

Turbulences VIDÉO

CULTURE CONTEMPORAINE, ARTS VIDÉO, NOUVELLES TECHNOLOGIES

revue trimestrielle # 18 - janvier 1998 / 40 FF

T*urbulences* **V***ideo*, revue trimestrielle
premier trimestre 1998
Directeur de la publication : Vincent Speller
Directeur de la rédaction : Gabriel Soucheyre.
Secrétariat : Colette Promérat.
Ont collaboré à ce numéro : Josette Bélanger, Alain Bourges, Geneviève Charras, Pascale Fouchère, Dominique Garrigues, Jean-Paul Gavard Perret, Nicolas Thély, Barbara Ulrich.
Maquette : Philippe De Sousa
Impression : Imprimerie A. Pottier
Dépôt légal : à parution
N° de commission paritaire : 74742
Publié par
VIDÉOFORMES
B.P. 71
63003 Clermont-Ferrand cedex 1
tél : 04 73 90 67 58
fax : 04 73 92 44 18
e - mail : videoformes @ nat. fr
net : http://www.nat.fr/partners/videoformes

© 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 : mars 1998

Photo de couverture :

Turbulences VIDÉO

ECHOS 4

MES PROMENADES,
Alain Bourges 8

ELÉMENTS DE RÉFLEXION (SUITE),
NicolasThély 14

UN EGO DÉPEUPLÉ,
Alain Bourges 18

DERRIÈRE L'IMAGE : À PERTE DE VUE. SUR DEUX LIVRES DE ANDRÉ S. LABARTHE,
Jean - Paul Gavard Perret 23

L'IMAGE LA MOINS NUE. ANATOMIE DE LA VIDÉO PORNOGRAPHIQUE,
Jean - Paul Gavard Perret 26

VIDEOGRAPHE : LA NAISSANCE DE LA VIDÉO EN AMÉRIQUE DU NORD,
Josette Bélanger, Barbara Ulrich, Le Pixel 38

RETOUR SUR UN VIDÉOGRAMME IMMOBILE : STILL, LE TEMPS COMME FICTION,
Dominique Garrigues 41

CRWDSPCR,
Geneviève Charras 46

LA CAPTURE DU CAMELEON,
Geneviève Charras 48

CULTURE CONTEMPORAINE

ARTS VIDÉO

NOUVELLES TECHNOLOGIES

XIII èmes VIDÉOFORMES

13ème Festival d'arts vidéo et nouvelles technologies

Rencontres Internationales
11 / 15 mars 1998
Expositions
11 / 28 mars 1998

Video et arts électroniques
VIDEO FORMES
B.P.71
63003 Clermont-Ferrand Cedex 1
France

Tel (33) (0)4 73 906 758
Fax (33) (0)4 73 924 418
e-mail : videoformes@nat.fr
http://www.nat.fr/partners/videoformes

vite, il faut "livrer".
C'est chaud. Plaisant, mais chaud.
Courir puis s'arrêter et enfin lire. Le plaisir des regards croisés de Nicolas Thély et Alain Bourges qui au gré de leurs promenades nous livrent leur perception de quelques manifestations ou expositions : un véritable tour de France.
Il n'y aura pas de portrait d'artiste. La sortie du prochain numéro avancée de deux mois en raison des dates des XIIIèmes Vidéoformes ne nous permet pas d'être techniquement et humainement présents sur tous ces fronts.
Vous retrouverez cependant les autres rubriques et des signatures familières.
Hormis l'une d'elle, à laquelle nous étions fortement attachés : Jean-Paul Fargier a en effet choisi d'arrêter toute collaboration d'écriture dans les revues, journaux et catalogues pour lesquelles il est fortement sollicité. Pourquoi ? Essentiellement pour mieux se consacrer à ... l'écriture d'un nouveau roman. Ce que nous perdons ici, nous le retrouverons donc là, et ceux qui connaissent Jean-Paul — auteur de roman — ne pourront, comme nous, qu'approuver ce choix.
Ce numéro 18, — l'avions-nous envisagé en nous lançant dans cette aventure de l'édition ? — sera une bonne mise en bouche pour aborder à nouveau et très bientôt des sujets aussi divers qu'intéressants : notamment le multimédia qui semble drainer pour une bonne part l'imagination créative d'auteurs jeunes et moins jeunes. Ils vont tous ou presque se retrouver sur le "net" ou même encore sur cédérom. Il n'est qu'à voir le nombre de sujets reçus pour constater la part prise par ces nouveaux media. Il existe cependant dans ce monde de l'art "multimedia" une richesse et une diversité dont, une fois de plus, nous essaierons de témoigner.
Rendez-vous en mars.

ECHOS...

FRANCE

☛☛ «***Traces de Vie***» est un festival de film et vidéo documentaires qui...trace un beau chemin. Pour le palmarès de la 7ème manifestation qui s'est déroulée en Novembre, T : 04 73 69 16 06

☛☛ C'est déjà terminé, mais le Frac Alsace a reçu une très importante exposition d'installations vidéo de ***Robert Cahen***. T 03 88 58 87 55

☛☛ Ils sont très fiers à ***l'ESEC*** et ils n'ont pas tort : l'état vient d'***homologuer*** leur diplôme de cinéma au même titre que la FEMIS et l'institut Louis-Lumière. T : 01 43 42 43 22. F 01 43 41 95 21. Web : www.esec.edu/

☛☛ «***Yes No***», c'est le titre de l'exposition d'oeuvres vidéographiques de J.C. Ruggirello au ***Musée de l'Objet*** de Blois. T 02 54 78 87 26

☛☛ Sarkis en résidence à l'***atelier Calder*** à Tours. T 02 47 20 98 97

☛☛ A Tours toujours, le ***CNP***, l'***Esba*** et le ***CCC*** projettent une fois par mois des films expérimentaux et des vidéos au Cinéma Studio. T(CCC) 02 47 66 50 00. F 02 47 61 60 24

☛☛ L'***Erba de Rennes*** vient de publier le numéro 3-4 de «Pratiques», revue de réflexion sur l'art : ontologie, avant-garde russe, mediation... . T 02 99 28 55 78. F 02 99 28 58 24. Web : www.erba-rennes.fr & e-mail : erbar@wanadoo.fr

☛☛ Le cinéma Denfert, à Paris, propose jusqu'au 6 janvier une retrospective films et video de ***Marcel Hanoun***, notamment le dernier coproduit par Heure Exquise!, «Chemin d'humanité». T 01 43 21 41 01. F 01 43 27 74 17

☛☛ «l'Amérique numérique», c'est le titre de la dernière publication du ***Métafort*** d'Aubervilliers, ville dont le maire est Jack Ralite, sur l'expérience internet. T 01 43 11 22 33. F 01 43 11 22 30. Web : www.metafort.com

☛☛ ***Halluciné*** le promoteur d'«allociné» qui n'en revient pas du succès de son entreprise d'infos et vente de places de cinéma sur le net. T 01 53 53 51 51. F 01 53 53 51 52. Web : www.allocine.fr & e-mail : info@allocine.fr

☛☛ Le ***Carré Amelot*** à La Rochelle propose des stages de réalisation vidéo et infographie. T 05 46 41 45 62. F 05 46 27 03 25

☛☛ ***Visa pour un premier film*** est

. . . ECHOS

un concours de scenarii pour films courts. T 01 40 34 32 44. F 01 40 34 32 79. E-mail : mdfc@club)internet.fr

☛☛ Michel Jeannes (prononcer jeannesse) est étonnant. Il vient d'ouvrir la première banque mondiale de couchers de soleils. Vous êtes invités à déposer vos couchers de soleil (sous forme de plans fixes sur cassettes vidéo) à la ***World Sunset Bank***, Musée d'Art Contemporain de Lyon, 81 Cité Internationale, Quai Charles-de-Gaulle, 69463 Lyon cedex 06. Je ne suis pas certain que les directeurs de cette institution soient informés du projet ! En tout cas, des «échantillons» des dépots faits auprès de cette banque seront présentés entre le 11 et le 15 mars au cours des 13èmes Vidéoformes à Clermont-Ferrand. T/F 04 74 67 18 13.

☛☛ ***Marseille BIS*** est un groupe ...marseillais qui monte des «coups» faisant appel à de la figuration. En 98, Marseille BIS développera le projet «***hors champ***» : photo, film, textes, vidéo, affiches, interventions. T 01 42 64 91 17. F 01 45 63 78 22

☛☛ Le Musée d'art moderne et contemporain de Nice propose une série de films et vidéos autour de l'exposition «***de Klein à Warhol***» jusqu'en mars 98. T 04 93 62 61 62. F 04 93 13 09 01

☛☛ A Marseille, Vidéochroniques propose les «***Vidéogrammes 4***», expositions de sculptures et vidéo du 9 au 24 janvier : Dominique Angel, Cécile Dupaquier, Joël Hubaut, Maria Loura-Estevao et Heinrich Lüber. T/F 04 91 54 15 57

☛☛ Le 8 janvier, ***soirée Nomade*** à la Fondation Cartier, Merce Cunningham et Charles Atlas. T 01 42 18 56 50. F 01 42 18 56 52

☛☛ Au Musée d'Orsay, le XIXème siècle en film jusqu'en avril et notamment la fameuse «Origine du monde» par ***Jean-Paul Fargier***.

☛☛ Il l'avait annoncé et il l'a fait : le Musée du point de vue va naître à Marseille : J-D. Berclaz. T/F 04 91 47 53 16.

☛☛ A Ivry, c'est toujours la fête de l'art, Alain ***Fleischer*** jusqu'en mars, Bernard ***Calet*** et Tania ***Mouraud***, lauréats du concours d'art monumental jusqu'en mai. T 01 49 60 25 06. F 01 49 60 25 07 .

☛☛ Au nouveau Théatre de Valenciennes, la saison inaugurale invite «***Traversées***», un ensemble d'installations vidéo de N+N Corsino. T 03 27 22 59 24. F 03 27 22 59 18

☛☛ Du 23 au 31 janvier ▼▼▼

ECHOS . . .

Clermont-Ferrand célèbre le 20ème festival du Court Métrage qui pour l'occasion rend hommage (sic) à Vidéoformes qui présentera un programme / vitrine de la vidéo des débuts à nos jours. T: 04 73 91 65 73 F : 04 73 92 11 93 Web : http://shortfilm.gdebussac.fr E-mail : festival@gdebussac.fr.

EUROPE

☛☛ A Göteborg en ***Norvège***, le 21 ème festival du film se tiendra du 30 janvier au 8 février. T + 46 31 41 05 46. F + 46 31 41 00 63. Web : www.goteborg.filmfestival.org

☛☛ A ***Barcelone***, la culture contemporaine tient toujours le haut de l'affiche grâce notamment au Centre de Cultura Contemporania. Web : www.cccb.org. E-mail : troig@cccb.org

☛☛ Au Portugal, le 4ème festival Vidéo de Oeiras aura lieu en Avril. Dates limites des envois : 20 février. T + 351 1 442 366. F + 351 443 617

☛☛ En Angleterre, Channel lance un appel à projets d'art internet qui «exploreraient» la cité numérique : ***inhabiting metropolis***. T +171 477 2775. F +171 477 2813. Web : www.artec.org.uk/artec & e-mail : info@artec.org.com.

☛☛ A Amsterdam, ***Montevideo / TBA*** a fêté ses 20 ans, le bel âge et l'occasion pour son créateur René Coelho de tirer sa révérence. C'est aussi l'occasion de faire un bilan et de présenter les futurs projets jusqu'au 10 janvier, avec, entre autres, une exposition de Gary Hill. T +31 20 623 7101.F +31 20 624 4423. Web : www.montevideo.nl & e-mail : info@montevideo.nl

☛☛ ***Editions à voir***, nouvelle livraison de vidéos disponibles à la vente, de nombreux et très beaux titres. T : +31206202586. F : +31206388319. e-mail : csales@wortdonline.nl

☛☛ Jusqu'au 15 février, Sarah Dobai et Tony Tasset présentent «***Sweat***» – photos et vidéos – à la galerie de Camerawork. T +44 1 81 980 6256. F +44 1 81 983 4714. Web : www.camerawork.net & e-mail : info@camerawork.net

☛☛ A Cologne, l'***Ecole Supérieure des Arts et Media*** propose des formations internationales. T +221 20189 119. F +221 201 89 17. Web : www.khm.de & e-mail : studoffice@khm.de

☛☛ Du 6 au 10 mai, le Media art festival d'***Osnabrück*** en Allemagne présente cinéma,

. . . ECHOS

video, cd-rom et networks. Envoyez vos projets jusqu'au 2 mars. T +49 541 216 58. F +49 541 283 27. Web : www.emaf.de & e-mail : emaf@bionic.zerberus.de

☛☛ Enchaînons : ***Impakt*** est un festival qui se tient du 13 au 17 mai à Utrecht aux Pays-Bas. A l'occasion de la 9ème édition, cette manifestation, très proche de Vidéoformes dans l'esprit, réaffirme son credo en l'importance des similitudes dans les différentes formes d'expression artistiques plutôt que dans leurs spécificités. T +31 30 2944 493. F +31 30 2944 163. Web : www.xs4all.nl/~impakt & e-mail : impakt@xs4all.nl

☛☛ A nos lecteurs allemands (et oui!) nous signalons l'excellente «***Lettre de Cologne***», bulletin d'information bilingue sur l'art. T +49 221 9318 770. F +49 221326 967

☛☛ Le 14ème festival international de court-métrage (film & vidéo) de ***Hambourg*** (du 16 au 21 juin) accepte les envois jusqu'au 14 février. T +49 40 398 26 122. F 49 40 398 26 123. Web : www.shortfilm.com

☛☛ Du 12 au 22 février, ***Transmediale*** est la nouvelle appellation du fameux videofest de ***Berlin***. Vidéo et multimedia sont au programme. T +49 30 24 72 19 07. F +49 30 24 72 19 00. Web : www.transmediale.de & e-mail : info@transmediale.de

☛☛ La neuvième édition du symposium sur l'art électronique, ***Isea98***, se tiendra à Liverpool et Manchester et présentera ***Revolution*** 98. T +44 151 231 3110. F +44 151 231 5096. E-mail : isea98@livjm.ac.uk

☛☛ ***Internationales Videofenster Basel*** propose une projection de vidéo muette dans une vitrine de la banque cantonale de Bâle. Tellement muette que nous n'avons même pas de téléphone à vous donner (Internationales Videofenster, Kandererstrasse 36, 4057 Basel, CH).

