



Turbulences

[VIDÉO / ART ACTUEL]

revue trimestrielle # 22 - Janvier 1999 / 40 FF

Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
premier trimestre 1999
Directeur de la publication : Vincent Speller
Directeur de la rédaction : Gabriel Soucheyre
Secrétariat / abonnement : Colette Promérat
Diffusion en librairie : Calmin Borel
Ont collaboré à ce numéro : Alain Bourges, Geneviève Charras, Stéphane Doré, Jean-Paul Fargier, Martine E. Jolly, Jean-Paul Labro, Anick Maréchal, Françoise-Claire Prodhon, Hervé Regnault, Nicolas Thély, Thomas Zoritchak.

Mise en page : Calmin Borel
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 31 12 73
fax : 04 73 37 24 02
email : videoformes@nat. fr
net : http://www.nat.fr/partners/videoformes

© les auteurs, **Turbulences [vidéo / art actuel] # 22** et **VIDÉO**FORMES
Tous droits réservés
La revue **Turbulences [vidéo / art actuel] # 22** 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.

Prochain numéro : mars 1999

Photos de couverture : Marcel Dinahet

SOMMAIRE

P3/ Edito

Chroniques en mouvement

P4/ *Mes promenades* (Alain Bourges)
P10/ *Prospect in progress* (Nicolas Thély)
P11/ *Palerme, nouvel épicentre de la vidéo* (Nicolas Thély)
P12/ *Un vidéaste sommeille en tout artiste* (Nicolas Thély)
P14/ *Des petits bouts de ciel bleu dans un ciel chargé* (Nicolas Thély)
P15/ *Ni performance, ni création vidéo* (Nicolas Thély)
P16/ *Montréal, festival de toutes les images* (Nicolas Thély)
p18/ *Quo vadis* (Jean-Paul Labro)
p22/ *Fariba Hajamadi* (Françoise-Claire Prodhon)
p24/ *Pierre Philosophale* (Jean-Paul Fargier)
p28/ *Peter Fischer* (Anick Maréchal)
p30/ *Les avatars de la projection dans l'oeuvre de Peter Fischer* (Martine E. Jolly)
p32/ *Strasbourg* (Françoise-Claire Prodhon)
p34/ *Quelques notes ...* (Thomas Zoritchak)

Sur le fond

P36/ *L'image mentale (4)* (Alain Bourges)
p40/ *Le tour de la question* (Nicolas Thély)

Portrait d'artiste : Marcel Dinahet

P42/ Entretien avec Gabriel Soucheyre
P46/ *Marcel Dinahet, avant l'oeuvre, à l'ouvrage* (Hervé Regnault)
P50/ *Il peut paraître paradoxal ...* (Stéphane Doré)
P52/ *Marcel Dinahet, paysages en suspens* (Françoise-Claire Prodhon)

Les oeuvres en scène

P54/ *Loïs Greenfield* (Geneviève Charras)
P54/ *La danse, une histoire à ma façon* (Geneviève Charras)
P56/ *Bruit blanc* (Geneviève Charras)

Cédérom

p58

Publications

p60

Echos

p66

XIVe VIDEO FORMES

Festival d'Arts Vidéo et Multimédia



Ecoutez (Voir)

Installations multimédia

10 / 27 mars 99

Sara Roberts / Roland Baladi / Sam / Robin Minard / Jean-Baptiste Barrière /...

Rencontres Internationales

16 / 21 mars 99

Prix de la Création Vidéo et Multimedia / Cinéma expérimental français / **Carnet de Voyage** : la Chine (programme présenté en première française par le CICV Pierre Schaeffer) / Jeune Vidéo Italienne par Sabrina Zannier / Les Vasulka par Rosanna Albertini et en présence de Steina Vasulka / etc. / **Nuit Blanche** : Performances et films au Musée des Beaux-Arts de Clermont-Ferrand / Tribune des Critiques / ...

(Programme sous réserve de modifications)

Tel (33) (0)4 73 311 273
Fax (33) (0)4 73 372 402
e-mail : videoformes@nat.fr
www. nat.fr/partners/videoformes

(communiqué)

Edito

Une chose qui nous aura fortement — et agréablement — surpris, c'est le succès de Peter Fischer, même si nous l'espérions. Nous nous en faisons l'écho dans ce numéro grâce à deux textes qui nous sont parvenus. L'un très spontané et l'autre plus analytique. En fait, il faut reconnaître qu'il est doublement gratifiant de voir ses choix confirmés, et qui plus est de recevoir des contributions de nos lecteurs.

Marcel Dinahet est de ces personnes qui gagnent à être connues et ce "portrait d'artiste" contribuera à dévoiler la personnalité d'un artiste "trop" discret.

Nos "envoyés spéciaux" ont beaucoup voyagé et fort loin parfois ; ils se font l'écho (le plus large) de ce qui se passe dans notre petit monde.

Saluons l'arrivée de Françoise-Claire Prodhon parmi nos rédacteurs. Elle apportera ce regard supplémentaire et sa connaissance du monde des galeries.

Enfin la rubrique Publications se développe sans trop de soucis et, comme promis, nous lançons celle du multimédia et des cédéroms.

N'allez pas croire que Turbulences [vidéo art actuel] # 22 est le numéro de l'autosatisfaction mais nous voulons bien reconnaître qu'il marque par sa structure, ses nouvelles signatures, la diversité et le nombre de sujets traités, une progression que nous avons voulue. Nous souhaitons bien évidement que notre publication, qui diffère par son fonds, le fasse également dans l'esprit qui la conduit. Certains d'entre vous réagissent aux changements opérés, et plutôt favorablement. Faites-le aussi, email, courrier, téléphone, vous serez les bienvenus.

En ce mois de janvier toute l'équipe de Turbulences [vidéo art actuel] vous adresse ses meilleurs voeux. *G.S.*

Mes promenades

Alain Bourges

Nantes, novembre

Reçu ces jours-ci une cassette de Jorge La Ferla. *Valdez Habañero*, second épisode de *Valdez autour du Monde*, un événement. La première vidéo de Jorge La Ferla, *El viaje de Valdez* n'avait quasiment pas été montrée en France, ou trop peu.

Au fil de ses textes publiés dans *El Amante* ou ailleurs, Jorge La Ferla a imposé un personnage énigmatique, Richard Key Valdez, dont la biographie coïncide en partie avec celle de son auteur et dont il relate l'ascension dans le monde des médias. De fait, R.K.Valdez est le premier héros vidéographique. Personnage borgésien à l'identité fuyante et au destin trouble, agent désabusé de l'Empire des Médias. Cette fois, Valdez rencontre Fidel. Ou - dans un style plus emphatique - la Télévision rencontre l'Histoire. La révolution accomplie et le socialisme mis en marche, l'heure est venue, selon Valdez, de la seconde révolution cubaine : celle de la télévision. C'est là le prétexte de ce pélerinage sentimental sur les lieux mêmes de l'épopée. Que reste-t-il de la figure christique du Che ? de l'éloquence de Fidel ? La mer est-elle plus bleue là qu'ailleurs ? Il fallait donc revenir là où l'on n'avait jamais été mais où l'on savait retrouver un peu de soi.



Le Voyage de Valdez, Jorge La Ferla

Le mythe romantique de la Révolution cubaine peut-il se dissoudre dans la télévision ? CNN vient d'ouvrir un bureau à La Havane. L'Empire a déjà gagné.

Rennes, novembre

J'ai mentionné dans cette revue les liens particuliers ayant uni le spiritisme et l'image photographique. Le FRAC Bretagne, connu pour son goût très sûr en matière de vidéo, réalise en ce début d'hiver une opération bien plus remarquable en ressuscitant une vidéaste que, pour ma part, je croyais disparue. Elsa Cayo, ce nom garde un charme inextinguible aux oreilles de ceux qui participèrent au festival de Montbéliard de la grande époque.

Qui vole un oeuf, vole un oeuf - on s'en souvient - est une astucieuse mise en scène réalisée à l'aide des caméras de surveillance d'un supermarché. Pas vraiment du niveau du *Géant* de Klier, qui date des mêmes années, mais tout à fait respectable. *Nez, gorge, oreille*, réalisé peu après, tient sur un texte assez drôle. Sujet : l'accent de la réalisatrice lorsqu'elle parle français. La mise en scène, sur le modèle conférence de presse de mouvement clandestin (canal "fashion victim"), est un peu difficile à tenir sur une longue durée, à défaut d'actrice.

Brutal flash-back avec *Que sais-je* (1985) en forme de documentaire pédagogique de l'Education Nationale à destination des classes

de lycée des années 60. Les deux acteurs font de leur mieux pour sauver un texte injouable. "On pense ici à une leçon délivrée par un amateur éclairé tentant de faire partager connaissance et passion à un interlocuteur distrait, voire récalcitrant", nous dit le papier du Frac. Ah, ces italiques.... ! Sous le pensum, les véritables amateurs auront vite repéré un thème récurrent à l'Histoire de l'Art : la leçon. Il n'est pas sûr que le *vulgus pecum*, lui, ait bien suivi la manoeuvre. Un rapide sondage à la sortie confirme mes doutes : la plupart des spectateurs ont pris la leçon pour une scène de drague homosexuelle !!!

Allégorie. Où sont passés les chameaux ? (1995), nous dit le texte de présentation, "emprunte le genre de la dispute au cours de laquelle de doctes spécialistes aux titres savoureusement anachroniques débattent de la représentation en peinture à partir du tableau de Poussin : *Eliezer et Rebecca*". Re-italiques, re-clin d'oeil à la coterie. La dispute à présent. Le film est aussi assommant que le précédent. On frôle le Greenaway. Les acteurs évoluent avec une belle conviction dans le carcan d'une mise en scène plus théâtrale que cinématographique. Par malchance, on a escamoté leurs voix au profit d'un commentaire off. Distanciation ? Problème de micro ?

Enfin *Obstacle au mouvement. Didier Vermeiren, sculptures et photographies* (1994-98) présente l'oeuvre du sculpteur en une suite de belles images noir et blanc, froidement photographiques. Au moins ne souffre-t-on ici que d'ennui.

Manosque, novembre

J'avais quitté Manosque une fin d'automne, j'y reviens un début d'hiver. Même rue, même hôtel, même bistrot, les gens ne me reconnaissent évidement pas, moi si. Quelques tours à l'abri de la vieille ville, un arrêt du côté des bouquinistes, une édition originale de Giono pas trop chère, on enterre une grand'mère à l'église Saint Sauveur, il fait trop froid pour musarder aux terrasses des cafés, j'expédie la *Vierge Noire* de René Frégni, petit polar publié par la Ville de Manosque. Du coup, j'ai encore ratée la vraie Vierge noire, celle de Notre Dame de Romigier.

Les onzièmes *Instants Vidéo* sont sous-titrés *Rencontres internationales de vidéo de création et poésie électronique*. La couleur est annoncée. Marc Mercier pousse la vidéo dans les bras de la poésie, union incestueuse à bien des égards que parraine la douzaine de poètes qui ont collaboré au journal du Festival, commentant à leur façon les vidéos sélectionnées.



Claude Held lit ses poèmes

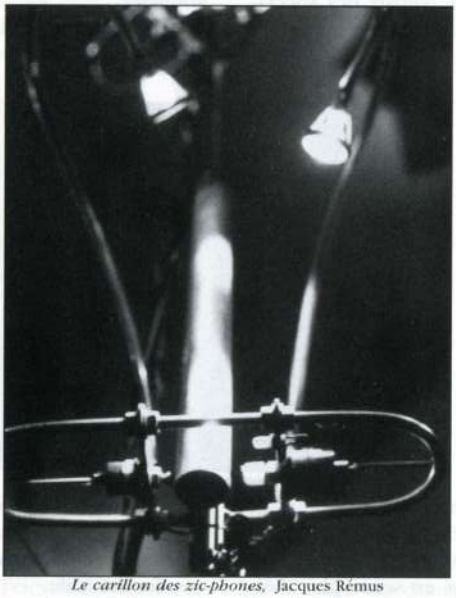
De belles revues de poésie sont en vente : *Incidences*, propulsée par Giney Ayme, *Travers*, *Propos de campagne*. Claude Held lit ses textes accompagné par Jacques Rémus à la caméra musicale.

Les vidéos, à présent. Les canadiens, pour commencer, parce qu'ils sont venus de loin et en masse. On connaissait Sylvie Laliberté. On la retrouve ici avec *Oh la la du narratif* et *Papillon cerise*, aussi drôle, légère, inventive qu'on l'avait aimée. Ses textes sont irrésistibles, ses chansons swinguent, sa frimousse joue malignement de la caméra. Du Prévert en jupons. A l'opposé, Chris Quanta, lui, décline son alphabet. *A comme...*, *O comme*, *S comme...*, sont de courtes séquences à l'esthétique froidement télévisuelle et à l'humour un peu absurde.

Dans *Rien ne t'aura mon coeur*, Charles Guilbert instille la comédie musicale dans le quotidien. Tous ses amis sont invités à se produire devant sa caméra, pour une chanson ou un sketch. Cela donne un patchwork en forme d'univers joyeusement décalé. *Continuons le combat* de Pierre Falardeau est un commentaire hilarant de matchs de catch repiqués à la télé, premier et second degré mixés avec verve. En regard de tout cela, l'humour de nos comiques troupiers nationaux — Sorin et consorts — pèse des tonnes. Français, encore un peu de légèreté...!

Autre grande révélation de ce festival : Nelson Henriks avec *Window*, *Emission*, *Comédie* et *Crush*. Dans cette dernière vidéo, on découvre un corps, par effleurements, vision tactile et fugitive d'une extrême rigueur, accentuée par un impeccable noir et blanc. L'intensité de ces attouchements visuels fascine, grise, saôule, le montage forge la caresse, la main est une arme, on se prend à désirer plus de violence encore... Seconde révélation, le *Stabat mater Dolorosa* de Veit-Lup. Un train - encore un -, mais un train différent, un train abstrait, fait de pures sensations. Le défilement des arbres est un motif géométrique emporté par la vitesse, une gravure dansante. Lignes, taches, rythmes, on retrouve ce bonheur de l'éblouissement visuel que le cinéma expérimental a longtemps exploré et que la vidéo découvre à son tour.

Les jeunes marocains qui se lancent dans la vidéo le font avec une générosité inversement proportionnelle à leurs moyens, c'est à dire immense. Mounir Fatmi était venu en avant-garde, voici le gros des troupes. Hassan Manyani, parle très directement de son angoisse de la mort. La musique est une composition d'Albert Schweitzer, *Lambaréna*, mélange de J.S.Bach et de musique traditionnelle africaine découverte par Hassan Manyani et qui ferait d'Albert Schweitzer le père de la "World Music", ce dont je me doutais depuis un certain temps. Nourredine Tilsaghani, lui, filme des combats de boxe improvisés entre enfants, sur un marché, Hicham Lamghari dénonce la guerre, Kenza Benjelloun et Ahmed Rachid font et défont les visages, associant dessins et images vidéo. Chacun se lance dans sa direction avec un appétit immense. Tout est à faire, tout est à découvrir et c'est sans doute là le plus beau moment de leur aventure.

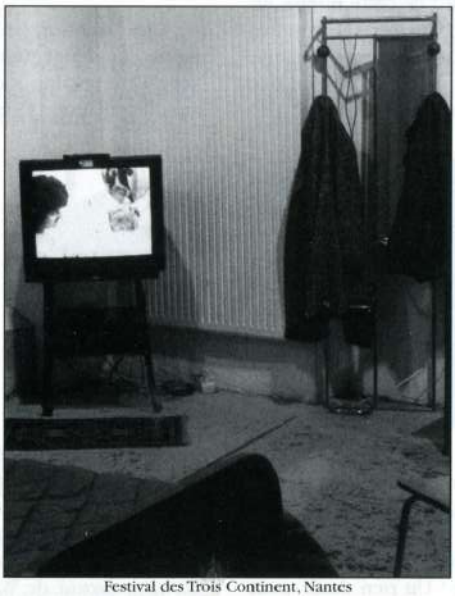


Le carillon des zic-phones, Jacques Rémus

Le Journal de voyage à Chiloe de Gaumnitz est un documentaire sur légendes de cette île du sud du Chili, mieux connue depuis le succès de Coloane. On n'inventera jamais de plus grand plaisir que celui d'écouter quelqu'un raconter une histoire. Ce journal est donc formidable parce que ces gens racontent formidablement des histoires incroyables. Il était donc inutile d'y ajouter des dessins à la palette graphique. Personne n'en n'avait besoin.

Tathata, de Patrick de Geetere est une histoire d'amour à Venise. Beau sujet que Venise et l'Amour. Le décor de la ville et de sa lagune,

avec ses gondoles aux formes élancées et ses bateliers aux voix mélodieuses, ses murs défraîchis et son architecture voluptueuse, avec le souvenir de Casanova et d'Othello, avec les petites gargottes où l'on déguste les scampi fritti et le labyrinthe du ghetto juif où l'on se perd amoureusement... tout porte aux plus purs élans romantiques. La sincérité Patrick de Geetere fait le reste. Il faut en effet manifester un réel courage pour mettre ses sentiments à nu avec tant d'impudeur. On peut cependant regretter l'adjonction des commentaires désapprobateurs de Gianni Toti en "off". L'oeuvre et sa critique livrées simultanément ... la ficelle est un peu grosse. Enfin, ultime et minuscule réserve : les rayures ajoutées aux images pour imiter le cinéma. Le problème est qu'on repère très vite les images réellement tournées en film qui sont les seules à ne pas être rayées comme du vieux film ! Quand cessera-t-on de faire de la vidéo par défaut ?



Festival des Trois Continent, Nantes

Nantes, novembre

Le *Festival des Trois Continents* est une manifestation consacrée aux cinémas africains, asiatiques et latino-américains. C'est, d'après Jean-Michel Frodon, du *Monde*, la seconde manifestation cinématographique française après Cannes. Cette année était celle du vingtième anniversaire.

20 ans. Le premier festival a donc eu lieu une dizaine d'années après 68, patronné par Serge Daney et Jean Narboni. 20 ans, le temps d'une nouvelle génération.
La sélection, à quelques ratages près, est de grande qualité, comme toujours. A coté des films en compétition et des sélections officielles, on retrouve les immenses Youssef Chahine, Satyajit Ray, Kaneto Shindo, Mikio Naruse, Akira Kurosawa, Arturo Ripstein, Shoshei Imamura, Nelson Pereira Dos Santos, etc... pour ne citer que les plus connus.

Parmi les belles découvertes — et sans exclusive — : *Kasaba*, du turc Nuri Bilge Ceylan, *Image latente*, du chilien Pablo Perelman, ou *Cardiogramma* du kazakh Darejan Omirbaev dont je citerai ici cette belle déclaration : "Je crois que le futur cinéma sera proche du bouddhisme zen, le public ira au cinéma pour méditer devant les images et les sons. De nos jours l'influence des médias sur chacun de nous s'accroît de plus en plus, d'où l'importance d'une image véridique et sincère qui puisse tenir tête à une telle manipulation médiatique. C'est pour cela que je crois à la disparition de l'art du cinéma, non seulement du côté esthétique, mais aussi du point de vue de la sécurité de la société".

Ceci étant, à mesure que l'on découvre tant de grandes oeuvres et que l'on s'installe dans cet univers cinématographique éphémère, une gêne se cristallise, plus ou moins consciente. Tout fonctionne un peu trop bien. Les films sont épatants, les salles sont bien chauffées, les fauteuils sont souples, l'organisation organise à sa manière un peu rogue mais très organisée. Tout irait donc dans le meilleur des 7èmes arts si de film en film ne se mettait en place une

idée un peu rance du cinéma. Le confort est parfois la forme discrète du conformisme. Quelque chose cloche. Mais surtout que font donc ces vendeuses de glaces Miko en jupettes de plastique jaune ?

La réponse figure dans le catalogue, je cite : "Nous ne répéterons jamais assez l'influence négative de la télévision arasant directement ou indirectement les velléités artistiques — qui par définition dérangent — et encourageant des formes esthétiques à la mode et vite démodées". Le style un peu lourd de cette phrase ne doit pas dissuader de la comparer à une autre, des mêmes auteurs : "Le festival revit chaque année grâce au public, et grâce au soutien des médias tels qu'ARTE, Canal+, chaîne Voyage, FIP, (etc.)".

Poursuivons : "Pour le reste, en 1998, à l'aube de la troisième décennie du festival, pouvons-nous entièrement considérer le cinéma d'auteur et les auteurs comme solidement affirmés ? Certainement pas, ils sont plus que jamais menacés. (...) Parmi les 300 nouveaux films visionnés cette année, combien peuvent se prévaloir du titre de film d'auteur ? Nous n'en avons pas trouvé douze".



Reconstruyen el crimen de la modelo Fabian Hofman

Pour le cinéma d'auteur, donc, et contre la télévision. Belle ambition ! Un rien datée, peut être... Un rien blouse grise... Il n'y a plus qu'ici, dans ce vieux pays crispé sur ses gloires passées, qu'on ose encore opposer cinéma et télévision comme si, depuis le début, ce n'était pas la même chose.

Le cinéma dont ils parlent, ce cinéma fantasmé, ce monument historique menacé par la gangrène télévisuelle, n'a jamais existé. Le cinéma a toujours été travaillé par la télévision, avant sa naissance même. Les deux partagent de toute évidence le même destin. Jean-Paul Fargier l'a suffisament expliqué.

Et bien évidement, pour cette génération, le cinéma, c'est le Cinéma d'Auteur. Néo-réalisme, Nouvelle Vague, relisez Bazin, tout y est... De là à en faire un modèle pour la planète... La blouse grise se coiffe à présent d'un joli casque néo-colonial...

Les hôtesses Miko aux jolies jambes surmontées de corolles de plastique jaune qui distribuaient gratuitement leurs esquimaux à qui les voulait seraient-elles l'ultime incarnation du Tiers-Mondisme ?

Une section photographique existait depuis quelques temps, dirigée par Claude Nory. Une section vidéo est née cette année sous l'apellation "Offshore" et la direction de Patrice Allain. Trois programmations : une asiatique présentée par Stephen Sarrazin, une Latino-américaine par moi-même et deux artistes japonais par Vidéoz'art, l'association organisatrice.

Au FRAC, la salle est comble. Au programme : *Game of death* et *Some questions for 28 kisses* de Kip Fulbeck, *Rev* et *Identical Time* de Seoungho Cho, *Fingers and Kisses*, *Coming Home* et *Sex Fish* de Shu Lea Cheang, *The ideal Na(rr)ation*, *Flow*, *June* et *Video Letters* de Yau Ching, *Claustromania* de Wada Junko et *Déjà-vu* de Stephan Decosteere. Le tout présenté avec la rigueur et la précision habituelles de Stephen Sarrazin.

A l'autre bout de la ville, l'Atelier Alain Lebras accueille la production latino-américaine, sans chauffage mais avec décoration. Au programme : *El viaje de Valdez* et *Valdez Habañero* de Jorge la Ferla, *Un Dia Bravo* d'Ivan Marino, *Essa coisa nervosa* d'Eder Santos, *St Ex* et *Ante Gardel* de Diego Lascano, *Imagen alteradas* de Sarah Fried, *La region del Tormento* de Marcelo Mercado, *Qosqo* de

Carlos Trilnik. Plus tango que samba, en quelque sorte.

En les découvrant, on constate à quel point, malgré leurs grandes qualités, ces oeuvres circulent peu ou plus. Les aller-retour qui ont pu se faire entre l'Amérique Latine et la France à l'époque où officiait Pascal-Emmanuel Gallet, ou entre la France et le Japon à l'époque du festival JVC, sont à nouveau suspendus. C'est un des symptômes de la disette à laquelle, depuis quelques temps, on accule une partie des institutions supportant la vidéo.

