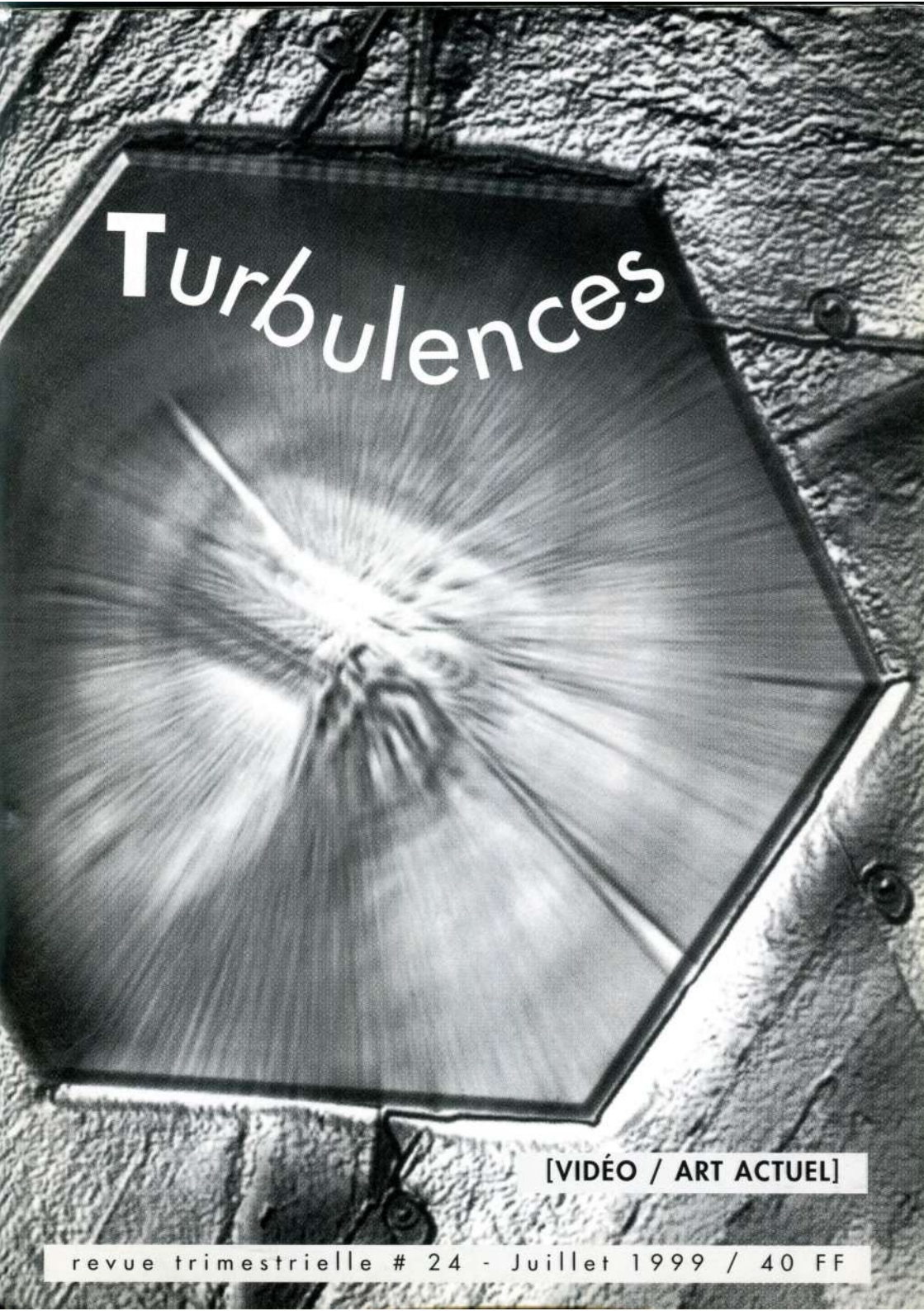
Turbulences



[VIDÉO / ART ACTUEL]

revue trimestrielle # 24 - Juillet 1999 / 40 FF

Turbulences [vidéo / art actuel] # 24
Troisième 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, Anita Castel, Geneviève Charras, Jean-Paul Fargier, Bertrand Gauguet, Jean-Paul Gavart-Perret, Pascal Letellier, Françoise-Claire Prodhon, Stephen Sarrazin, Gabriel Soucheyre, Nicolas Thély.

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/videoformes

© les auteurs, **Turbulences [vidéo / art actuel] # 24** et **VIDÉO**FORMES
Tous droits réservés
La revue **Turbulences [vidéo / art actuel] # 24** 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 : septembre 1999

Photos de couverture : Véronique Legendre, *Pax Mongolica*, 1995 (détails)

SOMMAIRE

P4/ *Il pleut sur Paris* (Gabriel Soucheyre)

Chroniques en mouvement

P6/ *Mes promenades* (Alain Bourges)
P16/ *Le tout à l'égo* (Gabriel Soucheyre)
P18/ *Vers un langage de rupture* (Jean-Paul Gavart-Perret)
P20/ *Le Tube du Docteur Folie* (Jean-Paul Fargier)
P26/ *Fariba Hajamadi* (Françoise-Claire Prodhon)
p28/ *Woody Vasulka : The Brotherhood / ICC Center Tokyo* (Stephen Sarrazin)
p30/ *La Notte, la Notte ... Vidéoter la Notte ...* (Nicolas Thély)

Sur le fond

P32/ *L'image mentale (5)* (Alain Bourges)

Portrait d'artiste : Véronique Legendre

P40/ Entretien avec Gabriel Soucheyre
P46/ *Duende* (Anita Castel)
P48/ *Pax Mongolica* (Pascal Letellier)
P50/ Curriculum vidéo

Les oeuvres en scène

P52/ *Un pas sage et clandestin de la vidéo-danse* (Geneviève Charras)
P54/ *L'allée des cosmonautes* (Geneviève Charras)
P54/ *Gravitation* (Geneviève Charras)

Cd rom

p56/ *Les investigations post-cinématographiques (...)* (Bertrand Gauguet)

Publications

p62

Echos

p66

Roman

Olympia by Charlotte (Jean-Paul Fargier)

p75 Les 7 premiers chapitres


Ange Leccia

Il pleut sur Paris

comme si le monde pleurait sa douleur d'être en guerre. Car la guerre contemporaine atteint des degrés de stupidité jamais égalés et — on le souhaite — insurpassables. Les nouvelles technologies servent aussi à cela : une guerre prétendue propre, précise, voire esthétique.

Je me hâte vers le 15 quai Voltaire où la Caisse des Dépôts et Consignations expose Ange Leccia. Ange devrait veiller sur notre paix. A mi-chemin du corridor d'entrée d'un de ces imposants bâtiments du bord de Seine, passé un épais voile noir, un écran (format cinéma) coupe le hall en son milieu, rejetant l'autre moitié du corridor dans l'ombre. Sur l'écran de la mémoire de Leccia se projettent des images lumineuses d'un pays lointain (l'Égypte). Taches impressionnistes et vibrantes, flous et ralentis, explosions et plages plus calmes. Une sorte de doux tourbillon entraîne insensiblement — et agréablement — le spectateur. La vidéo se déroule comme un carnet de voyage. Une mémoire a choisi pour nous des moments, des lieux des rencontres, un itinéraire qui parfois frôle l'abstraction.

Sans me poser de question, je m'installe et me laisse aller. Une fois, deux fois et je repars sous la pluie et ce ne sont pas les tableaux prophétiques, les fantômes d'indiens massacrés par les "américains" d'Ousmane Sow exposés sur le Pont des Arts qui vont me rassurer. Ils seraient plutôt là pour me ramener brutalement à une certaine réalité!

Comme une suite dans une série d'avatars nauséeux, je reçois quelques jours plus tard un e-mail de l'école de l'image d'Épinal (École des Beaux Arts). La réalité est cruelle : disparition programmée! Même une école aussi symboliquement ancrée dans l'"imaginaire" collectif tombe, victime de petits jeux politiciens auxquels s'adonnent de petits barons.

Plus proche de moi, Éric Deneuville m'annonce la fermeture prochaine de l'Espace Croisé, un centre d'art consacré à la vidéo et à l'architecture, situé en plein centre ville de la métropole lilloise. Je ne peux m'empêcher de penser aux années de galère, de militantisme culturel qu'il a fallu endurer pour mener à la naissance de ce lieu bien particulier. Je me souviens d'Éric lorsque je l'ai rencontré il y a 13 ans et

de la forte impression que m'avaient fait son dynamisme, son activisme de défricheur, ses séances à 150 ou 200 personnes au Goethe Institut de Lille où il faisait découvrir à un public passionné les pionniers de l'art vidéo. Au fil des années, j'ai parcouru les mêmes sentiers, livré les mêmes combats, partagé bien des aventures (La Vidéo Gagne du terrain, Réseau, Et pourtant elles tournent, etc.). Non, je n'ouvre pas ici une rubrique nécrologique — quoique ! — mais j'éprouve de la tristesse devant ce gâchis. l'Espace Croisé fermera donc ses portes le 17 juillet 99 au terme de sa dernière exposition, victime du désintérêt des élus locaux.

Il pleut toujours.

G.S. 12 Mai 1999

P.S. : Enfin un rayon de soleil, le printemps est là, porteur d'une bonne nouvelle, espérée : Jean-Paul Fargier nous accorde la publication de son dernier roman — Olympia — , dans cette revue et sous la forme d'un feuilleton à suivre, les trajectoires emmêlées de l'Olympe de Manet et de Charlotte Moorman — égérie de Nam June Paik.



L'Espace Croisé

Mes promenades

Alain Bourges

Janvier, Nantes

Rue de Strasbourg, au déboulé de la rue de la Commune. Une voiture est rangée contre le trottoir avec, à son bord, un homme et, côté passager, un mannequin coupé à la taille. Le mannequin représente une femme nue aux cheveux excessivement blonds et à la peau jaune. La bouche est peinte en vermillon. Ses seins volumineux sont ornés de larges auréoles brunes. Les sourcils sont de larges traits charbonneux. Tandis qu'en passant je lorgne sur l'appétissante silhouette, je vois la main de l'homme glisser de l'épaule vers un sein, saisir le téton entre le pouce et l'index et le presser fortement. Surpris par la bizarrerie du geste, je me retourne et relève, fugace, le regard de l'homme qui m'observe dans son rétroviseur.

Quelques heures plus tard, je lis dans Le Monde cette déclaration de Serge Toubiana, directeur des Cahiers du Cinéma :"[La télévision et le cinéma] ne parlent pas le même langage. C'est le mariage de la carpe et du lapin. (...) La télévision se veut "fédératrice" et "rassembleuse", le cinéma c'est la singularité. L'une est prosaïque, l'autre est poétique. D'un côté la communication, de l'autre l'émotion. La seule chose qu'ils aient en commun, c'est le mot écran ! "

Cette crispation corporatiste du directeur des Cahiers n'étonnera personne. Serge Toubiana reste celui qui a viré la vidéo des colonnes des Cahiers du Cinéma. Plutôt que de cracher sur la télévision, ne vaudrait-il pas mieux chercher à comprendre ce qui s'y passe ? En jetant un oeil sur ce qui s'invente en vidéo, par exemple... Cela lui permettrait peut-être aux Cahiers de récupérer une partie des lecteurs qui lui font aujourd'hui défaut.

Quelques jours plus tard, dans Libération, je trouve ces quelques phrases sous la plume de Philippe Lançon :"Quand le regard a-t-il basculé ? Il y a dix ans, quinze ans ? Mystère. Toujours est-il qu'on ne regarde plus le cinéma comme avant : avant la télé et, plus précisément, avant la préséance de la télé sur le cinéma, sur l'actualité, et souvent même sur la vie. Longtemps, les critiques de télévision regardèrent ce petit écran, comme les téléspectateurs, depuis des positions, des fauteuils particuliers : fauteuils de lecteurs au tout début, puis, très vite, fauteuils de cinéphiles. (...) Aujourd'hui c'est le cinéma qui est perçu et faiblement rêvé depuis le fauteuil commun du téléspectateur. (...) Ce que l'imaginaire a perdu en grandeur et en force dans ce transfert vers la répétition, la dérision, l'ennui, (etc.....) "

Retenez bien :Au début il y a la littérature — le verbe — ensuite vient le cinéma. La télévision, elle, est la déchéance du cinéma. Relisez, je n'ajoute rien à la prose de Philippe Lançon. Le prétexte à cette belle littérature est un documentaire sur un cinéma ambulant en Inde. Conclusion : " Et l'on songe que la télé, court-circuitant un cinéma mort-né, s'installera bientôt dans ce village, (...) fera voir au paysan la nature, les singes, la vie, comme un programme sous contrôle et subventionné. Notre regard est une Inde morte."

Lorsque la critique télévisuelle est aux mains de gens qui méprisent à ce point la télévision on imagine avec effroi cette situation étendue à toute la presse... Les critiques musicaux cracheraient matin et soir sur les concerts et les opéras, les critiques de théâtre insulteraient les acteurs et les metteurs en scène, les critiques d'art vomiraient sur les expositions, les critiques littéraires mettraient systématiquement les livres en pièces... On peut imaginer que le monde nous apparaîtrait alors parfaitement, totalement et définitivement désabusé.

Ce qu'il est.

Janvier, dans la presse

Une page entière - et dithyrambique - d'Annick Rivoire sur l'artiste mexicain Miguel Chevalier dans le Libération du 29 janvier.

Je cite l'ami Miguel :"Je ne voyais plus ce qu'on pouvait faire dans le champ de la peinture. J'ai essayé d'être le témoin de notre temps et de rendre compte de cet outil qui apparaissait au début des années 80 : l'informatique."

Passons sur le "champ de la peinture", passons également sur l'outil dont il faut "rendre compte"... affirmer que l'informatique apparaît dans les années 80 est une approximation . L'informatique existe depuis avant guerre et le premier artiste a avoir travaillé avec un ordinateur était, je crois, John Whitney en 1951*. C'est à dire, comme le dit fort bien Brian Reffin Smith, que l'art utilisant l'informatique est plus vieux que l'art conceptuel, plus vieux que l'art vidéo, plus vieux même que le pop art ! Amnésie, quand tu nous guettes...
Consacré "premier artiste numérique", Miguel Chevalier poursuit sur sa lancée : "Je suis en train de défricher, de tailler un chemin en montrant qu'il sera porteur de routes un peu plus larges, voire d'autoroutes", puis, plus loin : "(...) Comment la peinture ou la photographie peuvent-elles exprimer le temps réel ou les flux d'information ?". L'enthousiasme très mexicain du style ne doit pas faire oublier l'idéologie globalitaire qui le sous-tend. Maintenant que nous tenons le Pécuchet, reste à trouver le Bouvard.

De 1995 à nos jours, Copenhague

Je jure de me conformer aux règles suivantes, établies et confirmées par Dogme 95 :

1. Le tournage doit être effectué hors studios. Aucun accessoire ni décor ne doit être apporté (si un accessoire particulier est nécessaire à l'histoire, un lieu de tournage doit être choisi où cet accessoire peut être trouvé).
2. Le son ne doit jamais être produit séparément des images et vice-versa. (On ne doit pas utiliser de musique sauf si elle intervient là où la scène est tournée).
3. La caméra doit être portée à l'épaule. Tout mouvement ou immobilité obtenables à la main sont autorisés. (Le film ne doit pas avoir lieu là où se trouve la caméra ; le tournage doit avoir lieu là où le film se déroule).
4. Le film doit être en couleurs. Aucun éclairage spécial n'est acceptable. (Si la lumière est insuffisante pour une exposition correcte, la scène doit être coupée ou une simple lampe fixée sur la caméra).
5. Les effets d'optique et les filtres sont interdits.
6. Le film ne doit pas contenir d'action superficielle. (Les meurtres, les armes, etc... ne doivent apparaître).
7. Les transpositions temporelles ou géographiques sont interdites (ceci pour dire que le film se situe ici et maintenant)

8. Les films de genre ne sont pas acceptables.
9. Le format du film doit être le 35 mm Académy.
10. Le réalisateur ne doit pas être mentionné au générique.

De plus, je jure en tant que réalisateur de réfréner mes goûts personnels ! Je ne suis plus un artiste. Je jure de me retenir de créer une "oeuvre", dans la mesure où je considère que l'instant est plus important que le tout. Mon but suprême est de faire sortir de force la vérité de mes personnages et situations. Je jure de faire ainsi par tous les moyens disponibles et au prix de tout bon goût et de toute considération esthétique. Ainsi, je prononce mon **vœu de chasteté**.
Copenhague, le 13 mars 1995

Lars von Trier
Thomas Vinterberg



Festen, Thomas Vinterberg, 1998

Voici donc une traduction du Dogme 95 rédigé par Lars von Trier, auteur — notamment — de *Breaking the waves* et *Les idiots*, et Thomas Vinterberg, auteur de *Festen*.

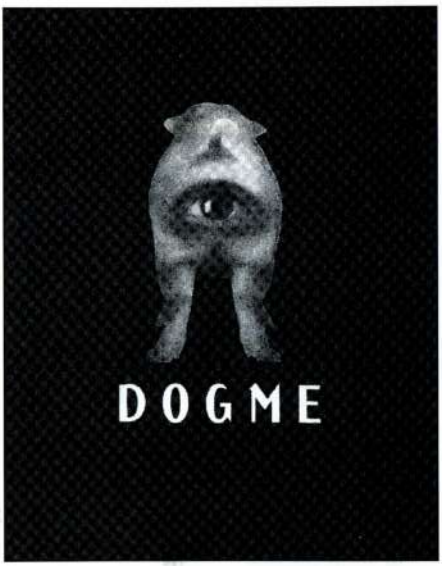
Il traîne çà et là l'idée idiote qu'il n'y existe pas de création sans contrainte. Un artiste, croit-on, ne produit jamais mieux qu'opprimé. Dominique Fernandez a soutenu ce point de vue à l'égard des artistes homosexuels, en mémoire — sans doute — d'Oscar Wilde. C'est une idée qui a traîné dans tous les caniveaux du romantisme et l'art de nos contemporains, plus romantique que jamais, s'accommode fort bien d'un tel cliché.