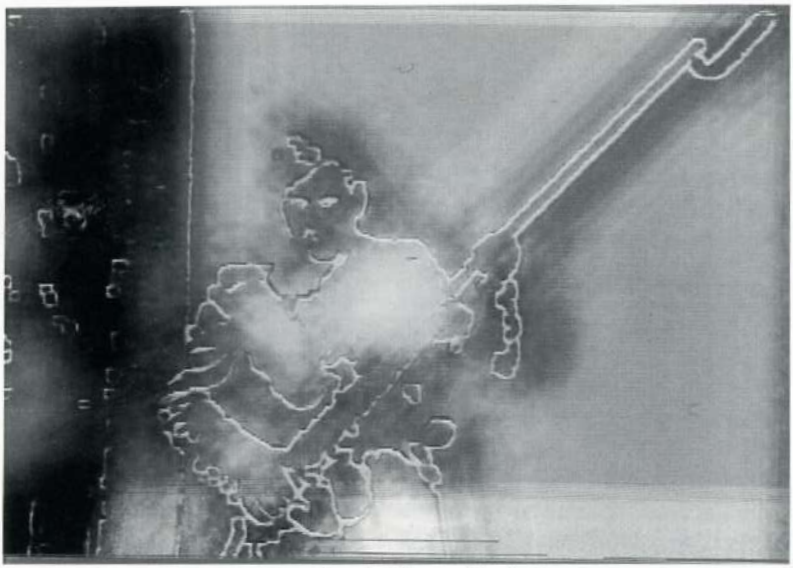
INTERNATIONAL

☛☛ La Semaine Internationale de Vidéo de Genève va se transformer en ***Biennale de l'Image en Mouvement*** dès la prochaine édition. Pour le palmarès de la 7ème édition : F+41 22 908 2000. T +41 22 908 20 01. Web : www.sgg.ch

☛☛ ***Mediawave***, festival hongrois du 27 avril au 2 mai à Györ. Web : www.interlog.com/~filmgyor & e-mail : MEDIAWAVE@arrabonet.hu ou filmgyor@interlog.com

MES PROMENADES

ALAIN BOURGES



«Tupac Amauta - Premier Chant», film de Gianni Toti.

Rennes, début mai.

Tandis qu'à Cannes, les stars gravissent les marches du Palais du Festival, tous strass ébouriffés, se tient à l'autre bout de la France une manifestation beaucoup moins tapageuse. Rennes, chef-lieu d'Ille et Vilaine, possède en effet, l'un des meilleurs festivals vidéo de ce pays.

Imaginez un petit théâtre de cent cinquante places, comble chaque soir, et illuminé d'images fantasques. Pellicules grattées ou brûlées, détournement d'images de publicité ou de propagande, recyclage d'émissions TV, colorisations et distorsions diverses, mises en scènes outrancières, les amateurs connaissent, ils sont sans doute plus nombreux à Rennes qu'ailleurs. L'oeil est mis à mal, la cervelle aussi, à son grand plaisir, et l'on éprouve en sortant la sensation d'avoir traversé une épreuve et, peut être, d'avoir entr'aperçu là une vérité purement cinématographique ou vidéographique.

Les organisateurs semblent avoir une prédilection pour la marginalité. Et puisque dans les marges on ramasse de tout, les activistes politiques côtoient ici les activistes homosexuels (Mike Hoolboom, Sadie Benning), punk (Richard Kern, ancienne mouture), et d'une façon plus générale tous les irrécupérables.

Lorsque certains croient discerner la résurgence du politique au cinéma – avec des films comme «Il y aura-t-il de la neige à Noël ? «– il est à parier qu'ils n'ont rien vu de tout cela et en particulier les productions de Paul Garrin ou du Video Data Bank de Chicago. Vigoureusement, les membres de ce groupe où l'on retrouve Ken Kobland, Jesse Drew ou Sadie Benning, proclament depuis des années que l'esthétique et la politique ne font qu'un. Pendant la Révolution d'Octobre, Maïkovski et Dziga Vertov n'affirmaient rien d'autre.

De l'ensemble de la programmation, «The Suicide Box», du Bureau of Inverse Technology, est la plus saisissante. Ce documentaire sur les suicidés du Golden Gate, à San Francisco, mêle le reportage, les interviews et des images de vidéo-surveillance. Chaque saut déclenche des caméras automatiques disposées de part et d'autre de l'édifice. On décompte ainsi, dans le décor immobile du grand pont, les chutes de corps anonymes. Parfois, ce n'est qu'un goéland qui passe. Penser qu'en se tuant on met en route une caméra glace les sangs. La contradiction entre une telle souffrance et l'impassibilité des caméras de surveillance est effrayante. D'autant que le commentaire ne donne qu'un point de vue froidement administratif du problème. Ce ne sont que statistiques, calculs, enregistrements. Le désespoir devient une donnée parmi d'autres, au même titre que les vibrations sismiques ou le nombre de voitures qui traversent le pont chaque jour.

Une autre scène me revient pourtant devant les yeux. Une jeune femme saute dans l'eau, au pied du Golden gate. Elle porte une robe verte et tient un bouquet à la main, c'est Kim Novak.

Le mélange du film expérimental et de l'art vidéo montre bien qu'il s'agit au fond de la même histoire. On l'a assez répété. Qu'il s'agisse des Futuristes italiens, de Vertov, de L'Herbier ou d'Abel Gance, de Ruttman, de Pexeite, de l'underground américain des années 60-70, des cinéastes militants des années mao ou aujourd'hui des vidéastes, l'histoire est la même. Le clivage entre cinéastes et vidéastes n'est qu'une bêtise. «Winterwheat» de Mark Street, qui transforme l'agriculture industrielle en poème de couleurs, les montages parfaits d'Henry Hills qui fait de la chorégraphie un art du montage et vice-versa, ou encore «Cinéma art du mouvement» de Maurice Lemaître, «film-tract» de 1979, qui dure 7 minutes mais ne contient qu'une seule image d'un vingt-quatrième de seconde ! en sont de magnifiques exemples.

Emmanuel Mahé, Céline Harlet et leur bande étoffent cette année leur festival d'une programmation bihebdomadaire à l'Université de Lettres. Ils sont tous étudiants, chômeurs ou RMIstes. C'est tout bonnement une honte.

Paris, mi-septembre.

De passage à Paris pour une insolite vente aux enchères-performance chez Pascal-Emmanuel Gallet, je prends le temps d'une virée à Beaubourg, juste avant la fermeture pour travaux. La Raffinerie s'offre un lifting.

Dernière grande exposition, «Made in France», passe en revue l'Art en France depuis 1947. Cinquante ans d'Art officiel. Exercice de style et d'auto-légitimation pour conservateur émérite. Le plan à la main, je cherche vainement une installation de Tom Drahos. Trop tard, hélas. Non seulement ce n'était pas une installation mais par manque de place sa vidéo a dû laisser place à «Dial H.I.S.T.O.R.Y.» de Johan Grimonprez. Le rayon vidéo offre de surcroît une installation de (l'inévitable) Pierrick Sorin et une vidéothèque où l'on peut consulter l'ensemble de la collection du Musée.

Art Press dit le plus grand bien de ce Grimonprez, dont j'ignorais jusqu'au nom. Je m'installe, curieux, sur la moquette. L'image occupe tout le mur du fond d'une vaste pièce obscure. Ce n'est, pendant quelques dizaines de minutes, qu'une compilation d'images «d'actualités» : catastrophes en tous genres, principalement aérien, prises d'otages, morts brutales, torrents de feu... Le tout aligné l'un derrière l'autre, nappé de musique prisunic et commenté, en américain, du point de vue du preneur d'otage. Vaguement incompréhensible et totalement ennuyeux.

La voix off m'insupporte. Epais accent américain et neutralité façon CNN, commentaire froid, distancié, voix de robot, voilà bien la manière contemporaine. Quelque soit la violence des images (on voit la fameuse interview d'un preneur d'otages abattu par la police russe et qui meurt lentement, pressé de questions par un journaliste) tout pathos est exclu. De la distance, toujours, ne pas se salir les mains – les bronches en l'occurence –, de la maîtrise. On aime bien ça dans l'Art Contemporain, la maîtrise.

Une chose est sûre, l'auteur de cette vidéo n'est ni un cinéaste ni un vidéaste pour s'être contenté d'aligner les séquences achetées aux chaînes de télévision. C'est du matériau télévisuel brut, livré tel quel. Ne surnage que l'idée : donner le point de vue du preneur d'otage, le point de vue du bourreau. Quelle bonne idée !

Tel qu'en parle Art Press, Grimonprez ne conçoit pas la télévision comme un prolongement du cinéma, «pour la bonne raison qu'elle n'est pas une machine à créer, ni même à produire, mais plutôt à racketter ou à montrer»[1] Ce qui est à la fois vrai et faux selon que l'on considère qu'effectuer un choix, une mise en page, un commentaire relèvent ou non de la création, selon que l'on considère également que la vidéo relève ou non de la télévision.

Toujours selon ce même article, toute une génération d'artistes découvre le cinéma "avec sa perte". "Le cinéma n'existe pas en tant qu'objet et modèle unique, identifiable, si ce n'est à travers son spectre, sa mémoire imparfaite, dans la prolifération de souvenirs, de fragments qui le constituent". Que dans sa forme canonique le cinéma disparaisse, rien de plus évident. Qu'il se poursuive autrement, par la télévision, c'est aussi évident. Lui-même a poursuivi à sa façon le music-hall, le roman ou le théâtre. Ce qui me semble vain, c'est de se complaire dans la jouissance de la perte.

[1] in «La belle équipe», par Stéphanie Moisdon Trembley

Nantes, mi-octobre.

Je tombe sur un article d'Art Press consacré à Yvan Salomone, peintre. Un bijou. Impossible de ne pas en parler ici. Yvan Salomone peint des vues du port de Saint Malo, à l'aquarelle. Plutôt bien, classique, un rien passéiste. Pierre Sterckx, dans Art Press, ne dément pas : "Tout semble en place pour un scénario banalement régional, un art du pittoresque et de l'anecdote". Bref, l'Antéchrist aux yeux de nos modernes. Alors, pourquoi ce peintre trouve-t-il grâce aux yeux de la critique ? Tout simplement parce que ce que d'autres prendraient pour les "petits plaisirs des peintres du dimanche" est ici sous-tendu d'un projet résolument moderne, un programme, une série de contraintes que s'inflige l'artiste : 1) jamais plus d'une aquarelle par semaine, 2) toujours le même format, 3) jamais de personnage ou de mouvement, 4) le nec plus ultra : il peint uniquement d'après "photographie prise *in situ* (ports de Saint Malo, de Shangaï, de Rotterdam)".

Outre de désespérer les masses populaires, ce texte a pour mérite de faire revivre cette belle expression : "in situ". Il y a des oeuvres dites "in situ" parce qu'elles ont été pensées et produites en rapport au lieu où elles sont présentées. Les autres, qui peuvent être disposées au même endroit mais sans raison particulière, sinon qu'elles allaient bien là où on les a mises, ne sont pas dites "in situ" ni même d'ailleurs "ex-situ". Elle ne sont rien dites du tout. Mais, bon sang, qu'est-ce qu'une photographie "in situ" ? Une photo qui a été prise là où elle a été prise ? Dès demain j'invente la photographie "ex-situ". Pour photographier mon jardin, je m'enfermerai dans ma salle de bain.

Pour le reste, la cause est entendue : la valeur de l'oeuvre est fonction de la démarche de l'artiste. C'est ce qu'il a dans sa tête qui compte et pas ce que vous voyez sur la toile. C'est le syndrome de Pierre Ménard. Avis aux collectionneurs !

Manosque, début novembre.

"Fidèle, fidèle / Je suis resté fidèle / A des choses sans importance..." chantait, je crois, Charles Trenet. J'avais cette chanson en tête, sur le quai de la gare de Manosque, en attendant le train pour Marseille. C'était un treize novembre, on avait retiré les drapeaux tricolores, les feuilles mortes jonchaient la place, des ouvriers faisaient la pause de dix heures au bistrot d'en face. De la gare elle-même, Monet en son temps nous aurait fait un beau tableau, Trenet, une jolie ritournelle, Renoir, le décor d'une tragédie provinciale. Il ne reste, hélas, plus beaucoup de gares telles que celle de Manosque.

Il ne reste plus beaucoup, non plus, de manifestations telles que les Instants Vidéos de Manosque. De même que la fièvre du béton a ravagé l'architecture ferroviaire, le goût du jour a laminé les festivals vidéo. Le mérite du maître d'oeuvre, Marc Mercier, est d'autant plus grand qu'à maintenir le cap, il ne récolte rien. Mais il persiste et invente à son festival un cousin à Casablanca. Là-bas les salles sont combles, le public applaudit, rigole, s'émeut, chante. Ici, un journaliste de La Provence l'épingle dans la pure tradition pétainiste.

Fidèle, Marc Mercier l'est à ses amours. La vidéo est pour lui une forme poétique, la poésie est l'essence de la parole et la parole nécessairement politique. Aussi, plutôt que d'éditer un catalogue, choisit-il de s'associer avec une revue de poésie, "Incidences" et, bien sûr, d'inviter Gianni Toti, ange tutélaire du festival de Manosque.

Ah, Gianni ! Ce petit homme parcourt le siècle comme s'il traversait son jardin. Partout chez lui parce qu'un poète ignore les frontières des langues. Partout chez lui parce que la misère est la chose la mieux partagée dans cette vallée de larmes. Après l'immense VidéoPoèmOpéra qu'il nous avait donné en 93, "Planetopolis", hymne de la Révolution Planétaire à venir, synthèse lyrique de toutes les révoltes passées et projet poétique de l'humanité future, voici "Tupac Amautu". "Tupac Amautu" est un chant funèbre à la mémoire des Indiens massacrés par les conquérants espagnols. La Conquista fut une tragédie, un holocauste. Des dizaines de millions d'Indiens furent torturés et massacrés avec une cruauté extrême, "chambres à feu" à l'appui. L'Histoire a pieusement effacé le souvenir de ce carnage. Sans doute effacera-t-elle de la même façon l'holocauste plus récent dont furent victimes des Juifs. Il faut donc écrire la véritable histoire de la race la plus féroce qu'ait jamais porté cette planète et nommer chacun de ses forfaits. Gianni Toti s'y emploie avec la même vigueur et le même génie qu'il mettait à chanter l'avenir de la Révolution. "Tupac Amautu" est le négatif de "Planetopolis".

La plongée dans les ténèbres après l'hymne prophétique. De l'au-delà, Gianni Toti ressuscite les suppliciés, retrouve leur langue, fait entendre leur douloureuse musique.

Cette vidéo est une merveille visuelle et sonore. La première où l'image de synthèse est utilisée pour ce qu'elle est réellement, c'est à dire non pas une imitation dérisoire de la réalité mais un pétrissoir d'images. Mea Culpa. Je retire la moitié des bêtises que j'ai pu écrire sur le sujet. Toti a simplement cent ans d'avance sur nous tous. Et il les aura toujours, parce qu'il est poète. Cinéma, vidéo, infographie, écriture, tout est à sa portée, immédiatement. Là où d'autres se gratteraient désespérément le crâne, il déboule et accouche les machines les plus complexes de poèmes magnifiques. Postulat : toutes les machines sont totisables. La technologie ? Gianni Toti la croit libératrice de l'homme. Plus de machines ? Moins de travail aliénant. Des machines plus intelligentes ? C'est le cerveau de l'homme qui s'étend. Nous vivons encore dans la préhistoire de l'humanité, inventant chaque jour de nouvelles technologies, donc de nouveaux langages, l'homme s'ouvre à une conscience plus vaste, plus aigue du monde, une conscience poétique. Nous balbutions encore la langue du futur.

A Manosque il y avait aussi les Corsino, pour une vidéo estampillée CICV, Neplaz, que j'ai raté, Sylvie Laliberté, une canadienne plus futée que notre Lydie Jean-Dit-Panel nationale, Mounir Fatmi, pour une vidéo-danse à l'esthétique raffinée, Anne Toussaint pour un documentaire sobrissime sur les sans-papiers, les Pisseuses, pour une installation homonyme. Elles se sont filmées toutes les quatres, des pieds à la taille, urinant debout et gloussant comme des adolescentes. Un pur joyau.

