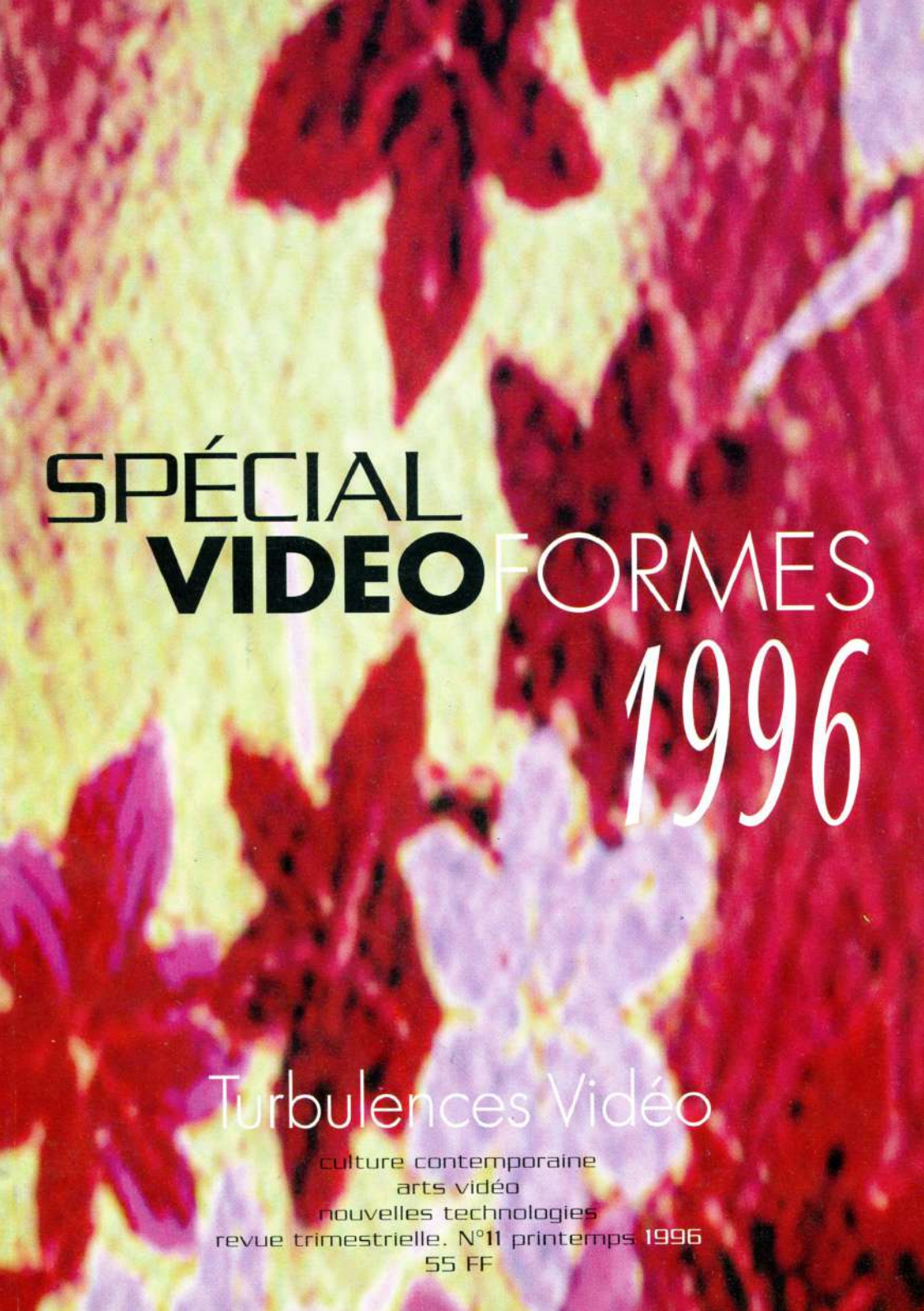
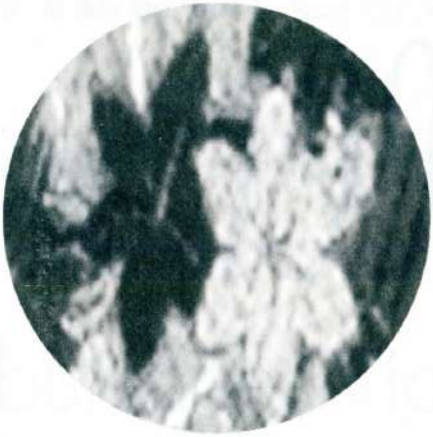


Turbulences Vidéo

culture contemporaine
arts vidéo
nouvelles technologies
revue trimestrielle. N°11 printemps 1996
55 FF

T*urbulences* **V***ideo*,
revue trimestrielle
deuxième trimestre 1996
Directeur de la publication : Gabriel Soucheyre
Maquette : Lionel Bole
Impression : Imprimerie G. de Bussac
Dépôt légal : à parution
N° de commission paritaire : 74742
Publié par **T***urbulences* **V***idéo*
B.P. 71
63003 Clermont-Ferrand cedex 1
tél : 73 90 67 58
fax : 73 92 44 18
© les auteurs, **T***urbulences* **V***idéo*
Tous droits réservés

Prochain numéro : juillet 1996.



SPÉCIAL
VIDEOFORMES
1996

Turbulences Vidéo

culture contemporaine
arts vidéo
nouvelles technologies

revue trimestrielle. N°11 printemps 1996
55 FF

Le festival Vidéoformes 1996

La Vidéo, et ce qu'on appelle aujourd'hui les «nouvelles technologies», s'inscrivent chaque jour davantage dans le paysage artistique international. Les créations témoignent d'une réflexion et d'un engagement artistique de haute qualité quand bien même, parfois, certains restent encore simplement fascinés par ce merveilleux outil.

L'équipe du Festival Vidéoformes fait partie de ceux qui, rares, et non sans une certaine opiniâtreté - et un certain courage - non seulement «y ont cru», mais ont tout fait pour soutenir et encourager les premiers créateurs d'Art Vidéo et pour montrer, avec exigence, leurs travaux.

La reconnaissance de ce festival, au-delà de notre région, mais aussi au-delà de nos frontières, en est un témoignage. Le soutien, chaque année réaffirmé, de la Direction des Affaires Culturelles d'Auvergne, avec d'autres partenaires, en est un autre, ainsi qu'un encouragement à poursuivre pour que demain encore «vive la vidéo».

Richard Martineau

Directeur Régional des Affaires Culturelles de la région d'Auvergne

Vidéoformes s'ouvre sur l'actualité

Lors des premières éditions du festival, nous avons volontiers évoqué la jeunesse d'une manifestation qui s'accordait bien à celle d'un art qui venait lui aussi de naître. Les années ont passé et Vidéoformes fête aujourd'hui ses onze ans. Ce n'est pas si mal. Le voici donc devenu le vétéran des ces festivals pionniers, qui se sont développés dans les années quatre-vingts. Je tiens aussi à souligner son caractère international fortement affirmé, tant au niveau de la sélection des artistes qui exposent que de ses intervenants, lors des désormais traditionnelles «Rencontres».

La réussite suscite toujours des médisances. A tous ceux qui suspectent Vidéoformes d'être un festival «trop intellectuel», j'opposerai la forte et enthousiaste participation des scolaires, qui, en bons enfants de la vidéo et de l'image télévisuelle, apprécient ce type de création contemporaine. J'ajoute que le programme de cette année fait la part belle au CD ROM, à l'écriture et à la lecture audiovisuelles et qu'il s'ouvre au réseau internet. Autant dire qu'il s'ouvre sur l'actualité et sur la vie.

Je crois aussi que nous devons soutenir et faire connaitre les créateurs de notre temps. Ceux qui touchent à l'art vidéo se recrutent en général parmi des gens passionnés de nouvelles technologies. Ils les utilisent à leur façon, avec distance et humour, en dépassant toujours leur simple utilisation technique, pour la mettre au service d'une idée. Leurs oeuvres parfois nous surprennent et nous désarment, mais je crois que nous devons y rester attentifs. Comme toute création artistique, elles représentent une fenêtre sur notre époque.

A tous, spectateurs et organisateurs, je souhaite donc un bon festival.

Roger Quilliot

Sénateur-Maire

Pour sa onzième édition, le Festival Vidéoformes poursuit son action de promotion en faveur de l'image, et s'inscrit désormais dans la continuité d'une démarche créative et pédagogique consacrée à l'art vidéo.

Créative tout d'abord, car la vidéo permet d'explorer des domaines multiples de la connaissance et de les exploiter à travers un support de diffusion, en l'occurrence l'image active. Pédagogique ensuite, car elle est un outil d'information et de communication, et constitue une oeuvre à part entière.

Cette forme d'expression, réservée à ses débuts à un public averti, occupe désormais une place grandissante dans notre société. Elle intéresse le jeune public, initié à l'image depuis sa plus tendre enfance, mais également les élèves des classes cinéma et audiovisuel, auprès desquels l'association Vidéoformes effectue un travail de diffusion et d'analyse.

Pour sa part, le Département soutient le festival depuis ses débuts et il a souhaité intégrer cette forme d'expression dans le Fond Départemental d'Art Contemporain, par l'acquisition d'oeuvres de vidéastes. Un prix de la Création Vidéo - prix du Département du Puy-de-Dôme - est remis à l'occasion du festival, pour récompenser la création que nous jugeons la plus aboutie.

Je souhaite pleine réussite au XIème festival Vidéoformes et aux actions entreprises par ses concepteurs.

Georges Chometon

Président du Conseil Général du Puy-de-Dôme

En dix ans, les technologies et les techniques ont évolué à une vitesse fulgurante, mettant à la disposition des vidéastes des outils nouveaux.

L'exploitation qu'ils en ont fait a ouvert de nouveaux champs à la création artistique et donné des moyens, jusque-là inédits, à l'expression des idées et de la pensée.

L'association Vidéoformes, créée en 1986, a fait connaître ce progrès et n'a pas hésité, par son action, à être une audacieuse pionnière.

La Région d'Auvergne est fière d'apporter, depuis de nombreuses années, son soutien à Vidéoformes et à sa revue Turbulences Vidéo.

Les grands consommateurs d'images façonnés par l'univers des média que nous sommes, ont vu ainsi leur horizon s'élargir. L'Auvergne, terre de traditions, a pu figurer au rang des précurseurs.

Cette révolution n'en est pourtant qu'à ses prémices et peut-être que Jules Verne ou Léonard de Vinci, s'ils avaient connu notre époque, auraient pu nous dire quelles inventions nouvelles seront appelées à marquer notre avenir et bouleverser notre vie et nos modes de raisonnement.

Tout s'accélère en cette fin de millénaire. Le principe de l'accélération de l'histoire cher à Ludovic Halévy trouve tout son sens dans notre époque. Souhaitons simplement que ce progrès rapproche davantage les hommes et génère un humanisme d'autant plus grand que les limites de l'exploration de notre univers seront repoussées pour accéder à la Connaissance.

Valéry Giscard d'Estaing

Président du Conseil Régional d'Auvergne
Député du Puy-de-Dôme

4 Avant propos

10 Edito

14 Vive la V.I. Jean-Paul Fargier, pag.
17 CD-Rom, raconte-moi un savoir. Laurence Madeline
20 Le nom retrouvé. Jean-Paul Fargier
24 Ce qui m'amène à filmer. Danielle Jaeggi
28 Les Loups. Francisco Ruiz de Infante
30 Les média et la guerre. Marina Grzinic
39 Carnet de voyage : l'Italie. Sandra Lischi
42 Carnet de voyage : les grand moments de l'histoire du cinéma polonais d'avant-garde. Ryszard Kluszczynski.
49 Carnet de voyage : le nouvel art vidéo en Pologne. Ryszard Kluszczynski
53 Carte Blanche : Alpe Adria Cinema

expositions

56 Adam et Eve jouent à Jéhovah. Jean-Paul Fargier
61 Tu. Anne Marie Duguet
64 Pour une esquisse du plaisir esthétique chez Kuntzel. Nicolas Thély
66 The butterfly effect of geography. Marina Grzinic et Aina Smid
68 Figures de l'écran interactif. Jean-Louis Boissier
77 Y a-t-il de l'art du côté des CD-Rom ?. Erkki Huhtamo.
82 Le démariage ou la démesure des petits vertueux. Bruno Mrozinski
84 Atelier de création hypertexte au CICV - Centre de Recherche Pierre Schaeffer. Cherise Fong
88 Corpus in fabula. Sabrina Zannier
92 Théâtre des Guetteurs d'ombres. Mariecke de Bussac
96 Personne ne sait ce que devient la pluie quand elle tombe sous la mer. Amélie Rouher



Vidéomecum

100 programme Danielle Jaeggi n. 1
100 programme Jean-Michel Jaffrennou, Michaël Gaumnitz, Jean-Cristophe Averty
101 programme Alain Robak, Maurice Benayoun
101 programme Pierre Trividic
101 programme Jean-Paul Fargier
102 programme Danielle Jaeggi, n. 2
102 programme Marina Grzinic et Aina Smid
104 programme Sandra Lischi
106 programme film expérimental polonais
107 programme art vidéo polonais
108 programme Alpe Adria Cinema
110 Porgramme Olivier Kuntzel et Florence Deygas
111 Sélection internationale, programme n.1
113 Sélection internationale, programme 2
114 Sélection internationale, programme 3
115 Prix de la Création Vidéo 1996, programme n. 1
115 Prix de la Création Vidéo 1996, programme n.2
117 Prix de la Création Vidéo 1996, programme n. 3

119 Curriculum Vidéo
129 Index

To be or not to be ... net ?

De tous côtés on n'entend plus que ça, on ne voit plus que ça : hors le cyberworld, point de salut! Virtual café, Café internet, CD-Rom, multimédia...

Cela a commencé il y quelques années à peine, avec les désormais fameuses autoroutes de l'information. Il fallait construire ces super structures de grande communication, sans trop se soucier alors de ce qui allait être véhiculé, par qui et vers qui. Nous savons maintenant, - qui pourrait encore en douter -, que ces réseaux mènent au Cyber espace, un monde virtuel de communication, de connaissance, d'échanges qui relègue à des années lumière ce monde matériel dans lequel notre quotidien actuel patauge. En moins d'une année, l'industrie du "soft" est passée à un mode de production très lourd : de la recherche de logiciels qui permettent de mieux organiser son voyage sur internet et de surfer plus rapidement à l'édition électronique, le transfert de fichiers etc., l'assaut final est lancé qui a pour cible le citoyen-consommateur-producteur du XXIème siècle. Car il semble bien qu'une évolution sensible, voire une révolution, est enclenchée qui modifiera profondément les structures sociales, le monde du travail, les rapports humains et la relation de l'homme à son environnement. Lorsque l'information, les données, la formation voyageront encore plus vite sur des réseaux plus performants comme la fibre de verre, le cable de la télevision ou les réseaux de grandes entreprises comme l'EDF ou la SNCF par exemple, quel intérêt aurons-nous à nous déplacer physiquement alors que nous pourrons conférer en temps réel, visiter virtuellement tel ou tel site, téléporter la production (adieu les "délocalisations") pour chaque produit selon les critères les plus productifs de l'instant ?
Selon des chiffres récents, la consommation de produits multimédia a connu une augmention de plus de 250 % en 1995. L'édition de catalogues de produits de grande consommation en CD-Rom est déjà lancée et nul ne prévoit une possible marche arrière ...

Embarquement pour Cyber, alors ?

Quand Charles Baudelaire a accompli son voyage, dans l'île Cythère-Eldorado, qu'a-t-il trouvé, enfin, sur ses rives noires ? L'image cauchemardesque de lui-même, dans le corps-simulacre d'un pendu, festin pour les oiseaux.
Et si au fond de ces voyages-hyper-cyber, dématérialisations de nos corps et de nos sens, il n'y avait que le vide où notre pensée, nos gestes, notre chair s'anéantissent à cause de la vitesse de libération et d'oubli ?
Un jour, l'information, les données, la communication voyageront encore plus vite ....
Un jour, le temps sera muet et saturé par le vrombissement des particules atomiques d'informations visuelles et sonores, courant d'une part à l'autre de la planète, pendant que les chambres d'écho des ordinateurs se renverront des bouts de discours.

Seul le langage façonne le temps, le module, le peuple. A l'arrogance de la vitesse médiatique, nous répondons que le premier monde virtuel est celui de l'intelligence, du langage, des artistes, des poètes, des philosophes. C'est la proposition que nous faisons, dans cette onzième édition de Vidéoformes, de réfléchir sur les nombreuses formes de pensée, langage, écriture qui sont à l'oeuvre aujourd'hui dans l'hémisphère audiovisuel électronique. Ce festival dessine ainsi une cartographie de la diversité : celle des langages, moyens, technologies, styles. Des regards de la diversité, des oeuvres de la diversité. Vidéo, installations, CD-Rom, Internet. Des programmes spéciaux, les expositions, la sélection internationale sont conçus comme des rendez-vous incontournables avec des oeuvres fondatrices, nécessaires et avec des démarches novatrices et pionnières. Le festival consacre depuis toujours un espace important à la production d'aujourd'hui en vidéo : c'est le concours - le Prix de la Création - qui nous permet de tâter le pouls de la toute dernière production internationale.

Hé bien (mal), la création vidéo est un peu malade. Elle souffre souvent de légéreté, de déjà-vu, de déjà entendu, de manque d'engagement culturel, esthétique, intellectuel : rares sont les oeuvres fortes, fréquentes au contraire, les répétitions qui s'enchaînent les unes sur les autres, les concessions aux modes médiatiques. C'est un symptôme observé dans d'autres laboratoires, comme celui de Trieste, le festival Alpe Adria Cinema auquel nous avons proposé une carte blanche, et celui de Milan, la manifestation Invideo représentée ici par Sandra Lischi. Vous lirez leurs textes ...

Nous avons remarqué des tendances, des ésquisses d'une écriture personnelle, qui émergent surtourt chez les jeunes réalisateurs, et nous vous les proposons : souvent encore timides, elles sont prometteuses d'engagements plus décisifs. Elles nécessitent toute notre attention, aujourd'hui et dans les jours, mois, années à venir.

Simonetta Cargioli, Gabriel Soucheyre





¿Vive la V.i.•

Jean-Paul Fargier

La télé est bête, tout le monde le dit, sauf ceux qui ne font pas partie de tout le monde, moi par exemple, vous aussi je crois.
Mais tout le monde (ou à peu près) l'admet aussi, il y a de temps en temps des choses *pas bêtes* qui passent à la télé. Une fois sur dix ? Sur cent ? Sur mille ? Peu importe, il y en a. Et ces choses «pas bêtes», scientifiquement relèvent de la V.i. . La Vidéo Intelligente.

La *V.i.* dans la vidéo sphère est-elle aussi rare que certains l'affirment ? Nous prétendons que non. Et cette année, **VidéoFormes** en fera la démonstration.

Certes la *Vidéo intelligente* exige toute notre attention, sous peine de disparaître dans le gouffre de la bêtivise. Mais elle n'est pas introuvable. Les leçons de peinture d'Alain Jaubert, la leçon de mathématiques de Pierre Trividic, la musicologie de Michel Jaffrennou, les cours d'histoire de l'art (pour enfants) d'Edwige Kertes, le voyage au centre de la terre de Danielle Jaeggi, l'exposé d'Alain Robak (**La ruée vers l'os**) sur les origines de l'homme ou mes propres dissertations clipantes sur l'Histoire du XIXème siècle ont en commun de jouer à fond sur la *V.i.* !...

Ce ne sont pas des documentaires bien «habillés» électroniquement. On n'est pas ici dans l'esthétique de l'interstice. Il s'agit au contraire d'un art «tout terrain». D'une méthode de discours polyvalent, omnivore, relevant d'une nouvelle donne culturelle (le passage de la galaxie Gutemberg à la galaxie Marconi) embrassant toutes les formes de (transmission des) connaissances. Les formes de transmission ont changé parce que les connaissances elles-mêmes ont changé : toutes ces oeuvres le savent et le disent. Le proclament : pédagogiquement, lumineusement et joyeusement (ludiquement). Et bien sûr aussi narrativement.

La narration linéaire, face à la montée des arborescences «cédéromiques», n'a pas dit son dernier mot. Il y a belle lurette qu'elle excelle dans l'effet de rameaux («pendant ce temps»). Un CD-Rom réussi n'est tout au plus qu'un dictionnaire qui parle. Mais ce ne sera jamais un roman. Or l'intelligence du roman (et l'appétit qu'il suscite) n'est plus à démontrer.

Mais en quoi consiste l'intelligence de la Vidéo ? Le i de la *V.i.* ?
Voici.

Si le cinéma c'est l'intelligence des yeux (Jean Epstein a écrit une théorie du cinéma sous le titre : **L'intelligence d'une machine**, et c'est, à ses yeux, une machine oculaire que le

cinéma est avant tout), si l'ordinateur, pourrait-on dire, calque ses procédures sur la mécanique du cerveau, parodie l'intelligence de la pensée... l'intelligence de la vidéo (de la télévision), elle, est comparable à celle de la main.

D'une main un peu spéciale, puisque pour décrire ses capacités on parle d'*audio-tactilité*. L'audio-tactile est le nerf de la *V.i.*

Qu'est-ce que l'audio-tactile ? Et comment il innerve la *tivi* , toute la *tivi* ? Voilà encore une bonne question. Car pour comprendre la
V. i. , il ne faut pas l'isoler de la *tivi*, la jouer contre la *tivi*. Pas de *V.i.* sans *tivi* !

L'audio-tactilité de la télévision c'est cette «oreille interne» (l'o.i.) qu'elle a en elle et qui permet aux images et aux sons de réagir et d'inter-réagir simultanément avec le réel qu'ils reflètent... Cela provoque un engagement du corps, selon Mac Luhan, tout à fait comparable à celui que produit la lecture *à haute voix*. Et comme disait l'autre : qui *voix* voit.

Des images qui voient (et donnent à voir) ce que la voix voit, nous y voilà !

Bon appé*tivi*...

Causeries, débats et autres tables rondes.

Pour approfondir ces questions, en poser d'autres et leur donner quelques réponses, voici **deux débats**.

Dans le premier débat **Alain Jaubert, Danielle Jaeggi, Pierre Trividic et Jean-Paul Fargier** aborderont la question du Récit face aux arborescences. Comment le récit/linéaire didactique réagit-il face aux défis de la CD- Romanisation des connaissances. Comment, avec ses propres moyens, arborescence-t-il le discours ? Quel rôle décisif, dans ce genre de récit, joue l'image multiple, composite ?

Le deuxième débat, avec **Michaël Gaumnitz, Michel Jaffrennou et Jean-Louis Boissier,** inversement, posera les problèmes du récit à l'intérieur d'un dispositif basé sur l'arborescence ; de la nécessité d'une certaine linéarité dans le monde des choix sans fin. Quelles techniques de récit mettent en jeu les CD-Rom pour donner une cohérence aux ramifications ?

Laurence Madeline animera ces deux débats. Responsable des films du Musée d'Orsay depuis cinq ans, elle a fait appel à des réalisateurs sachant utiliser les nouvelles technologies. Elle est aussi auteur d'un CD-Rom sur l'Impressionnisme (à paraître).



✸ CD-Rom, raconte moi un savoir



Laurence Madeline

La première fois que j'ai été confrontée à l'existence, encore toute virtuelle, du CD-Rom, il était décrit comme un vertigineux déploiement de boîtes, toutes reliées les unes aux autres, chacune renfermant un précieux morceau de connaissance. Il ne s'agisait pas encore de savoir comment ouvrir ces boîtes, comment passer de l'une à l'autre, mais de les énumérer et de les remplir. Je n'ai pas retenu, de cette description, s'il s'agissait d'une juxtaposition ou d'une superposition. Qu'importe ! La possibilité de morceler une somme de savoir et de la réorganiser à son gré offrait, en soi, une perspective des plus excitantes.

De cette première rencontre subsistent trois évidences. La connaissance, l'organisation, le bon gré (ou le mal gré). Deux autres échappaient à ce premier schéma sur lesquelles nous reviendrons.

CD-Rom, apporte-moi un savoir !

La connaissance constitue le fondement de toute aventure CD-Romesque. Sa transmission, son unique mission. A cela je crois toujours, de même qu'aux vertus de l'organisation. Toutes choses déjà pratiquées depuis longtemps dans les productions audiovisuelles du musée d'Orsay, lesquelles relèvent, en partie, de ce que Jean-Paul Fargier appelle Vidéo-intelligente. La troisième donnée, le bon gré, ou le mal gré, ou encore, la possiblité de naviguer seul d'une boîte à une autre, constituait une "presque-révolution" sur laquelle je m'étais déjà interrogée en produisant des vidéos. En effet, l'une de mes premieres préoccupations, en m'adressant à la vidéo, à travers Danielle Jaeggi, Jean-Paul Fargier ou Alain Jaubert ou encore Michael Gaumnitz[1], était de trouver, face au savoir, aux oeuvres d'art, ou encore face à une pratique muséographique, une familiarité, une intimité qui sont l'une des grandes conquêtes communes de la vidéo -et des éditions-vidéo- et du CD-Rom. Sinon que le CD-Rom va sans doute infiniment plus loin[2] en permettant à l'usager, par le choix de sa propre navigation, par l'emploi des différents outils (la loupe, l'agrandisseur...) l'appropriation totale, ou presque, d'une oeuvre. Ou encore par le passage d'une salle de musée à une autre, le déplacement des tableaux, pourtant dûment fixés à la cimaise de leur musée d'origine, l'appropriation du lieu-musée. Oeuvres et musées qui étaient, il y a quelques années, des icônes révérées ou des temples intouchables[3]. Cette appropriation s'apparente parfois à l'initiation telle que l'exploitent certains jeux interactifs qui proposent, lorque l'on maîtrise suffisamment une sphère du monde virtuel exploré, le passage à une autre sphère plus sophistiquée ou plus étrange. Le CD-Rom accélère considérablement la déhierarchisation du savoir ou du regard et de leurs expériences ou de leurs pratiques, à un point sur lequel il conviendrait de s'interroger. Et c'est

vraisemblablement en cela qu'ils augurent la nouvelle "nuit du 10 août" prédite par Michel Serres[4].

Mais revenons à nos boîtes, et à leur arrangement vertigineusement encyclopédique. On peut retrouver là le plaisir qu'il y a à se laisser aller, quitte à se perdre, dans une bonne encyclopédie, bien illustrée. Sauter d'un mot à l'autre, dans une logique rigoureuse organisée selon l'appétit de tout apprendre d'une notion ou dans une logique tout aussi rigoureuse, mais gouvernée par l'ordre alphabétique. Ne jamais voir la fin du voyage, sentir à chaque pas qu'on laisse, ici et là, des mondes à explorer. Premier écueil de l'édition des CD-Rom : le sentiment que l'on ne verra jamais le bout de son programme, qu'on ne le dominera jamais. Le deuxième étant celui de la lisibilité première des écrans, souvent ingrats, envahis de mots, de signes qui clignotent sans fin et sans envie.

CD-Rom, raconte-moi une histoire !

Finalement, est-ce que l'on ne demande pas aussi à son CD-Rom, de raconter une histoire, comme on l'exige de sa cassette-vidéo et de son livre de chevet. C'est ce que tendrait à démontrer le succès du CD-Rom "Moi, Paul Cézanne" qui retraçait, en adoptant une forme autobiographique, en faisant parler Cézanne et en le mettant en scène dans différents lieux, intimes ou publics de sa vie et de sa carrière. Mais le CD-Rom exploite une histoire à divers niveaux de lecture où l'on devrait pouvoir, au choix, suivre directement le petit Chaperon Rouge de la maison de sa mère à la gueule du loup, en franchissant dûment certaines étapes comme "la chevillette cherra" et "Mère-Grand comme tu as de grandes dents". Ou prolonger à loisir les péripéties de la promenade de l'imprudente enfant. A cette multiplicité des niveaux de lecture nous sommes d'ailleurs habitués, car nombre de magazines, de livres proposent, depuis quelques années un récit linéaire, complété d'encarts, de légendes développées et d'annexes restituant des documents "bruts d'archives". Ce type d'ouvrages, de même que nos vidéos intelligentes et que nos CD-Rom, ont un générateur commun, l'ordinateur. Celui-ci a multiplié les entrées de lecture, métamorphosé le statut de l'image, bouleversé les habitudes de lecture.

Mais que l'on soit dans le domaine de l'encyclopédisme, ou dans celui de l'histoire, le CD-Rom, n'est pas seulement une question de contenu ou une question de graphisme. C'est aussi et surtout une question de mise en forme de l'image et du savoir, de composition, ainsi qu'une question essentielle de narration.

Et c'est là que j'interroge de nouveau les vidéastes. Il n'y a pas loin, j'en suis sûre, du travail déjà accompli pour la vidéo-intelligente au CD-Rom. Pour l'un ou l'autre les bases sont les mêmes : du contenu, des images, des sons, des histoires. Seuls diffèrent, en partie, les outils,

les durées, les processus, et tout en bout de chaîne, l'usage qui demeure, contrairement à la vidéo, un acte solitaire. Mais tous deux relèvent des mêmes défis, des mêmes besoins de donner à apprendre en étant actif. Tous deux doivent procéder de la même nécessité de scénarisation. Cependant quelle scénarisation adopter ? Privilégier une histoire ou en mener plusieurs de front ? Eviter le zapping, ou au contraire l'encourager, jouer avec, anticiper à chaque instant le comportement de l'utilisateur ? Car plus que pour tout autre forme de récit, celui-ci doit se faire en prise directe avec l'auditeur-spectateur en lui faisant croire à chaque étape qu'il découvre, seul, une histoire inventée pour lui. Ce type de choix dépend, bien sûr, du sujet à explorer, du public à toucher. De l'encyclopédisme à l'histoire interactive, l'éventail est large. Au producteur de définir sa politique, sa ligne éditoriale, au réalisateur ou à l'auteur (les deux termes, l'un venant du cinéma, l'autre de l'édition, cohabitent et prouvent le caractère hybride, ou ouvert du monde du CD-Rom) de lui donner forme.

De même qu'en vidéo, les prouesses techniques de la machine à CD-Rom -trop souvent triomphantes, car trop visibles, aux yeux des critiques - doivent être asservies à une démonstration et fuir le gadget. Le Quick-time V.R., par exemple, (dont on peut se demander quel lien il possède avec les traditionnelles prises de vues cinématographiques) devrait arriver à un moment précis du scénario et dépasser la simple curiosité informatique. Autre point sur lequel les vidéastes peuvent apporter du nouveau : le travail de la bande son, trop souvent considérée comme, au mieux une illustration sonore, au pire un placage lénifiant et plat, sans force ni énergie aucune, et surtout sans rôle fondamental. Comme dans la V.I., la bande-son doit s'éloigner de la simple lecture à voix haute d'un texte et devenir le complément de l'image, son allié dans la vérité et dans l'imaginaire, détenir sa part de l'histoire et donc, en ce qui nous concerne, du savoir. Comme dans tout documentaire, dans tout film, dans tout livre, dans toute v.i., il doit y avoir de la place pour l'histoire et surtout pour l'envie de raconter une ou des histoires. Alors, CD-Rom, raconte-moi un savoir !

1 Pour un projet qui n'a pas encore vu le jour.

2 Comme l'a montré, dès l'origine du médium, la création de CD-Rom érotiques ou restituant l'univers intime des stars du rock.

3 Voir les CD-Rom Musée du Louvre et Musée d'Orsay (à paraître) produits par la R.M.N. et Montparnasse Multimédia

4 Intervention de Michel Serres dans la rencontre Ecyclopédisme et technologies multimédia organisée par le Service Culturel du Musée d'Orsay le 12 octobre 1993.

5 Edité par Télérama et la R.M.N., 1995.

6 On citera donc particulièrement les livres des collections Découvertes Gallimard.

7 On est encore loin dans le domaine de la critique des productions interactives de la profondeur des critiques de films, documentaires ou autres vidéos.



✸ Danielle Jaeggi



Le nom retrouvé
Jean-Paul Fargier

Hier, Danielle m'a téléphoné qu'elle venait de s'acheter un lecteur de CD-Rom. Il faudra que j'en fasse bientôt autant, lui ai-je répondu, envieux, en la félicitant. Elle travaille à un projet de CD-Rom pour le Louvre à propos de la mythologie grecque ; elle s'équipe donc de la machine de base. J'ai toujours connu Danielle excitée sur les machines... Lorsque nous vivions ensemble, je l'ai souvent accompagnée acheter du matériel. Une table de montage 16 en Italie. Un magnétoscope portable à Genève. Un U-matic à la Fnac. Etc.

Quand je l'ai rencontrée, en 71, elle avait déjà une caméra Bolex, un bon magnétophone, Uher je crois. Elle faisait des «films indépendants» (**Sorcières camarades**, **Un geste en moi**). Ensemble, nous avons acquis une des premières paluches Aaton. Et pas mal d'autres équipements. Légers. C'était le temps où nous montions nos vidéos sur la table de la salle à manger. *Les Cents Fleurs*, ce groupe qui ne compta jamais que trois personnes (elle et moi plus Annie Caro, qui décrocha vite de la vidéo, où elle n'était venue que pour mener certains combats - féministes, écologistes, tiers-mondistes... tandis que Danielle et moi nous avions d'abord la passion de l'image), les *Cents Fleurs* ne furent aussi florissants (de *Cerisay, elles ont osé* à *Beuve Méry par lui-même* en passant par *Ceux de Pédernec* et *Bizot fait de la télé*) que grâce à l'investissement personnel de Danielle dans les nouvelles technologies. Est-ce à l'Idhec qu'elle avait appris à s'autonomiser de la sorte ? Ou cela lui venait-il de son engagement dans le mouvement de Mai ? Un jour l'histoire des groupes vidéo sera faite et la question de savoir quel était le moteur de leurs actions sera éclaircie, et à quoi tenait vraiment leur engouement pour les images électroniques.

En attendant, je veux parler des films personnels de Danielle Jaeggi. En parler objectivement, en critique (puisque tel est un de mes métiers).

Danielle Jaeggi a toujours fait des films personnels. De ces films qui sont si personnels qu'il est impossible que quelqu'un en extirpent de ses flancs plus de deux ou trois, trois ou quatre à la rigueur, dans une vie. Sinon cela devient un système, une manière et vire donc en général au maniérisme, à la préciosité narcissique et finalement à l'affabulation. **Mon tout premier baiser** (1981), **A la recherche de Vera Bardos** (1994) appartiennent à cette veine rare, où la vérité du propos se reconnaît d'abord au choix d'une forme simple, sans complaisance.

Pour retrouver, vingt ans plus tard, le garçon qu'elle avait embrassé, et c'était son premier *vrai* baiser, un soir de vacances au bord de la mer, Danielle lui tend un piège élémentairement médiatique (genre *Surprise sur prises, Perdu de vue*, etc.) Sous un prétexte professionnel, elle l'amène devant une caméra, qui enregistrera dans la foulée l'événement d'ordre privé qu'elle espère capter. Se souvient-il encore d'elle ? Arrivera-t-il à s'en souvenir en la revoyant ? Voilà l'objet de ce rendez-vous. Une jeune femme veut mesurer la différence d'impact personnel d'un acte accompli par deux individus. C'est un test, presque un jeu, mais si elle le provoque c'est que cela doit avoir de l'importance pour elle. Elle est d'ailleurs assez émue quand, après les questions pro (sur la lutte contre les essais nucléaires - déjà - dont le monsieur est un spécialiste), elle décroche vers l'intime. «Et maintenant, une autre question, qui n'a rien à voir avec ce qui précède : Avez-vous l'impression de m'avoir déjà rencontrée quelque part ?». Silence, gêne, hésitation embarrassée : «Non, vraiment non. Pourquoi, je devrais ?». Toujours émue mais assez enjouée, Danielle continue : «Attendez, je vais vous lire quelque chose...» Son journal de jeune fille. Tous les détails y sont. Le jour, l'heure, le lieu, le nom des amis, des voisins, d'un chien même, le titre du disque qu'il a mis avant de l'enlacer et de l'embrasser. L'homme ne se souvient de rien. Toutes les sensations de Danielle sont notées, intactes. Les mots ravivent un instant qui fut pour l'un vite oublié, pour l'autre inoubliable. Mais sans ces notes prises peu après, qu'elle aurait été la teneur du souvenir ? Celle d'une vague image ? D'un ou deux détails particuliers ? Seuls des mots peuvent photographier le réel avec une précision au moins égale à celle d'une photographie. Et même supérieure, parce que les mots photographient aussi «l'intérieur», la pensée. Le journal de jeune fille de Danielle ne fait pas que retranscrire l'événement dans tous ses détails, il en fixe aussi son interprétation immédiate, son commentaire, à travers toutes une série de pensées (le rapport aux parents, à la tradition, à l'époque).

