ORLAN si ce changement de matériau, là, puisque tu travailles sur le corps, sur ton corps, sur la chair vive, ce changement de matériau t'a surprise, désorientée, c'est-à-dire le fait de travailler sur une image, qui se calculait d'une certaine manière...



Orlan : "Entre deux", 1993

ORLAN : Je ne suis pas fascinée par les nouvelles technologies, mais je suis pas non plus frileuse, ça fait partie des moyens possibles d'utiliser. Donc il n'y a pas eu ce problème-là du tout, moi j'ai pris une idée très simple et rigoureuse, à partir du logiciel de Morphing de Jacques Fréty : prendre l'image exacte du milieu sans l'avoir travaillée, et ça donne une image effectivement très étrange, qui est à la fois très esthétisante, parce qu'une photo sur écran c'est toujours aussi joli, quoi qu'on fasse. Donc là, l'image en fait très glacée, parle aussi de tous les ratages qu'il pourrait arriver à mon corps, donc c'est ce qui en fait aussi l'étrange inquiétude peut-être. Et il n'y a pas eu un problème technique, y a pas eu une difficulté, une fois que je savais ce que je voulais faire, il suffisait de le faire, c'était simple et clair, et ensuite c'était donc un discours entre l'autoportrait fait par la machine computer et l'autoportrait fait par la machine corps après l'opération. Voilà c'est une proposition de comparaison et discussion.

À notre époque, au niveau des mentalités, pour la plupart d'entre nous, je crois qu'on pense vraiment avec notre morale judéo-chrétienne, avec l'outil qu'est la psychanalyse, qu'il ne faut pas attaquer le corps. Et je crois que c'est vraiment une bêtise totale, c'est à la fois logique et complètement a-logique. Alors qu'en fait actuellement, il se promène dans la rue des tas de gens qui ont eu des accidents, qui sont refaits entièrement, qui ont été complètement cassés ou qui se sont fait refaire le nez parce qu'elles, ils en avaient envie, et qui vont très bien psychologiquement et physiquement. Je sais que tous les gens qui sont mes détracteurs mettent toujours ces choses-là en avant en disant que ce que je fais est complètement fou, stupide, ridicule, etc. Bon, y a plein d'autres personnes qui l'ont déjà fait et qui s'en portent très bien. Donc, bon, ça pose un certain nombre de questions.

CLAUDE FAURE : J'admire beaucoup ça, c'est quand même un univers esthétique, que je prends au sens très large du terme. Et après tout ce que tu as dit, j'en prends un peu et j'en laisse beaucoup, parce que

personnellement, je garde une dimension sacrée du corps, qu'elle soit judéo-chrétienne, si vous voulez, je veux bien, j'assume. Je veux dire par là qu'il y a deux discussions, cela dit tu pousses le bouchon très loin..., quelqu'un a dit tout à l'heure que tu faisais du slalom, moi à mon avis tu descends tout schuss.

ORLAN : Hors piste, bien sûr.

XAVIER MOEHR : Moi j'ai fait un petit, en aparté, en images de synthèse sur les mathématiques et aussi l'ADN. J'ai commencé par me poser la question de la vitesse, en regardant passer les trains comme tout gamin. Je ne sais pas à quelle vitesse se déroule l'ADN, à quelle vitesse l'être vivant lit le processus de l'ADN pour en arriver à une protéine. Donc je ne sais pas si, dans mon image de synthèse, je suis arrivé à un ralenti du processus de création des protéines, ou à un accéléré. Ou à une représentation... certainement pas. Il est vrai, je ne me suis pas préoccupé de l'image, je m'en préoccupe rarement. Ni de la représentation de l'ADN, encore moins. Je trouve ce processus mathématique (de l'ADN) absolument passionnant. A la limite il me passionne plus que le binaire. C'est l'écriture de cette chose-là que j'ai développée, et puisque c'est l'écrit qu'on nous a donné, si on nous l'a donné, effectivement on l'étudie, et on l'étudie grâce à l'ordinateur et je pense qu'un jour on pourra le recopier, ça pose des problèmes éthiques. J'ai eu, moi aussi beaucoup de difficultés avec les chercheurs en génétique quand j'ai abordé la demande. Ça a été très dur, ça a été une peur, l'éthique... "non, il n'est pas question qu'un artiste se mêle de savoir comment on peut écrire le vivant"... L'ordinateur se situe un petit peu comme une machine-outil de la mathématique... La nouvelle technologie, c'est une mémoire en plus, pour l'instant, pas très développée, une espèce de petite machine qui peut nous permettre d'arriver en tant qu'artistes à ne pas forcément déboucher et, c'est ça qui est extraordinaire, ne pas forcément déboucher comme le vivant, sur un modèle de représentation.

