Turbulences Vidéo



portraits d'artistes
Michèle Waquant

Paik et Joyce

Beckett et la vidéo

Les carnets de
la Vidéo Danse

Belleville
milieu du monde

Brigitte Agnès

Une chronique
Italienne

CULTURE CONTEMPORAINE - ARTS VIDÉO & NOUVELLES TECHNOLOGIES
REVUE TRIMESTRIELLE - N°14 - JANVIER 1997 - 40 FF

T*urbulences* **V***ideo*, revue trimestrielle
dernier trimestre 1996
Directeur de la publication : Gabriel Soucheyre.
Secrétariat : Colette Promérat.
Ont collaboré à ce numéro : Olivier Apert, Annie Blaizot, Laurent Burin Des Rosiers, Simonetta Cargioli, Geneviève Charras, Vadim Chekorsky, Jean-Paul Fargier, Jean-Paul Gavard Perret, Gilles Godmer, Laury Granier, Miroslav Kultchisky, Elisabeth Milon, Michèle Waquant.
Maquette : Philippe De Sousa
Impression : Imprimerie A. Pottier
Dépôt légal : à parution
N° de commission paritaire : 74742
Publié par **VIDÉO**FORMES

B.P. 71
63003 Clermont-Ferrand cedex 1
tél : 04 73 90 67 58
fax : 04 73 92 44 18
e - mail : matgrise @ goules. nat. fr

© les auteurs, **T***urbulences* **V***idéo et* **VIDÉO**FORMES

Tous droits réservés
La revue **T***urbulences* **V***idéo* bénéficie du soutien du Ministère de la Culture / DRAC Auvergne, de la ville de Clermont-Ferrand, du Conseil Général du Puy-de-Dôme et du Conseil Régional d'Auvergne.

Merci à tous les auteurs qui nous ont fait l'amitié de prendre leur plume
Prochain numéro : avril 1997

Photo de couverture : *Débâcle*, vidéo, Michèle Waquant, 1992

Turbulences Vidéo

CULTURE CONTEMPORAINE

ARTS VIDÉO

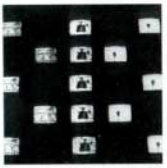
NOUVELLES TECHNOLOGIES

Sommaire



6

Portraits d'artistes :
Michèle Waquant



19

Paik et Joyce. Ondes de choc
Jean-Paul Fargier



25

L'oeil du cyclope. Beckett et la vidéo.
Jean -Paul Gavard Perret



37

Les carnets de la Vidéo Danse
Geneviève Charras - Laurent Burin des Rosiers



45

Belleville milieu du monde.
Miroslav Kultchisky, Vadim Chekorsky



50

Et l'or de leurs corps, ou Brigitte Agnès.
Olivier Apert



54

Une chronique Italienne.
Simonetta Cargioli

En tournée en régions, la compagnie de danse de José Montaldo, promène deux spectacles — *Hollaka Hollala* —basés sur le jeu — toujours captivant — du miroir. En fait il s'agit d'un même spectacle décliné pour deux publics : les grands et les enfants. Dans cette chorégraphie qui joue et déjoue les pièges du miroir apparaît soudain l'image de la scène qui est devant nous : sur ce rideau de scène que nous pourrions aller toucher se projette l'image de ce même rideau et de ces danseurs qui tout-à-coup basculent dans une danse frénétique et hallucinante avec leur propre image. Il n'est guère étonnant d'apprendre que la partie vidéo de ce spectacle est de Michel Coste qui il y a quelques années nous avait gratifié d'une installation — *Le Rêve du prisonnier* — où l'on voyait des danseurs évoluer dans une chambre : filmés par "en-dessus", leur image était projetée sur un écran tridimensionnel : le décor même de leur scène. A voir absolument!

A peu près au même moment, dans le cadre du festival d'automne de la ville de Paris, Bill Viola nous gratifiait de l'une de ses plus belles installations — *Trilogy - Fire, Water, Breath* — présentée à la chapelle de la Salpétrière. L'artiste, ami et grand admirateur d'Edgar Varese, "terminait" un projet de celui-ci : la mise en image de *Déserts*. Le spectacle, joué "live" avec orchestre, bandes sons préenregistrées et images concrétisait avec succès — plus de quarante ans plus tard — le rêve du grand compositeur. Pour ceux qui regretteraient d'avoir manqué cet événement, Arte éditera peut-être la retransmission du concert assortie d'une interview très intéressante de Bill Viola. les deux sujets ci-dessus ne sont pas traités dans ce numéro de Turbulences Vidéo mais ils méritaient amplement qu'on les cite : on n'a pas si souvent l'occasion de se faire de tels plaisirs.

Au menu, une artiste que l'on ne connaît pas assez — Michelle Waquant — et ce "portrait d'artiste", s'il ne dévoile pas toutes les — multiples — facettes de cette personnalité remuante, nous permet de découvrir la gravité d'un personnage.

Au coeur de cette revue, la littérature : ou plus exactement les rapports entre "vidéo" et littérature : Becket et Joyce, deux irlandais!

Et puis le rendez-vous habituel avec la danse, et le travail troublant d'une photographe, Brigitte Agnès.

Chers amis lecteurs, n'hésitez pas à nous faire part de vos remarques — comme le font déjà certains d'entre vous — de vos préférences, de rubriques que vous souhaiteriez voir développer. Cette revue vous est également ouverte si vous avez des contributions pertinentes à apporter, elles seront également bienvenues. A ce sujet, le numéro spécial qui devrait sortir courant mars, traitera de cinéma expérimental, vidéo, multimédia et internet.

A bientôt.

G.S.

TELEX . . .

1. Distribution Vidéo En octobre Heure Exquise! a édité son HE-EX n°8, le dernier complément du catalogue de distribution. Plus de 200 nouveaux titres viennent s'ajouter au déjà riche catalogue général 1993. Renseignement : Heure Exquise! Distribution - Le Fort - Avenue de Normandie - B.P. 113 - 59370 Mons-en-Baroeul, tél. 03 20 432 432, fax 03 20 432 433 ••• "Revoir la collection" est un projet conçu par Vidéographe, le distributeur vidéo de Montréal. Il s'agit d'une programmation vidéo, à la fois portrait et lecture de la collection du Vidéographe, regroupant 12 sections et 44 titres, portant sur la spécificité de la vidéo québécoise en relation avec la vidéo canadienne et européenne. Le concept du projet rejoint la qualité de mobilité propre à la vidéo et se caractérise pour sa facilité à circuler : en format VHS, avec une riche documentation pour la présentation au public. Commissaire invitée sur le projet ; Nicole Gringas. Renseignements : Karen Wong, c/o Vidéographe - Distribution, Diffusion, Documentation - 460, rue Ste Catherine ouest, espace 504, Montréal QC H3B 1A7. Tél. + 514 866 4720 ; fax + 514 866 4725 ••• Marina Abramovic - Ulay, "The Collected Works", est le titre d'un ensemble de cassettes qui regroupe toutes les performances les plus importantes réalisées par les deux artistes depuis les années 70. Cette anthologie contient les chapitres : 1. A Performance Anthology (1975-80); 2. Modus Vivendi (1979-86); 3. Continental Videoseries (1983-86). Cette collection peut être achetée auprès de Video Distribution. Renseignements : Alexander Godschalk, 21 Binnenkant, 1011 BH Amsterdam.Tél. + 31 20 626 23 65 ; fax + 31 20 620 81 48 ••• Monte Video / Time Based Arts présentent : "The Second Time Based Art from the Netherlands", une exposition itinérante d'art électronique des Pays-Bas. Ce projet est la suite de "Imago, fin de siècle in Dutch Contemporary Arts", une exposition organisée par Monte Video/TBA en 1989. "The Second" présente 17 installations réalisées par des jeunes artistes et des artistes affirmés, s'ouvre au public le 24 janvier 1997 au Stedelijk Museum, Amsterdam. Renseignements.: René Coelho, Monte Video /TBA, Netherlands Institute for Media Art, Spuistraat 104a, 1012 VA Amsterdam, The Netherlands. Tél. + 31 20 6237101, fax + 31 20 6244423 ••• A Grand Canal, Peter Kirby — producteur habituel de Bill Viola — termine le montage d'un film sur les Vasulka.

2. Expositions & Co. •••

Cyber, Cités, Citoyens. Les technologies dans la ville. 25 janvier 1997 à la Cité des Sciences et de l'Industrie (Paris - La Villette). Le Métafort d'Au bervilliers pose le problème de la citoyenneté dans la cybercité aujourd'hui en chantier. Renseignements : Le Métafort — 4 avenue de la Division Leclerc — 93300. Tél : 01.48.35.49.01, Fax : 01.48.35.08.21, e - mail : metafor @ calvanet. calvacom. fr. Web : http : // v v w w. metafort. com. ••• C'est la vidéo «Sept Visions Fugitives» de Robert Cahen qui vient de se voir dicerner le Grand Prix International 1996, le 15 novembre dernier à Baden Baden en Allemagne. •••

Le Musée Moderne de Stockolm a inauguré en octobre dernier l'exposition "New Swedish Art", qui présente le paysage de la création artistique suédoise à travers les travaux de 19 artistes. Ouverte jusqu'au 12 janvier. Renseignements: Moderna Museet. Box 16382, S-10327 Stockolm, Sweden. Tél. + 08 666 45 50, fax + 08 611 83 11 •••

Bourse d'Art Monumental de la ville d'Ivry-sur-Seine : appel à projets pour la 11ème édition.

TELEX

Le concours, organisé par le Centre d'Art d'Ivry - Galerie Fernand Léger, est ouvert à tout artiste pratiquant une forme d'expression plastique quels que soient son âge et sa nationalité. L'exposition aura lieu du 27 mars au 27 avril 1997. Délai pour l'envoi du dossier de candidature : le 25 janvier 1997. Renseignements.: Centre d'Art d'Ivry, 93 avenue Georges Gosnat, 94200 Ivry-sur-Seine. Tél. 01 49 60 25 01 •••

"Une minute", c'est la durée maximale accordée à tous les jeunes de la Région Auvergne pour s'exprimer dans le cadre d'un atelier mis en oeuvre par Vidéoformes. La seule récompense sera une diffusion publique de toutes les vidéos parvenues. Les dix meilleures réalisations seront intégrées dans le programme destiné aux scolaires pendant la douzième édition du festival Vidéoformes. Renseignements : tél. 04 73 90 67 58, fax 04 73 92 44 18, e-mail : matgrise@goules.nat.fr ••• "Un artiste, une oeuvre, un processus de création" est le cycle de conférences organisé par le Conservatoire National des Arts et Métiers. A l'heure où un musicien ou un plasticien pour réaliser une installation multimédia doit faire appel à une équipe d'ingénieurs et à une technologie complexe, ou un chorégraphe tente de conjuguer danse, musique et image dans un même spectacle, (..), à l'heure où tous les arts se mêlent dans le fond, mais aussi dans l'organisation et l'économie de la production, comment ont-ils conçu, produit et réalisé une oeuvre d'art plastique, musicale, chorégraphique ? Conférences de décembre à avril 1997 : musique, vidéo, installation. Renseignements.: Stéphane Natkin, tél. 01 40 27 20 37 ••• VIDEOGRAMME III est une exposition d'installations, de photographies, de vidéo, de performances organisée par Vidéochroniques du 11 au 19 janvier 97 à Marseille. Au programme : Dominique Belloir, Robert Cahen, Laurent Dejente, Alain Fleischer, Jean-Claude Guillaumon, Suzanne Hetzel, Michel Jacquelin, Thierry Kuntzel, Frédéric Lecomte, Francisco Ruiz de Infante. Renseignements : Vidéochroniques, 81 rue Sainte, 13007 Marseille, tél/fax 04 91 54 15 57

3. Festivals ••• L'Impakt Festival for Audiovisual Arts annonce la couleur pour 1997. La 8ème édition du festival Impakt aura lieu à Utrecht du 7 au 11 mai 1997. Au programme : des rétrospectives - Derek Jarman, Cinéma américain d'avant-garde, 1921/1944, Gary Hill; un "panorama programme", avec les dernières productions vidéo internationales; des expositions d'installations.
Renseignements.: Impakt, P.O.Box 735 3500 AS Utrecht, The Netherlands, tél. + 31 30 2944493, fax + 31 30 2944163 •••
Festival de Films Muets : appel à candidature pour la compétition du Second Festival de Films Muets, qui aura lieu à Marseille du 31 mars au 6 avril 1997. Organisé par l'association Made in Ciné, créée dans le but d'élargir le cinéma et l'audiovisuel au niveau régional, national et européen, le festival montrera des films issus du patrimoine et une Compétition de films muets contemporains (films sans paroles). Délai pour l'envoi des films - 8mm, 16mm, super 16 et 35mm - le 1er mars 1997. Renseignements.: Made in Ciné, BP 71, 13192 Marseille cedex 20, Tél. 04 91 95 98 27 •••
XIIèmes Vidéoformes : une de plus pour une manifestation toujours surprenante : cinéma expérimental, vidéo, multimédia, internet. Studio Azzuro, John Sanborn, Maria Loura Estevao, John Hanhardt, ...Renseignements : tél. 04 73 90 67 58, fax 04 73 92 44 18, e-mail : matgrise@goules.nat.fr •••

TELEX...

portraits d'artistes

MICHÈLE WAQUANT

Michèle Waquant est une rebelle.

Artiste multiforme — photo, film, vidéo, performance —,

elle nourrit d'une curiosité insatiable

un regard critique et une réflexion qu'elle couche souvent sur le papier.

Invitée en décembre à Hérouville Saint-Clair,

elle y a présenté un environnement vidéo très "dense": *impression débâcle.*

Comme c'est l'habitude dans cette rubrique,

son portrait commence par un entretien.

Je suis née à Québec, Québec la ville. Mon père est français, ma mère est Québécoise. J'ai quatre frères et soeurs dont je suis l'aînée! Mon père travaillait au gouvernement, il était commis de bureau et ma mère était ménagère.

L'école? Les deux premières années d'école, c'était chez une institutrice qui faisait l'école à la maison. Le matin, elle avait une classe de petits, on était une dizaine; et l'après-midi elle prenait les plus grands. On allait chez elle, dans son appartement. C'est une amie de ma mère, elle avait une école privée, c'était accepté dans ce temps là. J'ai adoré parceque j'adorais cette personne. Je lui téléphonais après l'école. Et parmi les grandes récompenses, on allait voir sa vieille mère alitée dans sa chambre. C'était une atmosphère très spéciale, exceptionnelle. Ensuite, je suis allée dans une école plus traditionnelle, avec des religieuses, une école catholique, une école de filles. Çà marque forcément; c'était un lieu d'opposition, le lieu de toutes les critiques.

J'étais rebelle mais passionnée de connaissances en même temps. Les profs ne m'acceptaient pas facilement, mais bon j'étais difficile aussi. Je n'admettais rien sans discussion. C'étaient des religieuses, donc pour elles la connaissance était subordonnée à la foi. Le problème de la foi c'était un terrain très, très dur, très violent et pour elles et pour moi, un terrain de confrontation en fait !

Dans mon adolescence, j'étais passionnée de philo et surtout de sciences naturelles. Je voulais faire biologie, je voulais être ornithologue. Je faisais du dessin d'observation de la flore, la faune. Surtout j'étais passionnée d'oiseaux, donc je faisais, à partir de quinze/seize ans, toutes les excursions possibles avec un club d'ornithologues, je voulais devenir ornithologue dans le Grand Nord Canadien. Mais je n'étais pas douée en physique. Dans les années où on faisait l'apprentissage de l'algèbre, à cause de ma crise d'adolescence, j'avais fait l'impasse là-dessus et donc j'ai eu pas mal de problèmes en physique. J'ai fait des rattrapages, mais au bout d'un moment, j'ai compris que çà serait pas possible.

Mais ça n'était pas vraiment un problème, j'aimais tout ! Je voulais aussi être artiste, je peignais depuis longtemps, il me semblait que les gens qui peignaient, on les aimait plus. Et aussi parce que toute petite — j'avais une tante qui faisait les beaux arts —, je devais être haute comme une table, un jour elle m'a dit : je te dessine un chat — je devais être à l'âge où on est animiste — pour moi çà a été de la magie. Elle a dessiné ce truc, je sais même pas à quoi çà ressemblait, c'était un chat, elle avait dit je te dessine un chat et c'était un chat ... .

Je lisais énormément, j'étais une véritable bibliothèque; j'étais sportive aussi, je faisais énormément de sport. Tout me passionnait. Je faisais beaucoup de natation particulièrement, de la marche à pied, j'ai été guide aussi et cheftaine des "Jeannettes". Je continuais toujours à faire beaucoup de philo. Parmi les gens que je fréquentais en ornithologie, il y avait un philosophe qui enseignait la philo à l'université. Mes parents ne voulaient pas que je fasse les Beaux arts — parce que j'avais décidé de faire les Beaux arts finalement — ma mère surtout trouvait que je méritais mieux que les Beaux arts, que çà n'allait pas me permettre de gagner ma vie. Alors j'ai passé un accord avec elle. Je lui ai dit : je vais jusqu'à la maîtrise de philo et après je ferai les Beaux Arts . Elle s'est dit : "c'est pas grave, elle va se fatiguer entre temps". Donc j'ai fait philo jusqu'à la maîtrise et après j'ai voulu

entrer aux Beaux Arts et là j'ai été recalée. Je n'ai pas été assez bonne au concours d'entrée. Ils m'ont recalée. Et alors ma mère s'est dit: "alors là, c'est pas possible elle va s'arrêter!" Puisque recalée, çà signifiait qu'on ne prenait pas en considération mes années universitaires, cela me forçait à retourner au collège. J'ai dit d'accord, j'y retourne. C'était l'humiliation totale pour ma pauvre mère qui trouvait çà absolument aberrant mais j'ai beaucoup appris, je me suis rendu compte que je ne savais rien, en art, je ne savais rien! J'ai refait une année — les pré-requis — , j'ai repassé le concours d'entrée. Là j'ai été acceptée. J'ai pu suivre le cursus, surtout du coté de la sculpture. J'avais çà en tête, la sculpture.



Une fois le diplôme passé, je suis restée au Québec à travailler, j'ai acquis une pratique plastique, j'ai eu un atelier, j'ai fait partie d'un groupe d'artistes pendant à peu près trois ans, et après quoi je suis venue en France. Je voulais faire une maîtrise. En fait je voulais quitter le Québec, je voulais voir du pays et une maîtrise, c'était le moyen facile de pouvoir le faire. Et c'est quand je suis venue en France, que je me suis intéressée à la vidéo, complètement paradoxalement parce que là-bas c'était bien plus développé. Mais je n'avais plus d'atelier, et donc que je ne pouvais pas pratiquer la sculpture. J'étais venue pour faire une maîtrise en art plastique et j'ai rejoint un groupe d'artistes qui s'opposaient au système marchand et qui critiquaient l'objet artistique, et dans cette crise de l'objet disaient, affirmaient que le domaine de la vidéo allait être le moyen de l'avenir pour faire se rejoindre l'art et la vie et que ... et voilà j'ai adhéré à ce groupe. C'était les années 80 à Paris, le groupe s'appelait Cairn, et on pratiquait une vidéo indépendante. On avait peu de moyens, je suis restée quatre ans et c'est avec eux que j'ai appris à faire de la vidéo.

Pendant dix ans, j'ai été nomade. Je n'avais nulle part un endroit définitif. Je voyageais constamment entre la France et le Québec, j'étais constamment entre les deux. Je ne voulais pas choisir, j'étais toujours en transit mais à un moment, j'ai posé mes valises, j'en ai eu assez. Pour l'instant je suis ici. Je vis à Paris. Très bientôt, je vais déménager à Bagnolet, c'est encore Paris en fait. Et quand les amis Québécois débarquent, c'est plus facile pour les voir. J'ai toujours des liens très forts là-bas. Avant de venir en France, je faisais partie d'un groupe d'artistes à Québec, la Chambre Blanche. C'est devenu vraiment ma famille, des amis très très précieux.

Rue des Haies, 1992, photographie 60 x 40 cm

J'ai commencé à enseigner en 90 à Dijon, auparavant j'avais enseigné au Québec en 79-80, j'avais enseigné la philosophie au lycée et j'avais enseigné les arts plastiques à l'université, pendant un an comme chargée de cours.

Enseigner c'est le seul boulot que j'arrive à faire! le seul boulot stable, parce que sinon j'ai eu des "jobs". Je ne voulais jamais avoir un vrai travail, alors je prenais des jobs, des contrats ponctuels. Je ne voulais pas m'installer dans un travail, j'avais été une fois, à mi-temps, graphiste pendant deux ans et demi, c'était trop contraignant.