Revenons aux Danois. Avec son Dogme 95, Lars von Trier lance un mouvement, quelque chose qui pourrait faire figure de Nouvelle Vague fin de siècle. Les intentions, et les films, sont accueillis avec enthousiasme. Enfin un auteur ! Enfin une écriture ! Enfin une nouvelle manière de filmer, caméra à l'épaule, montage à la hache, radical, sans concession... Le radicalisme est souvent la meilleure façon de faire passer des vessies pour des lanternes.

En l'occurrence un dogme n'est pas un manifeste. Un manifeste réclame, exige, agresse, conteste, récuse, s'oppose, proclame. Il est affirmation de soi. Un dogme, au contraire, fixe la règle, les limites, les contraintes, il impose une obéissance, exige que l'on se soumette. Il se nourrit de nos frustrations, légitime la castration. Un dogme est affaire de chapelle, au mieux, de secte, au pire. Et l'on me convaincra difficilement des avantages des sectes, quels que soient l'humour ou l'ironie que les uns ou les autres leur attribuent.

Le Dogme de Lars von Trier et ses acolytes est d'autant plus dogmatique que les règles établies ne visent aucun but particulier. Leur objectif n'est pas de porter le cinéma vers une certaine idée de l'image,

du monde, de l'homme, ou quoique ce soit d'autre. L'objet de leur Dogme est d'agir en temps que Loi. Les exigences contradictoires ou parfaitement arbitraires du Dogme n'en font pas l'instrument d'une nouvelle idée du cinéma mais seulement de nouveaux tics, d'un maniérisme branché. Car les "frères" du Dogme — pour reprendre leur terminologie adolescente — ne sont pas dénués de malice. Ils ont assez regardé la télévision et les séries américaines pour avoir saisi un certain nombre de "trucs". Par exemple l'utilisation des "chutes", des scories, des maladresses, c'est à dire ce que le cinéma classique coupe au montage, comme effet d'authenticité. Dans le cas de films mis en scène comme *Festen* ou *Breaking the waves*, il n'existe aucune raison objective de tourner des plan-séquences à l'épaule (et, dans le cas de Lars von Trier, de tenir son cadreur dans l'ignorance du scénario) si ce n'est pour obtenir ces effets de vérité faits de maladresses provoquées. Imposture évidente, n'est-ce pas, qu'un effet destiné à faire croire à l'absence de calcul.



Tourner en 35 mm Academy ? Pourquoi pas ? Le 16 mm est tout de même deux fois moins cher... Il ne s'agit donc pas dans cette affaire de libérer le cinéma de la tyrannie de l'argent.

Éviter les transpositions dans le temps, les accessoires et les décors, les scènes de meurtre, la musique off, bref tout ce qui déroge au réalisme le plus austère ? Pourquoi pas ? Mais dans ce cas, il conviendrait de revoir entièrement les scénarios de *Festen* ou de *Breaking the waves* qui tiennent du conte, de la fable, et certainement pas du récit réaliste. Tout y est d'un faux achevé, bourré de clichés et de complaisances. Oublions vite *Kingdom*, la série TV de Lars von Trier, qui recycle les mêmes effets dans un scénario à la *Twin Peaks*.

Un détail, enfin : dans tous ces films le travail n'est jamais ou très rarement montré. Les cuisiniers de *Festen* ne cuisinent pas, les ouvriers du pétrole de *Breaking the waves* forent à peine, les médecins et infirmières de *Kingdom* ne soignent pas. Que montre un cinéma qui évite si soigneusement de parler du travail ? A quelle cécité nous invite-t-il ?

Le vieux coup de l'avant-garde a fait son effet, c'est certain. Mais au-delà, Dogme 95 ne fait passer pour de l'invention ce qui n'est, au fond, qu'un nouveau maniérisme.

Janvier, Brest

"Festival du film court" à Brest. Dans un texte un peu maladroit publié par 02, Anne Langlois s'étonne : " (...) certains problèmes révélateurs de la situation de la

vidéo dans l'art contemporain sont apparus. Tout d'abord, les festivals ont fort mauvaise réputation auprès des acteurs de l'art contemporain, des institutions, voire des artistes. Quels antécédents, quel passé, quelles histoires ont eu lieu auparavant ? Mauvaises conditions de présentation, non-respect des oeuvres, problème de réception de celles-ci ?..."

Si l'ignorance est une faiblesse, son aveu est une faute.

"Le fait est qu'il existe plusieurs craintes en ce qui concerne la vidéo, toutes liées à la reproductibilité du médium. Par exemple celle selon laquelle une trop large distribution amènerait la vidéo de plasticiens à ne plus apparaître en tant qu'œuvre d'art. Il en découle que le rayonnement de ces vidéos est particulièrement restreint en France et strictement confidentiel au milieu de l'art contemporain. (...) la diffusion de la vidéo doit absolument être prise en main et pensée de façon commune, avant que chacun ne fasse sa loi...".



Captives, N+N Corsino, 1999

Nos amis d'Heure Exquise apprécieront... Rappelons également Vidéocéanes, organisées à Brest par Jean Louis Le Tacon en 1983 — je crois —, qui fut un grand moment de la vidéo en France.

Il n'en reste pas moins que les stratégies actuellement menées par les institutions d'art contemporain pour mettre la main sur des pans entiers de la photographie et de la vidéo, trouvent dans la fraîcheur de ces jeunes critiques la meilleure des alliées.

Janvier, dans les librairies

Guide des lieux de l'Art Contemporain en France, par Philippe Piguet, éditions Adam Biro, *Les antinomies de l'Art Contemporain* par Matthieu Kessler, aux PUF, *Art, l'âge contemporain* par Paul Ardenne dont l'éditeur, les éditions du Regard, affirme qu'il se tient loin au-dessus des vaines polémiques, *Petit dictionnaire des artistes contemporains* par Pascale Lethorel-Daviot chez Larousse, *L'Art Contemporain* par Catherine Millet, collection Dominos chez Flammarion, *L'Art Contemporain* par Anne Cauquelin, en Que Sais-je?, *L'Art Contemporain* par Christophe Domino chez Scala, *Groupes, mouvements, tendances de l'Art Contemporain depuis 1945* par Mathilde Ferres et Hélène Colas-Adiles, édité par l'ENSBA, pour ceux qui croient encore que l'après-guerre relevait de l'Art Moderne, enfin *Petit lexique de l'Art Contemporain* par Robert Atkins chez Abbeville Press. Tout cela — et cela fait beaucoup — sent sa fin de saison...

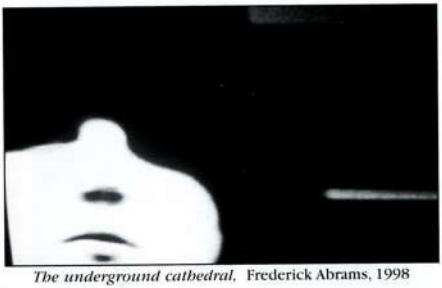
Mars, Clermont-Ferrand

Téméraires, nous tentons l'escalade du Puy de Dôme. L'air est doux, les arbres sont en feuilles, l'herbe encore tassée par le poids de neiges disparues... Nous ne dépassons guère la ligne des premiers bouleaux. Quelques heures plus tard, après une andouillette arrosée d'un pot de vin d'Auvergne à la brasserie de la gare routière, les projections commencent.

On revient toujours vaguement

mécontent d'un festival. Ce n'est qu'après, lorsque la mémoire a décanté, que l'on retrouve ses bonheurs.

Par exemple *Le temps passe* ou *Crush* du toujours génial Nelson Henricks, le très documentaire *Kerouac* de Lars Movin, ou le très élégant *Captives* de N+N Corsino. Il y a des oeuvres justes et d'autres qui sonnent faux. *Captives* sonne juste. C'est indéniable, il n'y a pas besoin d'y regarder à deux fois. *De la vitesse des éventails* sonnait légèrement fêlé. L'idée très (trop ?) belle d'une chorégraphie des gestes quotidiens, au Vietnam, trébuchait sur des images sans surprise (mises à part, peut-être celles de petites filles occupées à jouer) et des effets trop reconnaissables. *Captives* ne souffre d'aucun de ces défauts. Cette oeuvre précise, rigoureuse, brille d'un éclat froid, minéral. Une belle oeuvre dans un domaine — la vidéo-danse — où elles se font rares par les temps qui courent.



The underground cathedral, Frederick Abrams, 1998

Le temps passe ou *Crush* sont elles aussi des oeuvres justes. C'est à dire ni bavardes, ni à la mode, ni sentencieuses, ni faciles, ni emphatiques, ni complaisantes, ni démonstratives, ni banales, ni racoleuses... Il y a le compte, juste le compte de ce qui faut pour faire la mesure. On n'imagine pas les choses dites autrement. On est à l'essentiel. *Crush* montre des fragments de corps. Rien de très original, sauf avec cette exacte violence du montage. *Le temps passe* ne montre guère autre chose que ce que dit son titre mais avec une force magnifiée par le son. Le son, c'est du temps, on le sait, encore faut-il l'exprimer avec cette finesse là. Nelson Henricks est un des grands vidéastes actuels, il serait temps de commencer à le montrer comme il le mérite en France.

Encadrant ces quelques trésors, un monceau de banalités parmi lesquelles sera distinguée *J'exècre le noir* de Romy Duhem-Verdière, très représentative de cette esthétique de la banalité qui est la marque de la modernité. Quoique primée, Romy Duhem-Verdière n'est cependant pas la seule à illustrer le genre. Marie-Laure Cazin, plus rusée, fait aussi mal. Aucune "home-vidéo", cette année au programme, Dieu merci... mais beaucoup de petites choses informes, sans ambition ni propos où s'illustrent un certain nombre d'élèves d'Écoles d'Art. La jeunesse n'excuse rien.

The underground cathedral, interminable documentaire sur les métros de Paris, New-York ou Londres, n'a que le mérite d'être polonais. Comme le Père Ubu. Ça vaut un prix, apparemment. Autres prix, puisque nous y sommes : *Das Wunder* de l'allemand Matthias Fitz, *The warm place* de l'argentin Marcello Mercado et *Tathata* de Patrick Degeteere. J'ai dit dans ces colonnes le bien que je pensais de *Tathata*. *The warm place* est tout à fait indigeste. Une sorte de grosse meringue infographique.

L'esthétique raffinée de *Survival Signs* de Mounir Fatmi, qui puise dans la calligraphie arabe et un certain art du voile, confirme le talent de son auteur, avant-garde d'un mouvement marocain dont le festival de Manosque se fait l'ardent promoteur. Un lien intuitif existe entre l'art maghrébin, la calligraphie et la décoration architecturale par exemple, et la vidéo. Quelque chose de l'ordre de l'entrelacs

que l'on perçoit dans une écriture qui, avec légèreté, ne cesse d'enlacer les images dans un réseau d'effets.

A l'opposé d'autant d'élégance, la saleté, la crasse, la dégradation de l'image parviennent également à fasciner. *Minusman*, de Ralph Steffens, est fascinant pour cette raison. C'est un film sale, crasseux, mal fichu, sans intérêt sinon une vague histoire de double et un jeu d'acteur dont le bizarre tient au fait que les acteurs ont joué à l'envers. Le même principe que dans *Le Nuage*, de Solanas, en moins raffiné.

Enfin vient David Larcher pour commenter (doubler ?) en direct son interminable *Ich tank*. Si les images sont parfois magnifiques, le commentaire est soporifique. Il faudrait croire à la puissance des images, une puissance rédemptrice qui illuminerait la débâcle alcoolique. Hélas, dans son rôle de clochard céleste, David Larcher vagabonde plus près de la nausée que des étoiles.



Steina Vasulka

Steina Vasulka appartient à l'histoire de la vidéo. La rencontrer est un moment d'émotion. Elle est donc là, venue montrer quelques vidéos et assurer une performance, le soir. Après une rapide introduction de Dominique Belloir, l'excellent documentaire de Peter Kirby, produit par Grand Canal, nous trace sobrement un portrait d'elle et de son mari Woody. Sont ensuite projetées *Summer Salt* et *Voice Windows*, vidéos assez anciennes qui affirment si besoin était le goût de Steina Vasulka pour la pure expérimentation. Sa dernière vidéo, *Pyroglyphs*, a été tournée dans l'atelier d'un forgeron. Très peu d'effets sinon de forts ralentis et quelques lectures arrière, mais la fascination universelle pour le feu est ici travaillée comme une pâte. Les circonstances me font manquer sa performance, le soir. J'en avais eu une présentation dans le documentaire de Kirby. Steina joue d'un violon numérique qui pilote la lecture d'images, une sorte de commande de montage musicale. Instants uniques dans ce festival qu'une rencontre de cette qualité.

La tribune des critiques qui fit les beaux jours de Clermont-Ferrand renaît. Sont réunis à cette occasion Mo Gourmelon d'Espace Croisé (Lille), Patrice Allain de Vidéoz'arts (Nantes) et Monique Maza, enseignante à l'Université de Lyon, qui vient de publier *Les installations vidéo, oeuvres d'art* aux éditions L'Harmattan.

Mo Gourmelon tient ici le rôle ingrat de représentante de l'art officiel. Un art de conservateur puisque, selon ses termes, c'est bien celui-ci qui "donne un sens au travail de l'artiste". Il arrive même, comme dans le cas d'Eric Lanz, que l'artiste n'ayant jamais pu voir l'ensemble de ses travaux réunis, par manque d'espace, c'est la galeriste qui le lui montre en "confrontant dans un même espace un travail qui se révèle".

Le travail commence à "prendre sens" lorsqu'il est montré dans le cadre de l'exposition. A mi-chemin du spectateur et de l'artiste, le conservateur s'affirme donc comme l'instance productrice de sens. C'est une chose qu'il faut savoir. Une fois - une seule - j'aurais aimé entendre dans la bouche de Mo Gourmelon le mot "oeuvre" ou "art". Ses lèvres rehaussées de rouge l'auraient craché comme une jolie cerise et ma journée s'en serait trouvée égayée... Hélas, elle n'a jamais voulu parler que de "travail" ! Travail, de tripalium, instrument de torture formé de trois pieux, plutôt qu'oeuvre, d'opéra, et donc plus anciennement d'ops, abondance. Il y a des étymologies qui trahissent.

Monique Maza ne s'engage guère plus que ce qui est permis à une historienne de l'art. Patrice Allain, lui, présente Vidéoz'art, association organisatrice de quelques manifestations vidéo maximalistes.

Je note les efforts des uns et des autres pour débusquer le sens. Un bigorneau ne mettrait pas plus de mauvaise volonté à sortir de sa coquille. La réaction de Roland Baladi, balayant le sujet d'un revers de main, est peut-être la meilleure réponse à offrir à ces forcenés accoucheurs.



Thomas Sankara

Plus tard, n'importe quand, n'importe où

Je découvre chez un bouquiniste les numéros 5 et 6 (26 mars au 2 avril et 3 au 8 avril 1986) de l'Autre Journal.

Qui se souvient de l'Autre Journal ? Un soir, il y a quelques années de cela, Danièle Jaeggi m'avait parlé de Michel Butel, le rédacteur en chef, mais je ne me souviens plus de quelle façon...

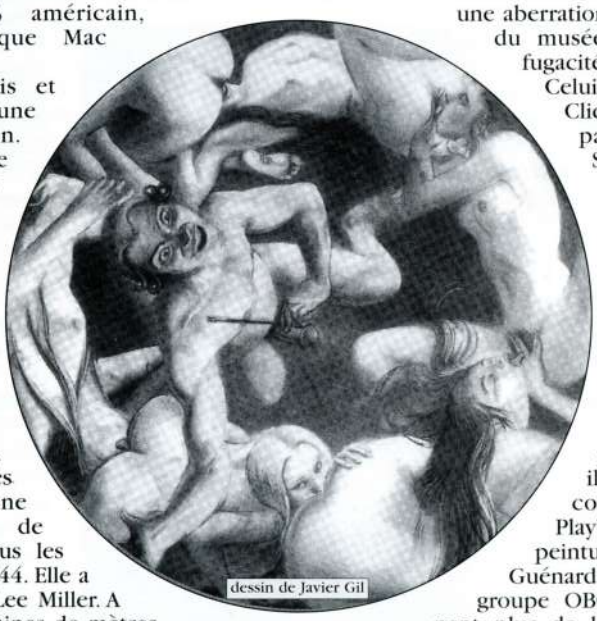
L'Autre Journal... un météorite de la presse française qui m'avait laissé le souvenir d'une longue et belle interview de Thomas Sankara. Un météore, lui-aussi. Il y a bientôt presque 15 ans, le 4 août 1983, ce jeune officier s'était emparé du pouvoir à Ouagadougou. Qui se souvient de Thomas Sankara ? Je le trouvais très beau. Le pays s'appelait alors la Haute-Volta. Enfant, j'avais des timbres de là-bas, dont un qui représentait une antilope impala. Qui se souvient de la Haute-Volta ? Ce pays n'existe plus parce que, Thomas Sankara avait eu la bonne idée de le rebaptiser Burkina Faso, c'est à dire "Pays des hommes intègres". En 1987, Thomas Sankara s'est fait assassiner par son plus proche compagnon, l'actuel président du Burkina Faso, Blaise Campaoré, avec la complicité des services français.

Dans le même numéro, je tombe sur 6 pages consacrées à la vidéo. En 1986, ce n'était pas banal... On y parle de Gary Hill, Bill Viola, Nam June Paik, Dan Graham, Michael Klier, William Wegman, Tony Oursler, Ed Emshwiller, Robert Wilson,

John Sanborn et Kit Fitzgerald, Robert Cahen, Thierry Kuntzel, Joan Logue, Peter Campus, Bruce Nauman, Richard Serra et Marcel Odenbach. Tout cela à l'occasion de la présentation des acquisitions de Beaubourg. "Un des premiers survols à Paris de 23 ans de création vidéo depuis les expériences de Nam June Paik à l'aube des années 60", dit l'Autre Journal. 80% américain, c'était l'époque Mac Beaubourg.

Je poursuis et tombe sur une réclame Aaton. Les textes de Beauviala étaient souvent ce que je lisais en premier dans l'Autre Journal. Et la Paluche ? Qui se souvient de la Paluche ?

Enfin, quelques pages plus loin, une photographie de Saint Malo sous les bombes, en 1944. Elle a été prise par Lee Miller. A quelques centaines de mètres, dans l'hôtel qui appartenait à la maîtresse de son beau-père, se trouvait vraisemblablement Louis-Ferdinand Céline. Lee Miller et Céline... quelle histoire !



dessin de Javier Gil

Nantes, mars

Pierrick Sorin, artiste officiel nantais, rassemble à la Maison de la Culture de Loire Atlantique une série d'oeuvrettes sous le titre *De jolis petits rêves*. On y trouve *Sorino le magicien* et quelques autres jeux de miroirs qui nous rappeleraient avec émotion le grand Méliès si les deux étaient comparables.