Atelier Brouillard Précis

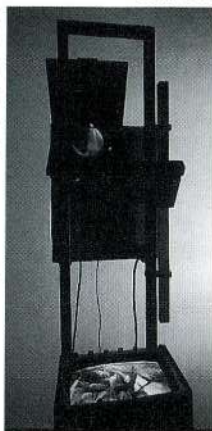
J'ai donné beaucoup de mal à l'informatienne qui a travaillé avec moi, mais c'est ça qui est génial, c'est de travailler librement à ce logiciel. Je n'étais pas très chaud au début, après je me suis beaucoup amusé, et, au bout de trois mois je suis reparti avec des tas de questions.

J'ai appelé ce film EXON, qui est la partie visible de l'ADN. Ce qu'il y a d'assez extraordinaire, c'est que dans l'ADN, tout n'est pas lu. C'est cette absence, ces trous qui sont lus et qui ne sont pas lus, qui vont former effectivement les différences. Et c'est cet espace aléatoire qu'on voit passer dans tout le vivant. Je crois qu'on a tous travaillé un peu sur la genèse, ce qui est amusant mais qui n'est pas un hasard... D'un côté on sent effectivement un souci de la représentation, de la manipulation génétique, de la fabrication de l'être vivant et puis de l'autre côté il y a cette écriture aussi du vivant et cette écriture de cette représentation-là, avec l'image de synthèse, une écriture de la représentation.

LE MEUR : Connaissant l'outil avant de venir, j'avais envie de travailler sur le processus de création de l'image, c'est à dire de malaxer beaucoup le chiffre... Il me semblait qu'il y avait quelque chose de riche à explorer dans ce domaine-là et je voulais pousser à l'extrême ce problème du trait, en utilisant le filaire, c'est-à-dire la forme avant même qu'on remplit les facettes. La deuxième idée, c'était de mettre en animation l'image fixe, j'étais toujours assez fascinée, émerveillée de voir l'affichage en tant que tel, plus ou moins lent suivant les machines, plus ou moins visible suivant la lumière dans la salle, plus ou moins intéressant en fonction de la texture ou de la mappe. Je voulais un peu montrer comment une image fixe pouvait elle-même être sujette à une animation. Et puis, je suis restée 6 mois, je me suis battue avec la machine et battue avec plaisir bien sûr, avec les programmes. En général, pour une séquence, il faut écrire huit à dix pages de programme, une séquence dure

peut-être deux secondes ou cinq secondes, ça dépend des paramètres, comment je les module ou comment je les choisis et, en fin de compte, c'est le même programme qui m'a servi à peu près pour tout le film. En fait, le concept est caduque, enfin, il est intéressant dans le sens où c'est une source d'énergie mais

c'est quelque chose qu'on veut tester, qu'on veut peut-être détruire, et donc il reste tous les efforts que j'ai faits, toutes les tentatives. À chaque fois, j'avais mon texte et je changeais les paramètres et je découvrais autre chose et c'est ça finalement qui m'intéresse, comment on peut renouveler l'image, comment, en voulant changer un texte, à peine peut-être le ralentir, on change complètement l'animation parce qu'on n'arrive pas seulement à changer un paramètre, on a toujours la tentation de tout changer.



LOGUE : Qu'est-ce que tu apprends avec les images de synthèse ? Beaucoup. J'étais invitée, chez Marlène et Jean, j'étais la première artiste, débutante et je ne connaissais rien, je n'avais aucune idée de ce qui pouvait se passer avec les images de synthèse. Si une petite idée, pas grand chose. J'ai fait un portrait et j'ai pris la décision de faire le cadre pour le portrait. La chose que j'ai apprise et que je trouve très intéressante, c'est que nous avions besoin de 225 heures pour construire une image et 325 heures pour calculer une minute et pour moi, c'était une grande surprise. La deuxième surprise, c'est que lorsque nous avons fait les images, je n'ai pas compris que nous faisons des images virtuelles en haute définition... et ça, c'est vraiment étonnant. Je trouve que Brouillard-Précis est vraiment en avance en France. Je trouve que Jean et Marlène sont vraiment courageux de donner du temps pour les autres artistes, je crois que pour le travail des nouvelles technologies, nous avons besoin de demander au Ministère de doubler le budget parce que, nous les artistes, nous avons besoin de temps pour travailler, il n'est pas possible de faire un travail en deux semaines.