S'il existe une chance pour le Festival des Trois Continents de poursuivre son formidable travail, elle a été visiblement offerte là, en ses marges.

Paris, Nantes, novembre

La photographie explose. Jamais elle ne s'est mieux vendue, jamais elle n'a été autant valorisée. Le Mois de la Photo le confirme. A Nantes, exposition de Marie-Jo Lafontaine, mieux connue autrefois pour ses installations et son goût immodéré des confrontations viriles (torero contre taureau, boxeur contre boxeur, kendoka contre kendoka, machine-outil contre acier,...). Ici, il s'agit de photographies mais pas de photographies comme en font les photographes, mais de photographies "plasticiennes". C'est à dire de grands formats tirés sur Cibachrome, contrecollés, encadrés et aux sujets d'une parfaite banalité. Comme l'explique sans rire la galeriste Anne de Villepoix : "C'est vrai que certaines oeuvres sont à un fil de la banalité. Mais c'est ce fil qui compte" (in *Télérama*). Les petits tirages noir et blanc étant, eux, rejeté au purgatoire de la "photographie documentaire". Marie-Jo Lafontaine présente des portraits inexpressifs d'immigrés, en gros plan et grand format, tirage Cibachrome encadré. C'est donc de la photographie "plasticienne".


Patrice Alain

Stephen Sarrazin

Cabourg

Le Cinéma du Casino de Cabourg est devenu le Cybercinéma (du Casino de Cabourg). Les films sont désormais transmis par satellite jusqu'à un vidéo-projecteur haute définition ou supposé tel. Demain les images seront numériques et de haute définition. Cette modernisation a été financée par un fonds européen d'aide au développement culturel en milieu rural ! Ce sont les croupiers du casino, qui, le soir en rentrant les troupeaux, en ont bien rigolé !

Les marchands de pellicule et les laboratoires, eux, hurlent à la mort. Nul ne regrettera ces étrangleurs. De leur côté, les exploitants prédisent l'avenir forcément radieux du tout numérique. Dieu nous garde de la bêtise des hommes !

© Alain Bourges,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999

Prospect in progress

Nicolas Thély

Soirée Prospect
du mercredi 23 septembre 1998
au Centre National de la Photographie
Hôtel Salomon de Rothschild
11, rue Berryer / 75008 Paris

Deuxième saison des *Soirées Prospect* organisées et présentées par Stéphanie Moisdon-Trembley. L'occasion pour le public, venu en nombre, de découvrir *9.5.9.6.9.7.*, un travail en cours de Marina Faust, dont le titre signifie tout simplement 95-96-97. Une oeuvre ouverte composée de plusieurs séquences de une à trois minutes que l'on peut considérer pour elles-mêmes mais aussi comme un enchaînement de différentes expériences. Marina Faust est une jeune photographe autrichienne. Elle a découvert la vidéo par le biais du langage. Pour rendre compte du débit verbal d'une personne, elle achète un caméscope parce que ça lui semble plus adéquate qu'un appareil photo. Elle dirige l'objectif sur elle, sur ses lèvres, sa bouche et découvre par là même que la vidéo c'est d'abord du son avant d'être de l'image.

Ses séquences sont des performances vocales : elle déclame un texte, chante sur un standard, parle sous l'eau et s'il y a des images à l'écran, c'est pour jeter un trouble, d'où les ralentis abusifs et les précieux travellings sur des objets. *9.5.9.6.9.7.* sont autant de pièces de curiosités à l'image des loisirs d'une impératrice qui s'efforcerait de tromper l'ennui. Parfois touchant, souvent vain.

Marina Faust oeuvre délibérément dans la voie du *work in progress*, il s'agit maintenant de savoir si pour elle cela signifie "oeuvre en continue" ou bien "progrès dans le travail".

Pendant ce temps, les soirées de Stéphanie Moisdon-Trembley continueront leur prospective et ressembleront encore étrangement aux ateliers pratiques de nos chères colonies de vacances. Avec le côté mondain en plus.

© Nicolas Thély,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999

Palerme, nouvel épicentre de la vidéo

Nicolas Théry

L'immagine Leggera
Casella Postale 136
90133 Palerme - Italie
Tél : +39 091 6961740
E mail : 00253aaa@mbox.infcom.it
http://www.imprese.com/immagineleggera

Une ancienne fabrique de meuble transformée en chaîne de montage d'avion pendant la seconde guerre mondiale sert de décor à la troisième édition du festival L'*Immagine Leggera*. Bien sûr, tout a été rénové, parfois même à la va-vite mais les lieux sont investis et bien occupés. On installe des chaises, pose un écran, un traducteur à cristaux liquide et tout est prêt pour une séance de projection. Une vidéo à l'italienne en quelque sorte dans le souvenir des projections façon *Cinema Paradiso*.

"International vidéoart+film+media festival", la programmation du festival repose sur un intitulé des plus courants, consacre des rétrospectives à Gary Hill et Robert Wilson, expose des installations (dont *Tombe* de Robert Cahen), présente des cd-roms et bien sûr met en compétition une sélection d'oeuvres vidéo.

De toute évidence, L'*immagine Leggera* ne présente aucune innovation mais sa raison d'être réside dans sa situation géographique et culturelle : Palerme est au centre de la mer Méditerranée. Un carrefour au fort pouvoir d'attraction, d'où la présence de Fearlessmédi@terranée basée à Marseille, de réalisations croates, grecques, etc. En tout état de cause Palerme fait échos aux *Instants Vidéo* de Manosque et équilibre ainsi le paysage européen des festivals vidéo. Mais le festival va plus loin encore et radicalise sa position. En effet, l'autre atout de L'*Immagine Leggera* réside dans sa politique de choix artistique. A quoi sert un festival aujourd'hui ? C'est une question qui se pose de plus en plus en France. Hier en avance sur les galeries et les musées, aujourd'hui ils sont à la traîne. A Palerme, on a également conscience de cette situation. Et entre une politique d'auteurs ou de promotion de jeunes artistes, on a très vite tranché pour les premiers. La raison paraît simple : la vidéo est mature, on laisse de côté les bidouilleurs et ceux qui font leurs premiers pas dans le médium.

Dès lors, la sélection parait très monolithique et étrangement ce ne sont plus Sandra Kogut, Johan Grimonprez, Jill Godmillow, Francis Vogel qui sont mis en compétition mais le CICV, le Centre Pompidou, la M-K Kennedy. Parmi les superproductions vidéo, David Larcher aura raison du jury avec *Ich Tank*, une oeuvre impressionnante de maîtrise, même si elle est trop torturée pour être belle.

L'équipe de l'*Immagine Leggera* a une prétention : devenir un grand festival européen. Ambitieux et honnête, le festival de l'image légère se donne donc les moyens de réussir et s'annonce comme l'un des grands rendez-vous annuels où il sera bon pour tout réalisateur d'être reconnu.

© Nicolas Théry,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999

Un vidéaste sommeille en tout artiste

Nicolas Thély

Huyghe, Parreno et Gonzales-Foerster
Du 10 octobre au 10 janvier 1999
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
11, avenue du Président Wilson, 75116 Paris

A l'entrée de l'exposition de Pierre Huyghe, Philippe Parreno et Dominique Gonzales-Foerster au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, on peut lire sur une simple feuille A4, "cette exposition a le soutien de *Pionner, Sony* et *Sennheiser*". Le spectateur est averti, il va avoir affaire à de la technologie. D'accord, c'est de la vidéo. D'accord, Nam June Paik est soutenu par *Samsung*. Oui mais avec Paik, la devise est plutôt *Cachez-moi ce Samsung que je ne saurais voir*. Avec Huyghe, Parreno et Gonzales-Foerster, il en va autrement. L'exposition est entièrement conçue comme une méta-installation, pensée selon le modèle des complexes cinématographiques. On trouve des écrans plasmatiques, des micros perches, des enceintes monochromes, des téléviseurs *home-cinéma*, etc. On a l'impression de se promener dans le rayon audiovisuel de *Connexion*, jusqu'au classique mur d'image avec toutes les télévisions encastrées. Ici, certes, point de mur, mais un clip de Dave Stewart réalisé par Parreno projeté dans un simulacre de galerie.

Que font ces trois artistes sinon de célébrer le quotidien, de l'introduire momentanément dans un musée ? Bien sûr, il y a des pièces étonnantes comme la *Chambre* de Dominique Gonzales-Foerster, des découvertes comme une vidéo de Pierre Huyghe sur la voix de Blanche-Neige, mais si l'on est émerveillé, c'est par le coté confortable de l'exposition. Rien ne nous heurte, pas même les lumières de Gonzales-Foerster, faîtes pour s'amuser à créer des ombres comme dans les films expressionnistes allemands. L'ennui guette le spectateur et la séduction d'un tel environnement s'estompe rapidement.

Seule restera une oeuvre à part, *Ellipse* de Pierre Huyghe. A force de travailler au corps à corps le cinéma en réalisant des remakes, il a enfin trouvé une faille dans la matière filmique. A l'extrémité du cut, l'ellipse. Moment de rupture entre deux scènes, raccourci qui rend réelle le déroulement de l'action. Et voilà Pierre Huyghe spectateur post-cinématographique du cinéma. Il extrait une séquence de l'*Ami Américain* de Wenders, cherche une ellipse (la plus symbolique soit-elle), choisit une conversation téléphonique entre deux hommes de chaque coté de la Seine. Pour rejoindre l'autre, le premier doit traverser un pont. Le médium, c'est le pont, le média la vidéo. Et voilà, l'ellipse devenue une excroissance vidéo entre deux séquences filmiques, tournée avec Bruno Ganz qui se prête au jeu : vingt quatre ans après *l'Ami Américain*, il joint physiquement, d'un pas alerte, deux séquences du film de Wenders.

Pierre Huyghe laisse de côté les clins d'oeil au cinéma, les interviews guimauves de Blanche Neige, et explore concrètement le temps réel. Avec *Ellipse*, il touche avec pertinence au cinéma et fait enfin de la vidéo.

© Nicolas Thély,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999







Ellipse, Pierre Huyghe

Des petits bouts de ciel bleu dans un ciel chargé

Nicolas Thély

12emes *Rencontres Vidéo Art Plastique*
Du 18 au 21 novembre 1998
Centre d'art contemporain de Basse-Normandie
7, passage de la Poste, BP 59
14203 Hérouville Saint-Clair cedex
Tél : 02 31 95 50 87
email : <wharf@cybercable.tm.fr>

Grise-mine au festival d'Hérouville ? L'année dernière, on expliquait le peu d'ampleur de la manifestation pour cause de rigueur budgétaire. Pour la douzième édition, à l'évidence l'enthousiasme n'est pas encore de mise. Pourtant les énergies ne manquent pas. Sur une idée de la *Station Mir*, Joël Hubaut et les étudiants des Beaux-Arts de Caën ont créé un *Global Groove* en direct pour la fête de clôture, à travers une "installation télé-performative interactive et festive" .

La *Station Mir* encore, qui hier occupait un café en face du Centre d'Art d'Hérouville, investit aujourd'hui un pavillon aux alentours de Caen et le transforme en une véritable résidence d'artiste. La Station créé, produit et devient programmateur le temps du festival. A l'affiche les derniers Connanski, une série loufoque de films super 8 d'Alain Biet et les vidéos trashs de Sam. A côté de cela, le reste de la programmation du festival semblait bien tranquille, même si l'on a pris un malin plaisir à regarder le *Théâtre ORL* de Vincent Julliard, les *Siamoiseries* des frères Turpin et les facéties des anglais John Wood et Paul Harrisson.

Dislocations de Martijn Veldohen et l'*Orchestre Fantôme* de Peter Vogel, assurément les deux perles de ces Rencontres.

Deux installations interactives. L'une joue sur l'image, l'autre sur le son. *Dislocations* représente des panoramas de paysages urbains ou campagnards déserts. Le spectateur est invité à passer une main sur un détecteur de présence. Il enclenche une séquence où apparaît la vie quotidienne du paysage. Des voitures et des passants pour la ville, des animaux pour la campagne. Peter Vogel, quant à lui, invite le spectateur à devenir compositeur en agissant sur une série d'instruments métalliques, des timbales, des xylophones et des cordes de basse reliés un système de cellules photo-électriques.

Des acteurs engagés, des vidéos plaisantes, des installations remarquables. Une excellante programmation en quelque sorte. Pourtant, il faut le reconnaître, l'atmosphère si particulière aux anciennes manifestations n'était pas là. Qu'a-t-il donc manqué à Hérouville, cette année ?

© Nicolas Thély,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999

Ni performance, ni création vidéo

Nicolas Thély

Chez l'un, l'AUTRE
La galerie Anton Weller invite la galerie Attitudes
du 1er au 8 décembre
95, rue du Cherche-midi
75006 Paris

L'endroit est insolite. En plein Saint-Germain des Prés, un hôtel particulier laissé à l'abandon, propriété de Gérard Depardieu. L'idée, originale : la Galerie Anton Weller occupe les lieux (avec l'accord de l'acteur), et invite d'autres galeries pour des expositions temporaires. Parmi elles, *Attitudes*, une galerie de Genève fondée par Olivier Kaeser, l'un des commissaires dont le discours et les choix artistiques sont des plus pertinent en ce moment.

Dans cet espace de 700 m², on montre essentiellement de la vidéo. De la vidéo qui se projette, de la vidéo qui se diffuse comme les séquences de Simon Lamunière présentées à l'entrée de l'hôtel où il souhaite la bienvenue au spectateur par une série de "bonjour".



Théâtre ORL, Vincent Julliard

Les artistes exposés sont des artistes du corps. Judith Albert filme son corps en apesanteur au fond d'une piscine (*Livingroom*). Eric Lanz par un geste mécanique (enlever un gilet ou une chemise) en fait un objet de désir et de séduction (*Les Torses*). Vedova Mazzei, un groupe de deux jeunes artistes italiennes, imprime au visage une forme plastique mais pas forcément esthétique avec l'aide d'un ruban adhésif. Vincent Julliard se concentre sur la bouche ; la bouche comme lieu de représentation où il scénographie cinq petites pièces de situations effrayantes et comiques (*Théâtre O.R.L.*).

Cette exposition met à jour, une pratique commune chez les jeunes artistes qui utilisent aujourd'hui la vidéo. Pour se protéger du regard des autres, ils se retirent dans la sphère privée. Braquent sur eux une caméra (le plus souvent un caméscope), contrôlent leur image sur un moniteur, et commencent leur action sur la première matière qu'ils ont sous les yeux : leur corps.

Ni performance et ni création vidéo au sens propre du terme, ces actions auto-filmées n'ont de valeur et de sens que par ce qu'elles sont réalisées à l'écart et qu'ensuite elles sont montrées dans un lieu d'exposition. Ainsi, en retournant dans les ateliers, les artistes vidéos trouvent-ils plus facilement le chemin des galeries.

© Nicolas Thély,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999

LE FCMM, FESTIVAL DE CINEMA ET DE NOUVEAU MEDIA DE MONTREAL INAUGURAIT SA 27e EDITION DU 15 AU 25 OCTOBRE DERNIER. REGARDS CROISES.

Festival Nouveau Cinéma Nouveaux Medias
27e édition du 15 au 25 Octobre 1998, Montréal
3668, boulevard Saint-Laurent
Montréal, Québec, Canada H2X 2V2
Tél : 514 843 4725
E mail : montrealfest@fcmm.com
http://www.fcmm.com

Montréal, festival de toutes les images

Il est 19 heures, comme tous les soirs depuis le début du festival, Jean-Paul Labro se prépare. Il enfile sa combinaison de plongée, vérifie l'étanchéité de son caméscope, contrôle le circuit de câbles vidéo, se concentre quelques minutes et plonge dans un caisson métallique rempli au trois-quarts d'eau. La performance de l'*Homme-bulle* peut commencer. A travers les hublots du caisson, il filme (en apnée) le public qui entre dans la salle pour assister à une projection de cinéma. Sur le grand écran, les images sont retransmises en direct. A travers une image flottante, on voit ce que l'*Homme-bulle* voit, des détails du public (des visages, des jambes...). Puis black-out, les haut-parleurs diffusent le souffle de l'artiste de plus en plus épuisé, il vient de monter à la surface pour reprendre sa respiration.

Posé dans la salle, le caisson en forme d'obus comme la fusée de Mélies, se joue de la situation. La 27e édition du FCMM se tourne pour la deuxième année consécutive vers les nouveaux médias. Ou plutôt vers les autres médias (la vidéo, les cd-roms et la création *on line*), c'est-à-dire ceux qui utilisent l'image animée en marge de la création cinématographique. Une décision risquée et néanmoins appréciable, car il faut être convainquant et convaincu pour ouvrir un tel festival de cinéma à des disciplines jugées marginales à la grande image officielle.

Des salles sont réquisitionnées au Cinéma Parallèle, à la Cinémathèque, à l'ONF et dans le quartier latin. La programmation de long-métrages rassemblent des réalisations peu commerciales mais esthétiquement et politiquement dérangeantes (*Les Idiots* de Lars von Trier, *Pas vu pas pris* de Pierre Carles, etc.) Celle des moyens et court-métrages est plus inhabituelle : réalisations cinématographiques et vidéo sont mélangées ; fiction, expérimental et documentaire de même. De quoi déconcerter, un spectateur classique de festival. Toutefois, quand on frôle le bricolage, le grotesque ou la satire, les organisateurs prennent des gants et consacrent une vingt-quatrième et dernière programmation aux Connanski, Wood & Harrison, et Halflifers, un duo américain, véritable terroristes de la performance filmée.

L'occasion également de mesurer la portée de la vidéo française à travers le monde. Le FCMM consacre une rétrospective à Robert Cahen comme on peut en consacrer une à Gary Hill en Europe. Des premières expériences cinématographiques aux dernières explorations vidéo, on apprécie le cheminement d'un jeune truqueur d'image (*l'Invitation au voyage*) devenu maître du temps (*Juste Le Temps*). Mais si son univers semble accessible de plusieurs manières selon les thèmes abordés (le voyage, le travail de l'image, etc.), les programmateurs nous offrent une vision plutôt originale : Robert Cahen dans son rapport de complicité avec Michel Chion. Tous deux se sont rencontrés au *GRM*, dans les années 70, dans la classe de Pierre Schaeffer. Depuis, la création de l'un ne se passe plus sans l'intervention de l'autre.

Marmite infernale, le Media Lounge est la grande affaire du festival qui impressionne tous les visiteurs européens. Un lieu sans commune mesure, entièrement dévoué au multimédia (cd-rom, internet, présentation d'œuvres on line). L'espace et le matériel mis à disposition cachent bien sûr un imposant sponsor (*Soft Image*). Le risque quand existe un endroit comme celui-là, c'est que les artistes ne soient pas à la hauteur ou carrément absents. Une sorte de Fresnoy nord américain en quelque sorte. Seul David Shea auteur de la bande son de *Dial H.I.S.T.O.R.Y.* décevra l'assistance en rejouant de manière placide sa composition. Métamkine, un groupe de jeunes cinéastes basé à Grenoble, incendiera la salle. Steina Vasulka, quant à elle, jouera une nouvelle fois de son mythique *Violin Power*, devant un parterre de fervents inconditionnels ou de jeunes gens voulant à tout prix vivre un moment incontournable de l'histoire de l'art vidéo.

Et tandis que dans l'ambiance ouatée de la cinémathèque, on projette *Le Retour à la raison* devant une salle pleine à craquer et prête à rire sur n'importe quelle plaisanterie du "directeur du mauvais movie", au Media Lounge, Jean-Paul Labro enfile sa combinaison. Plus tard dans la soirée, il y aura d'autres performances, puis des jeunes VJ entameront jusqu'à l'aube une séance de scratching-vidéo.

© Nicolas Thély,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999



Métamkine © Thierry Passerat

Quo Vadis

Plutôt en avance sur ce que l'on peut faire de mieux en France, le FCMM tient son origine de la tradition des festivals de cinéma, comme ceux de Cannes, Venise et Berlin, même si, et c'est tant mieux, le directeur de toujours, Claude Chamberlan n'a jamais réussi à décrocher le podium de ces grandes compétitions (on me l'a dit).

Risquer la confusion des genres, c'est tenter la transversalité des regards (tous genres confondus). Ce qui fait l'intelligence de ce festival, c'est d'avoir su, il y a deux ans (à grands renforts d'idées nouvelles et de sponsors) dégager de ses lettres de noblesse un 7e art trop souvent voué aux galeries marchandes UGC et aux vidéo clubs pour téléphages frustrés. Dans une ambiance chaleureuse qui devait beaucoup à la bonne humeur québécoise et au grand professionnalisme des organisateurs (l'esprit de fête), le festival présentait trois programmations à un public venu nombreux : des longs métrages (a), des courts cinéma et vidéo (b) et des nouveaux médias (c). Cette programmation s'alternait dans quatre sites différents : les Cinéma Parallèle et ONF (a,b), la Cinémathèque de Montréal (a,b) et le Musée Juste pour rire (b,c). Au troisième étage du Musée rebaptisé pour l'occasion Media Lounge s'érigeait le temple de la high-tech. Pourvu d'une salle de projection et d'un espace multiplex convivial, équipé pour la diffusion vidéo et la musique amplifiée, la restauration et la consultation libre de Cd-roms et d'internet.

Ce fût le théâtre d'au moins une performance par jour, qui donnèrent lieux parfois à des formes de spectacles beaucoup plus liées à de l'animation audiovisuelle pour boîtes de nuit qu'à un propos sur l'image et le son. Le public anxieux et décontracté (ce n'est pas un paradoxe pour rien) était aussi divers que les marginalités programmées, telles que Michel Chion, Métamkine, Luky People Center, Steina Wasulka... On pouvait se rendre à l'évidence en consommant du *Dial H.I.S.T.O.R.Y.* (vidéogramme found-footage de Johan Grimonprez, projeté sur trois écrans géants, illustré par un concert de David Shea, l'auteur de la bande son) que le terrorisme à une Histoire fun et Esthétique groove : celle du krash d'avions et du trash TV. Les traces séchées de sang des victimes viennent bien sûr salir le parquet, tandis que nos chefs d'États, hilares, apparemment peu soucieux du drame planétaire nous donnent à voir des touchantes intermèdes humanistes (Clinton et Eltsine) : voilà la triste vérité du réel krash-trash ambiant !

Dommage cela ne dure que soixante-huit minutes, ce qui nous laisse quand même assez de temps, pour apprécier le performance de David Shea, qui nous rejoue fidèlement sa première composition, dos à l'écran et face au public. Public que l'on espère à l'abri du pouvoir de fascination que peuvent exercer les images chocs et spectaculaires de *Dial H.I.S.T.O.R.Y.*, exploitées avec virtuosité par un montage qui reprend à son compte les rythmes picnoleptiques de la télévisions.

L'acte par lequel Grimonprez transige avec sa conscience n'est pas clairement défini, il marche entre dénonciation et séduction, chaussé de gros sabots, avec lesquels il préfère jouer des claquettes que shooter dans la fourmilière.

"Get up, stand up, don't give up the fight !"
Bob Marley.

Si les artistes de Métamkine faisaient du Reggae, ce serait quand même Métamkine. De la boîte de Pandore, ils retirent aussi l'Espoir, caché par les dieux pour asservir les hommes. L'espoir véritable de

L'objectif qui nous fascine en premier lieu est celui qui génère des images. Jérôme Noetinger, le musicien de la cellule d'intervention est assis au sol, face à l'écran comme le public, il joue la partition électroacoustique des images d'appareils 16mm et super 8. Ces machines manipulées par les deux cinéastes Xavier Quérel et Christophe Auger, sont braquées sur le public et arrêtées par des miroirs qui réfléchissent la projection sur l'écran. Le dispositif nous permet de recevoir à la rétine dans un temps continu, la lumière directe des objectifs et la lumière indirecte de la projection. Rapport frontal avec le cinéma qui déroute littéralement le parcours du film et nous retourne son processus d'apparition. Notre état perceptif ébloui est atteint au plus profond de son conditionnement au spectacle, à l'image.