Enseigner n'est pas un compromis parce que j'aime çà, j'aime ce contact, cet échange-là. J'enseigne deux jours semaine, tout le reste du temps est consacré à la pratique artistique.

A l'école, à Dijon, l'implication pour la vidéo devient beaucoup plus ... ponctuelle. La vidéo va être englobée très vite dans le multimédia. On le sent; çà devient un élément qui est intégré à des techniques de communication et d'échanges qui sont beaucoup plus multiformes. Dans les écoles d'art, de toute manière, on a affaire à des plasticiens, pas à des gens qui vont forcément écrire des histoires. On travaille les images, les sons comme des matériaux, de manière plus spatiale souvent, plus installationiste. Pour ma part, je souhaite l'éclatement des "médium", je me sers de la vidéo comme d'un outil; ce n'est pas une fin en soi. Et on ne connaîtra plus la vidéo telle qu'on l'a connue : celle qui voulait être critique par rapport à la télévision; on dirait qu'elle a donné sa mesure par rapport à la narration. Elle est arrivée au bout du processus je crois. D'ailleurs de tout ce que je peux voir dans les programmations de monobandes, la narration ne m'intéresse pas d'abord ou, d'une manière très indirecte. La narration, je crois que la télévision fait ça très bien de toutes façons — dans les téléfilms par exemple — la télévision joue son rôle finalement. Elle fait très bien ce travail narcissique et narratif.

Une définition de l'art?

L'art a une fonction symbolique; dans le monde, dans la vie, les événements arrivent dans le désordre. Il n'y a pas de linéarité, de hiérarchie, les choses les plus graves arrivent avec les choses les plus banales, tout est absolument mélangé dans une texture d'existence sur laquelle on n'a aucune prise. Si on ne prend pas une distance, si on ne se met pas légèrement en retrait, et si l'on n'essaye pas d'isoler certains éléments pour les charger de sens, pour les intégrer soit à une histoire personnelle, soit à un tissu social qui leur donne un poids, une gravité qui les isolera du désordre, s'il n'y a pas çà, il y a une confusion, un chaos qui entraîne une grande souffrance, une souffrance de l'être. C'est la solitude des grandes villes anonymes, les banlieues qui éclatent de toute part. Cette fonction symbolique, il faut qu'elle se développe de plein de manières, elle est multiforme. Les gens qui se préoccupent des images ont une part très importante dans cette fonction symbolique, même si on ne comprend pas vraiment le sens de leurs travaux au moment où ils adviennent. Le fait d'isoler quelque chose du réel et de lui donner son poids, sa gravité, une durée, une présence, c'est essentiel je crois. L'artiste propose une hiérarchie, une forme d'ordre, et chaque fois qu'il le fait, il crée aussi du désordre, et donc il participe de la vie en faisant lui aussi de l'ordre et du chaos.

Propos recueillis par Gabriel Soucheyre le 30 novembre 1996.

LE COLLIER ET L'ARÈNE DE LUCCA

Il était environ 18H.
L'arène ocrée d'une lumière oblique, dorée. Quatre femmes bavardaient : une femme d'âge mur, une jeune femme et une vielle assises sur un banc; une dame, debout. C'était une scène tranquille, harmonieuse. La plus âgée s'est levée et s'en est allée. Est arrivée une jeune fille en mobylette.

Voici donc situé le récit d'une demi-heure de grâce à l'italienne attrapée au vol comme on aurait chassé des papillons.
La grâce est si légère, elle se dérobe si vite que sa capture tient du miracle. Mais sans la grâce et les miracles de ses apparitions, comment imaginer le futur n'est-ce pas?
De longues ombres traînent sur le pavé fait de grandes dalles marquées d'entailles, disposées selon un ovale en légère déclivité dont une rangée forme rigole. Les voussures en demi-cercle des portes vertes ou brunes sont ouvrées chacune différemment. Une enseigne, *Lilliput*, épouse la courbure de la porte d'une boutique. Au premier plan, il y a une porte cochère d'un blanc éclatant, et juste à côté se trouve une poubelle sur son pied coudé devant une arche sombre. Suivant la ligne des façades, des numéros vont de trente à ... Les fenêtres sont étroites; certaines ornées de petits balcons en fer forgé. Les géraniums sont si rouges qu'ils irradient. Il y a des gouttières, des éclairages, des rectangles de couleur ça et là sur les façades. On voit quelques toits en pente; une antenne télé sur un coin de ciel pâle; quelques voitures aussi et un ou deux passants par moment.
La dame en noir passe le collier de la jeune femme brune à la jeune fille à chemisier rose sur sa mobylette. Celle-ci tend la masse brillante à bout de bras dans la lumière, la déroule, l'enfile autour de son cou. Puis elle va poser sa mobylette sous l'arcade sombre à gauche du banc de pierre.
Elle reparaît derrière un jeune homme accompagné d'une fillette en robe verte. Palabres dans la courbe des façades jaune ensoleillé.
Rose s'éloigne sur la place et saute à la corde avec le collier. Elle revient vers le groupe. Puis *Verte* la suit; elles vont jouer à l'écart sur la droite.
Brune se lève et va les rejoindre tandis que *Blond* prend place sur le banc.
Brune empoigne le collier et le fait tournoyer en fouettant l'air au-dessus de sa tête. Elle fait sauter *Rose*.
Blond se lève et se dirige vers elles. Il les regarde un moment; il dépose sa pochette blanche et prend *Verte* dans ses bras. *Rose* et *Brune* font sauter *Blond* et *Verte*.
Noire et Forte se dirigent vers les sauteurs.
Après quelques minutes de jeux de rires, les uns et les autres quittent l'arène, les uns à pied, les autres en camionnette, la dernière sur sa mobylette.
La lumière a changé. La place se vide.
L'ensemble se déploie comme une séquence presque musicale avec une ligne mélodique, des moments forts, des transitions, des espaces en suspension, des pauses, sous la forme de trente photos de différentes dimensions. La surface des photos est en partie voilée par des encres transparentes vaporisées de manière plus ou moins dense pour garder en réserve certains détails de l'image.

Est-ce vraiment une histoire? Celle d'un collier scintillant dans le soleil? ... Dans laquelle les personnes deviennent personnages ? Enregistrement? Écriture? Images? Tableaux?
Je n'en sais rien. Des surfaces feuilletées de traces.

Michèle Waquant, avril 1993/juillet 1995



Le collier et l'arène de Lucca. Photo n°4, 1993 / 1995, 30 x 40 cm.

"Intempéries & autres chroniques du temps (qui passe)"

"Le monde tel que nous le voyons est en train de passer." Saint Paul

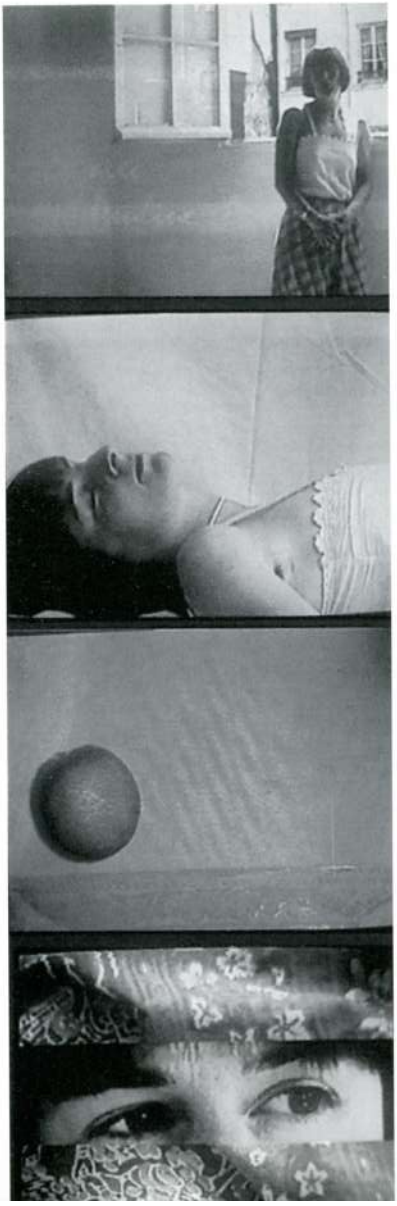
Être là, dans la position du guetteur et laisser le temps agir ; être à la fois dans l'extrême durée de l'attente et dans l'excès de vitesse quant à ce qui peut se manifester. Sans doute est - ce là la position de l'ornithologue qui accepte l'étirement du temps, désirant et sachant parfois ce qui va paraître, et néanmoins toujours surpris par l'oiseau qui arrive. Peut - être n'y verrons - nous qu'une chose fragile et sans importance, ou bien alors comme une forme épiphanique du réel. Les oeuvres vidéos ou photographiques de Michèle Waquant travaillent ce rapport au temps et ce n'est pas un hasard si cette artiste a pratiqué de nombreuses années l'ornithologie. Fixes ou mobiles, ses images sont comme les capteurs du spectacle du temps. Dans *Le collier* et *l'arène de Lucca*, trente photographies semblent comme prises au vol. Désengageant le processus narratif que l'image filmique mettrait inévitablement en place (la narration, dans le travail de l'artiste, est chaque fois désamorcée ou éclipsée, peut - être pour son trop de linéarité, son sens de lecture obligé et sans retour), ces séquences arrêtées et juxtaposées viennent peindre une de ces saynètes auxquelles les vastes places informes de l'Italie semblent être destinées. À partir du hasard d'un accessoire, une sorte de très long collier

sorti comme par enchantement d'un sac, des personnages se mettent à improviser, travestissant un instant ce *campo* en théâtre de comedia dell'arte. Passant de main en main, cet objet, investi d'un pouvoir quasi magique, devient le centre d'une pantomime impromptue et intuitive, libératrice de jeu et d'enfance, tissant entre ces personnes devenues protagonistes, le territoire d'un rite étrange. Le terme d'arène plutôt que de place, choisi pour le titre, *évoquerait* une sorte de combat, peu belliqueux, à la manière d'un combat sacré ou mythologique, subvertissant le cours des choses, faisant vaciller les échelles comme dans un conte de Lewis Carroll, dessinant de brèves allégories poétiques. Se tenir prêt au surgissement des métamorphoses subites, des passages furtifs d'un état à un autre, est aussi ce qui est à l'origine de l'installation *Impression débâcle*. Cette vidéo est d'abord une longue attente d'un phénomène que l'on sait devoir avoir lieu mais dont on ne peut jamais prévoir ni le moment exact ni l'ampleur. Chaque année, on parie et mise sur l'événement qui va enfin "désencarcanné" le paysage et la vie gelés pour les rendre au printemps. Dix-neuf jours à surveiller le réveil de cette curieuse rivière, la Chaudière, plutôt rebelle, qui coule du Sud vers le Nord, comme à l'envers pour ce pays, et se jette dans le Saint-Laurent. L'intuition a fait que tout était appareillé pour en pleine nuit filmer ces vingt minutes de débâcle avant que tout ne regèle à nouveau. Les moyens mis en oeuvre joueraient du reportage (une équipe de tournage, le recours aux témoignages des habitants). Mais l'image, par son traitement et le dispositif tant visuel que sonore dans lequel elle s'insère, est d'une tout autre nature. Spectacle nocturne, ces blocs de glace charriés sont comme incendiés de rouge par l'artifice de l'éclairage urbain au sodium, recréant l'un de ces paysages où une certaine peinture du XVIIIème siècle excellait à faire naître du pittoresque le sentiment de sublime : volcans en éruption, tempêtes de neige en pleine mer, bourrasques de vent, éclairs d'orage zébrant un ciel métallisé, ces figures du sublime étaient celles du spectacle du monde en manifestation de lui - même, quand la vie semble déborder contre toute raison. Ce qui est au coeur du travail de Michèle Waquant est bien de cet ordre : si toute irruption de la nature dans cette cité moderne qui cherche à la nier, à oublier jusqu'à ses saisons, devient alors soit magique soit catastrophique, c'est parcequ'elle outrepasse tout ce que nous souhaitons endiguer et contenir ; elle est ce par quoi s'opère un effet de réel. Par analogie, le phénomène se propage — ici le dégel de la rivière entraîne la débâcle des voix, inondation de paroles superposées et confondues — déclencheur ou cristallisateur de ce qui en nous fait aussi débordement. "La vie est plus forte que nous" aime à répéter Michèle Waquant, utilisant une expression, paradoxale et troublante, aux accents imagés de la langue québécoise, comme si ce qui fait la coloration de sa langue natale, tramait la structure de son travail, émergeait comme une voix en exil. Cette situation d'exil est particulièrement ressentie par l'artiste qui est ici, en France, et là - bas au Québec, dans cet entre-deux où l'on s'ennuie toujours de la partie manquante, sans que l'ennui soit désoeuvrement mais au contraire temps de l'observation et de la distance — on est toujours plus observateur des choses, des gens, quand on se trouve dans une forme de l'éloignement — temps nécessaire à l'artiste pour échapper à celui du fonctionnel. C'est ce qui amène Michèle Waquant à travailler les figures de la frontière, de la rupture pour tenter une réconciliation des natures

(humaines et animales) et des géographies, toujours en mouvement, en déplacement et permutation. Dès 1978, lors de ses premières performances marquant l'abandon progressif de la pratique de la sculpture qu'était à l'origine la sienne, se définissent ces problématiques. *Sous des ciels inverses* qu'elle réalise avec Yves Poulin au Quebec, alors qu'une voix lit un texte sur la géographie du lieu où ils évoluent tous deux, les accidents relevés sur le mur sont entourés à la craie bleue puis reliés les uns aux autres par une lampe pour inventer une constellation tandis qu'un autre faisceau de lumière découvre les cicatrices d'un corps, son histoire. L'ambition était alors fortement symboliste. En 1979, une autre performance, *Peindre ou ne pas peindre en sept tableaux*, avec Serge Murphy rend compte de ces mêmes préoccupations de façon cette fois-ci plus théorique et rhétorique, à travers des scènes consécutives, jeu réflexif sur des antagonismes : féminin / masculin, Indien / roi, Nature / culture, Passé / futur, La belle / la bête, le ciel / l'enfer, Peindre / ne pas peindre. En venant en France en 1979, elle se joint au groupe Cairn, de mouvance postFluxus et qui prônait, au sein de ses manifestations multiples accueillies dans les nombreux lieux alternatifs de cette époque gaillarde, la totale liberté, remettant en question institutions, marché de l'art et objet.

Sa première vidéo, en 1982, *Loups*, porte la radicalité de cette période : filmés en temps réel, des loups passent et repassent obsessionnellement devant l'objectif fixe de la caméra, sauvagerie pervertie par une mise en cage. Mais l'image se décale peu à peu, trouvant son complément de sens en même temps que sa mise à distance, parfois grotesque, parfois dramatique, par l'usage de la bande-son, entre une leçon de musique autour d'une valse, invoquant le répétitif du rythme, une respiration heurtée et un chant aux tonalités archaïques et primitives. Le son travaille l'image, devient image, hors-champ de celle qui défile ou peut-être davantage son expansion, la propulsant hors de son cadre enclos, multipliant parfois ses sources, amenant ainsi l'image à se décoller de son support contraint de visualisation pour expérimenter l'espace. Un continuum s'instaure, non seulement dans le principe de résonance conduit par le rapport de l'image au son, mais dans le passage du vibratoire de l'image, texture spécifique à la vidéo, au vibratoire du déploiement sonore. Dans l'installation *Impression débâcle*, l'image tend à se projeter comme volume : l'effet de la stéréoscopie orthogonale et son prolongement dans la surface réfléchissante posée au sol dessinent comme l'angle d'un cube, sorte d'aquarium qui retiendrait les flots tout autant qu'il leur permettrait d'investir l'espace dans sa profondeur. Ce qui fait volume et emplit la pièce est aussi affaire de son, dont les sources se matérialisent, telles des stèles ou des plots, repères fixes dans ce courant des transformations, pour diffuser et non plus contenir. Ce dispositif signe en quelque sorte la tension, toujours présente dans le travail de l'artiste, entre l'image qui appartiendrait au domaine du pictural et l'environnement sonore à celui du sculptural.

Réconciliation est faite entre ces deux pratiques qui longtemps tenaient en hésitation l'artiste. Les références à la peinture et ses codes étaient déjà nettement visibles dans *Loups*, où le plan filmique épousait le maillage de la cage, où le combat formel entre le clair et le sombre des pelages s'accomplissait dans une surexposition.



Le Portrait de Pauline (1983) pourrait être perçu comme un hommage à Manet, mettant en avant ses cadrages photographiques, sa fascination pour ce couple de couleurs en rupture, le blanc et le noir, et la nature morte. De même le découpage, pratiqué sur les photographies de l'épisode du *Collier et l'arène de Lucca*, est certes un moyen pour concentrer le regard sur l'événement, mais aussi une construction picturale géométrique et architecturée, surenchérissant l'implacabilité du plan et conférant, par ce voile d'encre brune, une sensibilité tactile, vraisemblablement un peu nostalgique. La notion de réconciliation se lirait comme le principe actif et structurant de tout l'oeuvre de l'artiste car la première fracture à panser est bien celle de l'exil, dont la vidéo se fait médiation. Ce qui était séparé et distant, se recompose en paysage idéal, comme dans *Les bruits blancs* (1990), quand se confondent les rives de la Seine aux remous du Saint-Laurent, ou encore dans *212, rue du Faubourg Saint-Antoine* (1989) donnant à entendre le souffle de la bise sur de calmes images de ville. L'organisation par analogie d'images de différentes natures et provenances comme l'adjonction du son, le plus souvent en dérapage par rapport à ce que l'on voit, fabriquent un espace virtuel, unifié, possible, habitable dans le temps et l'espace de l'installation. Mais l'éloignement géographique n'est pas ce qui compose dans sa totalité ce sentiment d'exil. Il y a ce qui fait exil à soi - même, dans cette difficulté qu'ont les traces de notre animalité à transpirer, à exister dans le carcan des diktats de notre société, subrepticement libérées par l'entremise d'expressions verbales, de comportements étranges, de gestes incontrôlés. La figure du débordement agirait comme ce qui nous rattache au réel, par delà le strict registre de la raison, et nous rend attentifs à ce qui "est en train de passer".

Élisabeth Milon, Le Quartier, 1996.

Le portrait de Pauline, vidéo, 1983

Poser le regard

Avoir l'oeil américain, n'est-ce pas jouir de l'habilité qui nous fait entendre ce que nous écoutons, qui nous fait voir ce qui est derrière quand on regarde devant? (...) L'acquisition de l'oeil américain n'avait de sens pour moi que si elle permettait de sortir hors de soi, d'aller à la rencontre des choses, mêmes menues, de voir soudainement le monde s'élargir et déployer des richesses souvent invisibles au promeneur distrait. **(1). Pierre Morency**

Les oeuvres de Michèle Waquant sont autant de pas posés, avec précaution et vigilance, sur le sol mouvant de la réalité qui nous entoure, êtres et choses confondus. Et si l'expression artistique passe par la vidéo, la photographie et par la peinture, dans une moindre mesure), c'est que ces moyens redoublent en fait la fonction même de l'oeil, cet organe du regard .

Michèle Waquant est une artiste du regard. Un regard qu'elle pose avec une infinie attention, avec patience, avec amour aussi, au point d'en transformer la chose regardée ou tout au moins de nous la faire voir ainsi pour la première fois. Car le regard de Waquant a l'intensité et toute l'activité des premiers regards posés, ceux qu'on associe aux débuts de la vie. Lorsqu'il nous a été donné de voir avec ses yeux, l'impression qui en reste demeure vive mais prend aussi une couleur particulière que le temps seul quelquefois peut engendrer ("Le passé est une contrée étrange : les choses s'y passent - et y sont vues - autrement (2)").