Mais surtout, il y avait les films énervés de Body Gabor. Comment les décrire ? Body Gabor était un homme fâché contre le monde entier et contre lui-même. C'est un sentiment compréhensible, un peu moins lorsqu'il conduit au suicide. Les accoudoirs de mon fauteuil ont gardé la trace de mes ongles. Et pourtant je suis resté jusqu'à la fin, anxieux de connaître le dénouement (j'allais écrire "dénuement" !). Raconter l'histoire du "Chant nocturne d'un chien" tient de la gageure. On y croise un faux prêtre-authentique illuminé, un astronome punk, un marxiste handicapé et suicidaire, de sympathiques vieilles paysannes, un officier impuissant.. tout cela saisi, figé, dans une atmosphère très étrange, comme glacée et brûlante à la fois.

A la suite de quoi, les inepties d'un Connanski, d'un Bruno ou des élèves de l'ENSAD, également projetées à Manosque, paraissent hélas bien vaines. ■

© Alain Bourges, *Turbulences* VIDEO #18, Janvier 1998

ELÉMENTS DE RÉFLEXION (SUITE)

NICOLAS THÉLY

Deuxième partie : «Par où commencer ?»

Je me rends de plus en plus dans les festivals vidéo et dans les expositions. Rarement aux simples soirées de projections car elles sont de moins en moins nombreuses. Pas la peine de justifier cet intérêt sinon que c'est de la curiosité mêlée à un certain plaisir.

La création vidéo va sur ses trente-cinq ans. Elle a déjà sa mythologie, ses classiques (Paik, Viola, Vasulka, Toti) et ses prétendants. Elle a aussi ses défenseurs, ses amoureux, ses penseurs et ses détracteurs, mais elle a peu de critiques, voire pas du tout. Quant au spectateur n'en parlons pas. Ou si parlons-en au contraire. Quand on est un simple spectateur, la première question qui vient à l'esprit est celle du premier pas : si l'on veut découvrir la création vidéo, par où commencer ?

Le néophyte

Ici, quand je parle du spectateur, je l'imagine néophyte, car à vrai dire nous sommes tous des néophytes et puis cela libère notre émerveillement !

La situation de notre spectateur est un peu comme celle du jeune lecteur devant une bibliothèque, ou d'un jeune visiteur dans un musée. Bref c'est l'expérience du vertige qui immobilise et qui parfois fait reculer. Mais d'un certain côté cette attitude est très intellectuelle, voire intéressée. Mais depuis Kant on sait que le plaisir de l'art est désintéressé. Alors il y a aussi cette situation où le spectateur vient, attiré par la curiosité, et - il faut bien le reconnaître - de la vidéo il n'a *a priori* cure. Tout se joue sur la sensibilité, sur sa propre sensibilité.

Or on est d'abord sensible à son époque, au présent plutôt qu'au passé. Certains diront «faute de culture», mais la culture ça se travaille.

Le passeur

En ce qui concerne la création vidéo c'est la même chose que la littérature et les autres arts (cinéma y compris) : parce que l'accès à la culture a changé, parce qu'elle n'est plus le propre d'une classe sociale et donc d'une éducation particulière, il faut aujourd'hui des passeurs.

Quand je lis la *Guerre Des Goûts* de Philippe Sollers, il me donne envie de lire Nabokov. Alors je vais lire Nabokov. En vidéo c'est la même chose, quand Jean-Paul Fargier parle de Jean-Luc Godard ou de Nam June Paik, il me donne envie de les voir.

Effet de transition

Au festival de Manosque en novembre dernier, j'ai été le témoin d'une passe d'arme entre la nouvelle génération et les vidéastes de la première heure.

C'était un 11 novembre, au programme, il y avait une projection du «Hussard de la Vidéo» : Loïc Connanski. Il réalise depuis une dizaine d'année mais a peu l'occasion de montrer son travail. Ses vidéos sont des séquences de moins de cinq minutes où le plus souvent, il se met en scène. Il traite des sujets du quotidien : le travail, le chômage, la télévision, les scènes de famille, la solitude etc. Il parle de son temps sous l'angle de l'ironie. La vidéo devient un outil idéal pour exprimer cela (souplesse du support, facilité de la répétition...)

La salle réagit. Le public éclate de rire quand il faut rire, patiente quand la séquence s'éternise, adhère quand le montage devient plus sophistiqué - (ici il faudrait parler du style Connanski mais ce n'est pas le moment) -. Ce qui m'étonne encore aujourd'hui, c'est le dialogue qu'il y a eu entre le public et les vidéos de Loïc Connanski. Pourtant son travail n'a rien de conventionnel, il pourrait en dérouter plus d'un.

Le doigt dans l'œil

A la fin de la projection, le réalisateur est convié à prendre la parole (c'est l'intérêt des festivals). Loïc Connanski se tourne vers Gianni Toti et lui demande son avis - élan de curiosité mêlé à de la malice - mais ce dernier (pour une fois) ne dira rien. Il fera uniquement un geste des bras comme pour exprimer son désarroi, comme si les bras lui en tombaient. Qu'importe et puis tant mieux ! Connanski par son intervention et son travail a oeuvré, malgré lui, pour la vidéo. D'abord, son travail plaît au public : c'est l'essentiel. Ensuite, il place le spectateur en situation favorable, lui donne envie de découvrir davantage. Parce que l'on est touché par les vidéos de Connanski, on en demande encore, de lui et des autres.

Ce jour-là il a été un passeur malgré lui. Mais ce n'est pas son rôle. Il doit faire des vidéos et la postérité retiendra au moins de lui qu'il est un jeune vidéaste qui, à l'époque des tables de montage ultra perfectionnées, s'employait à bien faire de la vidéo sans masquer ses travaux sous les artifices.

Il faut faire confiance au spectateur. Il forme son jugement de goût. On commence par la littérature contemporaine, avec ses atouts et ses faiblesses, pour accéder aux classiques (que l'on dit incontournables). C'est à la fois une question de sensibilité qui s'affine au contact des oeuvres et une question d'actualité du discours de l'artiste. Or aujourd'hui, peut-on immédiatement apprécier *France Tour Détour Deux Enfants* de Jean-Luc Godard en ignorant que c'était un travail réalisé pour et contre la télévision (pour être diffusé, contre l'usage télévisuel du temps) ?

Il faut faire confiance au spectateur. Spontanément il se tourne vers les oeuvres contemporaines et c'est normal. Tantôt il y a des rencontres extraordinaires avec des réalisateurs généreux (c'est le cas avec Loïc Connanski), tantôt c'est l'expérience d'un échec, l'histoire d'une incompréhension.

L'essentiel est que les festivals continuent de jouer les rôles qu'ils se sont attribués : prendre des engagements, mettre sur le devant de la scène de jeunes artistes, parfois au risque de se tromper, mais l'erreur est humaine après tout...

Pacifique
Arrangement vidéo de Ange Leccia
présenté au mois de novembre 1997
au musée d'art moderne de la ville de Paris

Pacifique est conçue comme une histoire, avec un scénario et des images, pourtant il ne s'agit pas d'un film, mais de ce que l'on appelle communément une installation. Ange Leccia lui préfère le terme d'arrangement vidéo, en ce sens qu'il désigne le geste d'un chef d'orchestre, de l'organisateur d'un chaos apparent, bref de celui qui donne une signification à des éléments à priori dissemblables.

La particularité de Pacifique est qu'elle est une pièce spécialement conçue pour l'ARC du Musée d'Art Moderne de Paris. Ange Leccia investit l'espace, crée un parcours visuel, utilise tous les procédés de la vidéo (ralenti, répétition etc.) et développe une histoire autour du terme «*Pacifique*».

«*Pacifique*» comme l'adjectif relatif à la paix, «Pacifique» comme l'océan, mais aussi comme la Guerre du Pacifique. Le dispositif est une «véritable traversée visuelle et mentale» pour tenter de capter un sentiment.

L'histoire de *Pacifique* se présente comme un itinéraire en cinq étapes, correspondant chacune à une projection vidéo.



«Ange Leccia», Rie Miyazawa, 1992

Le prologue ou *Sabrina* jette un trouble sur la nature même des images en général. C'est un plan d'une jeune femme immergée sous l'eau. L'usage du ralenti laisse un étrange sentiment : entre la noyade et le bien-être.

Puis en vis-vis, *Pacifique* (qui a donné le nom à l'arrangement) ou l'explosion répétée d'un avion de la Seconde Guerre Mondiale et cela sur trois écrans.

Au fil du parcours on retrouve *Sabrina* : elle apparaît plus tragique, comme une Ophélie moderne. A ses côtés, un nouvel arrangement vidéo présente *Charlotte*. : paisible, allongée sur le sol et irradiée par des flux lumineux rouges.

Et le spectateur progresse à travers l'espace et, est soudainement pris dans un flots d'éclairs (*Explosion*). Un sentiment ? Un état ? Entre la vie et la mort, en tout état de cause, c'est la guerre...

Enfin le dénouement ou l'épilogue ; c'est un court extrait du *Mépris* de Jean-Luc Godard. Il y a cette phrase mise en boucle prononcée par Brigitte Bardot (Camille). Elle répète : «oublie les choses que je t'ai dites Paul. Fais comme si je ne t'avais rien dit.»

Le voyage arrive à son terme, mais il n'a pas été vain. En traversant *Pacifique* , le spectateur aura connu le trouble, l'effroi, l'émotion et le soulagement. Avec Ange Leccia les sentiments deviennent plus clairs et les mots aussi.■

© Nicolas Thély, *Turbulences* VIDEO #18, Janvier 1998

UN EGO DÉPEUPLÉ

ALAIN BOURGES



«Chapitre troisième», Lydie jean-Dit-Pannel, vidéo, 1996

Depuis quelques temps, son nom revient régulièrement à l'affiche des festivals vidéo et sous la plume des commentateurs. Ses réalisations sont régulièrement programmées, applaudies, étudiées. De la nouvelle génération, elle passe pour l'une des valeurs sûres ; en un mot, Lydie Jean-Dit-Panel est l'étoile montante de l'art vidéo ; on la croise partout, jusque sur Internet.

Originaire de Montbéliard, Lydie Jean-Dit-Panel a fait ses études à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Dijon, école où la vidéo a toujours tenu une place importante et d'où sont issus des vidéastes tels que César Vayssié. Vortex, toujours à Dijon, puis le CICV de Montbéliard-Belfort étant à portée de main, il n'a fallu à la jeune artiste que quelques années pour nous donner "J'ai rêvé que j'étais toi", "B.B.Bats", les trois chapitres de "1968, titre provisoire" ou "Il a plu en automne 44" et constituer, de vidéo en vidéo, une oeuvre digne de ce nom. Oeuvre inévitable, encensée ici, dédaignée ailleurs, mais qui n'a fait jusqu'à présent que me plonger dans une inextricable perplexité.

En un premier temps, ses vidéos semblaient dans la droite ligne d'un Klaus Von Bruch ou d'un Volf Vostell, pour lequel elle ne dissimule pas son admiration. Quoiqu'il en soit, des oeuvres de jeunesse aux toutes dernières réalisations, Lydie Jean-Dit-Panel limite volontairement son champ d'action à un unique sujet : elle-même.

Son sujet et son objet, c'est elle. Son matériau, sa nourriture, c'est encore elle. Son outil, son oeuvre, c'est toujours elle. Elle et l'Histoire, elle et ses souvenirs de jeunesse, elle et sa famille, sa région, ses amours, ses copains et copines. Sa frimousse un peu ronde et sa voix douce sont là, en référence aux évènements du siècle comme aux scènes de la vie quotidienne. Au moins le sujet est-il circonscrit. Reste tout bêtement à savoir s'il vaut qu'on s'y arrête.

Dans "Chapitre deux", l'artiste, assise sur son canapé, se souvient des années 1979 à 1994 : son premier soutien-gorge, "les Bronzés font du Ski", Bokassa, sa communion, son premier flirt, l'arrestation de Mesrine, Hulk, l'assassinat de John Lennon, sa première cigarette, "Les Blues Brothers", l'élection de Mitterrand, E.T., "Le Père Noël est une ordure", les hamburgers Mac Donald, ses colonies de vacances, "la Boum", le petit Gregory, Santa Barbara, SOS racisme, Tchernobyl, jusqu'à l'incontournable petite colombienne dans sa mare de boue... bref, quinze ans du quotidien d'une midinette...

Lorsque l'âge vous a atteint, il est toujours excitant de redécouvrir le monde par les yeux d'une jeune fille. Hélas, l'écume de l'information, cette rengaine des médias, condensée en une récitation scolaire perd toute saveur. L'accumulation engendre l'indistinction, chaque souvenir finit par ressembler au précédent, l'indifférence s'installe. Quel peut-être le rapport entre l'affaire Gregory et Tchernobyl ? Que les deux aient été digérés pareillement par la télévision puis la mémoire collective ? Qu'est-ce qui distingue les réminiscences de Lydie Jean-Dit-Panel de celles de tout un chacun ? Qu'est-ce qui fait sa singularité ? Certainement pas la forme, largement inspirée de ce qui s'est fait en vidéo numérique ces derniers temps. On est assez proche d'un "Parabolic People", par exemple. Patchwork de petites icônes, collage parfois drôle de textes, d'images et de sons rebattus, recyclage sentimental du pain quotidien de l'homo télévisus. On surfe sur la banalité, une larme ici, une émotion là, le tout finalement aussi lisse et froid que le papier glacé d'où il provient. Le monde se met à ressembler au rayon surgelés de l'Unico d'Hérimoncourt. Je tressaille. Vacuité mise en abîme, vertige de l'insignifiance. Pas le moindre soupçon de perversité derrière ce visage lisse, pas la moindre noirceur dans ces yeux candides et il me faut puiser loin dans mon imagination pour épicer cette litanie de bons sentiments. Les souvenirs de Lydie Jean-Dit-Panel ? du fast-food – il faudrait dire du fast-seeing – emballé de nostalgie-papier-cadeau. Gageons que dans "Chapitre quatrième", Lydie, vêtue d'un simple Tee-shirt à l'effigie de Che Guevara, nous évoquera la mort de Lady Di. Le summun est tout de même atteint dans la dernière séquence où l'artiste relate sa rencontre avec Volf Wostell, discussion qui s'achève sur : "Tes yeux, c'est beau, ta bouche, c'est beau, être avec toi, c'est beau, le ciel, c'est beau, la différence entre le ciel et le plafond, c'est beau, le reflet sur les chaises, c'est beau, le raisin dans mon verre, c'est beau, la vie, c'est beau. Alors pourquoi les gens sont tristes ?". On a connu le grand Vostell en meilleure forme.



«1968, titre provisoire, chapitre premier 168 / 78», 1994, vidéo, 5'23 de Lydie Jean-Dit-Pannel.

Précédemment, le premier épisode, "1968, titre provisoire" dénombrait les pseudo-évènements des années 1968 à 1973. Deux images superposées au visage de l'artiste faisait défiler les célébrités politiques ou du spectacle, la troisième passant en revue l'album d'enfance de l'artiste. Biographie personnelle contre biographie collective. Les chars soviétiques à Prague contre la première dent de Lydie, les obsèques de Nasser contre les premiers pas de Lydie, l'assassinat de Sharon Tate contre ses gribouillis d'enfant, la rencontre Nixon-Mao contre sa communion, etc... Je cite en vrac, bien évidement.