Danse compulsive sur l'écran du dispositif, la cinébande se déchire, brûle le geste rayé (déraillé) d'un guérillo, qui projette, au travers l'espace, tâches de noir sur la toile, cocktail Molotov, bouteille d'encre. Signal poétique du rêveur halluciné par un réveil trop brutal, je suis ici, silence, entre miroir et écran. Les corps des performeurs sont dans cet intervalle, corps écrans illusionnés, fondus, découpés dans la matière vive des images lumières. Soufflés par les canons des projecteurs, les restes aussitôt pulvérisés de leurs apparitions deviennent le film possible d'un holocauste ; les Métamkine sont enfants d'Hiroshima.

La matière de l'espace est projetée, entre les cadres (écrans/miroirs), entre les lignes (il en faut pour dérailler), entre les mots : les sons que Jérôme Noetinger fait tournoyer au dessus de sa tête sont tenus par un fil, conducteur électrique au bout duquel est accroché un haut-parleur qui lance dans le vide les stridulations de sa propre giration. Sirène alerte qui aurait donné le vertige à Edison. L'espace est envahi par l'espace, entre nos corps, non plus fantasmés par un sens figuratif exclusif, une narration crédible, mais par un cinéma où les danses de points, de tâches, des flashes, où les superpositions d'images demanderont plus qu'une identification pour dormeur (*). Quels sont ces corps fantasmés ? Les nôtres sûrement, que l'on abandonne volontiers comme un matériau d'échange à ces grands sculpteurs de vide.

Une caméra se pose
comme l'oiseau sur la branche
le chat retient son souffle (1)

Et puis le festival continue. A sa charge, l'auteur Tsai Ming-Liang ouvre tout entier son cinéma, comme la boîte de Pandore sur Taïwan : ville de l'an 2000, où s'expérimentent les corps tragiques et exsangues, livrés à une absence épidemique, au monde, à l'autre. *The Hole* est le dernier long métrage du cinéaste taïwanais, auteur de *Vive l'Amour* et *La Rivière*. Le film dévoile la vie d'une femme gauchère et d'un homme droitier que tout sépare, sauf peut-être le trou accidentel qui perce leur plancher/plafond, elle en dessous, lui au dessus.

Double huis-clos infiltré par des eux contaminées, s'inoculant progressivement dans les os de la cité et du film. La maladie du cafard est l'apocalypse calme annoncée par la télévision. Elle provoque la séparation du corps et de sa forme primitive. On ne joue plus au cancrelat, on le devient.

L'homme (matière filmique) est à sa place, mise à nue, la femme du dessous est découverte par trois yeux (...). Tapie dans l'ombre humide de Taïwan, l'absence de ces corps rampants. La zone, derrière les meubles, où elle finit, elle aussi par ramper, pour se cacher de la lumière, de l'oeil, du trou.

L'être devenir de ces corps, c'est cette percée entre deux appartements, regard entre deux dimensions. Le cinéaste

conclut le film par la traversée du trou, espoir tendu comme la main au dessus du vide. De part en part, ce regard transgressif est ce droit de passage qui nous autorise à penser le cinéma comme un travail de l'œil perforateur, d'ombre et de matière humaine. Le processus d'identification se fait non pas seulement par la figure, mais aussi par le dispositif caméra/projecteur (corps voyant/corps visible).

Merci Mr Ming-Liang pour le happy-end.

Côté nouveau média off line et pour conclure : Bravo Connanski ! Un prix a été décerné par les jurys du FCMM au troublion Loïc Connanski pour son cd-rom, pas très inventif en matière multimédiatique expérimentale, mais irrésistiblement drôle. Celui-ci qui n'a pas fini de brader les valeurs univoques des intellectuels trop bien carénés, piège l'interactivité au pied de la lettre. Il nous enferme dans son univers sarcastique, où sur le modèle d'un faux jeu question/réponse, nous circulons dans le parcours obligé de ses bandes vidéo, risquent à tout moment le châtiment suprême de "l'homme le plus chiant du monde"(C). Pour faire suer les élites crispées et les critiques bégueules, il faut que se bidonnent ceux qui considèrent qu'au-delà des grandes énigmes de l'Univers, il n'y a plus rien que le pied de nez goguenard de la baleine blanche.

"J'fais d'la vidéo, tout le monde s'en fout" (C)

© Jean-Paul Labro,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999

(Jean-Paul Labro est artiste et directeur du festival Bandits-Mages)

(*) court extrait de texte emprunté, détourné et retourné à l'envoyeur Dominique Noguez, qui écrit dans son livre Le Cinéma Autreement que l'œuvre de Stan VanDerBreek renvoie le spectateur a son état de dormeur parce qu'il rend impossible une vision fantasmé du corps / p 101
(1) Haï-Ku anonyme
(...) énigme
(C) Loïc Connanski



Boulez-Répons, Robert Cahen



Les Idiots, Lars Von Trier



Dial H-I-S-T-O-R-Y, Johan Grimonprez — 1995-1997

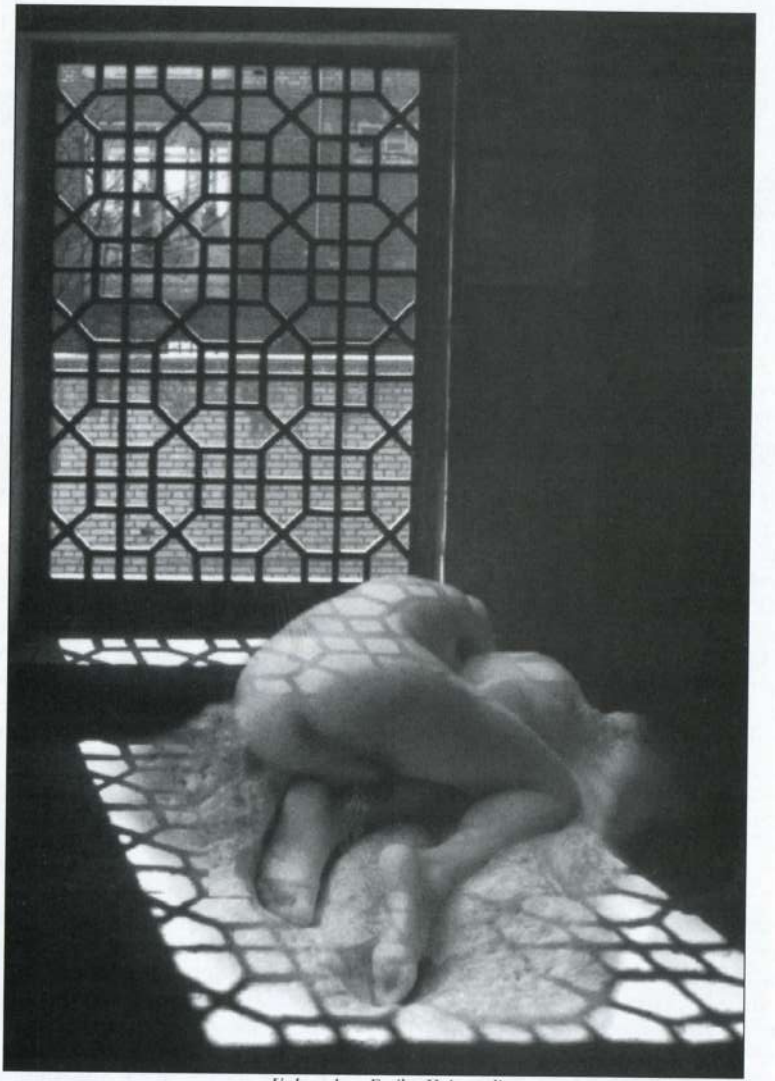
Fariba Hajamadi

Françoise-Claire Prodhon

Galerie Laage-Salomon
57, rue du Temple
75004 Paris
T : 01 42 78 11 71, F : 01 42 71 34 46
email : <laagesalomon@compuserve.com>

Depuis le début des années 80, Fariba Hajamadi développe un travail singulier constitué d'images hybrides. Photographies, peintures, papiers peints sérigraphiés, installations, sont le support de ces images convoquant la plupart du temps des lieux de mémoire et des icônes de la culture occidentale. Les musées, les collections insolites, les grandes oeuvres de l'histoire de l'art constituent la matière première d'un travail qui n'est ni nostalgique, ni littéral. Ex-étudiante de John Baldessari, l'artiste a longtemps tenu une sorte de distance " conceptuelle " avec ses images, une réserve qui la gardait de tout rapport au narratif, voire au commentaire. La fiction ne résidait que dans un déplacement du motif comme dans cette série d'oeuvres de 1993 lais de papiers peints sérigraphiés reproduisant en vignettes les désastres de la guerre " de Goya, des figures du Kâma-sûtra, ou encore une scène de chasse de Piero di Cosimo. Si pendant longtemps Fariba Hajamadi a semblé éviter toute forme de présence humaine dans ses oeuvres (ultime trace de sa culture iranienne ?), celle-ci pourtant a fait son apparition presque insidieusement ces dernières années : le reflet furtif de l'artiste photographiant une vitrine de muse, des robes de femmes du siècle dernier sur des mannequins de bois, autant de bribes qui graduellement posaient les bases d'une image de la féminité. L'installation " sans mon propre corps, un portrait " présentée à la galerie Laage Salomon Paris révèle un nouvel aspect du travail. Sur les murs une série de grandes photos couleurs mettent en scène des sculptures du XX siècle représentant des nus féminins devant des architectures (mur d'une ancienne forteresse persane d'un muse de Berlin, Palais d'Esfahan, etc.) Une manipulation numérique tant l'origine de ces rencontres entre la statuaire française du siècle dernier et ces architectures. Projetées sur de grands voiles, une série de diapositives en noir et blanc montrent F. Hajamadi reprenant les poses aussi théatrâles qu'improbables des sculptures. Entre les chairs de marbre et la chair vivante (mise distance par l'image en noir et blanc qui en fait une épure) s'instaure un dialogue qui dépasse les effets plastiques ou le jeu de mimésis. L'artiste décrit les sculptures qu'elle a choisi comme des images du chagrin, du désespoir, de l'impuissance et de la souffrance sensuelle. Si la forme reste sobre et l'attitude pudique, Fariba Hajamadi nous fait pénétrer pour la première fois dans la sphère de l'intime. l'inverse d'un discours autobiographique la Sophie Calle ou de la violence kitsch et spectaculaire de Cindy Sherman, son travail atteint une gravit qui le rend plus vulnérable et poètique. Moins péremptoire que ses oeuvres très américaines du début des années 80, les travaux actuels nous montrent une artiste réconciliée avec elle-même mais paradoxalement plus fragile, l'angoisse n'est plus seulement celle de la féminité dans son rapport la séduction, mais plus largement celle de la condition humaine dans son lien permanent au tragique.

© Françoise-Claire Prodhon,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999



L'abandon, Fariba Hajamadi
1998, Fujichrome sur aluminium, 172 x 120 cm

Pierre Philosophale

Jean-Paul Fargier

Cho et Yun, on les a vus, nus, enfermés dans une cage de verre cherchant à se joindre sans y arriver. Elle, nue, seule, plutôt, et lui dehors, de l'autre côté, la traquant avec sa caméra, la répandant en morceaux dans les petites vitrines nommées télés, placées tout autour. Ils citaient Camus après leur performance. Humanisme gnagnan, avons nous pensé, mais bon, ils ont des excuses, ils viennent de loin. Exotisme bon enfant, sympathique. La Corée n'a pas encore fini de digérer Sartre et l'existentialisme. Effort méritoire. Arriéré ? Comme une importation exportée. Sincérité touchante. Et puis c'est quand même très beau, non ? Matière translucide, ombres vertes, peau à fleur de poils, sueur perlante, yeux clos, seins offerts, cuisses enroulées, fesses bombées, dos saillant, nuque engageante. Ah ça alors, ils ont réussi un beau nu ! Un nu insidieux, un nu de contrebande. Le sujet le plus difficile en peinture, donc le plus obstinément tenté au long des siècles passés. Le plus fermement refoulé par le nôtre, par l'art dit moderne, puis contemporain, toutes tendances confondues, conceptuel en tête. Auto-réflexif en diable, même le body art ne s'occupait pas du Nu.

Imbus de notre modernisme déconstructeur, nous avons bien failli les rater, Cho et Yun, à Clermont-Ferrand (Vidéo formes 1994), rater leur déploiement tranquille dans le paradis perdu des formes figuratives. Ils ont bien fait d'insister. De remettre un coup d'enfer humaniste par ci par là (à Gentilly, en 95 ; à Paris, Galerie Georges Bernanos, en 96) pour masquer dans quel eden ils se mouvaient tranquillement. Ne le répétez pas, chut ! on pourrait leur couper leurs bourses, leurs subventions, rayer leur notoriété naissante. Samsung les sponsorise, comme Nam June Paik ! Ils étaient invités à Kwang Ju pour la Deuxième Biennale, comme Nam June Paik ! Ils jouent dans la cour des grands... Chut ! Nam June Paik a donc vu leur travail ? Oui. Et qu'est-ce qu'il en a pensé ? Du bien, du bien, mais chut !

Les voici de retour, plus forts que jamais, ne se cachant plus beaucoup donc, à Paris, Galerie des Filles du Calvaire. Putains de Saintes Femmes ! Avec un nom pareil pour exposer, un artiste digne de ce nom ne peut que rentrer en transes au souvenir de toutes ces crucifixions que ce label convoque.

Quatre installations, au fond d'une cour, sous une verrière voilée. On est accueilli par un groupe de danseurs, nus évidemment, et en relief (lunettes obligatoires, prothèse magique, oculaire supplémentaire infaillible qui vous projette dans le tableau, vous pose en sujet de tous les mouvements, nommons les caresses à venir. Vous n'aimez pas la palpation groupée ? C'est de l'imaginaire ! Symboliquement, vous pensez à quoi ? Dante, l'Enfer, mais quel cercle ? Le premier, peut-être. Multiplier Adam et Eve par dix, par cent, c'est plus le paradis, c'est l'enfer, exactement. Pas grave, il est virtuel. Pire, vous voulez dire. Ou le meilleur ? Mwouais... Certes pour le savoir, il fallait essayer. Tripatouiller dans les tripes de la technologie pour y chercher en vain de la figuration nouvelle : un coup de "zéro un" jamais n'abolira le hasard d'un génie capturant la beauté d'un corps d'un trait de plume, d'un coup de crayon, d'un clic clac



Time cube, Cho & Yun - Installation vidéo-3D, 1998



Aube Cho & Yun - Installation vidéo & son

merci kodak, d'un "silence on tourne". Mais le relief, au moins, a cet avantage - laborieux, déprimant - d'une évidence palpable : dupliquer les corps ne suffit pas ; il faut aussi les mettre en scène.

Allons voir plus loin, là haut, sous la verrière.

Au premier étage, tout change. Le message s'inverse. La dramaturgie est patente. La première installation s'offrait donc comme une anti-chambre, une propédeutique, un rite d'initiation nécessaire à la pénétration dans le temple des mystères. Voici trois sites à déchiffrer.

En haut de l'escalier - toute exposition vidéo a son parcours, sa scénographie fléchée, il faut s'y conformer sinon l'on rate tout - une allée de velums translucides, fines gazes suspendues formant une série d'écrans où s'impriment des corps en train de marcher vers vous, tentant de traverser les voiles de la représentation, pris au piège de la presque immatérialité du support voué à leur fragile apparition. Mais ce n'est pas tout : un rayon laser, rouge, traverse violemment, donc sans peine, lui, les gazes enduites d'incertaines figures. Oeil de Méduse, il vous interdit de fixer ce qui se dévoile dans l'ombre, dans les fumerolles qu'une machine à fumée de théâtre répand entre les gazes. Hou la la ! ça rigole pas, en enfer ! Toujours l'humanisme sartrien ? Oui, on dirait, ou quelque chose du même tabac métaphysique. Sur le plan de l'installation, que j'ai trouvé à l'entrée de la galerie, les artistes ont tenu à préciser : ligne laser, ça veut dire notre destination (destin, quoi !) ; image : visage et corps humain résistant contre la limite spatio-temporelle dans sa vie. Et s'il s'agissait d'une autre résistance ? Celle de l'artiste contre la mise au rencart de la figuration humaine. Contre la limite spatio-temporelle de son art. Contre les interdits bornés.

Cho et Yun se débattent dans ce cercle d'interdits et brisent pas mal de tabous. Sous couvert de peindre le destin des hommes, il restaure le corps et le visage dans l'art de représenter, en conquérant toutes sortes de supports spatio-temporels. Exténuée dans la peinture après Picasso (peut-être, c'est pas sûr, y a qu'à voir de Staël, Bacon, Martial Raysse), la figuration, au sens profond du terme, renaît dans les arts visuels (sans que le Cinéma y ait jamais renoncé, notons-le, sinon couic ! pour lui, on peut pas dire que le cinéma expérimental soit vraiment du cinéma, ce qui le sauve c'est d'être de l'art vidéo par défaut) en s'emparant de tous les supports nouveaux : Cho et Yun se placent d'emblée dans l'au delà de la fixité picturale, ils explorent à tout va les possibilités du

modelage de l'image-temps. Et ils parviennent ainsi à produire des figures vraiment belles, ciselées d'éternité moderne, fragiles mais tenaces, émouvantes : résistant contre leur élimination programmée, nous appelant à les tenir en vie, criant au secours.

Spectateur, tu sais maintenant ce qu'il te reste à faire. Avancer plus loin.

Plus loin, c'est à côté. C'est toute la galerie, c'est le fond comme écran géant, et les deux murs avec. Un U monumental parcouru par des nus monumentaux. Sans fin, marchant, se doublant, se foulant, se superposant à l'infini, dans le cercle brisé (le U n'est pas un O) de la répétition d'un même acte fondamental, marcher, mettre un pied devant l'autre. Origine du cinéma : la chronophotographie. Cho et Yun ressuscitent l'aventure de Marey, de Muybridge, mais sans nostalgie des commencements, en vue plutôt de projeter dans le présent l'avenir d'une cathédrale d'images. D'une image capable de s'ériger à la hauteur des cathédrales. Nam June Paik, déjà avec sa tour de 1.003 moniteurs (The more, the better) avait réussi à donner cette impression. Eux, les disciples du grand pionnier, ils posent la première pierre - immense - d'un nouveau château de formes capable d'accueillir l'élan spirituel (rationnel si vous voulez) de l'homme tourné vers l'immensité du monde, ébloui d'être là, et de pouvoir se penser, dialectiquement, plus grand que le cosmos, par sa capacité même de représentation du Tout (et de tout, à commencer par lui-même) dans la plus infime graine de visible calculé comme double.

Graine infime, la dernière installation, nous plonge, au terme du parcours, au coeur du coeur de la figure et de l'être. Une pierre, grosse comme un poing, posée à même le sol, reçoit la projection d'une silhouette en marche... La projection déborde la pierre légèrement, courbe l'image, si bien que le bonhomme, nu, semble escalader une montagne, l'aborder par une face, la dévaler par une autre. Nous y sommes. Comme au commencement. Le vrai. Quand nous nous appelions Adam, roi des singes. Et tous le sommes toujours restés. Défilement de l'histoire de l'humanité comme un film hyper-court, condensé. De l'ivresse du silex inventant le feu au délire du germanium imprimant des milliards de zéro-un, il y a quoi ? Quelques poignées de siècle ! Autant dire rien, une paille. Lascaux peut recommencer. Electroniquement. Retour au rupestre. L'art des Cyclades est revenu. Et aussi l'art de Pan-p'o, l'art de Nara, l'art de Baedge et de Silla. Formule lapidaire, mon beau souci. Montage, tiens ça aussi, souci beau, bien sûr Godard, sautons quelques siècles. Et les Robots de Paik, ultimes avatars de la Figure, mais allégés, réduits à leur plus simple expression. Tout est là, dans cette pierre. Philosophale en quelque sorte. Transmutation réussie de l'art de reproduire l'homme et de le soustraire à la mort.

S'il n'y avait pas cette petite pierre dans le grand jardin électronique de Cho et Yun, le parcours qu'ils nous forcent à suivre, de grande installation virtuelle en vaste fresque immatérielle, aurait beau briller par ses velléités de résistance à la dissolution, il finirait par se perdre dans les eaux des platitudes ambiantes. Art et technologie, écologie et politique, morale et sciences, bla bla bla... Mais notre marche, conduite par ces deux alchimistes, s'achève face à un trou dans la matière, donc ne s'y achève pas, s'y poursuit, entraîne la pensée à creuser plus avant. Le degré zéro de l'image, répercutée par l'une d'elles (une seule suffit, comme dans une voûte il suffit d'une seule pierre pour en être la clé) sauve toute image environnante du néant de la signifiance forcée, convenue. Elle est retrouvée ! Quoi ? L'icône inaltérable. Pierre de lune, pierre d'angle, pierre de feu, de Paradis, pierre atomique, qu'aucun enfer jamais ne pourra abolir. Limon premier.

© Jean-Paul Fargier,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999

Les avatars de la projection dans l'oeuvre de Peter Fischer

Martine E. Jolly

La machinerie de Peter Fisher a trouvé, en ce lieu (la Galerie l'Art du Temps, Clermont-Ferrand), un endroit où poser son âme. La semi-obscurité, nécessaire au processus de lisibilité des images, plonge le spectateur dans une atmosphère sacralisée où chaque image produit un écran lumineux éphémère. L'interaction oeuvre-spectateur déclenche un phénomène de projection dont le bruit nous ramène directement à la machine elle-même. Si l'acte de projeter ne produit pas de l'image mais du temps, le spectateur assiste à la révélation de l'auto-portrait de Peter Fisher, tel un spectre émanant du geste de l'apparition. *Dampfkopf* (1998) met en oeuvre une projection dans de fines goutelettes d'eau qui évaporent avec elles l'autoportrait de l'artiste. Aucune trace de cette image ne subsiste, hormis dans la mémoire du spectateur qui a participé au cycle apparition-disparition. Les autoportraits de Fisher sont des passages, des moments fugaces qui réagissent différemment selon les matériaux qu'ils traversent : eau, sable, fibre.

Même si leurs vecteurs de transformation sont des procédés cinéma-tographiques et photographiques, les autoportraits de l'artiste renvoient explicitement à la Peinture. *Rise and Fall* (1996) est une oeuvre dont la fragilité et la mouvance confèrent à l'image une seconde peau. Georges Didi-Huberman (1) dirait qu'il s'agit de "l'incarnat". Entre mouvement et fixité, entre vie et mort, on pénètre à l'intérieur du visage photographié, on en ressent la transformation progressive. Le glissement vers la Peinture s'effectue également à travers une image qui relève de la modification d'un objet en suspens, à savoir l'anamorphose. Celle-ci altère la couche supérieure de l'image. Me permettant de paraphraser Dominique Païni (2), j'affirmerai ici que "la projection incarne l'image telle une peau infra-mince d'ombres ou de couleurs sur la surface-écran". Et telle la lumière qui se dégage des anciennes icônes, la lumière qui se dégage de *Rise and Fall* est incarnée dans la matière même.

Des projections lumineuses de Peter Fisher, il faut dissocier deux aspects de l'image : le référent et son image projetée. La lumière traverse la figure d'origine et emprunte une direction convergente qui restitue le double de l'image (c'est le cas de *Damfkopf*), ou au contraire emprunte une direction divergente qui multiplie les images projetées. Le dispositif *Ping-Pong* (1995) qui associe projection et jeu de miroirs extérieurs, porte en lui un paradoxe : l'image est projetée sur un objet à la fois libre et canalisé, la boule de ping-pong, qui flotte en apesanteur mais ne peut s'échapper de sa cage de verre. L'image projetée subit une vibration permanente qui nous empêche de saisir l'autoportrait dans sa globalité. Si le spectateur est attentif, il constatera que deux images se sont sournoisement échappées du dispositif comme pour trouver appui sur les murs opposés de la salle, en un support stable. Ces "images perdues" sont-elles le lieu de révélation de l'image ou un phénomène de "délocalité" dans l'image? Les restes de l'image, transportés à la surface du mur, métamorphosent l'autoportrait jusqu'à un lointain qui échappe au premier regard. Un déplacement s'effectue à la fois dans le temps et dans l'espace.