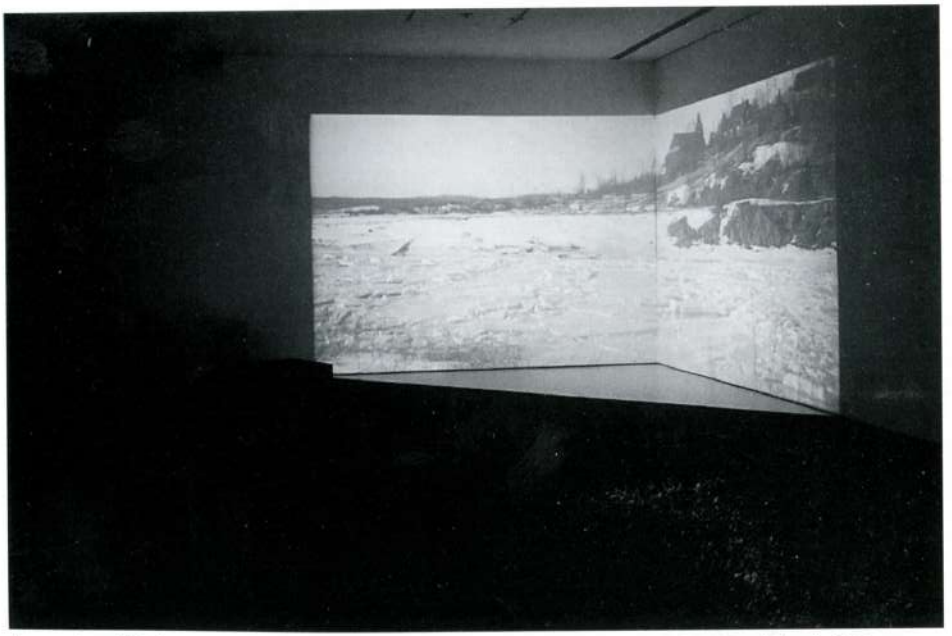
Parce que Waquant non seulement regarde le monde, mais en le regardant elle le tire du chaos. De cette masse informe et tonitruante où les choses et les gens naissent, vivent et meurent, elle extrait des bribes qui, soumises à la sensibilité et à l'intelligence de son regard, s'imposent soudain par leur dépouillement et par leur pénétrante harmonie. De cette cacophonie, elle dégage la simplicité du fruit cueilli et goûté.

Ce regard, ce serait un peu celui du sculpteur classique — *per via di levare* (3)(à force d'enlever) où l'oeuvre s'accomplit par la dextérité mise à l'extraire du bloc de pierre où elle se trouvait et dans cette patiente besogne avec le concours du temps, maître d'oeuvre d'édification et d'anéantissement des entreprises humaines. De ce monde, patiemment, l'artiste dégage (comme un sculpteur) l'ordre qui s'y trouvait. Mais encore faut-il *comprendre* : avec empathie s'approcher, aller vers le monde et le regarder. Et c'est ce regard qui institue l'"ordre" qui fait naître le sens.

Dans ce travail, l'artiste a l'impassibilité, la contention et la persévérance du chat (grand ornithologue s'il en est (4)). Ainsi observé, le monde prend tout à coup les couleurs de l'oeil qui le regarde : il devient envoûtant (*L'Étang ; En Attendant la pluie*), presque hypnotique (*Loups ; 212, rue du Faubourg Saint Antoine*). Mais cet oeil n'en ménage pas moins des points de vue. Des angles en fait, mesurés, si précis qu'on les associerait volontiers à ceux permettant la lecture d'un certain type d'anamorphoses; où ce qui ne se pouvait lire ou souffrait encore de cet aveuglement de la banalité (les regards s'usent sur la surface des choses) apparaît tout à coup sous le bon angle; rassurant l'intelligence toujours, réchauffant parfois le coeur.

Michèle Waquant, dans le patient travail qui est le sien, fait oeuvre de paysagiste encore. Elle promène le regard. Elle circonscrit. Elle offre des vues. C'est un peu voir le monde

comme à travers une fenêtre selon l'appellation albertienne (5); au pied de la lettre d'ailleurs : *212, rue du Faubourg Saint Antoine* fut réalisé ainsi, à partir d'une fenêtre. "(...) la mesure ne peut se construire que sur un horizon de démesure (6)". Alors, comme dans l'art du paysage, Waquant cadre, met à distance, procède par métaphores et métonymies, contextualise, intertextualise; sont mises en jeu toutes les ressources du langage (7). Et devant le travail accompli, ainsi qu'il en est devant le paysage, nous regardons avec attention (déjà au début une "couleur", une clef — comme en musique — nous sont données), nous nous intéressons, nous remarquons certains détails plus particulièrement. Peu à peu nous sommes pris par le rythme, par une cadence, par un souffle, mais aussi par l'harmonie des choses qui s'étalent ou qui sont montrées; nous sommes littéralement absorbés par cette "vue", nous en venons presque à soupirer d'aise : visuel et intellectuel, ces deux plaisirs n'en font plus qu'un désormais. Et c'est le temps qui, en définitive, semble s'imposer comme ultime sujet de tout le travail. En filigrane, on le voit circuler d'oeuvre en oeuvre; on le voit courir également de l'artiste (cette attention qui est mise) à nous-mêmes qui en faisons l'expérience à travers le visionnement. A sa manière, chaque nouvelle œuvre



Impression débâcle, Musée d'Art Compemporain de Montréal, Vidéo Lune, C.I.C.V. Montbéliard, 1992.

nous en façonne un autre visage, nous en exprime une nouvelle intuition. C'est le temps névrotique des oeuvres *Loups, 212, rue du Faubourg Saint Antoine*; le temps mythique d'En attendant la pluie; le temps onirique, le temps "suspendu" de *L'Étang*.

Dans cette saisie du temps qui ne peut prendre forme qu'en lui et n'être consommé qu'en lui sont posés les termes d'une sorte de réconciliation (avec lui, avec nous-mêmes) qui culmine en fait dans l'élan de la communication lui-même, véritable moment de grâce. L'ivresse du temps ressentie ici, c'est en quelque sorte l'ivresse du temps retrouvé : moments perdus ou enfouis dans le tumulte de la fuite en avant, moments un jour entrevus ou pressentis qui, là soudain, nous sont rendus, moments reconnus encore et enfin goûtés.

Impression Débâcle nous propose le dernier regard porté de Michèle Waquant. Un regard qui veut saisir cette fois le fil même (le tranchant) du temps : un moment de désordre, anarchique, où la nature promptement passe d'un état à un autre : d'une immobilité et d'un silence apparents à l'exubérance et à la variété de la vie reconquise; à travers fracas, violence, fureur, dans ces excès dévastateurs dont la nature est parfois capable. Aux images projetées s'ajoute une bande son fort élaborée (depuis longtemps déjà le son fait partie du regard chez Waquant); la rencontre des deux (8) offre le "paysage" proposé, dans toute son amplitude et sa richesse.

Selon toutes les apparences, en partie du moins, le regard délaisse pour un moment la banalité des mille et une manifestations du quotidien sur lesquelles il avait pris l'habitude de se poser. Il bifurque plutôt vers l'événement, le phénomène, pourtant inscrit dans la chaîne d'un cycle inéluctable. Il s'intéresse à la rareté, interroge le provisoire, s'insinue dans la démesure. La pulsion reste cependant la même : "Le regard découpe dans la chair du monde, c'est la seule façon pour la vision de glisser progressivement vers la compréhension, voire la signification (9)."

Gilles Godmer, conservateur du Musée d'Art Contemporain de Montréal, 1992

1. Morency, Pierre, *L'Oeil américain*, Louisville, Boréal/Seuil, 1989. Citation extraite du texte occupant le rempli du volume.
2. Traduction libre de l'exergue sonore du film de Joseph Losey, *The Go-Between*, 1971.
3. Buonarroti, Michelangelo, "Lettera a Benedetto Varchi", *Trattati d'arte del cinquecento*, Bari, Gius.Laterza Figli, 1960 T.I.
4. Michèle Waquant est amateur d'ornithologie.
5. Leon-Battista Alberti, humaniste et architecte italien du XVème siècle
6. Caquelin, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Librairie Plon, 1989, p. 125
7. *Ibid.* p. 113
8. Le regard chez Waquant est également constitué de rencontres; d'images, de sons, d'images et de sons, de paysages, de situations, etc.
9. Payant, René, *Vedute : pièces détachées sur l'art*, 1976-1987, Laval, Éditions Trois, 1987, p. 19

MICHÈLE WAQUANT
CURRICULUM VIDÉO

contributions récentes

MICHELE WAQUANT
Née en 1948 à Québec, province de Québec; vit et travaille à Paris. Enseigne à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Dijon.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

1991 Urbi et Orbi Galerie, Paris; photos et environnement vidéo
Timeframe, *Presentation House, Vancouver; photos et sculpture-vidéo
Burnaby Art Gallery, Colombie-Britannique, photos et sculpture-vidéo
1992 Centre d'animation culturelle Salvador

Allende, St-Malo photos et vidéo

*Impression débâcle, Musée d'art contemporain de Montréal, environnement vidéo

1994 *énsb-a, Ecole nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris

1995 *Le collier et l'arène de Lucca, Centre Vu, Québec, Canada; photos

1996 Théâtre Granit, Belfort, France; photos

Galerie Corinne Caminade, Paris; photos

EXPOSITIONS COLLECTIVES

1990 *Festival Vidéo Art Plastique, Hérouville Saint-Clair; sculpture-vidéo et présentation de bandes

1991 *Lato sensu : 17 artistes français, Charlottenborg, Copenhague, Danemark;

Kunstverein, Hambourg; Institut français, Fribourg et le Musée des Beaux-Arts de Mulhouse

*Mas alla de la fotografia,Tarazona Photo, Tarazona, Espagne, photos et environnement vidéo

*Le Mois de la photo, Montréal; vidéo

Reflecties op de stad = Reflections on the City, Kijkhuis, La Haye, Pays-Bas, environnement vidéo

1992 *Amériques, Centre lotois d'art contemporain, Fijeac

Embâcle, débâcle, Musée de la Haute-Beauce, St-Evariste, Québec

*Lieux d'histoires : 10 artistes, 10 élèves, Musée de l'Hospice Comtesse, Lille

1993 *Différentes natures, La Défense, Paris, juin/octobre, itinérante à Madrid en 1994, bande vidéo

*Art contemporain en francophonie, Port-Louis, Ile Maurice, 15 oct./6nov

1995 *C'est arrivé demain, Exposition de groupe, lHôtel du Département, Bobigny, France

1996 *Travelling latéral, Centre d'art contemporain de Quimper, France

*Centre d'art contemporain de Basse-Normandie, France; vidéo

1997 *Biennale Internationale de l'Image, Nancy, France

EVENEMENTS VIDEO

1990 *Festival Vidéo Art Plastique, Hérouville Saint-Clair, France

1991 Galerie Vu, Québec

Vidéographe Inc., Montréal, Canada

*"Le Mois de la photo", Montréal, septembre

1992 2ème Festival du cinéma québécois de Blois, Blois, France

1993 Rencontres du cinéma québécois, Montréal

*Festival Vidéo Art-Plastique, Hérouville Saint-Clair

*Festival du nouveau cinéma et de la vidéo, Montréal

1994 *"Mutations de l'image", 2èmes Rencontres Internationales Art/Cinéma/Vidéo/Ordinateur, Vidéothèque de Paris

*Blois, Festival du cinéma québécois; environnement "Les bruits blancs"

*"Les absences de la photographie", Cinéma libre, Montréa l

1996 Festival VidéoArt-Plastique; Hérouville St-Clair, France

1997 Soirée hommage; Rendez-vous du cinéma québécois, Montréal, Canada

PERFORMANCES

1990 Les bruits blancs : environnement vidéo comprenant 7 bandes passant simultanément; coul., durée 15min; Prod. Camélopard, Paris

Les bruits blancs : coul., 15min, Prod. Camélopard, Paris, monobande

1992 Impression débâcle, environnement vidéo comprenant 2 bandes symétriques de 20', une bande de 10', 10 pistes sonores de 20'; co-prod. Vidéo-Lune, M.A.C. de Montréal, C.I.C.V. Montbéliard-Belfort, Waquant

Débâcle, bande vidéo, coul., 16'; prod. Vidéo-Lune, C.I.C.V., Michèle Waquant

Débâcle en Beauce, documentaire vidéo, 24', coul.

1994 Quelques scènes de la vie suresnoise, coul., 22'35", prod.Waquant

1995 Les bagnolets, sculpture-vidéo; 3 bandes 30'couleur sur 3 moniteurs, une projection Noir et blanc, 15 ', passages en boucle; prod. M.Waquant

Pensée d'été. Pour Simone. Installation vidéo. Images verticales.

*En préparation:

1. Alizés, environnement vidéo, projet pour le FRAC Réunion 2. La fillette, la chouette et le violon sculpture vidéo 3. Le génie, la bombe et la lune; film longmétrage

PAIK et JOYCE

ONDES DE CHOC

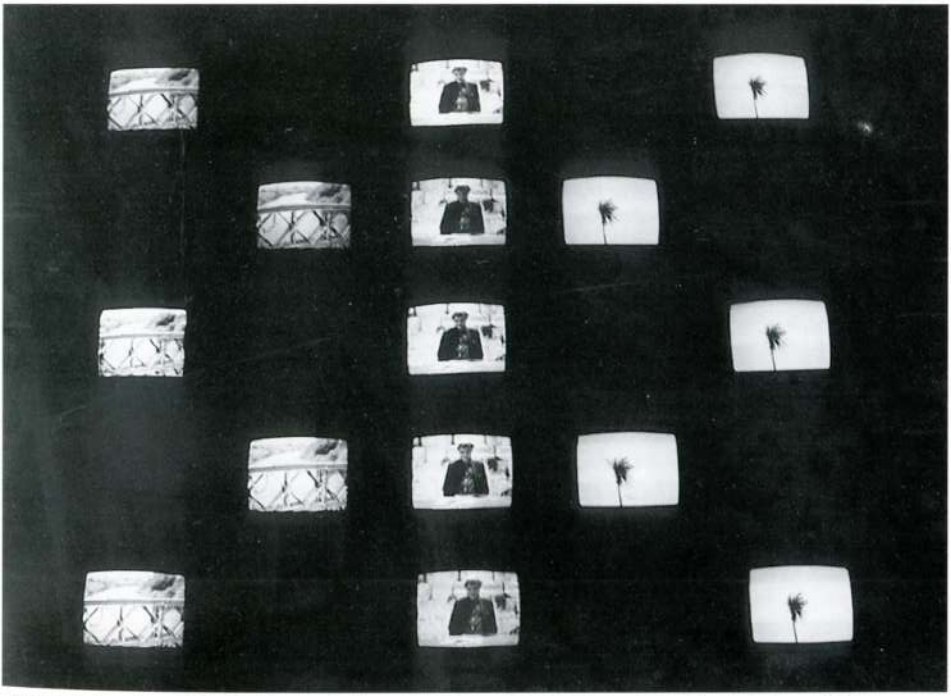
Jean-Paul Fargier

"Television kills telephony n brother's broil. Our eyes demand their turn. Let them be seen." James Joyce, *Finnegan's Wake*, p.52.

Saviez-vous que Joyce invoque la télévision à plusieurs reprises dans son "wake in progress" ?

Les battements d'ailes du Direct ont commencé à émouvoir le Monde bien avant que la Télévision émerge sous la forme que nous lui connaissons. Les effets de la télévision, du moins dans le monde des arts, relèvent de ce que les théoriciens du chaos appellent joliment "l'effet papillon". Un simple écart, une "petite différence" au départ, est amplifiée au cours du temps. Un cataclysme surgit au terme d'une séquence dont le point initial est un événement infime. De ce point de vue, la télévision est une catastrophe autant que les effets qu'elle produit elle-même. Elle ne se situe pas au point final de la chaîne mais au milieu : elle participe de et à l'amplification.

Au commencement était le Direct : l'instantanéité. Une représentation du réel se fabrique dans le même temps que ce réel a lieu et elle est aussitôt transmise à distance. Platon déjà en rêvait. Son Mythe de la Caverne en est la preuve. Depuis longtemps les hommes cherchent à mettre au point quelque chose qui ressemble à ce que nous désignons maintenant



Phippe Sollers dans *L'échelle de Joyce* à Electra — Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris — 1983.
© Robert Cahen

comme télévision. Ce **"désir de télévision"** leur fit inventer, en attendant, chemin faisant, bien des machines, dont le cinématographe en 1895 et le pantélégraphe, trente ans plus tôt. Ancêtre du fax, le pantélégraphe de l'abbé Caselli, qui fonctionne entre 1865 et 1885, transmet par balayage synchronisé des images fixes - des signatures authentifiant des opérations bancaires ou boursières, des portraits d'individus recherchés par la police... Bientôt le téléphone, puis la radio transmettront des sons. Enfin, le cinéma et la télévision achèveront la mise en reflet continu du réel, sa duplication perpétuelle (différée ou pas).

Serait-il possible que cette révolution soit restée sans effet sur les grandes créations artistiques du XXème siècle ? Est-ce que, par exemple, Joyce, Duchamp, Cage, Cunningham, Pollock, Dubuffet, Proust, Céline, Godard, pour ne citer que quelques noms, ont pu oeuvrer en ignorant l'énergie du Direct ? Non. Et c'est même tout le contraire. C'est le souffle de l'instantanéité qui inspire une bonne part de leurs recherches, se propage à travers maintes formes inédites qui font d'eux des novateurs.

Joyce ? Il n'est pas en vain du pays où Marconi installe sa première station de T.S.F. ! Cette radio qui signalait aux ports de Londres et de Liverpool le passage des navires au large de l'Irlande, afin que, prévenues une bonne journée à l'avance, les autorités portuaires planifient mieux débarquement des marchandises et accueil des passagers... cette radio, oui, toute nouvelle qu'elle soit, ne compte-t-elle pour rien dans la naissance de cet Ulysse moderne, qui revit, à terre, *l'Odyssée en un jour?* Un jour ! Vingt-quatre heures dans la vie d'une ville... Un jour précis, le 16 juin (1904)... Cinq cent pages pour transcrire les faits et gestes, les sensation, les dits et les pensées de trois personnages (et quelques figurants), un jour durant, *heure par heure*... Et pour finir, ce monologue intérieur, cet affleurement continu de ruminations, cette description *minute par minute* d'une vie comme elle va, chaotique, avec son passé criblant sans cesse le présent, avec son flux de présent omnivore. Aucune radio ne ferait auElle resterait même, c'est sûr, légèrement en arrière ; incapable de restituer en même temps que le réel son interprétation subjective; échouant à filtrer ssi bien dans le synchronisme. dans un même prisme et l'action et la pensée. Marconi rend des points à Joyce. Ulysse et ses dix huit chapitres, rédigés en dix huit styles différents : dix huit émissions de radio, de dix huit genres différents.

Arrivé à ce point de concentration, de superposition, d'éclatement, de diffusion, est-il possible au Récit d'aller encore plus loin ? Oui, il faudrait que le héros, réduit davantage encore à un noeud inextricable d'instants dilatés et de siècles contractés, émette *en permanence* une narration à son image. Et c'est pourquoi après la journée d'Ulysse, Joyce module le nocturne polyphonique de *Finnegan's Wake* , avec son héros pluriel - les Finnegans. Qu'un tel personnage suscite une incantation polyglotte est à la mesure de ses capacités protéiformes. Pour devenir lui-même protéiforme, le Récit n'a qu'à se faire l'écho des innombrables changements d'identité du héros, matérialisés par la déclinaison des trois initiales de son nom : H.C.E. Débutant comme *Howth Castle and Environs*, il se métamorphose au fil des pages, et parfois au sein d'une même page, entr'autres, en *Here Comes Everybody, He Can Explain , Howke Cotchme Eye, Homo Capite Erectus, Hagious Curious Encestor, Humphrey Childéric Eudebert, Howforhim Chirrupeth Evereachbird, Heavengendered Chaosfoedted Earthborn,*

Hugues Caput Earlyfouler, jusqu'au signalé "1.001e nom" : *Hocus Crocus Esquilocus*, qui est loin, sachons-le, d'être le dernier... Il sera aussi *Here Calls Earwicker*, que l'on peut traduire par *Ici Radio Earwicker* . Bien qu'il ne soit accordé à ce patronyme pas plus d'importance qu'aux autres, ne peut-on y voir - et surtout y entendre - le chiffre secret de tous les autres, la clé de toutes ces identités, la formule de toute cette machine générative (de langues, de textes, d'histoires)? "*The proteiform graph itself is a polyhedron of scripture.* (F W , p. 107) - "*Le graphe protéiforme est en soi un polyèdre d'écriture.* " (p. 116 , éd. Gallimard, traduction Philippe Lavergne).

Comme clé ultime de HCE, les joyciens avertis mettent toujours en avant le monogramme latin du Christ : JHS (Jésus Sauveur des Hommes), écho lui-même de la triade divine : Père-Fils-Esprit Saint, recyclage chrétien du graphe hébreux désignant Dieu, les trois consonnes du mot Yawhé — Y W H. Les développements théologiques qui trament les livre de Joyce assoient solidement cette interprétation.