A peine a-t-on eu le temps d'entendre, en exergue du "chapitre deux", le fameux :"Je me souviens de ...". Tout cela se place, on l'aura compris, sous l'égide post-mortem de Perec.

Or il y avait chez Perec une densité poétique. On en percevait la vibration à travers l'écriture, aussi méthodique, mathématique, ait-elle été. Sous la surface oulipienne, l'implication biographique était profonde, presque douloureuse. On sait l'impact qu'eut Leiris sur Perec. Mais entre celui-ci et Lydie Jean-Dit-Panel, il y a bien plus que l'ombre d'une corne de taureau, il y a la bête toute entière. L'humour, enfin, de Perec, était sa pudeur, son élégance. L'humour de Lydie Jean-Dit-Panel n'est pas, comme on le verra ci-dessous, de la même eau.

L'esthétisation sentimentale de la marchandise

Le "Chapitre troisième" se raconte comme un CD-Rom. Bric à brac : "LJDP, la femme parfaite", les nains de jardin, les bonnes copines, "LJDP, poupée à habiller", LJDP en cosmonaute, une opération du sein, la citation des "Envahisseurs", LJDP filme Chirac, le mariage de LDJP, le suicide au pistolet laser, etc...

Le ton se veut délibérement léger, drôle, distancié. Le résultat ne l'est pas. Qu'on ne voit là aucun reproche, Lydie Jean-Dit-Panel n'est pas la seule artiste de sa génération à puiser dans la banalité le matériau de son art. Signes et objets dérisoires, jouets, photos de stars, machines à sous, nains de jardin, jeux mécaniques ou électroniques, Sainte Vierge en plâtre, poupées, posters, médaillons, fétiches divers et variés pullulent dans l'art contemporain. Que faut-il en croire ? Quel est le point commun entre toutes ces images, tous ces objets, tous ces signes recyclés ? A quel exorcisme destine-t-on ces objets dérisoires, ces "objets fétiches sans signification", comme dirait Baudrillard ? De quels substituts joue-t-on ?

La pénurie de signifiant se fait passer pour un second degré tacite. Il n'y a rien à croire de tout cela, bien entendu, seulement à en sourire, entre initiés. Règne du double langage, faux désenchantement, ironie simulée, les petits enfants de Duchamp et de Warhol ne savent plus quoi faire de leurs jouets. Omniprésent et délibérément infantile, le gadget annule toute représentation avec ce qu'elle signifierait de désir. Sur ce point, les séquences de "Chapitre troisième" consacrées au sexe, en disent long. On "clique" sur la vignette montrant une jeune femme (l'artiste ?) nue. Une machine à sous vient alors se superposer à l'image, les rouleaux tournent, faisant défiler trois petites images : le dessin d'un sexe masculin, la photo d'un sexe féminin et celle d'un préservatif. La machine s'arrête, déception, la partie est perdue. Ce à trois reprises.

Au travers de ces objets "*dépersonnalisés, désymbolisés, et pourtant d'une intensité maximale, investis directement comme médium – comme l'est l'objet fétiche, sans médiation esthétique*"*, la désillusion sonne creux. Faut-il, pour accentuer le trait, que le visage de l'artiste, ce visage toujours présent, toujours référent, paraisse aussi lisse ? L'absence de ride, de relief, l'effacement de la chair au profit des seuls contours, le réduit au signe d'une présence. Un vide cerné d'une ombre. Une absence plus qu'un visage. L'impalpable toile de fond sur laquelle se projette le générique sans fin des médias.

Cette vidéo/CD rom n'est pas sans rappeler l'époque glorieuse de l'ENSAD, des Maîtres du Monde, de Jerôme Lefdup, Yann Nguyen Minh, Dominik Barbier et consorts. Epoque fastueuse de la grande rigolade technologique où trônaient l'humour et la dérision. Et c'est une qualité nationale, qui laisse hélas les étrangers de bois, que de paraître ne croire en rien en se moquant de tout. Maîtrise technologique et rigolade sont les deux mamelles de la vidéo française. Surtout ne rien prendre au sérieux, sous peine de lourdeur – et l'on sait à quel point l'esprit français répugne à la lourdeur – Dans un genre moins technologique Pierrick Sorin a pris la relève tandis que les joyeuses drilles ci-dessus nommés allaient exercer leurs talents du côté de la télévision (Lefdup), du théâtre (Barbier) ou disparaissaient tout bonnement. Lydie Jean-Dit-Panel, elle, ajoute au genre une touche personnelle. Moins de sexe, moins de violence visuelle, davantage de nostalgie.

Le risque était grand d'adopter une structure narrative en simili-arborescence, façon CD-rom, qui, pour excitante qu'elle puisse paraître sur papier, n'en demeure pas moins très inefficace en regard de syntaxes plus éprouvées. Ce risque, Lydie Jean-Dit-Panel l'a pris pour nous raconter ses petites histoires. L'ambition n'est pas excessive. Poussée au-delà d'un mélimélo de bons sentiments et de rigolade, elle pourrait surprendre. Mais en simulant l'ordinateur, gros gadget investi d'une puissance colossale, en simulant l'interactivité, qui n'est que le dernier gadget inventé pour stopper l'hémorragie de l'art, il est à craindre que l'on ne parvienne – comme ici – qu'à une gadgétisation totale des formes, qu'à prendre l'art pour une annexe de Disneyland.

Le tout à l'ego

On voit donc que chez Lydie Jean-Dit-Panel le Panel domine. Ses oeuvres traduisent assez fidèlement l'état moyen de l'information et de la culture moyennes de sa tranche d'âge. Elles reflètent les goûts et coutumes d'une génération de jeunes d'artistes obnubilés par leur ego à défaut de sujets plus glorieux et qui puisent dans la platitude des jours ce que le Ciel leur dérobe. Car il faut bien qu'après la Grande Casse quelque chose se reconstitue. Autant commencer par le début, Je. ■

© Alain Bourges, *Turbulences* VIDEO #18, Janvier 1998

* Baudrillard, encore. "Illusion, désillusion esthétiques". Ed. Sens et Tonka.

Derrière l'image : a perte de vue. Sur deux livres de André S. Labarthe

Jean - Paul Gavard Perret



André S. Labarthe

Dans les courts-métrages de Labarthe rien ne cesse jamais. Toujours cette impression de mystère, de froid. Ne reste que cette ossification, cette précarité nécessaire, dérangeante, capable d'exprimer une sorte de transparence, d'absence, d'absence-persistance sur la bande, qui devient ni support, ni structure, mais un peu tout cela, dans cette suite de traces que l'oeuvre cisaille en sa capacité à dire la perte de vue, la perte de l'image, la perte de l'être, la perte de leur paraître en un montage où tout grince. L'image suggère, bien sûr, une menace mais on ne sait de quelle nature. L'image condense cette menace, mais, sans dire plus, quant à sa signification.

Et les textes de Labarthe produisent le même effet. Y surgit le corps dans le corps, le corps sans le corps : tout et le contraire de tout – «*le contraire du mensonge c'est le mensonge*» écrit Labarthe – mais par pour ouvrir à un chaos. Il s'agit de savoir de quoi «ça» parle, de s'interroger sur la réalité du texte ou de l'image. Le vidéaste de la forme brève dans *A corps perdu* tente de le dire dans la même brièveté incisive. Il ne s'agit pas pour autant d'aphorismes ici. Le texte est monté comme le film est monté (Labarthe reprend pour lui la fameuse formule : le film c'est le montage).

L'oeuvre écrite, l'oeuvre filmique vont ainsi parallèlement. D'autant que Labarthe pense la forme en double. Il n'y a jamais un sens mais des sens (en émoi). L'image comme le texte ouvre les plis internes des apparences. Et il suffit, pour le comprendre, de revenir toujours à son film vidéo *Bataille à perte de vue*, à cette recherche de la lumière au sein de l'obscur (du moins ce qui est pris comme tel). Traquer l'image interne (comme il y a une oreille interne). Ne pas chercher à «faire beau», faire le beau, faire Bataille en beau, mais tenter de découvrir une parcelle de vérité. La seule raison valable à l'image et pour qu'elle tienne debout. Ainsi *Bataille à perte de vue* comme une descente dans les plis, ce glissement d'une chose à l'autre, d'une figure à une autre, d'une histoire à notre histoire. Bataille revisité, dévêtu, revêtu. Le résultat : un «brouillage» permanent des repères visuels des habituelles images de document. Et le court métrage comme un mille-feuilles. La vidéo fouillée, plissée, feuilletée.

L'image s'aventure loin des repères balisés. Elle suscite des irruptions diverses, l'évasion des certitudes et des repères sur lesquels le film généralement se rassure, se cicatrise. Tout demeure ambigu, à la fois de l'»action» et de son sens. La vidéo, dans une perspective chère à Deleuze, dégage Bataille du spectre sacralisé et embaumé de culture. La «construction» de l'homme-Bataille est donc inversée : elle devient rupture, tension, elle trouble l'attente. Et l'émotion limite que provoque une telle image renvoie en masse à quelque chose de corrosif et de cruel. Bataille sera ainsi cerné – pas sacré.

Cette expérience vidéographique de juxtapositions et d'ajustements, de turbulences et d'accalmies, d'appels et d'échos, d'invocations et d'abîmes, bref d'ajourements, amène aux limites de la mémoire. Bataille n'est plus une statue qu'on remplit de plénitude, il oscille. Et Labarthe crée aussi et ainsi une image en attente d'un regard qui ne redoute pas les bords extrêmes, les seuils à dépasser. A perte de vue joue donc le rôle d'excavatrice. Là cette force «silencieuse» du «*Bataille*», cette force si rare capable de perforer les certitudes ainsi que les lois du genre (document). Car, ici, l'image, dans son instantané, dans sa pauvreté calculée, empêche les lapalissades. Il faut rester avec son rien essentiel, en cette précarité d'éléments où surgit, à travers la lumière, ce noir, cette «noir soeur» dont parlait Beckett. Pour qu'une lumière éclate.

Ainsi, et c'est vrai pour tout ses films vidéo, Labarthe souligne moins la réalité que son étrangeté double faite de fausse légèreté et d'opacité. D'où cette image «sans foi», mais à laquelle on peut se fier, cette image sans arrière-fond (mais pas sans arrière-pensée), parfaitement laïque qui dit sa propre condition d'image, qui ne veut pas se faire passer pour ce qu'elle n'est pas et avec tout ce que cela implique : montrer le pouvoir illusoire de son analogie au monde du réel souligné par une «artificialité» la plus totale du montage afin de dénoncer l'illusion optique.

Le choix de Bataille comme sujet-objet n'est d'ailleurs pas un hasard, il n'est pas «innocent». Bataille lui aussi «mit en scène» non ce qui excède la réalité mais ce qui organise la réalité par excès afin de transporter l'image vers un abîme, ce que Deleuze nomme une «*aura en creux*».

De l'aura en creux de l'image, à l'abîme du langage (à cette volonté de mise en abîme - pas de l'abîmer) il n'y a pour Labarthe qu'un pas. On mouille là dans l'un et l'autre arts dans les pièges de l'image et du discours dont il convient de souligner le vide, l'éclat nocturne et ce pour un état des lieux. En chaque film de Labarthe, en chacun de ses rares textes apparaît cette suite d'instants privilégiés et apparemment «creux» pour franchir l'apparence et ne plus s'en contenter. Ainsi de chaque image, de chaque plan, de chaque phrase surgit un innommable, un impensé. Pour la traversée du lieu. Du lien. Des cavités de l'être et de ses masques.

L'oeuvre s'étend ainsi sur le visible, le cerne : dans son espace apparemment simple échappent les repères. Le réel, la présence sont dénudés, démasqués, desquamés. L'image flotte. L'apparent repli n'est pas la peur du mensonge mais son exaspération. Son déchirement aussi. Et sa fracture. Dans les plis du discours, dans les plis de l'image, à corps perdu, évidemment, pour un évidement. ■

André S. Labarthe : *Bataille à perte de vue - journal de tournage* et *A corps perdu*, évidemment, LimeLight, Ciné-fils éditions, Strasbourg.

© Jean-Paul Gavard Perret, T*urbulence*s VIDEO #18, Janvier 1998

L'IMAGE LA MOINS NUE
ANATOMIE DE LA VIDÉO PORNOGRAPHIQUE

JEAN - PAUL GAVARD PERRET

LA COMPROMISSION PORNOGRAPHIQUE

C'est à Restif de la Bretonne que l'on doit l'entrée du mot «pornographie» dans la langue française. Et l'étymologie même de ce vocable marque et signale tout le refoulé moral qu'il incarne. Il est composé de porné (prostituées, femmes de mauvaise vie) et de graphos qui signifie égratigner, écorcher (on le trouve dès, L'Iliade, pour désigner la blessure occasionnée par une pointe de lance), avant de signifier écriture. D'une certaine manière, déjà, tout est en place, et, à partir de là, le sens commun invite à entendre la pornographie, plus particulièrement, encore, la vidéo pornographie comme un bestiaire de la prostitution, de l'infamie.

La diffusion plus ou moins massive, et beaucoup plus que moins (1), d'une telle vidéo dans notre société, à travers les chimères qu'elle propose, et, par delà, les fausses explications, dit, comme le remarque Marcelin Pleynet1, sans doute, quelque chose, à la fois, de la préhistoire infantile de l'être et de ce qui participe de sa misère sexuelle. Cette dernière est, d'ailleurs, toujours une misère de la pensée, d'un âge de la sortie de la jouissance polymorphe et du premier accès à la cristallisation des «idoles». Et il n'est pas exclu que, ce que l'être voit et fantasme comme prostitution par et dans l'image pornographique se rattache plus à l'insuffisance qu'à l'anticipation bien que très souvent par le fait même que, semblant donner à voir du réel, la vidéo pornographique soit perçue comme bien plus pernicieuse que la littérature du même non : en celle-là une image feint de se donner dans une urgence, une immédiateté.

On ne sera, ici, ni pour, ni contre la pornographie. On s'intéressera seulement à la signification d'images vidéo (2) qui restent, toujours marquées du sceau de l'enfer et de l'enfermement. Rappelons que ce phénomène est récent : sur les vitraux des cathédrales, existent, en ce lieu sacré, des images de ce type, qui ne choquaient personne. Mais les choses ont bien changé. Par l'interdit que la morale fait peser sur elle, la vidéo pornographique est chargée de tous les maux. Elle est une des rares, à subir, en dépit de sa prolifération et, pour certains, de son prosélytisme, une censure, à n'avancer que voilée, «sous le manteau».

Faut-il la laisser dans son enfer et son enfermement ? Faut-il feindre de l'ignorer ? Où, au mieux, ou au pire, lui préférer sa cousine germaine, ou sa soeur jumelle : la vidéo érotique ? Au nom d'un alibi culturel, celle-ci a pignon sur rue. Au non, aussi, d'une belle torsion des frontières du genre. Souvenons nous que, par exemple, dans les années 50-60, la fameuse revue Paris *Hollywood,* que tous les lycéens cachaient dans leurs cartables, avant de se

délecter de ces photos sépia dont toute pilosité était effacée (il n'était pas jusqu'au sexe parfois qui, lui même, disparaissait), ou que les revues de «naturisme» faisaient partie de ce registre. Ces photos sont, à notre époque récupérées, réinvesties d'un alibi artistique et nostalgique, et les limites de ce territoire reculent vers d'autres images, plus cruelles par ce qu'elles montrent et pour l'Imaginaire qui les reçoit plus qu'il ne les fomente.