L'écart entre le sujet, ici l'autoportrait, et son support, l'image de ce même autoportrait, nous replace dans l'intervalle non-limité de l'Existence, comme si l'autoportrait s'autogénérait continuellement jusqu'à la mort de l'artiste, selon un principe relevant de l'oeuvre inachevée. L'autoportrait en acte, chez Peter Fisher, questionne le phénomène de projection lui-même : faut -il revenir à l'origine du mot projection et le considérer sous le terme de "projet"? Dans ce cas, l'oeuvre de l'artiste se situe plutôt dans le dessein d'un autoportrait que dans son image. Nous sommes face à un potentiel de "visible" qui sépare les couches de l'image, creusant ainsi l'écart entre le signe et son référent. A l'instar de Jean-Luc Marion (3), nous sommes en droit de nous demander : "de quoi cette image offre t-elle l'image? Autrement dit de quel original provient l'image? A quel original revient-elle à la fin?"

©Martine E. Jolly,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999

Notes :

1. Didi-Huberman Georges : *La Peinture incarnée*, Editions De Minuit, 1985
2. Païni Dominique : in *Pour une petite histoire de la projection, Projections, les transports de l'image*, Editions Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997
3. Marion Jean-Luc : *La croisée du visible*, Editions P.U.F, 1996



Studie I zur Ohrfeigenmaschine, Peter Fischer



Un nouveau musée à Strasbourg

Françoise-Claire Prodhon

Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg
1, place Jean Harp, 67000 Strasbourg
T : 03 88 23 31 31

Inauguré au début du mois de novembre, le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg est l'aboutissement d'un projet envisagé depuis les années 60. Conçu par l'architecte Adrien Fainsilber, aménagé par Jean François Bodin, le musée implanté dans le quartier de la Petite France retrace un peu plus d'un siècle de création dans les domaines des arts plastiques, de la photographie et des arts décoratifs.

Avec une collection à la fois riche et atypique qui en fait l'originalité, et une programmation ambitieuse, le musée n'a rien envier à ses proches voisins de Bâle ou de Stuttgart. L'originalité des collections réside dans une représentation équilibrée d'artistes locaux, nationaux, et internationaux : de Gustave Doré à Klimt, ou Hans Arp jusqu'à Filliou, Sarkis ou Thomas Demand. Si l'accrochage des salles de la section art moderne est parfois hasardeux : la première salle du musée, c'est à dire " l'entrée symbolique dans la modernité met le visiteur face une grande vierge de Bouguereau ce qui est objectivement plus que contestable)... Les salles d'art contemporain proposent une lecture plus enrichissante. Dans la première salle d'art contemporain des oeuvres de Hains, Picasso, Baselitz, Richier, Lüpertz, Guy Debord ou Pinot-Gallizio, toutes dates d'une même période, renvoient le spectateur à la diversité d'une scène et aux différentes formes que peuvent emprunter le questionnement d'artistes traversant une même époque. *Fluxus*, l'*arte povera* , *BMPT* ou les gigantesques installations de Sarkis ou de Nam June Paik jusqu'aux recherches de Séchas, Frize ou Thomas Huber, la réussite du musée est ici de convier le spectateur à une réflexion sur son temps. Les curieux et les chercheurs pourront prolonger leur visite à la bibliothèque (où les livres, les périodiques mais aussi le multimédia sont l'honneur), un auditorium permet quant à lui d'organiser conférences et projections.

© Françoise-Claire Prodhon,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999



le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg

Quelques notes à propos de la vidéo, du cinéma et de Brice Dellsberger

Thomas Zoritchak

Brice Dellsberger aime regarder les films de Brian de Palma et d'Alfred Hitchcok, il aime aussi se déguiser, se grimer, faire la fête, peindre, tourner des vidéos, et de nombreuses choses encore. mais le plaisir suprême est de rassembler tous ces éléments afin de les présenter au monde dans des lieux que l'on dit "d'exposition". Parfois il s'agit de montrer des petites gouaches en couleur, d'autres fois des bandes vidéos réalisées à partir de scènes de films. Voilà en quelques mots résumée la pratique artistique de ce jeune homme vivant entre Paris et la Côte d'Azur, entre le chapeau melon et les bottes de cuir, entre les tubes disco et les soirées techno.

La peinture et la vidéo sont investies par Brice Dellsberger d'une manière similaire. Il se met lui-même en scène dans des saynètes faisant directement référence au cinéma populaire anglo-saxon (parfois aussi à ses dérivés quand il utilise par exemple le parc Dysneyland-Paris comme décor).

Les peintures sont de petite taille, presque comme des photos de vacances. Elles ressemblent autant à des affiches de cinéma peintes à la main, qu'aux photographies tirées des films pour leur promotion. Dans ce cas précis, le film n'existe pas. Il fait partie de la vie et de l'imaginaire de Brice D et il est voué à rester au stade de la pure fiction.

Les vidéos sont elles aussi des détournements d'images culturelles. L'artiste procède par mise à plat en rendant visible les dispositifs que l'on voit (ou que l'on ne voit justement pas) couramment au cinéma tels que le maquillage des acteurs, les postiches qu'ils portent, les effets spéciaux, les costumes, etc. Il isole des extraits de ses films préférés afin de composer ses courts-métrages. Une fois la séquence choisie, il en garde les éléments constitutifs comme par exemple les personnages, les faits, le découpage précis, et même la bande son originale. Ensuite, il y intègre le virus: il transforme son apparence ou celle des autres pour y jouer les différents personnages en ressemblant le plus possible aux acteurs du film initial, puis il choisit un décor dont les points communs avec l'original sont plutôt ténus (il suffit que la disposition des portes, des fenêtres et des objets soient proche. Peu importe si les murs sont jaunâtres ou l'ascenseur de petite taille). L'apparence des acteurs est plutôt théâtrale, voire même extravagante lorsqu'il utilise des drag queens ou travestis. A l'inverse, le décor est banal et ne présente aucun intêret en soi. Les personnages ressemblent à des marionnettes grandeur nature qui déambulent chez les humains commes des fantômes peinturlurés. Leur propre caractère a été soigneusement effacé pour ne garder que l'enveloppe charnelle ainsi que l'action qui est décrite.

Brice Dellsberger réalise des abstractions du deuxième degré. Il s'approprie, il emprunte (au sens où il donne un caractère emprunté à des personnages) des extraits de films célèbres en les retirant de leur contexte. Il vide les images de la tension qu'elles contenaient lorsqu'elles faisaient partie du long métrage, et transforme l'extrait en un miroir défor-

-mant de l'original.

Ses films sont des conglomérats dans lesquels Brice D joue beaucoup de rôles différents à tous les stades de la réalisation. Il donne un aspect artificiel à ce qui, déjà au départ, imitait la réalité. La banalisation des effets spéciaux permet de minimiser leur importance à une époque où ils ont parfois la place d'un personnage à part entière. Le jeune artiste recherche la poésie des dispositifs qu'il met en évidence en les détournant.

Les courts métrages de Brice Dellsberger compliquent ce qu'il imitent. Lorsque l'image se détériore après multiplication des copies d'une même bande, les professionnels de la video parlent de "perdre une génération". En ce sens, le jeune artiste présente des versions dégénérées des films qu'il cite. Copier n'est pas péjoratif car le but est de créer un nouvel objet difficilement définissable autrement que par le terme de mutant. Différer, déplacer sont des actions importantes qui offrent de nouvelles possibilités de lecture de l'oeuvre.

Paul McCarthy n'est pas loin, comme Tim Burton, Ed Wood ou même un Pierre la Police dont il manque le commentaire, Brice D croit en ce qu'il fait. Son travail est en porte-à-faux entre l'oeuvre de ces quatre artistes : avec subtilité et humour, avec moquerie et respect, il nous offre le perpétuel mouvement qui circule du premier au deuxième, au troisième puis au quatrième sans jamais se fixer sur ce qui fait leur singularité. Les oeuvres de Brice Dellsperger sont donc plus complexes qu'elles ne le paraissent, et c'est ce qui les rend passionnantes.

© Thomas Zoritchak,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999



Body double X, Brice Dellsberger — 1997

L'image mentale (4)

Alain Bourges

"Le merle blanc existe,
mais il est si blanc qu'on ne le voit pas,
le merle noir n'est que son ombre"
Jules Renard

Préambule

J'aurais aimé avoir écrit : "D'autre part, le cinéma est un langage".

Et j'aurais rédigé cette phrase à l'identique, en fin de chapitre, séparée du corps du texte par trois astérisques. Elle aurait ressemblé à un galet déposé à l'écart de la plage, poli par la réflexion et dense d'une pensée mille fois éprouvée. Elle clôt le premier chapitre de *Qu'est-ce que le cinéma ?*, d'André Bazin, cette bible que nous avons tous lu, nous qui aimions tant le cinéma. Ainsi placée en conclusion, elle fait l'effet d'une porte ouverte par un brutal coup de vent, qui laisserait apercevoir l'abîme au dessus duquel nous nous préparions à penser.

Ce qui suit n'a pas l'élégance conceptuelle d'un André Bazin. Au point où nous sommes parvenus dans cette enfilade de chapitres pompeusement réunis sous le titre "L'image mentale", ce texte, qui voudrait les résumer tous, paraîtra bien filandreux. Moi aussi, j'aurais voulu écrire : "D'autre part, la vidéo est un langage"... et je n'y suis pas parvenu. Je continuerai donc — hélas — à raconter mes piètres histoires, à charge du lecteur d'en extraire quelque sujet de réflexion.

Mystérieuse découverte dans la grotte de Combarelle

C'est là, à quelques pas de l'entrée, au moment où les yeux, s'accoutumant à l'obscurité, découvrent les premiers dessins. La noirceur de la grotte est étrangement rassurante. Ni humide ni véritablement frais comme on le craint, l'air y est léger, on se sent délivré des sensations de l'extérieur, de l'odeur du sous-bois, de la chaleur ou du froid - selon la saison -, de la légère fatigue de la marche.

La plus grande figure est un bison tourné, front baissé, vers l'entrée de la grotte. Sur la paroi opposée on trouve de petites huttes gravées, une belle gueule de fauve, un bouquetin, et ce sorcier au sexe démesuré qui est la gloire de Combarelle. Ensuite, à l'invitation du guide, on se penche pour observer deux mains gravées au bas de la paroi, côté bison. Une main d'homme et une main de femme, Roméo et Juliette magdaléniens qui ont tenu à laisser là et pour l'éternité le souvenir de leur amour. C'est du moins ce qu'imagine le visiteur qui se souvient d'un certain banc public sur lequel il laissa ses marques. De l'autre côté, c'est à dire du côté du sorcier, ce sont trois mains que

l'on découvre, jusqu'alors parfaitement masquées par le relief du rocher. Il faut s'accroupir pour les distinguer et suivre le halo de la lampe du guide : une empreinte "négative", c'est à dire un contour produit suivant la méthode du pochoir, en soufflant de la poudre de manganèse sur la main, une empreinte "positive" obtenue en enduisant la main de colorant et en l'appliquant directement sur la roche, et enfin un contour de main gravé avec un objet pointu. S'agit-il là de la preuve d'une présence ? En ce cas, pourquoi s'être donné tant de mal à laisser sa trace dans ce recoin ? Il est vrai que bien d'autres marques ont été trouvées au fin fond de boyaux quasiment inaccessibles...

Image positive, image négative et gravure. Par je ne sais quel raccourci, l'idée me traverse que ces trois mains constituent à elles seules la grammaire de l'image, de toutes les images, que rien d'autre n'a été inventé depuis, que tout découle de là, de ces trois techniques primordiales qui sont les trois formes élémentaires de la représentation, les trois piliers de notre science de la représentation.

La gravure ? elle est immédiatement là, premier geste de l'art. Il suffit d'un silex pointu. Graver, du francique graban, creuser, même racine que l'allemand graben, creuser, graffen, écrire, l'anglais grave, tombe, engrave, graver, le suédois grav, tombe, fossé, gravera, graver, l'espagnol grabar, graver, grabación, enregistrement. La sculpture ? un prolongement de la gravure, lorsque la surface apporte assez de relief. On gratte un peu, une forme apparaît, c'est la gravure, on gratte encore, la forme se dégage du mur, c'est le bas-relief, on persiste à creuser, voici le haut-relief, encore un peu d'effort et la forme se détache totalement de la pierre, la sculpture surgit. L'explication est un peu courte, certes, et fera hurler bien des sculpteurs. Il faudrait y associer un je ne sais quoi d'image "négative", de cette idée qu'une forme se dégage par l'évidement de la matière.

La peinture ? L'empreinte "positive", de toute évidence, qu'elle soit à la main, au doigt, au pinceau, au rouleau, ou quoique ce soit d'autre, il s'agit toujours d'appliquer une substance plus ou moins colorée à l'imitation du sujet choisi.

Idem pour la tapisserie.

Le dessin ? l'image négative. Contours ou ombres, on fait apparaître la lumière par contraste.

Le cinéma, image négative, encore, puis positive via la gravure.

La vidéo, gravure. La grabación espagnol.

Ces trois empreintes de la grotte de Combarelle sont disposées un peu à l'écart des autres dessins or, ceux qui ont visité d'autres grottes savent que les dessins s'y trouvent souvent superposés,

emmêlés. Bisons, mammouths, rennes se chevauchent au point qu'un peu d'attention est souvent nécessaire pour suivre le contour d'un seul animal. On constate également que les reliefs naturels des grottes ont été utilisés avec une grande dextérité par les magdaléniens, comme si les formes existant préalablement dans la pierre, le dessin ne faisait que révéler ici un bison couché, là un cheval au galop. Une inclusion de silex devient facilement un oeil, un renflement de la paroi forme des épaules ou la bosse du dos, jusqu'à ces chevaux de Rouffignac en deux scènes suggérées par un décroché de la paroi : le premier au bord de la falaise, le second agonisant au fond du ravin. Images successives d'un même cheval ou représentation de deux chevaux séparés par la hauteur d'une falaise ? Nul ne sait.

Enfin, et c'est le plus saisissant, la paroi de la grotte est rarement retouchée — à peine pour corriger la ligne d'un museau — et le roc reste très visible à travers les dessins ou même les peintures magdaléniens. Pour parler de façon plus "moderne", le support participe pleinement au dessin. Ainsi que l'on très bien montré Honour et Fleming dans leur Histoire Mondiale de l'Art, c'est de là que l'art préhistorique tire sa force essentielle. De surcroît, il arrive bien souvent qu'un dessin commencé au manganèse se poursuive gravé, qu'une partie de l'animal soit peinte, une autre seulement dessinée ou gravée. Ces trois aspects — l'enchevêtrement des tracés, la métamorphose du mode de représentation et la contribution du support — m'amènent à considérer cet art comme semblable à nos rêves. Dans nos rêves, l'identité des êtres n'est ni stable ni toujours parfaitement limitée, les situations peuvent glisser et se transformer en d'autres situations, guère plus stables, mais surtout, toutes les images qui nous apparaissent semblent se détacher de notre inconscient comme les dessins préhistoriques de la paroi des grottes où ils étaient restés enfouis jusqu'à ce qu'un homme les appelle à l'existence.

La toile, le panneau, l'écran sont des surfaces de convention, des surfaces artificielles sans correspondance aucune avec la nature de notre esprit. A-t-on jamais pensé sous forme d'un rectangle blanc où les idées viendraient se poser ? L'imagination serait-elle cette surface lisse et vierge où les images s'agglutineraient ? Certes non et, par un formidable raccourci, voici l'histoire du cinéaste roumain que je citais dans mon premier chapitre qui rejoint celle des empreintes magdaléniennes. Le roumain imaginait un cinéma qui soit la projection directe de l'imaginaire sur l'écran, un cinéma libéré des contraintes de la machinerie, des images qui s'écoulent spontanément hors de l'étroit goulot de la technique. A son tour, il participait à cette utopie de l'art total qui a toujours été là, dont on s'est parfois éloigné mais sans la perdre de vue, et dont le cinéma, dès ses débuts s'est voulu l'avatar le plus réussi.

Le dessin préhistorique n'a pas de limite, il est la paroi de la grotte, dans la nuit comme à la lueur d'une torche. Aucune image n'a de limite. La découverte du hors-champ cinématographique n'est que la redécouverte de cette absence de limites.

C'est pourquoi le but a toujours été celui d'un art total. Des Hale's Tour ou du Cinécosmorama des premières années du siècle aux actuels Cinémax et "Réalités Virtuelles", il s'agit bien du même projet. Celui d'un art qui absorbe le spectateur, qui le baigne, qui l'avale, le phagocyte, le

recycle comme une part de lui-même.

Mammouths latents

Un artiste chinois du milieu du XIXème qui découvrait un morceau de marbre dont le dessin lui plaisait particulièrement, se contentait de l'encadrer, de lui donner un titre et d'y graver son nom. Cela s'appelait une "pierre de rêve", comme le rapporte Caillois.

Quelques temps auparavant, vers les XVIèmes et XVIIèmes siècles, un engouement se fit jour en Europe pour les marbres de Florence dont les dessins étaient d'une telle beauté qu'on les considérait comme de véritables chef d'oeuvres naturels. De nombreux princes en firent l'acquisition et on en retrouve un peu partout en Europe sous forme de plaquages de mobilier précieux. L'art des paesine, lui, consistait à peindre sur une pierre dont le motif suggérait un paysage, un édifice ou une scène que le peintre se contentait d'achever en y plaçant les plus souvent quelques personnages. Les analphabètes que nous sommes devenus retrouvent là quelque chose de leur enfance. Chacun a rêvé sur une tache d'humidité au plafond, sur un motif de tapisserie, sur une ombre projetée sur le mur par le réverbère de la rue. Chacun a appris au cours de siestes interminables que les images existent secrètement dans les murs, les plafonds et les planchers, dans le détail des tapisseries, dans le noeud d'un bois, dans la forme des nuages, dans les pierres ou les coquillages. Chacun a tenté de fixer ces images en repassant dessus une craie ou un crayon, en les photographiant, en les vernissant, en les découpant, et toujours sans résultat. A peine frôlée, l'image disparaît. La rendre seulement un peu plus visible suffit à la tuer. Il faut être l'un de ces artistes chinois ou l'un de ces habiles florentins pour extraire de la nature ce qu'elle nous fait miroiter. Il n'en reste pas moins que subsiste en nous l'idée d'une instance de l'image dans la matière, image qu'un geste s'efforcera de délivrer, à l'exemple de ces dessins révélant tout ce que la nuit préhistorique recelait de mammouths latents.

On ne m'empêchera d'imaginer un lien subtil entre ces images et le cinéma, qu'il soit argentique ou électronique. Si la grotte est bien le prolongement du cerveau, l'image neuronale invoquée par Gianni Toti n'est pas absurde. A l'opposé des prisonniers de la caverne de Platon, nous tirons nos images mentales de la paroi cérébrale de la caverne. Substance blanche, substance grise, synapses, neurones horizontaux, pyramidaux, stellaires, multiformes, c'est là que germe et se développe la pensée. Et celle-ci ne peut être totalement vierge de ses origines. Elle porte nécessairement en elle l'empreinte de ces continents malléables où elle s'est constituée, de ces matrices de formes mentales que nous tentons d'arracher à la calcite. L'Art total est notre cerveau épandu dans l'espace.

© Alain Bourges,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999

Le tour de la question

ou quelques bonnes raisons de s'interroger à nouveau sur les installations vidéo

Nicolas Thély

Le festival Vidéoformes avait pour habitude d'accompagner chaque exposition par une tribune des critiques. Depuis 1996, plus rien, les programmateurs avancent que le tour de la question a été fait. Pourtant, au gré de mes visites, d'expositions en expositions, l'affaire ne me semble pas si close que cela. La question de l'installation vidéo se pose encore.

De manière surprenante, il est vrai, en la personne même de Johan Grimonprez, auteur de *Dial History*. Il a d'abord présenté sa dernière réalisation comme une installation à Paris et à Kassel, puis comme un simple vidéogramme à Lyon, Genève, Palerme, Montréal. Puisque de toute évidence, cela n'altère en rien la pertinence de la bande si on la regarde dans une salle de cinéma ou bien devant un moniteur, autant la définir comme une pseudo-installation. Grimonprez lui-même m'a expliqué que le terme d'installation n'était qu'un terme générique pour trouver des financements et que vis à vis des partenaires, il se devait de présenter *Dial History* sous cette étiquette.

Réputé pour avoir imprimé un style à la réalisation vidéo, Robert Cahen présente en novembre 1997, sa première exposition d'installation vidéo. Tous les regards sont fixés sur le Frac-Alsace. Cahen ne fait pas dans le spectaculaire, il explore à sa manière les quatre voies classiques du genre : la mise en boîte d'images préexistantes (*Sept visions*), leurs mise en espace (*Paysages-Passages*), la vidéo-projection (*Tombe*) et la construction d'une chambre noire où le spectateur est invité à évoluer (*Suaire*). Cahen ne déçoit ni ne donne de leçon, il met tout simplement en place sa propre poétique de l'espace.

A la même époque, Ange Leccia expose *Pacifique* à l'ARC au Musée d'art moderne de la ville de Paris. *Pacifique* n'est pas une installation, Ange Leccia lui préfère le terme d'arrangement. Une œuvre composée de pièces préexistantes qui peuvent également servir dans d'autres contextes. On retrouve des pièces de 86 à 97 déjà présentées dans des galeries dont *Sabatina* (une jeune fille plongée sous l'eau, un thème cher à Ange Leccia) et un court extrait du *Mépris* de Jean-Luc Godard retravaillé en 86.

Pierre Huyghe, Philippe Parreno et Dominique Gonzales-Foerster investissent à leur tour, en novembre dernier, le Musée d'art moderne de la ville de Paris. Leur objectif, regrouper des œuvres personnelles. On retrouve des pseudo-installations qui ne sont que des projections mais l'intérêt réside dans l'agencement de l'espace et l'interprétation des œuvres, orchestrés selon un savant cheminement.

Il en va de même pour les rétrospectives de Bill Viola. Qui plus est, qui aura la chance d'assister aux trois rétrospectives à New-York, Amsterdam et Düsseldorf n'assistera pas à la même exposition. La raison provient du lieu mais surtout de l'intention de Viola de montrer son travail. Avec Peter Sellars, Bill Viola a choisi de mettre en scène les installations et de faire de l'exposition une méta-installation. Et Viola ne s'arrête pas là. Il décide dorénavant de présenter la monobande *The Reflecting Pool* en vidéo-projection sur un écran en suspension dans un espace. Bill Viola surprend, les puristes bouillonnent, les profanes s'amusent.

Il ne s'agit pas de définir le statut de l'installation mais de saisir les enjeux de toutes ces manifestations. Les uns interprètent et proposent un cheminement dans l'espace. Un autre pense l'installation de manière concrète comme un simple arrangement de matières visuelles qui peuvent exister pour elles-mêmes mais également avoir un autre sens si elles sont assemblées. Un autre encore investit l'espace de

manière très sage et explore toutes les voies qui s'offrent à lui. Et puis d'autres trouvent dans l'espace un lieu intermédiaire entre le petit et grand écran, entre la salle de cinéma et le poste de télévision.
A travers toutes ces initiatives, se pose - me semble-t-il - la question de la médiatisation d'un travail, d'une réalisation. On n'investit pas l'espace pour l'explorer mais trouver une forme attractive et originale de diffusion. Il en va de même des artistes comme des programmateurs. Ainsi depuis quelques temps assiste-t-on à des expériences parfois troublantes.