Il en est une autre, plus rare (qu'on trouve en gestation chez Mac Luhan). Sans exclure la première, elle tend à considérer la triade HCE comme l'expansion d'un sigle radiophonique. Comme l'extension littéraire de toutes ces stations qui se nomment, aux États-Unis, ABC, NBC, CBS, en Angleterre, BBC. "*Bibby buckshee*", plaisante Joyce. Le *Work In Progress* de Joyce s'identifie d'autant mieux à une station de radio qu'il s'abrévie lui-même en trois lettres : WIP. Joyce ou **l'émetteur suprême**. Celui qui arrive à transmettre YWH à travers la BBC reconvertie en WIP pour engendre HCE. La Trinité catholique et la posture radiophonique (télévisuelle, même) sont les deux pôles de la vague joycienne. Joyce trempe sa plume dans l'encre du Direct pour s'égaler au Créateur du Monde. Répétition de la geste évangélique : JHS naît du ventre d'une vierge; la BBC de Joyce (*bibby buckshee*) se tapit dans le sein d'une autre Marie, nommée *Mary Nothing* — Marie Néant. "(...) *Mary Nothing may burst her bibby buckshee.*" Cela étant décoché deux lignes juste après l'invocation de la télévision que nous citons en exergue : *Television kills radiophony.*

N'empêche... Les effluves radiophoniques ne cessent de se répandre à travers les méandres du *Wake*. En voici un exemple, qui nous apporte, en prime, l'heureuse surprise d'un papillon. "*When (pip!) a message interfering intermitting interskips from them (pet!) on herzian waves, (call her venicey names ! call her a stell !) a butterfly from her zipclasped handbag, a wounded dove astarted from, escaping out her forecotes.* " (F W , p. 232 ; p. 250 pour la traduction) On pourrait citer encore une longue et sinueuse phrase qui ondule de la page 309 à la page 310 de l'édition Faber (341-342 dans l'édition française), où se profilent de curieuses antennes : "*umbrella antennas for distancegetting and connected by the magnetic links of a Bellini-Tosti coupling system with a vitaltone speaker, capable of capturing skybuddies, harbour craft emittences, key clickings, vaticum clearners, due to woman formed mobile or man made static and bawling, the whowle hamshack (...)*". Appareil bricolé pour "radio amateur" très spécial style Joyce, perpétuellement en état d'écoute mondiale. Joyce est un ham : home amator radio. HCE = HAM. WIP = HAM. Écoute Mondiale et séculaire.

On sait, par le témoignage de Mercanton, jeune écrivain suisse qui s'occupa d'installer Joyce en Suisse à la fin des années 30,



Nini Crépon, Nam June Paik, Roland Baladi dans *Joyce Digital,* Jean-Paul Fargier, 1984.

combien l'auteur de *Finnegans Wake* aimait à jouer avec son propre poste de radio, sautant d'une station à l'autre, zappant (le mot lui aurait sûrement plu) avant la lettre. Cette expérience sensible, n'aurait-elle pas (un peu ? beaucoup ?) contribué à la formation de la notion d'Espace-Temps à l'oeuvre dans *Finnegans Wake* ? Comment en douter ?

"On le dit sur tous les sons, en signes arithmétiques, en universel, en polygluttural, dans chaque auxiliaire d'idiome neutre, en sordomutique, en florilingue, en altofocal, en pet flûté, en sarbaconcubine, en prostutué, en strassarabe, en gaéliperse, et en presque toutes les langues." (F. W. p. 126)

"It is told in sounds in utter that, in signs so adds to, in universal, in polygluttural, in each auxiliary neutral idiom, sordomutics, florinlingua, sheltafocal, flayflutter, a con's cubane, a pro's tututte, strassarab, ereperse andanythongue athall." (F.W. p. 117)

Plongés dans les mêmes ondes, d'autres écrivains répéteront, sans forcément l'amplifier, le geste de Joyce.

Louis-Ferdinand Céline se taillera un style en trouvant le moyen d'égrainer les miettes de la vie non plus heure par heure, ni même minute par minute, mais comme il le prétendra "seconde par seconde ".

Jack Kerouac pourra bientôt raconter "sa vie et rien que sa vie" en la déroulant sur de longues rames en accordéon de papier de télex récupéré à la poubelle, raccourcissant de roman en roman le temps qui sépare ce qu'il vit de ce qu'il écrit, s'approchant de plus en plus de ce temps zéro qui scelle à la télévision le lien des images avec le réel.

Philippe Sollers atteindra le *Paradis* de la phrase sans fin, avant d'inaugurer avec *Femmes* un genre de roman-causerie au coin du PAF (paysage audiovisuel français), qui n'a qu'un équivalent, mais c'est au cinéma, l'oeuvre de Fellini depuis *Fellini Roma*. Tout film de Fellini devient dès lors une émission de la *Fellini Uno*, comme Serge Daney un jour appela le maestro. Tout roman de Sollers équivaut à un programme de la RTS. Ici Paris Sollers, le Français parle (encore) aux français...

Et puis - changeons de terrain, changeons de continent - il y aura, il y a eu, il y a Pollock... La radio, le jazz ouvert à plein tube pendant les séances de *dripping*. *"Dans le dripping, il n'y a*

plus d'intermédiaire entre le geste et son inscription sur le support. Le geste et la peinture sont unis dans la même détermination ; ils constituent un seul objet. Dans le dripping, le dessin est peinture, la forme est couleur. Tous les relais entre le trait et la couleur, tous les contrastes entre le fond et la forme sont abolis : la peinture de Pollock est un objet spontanément unitaire", écrit très justement Pierre Restany. Spontanément et instantanément... comme le Direct. La description immédiate du monde que la radio et la télé pratiquent, Pollock la réalise d'une autre façon. Et quand il veut décrire sa pratique, c'est le mot **direct** qui s'impose.

"*J'aborde la peinture comme on aborde le dessin ; c'est à dire directement. Je pense qu'aujourd'hui... plus la peinture est immédiate et directe, plus nombreuses sont les possibilités d'arriver à... d'affirmer sa pratique. Tous mes tableaux sont peints directement. Chacun est unique.*"

Mais revenons au début du siècle, aux premiers battements d'ailes du Direct. Au début du siècle, il y a Joyce et il y a Duchamp. Joyce et Duchamp ? Mêmes ondes, même choc.

Le ready made est une réponse au choc de l'instantanéité de la radio et de la télé. Le record imbattable de ces médias transformant instantanémentle monde en représentations (sonores et visuelles), le voici égalé d'une autre façon. Sans caméra le ready made est une usine à pondre des images immédiates. Et la peinture devient "retard". Retard fatal sur l'immédiateté du dédoublement mécanique. Mais un artiste, un Art, ne doit jamais se sentir battu par la Technique. Duchamp relève la tête et se bat contre la Technique. Après le ready made, qui règle son compte à l'Objet, il invente la peinture sur verre, qui remet les pendules à l'heure en ce qui concerne l'Image. Le coup de génie du *Grand Verre* réside dans le déploiement *annulé* d'une image à deux faces, où se joue, à perte de vue, la simultanéité d'une prise de vue et de son émission. D'un côté l'image au moment où elle est produite, de l'autre l'image à l'instant où elle est reçue. C'est la même image et c'est le même instant. La télé telle quelle ! La mariée est mise à nue parce que consommée *tout de suite*.

"*Pour repos instantané = faire entrer l'expression extra-rapide.*" Voilà comment Duchamp, sous le choc des ondes de l'immédiateté, formule son programme. Et tout ce qu'il fait en découle. Outre ses ready mades, outre sa Mariée, ses jeux de mots aussi vont dans le même sens et à la même vitesse. *Anémic cinéma, ecchymoses de mots exquis, la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée, un mot de reine/des maux de reins, et autre Belle Haleine...* Anagrammes, contrepèteries... L'enjeu de ces suaves distorsions, c'est quoi, sinon le triomphe de la vitesse ultra-rapide dans le déploiement quasi-instantané d'un objet verbal et de son presque double. Un anagramme c'est fulgurant. Un contrepet, ça gaze aussi pas mal.

Méditant les exemples de Joyce et de Duchamp, John Cage aura beau jeu d'importer du chaos dans la Musique. Sous l'impulsion de Cage, Merce Cunningham en fera autant dans la Danse. **Et Nam June Paik dans l'Image Animée.**

L'apparition de l'Art Vidéo - que Paik lance d'abord sous le nom de "télévision abstraite", puis de "télévision expérimentale", avant de l'appeler plus simplement et plus

justement encore "ma télévision" - signale une prise de conscience. La vidéo est la conscience de soi de la télévision. Ni Pollock ni Joyce ni même Duchamp n'auraient pu nommer avec exactitude la force qui les propulsait en avant. Après Paik, c'est faire preuve d'ignorance ou de bêtise que de ne pas nommer TV (tivi ou tivi pas ? si tivi pas tant pis) *l'attracteur étrange* qui modèle le champ de mouvements, champ chaotique en apparence, appelé vulgairement art moderne, art contemporain, avant-gardes. Et ce, dans tous les domaines, y compris celui du cinéma.

Un jour, sans doute, l'histoire du Cinéma apparaîtra comme une partie de l'histoire de la Télévision. Une toute petite partie. Dans l'Histoire du Cinéma, par exemple, comment expliquer cette fascination pour l'image immédiate, qui habite les meilleurs cinéastes, de Gance à Godard, de L'Herbier à Renoir, de Cukor à Truffaut, de Wells à Pasolini, de Guitry à Fellini, et j'en passe... Depuis toujours le Cinéma rêve de la magie du Direct. Un seul exemple. 1911, *La Folie du Docteur Tube*, Abel Gance. Ou l'histoire d'un savant qui découvre, par hasard, le moyen de transformer instantanément le réel en images. Sa poudre de perlinpinpin, fruit d'une erreur de manipulation, métamorphose objets et personnes en icônes ondulantes, semblables à des reflets de glaces déformantes. Mais Tube est effrayé par son invention, il n'a de cesse de revenir en arrière. Pas Gance, qui, lui, n'aura de cesse de mettre au point un triple écran - Triplex ayant la capacité de montrer en même temps trois aspects de la même scène. Pas L'Herbier, qui préfigure dans *L'Inhumaine* la télévision par satellite. Pas Renoir, pas Godard... Etc...

Clé de toutes les avant-gardes : le désir *sublimé* de Direct. Sublimé, déplacé, détourné, perverti, travesti. Le Direct simulé par tous les moyens "non directs" trouvables. Pourquoi cette fascination générale pour le Direct ? Cette fascination qu'on détecte, portée à une puissance inconnue, jusque dans l'attirance qu'exerce aujourd'hui sur nous la Réalité Virtuelle... Cher James a la réponse. Le *Wake* est la réponse.

"*A Space. Who are you ? The cat's mother. A time. What do you lack ? The look of a queen*" (p. 223). Ce que Philippe Lavergne traduit ainsi : "*Espace, qui es-tu ? Charivari. Temps, que te manque-t-il ? L'intelligence féminine*" (p. 240, édition Gallimard) Simple femme ou belle reine, peu importe, le complément inatteignable, on le sait, de HCE est ALP : Anna Livia Plurabella. Le HAM n'a qu'un but : se brancher, pour finir, sur la FAM. L'homme et la femme. Rien de mieux que leur union d'un moment pour expérimenter le Direct. Le découplage immédiat d'une chose en image fulgure dans la fusion sexuelle. Le Direct est la blessure la plus proche du Sexe.

En quoi, la Réalité Virtuelle est-elle différente du Direct ? En ceci seulement : que le Virtuel, en portant la réalité au carré, au cube, supprime la blessure... c'est à dire la nostalgie du Sexe. Le Virtutu, le Virtuel, c'est le Sexe même, mais c'est aussi sa Négation. Les prisonniers sont sortis de la Caverne. Ils errent, en quête vaine d'un Ailleurs. Ulysse ne reviendra pas à Ithaque. Il n'en est jamais parti. La Guerre de Troie n'a pas eu lieu. Pour séduire Pâris, la Belle Hélène n'a jamais battu de ses longs cils, qui font penser à des ailes de papillons. Le jardin d'Eden est un jardin d'*Idem*. L'aventure du *wake* peut donc être reprise. D'ailleurs Joyce l'avait prévu. *H2 C E3*, disait-il. Comprenne qui voudra.

Jean-Paul Fargier

L'OEIL DU CYCLOPE

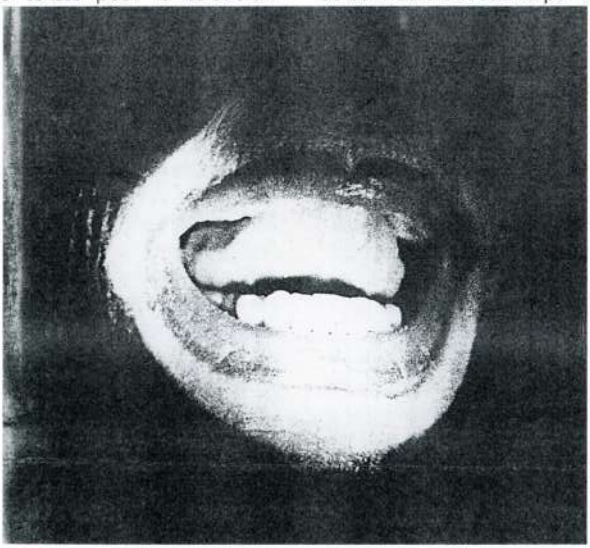
BECKETT ET LA VIDÉO

«La recherche de faire taire sa voix est ce qui permet au discours de se poursuivre.» (Samuel Beckett, «L'Innommable»)

par **Jean-Paul Gavard-Perret**

LA MATRICE VIDE.

Toute une partie de l'oeuvre de Samuel Beckett reste méconnue. Il est vrai qu'elle demeura longtemps occultée. A l'exception de *Dis Joe* (in *Comédie et actes diverses*), il a fallu en effet attendre la fin de 1992 pour voir publier ses autres textes pour la télévision réunis sous le titre : *Quad et autres pièces pour la télévision* Ces textes sont d'ailleurs suivis d'un essai de Gilles Deleuze, *L'épuisé*, qui soulignait déjà l'importance d'un ensemble non seulement écrit mais mis en scène et réalisé pour l'essentiel en Allemagne par Beckett lui-même.



Revue d'Esthétique, *Spécial Beckett*, 1987.

Cette méconnaissance est fort préjudiciable. *Quad* et les autres pièces pour la télévision représentent en effet l'aboutissement de la problématique de l'oeuvre et sa conclusion tout en proposant une mise à nu de médium télévision. Au moment où celui-ci se distingue tous les jours par son cynisme, sa bêtise et sa vulgarité, au moment où il ne se contente plus de ne rien dire mais feint de montrer un soi-disant immontrable pour hypnotiser à qui mieux mieux le téléspectateur, l'oeuvre de Beckett, à des années lumières, balaye toute cette scénarisation factice.

Parmi les grands écrivains et dramaturges de la seconde moitié du XXème siècle Samuel Beckett demeurera le seul à avoir utilisé ce médium. Fasciné par le tube cathodique, qui par sa définition même est un objet phallique mais qui représente, à travers sa forme et son rôle, la matrice de l'image, Beckett trouvait là réunis ainsi *masculin-féminin* (Jean-Luc Godard), géniteurs emblématiques de ce rien : les particules dans une danse folle pour l'accouchement d'un autre rien. La télévision était pour lui le lieu qui créait, à l'inverse du cinéma, non l'image mais des impulsions. Matière donc qui n'existe pas (d'où la jouissance de Beckett). L'outil de communication symbolisait ainsi déjà aux yeux de l'auteur la mort de l'image et non sa pérennité, comme le pensait Martin Esslin dans son article *Une poésie d'images mouvantes* (Revue d'Esthétique, numéro spécial *Beckett par Beckett*, 1986).

LA FIN DU LANGAGE, LE LANGAGE DE LA FIN.

On se souvient de la fameuse boutade de Beckett : «J'ai choisi d'écrire en français parce que le français est une langue plus pauvre que l'anglais». Si ce glissement d'une langue à l'autre put permettre d'approcher au plus près le sens, le même glissement s'est opéré au niveau de l'image. Du théâtre au cinéma, du cinéma à la télévision, Beckett allait trouver là un moyen d'expression qui signifiait et signalait l'aboutissement de sa trajectoire. La télévision permit ainsi à l'auteur la condensation de son expérience artistique en ce que Esslin nomme «un poème sans mot» (1).

Il faut se rapporter bien loin dans l'expérience de Beckett pour comprendre cet aboutissement. Dans une lettre écrite en allemand en 1937 (publié par R. Cohn dans le corpus d'inédits *Disjecta. Miscellanous Writings and a dramatic Fragment by Samuel Beckett*, Londres, 1983) l'auteur exprime déjà son insatisfaction à l'égard de la langue : « Écrire en anglais conventionnel devient pour moi de plus en plus difficile. Cela me paraît même absurde. Et de plus en plus ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer afin d'atteindre les choses (ou le néant) qui se trouvent au-delà. Étant donné que nous ne pouvons éliminer le langage d'un seul coup, il ne faut rien négliger de ce qui peut contribuer à le discréditer. Y forer des trous, l'un après l'autre, jusqu'au moment où ce qui est caché derrière puisse apparaître».

C'est parce qu'il n'existe pas de raison valable à ce déchirement pour et par le langage que Beckett va d'abord s'y atteler. Cependant, n'arrivant pas à lui faire rendre totalement gorge, il va du récit passer au théâtre et du théâtre à l'image.

A ce titre *Quad* représente une apogée : l'image y est totalement libérée du mot. Décrochant tout élément narratif ce film se rapproche à certains types contemporains d'art événementiel. Son scénario précisément noté par Beckett se compose d'un schéma : un carré ABCD de 6 pas de côté et de ses deux diagonales qui se rejoignent au centre de la figure (E). Les interprètes (1,2,3,4) parcourent les six lignes de la figure selon un trajet personnel, défini par l'auteur jusqu'à «épuisement» des possibles. Étant donné que ces trajets impliquent des passages au centre du carré, pour que 1,2,3 et 4 puissent s'y croiser il faudrait que ces silhouettes passent par ce point E. Mais le centre semble présenter un danger mortel. Et dès qu'elles s'en approchent, les silhouettes hésitent, puis contournent ce point. La vision de cette oeuvre crée une impression de drôlerie et de terreur. Mécanique plaquée sur du vivant, mais mécanique respectant une règle, cette oeuvre élimine tout élément verbal. Image d'un enfer où des silhouettes sont contraintes à reproduire en boucle et à l'infini un itinéraire, cette pièce est la condensation du concept d'éternité sous la forme de cette récurrence éternelle en un jeu de permutations sans fin d'un nombre limité d'éléments distincts. *Quad* est ainsi une apogée finale sans mot. Ci-gît la mort du texte. Sur l'espace raréfié de l'écran, nul place pour la moindre litanie, pour le moindre mot. Rien que du vide et du néant. Débarrassées du texte, seules les didascalies demeurent pour mieux en signifier la mort. Des précédentes lésions du langage, Beckett est ainsi passé à son absorption dans et par l'image.

En finir avec les mots c'est donc ce qui domine non seulement l'oeuvre télévisuelle et qui était larvée dans l'oeuvre à partir de l'innommable. Dans cette période ce n'est plus la simple fatigue de parler qui domine mais la

volonté (ou le désir ?) de pouvoir accéder à un vrai silence. Ne pouvant reconnaître le dernier mot et encore moins l'avoir, Beckett s'orienta vers cet «il faut savoir», synonyme d'un «il faut voir»(1).

Recevant de rares confidences de l'auteur, John Lewis témoigne d'ailleurs de l'état d'esprit de Beckett lorsqu'il s'oriente vers la télévision. Pendant le tournage de *Nacht und Traüme* il remarque «c'était pour lui de plus en plus difficile d'écrire encore des mots sans avoir le sentiment que c'était un mensonge». Déjà dans les derniers textes qui précédaient l'oeuvre télévisuelle, les didascalies tiraient le texte vers le silence. Le texte devenait lui-même didascalie : *Parapluie autour d'une fosse. Vue d'en haut* (*Solo*) ou encore : *Les mains. Vue plongeante.* (*Mal vu, mal dit*). Dans de tels textes, où Beckett rêvait d'aller vers la page blanche, le monologue de l'écrivain était remplacé par l'image, l'image de cela, seule capable à la fois de condenser le sens, de l'épuiser. Grâce à la télévision, il pouvait non seulement permettre de s'approcher ce rêve de page blanche mais d'aller plus loin dans sa précision chirurgicale : de l'épuisement des mots Beckett allait passer à l'épuisement progressif de l'image, à l'image du si peu et au si peu d'image.

LE PEU D'IMAGE.