Le vrai sujet de **Mon tout premier baiser** est là, non dans la différence béante de la mémoire, d'un individu à un autre, mais dans l'opposition irréductible de l'écrit et du filmique. Aurait-elle eu le film de son premier baiser, que quelque ami de la bande aurait pu faire en amateur ce soir là, Danielle n'aurait pas eu, vingt ans plus tard, ce que lui restitue les notes de son Journal intime, alors qu'ayant ces notes, elle a pour ainsi dire, en prime, le film avec. Et le film réel qui naît de ce film virtuel, nous l'avons là maintenant sous nos yeux. En rapprochant des photos d'»elle» à cette époque de photos de «lui» prises la même année, tandis que les phrases de leur dialogue sont ressuscitées par la lecture, le film de l'événement se déroule, impressionnant d'exactitude. De cet «après coup» surgit une visibilité certainement plus grande que celle qui aurait filtrée d'un document brut.

En réalisant ce piège à images (*«c'est un piège alors»*, n'arrête pas de répéter l'expert antinucléaire), Danielle Jaeggi affirme la pertinence de sa démarche de cinéaste-vidéaste (de cinéaste passée à la vidéo au tout début des années 70), qui sait ce que valent les mots

et ce que valent les images, à l'époque de la toute puissance de la télévision (comme en témoigne *Tout près de la frontière*, fiction basée sur le «journal vidéo» d'une journaliste de la télé découvrant qu'elle est enceinte). La vidéo dessine ici l'instance d'un direct, scène où se mesure désormais la vérité de toute image, où s'évalue sans pitié son indice de présence. Mais ce sont des mots, retrouvés, re-lus, qui restaurent la vérité d'un instant passé en le faisant sonner comme un présent. Dès lors, on ne peut être que touché vivement par ce qui se passe à l'intérieur du dispositif mis en place par la réalisatrice. Et le succès mondial de cette vidéo dans tous les festivals, les musées, pendant dix ans, prouvent bien sa force, sa justesse. Mais il y a plus. Il y avait plus, mais on ne pouvait le savoir encore. Il y avait là non pas l'ébauche mais l'essai d'une démarche qui allait permettre à son auteur de réaliser un autre film dix ans plus tard, un film où elle atteindrait une région de son passé beaucoup plus cruciale que celle où se déroule son premier baiser «avec la langue». **Mon tout premier baiser**, on le voit rétrospectivement, c'est une remontée dans le passé par la seule porte ouvrable par elle pour l'instant. En attendant le moment où elle sera prête à partir **A la recherche de Vera B**...., elle remonte jusqu'à son «*tout premier b....*» en mettant au point une méthode d'approche.

Quelques mois avant de se suicider à Genève, sa mère, hongroise d'origine, suisse par naturalisation, avait tracé pour Danielle qui partait pour la première fois pour Budapest, un plan des rues où elle avait habité. Sans du tout relier ce plan à cette judaïté, qu'elle lui avait révélée une dizaine d'année plus tôt, vers douze ans, en n'insistant pas, en affirmant au contraire que cela n'avait pas d'importance. Progressivement, à partir de ce premier voyage, Danielle comprendra que sa mère lui avait caché pendant plus de vingt ans des choses essentielles. Un tel choc ne peut être surmonté qu'en démontant de l'intérieur les mécanismes du secret. Cela, Danielle aurait peut-être pu l'accomplir avec sa mère même, en provoquant peu à peu sa parole. Mais celle-ci ne lui en n'a pas laissé le temps, elle est partie avant.

Se retrouvant seule pour opérer cette restauration du temps effacé, scellé, Danielle y arrivera en s'appuyant sur le dynamisme profond de sa pratique des images et des mots, autrement dit l'ensemble de son oeuvre. Première étape : **Mon tout premier baiser**- mise au point d'une méthode décisive d'interpellation du passé au présent. Deuxième étape : changement de nom - pendant dix ans, Danielle prend le nom de jeune fille de sa mère. Elle signe Kertes tous les films qui suivent **Mon tout premier baiser** (des **Contes et Légendes du Louvre** à **Whistler**). En s'enfouissant sous le nom d'Edwige Kertes, Danielle Jaeggi fait réapparaître tous les Kertes disparus. Chaque film ainsi signé restaure onomastiquement une existence effacée. Troisième étape : retour à Budapest, enquête, filmage, découvertes. Et à nouveau changement de nom : **A la recherche de Vera Bardos** est signé Danielle Jaeggi. Ses réalisations suivantes (**A l'écoute de la Terre**, etc.) aussi. En retrouvant le nom de la soeur de sa mère, elle se réapproprie le sien. En se réappropriant son nom, Danielle Jaeggi redonne aux personnes de sa famille maternelle, dont sa mère avait tu les noms, une

dentité. Leur vraie identité. Donc et finalement une réalité *post-mortem*. L'enjeu du film déborde les buts ordinaires d'une autobiographie. Il vise à l'historicité.

Comme dans **Mon tout premier baiser** un certain nombre de photographies attestent de l'existence de certaines personnes. Mais comment s'appellent ces personnes ? Un jour, Danielle est prise d'effroi en constatant qu'elle ne le sait pas, qu'elle ne l'a jamais su. «Ma soeur», «mon beau-père» répondait laconiquement Madame Jaeggi quand sa fille l'interrogeait. Jamais un nom, jamais un prénom. Danielle décide de percer cet anonymat. Elle se rend à Budapest (avec une nouvelle caméra Hi 8). Une amie d'enfance de sa mère lui révèle certains détails, le nom de sa tante : Vera Bardos. Danielle visite les lieux que sa mère avait mentionnés sur son plan de la ville, vingt cinq ans auparavant. En découvre d'autres qu'elle avait omis d'indiquer : le cimetière juif, l'école israélite. Elle filme la maison d'où sa tante, sa grand-mère et son mari sont partis pour un camp de la mort en juillet 1944, le jour de la Pentecôte. La date exacte. Le lieu exact. Le passé sort du néant, du flou, les personnes effacées par de vagues réponses (cette forme terrible, tragique de silence) prennent formes.

Mais plus que les images recueillies dans le Budapest d'aujourd'hui, ce sont les mots prononcés sur la bande son, par Danielle elle-même, qui font revivre les disparus. C'est encore le ton du journal intime, mais cette fois au présent. Une fois rétablis les noms sur les visages, Danielle les répète, les invoque, les cite et les recite le plus souvent possible. Afin de les faire non seulement sortir de l'Oubli mais entrer dans l'Histoire. A coup de questions adressées aux photos, aux lieux d'hier filmés aujourd'hui, elle traque le détail, rétabli les circonstances. Elle pose aussi de nombreux pourquoi. Pourquoi n'ont-ils pas fui comme sa mère l'avait fait ? Pourquoi sa mère n'a-t-elle pas réussi à les attirer en Suisse ? Pourquoi sa mère avait-elle tu leurs noms à sa fille ? Ainsi dresse-t-elle, comme elle dit avec justesse, "une *sépulture de mots vrais*» à ces défunts qui n'en avaient jamais eu, faute de noms. Car les mots tus peuvent tuer. Et plutôt deux fois qu'une, en se retournant contre ceux qui les taisent. C'est son silence, explique Danielle, qui avait entraîné sa mère dans la mort : en se supprimant à 54 ans, le jour de la Pentecôte, à l'âge même et le jour même où sa propre mère avait été arrêtée (ainsi que son mari, sa mère et leur fille), elle avait démontré qu'elle n'avait pu trouver d'autre solution pour se libérer du passé qu'en s'identifiant à ces victimes *muettes* dont le souvenir était pour elle si lourd qu'elle n'arrivait même pas à prononcer leurs noms. Au contraire, la parole libère la pulsion de vie.

C'est le rôle du deuil aussi. **A la recherche de Vera Bardos** est un film de deuil, comme **The Passing** de Bill Viola. Ils ne sont pas moins impressionnants (et aboutis) l'un que l'autre. Mais pour des raisons stylistiques diamétralement opposées. Car là où Bill Viola opère le deuil par des métaphores (déserts, plongeurs, sommeil difficile, marche trébuchante, lumières exténuées) déroulées dans un silence sépulcral, Danielle Jaeggi le produit avec un minimum d'images, en défiant la mort *à voix nue*.

✸ Ce qui m'amène à filmer Danielle Jaeggi

Paris le 17 janvier 1996

Danielle Jaeggi

A la Recherche de Vera Bardos est née d'une impulsion. Le jour où je me suis rendue compte que j'ignorais le nom de ma tante, morte en camp de concentration, j'ai décidé de faire un film.

Je voulais m'approcher de ce trou, de ce négatif de ma mémoire, de ces silhouettes noires inscrites sur les murs de ma ville intérieure. Aux photos qui ont toujours pour moi un goût de mort, j'ai décidé d'opposer le mouvement d'un film, un film dont le style serait comme un écho de ma recherche.

Je ne voulais pas de moyens lourds et je refusais d'attendre une hypothétique réponse d'une télévision.

Je m'accordais le droit de tourner, d'être la productrice de mon Histoire.

J'ai donc acheté une caméra 8; j'ai pris un billet pour Budapest et je me suis lancée dans le corps du tournage, poussée par une urgence soudaine. A Budapest, j'ai filmé sur place des photos, des lieux, des plans. De retour à Paris, je me suis mise au travail d'écriture et de montage; je croyais en finir très vite, circonscrire le passé d'un seul élan. Mais après un premier montage, j'ai tout arrêté, je me dispersais, je n'allais pas assez loin. Et je le savais.

Ce n'est qu'une année plus tard que j'ai terminé ce film et que j'ai décidé de le montrer malgré son caractère intime. Pourquoi ?

Parce qu' il fallait que j'affirme ce que j'ignorais pour ne plus l'ignorer. Parce qu'à propos de la Shoah, on parle beaucoup de mémoire mais rarement de l'oubli. Parce que l'expérience du non-dit et de ses conséquences sur plusieurs générations se doit d'être partagée, parce qu'enfin, je voulais redonner son nom trop longtemps tu, trop longtemps tué, à ma tante Vera.

Tout autre a été le point de départ de **A l'Écoute de la Terre**. J'avais envie de réaliser des films scientifiques et j'ai procédé par intuition. La maladie, la médecine : pas pour moi (je suis bien trop phobique !)

J'aime ce qui fait rêver : les cartes, les voyages, la dérive des continents, l'origine du Monde. Va pour les Sciences de la Terre !

Quand j'ai commencé, je ne savais pas que je m'embarquais pour quatre ans avec une fausse piste sur la surveillance des séismes et des volcans, des écritures, des réécritures, des attentes de verdicts de télévisions, des conceptions de maquettes, des voyages dont un en Chine.

J'ai toujours voulu aller en Chine, mon père, s'y était rendu pour «affaires» en 1956, deux mois après l'entrée des chars soviétiques à Budapest.

Allais-je m'en tirer mieux que lui ? J'ai retrouvé des notes prises au cours de son voyage. Il était malade comme un chien dans le froid hiver pékinois, et craignait une rechute de tuberculose à des milliers de kilomètres de chez lui.
Mon voyage en Chine, sur les hauteurs des plateaux tibétains en compagnie de mes amis de l'équipe et de chercheurs passionnés a été un plaisir de découverte extraordinaire. C'est cela aussi filmer. J'aime fabriquer quelque chose. J'aime aussi le moment où le récit prend corps au montage, où tous les moments éparpillés se révèlent les uns par les autres.
Parfois je reçois des commandes , sans être à l'initiative d'un film. C'est drôlement rassurant, il n'y a pas à attendre, l'accord d'un éventuel producteur ou diffuseur pour se mettre dare-dare au travail.

Mon tout premier baiser est une commande que je me suis passée à moi-même. J'avais raconté autour de moi le projet de me servir du journal de mes quinze ans et de retrouver l'un des garçons que j'évoquais dans mon adolescence sage et suisse. Et un jour, je suis passée à l'action. C'est comme ça : J'attends, je me pose trop de questions et un jour je fonce.

J'ai construit mon histoire passée selon les principes hitchcockiens d'une attente préparée. Qu'allait-il se produire lorsque j'allais rencontrer»mon tout premier baiser» ?
Je n'avais pas peur d'apparaître comme très maladroite dans l'évocation de mes jeunes années. Car peut-être le suis-je encore... différemment.
Quand je reçois une commande, je m'efforce de la faire mienne, cela passe souvent par le détour de la fiction, même si je reviens au documentaire Truffaut, que j'admire beaucoup, disait qu'il existe très peu de schémas de fictions et que tout l'intérêt d'un film tient au style, à la manière de construire le récit, d'entrer dans les détails ou de les suggérer à l'instar de Lubitsch. Cela est vrai aussi pour le documentaire.

Whistler a été pour moi une commande qui m'a obligée à trouver des solutions narratives en accord avec ce qu'il fallait dire et ce que je ressentais. J'ai été aidée par Laurence Madeline du Musée d'Orsay et plusieurs conservateurs, spécialistes de ce peintre que je connaissais très peu au départ
. Comment suis-je entrée dans un sujet qui n'était pas le mien ?
En choisissant chez le peintre ce qui me touchait : le refus du réalisme, les ponts sur la Tamise stylisés à la manière des estampes japonaises, la figure même de Whistler, son audace à dévoiler les rapports de l'art et de l'argent, à pointer l'influence des revues dans la formation du goût, de la mode, à dénoncer le pouvoir des mots, de la presse, à exhumer l'éthymologie des injures et le rôle prépondérant des critiques dans le marché de l'art naissant.

J'ai donc construit une «succes story» avec, pour noeud dramatique, la lutte du peintre audacieux contre le puissant critique.

Whistler est un véritable personnage de fiction, qui a osé intenter un procès en diffamation au nom de la haute idée qu'il avait de son Art. Il est le premier à avoir fait entrer des tableaux dans une salle d'audience où ils ont été jugés, pour leur qualité artistique où des injures qu'ils ont subies ont été disséquées, leur pertinence examinée, leur influence souspesée.
Comment montrer ce procès ? J'ai choisi de construire un tribunal de forme graphique, en utilisant des bouts de cadres de tableaux.
Et pour faire exister le personnage de Whistler, j'ai pensé fortement à quelqu'un comme Sollers dans ce mélange bizarre de talent et de provocation, de secret et de goût effréné pour la publicité.

Tout près de la frontière est né d'une commande libre. Un jeune producteur du nord, tout près de la Belgique, m'invitait à filmer ce que je voulais, avec les moyens de vidéo «légère» mis à ma disposition pendant un mois. J'ai choisi la fiction, avec un sujet que je n'ai pas fini d'explorer : le désir d'enfanter et la surprise de la grossesse. Aujourd'hui encore, alors que j'ai eu la joie de mettre au monde deux enfants, je m'interroge sur les détours de la fertilité.

Et j'espère me remettre bientôt à la fiction, navigant, à la frontière des noms entre les images et les mots.





A la recherche de Vera Bardos, Danielle Jaeggi, 1995



✱ Francisco Ruiz de Infante



Les Loups

Septembre 1995

«Je ne suis pas en mesure de fournir une réponse claire et directe à une éventuelle question à propos des idées exposées dans le projet **Les Loups**».

Je peux dire que la vidéo **Les Loups** reprend certains éléments déjà cités dans mes autres vidéos (enfance, adolescence, apprentissage, culpabilité, perte des racines, peur ...) mais cette fois, ces sujets sont empreints d'un ton menaçant.

Ces trois dernières années, j'ai écrit quelques textes, j'ai fait quelques expositions plastiques et quelques travaux audiovisuels, s'inscrivant tous dans le projet, et qui pourraient peut-être répondre pour moi.

En tous cas, en dehors d'un projet thématique, plastique et audiovisuel, sur lequel je travaille depuis longtemps, c'est le titre d'une vidéo long métrage. Une vidéo qui représente une transformation importante de ma façon de faire.

Le fait de travailler au CICV de Montbéliard m'a permis de disposer du temps nécessaire pour apprendre à manipuler moi-même les machines et les papiers. Du temps suffisant pour apprendre, une fois pour toutes, que ce sont les machines et les papiers qui nous manipulent quand on essaie de les synchroniser au rythme des idées.

C'est là que, lors de longs séjours de création répartis sur plus de deux ans de production, les dialogues intermittents mais efficaces, le caractère fermé - qui oblige à penser plus que jamais à l'extérieur - et l'absence de repères pour organiser le temps, m'ont égaré dans des marées de cauchemars plus tangibles que jamais.

Au sein de l'atmosphère idéale pour la réflexion, pour le travail, et pour se laisser prendre par des moments de solitude extrême, **Les Loups** (vidéo) a pris corps peu à peu au cours de longues nuits.

Sans l'aide du CICV - Centre Pierre Schaeffer et sans les conditions contradictoires qu'il produit, ce travail n'aurait pas été possible. «

(extraits des notes)

...

- Je voudrais qu'on puisse voir dans **Les Loups**, le portrait d'une bête sauvage qui mord, qui dévore et qui se dévore. Un sauvage particulier qui a perdu sa partie noble pour développer, simplement et avec toutes les armes de l'intelligence, sa partie la plus cruelle. C'était du moins

ma prétentieuse intention. Il est bien évident que je ne suis pas en mesure de dire ce qui traverse l'écran.

...

- Regarder cette vidéo ne va pas être une tâche facile. Une heure et demie d'images, de sons, de textes ... Je n'ai jamais prétendu que mon travail soit un point de rencontre pour la tête, mais dans Les Loups j'ai tenté de jouer avec une idée de cruauté presque physique vers le spectateur, rentrer dans la violence.

Cette violence, dans la narration, surgit souvent de manière irrationnelle et gratuite, en essayant de rendre visible une grande et inconfortable fascination à son égard.

Maintenant que le travail est presque terminé, je pense qu'il s'agit peut-être d'une tentative de retracer certaines violences gratuites dont nous sommes conscients dans la communauté qui est la nôtre. Cela m'a fait toucher du doigt mon impuissance ; le caractère irrémédiablement naïf de ma chronique.

...

- Depuis l'origine de ce projet, j'en ai toujours parlé comme s'il s'agissait d'un singulier film de terreur. Arrivé au terme du voyage, je sais que je n'ai pas capturé toutes les proies que je convoitais dans un premier temps. Cependant, maintenant que je revois le travail presque terminé (en ces derniers moments de sa lente cuisson), une inquiétante odeur de sueur me semble familière. J'espère qu'elle sera également familière à d'autres et qu'elle permettra la création d'un terrain de dialogues.



Les loups, Francisco Ruiz de Infante, 1995



✸ Marina Grzinic



The media and the war / Les média et la guerre

Marina Grzinic (publié dans «Art & Design», Londres, 1994)

traduit par Simonetta Cargioli

Aujourd'hui je suis capable d'écrire sur «les média» en général, et particulièrement sur la télévision, uniquement à l'égard de la guerre, parce que j'ai vécu la «guerre de dix jours» en Slovénie à travers la télévision. A cette époque-là, en juin 1991, TV Slovenia diffusait 24 heures sur 24, et mon poste était allumé pendant toute la journée. Même quand je décidais de prendre une heure de repos, je n'éteignais pas mon poste, je baissais seulement la volume. La télévision continuait à veiller à ma place, et je me levais de temps en temps pour voir comment la guerre «progressait». Je n'ai éteint la télévision que pour me précipiter dans la cave avec mon bébé, et échapper à la menace d'un raid de «l'armée du peuple» yougoslave. Quand la guerre en Slovénie fut terminée, des rumeurs se répandirent, qui disaient que cette affaire de bombes avait été montée pour frapper la presse étrangère, dans l'espoir de pousser le reste du monde à l'action, puisque (on le disait) l'Europe n'aurait jamais permis un bombardement sur Ljubljana. On disait que plus la presse étrangère parlerait des raids aériens, moins réelle devenait la probabilité de bombardements. Et nous tous - de Ljubljana à Vukovar à Sarajevo, Srebrenica ...- continuions à nous répéter que l'Europe occidentale, les mouvements pacifistes européens, les associations des civils, et enfin tous ces millions de téléspectateurs resteraient sidérés devant les images en direct, les images des horreurs commises, non pas dans un coin perdu de la «Russie lointaine»[1], mais au coeur même de l'Europe.

Edmond Couchot [2] nous apprend qu'allumer la télévision, c'est établir une connexion avec le lieu d'émission et être littéralement (et continuellement) présent à la naissance de l'image. L'image télévisuelle se matérialise littéralement par un court-circuit entre le lieu de transmission et le lieu de réception. Mais, en raison de la vitesse de transmission du signal électronique, l'image télé est pratiquement simultanée et nous n'avons pas conscience de l'écart temporel. Ainsi avec l'aide de la télévision, ou plus précisément du signal vidéo, nous pouvons établir un contact physique avec les événements les plus traumatisants de notre époque.

J'ai fait l'expérience de ce contact physique quand je regardais à la télévision la «révolution roumaine» qui, surtout au début, est entrée «en direct» dans le monde, grâce à Belgrade. Et, c'est supposé être grâce à la télévision et aux millions de postes allumés dans le monde civilisé, en Europe et en Amérique du nord, et non pas dans l'«est barbare», ni en Asie ni en Afrique, que la guerre put se terminer le même jour. Au moyen de procédures techniques et

électroniques, le spectateur TV peut faire l'expérience des événements comme s'ils avaient lieu ici et maintenant. Ne reposant que sur cette relation presque physique entre le spectateur et la télévision, le contact qui aurait dû réveiller le monde s'est montré, dans le cas des événements en Yougoslavie (en Croatie et en particulier en Bosnie) une construction théorique remarquable et, en même temps, un constat empirique erroné. Il est peut-être vrai, comme le dit René Berger [3], que la télévision nous a épargné le mouvement physique et nous a transformés en «squatters» du satellite et du câble, mais elle nous a aussi libérés des soucis. Au seuil du troisième millénaire, l'information sur les crimes de guerre en Bosnie-Herzégovine est, grâce à un certain court-circuit, non seulement simultanément diffusée mais aussi simultanément tolérée partout dans le monde entier (jusqu'à ce que la guerre soit réellement finie, et ceci est plus qu'un voeu pieux).

La plupart des téléspectateurs en Europe et dans le monde entier savent qu'une guerre fait rage en Bosnie, et tant que celle-ci sera retransmise par les média, nous pouvons imaginer qu'ils ne pourront pas oublier la Bosnie. Ou peut-être qu'ils le pourront bien, précisément parce qu'elle est toujours diffusée et semble en même temps si proche et si lointaine ! Nous sommes témoins d'un paradoxe de l'esthétique télévisuelle. L'esthétique qui nous offre les coordonnées de temps et de lieu comme d'interminables balayages électroniques, et le monde comme, en même temps, enregistrement et retransmission, nous a détournés du souvenir et de la capacité d'établir des laisons entre le passé et le futur en relation avec le présent obsédant de la télévision.

Bien plus, le conflit dans les Balkans rend ridicule l'imaginaire toute-puissance des média [4]. La vieille notion qu'un effet contraire peut être obtenu en montrant des images horribles, n'a plus de valeur. Chaque fois que les événements en Bosnie semblaient avoir atteint leur apogée, la télévision diffusait des horreurs encore pires. Et, pourtant, chaque jour le reportage à la télévision semble en contradiction avec la logique télévisuelle du réalisme de l'information, puisqu'il semble que le reportage produise de la fiction, et que la montée des horreurs (camps de concentration, massacres, des milliers de femmes musulmanes violées) transforme le fait en fiction.

En 1987, Ernie Tee écrivit, dans le catalogue de l'exposition «Art pour la télévision», que le film était le médium de l'illusion, la télévision était le médium de la réalité et la vidéo le médium des métamorphoses [5], mais, avec la guerre en Bosnie, la télévision est devenue le médium de la fiction et, comme la fiction, elle peut peut-être présenter la réalité de la meilleure façon. En tant que code standard du récit télé, le sensationnel a été porté à son comble dans cette guerre. Les reportages quotidiens en provenance des zones de guerre ne couvrent pas l'ampleur des événements en Bosnie, comme si les média avaient peur de mettre un aspect différent des événements, sous le nez de l'Europe entière et de l'Amérique.

Mais cette guerre nous montre peut-être aussi un autre processus qui agit à l'intérieur des média et de la société. Cette guerre peut aussi être vue d'une autre façon. Selon Peter Weibel, nous pouvons imaginer, par exemple, cette guerre en relation avec l'abandon d'une position historique définie qui imite - même dans l'art - le monde naturel de nos sens. [6] Notre expérience de lieu, de la position, etc. dépend de ce que nous appelons «interface naturelle». Le corps est une interface naturelle, et donc nous avons une approche naturelle de l'espace et du temps. Notre interprétation des média passe à travers les interfaces naturelles de nos sens et est diffusée et médiatisée par une idéologie de la naturalité, qui néglige l'artificialité des média. Les média de notre temps nous montrent qu'il existe la possibilité d'une interface artificielle : les média eux-mêmes. Toujours selon Weibel, quand Mc Luhan a défini les media comme une extension de l'homme, il a simplement oublié de les qualifier d'extension artificielle.[7] Et dans l'espace artificiel des média nous voyons que les concepts de base de la construction de l'espace et du temps sont des exemples de «non-naturalité». Le monde des média est dominé par la non-identité ou différence. Le «réel» est remplacé par la réalité virtuelle, la nécessité par la possibilité ou contingence.[8] Nous devons ainsi penser la «réalité» en nous référant, précisément, à son «irréalité» comme fiction construite par la société (la guerre à la télévision bosniaque est devenue le médium d'une fiction). Ce que nous appelons «réalité», selon Jacques Lacan, se constitue sur le fond du bonheur, qui exclut le réel traumatisant.[9] Loin d'être la toile d'un rêve, l'imagination nous empêche de voir la réalité comme elle est vraiment. Le fait est qu'elle nous démontre que la réalité elle-même est déjà une construction du rêve. Ce qui signifie que la façon dont les média fonctionnent - par exemple la télévision en relation à la guerre en Bosnie et Herzegovine - nous montre toutes les dimensions de la réalité prétendument «normale», qui est déjà virtuellement et idéologiquement construite.

En outre, quand nous insistons sur la conscience du téléspectateur (reposant sur ce contact presque physique entre le spectateur et la télévision, le contact qui devrait réveiller le monde !) nous comptons peut-être trop sur la position privilégiée du «social» comme positive. Le changement - en ce qui concerne la relation de la télévision à la guerre - se manifeste, selon Arthur Kroker et David Cook, dans leur relecture de Baudrillard, par l'effondrement des valeurs sociales positives en expansion et normalisantes, auxquelles se substitue un système de signes implosif et structurel. Le triomphe de la culture des signes marque l'éclipse des véritables solidarités sociales.[10] Comme je l'ai déjà mentionné auparavant, l'information sur les crimes de guerre en Bosnie-Herzégovine est, par l'effet d'un court-circuit, non seulement diffusée simultanément, mais aussi tolérée simultanément partout dans le monde. Cette guerre est en train de changer la perception des médias et celle de la société. Nous sommes en face d'une sorte d'extériorisation où les stratégies de normalisation sont remplacées par la simulation des masses, où l'hyperréalité de la culture indique une grande dissolution de l'espace du social.[11]

Dans le vieux monde du social, selon Kroker and Cook, une politique émancipatrice entraînait la production de sens : le contrôle des perspectives individuelles et collectives contre une société normalisée qui voulait exclure ses opposants. La société était construite sur l'idée du sujet émancipé qui demandait une juste inclusion dans l'espace contractuel de l'économie politique.[12] Au contraire, l'analyse politique de Baudrillard représente un écart radical par rapport à la sociologie du savoir et aux théories du pouvoir et de la norme, puisqu'il explore le processus brutal de dé-historisation et de dé-socialisation qui structurent le nouvel ordre communicatif de la culture des signes.[13] Dans **A l'ombre des majorités silencieuses** (1978), Baudrillard fournit trois hypothèses stratégiques sur l'existence du social considéré seulement comme un effet meurtrier. La première hypothèse est que le social ne peut se référer qu'à un lieu de désillusion, ainsi le social n'aurait en fait jamais existé. La seconde hypothèse veut que le social soit un résidu, et la troisième, la fin de «la perspective collective».[14] Une conséquence, parmi d'autres, est que, si le social est une simulation, le probable cours des événements (massacres, viols, etc.) est une violente dé-simulation.

Tout cela se réfère aussi à deux des quatre refus de Jean Baudrillard quant aux modèles classiques - mais il est peut-être mieux de dire «modernistes» - du fonctionnement de la société : un rejet du discours naturaliste de l'histoire et une rupture avec la conception normalisante et cumulative du pouvoir. [15]

Dans un tel «nouveau monde», la télévision a l'existence irréelle d'un système images/signes où nous pouvons lire la logique implosive et inversée de la machine culturelle. Ainsi, selon Kroker et Cook, la télévision n'est pas qu'un appareil technique, un dispositif social qui implose dans la société comme la forme culturelle emblématique d'une relation de pouvoir. La télévision n'est pas un miroir de la société, mais exactement le contraire : c'est la société qui est un miroir de la télévision. [16] La plus grande forme de cohésion sociale dans la télévision est représentée par les pseudo-solidarités des images électroniques dont le public est, selon Baudrillard, la masse obscure et muette des téléspectateurs qui n'ont jamais le droit de parler, et une élite médiatique qui a ce droit «mais qui n'a rien à dire». L'explosion de l'information et l'implosion du sens - notes dominantes de la communication de masse -, une circularité massive où l'émetteur est le destinataire, un médium irréversible de communication sans réponse ; voici les conséquences stratégiques de la télévision en tant que «société».[17] Martin Jay dans son denier livre, **Force Field** [18] reprend la même idée dans le terme Derridén de «destinerrance» qui suggère l'impossibilité des messages à joindre leurs destinations assignées. Le public de la télévision peut être aujourd'hui le type de communauté sociale le plus influençable ; mais il s'agit alors d'une anti-communauté, un ensemble électronique qui privilégie la posture psychologique du voyeur (une société du regard sans corps), et la posture de nous tous en tant que touristes dans la société du spectacle.[19] L' Europe de l'ouest, les mouvements pacifistes européens, les associations civiles, et les millions de téléspectateurs,

ne sont-ils enfin autre chose qu'une matière anti-sociale ? Les hypothèses de Baudrillard sur les média en relation avec l'hyperréalité et la simulation - si farouchement critiquées par des philosophes «sérieux» qui les considéraient comme des modèles théoriques, presque de la science fiction - semblent actuellement sérieusement réévalués dans le contexte de la guerre dans l'ex-Yougoslavie.

A mon avis au moins, le fait le plus étonnant tà la télévision par rapport à cette guerre fut, il y a un an et demi, quand les Serbes - ou plus précisément la cruelle armée yougoslave sous contrôle serbe - a enlevé le président bosniaque Alijia Izetbegovic, qui rentrait à Sarajevo après l'une des innombrables séances internationales de négociation. Le seul moyen de communication entre le président prisonnier, l'armée yougoslave, et le reste du gouvernement bosniaque, dans la ville de Sarajevo occupée et à moitié démolie, était la station de télévision, encore en fonction, bien que très endommagée. Les discussions et les négociations, les ultimatums et les demandes étaient diffusés entièrement et sans censure devant les téléspectateurs, avant que l'audience internationale n'intervienne et ne médiatise la libération de Izetbegovic. Tous ceux qui étaient concernés par les négociations, ne pouvaient communiquer que par le téléphone de la télévision, pendant que celle-ci diffusait en direct. Et, à ce moment précis, la télévision - qui diffusait l'image d'un présentateur compétent et médiateur entre les généraux, le président et le gouvernement - fut transformée paradoxalement en radio, et devint, «par excellence», le médium du drame et de l'information. Avec ce coup de théâtre, la télévision a réellement fonctionné de la façon supposée par les théoriciens, confondant les publics dans le plus large sens du terme, et les forçant à l'action.

Néanmoins, le point culminant de la situation médiatique générale n'est ni l'extase ni la décadence mais la dépendance envers un monde d'hyper-primitivisme et d'hyper-images. Baudrillard décrivit dans **Simulacres et simulation** l'état d'esprit actuel : «la mélancolie est la qualité inhérente au mode de la disparition du sens, au mode de l'évaporation du sens dans nos systèmes. Et nous sommes tous mélancoliques.» [20] La mélancolie est ainsi, propose Jay, non pas simplement une maladie mais une sorte de dimension permanente de la condition humaine. De nombreux auteurs distinguent la mélancolie du deuil, qui ne sont pas des états d'esprit spécifiques, mais deux attitudes différentes envers le monde. Faisant référence à Freud, «Deuil et mélancolie» -1917 - Jay soulignait que le refus de tester la réalité peut nous aider à faire une distinction entre le deuil et la mélancolie, puisque c'est précisement la capacité de ce refus qui permet de séparer le premier état du deuxième. [21] La mélancolie, avec ses symptômes maniaco-dépressifs, signifie l'incapacité d'éprouver le deuil et de refléter la réalité. La mélancolie - écrivait Jay - paraît suivre la logique de ce que Freud appelle ailleurs désaveu ou forclusion, où des éléments inassimilables qui ont été expulsés par la conscience, réapparaissent dans le domaine d'un «réel» hallucinatoire. Au lieu d'être capable d'identifier consciemment ce qui a été perdu, il ou elle reste pris dans une dialectique de peur, d'auto-

puniton et d'abnégation maniaque. [22] Le deuil est important puisqu'il permet le processus émotionnel stratégique de réflexion qui nous fait dépasser ce moment transitoire. D'autre part, le deuil comme travail complet au travers du matériel perdu est lui-même un mythe utopique. L'espoir de trouver un moyen pour transcender complétement la répétition et le déplacement caractéristiques de la mélancolie apocalyptique est nécessairement voué à l'échec.[23]

Le paradigme de la mélancolie est utile pour comprendre la façon dont l'Europe occidentale et ses institutions civiles réagissent à la guerre dans les territoires de la Yougoslavie, et en particulier en Bosnie-Herzégovine. Cette «façon» spécifique peut être interprétée de la même manière que l'»objet impossible à affronter pour la conscience». Les questions soulevées par cette hypothèse sont évidentes : quel est l'objet (ou les objets) à la perte duquel on ne peut pas être confronté, et pourquoi reste-t-il tellement refoulé, et si résistant au travail de la conscience ?[24] Nous sommes ainsi en train de localiser un traumatisme historique spécifique qui résiste au processus de deuil. Selon Jay :» Les religions monothéistes, comme le judaïsme et le christianisme, ont voulu remplacer leurs déesses-mères précédentes par une déité masculine, et l'objet perdu peut donc être compris, dans un sens maternel. Le deuil signifierait dépasser la perte produite par la disparition de l'archétype de la mère. Au contraire, dans la mélancolie, est présente l'incapacité à renoncer au désir régressif de rejoindre la mère dans un monde imaginaire, qui est accompagné de l'auto-reproche que sa mort était souhaitée.»[25]

Il semble que l'Europe chrétienne et «civilisée» soit programmée par le symbolisme qui réunit les autres parties chrétiennes, constamment fortifiée et déstabilisée par l'»autre», le musulman. Tomaz Mastnak l'a formulé ainsi :» La paix européenne n'a jamais été dissociée de la guerre. La façon de libérer l'Europe de la guerre consistait à l'exporter dans des territoires non européens, aux bords de l'Europe. En outre, l'idée de l'unité européenne est intimement liée à l'idée de guerre, d'une vraie guerre, contre un ennemi qui est identifié au musulman. Ce dernier est l'ennemi symbolique de l'Europe, et je ne pense pas que ce soit par hasard que la police euro-serbe a séparé les Musulmans des Bosniaques. L'image du guerrier musulman, évoque la peur de l'ouest, chrétien, civilisé et cultivé, et plus récemment, le spectre qui hante les politiques et les intellectuels occidentaux, celui du «fondamentalisme islamique». Les Slaves sont des Européens de seconde classe, mais les musulmans simplement n'appartiennent pas à l'Europe. C'est pour cela que l'on estime que les Bosniaques ne sont pas Slaves.
La réalité musulmane en Europe, si je peux paraphraser cyniquement Derrida, est comprise à la fois comme un poison et un remède.
Pour conclure, quelques mots sur la vidéo, ou, plus précisément, l'art vidéo, et la guerre. (Je fais personnellement de l'art vidéo, avec une artiste de Slovénie, Aina Smid, depuis plus de dix ans).
Un seul sujet paraît dominer la production artistique en Slovénie dans les années 80 et 90 et, plus généralement, la production artistique de ce que l'on appelle «le paradigme de l'Europe

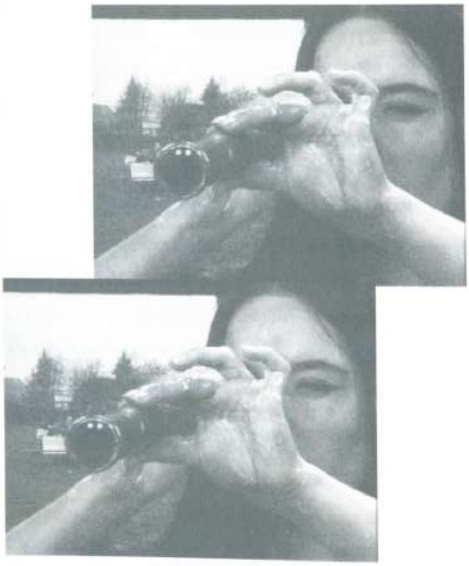
de l'Est» : l'histoire. Ce n'est pas du tout la nostalgie du passé, mais un désir de reprendre possession de notre propre histoire. Les plus grands mouvements artistiques peuvent être mesurés par rapport à la volonté de reconstruire cette histoire, complétée avec des pensées indicibles, des images, des faits. Dans la Slovénie de la période d'après guerre» (qui commença en juin 1991 contre les chars du gouvernement yougoslave), l'histoire a assumé un rôle vedette très important dans l'art et dans la culture, non seulement comme moyen de reprendre possession de l'histoire du socialisme, bien déformée, mais aussi afin de rejeter la vengeance aveugle, le nationalisme et le racisme qui peuvent naître des ruines de la guerre.