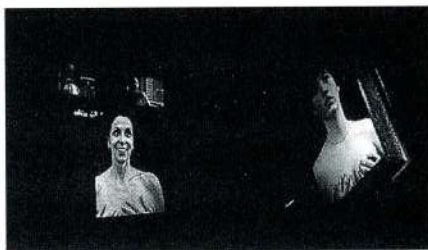
JEAN DELSAUX : Tu dis que tu ne comprenais rien, mais nous non plus on ne comprenait rien, c'est-à-dire qu'on était sur l'ordinateur, on faisait des choses, Marlène modélisait le cadre, etc, et puis on te montrait, et tu disais "Où il est le vrai, ...mon cadre". et tu cherchais la profondeur, tu disais "non, c'est pas ça que je veux" et tu savais très bien ce que tu voulais. Là, il y a un dispositif d'images, toi qui travailles en vidéo, qui travailles sur le portrait, et c'est tout ton travail, tout ton rapport à l'image-vidéo, à l'image, au temps, et à une certaine spatialité... moi ce qui m'a intéressé dans le travail avec toi, c'est que tu savais exactement la chose que tu avais imaginée et que tu voulais.

JOAN LOGUE : C'était le cadre que je voyais au Louvre

DELSAUX : Oui, mais ce n'est pas seulement une réplique du cadre que tu as trouvée au Louvre, c'est aussi que ce cadre-là, tu le voulais dans un espace, et tu voulais qu'il tourne d'une certaine manière. Toi en tant qu'artiste, tu savais exactement comment tu voulais que la rotation se fasse et c'est vrai, il y a eu beaucoup de difficultés de dialogue entre nous, toi d'exprimer dans les repères de la 3D, ce que tu voulais, et nous de comprendre dans tes repères à toi, c'est ce passage-là qui m'a beaucoup intéressé pendant ton séjour à l'Atelier. C'est cette mise en relation, c'est cette obligation, à un moment donné, de mettre tout ça ensemble, les mains dans la terre, quoi. Tu comprends ?

MARLÈNE PUCCINI : Oui, on parlait d'étrangeté ; je pense qu'un artiste néophyte qui arrive il y a un moment d'étrangeté . J'aurais bien aimé que les artistes puissent en parler, un peu de cette rencontre avec cet outil.

JOAN LOGUE : J'ai fait deux expériences avec la 3D, et à chaque fois j'apprends quelque chose de nouveau. Je suis contente avec l'expérience mais je crois que si tu veux vraiment comprendre l'ordinateur , tu as besoin de beaucoup de temps.



Joan Logue : "Autoportrait" et "portrait de jeune fille", 1992

XAVIER MOEHR : Pour répondre à Marlène, c'est vrai qu'effectivement il a un désir d'image, comme elle le disait tout à l'heure. Comme NT Orlan a travaillé et a spécifié exactement ce qu'elle voulait comme passage dans l'image, Gianni...on en parlera aussi, comment il a envisagé la chose. Marlène veut avoir tel type d'image avec beaucoup de recherche, beaucoup de rejet... Moi évidemment j'ai pris le processus inverse, c'est-à-dire, j'ai appris comment cette petite bestiole marche, comment le logiciel est mis en place, comment Michel l'a pensé... J'ai codé un autre langage, ça a débouché sur l'image et puis on peut arriver sur la représentation de ce qu'on a envie, d'un cadre avec la modélisation parfaite à force de travail, à la modélisation parfaite de plis... dans une animation, il y toujours un début et une fin, donc une mathématique de la chose et cette mathématique, il faut qu'elle se mette en place, et avec ce qui est écrit dans le logiciel de Michel Bret, ce qui fait qu'on est pris à notre propre jeu, parce qu'avec beaucoup d'aisance, et beaucoup de simplicité, en laissant ensuite l'ordinateur travailler de façon aléatoire, en profitant de son énergie, en profitant de ce qu'il donne comme outils, c'est lui qui fabrique les images. Mais on est quand même, à un moment donné, pris dans ce que j'appelle l'effet tunnel dans les images de synthèse, on ne sait pas où placer les objets dans ces trois dimensions, en même temps de calculer les images, est-ce véritablement le but ? Calculer un processus mathématique, ça peut devenir intéressant... et je me suis pris au jeu... arriver à une image certes, plutôt que de demander une image déjà pré-fabriquée, c'est le début de la recherche.