Beckett a perçu très vite un des «atouts» majeurs du médium télévisuel, porteur, pourvoyeur d'une image pauvre, pauvre de contenu et de possibilité sémantique ; ici «l'image n'est plus un objet mais un simple processus» (Deleuze). Certes Beckett avec *Film*, dont l'acteur vedette était Buster Keaton, avait déjà touché à l'image, l'image cinématographique, mais il trouve grâce à la télévision un support plus adapté pour montrer ce qu'il désirait, parachevant ainsi son écriture textuelle. Le film vidéo allait dématérialiser l'image plus qu'avait pu le proposer *Film*, et sa fuite éperdue du personnage «O» face à l'oeil cyclopéen de la caméra «OE», dans une mise en scène qui se voulut une parodie sublime du cinéma muet. Le film vidéo ne constituait plus une pellicule mais un simple support magnétique propre à une dématérialisation poussée plus à fond. Le réalisateur pouvait ainsi toucher à ce vieux rêve qui parcourt son oeuvre. On se souvient par exemple dans *Textes pour rien* de phrases évoquant le désir d' «image à peine» et les vibrants appels : «assez, assez les images». Bientôt, en effet, il n'y eut chez Beckett même plus «une heure pour les images», comme pour sa Winnie d' *Oh les beaux jours*. La vidéo allait lui permettre d'atteindre cette sorte d'absolu artistique (si le mot absolu convient à l'oeuvre de Beckett) : sinon de dissoudre les images, du moins d'en proposer un moins-voyant d'image, écho ultime du moins disant textuel.

Redoutable technicien, Beckett sut employer ce médium avec une précision extrême tout en en renversant les règles pour en proposer une expérience des limites. L'oeuvre télévisuelle ne servit plus de représentation (comme c'était dans le cadre au théâtre). Proche sans doute du cinéma expérimental, que Beckett refusa toujours comme un élément trop formaliste, le film devint le trace spatiale d'un trajet dans le temps dans lequel, à l'exception de *Dis Joe* et *Quoi où*, les personnages allaient perdre toute identification.

De la «boîte hermétiquement close» que Beckett réclamait à Alan Schneider pour *En attendant Godot*, à la boîte hermétiquement close qui représente la télévision, il y eut continuité. Dans ses confidences à son cameraman John Lewis,

Beckett rappelle que face à ce peu d'image «le regard implacable» (que Beckett appelle ailleurs le «regard fauve ou sauvage») se mettait en état d'être «voyeuriste». Encore faut-il s'entendre sur le sens de ce voyeurisme. Celui-ci ne peut provoquer que la déception pure. Car à ce point de l'oeuvre, il n'y a plus rien à voir.

C'est dans *Dis Joe* que ce phénomène de voyeurisme déçu est évident. La caméra pénètre dans la chambre de Joe et dans sa chambre mentale. Mais, comme les sensations de Joe se limitent à sa réalité intérieure, le voyeurisme se limite à l'image du visage de «Joe» (le dernier personnage encore différencié de ses oeuvres télévisuelles). Dans *Pas moi* la boîte se ferme encore plus. L'oeil devient encore plus voyeur rivé à cette bouche qui se tortille dans le rétrécissement du champ visuel, dans la focalisation intense sur la bouche source éclairée du son, double arc en torsion multiple où converge l'attention visuelle et auditive dans un phénomène de concentration maximum.

Pas moi est à ce titre intéressant car il pose avec *Quoi où?* le problème de l'adaptation. Seules adaptations de pièces existantes, elles poussent plus loin par leur transformation télévisuelle le processus d'épuisement et sa réduction. Ces deux pièces ont en effet été reprises avec des mutations importantes. Esslin note à ce propos : «la transposition pour passer d'un moyen à l'autre d'expression entraîne des transformations si profondes qu'il s'agit là d'oeuvres originales». La bouche de *Pas moi*, inspirée par le tableau de Caravage *La décollation de Saint Jean Baptiste*, devient la prison de l'être, elle n'est plus comme au théâtre isolée au milieu de la scène. Dans le film vidéo le contrepoint de l'obscurité n'existe plus. L'image amenuisée dans le rétrécissement du champ visuel (processus commencé dans *Oh les beaux jours*, puis dans le gros plans de *Film* et dans *Dis Joe*) envahit l'espace de façon phénoménologique. Comme l'écrit Beckett : «moins la chose que sa choseté» (in *Peintres de l'empêchement*, 1948). Le très gros plan devient ainsi cet élément d'obscénité que Bunuel avait déjà mis en évidence. L'objet y éclate, flottant en solitaire, mais échappant même à cette choséité.

Mais il y a plus. Chez Beckett la bande-son revêt un aspect particulier. Elle n'est plus un enrobage sémantique, mais permet de pousser plus à fond son expérience d'épuisement de l'image. Dans cet ensemble, parfois une voix plate comme prédéterminée, voix d'un ouvreur, d'un «ouvre-boîtes», décrit les éléments de l'image à venir mais à qui manque encore la forme (la Voix de *Trio du Fantôme*). Voix «off» qui assemble, rassemble l'image, voix préenregistrée pour une image chaque fois en train de prendre forme mais qui perd sa valeur de pure suggestion nostalgique qu'elle possédait dans le théâtre de l'auteur (en particulier dans la «Dernière bande»). Parfois aussi (et éventuellement de manière simultanée comme c'est le cas dans *Trio du Fantôme*), la musique (dans le cas cité le deuxième mouvement du Trio de Beethoven), fait assister à un jeu de croissance et de décroissance qui, par effet de dissonances, donne une dimension fantomatique, un effet de ce que l'auteur nomme une «cohérence défaite» (lettre à Axel Baum in *Dijecta*). Dans le *Trio du Fantôme*, où les trois potentialités d'ouverture débouchent sur le vide, les trous et flottements de la musique ponctuent les silences infinis de ces abîmes ouverts et les renforcent par ces effets de dissonance. Effet accru pour la mise en écho de la voix féminine enregistrée qui hors champ annonce que le personnage, ou plutôt la «silhouette masculine S», «va croire qu'il entend la femme approcher». Assis sur un

tabouret près de la porte, le S fantomatique va ainsi se lever, se rasseoir dans une suite de recommencements et de retours en une configuration qui n'est pas sans rappeler celle de *Dis Joe*. Mais la voix du *Trio du Fantôme* est plus neutralisante. Elle ne s'enfonce plus dans une mémoire, elle définit des attitudes dans une sorte d'épure, sans intentionnalité. Comme l'écrit Deleuze, «ici la voix tarit le possible en même temps que l'espace exténue ses potentialités». Comme la musique est là, insécable d'une conversion au silence, d'un attente d'une fin. Tout témoigne d'un vide que la dissonance de l'oeuvre de Beethoven souligne (le silence aurait provoqué à l'inverse un pléonasme inutile).

Le même processus se retrouve dans *Nacht und Traüme*, à travers le jeu entre le rêveur A et le même rêvé B et les mains dont il rêve (C et D). Le personnage rêvé veut tendre ses mains vers l'une des mains qui condense l'image jusqu'à une intensité déchirante. Mais sa tête retombe reposant sur trois mains, tandis que la quatrième se pose sur son crâne, dans un mouvement cérémonial au moment où la voix fredonne les quelques mesures de l'humble ritournelle emportée par la musique de Schubert, dans un lien image-temps et musique. La musique une fois de plus vient prolonger l'image, lui fait relais avant de se perdre sur le silence et la fin : «fermeture en fondu» afin que surgisse aussi le vidéo et le visible en soi, «le silence ou l'audible en soi» (Deleuze). Dans tous les films-vidéo l'économie des moyens se retrouve aussi dans l'utilisation de la caméra. Beckett fait usage d'une seule caméra et, à l'exception du rarissime travelling de *Dis Joe*, sa caméra demeure fixe, soit de face. Lorsque les nécessités ne l'imposent pas, Beckett filme en effet en plans fixes, de face, pour souligner cet effet d'oeil à la fois voyeur et mort, qui regarde rappelant l'injonction d'*Oh les beaux jours* : «quelle malédiction la mobilité». La caméra fixe revient à imposer une sorte d'observateur qui, du plus souvent de l'extérieur, domine ou cerne la situation, la solidifie rappelant l'injonction de Baudelaire : «De la vaporisation à la concentration de l'être tout est là». Fixer ainsi l'oeil de la caméra concentre l'attention et l'attente. Rien attire ailleurs. La caméra fascinée par rien d'autre que le champ capté sans hors champ ni diégèse. Rien en dehors des êtres qui se meuvent dans leur indéfinitude soulignant ainsi l'envers d'une expérience mystique ou extatique qui consisterait à sortir de l'être, de le disperser dans un macrocosme.

Cette caméra fixe est aussi toujours située hors action pour en souligner la neutralité de regard. Seule exception à la règle *Dis Joe*, où dans le seul travelling cité plus haut, après un plan général, la caméra reste immobile lorsque la Voix parle et avance chaque fois qu'elle se tait et cela alternativement dans un long plan séquence de plus d'une demi-heure et qui reprend un mouvement esquissé au cinéma dans *Film*. Mais plus généralement la caméra regarde extérieurement un personnage qui, comme l'insomniaque rêveur de *Nacht und Traüme*, n'a plus de voix, n'entend pas, pas plus qu'il ne peut se mouvoir, assis, tête vide sur mains atrophiées. Par cette méthode d'extériorisation de la caméra, ce qu'on voit semble en dehors de soi. Le spectateur ne peut pas s'identifier ou devenir objet de l'action, réduit à cet oeil de «voyeur», à sa misère qui contemple une autre misère, la même enfouie au profond de lui-même, dans le spectre du noir appelé par les voeux du réalisateur.

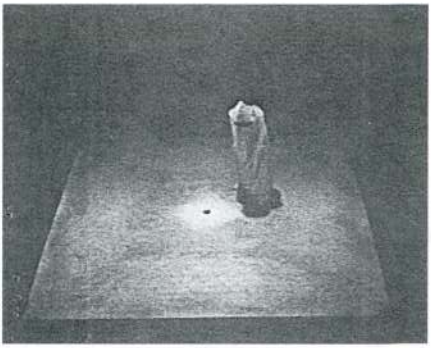
Trublion de l'ordre télévisuel, Beckett s'est souvent opposé sur ses tournages aux techniciens de la lumière. Réclamant sans

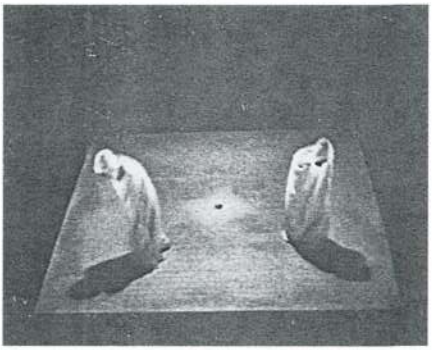
cesse une lumière toujours très sombre, il faisait «hurler» (le mot est de Lewis) les techniciens qui rechignaient à travailler avec un faible éclairage, une sous-exposition permanente, gage pour eux d'une mauvaise qualité de l'image mais qui permet de toucher «à cet évident besoin de ne rien voir» (Bram van Velde, 1948).

Pour Beckett l'éclairage (le sous-éclairage) est central dans la construction de l'oeuvre vidéo. John Lewis dit ainsi : «je n'ai jamais travaillé avec un metteur en scène qui donne autant d'importance aux éclairages». La faible lumière permet en effet de dissoudre l'image, de dissoudre le lieu afin qu'il ne soit pas identifiable de manière réaliste, lumière qu'il voulut (c'est encore Lewis qui parle) «sans source identifiable, qui vient de face et s'évanouit dans toutes les directions afin qu'elle se perde dans le vide». Il prolonge ainsi «l'analyse de la privation», par la proximité de l'obscur que l'on retrouve dans beaucoup d'oeuvres de l'auteur.

Ainsi la lumière peut servir parfois de procédé technique d'apparition et de disparition (comme dans *Quoi où ?*), généralement plus qu'une absence physique elle souligne par sa faiblesse l'absence d'image d'un lieu crépusculaire, d'avant ou d'après tombeau, une lumière juste accordée par l'obscur, une onde où *A la fin Corps et ombre ensemble s'engloutissent* (Poème).

Le peu de lumière reste majeur dans la syntaxe visuelle de l'auteur comme si la (faible) vie était la (faible) vue. La vie jusqu'à l'extinction de la vue. Et les personnages anonymes loin de chercher à se dissoudre à l'extérieur demeurent là comme une tache aveugle dans une autre tache aveugle : celle d'un monde qui s'aperçoit dans l'extinction, la révocation de son intensité lumineuse. L'image est ce qui s'éteint et se consume (et non se consomme comme c'est le cas avec la télévision habituellement) à l'image, dans ... *Que nuages ...*, du cri d'oiseau qui s'éteint dans la nuit. Beckett a ainsi ouvert une porte sur la faculté de demander à la lumière et à l'ombre de

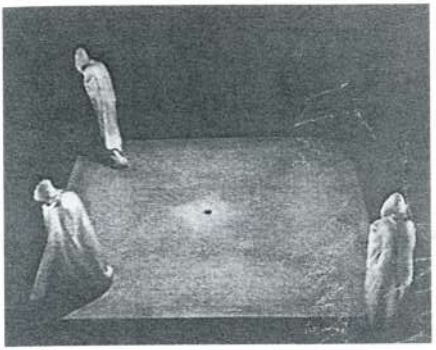


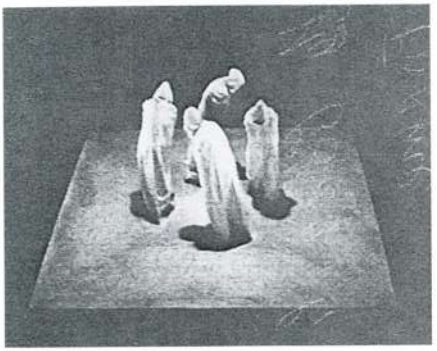


Quad, Beckett Teleplays. Vancouver Art Galery. Vancouver 1988

mener un voyage pour lesquels les mots seuls ne suffisaient pas. Grâce à cette lumière blafarde un «regard du sourd» prit corps dans une dématérialisation d'un mythe artistique qui devenait autistique.

Par deux fois (*Nacht und Traüme* et *Pas moi*), alors qu'il avait commencé à filmer en couleurs, Beckett renonça à celles-ci, répondant à l'injonction d'un personnage d'un de ses premiers textes, *Eleutheria* : «Tout aspire soit au noir soit au blanc». Pour lui en effet la couleur raconte une autre histoire en rapprochant d'une forme de vérisme. Or il s'agissait ni de distraire, ni de raconter une histoire. Il fallait au contraire l'épuiser dans un jeu de gris, manière non de déréaliser mais d'introduire à une autre réalité, contractante, que l'auteur rappelait déjà dans son *Proust*, «La tendance artis-





tique n'est pas expansive mais une contraction».

Le blanc et le noir (avec toutes ses variations sur le gris) permirent aussi à Beckett d'extraire tout psychologisme, toute humanisation charnelle afin de «dramatiser» des situations banales (l'homme qui marche, celui qui attend, celui qui interroge, celui qui écoute), de manière à la fois neutralisante mais aussi de manière à en souligner le tragique qui lui même souligne peut-être ne filigrane que tout langage dans sa manière de se refuser et de le refuser est lui-même tragique.

L'utilisation du noir et blanc tuait tout effet de réalisme. Peter Seddan décorateur pour *Dis Joe* le précise : «Au début on voyait un mur gris au-delà de la porte, la fenêtre donnait sur de la blancheur. Mais finalement nous avons utilisé le noir absolu pour éviter toute intrusion réaliste (in *De la boîte hermétique au regard implacable* de Martha Fehenseld). Une fois de plus c'était dans ce que Beckett nomme le «spectre du noir» que l'auteur trouvait la voie, du côté de l'obscur pour construire un espace hors réalisme, le noir étant utilisé pour son pouvoir d'abstraction et de signifiante de densité et d'effacement. Comme l'écrit Henri Corvin «pour Beckett la noirceur représente un idéal».

Une autre des grandes spécificités de l'oeuvre vidéo tient sans doute au plan. Par dessus tout Beckett préfère les plans continus parce qu'impitoyables, insupportables et imposés d'ailleurs, comme dans *Quad*, par exemple, par la nécessité du sens. Couper les déambulations de 1,2,3,4 serait revenu à biaiser le sens de l'oeuvre qui se déroule en un seul plan d'une douzaine de minutes. Le seul plan donne l'impression que 1,2,3,4, ne peuvent jamais s'arrêter, comme l'a écrit Peter Brook, «c'est nu, nu comme une plaie ouverte qu'on ouvre de plus en plus», la longueur du plan soulignant cet effet de plaie d'une image qui se déchire, tout soulignant l'extension infini du temps. On sait l'impression qu'un plan de douze minutes peut laisser sur un téléspectateur habitué au télescopage d'images. Et ce à fortiori quand le plan dure plus d'une demi heure comme dans *Dis Joe*. C'est pourquoi chez l'auteur un tel montage ne récuse jamais le temps mais au contraire le convoque dans une obstination compulsive, un mode d'être où le présent aspire à son futur sans se défaire...».

A mesure que l'oeuvre télévisuelle avance, les repères matériels se dissolvent, deviennent une abstraction. Ne subsiste qu'une aire de jeu nécessité par le propos. Le reste là encore s'évanouit, s'épuise dans cette «volonté de déchirement de tout ce qui gâche l'espace» (in *Peintres de l'empêchement*, 1948), afin d'imaginer le visible comme un visible pur ; celui du regard et de la géométrie. De la géométrie réduite à la figure la plus simple : le cube, figure clé pour Beckett, et que symbolise en lui-même l'appareil de télévision.

Dans *Trio du Fantôme*, comme dans toutes les oeuvres télévisuelles, Beckett ne retient que le cube, «lieu d'incarcération» (pour reprendre un de ses termes de son article sur les frères van Velde, dans la revue *Documents* en 1955), qui suffit à dire ce qu'il nomme aussi une «atrophie». L'image alors comprimée par l'effet télévisuel, de manière que rien ne lui échappe, que tout revienne à lui : *Dans un espace pantin sans voix parmi les voix* (Poèmes)

A la fois symbole du médium lui-même et aire cernée par la caméra, le cube reste ainsi la forme minimale et dominante choisie par Beckett, non par facilité (on s'en doute), mais pour inquiéter la vision. Car la plus simple image n'est jamais simple. Le cube en effet ne donne pas à voir quelque chose qui s'épuiserait dans ce qui est vu. Figure minimale, il invente une inquiétude car, comme le remarque Didi-Huberman dans «La plus simple image» (in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n. 44, 1991), «objet presque magique il échappe à sa spécificité formelle, il dérobe, déclôt et reclôt. Ouvre et entoure». Espace quelconque, désaffecté, inaffecté, quoique géométriquement déterminé (Beckett a soin de donner ses cotes), figure de construction qui se prête au jeu de déconstruction, le cube devient pour Beckett la figure parfaite de la convexité, qui induit le vide potentiel.

Ce cube froid, neutralité, minimal, désaffecté, renvoie chez Beckett au mystère du «coup de dés» mallarméen. Coup de dés qui donnait la pure ouverture d'un lieu : rien n'aura lieu que le lieu en même temps que ouverture et visualisation d'un jeu mortel, meurtri, que Mallarmé nomme un «rythmique suspens du sinistre». Lieu en tout le cas propice aux derniers jeux nocturnes du proche et du lointain, de l'apparition et de la disparition, en particulier dans la dernière pièce télévisuelle de Beckett — *Quoi où ?* — où le niveau de la perception du noir et de la lumière révèle la voluminosité du lieu.

Utilisant la vidéo à l'extrémité de ses possibilités techniques, allant jusqu'à en transgresser les règles pour un effet que les puristes ont du mal à accepter, Beckett a su ainsi aller à l'image du peu, au peu d'image, à l'image du si peu dans un travail dont on ne soulignera jamais assez l'extrême précision : «un art mathématique, jusqu'à la dernière virgule du script», selon la formule de John Lewis.

LA FULGURATION ET LE VIDE

Comme le souligne Deleuze, grâce à la télévision et après avoir tari les voix, l'auteur du *Trio du Fantôme* peut aller encore plus loin, jusqu'à la «dissipation de l'image», vers un «son fondamental». L'écran télévisuel devient pour lui le trou abyssal capable de donner au plus haut point le vertige existentiel ou non existentiel. Pour une fois donc, la littérature fut relayée et reléguée pour un temps au rayon des oubliettes par la vidéo. Beckett put surtout inscrire le discours où l'espace vide se déploie et l'espace où le discours vide se clôt.

Parmi ces oeuvres spécifiques *Quad* représente «involontairement» l'inanité de l'image télévisuelle mais aussi l'aboutissement de l'oeuvre. Sans mot, sans voix, ne subsiste sur l'écran qu'un espace quelconque et fermé, parcouru par des êtres dont la seule détermination est spatiale. Bref des «personnages inaffectés dans un espace inaffectable» (Deleuze). A travers les parcours sans objet (à tous les sens du terme) qu'il filme, Beckett va à l'épuisement du sens, du signe, du mouvement en un système répétitif où chaque personnage vient seulement parfois se désaxer

dans le centre de l'aire afin d'éviter tout événement, toute collision, toute collusion, tout avènement d'un possible. Comme Clov dans *Fin de partie* craignait de voir renaître la vie, fût-ce sous la forme embryonnaire d'un morpion, il s'agissait ici d'effacer tout risque de mouvement autre que mécanique plaqué sur de l'à-peine vivant.