L'outil vidéo, et en particulier l'art vidéo (en raison de ses coûts de production plus bas que ceux du cinéma et de la télévision) est en mesure de développer un regard spécifique, qui nous permet de lire l'histoire, de voir à travers la surface de l'image, et, peut-être, de percevoir le futur. Dans un sens plus général, le futur du film et des images documentaires repose dans les procédés de la vidéo, ou plus exactement encore, des machine numériques. Au travers d'un processus électronique et numérique d'incrustation» se réalise le futur concret de la télévision, du film et du documentaire. La vidéo **Bilocation**(1990) de Grzinic/Smid, qui suggère la présence du corps et de l'esprit dans deux lieux différents en même temps - une description du processus vidéo lui-même - décrit l'histoire de sang et souffrance qui se déroule dans le Kosovo; cette région du sud de la Serbie est tourmentée par des désordres nationaux et déchirée par le conflit entre les Albanais et les Serbes qui l'habitent. Du matériel documentaire original sur la «guerre civile» au Kosovo, tourné par TV Slovenia, a été juxtaposé à des images vidéo et de synthèse, des images désintégrées et reconstruites selon des techniques optiques et numériques. Dans les vidéos **The sower** (1991) et **Three sisters** (1992), de Grzinic et Smid, le matériel documentaire de la guerre en Slovénie et en Croatie, a été utilisé pour composer une histoire basée sur la possibilité de mélanger les mondes intérieur et extérieur. La vidéo «The sower» est une histoire sur l'univers politique et mythique de la Slovénie et de la culture en 1991. Les images documentaires sont tirées de la guerre de dix jours, qui eut lieu en Slovénie entre juin et juillet. L'art et son arrière plan politique sont discutés ici, et le chaos politique de l' ex-Yougoslavie est rendu par les images.

La vidéo **Three sisters** est une relecture de la pièce de Tchekhov, dans un contexte politique et artistique bien changé. La vidéo s'identifie au Zeitgeist de la guerre en Croatie au début des années 90. Les images documentaires de la guerre en Croatie, numérisées et incrustées avec du matériel fictionnel scrupuleusement construit, produisent des hybridations mentales et visuelles. Au lieu d'une simple identification à un documentaire sur notre situation actuelle, les structures irrationnelles et complexes des processus électroniques et numériques nous offrent des paradoxes et un montage non-linéaire. Les conférences de paix pour arrêter la guerre en Bosnie-Herzégovine aujourd'hui semblent être construites avec une habileté identique. Le lent mouvement de la caméra le long des bords des tables pendant les conférences

(«Il n'y aura aucune raison pour continuer ...») crée un sentiment d'empathie et d'anxiété là où il n'y a qu'apathie. La vidéo peut aussi être comprise comme une tentative de parler de la chute du communisme, de la montée du racisme, du nationalisme, et d'une nouvelle machine politique dérivée du marché capitaliste, illustrée par un remake d'un spot de Benetton. Elle explore aussi les relations entre Tchekhov et Eisenstein (en particulier **Battelship Potemkin**), et entre Chekhov et De Palma (en particulier le film **The untouchables**).

La réutilisation de matériel vidéo et télé (souvent sans style et non narratif) nous permet aussi de comparer les interprétations médiatiques nationales de ces mêmes événements et de localiser les responsabilités pour des versions particulières de l'histoire. La vidéo **Labyrinth** (1993) juxtaposait les images surréalistes de René Magritte (**The Eternal Evidence**, **The Sorcerer**, **Young Girl Eating a Bird**, **The Heart of the Matter**, **The Lovers** ...) à des images documentaires des camps où vivent à Ljubljana les réfugiés bosniaques, pour la plupart musulmans. Le processus vidéo de «ré appropriation» - le recyclage de différentes cultures et histoires - menait à des situations multi-culturelles et à une esthétique hybride. Un effet de ces processus ressemble à un «culturalisme intérieur», avec une influence et des résonances internationales. L'image vidéo présente la recherche persistante d'un point qui est en même temps le passé et le présent. Elle est la déconstruction du temps, basé sur la mémoire et la balance entre le passé et le futur. Le résultat de ce processus est le développement des images qui ne se rapportent ni au passé ni au présent mais à un temps potentiel, quelque part entre la certitude et le potentiel. C'est pour cela que nous pouvons définir l'art vidéo comme un moteur capable de générer une histoire alternative, qui rassemble les noms et les visages des cultures oubliées ou mises à l'écart, et qui redéfinit sa place à l'intérieur de la construction contemporaine des relations de pouvoir.



Luna 10, Marina Grzinic et Aina Smid, 1994

Notes

1. Ce qui était une allégorie cynique en décembre 92 et en janvier 93, alors qu'une partie de ce texte avait été écrite. En octobre 93, pendant que je me relis, le texte semble être d'une étonnante réalité.
2. Cf Edmond Couchot, **La question du temps dans les techniques électroniques et numériques de l'image**, dans "3ème Semaine Internationale de Vidéo", (St. Gervais Genève, 1989), pp. 19-21
3. Cf René Berger, **Entre magie et voyance**, dans «3ème Semaine Internationale de Vidéo», pp. 11-14.
4. Cf les textes de Melita Zajc sur l'esthétique de la télévision, parus en Slovénie sur l'hebdomadaire «Mladina», Ljubljana, 1992-93.











5. Ernie Tee, **The irreality of Dance**, dans Kathy Rae Huffman et Dorine Mignot (eds), **The Arts for Television**, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles and Stedelijk Museum, Amsterdam, 1987, p. 62

6. Cf Peter Weibel, **Ways of Contextualisation or The Exhibition as a Discrete Machine**, dans Ine Gevers (eds), «Place, Position, Presentation, Public», Jan van Eyck Akademie et De Balie, Maastricht et Amsterdam, 1993, p. 225

7. Ibid, p. 225

8. Ibid, p. 228

9. Ibid, p. 230

10. Cf Arthur Kroker et David Cook, **The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics**, St. Martin's Press, New York, 1986, pp. 172-173

11. Cf Jean Baudrillard, **In the Shadow of the Silent Majorities**, New York, 1983, pp. 3-4

12. Kroker et Cook, op. cit. p. 175

13. Ibid. p. 175

14. Cf Jean Baudrillard, **In the Shadow of the Silent Majorities**, in Kroker et Cook, pp. 173-174

15. Cf Kroker et Cook, op. cit. p. 171

16. Ibid, p. 258

17. Ibid, op. cit. p. 176

18. Cf Martin Jay, **Force Fields**, Routledge, New York et Londres, 1993

19. Kroker et Cook, op. cit. p. 274

20. Jean Baudrillard, **Sur le nihilisme**, dans «Simulacres et Simulations», ed. Galilée, Paris, 1981, p. 234, cité par Martin Jay dans «The Apocalyptic Imagination and the Inability to Mourn», dans «Force Fields», pp. 84-99

21. Martin Jay, «The Apocalyptic Imagination ...», op. cit. p. 90

22. Ibid, p. 93

23. Ibid, p. 97

24. Ibid, p. 94

25. Ibid, p. 94



Carnet de voyage : Italie



Et pourtant ...

Sandra Lischi

Je suis tentée par l'envie de dire non à ceux qui me demandent de préparer une sélection italienne. Non : parce que la situation culturelle (et pas seulement, of course) en Italie est affreuse. Pas d'argent pour la recherche qui ne soit strictement liée au marché ou à l'industrie. Pas de centres de production artistique. Plusieurs festivals vidéo obligés de fermer, épuisés par les difficultés économiques et le manque de soutien des institutions ; le milieu des galeries et des musées assez indifférent, en général, aux arts nouveaux, les maisons d'édition trop occupées à dévorer le centenaire du cinéma et à éditer les querelles des hommes politiques ou les biographies des vedettes TV ... Et aussi : peu d'intellectuels vraiment curieux et attentifs, peu de pensée en général.

Les chaînes de télévision publique qui s'abaissent à celles de Berlusconi, et forment avec elles une seule «grande soeur».

L'optimisme de la volonté paraît épuisé ; ou, s'il résiste, paraît volontariste et naïf, et quelque fois il risque de se prêter à la complicité avec une situation à laquelle on ne devrait pas fournir des alibi ou des embellissements.

Et pourtant ... et pourtant il y a - dans le cinéma indépendant aussi, de poésie ou de documentation sociale - des auteurs qui résistent et produisent des oeuvres nécessaires. Il y a, de plus en plus, dans le domaine de l'art vidéo, des associations, des centres, des groupes qui diffusent, proposent et discutent des oeuvres qui seulement il y a trois ou quatre ans étaient inconnues, bien que déjà «classiques». Il y a des élèves et des jeunes (Universités, Écoles des Beaux-Arts, Écoles de formation vidéo-cinéma) qui tombent amoureux des oeuvres d'art vidéo, et découvrent des passions : se déplacent, visitent expositions et festivals, consultent des archives, rencontrent des artistes. Peut-être deviendront-ils des réalisateurs «différents» ? C'est sûr qu'ils ne seront jamais plus les spectateurs de jadis : leur regard a changé.

Et pourtant ... il est rare de rencontrer des oeuvres, qui se définissent comme de l'»art vidéo», vraiment fortes, vivantes, nécessaires. On en produit partout (en employant ses propres ressources, les heures vides de quelques boîtes commerciales, des petites sociétés de production indépendante), on en a regardé des centaines pour la sélection «Un anno italiano in video 1996» (Milan, février), mais on a trouvé très rarement de l'invention. Manque de technologie

«avancée», manque du «luxe de la lenteur» - comme on peut le trouver dans un centre comme le CICV Centre de Recherche Pierre Schaeffer en France -, manque d'un terrain culturel fécond, prêt, ouvert ? La fiction (que pour l'exposition de Milan on n'a pas considérée) est d'habitude aplatie sur les modèles de la télévision et du pire du cinéma, et le soi-disant «art vidéo» explore, cite, réécrit (le cinéma expérimental et underground), rencontre la danse et le théâtre mais rarement crée des audio-logo-visions (Michel Chion) électroniques complexes, riches, dialectiques, poétiques.

Et pourtant ... on va envisager en Italie, dans la production la plus récente, quelques tendances nouvelles. Notamment le portrait vidéo (artistes, musiciens, acteurs, metteurs en scène, écrivains ...) qui offre des suggestions intéressantes à développer, même s'il reste encore lié (presque toujours) à une structure assez classique. Ensuite, la rencontre entre histoire (mémoire, cinéma) et vidéo. Dans les deux cas, la tradition de la recherche artistique avec l'image électronique à plein de choses à dire, et pour le moment seules les expériences de l'Archive National Cinématographique de la Résistance (Turin) paraissent - grâce aussi à des jeunes artistes - aboutir à une vraie rencontre cinéma-vidéo, en termes de réécriture, résurrection électronique de vieux films.

Le centenaire du cinéma et le cinquantenaire de la Libération du nazi fascisme et de la Guerre de libération ont produit, ensemble, des dizaines de bandes souvent réalisées avec un langage qui mêle plusieurs éléments d'écriture audiovisuelle, timides pourtant, sauf les cas cités auparavant. En outre, s'affirme un type de documentaire (même sur commande par des institutions) qui sait désormais renoncer à l'entretien et à la voix off pour restituer des atmosphères et créer des suggestions qui dépassent l'événement décrit.

J'aimerais vous présenter des exemples de vidéo-mémoire et de vidéo-portrait bien réussis, mais l'importance de la bonne compréhension des mots (que l'on ne pouvait pas traduire en entier), qui sont très abondants dans ce type de travail, m'a déconseillé de le faire. J'ai pourtant gardé dans ma sélection une vidéo comme «**La Febbre**», très parlée, parce que je trouve que l'engagement, le dépaysement, le malheur dont on parle puissent aussi se passer d'une compréhension totale du texte, transmis aussi bien par les images. Et c'est un exemple important de discours, de réflexion vidéo.

Je voudrais aussi pouvoir vous présenter les dernières oeuvres de Mario Canali et de Studio Azzurro, mais il s'agit d'installations vidéo, et je ne pouvais pas les emmener avec moi.

Obligée par ces limites, je décide, pour cette sélection qui ne doit pas dépasser les deux heures, de choisir dans le programme de «Un anno italiano in video 1996» (qui a présenté, du 15 au 19 février, environ cinquante oeuvres et quelques installations) des travaux qui

tracent soit les différents chemins de la recherche aujourd'hui (danse, musique, théâtre, documentaire, portrait ... pour la télévision - Suisse ! -, l'infographie poétronique) ; soit une géographie de la production indépendante, de la Sicile à Naples - milieux très vivants dans la production audiovisuelle - à Florence, à Rome (mais Gianni Toti a réalisé sa bande en France), à Turin ; soit une différence de styles, démarches, problèmes.

Et pourtant ...

Note

In Video existe à Milan depuis 1990. Soutenu par une série d'institutions publiques, c'est une structure tout à fait particulière dans le domaine de la vidéo de création en Italie : le but est en effet l'achat de bandes, qui sont ensuite gardées et accessibles au public pour la consultation dans Il Medialogo, archive audiovisuelle de la Province de Milan. Les bandes achetées sont exposées au public tous les deux ans (tout en alternant Invideo International et Invideo Italien, organisé avec Filmaker, et ouvert à la production documentaire indépendante aussi). Installations, débats, rencontres et publication d'un livre-catalogue complètent les manifestations de Invideo, qui développe aussi une activité liée à la diffusion de la vidéo de création pendant le reste de l'année.



Crazy Cathy. le mille e una voce di cathy berberian. Carlo Ippolito. 1993

å»



Tutto grande discordia white rabbit. Giovanotti Mondano Meccanici. 1995

photos des bandes : Maurizio Pratezi

Carnet de voyage : Cinéma d'avant-garde polonais

Highlights from the history of the Polish avant-garde film
Les grands moments de l'histoire du cinéma d'avant-garde polonais

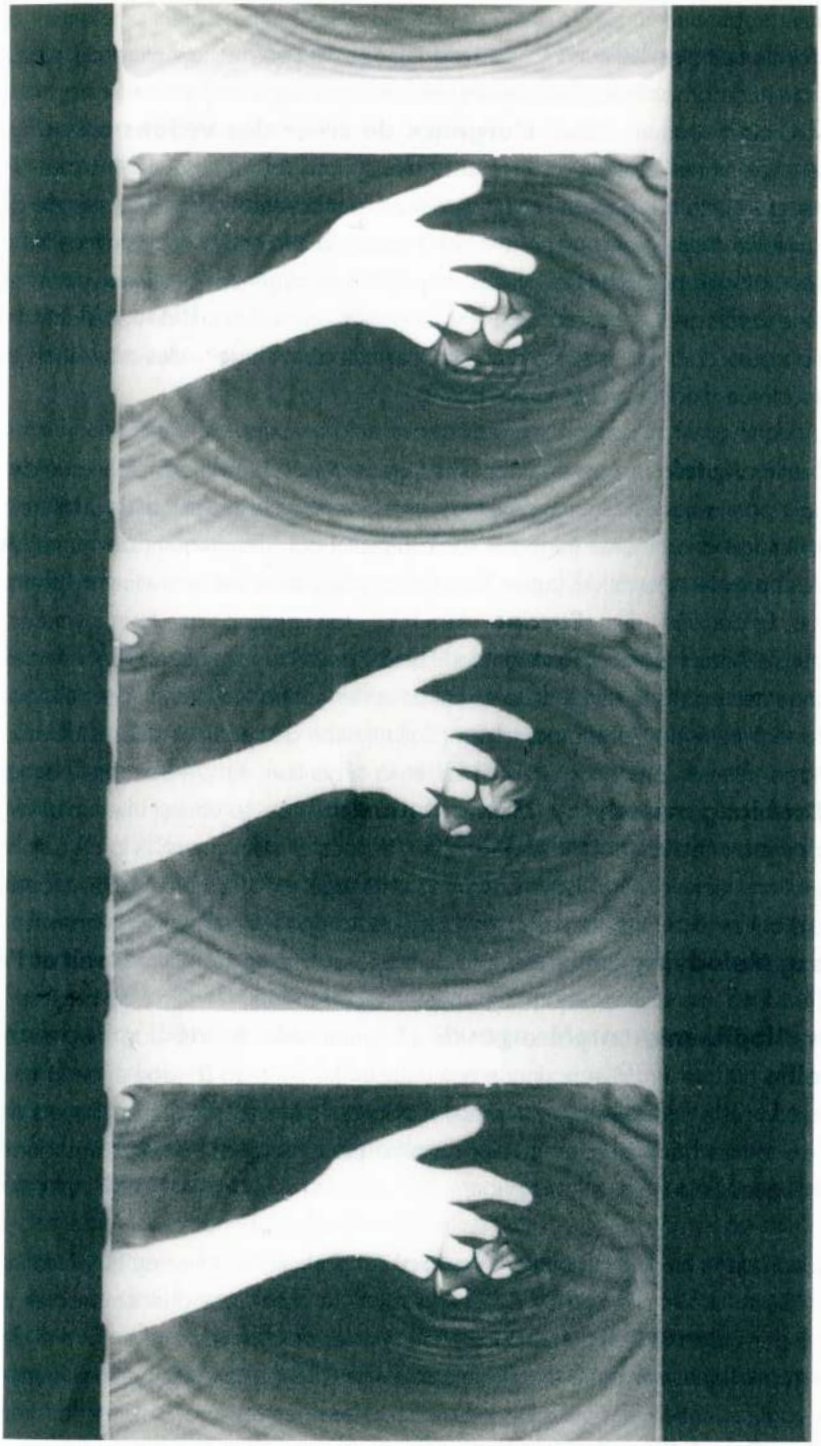
Ryszard W. Kluszczcynski
traduit par Simonetta Cargioli

L'histoire du cinéma d'avant-garde en Pologne commence en 1930. Depuis lors, plusieurs films intéressants ont été produits, et beaucoup de réalisateurs ont développé leurs styles et poétiques personnels. Dans ce contexte, il y a eu des phénomènes d'une extrême importance. Les films de Franciszka et Stefan Themerson, d'autres réalisés par les membres du Film Form Workshop, et les travaux de Zbigniew Rybczynski, constituent le courant principal du cinéma d'avant-garde polonais. Ces films sont aussi une continuation, dans la mesure où les artistes du Film Form Workshop et Rybczynski (dont la première période faisait partie des activités du FFW), prolongeaient les intérêts, les idées et les expérimentations des Themerson.

A la moitié des années 80, l'histoire du cinéma expérimental polonais semblait être arrivée à son terme. Les conditions défavorables, le manque de facilités, l'accès croissant aux équipements vidéo, furent les raisons principales qui ont transformé le cinéma polonais d'avant-garde en vidéo polonaise d'avant-garde.

1. Les films de Franciszka et Stéfan Themerson sont la partie la plus intéressante de l'histoire du cinéma polonais expérimental indépendant, qui précède la deuxième guerre mondiale. Entre 1930, quand ils ont réalisé leur premier film, **Apteka** (**Pharmacie**), et 1945, date à laquelle ils ont terminé **L'oeil et l'oreille**, les Themerson ont produit sept films (les deux derniers alors qu'ils étaient déjà en Grande Bretagne). Leur influence sur le développement du cinéma polonais d'avant-garde a été énorme. Les Themerson sont considérés comme les précurseurs du cinéma structuraliste, les pionniers de l'»expanded cinema», les fondateurs de plusieurs organisations et d'événements pour la promotion du cinéma d'avant-garde en Pologne (par exemple, «The Film Authors Coop», le magazine «f.a.», des projections de films expérimentaux britanniques, français ...).

La stratégie des films des Themerson se caractérisait par l'intérêt exceptionnel des réalisateurs pour la substance même des images. Leur créativité ne concernait pas seulement les recherches formelles, qui apportaient de nouvelles dimensions à la sphère iconique du cinéma et



The eye and the ear, Stefan et Franciska Themerson, film, 1944/45

s'inspiraient fréquemment de la photographie, mais ils s'intéressaient également à des réflexions fondamentales, telle l'ontologie de l'image filmique et la nature du procès de la création cinématographique. Ces intérêts sont évidents dans les films et les écrits de Stéfan Themerson, parmi lesquels l'essai **L'urgence de créer des visions** a une importance particulière. Dans cet essai, le cinéma est discuté dans le contexte de l'histoire de l'expérience visuelle humaine, dont les origines ont été découvertes dans un conte de Bushman, quand « une fille d'antan prit une poignée de braises, la jeta en l'air, et les étincelles devinrent des étoiles». L'éloge persistant de Themerson pour «la négligence» peut être vu non seulement comme une apologie du hasard, soulignant la méthode aléatoire de faire des images cinéma, mais aussi comme l'esquisse d'une proposition dans l'histoire des arts visuels, où le film a toujours été un modèle archétypique caché.

Le premier film **Apteka**, d'après Stéfan Themerson, fut réalisé avec la technique de l'animation image par image, faisant bouger les objets et surtout la source de lumière, afin de capturer l'image des ombres (blanche sur le négatif) qui changeaient de forme. **Apteka** était une des premières tentatives (après Man Ray) d'adaptation des techniques du photogramme au cinéma. Le deuxième film, **Europa**, 1931-32 était tiré du poème homonyme écrit par le poète futuriste Anatol Stern ; une vision de l'Europe devenue folle courant vers sa destruction. Des changements dans le temps de la narration et des contrastes étaient introduits par l'utilisation de la technique de l'image par image, l'élimination de certaines phases du mouvement, un montage intensif, des images multiples et la répétition. En 1933, les Thermerson ont réalisé **Drobiazg melodyjny** (**Moment musical**), qui se voulait une tentative d'utiliser le son comme un équivalent à l'effet de lumière, espace et mouvement. A la déjà riche palette des opérations techniques utilisées pour rendre l'image formellement plus puissante, étaient ajoutées d'autres expérimentations et tentatives de transposition du son à l'écran. En un sens, **Drobiazg Melodyjny** était un exercice de préparation à un autre film, **L'oeil et l'oreille**, fini en 1944-45, pendant le séjour des Themerson à Londres. Ce film était basé sur 4 des 5 chansons, **Slopiewnie**, composées par Karol Szymanowski. Selon Stéfan Thermerson, **L'oeil et l'oreille** est une tentative pour une conjugaison formelle de l'image et de la musique, et pour une complète coordination d'impressions optiques et acoustiques, au travers des adaptations des formes géométriques les plus simples, pour visualiser les caractéristiques des formes spécifiques du son dans la notation.

L'élaboration de la quatrième partie (**Wanda**) est partiellement liée au fil thématique de la chanson. L'eau devient la source de l'expression, le catalyseur d'innombrables possibles variations dans le traitement de l'espace et du rythme; des vagues à la surface et des croisements entre les lignes servent à établir un état d'équivalence entre les rythmes musicaux et le son des vagues. Entre ces deux films «musicaux», les Themerson en avaient fait trois autres. **Zwarcie**, (**Court Circuit**, 1935), dont la construction était étroitement liée à la bande

son. Le fragment de la composition de Lutoslawski avait été terminé avant le début du film, tandis que d'autres fragments avaient été composés pour l'occasion, chaque note soigneusement synchronisée avec les éléments visuels. Le dernier film réalisé en Pologne était **L'aventure d'un bon citoyen**, en 1937. Comme dans la plupart de leurs films, les Themerson construisaient les couches picturales par l'utilisation de la surface visuelle, faisant bouger les photogrammes, par des changement imprévus de mise au point, des effets de montage, des contrastes au travers des surimpressions du négatif et du positif. Les effets visuels surréalistes de ce film ont survécu à l'épreuve du temps. En 1943, à Londres, les Themerson réalisaient **Appelant Mr. Smith**, un documentaire sur les méthodes barbares utilisées par les nazis afin de détruire la culture polonaise nationale.

L'idée des Themerson, "l'urgence de créer des visions», comme la seule impulsion valable pour réaliser des films, est le caractère unique de leur oeuvre, où une diversité des formes poétiques est compatible avec une expression artistique uniforme. Ce trait des films des Themerson - une combinaison du pur «filmique» avec l'intermédia (les relations avec d'autres arts) - devint ensuite une des principales caractéristiques du cinéma polonais d'avant-garde.

2. La première décennie en Pologne après la deuxième guerre mondiale, fut, pour des raisons politiques, une période qui décourageait toute pratique artistique autonome, y compris le cinéma indépendant, qui perdait tout son sens à ce moment-là. Seule la fin des années 50 a permis une renaissance du cinéma expérimental. Le glissement de l'intérêt vers des films d'animation plus largement compris par le grand public, était essentiel à cette période. Les films de Walerian Borowczyk et Jan Lenica **Byl sobie raz** (**Il était une fois**, 1957), **Szkola** (**Ecole**, 1957), **Dom** (**Maison**, 1958), marquèrent le début de la vague du cinéma polonais expérimental d'animation. Des structures à collage, la pixelisation, la combinaison d'acteurs avec de l'animation, étaient les marques distinctives de leur style. Deux films de Mieczyslaw Waskowski occupent une position à part dans ce contexte : il s'agit de **Somnambulicy** (**Somnambules**) et de **Uwage, Malarstwo** (**Attention, peinture**), qu'il avait réalisés, alors qu'il était encore étudiant, en 1957. Les images, sur verre et avec de la peinture ajoutée à la surface, étaient une tentative d'obtenir des effets «tachistes» dans le film. Une autre contribution importante était celle d'Andrzej Pawlowski. Dans ses **Kineformy** (**Cinéformes**), il projetait des modèles animés, abstraits, sur un écran, à travers des objectifs déformants. Pawlowski utilisait des bras en forme de manivelle pour bouger les modèles et les objectifs. La lumière, passant à travers les objectifs, altérait les formes, et créait des images très complexes. En 1957 Pawlowski réalisait aussi une version cinéma de ce spectacle de lumière. Il avait le même titre, **Cinéformes**.
Les artistes du Film Form Workshop poursuivaient l'expérimentation filmique en Pologne.

3. Le Film Form Workshop commença en 1970, selon l'initiative d'un groupe d'étudiants et

de diplômés de l'École de cinéma, télévision et théâtre de Lodz. Avec les réalisateurs de cinéma, il y a des peintres, des musiciens, des cameramen, des poètes, des techniciens...Le Workshop réalise des films, des enregistrements et des émissions de télévision, des programmes sonores, des expositions, plusieurs types d'événements et d'interventions ... Une activité théorique et critique suit les ateliers. Le Workshop ne représente aucune activité commerciale, et ses membres travaillent tous gratuitement.»(Manifeste du Film Form Workshop, 1970) .

Le Film Form Workshop fut fondé en 1970 à l'École Supérieure de Cinéma, Télévision et Théâtre de Lodz. Ses membres principaux étaient : Jozef Robakowski, Ryszard Wasko, Wojciech Bruszewski, Pawel Kwiek. Dans leur effort pour étudier et développer les moyens d'expression des arts audiovisuels, les membres du FFW soulignaient le besoin d'une recherche systématique sur les qualités du support filmique. L'intérêt pour la qualité du médium situait le FFW dans le contexte de l'art conceptuel, qui dans le cinéma s'exprimait par le film soi-disant structuraliste. Remontant aux traditions polonaises et russes des avant-gardes des années 30, les participants au FFW développaient leur style dans le mouvement conceptuel, avec une approche artistique et théorique qui devait beaucoup à l'idéologie et à la pratique du constructivisme.

La première période des activités du FFW est caractérisée par les tentatives d'éliminer, dans le film, tous ces éléments empruntés à la littérature et au théâtre. Ceci était particulièrement évident dans les premiers films de Robakowski, fortement marqués par cette recherche. Plus récemment, Robakowski a centré son attention sur les relations entre le caractère mécanique de l'équipement utilisé pour filmer, et la nature psychologique du cameraman. Dans l'interprétation de Robakowski, ces relations sont basées sur des influences mutuelles. Les enregistrements mécanico-biologiques mènent à une autre étape de la production de Robakowski, celle du cinéma personnel, «individualiste», caractérisée par un important degré de subjectivité et des liens évidents avec la personnalité de l'artiste. Les transgressions artistiques, les jeux et les valeurs énergétiques des travaux, étaient caractéristiques du cinéma de Robakowski, et des films d'autres membres du FFW.

Le FFW était particulièrement concerné par les relations entre la réalité et sa représentation audiovisuelle, et entre la réalité, sa réflexion, et le spectateur. Dans son analyse de la réalité, Wojciech Bruszewski soulignait l'existence de la dichotomie entre la matière (externe) et le spirituel (sujet à la perception individuelle), dimensions de la réalité, inhérentes au concept même du réel. Il formulait une thèse selon quoi notre contact avec la réalité n'est pas de nature directe, mais médiatisé par le langage.

Un autre type d'activités au sein du FFW était inspiré de Fluxus. Dans cette période-là, ces attitudes n'étaient pas exclusives du Front. On peut les retrouver chez d'autres artistes, par exemple dans les photographies et performances de Natalia LL, et dans son film **Sztuka konsumpeyjna** (**Consumption Art**, 1973).

4. Zbigniew Rybczynski commença sa carrière de réalisateur au début des année 70, dans le Film Form Workshop. Mais sa position était bien à part. Ses intérêts étaient centrés sur le traitement formel de l'image, son orchestration et harmonisation avec la musique. La visualisation des structures musicales n'était pas le but ultime de ses recherches, offrant seulement un cadre de référence pour une analyse plus ample. Par l'utilisation de plusieurs techniques, comme une imprimante optique, des filtres colorés, un zoom, une caméra image par image, et par leur mélange à des images, déjà travaillées, des comédiens (spectacle vivant), Rybczynski créait son style, unique et idiosyncratique. On trouve dans son style le désir de créer un monde indépendant de la réalité, mais plus parfait, un monde virtuel. Dans plusieurs films, ce monde virtuel artistique est produit par l'inclination de l'auteur à créer une composition fermée, à introduire de l'ordre à plusieurs niveaux de la structure filmique, variée dans sa substance, et à le réduire à la forme d'un cercle. Le cercle, la figure parfaite - chaque point de sa circonférence est à la même distance du centre, chaque point est à la fois le début et la fin - où le mouvement, une fois commencé, continue éternellement et acquiert une qualité statique. Dans ces films, nous pouvons trouver la même structure : la fin est un retour au point de départ. Ce type de composition rend encore plus distincte l'autonomie de l'univers du film : elle intensifie la fermeture interne de l'oeuvre et nous détourne de l'idée de chercher quelque référence au monde extérieur. Chaque élément du film se réfère tout simplement à d'autres composantes du film : l'oeuvre illustre le postulat kantien de la beauté en elle-même.

L'oeuvre de Zbigniew Rybczynski est un phénomène spécial : les idées utilisées dans un film à leur état embryonnaire, se développent et deviennent, dans les films suivants, des formes fondamentales et dominantes.
Rybczynski reprend de vieilles idées, non seulement parce qu'elles ont pris entre-temps une forme nouvelle, mais pour découvrir leurs réactions dans de nouvelles circonstances. En même temps, les techniques qu'il utilise fréquemment ne lui permettent pas de contempler les résultats de son travail avant la fin : à ce moment-là seulement les concepts pourront être confrontés à leurs effets finals. Le terme « expérimentation» est très justement appliqué au travail de Rybczynski.

Les spectateurs qui ne connaissent pas la démarche de Rybczynski et regardent ces films aujourd'hui, peuvent penser qu'il s'agit de réalisations vidéo. Le style de cet artiste semble avoir anticipé les possibilités offertes par la technique vidéo. Il utilisait souvent les deux, vidéo et film, et luttait contre tout ce qui rendait ces démarches plus difficiles. Le cinéma, avec toutes ses possibilités, ne faisait que remplacer les outils dont il avait besoin. C'était une substitution à la vidéo. Une douzaine d'années plus tard, il déclarait : «Le cinéma est mourant. Seule la vidéo est vivante.» Ses films en étaient une anticipation.

Dans le film **Take five** (1972) les personnages apparaissent simultanément grâce à des prises de vue s'imbriquant les unes dans les autres. Dans **New Book** (1975) la simultanéité

de plusieurs motifs est obtenue grâce à une division de l'écran en de nombreuses sections et à des projections parallèles. Dans **Tango** (1980) les personnages apparaissent dans le même espace-temps et dans la même image, mais ils restent séparés, dépourvus de tout contact.

La distance entre ces films montre non seulement l'évolution de Rybczynski qui, commençant par des outils connus, arrive à ces innovations étonnantes. Elle montre aussi le procès qui va du cinéma à la vidéo. L'image dans **Tango** ne ressemble plus à l'image filmique, à sa texture, sa lumière, sa référence au monde réel. A contraire, elle est de plus en plus proche du monde de la vidéo : créée par incrustation, elle vient des techniques de composition des images imbriquées et multicouches.

«Il n'y a plus rien à découvrir dans le cinéma.»

Bibliographie :

• Urzula Czartoryska, **Visual Researches, Theory & Praxis**, in **Stéfan & Franciszka Themerson. Visual Resarches**, catalogue, Museum of Art, Lodz, 1981

• Ryszard W. Kluszczcynski, **Avant-garde Film and Video art in Poland. An historical outline**, in **The Middle of Europe**, ed. R.W. Klusczcynski, Centre for Contemporary Art, Warsaw, 1992

• Ryszard W. Kluszczcynski, **Absolute Against Casuality. Zbigniew Rybczynski's Cinema** 1972-1980, **Exit New Art in Poland**, 1993, Nr. 3

• Ryszard W. Kluszczcynski, **Skisse zur Geschichte des Avantgardesfilms in Polen**, in **Journal Film. Die Zeitschrift für das andere Kino**, 1994

• Stéfan Themerson, **The Urge to Create Visions**, Gaberbocchus De Harmonie, Amsterdam 1983

• Nicholas Wadley, **On Stéfan Themerson**, in **Comparative Criticism**, 12, 1990

• Janus Zagrodozki, **Outsiders of the Avant-garde, in Stéfan & Franciszka Themerson. Visual Researches...**

Carnet de voyage : Le nouvel art vidéo en Pologne

New video art in Poland

Le nouvel art vidéo en Pologne

Ryszard W. Kluszczynski

traduit par Simonetta Cargioli

Introduction

Les premiers travaux polonais en vidéo - monobandes et installations - datent du début des années 70. Les artistes s'intéressaient alors surtout aux qualités du nouveau médium et à ses possibilités pour la création artistique. (1)

Le rôle de la télévision aussi était questionné, mais la vidéo était reconnue un médium à part. Les artistes vidéo polonais ont maintenu une distance par rapport à la télévision, et cette position - plus idéologique qu'artistique - a duré jusqu'à la fin des années 80. Comme l'écrit en 1976 Josef Robakowski, une des plus grandes figures de l'«art média» en Pologne, «L'art vidéo est complètement incompatible avec le caractère utilitaire de cette institution (la télévision) ; c'est le mouvement artistique qui, à travers son indépendance, dénonce le mécanisme de la manipulation du public.» (2)

C'est aussi la raison pour laquelle de nombreux artistes polonais ont beaucoup réfléchi à la relation entre la réalité, sa représentation audiovisuelle et le spectateur. Ils voulaient révéler la nature relative de la perception et explorer les possibilités de sa manipulation.

Le caractère analytique de l'art vidéo polonais des années 70 s'est étendu jusqu'aux années 80. A ce moment-là, cependant, une nouvelle tendance était en train de devenir de plus en plus importante. Des artistes tels qu'Izabella Gustovka (3), Zbigniew Libera et Jerzy Truszowski mettaient l'accent sur le sens des émotions et leurs sources irrationnelles et soulignaient le caractère intuitif et spontané des activités artistiques. La vidéo en Pologne devint alors très personnelle et subjective, et la performance vidéo prit une place dominante parmi les différents types d'expression artistique s'appuyant sur ce médium.

Les débuts de la «Nouvelle Vidéo» (1987-89)

Les symptômes de la «nouvelle vague» dans l'art vidéo polonais sont apparus, pour la toute première fois, dans les travaux de Krzysztof Skarbek et du Yach-Film Group, comme s'appelait le groupe dont faisaient partie Yach Paszkiewicz et quatre autres artistes (4). Les oeuvres de cette «nouvelle vague" ont pour la plupart été réalisées à la fin des année 80 (1987-89).

Les réalisateurs étaient tous diplômés des académies d'arts plastiques, et ce milieu a contribué à l'émergence d'un intérêt spécial pour les qualités visuelles et picturales de la vidéo. La prédominance de l'expression sur la réflexion, du jeu spontané de la création, une perte d'intérêt pour les considérations théoriques ou pour la nature du médium, étaient les bases de la «nouvelle vidéo» polonaise. Les artistes de la «nouvelle vague» ne traitaient pas le médium vidéo avec une approche puriste. Yach Paszkiewicz travaillait avec son groupe à la limite entre le film et la vidéo. Il tournait en Super 8 et transférait les images sur bande magnétique. Dans son cas, aussi la relation entre la vidéo et la musique devint évidente. Sa carrière récente comme réalisateur de vidéos musicales semble être une conséquence directe de ses premiers intérêts artistiques.