Remarquée à Nantes pendant le Mondial en projetant sur les écrans géants de la Coupe du Monde des vidéos d'artistes, Vidéoz'arts organise régulièrement des rencontres autour de la vidéo. L'association présente les programmations dans un soucis du contexte et du lieu. Début décembre, en parallèle au Festival des Trois Continents, Vidéoz'arts demande à Alain Bourges de programmer une sélection de vidéo sud-américaine. Puisque la télévision occupe une place importante dans les foyers, l'espace d'exposition est transformé en appartement avec un moniteur dans chaque pièce, entendu comme pôle de visionnement des vidéo.

A Paris en avril dernier, une galerie organisait à son tour une exposition de vidéo (*Larmes Artificielles*). Elle avait pour principe de tourner autour d'une sélection d'une dizaine de réalisations vidéo dont la durée totale de visionnement représentait 2h30. L'espace de la galerie était investi par six pôles de visionnement plus ou moins décalés et coexistant dans un brouhaha sonore. Le spectateur devait choisir ce qui lui convenait le mieux entre la diffusion ou la projection, de même entre vidéo-projection assis ou debout, entre une diffusion sur un moniteur encastré dans un mur, à hauteur de plafond, ou bien encore posé sur le sol.

Toutes ces initiatives ont un but identique : être en adéquation avec un spectateur que l'on identifie bien (Nantes) ou mal (*Larmes Artificielles*). On n'a plus vraiment affaire à des installations mais à des mises en scène qui passent pour installation, car au fond il y a toujours une image diffusée ou projetée dans/à travers l'espace. La question de l'installation est une question d'actualité. Installer, est-ce organiser l'espace ou discuter du statut de l'image dans l'espace ? Une bande vidéo doit-elle être obligatoirement vidéo-projetée ? Qu'en est-il des monobandes réalisées dans les années 7O ? Toute réalisation vidéo est-elle une installation vidéo en soi à partir du moment où elle est vidéo-projetée ? A qui incombe le choix du plan de l'exposition ? Au commissaire ou à l'artiste ? Quels critères un artiste avance-t-il pour définir son travail comme une installation ou pas ? Peut-on tout considérer comme une installation ?...

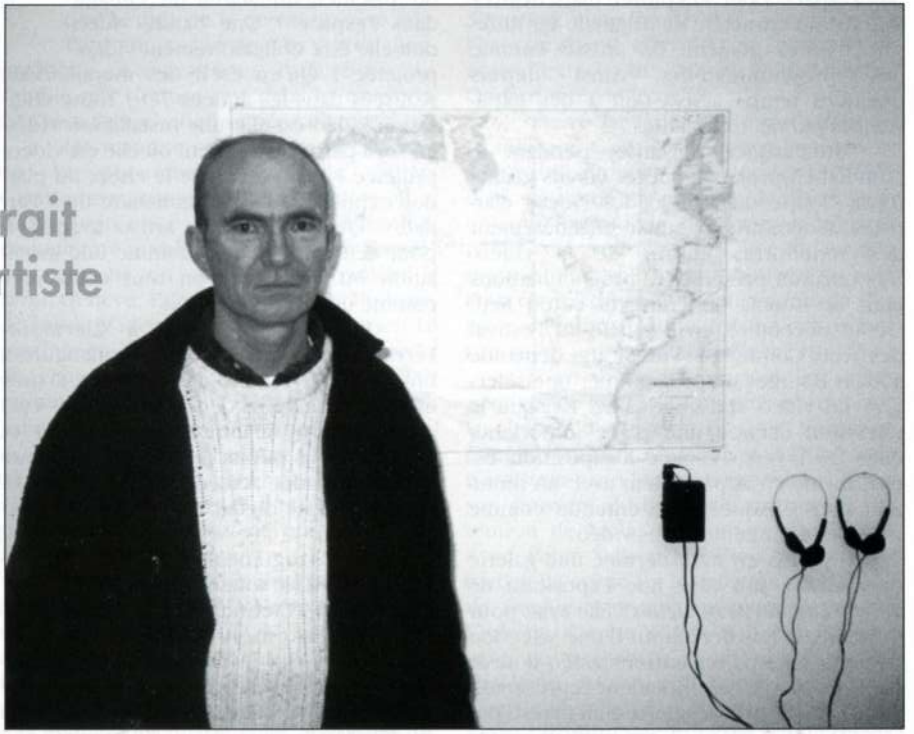
En mars prochain, à Clermont-Ferrand, le festival Vidéoformes inaugurera une nouvelle tribune des critiques. D'ores et déjà, si vous êtes concernés, si vous êtes artistes, ou programmateurs, réagissez et présentez vos points de vue, un catalogue spécial prendra acte de vos réponses et rendra compte du débat.

Envoyez vos arguments à :
Vidéoformes (le tour de la question),
BP 71, 63003 Clermont-Ferrand cedex 1
email <videoformes@nat.fr>

Un numéro spécial est en cours de production qui reprendra vos contributions à ce débat.

© Nicolas Thély,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999

portrait
d'artiste



Marcel Dinahet

Entretien

Il n'y pas de doute, lorsqu'on le rencontre, on le reconnait, c'est un breton. Marcel Dinahet ressemble à la description que m'en ont fait ses amis : discret, agréable, aimable et charmant. Pour la première fois dans cette — déjà — longue série d'entretiens, je ne connais mon interlocuteur que par son travail, quelques échanges téléphoniques, un article que nous avions publié dans un de nos premiers numéros. Grâce à la galerie du Sous-Sol où Marcel expose, nous avons un terrain de rencontre habité par son travail. Nous en parlons tranquilement, nous préparant à cet entretien. Au bout de quelques minutes "la glace est rompue".

Je suis né dans le département du Finistère. J'ai vécu près de Morlaix, à proximité du littoral, en contact avec le milieu marin. La mer était toute proche, j'y passais beaucoup de temps. C'est là que j'ai pu faire mes premières expérimentations, mes premières plongées sous-marines.

Les vacances scolaires, je travaillais à l'EDF, je gérais mon temps seul et je passais dans toutes les maisons de la région de la baie de Morlaix, en quelques années, j'avais acquis une connaissances de cet espace, chemins, passages très détaillés avec l'acquisition d'une géographie très personnelle et une pratique journalière du littoral ou de sa proximité. Je m'arrangeais pour travailler le matin et le soir et j'avais des activités plutôt maritimes dans la journée.

Je connaissais des personnes de mon âge qui avaient déjà des relations très spécifiques avec le milieu marin. J'ai un ami de cette époque qui a fait des recherches , écrit et publié sur les origines du scaphandre autonome.

Je me suis inscrit à l'école des beaux arts de Rennes, j'entre le plus vite possible dans l'atelier de sculpture. Dans cet atelier de Françis Pellerin, j'ai acquis une formation traditionnelle, modelage, moulage, taille des matériaux, puis je suis sorti pour être assistant sur des chantiers et progressivement, gérer mes propres travaux, j'ai travaillé seul pendant plusieurs années. Actuellement j'enseigne à l'école des beaux Arts de Rennes.

J'ai été amené d'une manière progressive à installer mes travaux dans le paysage, j'utilisais des matériaux qui étaient prélevés, issus du paysage. Les dernières sculptures étaient réalisées à partir des conglomérats de coquillages ramassés sur la plage. j 'avais participé à une exposition sous la *jetée de la Fenêtre* à Cancale les sculptures étaient installées sur le sable et couvertes par la marée haute. L'idée du rapport au paysage dans les matériaux était contenue dans le travail. Je me suis progressivement posé les questions de savoir réellement quel paysage quel rapport à l'espace m'intéressait vraiment.A partir de cette réflexion, un peu avant 86 j'ai carrément immergé des sculptures sur des sites sous-marin que j'étais seul à connaître, j'allais les visiter de temps en temps, voir leur transformation dans le milieu tout en maintenant un travail de sculpture à l'air libre. Progressivement mon travail basculé, mon intérêt s'est porté sur ce comportement.

En 91 Jérôme Sans était le commissaire d'une exposition collective qui s'appelait *Escales*, son lieu était l'espace entier du département des Côtes d'Armor, il m'a proposé de montrer ces sculptures auxquelles personne ne pouvait accéder. la solution était l'enregistrement vidéo ou la photo. J'ai fait un travail vidéo installé dans un caisson de ma fabrication la gare maritime de St Portrieux. Il est dans la collection du FRAC Bretagne actuellement. St Quai Portrieux est très proche de l'en-

droit où j'immergeais mes sculptures, ce rapport de proximité entre le directement visible et le non visible directement mais proche m'a beaucoup intéressé.

En utilisant l'enregistrement vidéo, je me suis vite aperçu que l'élément dans lequel je me situe agit sur le regard. La proximité, les passages de l'air libre au milieu sous-marin permettent d'aborder d'une manière très spécifique ces deux éléments. Je regarde rarement dans le viseur, c'est donc plus la relation avec le corps qui va me permettre de regarder, d'enregistrer des espaces et ce déplacement du corps dans un élément dans lequel on est en suspension au en déplacement dans -une expérience différente de celle que l'on a l'air libre tout simplement. A mon avis nous sommes toujours dans le domaine de la sculpture.

portrait d'artiste

Il y a une spécificité du regard. Sur un enregistrement vidéo, je peux identifier un coup de palme de travers. Je vois un corps : par exemple si je veux que le plan soit moins serré j'inspire l'air en plus grande quantité, c'est un poumon ballast, il y a une manière de respirer selon la situation. La relation entre la respiration, le corps, et tout se qui se passe au niveau de l'enregistrement vidéo, se compose d'une infinité de détails spécifiques au milieu dans lequel je suis. Le fait d'être seul et sous la surface de l'eau sur ces sites qui ne sont pas faciles d'accès me semble important cela me demande une très grande vigilance dans la reconnaissances des espaces et des éléments qui les constituent.

Il y a beaucoup de proximités de temps et d'espaces dans ce que l'on voit, soit l'air libre ou sous la surface de l'eau. Je souhaite montrer comment deux mondes vivent, d'une manière simultanée. Dans *Les Finistères* la durée est de 30 mn, il y a en plus la présence rapprochée d'espaces géographiques très éloignés, une formulation à l'échelle du continent.

Ce qui précède *Les Finistères* est souvent réalisé sur des sites spécifiques nommés. Par exemple, à Vassivière il y avait une relation entre l'espace d'exposition et une proximité d'expérience sur le site, car j'avais plongé dans ce lac. Ensuite, je suis allé au Portugal au Cabo Espichel qui se situe en Arrabida au sud de Lisbonne. Hervé Regnauld qui est géographe connaît bien ce site et m'a donné beaucoup d'indications préliminaires, accès, cartes, documents. Ce site a la particularité d'avoir visible les niveaux de glaciations en dessus et sous le niveau de la surface de la mer, une inscription du temps géologique. L'exposition de mes travaux s'est faite au Musée National d'Histoire Naturelle à Lisbonne.

Actuellement, il y a ces deux expositions simultanées des *Finistères*. L'une ici à la galerie Le *Sous-sol* et l'autre à Newlyn en Cornouaille au Royaume Uni. De part et d'autre il y a exactement les mêmes composants, j'ai un matériau de base qui est l'ensemble des enregistrements. A Newlyn l'espace investi est très grand, très généreux, l'installation est très dépouillée, ici au *Sous-sol* il prend une identité différente car il s'intègre à l'activité de la galerie, à ses meubles. Une partie de son sens se déplace.

Au fait, quand l'eau est très troublée on ne voit ni la surface, ni le fond, on se trouve dans une matière, il faut se repérer à l'aide des bulles d'air qui montent vers la surface.

Propos de Marcel Dinahet recueillis par Gabriel Soucheyre, le 25 novembre 1998.

© Turbulences [vidéo / art actuel] # 22 janvier 1999



Les Finistères, Marcel Dinahet
1997, vidéo

Marcel Dinahet, avant l'oeuvre, à l'ouvrage

Hervé Regnauld

portrait d'artiste

Marcel Dinahet choisi les sites sur lesquels il compte travailler sur une carte. La logique du choix se pose à l'échelle continentale : les sites sont déterminés parce qu'ils entretiennent les uns avec les autres une relation de complémentarité à distance. Il faut leur réunion pour qu'apparaisse l'unité de la démarche qui porte sur les Finistères, pas sur un cap isolé battu par l'Océan.

Cette dimension continentale implique des déplacements. Depuis Rennes, sa résidence, Marcel Dinahet doit se rendre à des milliers de kilomètres pour travailler. Le début de son oeuvre commence avec ce premier voyage. Toujours et systématiquement, c'est en voiture qu'il va sur place. Au cours du périple, il regarde par sa vitre et observe attentivement les changements successifs de paysages, les larges vues dégagées, les traversées de villages et les perspectives urbaines. Il s'imprègne alors d'une appréciation kilométrique de l'espace, qui construit le soubassement de sa démarche, de sa problématique finistérienne. Il prend le temps de se rendre à son rythme sur la fin de la terre. Mais, une fois arrivé sur le lieu choisi, toute la perspective change. C'est comme si la vue rétrécissait, comme si l'espace n'avait plus qu'une amplitude locale, réduite. Il n'est plus question de grand paysage, mais de site. Marcel Dinahet se prépare visuellement à s'inclure dans l'espace tel qu'il le parcourera et verra en plongée : quelques dizaines de mètres de profondeur, quelques mètres de visibilité, quelques minutes d'air comprimé...

Cette transition visuelle et conceptuelle lui demande une journée complète. Sans rien filmer, il explore, il observe, il questionne les habitants à la recherche d'un accès dans les falaises, il remarque des objets incongrus ou banals... Cette pratique initiale du délai est destinée à rendre possible la mise en écran de l'espace. L'espace a été itinéraire (de Rennes au site), il est maintenant obstacle (du site à la plongée) ; il a donc en premier lieu une dimension frontale. Cette dimension ne fait pas référence à une verticalité (bien que les falaises soient raides) mais plutôt à une notion de franchissement. C'est au travers de l'écran de l'espace que Marcel Dinahet va devoir passer. Cet écran est matériel (la surface de l'eau) aussi bien que conceptuel (la décision de filmer). Un double enjeu apparaît alors. Le franchissement sera une expérience physique, une aventure du corps, un événement sensoriel. Mais le franchissement sera aussi une construction mentale imagée, une représentation filmée de la sensation.

Cet aspect du travail de Marcel Dinahet est souvent analysé. Il me semble qu'entre l'expérience physique de la plongée (par l'artiste) et l'expérience conceptuelle de la vidéo (par le spectateur), une médiation importante est parfois délaissée. C'est l'aspect purement technique du travail. Le corps du plongeur est, en effet, un corps technique, de la même façon que la vidéo est une vision technique. Il est alors, à mon avis, fondamental de prendre acte du fait que Marcel Dinahet a —quasiment— construit tous ses outils techniques lui-même, comme s'il accordait à la fabrication de son matériel le même statut artistique qu'à la fabrication de son oeuvre.

L'ingéniosité artisanale au service du concept visuel.

Marcel Dinahet a lentement élaboré le «survival kit» de l'artiste/sculpteur/plongeur. Il n'a pas pour cela recherché un optimum technologique dans une extrême modernité des techniques et des outils. Il a construit un «optimum de transparence»,

pour faire que son équipement soit le plus précisément adapté à son concept de travail : filmer de telle façon que le résultat soit le plus proche possible d'une expérience du corps tout entier et non pas de la seule vue. Son matériel doit lui permettre la mobilité, donc être petit, compact, économe en espace comme en énergie. Son matériel doit être léger (au sens d'avoir un poids nul dans l'eau pour ne pas modifier la flottabilité du plongeur). Le matériel doit être solide, pour fonctionner avec du sable, de la pluie, du gel parfois, des chocs souvent. Il a donc construit son caisson dans un tube de plomberie, il transporte ses bouteilles sur un diable reconstruit, accrochable à un vélo. Il peut tout transporter tout seul, vivre en parfaite autonomie et se rendre où il veut. Il a aménagé sa propre manière de se déplacer dans son espace de travail. En un sens il s'est fabriqué un atelier d'artiste portable, sub-aérien et sous-marin. Avec cela il cela il descend les falaises (cf. la séquence filmée à Mizen Head), plonge et filme.

Condenser l'espace et le son pour extraire la sensation.

Faire ressentir le corps dans l'eau c'est à la fois faire saisir le mouvement au travers d'un obstacle fluant et faire percevoir la distance par le moyen du son. La notion de durée est perçue par le poids d'air disponible dans la bouteille et par la quantité d'air consommé, transformé en bulles expirées. Il s'en suit que Marcel Dinahet se sent tenu de respecter des «techniques» très précises pour les prises de vue. Il suit un ordre très chronologique dans le montage de ses vidéos. Le temps passe dans le même sens dans les poumons et dans l'image.

Il présente d'abord les arrivées sur le site (à Cabo Espichel, à Newlyn ...) presque toujours en filmant au travers du pare brise de la voiture. Il est encore dans le véhicule qui parcoure le «grand espace kilométrique» mais il voit déjà comme au travers d'un masque son «espace local métrique» . Souvent la radio apporte le premier de ces sons étrangers et lointains que la respiration couvrira en mer. Le site est montré par ses lieux banals et essentiels. Il y a presque toujours une image de l'endroit où Marcel Dinahet a établi son «camp de base» . Il y a aussi des images des faits originaux (un phare, un train, un banc...). En ce sens ces séquences sub-aériennes sont construites sur le mode de l'itinéraire.

Les séquences vidéos se consacrent aussi aux mouvements d'entrée et de sortie, de passage. Un bateau qui rentre (Newlyn), une portière qui claque (Espichel) signalent le passage des autres. La caméra qui filme hors et dans l'eau en maintenant la surface à mi-écran (Galice, Portugal), indique le passage eau/air. La construction est alors sur le mode de l'ubiquité, de l'indécision.

Enfin, le mouvement lui même se fait représenter. Des algues qui ondulent, qui s'éloignent quand on inspire et qui se rapprochent quand on souffle et que les bulles compliquent la texture de l'eau (poumon-ballast). Avec les houles qui déplacent le plongeur dans l'épaisseur de séquences sous-marines sont construites sur le mode de la dérive.

Tout vise à faire «rentrer» dans l'image un maximum de sensation avec une économie de signes, de façon à livrer un message aussi «dense» que possible. Dans la galerie la vidéo sera montrée sur de très grands écrans, avec un son fort et rien autour (cf. l'exposition au Muséo d'Historia Natural à Lisbonne). Schématiquement, l'élaboration technique du travail vise à permettre l'expression du franchissement eau/air avec le bruit de la respiration et le trouble de la vue.

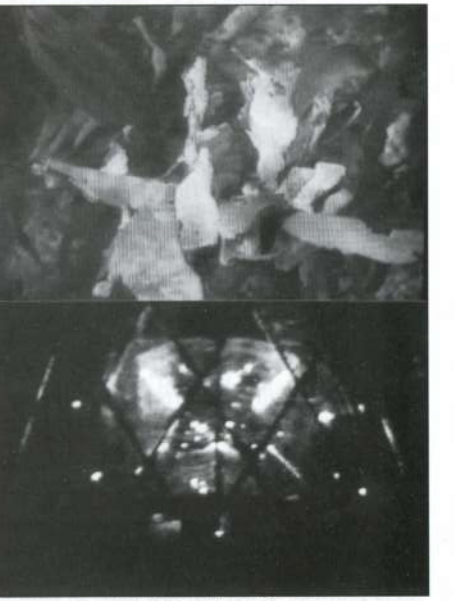
C'est pour cela qu'il est possible d'interpréter le travail de Marcel Dinahet en termes très rationnels de transgression. Il s'agit moins de naissance que de suspension. Il n'est pas question de devenir quelqu'un de nouveau (au sens où un foetus

deviendrait, irrémédiablement un bébé) mais de stationner entre deux états ; La logique verticale et gravitaire du monde sub-aérien, la logique ondoyante et acqueuse du monde sous-marin. La transgression est expressément dans le refus du choix. L'artiste refuse de se limiter à un seul monde matériel. Il est la frontière entre deux. Mais cet équilibre instable est uniquement possible grâce la médiation technique. Cette situation serait impossible à un corps «nu». La technique donne ici au corps de nouvelles sensations et provoque de nouveaux concepts. Elle fabrique un nouveau lieu dans lequel les repères spatiaux sont mis en cause. De ce lieu technico-physiologique ambigu peut sortir une spacialité équivoque et de ce fait, interrogative.

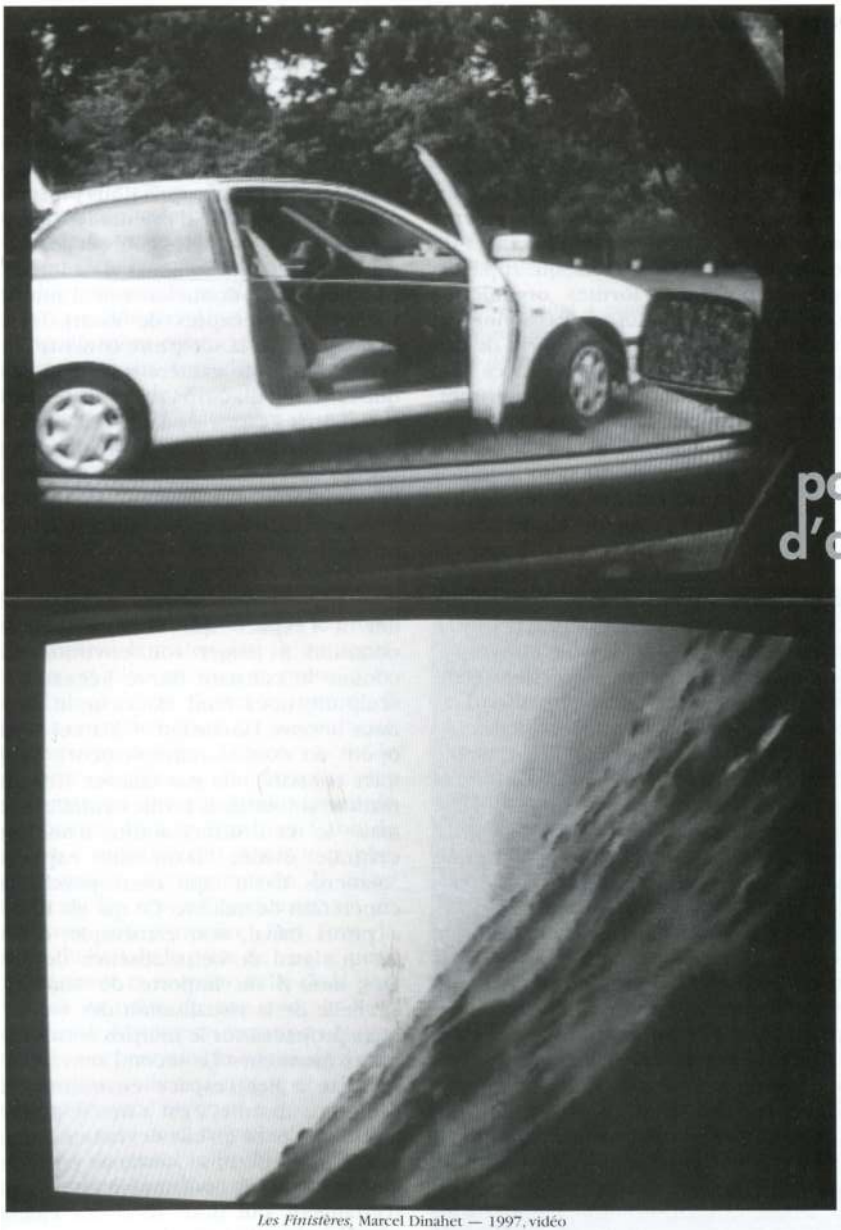
portrait d'artiste

Marcel Dinahet crée donc bien un de ces rares espace dans lequel on ne se repère plus très bien et dans lequel on ne sait plus exactement distinguer ce que l'on ressent en propre de ce que l'on expérimente techniquement. Il y a confusion entre l'appareil et le corps comme il y a fusion entre la respiration et le mouvement. C'est un lieu dans lequel notre éventuelle identité est soluble.