Paris, mars

Ce n'était qu'une intuition, hélas confirmée : un musée de l'érotisme est une aberration. La pesanteur du musée contredit la fugacité de l'érotisme. Celui du boulevard Clichy ne déroge pas à la règle. Sous le titre : "De Sade à Bataille", j'y trouve une exposition de dessins de Javier Gil, assez laids. Plus loin, les "toiles numériques" d'Elleboudt pourraient illustrer une couverture de Playboy. Quant aux peintures de Claude Guénard ou celles du groupe OBCN, elles tiennent plus de l'illustration de fanzine que de la peinture. Déception donc malgré les céramiques péruviennes, les masques mexicains, les statuettes népalaises et tibétaines, les terres cuites équatoriennes ou ces sublimes soieries du Ladakh que l'on appelle des Tankas.

© Alain Bourges,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 24
juillet 1999

XVe Manifestation Internationale d'Art Vidéo et Multimédia

VIDEOFORMES **2000** : 13 mars / 1 avril

Ecce homo

En 2000, Vidéoformes présente sa XVe édition.
Quinze ans d'expérience pour faire le point sur l'art et les nouvelles technologies, l'homme et son environnement à l'aube du 3e millénaire.

Appel à projets

Installations multimédia - Thèmes pour la table ronde - Performances
Date limite d'envoi des projets : 30 septembre 1999

Cd-roms - Internet - Vidéos
Date limite d'envoi des projets : 1er décembre 1999

- PALMARES VIDEOFORMES 1999 -

GRAND PRIX DE LA CREATION VIDEO
Jury: Roland Baladi, artiste / Lydie Jean-dit-Pannel, artiste, responsable de Le Mas, studio numérique / Lucas Wagner, chercheur, écrivain
TATHATA de Patrick De Geetere (France)
LE TEMPS PASSE de Nelson Henricks (Canada)
DAS WUNDER de Matthias Fitz (Allemagne)
THE UNDERGROUND CATHEDRAL de Frederick Abrams (Pologne)
THE WARM PLACE de Marcello Mercado (Argentine)
J'EXECRE LE NOIR de Romy Duhem-Verdière (France)

PRIX DE LA CREATION MULTIMEDIA
Jury: Anick Maréchal, plasticienne / Bruno Mrozinski, artiste multimédia
ALTERACTION 2.0 de Reynald Drouhin (France)

PRIX DE LA CREATION VIDEO UNE MINUTE
Jury : Jean-Pierre Chaduc/ Jean-Claude Peronnet/ Claudine Bas/ Jean-Claude Guerrero
TETE EN L'AIR, Ecole de Céaux D'Allegre
LES MALHEURS DE JACQUES-ANTOINE PIERROT, Collège Jules Vallès - Le Puy
THE CAMELEON, Lycée Blaise Pascal - Clermont-Ferrand
S.L.Y., Lycée Monanges - Clermont-Ferrand
GOLEM, IUT Informatique - Clermont-Ferrand

(communiqué)

Le tout à l'égo

Gabriel Soucheyre



Le tout à l'égo
Nuit du 30 avril au 1er mai 1999
Renseignements : Le Mas
T : 04 66 81 02 76 - F : 04 66 63 16 64
<http://www.mnet.fr/lemas>

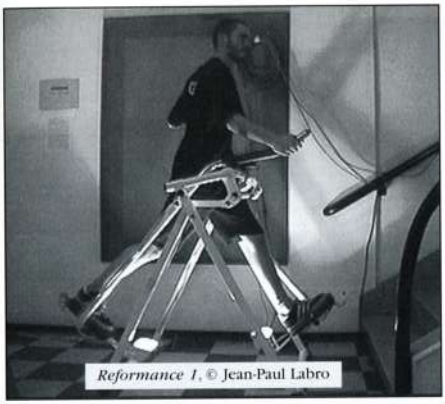
Tout a commencé par un texte d'Alain Bourges publié dans cette revue il y a déjà quelque temps (*). Cette critique des vidéos de Lydie Jean-dit-Pannel a donné à sa cible (Lydie JDP) l'envie d'exposer (son) (l') égo "pour en finir avec le narcissisme occidental". C'est du moins ce que proclame — en exergue — la manifestation proposée par L. JDP et le Mas à Montpellier dans la nuit du 30 avril au 1er mai avec le soutien du CICV.

Face à la charge somme toute violente d'Alain Bourges qui tout en prenant L. JDP comme chef de file d'une génération d'artistes, balançait le tout à ... l'ego, les organisateurs avaient réuni un maximum d'œuvres concernées ainsi que leurs auteurs, le tout pour culminer dans un débat festif au cœur de la nuit au cinéma Diagonal.

Si l'on peut relever quelques absents dans la programmation — Serge Comte, Joël Bartoloméo, Sam... — on entre vite en pays de connaissance avec les vidéos d'Isabelle Froment exposées sur moniteur à l'accueil et... dans les toilettes. Toujours dans le hall, Jean-Louis Accettone avec *Un film, un spectateur* tente d'entraîner les candidats, un par un vers la fusion avec l'acteur, voire vers l'empathie pour son personnage et son histoire. Avec *Reformance 1*, Jean-Paul Labro nous mène vers une réflexion sur notre image et nos vains efforts pour atteindre à un état de pure réalité. Il faut saluer la performance de ce "corps multiple" — Jean-Paul Labro, Vanessa Ode, Vincent Roux — qui, pendant toute la durée de la manifestation (de 20h à 8h le lendemain) a "actionné" sa machine.

Autour de minuit, le débat tant attendu était malencontreusement amputé d'une partie de ses participants (grève SNCF oblige). Ce qui devait être le point fort de la nuit a frôlé la débâcle : un début mou bien vite interrompu par l'arrivée de retardataires — Joël Hubaud et Station Mir — qui allaient enflammer la salle. Leur "actionnisme" au goût d'un autre âge, en parfait décalage, fut bien vite remis à sa place (au rancart) par le public. Dommage pour ce débat où Jean-Paul Fargier réussissait à ouvrir quelques pistes en soulignant l'importance du 'je" fondateur (Paik le péril jaune) ou l'avènement du "je fais de la télé comme je l'aime" d'un Loïc Connanski. Il ne manquait en fait qu'un psy pour satisfaire au désir de tous ces egos rassemblés : qu'on ne parle que d'eux!

Quant à la programmation, largement déléguée à des artistes ou des structures (festivals, diffuseurs), elle offrait un intéressant florilège de cette tendance à l'au-

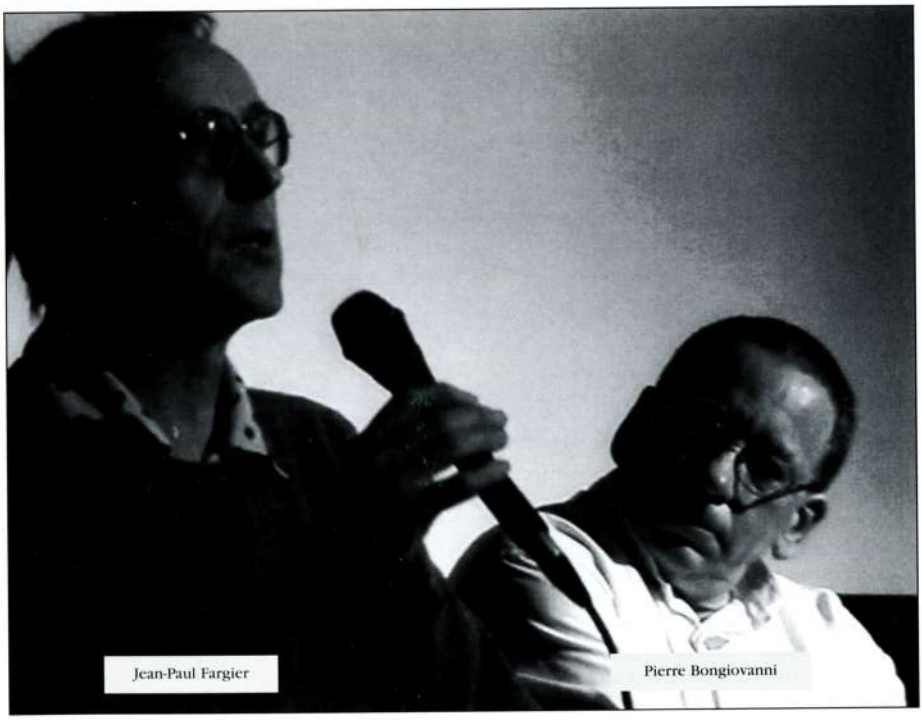


Reformance 1, © Jean-Paul Labro

tofilmage ravissant — le mot n'est pas usurpé — un public acquis. On y (re)découvrait des Nelson Henricks, Vincent Julliard, Laetitia Bourget, John Wood et Paul Harrisson, Pierre-Yves Clouin et Dominique Angel.

(*) Turbulences [vidéo / art actuel] # 18

© Gabriel Soucheyre,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 24
juillet 1999



Jean-Paul Fargier

Pierre Bongiovanni

Vers un langage de rupture

Jean-Paul Gavard-Perret

L'image vidéographique trouve peu de place à la télévision. Une chaîne pourtant déroge à la standardisation : Krisma (chaîne techno du bouquet TPS), qui s'ouvre totalement à l'art vidéo. Son programme est en effet constitué uniquement d'images qui vont au-delà des simples clips, distribuées sur les chaînes musicales (MTV, VH1, MCM, ...). Il existe une spécificité de la culture techno : l'image ne sert plus à offrir des plats musicaux estampillés, elle amène la musique à une sorte d'anonymat généralisé. Si la valeur des vidéos sur Krisma est inégale, la chaîne représente toutefois la première percée à grande diffusion du vidéo-art dans le champ télévisuel. D'autant que la "culture-techno" appelle à un nouveau traitement de l'image : le sampling n'y est pas seulement sonore il touche l'image sous forme de collages, montages ou détournements. Certes l'image techno n'est pas superposable à l'image du vidéo-art : il n'en demeure pas moins qu'une rupture semble enfin apparaître. Et ce qui n'était visible jusque là que sous forme de performances trouve enfin un lieu de diffusion planétaire. Krisma propose ainsi des suites d'images dans lesquelles les lois visuelles semblent bouleversées : effets de continuité, de répétition, effets de boucle apparaissent sur un média qui joue ordinairement sur la rapidité et le zapping. Cette chaîne ouvre donc l'image à quelque chose d'inconnu dans le monde du média télévisuel : l'image n'est plus la simple représentation de la représentation, elle n'est pas non plus une simple "bourre visuelle" comme dans le cas du clip basique : elle devient langage à part entière. On trouve là des possibilités qu'avaient pressenti des musiciens et des plasticiens, de Russolo à Cage, de La Monte Young à Jeremy Deller. Il ne s'agit plus de lubrifier le système en place mais de créer des dissonances structurelles tant sonores que visuelles. Mieux que certaines chaînes dites culturelles (RAISAT 1, Arte) Krisma peut annoncer une cassure dans le Paysage Audiovisuel Mondial. On ne peut dire aujourd'hui si la culture techno tiendra toutes ses promesses, si elle est bien la garantie absolue d'une nouvelle révolution culturelle. Mais Krisma représente - avec ses limites - une première zone franche de turbulence, de perte de repères dans la distribution des images.

Par la culture techno, au sein même de ses limites, se dessine donc un nouveau lieu de rendez-vous (d'une rave-party planétaire?). A ce titre la galaxie techno a quelque chose d'intéressant non seulement à faire entendre mais à montrer.

© Jean-Paul Gavard-Perret,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 24
juillet 1999

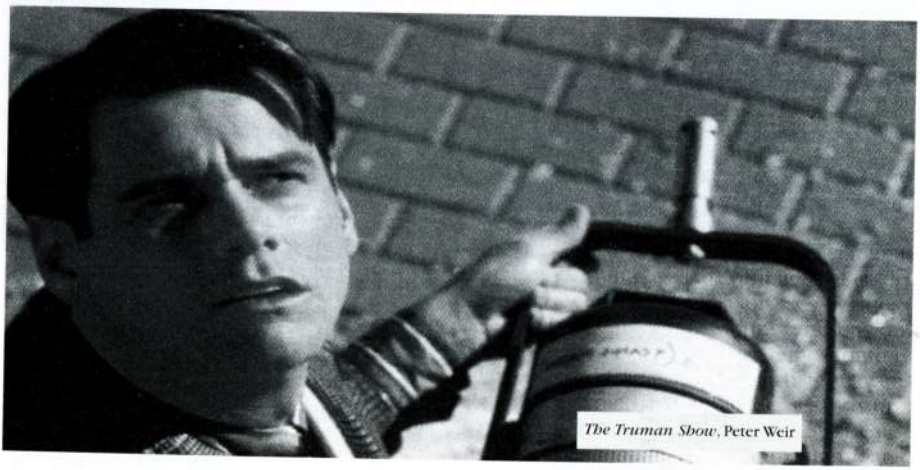

Krisma TV

Le Tube du Docteur Folie

Jean-Paul Fargier

Le Tube ? Débouchons d'entrée ce flacon pour mettre au parfum les lecteurs qui ignorent où est pendue la clé du labo d'Abel (ah c'est clair, cette embrouille !... non pas Clair, Clair c'est René) Gance.

La Folie du Docteur Tube (1911) est un des premiers films de l'auteur immortel de l'épopée cinématographique de Bonaparte et de Napoléon. J'inverse les termes de son titre pour en forger un à ce texte dans lequel je voudrais précipiter ensemble trois spectacles (*Shazam* de Decouflé, *l'Opérette imaginaire* de Valère Novarina, un *le Pavillon des Pivoines*, opéra chinois retravaillé par Peter Sellars) trois divertissements de luxe consommables cet automne à Paris, France, 1998, et qui n'ont pas rien à voir, m'a-t-il semblé, avec la métaphore qu'un soir de Cinémathèque j'ai cru déceler dans la farce de Gance (ce qui m'a inspiré quelques lignes que j'ai publiées quelque part mais je ne sais plus où). Un savant fou inventait la Télévision : un moyen de produire instantanément des images. Un laborantin facétieux (ou jaloux ? ou criminel ? qu'importe le prétexte) ayant bousculé les flacons, mélangé les liquides, la décoction inattendue en était une poudre de merlinpinpim qui métamorphosait sur le champ les hères qu'elle touchait : ils devenaient diables, sorcières, marquises, boulangères, libertins (si mes souvenirs sont bons), bref, des images. Le tube du Docteur détenait les pouvoirs que seules, plus tard, les caméras électroniques et les récepteurs de télévision, munis précisément de tubes (dits cathodiques), offriraient à tout un chacun quotidiennement. Mirages d'une magie annulant temps et espace, ces apparitions immédiates creusaient joyeusement à l'intérieur d'un film la tombe même du Cinéma en proclamant son échec : son inaptitude à l'instantanéité. Mais cet échec



The Truman Show, Peter Weir

serait sa chance. La Télévision resterait toujours pour lui un horizon inatteignable qui l'inciterait à se dépasser, à inventer sans cesse des formes nouvelles, capables de simuler cette immédiateté de la représentation qu'il ne pouvait produire réellement. Ainsi Gance avec ses multi-écrans : la Triple Vision est le fruit de la folie du Dr Tube comme substitut au duplex télévisuel. Avec Gance, le cinéma pour la première fois s'empare de la simultanéité par un simulacre. Son Docteur Tube est le parangon, jusque dans son nom, du désir de télévision.

Le désir de télévision — d'être télévisuel mieux que la télévision — ce spectre hante les arts depuis près d'un siècle. Pour le meilleur et pour le pire. Puisque maintenant les pires s'y mettent. Pas une semaine ne passe sans que deux ou trois films "nouveaux" le démontrent : ce ne sont que trames électroniques, scénarii de télé-surveillance, manigances vidéo, coups fourrés à la graisse. Caméras amateurs, équipes de télévision, grosses régies d'espionnage, méga dispositif d'icôno-maîtres du monde, palpitent au fond des salles obscures. Tentent par ce moyen de rendre un peu palpitant le coeur affaibli du "septième art". Voyez *The Truman Show*, le dernier Lelouch, le dernier De Palma, etc.

Même constat récent dans la danse (Montalvo) ou le théâtre (Lepage)... En voici trois exemples des plus éloquents.

On connait la passion de Decouflé pour les effets rythmiques et graphiques du cinéma muet... Depuis le début, ses spectacles sont des transes devant un écran. Avec *Shazzam* , il crève la toile. Et se retrouve non pas dans les cuisines du Cinéma mais dans le tube du Dr Tube, au milieu du labo de la Fée Télévision. La partition du spectacle est un film à l'intérieur duquel les danseurs se meuvent tels des mouches à miel piégées dans une ruche. Si danser c'est se dandiner noblement entre des notes de musique, dans *Shazzam* la danse s'énonce comme des mouvements accomplis entre deux plans d'un film devenu architecture à trois dimensions. Les musiciens, présents sur la scène, ne fabriquent pas in situ la musique qui programme les pas, ils déroulent un commentaire en direct d'une action à laquelle ils assistent : l'imitation par une troupe d'acteurs d'un film qui vient d'être projeté et dans lequel ils jouaient.

Ce qui guide donc, dans *Shazzam*, les pas des danseurs ce sont les images d'un film projeté dès le départ et constamment repris, déployé, étalé comme les pages d'un scénario à réaliser.
Renversement de situation. Le film joue ici le rôle assigné traditionnellement à la musique pour susciter des figures chorégraphiques. Mais quel film ? Non pas un film "de cinéma" mais une émission en direct. La troupe imite une tranche de télé (comme on disait avant "tranche de vie"). Ils jouent tous les rôles : celui des caméras et ceux de leurs pâtures. Les spectateurs sont invités à regarder à la fois des écrans et des scènes. Des scènes montrant ce que les écrans diffusent. Des caméras entrent en action et émettent le spectacle qu'elles créent. Leur rôle ne consiste pas seulement à enregistrer mais à propager dans l'instant, quoi ? l'instant. Les danseurs sont des images, même les danseurs de chair. Ils impriment sur les parois du Tube le

décalque immédiat du réel qu'est le film-partition. Les danseurs s'enchaînent comme des plans. Attention, des plans sans raccords, sans coupures, des phases plutôt d'un immense plan séquence sans début ni fin, sans queue ni tête.