Certes il existe d'autres pirouettes pour éluder, d'une certaine façon, le problème. On se souvient, par exemple, de la phrase célèbre que Robbe-Grillet s'est plu, complu, à répéter tant de fois «*la pornographie, c'est l'érotisme des autres*». Certes, il y a là, de quoi remettre certaines pendules à l'heure, mais, pour autant, cette phrase ne résout en rien le problème de base que propose ce qu'on ose parfois appeler la «*vidéo d'art*». On sait ce que cette acception recouvre ou voile. Contrairement à la vidéo érotique, dans la vidéo pornographique ne demeure aucun alibi esthétique. Tout est voué au «cultuel», à un culte bien particulier : un culte qui ne laisse pas de place à la réinterprétation, à la métamorphose, par l'Imaginaire. D'autant que dans de telles vidéos tout se passe, ou est censé se passer, dans un domaine non de l'imaginaire, mais d'une réalité brute, littérale. Cette vidéo serait donc tout sauf une oeuvre d'art, puisqu'elle se réduit à ce leurre : montrer tout, totalement du réel, d'un réel que la morale réprouve, et qu'il faut cacher. En un sens, donc, cette vidéo montrerait tout, ne cacherait plus rien. Il y aurait donc danger extrême dans cette demeure, dans cette «maison du sexe».

Et les récentes affaires de pédophilie n'ont rien arrangé. Parler de vidéo pornographique devient un sujet tabou. Les légitimes haut-le-coeur, le dégoût, l'abjection qu'ont suscités ces affaires intolérables ne doivent pourtant pas entraîner un mouvement de censure dont la vague risquerait très vite de déborder. Il est en effet absolument injustifiable que des «acteurs» mineurs soient contraints et forcés à participer à ce type d'abjectes productions. Il est tout à fait normal que de tels films soient condamnés et que leurs auteurs et producteurs soient poursuivis. Cependant, et divers articles dans *Le Monde* durant le mois d'Août 1997 (3) l'ont souligné, le fait de posséder une de ces cassettes ne doit pas entraîner une condamnation sine die. A ce titre en effet des tas de productions artistiques et littéraires peuvent déclencher le même processus. Et la simple possession des oeuvres de Sade, de Guyotat, de Duvert, de Bourgeade ne pourraient-elles pas très vite entraîner leurs possesseurs à des condamnations identiques ?

Aussi, s'interroger sur la situation de la vidéo pornographique, sur le statut de son Imaginaire, implique de prendre un peu de distance quant à l'actualité et de creuser son fonctionnement. Aborder ce domaine, c'est, en effet, aborder un champ qui ne s'est jamais donné la moindre chance de penser lui-même ce qui le constitue. Rares, en effet, sont ceux qui se sont intéressés à ce lieu, si ce n'est, pour le fustiger au nom de la morale, parfois avec raison, lorsqu'on voit certains débordements actuels, mais sans se demander de quoi il retourne sur le plan de l'Imaginaire, sans chercher à savoir ce que cache, ou découvre, la chimère.

Et la fameuse opposition pornographie/érotisme ne suffit pas à régler le problème. Comme nous l'avons vue la ligne est floue. Certes d'un côté la vidéo engagerait, par sa suggestion, un Imaginaire et à l'Imaginaire, elle le ferait fonctionner, tandis que d'un autre côté la vidéo pornographique livrerait une matière «brute de décoffrage». Cependant on sait combien la notion d'érotisme a bon dos, pour noyer le poisson, et n'être que le prétexte à une exhibition pure et simple, sous l'alibi artistique, mais, de plus, ceux qui se sont intéressés à l'image pornographique savent que rien n'est aussi simple qu'on voudrait nous le faire croire. La «compromission», si compromission il y a, ne plaide pas, dans ce cas, forcément, contre l'image pornographique et pour la vidéo érotique : n'en déplaise aux Helmut Newton et consorts, (dont le jeu est bien plus pervers qu'ils veulent bien le laisser croire en feignant d'exhiber qu'une beauté en épure). N'en déplaise, plus récemment encore, à Andrès Serrano, par ailleurs largement intéressé par l'art-vidéo, et dont l'exposition de photographie A *histoty of sexe* (4), au moment où elle décline et combine toutes les possibilités d'accouplement et de spécialités sexuelles (zoophilie, gérontophilie, percing sadomasochiste, ondinisme compris) ne fait que donner à voir du *«théoriquement correct, très convenu, très actuel, où tout se réduit à l'emphase du format, à un chromatisme libellé post moderne, pour donner dans un thème en vogue»* (5).

En effet, la prétendue dichotomie érotisme / pornographie, ne tient pas forcément la route, ne tient pas suffisamment compte de ce qui se projette et se limite dans ces deux lieux jumeaux. Dans les deux domaines, et Pierre Klossowski, le montre bien *«un fantasme d'un corps semble se donner mais résiste»*, dans les deux cas l'image : *«escamote le faire voir»*.

Et il reste à savoir quel *«déchaînement»*, pour reprendre le mot de Bataille, dans *La littérature et le mal*, provoque cette image, reste à connaître sa nature, et à évaluer si ce déchaînement existe vraiment.

LA VISION ABSOLUE

Le nom de Georges Bataille, reste d'ailleurs aujourd'hui encore, un nom incontournable lorsqu'on s'intéresse à ce domaine. L'auteur de *La part Maudite*, a montré en effet, même s'il ne connaissait pas la vidéo pornographique, ce que nous appellerons la «valeur ajoutée» d'une telle image, dans son effet de réel. Bataille a su saisir, derrière la crudité de tels clichés, leur cruauté. Dans son iconographie infernale, dans ses *Larmes d'Éros*, demeure deux pans : l'image de violence, de la torture, d'une part, l'image pornographique d'autre part. D'un côté : l'amour de la cruauté, de l'autre : une sorte de cruauté de l'amour, le désir de la cruauté, la cruauté d'un désir. D'un côté, aussi, le champ ouvert du monde, d'un autre, le champ-clos de l'alcôve. Mais, dans ces deux enfers, une monstration, brutale, violente, une exhibition apparemment sans voile, un «*déchaînement*» ont lieu. Néanmoins, là où le réel fait surface, avec une telle intensité, y a-t-il forcément du réel? Et, comment joue-t-il, dans et pour l'Imaginaire du spectateur ?

Nous ne reviendrons pas, ici, sur la vieille tarte à la crème, au sujet des dangers, réels ou supposés, de l'exhibition d'une telle image. Vaste problème et, à la fois, problème mal posé, auquel, d'ailleurs, l'analyse du fonctionnement de l'Imaginaire, peut donner un élément de réponse intéressant. Ainsi, pour Louis Calaferte, qui savait de quoi il en retourne sur le sujet, la pornographie est la «*Folie en personne*». S'agit-il, là, d'une simple figure de style de la part de l'auteur de Rosa *mystica* ? Pas sûr. Car, pour Louis Calaferte, comme pour d'autres, dans ce «*théâtre du vide la réalité n'est pas encore construite parce que les organes vrais du corps humain ne sont pas encore composés et placés*». Il y aurait donc erreur sur la marchandise : en réduisant l'homme à son sexe la vidéo pornographique ne ferait pas la même erreur que ces spectacles désignés par Artaud comme réducteur de l'homme «*à sa merde*» ? Comme si, un seul rayon d'une lumière banale porté sur un accouplement était, à lui, seul capable de suggérer la «vérité» de l'être. Pourtant, sous ce réel, ou cet effet de réel, il existe non pas rien mais ce que Steve Mac Donalds nomme «*le rien*» (6). L'article a de fait toute son importance. La vidéo pornographique donne à ce rien une représentation, en fait quelque chose, un devenir, une prière peut-être. Ou tout au moins sur les parois du silence admis s'ouvre une porte, s'entend un orage.

A ce titre, réputée abjecte, ignoble, la vidéo pornographique l'est véritablement puisqu'elle ose montrer du désir. Il y a, là, le désir de montrer une scène, simple, répétitive, qui échappe à cette «*pauvreté de désir*» qui marque, selon Ernest Bevin, la civilisation, puisque, seul, le désir, dans ses stigmates les plus apparents, est exhibé.

La vidéo s'inscrit en «disant» qu'il n'existe pas d'autre besoin, que ce besoin, qui s'expose. Certes, les «figures» sont attendues, elles sont sans alibi. Surgit une chanson de gestes basique et répétée. Mais c'est, de cette manière, que cette image fait (ou feint de faire) travailler l'imaginaire, qu'elle laisse imaginer sans appeler à l'Imaginaire, puisque tout est donné à voir : des corps, offerts, offrants, tendus, tordus, éclatés, dans la profusion des liquides répandus, en pure perte, mais dont la perte est indispensable : on le sait depuis Bataille.

Ainsi existerait la seule apparition. Comme l'écrit Georges Gombrichs, dans le champ pornographique, *«la sexualité tient la place de Dieu»*. Pour les besoins d'un rituel d'adoration, la sexualité serait donc le substitut de Dieu. Et, ajoute Gombrichs, *«on n'éprouverait que mécomptes à vouloir chercher plus loin»*. La vidéo pornographique serait, donc, à l'égal de Dieu, un objet de remplacement, l'absolu d'un miroir, elle remplirait une sorte de fonction vitale plus qu'un substitut capable de répondre à certains besoins spécifiques de l'organisme et de l'instinct.

Ce rôle de substitution ou de représentation est reconnu sans difficulté à la vidéo pornographique mais, uniquement, comme si elle appartenait au périmètre fermé et signifiant d'un langage «enfantin» ou d'un langage «malade». Elle jouerait alors le rôle dérisoire et secondaire de consolateur, de substitut sur lequel un besoin pourrait s'épancher. Certains, pourtant, comme Calaferte, pensent trouver là, la musique d'un savoir. Substitut à la femelle absente, et, à travers la vidéo, comme le pense encore Mac Donalds *«le spectateur conjurerait le fantasme du désir»*. C'est donc là, face à la vidéo, que le «déchaînement» dont parle Bataille aurait lieu. Comme si le voyeur savait, enfin, ce qu'il faisait, sans ambiguïté, sans illusion. Dans le secret sécrété, pour une sécrétion quasi inavouable parce qu'inavouée (un avoir sans être vu). Dans cette feinte d'une approche de l'autre, dans cette dérivation, cette ablation de celui-ci.

LE TOUT ET LE TROP

«Tout montrer» est, en effet, le programme, apparemment démesuré, la «tâche» épuisante, que prétend imposer l'imagerie pornographique et en fonction duquel la vidéo de même nom entend se définir. Elle «dit» montrer, jusqu'à l'excès, dans l'exigence de ne rien cacher, de tout mettre à découvert. Elle semble dire : «je montre tout». La formule est donc celle de l'effraction, de la levée de la censure, de la mise à jour du refoulé. Ce *«serait là la règle fondamentale d'une reconnaissance et de l'aveu d'un excès»* (7). La vidéo tiendrait, donc, ce pari. Mais le tient-elle vraiment ?

En apparence, on peut répondre par l'affirmative puisque l'image n'occulte pas l'interdit, elle affronte, transgresse cet interdit en brouillant les limites admises du laisser voir. A la suite de Sade, elle montre non un savoir, mais un désir, ou dans le voir le désir. En ce sens elle rejoint ce que Sade écrit dans Les 120 Journées : «*Sans doute, beaucoup de tous les écarts que tu vas voir peints te déplairont, on le sait, mais il s'en trouvera quelques-unes qui réchaufferont au point de te coûter du foutre*» *(8).*

Apparemment, donc, l'image-vidéo est maîtresse du lieu de tous les fantasmes dans un univers iconographique qui renonce à ménager tout suspense. L'histoire est connue, répétitive, sans nouveauté (si l'on s'en tient à la représentation d'une normalité sexuelle, mais, sans doute, pour les perversions le processus est le même). Tout est à l'image, tout fait image. A l'information implicite, succède une information explicite : elle étale ses données, désigne l'espace de la fiction pour, apparemment, le soustraire à tout effet d'illusion, de fiction, pour le faire rentrer dans le réel.

On sait tout de suite de quoi il retourne, le spectateur est pris en charge. Il n'existe pas de clause d'énigmes, car les attentes, les promesses de révélation, sont satisfaites, connues, reconnues. Ne surgit qu'une avancée ostentatoire. La demande d'attente relève d'un leurre, d'un impératif méthodologique qui n'ont plus réellement de signification. Ce type de film-vidéo travaille, moins à ménager la révélation d'un mystère encore voilé (si l'on peut dire), qu'à respecter une gradation logique telle qu'elle est fixée, par avance, dans l'imaginaire collectif.

L'image pornographique subvertirait ainsi l'image, elle deviendrait un monstre, en osant dire trop, en osant dire tout. La vidéo cesserait d'être fantasmée, elle serait donnée comme telle dans l'inventaire des objets du désir offerts à la vue, comme si tout était donné du désir et de sexe, comme si la vidéo pouvait tout engranger, engager, saturer. Comme si, aussi, pour que rien ne puisse être imaginé de plus. Bref, il y aurait, là : «*saturation sans reste pour que le trop entre dans le tout, dans le trou de l'image, dans son abîme*» *(9)*

LE (PRÉTENDU) BIEN QUE CA FAIT

Cependant, si tout est là rien n'est là, rien qu'un fantastique théâtre du vide. Le parcours est un parcours par procuration, en négatif. L'Imaginaire ne lève aucun lièvre. La substance ne peut devenir sujet, ne peut rester que laissée étalée, offerte. Le spectacle de la vidéo pornographique ne révèle aucun dedans : le voyeur est toujours, dehors, toujours, en surface. Pour reprendre un mot de Lacan, ici : «*il n'y a pas d'Autre de l'Autre*». Le parcours ramène ainsi, par la bande, à l'interdit.

Tout voir, tout montrer est un leurre d'un tel film-vidéo. L'image est, de fait, absence et absente, le voyeur en devient sa victime. Si le spectateur est complice, il n'est pas l'élu, sa conquête n'est qu'illusion, ne le renvoie pas à l'autre, mais à lui, à sa misère. Car, si chez Sade, ceux qui jouent – comme encore chez Bellmer ou Bataille, avec le fantasme de la représentation – restent jamais dupes du jeu, puisque le jeu est avoué comme tel, ici, au contraire, le jeu est présenté comme réalité, et le voyeur n'est plus rien. Sinon un esclave. Le maître règne sur l'image face au voyeur en puissance de soumission absolue, dans cette image sans recours, cette image dont l'évidence est une fermeture, une ruse de l'effet de réalité. Comme l'écrit Christian Prigent, cette : *«image prétendument agressive, cette image n'est qu'une image détournée de la signification dont elle se prévaut» (10)*, elle se dilue dans un seule excitation éphémère, que Marcelin Pleynet nomme un *«effet-mère» (11)* qui renverrait, une fois de plus à la castration.