La caméra-vidéo de Beckett indique donc l'inanité. Dans *Trio du Fantôme* encore, elle balaye l'espace sans profondeur, sans sens (géométriquement parlant). L'oeuvre télévisuelle devient ainsi un vide, un «palazzo mentale» nettoyé, une «caméra» sinon «oscura» au moins grisâtre qui ne représente rien. Seuls quelques mots répétitifs font encore décor dans ...*Que nuages* .... Plus pour longtemps. Dans la dernière oeuvre *Nacht und Traüme*, qui reprend le titre d'un lied de Schubert, surgit le spectacle de l'annulation totale. Beckett y revient à la problématique de *Fin de partie* ou «Cap au pire», et la pousse plus loin. Jusqu'à ce que Deleuze nomme «l'épuisement des possibles», comme cela apparaît dans *Nacht und Traüme*. Dans cette oeuvre un personnage est là, croyant qu'il s'endort, croyant qu'il va rêver enfin, et fabriquer des images oniriques. En vain. Car tout se limite à la terrifiante posture d'insomnie dans lequel le personnage est rivé en sa nuit mentale. Rien ne peut plus avoir lieu. L'image, fût-elle onirique, se dissipe sans mots, sans espace, ou presque, sans image, ou presque : «Hiatus pour lorsque les mots ont disparus», selon la formule de *Cap au pire*. Là l'essentiel car selon la formule psychanalytique Beckett a bien senti que le «comment dire» (titre d'un de ses poèmes) cache souvent son contraire ; le comment ne pas dire.

L'oeuvre télévisuelle devient ainsi une expérience des limites. Limites du discours en général et de l'oeuvre en particulier. C'est là que se dénoue le langage : les mots s'écartent non pour plonger sur un autre langage, vers un autre champ de vision, mais dans un non-lieu où l'image elle-même s'engloutit. Rien donc. On ne voit plus rien. Comme pour voir mieux. «Mal vu, mal dit», surgissent quelques bribes vers le noir ou le blanc absolu. La déliquescence ici ne suit plus son cours. Elle aboutit, fermant le cercle, le cercle de folie sur ce «croire entrevoir», ce «vouloir croire entrevoir», comme il est défini dans *Comment dire*. A ce titre les pièces télévisuelles sont bien le symbole de l'oeuvre mais aussi sur un plan que symbolique de la télévision elle-même.

Par ce cycle d'oeuvres, l'oeuvre s'achève vraiment et s'accomplit. La télévision est pour Beckett un lieu emblématique, lieu du vide et lieu vide qui rappelle à qui voudra l'entendre que ce médium est un lieu d'indigence qui se beurre à l'émotion frelatée. Chez Beckett l'image télévisuelle n'est plus un système représentatif comme les autres. L'évidence de l'image est remplacée par son évidement. Elle pille et l'épile à loisir ce système de représentation. Quelque chose même s'y dévaste entièrement. Dans la trame une implosion a lieu : «l'effet toujours irrepérable d'une fulguration par le vide», selon Olga Bernal.

Pour Beckett, qui en ce sens rejoint et pousse un peu plus loin ce que pensait Kafka de la photographie et Barthes de l'image, la télévision use (à tous les sens du terme) les signes non pour nommer un sens mais pour le «décevoir» (Genette). A la polysémie de l'image télévisuelle, l'image de Beckett propose une résistance, résistance d'autant plus efficace que dans la recherche de l'épuisement du sens ses instruments demeurent de l'ordre du langage pour mieux s'en affranchir. Il approche

ainsi d'une rhétorique du silence où le monde signifie sans dire quoi. Il n'existe pas une incertitude des signes mais les signes de l'incertitude dans lequel l'homme demeure encore un peu en sursis.

Beckett rejoint ainsi une des essences majeures des images. Car les images passent. Avant même qu'elles ne paraissent leur mort prochaine les travaille du dedans. C'était déjà une belle idée de Sartre dans *L'Imaginaire* que de poser le «non-être» des images que Beckett reprend à son compte. Appartenant de facto à un «espace incertain» (J.M. Schaffer), elles se chassent les unes les autres, se recouvrent, se superposent même si par l'accès au sens elles donnent accès à un sens souvent piégé qu'il convenait à Beckett de désamorcer. C'est pourquoi chez lui l'image est une mise à l'épreuve de son sens qu'il convient d'appauvrir le plus possible, de mettre à mal.

L'écriture vidéo ne s'inscrit plus dans aucune tradition, ni école, mais le réalisateur a dû inventer ou affiner un langage différent, «appauvri», d'où sans doute le mépris que vouent les spécialistes de la sémiologie des images à l'oeuvre de Beckett pour qu'il ne s'agit, pour Bellour, par exemple, que d'une «entre image» importune et inopportune et rejetée pour son manque d'efficacité. Image pourtant qui s'insère dans un dispositif verrouillé, travaillé afin de détruire les standards de formulation puisqu'il ne s'agit pas de rejoindre le spectateur pour le clôturer mais de réduire l'institutionnalisation du discours télévisuel pour lui faire dire autre chose.

La télévision est sans doute le lieu de prédilection du stéréotype («le stéréotype est la pensée à la télévision», Godard), mais Beckett le réduit au néant en asséchant ses principes émotifs primaires. Certes le message télévisuel (on le constate tous les jours) se prête parfaitement à des opérations mystificatrices, acritiques, rhétorico-persuasives, émotionnelles et fallacieuses. Mais pour Beckett il s'agit d'élaborer la «création de la figure du manque» (Barthes), de donner à voir quelque chose qui soit centre et absence.

Le langage vidéo rendit possible l'aboutissement d'une recherche. Plus qu'ailleurs c'est bien dans les oeuvres télévisuelles de l'auteur que l'identité des êtres s'est évaporée. Nulle part la moindre dénomination précise vient donner un indice de reconnaissance dans la circoncision de l'image. Ne subsistent de l'image que les accidents de son grain, un contour, à peine une empreinte. Ce sont par ces «vestiges» que l'artiste s'approprie les choses et le monde et ce sont par eux que le monde se saisit d'un vertige.

Dans l'appauvrissement des images tout rapport de force est soustrait, retranché, neutralisé. D'où la force de ces images où le conflit n'est jamais représenté. Le «maître» éliminé, absent, ne subsiste que la victime (dans *Trio du Fantôme*) ou les victimes consentantes (dans *Quad*). Tandis qu'une des tendances les plus naturelles du système télévisuel est de feindre de suivre trop naturellement le réel à l'aide de cette «fonction d'inertie» (Godard), propre à l'image télévisuelle, toujours incline à retrouver l'appui rassurant de significations encrées par l'habitude. Beckett au contraire sut désassortir la représentation et lui préférer ce que Pascal de Lavergne nomme «l'ombre intime», car ce que Beckett retient avant tout est bien en effet la charge d'ombre sur la chose représentée.

Beckett inscrit grâce à la vidéo une dernière trace et il ouvre une dernière fois une crise du réel. L'image reste encore un peu «motif de soutènement» (Bonnefoy), mais



Trio du Fantôme, In Revue d'Esthétique

aussi dérèglement des derniers soutènements. Les scènes toujours tragiques des films-vidéo poussent ainsi à fond la problématique de Beckett. «Lettre morte», l'image éprouve et prouve l'ultime difficulté à être. Cependant dans cette dissolution, dans cette déstructuration de l'image, un élément subsiste. Élément majeur qui cantonne justement le film vidéo en dehors du champ expérimental. En effet chez Beckett le souci de la forme, de la recherche formaliste n'existent pas afin de mieux souligner un élément clé : l'homme. L'homme demeure rivé en son centre, à son sens ou son non sens, et permet de comprendre quel ses accordé à ce dernier pan de l'oeuvre, à ce testament artistique écrit par et pour la vidéo en cette image anthropomorphique.

L'IMAGE : UN AU-DELÀ OU D'UN EN-DEÇA ?

L'image vidéo, comme toute image, peut représenter un attachement préhistorique ouvert sur le chaos. L'image cloîtrée par Beckett dans l'à-peine visible dans lequel l'homme est noyé, prisonnier de ce liquide amniotique qui baigne le bocal télévisuel. L'image alors tel l'ultime substitut de la mère (pour l'auteur comme pour ses personnages). Ne subsisterait alors, comme l'a vu d'abord Julia Kristeva puis Olga Bernalque, que cet attachement à la mère, que cette volonté de demeurer en sa dépendance, de remplacer à ses côtés le père (qui ne vient pas, que l'on attend pour qu'il délivre de cet attachement mais qui serait là symboliquement tué par le renoncement au langage symbole de la loi, de sa loi). Tout se passe ainsi comme si les non-êtres des pièces télévisuelles participaient à un cérémonial délétère mais consenti de substitution à ce père, comme s'ils voulaient se croire un miracle escompté, inespéré, des dieux pour lequel le temps n'existerait plus dans la tentation d'éternité, même si cette tentation fatigue (osera-t-on pour Beckett reprendre la boutade de Woody Allen : «l'éternité c'est long surtout vers la fin? ...»). C'est donc là qu'il faudrait lire le fameux tragique de Beckett que, le premier, J.M. Domenach dans un article d' *Esprit* avait mis en évidence. Ce tragique qui n'est pas un simple tragique d'impuissance. Car chez Beckett l'homme n'est pas simplement terrassé, accablé, paralysé par le poids d'une tache accablante.

On peut voir en effet de manière inverse

ces personnages des pièces-vidéo qui baignent dans leur bain amniotique d'électron. Ces êtres sont peut-être encore en état de dépossession (retenus dans le ventre maternel, dans l'attente du père). Mais ils sont en transit vers une repossession d'eux-mêmes. Comme si cette image grisâtre, grisée, grisante était un lieu d'où il faut renaître et que suggère mieux que toute autre «cette oeuvre sans oeuvre» que constitue selon Blanchot l'oeuvre télévisuelle. Comme si à l'instant de la mort ou presque et pour celui qui «croyait plus à la mort dans la vie qu'à la vie après la mort», selon l'expression de Julien Green, il s'agissait de quitter l'oeuvre pour provoquer une naissance, une renaissance, et accéder enfin à la vie. Selon la formule de Bruno Clément dans *Rhétorique de Samuel Beckett*, 1994) : «ici on ne sait pas car on ne sait pas encore». L'oeuvre s'éteindrait donc là afin que surgisse au seuil de la mort la vie, au moment même où la mort allait saisir la vie récupérée ainsi in extremis.

Grâce à son oeuvre vidéo Beckett put donc aller plus loin dans une démarche non régressive mais possessive. De la figuration anonyme il passa à l'anonymage qui renvoyait à une philosophie de la possession faisant peut-être écho au «je me vide» de Barthes. Manière aussi de rester hors de la psychologie ou du symbole. L'oeuvre fût-elle écrite, jouée, filmée demeurant une histoire de «sons fondamentaux», d'un son fondamental qui aurait peut-être permis de faire retour à la littérature dans la dernière image de son dernier film télévisuel, en y inscrivant le mot «Fin», ce mot que Beckett a bien soin de ne pas inscrire en insert. Manière, par cette absence, par ce silence, de finir en point d'orgue son oeuvre qui répondrait à l'injonction de Saint John Perse : «Désormais cette page où plus rien ne s'inscrit».

par **Jean-Paul Gavard-Perret**

LES FILMS DE SAMUEL BECKETT

Hey, Joe (Dis Jo), (1) écrit en 1965 pour la télévision. 1966 : réalisation de l'auteur pour la Süddeutscher Rundfunk (R.F.A.) (33'35») 1966 : réalisation d'Alan Gibson et l'auteur pour la BBC 1979 : réalisation de l'auteur pour Süddeutscher Rundfunk (R.F.A.) (20'58»)

Not I (Pas Moi) Version transposée pour la télévision 1977 : réalisation de A. Page et de l'auteur pour la BBC

Ghost trio (Trio du Fantôme) (2) Écrit en anglais pour la télévision. 1977 : réalisation de Donald Mac Winnie et de l'auteur pour la BBC/Reiner Moritz, 1977 : réalisation de l'auteur pour Süddeutscher Rundfunk (R.F.A.) sous le titre *Geister Trio*

But the clouds»(...Que nuages...) (2) Écrit en anglais en 1976 pour la télévision. 1977 : réalisation de l'auteur pour Süddeutscher Rundfunk sous le titre *Nur noch Gewölk*, 1977 : réalisation de Donald Mac Winnie et de l'auteur pour la BBC/Reiner Moritz

Quad (2) : écrit en anglais pour la télévision en 1980. 1981 : réalisation de l'auteur pour la Süddeutscher Rundfunk sous le titre *Quad I et II*

Nacht und Träume (2) Écrit en anglais pour la télévision. 1982 : réalisation de l'auteur pour Süddeutscher Rundfunk

Was Ho (Quoi Ou») Transposition de l'oeuvre écrite en français, 1986 : réalisation de l'auteur pour Süddeutscher Rundfunk

(1) Publié en français dans *Comédies et actes divers*
(2) Publié en français par Édith Fournier sous le titre de *Quad et autres pièces pour la télévision*, Éditions de Minuit, 1992. Beckett a participé à l'élaboration de ce livre qui revêtait pour lui une importance particulière.

Les Carnets vidéo danse

A l'occasion de la manifestation *Vidéo Danse* organisée par le Centre George Pompidou du 6 novembre au 16 décembre dernier, une oeuvre majeure vidéo cinématographique se distingue dans le paysage foisonnant de la création d'images de danse, tant documentaire que pure invention scénaristique : celle de Lloyd Newson.

Le Bal des Veuves — **Geneviève Charras**

La Momie à Mi-mots — **Laurent Burin des Rosiers**

«DV 8» :

Physical dance ! avec les «Dance Vidéo 8»

Danse - message

Lloyd Newson vit à Londres : il danse et chorégraphie au sein de la compagnie *DV8 Physical Theater*, milite et s'engage pour la cause homosexuelle à travers son art, dérangeant, frondeur mais toujours réaliste. Avec Bob Bertley, il signe *Never Again*, une chorégraphie pour la vidéo, à partir d'une création scénique en 1989. Puis c'est la discorde entre les deux créateurs. Lloyd fait alors appel à David Hinton pour réaliser ce que lui dicte une violente passion pour l'image cinématographique ; il y voit un nouveau vecteur de communication pour son message, qui devient vite son double médium de transmission. Élargir l'audience d'une révolte, la rendre contagieuse en être un instrument de passation... voici, à ses yeux, les vocations de ses films qu'il signe conjointement avec les réalisateurs. *Dead Dreams of Monochrome Man*, une fiction de 52 minutes voit le jour dans les salles obscures en 1989. C'est bien plus que la restitution du spectacle du même titre, simple captation sacrilège, hors du propos chorégraphique éphémère et sensuel de l'instant de la représentation physique et charnelle de la Danse. Nous rentrons bien... dans une réalité virtuelle où seul un film revendiqué comme tel, sans aucune volonté de retranscription ou de témoignage, semble être juste. Volonté totale du cinéaste, débarrassé de tout souci de fidélité, de respect vis-à-vis de l'oeuvre mise en question.

Qu'il soit un vrai scandale, joyeusement et qu'il ne fasse pas semblant d'être au service du spectacle, puisqu'il ne peut que le trahir. Et si la trahison devient le centre du travail pour le metteur en scène et le chorégraphe, face au cinéaste, il peut commencer à naître un lien intéressant. Oui, c'est bien de cela qu'il s'agit, comment trahir au mieux, comment saborder une oeuvre vivante pour la réinventer autre. *Dead Dreams*... Ce sont quatre corps qui explorent les jeux du désir masculin, dans un hangar, boite de nuit gay sadomaso. Sur une musique gorgée de décibels, sous des lumières blafardes et contrastées, le théâtre de la violence sexuelle, de la domination et de la soumission volontaire, se joue des corps en présence.La caméra colle à la peau des quatre acteurs danseurs, les happe, le travail des lumières et le découpage des séquences retranscrivent sans morbidité l'émotion et l'atmosphère brute et parfois lancinante de ces jeux de sexe et de mort.

Plans-séquences

Puis en 1992, toujours en compagnie de son réalisateur David Hinton, Lloyd Newson produit avec l'aide de la BBC, *Strange Fish*. A partir du proverbe bouddhique : «il n'est pas nécessaire de connaître ce que l'on va attraper pour lancer sa canne à pêche», la conquête de l'autre est le thème central de son adaptation du spectacle à l'écran. Le film est aussi perturbant et convaincant.... différemment. Constitué de plans séquences qui explorent de fond en comble une drôle de demeure, il met en scène de jeunes hommes et femmes, leur quête de croyance et leurs désirs, l'étrange similitude ... qu'ils engendrent. Un couloir, une salle de bar, un lieu de culte : chaque lieu se réduit à une proposition frontale, le mur restant l'espace de prédilection d'une danse qui s'y déploie, s'y découpe et s'y heurte. Un monologue, voisin de la folie et de l'obsession s'empare d'un des danseurs qui hurle son désarroi, son innocence, son besoin de communiquer : un plan séquence d'une grande audace, servi par une caméra baladeuse qui épouse la montée en puissance du ton de la scène. Une performance conjointe du réalisateur, d'un chorégraphe, et de l'interprète, hérissé à fleur de prise ! Cinquante-deux minutes d'un long métrage digne d'une diffusion en salle ! Préoccupation chère au chef de file de DV8, notre australien Lloyd Newson, depuis 1986 son objectif est de renouer et de renforcer le lien entre le politique et les arts de la scène.

La vidéo : scène d'engagement politique

Questionner la société contemporaine au travers de la danse, certes requiert un engagement physique et psychologique. Mais cela est trop fugitif au goût de L. Newson. Aussi, soucieux de faire circuler sa réflexion le plus radicalement possible, mais aussi le plus largement, il réalise encore une autre fiction-dansée télévisuelle : un long métrage *Enter Achilles* en 1996. Il s'y interroge sur la ligne qui sépare le stéréotype, du personnel. Huit hommes s'affrontent une nuit durant, dans un bar, transgressent à volonté la frontière fragile entre réalité et imaginaire et demandent au spectateur seul, de les discerner ! Le silence des hommes couve toujours une violence virtuelle et affecte les relations sociales entre eux, d'un élément de méfiance. Tension, oppression, mais aussi dérision, détente, humour font de ce film un cocktail de saveurs détonnant. Après Bob Bentley, David Hinton, c'est à la réalisatrice Clara Van Gool, que Lloyd Newson confie la mise en scène-images. Nouveauté déterminante dans

le paysage et l'atmosphère du travail de la compagnie de danseurs-hommes!

La révolution au féminin de DV8

Dans chacun des plans du film, elle s'intéresse d'un peu plus près à la comédie humaine, à ses travers, à ses excès, à ses fiertés, et ses peurs. La réalisatrice transforme un univers d'hommes, huit en tout, d'un cauchemar ... à un songe éveillé! L'action se déroule à nouveau dans un pub et le chorégraphe s'amuse à identifier les us et coutumes de ses congénères du sexe dit fort. Des pintes de bière, au jeu de fléchettes, de la musique omniprésente, au ballon rond, rien n'y manque! Peu à peu le quotidien de ces hommes devient danse, de la tournée offerte, jusqu'à une scène de séduction. Le talent de Newson réside en ses capacités à faire de sa chorégraphie non une démonstration d'un état social ou affectif, mais bel et bien une invitation au voyage : on se plaît alors à repenser nos propres gestes comme autant de mouvements qui feraient sens.



Strange Fish



Enter Achilles

Filiation Ciné-danse

Enter Achilles avec ses cinquante minutes, a des allures de fiction que ne renierait pas le jeune cinéma anglais d'aujourd'hui. Il traque ces hommes machos et fragiles sans oublier de pointer les dangers du groupe asservi, qui est bien souvent le paravent de tous les extrémismes. Ce film déborde aussi d'un humour souvent grinçant, comédie humaine par dessus tout. La tendresse du regard féminin sur cet univers de jungle masculine, en fait aussi un film d'amour. La danse, omniprésente, se fait fi de tout dialogue, laisse le corps bavarder, exprimer, émotion, rage, violence, passion, humanité. La réalisatrice transgresse l'atmosphère plutôt pessimiste des films précédents, et fait de Enter Achilles, une galerie de portraits physiques éblouissante. Servie par des interprètes danseurs, rompus à l'exercice de comédien pour la caméra, cette fiction-danse est une des plus réussie du genre. Un genre de film de danse, qui n'aurait plus rien à voir avec la chorégraphie, sinon l'essentiel : le souffle, l'énergie, le mouvement, l'organisation des corps dans l'espace... pour la caméra et le cadre du cinéma. Une entreprise à suivre... absolument.