Krzysztof Skarbek traduisit sur le terrain de la vidéo ses premières expériences en film et relia la vidéo aux performances musicales et aux concerts. L'espace des activités de Skarbek était l'univers des comportements rituels et para-magiques, et il utilisait la vidéo comme véhicule de sa réflexion sur la réalité saisie dans ses différents aspects. Le commentaire de l'artiste sur sa bande **Nasz predki beton-Aront (Our Quick Concrete-Aront. Notre béton rapide)** de 1989, montrait très clairement sa position : «L'action a lieu dans un nouveau village industriel. Les gens pratiquant leur rites avec des masques et des couleurs sacrées, acceptent la réalité sévère et inabordable du lieu où ils vivent. Ils essaient de s'y habituer, au travers des activités magiques. Le film révèle ce qui arrive à nos sens dans des situations extrêmes, par exemple, la lutte prométhéenne, la rébellion, l'héroïsme, la bonne humeur. Des structures-modèles en béton sont comme des statues saintes, des autels, ou la brousse primitive.» (5) Les travaux de Krzysztof Skarbek, et de ces artistes qui étaient sous sa forte influence, montrent aussi l'importance du rôle joué par Zbigniew Libera et Jerzy Truszkowski - deux artistes déjà affirmés dans le contexte de la culture vidéo de la moitié des année 80 - pour le développement de la «nouvelle vague» de la vidéo polonaise.

New Wave artists
Les artistes de la nouvelle vague

Aujourd'hui nombreux sont les artistes qui travaillent avec la vidéo. Leur nombre a augmenté dans les dix dernières années. Évidemment, certains sont au tout début et leurs travaux sont encore immatures. Néanmoins, ils constituent des fondations solides pour le développement futur de l'art vidéo en Pologne. Plusieurs de ces jeunes artistes ont atteint un haut niveau de production. Pour en citer quelques uns, Jan Brzuszek, Barbara Konopka, Miroslaw Emil Koch, Maciej Walczak, Mojciech Zamiara et Piotr Wyrzykowski ont déjà une bonne réputation internationale. (6). Leurs travaux partent de leur sensibilité individuelle et ils construisent des paradigmes avec des bribes de biographie personnelle et des éléments d'archétypes universels, symboliques de la mémoire collective. Outre les artistes assez connus mentionnés ci-dessus, une nouvelle génération est en train d'émerger. Parmi les nouveaux artistes, Marek Wasilewski représente un type de poétique à la fois un peu froide, très sensible et pleine

d'humour. Son intérêt pour les aspects plus théoriques de l'art vidéo rapproche son travail du courant de la vidéo analytique (même si c'est d'une façon très spécifique). Le travail de Piotr Wyrzykowski est lié au corps et à ses connotations. Il s'intéresse aussi aux problèmes de l'inter activité. Anna Kuczynska et Katarzyna Radkowska introduisent dans la vidéo polonaise les problèmes concernant le sexe. The Lyyying Community présente des attitudes agressives, déconstructivistes, «de type Dada» et pose des questions sur la vidéo comme forme d'expression, sur la communication et l'esthétique. Jacek Szleszynski et Cezariusz Andrejczuk développent une recherche dans l'animation et l'infographie. Jan Koza travaille en animation une forme de poésie folk. La variété des genres et des formes rend la vidéo polonaise très riche et polymorphe. Et tournée vers le futur.

La vidéo dans l'espace de l'art polonais

Au cours de ces vingt ans et plus de son histoire, l'art vidéo polonais n'a pas réussi a créer un courant autonome. Aucun groupe d'artistes ne s'est identifié complètement à ce médium, n'a considéré la vidéo comme le seul, ou au moins le plus important, outil de création artistique. Les artistes polonais sont arrivés à la vidéo à travers la photographie, le film, la musique, la performance et les arts plastiques. Ils ont continué à travailler sur leurs terrains, et l'intermédialité est donc devenue une donnée essentielle dans leurs travaux. Cette situation n'est pas évidemment sans influence sur l'art polonais en général. Comme l'utilisation de la vidéo dans l'art croît de plus en plus, la présence du médium dans le monde de la peinture et de la sculpture, par exemple, est un fait que l'on ne peut pas ignorer ni négliger. L'exposition «Video Spaces» - «Espaces Vidéo» - sous la direction de Jozef Robakowski pour la State Art Gallery à Sopot, en août 1994, a présenté des éléments très intéressants pour l'analyse de la position actuelle de la vidéo dans le contexte de l'art polonais. (7)Robakowski a demandé aux artistes qu'il avait sélectionnés : «Que signifie la vidéo pour toi ?». Et la réponse fut une exposition où participaient 20 artistes. Parmi eux, on retrouvait ceux et celles qui étaient actifs sur le terrain depuis plusieurs années - par exemple, Robakowski lui-même, Izabella Gustovska, Zbginiew Libera, Jerzy Tuszkowski, Zygmunt Rytka -, ceux et celles qui sont arrivés à la vidéo depuis peu - comme Marek Wasilewski ou Piotr Wyrzykowsk - et ceux et celles qui viennent de commencer - par exemple, Wlodzimierz Borowski ou Jerzy Grzegorski -. Une telle confrontation d'expériences, générations et attitudes, montre de toute évidence l'importance de la vidéo pour l'art polonais à ce jour.

La première observation à faire concerne le degré de conscience des artistes polonais à la fin de ce siècle qu'Arnold Hauser a défini comme le siècle du cinéma, et qui se révèle être celui des «média électroniques». L'exposition a montré que dans ce groupe hétérogène d'artistes, il n'y en a pas eu un ou une qui puisse penser, ou dire dans son travail, que la vidéo n'est pas un outil indispensable de la création...

Ceci confirme que la vidéo a de fortes racines au sein de l'art contemporain polonais, et qu'elle est un élément déterminant dans la prise de conscience des artistes de ce pays.

Il faut souligner que les artistes participant à l'exposition n'avaient pas dû quitter leur terrain personnel de recherche. Les installations de Janusz Baldyga, Wlodzimierz Borowski, Jerzy Grzegorski ou Natalia LL sont bien dans le cadre de leur production habituelle. Les problèmes auxquels ils se confrontent, dans la construction des installations, concernent le matériel et sont les mêmes que ceux qu'ils se posent dans leur travaux antérieurs où la vidéo était absente.

La vidéo a trouvé sa place non seulement parmi les «objets», mais, ce qui est plus important, dans la sensibilité des artistes. Ceci est la meilleure preuve que les médias électroniques ont gagné une place forte dans la pensée de plusieurs artistes en Pologne.

notes

(1) Voir R.W. Kluszczynski, **Avant-Garde. Film and Video in Poland. An historical outline** in **The Middle of Europe. The festival of avant-garde films and video from Austria, Czecho-Slovakia, Hungary and Poland**. ed. R.W. Kluszczynski, Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw, 1991, pag. 52-73

(2) J. Robakowski, **Video art - szansa podej.cia rzeczywisto.ci**, in **Wypisy ze sztuki**, Lublin, 1978, pag. 28

(3) Voir R.W. Kluszczynski, **With our falling asleep death is lurking in the shadows. Impressions and thoughts noted after Izabella Gustowska's exibition «Dreams» at the State Art Gallery at Sopot.** in **Exit. New Art in Poland**, quarterly n. 2, april-june 1994, pag. 750-753

(4) Dorota Podlaska, Bombela Kuich, Andrzej Kuich, Andrzej Wsik

(5) K. Skarbek, film & video, catalogue? BWA Gallery, Legnica 1992, pag. 36

(6) Voir R.W. Klusczcynski, **Video Art in Poland. An historical outline** in **Ostranenie. 1 international Video Festival at the Bauhaus Dessau**, catalogue edited by Arns & Tharandt, pag. 148-152

(7) Voir R.W.Klusczcynski, **Video within the spaces of Polish art**, in **Exit. New Art in Poland**, quarterly n. 4, october-december 1994, pag. 858-861



My masochisms, Josef Robakovski, 1990



✸ Carte blanche : Alpe Adria Cinema



Lella Varesano

La carte blanche que Vidéoformes a proposée à Alpe Adria Cinema, pour la présentation d'un programme vidéo, nous a tout de suite beaucoup intéressés.
Notre travail dans la section vidéo du festival, pendant ces trois dernières années, s'est fondé surtout sur le concept de contemporanéité, multidisciplinarité et contamination des langages visuels. C'est pour cela que notre groupe de travail ne s'occupe pas seulement de vidéo, mais il s'adresse aussi aux arts visuels, aux courts-métrages et aux «new media» et, en général, à tous ces aspects du réel qui touchent des langages d'expression qui viennent de naître.

Les deux premières étapes de ce voyage, qui nous l'espérons, aura une suite, nous conduiront vers les régions de l'Europe du Centre et de l'Est les plus proches de Trieste, c'est-à-dire la Slovénie et la Croatie, qui montrent de précis changements géopolitiques et qui sont un miroir de la puissance créatrice et du désir d'occidentalisation de l'Est.
A partir des années 80, Ljubljana est un centre vital d'expérimentation artistique surtout grâce au support fondamental de la télévision slovène, qui est devenue un lieu de rencontre et diffusion de la production vidéo.

Une production qui enregistre, vers la fin des années 80, les meilleurs résultats autour d'un groupe d'auteurs qui passent à travers toutes les expressions artistiques, et parmi lesquels se détachent quelques noms désormais classiques, comme le couple Marina Grzinic et Aina Smid.
Leur dernière vidéo, **Butterfly Story**, poursuit encore leur travail sur la déstructuration du corps et de l'imaginaire érotique.

Marko Kovacic et Neven Korda, à leur manière, réfléchissent sur ce moment de stase en méditant sur le rapport avec le passé. Kovacic introduit donc ses personnages extravagants dans un site archéologique du futur, où on retrouve les anciens fantômes qui nous protègent depuis toujours dans notre imaginaire.
Le rapport avec le passé se retrouve aussi dans la vidéo **Les Collectionneurs de Sable**, de Korda, portrait d'une artiste et collectionneuse d'art dont l'image se dissout dans les objets ramassés par elle même.
Tandis que le passé comme mythe est présent dans la vidéo **Le Visiteur**, de Ema Kugler, où il y a un moderne Prométhée qui se promène à travers des paysages secs et rocheux (que nous avons déjà vus dans son **Hydra**).

La production croate, à la différence de la slovène, se sert de l'appui de personnalités qui opèrent à l'intérieur de structures indépendantes.
Les meilleurs résultats naissent de la comparaison avec une discipline comme la danse - complètement liée au corps du point de vue physique et matériel - qui s'exprime avec un langage vidéo de signe opposé, fondé sur l'immatérialité des corps et d'un espace physique qui n'a plus rien à voir avec les lois de la perspective.

De ces contaminations naît une école de danse et vidéo-danse, d'où émerge la production de Dalibor Martinis, qui avec **Ja te volim** (Je t'aime), reprend la pièce **Everybody goes to disco from Moscow to San Francisco** des Montaszroj, l'un des groupes européens parmi les plus importants de théâtre-danse .
Aux corps de Martinis, Kuduz préfère les paysages manipulés avec l'infographie et immobilisés dans le temps.

Dans **Ave (morituri te salutant)** de Vlado Zrnic, au contraire le paysage s'effrite, le mouvement devient un voyage intérieur dans la mémoire d'une ville brisée.
A l'exception de la meilleure fiction et du documentaire, qui sans doute vit une nouvelle forme d'affirmation, la production vidéo est en train de passer à travers une période d'épuisement créatif. L'introduction massive des média, même dans ce champ, a uniformisé les langages et il est difficile, ou peut-être inutile, de chercher un autre lien.

Si les années 80 ont vu les vidéos slovènes et croates (même celles d'autres minorités européennes) chercher à maîtriser les langages en utilisant de façon démesurée les technologies, les années 90 ont vu ces auteurs continuer leur course, en entrant à plein titre dans la crise du langage vidéo et, nous espérons dans la nouvelle phase, qui doit encore se développer, du langage hypermedia.
L'art vidéo semble endormi et nous pouvons affirmer, sans être polémiques, que je regarde, je regarde encore et je continue à voir les mêmes choses ...
L'auteur reproduit soi-même et ses thématiques dans un espace indéfini, qui n'est pas celui hypnotique de la télévision, ni celui solitaire de l'ordinateur, mais un autre lieu qui semble malheureusement abandonné.



EXPOSITIONS

Exposition et vidéo : Olivier Kuntzel et Florence Deygas

Adam et Eve jouent à Jéhovah

Jean-Paul Fargier

Il rêvait de fabriquer des objets, elle rêvait d'en animer. Ils étaient faits pour se rencontrer. Olivier Kuntzel et Florence Deygas, auteurs de clips, d'interludes et de pubs remarquables, évoluent ensemble depuis cinq-six ans dans un paradis d'images dont ils sont à la fois et l'Adam et Eve et le Jéhovah. Car pour fabriquer leurs images, ces images que tout le monde admire, auparavant ils créent les choses dont ces images sont les images. Un peu comme Monet plantait des fleurs et taillait ses buissons avant de peindre son jardin. Si leurs oeuvres ruissellent d'effets spéciaux, ce n'est donc pas comme il en pleut dans celles de leurs rivaux, c'est en vertu des causes dont ils n'ont laissé personne en dehors d'eux s'occuper.

Il faut donc parler à leur propos non pas d'effets spéciaux mais de *causes spéciales*.

Pour Khaled, qui chante l'ivresse, **Serbi serbi** (sers moi, sers moi), Kuntzel et Deygas ont peint un abat-jour, un vase, des rideaux, tordu des verres ballon, récupéré un tapis créé deux ans plus tôt par Olivier. Le tapis tangue, les verres se déhanchent, comme la danseuse du ventre peinte sur l'abat-jour. Elle semble naître d'une flamme en se tortillant les bras en l'air. Sur les murs, les tableaux à leur tour entrent dans la danse. Seuls les tableaux (et leur boogie-woogie) sont incrustés au montage. Tous les autres mouvements, ceux de la danseuse, ceux du tapis, sont produits au tournage : par une fragmentation du tournage relevant des techniques d'animation d'images et d'objets. Les déformations du verre n'ont donc pas été exécutées à la Paint box et animées au Harry. Elles sont nées de l'action d'un fer à souder sur des verres réels. Les pieds tordus s'inclinent de diverses façons, le haut du verre penche, oscille, hoquette, se redresse. Chaque position d'images correspond à un verre réel, à un verre différent. Plus intéressant, plus curieux : le jeu de la lampe. Sur l'abat jour, Olivier a peint les douze phases de l'animation de la danseuse. Flamme puis fleur puis femme. De même, sur le vase. Il n'y a plus qu'à faire tourner d'un douzième de tour l'objet réel dans le décor réel pour que se produise à même la peau de l'objet une vibration continue, un mouvement, bref une animation. Au bout de douze fois, on tient une boucle.

L'avantage de cette technique, mise au point par Kuntzel et Deygas, réside en particulier dans le traitement des lumières qu'il permet. C'est la même lumière qui baigne et le décor et l'objet où se produit l'animation. La matière de l'objet, matière réelle et non fond synthétique, pos-

sède ici alors un grain sans pareil. Le secret d'un bel onirisme, tous les bons cinéastes le savent, tient beaucoup au réalisme de la réalité où il fait irruption. D'ailleurs, c'est en 35 et non en vidéo que Kuntzel et Deygas mènent à bien leurs travaux.
Pour finir, ils donnent le dernier coup de pinceau dans une régie numérique (chez Duran, en général). Ils font donc quand même de la vidéo et non du cinéma. Seulement ce que les autres vidéastes obtiennent par des manipulations électroniques, ils s'efforcent, eux, d'y parvenir en façonnant le réel à leur guise, c'est à dire en le façonnant à l'image d'une image. Ainsi existent vraiment les sigles en relief qui flottent autour d'Alan Stivell (**Let the plinn**), les mécanismes acrobates dont Pascal Comelade a la phobie (**The skatalan logico-fobisme**), les papillons du phare-zootrope qui voltigent autour de l'Affaire Luis Trio (**Mobilis in mobile**). Même les notes de musique et les portées où elles glissent, dans plusieurs pubs pour le Crédit Agricole, sont de beaux objets, construits pour l'occasion, en bronze et filins d'acier, et non des créatures 3D.

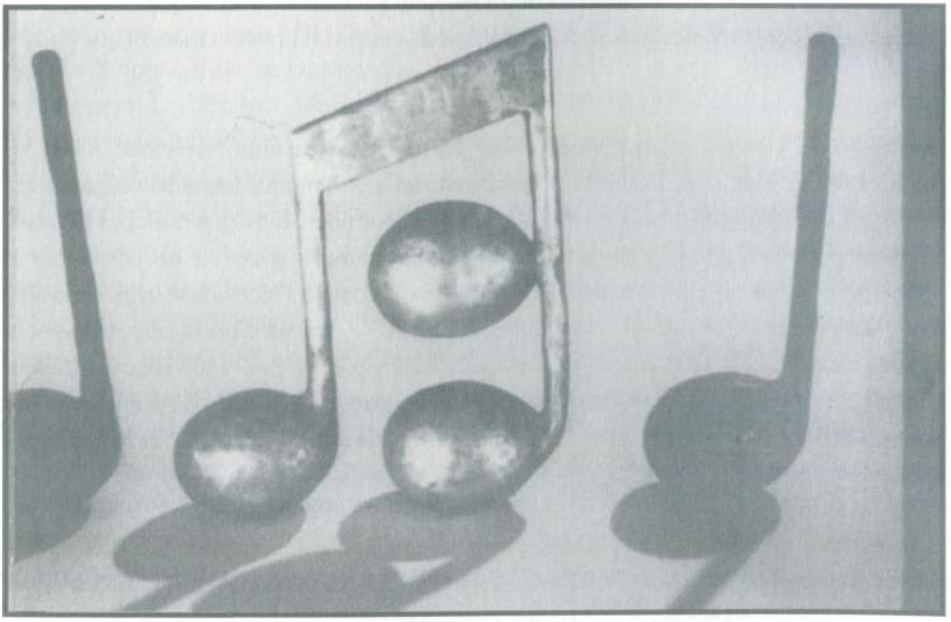
Avec Kuntzel et Deygas, le réel n'a jamais dit son dernier mot. Il fait de la résistance... jusque dans l'Irréel. Cette démarche rappelle celle d'un Bill Viola, traquant dans le désert des déformations, des doublements naturels, toutes sortes de phénomènes visuellement troubles, de mirages qu'on pourrait aisément obtenir à employant un... Mirage (où quelque autre Machine sortie des ateliers Quantel). Mais ce ne serait pas pareil ! Et de fait, ce n'est pas pareil. C'est plus magique. La caméra, ce chapeau à double fond, n'avait donc pas encore livrée tous ses mystères.
Les illusions d'un illusionniste déboussolent bien plus que celles d'un truquiste. Kuntzel et Deygas appliquent ce principe non seulement aux animations d'objets mais aussi aux *dessins* animés.

Leurs séries de tampons encreurs émerveillent par la finesse de leurs ressources. Toutes les positions nécessaires pour mettre en mouvement des personnages (de sublimes petits cochons, par exemple) sont gravés dans des blocs de caoutchouc, ainsi que quelques éléments de décor. A partir de là, le récit déroule ses épisodes multiples avec une économie rare et jubilatoire. L'excitation qu'ils provoquent tient en grand partie à l'ingéniosité qu'ils occasionnent : multiplication d'un individu pour constituer une foule, traînée d'encre pour suggérer le déplacement., etc. Par ailleurs, comme ces tampons n'impriment que la surface où apparaissent les personnages et les bouts de décor, de grandes parts de la surface du papier reste «en blanc». Ces effets de *réserve* sont d'une beauté somptueuse. Et pourtant ces *sous-charges* respirent la simplicité.

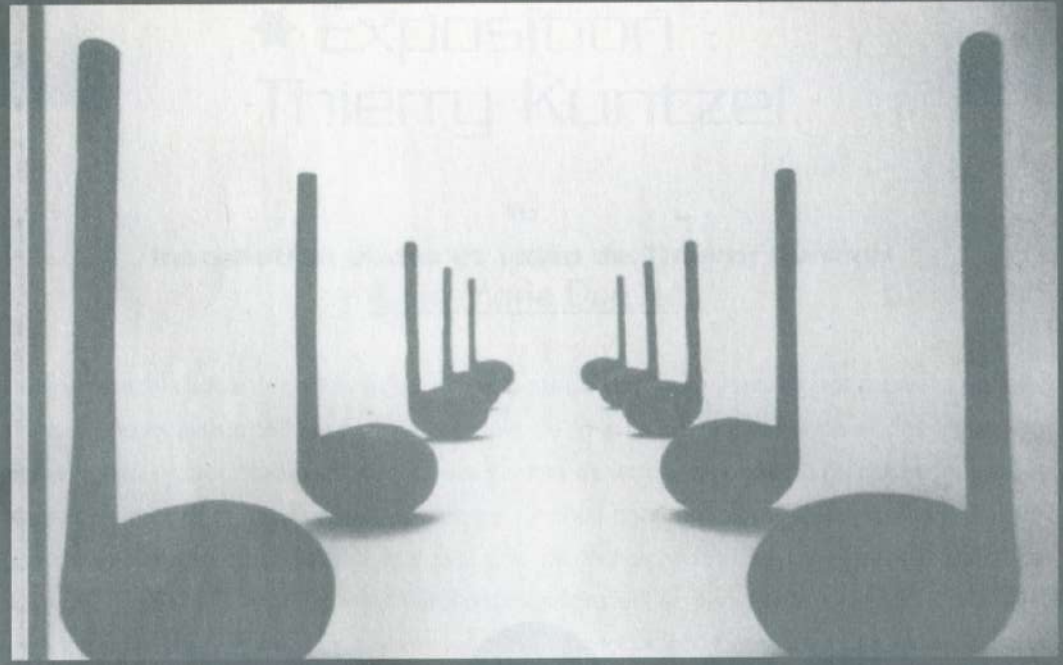
La simplicité la plus absolue inspire également le dernier clip (au moment où j'écris, début janvier) de Florence et Olivier. Et là, sans aucune technique d'animation, mais sans doute grâce au travail de dépouillement de l'animation qu'ils ont derrière eux, ils ont réalisé un chef

d'oeuvre d'émotion, d'humour et de goût. **And you got the nerve to call me coloured** : ce poème ironique, appartenant à la culture populaire du mouvement noir antiraciste, est chanté par le noir Tongue Forest, dans un décor neutre. Il fait très bien l'acteur même avec pour tout partenaire qu'un cône de papier. Lequel évoque assez vite un chapeau du Ku klux klan, mais ne s'y réduit pas. Le chapeau pointu change de couleur au fil des sarcasmes («toi, quand tu es malade tu es jaune, quand tu as peur tu es vert, quand tu as honte tu rougis, quand tu es mort... etc.) et de fonction : visage, pot de fleurs... L'être humain dans son plus simple appareil. L'Autre on ne peut plus basiquement autre. Corps et anticorps : à chacun sa logique. Mais dans un accord parfait. La progression des métamorphoses est imparable. Aucune redondance d'emploi. A chaque vers, une nouvelle évidence surgit.

Olivier Kuntzel et Florence Deygas n'ont pas fini de nous surprendre. Ils débordent de projets, dont un en particulier pourrait bien les conduire aux portes d'Hollywood. En attendant, c'est une longue histoire qu'ils aimeraient créer avec les chats-lampes qu'Olivier à construits. En fer et en os, il y en a déjà trois. Sur le papier, ils sont cent vingt. Cent vingt poses du corps (assis, élancé, debout, accroupi) capables en s'enchaînant, dans tel ou tel ordre, de reproduire n'importe quelle féline action, n'importe quel sentiment chatounesque. Mais ils resteront avant tout des lampes, des objets créés pour éclairer. Sauf qu'ils s'éclaireront les uns les autres. Insistance, une fois de plus, sur la lumière réelle. Comme les objets, les animaux, la lumière pour Deygas et Kuntzel a une âme.
C'est pourquoi ils aiment se dire, plutôt que cinéastes d'animation tout simplement *animistes*.

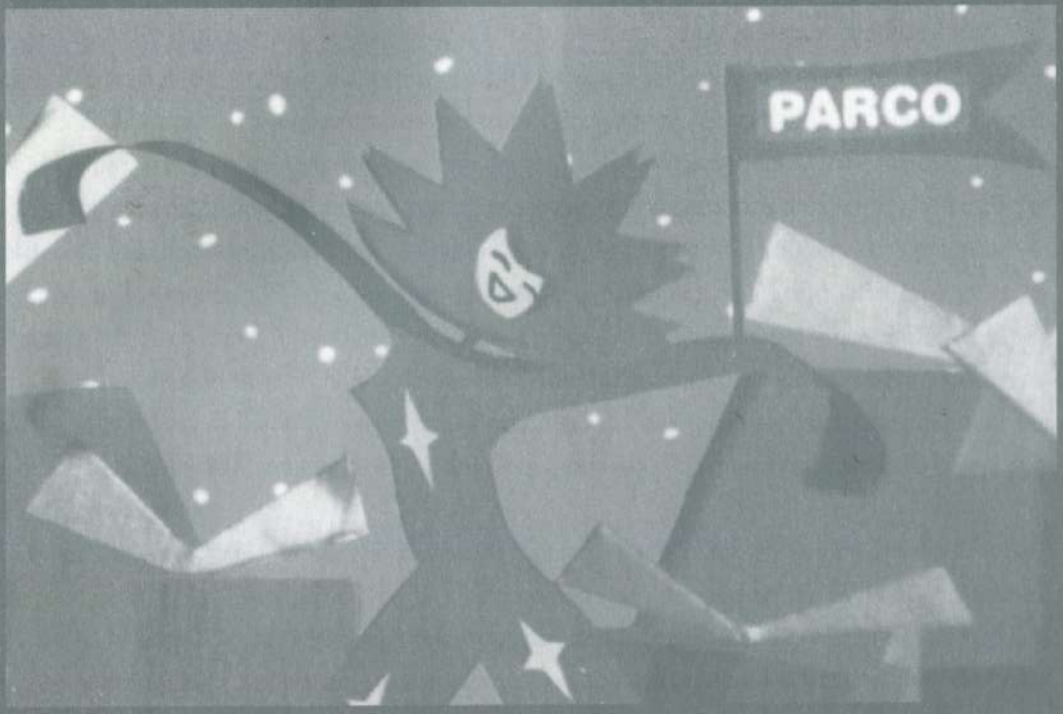


Crédit Agricole la partition, publicité, 1992



Crédit Agricole la partition, publicité, 1995

Parco, publicité, 1995







✸ Exposition : Thierry Kuntzel



Tu

Installation photo et vidéo de Thierry Kuntzel

Anne Marie Duguet

Thierry Kuntzel distille à petites doses dans le temps, par fragments et par reprises, les éléments d'une oeuvre dont l'économie est celle de la plus petite différence et des limites du mouvements. Accrochées en demi-cercle sur le mur de la tour du château de Rochechouart, à hauteur du regard et régulièrement espacées, les huit photographies de **Tu**, celles d'un garçon de sept ou huit ans, s'achèvent par une projection vidéo, tel un neuvième point de suspension. Le neuf images ont les mêmes dimensions et l'éclairage est conçu pour produire une homogénéisation maximale entre les photos et la vidéo. C'est de la réussite de cette assimilation relative que peut naître la surprise du mouvement. Excentrée à une extrémité de la série, l'image vidéo ne se remarque pas nécessairement d'emblée.

Les photos noir et blanc, mais dont la teinte légèrement sépia connote un temps passé, appartiennent à la même série. L'enfant est saisi dans une suite de poses convenues, dans le style du studio Harcourt de l'époque. C'est à l'animation, la réanimation faudrait-il dire, de cette succession de mouvements arrêtés, dont l'ordre est réinventé par l'artiste, que procède la vidéo. Du premier au dernier, les portraits s'enchaînent, en boucle, sans ruptures, très étrangement impossibles à isoler. Car il ne s'agit pas de simples fondus. La technique utilisée ici est celle du morphing qui permet par un ensemble d'interpolations entre chaque image de produire une transformation imperceptible, une métamorphose fluide, rendant invisible le procès de la transition. Ce mouvement artificiel d'une situation qui l'est tout autant est ainsi instauré, façonné dans la matière même des images. Il accomplit des expressions en puissance dans chaque portrait, il en génère de façon inattendue. Les mythes de l'innocence et de l'insouciance de l'enfance ne résistent pas alors à l'avènement d'un sourire curieux, au passage d'un rire franc à un regard soudain inquiétant que l'on croyait candide. Le bel enfant n'est pas, n'est plus.

Si la tension entre le mouvement et la stase, est au coeur de toute l'oeuvre de Thierry Kuntzel, ce n'est pas ici par l'espacement ou le ralentissement extrême que se révèle une autre scène, c'est par le procès d'une re-liaison, la production des intermédiaires, la tentative de réduire les manques à partir des traces, de ces indices que sont les photos. Il n'y a plus de vide entre

les images mais une incroyable épaisseur d'expression, de nuances d'attitudes où le non-dit peut enfin sourdre, où le tu précisément se proclame.

Animation des clichés par le traitement électronique certes, mais il suffit de parcourir mentalement la série en sens inverse, de droite à gauche, pour avoir le sentiment opposé d'une décomposition du mouvement par les photos, interpréter cette suite comme autant d'arrêts sur l'image électronique.

Si **Tu** est la première oeuvre où Thierry Kuntzel s'expose de face, de front, au regard du spectateur, c'est parce qu'il s'agit de photos du passé. Son image dans ses autres réalisations est rarement identifiable, une ombre, un profil, un dos, toujours en perte, figure grignotée par la couleur, soufflée par la lumière, méconnue. Le titre de l'oeuvre introduit à ces multiples enjeux : adresse de l'artiste à lui-même qu'il peut exposer comme un autre, secret terrible à peine percé, délivré par l'imagination des interstices, meurtre de l'enfant dans les clichés de la représentation. Et quand parfois le son des corneilles à l'extérieur venait y troubler le silence de la tour de Rochechouart, un léger frisson pouvait saisir le visiteur. Car c'est bien quelque chose de tragique que cette chirurgie électronique de la réanimation dévoile impitoyablement.

«Saura-t-on que ce que je fais n'est absolument pas charmant, que l'esthétique n'est que la face visible d'une terreur secrète ?»
Thierry Kuntzel

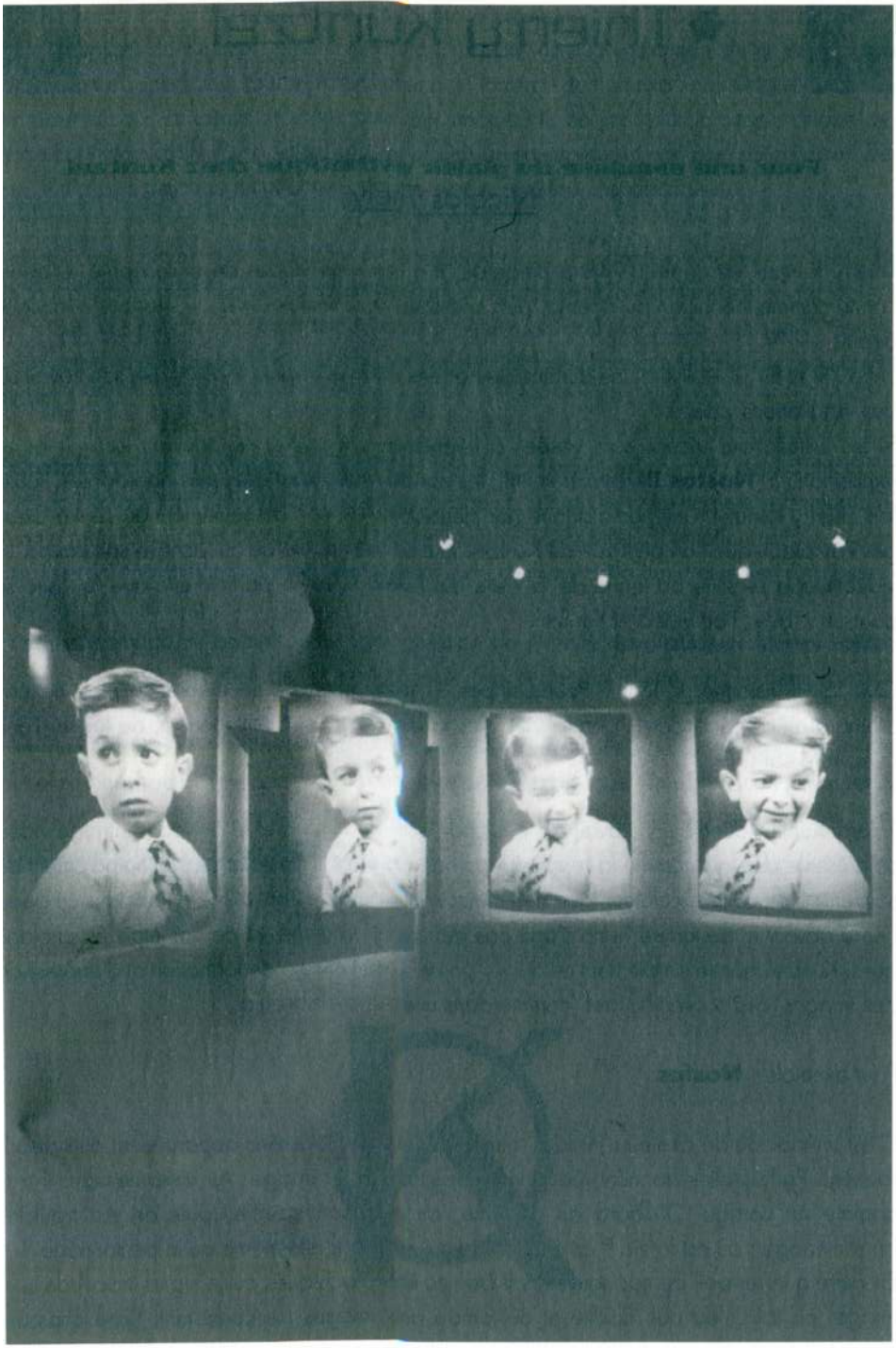


Tu

Installation photo et vidéo de Thierry Kuntzel

Production : Musée de Rochechouart, Limousin, 1994

Huit photographies d'identité d'un jeune enfant, d'une même série, agrandies démesurément, sont fixées en séquence sur un mur circulaire avec une neuvième et dernière vue de même taille, qui met en mouvement les portraits précédents (traitement en morphing).



Tu, installation, 1994



✸ Thierry Kuntzel



Pour une esquisse du plaisir esthétique chez Kuntzel

Nicolas Thély

Thierry Kuntzel est né en 1948 à Bergerac. Il a suivi des études de philosophie. D'abord connu comme théoricien du cinéma, puis chercheur à l'INA (ex ORTF), il s'est mis à la vidéo depuis 1979.
Entre 79 et 81, il réalisera une dizaine de bandes vidéo et depuis 1984 il axe son travail sur des installations vidéos.
Si les installations vidéos sont vouées à l'éphémère, le public ne pouvant les voir qu'en exposition (cf. **Nostos III** dernièrement), les bandes vidéo sont elles plus abordables. Toutefois Thierry Kuntzel n'est pas distribué par Heure Exquise! et c'est seulement au centre Georges Pompidou que l'on peut voir du Kuntzel. Et c'est sans doute ce qui achève son travail. La vidéothèque se situe au terme de la visite du musée. C'est à partir d'elle que la visite se poursuit... avec l'art vidéo et Kuntzel.

Que faut-il visionner ? Tout ? Pourquoi pas ... mais qu'on ne se méprenne pas, ne pas craindre d'être déconcerté. Une fois de plus la règle d'or est d'être patient, de laisser venir l'oeuvre à soi...

Thierry Kuntzel oriente son travail sur le rapport entre la caméra et le cerveau. L'image vidéo se présente dès lors comme la représentation de nos états d'âmes et plus principalement du souvenir. Il place le spectateur face à la mémoire. Lui ouvre les entrailles. Mais dans ce geste rien d'obscur ni de torturé, il ne s'agit pas de faire un écorché vif de nos états psychologiques. Kuntzel montre simplement ce qui s'y passe. C'est le lieux de formation et d'impression des images, des souvenirs, bref comme dans une camera obscura.

Pour exemple : **Nostos**.

C'est un tableau de plusieurs images, muet, où des traces bleutées apparaissent puis disparaissent. Parfois elles donnent réellement naissance à une image. Au visionnement, il y a comme un vertige. D'abord on est ému, on perd son souffle, puis on est troublé, on s'interroge : où est la vie ? est-ce l'image qui existe par elle-même ou le personnage ?
En outre que reste-t-il de nos souvenirs ? De nos états psychiques où le signe (trace) devient image, où tout n'est que fluidité et où jamais deux images ne coexistent, l'une chassant toujours l'autre.