Le prétendu défi qu'offre la vidéo pornographique n'est donc qu'un piège du regard. Le voyeur n'amène avec lui, que ce qu'il a, c'est-à-dire rien. Et si, comme le pense Bataille, le désir, ce «monstre assoupi» semble être, à côté de la violence, l'un des deux axes pivotants du chaos, on doute que l'imagerie pornographique lui donne une valeur d'effraction car, comme l'écrit René Quinon : *«Rien ne se passe du coté de l'imagination, c'est elle qu'il faut émanciper» (12)* Et, à cela, la vidéo pornographique renonce. Aucun espace n'est restitué à l'Imaginaire dans cet espace sursaturé. L'imagination ne surprend pas le réel.

L'obscène n'opère donc pas : aucune transgression réelle n'a lieu. L'image n'entretient que ce qui ne peut être atteint, au moment même, où, selon Hénaff, il faudrait : *«que le sans prise du non vu puisse laisser à l'imagination une possibilité d'extension» (13)*. Mais rien de cet ordre n'a lieu. Le voyeur reste interdit, l'image ne change rien, n'ouvre rien. Au contraire, elle referme sur le théâtre de son propre vide. Il y a la parodie, au moment où il faudrait un voir capable de recouvrir le faire, un faire actif, dont l'onanisme ne représente qu'un ersatz.

En effet, ce que cette vidéo montre, aussitôt, elle le voile, elle replace tout dans un ordre. Le cabinet n'évoque nullement un arrière-monde riche en possibilité érectiles. Si une érection a lieu, d'une certaine manière ce n'est pas la bonne. Le voyeur est renvoyé à son silence car, comme l'écrit encore René Quinon : *«l'image pornographique porte en elle sa négation» (14)* Il n'existe pas là, des effondrements, ou un rire, ou, encore, une sorte de libération, comme on peut en trouver chez Sade ou Bellmer, mais qu'un manque et un évidement.

GRANDEUR ET MISÈRE DE LA PORNOGRAPHIE

Ainsi, les prétendus «*glaïeuls incendiaires*» de la vidéo pornographique, selon Robbe-Grillet, ne seraient-ils pas que des fleurs sèches ? Et rares sont ceux qui, acceptant la dénomination de pornographes (15), réussissent une exhibition, en proposant non la pure mise à nu de l'objet filmé, mais qui, à travers lui, passe à la mise à nu de cette image, de cette image la moins nue.

La «vraie» vidéo pornographique reste donc à naître. Elle serait plus visible chez un Huygues que chez ceux qui n'ont de vidéaste que le nom. Son image ne participe plus, alors, à la réinsertion de l'image dans son «immémorial mensonge». Cette vidéo pornographique se situe, en effet, aux antipodes de cette propension naturaliste, de cette «*cuisine*» (Bataille). Elle ne devient plus un élément suggestif d'excitation primaire. Démesurée, l'image, n'est plus l'objet d'un trop simple désir. Il se complique dans un appel qui, à la fois, lève l'interdit et laisse interdit.

De tels oeuvres, fort rares, mettent en effet dans le sexe offert, plus que ce qu'il feint de montrer : l'élaboration d'une symbolique ou plutôt une forme donnée à l'Imaginaire.

De tels vidéos font appel à des savoirs enfouis, au moment où, ce qui est découvert, ne provoque pas une excitation sensuelle mais dérange. Un ignoré du corps est rendu visible : non seulement la façon dont le corps parle le désir mais la façon dont le corps exposé nous parle, rebelle, coupé, découpé, dans cette seule mise en évidence d'un élément pour la totalité ou plutôt hors totalité. Le sexe n'est plus une métonymie. L'image ne rend plus le voyeur prisonnier du leurre de l'identification, une bouche parle, non pas «*sans lèvres*» selon la formule de Bernard Noël, mais dans une configuration où les lèvres, apparemment offertes, ne permettent plus, ce que Barbara Keseljevic nomme : «*une machine à fantasmer*» *(16)*. Tout un déplacement a lieu, selon la critique, dans cet «*étrange délire*», dans la mesure où Huygues dissocie l'image du sexe par le sexe.

Non seulement, de tels vidéo-films abolissent le mur qui sépare la femme de son image, mais l'image devient une «*image intérieure*» qui dépasse les désir de possession fantasmée. Le vidéaste subsistue un reflet par le reflet de cette image qui renverse la proposition habituelle de l'image pornographique. Ici, en effet, comme Hans Bellmer le demande à un tel type de photographie, se «*constitue la dénégation du désir pour la reconnaissance du désir*» *(17)*. Nous sommes éloignés du côté «stimuli-réponse» que propose la vidéo pornographique et son poncif que Baudelaire anticipait en parlant d'»*un abus de mémoire...plutôt une mémoire de la main qu'une mémoire du cerveau*» *(18)*, dans la prétendue vérité de sa représentation.

Il convient, donc, de faire la part du feu et épiler de la vidéo pornographique tout ce gâchis de clichés (à tous les sens du terme) dépotoirs qui ne sont que des accordailles négatives et le tricotage de stéréotypes stériles. Mais rares sont les vidéastes qui revendiquent une image pornographique capable de raconter l'envers d'une histoire – un dessous des linges et des lignes qui échappe à cette «*pauvreté de désir*» dont Bevin parle – et qui jette sur le sexe une autre lumière.

LE RÉBUS ET LE REBUT

Quelque chose importe, donc, parfois, dans ce domaine : un au-delà d'une image littérale. L'image, alors, ne peut plus être vue «à la coule». Elle reprend toute sa force de dérangement, et là, vraiment, elle a de quoi inquiéter. Elle justifie, mieux que ces dernières, sa brouille avec le bien pensé, le bien pensant, avec l'ordre : «*Elle ne peut donc trouver sa place, si ce n'est une place occulte et occultée, dans une société bien ordonnée*», comme l'écrit Jacques Henric.

Cette image, seule, lorsqu'elle est revendiquée comme telle, par un projet artistique délibéré, et pas seulement en un projet mercantile propre à jouer que sur les «basics instincts» brise l'infini servage de corps, toujours, peu ou prou, abominable lorsqu'il est montré dans sa nudité érectile. Le sexe est soudain, ailleurs, en avant, quasiment taillé dans le vif et retourne sa propre image en un «*extrême défi*» *(19)*. Cette image lutte contre ce que Marcel Marien nomme, ces «*fantômes de château de cartes prétendues érotiques dans lesquels les images sont des ancres jetées dans le sexe non pour le renforcer mais pour l'ôter*» *(20)*.

Là, seulement, dans l'univers de la vidéo pornographique, apparaît un processus radical qui arrache la vision à un leurre majeur. Car en dévoilant tout, l'image pornographique ne montre rien, sinon une misère. Elle n'est plus ce que Maurice Roche en dit : «*une boîte à réviser et qui pue déjà les viscères*». Parle, alors, autre chose, «*la bouche lunaire où la nuit parle*», selon Maccheroni, mais d'autres choses encore.

SE RINCER L'OEIL

Certes, Jacques Henric, pense que la vidéo pornographique a le mérite de s'élever contre les «*emmerdeurs idéalistes*» et contre les élégiaques qui, on le sait depuis Baudelaire, sont des «*canailles*», mais on ne crée pas, simplement, contre, on crée pour, pour aller du connu à l'inconnu et la démarche n'est pas si simple que le tout venant pornographique feint de le laisser croire.

GRANDEUR ET MISÈRE DE LA PORNOGRAPHIE

Ainsi, les prétendus «*glaïeuls incendiaires*» de la vidéo pornographique, selon Robbe-Grillet, ne seraient-ils pas que des fleurs sèches ? Et rares sont ceux qui, acceptant la dénomination de pornographes (15), réussissent une exhibition, en proposant non la pure mise à nu de l'objet filmé, mais qui, à travers lui, passe à la mise à nu de cette image, de cette image la moins nue.

La «vraie» vidéo pornographique reste donc à naître. Elle serait plus visible chez un Huygues que chez ceux qui n'ont de vidéaste que le nom. Son image ne participe plus, alors, à la réinsertion de l'image dans son «immémorial mensonge». Cette vidéo pornographique se situe, en effet, aux antipodes de cette propension naturaliste, de cette «*cuisine*» (Bataille). Elle ne devient plus un élément suggestif d'excitation primaire. Démesurée, l'image, n'est plus l'objet d'un trop simple désir. Il se complique dans un appel qui, à la fois, lève l'interdit et laisse interdit.

De tels oeuvres, fort rares, mettent en effet dans le sexe offert, plus que ce qu'il feint de montrer : l'élaboration d'une symbolique ou plutôt une forme donnée à l'Imaginaire.

De tels vidéos font appel à des savoirs enfouis, au moment où, ce qui est découvert, ne provoque pas une excitation sensuelle mais dérange. Un ignoré du corps est rendu visible : non seulement la façon dont le corps parle le désir mais la façon dont le corps exposé nous parle, rebelle, coupé, découpé, dans cette seule mise en évidence d'un élément pour la totalité ou plutôt hors totalité. Le sexe n'est plus une métonymie. L'image ne rend plus le voyeur prisonnier du leurre de l'identification, une bouche parle, non pas «*sans lèvres*» selon la formule de Bernard Noël, mais dans une configuration où les lèvres, apparemment offertes, ne permettent plus, ce que Barbara Keseljevic nomme : «*une machine à fantasmer*» *(16)*. Tout un déplacement a lieu, selon la critique, dans cet «*étrange délire*», dans la mesure où Huygues dissocie l'image du sexe par le sexe.

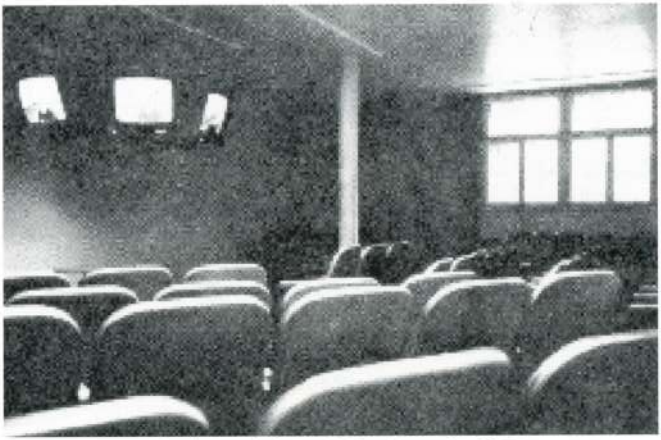
Non seulement, de tels vidéo-films abolissent le mur qui sépare la femme de son image, mais l'image devient une «*image intérieure*» qui dépasse les désir de possession fantasmée. Le vidéaste subsistue un reflet par le reflet de cette image qui renverse la proposition habituelle de l'image pornographique. Ici, en effet, comme Hans Bellmer le demande à un tel type de photographie, se «*constitue la dénégation du désir pour la reconnaissance du désir*» *(17)*. Nous sommes éloignés du côté «stimuli-réponse» que propose la vidéo pornographique et son poncif que Baudelaire anticipait en parlant d'»*un abus de mémoire...plutôt une mémoire de la main qu'une mémoire du cerveau*» *(18)*, dans la prétendue vérité de sa représentation.

(1) Comme on le constate, par exemple, aux États-unis, où la diffusion des vidéos pornographiques connaît un développement inconnu jusque là, cf. Le Monde du 19 février 1997, p. 27.23
(2) Marcelin Pleynet, «Pour la pornographie», in Art et Littérature, Éditions du Seuil, 1977, p. 30.
(3) Notons d'ailleurs une importante différence de «consommation» entre la vidéo et le film pornographique. Certes pour consommer ce dernier «il y a des lieux pour ça», néanmoins sa distribution garde une vocation publique, avec le film-vidéo et sa diffusion un déplacement notable a lieu.
(4) En particulier «Le sexe et la mort» de P.-H Keller et «Une dérive française» de M. Lobrot, Le Monde du Vendredi 22 Aout 1997, p. 11.Définissant un nouveau délit, «délit de contact» «qui consisterait «pour une personne donnée de rentrer en contact d'une manière ou d'une autre avec un criminel en action sans pouvoir pour autant les empêcher de commettre un crime. Le contact en question peut consister à assister au spectacle donné par les criminels, soit directement, soit par l'intermédiaire d'un média», Michel Lobrot ajoute : «à ce compte il y a beaucoup de délits de ce genre. A chaque fois qu'on regarde à la télévision des criminels en action et qu'on se repaît de ces spectacles (...) ou chaque fois qu'un criminel raconte sa vie et ses exploits. Ce délit est constant et universel, il fait partie, d'une certaine façon de la culture elle-même».
(5) Andrès Serrano, A history of sexe, Galerie Yvon Lambert, Paris, Janvier-Février 1997.
(6) Dominique Baqué, «érotiques», in revue Art-Press, n°222, Mars 1997.
(7) In Raygun, n° 48, special film issue, August 1997, Chicago.
(8) Marcel Henaff, «Tout dire» in Revue Obliques, n° 12-13, Nyons, 1977, p. 29.
(9) D.A.F. Sade, 120 Journées de Sodome, Paris, Éditions du Cercle précieux, 1966, XIII, 61.
(10) Marcel Henaff, «Tout dire» in op. cit., ., p. 32.
(11) Christian Prigent, La langue et ses monstres, Montpellier, Cadex, 1989, p. 32.
(12) Marcelin Pleynet, «Pour la pornographie», in Art et Littérature, op. cit., p. 29.
(13) René Quinon, E.W., Juvinas, Le flaneur des deux rives, 1997, p. 17.
(14) Marcel Henaff, «Tout dire» in Revue Obliques, op. cit:, p. 36.
(15) René Quinon, E.W.,, op. cit., p. 12.
(16) Le vidéaste Pierre Huygues est un des rares auteurs à revendiquer ce titre, mais ces films Uncivils ou Remake risquent de porter le voyeur habitué à des vidéos de telle dénomination vers un exercice de «déception pure»...
(17) Barbara Keseljevic, «Quelques Remarques» , Revue Obliques, n°spécial, 1965, p. 42.
(18) Hans Bellmer, «Petite Anatomie de l'inconscient physique», in Anatomie de l'Image, Paris Le Terrain Vague, 1957, tome 2, p. 28.
(19) Charles Baudelaire, Salons de 1846, Curiosités esthétiques, l'Art Romantique, Paris, Garnier, 1966, p. 163.
(20) Yves Bonnefoy, «De la corruption des lois» in Collectif, Hans Bellmer, Paris, 1950, p. 45.
(21) Marcel Marien, Les fantômes du chateau de cartes, Paris, Julliard, 1981, p.68.
(22) René Quinon, E.W., op. cit., p. 24.

VIDÉOGRAPHE

La naissance de la vidéo en Amérique du nord

Josette Bélanger



Vidéothéâtre de la rue St-Denis jusqu'en 1980

Bon. Qu'est-ce qu'on raconte à des français qui ne connaissent pas trop ce que sont les centres d'artistes du Québec, qui n'ont probablement presque jamais vu des vidéos d'ici, ou si peu, et qui ont souvent la chance de recevoir des fonds de production des chaînes télévisuelles, alors qu'ici on est encore à se battre pour avoir accès aux ondes?... Du profond de notre hiver pas rigolo, bien que très joli parfois, ces quelques lignes, en guise d'introduction à ce qu'est le Vidéographe.