Atelier Brouillard Précis

PIERRE BONGIOVANNI : Ce n'est pas une question, c'est simplement témoigner d'une espèce de surprise qui est la suivante, elle porterait sur deux aspects.

Le premier aspect, c'est que finalement, quand moi je vois les oeuvres qui sont installées ici, si je ne savais pas que c'était dans un contexte "Art et Technologie" l'idée qu'une partie de la machinerie soit une machinerie 3D ne deviendrait pas pour moi un objet de discussion comme ça fondamental. Moi, j'ai l'impression de voir des oeuvres, mais on pourrait aussi parler des pastels gras... Je suis surpris de cette disproportion.

Et la deuxième chose qui me surprend encore plus, mais qui relève pour moi du mystère de la nativité quasiment, c'est que, si j'ai bien compris, entre le moment où le programme est écrit et le moment où l'effet sort, il se passe 2, 3 jours par exemple. Et moi, j'aurais bien aimé, parce qu'en fait c'est ça qui m'intéresse, au fond dans cette discussion, c'est qu'avez-vous fait de votre vie pendant ces 2, 3 jours ? Qu'avez-vous fait de votre temps ?...

MARLÈNE PUCCINI : Avec la caméra, l'image est immédiate. Quand tu travailles à l'ordinateur, tu fais ton programme, tu ne sais pas ce qui va se passer, bien sûr j'ai une idée... que j'ai écrite, ça c'est un temps de l'écriture mais après, il y a un temps de ce que tu appelles le temps de calcul. Alors là, l'artiste est complètement rejeté de ce qui va se passer. Je trouve que ce temps-là est passionnant, enfin, parce qu'il me met dehors, tu es mis dehors... Ça, ça m'intéresse. Au départ, pour moi, la 3D c'était "on rentre dans l'image", je pense aujourd'hui qu'on n'entre pas dans l'image, que tu es mis de côté pendant son élaboration.

On veut rentrer, c'est le sujet, alors ça y est, on inverse tout, le pôle sujet-objet, on est dans l'image, je pense que c'est un fantasme complet... Il me semble qu'on n'est pas rentré dans l'image... OUF. J'ai envie de dire : "on n'y est pas", il y a tout ce temps-là de l'obscurité qui moi me sauve la vie. Mais c'est personnel, parce que je suis sûre que l'ordinateur c'est pas fait pour ça.

XAVIER MOEHR : J'aimerais bien savoir ce que Gianni a fait de son temps.

NORBERT HILLAIRE : Qu'avez-vous fait de vos vingt ans....

GIANNI TOTI : Je suis très content de l'expérience que j'ai faite, car avant j'ai toujours eu une certaine méfiance, vis-à-vis de l'ordinateur, pas pour la difficulté de la fabrication des choses, moi le désordinateur, que je suis, mais parce que j'ai compris des choses que je n'avais pas comprises. Si on sait déjà ce qu'on veut réaliser, et si on cherche à réaliser les choses qu'on a déjà organisées dans la tête, ou dans des scénarios, dans des projets, très rapidement on fait autre chose. Le souhait de Marlène et de Jean que l'Atelier Brouillard-Précis soit jusque là, j'espère même quand moi je ne serai plus là, un lieu de turbulence et de trouble, ça m'a permis de passer moi-même comme objet de turbulence et de trouble et même de souffrance, de souffrance dans l'expérience. Nous faisons et continuons à faire, en faisant les oeuvres que nous appelons oeuvres d'art, nous faisons la lutte et continuons à faire la lutte contre la solidification des codes du langage.

On lutte pour oublier certaines mécanicités de la pensée qui semble-t-il sont liées à l'activité des ordinateurs. Quand je vois dans les axes de la réflexion la question : quelle nouveauté dans le rapport entre art et machine, je me sens tout de suite poussé à dire mais le rapport entre art et machine a toujours existé, comme fondement même de l'art, l'art c'est une particulière capacité d'organiser les matériaux pour penser ; c'est une articulation de toutes les puissances de l'homme... L'ordinateur fondamental, c'est notre cerveau et le mental, c'est le software, ce n'est plus comme avant, ça c'est la différence, un pinceau, une plume, un stylo ou autre chose mais un logiciel c'est un méta-méta-méta-outil. On me demande toujours : mais toi, comment tu as fait pour travailler avec l'ordinateur si tu ne comprends rien à l'ordinateur ? Peut-on expérimenter en dehors de la connaissance de la machine ?