Ici donc, pas de montage, rien que de l'émission à jet continu. Mais des trucages, ça oui, des permutations en direct à l'intérieur d'une image qui avoue, du coup, son absolue non unicité. Il n'y a pas plus d'unité de l'image que d'unité du réel : la légende du réel bloc insécable vole en éclats. Assis sur nos sièges face à la scène nous sommes des simili télé-spectateurs devant un énorme récepteur simili cathodique. Et nous rions. De nous. De notre bonheur quotidien devant notre tube à spectacles.

Shazzam raconte la joie d'être télé-spectateurs. La société du spectacle n'est pas forcèment un enfer. La télé non plus, sans être pour autant un paradis. C'est juste l'actuelle mesure de toutes choses. Le bain existentiel. A condition de savoir que c'est encore au théâtre (et quelques fois au cinéma) et pas à la télévision, hélas, que les meilleures plages, pages, programmes, se rencontrent. Tous les chemins mènent à la télévision à condition de commencer par lui tourner le dos.

Peter Sellars depuis longtemps accomode ses mises en scène d'opéra (Mozart, Messiaen, Bach, etc.) de petits et de grands écrans, avec des caméras oeuvrant en direct ou des images électroniques multi-différées. Son Saint François d'Assise (de Messiaen) scintille encore dans nos mémoires de ses lueurs cathodiques. Une ribambelle de petits écrans formait, de tableau en tableau, tantôt une porte, tantôt un puit, tantôt un lit, tantôt une colonne, tantôt un ciel, tantôt un chemin... etc, tandis que le cadre de scène était redessiné par un encadrement de postes occupés par des images monocolores. L'image électronique se substituant au décor, l'action se déployait littéralement à l'intérieur d'un tube. Sans avoir besoin d'aucune intervention d'images créées en direct, le Dr Sellars nous communiquait la folie de Frère François, par cette métaphore suprême d'actualisation : réaliser Dieu en tout homme et tout être c'était, au moyen âge, un désir non moins insensé que de vouloir étreindre l'instant en une image et prétendre y réussir comme nous le prétendons chaque fois que nous allumons notre poste de télévision. Paradis sur terre dans les deux cas. Aussi illusoire bien sûr l'un que l'autre.

Les incursions électroniques fleurissent au contraire son récent Peony Pavillon) tiré du fameux Pavillon des Pivoines , un opéra érotique dont les autorités de Shanghaï ont refusé de laisser circuler la version intégrale (de quatorze heures) qui devait être le clou du Festival d'Automne. La version Sellars de cet opus en est plutôt un commentaire qu'un résumé. Elle se déploie en deux langues - chinois et anglais - et selon deux modes de chant - opéra chinois traditionnel (un festival de miaulements) et roucoulades atonales post-modernistes. Heureusement qu'il y avait quelque chose à voir ! D'abord le dédoublement des personnages. Chacun est interprété par deux chanteurs. Effet littéral du dédoublement argumentaire de l'oeuvre : un jeune homme rêve qu'il fait l'amour avec une fille sublime. Pour la retrouver il ira la chercher en enfer, par delà la mort. Et pourra l'étreindre à nouveau. Comme nous étreignons nous-mêmes des images, nous, peuple d'homo sapiens télévisus. D'où cet autre parti-pris de mise en scène : dédoubler toutes les actions en les filmant et en les dispersant alentour dans de multiples récepteurs.

L'acteur parle/chante en brandissant devant lui, braqué sur sa face, une caméra. Cette caméra passe de mains en mains, se balade dans toutes les positions, plonge même dans la piscine qui sert de prison à la fiancée fantasmée.

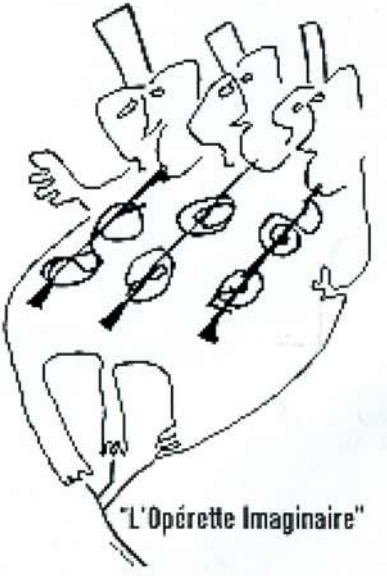
Nous y voici. Car l'élément le plus télé-formel n'est pas le flux d'images en lui-même (véritable lieu commun à la portée de n'importe quel mauvais dramaturge sans idée, ainsi qu'on le voit de plus en plus aujourd'hui), c'est un lit-cage-prison-chambre d'amour en verre. Plusieurs éléments verticaux à double parois et un grand élément horizontal forment une grande boîte transparente qui change constamment de rôle. Elle accueille les acteurs qui se lovent sur son plancher de verre, s'enlancent entre deux parois, y nagent même dans le fond, à la fin, car il y a de l'eau qui clapote à l'intérieur, où on peut accéder en soulevant une trappe de verre. Ce décor et accessoire essentiel renvoie à la fois à un poste de télé ouvert et au *Grand Verre* de Marcel Duchamp (qui anticipait par là, je l'ai démontré, la télé à venir, cf. mon texte dans le catalogue de la Biennale de Lyon).



Shazzam, Philippe Découflé

Sellars prouve par là son engagement dans la mise à jour et en jeu des lignes de force de notre siècle. Si ses mises en scène innovent (et pas qu'un peu, vraiment) et arrivent à rendre regardable et écoutable n'importe quelle partition (qu'elle ait été écrite par Messiaen ou Mozart, un répétitif new yorkais ou un chinois méconnu, par Bach ou Hans Eisler - mixage proposé par un de ses récents spectacles), c'est au détournement à leur profit qu'elles opèrent de l'énergie télévisuelle. La machine à métamorphoser le monde en images, instantanément turbine à scènes continues dans les Sellarseries. Sorcellerie de la mise en série réglée. Pas d'unicité, tout est double. Tout se connecte, s'emmanche, se convertit, se numérise : l'abstraction de signes va de pair avec leur traduction immédiate en un langage néo-universel que tout le monde est à même de savoir parler, le langage du Même, esperanto des images sans complexe, sans poids spécifique, sans âme dirait le bazinien de service, mais terriblement alchimiques, formidablement archaïques comme celles d'un rêve partagé.

Valère Novarina forge au moins dix vocables nouveaux par jour dans ses cornues métaphysiques. Il carbure au désir de chair éternelle et comme quelques fines âmes mystiques il sait d'un savoir brûlant, renversant, que la chair des mots qui nomment les choses contient un principe d'éternité dans sa propre capacité à se métamorphoser sans cesse, par glissement d'une lettre, par inversion de syllabe, par rime interne auto-gé(nér)ée, par déguisement en un autre mot. Roi de la nomination, dénomination, renomination il baptise et débaptise à tout va, selon un plan concerté d'encerclement verbal démiurgique. C'est un Prométhée déchaîné dont le rocher serait un encrier-bénitier au centre d'un baptistère aussi grand que le monde. L'éternité y règne car ses créatures ne sont pas des êtres de chair mais des mots incarnés, échappant aux conséquences du péché originel. Adam-quelque-chose (à décliner mille et mille fois, exemple, je recrée de mémoire, Adam-Pécu, Adam-Pécore, Adam-Pequélet, etc...) est son invention génétique la plus fondamentale, d'où toutes les autres dérivent, fusent, se répandent. Pierre Lobstein l'a fixée en quelques séries de portraits répétant dans une dizaine de pays, avec d'autres poètes, la renomination novarinienne. Mais l'auteur, sans jamais prononcer d'interdit, n'aime pas trop cette appropriation. Il laisse faire : comme si être dieu, au fond, comme il a montré qu'on pouvait l'être, en parlant, chacun avait le droit de s'y essayer. Avec la certitude qu'en surface Dieu n'était



"L'Opérette Imaginaire"

pas vraiment à la portée de toutes les plumes. Qu'il avait quelques longueurs d'avance. Des dizaines de milliers d'êtres nés de lui, jetés dans l'immensité d'une éternité inattaquable.

Valère peint aussi et écrit du théâtre. Il multiplie les figures visuelles de ses créatures immortelles. Il aime aussi leur donner des corps d'emprunt : des acteurs. Il a mis en scène lui-même plusieurs de ses pièces, au début. Des metteurs en scène aujourd'hui le sollicitent pour travailler sur ses textes. Voici cet automne, au Théâtre de la Bastille, *L'Opérette imaginaire*.

En voyant cette pièce — et sa mise en scène par... flûte j'ai oublié son nom, une Claude ou une Dominique, une femme donc, que j'ai pris pour un homme par mauvais réflexe phallocratique, j'ai pensé que Novarina, et sa dramaturge, sans jamais faire intervenir la télévision sur la scène, produisaient là une formidable machine télévisuelle, entrant en concurrence avec toutes les chaînes du monde entier tentant au même moment de reproduire le monde et ses millions d'évènements afin de lui procurer un semblant d'éternité frelatée. La scène entière est un gigantesque coffre à circulation d'entités dédoublées par duplication immédiate du réel en images : tout geste est sans délai commenté, extrait du flux vital, matériel, circonstanciel pour être instantanément ré-immergé dans un autre flux de noms, de métaphores, de simagrées, de simulacres.

Le décor est un simple mur en planches où s'ouvrent toutes sortes de lucarnes : les speakers s'y présentent, s'y succèdent, s'y bousculent, tentent de s'y installer par une logorrhée que personne n'arrive à refouler, à faire reculer. Le sommum du débitement du réel en tranches de mots est la lecture par un personnage de son roman, roman composé seulement d'enchaînements de centaines de prénoms suivis d'un verbe indiquant une énonciation ; exemple : Comment ça va, demanda René ; fort mal, répliqua Peter ; on y va, suggéra Marcel ; sans moi, objecta Christain ; c'est pas grave,
concéda, Thomas, etc... ; dix minutes d'une performance double, celle de l'auteur, celle de son interprète... On se prend à souhaiter un jour voir un journal télévisé aussi condensé et étendu en informations finalement suffisantes. La télé battue à la fois sur le terrain de la superficialité, du raccourci, et de la quantité de noms prononcés (donc rendus célèbres) en un temps record ! Voilà le défi relevé par Novarina. Faire intervenir ici le moindre téléviseur sur la scène - ce qu'évite la mise en scène - aurait été une erreur fatale. Puisqu'on est dans le Tube même.

PS. Voilà, je viens de retrouver le texte de *L'Opérette* (éditée par P.O.L.), la metteuse en scène se nomme Claude Buchwald. Rendons justice (et gloire) à son nom. Et tant qu'on y est, nommons quelques personnages novariniens : Le E Muet, L'Homme Sang, L'Infini Romancier, Le Mortel (qui ne cesse de ressusciter évidemment), L'Ouvrier Ouiceps, La Femme pantagonique, etc...

Post Post-Scriptum. Comme l'imprimante défaille et que je dois recommencer à lancer la dernière page, je rajoute que *L'Opérette* produit à la fin un choeur de cent choristes au moins, de tous âges, même des enfants... incarnant le personnage collectif Les Enfants de la Colère. Si la scène est un Tube, eux ils sont quoi ? Des Bébés éprouvettes récalcitrants.

© Jean-Paul Fargier,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 24
juillet 1999

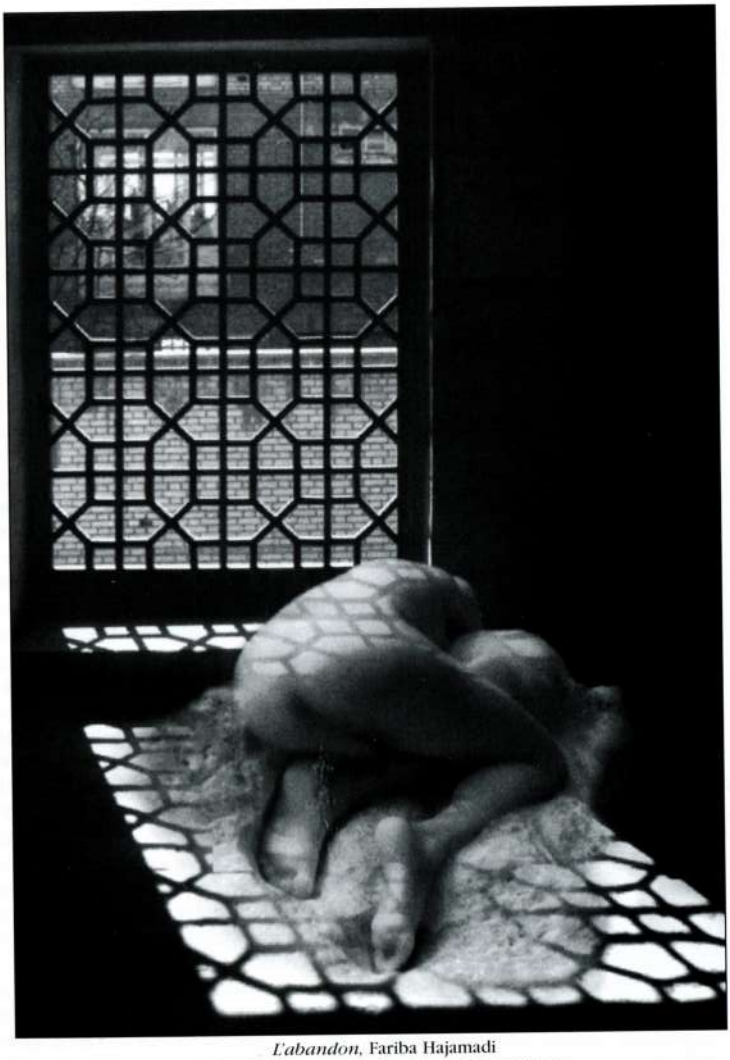
Fariba Hajamadi

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 œuvres 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 Kâmasûtra, 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 musée, 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 à Paris révèle un nouvel aspect du travail. Sur les murs une série de grandes photos couleurs met en scène des sculptures du XIXème siècle représentant des nus féminins devant des architectures (mur d'une ancienne forteresse persane d'un musée de Berlin, Palais d'Esfahan, etc). Une manipulation numérique étant à l'origine de ces rencontres entre la statuaire française du siècle dernier et ces architectures. Projetée sur de grands voiles, une série de diapositives en noir et blanc montrent F. Hajamadi reprenant les poses aussi théâtrales qu'improbables des sculptures. Entre les chairs de marbre et la chair vivante (mise à 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 choisies 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. À l'inverse d'un discours autobiographique à la Sophie Calle ou de la violence kitsch et spectaculaire de Cindy Sherman, son travail atteint une gravité qui le rend plus vulnérable et poétique. Moins péremptoire que ses œuvres 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 à la séduction, mais plus largement celle de la condition humaine dans son lien permanent au tragique.

© Françoise-Claire Prodhon,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 24
juillet 1999



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

Woody Vasulka : The Brotherhood / ICC Center Tokyo

Stephen Sarrazin

Exposition au NTT InterCommunication Center (ICC) de Tokyo, juillet/septembre 1998.
<query@nttic.or.jp>

Pour ceux qui ont suivi la carrière de Woody Vasulka depuis les années soixante-dix, ou ceux qui ont découvert son travail dans les décennies suivantes, cette exposition marque l'accomplissement, la réalisation d'une vision qui devait finir par prendre forme et se distancer du procédé même. Bien que Vasulka ne soit pas aussi connu que d'autres pionniers de l'art vidéo, ses cassettes expérimentales ont été projetées en divers événements et festivals au Japon, et bien qu'il ait une prestance considérable, il a toujours tenu à ce que ses travaux "parlent" pour lui .Vasulka s'est fait un nom par lassitude ou le doute quant au contenu et aux explications. Plus important encore, il faut comprendre que son travail en est venu à représenter l'un des points d'origine de l'art des média, aussi révélateur et significatif que ce qui a été lancé par Nam June Paik et Wolf Vostell. De toute évidence, un artiste contemporain tel que Gary Hill, à travers la manière dont il montre ce que le son peut faire à l'image, doit plus à Vasulka qu'à Paik. Il faut également noter que Vasulka, à l'instar de Gary Hill et Bill Viola, est un artiste atypique, ainsi son travail n'a pas eu à émerger de New York pour être reconnu. Pourtant, par l'histoire de l'artiste, le travail de Vasulka ne contient pas la "générosité" d'un Paik, pas plus que l'irrévérence d'un Vostell, et il reste étrangement absent de l'utilisation actuelle des médias dans l'art américain, qui durant la dernière décennie, s'est concentrée sur des applications "low-tech". Et pourtant, après plus de deux décennies, cette exposition, qui n'aurait probablement pas pu avoir lieu ailleurs qu'au Japon, offre une grande leçon aux jeunes artistes des nouveaux média, dans le sens où nous sommes ici confrontés à une esthétique de technologie qui a pris un "certain temps" à se matérialiser. L'espace interne de Vasulka fut finalement rempli de machines tristes.

L'aspect le plus extraordinaire de cette exposition de six installations réside sans aucun doute dans le fait que Vasulka permet réellement au spectateur de participer à l'expérience concrète des sculptures et des installations. Avant cela, les cassettes étaient toujours des moments ciblés, des enquêtes phénoménologiques contenues dans une technologie traitée. Et comme le suggère la profonde introduction du catalogue de Hisanori Gogota, ceci a à voir avec la relation qu'entretient l'artiste avec le cinéma et la théorie du film ; combien les distanciations techniques narratives ont fait naître un désir, en utilisant les médias électroniques, de contrôler chaque cadre, d'aller toujours plus loin pour être capable d'agir à la fois sur le temps et l'espace dans ce même cadre. "Entrer" dans une vidéo de Vasulka semblait être un acte désespéré. Vinrent alors les ouvertures des années 80, quand Vasulka fit deux sortes de vidéo narratives, *The Commission*, et l'extraordinaire *Art of Memory*. Les vidéos narratives, en dépit des doutes de l'artiste, sont apparues comme pouvant contenir des idées qui n'auraient pas trouvé leur place dans des vidéos précédentes .