Entre 1966 et 1971, les premières expériences d'animation sociale avec le magnétoscope furent entreprises par le Groupe de recherche sociale et Société Nouvelle/Challenge for Change de l'Office national du film du Canada. En juillet 1971, le projet «Vidéographe» devint réalité après un an de controverses sur l'influence politique de ce nouvel instrument.

Animé et dirigé par Robert Forget, «Vidéographe» veut alors faire de la télévision un médium d'expression populaire. Il dépend de la structure de Société Nouvelle. Lors de sa fondation, Vidéographe disposait d'un atelier sur la rue St-Denis. Ouvert 24 heures sur 24, on pouvait y louer, tourner, monter et visionner des vidéogrammes sans frais. Témoin de la mouvance des années 70, on utilisa ses équipements pour capter les remises en question sociales et politiques de l'époque. La vidéo dite «d'intervention sociale» ainsi que la vidéo documentaire s'imprégnèrent fortement de l'école du cinéma direct. Plus de trois cent cinquante heures de télévision communautaire furent tournées et diffusées à travers le Québec par les réseaux de télévision communautaires de l'époque. Conçu comme un laboratoire de la vie quotidienne, le dynamisme et la ferveur étaient tels qu'on a même inventé le premier éditomètre afin de faciliter le montage des bandes. Avec l'arrivée de l'éditomètre, la renommée de Vidéographe rayonna jusqu'aux États-Unis, d'où venaient de nombreux créateurs qui faisaient un tour à Montréal pour monter leurs bandes à l'aide de ce «nouvel» appareil. Aujourd'hui, le fonds d'archives de Vidéographe constitue une richesse unique, une sorte de chronique en continu de ces années d'exploration du médium, de révolte, de changement, de questionnement. Cependant, en 1973, l'Office National du Film cessa de subventionner Vidéographe car cette institution fédérale ne pouvait plus entériner cette liberté absolue donnée aux créateurs compte-tenu de leurs mandats dictés par le gouvernement fédéral. C'est alors qu'un groupe de créateurs et d'intervenants culturels actifs à Vidéographe, décidèrent de ne pas laisser mourir ce laboratoire et firent incorporer un nouveau Vidéographe, toujours à titre de corporation sans



but lucratif. Bien que le lieu de visionnement demeura encore sur la rue Saint-Denis pendant quelques années, les suites de montage ainsi que la distribution déménagèrent sur la rue Garnier à Montréal. Ce moment historique marque le début de Vidéographe tel qu'on le connaît aujourd'hui.

Centre d'accès à la vidéo indépendante, centre d'artistes, Vidéographe demeure un lieu de convergence de la vidéo indépendante au Québec, contribuant à la production de vidéos québécoises et assurant une distribution et une diffusion nationales et internationales.

Vidéographe encourage l'accès à la production par une tarification réduite pour les productions indépendantes de ses membres. Par "production indépendante" nous entendons une production sur laquelle l'auteur-réalisateur conserve le contrôle éditorial à toutes les étapes de la production. Vidéographe offre aussi à ses membres la possibilité de signer une entente de coproduction, pouvant aller jusqu'à 100% d'investissement de l'organisme sur le temps machine nécessaire à la réalisation d'une oeuvre, que ce soit au tournage, au pré-montage ou au montage final.

Vidéographe organise régulièrement des ateliers de maîtres, favorisant ainsi l'échange entre les vidéastes d'ici et d'ailleurs, et l'organisme possède également un programme d'artistes en résidence, mettant son infra-structure au service d'un artiste d'ailleurs venant réaliser une oeuvre à Montréal.

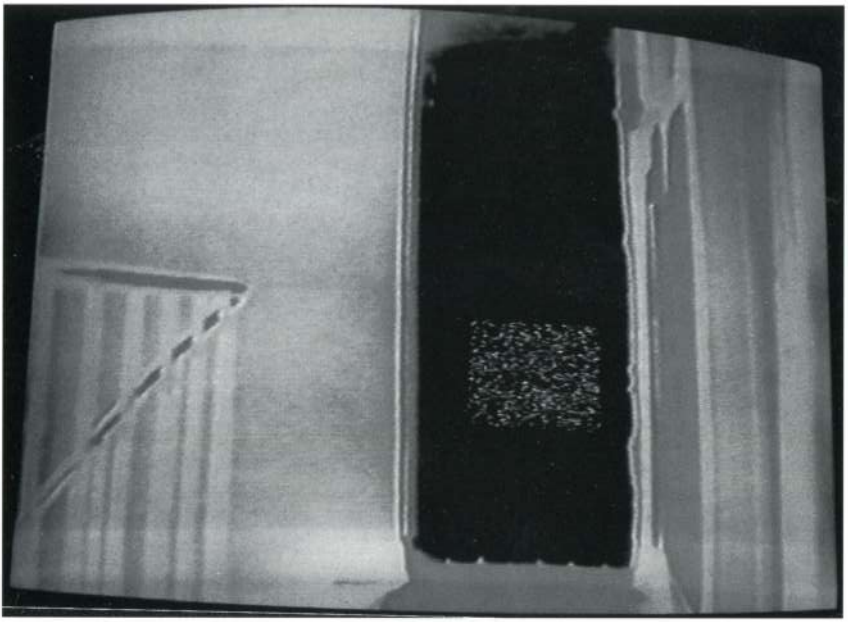
En plus du centre d'accès à la production, situé sur la rue Garnier à Montréal, Vidéographe est également un centre de distribution et de diffusion d'oeuvres vidéographiques ayant pignon sur la rue Sainte-Catherine, s'intégrant ainsi à un réseau de centres d'artistes. L'organisme rend les oeuvres disponibles à l'ensemble du public grâce entre autres à l'instauration d'un vidéo club donnant accès à plus de 300 titres tirés de sa vidéothèque, laquelle comporte plus de mille titres. Vidéographe participe à la diffusion des oeuvres en s'impliquant étroitement à l'organisation des divers festivals montréalais, et en organisant lui-même des événements ponctuels de diffusion.

Vidéographe travaille présentement à l'organisation de nombreux événements qui souligneront son 25ème anniversaire et dont nous vous reparlerons prochainement dans l'espoir de vous inciter à venir nous visiter. ■

© Josette Bélanger, Présidente, Conseil d'administration, Barbara Ulrich,
Le PIXEL, *Turbulences* VIDEO #18, Janvier 1998

Retour sur un vidéogramme immobile : Still, le temps comme fiction

Dominique Garrigues



Still, 1980

Depuis l'exposition fameuse *Art Vidéo Confrontation* au musée d'Art Moderne de la ville de Paris en 1974, l'intérêt porté à la vidéo en France par le milieu de l'art n'a cessé de croître. Vers le début des années quatre-vingt, l'art vidéo se saisit du changement de décennie pour multiplier ses apparitions. La modification de date semble valoir pour un transfert de médium plus apte à rendre compte des avancées technologiques et du «progrès» de la société. L'arrivée imminente d'une «ère nouvelle», de la fin d'un siècle, du début d'un millénaire n'est sans doute pas sans provoquer l'accélération de la symbiose tant recherchée entre la production industrielle qui inonde le quotidien et l'art qui tente de se confondre avec lui. Toute une culture du XXe siècle, de la rupture avec les générations précédentes, pousse à l' usage d' un tel médium. Un médium de l'image en mouvement alors considéré plus du côté du spectaculaire, disons de la télévision et du cinématographe, que proche de «l'art». Mais un médium en phase avec ce qui sera la décennie de la communication, de l'information, du médiatique.

Les années mille neuf cent quatre-vingt voient l'explosion du marché de l'industrie vidéo en France. Dès 1983, le parc français de magnétoscopes dépasse le million d'unités. De tout cela, l'art vidéo profite et prolifère. Une propagation, certes, relative : le devant de la scène artistique se préoccupe davantage du retour en force de la peinture (*la Figuration Libre*).

Introduite dans les expositions, la vidéo n'en cherche pas moins une légitimité. Tant qu'à la faire entrer dans le giron artistique autant l'inclure théoriquement ! La vision qui prévaut en ce début des années 80 pour son intégration est typiquement moderniste. On cherche à articuler la spécificité formelle du médium sous l'Égide des «pionniers» qui en tracèrent la voie en travaillant la vidéo au corps. Et qu'ont-ils trouvé? Le temps ! Et pas seulement les artistes, les critiques aussi, les théoriciens. En France deux livres paraissent en 1981 : *Vidéo, la mémoire au poing* et *vidéo Art Explorations*. Ces deux ouvrages ont le mérite de traiter exclusivement de la vidéo. Les auteurs, Anne-Marie Duguet et Dominique Belloir, rendent compte d'une spécificité temporelle pour justifier la singularité du médium. Anne-Marie Duguet écrit : «*les éléments fondamentalement originaux de ces [vidéo-] sculptures sont en effet le mouvement et le son (plus rarement exploité) qu'elles intègrent, c'est-à-dire la durée. Même s'il s'agit du seul mouvement des Électrons constituant une image apparemment fixe*[1]». Tandis que Dominique Belloir note : «*en effet, à travers tous les exemples que nous avons mentionnés, le paramètre temporel de la vidéo s'est détaché avec le plus de précision. [...]La créativité se trouve essentiellement basée sur la durée*[2]».

Contemporaines de ces tribulations intégratives, les bandes vidéo de Thierry effectuées entre 1979 et 1980 abordent des notions temporelles. De ces oeuvres, le vidéogramme *Still* pourrait à lui seul stigmatiser tout un pan de la recherche de la vidéo artistique. La perception temporelle est son enjeu, conçu comme une matérialisation du temps. *Still* a été produit par l'Institut National de l' Audiovisuel. Il est issu d'une image réalisée en noir et blanc qui a subi un long travail sur la lumière, sur l'éclairage, sur les ouvertures et les fermetures du diaphragme. La colorisation a été ajoutée avec le «truqueur universel» de l'I.N.A.

Still, bande muette, a une durée de 24 minutes : Sur un écran bleu ciel, un triangle apparaît dans une teinte plus claire. Au centre se forment quelques taches bleues. Dans la partie inférieure droite émerge un petit rectangle plein de grésillements blancs qui tourne au noir avant de regagner sa clarté et de s'évanouir. Écran bleu. Les taches du centre réapparaissent pour peu à peu dessiner une rampe d'escalier, puis une porte. Évanouissement. Le triangle du début. A nouveau le triangle empli de bruit visuel blanc.

Il passe au noir et se dissout dans le bleu de l'écran. Les taches du centre vont jusqu'à partager le moniteur en deux. Retour de la porte et de la rampe. La porte s'entrouvre lentement, laissant voir du noir. Quelques formes bleues et claires établissent une porte à la manière d'un puzzle, chaque pièce l'une après l'autre.

La porte est ouverte et dans l'ouverture sombre se dévoile le grésillement blanc du rectangle.

[...]

L'image se définit peu à peu, puis se détruit. Le seuil de la porte forme un aplat noir et se met en mouvement comme une ombre.

La porte grésille : blanc-noir, blanc-bleu.

L'image entière devient neigeuse.

Le corps d'un homme vient couper l'espace.

Still en anglais signifie : calme, immobile, tranquille. Ce peut être aussi une photographie extraite d'un film. L'oeuvre semble être l'histoire d'un récit qui soudain se fige et ne raconte plus que le passage de la lumière et de la couleur. Le récit de *Still* n'est plus que «*la constitution lente, intermittente d'une représentation*», comme l'écrit Kuntzel. Quelle est cette représentation ? L'image d'un palier, d'un cadre de porte qui sans cesse se transforme. La porte? Symbole de l'attente, du mystère. Kuntzel, avant d'oeuvrer au sein de l'art, eut une approche théorique de l'image. De cette période, il reste quelques publications dont les deux textes nommés *le travail du film* où il rejoue le travail du rêve freudien. Dans le premier de ces textes, Kuntzel analysa le film *M* de Fritz Lang. En abordant la notion du temps, dans les deux espaces intérieurs de la première séquence du film, il remarquait que la cuisine était liée au temps par l'horloge et la suite des actions tandis que l'escalier marquait l'absence d'Elsie. Il put écrire ainsi : «*à prendre la porte palière comme barre de l'antithèse, du paradigme, entre l'espoir de l'attente et le désespoir du vide (la caméra n'en franchit jamais le seuil)...*[3]».On retrouve cette attente et ce désespoir du vide dans l'oeuvre vidéo Still. Attente et désespoir car rien ne se passe hormis le passage du temps. La porte encore dans son *travail du film 2* (1975) sur l'oeuvre de Ernest B. Shoedsack et Irving Pichel *The Most Dangerous Game* où Kuntzel montre toute l'importance de ces apparitions. Dans ce film, elle signale des moments forts à l'instar de *The Secret Beyond the Door* (1948), autre film de Lang. *Still* s'est arrêté sur un moment fort, mais que la bande ne restituera jamais, jamais elle ne délivrera le secret présumé qui se cache au-delà du seuil de cette porte.

Le regard s'accroche aux métamorphoses de l'écran pour tenter de saisir. Et peut-être saisit-il que le message que *Still* peut nous délivrer est le secret de sa propre constitution.

Derrière la porte se trouve une incrustation : un rectangle grésillant, neigeux. Un parasitage qui d'ordinaire est chassé. Mais la texture de ce rectangle, comme un poste de T.V., envahit peu à peu l'écran tout entier. Ce brouillage de la perception révèle justement que ce *bruit visuel*, cette neige, sont la condition de son apparition : une vibration électronique en perpétuel mouvement. La neige de l'écran, c'est le balayage par des points lumineux, c'est le grain de l'image. La porte n'ouvre que sur un petit écran rectangulaire qui lui, n'ouvre que sur sa propre trame qui envahit le moniteur. Une mise en abîme qui ne mesure que le passage infini du temps. Un temps qui construit et efface toute représentation mais dont on ne peut se passer.

Avec *Still*, le paramètre temporel devient le générateur absolu de l'image électronique. L'image réduite à ce qu'elle est : un système de grains, d'ondes et d'électrons, ne peut se construire et s'édifier qu'au travers du temps qui assure sa cohérence. Florence de Mèredieu décrit *Still* ainsi : «*des points lumineux naissent de la trame même de l'écran pour revenir s'y fondre. Neige de l'image et neige de la trame se confondent. La matière lumineuse se forme et se déforme, se déchire et se recompose. L'irisation bleutée de la lumière, les taches, points, ombres qui apparaissent et disparaissent, tout cela fait de l'image une sorte de matière biodégradable. Car la lumière modifie profondément les matériaux qu'elle caresse, enveloppe, traverse. L'espace même se trouve comme dilué ou amplifié à l'extrême sous son action, au point de faire reculer parfois toute limite*[4]».

L'intérêt du texte de Florence de Mèredieu est de faire apparaître la représentation de *Still* comme matière d'une image biodégradable. Il me plaît de rapprocher cette idée avec la pensée d'Edgar Morin sur la «biodégradabilité de la vérité». Selon Morin : «*toute vérité existe dans des conditions et limites d'existence données. Elle peut être absolument vraie dans ces conditions et limites, mais meurt hors de ces conditions et limites. Les vérités non biodégradables sont illusoires et mensongères dans leur prétention à transcender les conditions mortelles d'existence*[5]».