Les réponses qui ont déjà été données sont très intéressantes, car les réponses sont oui et non en même temps. Il y a deux manières de travailler, il y a les artistes qui se veulent techniciens et qui apprennent tout et les autres artistes qui veulent travailler simplement avec des médiateurs-techniciens. Là cette deuxième démarche c'est celle qui permet, je pense, d'arriver à oublier la technicité, pour retourner au but fondamental qui est d'arriver à ce que nous voulons trouver et pas chercher à réaliser. Parce qu'on cherche en trouvant, on ne cherche pas en réalisant ce qu'on a déjà pensé avant.

Là, par exemple, on parle de conception du projet, c'est la première démarche, la conception du projet dans des formes qui sont des scénarios, des écritures, c'est-à-dire précédant et déjà pré-pensées. Ce n'est pas l'ordinateur qui commande mais c'est une manière de penser, c'est une méthode et je pense que la réalisation à l'Atelier Brouillard-Précis n'est pas la réalisation de projets pré-pensés mais est la réalisation d'opérations qui s'intéressent plus au processus de formation des images qu'à la réalisation d'images projetées selon une conception préalable. C'est très important...les conséquences de cette démarche pour l'avenir doivent être, je pense, plus claires et plus prononcées pour cette deuxième position, c'est-à-dire s'habituer et travailler pour pousser l'ordinateur à nous proposer des surprises et non pas la réalisation de ce que nous avons déjà pensé.

J'entends dire, le premier jour, c'était la première semaine, "alors, tu fais des choses et toutes les choses que tu n'aimes pas, tu les jettes à la poubelle". Je ne jette rien à la poubelle, je fais des choses, je ne sais pas si elles sont bien ou mal. La 1ère image que j'ai faite conditionne la seconde, la 1ère et la 2ème conditionnent la 3ème, la 1ère, 2ème, 3ème conditionnent la 4ème et je ne le sais seulement que quand je vois les 4 ensemble. Alors je voulais voir toutes les choses ensemble. C'est encore une étrange permanence d'une conception et d'une logique cinématographique d'où le montage après de tous ces morceaux qui feront un

autre agencement des matériaux. Tandis que moi je voulais le contraire, que tout le temps, toutes les choses faites, puissent se mobiliser et s'influencer réciproquement. C'est-à-dire le processus de fabrication des images, c'est plus intéressant que les images finales. Ça, c'est une chose qui change complètement la position et qui m'a permis à moi de raconter poétiquement mon expérience-même.

Quand on me demande : alors, là liberté... le logiciel donne une liberté plus grande que, par exemple, la console électronique ou toutes les machines ? Elle ne donne pas plus. C'est un autre genre de liberté et de contrainte stylistique, d'autres principes d'organisation des matériaux. C'est une autre manière de travailler et de penser...Stéphane Mallarmé quand il parlait du Livre, il disait "Tout est fait, au fond, pour aboutir à un livre". L'ordinateur est l'espace d'un livre, le livre des livres qui donne la possibilité de mettre l'espace et le temps ensemble et de créer un espace théâtral total dans lequel les pages cohabitent, sont des espaces dans lesquels on doit tirer des conséquences pour les unités de la pensée. Quand on pense à l'oeil, la caméra de l'ordinateur, qui n'est plus face aux choses mais dedans..., c'est la conquête du point de vue contemporain qui, dans la peinture, a été une grande conquête, la révolution de la peinture et du cubisme et des avant-gardes de notre siècle et le cinéma n'avaient pas réalisé, tandis que là, on peut faire tout de suite et rapidement une multiplication des points de vue

JEAN DELSAUX : C'est un peu étrange d'avoir à parler de mon expérience parce que je ne sais pas de laquelle je vais parler. Est-ce que je vais parler d'un projet qui est exposé dans cette série de travaux qu'on montre à la Tour et ici, qui est un projet ancien, antérieur à la création de l'Atelier, un projet pour lequel il me semblait que j'avais besoin d'images de synthèse dans la mesure où je travaillais sur les frontières et je voulais travailler sur l'ambiguïté, l'ambiguïté d'une entité, l'ambiguïté de cette identité qui fait que ma carte d'identité, c'est ce qui me sert à dire que je ne suis pas identique à l'autre.