D'un autre côté, de nombreux mythes culturels entourent Vasulka et nous aident à cerner un peu mieux quel est l'enjeu entre l'artiste et l'histoire des images

modernes, tout comme la face cachée du cinéma de l'Est de l'Europe, en fondant "the Kitchen" à New York, et en quittant la côte Est pour aller sur la côte Sud-Ouest, un espace hautement chargé de symbolisme ; on pense aux pionniers et aux westerns, à la 2ème guerre mondiale et à la technologie de la mort, à l'art contemporain, et à une technologie encore plus intelligente de la mort. Le titre *The Brotherhood* est certainement à la fois ironique et romantique ; les matériaux qui ont servi aux sculptures et aux installations sont des surplus de l'armée, du Centre de Recherche Militaire de Los Alamos. Des pièces spécifiques telles que *Friendly Fire*, *Stealth* et *Automata* marquent clairement un espace thématique et territorial, alors que les autres, *Translocations*, *Scribe*, et *The Maiden* révèlent une intention esthétique plus manifeste. Comme le dit Vasulka dans l'une des interviews qu'il accorde au catalogue : "J'ai succombé à la séduction de l'objet" , et ces trois travaux fonctionnent également comme des réflexions intriguantes sur l'évolution des sculptures hybrides. On peut penser à Duchamp, comme le suggère rapidement Errki Huhtamo, ou plutôt aux travaux de Tinguely combinés avec des réalisations cinématographiques expérimentales des années 60 et 70. Son équipe d'ingénieurs, de soudeurs, et d'informaticiens a réussi à défier l'esthétique du média et les stratégies qui ont défini notre ère, celles de la guerre et des images, du conflit et du film 16 mm, l'agitation géopolitique et la vidéo en temps réel, des bombes intelligentes et des programmes satellites. La nature industrielle de ces travaux va à l'encontre de ce que l'on voit beaucoup aujourd'hui dans l'art du média interactif : la technologie est rendue VISIBLE. Mais là encore, cette exposition transcende clairement l'espace, la vision d'un débat qui se limiterait à des questions temporaires de procédé et de contenu éphémère. C'est là que Vasulka frappe du poing et on espère qu'il résonnera à travers les murs du ICC Center, qui nous donne ici l'une des plus grandes expositions solo des années 90.

© Stephen Sarrazin,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 24
juillet 1999

Traduit de l'anglais par Chadia M'Himdi

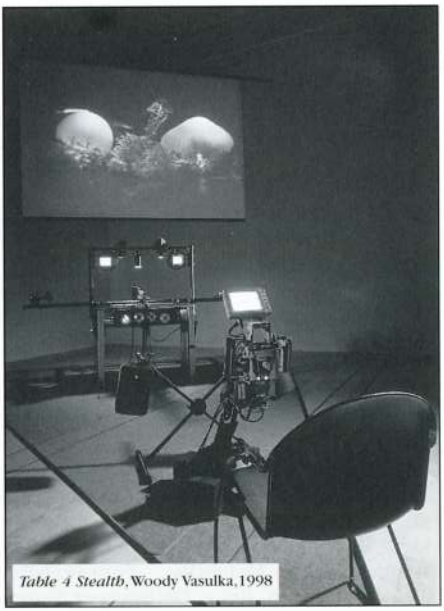


Table 4 Stealth, Woody Vasulka, 1998

La Notte, la Notte ... Vidéoter la Notte ...

Nicolas Théry

Provisoirement, et pour toute la nuit PREVIEW
Projection Video Art au Dépôt, lundi 7 juin 1999
Organisée par Tous les Dragons de notre Vie
16, rue Moncey, 75009 Paris. Tél : 01 44 91 92 73

Paris au mois de juin : une profusion de projection vidéo. Au Musée d'Art Moderne, Pipilotti Rist transforme l'ARC en appartement fictif, une sorte de Merzbau électronique. Plongé dans la pénombre et une ambiance sirupeusement pop, les meubles de cuisine, les fauteuils du salon deviennent des écrans, des objets-images, des images-objet. Plus trash et prometteur : Peyotl et AV 1, deux programmateurs vidéo parisiens, têtes chercheuses de jeunes talents, s'associent pour un week-end. Enfin, pendant une semaine, éclaté dans différents lieu de la capitale se déroule Hors Circuit, un échange vidéo-cinéma entre Berlin et Paris. A l'affiche des noms, beaucoup de noms, des connus (Bartoloméo, Cahen), des moins connus, bref sur le programme distribué un carré noir de 10 cm sur 10... Sans oublier une ouverture sous les meilleures auspices : des installations hors-circuits.

Mais en ce mois de juin, aussi insolite que cela puisse paraître, il fallait être au Dépôt, boîte gay du Marais, pour la soirée Preview : une soirée bande-annonce d'une exposition organisée en septembre intitulée *Provisoirement, et pour toute la nuit*. Une exposition éclair le temps d'une nuit, riche d'une philosophie, d'une façon de vivre que certains qualifieront de "noctambulisme parisien". Et pourquoi pas ? En tout cas l'expérience vaut la peine d'être vécue. Au programme, et en guise de preview donc, ce soir-là au Dépôt : le talentueux Nelson Henricks, l'imprévisible Thierry Kuntzel, Brice Dellsberger, Valérie Pavia, John Wood et Paul Harrison, et l'incroyable Marion Lachaise, ex-Jolly Psychrine, transformée dans sa nouvelle vidéo en femme reptile : *Lokust*, un conte atroce (*J'ai donné l'ordre qu'on te tue*). Sans oublier deux perles rares dont une remarquée au dernier festival Vidéoformes : *La Notte* de Marie-Laure Cazin, clin d'œil à Antonioni, et *Test sur un animal* de Harald Thys et Jos de Gruyter, clin d'œil improbable à Claudia Schieffer testant une Citroën. Tout cela change des autofilmages classiques et pauvres qui règnent sur les écrans depuis quelques années, sorte de Cheap-Art intoxiqué par la découverte du caméscope. Preview est une programmation épurée, riche des trouvailles des festivals vidéo, et bénéficiant de la maturité des jeunes artistes. Il ne faut surtout pas chercher dans cette manifestation une promesse d'une meilleure vidéo ni une quelconque idée de nouvelle vague, mais la manifestation d'un regard fin et connaisseur sur les réalisations contemporaines. Preview : l'équilibre parfait.

© Nicolas Théry,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 24
juillet 1999



Marion Lachaise



L'image mentale (5)

Alain Bourges

Il revient à Michel Carrouges d'avoir inventé — ou découvert — les Machines Célibataires. Cette paternité est incontestable. Il est tout aussi manifeste qu'en passant au langage courant, l'appellation a perdu de sa consistance. Trop de "machines célibataires" se sont révélées d'insuffisantes métaphores mécaniques. Comme partout ailleurs, l'abus du terme en a détrempé la vigueur, et l'origine, négligée, s'est estompée. La mythologie que recouvre cet étrange attelage syntaxique est pourtant d'un immense intérêt. Un cercle restreint d'amateurs la ressuscite à intervalles et l'alimente patiemment de nouvelles découvertes.

Prenons par le début. La mythologie des Machines Célibataires se fonde sur



Alfred Jarry

l'œuvre d'un peintre décevant, Marcel Duchamp. Ceux qui découvriraient là un prétexte à désespérer — et je compte parmi eux beaucoup d'amis — trouveront ici motif à s'en réjouir.

Le célèbre "Grand Verre" de Marcel Duchamp intitulé *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, supporte donc les fondements de l'édifice imaginé par Michel Carrouges. Outre sa valeur totémique, il y découvre en effet la définition de la machine célibataire : une machine célibataire est une image fantastique qui transforme l'amour en mécanique de mort (1).

L'assise étant établie, reste à dresser les murs. *Le Surmâle* de Jarry et le *Locus Solus* de Raymond Roussel, font office d'arc-boutants. Les multiples références qu'y puise Carrouges montre la confiance qu'il accorde à l'œuvre monotone de Roussel et aux fantaisies du pistolero cyclopédiste. Il réserve toutefois la nef entière à *L'invention de Morel*, l'intense et fiévreux récit de Bioy Casares. C'est le moins que l'on puisse faire à l'égard de ce "chef d'œuvre de l'amour fou", comme dira Jean Clair. *Le Château des Carpathes* de Jules Verne, *L'Eve future* de Villiers de l'Isle Adam, quelques dessins de Chirico, *La colonie pénitentiaire* de Kafka, une collection d'oeuvres surréalistes parmi lesquelles certaines attribuées à Man Ray,

font autant d'absidioles où déambuler.

Enfin, dans les hauteurs, les délires de pensionnaires d'institutions psychiatriques font office de gargouilles.

Une fois au moins, l'édifice aura été bâti. Ce fut une exposition, il en reste un livre. Harald Szeeman fut le commissaire de cette exposition qui circula à travers l'Europe dans les années 1975-76. Avec Jean Clair, il conçut un catalogue qui en reste l'unique et précieux souvenir. (1)

Vers la fin du texte qu'il y publie, Michel Carrouges tente une chronologie et note que "l'apparition des machines célibataires n'est pas détachable de l'histoire générale des machines et de la conception de l'être humain comme machine". Il cite en vrac les inventions qui, selon lui, préfigurèrent les machines célibataires : la lunette astronomique de Galilée, le pendule de Huyghens, l'anatomie de Vesale, la machine à vapeur de Papin, la grenouille de Galvani, les conceptions de Léonard de Vinci et la théorie de La Mettrie sur l'homme-machine. Michel Carrouges aurait pu remonter le temps beaucoup plus avant et son hypothèse n'aurait fait que s'enrichir.

Antécédents

L'histoire de Galatée et de Pygmalion telle que rapportée par Ovide fait ici figure de mythe originel. "Cependant, avec un art et un succès merveilleux, il sculpta dans l'ivoire à la blancheur de neige un corps auquel il donna une beauté qu'aucune femme ne peut tenir de la nature", Vénus lui accorde la vie :"C'était un corps vivant : les veines battent au contact du pouce". Ivoire ? Marbre ? Malgré ce qu'en dit Ovide, il s'agit bien d'un marbre, de teinte ivoire. Miracle de cette pâleur veinée si semblable à une peau humaine qu'on s'attend à y voir battre un sang. "(...) nulle matière, écrit Georges Didi-Huberman, ne fut jamais plus propice à l'éclat-fétiche, au fantasme métamorphique. Le marbre (...) traverse l'histoire, en effet, comme une substance mythiquement douée des mêmes potentialités de "symptôme" que l'on trouve par ailleurs attribuées, dans la peinture, à l'incarnat (...)". Revoici notre incarnat, revoici notre peau.

Les autres légendes sont largement connues. Prométhée vole le feu pour animer une statue de glaise. Héphaïstos, le forgeron boiteux, préalablement auteur de trépieds mobiles, fabrique deux femmes en or pour l'aider dans sa forge. Elles parlent et exécutent à la perfection les tâches qu'il leur confie. Dédale construit pour Minos un géant de métal, Talus, pour garder les rivages crétois. Un récit de Clément d'Alexandrie (IIIème après J.C.) rapporte la légende d'un magicien qui crée de toutes pièces un petit garçon. Les histoires d'automates sont nombreuses et témoignent de l'intérêt des grecs pour ces techniques. Elles s'apparentent parfois à certaines histoires de statues, souvent douées de parole, récits qui semblent tirer leur origine des temples égyptiens dont les prêtres savait animer les représentations des Dieux afin d'impressionner les sceptiques.

Note :Automate,"ce qui se meut par soi-même", l'étymologie rappelle curieusement la conception platonicienne de l'âme : " mouvement qui se meut lui-même". l'Ame, un automate ?

Mais il faut revenir à ce marbre dont Georges Didi-Huberman nous dit que, faisant preuve de qualités opposées à celles de la peau, il se prête d'autant mieux aux jeux ambigus de la ressemblance. Au point, poursuit-il, que la logique s'inversant, on puisse imaginer que le marbre n'imite si bien la chair que parce que la chair tire son origine du marbre. N'éprouve-t-on pas, parfois, semblable émoi à effleurer de la paume un marbre qu'à caresser une peau ? Et je cite, à nou-

veau et avec un plaisir intact, les vers d'Ovide : "Souvent il palpe des mains son œuvre pour se rendre compte si c'est de la chair ou de l'ivoire. (...) il lui parle, il la serre contre lui et croit sentir céder sous ses doigts la chair des membres qu'ils étreignent ; la crainte le saisit même que ces membres, sous la pression, ne gardent une marque livide."

La Fontaine retrouve le sujet dans une fable où Vénus cède la place à Jupiter, *Le statuaire et la statue de Jupiter*.

Un bloc de marbre était si beau
Qu'un statuaire en fit l'emplette.
"Qu'en fera, dit-il, mon ciseau ?
Sera-t-il dieu, table, ou cuvette ?

Il sera dieu : même je veux
Qu'il ait en sa main un tonnerre.
Tremblez, humains. Faites des vœux :
Voici le maître de la terre."

L'artisan exprima si bien
Le caractère de l'idole,
Qu'on trouva qu'il ne manquait rien
A Jupiter que la parole.

Même l'on dit que l'ouvrier
Eut à peine achevé l'image
Qu'on le vit frémir le premier
Et redouter son propre ouvrage.

A la faiblesse du sculpteur
Le poète autrefois n'en dut guère,
Des dieux dont il fut l'inventeur
Craignant la haine et la colère.

Il était enfant en ceci :
Les enfants n'ont l'âme occupée
Que du continuel souci
Qu'on ne fâche point leur poupée.

Leur coeur suit aisément l'esprit :
De cette source est descendue
L'erreur païenne qui vit
Chez tant de peuples répandue.

Ils embrassaient violemment
Les intérêts de leur chimère.
Pygmalion devint amant
De la Vénus dont il fut père.

Chacun tourne en réalités
Autant qu'il peut, ses propres songes :
L'homme est de glace aux vérités,
Il est de feu pour les mensonges.

Automates

Les ingénieurs grecs inventent donc d'étranges et fascinantes machines. Enseignés par les grecs, les arabes s'intéressent à leur tour aux automates. En 917, deux ambassadeurs byzantins, en visite à Bagdad découvrent le palais d'Al-Muktadir : «Les deux ambassadeurs (...) se tenaient à l'endroit que le grand chambellan leur avait indiqué lorsqu'un ingénieux mécanisme mit en marche un des ces automates qui comptaient parmi les merveilles les plus appréciés de l'époque» ; ils virent «sortir de terre par différents mouvements un arbre qui remplit la coupole et fit jaillir des jets d'eau de rose et d'eau de musc, tandis que des figures d'oiseaux chantaient dans les branches.» (Nâsir I Kusran). La technique des automates est alors très étroitement associée à l'art des jardins. On retrouvera pareille association, quelques siècles plus tard, dans les jardins des villas italiennes. Ceux de Pratolino, aux environs de Florence, sont les plus connus. Au XVIème siècle, on bâtit en effet des grottes, dans ces jardins, que l'on anime de mécanismes hydrauliques très complexes. La traduction des traités d'Héron d'Alexandrie stimule les ingénieurs.

Une autre des singularités de ces grottes tient aux figures humaines, animales ou divines qui émergent de la pierre, comme se dégageant avec peine de la paroi. C'est une idée de la sculpture que l'on retrouve ici curieusement illustrée, qui voudrait que les formes soient potentiellement contenues dans la matière. Mais on retrouve une semblable image dans un texte de Pline qui relate la découverte

d'une figure de Silène dans une carrière de marbre de Paros par des ouvriers.

Curieusement, il semble que la plupart des chemins de traverse que nous avons emprunté jusqu'alors pour atteindre l'image mentale convergent, à un moment, vers ces grottes maniéristes. Nous y reviendrons plus posément.

Puisant dans l'antique les modèles auxquels se confronter, la Renaissance imagine donc une suite à l'histoire de Galathée. En 1499, Léonard de Vinci conçoit un lion animé. Un siècle plus tard, Descartes construit une femme automate, "Francine", mettant ainsi en application une physiologie mécaniste héritée des Anciens. En des temps reculés, un Philiponos d'Alexandrie (dit Jean le Grammairien) écrivait en effet : "L'âme, dont le siège est le coeur, donne le mouvement aux membres ; c'est ce qu'il advient des automates, où le principe intérieur du mouvement anime les parties organiques, qui sont en l'occurrence faites de bois, de fer, de cordes correspondant aux os et aux nerfs des animaux".

Toujours au XVIIe siècle, le père Athanase Kircher réalise une tête automate qui émet des sons. Mais c'est le XVIIIème siècle qui se montre le plus prolixe. Les inventions se multiplient qui visent à imiter la vie dans ses plus étonnantes comme dans ses plus communes manifestations. Le projet prend forme : construire une machine aussi humaine qu'un homme. En un premier temps, l'horlogerie relèvera le défi de la raison.

Jacques de Vaucanson incarne l'élan technologique des Lumières. Il naît en 1709 à Grenoble. Après une brève carrière religieuse, plus attiré par la mécanique et l'anatomie que par le salut des âmes, il reprend ses études auprès d'un chirurgien avec lequel il imagine ses premiers modèles anatomiques reproduisant les principales fonctions vitales (respiration, digestion, circulation). Encore une fois, l'anatomie se place à la croisée des recherches scientifiques, techniques et artistiques. En 1738, Vaucanson présente à l'Académie des Sciences trois automates, aujourd'hui disparus mais dont la renommée perdure : *Le Joueur de Flûte*, un androïde musicien d'environ un mètre cinquante et enfin son chef-d'oeuvre *le Canard Digérateur* : l'animal bat des ailes, picore du grain et le digère (2). Robert Houdin, grand admirateur de Vaucanson, dévoila néanmoins la supercherie un siècle plus tard. Les déjections du canard n'étaient que de la mie de pain teintée en vert et expulsée par un mécanisme de l'endroit adéquat (3). Notons au passage qu'Houdin aura pour disciple le génial Méliès...

Contemporains de Vaucanson, les horlogers Pierre et Henri Jaquet-Droz réalisent les automates qui les rendront célèbres : *l'écrivain* ou *la musicienne*. Dans les salons aristocrates, on s'émerveille des prouesses de ces inventeurs de mécaniques trop humaines. Des automates rivalisent, par exemple, avec les meilleurs joueurs d'échecs du temps. Il faut bien avouer que dans la plupart des cas, il y a fraude : le mécanisme dissimule un nain. Parmi tant d'autres, l'imposture du baron von Kempelen est démasquée. Le baron slovaque passera néanmoins à la postérité pour une autre machine, authentique celle-ci, une machine parlante !