Kuntzel montre la vérité d'une représentation électronique dont l'existence est désormais subordonnée à sa disparition. Il dévoile les conditions où prend sens la représentation : le flux permanent des électrons qui constitue sa trame, et ses limites : son évanescence temporelle. La seule pétrification possible pour une image électronique devient la représentation mnésique, elle même soumise aux aléas du temps. L' image vidéo est proche de la vérité d'Edgar Morin, elle n'est plus «*une évidence issue du réel (...) mais est le fruit d'une construction complexe de l'esprit à partir d'une relation dialoguante avec le réel, mettant en oeuvre perception, mémoire, logique, réflexion critique*[6]».

Cet envahissement progressif de l'image par sa trame même, qui la «dévore» et par là fait ressortir son artifice, son point de naissance et d'émergence dans la fluidité électronique, se retrouve dans certaines bandes, en France, contemporaines de ce vidéogramme. Dans l'oeuvre *Dernier tableau : soleil de Van Gogh* (1979) de Patrick Prado, un soleil artificiel, synthétise, ronge lentement une scène de repas de famille (*Les mangeurs de pomme de terre*) jusqu'à envahir peu à peu la totalité de l'écran du moniteur, jusqu'au coup de feu final qui évoque le suicide du peintre. La mort coïncide avec la disparition de la représentation qui n'est autre finalement que la révélation de l'écran.

Dans *Zibeline* d'Hervé Nisic, les copies successives qu'il effectue d'une même séquence provoque des «pertes de génération». Le signal vidéo se voit peu à peu attaqué par des parasites. L'image d'une usine désaffectée aux fenêtres éclatées, remplacées par une texture indéfinissable renvoie à la dégénérescence de l'image électronique[7]. Le temps (la succession de copies) joue ici en défaveur de la représentation qui finit par disparaître en dévoilant les conditions de son émergence, l'affolement des électrons. Son oeuvre *Métro* (1979) est selon Nisic un «*documentaire par illusion. Il renvoie au bleu du métro de Paris, à l'agitation des foules souterraines, à la rêverie qui nous protège des agressions visuelles et sonores de la ville*[8]», c'est aussi une mise au point progressive sur les parasites d'un moniteur.

Ces bandes, comme *Still*, ont la qualité de révéler le processus d'apparition de la représentation électronique qui constitue à la fois sa naissance et son dépérissement. Le passage et le temps deviennent la fiction de ces bandes. Cette logique nous permet de supputer la matière vidéo comme ne pouvant se passer d'une fiction, au sens de création de l'imagination, dut-elle se loger dans une forme très minimaliste : le temps. D'ailleurs, ce mouvement indomptable de l'image soumis au papillonnement de l'électron ne contient-il déjà en lui-même son propre cinéma ? Ce balayage incessant, cette inconstance de l'écran, ce besoin d'apparaître pour aussitôt se résorber sonne comme un indicateur : la vidéo demeure une broyeuse célibataire qui accepte, absorbe et demande l'altérité. En quête d'un concubinage évanescent, concupiscence électronique, la vidéo «fictionnise» à souhait. Toute spécificité lui est spécieuse. Oui, la vidéo reste la grande broyeuse de la modernité : elle ingurgite tout et le régénère dans la fluidité de son grain. Mais loin des métaphores nourricières et océanes, limites ! La vidéo fait corps de tout, de rien. ■

© Dominique Garrigues, *Turbulences* VIDEO #18, Janvier 1998

[1] DUGUET, Anne-Marie, *Vidéo*, la mémoire au poing, Hachette, Paris, 1981, p.217.

[2] BELLOIR, Dominique, *Vidéo Art Explorations*, Cahiers du cinéma, hors série n°10, Ed. de l'Étoile, Paris, 1981, p.81.

[3] KUNTZEL, Thierry, «Le travail du film», in *Communications*, n°19, 1972, p.35.

[4] MEREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas, Paris, 1994, p.39

[5] Extrait de *Pour sortir du XXème siècle*, in MORIN, E., La complexité humaine, Flammarion, Paris, 1994, p.255.

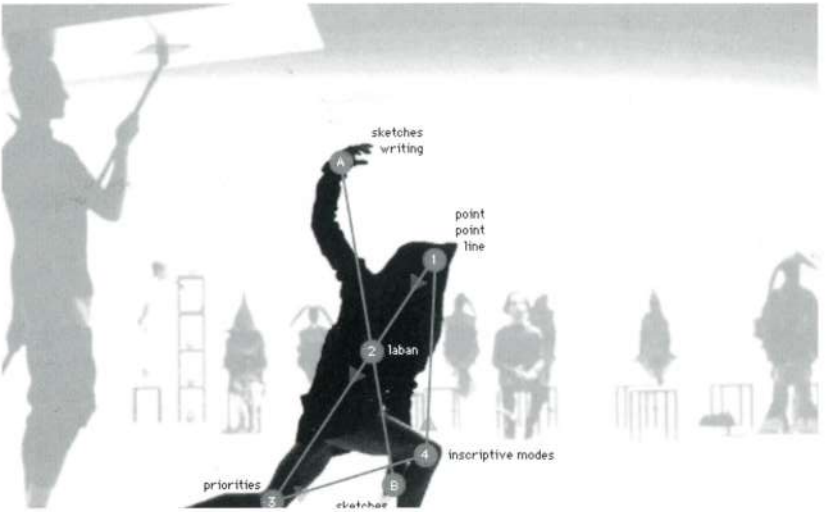
[6] MORIN, E., ibidem.

[7] Oeuvre citée par Belloir, D., *Vidéo Art Explorations*, op. cit., p.80.

[8] Nisic Hervé, cite in cat. *French vidéo Art*, center for Media Art et Vidéothèque de Paris, 1981.

CRWDSPCR

GENEVIÈVE CHARRAS



CRWDSPCR (crowdspacer)....

Ce film montre Merce Cunningham utilisant le programme chorégraphique «Life Forms», les répétitions avec la troupe de danse, les entretiens avec le compositeur et le costumier qui ont collaboré avec Cunningham, ainsi qu'un regard dans les coulisses du travail quotidien de la compagnie et de son maître. Ce dernier utilise l'ordinateur pour ses chorégraphies depuis 1990.

CRWDSPCR explore ce procédé et la collaboration des chorégraphes, des danseurs, du compositeur et du costumier. Merce Cunningham a affirmé que Life Forms fonctionne seulement comme un outil pour l'artiste. Les possibilités continuent certes de changer et de s'agrandir, mais les résultats dépendent toujours de la curiosité et des ressources du créateur.

La musique composée par John King est produite par la transformation des sons d'une guitare Dobro. John King se souvient que Cunningham lui a juste donné trois informations sur la danse : sa durée, son titre, et qu'il y aurait des groupes de danseurs sur scène. Ce qui suggéra à King une image de vie urbaine.

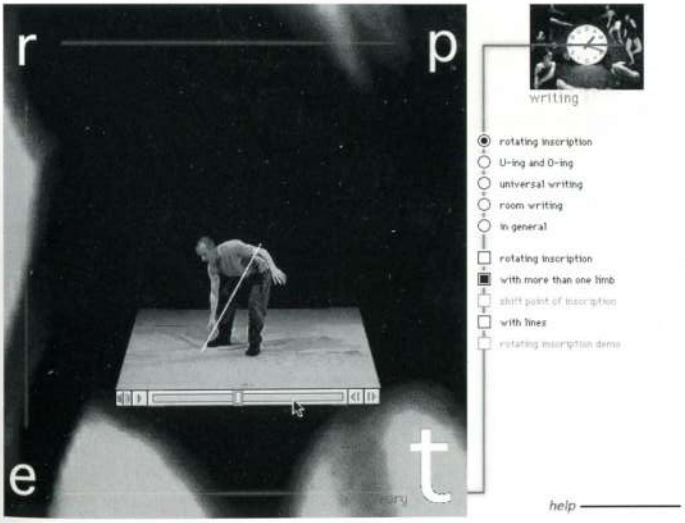
Les costumes colorés de Mark Lancaster divisent les corps des danseurs en section verticales et horizontales. Cette idée sortait à l'origine de l'ordinateur de Cunningham qui lui en fit part ! CRWDSPCR montre l'espace lui-même, défini par l'activité humaine.

La vidéo ouvre les yeux sur des détails, à la manière dont le faisait avant elle la photographie. Elle permet de découvrir quelque chose ou quelqu'un que l'on n'avait jamais remarqué auparavant : comme l'appareil l'a vu, on ne peut que constater honnêtement sa présence.

«Je retrouve le même phénomène avec Life Form, le logiciel de chorégraphie ; il me permet de découvrir des mouvements que je mets immédiatement en pratique dans le studio» avoue Cunningham. Ce logiciel, malin, puissant, sait contrôler chacune des vertèbres, tracer une interpolation linéaire entre chaque étape du mouvement, intégrer le temps qui permet aussi de travailler sur la notion de poids. Mis au point par Tom Calvert, sa fonction première serait plutôt la notation. Le chorégraphe américain l'utilise pour produire aléatoirement des séquences combinatoires, parmi lesquelles il sélectionne des séries qu'il teste ensuite dans son studio avec les danseurs.

N+N Corsino, les fameux chorégraphes du virtuel, ont eux aussi, utilisé ce logiciel pour leur œuvre «Totempol», pas à des fins démonstratives, mais comme nouveau partenaire qui entre dans leur scénario! Ici «Life Form», outil de travail du chorégraphe, sert aussi à la création. Ils procèdent à un glissement progressif de l'espace de représentation habituel, la scène, vers des territoires multimédia.

CRWDSPCR est un film de Elliot Kaplan, 55 mn, 1996, produit par la Cunningham Dance Foundation.



Autre utilisateur des nouvelles technologies dans son processus de travail pédagogique et artistique : William Forsythe : il a crée avec le laboratoire de conception multimédia du ZKM de Karlsruhe, un cédérom sur sa méthode de travail d'enseignement de son «style « et de son énergie de mouvement.
Il a travaillé avec Volker Kuchelmeister, membre du laboratoire et concepteur du projet : le cédérom se définit comme un outil pour transmettre la danse de Forsythe, son école où son apport à la danse contemporaine sera transmis. Il a lui-même redéfini le rapport au corps, à l'espace, au temps et au mouvement dans sa démarche de chorégraphe ; la logique voulait aussi qu'il aborde les espaces virtuels pour transmettre le langage de sa lignée !

La Danse y gagne encore un autre territoire d'intervention : une école de danse numérique est née sous la forme d'une installation informatique interactive ! ■

© Geneviève Charras, *Turbulences* VIDEO #18, Janvier 1998

LA CAPTURE DU CAMELEON

GENEVIÈVE CHARRAS

Joseph Nadj nous fait son cirque le soir de Noël sur l'écran cathodique de la chaîne culturelle européenne et du coup fait rentrer la danse par la grande porte, pour le plus grand plaisir du téléspectateur!

Avec la version filmée de son grand succès, «Le cri du Caméléon», invité par le TNS la saison dernière, le chorégraphe hongrois, Joseph Nadj boucle en apothéose l'aventure entamée en 1995 avec les élèves du Centre National des arts du cirque de Châlons sur Marne.

Sous sa direction artistique dix jeunes étudiants se font «acrobates-danseurs», inventant un mélange détonnant entre l'art du chapiteau et celui de la danse.

Devenu un succès international, «Le cri du caméléon» devait survivre à l'éphémère.

Le réalisateur Laurent Chevallier, rompu à la virtuosité acrobatique des prises de vues en montagne assume pour ARTE cette captation originale sous l'œil vigilant de Nadj lui même.

Les deux complices transposent l'argument du spectacle et l'adaptent pour l'espace d'une usine où un veilleur de nuit réalise ses rêves par la magie

du cirque et de la danse. Ce nouveau personnage relie les différents espaces investis par le scénario et offre au film une plus grande fluidité. L œil de la caméra demande un autre rythme de jeu, un autre découpage ; il faut transposer l'écriture pour garder la fraîcheur et les couleurs du spectacle original, sans que le cinéma ne déforme trop les intentions. Un défi périlleux avec le lieu magnétique et chargé d'une histoire encore présente dans l'atmosphère.

Nadj y interprète le rôle du veilleur de nuit : ce dernier rêve de cirque, veut devenir metteur en scène; son souhait devient réalité lors d'une séquence magistrale : comme une marionnette, il rejoint le centre de la scène, encadré par ses acrobates. Bondissant sur une bascule il est rattrapé à bout de bras et porté dans un fauteuil, pendant qu'un danseur allume une cigarette ...

Miracle de fluidité aérienne, ce final est un vrai numéro de cirque et de virtuosité audiovisuelle !

Transposer l'écriture chorégraphique à l'écran devient un exercice aussi périlleux qu'un saut dans le vide! Rompus aux arts du cirque, tous s'y sont lancés sans filet mais avec toute la maîtrise conjuguée de deux arts du mouvement!

«Le cri du caméléon», sur ARTE, le 24 Décembre à 20h30.

Autre instant de prouesse à vivre «life» avec Joseph Nadj : la reprise de son «WOYZECK», spectacle créé à Avignon lors du dernier festival d'été 97. Avec son regard insistant sur le pantin originel qui gît en chacun de nous, ses esquisses d'humains, ses matériaux fragmentaires, et ses embryons d'anecdotes, il fallait bien qu'un jour ou l'autre Joseph Nadj rencontre les personnages manipulés de la pièce inachevée d'un très jeune homme inabouti. Sans suivre les péripéties de l'histoire devenue célèbre, il s'inspire des figures cruelles du romantique Büchner pour donner libre cours à son sens de l'absurde et du sarcasme.

Dans son univers moderne, les fausses pistes et les lourdes brumes réservées aux pauvres corps sont toujours les mêmes. Une pièce pour la danse? Oui car l'univers de ces personnages grotesques, ces espaces étriqués, ces objets pauvres sont depuis longtemps ceux du chorégraphe. A lui cette cage à rats qui fourmille de personnages bizarres et indifférents.

A lui, la beauté , la poésie et la férocité des laids et des méchants ! ■

«Woyzeck», chorégraphie de Nadj, à la Filature à Mulhouse, du 4 au 7 Février 98. tel: 03.89.36.28.28.

© Geneviève Charras, *Turbulences* VIDEO #18, Janvier 1998

*T*urbulences **VIDÉO**

revue trimestrielle

culture contemporaine - arts vidéo - nouvelles technologies

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

T**urbulences **VIDÉO, se veut **un outil de travail**, de recherche et de **découverte** pour les professionnels, les étudiants ou les amateurs.

- dossiers sur les artistes, vidéastes et expositions 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 sur abonnement

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

A B O N N E Z - V O U S ! (à recopier)

Abonnement pour 4 numéros, dont un numéro spécial en avril
Dates de parution : janvier / avril / juillet / octobre
BULLETIN D'ABONNEMENT à photocopier ou à recopier

Raison Sociale :
.....

Nom : .....Prénom : .....

Adresse : .....

.....

Je joins un chèque de ❑ 150 FF ❑ 180 FF (étranger) abonnement à 4 numéros

Je joins un chèque de : .....FF et désire recevoir le(s) numéro(s).....
(40 FF par numéro et 55 FF le numéro spécial **VIDÉO**FORMES)
❑ Je souhaite recevoir une facture

retourner avec votre versement à :
T**urbulences **VIDÉO - B.P. 71 - 63003 Clermont-Ferrand cedex 1
Tél: 04 73 90 67 58 / Fax : 04 73 92 44 18 / e-mail : videoformes @ nat. fr



19 – prochain numéro, mars 1998