Le principe de la caméra obscura est sans doute le premier principe que l'on peut reconnaître dans le travail de Kuntzel. Indéniablement il semble être son leitmotiv. A la fois pour la satisfaction du spectateur (qui se retrouve) et pour la force de l'oeuvre : nos états d'âmes sont représentés sous un angle différent, celui des images. Ils ne sont plus la simple affaire des mots. Et si mélancolie il y a, alors elle est affaire du spectateur et non plus du créateur. Dès lors, il n'a plus de choc émotionnel, mais le simple plaisir d'une découverte.

Tout se passe comme si on était dans un rêve électronique. Pourtant on s'étonne de l'absence de tout discours symbolique. Le travail de Thierry Kuntzel semble désinvesti de mythologie. Il n'y a que le signe rien qu'un signal électrique bleuté sur fond noir. Cela ouvre une nouvelle perspective, laisse place à un nouveau sentiment esthétique, sans doute celui du beau cathodique.

Echolalia par delà l'allusion psychiatrique - où une personne est une puis deux, tantôt d'un coté de l'écran, tantôt de l'autre - illustre ce sentiment. L'écran se pose comme le fronton d'un temple grec. Les signes deviennent formes et les formes silhouettes. L'émotion est à son comble. L'écran s'est métamorphosé en bas relief cathodique. A cela il n'y plus rien à rajouter.

Et s'il est question de beauté, il est aussi question de sérénité. Les vidéos de Thierry Kuntzel sont avant tout de l'ordre de la méditation et pas seulement d'une simple démonstration théorique.
Bien que les procédés techniques soient par eux-mêmes agressifs (une image en chassant une autre en une fraction de seconde, procédé exploité par Klaus Vom Bruch pour illustrer la violence). Jamais le spectateur ne sera pris à parti, toujours il se laissera aller vers les rêves cathodiques de Kuntzel ou ses propres rêves.





✸ Exposition : Marina Grzinic et Aina Smid



The Butterfly Effect of Geography (L'effet Papillon de la Géographie)
Marina Grzinic et Aina Smid
installation vidéo coproduction Marina Grzinic / Aina Smid / Vidéoformes 1996

L'installation comprend : une «carte» du monde, des magnétoscopes VHS et des moniteurs, un tableau noir, des morceaux de craie, des extraits sonores et visuels de **Luna 10** et de **The Butterfly Story I et II**.

La «carte» du monde est un modèle peint d'une vieille radio. Des histoires inconnues sur les villes Belgrade, Sarajevo, Ljubljana et Beijing sont captées, non pas montrant du doigt la carte, mais, comme dans les années 50, à travers des stations radio ici simulées.

La télévision et la radio sont les nouvelles cartes du monde, celles - les véritables - qui nous font coder et décoder l'histoire de nos corps et la géographie de nos pensées.

L'installation veut simuler l'intérieur d'une carte du monde d'école, à travers le modèle d'une vielle radio qui transmet des histoires inconnues sur ces villes qui ont été le théâtre de la guerre dans l'ex-Yougoslavie.

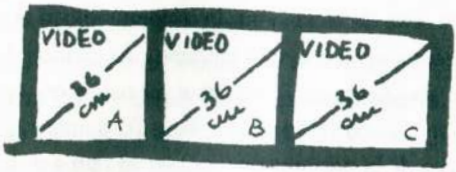
Une sorte de nouvelle géographie remplie de faits, émotions, sens et histoires. C'est aussi un hommage à Beuys et à ses tableaux noirs qui fonctionnent maintenant comme un non-fétiche qui veut constamment effacer le mur/carte d'informations et d'erreurs.



210 cm

Radio instalacija

324 cm



A = Sarajevo
B = Ljubljana
C = Beijing (Peking)

GRŽINIČ•ŠMID installation model '96 drawing by VARL-SIMON



✸ Exposition : Jean-Louis Boissier



Figures de l'écran interactif

Jean-Louis Boissier

1. Globus oculi

Le programme numérique interactif **Globus oculi** (1992) aborde sur un ton léger la question sérieuse des fondements littéraires, historiques, psychologiques et psychanalytiques des hypermédias. Il se veut à la fois un essai sur l'interactivité, un manuel élémentaire d'initiation à son écriture, et un prototype dans ce nouveau médium artistique. Le programme s'ouvre par un simple menu comportant dix titres : **L'œil** ; **Les chatouilles** ; **Le doigt** ; **La bobine** ; **Le lacet** ; **Le détail** ; **Le bambou** ; **La baigneuse** ; **L'Annonciation** ; **L'autoportrait**. Je lui attribue une fonction pseudo-didactique, en référence à Brecht, mais aussi à la **Machine pseudo-didactique** (1961-1963) de Piotr Kowalski [1]. En mettant en relation de façon pédagogique les images et les mots, ce nouvel «album interactif» se situe peut-être dans une tradition qui passe par l'**Orbis pictus** de Comenius [2] et l' **Imprimerie à l'école** de Célestin Freinet. À la manière des livres de lecture, le texte est composé en noir sur blanc en caractère Bodoni, les lettres et les mots rouges étant actifs.

Globus oculi décline, avec cette série de séquences, la relation logique et ambiguë qui se joue entre le regard et le toucher, entre le visible et le tangible : la rotation de la sphère qui permet le déplacement du curseur sur l'écran de l'ordinateur est assimilée au mouvement du globe oculaire. C'est le seul moyen d'action disponible. Avec l'ordinateur et ses langages, l'essentiel de la relation est de l'ordre de la désignation. L'entrée en scène du doigt qui montre n'est pas indifférente si l'on veut bien voir le pointage du doigt comme élément premier de l'interaction. C'est la commande digitale, en français, mais aussi en anglais, puisque, dans un troublant transfert linguistique — on compte sur ses doigts —, on passe du doigt au chiffre. Il est vrai que la désignation est, en informatique, codée, littéralement chiffrée. Ce doigt présente la relation minimale, le modèle premier de l'interface «homme-machine», de la désignation concrète et conceptuelle, autant que de la validation en retour.

Le propos premier est en effet celui des divers registres de la désignation, qu'elle soit le fait de l'indice — ou de l'index —, du doigt qui montre ou du regard qui fixe, ou encore des mots. Les thèmes sous-jacents sont ceux de l'apprentissage, de la découverte du monde, de la relation mère-enfant, de l'enfance d'un art. Cette métaphore se construit par le croisement d'images et de sons saisis sur le réel, de textes, d'un logiciel et d'une interface minimalistes. Le désir de voir est ici simulé et nécessairement déçu. Mais cette déception devrait se com-

penser par le plaisir du geste d'accès répété aux images et de déclenchement de leurs bifurcations internes, par l'acte de possession des images comme fétiches; ou peut-être encore par la constitution du geste lui-même en image, comme dans le Fort-Da freudien.
Dans **La bobine**, le Fort-Da est illustré, de façon volontairement naïve, par le jeu d'un diptyque vertical. Les images du haut voient la main du bébé se saisir de la ficelle et la tirer hors du champ; les images du bas voient apparaître et disparaître la bobine. Le lecteur n'a qu'à passer d'une image à l'autre pour relancer la scène. Le raccord entre ces images, comme dans tous les tableaux de **Globus oculi** est à la fois vrai et faux. S'il se réalise ici, c'est par la ficelle qui se tend. Les animations se font avec un minimum d'images. Cependant, la scène se renouvelle continuellement, car le programme tire, littéralement, au hasard, les suites constitutives de photogrammes. Chaque état, initial ou final, est ponctué, dans une traduction française libre, par les mêmes cris : «L'est là !»; «L'est parti !». Le geste compulsif, la scansion en va-et-vient, se trouvent en quelque sorte vérifiés par leur transfert dans les comportements que j'ai observés : la plupart des lecteurs appellent cinq, dix, vingt fois cette navette, jusqu'à s'imprégner de sa ritournelle.

Je reprends ce modèle psychanalytique, ce jeu si souvent cité comme «tentative de maîtrise symbolique de l'absence et de son objet [3]», parce qu'il est « quelque chose dont, finalement, [on] va faire une image [4]». Il pourrait fort bien constituer un paradigme du dispositif interactif. «L'enfant accoste des Univers de possible inédits, aux retombées virtuelles incalculables.» Je me range à cette interprétation qu'en donne Félix Guattari [5]. Il critique à la fois Freud qui «rend ce jeu tributaire d'une pulsion de mort» et Lacan qui en fait, dans le langage, une «structure [qui] précède et enveloppe la machine dans une opération qui la dépouille de tous ses caractères autopoïétiques et créatifs.»
Le lacet inaugure une recherche que j'ai prolongée, en 1993, dans le programme inspiré des **Confessions** de Rousseau, **Flora petrinsularis.** Rousseau, dans l'**Émile**, préconise l'allaitement maternel par les mères (de l'aristocratie), et inscrit ce vœu dans l'offrande à ses jeunes amies du Val de Travers [6] de lacets qu'il a lui-même tissés. Je mets en jeu le déshabillage que permet un tel lacet. Il y a d'abord, en deux images frontales accolées, une poitrine enserrée dans un bustier rouge. En pointant la ganse blanche, l'un des seins se dénude et s'isole. Si on le touche de la flèche — du regard — il tourne jusqu'à apparaître de profil, puis, très vite, le vide face à lui est occupé par le bébé qui s'en empare pour le téter. Ce mouvement de succion bruyant ne s'arrêtera que si l'on sait attendre et renoncer à «toucher» les images. Ici, désigner c'est toucher, c'est agir. En écho au Fort-Da, que l'on peut voir comme le passage de la planéité des premières relations mère-enfant à la profondeur de l'espace nécessaire à une vie autonome [7], le lacet à tirer incite à surmonter de légers interdits érotiques. Mais ce déclic interactif n'ouvre sur aucune liberté interprétative : la place est prise par avance — par programmation — par le bébé, légitime bénéficiaire du sein donné.
Le détail présente des couples d'images, des gros plans d'une personne, adulte ou enfant,

présentant un détail gênant, terriblement voyant et pourtant porté à son insu : une étiquette de vêtement dépassant dans le cou; une miette au coin de la bouche; une trace de rouge à lèvres; un boutonnage décalé, etc. Il suffit de pointer ce *punctum* — cette tache aveugle, ou qui aveugle — pour que tout rentre dans l'ordre et que l'on puisse regarder vraiment, vérifier que les images associées sont identiques. La question de l'image comme lieu de signes est incontestablement relancée par l'image interactive. Je tente, avec **Globus oculi** de lui trouver les réponses les plus évidentes. Il y a, dans l'image, des zones sensibles, simplement parce qu'elles traduisent analogiquement une réalité sensible. C'est le rôle, ironiquement démonstratif, des «chatouilles» : en touchant certains points de ces images d'enfants, on déclenche l'animation sonore de leurs rires. Les points sensibles aux chatouilles enfantines «n'existent qu'en tant que savoir partagé et requièrent la reconnaissance active de l'autre [8]» : voilà une autre métaphore pertinente pour nos futures productions interactives.

D'après la peinture-écriture chinoise, c'est en explorant l'apparence de la nature qu'on isole les caractères lisibles qu'elle recèle. Dans **Le bambou**, les caractères s'inscrivent à l'encre, trait à trait, par le geste d'une véritable calligraphie, en même temps qu'ils sont prononcés. Le caractère est, dans la tradition philosophique chinoise antique «sophistique», assimilé à un doigt. Selon Kong Souen Long (**Royaumes Combattants**) et son texte **Sur le doigt et l'objet** [9] «tout objet est un doigt, mais le doigt n'est pas le doigt» : la langue est une désignation du réel, le doigt — et tout objet — peut être à la fois désignant et désigné, dans un rapport d'indication plus que de ressemblance. «Les caractères sont non seulement des désignations d'objets, mais des désignations de désignations, c'est-à-dire des dessins de gestes. [10]». La séquence **Le doigt** s'en inspire, où chaque image d'un enfant montrant du doigt — appelée par un mouvement du curseur sur l'écran —, appelle à son tour l'image d'un fragment du corps de sa mère, y compris son doigt.

Avec ce cursus en dix tableaux, j'imagine un passage de l'école maternelle à l'école des Beaux-Arts. Du thème classique de l'interaction interne, gestuelle et langagière, que peut exposer une Annonciation, je retiens notamment le partage irréductible entre les espaces, celui de la Vierge, celui de l'Ange, et un récit qui, bien que construit sur une série de questions et de réponses, existe hors de toute chronologie [11] : le tableau se forme par l'apparition et l'adjonction aléatoires de deux gestes des personnages émergeant d'un fond marbré, occupant alternativement le haut et le bas de l'écran. Les sons attachés à ces images, froissements de soie et souffles, se combinent eux-mêmes en diptyques.

Pour **La baigneuse**, au contraire, le désir de voir est canalisé dans le choix de l'un des quatre points de vue convergents vers le ventre du modèle, mais suppose une dépense de temps qui conduit à une fin. Le regard médusé ne peut retenir que des images fixes d'une «histoire» toujours la même, notée en une «phrase» de bruits. J'ai cru repérer chez Pierre Bonnard, peintre mais aussi photographe, une telle pulsion scopique qui se traduit par un

déplacement du point de vue, et la tension des limites imposées à cette vision dans le moment du tableau.

Sur l'écran interactif, une image peut être prise, tour à tour, comme territoire ou comme carte. Revenant sur la figure de la bille que le manipulateur a sous la main dans l'installation, **L'autoportrait** présente, côte à côte, deux fois la même image de cette bille. L'image de droite est «insensible» mais elle voit apparaître des doigts qui font tourner la bille lorsque le curseur désigne, sur l'image de gauche, la zone correspondante. À la relation triangulaire de **L'œil** (l'œil du lecteur, sa main sur la bille, le curseur sur l'image de l'œil dans l'écran) répond une nouveau triangle dont l'œil est cette fois l'observateur extérieur et synchrone : la bille manipulée, le curseur sur l'image de la bille, l'image de la bille manipulée.

2. Saisir

C'est probablement l'idée d'une liaison de la notion d'interactivité à celle de saisie, qui m'a incité à regarder prioritairement l'ordinateur dans sa dimension interactive. L'interactivité foncière de cette machine, pour ses utilisateurs, pouvait être maintenue dans ses produits. Schématiquement, les entités travaillées par l'informatique pouvaient rester ouvertes malgré la césure du passage de leur production à leur réception. Ou bien encore, et j'aime parler aujourd'hui en ces termes, la machine reste la même, qui voit le travail de l'auteur et de ses lecteurs, qui partage l'exercice de ses utilisateurs. Or cette interactivité maintenue n'a d'abord été effective, ou accessible, que pour la distribution, l'ordination d'informations — objets, images, sons, textes — qui n'étaient pas, ou n'étaient plus, des objets numériques interactifs. Ces entités pouvaient rester sous forme analogique, ou bien avoir subi une numérisation, un traitement numérique, ou encore être le résultat de calculs logiques, d'opérations de synthèse, mais elles n'étaient plus transformables au stade de leur consultation. L'accroissement considérable de la puissance et de la rapidité des ordinateurs a, depuis, largement comblé cet écart.

Il m'importe que l'interactivité numérique puisse traiter des images, visuelles et sonores, somme toute traditionnelles. Mais je tiens à ce que ces images soient conçues et produites dans la perspective de leur édition interactive, de leur exposition dans l'ordinateur lui-même. Et c'est précisément ici qu'est apparue l'idée d'une cohérence, d'une adéquation entre la confection des images, leur organisation et leur restitution interactives. Ainsi, au geste de la saisie photographique, répondrait un autre geste, celui de l'appel des images enregistrées, de leur mise en mouvement, de leurs enchaînements et de leurs mutations, qui lui aussi serait une saisie. Le terme de saisie peut s'étendre à la consultation. C'est l'idée du *continuum* qu'assure le numérique — paradoxale si l'on ne retient que l'aspect de la discontinuité de la discrétisation — qui a d'abord retenu mon attention. La saisie qui se joue dans l'interactivité instrumentale se prolonge dans l'objet interactif ou virtuel. Que le lecteur d'un programme hypermédia puisse ainsi remonter le chemin du «preneur d'images», que l'auteur de ces prises de vues puisse

transmettre, au-delà des seules images, une part du mouvement de leur collecte, des raisons et des circonstances de leur enregistrement, cela tient non seulement de la logique d'un scénario, mais de la «mécanique» informatique, d'un logiciel. Dans la nécessaire coupure entre le moment de l'enregistrement et celui de la projection, s'interpose une continuité à la fois logique et effective, matérielle. On notera au passage que le software doit aussi être perçu dans sa matérialité.

Il est nécessaire de réfléchir aux traditions propres à chacune des composantes de ces objets qu'on appelle maintenant «multimédia», mais il faut aussi regarder ces dispositifs disparates, composites, sous l'angle de leur unité, et déclarer l'existence d'un genre esthétique autonome. Il a fallu, une fois de plus, revoir la notion d'image, l'élargir, la déplacer, et comprendre notamment que l'interactivité est entrée à l'intérieur même de l'image. J'ai avancé l'idée, lors de mes premières réalisations de vidéodisques en 1984-1986 [12], qu'une application interactive se construit sur un diagramme d'accès, de découverte, d'exploration et de modification, qui est lui-même une image, ou plus précisément une image incluse dans l'image globale, dans l'hyperimage. L'image interactive, c'est d'abord un diagramme, une structure logicielle [13]. En remarquant que l'image interactive appelle un argument, j'ai proposé qu'elle fasse l'objet d'une dramaturgie. Si elle développe une esthétique du potentiel, son argument dramatique corollaire sera l'inconnu, et paradoxalement, l'impossible.

C'est en travaillant sur ces registres que se construisent les premières figures et une écriture de l'interactivité. On notera la différenciation et l'alliance, dans les installations vidéo interactives, des deux modes d'accès à l'œuvre que sont le spectacle et la lecture. Le mode de la lecture offre au public une autonomie de décision, de parcours, d'interprétation et de prise de distance. Le spectacle est à même de fournir une exécution achevée, un temps organisé, des événements articulés. Le mouvement, ordinairement distribué par le spectacle, devient pourtant accessible dans la lecture interactive. Le feuilletage et le cours de la lecture ne contredisent pas nécessairement un mouvement propre à l'image. On envisagera une formalisation de ce feuilletage pour dégager une poétique du déclenchement et de la bifurcation. Au geste du lecteur répond un mouvement du programme, ou bien à l'inverse, on dira, en termes d'informatique, que c'est à l'ordinateur de «prendre la main».

On insiste — et je le fais moi aussi — sur la possible ou «naturelle» ouverture des travaux interactifs. Mais je suis porté à rechercher «les limites de l'interprétation [14]». Le terme de dramaturgie de l'interactivité me convient aujourd'hui encore s'il peut désigner à la fois ce qui est de l'ordre de la mise en scène et de la direction d'acteur — que je pratique par exemple dans **Flora petrinsularis** —, et de l'ordre de la «direction du spectateur» identifiée par Hitchcock. C'est l'une des grandes leçons du cinéma. Les scénarios de Fritz Lang font ainsi le partage entre «ce que le public voit et sait» et «ce qui arrive et que le public ignore» [15], alors

que Pasolini travaille à placer le spectateur en position de « directeur » imaginaire. Mais c'est Alain Resnais qui nous donne, avec **Smoking/No Smoking**, un modèle de bifurcations interactives d'autant plus réjouissant et déroutant que le soin de les réaliser toutes semble délégué aux personnages. La critique littéraire et psychanalytique s'est souvent intéressée au récit d'Henry James L'Image dans le tapis. Le secret est dans le tissu même du texte et la règle du récit est l'attente [16]. Le plaisir de la lecture tient autant à la curiosité qu'à sa déception. Le travail de part et d'autre de l'interface sur laquelle se fonde toute œuvre interactive peut se référer à de telles dualités qui, si elles attendent en effet un certain comportement — prévisible ou non — du spectateur, relèvent, en dernière analyse, sinon de l'auteur, de l'œuvre elle-même.

La notion de saisie peut être élargie, au-delà des méthodes de prise de vue et d'acquisition de données, aux principes de la consultation interactive. Les événements potentiels internes au programme procèdent, comme les images de type photographique et cinématographique, d'une opération d'acquisition de données. Les procédures interactives peuvent être regardées elles aussi comme des images, comme les indices d'attitudes et de gestes empruntés au réel et, singulièrement, à la confection du programme lui-même. Le lecteur tend à accéder, sur le registre de la simulation, au processus qui a vu l'image programmée se produire. Plus encore, si le photographique est une manière de branchement sur le réel — l'enregistrement préservant la part d'inquiétude et d'inconnu d'une relation singulière aux apparences —, l'interactivité réimporte paradoxalement dans des objets digitaux — où tout est codifié, rangé du côté de l'intelligible — un réel qui est celui du lecteur et de son contexte.

Le double caractère de pertinence et d'indétermination de la saisie l'approprie au processus interactif. La saisie est un acte constitutif décisif, pour ce qu'elle réalise de liaison essentielle avec le réel. Mais elle est aussi une dispense d'analyse, de codification et de modélisation. Elle préserve ainsi des lectures ouvertes, des saisies recommencées sur elles-mêmes. «Le signe est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe » nous dit Barthes [17]. Si une saisie de l'ordre de l'empreinte a le mérite de savoir composer avec les choses, on peut lui opposer, comme Brecht l'a fait — cité par Walter Benjamin — de la photographie, que « le simple fait de rendre la réalité n'énonce rien quant à cette réalité. [18] ». Mais on pourra accepter un tel effet tautologique dans son association à l'interactivité. On reconnaîtra dans l'interactivité comme art du «supplément» — au sens que lui attribue Rousseau, de ce qui supplée — une réponse conforme au souhait de Brecht ou Benjamin, un principe de montage, une manière de «construire quelque chose, quelque chose d'artificiel, de fabriqué.» La saisie fonctionne rétroactivement, elle est l'instrument d'une «remontée du courant» du lecteur à l'auteur. En insistant sur le *continuum* qui trouve avec le numérique son degré le plus perfectionné, sinon sa première réalisation véritable, on peut repérer une possible unification qui ferait de la saisie le dispositif d'une autonomie de l'inclusion de l'œuvre dans le réel,

du va-et-vient de la production à la réception de l'œuvre.

Dans l'exploration typologique d'une écriture des hypermédias, la notion de saisie peut jouer un rôle de critère d'ordonnancement, d'articulation ou d'unification de disciplines ordinairement et nécessairement séparées. Jean-Luc Godard a dénoncé récemment «la soupe informatique [19]», pour lui préférer ce qui a «un sens, une direction», c'est-à-dire le montage inscrit dans le défilement cinématographique. Mais l'écran de l'ordinateur peut désormais être le lieu d'un nouveau type de montage signifiant et poétique, où se confrontent et coopèrent deux types de logique et de sensitivité, celles incluses dans la virtualité de la machine et celles propres à chaque spectateur, lecteur et interprète [20].

Notes

1. Machine à mettre en évidence l'origine des formes, dans le jeu dynamique de tensions physiques. Jean-Christophe Bailly en dit : « La *Machine pseudo-didactique* est dans une situation d'ironie et de réticence envers l'art. Elle engendre, mais sans fin : elle n'aboutit à rien, ne confie rien qu'on puisse saisir, poser — ou vendre. », *Piotr Kowalski*, Hazan, Paris, 1988, p. 40.

2. Johannes Amos Komensky (Comenius), **Orbis sensualium pictus**, publié à Nuremberg en 1658.

3. Pierre Fédida, **L'Absence**, Gallimard, Paris, 1978, p. 144.

4. Georges Didi-Huberman, **La plus simple image**, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, **Destins de l'image**, Gallimard, Paris, 1991, p. 75.

5. Félix Guattari, **Chaosmose**, Galilée, Paris, 1992, pp. 104-108.

6. Jean-Jacques Rousseau, **Les Confessions, Œuvres complètes**, t. 1, La Pléiade, Gallimard, Paris.

7. Sami-Ali, **L'Espace imaginaire,** Gallimard, Paris, 1974, p. 50.

8. Adam Phillips, **L'enfant chatouillé**, **En Pays lointain**, textes de la Nouvelle revue de psychanalyse recueillis par Michel Gribinski, Gallimard, Paris, 1994, p. 277.

9. Pascal Quignard traduit le traité du **Zhi Wu** par **Sur le doigt qui montre cela,** Michel Chandeigne, Paris, 1990. Cela est préféré à objet, bien que Pascal Quignard nous rappelle « le sens romain [d'objet], où il signifiait la dénudation du sein lors de la tétée ».

10. Julia Kristeva, **Le Langage, cet inconnu** (1969), Seuil, Paris, 1981, pp. 84-85.

11. Georges Didi-Huberman, **Fra Angelico. Dissemblance et figuration**, Flammarion, Paris, 1990.
Louis Marin, **Annonciations toscanes**, **Opacité de la peinture,** Usher, 1989.

12. **Le Bus ou l'exercice de la découverte** dans Les Immatériaux, 1985; **Pékin, pour mémoire**, Biennale de Venise, 1986.

13. L'idée du diagramme est présente dans le texte de Bill Viola, **Y aura-t-il copropriété dans l'espace de données ?**, **Communication**, **Vidéo**, N° 48, dirigé par Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet, Seuil, Paris, 1988, pp. 61-74.

14. Après avoir usé de **L'Œuvre ouverte** (1962), empruntons au moins son titre à l'ouvrage de

Umberto Eco, **Les Limites de l'interprétation** (1990), Grasset, Paris, 1992.

15. Voir le tableau établi par Fritz Lang pour **Beyond a Reasonable Doubt**, dans **Fritz Lang. La mise en scène**, Cinémathèque française, Museo Nazionale del Cinema, Lindau, Turin, 1993, p. 429.

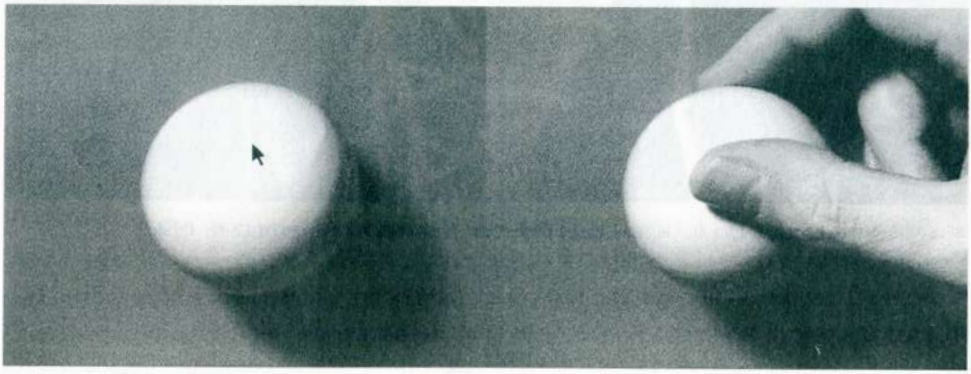
16. Bernard Pingaud, **Du secret** , **Nouvelle revue de psychanalyse**, N° 14, Gallimard, Paris, 1976, p. 248.

17. Roland Barthes, **L'Empire des signes**, Skira, Genève, 1970, p. 66. Ou, dans sa version manuscrite, p. 72 de la réédition Flammarion, Paris, 1980.

18. Walter Benjamin, **Petite histoire de la photographie**, **L'Homme, le langage, la culture**, Denoël, Paris, 1971, p. 77.

19. Jean-Michel Frodon, **Jean-Luc Godard au Musée d'Art Moderne de New-York**, *le Monde*, 10 mai 1994.

20. Ce texte est extrait de Jean-Louis Boissier, **Programmes interactifs**, CREDAC, Ivry-sur-Seine, 1995.



Globus oculi

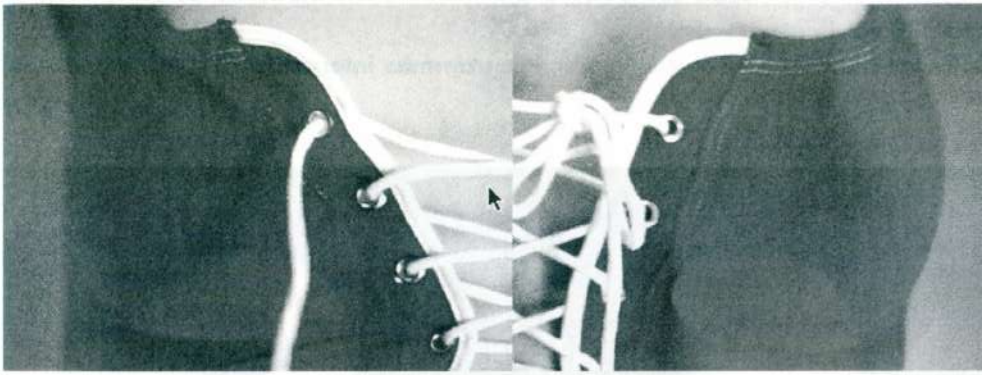
Jean-Louis Boissier - 1992.

Installation numérique interactive produite avec le concours de l'association Transports et du Laboratoire d'esthétique et technologie de l'interactivité de l'Université Paris 8.

Un essai, un manuel, sur la vue et le toucher, sur la désignation par l'œil et la main, sur l'orbe commun aux images et aux mots, sur l'écran interactif et ses figures, sur l'enfance d'un art.

Deux petites tables basses carrées, trois chaises d'école maternelle.

Sur une table, un ordinateur et son écran avec haut-parleurs. Encastrée dans l'autre table placée devant, une bille (trackball) permet de déplacer le curseur sur l'écran.



Globus Oculi, Jean-Louis Boissier, installation interactive, 1992

Is there any art on the Cd-Rom frontier ?
Y-a t-il de l'art du côté des Cd-Rom ?

Introduction à la «Galerie d'Art Cd-Rom»

Erkki Huhtamo

traduit par Simonetta Cargioli

Le Cd-Rom a désormais envahi le marché de la consommation.
Les chiffres de vente des lecteurs CD-Rom pour les ordinateurs domestiques ont progressé et leurs prix ont baissé pendant ces deux dernières années. En même temps, les lecteurs sont de plus en plus rapides et vont devenir un outil standard pour tout Power-Mac ou PC multimédia. En relation avec cela, le nombre des titres CD-Rom déjà sur le marché ou en cours en production a vite proliféré. Si saisir la production CD-Rom dans sa totalité était, en 1993, encore possible pour un observateur diligent - et stratégiquement bien placé -, il est aujourd'hui impossible à n'importe quel être humain d'avoir une expérience globale de *tout*.

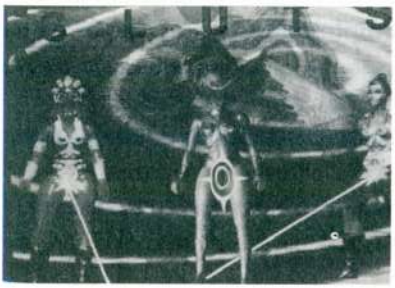
Le marché international des Cd-Rom a une orientation commerciale et corporatiste. Même s'il est encore en train de chercher ses formes, il ne prend que très peu de risques. De nombreuses productions, quoique «innovatrices» dans leur réalisation, entrent facilement dans des catégories qui ont été transposées des domaines établis de l'édition du livre ou des mass media (film, télévision), ou sont directement liées à des genres interactifs populaires, comme les jeux vidéo. Cette situation est, naturellement, habituelle quand un nouvel outil cherche sa place et ses formes dans le marché, mais elle n'a aucune nécessité d'être.

Il existe, néanmoins, déjà des travaux innovants qui poussent les limites du médium et qui ne se conforment pas à des formules préexistantes. Certains projets de CD-Rom édités par la compagnie pionnière Voyager, tels que la versions interactive des livres très personnels d'Art Spiegelman sur les mémoires de l'holocauste, **The Complete Maus**, et l'excentrique «film interactif» de The Residents, **The Freak Show**, réalisé par Jim Ludtke, en sont la preuve évidente.
Plus récemment, Voyager a publié un double CD-Rom contenant les résultats de la compétition **New Voices, New Visions**, organisée en collaboration avec le magazine Wired à Interval Research en 1994. Même si la qualité des travaux de l'anthologie est très inégale, il n'y aucun doute par rapport à l'excitation et à la joie de la découverte offertes par le nouveau médium.

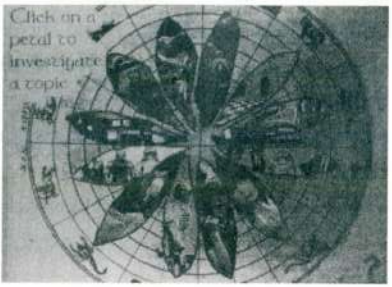
Les artistes indépendants entrent aujourd'hui dans le territoire des CD-Roms. Comme nous pouvons facilement l'imaginer, ils proviennent de domaines très différents : plasticiens, «computer artists», «graphic designers», photographes, compositeurs, écrivains, artistes vidéo, "computer nerds". Les défis auxquels ces pionniers font face sont nombreux. Ils doivent trouver des solutions non seulement aux questions techniques et esthétiques, mais aussi aux problèmes concernant la production, la distribution, l'exposition. L'«art CD-Rom» devrait-il commencer à frapper aux portes de l'industrie corporative pour la production, ou devrait-il rester délibérément une industrie «familiale» ? Devrait-il s'aligner sur le monde traditionnel de l'art, ou chercher son identité ailleurs, dans le territoire en expansion de la technoculture ?
Et d'autres questions encore : les CD-Rom artistiques devraient-ils être distribués par les mêmes canaux que les jeux et l'«edutainment», par exemple, ou faudrait-il créer d'autres canaux de distribution ? Ces travaux doivent-il être conçus comme des objets de consommation de masse, ou plutôt comme des pièces de collection, rares et chères ? Doivent-ils s'adresser à un public familial ou beaucoup plus large ? Et, plus important encore : qu'est-ce , enfin, que l'«Art CD-Rom» ?

Les travaux d'artiste montrés dans la «CD-Rom Art Gallery» fournissent quelques premières explorations, quelques réponses possibles à ces questions. Ils n'apportent, cependant, aucune conclusion. Dans le cas du CD-Rom comme médium, la recherche vient juste de commencer. Cette recherche concerne soit les «traits distinctifs esthétiques» du médium et la place des CD-Rom dans le panorama de la culture médiatique des années 90. Une chose est sûre : l'énorme enthousiasme soulevé par ces petits disques optiques. Cette atmosphère a peut-être des similitudes avec les débuts pionniers de l'art vidéo, dans les années 60 et 70.

All new gen. VNS Matrix.
Australie. 1994



She loves it, she loves it not.
women and technology.
Christine Tamblyn. USA. 1993



CD-Rom art gallery

présenté par Erkki Huhtamo

(plate-forme : Macintosh)

traduit par Simonetta Cargioli

[All New Gen,]

par VNS Matrix. Produit par VNS Matrix. Australie 1994.

Un CD-Rom cyber-féminist, ou un «game-girl» - une déconstruction ironique d'un jeu vidéo, basé sur la quête du protagoniste, All New Gen, pour détruire les banques de données de Big Daddy Mainframe, jetant les germes d'un nouveau désordre mondial. Ce travail fait preuve de beaucoup d'ironie et d'humour pour révéler les préjugés générés et «installés» dans le «disque dur» de la culture des ordinateurs et de ses produits, et réécrit les codes pour d'autres utopies possibles. Le cyberféminisme est un vecteur radical se reproduisant dans l'espace spiralé, perturbant le techno-discours qui a sa genèse dans le secteur militaire et industriel (... Big Daddy Mainframe).

[An Anecdoted Archive from the Cold War,]

par George Legrady. Produit par George Legrady. USA. 1994.

«Ce CD-Rom est un récit autobiographique non-linéaire utilisant du matériel personnel et du matériel officiel du parti communiste dans l'Europe de l'est au début des années 50 ; cette matière est faite de films maison, de vidéos sur les lieux et les événements marquant l'histoire de l'Europe de l'Est, d'objets, de livres, de documents familiaux, de documents de propagande socialiste, d'argent, d'enregistrements sonores, de reportages, de papiers d'identité ... Tout cela, sous la forme de plus de 60 histoires, a été disposé thématiquement dans 8 «chambres» superposées au plancher réel du premier musée du Mouvement des Ouvriers (Propaganda) de Budapest. **The Anedocted Archive** reflète mon histoire personnelle en relation avec le Guerre Froide. Né en 1950 à Budapest à la fin de l'ère de Staline, je suis parti avec ma famille vers l'ouest pendant la révolution hongroise de 1956.»

[BAR-MIN-SKI : Consumer Product,]

par Bill Barminski, Webster Levin et Jerry Hesketh.

Produit par De-Lux'O Consumer Productions. USA. 1994.

Ce CD-Rom est un voyage interactif dans l'étrange monde de l'artiste plasticien Bill Barminski, d'Austin, Texas. Sous la forme d'un centre commercial interactif, le CD-Rom présente les différents «produits» artistiques que Barminki a créés au fil des années pour rendre honneur au capitalisme américain, à sa façon personnelle, influencée par le mouvement punk. Le matériel est riche, et inclut différents types d'images et des surprises inattendues. L'organisation du CD-Rom est délibérément désordonnée et hilarante. Le travail contient aussi le fameux et très

critiqué **Tex Hitler**, la bande dessinée réalisée par Barminski, accompagnée d'un essai de Greil Marcus et d'une documentation sur la polémique que le projet souleva au Texas.