Quelques années auparavant, en 1773, un physiologue de Copenhague, Kratzenstein avait réussi à produire des voyelles en utilisant des tubes à résonance reliés à un orgue. Von Kempelen (5), qui est au service de l'impératrice Marie Thérèse, à Vienne, construit une machine parlante dont il décrit le fonctionnement dans un ouvrage publié en 1791, *Mechanismus der menschlichen Sprache nebst Beschreibung einer sprechenden Maschine*. Sa machine ne produit pas seulement des sons semblables à ceux de la voix humaine, elle est aussi capable d'articuler des mots et de courtes phrases et ce



L'écrivain, Henri Jacquet-Droz

d'autant mieux qu'on y "joue" en italien ou en latin, la phonétique allemande se prêtant moins aux capacités de la machine. L'invention du baron slovaque est encore actuellement exposée au Deutsches Museum de Munich.

L'abbé Mical, lui, nous est connu par une note au "Discours sur l'universalité de la langue française" prononcé par Rivarol en 1783 devant l'Académie des Sciences de Berlin. Jean-Paul Fargier en fit état dans un article célèbre (6). "Vaucanson, affirme Rivarol, [s'était] arrêté aux animaux dont il [avait] rendu le mouvement et contrefait les digestions. Mais M. Mical, voulant tenter avec la nature une lutte jusqu'à nos jours impossible, s'est élevé jusqu'à l'homme, et a choisi dans lui l'organe le plus brillant et le plus compliqué, l'organe de la parole". L'ingénieux abbé compare l'organe vocal à un instrument à vent et fabrique des têtes d'airain reliées à deux claviers, l'un, cylindrique, sert à marquer les intervalles, l'autre contenant toutes les syllabes de la langue française mais condensées. On pourra donc, imagine Rivarol, parler avec les doigts, réciter la Henriade ou Télémaque "en les plaçant sur un clavecin vocal comme on place des partitions d'opéra sur les clavecins ordinaires". Enfin et surtout les langues ne mourraient jamais plus parce qu'au moyen des têtes parlantes il serait toujours possible de les "rejouer", avec leurs véritables accents et intonations bien après qu'elles ne soient plus pratiquées.

Les machines parlantes continueront à être étudiées et perfectionnées au XIXème et au XXème. Par l'autrichien Faber, notamment vers 1835 avec une machine en forme d'harmonium. En 1846, "l'Euphonia" est présenté à Londres, elle parle, murmure et chante le "God Save the Queen". Citons encore les Sirènes à voyelles et résonateurs buccaux du français Marage vers 1900 ou la machine de l'américain Riesz en 1937 .

Parmi les machines citées, il en est plusieurs qui préfigurent le cinéma ou, mieux, la télévision. Enregistrer ou produire de la voix humaine semble avoir été longtemps le but ultime des ingénieurs. Sans doute devinaient-ils confusément que la maîtrise des mouvements n'était rien sans la puissance de la voix. Héron d'Alexandrie distinguait déjà entre les automata, mus par un contrepoids caché, et les pneumatica, mus par une pression intérieure. La clef est dans ce mot, "pneumatica", qui désigne ici la pression d'un fluide (ou d'un gaz), mais qui ordinairement signifie le souffle, et même parfois l'âme. Ces automates animés le sont ainsi par un souffle, c'est à dire ce qui constitue la voix, et par quoi s'énonce une âme.

Accorder la voix à ces automates, c'est leur accorder une âme. Entreprise prométhéenne vouée aux pires consé-

quences comme le montreront la créature de Frankenstein ou l'Androïde de *Métropolis*. D'une autre façon, capter la voix humaine afin de la reproduire, comme simultanément on captera son image, c'est d'une façon ou d'une autre attenter au modèle lui-même, tenter de lui dérober de sa substance, commencer à le détruire ainsi que le raconte *Le Château des Carpathes* ou, mieux, *l'invention de Morel*.

Outre quelques considérations antisémites, *Le Château des Carpathes*, de Jules Verne expose succinctement le principe d'une machine à produire du son et de l'image. En l'occurrence il s'agit de l'apparence d'une cantatrice, Stilla, décédée au cours de son ultime récital, lors d'une note trop aiguë qui lui rompt les vaisseaux sanguins. En réalité, c'est de l'enregistrement de sa voix qu'elle meurt. On la retrouvera d'ailleurs projetée en grandeur nature sur une plaque de verre et ce ad libitum par l'auteur de l'enregistrement criminel, un baron transsylvanien quelque peu misanthrope. Tel un vampire, la machine à reproduire la parole et l'image détruit son modèle.

Pour un cinéma célibataire

Question : "Vous dites que l'inspiration pour *L'invention de Morel* vous est venue, du moins partiellement, de la disparition de Louise Brooks des écrans. Qu'est-il arrivé entre Louise Brooks et vous ?
Adolfo Bioy Casares : J'étais fou amoureux d'elle. Je n'ai pas eu de chance car elle a disparu rapidement. Elle partit en Europe, fit un film avec Pabst, où je l'aimais moins que dans ses films hollywoodiens. Puis, elle disparut, trop précocement, du cinéma.
Question : Pourrait-on la considérer comme un des personnages de l'Invention de Morel ?
Adolfo Bioy Casares : Oui, elle serait Faustine." (7)

Lulu-Faustine ? Ne confondons pas cette Faustine avec celle de Locus Solus que l'on voit flotter dans un grand aquarium en forme de diamant parmi les hippocampes, les ludions, une boule de vin de Sauternes et la tête de Danton réduite au système cérébral et neuromusculaire. De la Faustine de *L'invention de Morel*, Adolfo Bioy Casares nous dit seulement l'impassibilité. Le héros voudrait l'atteindre ou, en désespoir de cause, simplement retenir son attention mais cela fait bien longtemps que Faustine n'est plus que l'image de Faustine. Et pour cette image vouée à revivre éternellement la même semaine, le héros choisira de disparaître à son tour, de n'être plus qu'une image.

Retrouver l'envoûtante interprète de Pabst à l'origine d'une histoire qui passe pour la plus radicale utopie du cinéma, a quelque chose d'infiniment troublant. Lulu est la "vamp" par excellence, celle pour laquelle les hommes meurent ou se damnent. Tels des papillons, les



Le chateau des Carpathes, Jules Verne

hommes, assoiffés d'amour, viennent se brûler à sa flamme. Lulu est celle qui leur suce l'âme comme Dracula suçait le sang de ses victimes. Elle finira par mourir de la main de l'Archange de la Mort, Jack l'Éventreur. Les Carpathes ne sont jamais très loin.

sur le fond

Jean Clair parle de *L'invention de Morel* comme de la machine ultime. Que décrit le roman ? Un monde enregistré pendant une durée donnée par une machine qui le reproduit sans qu'il soit possible de distinguer l'original de la copie mais qui — par une regrettable imperfection —détruit le modèle. Fantasme du cinéma total. Total au point d'absorber la vie puisque les sujets enregistrés finissent par disparaître et que seule demeure leur image, condamnée aux mêmes gestes pour la nuit des temps. Après l'avoir étalonné, mesuré, organisé, voici une machine qui confisque la vie et nous fascine avec une simple reproduction de cette vie. Me reviennent en mémoire ces mots d'Edison, à l'aube de l'invention du cinéma : "Je crois que dans les années à venir, grâce à mon travail et à celui de Dickson, de Muybridge, de Marey,... des opéras pourront être donnés au Metropolitan de New-York sans qu'ils diffèrent en rien de l'original, mais avec des artistes et des musiciens morts depuis longtemps" (8). L'homme d'affaires Edison raisonnait en authentique capitaliste. Comme le montre Jean Clair, il s'agit bien de stocker du temps, en dépit de la mort, de le capitaliser pour ensuite n'en accorder jamais que des avances.

Les phrases de Bioy Casares font un écho désabusé à celles d'Edison : "Et un jour on inventera un appareil plus complet. Ce que nous pensons et sentons durant la vie — ou durant les moments enregistrés — sera comme un alphabet grâce auquel l'image continuera à tout comprendre (comme nous pouvons, avec les lettres de l'alphabet, comprendre et composer tous les mots). Alors la vie deviendra un dépôt de la mort." "(...) l'homme élira un lieu retiré et plaisant, rassemblera autour de lui les personnes qu'il aime le plus et se perpétuera au sein d'un paradis intime."

L'invention de Morel est bien l'ultime machine, le perpetuum mobile accompli.

Le cas Müller ou l'origine du monde entr'aperçue par le petit bout de la lorgnette

Je voudrais clore ce chapitre en rapportant le cas d'Heinrich Anton Müller, ouvrier agricole suisse né en 1865 dans le canton de Berne. Cet ingénieux ouvrier met au point en 1903 une machine à tailler la vigne dont il se fait voler l'invention. Impuissant, il assiste à la fabrication et la commercialisation de sa machine. Cet évènement le fait basculer dans la folie. Interné, il entreprend de fabriquer toutes sortes de machines faites de cercles concentriques assemblés à l'aide de ses excréments. Son obsession ? Le mouvement perpétuel. Parallèlement, il exécute de nombreuses toiles et dessins qu'il signe "Dieu" et qu'il dédie parfois à sa femme "La Vierge divine". En 1924, il cesse brutalement de fabriquer ses machines mais aussi de peindre ou de dessiner. Deux ans plus tard, il construit une énorme longue-vue à travers laquelle il passe ses journées à observer une étrange et imposante construction réalisée de ses mains et figurant un sexe féminin. Il meurt en 1930.

1 - *Les machines célibataires*, Jean Clair et Harald Szeeman, éditions Alfieri

2 - Sources : Musée des Arts et Métiers

3 - "A mon grand étonnement, je vis que l'illustre maître n'avait pas dédaigné de recourir à un artifice que je n'aurais pas désavoué dans un tour d'escamotage. Voici du reste, dans sa simplicité, l'explication de cette intéressante fonction : on présentait à l'animal un vase dans lequel était de la graine baignant dans de l'eau.

Le mouvement que faisait le bec barbotant divisait la nourriture et facilitait son introduction dans un tuyau placé sous le bec inférieur du canard ; l'eau et la graine ainsi aspirées tombaient dans une boîte placée sous le ventre, laquelle boîte se vidait toutes les trois ou quatre séances. L'évacuation étant préparée à l'avance, une espèce de bouillie, composée de mie de pain colorée de vert, était poussée par un corps de pompe et soigneusement reçue sur un plateau d'argent " (Jean-Eugène Robert-Houdin)

4 - *De gli automati overo Machine se moventi*, Héron d'Alexandrie traduit par B.Baldi

5 - Bratislava 1734, Vienne 1804.

6 - in Chambre avec Vue n°2

7 - Interview réalisé par Fernando Martin and Sergio Wolf, et publié en juillet 1995.

8 - Cité par Noël Burch in *La Lucarne de l'infini*.

© Alain Bourges,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 24
juillet 1999



Le Musée dans le film *L'Invenzione di Morel*, Emiloi Grego, 1974



Véronique Legendre

Entretien

Véronique Legendre se définit comme vidéo-sculpteur. Méconnue en France, peu prolifique, elle crée, produit lorsque l'idée arrive à maturation. N'étant pas esclave des opportunités, elle choisit son heure, ... et son lieu. Souvent à l'étranger, tant la notion de déplacement est inscrite dans un œuvre construit lentement sinon prudemment.

Je suis née à Nice en 1962, une belle région, au bord de la mer où j'ai passé mon enfance jusqu'à l'âge de seize ans à peu près, une enfance que je qualifierai de solitaire...

J'ai vécu une adolescence un peu folle, livrée à moi même. Fille unique, scolarité en pension, je me suis donc assez rapidement déconnectée de la cellule familiale. Très vite je me suis trouvée immergée au sein d'une bande d'amis, des gens de mon âge, voire plus âgés. J'étais motivée par une envie d'être hors norme, de ne surtout pas suivre le parcours traditionnel : étude, travail, etc. Je me sentais différente.

Mon père était architecte d'intérieur ; il faisait de la peinture et de la sculpture. J'étais donc très proche d'un univers artistique. Souvent le dimanche, il soudait d'immenses sculptures en acier ou alors il faisait des peintures à l'huile. Je me souviens de cette odeur forte de peinture et de la chaleur intense de la soudure. Comme lui, je bricolais et je fabriquais des tas d'objets. Mes constructions en tout genre amusaient beaucoup ma grand-mère. J'étais plutôt garçon manqué et je n'aimais pas les jouets ni les poupées.

Ma mère était plutôt littéraire.

Je faisais pas mal de musique à l'époque, j'ai étudié le solfège au Conservatoire, puis le piano et la guitare. Au pensionnat chez les Soeurs, il y avait le Père "Rock"— c'était son vrai nom —, un progressiste, qui venait régulièrement nous faire écouter des disques de jazz ou de musique expérimentale et ça c'était une découverte ; tout comme le cinéma : il faisait des projections de films cultes en noir et blanc avec Gérard Philippe. C'était les premières images projetées que je voyais. Il y avait dans la salle obscure un silence quasi religieux très impressionnant.

Il y avait aussi une grosse télé en noir et blanc posée sur un podium comme un objet de culte, on s'asseyait sur des bancs d'école pour regarder les programmes.

Mon père a longtemps travaillé en Afrique Noire, en Iran, etc. et il rapportait de ses récits de voyage, des photos... — Lomé, Ouagadougou — ; ça déclenchait chez moi la machine à imaginer. Mon premier acte, lorsque j'ai été majeure, a été d'avoir un passeport et de partir le plus loin possible. Le voyage, le départ surtout, le déplacement s'est inscrit comme une source d'inspiration récurrente.

A 17 ans, je suis venue vivre à Paris auprès de ma mère pour passer mon bac.

Après le bac, je suis retournée à Nice. J'ai fait les Arts Déco pendant une année. Je faisais du dessin, de la photo. J'ai été très déçue par l'enseignement. Je souhaitais vraiment apprendre la théorie surtout du dessin, la perspective, les différentes techniques. Les enseignants voulaient, eux, "développer notre créativité" et donc je faisais n'importe quoi, et ils trouvaient tout génial. Je n'avais pas fait le bon choix et j'ai décidé de partir, de faire un long voyage initiatique.

Je suis partie un an en Asie, en Inde, en Thaïlande, à Honk-Hong, et finalement au Japon. Le Japon a été une sorte de choc culturel. On ne peut pas dire que j'ai vraiment adoré tout de suite, j'étais plutôt surprise : j'avais l'impression d'être sur une autre planète. Les gens percevaient les choses d'une autre façon, j'étais troublée et j'ai eu envie de rester plus longtemps.

J'ai passé 9 mois à Tokyo.

J'ai commencé à faire de la photo de façon professionnelle. J'ai rencontré des japonais qui travaillaient dans un magazine un peu branché "tokyoïde", style "Actuel", et qui cherchaient le regard d'une étrangère sur Tokyo. Ils m'ont donné des appareils photo en me disant "vas-y, balade toi dans Tokyo et prends en photo ce qui te plaît". J'étais très bien payée, c'était la grande époque du Japon. C'était formidable pour moi, si jeune, de faire ce dont j'avais envie. Je me suis vraiment amusée avec les images. Tokyo me fascinait. Une ville de signes, la capitale du visuel. Je fréquentais un milieu plutôt artistique avec des japonais très ouverts qui avaient voyagé à l'étranger.

portrait d'artiste

J'avais quand même du temps et j'ai étudié la calligraphie japonaise. Mon maître détruisait systématiquement tout le travail que je faisais. Ca m'énervait beaucoup mais c'était une belle leçon pour notre orgueil occidental. Là, seul le geste est important et non le résultat. Ce rapport si instantané à l'acte de transcrire un signe qui a du sens. Un exercice. J'aimais bien les gros pinceaux et l'encre noire épaisse.

Je suis rentrée en France au bout d'un an et demi pour — dans mon esprit — régler mes affaires et retourner vivre au Japon. En fait ça ne s'est pas du tout passé comme ça. J'ai basculé sur autre chose et je ne suis jamais retournée y vivre. J'ai commencé des études de japonais aux Langues Orientales. A la fac, c'était très exotique : il y avait des indiens en saris, des tibétains pieds nus dans les couloirs. Le japonais n'était pas à la mode et tout le monde trouvait cette idée un peu saugrenue.

Je travaillais alors comme journaliste pigiste dans des magazines ou des quotidiens et je faisais toujours de la photo. Puis un jour j'ai acheté une petite caméra, c'était le début des caméscopes, les V8 ; ça a été une révélation : le mouvement et surtout le son. C'était un truc extraordinaire, j'ai trouvé ça magique, ce décalage de temps qui recréait la vie. Au début, je filmais n'importe quoi et ça me procurait un plaisir presque libidinal.

J'ai accompagné Tony, un plasticien, mon compagnon à l'époque, dans des voyages extraordinaires, en Afrique, en Italie... Tony est peintre et fait aussi un travail d'installations, de land art sur des volcans ; c'est quelqu'un qui est aussi très inspiré par le voyage.

Je filmais toujours tout pendant les voyages, les gens, la rue, les ambiances et aussi le travail de Tony. J'ai commencé à faire des petites vidéos sur des artistes. Je découvrais le langage de l'image animée d'une façon complètement autodidacte. Autour de moi on m'encourageait. J'allais chez mes amis peintres dans leur atelier. C'était un univers que je connaissais bien, et j'essayais de montrer leur travail et de proposer un regard, de confronter l'outil vidéo à la peinture, de déclencher des événements, des petites scènes. Les artistes étaient ravis du résultat.

Parallèlement, pour vivre, j'étais entrée dans une agence japonaise qui faisait de la photo de pub et des documentaires pour le Japon. De la photo à la vidéo, j'ai travaillé pour des documentaires professionnels pour la télé. J'étais une sorte d'assistante qui faisait tout. C'était quand même un cadre un peu restreint et un peu lassant.

J'ai eu envie de faire avec ma caméra des choses plus expérimentales.