© Hervé Regnault,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999



Les Finistères, Marcel Dinahet



Les Finistères, Marcel Dinahet — 1997, vidéo

Marcel Dinahet

Stéphane Doré

portrait d'artiste

Il peut paraître paradoxal de désigner Marcel Dinahet comme un sculpteur, alors que sa production est en grande partie vidéographique. Ses premières oeuvres étaient des conglomérats de ciment et de coquillages reliés par un filin, qui apparaissaient comme des formes organiques issues de sédimentations. Passionné de plongée sous-marine, il entreprit de les déposer à sept mètres sous l'eau,. très vite, les algues et les serpules les recouvrirent. Il ne cherchait pas tant démontrer une évolution des modifications que leur faisait subir le milieu aquatique, que de les perdre. La décision de les filmer en vidéo, pour en rapporter l'existence aux yeux des spectateurs, est une prise de conscience de la perte de l'objet au profit de la révélation de la perception de son environnement. Pour nous rendre accessible cette perception, il essaye de nous placer dans des conditions assez proches de celles qui nous transmet. La prise du son est relie l'action filmée, comme le bruit du détenteur quand il nage sous l'eau ou celui de la radio lorsqu'il est dans sa voiture. La prise de vue est liée à son champ visuel et au déplacement de son corps qui traduit ses mouvements ou sa position dans l'espace. Si le corps flotte, l'image est rythmée par le ressac de l'eau. S'il est en position assis dans sa voiture, l'image prise est à la hauteur de ses yeux. Les images filmées sont dégagées de leur point d'appui, car elles sont liées au corps. Elles provoquent alors une perte de repères qui délocalise l'image de l'espace filmé pour la centrer sur l'espace perçu. Ainsi, cette manière si simple que Marcel Dinahet a de filmer, en plaçant la caméra sur son ventre ou sur la tableau de bord de sa voiture, suppose une extrême sensibilité à l'environnement extérieur. Il semble comme un sonar, aveugle mais capable de noter n'importe quel clapotis de l'eau ou n'importe quelle voilure lointaine. Or cette perte de repères est une constante de l'image qu'il nous présente. Il nous est impossible d'évaluer les distances entre le bas, le haut, les côtés et son corps, car ce dernier est toujours absent. Marcel Dinahet nous donne à voir l'autour et rejoint les préceptes de Vasari, lorsqu'il écrit : "L'art de la sculpture consiste à enlever un excès de matière pour n'en laisser que la forme du corps telle qu'elle est dessinée dans l'esprit de l'artiste. Toutes les statues en ronde bosse, ne l'oublions pas, quelles soient taillées dans le marbre, fondues en bronze, sculptées en stuc ou en bois, sont regardées sous toutes leurs faces : on tourne autour" .[1]

En effet, la sculpture est toujours liée à l'espace qui l'entoure et nous contraint à jauger son environnement, comme le constate Hervé Regnauld : "La sculpture nous rend extérieur, le paysage nous impose l'inclusion".[2] Marcel Dinahet opère un double renversement. Le premier consiste, non pas enlever l'excès de matière autour de la forme centrale évidée, mais le reconstituer autour d'une forme centrale évidée. D'où son expression "matières d'eau" qui correspond cette concrétion de matière. Ce qui est filmé est a priori banal, non esthétique, ce n'est qu'un signal de cette absence de forme. Dès lors, il lui importe de faire varier l'échelle de la visualisation des vidéos, les unes projetées sur le mur, les autres sur de petits moniteurs. Le second renversement consiste à lier l'espace environnant à la sculpture absente, c'est à dire à la perception de l'espace qu'elle devrait ou aurait dû occuper. Cette mise distance entre lui et ce qui est filmé, contribue à ce sentiment d'étrangeté, qui nous rend ses vidéos si proches de nous, physiquement et si éloignées de tout, car insituables et qu'exprime l'idée de cette notion de "distance à

à portée".

De cette complexité paradoxale résulte deux aspects. L'interface, l'écart entre les milieux est révélateur de la sculpture (ou de l'espace perçu). Son choix du littoral ou des finistères démontre combien, il lui importe de se placer à la limite entre la terre et la mer. Ainsi, de ses vues filmées qui alternent entre celles prises sous la mer et celles sur terre, découle une perception globale de l'espace. Deuxièmement, l'objet de ce déplacement d'un lieu à un autre est la sculpture elle-même (ou de l'espace perçu), d'où son nomadisme. Il est intéressant de constater que le début de son itinérance d'artiste est marquée par la matérialité du déplacement d'une sculpture qu'il immerge dans le lac de Baggersee, en Wesphalie, en 1992, après qu'elle fut plusieurs mois en Bretagne. Dans le projet des "Finistères", la matérialité de ce déplacement n'est plus nécessaire, puisque ce qu'il déplace c'est l'espace perçu. Il cherche à nous faire ressentir la spécificité de ces espaces de "fins de terre" avant le grand large de l'océan. Il juxtapose des vues submarines et sous-marines issues de son itinérance du Cap Warth au Cabo da Roca. Il les redistribuent selon leur plus petit commun dénominateur. Il nous empêche de les repérer facilement ou de reconstituer son itinéraire. Dès lors, la question du lieu de la prise de vue se pose en permanence et entraîne celle de la pertinence de la prise de vue avec le lieu. Comme le fait, justement, remarquer Hervé Regnauld "Ceci entraîne la nécessité d'une double analyse, celle de l'espace et celle de la perception que l'on en a" [2].

La qualité du travail de Marcel Dinahet est de poser le problème de l'espace en terme de position et non en terme de situation.

© Stéphane Doré,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999

1 : cf Giorgio Vasari. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* p.119 .1. Edition critique sous la direction d'André Chastel. Arts bibliothèques Berger-Levrault. Paris. 1981

2 : Olivier Regnault, conférence du 12 mai 1998 au Quartier, centre d'art contemporain de Quimper.

Marcel Dinahet a exposé à Besse dans le Puy-De-Dôme, du 13 au 20 juillet 1998, dans le cadre du premier festival de l'eau.

portrait d'artiste



Le Busc Marcel Dinahet 1997

Marcel Dinahet, paysages en suspens

Françoise-Claire Prodhon

portrait d'artiste

Difficile d'appréhender le travail de Marcel Dinahet sans tenter une " immersion " totale dans ses oeuvres. Tout ce que l'on pourrait dire, à première vue et trop rapidement, s'avérerait très certainement inexact ou partiel. Ce travail pour le moins atypique, résiste à toute forme de classification car il relève d'intentions et de gestes aussi différents que complémentaires. Sans hésitation Dinahet se désigne comme étant un sculpteur, mais de la sculpture à proprement parler, il a largement repoussé les limites. En effet, pour le néophyte Marcel Dinahet fait de la plongée sous-marine, voyage beaucoup à cet effet, réalise des vidéos, des carnets de voyages en images, prend des photos, travaille en complicité avec des géographes et des architectes, expose ses sculptures et ses installations vidéos, enseigne la sculpture dans une école d'art, faisant preuve d'une curiosité permanente. Dans ce pêle-mêle s'instaure pourtant une extrême rigueur et une grande cohérence.

Sans doute touché à l'origine par le *Land-Art* ou d'autres types d'oeuvres in-situ, Dinahet en a très vite tiré les leçons. Et s'il ne se réfère pas directement à ces expériences il se sent en complicité avec elles. Son travail s'est cependant constitué en dehors de toute volonté de s'intégrer à un contexte artistique particulier, animé par une curiosité que l'on pourrait presque qualifier de "scientifique". Les lieux qu'il arpente sur terre ou sous l'eau sont soigneusement choisis : L'Arc Atlantique, le littoral, les Finistères deviennent des sites d'observation, d'étude, de découverte dont il ramène les images filmées, mais aussi très précisément les sensations qu'il restitue à l'usage du spectateur. Comme certains chercheurs du Siècle des Lumières son geste procède à la fois de celui de l'amateur (au sens de celui qui aime), de l'esprit encyclopédique, du rêve, de la divagation poétique, de l'artiste paysagiste. Le paysage, il en renvoie une vision pour le moins inhabituelle, dans ses vidéos ou ses installations le dessous devient le dessus, le fond marin notre espace vital, les rives l'extérieur, le paysage est soudain réversible et nos repères s'en trouvent modifiés. Et comme pour mieux pénétrer cet espace le spectateur est invité à partager avec l'artiste diverses expériences. Il peut pour ne citer que cet exemple, s'isoler dans un caisson à l'intérieur duquel il visionne une plongée sur un écran vidéo dont la bande son lui restitue toutes les sensations du plongeur (bruit sourd de l'eau et de la respiration, bulles etc.).

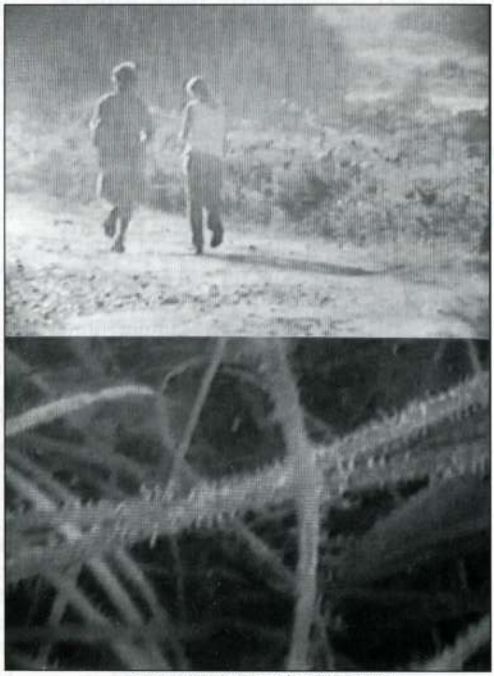
Bien que ce soit une évidence, il est nécessaire de souligner la façon dont se construisent les sculptures-installations de Marcel Dinahet. Leur élaboration a lieu en deux temps, voire trois. D'abord la plongée et la réalisation d'images souvent filmées une seconde fois sur un écran de télévision, puis la finalisation de la pièce elle-même, très étroitement liée au lieu qui la présente, ce qui conduit l'artiste (à quelques exceptions près) à reposer chaque fois les conditions et modalités de son installation. (C'est là précisément que le sculpteur contemporain se différencie du statuaire du XIX° siècle qui conçoit sa sculpture sur un socle sans souci de l'espace qui lui sera imparti.). Enfin si l'on doit décrire un troisième temps, c'est celui en amont de la création durant lequel Dinahet repère des lieux, étudie des cartes marines , met en place son projet et s'assure des conditions matérielles de sa réalisation.

Les lieux choisis donnent le plus souvent à voir des limites, des frontières géographiques difficilement perceptibles pour l'oeil néophyte. A terre aussi, Dinahet s'intéresse à la notion de périphérie, ou plus justement à ces franges qui séparent aujourd'hui les centres de leur périphéries

et les périphéries des zones rurales, des lieux ou le tissus urbain et le paysage semblent se défaire ou être en suspens.

Un dernier point doit être souligné : l'artiste ne donne aucune indication, si ce n'est parfois une heure, le nom d'un lieu, il n'y a rien d'anecdotique ou de narratif dans ces carnets de voyage, ces lieux arpentés et " reconnus " qu'aucun élément pittoresque ne vient identifier. Le spectateur est convié à ce déplacement, il doit accepter l'immersion évoquée au début du texte et sans laquelle il n'a aucun accès à l'oeuvre. Si les dimensions esthétiques ou poétiques ne sont pas absentes de ce travail, Dinahet propose avant tout un champ d'expériences qui nous amène à repenser les notions de sculpture et d'installation tout comme notre perception du paysage.

© Françoise-Claire Prodhon,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999



Au Cap Frebel, Marcel Dinahet —1998

Vidéos

Geneviève Charras

Loïs Greenfield, portrait d'une photographe

Documentaire de création , réalisé par Sylvie Fleurot, 1996, 26mn, couleur.

Ses photographies de danse sont internationalement connues et immédiatement reconnaissables par leur format délibérément carré. Loïs Greenfield circonscrit l'espace de la danse pour mieux saisir l'envol et l'apesanteur que chaque danseur apprivoise quotidiennement. Mieux qu'un portrait, le film de Sylvie Fleurot propose une démonstration de la photographe au travail.

Le projet de cette artiste: "libérer le danseur de la gravité et opposer à cette dernière la matière de l'air". Ses photographies éliminent la notion de haut et de bas pour saisir le mouvement dansé dans ce qu'il a de plus éphémère: sa traversée de l'espace. Une recherche qui s'accommode mal de la situation de représentation et nécessite un travail en studio qui s'apparente fort à une mise en scène, même si les mouvements interprétés sont extraits d'un spectacle. Quatre danseurs et -ou- chorégraphes se prêtent ici au jeu Mark Tompkins, Stéphanie Aubin, Emmanuelle Huynh et Didier Silhol. La caméra filme leur travail et juxtapose les clichés de la photographe, soulignant avec justesse l'éphémère du mouvement et sa captation dans le cadre de la photographie. Ce document rivalise avec malice avec l'art de la photographe et ne redonne jamais dans le propos redondant. Deux créatrices y confrontent leur écriture dans un exercice de style très réussi, autant didactique et pédagogique, qu'inventif et humoristique. Photographie, image arrêtée du mouvement et captation caméra prolongent la définition de l'espace-temps de la danse. La fiction des situation de mise en scène pour mieux exposer l'approche de la photographe est une ruse d'imagination percutante. On assiste ici à une véritable écriture cinématographique documentariste, griffe d'une réalisatrice férue du bien fondé de la transmission du savoir par des voies ludiques et accessibles

les œuvres en scène

Bruit blanc

Documentaire de création, 52 mn, chorégraphie Mathilde Monnier, réalisation Valérie Urréa. Couleur, 1998, coproduction ARTE LA SEPT- les films Pénélope - le CCN de Montpellier Languedoc-Roussillon.

Jamais une expérience aussi intime n'aura été filmée dans sa durée et son authenticité que celle délivrée par le binôme Monnier-Urréa!

Une tranche de vie, celle de deux femmes: l'une est chorégraphe et danseuse, directrice artistique du Centre Chorégraphique de Montpellier, l'autre est "autiste", résidente en séjour long au Mas de la Colombière.

Mathilde est corps et âme habitée par son métier, son enveloppe corporelle, ses sensations et émotions d'artiste.

A la recherche du contact et de la communication hors parole et actes convenus, elle rencontre dans sa trajectoire le vécu d'êtres différents qui vivent leur corps "pas comme les autres".

Marie-France est adulte, profondément isolée dans son monde fait d'ivresse autant que de détresse. - Le savons nous d'ailleurs et quelles prétentions développons nous dans le discours aussi libre que schématique au sein même de l'antipsychiatrie?

Pas de débat houleux pour la chorégraphe qui se lance sous la bénédiction des assistants psychiatriques dans son expérience et sa volonté de découverte du monde spatial, corporel d'une autre femme; tout simplement et avec son seul instrument vecteur de son désir de rencontrer Marie-France : son corps, sa disponibilité, sa spontanéité, son respect. Avec

elle, à ses côtés durant cette expérience, Valérie Urréa, vidéaste, complice de toutes les expériences de Mathilde avec l'image, le film et la vidéo. Ensemble elles scénarisent pour l'écran des courts métrages à partir de l'œuvre chorégraphique de Mathilde Monnier: *A la renverse*, *Pour Antigone* et d'autres scénographies vidéo pour ses spectacles.

L'atelier en pièce, en 1996, témoignait déjà de l'expérience de Mathilde avec un groupe d'autistes à Montpellier: échanges, ateliers, tout ce qui pouvait s'inventer pour communiquer avec eux d'une autre façon.

Valérie Urréa se glisse donc, discrète et efficace dans la capture de ses instants magiques où Mathilde, tantôt danse avec Marie-France, tantôt bouge et révèle chez sa partenaire des gestes et attitudes inédites, marginales par rapport au comportement habituel de la jeune femme. On assiste à sa progression, grâce à la confidence de l'image et les quelques témoignages des médecins qui suivent Marie-France depuis longtemps. Ses progrès sont infimes et spectaculaires à la fois! Complices lors du déroulement de ce poignant documentaire sur le vécu si révélateur du langage de la danse et de sa force, nous restons sans voix, pétrifiés et ravis, médusés par l'audace et la conviction de ces deux femmes: amour, amitié, haine(?) parfois.

La séquence où le kinésiologue, pris à témoin de cette expérience peu banale, s'ingère techniquement et professionnellement dans cette édification et construction humaine, révèle l'inefficacité du dogme et du savoir faire. Marie-France ne se prête pas au jeu du cobaye et rejoint Mathilde, qui n'a rien d'autre à offrir que le corps de son désir de rencontrer l'autre, hors contexte psycho-médico-bienfaiteur.

Modestie et authenticité de toutes les démarches: danse ,vidéo, interviews, font de ce document un "être à part",à considérer précieusement sous l'angle d'un travail de témoignage et d'accompagnement. Pas de performance, mais une fidélité émouvante d'un compagnonnage, digne de la philosophie et de la déontologie de Mathilde Monnier ; découverte, approfondissement de la relation humaine. Du vrai, tout simplement. De la danse, assurément, du déséquilibre des deux côtés, de l'aliénation... La figure du danseur, autiste et déséquilibré apparaît en filigrane. Et pour mémoire et transmission, des images, obligatoirement. Indispensable regard posé sur de la mouvance !



L'atelier en pièce, photographie Marc Coudrais









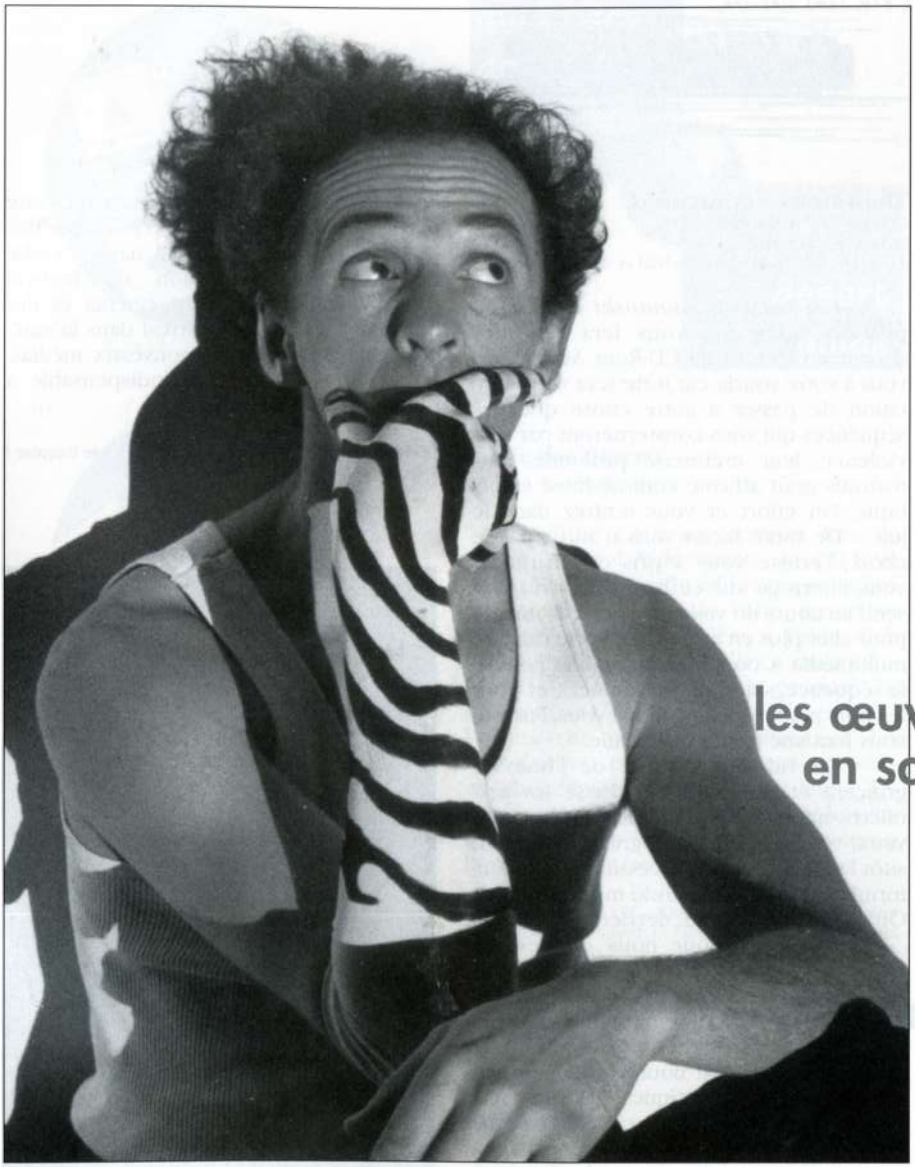
La danse, une histoire à ma façon
Vidéo-danse, chorégraphiée par Dominique Boivin, réalisée par la Compagnie "Beau Geste".

Son spectacle du même titre a fait le tour de FRANCE, tant il a enthousiasmé public et programmateurs de tous âges par la simplicité de sa lecture et l'audace de son propos balayer l'histoire de la danse en 45mm de spectacle et ceci en soliste exécutant à lui tout seul toute la gamme des mouvements, du rituel de la danse africaine, à la gestuelle dépouillée des pionniers de la modern-dance américaine! Dominique Boivin revient ici en force à l'écran, filmé très sobrement dans ses évolutions rocambolesques et pétillantes d'inventivité.

Le document filmé qui nous restitue cette expérience scènique unique, est lui même encore un condensé, raccourci du spectacle! Une histoire de la danse encore plus percutante et concise, encore plus lisible et convaincante dans un souci pédagogique louable mais dont la démarche demeure imperceptible. Encore une farce de notre chorégraphe, dont le talent assurément dépasse toutes les normes et les codes de convenance de tous les arts. Le support vidéo lui sied à merveille l'encourageant dans son impertinence et son aristocratie de l'inconvenance!

© Geneviève Charras,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999

La danse, une histoire à ma façon, Christine Boivin
photographies : Christine Erbe



les œuvres en scène

La danse, une histoire à ma façon, Dominique Boivin
photographie : Christine Erbe

D Rom demi-linéaire

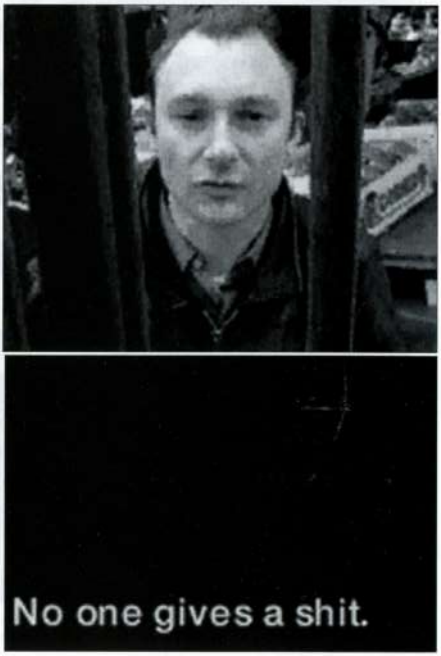


The Worst of Connanski.
CD-Rom, Loïc Connanski, 1997.
Fiction inintéractive .
Attention, CD ?Rom non convivial et demi linéaire.