[Biomorph Encyclopedia. Muybridge,]

par Nobuhiro Shibayama. produit par N. 4 Dimension. Japon. 1994.

C'est une combinaison, surréaliste, étrange et poétique des séries chronophotographiques d'Eadweard Muybridge et d'un manuscrit médiéval. L'utilisateur crée différentes boucles animées sur les «pages du livre». Les expériences de Shibayama sur le morphing ont revêtu les analyses de Muybridge d'une sensualité bergsonienne, les enveloppant dans un flux continuel, un monde en pulsation. L'effet est très différent de l'animation cinématographique. Le temps est le même, alors qu'un espace différent est regagné. Un espace fluide. Erotique et intense, non extensible, c'est l'espace et le temps à la fois. « (David d'Heilly).

[Cyberflesh Girlmonster,]

par Linda Dement. Produit par Linda Dement. Australie. 1995.

Une représentation macabre et comique de la féminité monstrueuse. Des parties du corps, données et rassemblées pendant la Semaine des Artistes, à Adelaide Festival 94, ont été utilisées pour construire un travail interactif sur ordinateur. Environ 30 femmes ont participé à ce projet, passant au scanner des parties choisies de leur corps et enregistrant numériquement une phrase ou un son. Des ensembles de corps ont été construits à partir des informations données. Ensuite, ils ont été animés et rendus interactifs. Quand un spectateur active un de ces monstres, les mots qui sont liés à une partie du corps peuvent être entendus ou vus, un autre monstre peut apparaître, une vidéo numérique peut démarrer, une histoire ou une information médicale sur l'état physique décrit par l'histoire peut suivre ... L'utilisateur bouge un peu en aveugle ; il n'y a aucun menu, aucune interface que l'on puisse clairement contrôler.

[Good daughter, bad daughter, good mother, bad daughter : catharsis and continuum,]

par Susan Metros. Produit par Susan Metros. USA. 1994.

Provoqué par la mort de la mère de l'artiste en 1993, ce CD-Rom explore les relations entre la mère et la fille d'une façon très personnelle et poétique. «Ce voyage interactif contient 35 années de mon journal intime, la correspondance de ma mère et la mienne, des citations rassemblées, des photos de famille et la collection de films Super8 de mon oncle, des images tournées en famille. Le «vois et sens» de l'interface est basé sur la calligraphie actuelle de mon journal et de mes textes». (Susan Metros)

[Meet the Media Band,]

par Media Band. Produit par Canter Technology. USA. 1994.

La première production de Media Band est une libre combinaison de plusieurs talents de

l'audiovisuel : Marc Canter, Jim Collins, Stuart Sharpe, Kelley Gabriel, Chris Watkins, John Sanborn, Mark Shepherd, Allison Prince et Michael Kaplan. Le CD-Rom contient deux travaux, **UnDo Me** et **House Jam**, enveloppés dans un «Aether Rave». Ces deux parties peuvent être plutôt considérées comme des vidéos musicales expérimentales (ou pièces vidéo-musicales), de libres explorations formelles des possibilités encore inexplorées du multimédia. Avec plusieurs étourdissantes (audio)visions et d'étonnantes interfaces, le CD-Rom peut être apprécié comme un défi au genre «effet spécial vidéo art» des années 80 (personnifié par la présence de John Sanborn). S'agit-il ici d'un signe *réel* de la mort imminente de l'art vidéo ?

[ScruTiny in the Great Round,]

par Tennessee Rice Dixon et Jim Gasperini. Musique de Charlie Morrow. Produit par ScruTiny Associates/Cassiope Media. USA 1995.

Un travail artistique multimedia, qui intègre des oeuvres d'art originales, des éléments de collage tirés de différentes époques et traditions : images fixes, vidéos et animations ; poèmes originaux et extraits de William Blake, textes de biologie, la Bhagavad-Gita ; et des sons, des voix traitées, des sons de la nature et de la musique. Une évocation du drame alchimique de la procréation. Un voyage temporel à travers une terre de chlorophylle et de sang. Une exploration des interactions entre les aspects masculins et féminins de la vie.

[She Loves it, She Loves it not : Women and Technology,]

par Christine Tamblyn. En collaboration avec Marjorie Franklin et Paul Tompkins. Produit par Christine Tamblyn. USA. 1993 (inclus dans l'anthologie «New Voices. New Visions». Voyager. 1995)

Ce travail met l'accent sur les représentations privilégiées des relations entre les femmes et la technologie, incluant des spots commerciaux qui montrent l'esclavage de la femme par rapport aux appareils domestiques ; des clips industriels qui révèlent les stéréotypes dans les lieux de travail ; et des extrait de films de science-fiction qui montrent l'invasion des corps féminins par des machines du futur. Des anedoctes autobiographiques transcrites sous forme de lettres pour le spectateur forment un collage avec ces objets culturels, pendant que des boucles de sons mécaniques créent l'ambiance. Les technologies interactives sont interrogées de façon auto-réflexive comme des épistèmes pour le «consommateur».

[Ambitious Bitch,]

par Marita Lulia. Produit par Evita. Finlande. 1996

[Special K,]

par Tatu Wolteenatho. Finlande. 1996 . Sélectionné pour le "Young talents' Pavillion au Milia. Cannes. Février 1996.

✸ Exposition : Bruno Mrozinski

Le démariage ou la démesure des petits vertueux
multimédia interactif de Bruno Mrozinski, 1996

Construite aussi à partir d'éléments autobiographiques, cette fable interactive dans laquelle vous naviguerez au gré des documents écrits, sonores, photographiques et vidéos, vous installe tour à tour dans le rôle de complice, de témoin, de voyeur de la formation d'un couple, de sa vie et juge de sa désunion. Les projets s'élaborent, les enfants naissent, l'amour disparaît, le couple se défait. Les histoires d'amour finissent mal en général. Celle-ci se termine dans la démesure des petits vertueux, les mensonges des uns, les bassesses des autres, les juges insignifiants et les verdicts péremptoires.
Mais cette histoire n'est pas objective, il s'agit seulement du point de vue du narrateur. Sa vision unilatérale de l'histoire nous conduit au travers d'éléments réels et/ou imaginaires à suivre avec certaines ambiguïtés le regard qu'il porte à son (ses) histoire(s).

L'ambiguïté du narrateur qui semble vouloir résoudre les crises de sa vie au travers de l'histoire qu'il médiatise, se donnant le rôle du naïf, de la victime, et du sage, opposé à la bassesse, la méchanceté et la bêtise. Cherchant au travers de l'évocation de son (ses) histoire(s) à réévaluer son passé, remanier les structures de sa vie, et à résoudre ses contradictions internes pour mieux promouvoir les changements dans sa relation à lui-même et au monde extérieur. La réflexion d'un homme de quarante ans sur la vie. Avec les interrogations sur le temps, passé présent et futur télescopés, sur la mort qui s'approche au travers de la perte des siens ; l'abandon de l'enfance pour une attitude plus pratique, plus réaliste, plus émotionnelle de la vie ; la modification du style de vie, le couple éclate, les enfants grandissent. Tout concourt au dépassement des conflits, entre la jeunesse et la vieillesse, entre le désir de créer et la tentation du repos, réconcilier en soi les composantes masculines et féminines, harmoniser les pulsions agressives et fusionnelles, entre compétition-maîtrise du monde extérieur et développement de la vie intérieure. Le parcours jalonné de réflexions sur des constituants de la vertu, de la Politesse qui n'en est pas encore une à l'Amour qui n'en est déjà plus une.

Notre propre ambiguïté. Celle du regardeur qui se laisse porter au gré de l'interactivité et qui projette sa propre histoire au travers de celle de l'autre. Ou celle du voyeur qui fouille les documents laissés à sa portée : éléments de procédure, enquête sociale, expertise psychologique; jugements, CV détaillé et illustré de l'auteur, lettres, photographies, messages téléphoniques, films...Prendrons-nous le temps d'analyser les écrits des uns et des autres, qu'allons-nous chercher, rechercher ? Va-t-on prendre parti ?

Mais plus encore, dans l'esprit de l'auteur, après la déstructuration, ce multimédia est au service de sa restructuration et de son équilibre. Nous ne sommes pas loin de la psychothérapie, seulement ici les réponses apportées sont différentes ; ni prostration, ni agressivité, ni fuite, mais de la créativité. Trouver aux problèmes posés des réponses encore inexistantes. Le créatif est un pessimiste actif, convaincu que rien n'est acquis à l'homme, ni sa force, ni sa faiblesse, ni son cœur. C'est celui qui en toutes circonstances, même dramatiques, est capable de percevoir les points sur lesquels il pourra appuyer les leviers adéquats pour inverser ou au moins infléchir l'évolution probablement négative de la situation. Du moins semble-t-il le croire encore.



Le démariage ou la démesure des petits vertueux. 1996



✸ Atelier de création hypertexte



CICV Centre Pierre Schaeffer Montbéliard Belfort



L'Atelier de création hypertexte réunit les essais d'auteurs curieux d'explorer cette nouvelle forme d'écriture. Ils sont présentés lors du festival «Vidéoformes» de Clermont-Ferrand du 26 mars au 13 avril sous forme d'installations.

Sur les six textes présentés, quatre ont été conçus par des auteurs ayant une certaine affinité avec la conception de l'écriture non-linéaire et la tradition de la littérature expérimentale, mais jusqu'ici étrangers à l'hypertexte contemporain ainsi qu'à la navigation par les liens HTML du World Wide Web. Cette absence de préjugés chez les artistes et les chercheurs vis-à-vis des nouvelles possibilités a permis de mettre en valeur quatre points de vue distincts sur la conception de l'hypertexte :

le point de vue d'un auteur (Marc Etc) qui met en évidence le vide de l'existence par les trous entre les mots, le silence entre les paroles, la blancheur des pages et la solitude des êtres perdus dans une logorrhée de jeux de mots, de glissements de sens, d'onomatopées et d'impasses où toutes les voix se confondent dans l'anonymat de l'annuaire téléphonique : **Les pages blanches** ; le point de vue d'un chercheur (Christiane Tantôt Carlut) qui présente ses recherches sur la perception du réel inspirées aussi bien des écrits de Witold Grombrowicz que de ses propres expériences d'enfance à travers des textes, des témoignages, des citations et une suite illogique d'images : **Une chose à la fois** ; le point de vue d'un plasticien (Jean-Michel Gautreau) qui élabore son «hypertexte-objet» à la manière de Mallarmé en soignant la mise en forme de chaque page, puis en invitant le lecteur à imprimer les traces de son parcours labyrinthique en traversant quatre-vingt-seize cases agrandies d'un tableau, autant de caractères abstraits qui prennent leur sens dans l'alchimie des noeuds : **V.I.T.R.I.O.L.** ; le point de vue d'un philosophe (Louis Ucciani) qui invite à emprunter une lecture à la fois analogique et aléatoire d'une étude entière fragmentée en seize pages, où ce n'est plus le temps mais l'espace qui structure le raisonnement, un exercice de forme sur un fond de «déjà vu» : **Pensée fantôme**. Les deux oeuvres de collaboration sont des mises en abyme de la construction hypertextuelle à la fois dans la situation des narrateurs et dans l'espace d'expression partagé, l'une théorique et l'autre fictive :
le dialogue entre Paul Soriano et Jean-Rémi Gratadour se dissimule dans un seul et unique discours anonyme qui pose la question de «qu'est-ce que réfléchir ?» par une navigation

guidée à travers les réflexions de deux hommes issus des media : **Big Browser** ; la correspondance entre Paul Alba et Faustine Ukato s'articule autour d'un album photo en noir et blanc dont chaque image est légendée de deux textes parallèles qui racontent chacun leur propre histoire : **Polar.**

The French hypertexts presented in this creative writing workshop are hypertext writing essays elaborated by writers, philosophers and artists curious about experimenting with new forms of organizing fictions and arguments. They are presented at the «Vidéoformes» video festival in Clermont-Ferrand as installations.

Paul Alba et faustine Ukato

Polar



Paul Alba et Faustine Ukato ne se sont jamais rencontrés. Le premier se trouve dans sa troisième vie sur sept, pendant que la deuxième n'en est qu'à sa deuxième sur neuf.
Pendant un an, depuis deux continents différents dans des hémisphères opposés du globe, ils ont entretenu une correspondance épistolaire en s'envoyant au début de chaque mois une même photo en noir et blanc d'un lieu anonyme et désert dont l'histoire reste à raconter.
Les écrits résultant de cet échange sont réunis dans un album photo hypertextuel jumelant deux univers : l'un (en français) fait précéder au pacifisme présent des images la cruauté passée d'un monde en guerre, pendant que l'autre (en anglais) juxtapose à l'absence visuelle la présence textuelle d'un personnage manquant.

Jean-Michel Gautreau

V.I.T.R.I.O.L.



Ce n'est pas un tatouage.
Mode d'emploi :
Règler votre fenêtre pour qu'elle corresponde à ce cadre. Il est préférable de ne pas utiliser la touche «back» de votre browser, afin de ne jamais revenir sur vos pas, mais de vous laisser perdre dans le labyrinthe jusqu'à la fin. Il est également possible d'imprimer chaque case agrandie du dessin pour reconstituer un dessin noir et blanc d'environ 105 X 70 cm, ou bien d'imprimer chaque page au fur et à mesure de votre cheminement pour les relier sous forme d'un livre personnalisé.

Christiane Tantôt Carlut

Une chose à la fois



Une chose à la fois est conçu comme une association d'informations plus ou moins malfaisantes permettant au navigateur de se perdre, volontairement ou non, parmi différentes approches de la notion de réalité. Comme dans tout labyrinthe, il est possible d'y trouver, avec un minimum de méthode et d'observation, différentes issues et même un centre, mais cette recherche ne représente finalement pas l'intérêt majeur, à moins, évidemment, d'être très curieux. En effet, il y a bien quelque chose à trouver, puisque quelque chose, quelque part, y est caché. Pour indice, ce quelque chose ressemble à de l'allégresse.

NB : Les images fixes présentées ici seront à terme remplacées par des séquences animées de quelques secondes.

Paul Soriano et Jean-Rémi Gratadour

Big browser

P.S. :

Il était temps.

HTML étant à la méditation ce que le tableur est à la comptabilité, nous allons donc tenter d'apprivoiser la pensée digressive sur le Web du CICV.

Digression selon la définition du Robert : «développement oral ou écrit qui s'écarte du sujet»... Ecartelons le sujet, ouvrons des chemins qui ne mènent nulle part, sans autre obligation que l'altitude, puisque aussi bien : «C'est le génie - non le talent ou le bon sens - qui est le mieux partagé : tout le monde n'a pas le talent de peindre, tout le monde ou presque, même un Inspecteur des finances, peut acquérir un regard de peintre sur le monde». Ne cherche pas, ô vain surfeur de l'analphanet, l'auteur de cette forte pensée : Big Browser se cite souvent lui-même, c'est ce qui donne du piment à sa conversation.

J.-R. G. : On parle beaucoup d'hypertexte, mais qu'est-ce que l'hypertexte sinon un jeu de correspondance ?

Aussi, y a-t-il un meilleur moyen pour en exploiter les ressources, pour en parler (en le mettant en abyme)

que par une correspondance ?

La forme elle-même permet de mettre en tension deux pensées. Et c'est justement de cet écart que peut naître un point de vue neuf sur le monde. Faire l'épreuve de l'alt&eacuterit&eacute n'est jamais chose &eacutevidente. Et la philosophie, depuis ses origines grecques, peut se lire comme l'histoire d'une rencontre avec ce qui est autre.

Louis Ucciani

Pensée fantôme

La pensée tient sur un impensable : pour qu'elle soit il lui faut être limitée. On peut même dire que l'histoire de la philosophie est l'histoire des efforts faits en vue de cette limite. Or si penser c'est toujours penser dans le limité, demeure la présence immense, non recensée, non recensable, puisque non pensable de l'illimité. Un texte, celui présenté à titre d'exemple, mais ne peut-on pas dire tout texte, tient de ces deux registres, ce qu'il dit et ce qu'il ne peut faire qu'occulter. C'est de cela que joue la pensée, c'est de cela que tient la littérature. L'impensé, l'impensable c'est le multiple, l'effort des philosophes pour le circonscrire, n'empêche qu'il affleure sans cesse comme la part maudite de la pensée...

Marc Etc

Les pages blanches

Les Pages blanches s'articulent autour du blanc, sorte d'isolant dans l'alignement irréfutable du linéaire. On y fait l'expérience du manque, de la solitude, de toutes les situations ou les mots ne viennent pas au rendez-vous, s'excusent du peu (ils ne pouvaient pas venir, ils étaient déjà pris par le dictionnaire, figés dans les manières apprises, ou bien ils étaient trop vieux, trop rebattus, lieux communs, asignifiants). Les mots manquent et les Pages blanches consignent ces manquements, ces états où l'absence, le trouble, la passion, la disponibilité, l'affolement, l'horreur, l'effroi, exténuent la parole, la capacité à dire, le langage.
Le texte est donné à déchiffrer en profondeur, entre les lignes, entre les blancs.
Les blancs, sortes d'enjambées graphiques de silences, constituent donc autant d'interférences de textes entre eux : si vous cliquez avec votre souris d'ordinateur sur des blancs significatifs, le texte accouche d'un soupir, d'un autre texte. La rencontre de ces textes, de ces suites de mots en réforment le sens.
Cette sorte d'inflation du silence vient en réaction à la déchirure du langage, déchirure entre les manières apprises et les territoires de sens encore à conquérir. Ces mots blancs de rage sont ceux de la colère, de l'ire entre les lignes contre l'habitude, l'immobilité.

Ironie des Pages blanches téléphoniques dont la liste des anonymes tombés dans le domaine public et rendus disponibles par l'énumération de noms propres, dresse en même temps le plus grand annuaire de la solitude jamais constitué.





✸ Exposition : Giuliana Cunéaz



Corpus in Fabula

Sabrina Zannier

traduit par Paola Licastro

Corps animés, corps palpitants, corps renfermés en de diaphanes et lactescents pétales de fleurs inanimées, autant de corps-arbre, de corps-poupée, de corps-tige.
Ames sussurées, âmes voilées mais libérées dans la symbiose éternelle d'un corps-esprit impalpable, fragile, capable de se dévoiler dans une unité de nature presque éthérée.

Les vidéo-intallations de Giuliana Cunéaz représentent au mieux ce territoire para-conceptuel et para-corporel qui connote les différentes recherches de ces années 90, dont les racines, que l'on peut trouver dans les expérimentations des années 70 – surtout dans l'art conceptuel et dans les performances – subissent d'un côté le poids d'une présence objectale, et de l'autre côté la lévitation du corps représenté dans son absence. Il s'agit d'un territoire "entre", d'une citation qui fuit la récupération tel quel, pour glisser dans une nouvelle et fascinante dimension poétique, où présence et absence paraissent jouer à cache-cache. Cunéaz suggère un microcosme en devenir, en utilisant les média contemporains – télévision, vidéo-lecteurs et magnétoscopes –, de nouveaux matériaux – plexiglas satiné et perspex – ou des matières-origines, tel que le fer et l'alabastrite. Un tel mélange d'outils disparates ne me paraît en aucune façon "excessif", mais plutôt extrêmement actuel : il ne s'agit pas de miscellanées chaotiques, mais d'une suggestive et équilibrée, même si inquiétante, cohabitation de passé, présent et allusions au futur. Ce dernier aspect n'est pas attribuable à des effets spéciaux ou à des machineries électroniques sophistiquées , qui appartiennent plutôt au royaume de la science et du spectacle. Certes, l'œuvre de Cunéaz ne manque pas de spectaculaire, mais il s'agit d'un "spectacle" fin et chuchoté, qui prend l'observateur par la main , en l'accompagnant d'un pas feutré et léger par les sentiers d'un monde en équilibre entre réalité et imagination. Ainsi l'aspect scientifique est toujours présent, donné par les images vidéo : organes humains – cerveaux, utérus, poumons, cœur – palpitent dans toute leur vitalité ouverte, mise à nu comme pour l'œil clinique du chirurgien, sans réserves, pudeurs ou craintes. Ces viscères représentent par contre un moyen, un des nombreux phonèmes (sans doute fondamental) du langage articulé de l'artiste italien.Tous seuls, ils ne font pas l'œuvre. Une œuvre qui naît de l'association ci-dessus, qui utilise une valence poétique signifiante, capable de transférer l'image scientifique et objective dans une dimension qui fuit celle post-esthétique, pour réaffirmer totalement la volonté de réacquérir le plaisir créatif et son érotisme conséquent.
Dans ce travail, où les opposés (corps-esprit, presence-absence, statique-dynamisme, science-

art) fusionnent dans le signe d'une poétique immersion-évasion, l'homme est le grand protagoniste. Dévoilé par le corps – viscères refroidis par l'image vidéo et son objectivisme déguisé d'autre que soi même – et par l'esprit, avec ses potentiels pluri-sensoriels, émotifs et émotionnels. On pourrait se demander : où localiser exactement l'identité humaine ? C'est peut-être possible de la retrouver sous les formes minimales de structures d'os, où les articulations d'alabastrite se transforment en filaments organiques ; dans les légères et veloutées **Nymphéas** en plexiglas satiné, ou dans les agaçantes images d'organes palpitant ? La réponse est justement dans la re-création du rapport homme/monde, fondé sur la symbiose entre les choses, sur la volonté de faire cohabiter le corps et l'esprit dans un tel équilibre qu'il sollicite une suggestion émotive capable de toucher le sommet d'un lyrisme enchanté. Même avec la forte présence de viscères mis à nu, il n'existe rien de cru, et n'apparaissent pas d'analogies avec la salle d'opération, mais plutôt avec les atmosphères relaxantes d'un conte de fées pour adultes.

Corpus in fabula nous en parle à partir du même titre, pour en intensifier le signifié dans une espèce d'arbre-fleur d'une inexorable floraison. Candeur et pureté, qui caressent le regard de l'observateur tout en l'invitant au contact, laissent transparaître de l'intérieur quatre point de lumière – la vidéo du visage poli d'une femme et divers viscères – pour dénoncer un conte réel qui naît de la nécessité de se regarder avec des yeux autres. Cette œuvre souligne une autre antinomie : vrai/fiction. Dans les travaux de Cunéaz on assiste au rapport entre l'intérieur du corps vrai – mais toujours reproduit, donc absent même dans sa vérité – et une corporéité objectale, qui se réfère à un végétal ou à une partie du corps humain. Dans **Corpus in fabula**, au contraire, on a un corps entier, celui d'une poupée-fantoche où il est possible de lire un vêtement ample (de mariée où d'ange?) et, dans la vidéo en haut, le visage d'un mannequin-femme qui dénonce l'identité du corps tout en affirmant sa feinte. Les téléviseurs entre les plis du vêtement, qui indiquent différents points du corps même, confèrent à la candeur du perspex des reflets forts et sanguins, projetés en surfaces par une cavité incapable de les contenir sinon en tant que projections illusoires.

Réalité et feinte, possible et illusoire persistent ainsi dans ce jeu de cache-cache qui confère à l'œuvre de Cunéaz l'allure d'un ludisme sous-tendu.



Corpus in fabula, installation vidéo, 1994



Corpus in fabula, installation vidéo, 1994



✸ Spectacle : Théâtre des Guetteurs d'ombre



Théâtre des Guetteurs d'ombre
Mariecke de Bussac

Né en mars 1995, le Théâtre des Guetteurs d'Ombre a été créé par Mariecke de Bussac pour faire un travail de recherche théâtrale. Implanté en Auvergne, s'il désire trouver les moyens d'y rester pour ses créations, il entend bien avoir un rayonnement national et international. C'est pourquoi l'équipe de créateurs qu'il réunit vient aussi bien d'Italie que d'Auvergne, de Belgique que de Paris. Créateurs dans toutes les disciplines : plasticiens, musiciens, chorégraphes, écrivains et comédiens. Leurs particularités est d'avoir tous plusieurs cordes a leur arc : ils sont a la fois sculpteurs et vidéastes, peintres et comédiens, chorégraphes et chanteurs, musiciens et philosophes etc....
Ils se réunissent d'abord autour de thèmes communs qu'ils approfondissent par la lecture et l'écriture pour ensuite travailler la forme de langage scénique qui corresponde le mieux a chaque thème traité.

Depuis Bertold Brecht on se méfie, au théâtre, et avec juste raison, de l'émotion. Mais il faut bien reconnaître que les successeurs de Brecht, moins talentueux, ont, du même coup, réussi a dessécher peu a peu la pratique théâtrale et a éloigner un large public de toute recherche et de tout langage nouveau.
Le Théâtre des Guetteurs d'Ombre avoue sans fausse honte son ambition : recréer un espace émotionnel qui ne soit pas incompatible avec la réflexion et la liberté de jugement. A l'heure où la télévision cherche chaque soir a faire pleurer Margot pour éviter de la laisser réfléchir, les Guetteurs d'Ombre veulent, a travers leurs spectacles, être de ceux qui jettent leur petit caillou pour que les cercles ainsi tracés dans les mémoires aillent en s'élargissant, et le plus longtemps possible.

Leur premier spectacle : **Femme avec enfant-Intérieur Nuit** aborde le thème de la maternité. Ce sera le premier volet d'une trilogie sur la Féminité qui explorera successivement les relations du masculin et du féminin, puis la place de la femme dans le Sacré.
Trop d'images tuent l'image, entend-on souvent. Les débuts de l'Art n'ont-ils pas passé par l'image en premier lieu ? Donner a entendre un texte sur une scène de théâtre a toujours été également le donner a voir. C'est pourquoi les rapports de la vidéo, cet art encore en plein balbutiement, et du théâtre, cet art millénaire dont on prédit régulièrement la mort, sont au

centre de la recherche du Théâtre des Guetteurs d'Ombre. Cela procède a la fois de l'intuition et de la nécessité !

Rencontre avec une fée...

La galerie «L'Art du Temps», ouverte a Clermont-Ferrand par Vidéoformes, présentait **Grey Zone**, une exposition de Giuliana Cunéaz, ce 25 janvier 1995... Au fond de la chapelle, obscure comme une grotte, veillaient trois «vierges» de fonte et d'albâtre. Trois bassins de femmes ? ou trois coeurs? Subrepticement animées de vidéos cachées derrière la matière translucide de l'albâtre. Fleurs de chair ou de sang... Intérieurs de corps féminins.
Ce fut le coup de foudre. J'avais devant moi la matérialisation, la traduction exacte du spectacle qui me trottait dans la tête depuis bientôt un an... Toute la violence, la douceur, la cruauté, la tendresse de la «Féminité», que les Mythes nous renvoient depuis si longtemps. Mais dynamitées insidieusement...
Giuliana était là. Elle répondait de son accent chantant aux questions des visiteurs intrigués et fascinés. Je lui ai parlé de son travail tel que je le ressentais; puis de mes recherches. L'accord fut immédiat : «et si on travaillait ensemble ?» Et c'est ce soir là que s'est vraiment engagée l'aventure de **Femme avec enfant-Intérieur Nuit** .
A partir de ce jour je n'ai eu de cesse de réunir une équipe de créateurs autour de Giuliana pour chercher ensemble une forme théâtrale qui rendrait compte de nos interrogations sur la féminité, a commencer par ce qui est censé en faire la spécificité absolue : la maternité.

«Origine du monde», le sexe et le ventre féminins ? Origine de la violence et du pouvoir ? Qu'est-ce donc que cet archétype de la «Déesse-Mère» auquel trop souvent on nous renvoie ?

Il était important pour moi que ma parole de femme ne soit pas confisquée. Mais aussi que la violence d'être femme, et mère, ne soit pas occultée. Il m'a paru donc nécessaire d'essayer de remonter jusqu'à cet archétype primitif, a travers mon expérience mais aussi a travers un inconscient collectif exprimé dans les contes, les chansons et les comptines de notre enfance a tous. Qu'en est-il aujourd'hui de cet archétype ?
Ce que la poésie de Giuliana m'avait révélé, c'était le jeu de cache-cache troublant de l'apparence et de la substance, de l'esprit et du corps, du naturel et de l'artificiel. Mais n'est-ce pas justement l'une des problématiques du théâtre ?

Avec toute l'équipe de création qui m'entoure, nous avons donc cherché a élaborer une forme théâtrale particulière, dans laquelle, texte, son, gestuelle, jeu, lumière et sculpture-vidéo seraient a égalité (selon le principe cher a Bob Wilson) pour créer cette sorte de climat poétique propice a la rêverie dans le sens de Bachelard. Cette rêverie poétique, ce «songe»

qui nous amène aux confins de l'inconscient par un mouvement créatif et non passif.
L'intérêt et la nouveauté de ce travail, pour nous, gens de théâtre, était la présence de **Corpus in fabula**, la sculpture-vidéo, a la fois femme, poupée, ventre translucide, «apparence» du mythe le plus archaïque, de Giuliana. Comment allions-nous résoudre cette confrontation entre des corps réels en mouvement, qui créaient une image complètement «incarnée», et ce grand corps inanimé, image en quelque sorte désincarnée mais parcourue d'autres images, animées elles, et représentatives de la réalité intérieure des corps des comédiennes ? Il y avait la un jeu de correspondances et de miroirs, une forme de mise en abîme et de confrontation inconnue que nous étions tous très excités d'explorer. Il fallait travailler a partir et sur «l'image de l'image» de la femme : mère, fille, vierge, putain, dévoreuse, poupée, méduse etc...., des images véhiculées depuis si longtemps que nous n'en avons même plus conscience parfois. «le rêveur pense en images et ses images ne sont pas insensées» écrit Régis Debray dans «Vie et mort de l'image». Les africains pensaient que l'image photographique allait leur voler leur âme. Et l'Église chrétienne ne nous a accordé une âme, a nous les femmes, qu'avec réticence... Mais je m'égare, revenons a nos moutons !

J'ai donc pris comme principe de base de construire le spectacle comme un long rêve dans lequel les images, nées des fantasmes les plus récurrents, s'enchaîneraient sans logique apparente, rythmées par le cycle féminin, par lequel la femme est inscrite charnellement dans un temps a la fois immobile et fluide.

A partir de là, le scénoplasticien, Rémi Bourdier, a proposé de représenter une sorte d'espace mental auquel la grande sculpture de Giuliana, ce **Corpus in fabula**, imposait une esthétique spécifique. Une sorte de forêt-labyrinthe immatérielle...

La bande-son, proposée par le musicien Pierre-Marie Trilloux, très présente tout au long du spectacle, est elle aussi la pour renforcer cette image «d'irréalité charnelle» : mélange de bruits, de rythmes, de voix parlées, de musique et de violoncelle. Les voix des comédiennes se superposent ou se fondent en direct a cette bande. Les textes n'ont donc pas été travaillés dans leur sens «intelligent» ou psychologique mais plutôt comme de la «chair à sons». Travail sur la sonorité et le rythme la encore. Les textes choisis sont aussi bien des textes poétiques que des témoignages tirés de l'actualité. Nous avons d'ailleurs dans l'équipe une toute jeune écrivain, Amélie Rouher, qui parlera aussi du spectacle dans ce même numéro.

Il a fallu également trouver une gestuelle particulière pour les comédiennes : styliser des gestes quotidiens, en travailler le rythme et la déformation, de façon a entremêler le plus étroitement possible l'onirique et la réalité, qu'elle soit sociale, familiale ou politique. Les confronter aussi a la «Grande poupée» comme nous l'appelions, a cette présence a la fois familière et inquiétante...

Il faudrait aussi parler du travail tout aussi important de la costumière et de l'éclairagiste ! Mais il faut bien vous laisser quelques surprises et les magiciens en général n'aiment pas que l'on dévoile trop tôt leurs secrets !...

Notre but est de créer véritablement un espace émotionnel où le spectateur aurait l'impression que son propre imaginaire est projeté devant lui. Ou encore, selon le mot de Jean Jourdheuil : «Ce serait réinventer le théâtre dans les conditions du télé-spectacle, c'est a dire réinventer le public comme public de théâtre (différent du public de cinéma, de l'opéra et des téléspectateurs). Et ce serait aussi le convier a une expérience d'altérité».
L'expérience d'un imaginaire commun, à interroger.

Composition de l'équipe de création

Scénoplastie : Rémi Bourdier
Sculpture Vidéo : Giuliana Cunéaz
Costumes : Danièle Heussner
Lumières : Jean-Claude Espardeilla
Construction des décors : Guy Durand
Accessoiriste : Paola Licastro
Musique : Pierre-Marie Trilloux
Violoncelle : Isabelle Combourieu
Jeu : Nathalie Vannereau
Anne Gaydier
Mariecke de Bussac
Textes : Amélie Rouher, Arlette Namiand, Virginia Woolf



✸ Spectacle : Femme avec Enfant.Intérieur Nuit



Personne ne sait ce que devient la pluie quand elle tombe sous la mer.
Amélie Rouher.

Qui ne s'est pas bâti sa petite cartographie maternelle ?
Chacun sait la navigation du lait tiède, la tendresse profonde loin des peurs de la forêt. Chacun s'est édifié des berceuses de souvenirs moelleux, de bosses, celui un jour, pour avoir trop aimé le sucre, d'être tombé au fond du bol. Pourtant, il faut être un être de hautes responsabilités et de possessions pour se faire géomètre de ses souvenirs.
Cette certitude protectrice de la maternité est une mythologie sociale. Elle ressemble à ces contes de fées dont il faut à tout prix rétablir les horreurs par un beau mariage. Cela suffit à faire oublier la violence des images qu'on transforme vit en masque. Mais c'est étouffer des voix qui murmurent encore : au commencement était la mère, et elle crachait des serpents avant de donner des baisers.

Femme avec Enfant.Intérieur Nuit, est, comme le suggère son titre, la quête d'un univers souterrain, une descente verticale en delà des apparences. Il s'agirait de faire remonter à la surface le langage des fées et de montrer que le rapport mère-enfant a des épanchements de cruauté, que le lait peut être aussi amer.
L'espace scénique se fait alors Image, dilate les murs aux confluences des corps et des lumières. La scène devient espace mental, chaque image meure à la naissance d'une autre, non pas dans un enchaînement logique de cause à effet mais dans le froissement d'un voile, la déchirure d'une cicatrice depuis longtemps refermée, une douleur imperceptible et violente à la fois. Pour plonger dans les profondeurs de l'être, il faut détruire la machine théâtrale, comme on n'enferme pas l'imaginaire dans les cinq actes d'une tragédie.
L'image se fait iconoclaste, détruit le déroulement litanique d'une cérémonie qui ne viserait au fond qu'à apprivoiser la mort. Mise en danger de soi, du spectateur ? Il ne s'agit pourtant ni de provoquer la mort ni d'expliquer la vie. La narration devient chorégraphie, écoulement d'images d'où surgissent des personnages en métamorphose, à la recherche d'une essence. Le verbe comme rescapé d'un écho lointain, se fait naufrageur du réel, enrobe le sens dans une résonance foetale, comme chaque vague qui vient mourir sur la berge résonne encore des tumultes du grand large.



Il ne s'agit pas cependant de conter les beaux mythes fondateurs et leurs avatars, d'exhiber un inconscient collectif et encore moins de le maîtriser. Ce serait se contenter d'offrir au spectateur une vision restrictive d'un monde qu'il juge définitivement fictif ou stéréotypé. Ce serait dès lors l'imposer comme "une valeur" en faire une morale. Au contraire, *Femme avec Enfant* livre un dialogue entre le mythe et le quotidien, le familier et l'inconnu, l'intérieur et l'extérieur. Le spectacle est tout entier teinté de signes reconnaissables, pour saisir l'indicible, l'insaisissable. Un traité de sociologie, un article, un témoignage de femme bosniaque dont on a tué les enfants deviennent chant sacré, restituent la puissance du mythe d'origine, la vengeance meurtrière d'une mère qu'on a privée de sa chair.

Comme le chant ne trouve jamais de cadre, l'image s'enfuit sur un espace liquide. Bien plus qu'une expérience des limites, Femme avec enfant est une expérience du passage. L'image s'efface presque aussitôt apparue dans la fluidité du voile, à la source des lumières. Elle n'est qu'une trace, la marque fuyante d'un imaginaire qui ne se laisse jamais saisir et retourne à peine frôlé dans l'errance d'une mémoire qui n'a pas de souvenirs. C'est un spectacle à fleur d'images, où les sens ne se font plus tentation mais urgence, respiration d'un monde entre le rêve et la peau, une ouverture vers l'infini des possibles.
Si ce spectacle rompt avec les convenances établies d'une douce théâtralité, il ne délaisse pas le spectateur : il lui ouvre le pouvoir d'un oeil en dilatation, la descente vers un nouveau sens : Vivre, Être, les mouvances, les formes les lumières, les couleurs, ce sont autant de métamorphoses qui plongent l'être dans ses eaux fluctuantes, fuyantes et lui permettent de retourner à sa source, au coeur de sa mémoire fabuleuse. Seule demeure, immobile, immuable l'instance de la grande poupée mère des mères, cette sculpture vidéo de Giuliana Cunéaz qui pénètre par la froideur du matériau et l'angularité des écrans, l'évanescence et la profondeur du mythe fondateur, sa tendresse tout autant que sont insécable autorité.