Lors d'un séjour à Naples j'ai filmé des vols d'oiseaux, des essaims d'étourneaux dans le ciel, à la tombée de la nuit, à ce moment où soudain le temps semblait s'arrêter. Quelque chose de spécial s'est passé. Ces images de migrations se sont fixées dans mon esprit comme les cellules en mouvement que l'on voit dans les microscopes. Je voulais sonder la matière

vidéo elle-même. Chez moi, à Paris devant ma T.V., j'ai tout simplement filmé et refilmé ces bandes, détérioré l'image jusqu'au noir absolu. Puis j'ai remonté le film à l'envers, du microcosme au macrocosme. Cela a donné une espèce de métamorphose de la matière vidéo. Un peu par hasard, je l'ai envoyé dans des festivals qui l'ont tous accepté et adoré. En 89, j'ai eu le prix à Clermont pour les 3èmes Vidéoformes, et en 90 le prix de l'"Oeuvre Remarquable" au Tokyo Video Festival. J'ai rencontré Anne-Marie Duguet qui l'a présenté dans son festival au Japon "Delicate Technology" avec des grands noms de la vidéo. J'ai eu des demandes de festivals vidéo dans le monde entier. C'était un succès totalement inattendu. L'effet a été un peu surprenant.

Un peu paralysant aussi peut-être.

Après que ma bande ait fait le tour du monde et remporté son petit succès, que pouvait-il se passer ? Une autre bande et encore une autre ?

Juste après, je suis entrée à la NHK Paris, j'ai découvert toutes les subtilités de la vidéo, tournage, production, diffusion dans un cadre professionnel.

A la NHK, j'étais une réalisatrice de magazines culturels hebdomadaires, pressée comme un citron jour et nuit. La question était "Comment toucher "le grand" public, (de culture étrangère de surcroît)?"

Cela a été une bonne école et ça a duré environ deux ans. J'aimais bien travailler avec les japonais, discrets et respectueux du travail. C'était un peu décalé. Je crois que je n'aurais pas supporté le même rôle dans une T.V. française... Dans la régie de diffusion à NHK, tous les écrans diffusaient simultanément, les T.V. russe, italienne, anglaise, américaine, les EVN ... C'était une surenchère d'images, de la surinformation dérisoire puisque, chacun ayant les mêmes sources, racontait la même histoire censurée. Le "grand" consensus pour le "grand" public. Je me souviens vers la fin, c'était au moment des événements en Roumanie et le monde découvrait les horreurs de Ceaucescu. J'ai assisté à la manipulation vidéo en direct par un journaliste français de renom.

C'était Noël et les émissions variaient entre les vitrines illuminés et la bande vidéo truquée de son assassinat...

Tout d'un coup j'ai ressenti un besoin irrésistible de sortir la télé de son carcan. Cela a été le départ pour moi de l'installation vidéo.

Bing Bang, six télés alignées qui jouaient comme un tableau et démultipliaient le sens. Un chef d'orchestre et un boxeur en confrontation à chaque extrémité sont reliés par des cordes tendues, partitions musicales ou ring. Par un effet de zoom avant-arrière et de son qui permute d'un moniteur à l'autre, l'un devient l'autre, les émotions se brouillent, lyrisme, violence, sensualité jusqu'à se retrouver totalement inversé. C'est l'idée du paradoxe atteint quand les deux extrêmes deviennent une seule entité.

Finalement, cela rejoignait le premier travail de *Looping* quand le microcosme et le macrocosme proviennent de la même image. Dans l'installation il y avait en plus cette problématique du placement idéal du spectateur.

J'ai présenté cette installation *Bing Bang* en 91, à Vidéoformes.

Ensuite, il y a eu ce projet fou de voyage en Mongolie et ma candidature pour la "Villa Médicis hors-les-murs". La Mongolie, c'était un vieux rêve depuis mon adolescence. Un voyage improbable dans un no man's land. C'est l'idée de l'origine de toutes les migrations. C'est le lieu où les nomades peuvent vivre librement leur déambulation à travers la steppe. Pour moi, c'était presque l'idée du paradis perdu. Je sentais que je devais y aller un jour.

Mon projet vidéo portait sur les migrations successives. J'ai obtenu la bourse Léonard de Vinci.

Ce voyage de cinq mois en Mongolie fut trop intense pour être développé ici.

Un jour je trouverai le temps d'écrire un livre pour faire partager cette expérience.

Je suis partie seule presque une année complète faisant des escales au Japon, en Chine et en Russie.

Un responsable du ministère français m'avait dit que j'étais une "Alexandra David Neel post-moderne" ! Il trouvait ça très loufoque de partir seule avec une caméra vidéo dans ce pays si isolé au moment de la chute de l'URSS, avec toutes les contingences que l'on peut imaginer. J'avais une énergie surnaturelle à l'idée de partir ainsi, le sentiment d'une liberté extrême, qui s'est amplifiée au moment où dans l'avion de la Mongol Air Lines j'ai aperçu à travers le hublot cette steppe d'un vert si particulier.

portrait d'artiste

Le film a commencé. Je filmais tout, en étant persuadée en même temps que c'était dérisoire, que jamais les images ne seraient à la hauteur du vécu. Mais je continuais.

J'ai fini par rencontrer les Chamanes après un long parcours, des jours et des jours d'avion, de camion russe, de cheval dans les montagnes, avec des mongols.

J'ai pu assister à une cérémonie de divination et la filmer tant bien que mal dans une tente d'indien — un tipi — à 3 000 mètres d'altitude, avec quelques gamins sur les genoux. En 1992.

Je suis rentrée à Paris avec des heures et des heures d'images, un journal de voyage vidéo, que je n'ai pas visionnées pendant 7 ans.

Au retour, j'avais plutôt un besoin de toucher la matière, m'y confronter physiquement, la vidéo avait une dimension trop éphémère. J'avais trop d'images déjà... J'avais ce désir de faire quelque chose de monumental, un peu hors d'échelle, qui serait à la hauteur de ce que j'avais vécu. J'ai réalisé un grand tableau en zinc, un métal à la fois souple et rigide, sensuel et froid, le zinc des toits parisiens usé par les intempéries, et rayé par les poutres. Une matière un peu habitée... J'ai entamé une sorte de lutte physique avec la matière, je voulais la percer manuellement pour faire apparaître les images.

Ca a donné *Vox Populi*, qui parle de la tradition orale, un grand tableau vidéo percé de fenêtres en spirale dans lesquelles des bouches féminines et sensuelles sont projetées, des bouches voluptueuses qui disent des textes de lois. Je voulais que l'on hésite entre ressentir de l'attrait ou de la peur. L'opposition révélait le sens.

Ce "tableau vidéo" a été montré à Vidéoformes et aussi à Paris au Palais de Tokyo et là c'était intéressant de constater l'impact que *Vox* avait sur un public pas toujours averti.

J'ai loué un atelier pour continuer ce travail. Il y a eu environ un an plus tard, *Pax Mongolica*, trois médailles géantes en zinc. L'idée est partie de la forme des médailles soviétiques que les mongols arborent fièrement dans leur steppe natale comme un signe d'appartenance et de glorification. La symbolique de l'objet m'intéressait, je les ai donc fabriquées hors échelle, surdimensionnées encore une fois. L'image est un œil au centre de la médaille et qui bat comme un cœur hypnotique.

J'ai eu un rapport assez affectif avec ces objets que j'ai mis du temps à fabriquer et j'ai eu du coup une sorte de résistance pour les sortir de l'atelier.

A ce moment là je menais une sorte de double vie : Artiste/réalisatrice. J'ai souvent vécu comme une dichotomie ou une frustration de ne pas faire uniquement mon travail artistique. Je jonglais sans arrêt avec le temps. Je ne pouvais pas non plus réaliser des documentaires sans m'y impliquer... Avec le recul je m'aperçois en fait que c'est cet équilibre fragile qui paradoxalement m'a permis cette liberté.

J'avais quelques propositions pour des expositions dans des galeries. Les galeries voulaient de petits formats, ou des choses pour mettre au mur mais là, cela devenait un produit de consommation. Je

me suis offert le luxe de refuser. Pour moi chaque œuvre a son temps de gestation et son temps de fabrication. Mon processus de création est assez long mais c'est mon rythme à moi. Je déteste appeler un organisme ou un centre d'art pour essayer de placer mon truc. Cependant les choses arrivent à temps, toujours d'une façon assez cohérente dans ma vie et mon parcours.

Naguère, par exemple, on m'a demandé de participer à une exposition à Hawaii, USA. C'était une exposition prestigieuse organisée par les américains et l'AFAA. Il y avait toute la liste des artistes officiels. J'ai été pressentie pour le groupe des "jeunes" artistes qui devaient faire un projet in situ.

Hawaii c'est un point entre deux continents et le lieu du conflit de ces deux mêmes continents. Remember Pearl Harbor... C'est aussi un centre, une île tellurique, volcanique avec une histoire en strates.

Cela a donné *Timing-Point*, une sculpture mise à nu. Il ne reste que la structure tubulaire des supports de l'image. Sur les rails métalliques, ce sont les spectateurs qui font vivre l'œuvre et qui manipulent deux petits chariots avec les téléviseurs. L'interaction se fait mécaniquement. Il a juste un pinceau de laiton qui frotte sur le métal des rails et connecte les T.V. à leurs magnétoscopes respectifs. J'aime bien cette idée de technologie "primitive". L'engouement pour toutes les nouvelles technologies nous fait parfois oublier la simplicité.

Je n'aime pas trop être cataloguée comme artiste vidéo ou nouvelles technologies. Je me sens plus proche de la matière que de la technologie même si je vis chaque jour son évolution. En fait j'aime bien mettre les deux en parallèle. L'image vidéo a aussi sa matière, je trouve qu'elle va bien avec le métal. Dans *Timing point* c'est le métal même qui est conducteur de l'image, du signal vidéo.

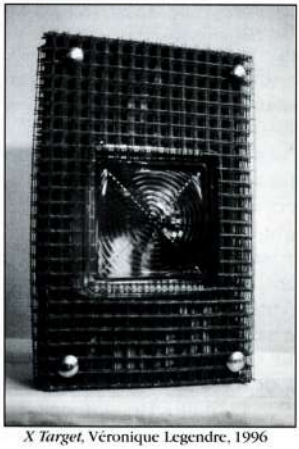
Il y a eu aussi le contact avec les autres artistes — j'étais la moins connue — qui parlaient de leur travail alimentaire tout autant que de leur création.

Par la suite, j'ai monté une petite société de production "Looping" , (clin d'oeil !) pour structurer mon travail avec la NHK. Petit à petit l'équilibre se fait. "Looping" me permet également de mieux structurer mon travail artistique. J'ai présenté ma candidature pour la Villa Kujoyama à Kyoto. Un projet sur le "double", le double qui révèle l'Un; toujours l'histoire de mise en équilibre de paradoxes. Par extension, j'ai dans l'idée de faire des images stéréoscopiques, immenses, projetées dans l'espace urbain à Tokyo et Kyoto. La NHK, qui a un centre d'expérimentation, a proposé entre autres, de soutenir ce projet. La boucle va-t-elle être bouclée? Je pars pour 4 mois en Septembre 99.

portrait d'artiste

Propos de Véronique Legendre recueillis par Gabriel Soucheyre entre novembre 1998 et mai 1999.

© Turbulences [vidéo / art actuel] # 24 juillet 1999



X Target, Véronique Legendre, 1996

portrait d'artiste

Duende

Anita Castel

Le théâtre a son double, l'image, son ombre. Une tache aveugle qui éblouit sous le soleil noir du sens en gestation. C'est bien parce que l'absence d'image profile sa fascination que l'humain se met en marche. La légende veut qu'une jeune fille grecque pour garder trace de son bien aimé, ait dessiné les contours de son ombre. Voilà qui fixerait la naissance de l'image.

Véronique Legendre plonge ses mains et sa caméra entre l'image et son double, dans sa matière et sa texture.

Dans le chant flamenco, le duende, cette émotion fugitive sortie de l'ombre, se tapit souvent entre les notes. Des voix de rocaille se cassent dans les "commas" presque inaccessibles du son. Vertige, spirale, émotion, ombre, aveuglement, matière surgie de l'absence, paradoxe et coma de la conscience, Véronique Legendre fabrique du duende à sa manière. Elle traque l'entre-image et récolte un peu d'entre-sens. Dans l'entre-image, tous les voyages sont possibles, l'empire des sens en déroute, les géographies caressent l'ultra-limite mais aussi un doute structurel. Il est si difficile d'être libre. L'image bat comme un coeur, l'origine du monde de la forme.

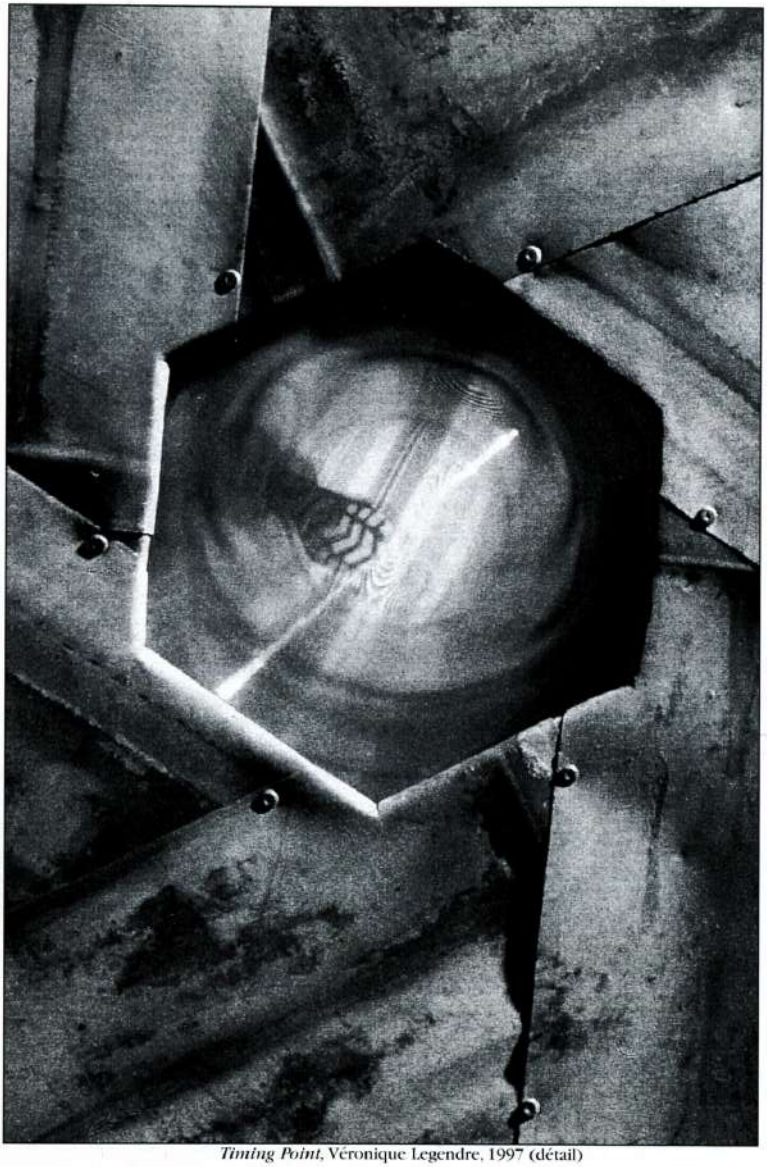
Véronique Legendre a longtemps enfermé ses images dans des sculptures en zinc recyclé, au toucher sensuel dit-elle. Le zinc brut des origines cerné en son centre par le sens et l'image. Un trop plein d'images comme un trop d'humain car si trop d'images tuent l'image, elles déraillent dans le seul tramway du désir.
Un mur de zinc peuplé de bouches sensuelles déverse le Code Civil. Bing Bang ! Menée à la baguette, l'image d'un chef d'orchestre s'embourbe face aux crochets d'un combat de boxe. Attention, image de tous les dangers ! Des oiseaux dans le ciel. Une table d'orientation. Seuls comptent la trace, un possible retour sur image.

Dans son travail Véronique Legendre veut désormais libérer l'image du carcan de la forme dans laquelle elle l'insère. Que dit l'image ? Je sais qui je suis si je sais où je suis. Je sais qui je suis si je sais regarder entre les lignes de l'image.

© Anita Castel,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 24
juillet 1999



Vox populi, Véronique Legendre, 1993 (détail)



Timing Point, Véronique Legendre, 1997 (détail)

Pax Mongolica

Pascal Letellier

portrait d'artiste

D'un long séjour en Mongolie, Véronique Legendre a rapporté des médailles soviétiques. Rares dans ces déserts, sont les souvenirs à emporter chez soi. Les petites icônes rouges sont depuis disposées sur un meuble quelque part dans l'atelier de la jeune vidéaste arpenteuse des steppes.

A partir de là, tout est affaire d'échelle et de proportion. Ces décorations insignifiantes rappellent au passage un Empire effondré peut-être, un défilé pavoisé, un anniversaire, un typographe héros de la révolution ou le petit père des peuples dont la statue bien longtemps est restée vissée au centre d'Oulan-Bator... Quelque chose de grand en somme et décalé.

Est-ce cet écart de sens qui donna envie à Véronique Legendre d'en faire de lourdes appliques à suspendre aux murs des musées comme les décorations accrochées au poitrail des vétérans? Toujours est-il que trois sculptures témoignent désormais du souvenir d'un passage au pays de Gengis Khan.

Elle a construit les formes, puis les a patiemment recouvertes de feuilles de zinc récupéré, qu'elle a travaillées, déployées, tendues et appliquées comme une peau de métal grisâtre. Le zinc vieilli est marqué de traces sombres, d'étirements qui le font ressembler à une enveloppe souple, une matière sensible, fragile et lourde, monumentale et urbaine, brute, donnant à la fois leur poids et leur fragilité à ces structures à formes d'étoiles.

Ces sculptures résultent donc du développement schématique de l'insigne géométrique, mais elles sont aussi des caissons d'où filtrent des images. Au centre de la médaille, à l'emplacement où d'habitude figure le portrait émaillé du génie révolutionnaire, l'artiste a réservé une forme à travers laquelle l'image vidéo est diffusée.

L'image troublée qui bat dans le hublot diffuse sa lumière grisâtre à travers la pellicule d'une loupe. Le disque plastique modifie sa trame en spirale, focalisant la matière vidéo au rythme de formes qui passent et repassent, comme agies par une machine visible en trois dimensions, un rouage tournant au secret de l'oeuvre.

Ce sont des images frappantes : Images de guerre, sigles ou plutôt images des images de la bataille réduite aux formes sommaires de tampons qui s'écrasent en logos sur l'écran, au coeur battant de la médaille : Ce sont des armes, des casques ou des coiffes guerrières qui gerbent ainsi, tandis que dans la forme centrale, des pas enfoncent leurs empreintes dans une poussière qui échappe, pour une marche sans fin.