Atelier Brouillard Précis

Il n'y a que moi qui ai cette identité-là et en même temps, mon identité c'est ce qui me rend identique, etc, etc... et les frontières pour moi, c'était aussi les frontières géographiques, sociales, mais aussi les frontières entre l'analogique et le numérique, et je trouvais qu'il y avait aussi beaucoup d'ambiguïté et ça m'intéressait de travailler ça en images. Travailler sur le passage, travailler sur "est-ce que je vois cette chose-là ou est-ce que j'en vois une autre", etc. Et puis, est-ce que je dois parler de mon expérience de la création de l'atelier qui pour moi est aussi une création, qui est pour moi la mise en place d'un outil dans lequel on rencontre les gens, d'un outil avec lequel on travaille et on ne travaille pas seul, est-ce que je dois parler du fait que je me suis un peu stressé avec les travaux des autres, avec les travaux des gens qui sont passés à l'atelier, j'ai au moins rencontré leurs problématiques aux uns et aux autres, et de tout ce que ça a eu comme implications. Marlène parlait à un moment, en parlant de la manière dont elle a travaillé, d'un travail fait comme en douce, comme en coulisse, comme si on avait dû voler du temps à l'Atelier pour faire nos travaux. Est-ce que je dois parler du fait que j'ai fait évidemment pendant ces deux années des images de synthèse et que je n'ai pas gardé ni 1 ni 2 % mais 0 % parce que finalement le novice que j'ai été tout au long de ces 2 années n'est pas arrivé à concrétiser des images qui lui semblaient intéressantes, en tout cas qui lui semblaient d'un intérêt quelconque pour le projet qu'il présente aujourd'hui. Néanmoins j'ai rencontré un outil que je voyais utilisé par d'autres, dont je voyais les produits dans différentes manifestations, qu'elles soient artistiques ou commerciales, des produits et un outil par rapport auxquels j'avais quelques idées que j'ai pu commencer à explorer. Et puis la réalité est autre, c'est-à-dire qu'on rencontre un logiciel concret sur une machine concrète, avec des temps d'utilisation concrets, et puis des limitations concrètes de ses propres connaissances et des connaissances de l'autre avec qui on travaille et qui est un étudiant ou qui est un artiste et qui est quelqu'un de plus ou moins confirmé, plus ou moins habile... On

l'a vu tout à l'heure dans la discussion à propos du projet de Joan, c'est-à-dire que même si vous vous adressez à un technicien le plus parfait soit-il, et là je réponds un peu à Gianni, il n'en reste pas moins que si on n'apprend pas à manipuler la machine, il faut apprendre à manipuler le technicien et c'est au moins aussi long. Donc moi je préfère apprendre à manipuler la machine, c'est peut-être un plaisir solitaire, c'est peut-être... La question reste posée. C'est vrai que l'un des pré-supposés à la création de l'atelier, c'était de travailler en équipe et c'est vrai que j'ai envie, après ces premières expériences, j'ai envie de travailler avec des mathématiciens plutôt qu'avec d'autres spécialistes quelconques de quelque discipline que ce soit. C'est vrai que les images que j'ai commencé à faire et celles qui m'ont le plus intéressé ou le moins déçu sont des images que j'ai tirées de certaines images vidéo que j'ai faites et que j'ai utilisées dans mon installation et qui sont des images de la Mosquée de Cordoue, et qui sont directement référencées au système géométrique de décoration musulman et notamment des moucharabieh à base d'hexagones entrelacés. Et ça c'est un espace qui m'intéresse beaucoup et que j'ai plus envie de mélanger avec la vidéo parce que ça me paraît être un espace d'image qui pour moi prend son autonomie. Et puis ces deux années m'ont apporté autre chose aussi, c'est que je m'étais dit depuis longtemps que j'en avais marre de faire des images, marre de peindre, de sculpter, de graver... Des images, il y en avait plein, 25 par secondes sur n'importe quel canal de n'importe quelle chaîne, de n'importe quel satellite, etc et pourquoi un artiste viendrait-il encore rajouter des images à tout ce fatras et tout ce flux, qu'on ne peut même plus consulter. On nous annonce les autoroutes numériques, 400 canaux, etc... bonjour le dégueulis et pourquoi un artiste devrait-il encore rajouter sa voix à cette cacophonie.?

Mais bref, à une époque de ma vie, j'ai fait des cadres vides, j'ai installé des dispositifs dans l'espace des villes, et j'en étais arrivé à ne plus faire d'images du tout. Je suis revenu à l'image par la vidéo et par l'image de synthèse.