Ainsi, chaque image, une fois effleurée, s'évanouit pour retourner à son origine, dans le silence de l'Innommable, vers sa propre disparition. Les infinis s'aiment et se rejoignent. Là, chaque mère renaît dans le ventre de sa fille, chaque fille se souvient en naissant du temps qu'elle était mère. Retourner à l'enfance de la vie, souhaiter à nouveau son premier pleur comme la première preuve d'amour, c'est avoir traversé l'Histoire et toutes les histoires. C'est être vieille de humanité entière, mère de toute les souffrances et de l'oubli même. C'est vivre toujours avec cette conscience d'avoir à la fois cinq ans et mille ans.
La pluie qui tombe sous la mer retourne irrémédiablement à sa source, dans la chair de sa disparition. Elle est cette fine lame d'eau douce, une lumière si faible qu'elle fait éclater l'obscurité, dans obscurité les couleurs, dans l'espace glacial et opaque, la tendresse du silence. L'Impalpable est d'une indicible sensualité. Personne ne sait ce que devient la pluie quand elle tombe sous la mer. Tout juste reste-t-il à la surface cette caresse, que longtemps après l'orage, dans son ventre, la mer pleure encore.

• spectacle présenté en co-production avec Vidéoformes du 30 mars au 4 avril 1996

AIUEONN six feature. Limura Takahiko. vidéo. 1994





Nothing broke but the heart. Elea T. Waite. vidéo. 1995


VIDEOMECUM

✸ Danielle Jaeggi n°1

François et le loup
13', 1991
Dans la série «Contes et Légendes du Louvre
Cet hiver-là, du temps où saint François demeurait dans la cité de Gubbio, apparut dans la région un loup particulièrement féroce qui attaquait bêtes et gens. Gubbio était en proie aux démons de la peur qui attisent l'envie et la haine. François décida d'affronter le loup.

Whistler, un américain en Europe

26', 1995, prod. Musée d'Orsay
Lorsqu'en 1877, à Londres, Whistler est invité à exposer ses dernières oeuvres, l'écrivain Ruskin écrit «Je ne m'attendais pas à voir un bouffon demander 200 guinées pour jeter un pot de peinture à la face du public.
Whistler ne supporte pas d'être traité d'imposteur. Outré, il intente un procès en diffamation.

A l'écoute de la terre
52', 1995
Ecouter la Terre c'est opposer l'intelligence humaine à la violence des éléments, c'est chercher à comprendre le cours des choses.
Les tremblements de terre, les éruptions volcaniques ne sont que la partie visible de phénomènes dont l'origine se situe dans les profondeurs du Globe.
Mais d'où vient cette matière que crachent les volcans ? Pourquoi et où l'écorce terrestre se déforme-t-elle en tremblant ? Quel est le lien entre ce qui se passe en surface et ce qui se cache à l'intérieur de notre Planète ? Nous allons essayer de le découvrir par un voyage scientifique au centre de la Terre.

✸ Jaffrennou, Gaumnitz, Averty

Pierre et le loup
Michel Jaffrennou, 26'00, 1995. de prod. Capa, Canal +
Une leçon de musique

D'après Nature
Michaël Gaumnitz, 20'00, 1995, de prod. Canal +
Une leçon de choses

Alfred Jarry
Jean-Christophe Averty, 45'00, 19 , prod. Agat Films/F3
Une leçon de cyclisme

Robak, Benayoun

La Ruée vers l'Os
Alain Robak, 52'00, 1993, Antenne 2
La comédie des origines

Cosmogonies
Maurice Benayoun, 30'00, 1996, prod. ZA/Canal +
Plus virtuel, tu es dieu

Trividic

Jules Vernes
Soirée thématique avec Michel Serres, 1994
prod. AGAT FILMS/Arte
Une épopée de l'esprit

Jean-Paul Fargier

L'analyse de Fourier
13', 1990, prod. Films d'Ici, La Sept, F3
Une leçon de mathématiques

1848
8', 1993, prod. Films du Tambour de soie, Musée d'Orsay
Une leçon d'histoire

Charles Péguy
45', prod. Ex Nihilo, F3
Une leçon de littérature

Alain Jaubert

-Trois palettes : trois leçons de génie
1. La crucifixion. Picasso
2. Le verrou. Fragonard
3. Les panneaux de la baraque de la Goulue. Toulouse-Lautrec

✸ Danielle Jaeggi n°2

Tout près de la frontière

20', 1983

Une femme, (interprétée par Catherine Arditi) en voyage à Lille où elle va enseigner à l'école de Journalisme, profite de la solitude d'une chambre d'hôtel pour confier à sa caméra le résultat d'un test de grossesse.

Mon tout premier baiser

20', 1984

A seize ans, je notais ce qui m'arrivait d'important. Ce que je ne pouvais raconter à personne et que j'avais peur d'oublier. Comme le premier homme que j'avais ou plutôt qui m'avait embrassée.

A la recherche de Vera Bardos

17', 1995

Le jour où j'ai réalisé que je ne savais pas le nom de ma tante, morte à quinze ans, en camp de concentration, j'ai été saisie d'effroi.

J'avais oublié mon Histoire.

Maman disait «Ma mère... « ou plus rarement «ma soeur», «mon beau-père», sans jamais les nommer de leur nom, ni de leur prénom.Ils n'existaient qu'en elle, que pour elle.

Et je ne demandais rien.Je n'avais manifestement pas le droit.

✸ Marina Grzinic et Aina Smid

Bilocation

12'06", 1990

Bilocation suggère la présence du corps et de l'esprit simultanément dans deux lieux différents. C'est le mot qui définit clairement le processus vidéo et qui décrit aussi l'histoire de sang et de souffrance de la région du Kosovo, un territoire au sud de la Yougoslavie (Serbie), tourmenté par les désordres et les conflits entre ses habitants, les Albanais et les Serbes.

Tri Sestre (Three sisters)

28', 1992

Un texte classique d'Anton Tchekhov, sur les soldats et l'éthique, est transposé de nos jours. Des images documentaires de la guerre en Croatie sont intégrées dans une fiction vidéo sur les guerres, l'amour, l'histoire et la grandeur.

Labirint (Labyrinth)

11'45", 1993

Cette vidéo danse porte un regard poétique et cynique sur la situation actuelle en ex-Yougoslavie. Les mouvements de danse, hystériques et trépidants, voisinent avec des images surréalistes construites à partir de quelques tableaux de Magritte et des documentaires sur les camps de réfugiés bosniaques à Ljubljana.

Redeci Ceveljcki (Red Shoes)

8'00, 1994

Red Shoes retravaille pour la caméra la chorégraphie moderne de Sinja Ozbolt. L'espace architectural où se déroule la vidéo est un ensemble de casernes de l'armée, «Metelkova», dans le centre de Ljubljana. Dans les années 90, le «Metelkova» a été occupé par des artistes, des responsables de la vie culturelle du pays, des activistes des mouvements pour la paix et les droits civils, en lutte contre le gouvernement afin d'obtenir des espaces pour de nouveaux projets sociaux et artistiques.

Luna 10

10'35", 1994

Des fragments de films d'avant-garde d'Emir Kusturica, Zivojin Pavlovic et Zelimir Zilnik, réalisés pendant la période dite du film yougoslave, dans les années 70 et 80, sont relus et retravaillés dans une histoire vidéo qui traite du rôle de différents média dans la guerre en Bosnie-Herzégovine, à l'époque de la communication internet, de la culture «cyborg» et des réseaux informatiques.

Zgodba o metulju I (The butterfly story)

7'55", 1994

«The Butterfly Story» est un voyage vidéo à travers les images, les associations visuelles et les effets sonores de la Chine. Ici le spectateur rencontre la femme de Mao Zedong (connue comme membre du "groupe des quatre" pendant la révolution culturelle), les rêves érotiques de Mao (son histoire d'amour avec Theda Bara, stéréotype de la femme fatale) et un révolutionnaire chinois parmi les plus connus , auxquels Grzinic et Smid donnent voix et contexte.

A3 - Apatija, aids in Antarktika / Zgodba o metulju II (A3 - Apathy, aids and Antarctica / The butterfly story II

9'37", 1995

C'est la deuxième partie de The Butterfly Story, une histoire de fragilité, sexualité, monstruosité et confusion géographique. «Tout, partout», est le slogan des années 90, une confusion de corps, concepts et stratégies, pour le sujet, une situation au delà de toute mesure. Nous nous retrouvons simultanément dans tous les média, dans tous les corps, dans tous les espaces

possibles, mais ce jeu de mort n'est pas innocent.
La partie centrale de la vidéo présente les femmes de quelques leaders totalitaires : le dictateur de la Roumanie Caucescu (sa femme Elena), le leader serbe Milosevic (l'histoire de Mirjana M.), une saga balkanique kitsch et mélodramatique.

✸ Carnet de voyage d'Italie

présenté par Sandra Lischi

Coro

Studio Azzurro, 7', 1996
Vidéo documentation du rituel d'ouverture et de l'installation interactive Coro - Mole Antonelliana, Turin, novembre 1995.
La chanteuse rwandaise Florida Uwera nous accompagne dans un parcours introductif fait de dessins, reconstructions, des motifs ornamentaux, réalisé en collaboration avec l'archéologue Giulio Calegari, jusqu'à la pièce où nous découvrons l'installation interactive, la dernière réalisée par Studio Azzurro.
L'espace est un vaste tapis, les voix sont celles d'un «choeur», et surgissent quand on marche sur des figures...

Videoplunders

Salvo Cuccia, 5'50", 1995
Dans Videoplunders, Salvo Cuccia compose une musique d'images réalisée par l'assemblage des images de 14 musiciens rencontrés et filmés à des moments divers et dans différents lieux. Le montage permet aux musiciens de se rencontrer et de donner vie à un concert tout à fait particulier (Les musiciens : Peter Kowald, Gianni Gebbia, Miriam Palma, Vittorio Villa, Jean Marco Montera, John Zorn, Bob Ostertag, Phil Minton, John Oswald, Marc Dresser, Stefano Scodanibbio, Fred Frith, Rohan de Saram, Gerri Hemingway).

La Febbre

Giuseppe Baresi, Giuseppe Cederna, 34', 1994
Librement inspiré au texte La Febbre de Wallace Shawn
... un homme allongé au sol de la salle de bain d'un hotel dans un pays pauvre, en proie aux frissons de la fièvre, entouré de cafards et de vomissure, commence à raconter sa propre vie : des images de révolte et de violence alternent avec les souvenirs d'une enfance dorée, pleine de privilèges.

L'Originédite

Gianni Toti, 18', 1994

L'Originédite (origine inédite, avec une contraction totienne des mots) est la première bande infographique de Gianni Toti, le poétronique, artiste bien connu dans le domaine de la poésie et des arts électroniques, auteur d'oeuvres dans lesquelles le langage vidéo est poussé à ses limites, courbé, étiré, habité par des sons-musiques-mots qui créent une véritable audio-logo-vision. L'artiste s'interroge sur cette nouvelle expérience : un univers binaire fait de zéro et de un qui dansent et composent de nouvelles formes. Le défi de l'image numérique et ses relations à la culture humaniste, à l'imaginaire scientifique, à la poésie et à l'art.

«Un ode magistrale», écrit Jean-Paul Fargier (Le Monde, 14-5-1994), pour ajouter, entre autres : «Toti met le modèle numérique au défi de dire - autrement - la même chose qu'un nu de Courbet. Et pas n'importe lequel : L'Origine du Monde. Le défi est énorme : les formes nées de l'ordinateur n'ont rien de sexy. Sauf, d'un certain point de vue, leur pulsation. Il fallait y penser. Les formes de Toti pulsent donc jusqu'à l'abstraction. L'abstraction devient métaphore...»

Tutto grande discordia White Rabbit

Giovanotti Mondano Meccanici, 5', 1995

Cette bande a été tournée pendant un atelier de «Fabbrica Europa 95», à Florence. Les images de plusieurs danseurs ont ensuite été montées de telle façon qu'ils donnent vie à une chorégraphie qui n'existait pas, et qui est composée de fragments de danseurs de plusieurs groupes. Les répétitions et les improvisations se mélangent ici, retravaillées, étirées, dansées par la musique, dématérialisées.

Kiki Kali

Alessandro Amaducci, Giuseppe Randazzo, 6', 1994

Petite histoire d'un personnage qui animait la vie artistique de l'âge d'or de Montparnasse : hommage au cinéma des avant-gardes, hommage à l'amour et à l'anarchie, hommage à Kiki.

Casa Matta

Alessandro Amaducci, Katia Beltrame, 5', 1994

Images-corps qui glissent : «Vidéo danse oblique, pour corps volatilisables.»

Crazy Cathy - Le mille e una voce di Cathy Berberian
Carlo Ippolito, 35', 1993
L'expérience dans le domaine de l'animation a permis à Ippolito un portrait très riche de la chanteuse, et aussi compositrice, Cathy Berberian. Des entretiens dans différentes époques de sa vie, des tournages d'importants spectacles, la voix de Cathy, sont incrustés, encadrés, mêlés avec des dessins, des animations, des couleurs qui suivent le chemin de Cathy à travers la musique de toute époque et de son extraordinaire talent musical. Un portrait conçu pour la télévision, qui fait appel à la richesse du mélange entre animation et documentaire.

✸ Cinquante ans de film expérimental polonais

Programme proposé par Ryszard Kluszczynski

Przygoda czlowieka poczciwego (The adventure of Good Citizen)
Stefan et Franciszka Themerson, 10'00, 1937

Dom (House)
Walerian Borowczyk & Jan Lenica, 10'00, 1957

Kineformy (Cineforms)
Andrzej Pawlowski, 7'00, 1957

Szkola (School)
Walerian Borowczyk, 7'00, 1957

Labirynt (Labyrinth)
Jan Lenica, 14'00, 1962

Klaskacz, (Clapper)
Wojciech Bruszewski, 6'00, 1971

Rynek (Market Place)
Jozef Robakowski, Tadeseuz Junak, Ryszard Meissner, 5'00, 1970

Chodnik (Sidewalk)
Ryszard Wasko, 3'00, 1971

Sztuka konsumpcyjna (Consumption Art)
Natalia LL, 5'00, 1973

Rejstracja (Recording)
Ryszard Wasko, 10'00, 1972

Obszar (Space)
Kazimierz Bendkowski, 5'00, 1973

Ide (I Am going)
Jozef Robakowski, 3'00, 1973

Nowa ksiazka (New Book)
Zbigniew Rybczynski, 10'00, 1975

Yyaa
Wojeciech Bruszewski, 3'00, 1972

Sciana (Wall)
Ryszard Wasko, 5'00, 1972

Tango
Zbigniew Rybczynski, 8'00, 1980

Linia (Line)
Grzegorz Rogala, 7'00, 1983

✸ Art Vidéo polonais récent

Programme proposé par Ryszard Kluszczynski

Ignis
Miroslaw E. Koch, 12'00, 1991

Inside...Fire
Macjej Walczak, 15'00, 1991

Vital Video : -1,2,3,4
Jozef Robakowski, 2'00, 1992

Gnusna linia (Lazy Line)
Jozef Robakowski, 4'00, 1992-93

Video-piesni (Video-songs)
Jozef Robakowski, 3'30", 1993

Video-caluski (Video-kisses)
Jozef Robakowski, 1'30", 1993

Video-wiatr (Video-wind)
Jozef Robakowski, 2'00, 1993

Jadzu! Odbierz telefon (Yaga! Take a call)
Jozef Robakowski, 4'30", 1993

Moje masochizmy (My Masochisms)
Jozef Robakowski, 5'00, 1990

Kaprysy i wariacje ne tematy wlasne. Opus 13 (Caprices and Variations on One's Own Subject. Opus 13)
Barbara Konopka, 20'00, 1994

Runner
Piotr Wyrzykowski, 6'00, 1993

Sans titre
Wojeciech Zamiara, 4'00, 1994

Riff-Raff - taniec z szablami (Riff Raff, Dance with Sabres)
Lying Community, 6'00, 1993

Autoportret (Selportrait)
Jacek Szleszynski, 3'00, 1995

✸ Alpe Adria Cinema : Carte blanche

Welcome to the Peak of Intelligence
Igor Kuduz, 7'15", Croatie, 1995
Un voyage imaginaire à travers les images de l'espace et chevauchant les codes de la fiction. Un voyage à travers le temps et qui, au cours d'une journée, d'une côte à l'autre, parcourt des paysages marqués uniquement par les traces humaines. Dans toutes les scènes

les constructions ne se terminent jamais, et leurs significations ramènent le récit à des visions dramatiques.

Discus - Disc

Natasa Prosenc, 3', Slovénie, 1995

Leadership. Être guidés est un traumatisme bien enraciné dans la conscience des habitants des pays post-communistes : ces fantoches nous représentent. La liberté de nos choix devient une question universelle. Le disque tournant, comme un Dieu invisible, se transforme en un caméléon et guide les masses de différents pays.

Ave (morituri te salutant)

Vlado Zrnic, 13', Croatie, 1994

C'est un voyage le long d'un route qui s'appelait Avenia Vukovar. Cette vidéo est un hommage aux victimes de Vukovar, qui représentent toutes les victimes de guerre. C'est un voyage spirituel qui devient catharsis. Quelque chose que nous avons dans nous-mêmes.

The Sand Collectors

Neven Korda, Zemira Alajbegovic, 12', Slovénie, 1995

The Sand Collectors - Les Collectionneurs de sable - est l'histoire d'une artiste et collectionneuse d'art vue par le regard objectif d'un psychanalyste et racontée par elle-même, maintenant vieille et abandonnée. La mémoire de l'enfance et les parcours d'un passé se mélangent pour reconstruire le temps des avant-gardes historiques, une période pendant laquelle les artistes faisaient l'histoire, quand les grandes pensées et les meilleurs espoirs changeaient l'art et le monde.

Naprej v preteklost - Forth into the Past

Mark Kovacic, 10', Slovénie, 1995

Cette vidéo traite du problème de la compréhension du passé à travers une histoire qui se déroule, au XXIIIème siècle, dans le monde de l'archéologie. Le protagoniste est un professeur immergé dans sa matière et qui ne s'aperçoit pas que son élève préféré est un être obtus et devenu soudainement important. Il emmène l'étudiant avec soi, dans une des sites archéologiques où, parmi les restes du passé, vivent les soi-disant «plastoses». Autrefois gnomes et nymphes, aujourd'hui anges, au XXIIIème siècle elles seront des Barbies ou des poupées pareilles.

Obiskovalec - Le Visiteur

Ema Kugler, 27',Slovénie, 1995

Cette vidéo présente la vit d'un homme quelconque contée à travers le mythe de Prométhée. Il y a deux histoires parallèles. D'un côté, un Prométhée passif et sans force, habite un pay-

sage rocheux, stérile et indistinct ; le monde extérieur s'y manifeste seulement temporairement à travers la présence du personnage masculin du visiteur. De l'autre une figure féminine nous conduit dans un espace urbain avec sa lutte pour la vie ; surgissent les souvenirs mystérieux de l'enfance pleins de désirs intimes et de rêves.

✸ Olivier Kuntzel et Florence Deygas

-video-music

Serbi serbi
(Khaled) 1992

Mobilis in mobile
(L'Affaire Louis Trio) 1992

Let the plinn
(Alan Stivell) 1995

Now that I own the BBC
(Sparks) 1995

The Skatalan logicofobism
Pascal Comelade) 1992

And you've got the nerve
Tongue Torrest), 1995

-conte musical

Tapi dans l'ombre
4'00, 1989, atelier des enfants, Centre Georges Pompidou

-télévision

Le doigt dans l'oeil
26', 1995, L'Oeil du Cyclone, Canal+

-publicités

SNCF
campagne 94 + affiches (bddp) 1994

Crédit Agricole la partition
4 films (fcb) 1992

Chaussée-aux-moines actuallum fromagum
(clmbbdo) 1994

Parco Xmas 95
+ affiches (parco dept.store japon) 1995

jinglesTV
Tour de France
(france television) 1993

Halloween, 4 juillet et diverses fêtes nationales
(la sept) 1991

landleben/la vie à la campagne
(zdf) 1991

Sélection internationale Programme N°1

A I U E O N N Six features
Iimura, Takahiko, 08:00,1994,Japon
Performance.

Limbes
Bériou, 05:40,1995, France
Limbes en une dizaine de séquences accompagnées d'un récit nous raconte les mémoires d'un bébé dans le ventre de sa mère... Ce récit est l'occasion d'une réflexion sur l'idée de prendre corps avec les outils de la virtualité.

Impression 1895
Igazsag, Radu, 02:30,1995, Roumanie
Impression: la naissance du cinéma cent ans après. Un collage des premières images mouvantes tournées par les frères Lumière, accompagnées par un poème de Ferdinand Divoire : "Entr'acte".

Les feux des morts

Mihalache, Cornel, 13:00, 1993, Roumanie

Le jeudi Saint au cimetière, les femmes préparent les tombeaux et pleurent leurs disparus dans la nuit, à la lueur vacillante des feux des morts.

Usos del suplicio

Marinho, Arturo, 10:00, 1995, Argentine

De "il était une fois" à "il y avait une voix".

L'emploi des voix renvoie à l'emploi des corps.

Condition

Torfs, Ana, 10:00, 1995, Belgique

L'exploration architecturale d'un terrain d'aviation abandonné. Un homme avec un étrange objet derrière lui tourne sur le terrain. Au même moment la caméra opère les mêmes mouvements circulaires autour de l'homme.

Cattedrali della memoria

Amaducci Alessandro, 08:00,1995, Italie

Le travail est inspiré des peintures de Massimo Lai, qui s'incrustent, se mêlent, nous guident à travers un voyage dans les usines abandonnées, dans la guerre, dans le corps. «Images de passée différents constituent l'espace géographique mental habité par la mémoire.»

Leblon

Banoun, Dominique, 08:43,1995, Canada

Cette vidéo est une adaptation par Dominique Banoun de Leblon, une chorégraphie originale de Lynn Snelling, directement inspirée d'une trame sonore composée par Michael Reinhart et présentée en spectacle à Tangente, en décembre 1993.

Nothing broke but the heart

T. Waite, Clea, 06:55, 1994, Allemagne

Moderne, froid, envahissant... et malgré tout à la pointe de la technologie médicale et de l'art vidéo. Les métaphores de l'amour depuis l'age des troubadours. Un poème de notre age.

Under the moon ii : lunacy

T. Waite, Clea, 07:15,1994, Allemagne

Lune / femme / ombre / lumière ; luna - tique comme la lune. Lunatique comme la danse de Sexton ; agressive et introvertie, moqueuse et nonchalente, faible et puissante.

Lever d'œil

Coggins, Sigrid, 05:00, 1995, France

Ce travail est le début d'une recherche sur le matière électronique et sa picturalité particulière. Quel est le secret derrière la porte ? L'écran de la télévision vécu comme une blessure, un maléfice sans fin, miroir dérisoire de notre obscénité. Dans ce sens, la musique de Moënne - Loccoz, réalisée à partir du système IRISIS, entretient les climats de tension et les échappées de bonne humeur.

Sept visions fugitives

Cahen, Robert, 32:00, 1995, France

"L'éphémère fascine, il vient quelquefois réveiller une blessure et parle d'une certaine vérité." Jo Attié.

"C'est dans l'idée du passage où, pour moi, quelque chose de l'ordre de l'essentiel se noue, que s'écriront en images, sept courts poèmes, visions fugitives, d'une Chine entr'aperçue, entrevue, entre entendue, toujours en mouvement." Robert Cahen.

✸ Selection internationale Programme N°2

Yes sir ! Madame

Morin, Robert, 75:00, 1994, Canada

Né d'un père francophone et d'une mère anglophone, Earl Tremblay vit une crise d'identité. Une crise qu'il essaira de régler en fouillant son passé, son présent et même son futur au moyen d'une caméra. Au fil de 19 bobines de film, Earl Tremblay raconte son ascension sociale et débale à son insu sa double personnalité. Connu sous le titre de travail : Double Face, Yes Sir Madame... est le fruit d'un travail qui s'échelonnesur plusieurs années.

Faust médusé

Pelletier, Alain, 23:00, 1995, Canada

"Le vieux Faust agonise, prisonnier d'un processus insomniaque et cynique. Le devenir imperceptible de Marguerite, ses voluptés silencieuses et liquides, le libèrent et le projettent dans l'espace d'une étrange machine désirante et dérisoire, dans laquelle il trouve son dernier plaisir. Dans cette vidéo, c'est le spectateur qui, par l'enchevêtrement intense de la texture sonore, visuelle et poétique, parcourt l'inextricable chevelure de la méduse."

✸ Selection internationale Programme N°3

Les loups
Ruiz de infante, Francisco, 01:32:00, Espagne
Les bêtes féroces des contes d'enfant ne sont pas mortes (ça aussi c'était du mensonge).
Personne ne te guidera dans ce voyage (ça aussi c'était du mensonge).

✸ Prix de la création vidéo

Créés en 1989, ces prix sont destinés à récompenser les oeuvres de réalisateurs qui n'ont jamais été primés dans leur carrière. Cette condition a pour objet précis de favoriser la découverte de nouveaux talents et de les encourager.

En 1996, quatre prix seront décernés :
Prix du Ministère de la Culture / DRAC-Auvergne, 10 000 FF
Prix de la ville de Clermont-Ferrand, 10 000 FF
Prix du Conseil Général du Puy-de-Dôme, 10 000 FF
Prix CANAL +, achat d'un film
Le jury est composé de responsables de la politique culturelle d'institutions et de professionnels et artistes de la vidéo et des nouvelles technologies.
En 1995, les films suivants ont reçu une distinction :

Transatlantico
Arturo Marinho (Argentine)
Prix du Ministère de la Culture / DRAC-Auvergne
Prix de la ville de Clermont-Ferrand

Blood in blossom
Merel Mirage (Allemagne)
Prix du Conseil Général du Puy-de-Dôme

Mirages
Frédéric Penot (France)
Prix FNAC

L'Échelle noire
Marc Druez (France)
Mention spéciale Vidéofac

✸ Prix de la création vidéo 1996

Sur plus de 170 films reçus, et 25 pays représentés, de l'Allemagne aux U.S.A., en passant par la Suisse et l'Argentine, 22 films ont été retenus et seront soumis au jury et au public des XIèmes Vidéoformes.

Programme 1

O Oco (le creux)
Sà Luis Felipe, 23'00, 1995, Brésil
O Oco (le creux)
est un travail de vidéo-art sur des idées / concepts du sculpteur brésilien Nelson Félix. Il s'agit surtout de l'interférence de la culture sur la nature des corps.

Passage
Ijsendoorn Lieselot, 03'30, 1994, Pays - Bas

Les anges dans nos campagnes
Lange Rémy, 24' 00, 1995, France
Un jeune homme, fatigué de réécrire le même scénario, decide un beau jour d'abandonner la fiction et de commencer un journal filmé. Parce qu'il trouve sa vie et son film un peu trop ordinaires, il décide d'avouer à sa famille, caméra à l'épaule, qu'il a un copain depuis trois ans...

Das umgekehrte Herz - Valentine Verhaeghe
Boettcher Laurence, 06'00, 1993, France
Expérience : une intervention chorégraphique explorée par l'univers silencieux d'une forêt et de ses habitants.

Apnae water skin
Brabant Anne-Sophie, 03'30, 1995, France
Transformation du corps provoquée par une rencontre. Passage de la simultanéité optique ou plastique à la continuité narrative. Violence de l'émotion quand au bord de la mort je ne parviens à la franchir.

Programme 2

Georges Rousse, regards...
Florin Marie - Laure, 09'13, 1995, France
"C'est à partir de l'image achevée, arrêtée, que commence à se déclencher quelque chose. L'image, s'est la fin d'un état de transformation, et c'est le départ du rêve et de l'imaginaire". G. Rousse

Si nous étions faits d'air

Licastro Paola, 15'00, 1995, France

Adapté d'un roman récemment publié en Italie (auteur : Umberto Lucarelli) : un homme part à Cuba poursuivi par sa mémoire. Genre : dessin animé expérimental.

Manuscrypt

Cherise Fong, 01'02, 1995, France

Dans un monde futur, les hommes ne communiquent plus que par le réseau Internet, lequel est déjà saturé. Pour protéger leur messages, ils ont l'habitude d'appliquer à leur texte une fonction de cryptage personnalisée...

Sans Titre

Beck, Tribot, Wojciechowski, 04'23, 1995, France

Dans un monde futur, l'union des églises monothéïstes fait sa propagande en présentant l'histoire de l'humanité, légèrement modifiée...

God bless our home

Marti Gloria, 06'00, 1995, U.S.A.

Ethics & Force V I I

Nieuweuhuis Jessie, 16'00, 1995, Pays - Bas

The man from Porlock

Hawley Steve, 33'03, 1995, G.B.

En 1797, samuel Taylor Coleridge s'est endormi dans une ferme entre Lynton et porlock dans le Somerset et y a révé le poême de Kubla Khan.

Cueillette

Vogel François, 01:30, 1995, France

La jolie jeune fille regonfle sa roue de vélo et cueille des fleurs. Le joli jeune homme la regarde, puis s'approche...

Cinq lettres à Eadweard Muybridge

Hervieu Virginie, Monnet Edouard, 12'49, 1995, France

Correspondance entre un personnage fictif et le photographe américain : Eadweard Muybridge.

Musique : Jean - Noël Françoise & Edouard Monnet

Façons de naître

Bailly - Basin Hervé, 06'15, 1995, France

Sur une improvisation chorégraphique d'Anik Coggins - un corps se souvient de la tempête sanglante de sa naissance - s'abîme dans les métamorphoses - se dédouble en symétrie effrayantes....

Programme 3

Enchanted forest

Iwamura Rosemary, 11'00, 1993, Japon

La forêt de cette vidéo n'existe pas réellement. Le cadrage donne l'impression d'une forêt dense. C'est un monde magique hermétiquement clos dans lequel les arbres ont une âme.

À propos du calcul exact de la spontanéité des images

Chatelain Philippe, 20'00, 1995, France

Il s'agit d'utiliser des fragments d'images comme objet sonores et picturaux, et d'aborder le montage vidéo comme générateur d'une nouvelle pratique plastique.

Die Himmel

Beekman René, 15'10, 1995, Pays - Bas

Portfolio

Bouillet Mariette, 08'00, 1995, Canada

Un jour d'hiver, après un long mois consacré à des collages, dessins, bricolages, peintures et assemblages, m'est venu le désir d'un portfolio, "portfolio familial", car adressé à ma famille qui réside loin d'ici. Plutôt que d'entreprendre une série immobile de photographies ou de diapositives (images fixes, images seules), j'ai décidé de réaliser cette petite vidéo.

Le soufle de Johanne

Ferec Isabelle, 02'00, 1995, France

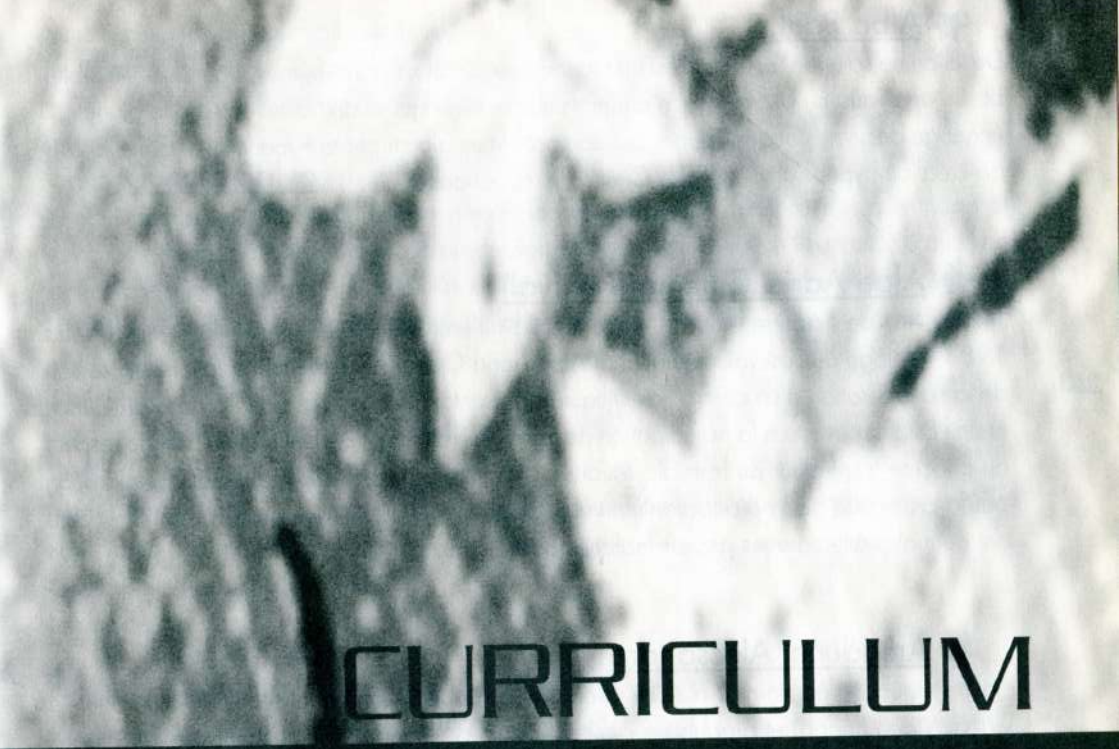
Stilleben

Mette Ruge Ane, 19'00, 1994, Dannemark

Der Atem der Steine

Ampelakiotou Eleni, Barreda Miguel, 11'45, 1995, Allemagne





CURRICULUM VIDEO

Alba Paul.

De lui on ne sait rien, sauf qu'il est un provocateur de situations extrêmes, poétiques, inoubliables. Avec Faustine Ukato, qu'il n'a jamais rencontré et qui vit de l'autre côté de la planète, il échange des notes et des images qui composent un album photo hypertextuel, dans l'atelier de création hypertexte au CICV - Centre Pierre Schaeffer.

Alpe Adria Cinema (Festival)

Trieste, ville de frontière, lieu de rencontre de différentes cultures et traditions, est, depuis 1988, le siège du Festival International Alpe Adria Cinema. Cette manifestation, qui se sert de la collaboration d'un comité scientifique représentant tous les pays de l'Europe du Centre et de l'Est, est ouverte à la participation de toutes les nationalités et minorités, dans le respect du principe inspirateur du festival : favoriser une culture de paix, tolérance et collaboration par la promotion de la production cinématographique et audiovisuelle des pays qui encore ont du mal à atteindre les grands marchés occidentaux.

Amaducci Alessandro

Jeune vidéaste, écrivain (il a édité avec Paolo Gobetti l'important recueil d'essais sur la vidéo, Video Imago) et organisateur culturel, il travaille depuis longtemps avec les images électroniques, et grâce à sa collaboration avec l'Archive National Cinématographique de la Résistance (Turin), il a acquis une attitude tout à fait particulière pour l'élaboration électronique des images d'archives : avec l'Ancr il a réalisé de nombreuses vidéos qui font revivre la mémoire historique à travers les vieux films. Il travaille aussi à des projets personnels d'art vidéo, de vidéo danse, de poésie, Infographie.

Boissier Jean-Louis

Né en 1945 à Loriol-sur-Drôme. Études de physique et d'esthétique. Maître de conférences et directeur de recherches à l'Université Paris 8. Ses travaux théoriques et expérimentaux portent sur les mutations esthétiques, artistiques et muséographiques liées aux nouvelles technologies de l'image.

Ses dernières réalisations interactives sont :

Anthologie du virtuel, vidéodisque, Revue virtuelle, 1992

Globus oculi, installation numérique, 1992

Flora petrinsularis, installation numérique, 1993; version pour CD-ROM dans Artintact 1, 1994

Album, installation numérique, 1995

Tabula rasa, installation numérique, 1995

Mutatis mutandis, installation numérique, 1995
3e Biennale de Lyon, CD-Rom, 1995.

Cuccia Salvo

Né à Palermo en 1960). Il travaille depuis longtemps sur les relations musique-image et s'occupe d'organisation culturelle, de production vidéo et de réalisation (il a travaillé aussi en tant qu'assistant dans deux films de Raoul Ruiz). Récemment, avec Duo with Peter Kowald (1993), il a commencé à appliquer à l'emploi de la caméra les démarches de l'improvisation musicale.

Cunéaz Giuliana

Née à Aoste (1959). Vit et travaille à Aoste. Dessin, peinture, sculpture, installations, installations vidéo.
Oeuvres et expositions récentes :
Le silence des fées, installation, 1990
Lucciole, installation vidéo, 1991
Eden, installation vidéo, 1993
In corporea mente, installation vidéo, 1993
Grey Zone, installation vidéo, 1995
Corpus in fabula, installation vidéo, 1995

Etc Marc

Né le 1er avril 1968 à Oullins (France). Vit et travaille à Montreuil. Vingt siècles et soixante kilos de matières vivantes. Artiste de l'image et du son, il créé en situation (dans l'urbain), des dispositifs diapositives, des installations vidéo et des parcours sonores ainsi que des dramatiques radiophoniques. Ses réalisations reposent sur la perturbation de la syntaxe urbaine et linguistique. Diplômé en Esthétique de l'Audiovisuel (Sorbonne Nouvelle à Paris), il prépare en sus de son travail artistique la publication d'un essai sur la question croisée du corps et de l'image intitulé Corpus, autoportrait de l'image. Consultant pour le programme vidéo de l'exposition «Cités Cinés 2» . Invité en résidence au Maroc par l'Institut français d'Agadir. Spécialités locales (scénographie pour le Métafort). Etc. ...