The Worst of Connanski est la compilation vidéo qui vous fera regretter d'avoir un lecteur de CD-Rom. Accrochez-vous à votre souris, car forte sera votre tentation de passer à autre chose que ces séquences qui vous consterneront par leur violence, leur crétinerie profonde, leur mauvais goût affirmé comme must esthétique. Un effort et vous rentrez dans le jeu... De toute façon vous n'aurez pas le choix, l'artiste vous a pris en charge et vous interroge sur ce que vous avez ressenti au cours du visionnage de ces images pour aller plus en avant dans votre calvaire multimédia. A bonne réponse, une nouvelle séquence, sinon on revisonne... et pour les plus persévérants d'entre vous, l'artiste vous fera une révélation inouïe.

Un vidéaste virtuose de l'humour grinçant et des punitions. Passé les premières nausées, les esquisses de rires nerveux, vous passerez un agréable moment sitôt la logique sans concession et anticonformiste de Loïc Connanski mise à jour (?). Qu'il soit devant ou derrière la caméra pour nous dresser ses petites chroniques cyniques d'une société contemporaine foncièrement pornographique ou nous gratifier de ses performances domestiques les plus scabreuses, la profondeur de ce " philosophe de la home vidéo " vous confortera quant à votre santé mentale et morale. Vous ne résisterez pas alors à cette pulsion profonde de faire partager à votre entourage cette perle d'hygiène mentale. Récompensé cette année par le prix Bell, dans le cadre de la 27 ème édition du festival International du nouveau cinéma et des nouveau Médias de Montréal dans la catégorie meilleure œuvre, nouveaux médias, ce CD-Rom est le titre indispensable à toute véritable CDThéque.

CD-Rom Mac / PC, 300 F. Distribution : Heure Exquise ! T 03 20 43 24 32.



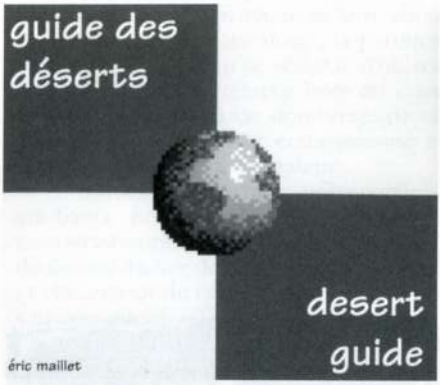




Louis Cane
Hervé Dirosa
CD-Roms
David Sampedro & Yann Guilly

Les éditions André Chenu Multimedia publient une série de CD-Roms sur les artistes contemporains. Sobres, élégants, ces CD-Roms ont la particularité supplémentaire d'être conçus en étroite collaboration avec les artistes concernés. Il est particulièrement agréable de retrouver dans l'accent chantant de Dirosa l'exhubérance et la chaleur de ses tableaux. Une collection à suivre.

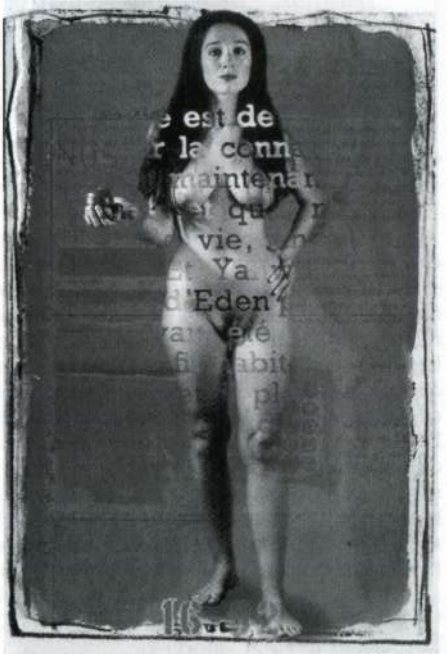
CD-Rom Mac / PC.
Web : <www.artvision.tm.fr>.

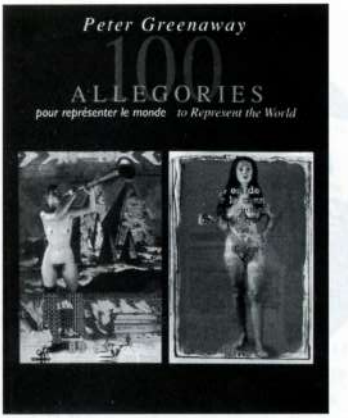


Guide des déserts
CD-Rom, Eric Maillet. 1998.

Diffusé en avant-première lors du dernier festival Vidéoformes, le CD-Rom d'Eric Maillet est enfin édité avec sa jaquette, sobre et plaisante. Vaste ensemble d'images de désert, créées à l'aide d'un logiciel fractal «grand public», a travers lesquelles un déplacement est proposé. Le cédérom est résolument anti-interactif : l'ordinateur prend autoritairement les commandes et, aléatoirement et sans relâche, déplace le pointeur et clique les boutons. L'utilisateur n'est plus que spectateur, la seule interactivité qui lui reste est l'extinction en force de son ordinateur.

CD-Rom Mac / PC. Distribution : Eric Maillet <maillet@citeweb.net> et FRAC Languedoc-Roussillon, T 04 67 22 93 46.





Peter Greenaway
100 Allégories pour représenter le monde

Peter Greenaway est un artiste démiurge! L'originalité de son travail réside dans la diversité des pratiques (peinture, cinéma, opéra, exposition, installation, vidéo-danse) et l'éclectisme de ses références. Il prend tour à tour la position d'un humaniste, d'un maniériste, d'un classique, d'un néoclassique, sans oublier l'ironie et l'humour anglo-saxons, pour définir son vocabulaire. Pour construire son œuvre, il puise dans le domaine des jeux et des mathématiques- règles, suites, listes, nombres, séries-.Sa dernière œuvre est un grimoire en hommage à l'"Allégorie", cette forme archaïque de la communication par l'image moralisatrice des temps anciens. Aboutissement de sa résidence à Strasbourg, en 1995, lors du *Grand Atelier*, à l'Université des Sciences Humaines, section Arts Plastiques, son livre, prestigieux, rare de par sa qualité graphique, est un recueil de cent photos de nus, véritables enluminures contemporaines enrichies grâce aux techniques contemporaines de collage infographique. Dans cette profusion d'icônes, de signes, d'indices et de textes, de l'apparent chaos constitué par les éléments graphiques de son univers protéiforme, il réorganise en 22 familles et 100 allégories toutes sortes d'indices pour appréhender la condition humaine. Drôle, ironique et érudit, toujours

publications

insolite, cet inventaire pour une fin de millénaire puise dans les références de l'artiste: la bible, la mythologie, la publicité et les travaux des encyclopédistes. *The Pillow Book*, façon livresque, est une épopée épique et fabuleuse de l'Image comme source de beauté et d'enseignement: une transmission minutieuse du pouvoir de la Vie.

Proche d'ouvrages anciens tels que *Les très riches Heures du duc de Berry*, ce premier livre de Greenaway- qu'il a choisi de publier en FRANCE où il est certainement plus connu qu'en Angleterre, est avant tout un livre d'images : *100 allégories*, incarnées par des participants au projet, issus de l'Université de Strasbourg. Pour obtenir ces images plus de 2000 documents ont été manipulés, mixés et travaillés de manière sophistiquée dans un esprit moderniste et novateur tant esthétiquement que techniquement.

La complexité des images obtenues et leur qualité plastique font de cet ouvrage un livre hors du commun qui développe une vision du monde personnelle, drôle et intrigante : le commentaire des images par Greenaway lui-même, est érudit (il pioche dans la mythologie, la bible, l'histoire de la médecine); le texte est humoristique, inattendu, truffé de rapprochements incongrus et amusants.

Il mêle avec audace et raffinement langage et langues; les nombres, l'eau, l'air, le vol, l'écriture, le livre, la mémoire, les destinées humaines....Tel un palimpseste, ce grimoire révèle tous les fantasmes de Greenaway et nous les livre dans la quiétude du regard que l'on pose sur une photographie, une icône sacrée: une vision dans le repos de la durée, de la répétition; pas de fulgurances comme dans ses scénarios de cinéma ou de vidéo. Une grande quiétude se dégage de ses évocations quasi religieuses autant que blasphématoires du corps humain.

Corps voilés par les truchements de sa palette graphique, corps dévoilés dans l'impudeur de leur nudité à peine dissimulée par un accessoire, un détail original, ajouté sur le papier.

Trois années de gestation auront été nécessaires pour construire et faire aboutir ce projet fou et irréaliste : la parution de l'ouvrage est bien le résultat d'un travail mené par un créateur hors du commun qui a permis à de nombreux protagonistes d'associer leur enthousiasme et leurs compétences à son talent.

Modèles bénévoles, universitaires, étudiants, photographes, infographistes, tous strasbourgeois ont montré que le défi du *Grand Atelier* de rassembler Université et cité, autour de l'œuvre d'un artiste pouvait être relevé.

Il faut effeuiller avec délice cet inventaire savant d'allégories, classées par famille et se prêter au jeu des correspondances. Les corps-décors y sont ceux de nos contemporains et suintent d'émotion dans leur plastique où le temps et la fonction ne pardonnent pas : les traces de vie y sont là, charnelles et transcendées. La vie sourd comme un parfum, une fragrance qui s'évapore et donne le meilleur de son musc.

Un livre d'images animées par tous les sens sans dessus-dessous, traitées sous le pinceau magique d' un artiste dont la sensibilité de peintre n'a jamais été aussi proche de ses racines.

A la jonction des arts du passé et des techniques artistiques contemporaines, cet ouvrage est digne de figurer dans l'"enfer" des bibliothèques médiévales, ce lieu accessible à ceux qui détiennent la connaissance.

© Geneviève Charras,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 22
janvier 1999

publications

Ouvrage coédité par Biro et l'USHS. 390F

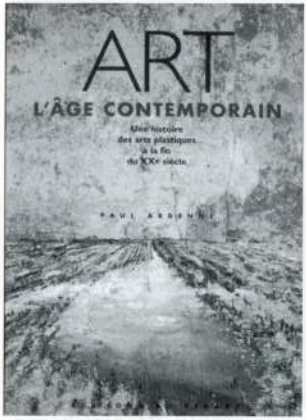


J'ai donné ordre qu'on te tue **Marion Lachaise**

Ce catalogue est une édition de la Villa Saint-Clair à Sète où Marion Lachaise a eu l'occasion de s'exposer. Il dévoile quelques uns des fantasmes qui peuplent l'imaginaire assez délirant de cette artiste dont les aides maritales — présentées par ailleurs à Bordeaux — soulignent par leur prolifération son goût pour un érotisme assez débridé. On pourrait penser que Marion Lachaise voit la vie en rose, si ce n'est qu'elle nous fait rencontrer Jolly Psykrine , exhibitionniste torride, ou encore Lokust, personnage trouble au sexe indéfini, nous attirant dans un monde étrange, lourd, .. et fascinant. *G.S.*

Édition : Villa Saint-Clair, 17 rue Louis Ramond, 34200 Sète, T 04 67 74 37 07.

publications



Art, l'âge contemporain (une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle) **Paul Ardenne**

Si Paul Ardenne collabore à la revue Art Press, il est aussi historien de l'art. Son dernier ouvrage est une histoire des arts plastiques des années 60 jusqu'à aujourd'hui en marge de la polémique sur l'art contemporain. L'enjeu, montrer l'extrême créativité des artistes et la profusion des pistes explorées. Chaque discipline est auscultée : peinture, sculpture, etc. La place de l'artiste y est même discuté, mais ce qui nous intéresse avant tout c'est qu'il consacre une quinzaine de pages à l'art vidéo et aux nouvelles technologies. Vostell, Paik, Nauman, Levine sont bien sûr à l'honneur. Mais quelle place, Paul Ardenne (historien de l'art) accorde-t-il à la vidéo ? Quels noms retient-il pour la postérité ? On trouvera des allusions à Michel Jaffrenou, un mot sur Thierry Kuntzel, une éloge sur les vidéo de Jean-Paul Fargier et un grand silence sur Robert Cahen, Patrick Prado ou même Roland Baladi. Dans son élan, Paul Ardenne suggère de penser la vidéo selon une nouvelle catégorie (au pluriel) : les vidéismes, "des utilisations multiples, protéiformes, de la technique vidéo". Une vision qui prête manifestement à discussion. *L'Art à l'âge contemporain* nous accorde au moins sur un point avec son auteur, "l'histoire de la vidéo entre années soixante et fin du XXe siècle, sans doute, reste à écrire." *N.T.*

Editions du Regard, Paris, 1997



***No U-Turn :* Station MIR**

MIR, c'est multimédia interactive research et une bande de joyeux activistes bas-normands! Éditeurs de CD (Fraktal Music), diffuseurs d'art, producteurs, ils éditent une mini publication, mini mais bilingue, qui est un manifeste de leur projet : le principe d'échange. Échange de compétences, de moyens, d'idées. On y retrouve des textes de Jean-Luc André, Joël Hubaut, Frédéric Lecomte, Christian Vanderborght .*G.S.*

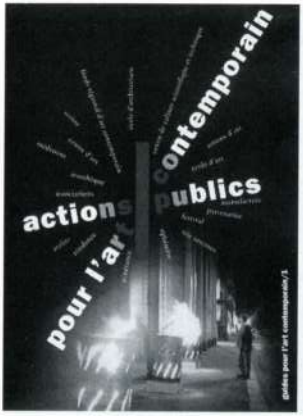
Édition : Station Mir, 124, rue André Vermeulen, 14200 Hérouville St-Clair, T 02 31 53 61.



Mireille Loup, Catalogue

Mireille Loup est une artiste singulière qui développe son discours artistique en s'appuyant sur la photographie et la vidéo. Elle (d)écrit sa vie, transformant la figure de l'autoportrait en une —longue ?— aventure qui ne se terminera qu'avec sa disparition. Paul Ardenne rend un hommage très juste au travail de cette jeune artiste suisse dans un catalogue très plaisant. *G.S.*

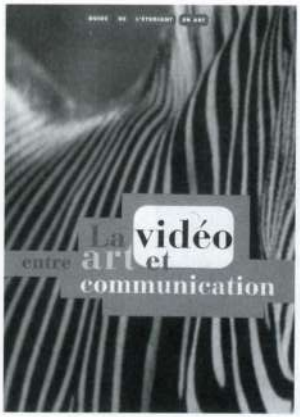
Édition : Galerie Les Filles du Calvaire, 17 rue des Filles du Calvaire, 75003 Paris.



Actions / Publics pour l'art contemporain,
Délégation aux Arts Plastiques

Ce guide est une micro-édition du ministère de la culture . C'est un outil de travail destiné aux professionnels, aux structures de diffusion de l'art contemporain. Il précède une future base de données et un service en ligne de débats entre tous les acteurs de l'art contemporain. *G.S.*

Délégation aux Arts Plastiques, 27 avenue de l'Opéra, 75001 Paris,T 01 40 58 74 86



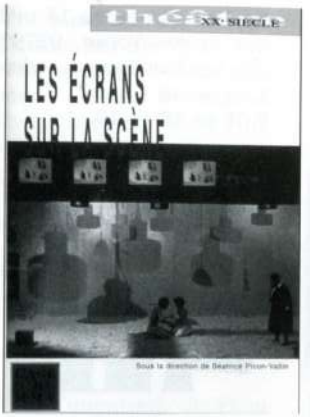
La vidéo, entre art et communication,
Nathalie Magnan

Riche d'extraits d'ouvrages aujourd'hui introuvables dont *Vidéo, la mémoire au poing* de Anne-Marie Duguet, et l'*Entre-Image* de Raymond Bellour, *La Vidéo entre art et communication* fait parti de la grande famille des recueils de textes. Ce n'est pas pour autant une anthologie. Nathalie Magnan a pour soucis de dresser un panorama des réflexions sur les pratiques liées à la vidéo. Le lecteur appréciera un portrait de Cologne, berceau de l'art vidéo, une réflexion sur le rapport entre la performance et la vidéo, et une provocation d'un distributeur à travers un article au titre éloquant (*Pour en finir avec l'art vidéo*).

Si ce recueil rappelle *Illuminating Video (an essentiel guide to video art)* de Doug Hall et Sally Jo Fifer, publié en 1990, il en dévoile les mystères en traduisant des textes clés dont celui Vito Acconci sur la télévision pensée comme meuble-sculpture et *Reasons for Knocking at an Empty House* de Bill Viola. En attendant un ouvrage de référence sur l'art vidéo, il faut préparer le terrain. *La vidéo, entre art et communication* est pour cela un outil indispensable. *N.T.*

Ensb-a, Paris, 1997

publications



Les écrans de la scène.
Théâtre XXe siècle.
Ouvrage collectif sous la direction de Béatrice Picon-Vallin.

Cet ouvrage est un assemblage de contributions issues de l'atelier de recherche "Théâtre et cinéma" du CNRS. Il recense et analyse de manière relativement large les expériences d'utilisation, d'intrusion de l'image animée dans le théâtre du XXe siècle, tant en Europe qu'aux États Unis et au Canada, citant les échecs comme les réussites. Une somme très riche de ces écritures remplie d'exemples qui vont d'Eisenstein à Sellars, et dans laquelle on mesure l'arrivée "irrésistible" de l'outil vidéo et numérique. *G.S.*

Édition : L'Age d'homme, Lausanne, Suisse, 1988.



***Métaphores*,**
Chambre avec vue n°7

L'excellente revue que publie l'École des Beaux-Arts de Rennes, vient d'éditer un numéro extrêmement captivant, tant par le sujet — les métaphores — que par la qualité des contributions. Nous retiendrons l'écriture toujours captivante d'Alain Bourges et surtout le témoignage émouvant de cette performance de Charlotte Moorman mourante, un remake d'un geste ancien, familier qu'elle accomplissait avec son "peintre" Nam June Paik que nous conte Jean-Paul Fargier : l'accouchement de l'art vidéo. *G.S.*

Édition : École des Beaux Arts, 30 rue Hoche, 35000 Rennes, T 02 99 28 55 78.

En France

Des nouvelles de Michaël Cros, jeune artiste remarqué en 96 à Vidéo-chroniques— Marseille — qui s'est vu décerner une mention pour *Mots-visages* lors des XIIIèmes Vidéoformes en mars 98 : il présentait une **installation vidéo** en décembre 98 dans le programme de *Ouverture danse 3* à la Minoterie, le Théâtre de la Joliette, 9-11, rue d'Hozier, 13002 Marseille.
T 04 91 90 07 94.

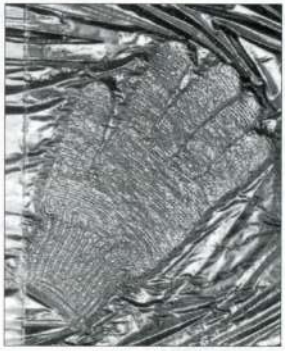


photographie Pierre Duprat

La Délégation aux Arts Plastiques du **Ministère** de la Culture (D.A.P.) lance pour son programme 99 les appels d'offre suivants :
- Vers une culture visuelle contemporaine,
- Quel enseignement critique pour les technologies numériques dans le champ des arts plastiques ?
- Art contemporain et culture scientifique.
Rens. :T 01 40 15 80 00.

Décidément, l'Ecole des Beaux-Arts de Rennes est très active : elle organise un cycle de «Conférences» à l'auditorium au cours desquelles, on retrouvera avec plaisir Norbert Hillaire (Internet), Odile Blin (photo), Edmont Couchot (Médias) parmi d'autres. Ecole Régionale des Beaux-Arts, 34, rue Hoche, 35000 Rennes
T 02 99 28 55 78.

Serge Laurent a quitté la Fondation **Cartier** pour l'art contemporain le 30 novembre dernier et pris ses nouvelles fonction au Centre G. Pompidou. Les *Soirées Nomades* continuent sous la houlette de Hervé Chandès, conservateur de la Fondation Cartier, 261, bvd Raspail 75014 Paris,
T 01 42 18 56 50.



Les Soirées Nomades

A l'occasion de son dixième anniversaire, Chronopost organise un concours : «Les Messagers du 21e siècle» à l'intention de tous les artistes de moins de 35 ans. les dossiers sont à déposer avant le 30/01/99, à Chronopost - Direction de la communication. A l'attention de Corinne Georgeon, 14, bvd des Frères Voisin, 92795 Issy Les Moulineaux cedex
T 01 46 48 12 10
F 01 46 48 13 19.

ITVM est un organisme qui s'adresse à tous les professionnels de la télévision. Il propose en relation avec Imagina des conférences professionnelles — le **nouveau paradigme** de la télévision — le 21/01/99 et — Panorama de l'utilisation de la 2D/3D en temps réel dans le monde du broadcast — le 22/01/99, au CNIT La Défense à l'Espace ELEC.T +33(0)1 45 23 08 16, F +33(0)1 48 24 01 81, email <ortech@easynet.fr>.

Quant à **Imagina**, ses organisateurs proposent dans le même temps leur exposition du 20 au 22/01/99 au CNIT La Défense - Paris, dans la foulée de la manifestation habituelle à Monaco. Imagina, T +33(0)1 45 23 08 16, F +33(0)1 48 24 01 81, email <ortech@easynet.fr>.et OCM,T + 377 93 15 93 94, F +377 93 15 93 95, email <imagina@ina.fr>.

Un sourire de toi et j'quitte ma mère. Sous ce nom se cache — pas vraiment — une association dynamique qui recherche des plasticiens ayant ou projetant de travailler sur le thème de l'Usine pour une exposition à Paris et en France pour 1999. Rens. : Patricia Perdrizet, T 01 40 21 81 88, F 01 40 21 81 77, email <patgaret@aol.com>.

Sous l'impulsion de Yvon Nouzille et Valérie Barot, la galerie du **Sous-sol** se démène pour ses artistes. Après Marcel Dinahet, elle présentera Erwin Driessens & Maria Verstappen, du 5/01 au 6/02/99, au 9, rue de Charonne, 75011 Paris, T 01 47 00 02 75, F 01 47 00 24 75, email <sous-sol@club-internet.fr>.

Le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris accueille Dominique Gonzalez-Foerster, **Pierre Huyghe**, Philippe Parreno du 30 octobre au 10 janvier 1998. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 11, avenue du Président Wilson, 75116 Paris, T 01 53 67 40 00, F 01 47 23 35 98.

Nous ne pouvons qu'espérer que vous n'avez pas manqué **Cho et Yun** - L'art dans l'art, du 9 au 14/12/98 — à la Galerie Hyundai, 100, bvd de la Tour Maubourg, 75007 Paris, T/F 01 45 50 47 04



Pour ceux qui avaient apprécié son travail au festival — **défunt ?** — de Belleville et pour les curieux, Antoine Boutet exposait «Les locataires», du 15 au 24/12/98, au Centre Culturel Agora de Boulazac à Périgueux, T 05 53 09 62 02.

«CORTEX compétences insertion emploi-culture» est une association de structures culturelles met en réseau un dispositif pour l'**emploi culturel** sous la forme d'un serveur ; il constitue le premier instrument de mise en relation des offreurs de compétences et des offreurs d'emploi pour l'ensemble d'un champ professionnel. art + université + culture, Atheneum BP 138, F-21004 Dijon cedex, T 03 80 39 68 22, F 03 80 39 68 23, email <auc@hol.fr>.

Ça bouge du côté de Marseille : «Photos et dérivés» et «Images en mouvements» (avec le «**remarquable**» Loïc Connanski) par RLBQ, 78, rue St Savournin, 13001 Marseille, T : 04 95 08 20 46, F : 04 96 12 02 57.