...Mais, il y a plusieurs questions qui se posent à moi et qui se posent à travers mon expérience à l'Atelier, qui sont des questions qui ont trait à la fois à "Est-ce que je comprends quel est le dispositif qui m'intéresse", et "Quelle familiarité j'ai avec ce dispositif", pas forcément une familiarité comme une familiarité que je peux avoir avec un stylo bille, qui est un outil, qui est quelque chose de très utilitaire avec lequel je fais plein de choses, mais quelle familiarité j'ai avec ce dispositif pour être en espèce de résonance, même si c'est une résonance de dissonance avec lui... pour être surpris par lui. C'est-à-dire se laisser surprendre par un dispositif, ce n'est pas forcément antinomique avec le fait de maîtriser un certain nombre de processus du dispositif. Je veux dire par là, que pour se faire surprendre par un ordinateur, il faut pouvoir aller le provoquer dans pas mal de ces retranchements. Et les retranchements que connaît le technicien avec lequel on travaille, ce n'est pas forcément ceux qui vont vous surprendre. Parce qu'il y a l'assimilation, parce qu'il y a les habitudes de la communication, parce qu'il y a les écoles, les habitudes de pensée, parce que, même si j'ai pu croire que le travail en équipe allait remplacer le travail individuel, il n'en reste pas moins qu'il y a quelque chose d'irréductible quelque part. Et puis, parce que je crois qu'il faut du temps, je crois qu'il faut du temps pour s'imprégner de l'outil qu'on utilise, il faut du temps pour aller l'explorer, il faut du temps pour trouver.

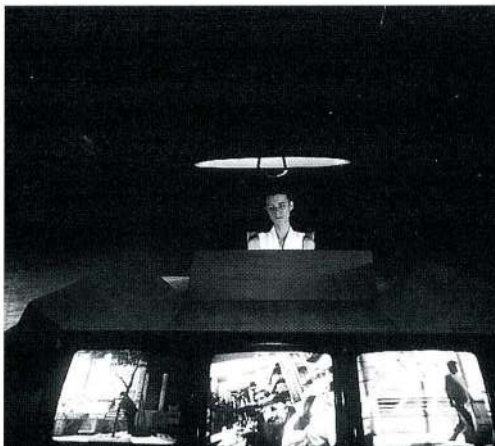
...Pour ce qui est de mon installation, je m'en suis tenu à travailler sur des choses quotidiennes, insignifiantes, terriblement triviales, et je savais aussi que cette attitude ferait une sorte de brèche au sein des préoccupations de l'Atelier. L'installation est une simple table de pocker où le spectateur est invité à s'asseoir et à entrer dans la scène d'un jeu extrêmement banal qui concerne trois villes du bassin méditerranéen : Marseille, Palermo, Cordoba. Trois écrans sont dans la table comme s'il s'agissait de 3 chaînes de TV et dès l'instant où le spectateur lève son nez il rencontre le regard, en face de lui d'un autre spectateur dans une position identique à la sienne qui regarde aussi la table et il se demande ce qu'il a lui dans son assiette: mange-t-il la même chose

que moi? Il se lève, fait le tour de la table, va voir et n'en saura pas plus parce que le temps nous a conduits plus loin et pas moyen de contrôler. Mais il imagine que "OUI", et il a raison, il est pris dans le réseau des passions quotidiennes, celles de la rue.

La raison pour laquelle nous avons voulu créer cet Atelier, ce n'est pas tellement qu'on voulait faire des choses nouvelles, avec de nouveaux outils...Si on a décidé de créer l'Atelier, de le doter d'un dispositif d'images de synthèse, c'est pas parce qu'on pensait que c'était la seule voie, que c'était la question, la seule question...faire des images 3D, en 90, 91, 92, 93, 94, etc. qui se posait aux artistes pour renouveler quoi que ce soit d'une pratique ou d'une esthétique. Le problème auquel nous avons été confrontés c'est "Est-ce que ces outils-là vont encore longtemps échapper aux artistes, est-ce que les artistes qui ont envie de travailler avec ça, ou même qui ne savent pas encore qu'ils ont envie parce qu'ils ne les ont jamais rencontrés, est-ce que les artistes vont continuer à être exclus de ce genre de chose?" Est-ce que ces choses-là, il faut les laisser aux mains de l'armée, de Berlusconi, de tous ces gens-là, ou est-ce qu'il n'y a pas quelque part des artistes qui peuvent aussi dire des choses avec ces choses-là ?