✸ Fargier Jean-Paul

Né en 1944. Vidéaste, écrivain. Il a commencé à faire de la vidéo en 1969. Auteurs de plusieurs ouvrages théoriques et critiques sur la télévision, le cinéma et la vidéo, dont une monographie sur Nam June Paik (1989) et un recueil de textes sur la vidéo, «Où va la vidéo ?». Depuis 1971 il enseigne l'art vidéo à l'Université de Paris VIII.

✸ Gaumnitz Michaël

Peintre, né en 1947 à Dresde, Michaël Gaumnitz a suivi la formation de l'Ecole des Beaux-Arts de Berlin, puis de Paris. Il se consacre depuis fin 1984 à la création sur palette graphique. Ses films d'animation, réalisés sur palette vidéographique - Graf'nitz, Femmes, Portraits, Révolution Française - ont été diffusés sur Arte, Canal +, TF1, France 2 ainsi que sur plusieurs chaînes étrangères. En 1991 et 92, il a réalisé Le Courrier des Téléspectateurs, diffusé sur La Sept sur FR3. Sa dernière réalisation est, en collaboration avec Bertrand Mérino Peris, Eluard, Eluard, cent et un poème, un CD-Rom édité par Arte.

✸ Gautreau Jean-Michel

Né à Saigon en 1957. Sa production arstistique comprend la vidéo, les installations, la musique, l'écriture. En 1984 il a été lauréat de la Villa Médicis «Hors les Murs» à Kyoto, au College of Art.

Dernières réalisations :

Les derniers hommes tanguent et ils claquent de la langue (vidéo) ; La steppe (installation), 1993.

Arkaïm (vidéo) ; Tu feras de grands voyages (vidéo), 1994.

Les Medicis de Copenhague (vidéo) ; Le partage des rôles (vidéo), 1995.

Vitriol est l'hypertexte on-line qu'il réalise en 1996 au CICV-Centre de Recherche Pierre Schaeffer.

✸ Giovanotti Mondano Meccanici

Le groupe Giovanotti Mondano Meccanici, Gmm, est un des groupes historiques de l'art vidéo et de l'infographie en Italie. Il a été fondé en 1984, et travaille dans différents domaines : les installations, la recherche sonore, les réseaux de communication, le théâtre. Le groupe est en effet traversé par artistes, designers, vidéastes, informaticiens, musiciens, philosophes ...

Leur horizon est la communication. Philosophique et technologique, visuelle et sonore, poétique et artistique.

✸ Gratadour Jean-Rémi

Né en 1972. Ecrivain. Avec Paul Soriano il réalise l'hypertexte Big Browser dans l'atelier de création littéraire on-line au CICV-Centre de Recherche Pierre Schaeffer.

✸ Grzinic Marina

Née en 1958.

Maîtrise en sociologie de l'art à la Faculté de Philosophie, Ljubljana. Elle travaille actuellement comme chercheuse dans le domaine de la culture et comme critique et commissaire d'exposition indépendante. Elle était directeur artistique de la Biennale Internationale Vidéo CD 89 à Ljubljana.

Marina Grzinic et Aina Smid réalisent des vidéos depuis 1982. En collaboration, elles ont produit plus de vingt projets d'art vidéo et, indépendamment, plusieurs documentaires vidéo et des travaux artistiques pour la télévision. Marina et Aina ont présenté leurs oeuvres dans plusieurs festivals vidéo en Europe et dans le monde entier.

✸ Huhtamo Erkki

Né à Helsinki en 1958. Diplômé à l'Université de Turku en 1987. Il est actuellement professeur des médias à l'Université de Lapland, Rovaniemi, Finlande. Il a travaillé pendant plus de dix ans comme écrivain, chercheur, commissaire d'expositions dans le domaine de la culture audiovisuelle. A ce sujet et sur celui des relations entre l'art et la technologie, il a publié plusieurs ouvrages et articles publiés en Europe et dans le monde entier. Il a réalisé deux séries pour la télévision finlandaise : Keinomatkalla (Voyage artificiel), en 1992, et Monitorien valtakunta (l'Empire des moniteurs), en 1994.

✸ Ippolito Carlo

Il vit à Milan, et collabore depuis longtemps à la Radio Télévision Suisse Italienne pour laquelle il a écrit des scénarios pour programmes Radio Tv sur la musique et l'histoire du spectacle.

Crazy Cathy - Le mille e una voce di Cathy Berberian - est sa première expérience vidéo.

✸ Jaeggi Danielle

-Diplômée de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques et de sociologie (Université de Paris VIII), Danielle Jaeggi est maître de conférences à l'Université de Paris VIII en Arts et cinéma.

Parmi ses réalisations :

Tout près de la frontière, 1982, vidéo fiction.
Mon tout premier baiser, 1984, court-métrage vidéo.
Série de 7 émissions pour enfants à partir des collections du Louvre, 1991.
La musique des sphères, 1992, émission scientifique.
Maurice Denis et la peinture Nabie, 1993.
Les ambitions de Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte, 1994.
Whistler, un américain en Europe, 1995.
A l'écoute de la Terre, 1995.

Jaffrennou Michel

Né en 1944. Peintre et sculpteur, il expose de 1964 à 1969. Entre 1970 et 1978, il réalise des performances et des environnements dans plusieurs galeries en France et à l'étranger. Dans les années 80, il réalise des pièces de vidéothéâtre ; depuis 1986, il réalise des bandes vidéo pour la télévision. La plupart de ses productions ont été diffusées sur Canal+.

Kluszczynski Ryszard

Né en Pologne en 1952. Études de littérature, esthétique, théâtre et cinéma à l'université de Lodz.
Maîtrise en 1976. Doctorat en 1987. A partir de 1990, il est «media curator», commissaire d'exposition d'art et média au Centre d'Art Contemporain Ujazdovski Castle, Varsovie. Il a publié environ dix livres sur la théorie et l'histoire de l'avant-garde, cinéma et vidéo, et plus de cent articles sur les arts électroniques et la culture artistique expérimentale.

Kovacic Marko

Né à Ljubljana en 1956. Diplômé de l'Académie d'Arts Visuels, il s'est spécialisé dans les projets multimédia où se mélangent la sculpture, le cinéma, la vidéo et le théâtre. Il a mis en scène des performances visuelles et théâtrales et réalisé des sculptures et des installations. Dernières réalisations : No more heroes anymore, 1992; 2227 : I have seen that ...like it is, 1993.

Kudoz Igor

Né à Zagreb en 1967. Dans sa ville il a fréquenté l'Ecole d'Arts Appliqués et il s'est diplômé en 1987. En 1995, il est diplômé à l'Académie des Beaux-Arts. Principales réalisations en vidéo : Perpetuum Mobile, en 1993; Welcome to the Peak of Intelligence, 1995.

Kugler Ema

Artiste multimédia. Depuis plusieurs années, elle travaille dans les domaines de la performance, de l'installation, de la mode et de la vidéo. En 1994 elle a reçu le Prix Golden Bird pour ses projets multimédia. Ses principales réalisations vidéo : Hydra, 1993, The visitor, 1995.

Kuntzel Olivier

Né en 1961, diplômé de l'école nationale supérieure des arts appliqués et métiers d'art Olivier de Serres.

Deygas Florence

Née en 1965, diplômée de l'école des Gobelins section film d'animation
Quelques réalisations :
Tapi dans l'ombre (film + installation pour Beaubourg), 1989
Halloween, 4 juillet et diverses fêtes nationales (la sept), 1991
Landleben/la vie à la campagne (zdf), 1991
Serbi serbi (Khaled), 1992
Mobilis in mobile (L'Affaire Louis Trio), 1992
The skatalan logicofobism (Pascal Comelade), 1992
Tour de France (france television), 1993
Le doigt dans l'oeil (oeil du cyclône sur les illusions optiques), 1993
What I've got is what you need (Sens Unik), 1994
And you've got the nerve + image cd (Tongue Torrest), 1995
Let the plinn (Alan Stivell), 1995
Now that I own the BBC + image cd (Sparks), 1995
sous peu, création du site hysterialand sur internet

Kuntzel Thierry

Né en 1948 à Bergerac. Vit et travaille entre Tarbes et Paris depuis 1992. Études de philosophie, linguistique et sémiologie. Thèse inachevée avec Roland Barthes à propos du "Travail du film".
Oeuvres récentes :
Oeuvres Plastiques
Le Tombeau de Henry James et le Tombeau de Herman Melville, 1994
Le Tombeau de Allan Edgar Poe, 1994
Bandes vidéo :
Venises, 1995, 8'00, muet, couleur

Installations vidéo :
Tampico (Non-Lieu), 1993, 47'00
Printemps (Pas de Printemps), 1993, 3'35"
Automne (Le Mont Analogue), 1993, 7'00
Tu , 1994, 1' 24"
Nostos III, 1995, 9'00

Lischi Sandra

Née en 1951, travaille comme chercheuse à l'université de Pise, où elle enseigne «Théorie et technique des moyens de communication audiovisuelle» (Département d'Histoire des Arts). Elle a écrit plusieurs articles, essais, catalogues sur la vidéo de création et le cinéma, et les livres Metamorfosi della visione (1988), avec Rosanna Albertini, et une monographie sur Robert Cahen, Il respiro del tempo (1991), publié en France par le CICV Centre de Recherche Pierre Schaeffer Montbéliard-Belfort. Elle organise à Pise depuis onze ans la manifestation «Ondavideo» et collabore au festival «Invideo» (Milan) et à l'École Vidéo de documentation sociale, «I Cammelli», de Daniele Segre (Turin).

Mrozinski Bruno

Né en 1946, il débute la photographie en 1973. Après un baccalauréat économique et social, des études supérieures en Éducation Physique et Sportive, autodidacte en photographie, il devient professionnel en 1978. Enseigne la photographie au sein de l'Éducation Nationale depuis 1984, est aussi en charge d'une unité de valeur en Photographie à l'École d'Architecture de Clermont-Ferrand. Auteur multimédia autodidacte, il est lauréat en 1989 du concours Micro-Manager organisé par la FNAC, Amstrad et l'Agence Nationale pour la Création d'Entreprise.

Ruiz de Infante Francisco

Né aux Pays Basque en 1966.
Diplômé des Beaux-Arts de Bilbao, il vit à Paris depuis 1991. Sa recherche artistique est très large, comprenant la musique, les arts plastiques, la vidéo et la littérature. Il a ainsi réalisé plusieurs expositions, installations, et publié des recueils de textes critiques et des livres.
Parmi ses réalisations récentes :
Les Frères de Pinocchio, exposition et catalogue-livre - 1994
Les promenades nocturnes, installation audiovisuelle, exposition et vidéo - 1994
Les loups, vidéo - 1995
L'apprentissage de l'Éclipse, installation audiovisuelle - 1995
Essai pour l'Éclipse, exposition - 1995

✸ Smid Aina

Née en 1957. Diplômée en histoire de l'art à la Faculté de philosophie, Ljubljana. Elle travaille comme rédacteur indépendant d'un magazine d'art. Aina Smid et Marina Griznic réalisent des vidéos depuis 1982. En collaboration, elles ont produit plus de vingt projets d'art vidéo et, indépendamment, plusieurs documentaires vidéo et des travaux artistiques pour la télévision. Marina et Aina ont présenté leurs oeuvres dans plus de cent festivals vidéo en Europe et dans le monde entier.

✸ Soriano Paul

Vit et travaille à Paris. Expert multimédia, conseiller intermittent du CICV - Centre de Recherche Pierre Schaeffer, président de Medieva - Médiation et Valeurs Ajoutées - il explore les possibilités de l'écriture hypertextuelle sur internet avec Big Browser.

✸ Studio Azzurro

Lieu de production vidéo et de recherche artistique né à Milan en 1982. Il réunit les différentes compétences de trois personnes : Fabio Cirifino (photographie), Paolo Rosa (arts visuels et cinéma) et Leonardo Sangiorgi (graphique et animation). Leur vaste production comprend des films cinéma, des vidéo-environnements, des installations, des spectacles de théâtre. Parmi leurs dernières réalisations :

I Colombo (vidéo) - 1995
Progetti nel suono (talk performance) - 1995
Tavoli-Perché queste mani mi toccano (vidéo-environnement) - 1995
Hiroshi Thesigawara : Bambù (vidéo) - 1995
Coro (instalaltion interactive). - 1995

✸ Tantôt-Carlut Christiane

Née en 1958 à Bourges. Avec Une chose à la fois (1996) elle partipe à l'atelier de création hypertexte au CICV-Centre Pierre Schaeffer Montbéliard Belfort.

✸ Toti Gianni

Qui est Gianni Toti ?

Un écrivain, un poète ; auteur de livres de poésie, de romans, de livres de contes, d'essais théoriques. Un dramaturge, ayant composé des comédies satiriques, des pièces en un acte, et conçu des évévements de théâtre expérimental : théâtroniques et synesthéatroniques. Un homme de cinéma ; sujetiste, scénariste, documentariste et metteur en scène de courts, moyens

et longs métrages. A partir des années 80 il vient à la vidéo, et se définit poétronique, VidéoPoètOpériste et ScintiVidéoPoétaste...Il a réalisé des vidéopoèmes, des vidéoessais et des VidéoPoémOpéra, dont la dernière, Planetopolis, en complicité avec le CICV Centre de Recherche Pierre Schaeffer. En 1994, il réalise sa première oeuvre infographique, L'Originédite, à Brouillard Précis (Marseille).
Toti, le dangereux dynamiteur.

✸ Ucciani Louis

Vit et travaille à Besançon (France) où il enseigne la philosophie. Auteur de plusieurs articles, il a notamment publié les livres suivants : Jean Messagier, Paris, Marval, 1990- Ironie et Dérision, (de l'ironie socratique à la dérision cynique). Annales Littéraires de l'Université de Besançon. Paris, Les Belles Lettres, 1993. Sans Nom, ni Rang (Epicure : le multiple et ses représentations). Paris, Kimé, 1995. Fondateur et directeur des revues Luvah et Philosophique, anime également les Cahiers Charles Fourier. Il est d'autre part le réalisateur d'un film vidéo qui retrace une tentative de dialogue entre le poésie et la philosophie à travers lui-même et Matthieu Messagier : La Question Oubliée, CICV, 1995.

✸ Faustine Ukato

Avec Paul Alba elle compose un album photo hypertetuel où se mélangent imgaes, pensée, notes, de ces deux complices habitant les antipodes de planète.

✸ Zrnic Vlado

Né à Sarajevo en 1959. Il vit et travaille à Zagreb. Ses principales réalisations en vidéo : Where are you, Zada, 1992; The border of time, 1993; 900. Zagreb, 1994 ; United colors of upside down, 1995.

■ ■ ■



INDEX

TITRE / REALISATEUR / ANNEE / PAYS

1,2,3,4 107
Robakowski Jozef
1992
Pologne

130 **1848**
Fargier Jean-Paul
1993 101
France

A l'écoute de la terre
Jaeggi Danielle
1995 100
France

A la recherche de Vera Bardos 102
Jaeggi Danielle
1995
France

À propos du calcul exact de la spontanéité des images 117
Chatelain Philippe
1995
France

A3 - Apatija, aids in Antarktika / Zgodba o metulju I I
Grzinic Marina et Smid Aina
1995 103
Slovénie

Alfred Jarry
Averty Jean-Christophe
1989 100
France

All New Gen
VNS Matrix
1994 79
Australie

Ambitious Bitch
Lulia Marita
1996 81
Finlande

An Anecdoted Archive from the Cold War
Legrady George
1994 79
U.S.A.

And you've got the nerve
Kuntzel Olivier et Deygas Florence
1995 110
France

Apnae water skin
Brabant Anne - sophie
1995 115
France

Atelier de création d'hypertexte
C I C V
1996 84
France

Autoportret (Selportrait)
Szleszynski Jacek
1995 108
Pologne

Ave (morituri te salutant) 109
Zrnic Vlado
1994
Croatie

BAR-MIN-SKI : Consumer Product
Barminski Bill, Levin Webster et Hesketh Jerry 79
1994
U.S.A.

Bilocation
Grzinic Marina et Smid Aina
1990 102
Slovénie

Biomorph Encyclopedia. Muybridge 80
Shibayama Nobuhiro
1994
Japon

Casa Matta
Amaducci Alessandro et Beltrame Katia 105
1994
Italie

Cattedrali della memoria
Amaducci Alessandro
1995
Italie 112

Charles Péguy 101
Fargier Jean-Paul
1995
France

Chaussée-aux-moines actuallum fromagum
Kuntzel Olivier et Deygas Florence
1994 111
France

Chodnik (Sidewalk)
Wasko Ryszard
1971 106
Pologne

Cinq lettres à Eadweard Muybridge
Hervieu Virginie et Monnet Edouard
1995 116
France

Condition
Torfs Ana 112
1995
Belgique

Coro (Choeur)
Studio Azzurro
1996 104
Italie

Corpus in Fabula
Cunéaz Giuliana
1996 88
Italie

Cosmogonies
Benayoun Maurice
1996 101
France

Crazy Cathy - Le mille et una voce di Cathy Berberian 106
Ippolito Carlo
1993
Italie

Crédit Agricole la partition
Kuntzel Olivier et Deygas Florence
1992 111
France

Cueillette
Vogel François
1995 116
France

Cyberflesh Girlmonster
Dement Linda 80
1995
Australie

D'après Nature
Gaumnitz Michaël
1995 100
France

Das umgekehrte herz - Valentine Verhaeghe
Boettcher Laurence 115
1993
France

Der atem der Steine
Ampelakiotou Eleni et Barreda Miguel 117
1995
Allemagne

Die Himmel
Beekman René
1995 117
Pays - Bas

Discus - Disc
Prosenc Natasa
1995 109
Slovénie

Dom (House)
Borowczyk Walerian et Lenica Jan
1957 106
Pologne

Enchanted forest
Iwamura Rosemary
1993 117
Japon

Ethics & Force V I I
Nieuweuhuis Jessie 116
1995
Pays - Bas

Façons de naître
Bailly - Basin Hervé
1995 117
France

Faust médusé
Pelletier Alain 113
1995
Canada

Femme avec enfant- Intérieur Nuit
de Bussac Mariecke et le Théâtre des Guetteurs d'ombre
1996 96
France

François et le loup
Jaeggi Danielle
1991 100
France

Georges Rousse, regards... 115
Florin Marie-Laure
1995
France

68

Globus oculi
Boissier Jean-Louis
1993
France

Gnusna linia (Lazy Line)
Robakowski Jozef
1992 - 93 107
Pologne

God bless our home
Marti Gloria 116
1995
U.S.A.

Halloween, 4 juillet et diverses fêtes nationales 111
Kuntzel Olivier et Deygas Florence
1991
France

Ide (I Am going)
Robakowski Jozef
1973 107
Pologne

Ignis
E. Koch Miroslaw
1991 107
Pologne

Impression 1895
Igazsag Radu 111
1995
Roumanie

Inside...Fire
Walczak Macjej
1991
Pologne
107

Jadzu! Odbierz telefon (Yaga! Take a call)
Robakowski Jozef 108
1993
Pologne

Jules Vernes
Trividic 101
1994
France

Kaprysy i wariacje ne tematy wlasne. Opus 13 (Caprices and Variations on One's Own Subject. Opus 13)
Konopka Barbara
1994 108
Pologne

Kiki Kali
Amaducci Alessandro et Randazzo Giuseppe
1994 105
Italie

Kineformy (Cineforms)
Pawlowski Andrzej 106
1957
Pologne

Klaskacz, (Clapper)
Bruszewski Wojciech
1971 106
Pologne

L'analyse de Fourier
Fargier Jean - Paul
1990 101
France

L'Originédite
Toti Gianni
1994 105
Italie

101

La crucifixion - Picasso
Jaubert Alain
1989 / 95
France

La Febbre
Baresi Giuseppe et Cederna Giuseppe 104
1994
Italie

La Ruée vers l'Os
Robak Alain 101
1993
France

Labirint (labyrinth)
Grzinic Marina et Smid Aina
1993 103
Slovénie

Labirynt (Labyrinth)
Lenica Jan 106
1962
Pologne

Landleben/la vie à la campagne
Kuntzel Olivier et Deygas Florence
1991 111
France

Le démariage ou la démesure des petits vertueux 82
Mrozinski Bruno
1996
France

Le doigt dans l'oeil
Kuntzel Olivier et Deygas Florence
1995 110
France

Le soufle de johanne
Ferec Isabelle
1995
France

Le verrou - Fragonard
Jaubert Alain
30' 00, 1989 / 95
France

Leblon
Banoun Dominique
1995
Canada

Les anges dans nos campagnes
Lange Rémy
1995
France

Les feux des morts
Mihalache Cornel
1993
Roumanie

Les loups
Ruiz de infante Francisco
1995
Espagne

Les panneaux de la baraque de la Goulue - Toulouse-Lautrec
Jaubert Alain
1989 / 95
France

Let the plinn
Kuntzel Olivier et Deygas Florence
1995
France

Lever d'œil
Coggins Sigrid
1995
France

Limbes
Bériou
1995
France

Good Daughter, bad daughter, good mother, bad mother, bad daughter : catharsis and continuum
Metros Susan
1994
U.S.A.

Linia (Line)
Rogala Grzegorz
1983
Pologne

Luna 10
Grzinic Marina et Smid Aina
1994
Slovénie

Manuscrypt
Fong Chérise
1995
France

Meet the Media Band
Media Band
1994
U.S.A.

Mobilis in mobile
Kuntzel Olivier et Deygas Florence
1992
France

Moje masochizmy (My Masochisms)
Robakowski Jozef
1990
Pologne

Mon tout premier baiser
Jaeggi Danielle
1984
France

Naprej v preteklost - Forth into the Past
Kovacic Mark
1995
Slovénie

Nothing broke but the heart
T. Waite Clea
1994
Allemagne

Now that I own the BBC
Kuntzel Olivier et Deygas Florence
1995
France

Nowa ksiazka (New Book)
Rybczynski Zbigniew
1975
Pologne

O Oco (le creux)
Sà Luis felipe
1995
Brésil

Obiskovalec - The Visitor
Kugler Ema
1995
Slovénie

Obszar (Space)
Bendkowski Kazimierz
1973
Pologne
107

Parco Xmas 95
Kuntzel Olivier et Deygas Florence
1995
France
111

Passage
Ijsendoorn Lieselot
1994
Pays - Bas
115

Performance A I U E O N N Six features
Iimura Takahiko
1994
Japon
111

Pierre et le loup
Jaffrennou Michel
1995
France
100

Portfolio
Bouillet Mariette
1995
Canada
117

Przygoda czlowieka poczciwego (The adventure of Good Citizen)
Themerson Stefan et Themerson Franciszka
1937
Pologne
106

Redeci Ceveljcki (Red shoes)
Grzinic Marina et Smid Aina
1994
Slovénie
103

Rejstracja (Recording)
Wasko Ryszard
1972
Pologne
107

Riff-Raff - taniec z szablami (Riff Raff, Dance with Sabres)
Community Lyying
1993
Pologne
108

Runner
Wyrzykowski Piotr
1993
Pologne
108

Rynek (Market Place)
Robakowsk Jozef, Junak Tadeseuz et Meissner Ryszard
1970
Pologne
106

(sans titre)
Zamiara Wojeciech
1994
Pologne
108

Sans Titre
Beck, Tribot et Wojciechowski
1995
France
116

Sciana (Wall)
Wasko Ryszard
1972
Pologne
107

ScruTiny in the Great Round
Dixon Tennessee Rice et Gasperini Jim
1995
U.S.A.
81

113

Sept visions fugitives
Cahen Robert
1995
France

Serbi serbi
Kuntzel Olivier et Deygas Florence
1992
France
110

She Loves it, She Loves it not : Women ant Technology
Tamblyn Christine
1993
U.S.A.
81

Si nous étions faits d'air
Licastro Paola
1995
France
116

SNCF
Kuntzel Olivier et Deygas Florence
1994
France
110

Special K
Vvolteenatho Tatu
1996
Finlande
81

Stilleben
Mette Ruge Ane
1994
Dannemark
117

Szkola (School)
Borowczyk Walerian
1957
Pologne
106

Sztuka konsumpcyjna (Consumption Art)
LL Natalia
1973
Pologne

Tango
Rybczynski Zbigniew
1980
Pologne

Tapi dans l'ombre
Kuntzel Olivier et Deygas Florence
1989
France

The Butterfly Effect of Geography (L'effet Papillon de la Géographie)
Grzinic Marina et Smid Aina
1996
Slovénie

The man from porlock
Hawley Steve
1995
G.B.

The Sand Collectors
Korda Neven et Alajbegovic Zemira
1995
Slovénie

The Skatalan logicofobism
Kuntzel Olivier et Deygas Florence
1992
France

Tour de France
Kuntzel Olivier et Deygas Florence
1993
France

Tout près de la frontière
Jaeggi Danielle
1983
France

Tri Sestre (Three sisters)
Grzinic Marina et Smid Aina
1992
Slovénie

Trois Palettes : trois leçons de génie
Jaubert Alain
France

Tu
Thierry Kuntzel
1994
France

Tutto grande discordia White Rabbit
Giovanotti, Mondano et Meccanici
1995
Italie

Under the moon ii : lunacy
T. Waite Clea
1994
Allemagne

Usos del suplicio
Marinho Arturo
1995
Argentine

Video-caluski (Video-kisses)
Robakowski Jozef
1993
Pologne

Video-piesni (Video-songs)
Robakowski Jozef
1993
Pologne

Video-wiatr (Video-wind)
Robakowski Jozef
1993
Pologne

Videoplunders
Cuccia Salvo
1995
Italie

Welcome to the Peak of Intelligence
Kuduz Igor
1995
Croatie

Whistler, un américain en Europe
Jaeggi Danielle
1995
France

Yes sir ! Madame
Morin Robert
1994
Canada

Yyaa
Bruszewski Wojeciech
1972
Pologne

Zgodba o metulju I (The butterfly Story)
Grzinic Marina et Smid Aina
1994
Slovénie



VIDEOFORMES

bénéficie du soutien de la Ville de Clermont-Ferrand, du Ministère de la Culture,
de la DRAC Auvergne, du Conseil Général du Puy-de-Dôme, du Conseil Régional d'Auvergne

et remercie plus spécialement :

M. Philippe Douste-Blazy, ministre de la Culture
M. Richard Martineau, directeur de la DRAC Auvergne
M. Roger Quilliot, sénateur-maire de la Ville de Clermont-Ferrand
M. Georges Chometon, président du Conseil Général du Puy-de-Dôme
M. Valéry Giscard d'Estaing, président du Conseil Régional d'Auvergne
M. Jean-François de Canchy, Délégué aux Arts Plastiques, Ministère de la Culture
Mme Martine Bour et M. Louis Bec, D.A.P, mission des nouvelles technologies,
M. Jean-Claude Schenkel, conseiller aux Arts Plastiques, DRAC Auvergne
M. Pierre Chambert, conseiller à l'Action Culturelle, DRAC Auvergne
Mme Marie-Claire Ricard, chargée de communication, DRAC Auvergne
M.Marc Tessier, Centre National de la Cinématographie
M. Jean-Marc Moisy, Centre National de la Cinématographie
Mme Élisabeth Fouillade, maire-adjoint de la Ville de Clermont-Ferrand, chargée de la Culture
Mme Danièle Auroy, maire-adjoint de la Ville de Clermont-Ferrand,
chargée du cadre de vie et des nouvelles technologies,
M. Serge Lesbre, maire-adjoint de la Ville de Clermont-Ferrand, chargée de la Création culturelle
M. Michel Renaud et le service communication de la Ville de Clermont-Ferrand
M. François Robert et le service des affaires culturelles de la Ville de Clermont-Ferrand
M. Daniel Beaudiment et les services techniques de la Ville de Clermont-Ferrand
Mme Jacqueline Dossat, Maison des Congrès et de la Culture ainsi que l'ensemble de son personnel
Mme Hélène Moreno, Espace Municipal Georges Conchon
M. Marcel Francannet, vice-président du Conseil Général du Puy-de-Dôme, chargé de la culture
ainsi que l'ensemble de la commission culturelle du Conseil Général du Puy-de-Dôme
M. Michel Tournaire, directeur de cabinet du Président du Conseil Général du Puy-de-Dôme
Mme Christiane Brunet, Mlle Valérie Héraud, MDDC
M. Ponsonnaille, président de la commission culturelle du Conseil Régional d'Auvergne
Mme Ginette Chaucheprat, service culturel du Conseil Régional d'Auvergne
M. Guy Isaac, recteur
M. Ruffino, IPR Vie Scolaire
Mme Maryse Couturier, Action Culturelle Académique
Mme Marie-Paule Serre, M. Max Moulin, AFAA



VIDEOFORMES

remercie tout particulièrement

M. Jean-Marc Prévot, et M. Christophe désiré, Musée d'art contemporain de Rochechouart, Limousin
Mlle Corinne Castel, Nouveaux Media
Alain Burosse et Pascale Faure, Canal +
Le CICV Centre Pierre Schaeffer Montbéliard Belfort
Mme Marie-Luce Demonet
M. Jean-Louis Jam et Martine Viallatte, Service Universités Culture de Clermont-Ferrand
Marie-Luce Demonet, Faculté de Lettres, atelier Lire-Ecrire
Nicolas Thély, Erwan Maillet et l'équipe de Vidéo Fac
Le festival du Court-Métrage de Clermont-Ferrand
Serge Dacko, Atelier Bain d'Huile
Bruno Couderc
Nadine Cia, CRAV
La Confrérie de Saint-Gabriel
Invideo, Milano

Très chaleureusement, nous remercions :
Jean-Claude Schenkel

ainsi que :
Cabinet Dacheux-Donce
M. Jean-Pierre André
M. Patrick Poughon, Manganelli Distribution
MM. Legorjus et Olivier Perrot, FNAC Clermont
Fabre et Speller Architectes
MM.Christian Bailly, Frédéric Coureau, TV Câble
MM. Thierry Gougonde-Beauvivier, Serge Arnaud, Marc Aichaoui, Gris-Souris
Vincent Speller, Maurice Lorut
Pierre Chapdelaine
Hervé de Bussac

et tous les artistes, tous les amis de la poésie et des arts électroniques pour leur soutien, leurs suggestions et leur présence.

Merci à Lionel Bole pour les fleurs de cette fête du printemps.

VIDEOFORMES

est organisé par :

Direction artistique : Gabriel Soucheyre, Simonetta Cargioli
Conseiller artistique : Jean-Paul Fargier
Directeur : Simonetta Cargioli
Secrétariat : Colette Promerat
Relations presse : Caroline Jourdan, Jacqueline le Feuvre
Régie vidéo et concours : Laurent de Bussac
Formation et programmes scolaires : Jacqueline le Feuvre
Régie : Bruno Didelot, Sasha Kane, Compagnie FAPAF
Réceptions et cotillons : Dominique Dubreuil
visuel, maquettes, affiches : Lionel Bole
Reportage photo : Lycée Professionnel de Romagnat
Reportage vidéo : Vidéofac

THE END 1996

à l'année prochaine...

Baignez-vous dans l'image...



25 personnes - 2 sites de production
2 scanners rotatifs - 2 flasheuses - 2 matchprint
25 postes Mac, PC, Silicon dont 5 stations de retouche...

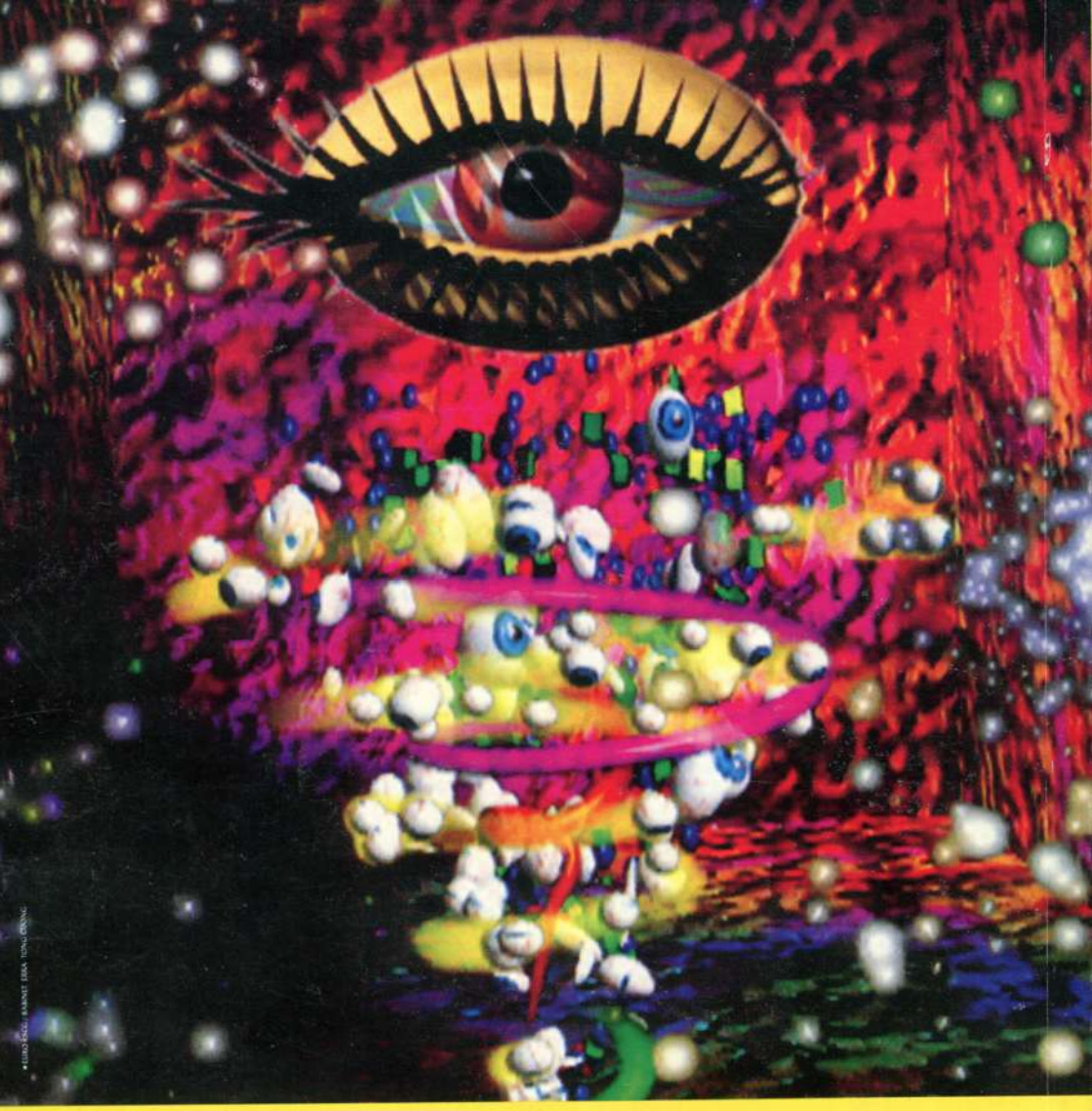
Des références : A.I.A. - A.F.R. - Casimir - Caracter - Dior - Dim - Doublevébé - Eurocom
Gaz de France - Giat Manurhin - Japa - Kléber - La Comédie Française
Les Eaux du Mont-Dore - Renault - Telecom - Matière grise - Michelin - Novotel - Peugeot...

Z.A. La Molle
03640 Arfeuilles
Tél. 70 55 53 48 - Fax 70 55 50 06

Siège social : 4, Bd Robert Schumann - B.P. 16
63063 Clermont-Ferrand cedex 1
Tél. 73 28 13 13 - Fax 73 28 19 69

Gris souris

Studio d'Arts Graphiques - Photocomposition - Photogravure - Retouche photo - Multimédia - Flashage



L'ŒIL DU CYCLONE DILATE DES MILLIONS DE PUPILLES EN TOUTE IMPUNITÉ.

3 SAMEDIS PAR MOIS À 19 H 50 EN CLAIR SUR CANAL+
"L'ŒIL DU CYCLONE" ENVAHIT VOS ÉCRANS.
VIRTUELLES, DE SYNTHÈSE, ET TOUJOURS PLUS HALLUCINANTES,
LES IMAGES DE L'ŒIL VOUS PLONGENT DANS DES ÉTATS DE STUPEUR
OU DE SATISFACTION BÉATE. DES DOCUMENTS DÉLIRANTS INÉDITS,
BIZARRES, ÉTRANGES, LUDIQUES, ABSURDES, AUTREMENT DIT
DES IMAGES QU'ON N'OSE MÊME PAS IMAGINER À LA TÉLÉ.

Pendant qu'on regarde CANAL+ au moins on n'est pas devant la télé.