En octobre 98, Miguel Chevalier présentait *Périphérie*, une installation interactive à l'Espace Pierre Cardin et on reparle encore de lui et de son installation interactive *croissances & mutations*, une réflexion sur le développement urbain et une commande de la commune pour l'inauguration de l'**Espace Landowski**, 28, avenue André Morizet, 92104 Boulogne-Billancourt. Du 5/12 au 31/01/99. T 01 55 18 53 70.



Périphérie Miguel Chevalier

Des **activistes**, qui produisent réalisent, accueillent en résidence, éditent des CDs, etc. : la STATION MIR, 124, rue André Vermeulen, 14200 Hérouville Saint-Clair, T 33(0)231 53 61 61, Fax 33(0)231 53 61 60, email <mir@cybercable.tm.fr>.

N'oubliez pas les excellentes programmation de vidéos et films d'art du Musée d'art moderne et d'art contemporain, Promenade des Arts, 06300 Nice. Rens. :T 04 93 62 61 62, F 04 93 13 09 01.



Musée d'art moderne et contemporain de Nice

A l'occasion d'une belle exposition de Thierry **Kuntzel** à la Maison de la Culture de **Bourges**, une petite plaquette a été éditée avec des textes de J.-Ph. Vienne et Dominique Garrigues.
8/10 au 17/11/98

Isabelle Froment, c'est **la classe!** Ses vidéos sont présentées du 25/11/98 au 09/01/99 à l'Espace Croisé, Centre d'Art et d'Architecture que dirige l'**excellent** Eric Deneuville. Espace Croisé, Allée de Liège, Lille
T 03 20 069 819.


Mon cinéma à moi, Isabelle Froment

Bandits-Mages prépare son **6ème** festival du 19 au 23/05/99. Bandits-Mages, 5, rue Samson, 18000 Bourges, T 33(0)248 659 814, F 33(0)248 651 404, email <Bandits-Mages@wanadoo.fr>, site web <www.bandits-mages.com>.

Aphrodite. On connaît les goûts érotiques de Paul-Armand **Gette**. On peut découvrir les nouveaux prolongements de son oeuvre sur le net : <www.ensba.fr/aphrodite/>.

Dans ces mêmes colonnes, nous évoquions le projet de Jean-Daniel Berclaz, artiste suisse résidant à Marseille : la création d'un musée du **point de vue**. C'est chose faite et il y eut même un vernissage, Vernissage d'un point de vue, le 23/10/98 de 8h00 à 20h00. Rens. : Musée du Point de Vue, 53, rue Senac, 13001 Marseille, T 04 91 48 71 11 & 06 08 16 53 58, email <point-vue@worldnet.fr>.

La traversée du paysage, titre prometteur d'une exposition qui réunissait Jean-Paul Boissier, Igloolik Vidéo Productions, Felten-Massinger et Johan van der Keuken dernièrement (du 18/10/98 au 29/11/98) au «studio». Rens. : Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, 22, rue du Fresnoy, BP 179, 59202 Tourcoing cedex, T 33(0)3 20 28 38 00, F 33(0)320 28 38 99, email <lefresnoy@nordnet.fr>.

Les «1 an de Chronic'art» sur le **web**, un webzine francophone consacré à l'actualité culturelle. T 01 40 24 28 04, F 01 40 24 21 68, email <www.chronicart.com>.

Lyon : 3ème Festival de l'art en vidéo, du 22/01 au 24/01/99. Créée à la suite de la nouvelle implantation du musée en 97 à l'initiative de **Georges Rey**, cette jeune manifestation s'élargit à «des contextes voisins» et invite la Suisse autour d'André Iten directeur du Centre pour l'Image Contemporaine de Genève. Rens. : Musée d'Art Contemporain de Lyon, Cité Internationale, 81, quai Charles de Gaulle, 69463 Lyon cedex 6,
T 04 72 69 17 17,
F 04 72 69 17 00,
email <stella@lyon.asi.fr>.
Il est malheureusement trop tard pour le découvrir

mais la prochaine fois ne le ratez s'il passe près de chez vous. Germain Huby et ses installations vidéos



Moment I, Germain Huby

étaient présentés à l'**ABC**, Association Bourguignonne Culturelle, passage Darcy, 21000 Dijon, T 03 80 30 59 78.

Le Centre des Nouveaux Médias du **Canada** à Paris présente régulièrement des artistes de son pays et organise parfois des résidences de projets internationaux. Jusqu'à fin décembre 98, Lani Maestro exposait *To dream sleep*, une installation vidéo. Centre Culturel Canadien, 5, rue de Constantine, 75007 Paris, T 01 44 43 21 90, F 01 44 43 21 99.

Bruits secrets est une exposition de jeunes artistes, proposition développée jusqu'en janvier 99 au **CCC**, 53-55, rue Marcel-Tribut, 37000 Tours, T 02 47 66 50 00, F 02 47 61 60 24.

Mais que **trame Tram**'vidéo ? une soirée Heinrich Müller, le 14/01, à 20 h 30, avec Dominik Barbier pour la présentation de sa vidéo «J'étais Hamlet» ; le 11/02, à 20 h 30, une soirée dédiée au «rêve américain» avec des vidéo de Sadie benning, Paul Garrin, Florence Paradeis, Alex bag, etc. ; le 11/03, à 20 h 30, le «Militantisme», un retour intéressant sur un courant pas complètement éteint. MJC Monplaisir, 25, avenue des Frères Lumière, 69008 Lyon, T 04 72 78 05 70, F 04 78 76 90 13, email <tramvideo@mjc-monplaisir.asso.fr>.



Tram'Vidéo

Le CIREN (Centre Interdisciplinaire sur l'Esthétique Numérique) que dirigent ses fondateurs Jean-Pierre **Balpe** et Jean-Louis **Boissier**, organise de septembre 98 à Mai 99 un Séminaire. Rens. : Martine Bour, Université de Paris 8, Tel : 01 49 40 65 66, email <mbour@hymedia.univ-paris8.fr> et <www.labart.univ-paris8.fr>.

La 12e Bourse d'art monumental de la ville d'Ivry-sur-Seine est une biennale. Il faudra faire parvenir le dossier d'inscription avant le 29/01/99 au Credac qui, par ailleurs, accueillait l'installation de Marlène Puccini. En janvier 99, le **Credac** accueille 14 jeunes artistes sous le titre «une légende à suivre..». Installations, vidéo, film, peinture pour évoquer la **«légende dorée»** de Jacques de Voragine, archevêque de Gênes au XIIIème siècle. Credac, Centre d'Art d'Ivry - Galerie Fernand-Léger, 93 avenue Georges Gosnat, 94200 Ivry-sur-Seine, T 01 49 60 25 06, F 01 49 60 25 07.

Lorsque l'on a goûté une première fois à l'oeuvre d'Anish **Kapoor**, on ne cesse d'y revenir. Et la chance est avec nous, car après le festival d'automne à Paris, il est au CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, Entrepôt, 7, rue Ferrère, 33000 Bordeaux, T 05 56 00 81 50, F 05 56 44 12 07, du 16/10/98 au 07/02/99.

Pour tout savoir, OLATS, l'observatoire **Leonardo** des arts et des technosciences : <olats@cyberworkers.com> & <www.cyberworkers.com/leonardo>.

Côté Rue - Yvon Lambert, la galerie propose plusieurs expositions jusqu'au 23/12/98 : Fiorenza

Menini et **Happy hours** (Pierre Bismuth, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, Douglas Gordon, Lawrence Weiner). Côté Rue - Yvon Lambert, 108, rue vieille du Temple, 75003 Paris, T 01 42 71 09 33, F 01 42 71 87 47.

Le saviez-vous ? Yann Nguyen Minh, le «vidéaste», a publié un livre de **science-fiction**, — une surprise ? — , *Thanatos* aux éditions Florent Massot, collection Poche revolver Science-Fiction. <www.perso.hol.fr/~ynguyenm>.

Exposition Peter Fischer Festival du court métrage Espace Municipal Pierre Laporte, Centre Jaude Clermont-Ferrand du 26/01 au 27/02/99,T 04 73 91 65 73, F 04 73 92 11 93.

Le Conseil Général du Puy-de-Dôme fut l'un des premiers à créer un **Fonds Départemental d'Art Contemporain** en France. Depuis de nombreuses années, ce même département organise Le Prix des Volcans, destiné à mettre en valeur les artistes contemporains. Le Prix 98 récompense Isabelle Ferec pour «Canards», une magnifique photographie, et Guillaume **Boulanger**, jeune vidéaste Parisien, — Prix image — pour *Zone interdite*. Le Prix des volcans 1998, Cour d'honneur de l'hôtel du Département, 24, rue St Esprit, Clermont-Ferrand, du 2/11 au 5/12/98. T 04 73 42 20 20

Du 28/11 au 30/01/99, exposition de dessins de Anselmo, Parmiggiani, Wegman, etc. chez Liliane & Michel Durand-Dessert, 28, rue de Lappe, 75011 Paris, T 01 48 06 92 23, F 01 48 06 92 24.

Europe

Du 1 au 15/01/99, VIII festival international de vidéo de Vigo, ***Cidade de Vigo***, APDO. 1699, Tomas A. Alonso, 43 intr.Local 2, 32208 Vigo, T +34 986 23 94 46, F +34 986 29 45 02, email <telecity@tst.es>

Animania : 100 ans d'expérimentation dans le cinéma d'animation; <www.imprese.com/video>.

La désormais célèbre School of television and imaging de Dundee en Ecosse s'exporte à tous vents : **Lei Cox** à Tokyo, Gina Czarnecki à Liverpool,Sera Furneaux à Shangaï, Greg Wagstaff sur les îles Harris et Lewis, Nigel Johnson à **Osnabrück**, etc. . Rens. : Duncan of Jordanstone College of Art and Design, University of Dundee, 13, Perth Road, Dundee, DD1 4HT, T 01382 345330, F 01382 345192.

ARCO, Foire Internationale d'art contemporain de Madrid accueillera, entre autres, Bertrand Lamarche, du 10/02 au 16/02/99.

My Own Private Rome est le titre de l'exposition de Robert Gschwantner à la **Galeria Contemporanea**, qui pour l'occasion édite un magnifique catalogue. Studio B & D, via turati, 6 Milano,T 02 6575901



catalogue du Studio B & D

OVNI, c'est la 5ème **Mostra** de video independent et fenomens interactius du 26 au 27/01/99 au **CCCB**. Près de cent vidéos, 14 multimedia et 17 pays représentés. Projections, video à la carte, etc. Montalegre, 5, 08001 Barcelona, T +34 3 306 41 38, F 34 3 306 41 04. Presse : Carlos Gonzales,T 3493 3064100, F 3493 3064104.



L'exposition L'Ecole de Paris? 1945-1964, du 12/12/98 au 21/02/99, au Musée national d'histoire et d'art a débuté par une performance de Tsuneko Taniuchi. Marché aux Poissons, L 2345 Luxembourg, T 352 22 50 45, F 352 22 95 95.email <casino-luxembourg@ci.culture.lu>.

In (between) the images, Internationale Konferenz, est devenue l'une des plus riches manifestations concernée par «**l'art-image**». Technische Universität Graz, Austria, art.image, Hallerschlossstrasse 21, A - 8010 Graz, Austria, T +43 316 356155, F +43 316 356156, email <art.image@thing.at>.<www.thing.at/art.image>. 4-6/12/98.

Videolisboa 99 est le premier festival International de Vidéo organisé conjointement par une association indépendante, la ville de Lisbonne et l'IPACA/ICAM, un institut gouvernemental pour le cinéma, l'audiovisuel et le multimedia.Contact : Clube Português de Artes e Ideias, Rua do Sol ao Rato, 73 1° 1250 Lisboa, T +351 1 387 8121/2, F +387 6667, email <artes.ideias@mail.telepac.pt>. Du 20 au 24/01/99.

Le jury international de la 3ème édition de l'IMMAGINE LEGGERA 98 — 2/10 AU 10/10/98 — a décerné ses prix à David Larcher *Ich tank*, Yudi Sewraj *A box of his own* et Jill Godmillow *What Farocki taught*. **IMMAGINE LEGGERA**, Palermo International Videoart, Film and Media Festival, Casella Postale 136 (P.O.Box), 90133 Palermo, Italy, T +39 091 69 61 740, F +39 091 611 16 82, email <00253aaa@mbox.infcom.it>, <www.imprese.com/immagineleggera>


affiche du festival L'Immagine Leggera

Muntadas : proyectos, c'est le titre de l'exposition qui présentait **Muntadas** à Madrid (du 23/09 au 22/11/98). Fundacion arte y tecnologia, Fuencarral, 3, 28004 Madrid, email <telefonica.inf/fat/>, <www.telefonica.es/fat/>.

#SOLOS#, l'excellente initiative de l'institut français de **Bonn** qui programme sur une année galeries et artistes français se poursuit (#10, 11 et 12). 1 mois - 1 galerie - 1 artiste. Kunstmuseum Bonn, Friedrich-Ebert-Allee 2, 53113 Bonn, T 0228/911 760.

Avez-vous vu **Monte-Video** ? C'est le TBA, Time based Arts institut des media hollandais créé à l'origine par René Coelho. Renseignez-vous sur le riche programme d'expositions. Netherlands Media Art Institute, Keizersgracht 264, 1016 EV Amsterdam, T +31 20 623 71 01, F +31 20 624 44 23, email <info@montevideo.nl>, <www.montevideo.nl>.

MEDIAWAVE 99, du 26/04 au 1/05/99 : "Fényirok Fesztivalja - Another Connection", International Festival of Visual Art. Il n'est pas trop tard pour participer, date limite : 10 janvier. Pour toute autre information : MEDIAWAVE, H-9028 Györ, Soproni u. 45. Hungary, email <filmgyor&interlog.com>, <www.interlog.com/-filmgyor>.

Monde

Au Québec, **Perte de signal** est un groupe de jeunes artistes de la vidéo très dynamique. Après un mini tour du monde pour présenter leur vidéos, ils organisent des soirées rencontres pour montrer les films rapportés de leur périple dans une confontation convoiviale. Au **Café Nagra**, - Café de la

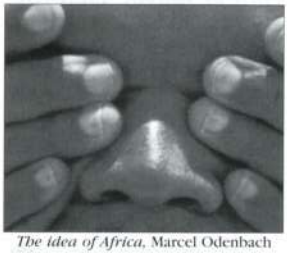
cinémathèque québécoise, ils ont pu projetté — entre autres — *sans titre* de Vincent Delmas, l'animateur de **Mixart** (France). Café Nagra, 335, rue Maisonneuve, Montréal, T + 1 514 288-9634, <www.elfe.com/signal> & <www.elfe.com/ferlanc>.

Anticipation version 4 : expositions, internet, conférences, films, videos, etc., une manifestation pour faire le point, dans le tout nouveau **Centre de l'image contemporaine**, 5, rue du Temple, CH-1201 Genève, T +41 22 908 20 60, F +41 22 908 20 01, <www.sgg.ch>, email <sgg@sgg.ch>.

Ça bouge aussi en Australie avec «Viruses and mutations», Experimentia Media Arts Event, State Film Theatre 1, Macarthur Place, East Melbourne, T +61 3 9525 5025, F +61 3 9525 5105, email <expementa@peg.apc.org>, <www.experimenta.org.au>.

WRO 99, biennale d'art media, du 28/04 au 002/05 à Wroclaw en pologne. Date limite de participation : 15/01. Un thème que cette manifestation souhaite explorer : le pouvoir du medium. Wro Foundation, PO Box 1385, 54-137 Wroclaw 16, Pologne, T/F +48 71 3422691, email <wro@info.wcss.wroc.pl>, <www.wro.art.pl>.

Exposition Marcel Odenbach, du 10/11 au 09/01/99, à la galerie Stampa, Spalenberg 2, CH-4051 Basel, T 061 261 79 10, F 061 261 79 19



The idea of Africa, Marcel Odenbach

Turbulences Vidéo n°1 / 1993
Portrait : Guiliana Cunéaz / Armand Robin ou la résurrection du verbe
Turbulences Vidéo n°2 / 1994
Portrait : Michel Coste / Opalka, peinture du temps / Aux sources plastiques de la vidéo
Turbulences Vidéo n°3 (spécial) / 1994
Hommage : Danièle et Jacques-Louis Nyst / Roland Baladi, Dominique Belloir, Timothy Binkley, Ilse Gassinger, Patrick de Geetere - cathy wagner, Jérôme Lefdup, Joan Logue, Geoffrey Shea / Vidéo et peinture : "la vidéo considérée comme un des beaux-arts?" / Jean Claude Schenkel ; "L'image et l'art dans le vidéo" Maureen Turim / Performance : Rémy Caritey / Photo Vidéo : Denis Guéguin, chasseur de trames
Turbulences Vidéo n°4 / 1994
Portrait : Irit Bastry / Les années Fluxus / Les installations vidéo en question : la Tribune des critiques
Turbulences Vidéo n°5 / 1994
Portrait : Joan Logue, Anne-Marie Jugnet / Point de repères : Marshall Mc Luhan
Turbulences Video n°6 / 1995
Portrait : Jean François Guiton, David Larcher / De Visu : Patrick de Geetere et Cathy Wagner, Godard
Turbulences Video n°7 / 1995
Portrait : Peter Campus / Cinéma expérimental : Nam June Paik raconte Francis lee / Bill Viola, Nam June Paik, M.Kulchitsky et V. Chekorsky ; Jean François Guiton, Pierrick Sorin, Christian Châtel, Jean-Paul Labro, Pitch, Y.Cho & A. Yun.
Turbulences Video n°8 / 1995
Portrait : Dominik Barbier, Pitch. / Brigitte Batteux
Turbulences Video n°9 / 1995
Portrait : N+N Corsino / Vidéo Dansa Catalunya ; Tony Oursler ; Estavar ; Locarno ; Histoire de la vidéo française ; 3° Biennale d'Art Contemporain de Lyon ; 3° SIV de Genève ; Musique, arts plastiques, intersections.
Turbulences Video n°10 / 1996
Portrait : Danielle Jaeggi / Vidéo-danse : "Je m'aime" de Gilles Mussard
Turbulences Video n°11 (spécial) / 1996
J.P.Fargier ; Laurence Madeline ; Danielle Jaeggi ; Francisco Ruiz de Infante ; Marina Grzinc ; Sandra Lischi ; Ryszard Klusczynski. / Anne Marie Duguet ; Thierry Kuntzel ; Marina Grzinic et Aina Smid ; Jean Louis Boissier ; Erkki Hutamo ; Bruno Mrozinski ; Amélie Rouher ; Giuliana Cunéaz
Turbulences Video n°12 / 1996
Portrait : Sandra Kogut / Paik Contre Picasso / Pierrick Sorin, un réel qui revient toujours à la même place. / Claude Mourieras : un "sale gosse"...Fleur de danse. / Saburo Teshigawara
Turbulences Video n°13 / 1996
Portrait : Antonio Muntadas / Beuys et Paik ; Maria Klonaris et Katerina Thomadaki ; Le ravissement d'Yvonne Rainer et de Shirley Clarke ; Dance Screen ; Daniel Arnaison
Turbulences Video n°14 / 1997
Portrait : Michèle Waquant ; Paik et Joyce , Beckett et la vidéo ; Les carnets de la Vidéo Danse; Belleville milieu du monde ; Brigitte Agnès ; Une chronique Italienne.
Turbulences Video n°15 (spécial) / 1997
Studio Azzurro, John Sanborn, Maria Loura -Estevao ; Merel Mirage ; Christian Barani / Cinéma et Vidéo : John G. Hanhardt "Image cinématographique : images électroniques" ; Bruno di Marino " Le corps du cinéma et le corps de la vidéo ; J.P. Fargier "Lydie l'a dit, Jean -Dit l'a vu, Pannel fecit" / Le village électronique : Jean-Paul Fargier "Longtemps j'ai cliqué de bonne heure", Christian Paraschiv ; Pierre Sterckx ; John Sanborn & Michael Kaplan ; Nzorim Bronski ; ZKM.
Turbulences Video n°16 / 1997
Portrait : Pierre Lobstein / Chris Marker "L'Aura ou la disparition du réel" / Alain Basso "Vidéo Danse - Éléments d'un métissage complexe"
Turbulences Video n°17 / 1997
Portrait : Ghislaine Gohard / Fabrice Hybert : Altéritélivision / Causerie : Cédérom contre internet
Turbulences Video n°18 / 1997
Alain Bourges / Nicolas Thély / Un égo dépeuplé: Alain Bourges / Derrière l'image : à perte de vue. Sur deux livres de André S.Labarthe : J.P. Gavard Perret / l'image la moins nue. Anatomie de la vidéo pornographique. J.P. Gavard Perret / Vidéographe : la naissance de la vidéo en Amérique du nord : Josette Bélanger, Barnara Ulrich, Le pixel / Retour sur un vidéogramme immobile : Still, le temps comme fiction : Dominique Garrigues / CRWDSPCR : Geneviève Charras / La capture du caméléon : Geneviève Charras / Artistes : Ange Leccia "Pacifique" ; Kuntzel "Still"
Turbulences Video n°19 (special) / 1998
Christa Sommerer, Laurent Mignonneau ; Sylvie Marchand, Lionel Camburet, Fred Adam ; Dominique Banoun, Véronique Sapin ; Miguel chevalier ; Peter Fischer ; Gustav Hamos ; J.L. Accetone ; Christian Barani / Le regard omnivore Sabrina Zannier / L'image Mentale : Alain Bourges / La hom(m)e-vidéo ; Nicolas Thély/ Serge Comte : Armelle Leturcq / Loïc Connanski: Jean-Paul Fargier / Joël Bartoloméo : Nicolas Thély / Cédérom : "Immemory" Chris Marker ; "Dürer Voyage aux pays-Bas" Marie Cuisset, Anne Jaffrennou ; "Media Art" Rudolf Frieling, Dieter Daniels ZKM, Eric Maillet "Mire MD", Databank of the everyday "Natalie Bookchin ; "Voyage avec l'image" Tamara Lai ; "VNARC" Frank Slama, Etienne Zucker. / Internet : "Le Forum des désirs" Ghislaine Gohard ; "Ixy" "No Memmory" Valérie Granger ; "Vrml" David-Olivier Lartigaud ; "Lefdup & Lefdup" J.Lefdup , "World Sunset Bank" Michel Jeannès & Frédéric Bitoun.
Turbulences [vidéo / art actuel] n°20 / 1998
Vostell / Portrait : J.B. Mathieu / Les Oeuvres en Scènes : Re-visiter la photographie (Martine Jolly), Danse in situ et audiovisuel (Geneviève Charras), De la vitesse des éventail...(Geneviève Charras).
Turbulences [vidéo / art actuel] n°21 / 1998
Portrait : Roland Baladi / L'image mentale (3) (Alain Bourges) / Dossier Danemark.

Turbulences

[VIDÉO / ART ACTUEL]

La revue trimestrielle Turbulences [vidéo / art actuel] est disponible pour 40FF (55FF pour les numéros spéciaux) dans les points de vente spécialisés et par abonnement.

ABONNEMENT (à recopier) :

Raison sociale.....
Nom.....
Prénom.....
Adresse.....
Téléphone.....

je désire recevoir le(s) numéro(s) ..... (40FF par numéro et 55FF le numéro spécial festival Vidéoformes) . Je joins un chèque de .... FF :
Je souhaite recevoir une facture oui/non

à retourner avec votre réglement à :
Turbulences [vidéo / art actuel], c/o VIDEOFORMES
B.P 71 • 63003 Clermont Ferrand cedex 1



"STEREDEN VA BRO"
Nom du bateau de pêche dans le port de Newlyn
où se trouve la Newlyn Art Gallery.
Ecrit en celte, il se traduit en français par "les étoiles sont mon pays".
"stereden va bro" s'écrit de la même manière dans la langue bretonne.
Cette photographie est à l'entrée de l'exposition à Newlyn.
L'équipage du bateau est venu visiter cette exposition.
- Marcel Dinahet -