Geneviève Charras, décembre 1996

Le bal des veuves

Vies d'ici... une série de documentaires initiée par la direction des programmes de France 3 Alsace depuis deux ans. Sur la vie des gens singuliers, sur les métiers, les événements qui caractérisent une identité culturelle régionale. Nombrilisme, ethnocentrisme? La démarche échappe à tous ces dangers... pour nous donner la dernière date, la nouvelle production, conduite sous la houlette de la dynamique Société de production DORA Films : *Le bal des veuves*. Là où la Danse rencontre la vie tout court, une fois par an curieusement à l'occasion du carnaval, à Munster, une petite bourgade d'Alsace. C'est au bal que vont se rencontrer Maryse, Paulette, Jacky, les figures protagonistes du film, et bien d'autres, mariés, divorcés, veufs, qui courent les bals pour le plaisir de la danse conviviale, pour l'attrait de la rencontre, le risque de plaire... ou de déplaire! Un bal pas comme les autres cependant, puisque les corps sont déguisés, les visages masqués... et puis ce sont les femmes exclusivement qui choisissent leur cavalier!! Prise de pouvoir physique pour ces mantes religieuses qui jettent ainsi leur dévolu sur le règne verbal du monde masculin : ils n'ont plus rien à dire... c'est elles qui nous conduisent dans l'espace temporel et matériel de cet événement unique.

Le regard de sympathie que porte le réalisateur Damien Fritsch, s'applique avec beaucoup d'humanité à restituer une atmosphère tendre et véridique! Il laisse parler chacun et chacune de son envie, de son angoisse «d'aller au bal, danser». Suspense, émotion, curiosité sont le lot des images, des paroles qui se distillent sous le micro et l'oeil complice et bienveillant de la caméra. Chez eux, avant le bal et après la fête, les personnages se livrent corps et âme, en toute simplicité, en toute liberté? Ce qui n'est pas un exercice évident

pour une équipe de réalisation audiovisuelle, livrée, plongée dans le bain et l'instant de la vie quotidienne, puis l'instant unique de la fête annuelle. Le risque vient de ce temps réel, qu'il ne faut pas rater, ce rendez-vous avec une actualité qui ne se reproduira plus. On oscille entre la réalité du vécu, en direct de la soirée, et la mise en scène suggérée par le réalisateur. Il dirige sobrement les quatre personnages, chacun haut en couleur, libre, avec son franc parlé, son comportement physique le moins contraint possible par les exigences d'un tournage sur le vif.Toutes les scènes du bal sont filmées de façon remarquable. Les corps costumés valsent, trottent, galopent, épousés par les cadrages serrés et mouvements de caméra en symbiose avec rythme et action-fiction. Les sentiments des danseurs, acteurs sociaux et réels du bal, affleurent à l'image et au montage. Rapidité, fluidité de la danse y sont restituées avec bonheur et ampleur. Les visages à découvert des hommes rencontrent l'énigme des masques portés par les femmes! Mille et un secrets y sont dissimulés, puis dévoilés à notre regard. Un film à inscrire absolument dans votre «carnet de bal...» ou de vidéo danse!

Geneviève Charras, décembre 1996

Le Bal des Veuves, Un film de 61 min. de Damien Fritsch, 1996, coproduction DORA Films Strasbourg. France 3 Alsace. Grand Prix des 12ème Film und videotage der Region Basel

Momeries en folie

A propos de *La Momie à mi-mots*, de Laury Granier.

De prime abord, la "momerie" avouée de Laury Granier (1) est parée de toute la séduction de la nostalgie. Son jardin du Luxembourg a les couleurs douces et fanées du vert paradis des amours enfantines. Et ce n'est pas sans émotion que le spectateur, s'il a grandi à Paris au début des années soixante, retrouvera les figures évocatrices de ses sorties du jeudi après-midi, de la marchande de barbe à papa, du clochard qui donne des miettes aux oiseaux ou du manège des chevaux de bois. Pour un peu, il se laisserait ainsi prendre au charme désuet, enveloppant et mélancolique, que l'on prête au "*Ballon Rouge*" d'Albert Lamorisse.

Pourtant le *staccato* des images, scandées en plans dont la succession se fait toujours plus rapide, nous interdit de succomber à ces plaisirs trop doux. Ce n'est pas le charme discret du souvenir qui amène Laury Granier à transfigurer le Luxembourg, mais plutôt le souffle violent du rêve et de la folie. Carolyn Carlson n'est pas Julie Andrews. Et ce jardin secret est voué à servir de décor à des scènes douloureuses, à des rituels mystérieux, comme à des hallucinations bienfaisantes. Comme dans le rêve, l'intrigue se résume à une trame élémentaire, décousue mais finalement linéaire : soit la persécution, l'agonie, la momification et la résurrection d'une présence obsédante d'objets et de masques dont la symbolique ne peut que demeurer incertaine, dans le ballet incessant de personnages chamarrés et porteurs de puissants mystères.
Comme dans le rêve, le récit fait pourtant toute sa place à l'humour (inénarrable Jean Rouch, placide rois mage des bacs à sable), à l'incongru (la chasse à cour sur le manège du

champ de Mars) et au merveilleux Pégase (lancé au grand galop sur les parterres du champ de Mars. Comme dans le rêve, enfin, sa qualité vaut avant tout par la puissance suggestive des images qu'il engendre.
Le rendu esthétique de cette entreprise onirique donne à la ***Momie*** une place de choix dans l'histoire du cinéma surréaliste. Assumant cette filiation, Laury Granier exploite toutes les ressources d'un marché aux puces que Duchamp n'aurait pas renié. Aux objets farfelus — clés ouvragées, cerfs-volants multicolores, masques de l'Himalaya ou des Andes — s'ajoutent les démonstrations de maints spécialistes éminents de disciplines improbables (joueurs de Yo-Yo, sonneurs de cor, écuyères et acrobates). Rien de gratuit pourtant, rien de systématique, ni de plat dans cette accumulation. D'un côté la gaieté de ce bric-à-brac contribue à l'atmosphère euphorique du film. De l'autre, la virtuosité du montage, son extrême fluidité, conserve à ces apparitions leur dignité irréelle. Elle ménage surtout, par contraste avec ce rythme hypnotique, des respirations au cours desquelles irradie soudain la beauté singulière d'une image insolite, comme la tache rouge d'un bouquet de glaïeuls tranchant sur la coupole de l'observatoire.



Carolyn Carlson in *La momie à mi-mots*

Pourtant, pour aller au-delà du merveilleux et donner à ce conte les accents plus torturés que voulait trouver son réalisateur, il fallait encore autre chose. Aucune recherche formelle n'était sans doute en soi, dans les conditions que s'était données Laury Granier, susceptibles de suggérer le part de cauchemar que recelait son rêve. C'est pourquoi la ***Momie*** est aussi un film dansé, une tragédie musicale, comme l'indiquent à dessein ses premières images : quelques plans rapides qui dévoilent Carolyn Carlson "à l'exercice", nimbée d'une lumière électrique, enchaînant les mouvements indispensables à son art. Quelques unes des scènes les plus fortes du film, scandant les moments fatidiques de l'intrigue, trouvent ainsi leur beauté poignante dans la grâce des improvisations de la ballerine. Servie par une musique envoûtante, elle parvient à suggérer les tourments de son agonie comme la qualité religieuse du mystère qui

préside à son embaumement. Si bien qu'au terme de ce parcours, au cours d'une bouleversante danse de résurrection, la momie débarrassée de ses oripeaux de coton, paraît rendre aux chevaux de bronze de la fontaine Carpeaux l'hommage d'une prêtresse païenne, amoureuse et inspirée.

Film onirique, film dansé, film muet. Comme autrefois, des panneaux intercalaires signalent les temps forts du déroulement du récit, rédigés en une douzaine de langues et presque autant d'alphabets (2) (mais quelle est donc la langue de nos songes?). On l'aura compris, l'ambition ultime de Laury Granier n'est autre que de se servir de sa caméra, de sa mémoire et de son imagination, pour tracer les premiers mots d'un langage universel. Le moindre paradoxe de son film n'est pas qu'il touche par moments à ce but inaccessible après avoir renoncé à toutes les règles habituelles de la lisibilité.

***

"Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie ***réelle*** s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd".(3) C'est en consentant à l'abandon d'une croyance aussi vaine que Laury Granier a pu, au terme de sept années d'effort, porter à son terme le projet de sa folle "momerie". Il retrouve ainsi les vertus d'une imagination débarrassée de tout souci d'utilité, souverainement indifférente aux contraintes de la production comme aux règles des écoles de scénario. Cette imagination première dont Breton, dans sa perspicacité, redoutait que, lassée d'être négligée ou dévoyée, elle abandonnât l'homme à son destin sans lumières. Et ***La Momie à mi-mots*** constitue ainsi, pour notre soulagement, une lumineuse exception.

Laurent Burin des Roziers, décembre 1996.

(1) Le générique du film (dont le scénario a été écrit en collaboration avec Michèle Finck) nous apprend en effet que ***La Momie à mi-mots*** ou ***Les Maux de ma mie*** est précisement une "momerie" de Laury Granier : aveu d'humilité ou, plus vraisemblablement, ultime clin d'oeil à Bobby Lapointe ?

(2) A notre connaissance, seul Fritz Lang, dans ***Les Trois Lumières***, avait eu l'idée de jouer ainsi sur la graphie des panneaux.

(3) André Breton : premier ***Manifeste du surréalisme***, 1924

La momie à mi-mots — 16mm, couleur, 42mn

Le film *La momie à mi-mots*, conte initiatique ***divertimento*** cinématographique dansé, a été produit et réalisé par Laury Granier, en 1996.

Ce film est une partie de la thèse de doctorat de Laury Granier en arts et sciences de l'art (Université de Paris I). Il est le fruit d'une réflexion intense sur le montage : 1400 plans en 42 minutes (ce qui est considérable quand on sait qu'un long métrage comporte en moyenne 600 plans). D'où un tissu très serré d'images et de rythmes, qui donne au film l'apparence d'un rêve, voire d'un poème. La trame centrale du film est le schéma dépression-mort-momification-résurrection. Ce film est entièrement musical et dansé. La danse s'est imposée, car c'est le langage du corps, universellement compréhensible, au-delà de la barrière des mots. Carolyn Carlson, premier rôle, danseuse, au corps semblable à un grand pinceau, incarne la femme en constante métamorphose. Autres acteurs : Jean Rouch, Philippe Léotard, Anne-Leure Meury, etc. Le film se déroule dans un jardin imaginaire formé à partir de la fusion de plusieurs jardins de Paris et repose sur l'alliance de toutes les formes d'art : sculpture, architecture, danse, musique (originale), écriture, peinture, vidéo-art, etc. Présenté par Jean Rouch ***La Momie à mi-mots*** a fait l'objet d'une avant-première à la Cinémathèque Française de Paris le 13 janvier 1996. Le film a été sélectionné dans de nombreux festivals européens parmi lesquels ***La Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro*** et ***Eurovision***i à Rome à la Villa Médicis. Il a obtenu à Buenos Aires, au 4ème Congrès des Mass-média, le premier prix Andrei Tarkovski pour la création artistique et le langage cinématographique.

XIIÈME FESTIVAL D'ARTS ÉLÉCTRONIQUES

VIDÉOFORMES 1997

À CLERMONT - FERRAND

- vidéo

- multimédia

- cinéma expérimental

- installations

- performances

RENCONTRES INTERNATIONALES

Du 03 au 05 AVRIL

EXPOSITIONS

Du 20 MARS au 9 AVRIL

John Hanhardt • Maria Loura-Estevao
Studio Azzuro • John Sanborn, ...

RENSEIGNEMENTS

VIDÉOFORMES
B.P. 71
63003 Clermont - Ferrand Cedex 1
- Tél : (33) 04 73.90.67.58 -
- Fax : (33) 04 73.92.44.18 -
e-mail : matgrise @ goules. nat. fr

BELLEVILLE MILIEU DU MONDE

- FESTIVAL DE TOUTES LES CULTURES -

"Dans un univers aseptisé où la morosité grandit, j'ai pensé que la troisième édition de Belleville Milieu du Monde pouvaitprétendre au thème de l'utopie, du rêve, du signe, du symbole, du rituel et de la trace ; plusieurs thèmes en un seul nous entraînent vers le beau, le sensible ; vers l'espérance, la curiosité, vers la préhension et l'analyse de notre monde contemporain. L'ancien monde, vibrant encore derrière nous, sera exploré dans la poussière de nos mémoires. En bons pionniers que nous sommes, nous dérouleront le tapis rouge du troisième millénaire vers nos rêves en devenir. Tous ensemble, amarrés à Belleville, quartier cosmopolite, symbole de l'harmonie des cultures, signe de nos métissages futurs, nous plongerons dans un bain de jouvence, au coeur des utopies.

Ce festival est un fête mais il recèle des douleurs anciennes terrées dans l'Histoire ; tracent qui demeurent le garde fou de nos actes présent et à venir". C'est en ces termes que Pascale Noizet, directrice de la manifestation, introduit le festival du "milieu du monde". Dans la richesse plurielle de sa programmation nous avons retenu deux expositions usant de la technologie vidéo : celle d'Antoine Boutet et Sabine Delcour, photographie et installation vidéo — 5 bouteilles à la mer et Asie du Sud Est — parcours en images et sons de la société et de l'histoire récente du Viêt-nam, et l'installation vidéo de deux artistes ukrainiens — She's mad about theatre — regard critique posé sur l'art contemporain occidental.

She's mad about theatre

installation vidéo, Miroslav Kultchisky-Vadim Chekorsky, 1996

la culture occidentale classique a toujours considéré les cultures marginales du point de vue de l'universalité : le système de valeurs culturel occidental était censé être universel, alors que toutes les cultures «externes», étant importées dans le monde occidental, étaient soumises à un radicalisme esthétisant. A l'âge du modernisme, ce processus n'a pas beaucoup varié; avec le début de la technicalisation intensive de la culture et l'intérêt croissant pour les problèmes linguistiques, il est devenu plus raffiné, latent. A l'âge postindustriel, les mécanismes d'activisme esthétisant ont donné des signes de défaillance, l'occident prenait conscience de l'épuisement des sols «externes».

Ces processus esthétisants des cultures extérieures, partie intégrante du fonctionnement général de la culture occidentale, ont déclenché d'autres mécanismes culturels, qui participent au bien-être de la société. C'est pourquoi ils ne peuvent être interrompus; en cas d'épuisement des cultures externes, ils peuvent fonctionner grâce à l'arrivée de nouvelles cultures barbares à l'intérieur même de la culture occidentale, qui pourraient remplacer ces cultures externes. Le monde occidental contemporain de la vidéo et du cinéma, avec sa monstruosité, sa sauvagerie, son caractère émasculé, peut sans doute prétendre jouer ce rôle. En fait cette culture, barbare par essence et occidentale par son origine, n'a pas encore

souffert d'une épuration esthétique totale, comme l'ont subi toutes les autres cultures barbares en arrivant en occident, de l'est ,du nord ou du Sud, mais elle est susceptible de la subir.

Ce processus d'esthétisation dans la culture contemporaine est mis en oeuvre selon le principe du «ready-made» universellement connu de nos jours. L'"esthétisation" d'un objet s'accomplit en transférant ce dernier du monde profane au monde culturel. Dans l'art interactif, qui est un des genres les plus radicaux de l'art contemporain, ce principe s'applique ainsi : un objet est transféré du monde réel, qui joue ici le rôle de profane, dans le monde virtuel culturellement correct. Dans ces circonstances les objets et phénomènes qui ont été épurés par cette technique du ready-made, (c'est à dire qu'ils ont acquis un statut artistique) sont considérés comme profanes lorsqu'on travaille dans les limites de l'art interactif. Le monde non virtuel est ici pour ainsi dire considéré comme neutre et tous les objets de ce monde sont considérés comme égaux, qu'ils n'aient subi aucune épuration esthétique ou qu'ils soient des éléments de tableaux de sculptures, d'oeuvres vidéos, d'animations, etc. .Le processus d'épuration esthétique de la nouvelle culture barbare dont on vient de parler peut être réalisé dans les limites de l'art interactif de deux manières : «en la plaçant dans les archives, c'est à dire en la replaçant dans le musée, ce dernier étant donc transformé en un «nouveau musée virtuel», «en créant la réalité virtuelle dérivée de la réalité existante, pour ainsi dire la réalité virtuelle seconde».

En fait la différence entre ces deux manières de procéder est formelle et est due à des méthodes différentes pour régler un seul et même problème. D'autre part les deux approches reconnaissent la différence entre les espaces virtuel et réel. La préservation de la frontière entre les deux est garantie par le fait que l'art interactif est par nature technologique.

Mais on peut penser que l'espace virtuel n'existe pas en tant que tel derrière l'écran du téléviseur, mais qu'il existe en tant qu'espace virtuel dans un sens plus large — (par exemple le monde parallèle, le monde des rêves, des hallucinations, le monde virtuel des oeuvres d'art) — qui a dépassé le stade du «traitement technologique» et, ainsi devenu autonome, s'est transformé pour ainsi dire en une "nouvelle réalité virtuelle" qui se substitue à l'espace réel. Cette procédure réalisée dans le genre de l'installation vidéo où les espaces réels et virtuels sont considérés à égalité de droit, prévoit l'agencement de ces deux espaces et a pour conséquences que le spectateur est en fait plongé dans un espace qui, étant relié à l'espace réel de tous les jours, n'est pas un espace d'un autre ordre.; la frontière entre ces espaces semblent être annihilée, l'un semble coulé dans l'autre comme le territoire d'un parc anglais traditionnel qui se fond dans le paysage naturel environnant (à la différence du parc français qui est artificiellement coupé du paysage environnant par des clôtures). On peut expliquer l'imprécision de cette frontière par le fait que la réalité contemporaine a absorbé la plupart des caractéristiques des réalités virtuelles; les nouvelles technologies ont favorisé ce processus .

Par analogie avec le parc anglais traditionnel, nous pouvons dire que l'artiste qui se trouve dans la situation décrite ci-dessus concentre son attention sur la corrélation entre le paysage naturel (la réalité différente de la réalité artistique) et le paysage artificiel (espace artistique "privé") dans le but de faire se

rejoindre ces deux espaces. Donc, si le paysage "naturel" était sujet à des transformations (écologiques, sociales, politiques, etc.), alors, de la même manière, l'espace artistique "privé" devrait aussi être transformé. Cet acte créatif est stipulé non par l'engagement social, mais par le fait que le travail dont les thèmes ont un caractère d'urgence pour la société, assure la préservation à long terme des "textes" des oeuvres d'art dans la mémoire sociale.

Dans l'installation vidéo *She's mad about theatre* les écrans vidéo sont l'expression formelle du moyen technologique; le cercle magique dessiné sur le sol et la «sorcière» sont l'expression formelle de l'espace virtuel où opère la magie, l'écran des barrières et le système de signalisation étant l'expression formelle de l'espace intra-muséal.

Indépendamment du fait que *She's mad about theatre* est une tentative pour illustrer un projet de travail sur «la nouvelle réalité virtuelle», c'est également une pratique artistique qui développe un certain nombre de problèmes artistiques particuliers.L'espace virtuel de magie est ici considéré comme une entité qui se substitue à l'espace réel intra-muséal, ou, pour être plus précis, qui le remplace dans le cercle magique. Ces deux espaces sont marqués par un haut degré de ritualisation. Le premier, comme le second, suppose la présence de «barrières» particulières. Dans le premier



She's mad about theatre, installation vidéo, 1996.

cas, ces barrières peuvent être des barrières de poteaux avec des cordes qui protègent l'objet exposé du public, dans l'autre cas ces barrières peuvent être des cercles magiques qui sont censés préserver des "esprits malins" l'homme qui appelle le démon. Dans l'espace intra-muséal, ces barrières ont longtemps joué le rôle de sauvegarde. Bien qu'il serait justifié de dire que de nos jours elles semblent avoir atteint une nouvelle qualité pour devenir l'expression formelle de la frontière dans la conscience de celui qui les regarde (obstacle insurmontable pour accéder aux archives). C'est quelque chose de comparable au complexe d'insurmontabilité semblable au réflexe conditionné qui nous prévient du "danger" et nous empêche d'entrer dans la zone tabou.