© Atelier Brouillard Précis - 1994

Jean Delsaux : "Marseille, Syracuse, Cordoue", 1994



VIDEOFORMES 95

" De la caverne de Platon aux mirages du cinéma électronique :
(éléments de) trajectoire de la représentation animée "

EXPOSITION
D'INSTALLATIONS VIDÉO
du 9 au 24 mai 1995

Bill Viola	(U.S.A.)
Nam June Paik	(U.S.A./R.F.A.)
Miroslav Kultchisky	(Ukraine)
Vadim Chekorsky	(Ukraine)
Jean-Paul Labro	(France)
Pierrick Sorin	(France)
Christian Châtel	(France)
Chris Cardoen	(France)
Alexandre Périgot	(France)

RENCONTRES
INTERNATIONALES
du 9 au 13 mai 1995

Cycle de débats :

- John Maybury : (" Rememberance of things fast". Film).
Le cinéma électronique (...).
- Vittorio Fagone : Cinéma expérimental (programme et
présentation)
- Jean-Paul Fargier : Vidéo clip et cinéma électronique
(programme et présentation)
- Pierre Bongiovanni : 5 projets de long-métrages en
cinéma numérique avec le CICV.
- Grand Canal : les artistes et le cinéma électronique
(programme et présentation)

La Tribune des Critiques :

Simonetta Cargioli, Didier Husson, Vittorio Fagone.
Les installations vidéo : préfiguration du cinéma
électronique ?

PRIX DE LA
CRÉATION VIDÉO

Pour participer, faites-nous parvenir votre vidéo avant
le 15/01/95 à l'adresse suivante :

VIDEOFORMES - B. P. 71

63003 Clermont-Fd cedex 1.

Règlement et fiche d'inscription

sur simple demande au : 73 90 67 58 - Fax : 73 92 44 18

Turbulences Vidéo, revue trimestrielle.

Premier trimestre 1995

Directeur de la publication : Gabriel Soucheyre.

Impression : Imprimerie A. Pottier, Moulins

Dépôt légal : à parution.

Commission Paritaire 7 474 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.

Les **Turbulences Vidéo**, coordination régionale de programmeurs de vidéo, bénéficient du soutien :
du Ministère de la culture
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.

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 :

"Ninfee", Giuliana Cuneaz

Photographies : Ernani Orcote - Davide Camisasca



VIDÉOFORMES

&

T*turbulences* **V***idéo*

vous présentent leurs

meilleurs voeux
1995

et vous donnent rendez-vous

Mercredi 25 janvier 1995

18 h 30

Galerie l'Art du Temps

vernissage de l'exposition

"GREY ZONE"

Giuliana Cunéaz

Mardi 9 mai 1995

18 h

ouverture des *X*^{ièmes} **VIDÉO**FORMES

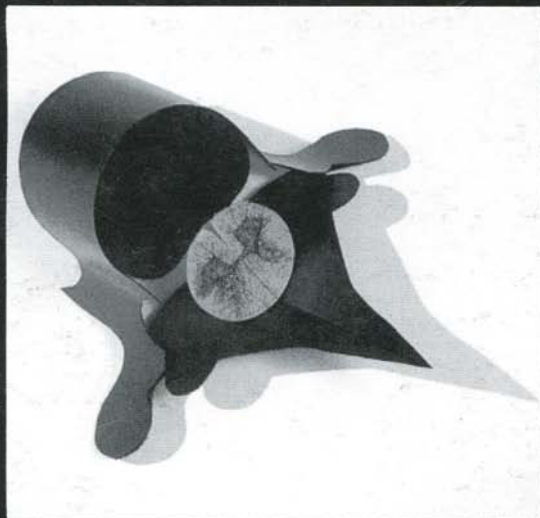
*"de la caverne de Platon, aux mirages du cinéma électronique :
trajectoire de la représentation animée"*

Giuliana Cunéaz

"Grey Zone"

installations vidéo

Giuliana Cunéaz : "Amenti di vertebre"



Du 25 janvier au 25 février 1995
de 13 h à 19 h
du mardi au samedi

L'Art du Temps
Galerie

14 rue de l'Oratoire
63000 Clermont-Ferrand
Renseignement : 73 90 67 58

Adresse Postale : C/o **VIDÉO**FORMES B.P. 71 63003 Clermont-Ferrand cedex 1