La sorcière, placée dans le cercle magique (inversion forcée frappante), dans son extase mystique, tente d'attirer le public dans ce cercle magique ; elle perd dans ce contexte son symbolisme de sorcière, elle se transforme en un objet exposé et a ainsi besoin des barrières protectrices. Elle donne pour ainsi dire au public la possibilité de sentir la nature fallacieuse de tout ce qui se passe : n'importe qui peut franchir cette frontière et rien n'arrivera : le spectateur ne sera pas chassé par des esprits démoniaques et le gardien du musée n'arrivera pas en courant. Et quant à la femme, elle ne fait que jouer son rôle. Dans *She's mad about theatre* , l' espace opérationnel magique que nous avons choisi comme espace de travail est l'exemple type de l'espace virtuel qui a dépassé le stade du «traitement technologique» et s' est transformé en "nouvelle réalité virtuelle".Cette "nouvelle réalité virtuelle", barbare par essence, et qui devrait être "esthétisée", entraîne la création de la réalité qui devrait être valorisée culturellement en relation avec la «nouvelle réalité virtuelle» et devrait la traiter comme le monde profane. Cette "esthétisation" suppose la création du «Nouveau Musée Virtuel» dont la place ne peut occupée par les structures existantes qui servent l'art contemporain; d'autre part ce nouveau musée virtuel peut être créé par l'art interactif à cause de la nature technologique de ce dernier. En conséquence «l'espace intra-muséal» que nous utilisons comme «second espace de travail» ne peut héberger le "nouvel espace virtuel» et doit être réformé.

Quant à la période qui précède cette réforme, pour ce qui est de l'art innovant immédiatement lié aux technologies, comme pour l'art non lié aux technologies, le seul moyen de développement possible est le moyen "extensif", c'est à dire la diversification des formes esthétiques (art interactif, vidéo installations, etc.); on peut comparer cette situation au saut en hauteur : le record n'est pas tant la conquête d'une nouvelle hauteur, que la conquête elle-même; améliorer le record ne signifie pas tant poser la barre à une nouvelle hauteur mais atteindre le stade où l'on arrêtera de mesurer parceque le record sera atteint.

Miroslav Kultchisky-Vadim Chekorsky,
janvier 1995
Traduction de l'anglais :
Annie Blaizot - Gabriel Soucheyre, octobre 1996



5 Bouteilles à la mer Installation vidéo, Antoine Boutet, 1996

"Derrière le charme des paysages enchanteurs (les grillons) et sous les sourires de la pudeur (5 bouteilles à la mer) se terrent les blessures d'une tragédie récente. La tempête s'est apaisée, restent les traces dans le calme relatif d'un présent ordinaire. Partout la ville rénove sa fourmilière architecturale dans le fracas de ses chantiers. Bruits de rues, micro-karaoké, micro-prière, propagandes sonorisées vont, amplifiés, remplir l'espace urbain et mettre un terme au silence oppressant d'une nature captivante et sauvage. La vie a repris le dessus, immédiate et concrète, sans lendemain ni certitude. Témoignages et messages se succèdent et racontent en monologues des histoires singulières faites de rêves et d'espoirs fragiles, comme des appels au large lancés sans illusions."

Antoine Boutet, Asie du sud-est, 1995

... ces messages nous bouleversent dans leur réalité nue, appels déchirants ou confidences doucement chuchotées. Les images mouvantes, parfois floues, parfois redites de façon lancinante, parfois fugitives ou douloureusement lentes qui les accompagnent, font vibrer les mots amers, tristes, nostalgiques mais finalement souriants et plein d'un espoir courageux et têtu. Les visages parlent, les sourires semblent demander pardon ; pardon pour les regrets, pardon pour les erreurs, pardon pour les illusions perdues, ou pour les fourmis dont naguère on a envié la liberté... . Et ces voix arrivent jusqu'à nous : elles ont raison du vacarme de la ville qui est là, qui palpite, qui chante et qui hurle, si loin si proche. Elles nous disent les valeurs de ces peuples, leurs souffrances, leurs bonheurs et nous racontent leur éternelle sagesse si pudique et si fière. Enfermées dans des prisons de verres ... mais c'est pour mieux nous les rapporter, intactes, intègres. Et aujourd'hui, elles s'échappent des bouteilles et nous enivrent dans la magie des images croisées et multipliées. Un voile doucement s'est levé à mille lieues des clichés des chromos. Ces bouteilles à la mer sont une féerique invitation au voyage. Au plus fabuleux des voyages immobiles.

Janine Gillon
(traductrice de romans vietnamiens)

BELLEVILLE MILIEU DU MONDE - Festival de toutes les cultures, 92, rue de Belleville - 75020 Paris (la 3ème édition s'est déroulée du 13 au 20 octobre 1996).

«Et l'or de leurs corps», ou Brigitte Agnès

Oui, on a beaucoup écrit sur la photographie; mais a-t-on assez renvoyé au texte qui fonde et précise le *malentendu*? J'évoque ici *Le public moderne et la photographie* dans le salon de 1859 de Baudelaire : Par quoi est-elle fustigée ? De quoi se voit-elle accuser? En vérité, tout simplement, de vouloir prendre la place de l'art (sous-entendu de la peinture)!

«*Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non-seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance (...)*», et plus loin : «*cela tombe sous le sens que l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et que la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie (...)*» Mais ce qui demeure intéressant chez Baudelaire , et qui ouvre le malentendu, c'est le *comment*. En effet, par où attaque-t-il? Très évidemment par la menace redoutée que la photographie répondît au voeu du plus grand nombre — lequel serait «qu'il reproduise la nature» et qu'ainsi il prenne en charge *indus-*



triellement la fonction même de la peinture. Malentendu riche en malentendus! A commencer par celui de la mauvaise interprétation générale de la définition aristotélicienne : «*ê technè mimetaï ten phusin*» (l'art imite la nature) dont Baudelaire n'est pas dupe : en effet, la *mimesis* n'est pas à comprendre comme «reproduction exacte» mais bien comme imitation, voire mime, c'est à dire libre cours donné à la *phantasia* de l'artiste ; et de fait, le «mauvais art» reproduit, c'est à dire copie banalement ce qui est; l'autre, imitant, mimant, invente — ce que Baudelaire pressent très bien puisqu'il qualifie «d'illusion» la croyance en la capacité de reproduction fidèle de la photographie, anticipant par là ce qu'il redoute le plus sans doute : sa capacité d'invention. Par ailleurs, autre front d'attaque : l'*industrie* photographique, la menace encore que l'art soit ruiné par la technique, et ceci bien avant la pensée de Heidegger voyant dans le renversement de *technè* (savoir-faire de l'art) en technique-technologie le danger le plus grand porté contre l'art : entendons l'oubli de l'être là où l'art avait pour tâche de le révéler, le *dévoiler*.

Or, la photographie est par nature même *technique* et applique ce dont Walter Benjamin parlait lorsqu'il évoquait le statut de l'art «à l'ère de la reproductibilité technique», envisageant la disparition de l'oeuvre en tant qu'icône, objet unique, cultuel : «*De la plaque photographique, par exemple, on peut tirer un grand nombre d'épreuves; il serait absurde de demander laquelle est authentique. Mais, dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée.*».

D'emblée donc, ou presque, la photographie, par ses attaques théoriques, a eu à faire avec la peinture, avec l'art, même lorsqu'elle fut considérée comme anecdotique, documentaire ou de reportage. On voit ainsi, par le texte fondateur de Baudelaire, que paradoxalement il n'en est rien ; qu'au contraire, même négativement, le lien existait dès l'origine.

Ce préambule, pour mettre en perspective le travail de Brigitte Agnès — et la volonté farouche qu'elle a de ne pas être *vue* en pure photographe mais en artiste. Chez elle, en effet, ce n'est pas le désir de «reproduction» qui compte, ni le travail technique qui l'emporte : sa photographie est *iconique* à la mesure d'un support (le papier) qu'elle pense en tant que support d'accueil : à la manière d'une toile où la peinture se dépose. De fait, Brigitte Agnès envisage la photographie en tant qu'artiste : indiquons par là qu'elle entend donner à voir un «au-delà» de l'image à laquelle parfois se borne la représentation photographique : constat, arrêt sur image, trace, document, témoignage : figures qui ne disent rien d'autre, parfois admirablement, que la représentation de ce qui est. L'oeuvre d'art implique toujours (et pas nécessairement de façon symbolique) la présence cachée d'un arrière-plan, d'un arrière-paysage mental, qu'ils soient ou non figurés. Ainsi, pour Brigitte Agnès, la photographie existe mais en tant que vecteur, et essentiellement vecteur de la peinture & de la sculpture.

Visiblement, elle aime le combat de l'eau & du feu, tel qu'on l'éprouve chez Turner (chez elle, l'or rougeoyant des corps en lutte contre le vert-bleu glacial de l'eau par exemple) : la couleur est travaillée picturalement dans le *flou* . C'est ce flou même qui est la condition du passage de la couleur photographique à la couleur picturale : l'indécision des formes, des matières (cette eau ne pourrait-elle pas être un ciel nébuleux ? Ces corps

ne se sont-ils pas soudain réifiés à l'instant de leur pause?), oui cette indécision autorise ce jeu, cette fusion des couleurs qui est d'essence picturale.

Que peint donc (comme on demande quel est le motif, le sujet) la photographie de Brigitte Agnès ? Une vision superficielle n'y discernerait que des corps : des corps aquatiques rendus à leur liberté première grâce à leur immersion au sein de l'élément fondamental—, mais l'art ne saurait être une pratique libératrice, c'est à dire une visée thérapeutique... Et déjà, ces photographies, par leur puissance de *métamorphoses*, nous révèlent toutes les *figures* du corps : il y a en elles un terrible secret, insoutenable secret parfois : que notre peau qui sépare le dedans du dehors n'est qu'une *fiction*, fiction destinée à nous protéger dans un simulacre d'intégrité intérieur nous retranchant du monde «extérieur». Voici que ces photographies abolissent cette fiction: par elles, la peau se retourne comme une manche & de fascinants *écorchés vifs* s'écartèlent sous nos yeux : des écorchés vifs, oui, dans la lignée renaissante et curieuse de l'anatomie, et encore dans l'obsession baroque de certains peintres allant métamorphoser des quartiers de viande en motifs tout aussi (ig)nobles que le visage humain. Mais Brigitte Agnès, par sa relation hypnotique à l'eau, interdit toute lecture univoque ou didactique de ses photographies : elles révèlent *cela* & toujours autre chose grâce au caractère proprement immatériel que gagnent ces corps délestés de toute limite. La fusion avec l'univers est encore leur réalité.

Lorsque j'évoquai les figures du corps, c'est au travail de l'artiste que je renvoyai : à cette quête de sa figure unique, que cette dernière soit ou non figurative. Or la recherche de Brigitte Agnès oscille sans cesse entre figure abstraite et figure figurative : ce flou de la métamorphose lui ouvre le champ de la couleur pensée indépendamment de la ligne puisque la frontière du corps est physiquement annulée. Pouvoir inouï de la métamorphose qui bouleverse en permanence notre conception du monde, à chaque nouveau regard : nulle certitude là où la transformation règne : les corps de Brigitte Agnès échappent ; d'un point de vue, ils surgissent *ex nihilo* comme l'unique incarnation de ce que nous sommes; d'un autre point de vue, ils s'effilochent en filaments nébuleux qui nous lisent comme noyés dans l'anonyme combat des éléments primordiaux.

Pourtant, quelque chose de hiératique persiste en eux : une façon de mystère hérité, pour Brigitte Agnès, de l'histoire même de l'art dont le corps a été une des essentielles obsessions : c'est de là qu'elle nous désigne.

Olivier Apert.
(novembre 96)

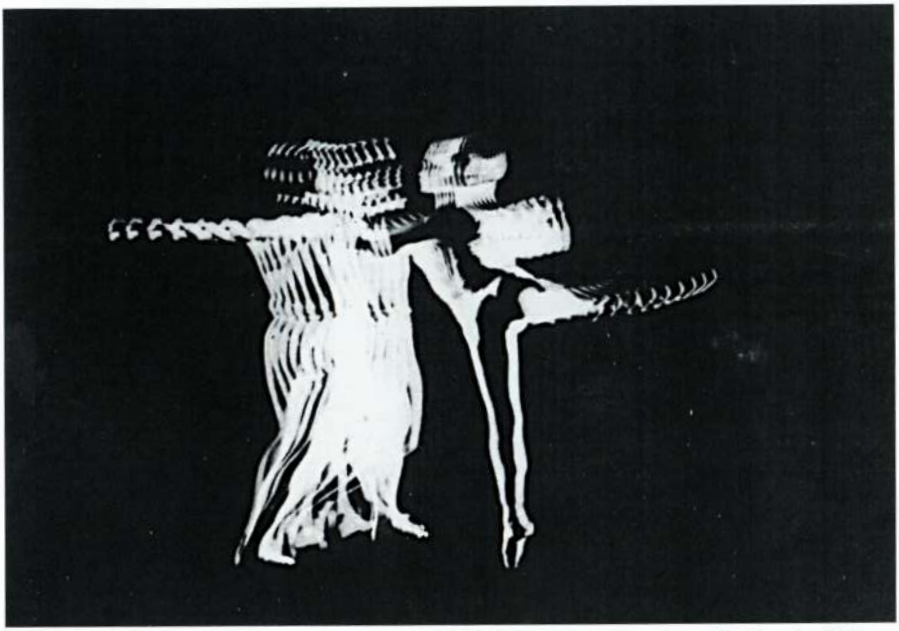
Exposition du 6 Mai au 16 juin 1997, Maison de la Culture, place Malraux, Bourges.



UNE CHRONIQUE ITALIENNE

"Meliès était le magicien, le créateur des premières métamorphoses de dépeint en lumière, de la transformation de lumi(air)e en éclairs — parfois par le biais d'explosions du fumée cl(air)e, mais toujours en harmonie avec le mouvement rythmé, donc avec le rythme général électrique des synapses de ce système nerveux organique. En comparaison D.W. Griffith (en dépit de son grand mérite en tant que cinéaste) n'est qu'un conteur-grammairien sa grammaire est d'une grande importance jusqu'au moment où on commence à penser le **Cinéma en tant qu'Art** ... c'est à dire en tant que visionnalité mouvementée qui crée un monde d'intégrité qui assume, comment on dit, sa propre vie!
(Stan Brakhage, dans *Traité de bave et d'éternité* d'Isidore Isou, Éditions Yellow Now, 1994))

Pesaro, du 19 au 24 octobre 1996, s'est déroulé le festival *IL CINEMA E IL SUO OLTRE* - Le cinéma et son au-delà. La programmation est une revue critique, signée Adriano Aprà, directeur artistique de la manifestation, de la ciné(mato)graphie, du **cinéma élargi**, comprenant le film, la vidéo et les écriture cinétiques sur CD-rom. Ainsi à Pesaro les supports éclatent et ce qui se donne à voir c'est un paysage vaste de liberté et de visions. Qu'est ce que c'est l"au-delà" du cinéma ? Ce sont des oeuvres qui échappent aux codes de la fiction, et qui donnent à explorer d'autres expériences intellectuelles et esthétiques. C'est un geste et une attitude : l'expérimentation des langages et des écritures. Ce sont les pratiques des penseurs à la caméra. Ce sont des écrivains et des poètes de l'audio-vision. Il y a l"autre cinéma", qui ne passe que très rarement dans les salles. Il y a la vidéo de recherche, qui ne passe presque jamais à la télévision. A Pesaro, 55 heures de salle noire : une programmation très riche et politiquement très importante ; Adriano Aprà a montré des "invisibles", ces oeuvres que le public ne voit plus ou pas encore ni à la télévision ni dans les salles et souvent même pas dans les autres festivals. Dans ce sens, Pesaro est resté fidèle à sa philosophie qui pendant trente ans est partie à la rencontre des cinémas différents : d'Amérique du Sud, d'Inde, du nord d'Europe, des Pays de l'Est. Différente cette fois-ci la programmation l'a été au-delà des regards, des pays et des cultures, dans sa motivation de fond, dans la formulation des questions posées au/sur le cinéma, cet (encore et encore) inconnu. Voici que dans cette ville d'Italie, où chaque années, depuis 1965, a lieu la Mostra Internazionale del nuovo cinema — La Manifestation Internationale du nouveau cinéma — le plus important rendez-vous consacré en Italie au cinéma de recherche, ces 6 jours font **l'introduction à la véritable histoire du cinéma**, celle de l'expérimentation d'un langage, celle de la pensée audiovisuelle, celle aussi des métissages entre supports et techniques. Du cinéma des origines, à trucages, (Émile Cohl), du cinéma d'exploration du début du siècle, des premières recherches sur le son assynchrone (Dziga Vertov, *Entuziasm*), aux films/essais de Chris. Marker, Jean-Luc Godard, Marguerite Duras, Raoul Ruiz, du cinéma expérimental des USA et d'Europe, aux vidéos de Bill Viola, Gary Hill, Gianni Toti, Robert Wilson, et cédéroms, traversant genres, époques, styles, ambitions, tout ce qui est passé sur l'écran à Pesaro nous emmène à



Pas de deux. , Norman MacLaren, film, Canada, 1967

penser et à VOIR le futur sous la lumière du passé. Il n'y a rien de passéiste en cela. Ainsi le festival est une rétrospective prospective. Des liens évidents sont proposés entre les films, d'autres liens se forment dans la tête des spectateurs, ce sont **des liens de langage et d'écriture**. Pesaro a été une de ces occasions rares qui nous permettent de revoir l'histoire des images en mouvement et de retrouver les origines et les sources de la **ciné(mato)graphie**. Qu'est-ce que cela veut dire ? Que signifie que quand on voit des oeuvres de Stan Brackage, de Norman Mclaren, de Len Lye, de Dziga Vertov, d'Isidore Isou, de Maurice Lemaître... on voit "aussi de la vidéo"? Que la vidéo, qui est de l'anti-cinéma car l'image ne se forme pas avec de la lumière et de la pellicule, et car elle n'a rien à voir avec le cinéma en tant que magie collective, permet au cinéma de se réenraciner. Et cela au moins pour deux raisons : la vidéo favorise un rapport direct avec la matière de l'image, et faisant cela, elle nous rapproche de la première image en mouvement — chimique — et retrouve les gestes de l'origine. Ensuite, la vidéo, avec sa souplesse et son extraordinaire puissance métamorphique et métaphorisante, re-situe la nécessité de la ciné(mato)graphie, et prépare le deuxième centenaire multi-sensoriel, multi-écranique des formes de la création audio-visuelle. Pesaro propose ainsi une lecture du cinéma où les oeuvres en film, en vidéo, les cd-rom partagent les mêmes tensions visionnaires et fondatrices de nouveaux imaginaires. Pourtant, le cinéma et la vidéo ne pensent pas de la même façon. Il suffit d'entrer dans une salle de post-production pour s'en rendre compte. Déjà .

Simonetta Cargioli, décembre 1996

Turbulences Video

revue trimestrielle

culture contemporaine - arts vidéo - nouvelles technologies

Les arts contemporains de l'image et des nouvelles technologiescomptentt sans doute parmi les avancées les plus spectaculaires et les plus prometteuses du paysage de la création contemporaine.

TURBULENCES VIDÉO, s'est affirmée comme **un riche outil de travail**, de recherche et de **découverte** pour les professionnels, les étudiants ou les amateurs :

- dossiers sur les artistes, vidéastes et éxpositions du monde entier,
- regards sur les écoles d'art et leurs départements images,
- calendrier des évenements internationaux et régionaux,
- essais critiques sur la création artistique.

Notre revue est disponible en abonnement

Renvoyez-nous le formulaire ci -dessous et faites-nous connaître à ceux de votre entourage qui seraient susceptibles d'y souscrire.

En espérant vous compter parmis nos abonnés, toute la rédaction de ***TURBULENCES VIDÉO*** vous remercie chaleureusement.

ABONNEZ - VOUS !

Abonnement pour 4 numéros :
150 FF et **180 FF pour l'étranger**, port compris, dont un numéro spécial en avril.
Dates de parution : janvier / avril / juillet / octobre

BULLETIN D'ABONNEMENT (à recopier)
à nous retourner avec votre versement à :
T*urbulences* **V***idéo* - B.P. 71 - 63003 Clermont-Ferrand cedex 1
Tél : (33) 73 90 67 58 **/** Fax : (33) 73 92 44 18 **/** e-mail : matgrise @ goules. nat. fr

Raison Sociale :.....

Nom :.....Prénom :.....

Adresse :.....

.....

Je joins un chèque de :
O 150 FF **O** 180 FF pour l'abonnement à 4 numéros à partir du N°.....
Je joins un chèque de :
.....FF et désir recevoir les numéros ...../...../.....
40 FF par numéro et 55 FF le numéro spécial **VIDÉO**FORMES
O Je souhaite recevoir une facture

15 : numéro spécial, avril 1997