Rehaussées de vert acide, les images en noir et blanc, diffusées à travers ces troublantes lentilles prennent un aspect proche de celui poudreux et fragile — du zinc qui leur sert de cadre frontal et pesant comme une lucarne. Unicité des matières, contraste entre l'enveloppe brute et la technologie serrée dans les lais de zinc. Le triptyque fonctionne comme une signalétique.

Et en fonctionnement, les trois lourdes médailles sont disposées côte à côte (soit accrochées à la paroi, soit posées sur des socles). Les images qu'elles contiennent tournent en partition autour d'un axe qui balance les signes contre l'écran, comme des appels coups de poing, sur un fond sonore inquiétant : sirènes, martèlement répétitif, souffles, mots d'ordre.

Une polyphonie guerrière qui revient en cycle comme les formes assénant la représentation d'une guerre paranoïaque, en suspension à la paroi.

Pascal Letellier - Septembre 1995

© Pascal Letellier,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 24
juillet 1999



Pax Mongolica, Véronique Legendre —1997

portrait d'artiste

Curriculum

VÉRONIQUE
LEGENDRE

née le 21-10-62
vit et travaille à Paris

BOURSES & PRIX

1999- "Villa Kujoyama" résidence à Kyoto, Japan.
Nouvelles Technologies.
projet "Double Vues du Japon"- 1999-2000
1992 - "Léonard de Vinci" bourse- section vidéo -
pour la Mongolie Extérieure 1990 - Prix de
"l'oeuvre remarquable "- Tokyo Festival. Japon
1989 - Prix "Vidéoformes" festival Vidéoformes
- Clermont-Ferrand, France

EXPOSITIONS & DIFFUSIONS

1999- Galerie l'Art du Temps, Clermont-Fd, France
-Galerie Christine Phal, Paris, France
1998-Galerie Espace 061, Rouen, France
- City of Brea Gallery, California, USA
- Southern Ohio Museum, Porthmouth, USA
-The Art Complex Museum, Massachusetts, USA
- Gaston County Museum, Dallas, USA
1997- "Crossing-France/Hawaii", Honolulu, USA (AFAA)
- "Shoebox Sculture exhibition", Honolulu, USA
- Maryhill Museum of Art, Washington, USA
- Art Center in Hargate, New Hampshire, USA
- Eagle Gallery, Murray, Kentucky, USA
1996- "Grands et Jeunes", Paris.
1994- "La 25ème heure", France 2.
- N.H.K, Télévision Japonaise.
1993- "Images en scène", Palais de Tokyo, Paris.
- "Une Forêt", Vidéoformes, Clermont-Ferrand.
1992- "Encubés", Vidéoformes, Clermont-Ferrand.
- ARCO, Madrid, Espagne.
- Centre d'art contemporain, Prague, Tchéchoslovaquie.
- Télévision Polonaise
- Musée d'art contemporain, Varsovie, Pologne.
1991- "Underflorence", Italie.
- Festival Cidade de Vigo, Espagne.
- "AVE", Arnheim, Neetherlands.
- Festival vidéo d'Estavar, France.
- Festival Franco-Chilien, Chili.
1990- Centre Simone de

Vidéo

Beauvoir,
Paris, France.
- Vidéo Art Plastique, Hérouville,
France.
- Vidéa Centre Asters, Genève, Suisse.
1989 - Vidéoformes, Clermont-Ferrand
- "Europa Electronika", Naples, Italie.
- Gallery Scan, Tokyo, Japon.
- "Delicate Technology", Tokyo, Japon.
- "JIPAM", Montpellier, France.
- "Femmes Cathodiques", Palais de Tokyo, Paris.
- Vidéothèque de Paris
- Video Festival, Tokyo, Japon.
1988- Festival Vidéo Art Plastique, Hérouville, France
- F.I.A.C, Galerie Palluel, Paris.
1987- Festival Vidéo Art Plastique, Hérouville,
France
- Génie de la Bastille, Paris.

portrait d'artiste

VIDEOGRAPHIE
& INSTALLATIONS

-"TZEVEG" (Installation vidéo - 1999)
-"TIMING POINT" (Installation vidéo - 1997)
-"LE HÉROS ROUGE" (Installation vidéo - 1996)
-"X'TARGET" (Sculpture - 1996)
-"PAX MONGOLICA" (Sculptures vidéo - 1995)
-"ZBIG" (Sculpture - 1994)
-"OBOO" (Vidéo 45 mn - 1994 / Prod. Min. Aff Etrangères)
-"DEUXIEME WAGON" (Vidéo 13 mn - 1993 / Prod. Min. Aff. Etr.)
-"VOX POPULI" (Installation vidéo - 1993)
-"BING-BANG" (Installation vidéo- 1991 / France)
-"EN QUETE" (Vidéo 3 mn - 1991 / Généris Production)
-"NO STORY" (vidéo - 1991 / USA)
-"CHICANOS" (Vidéo 10 mn - 1990 / Yuni Productions)
-"AU FIL DU FEU" (Vidéo 16 mn- 1990 / Généris Production)
-"METRO" (Vidéo 12 mn- 1990 / N.H.K)
-"X'MS (Vidéo 5 mn- 1989 : N.H.K)
-"VALMY" (Installation- 1989 / France)
-"BIG EYES" (Sculptures- 1989 / France)
-"SUR LE MUR DE BERLIN" (Vidéo 25 mn- 1989 /N.H.K)
-"AFRICA" (Vidéo 52 mn- 1989 / N.H.K)
-"LUMIERES" (Vidéo- 1989/ France)
-"VERTIGES" (Installation- 1989 / France)
-"LOOPING" (Vidéo 7 mn - 1988)
-"LE DERNIER VOYAGE POSSIBLE" (Vidéo 20 mn- 1988)
-"LES GÉNIES" (Vidéo- 1987 / France)
-"PORTRAITS D'ARTISTES" (Vidéo 3 X 10 mn - 1987)

Laurent Gentot - Un pas sage et clandestin de la vidéo-danse

Geneviève Charras

Un personnage singulier rentre sur la scène de la vidéo danse...

Formé comme technicien de la musique option danse au baccalauréat en France il décide rapidement de s'envoler vers New York en 1981 pour y intégrer la Julliard School et y assouvir sa soif de danser. Il s'achète un caméscope et filme ses premières images de danse dans les studios du Centre. Il capte les gens qui bougent, fabrique des petits modules vidéo où à son grand amusement il cherche à faire se correspondre les rythmes de la danse à ceux d'une autre musique que celle qui la fait naître. Un "opéra clip" dansé avec de multiples dérapages musicaux qui engendrent une disturbation de la lecture et de la perception de la danse à l'image.

A la même époque il travaille comme assistant de Robert Altmann sur ses mises en scène, puis retourne en France, l'esprit truffé d'envies et de projets à faire éclore.

les œuvres en scène

Avec Robert Cahen, après un stage de réalisation il devient pendant quelques temps son assistant, rencontre Jean Paul Fargier, et travaille comme monteur-truquiste pour Canal + pour l'Œil du Cyclone ! Et quand il trouve le temps de danser, il fréquente la troupe de danseurs classiques de l'opéra de Paris ! C'est là, en catimini et pirate pur qu'il fait ses premières armes et filme dans la clandestinité les grands ballets du répertoire. Il trouve sa place parmi les spectateurs, filme quasiment sur scène, au plus proche des corps à partir des coulisses, ou suspendu sur le proscenium... tout cela pour avoir un autre point de vue sur le spectacle ; l'endroit le plus riche de surprise fut pour lui le filmage à partir du trou du souffleur.

Il filme, engagé physiquement, à ses risques et périls et renforce selon lui sa présence à l'action de la danse vivante. Il s'agit alors d'une autre lecture où le regard se limite à l'environnement du viseur ; il s'approprie ainsi une partie du spectacle, la sienne dans l'inconfort de sa situation de clandestinité totale. Il garde le ressenti de la prise de vue en direct et tente au montage de ne pas le dénaturer. Opposé au fugace, au volatile-futile, il retrouve ce qui l'a ému hors du temps, comme un beau plan fixé dans la mémoire photographique. Il se revendique du cinéma russe, celui qui ose le risque du mouvement, de la fugue des images et du vertige des objets qui fuient dans l'espace de la caméra ; puis vient le travail de laboratoire au studio où il opère seul.

Respecter la danse classique dont il est lui-même pétri, demeure sa préoccupation au montage pour la crédibiliser aux yeux du spectateur. Les outils du montage recréent la chorégraphie ; incrustations, effets spéciaux sont au service de la narration, plus que le thème du ballet qui ne peut être évoqué dans une forme aussi courte que le clip... pour mieux décaper les histoires de princes et de princesses ! La magie vient du cadre déterminé par les images au tournage ; il ne prend cependant pas de repère avant de filmer en pirate, caméra cachée. Pas d'indigence pour autant vu la rareté des différents points de vue. L'œil dans la caméra il saisit avec acuité le sensible ce qui lui paraît juste et qui lui plaît le plus ; le rythme, il le trouve dans la juxtaposition des plans qui tissent une sensation de continuité narrative. Un crescendo dans la rythmique scande le tout, le temps d'un très court métrage qui en dirait long.

Epris de court, certes il l'avoue lui qui fait la cour au classique, côté cour et jardin.

Puis vient le choix des musiques : miracle car comment effacer la musicalité d'une danse conçue pour un morceau de

Tchaikovsky, pour en substituer une autre, genre Khaled ?

Et bien il suffit d'être musicien et excellent monteur.

Il revisite ainsi tous les ballets classiques du répertoire : *Casse Noisette*, *Giselle*, *La Bayadère*, *Manon*, *Notre Dame de Paris*, *Carmen*... Nouréiev, Roland Petit et les autres n'ont qu'à bien se tenir à leur fauteuil. Seul *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, échappe à ces manipulations musicales, tant la rythmique dalcrosienne a été conçue pour la danse.

Ni sacrilège, ni massacre ou simple jeu par dérision, le travail et l'inventivité de ce jeune réalisateur-danseur procède d'un profond respect... iconoclaste. Car on manipule bien les images que l'on aime et celles-ci ne souffrent d'aucun maltraitement.

Plus loin que la satyre ou la moquerie, la distanciation avec le sujet implique une adhésion totale au propos révolutionnaire sur le ballet classique.

De Carlson ou Gallotta, (*Signes-Ulysse*), il retravaille le découpage scénique et revient sur son ouvrage à de multiples reprises, retouche comme un styliste sur un vêtement près du corps."Un baiser court", nomme-t-il ces petits bijoux miniatures, taillés sur les mesures d'autres musiques, jamais plaquées sur le sujet.

Comme dans la danse rap, il coupe, casse, morcelle, joue avec les vitesses comme un d-j, monte à l'envers et déroule la danse dans un autre sens temporel. Il opère tel un chirurgien dans le vif du sujet, dans la matière vivante des corps dansant. Il déroule ainsi la danse de William Forsythe, elle-même conçue à rebours, et lui invente un à "l'endroit" qui la détourne de sa perversion : il réordonne le désordre, nous démontre que démonter la danse filmée, dévoile aussi son mystère de fabrication ! Démystificateur et magicien à la fois.

Les contraintes liées à des contingences de temps l'oblige par nécessité à travailler rapidement, ce qui donne une certaine saveur à ces oeuvres crées dans l'urgence, comme on danse parce qu'on est jeune et bouillonnant d'énergie. Mais à se sentir persona non-grata, ce paria de l'image, pourtant fort apprécié du milieu malgré son esprit rebelle, ressent un léger malaise : peut-être celui de travailler dans la clandestinité et de ne pas pouvoir montrer ses images volées si élégamment dans l'antre de l'Opéra de Paris.

Mais qu'à cela ne tienne, le risque physique du réalisateur clandestin le tarabuste et la vidéo danse y gagne un artiste performer et des images saisissantes.

© Geneviève Charras,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 24
juillet 1999



d'après La Bayadère

Vidéos

Geneviève Charras

L'allée des cosmonautes

Film chorégraphique de Sasha Waltz (1999-1h), en collaboration avec Elliot Caplan.

Le tragi-comique du quotidien dans une HLM de l'ex Berlin Est. Entre Buster Keaton et les Deschiens, un véritable ballet-soap signé par la chorégraphe Sasha Waltz et le vidéaste Elliot Caplan. Ils passent, repassent, s'assoient, se lèvent. Ils s'arrêtent, se croisent, emménagent, déménagent. Ils font l'amour, se marient, nettoient, mangent et rangent... En somme, des humanoïdes normaux, coincés entre le papier peint à fleurs, le canapé du salon et la planche à repasser. Ils vivotent au gré du quotidien, dans une grisaille de gestes tellement banals qu'ils en deviennent presque burlesques.

Créé à Berlin à l'automne 1998, le ballet *L'Allée des cosmonautes* est né d'une étroite collaboration entre la chorégraphe allemande Sasha Waltz, nouvelle coqueluche de la scène berlinoise et le vidéaste new-yorkais Elliot Caplan. Pour élaborer le scénario, elle s'est longuement entretenue avec les habitants d'un immeuble HLM de Berlin. Le décor se limite à deux pièces. La seule ouverture au monde est une fenêtre en forme d'espace virtuel, signé Elliot Caplan, mondialement connu pour ses installations vidéo et complice depuis plusieurs années de Merce Cunningham, pour lequel il a signé le célèbre *Beach Birds for Caméra*.

œuvres scène

En transposant l'œuvre à l'écran, les auteurs ont exploité avec virtuosité toutes les ressources du montage. Vitesse, angles, arrêt sur image et effets spéciaux, rien n'est négligé pour souligner l'humour de cette succession de tableaux. Le premier ballet-soap !

L'humour, l'agressivité et la sensualité sont des éléments essentiels de ce travail chorégraphique ; les objets concrets et anodins, les petits événements du quotidien aux ressorts comiques, les différentes techniques de montage et les mouvements exagérés des films muets sont pour Sasha Waltz une source d'inspiration inépuisable quand elle élabore son propre vocabulaire. Une mise en abîme des langages du cinéma et de la danse. Ils se croisent dans un foisonnement de propositions de mouvances, tantôt tétaniques, tantôt précipitées ; par le truchement des ralentis ou des accélérés la danse y perd les pédales en perdant pieds sur un territoire miné, truffé de pièges vidéo. Et cette sacrée famille de danseurs surenchérissent dans leurs gestes quotidiens, répétitifs où finalement la vie n'est pas un long fleuve tranquille.

Les péripéties s'enchaînent une heure durant et fondent une fiction dansée, cohérente, lisible dans un fil d'Ariane que soutend une musique originale à l'accordéon de Lars Rudolph et Hanno Leichtmann. Cela fonctionne dans la durée grâce à la tension de la danse et du montage, alchimie judicieuse de deux écritures qui pour ne pas être conflictuelles sont cependant toujours sur la bascule de la restitution d'un autre espace-temps que celui de la danse.

Une rencontre tonitruante entre deux artistes épris de mouvements.

Gravitation

Film vidéo de Philippe Colette et Valérie Folliot. Noir et blanc, muet, 10 mn 1997.

Jeune réalisateur normand, de formation universitaire en psychosociologie, il découvre la vidéo et s'en empare pour passer un savoir éminemment physique sur le temps. Dans son cursus il rencontre la danse de Wilfride Piollet, pétrie de sensa-

tions pondérales et lui propose de réécrire pour l'écran la célèbre chorégraphie de Fokine pour Anna Pavlova, *La mort du cygne*.

Une vidéo-performance à la hauteur de la gageure du pari ! A la question sur les images de l'être humain, il répond par sa fascination pour les nouvelles technologies : la vidéo est pour lui le médium qui cristallise le fantasme humain de l'envol, contenu dans le sujet de la chorégraphie originelle à revisiter. Gravitation, est plus que la circulation des électrons sur l'écran : c'est l'idée du corps céleste, de la danse cosmique des étoiles ; c'est aussi l'effondrement, la chute du cygne visant sa mort. L'emblème de la pureté et de l'évanescence est transcrite dans l'image vidéo de l'œuvre dansée par les superpositions d'images et l'absence de musique, même en référence avec celle de Saint-Säens. Un pied qui danse au ralenti sur fond d'images de lac et de nuage et la métaphore se tisse au gré des reflets et d'une surface lisse en miroir. Narcisse s'y plairait dans l'immobilité mais point ici d'espace figé dans la contemplation. Tout bouge et tout s'y meut dans l'émotion . Plumes blanches légères pour évoquer l'apesanteur, segments de corps pour faire surgir dans le cadre étroit, la source du mouvement même. Puis apparaît le corps du cygne, de la danseuse lovée dans un tissu sans fin, plissé où se pose l'empreinte d'un pied : le poids du corps et son épaisseur font surface. Les membres de notre femme volatile se dessinent dans l'écran, son corps inversé, comme épinglé au ciel évoque le vol sur fond de superposition d'eau et de nuages. Comme une chrysalide dans sa robe, elle bascule et l'espace chavire hors du temps ; torse et chevelure ondoient dans le silence et le défilement des séquences opère dans l'irréel et l'onirique. Les ailes du désir se déploient et lentement la gravitation aspire toute la matière qui se fond dans le flou de la suspension. Reste la plume, posée sur les reflets d'une surface incertaine. La femme-cygne refuse de mourir, elle s'abandonne à une autre forme d'existence : l'image virtuelle, le monde insondable de l'image électronique, futile, fugace... comme la danse.

La vidéo-performance de l'interprète Wilfride Piollet relève d'une réflexion au préalable sur l'impact de la plastique du corps reflétée par la prise d'image des points de vue de la caméra.

Des fragments de gestes de la chorégraphie initiale ont été choisis pour restituer ces instants de danse éphémères et, nous livre Valérie Folliot coréalisatrice, de"découvrir des moyens d'envisager autrement les processus de perte et de disparition, d'évaluer l'instantanéité, d'être en prise avec le regard, de lire l'instant qui avait suivi la captation et relire ainsi, dans l'immédiateté et indéfiniment la course de la vie".

Un film sur le silence du hors-champ et l'expression de l'éternité qui saurait suspendre le vol de la danse et nous plonger au plus profond de l'abîme des mystères de la création.

© Geneviève Charras,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 24
juillet 1999



Philippe Colette et Valérie Folliot, *Gravitation*



Les investigations post-cinématographiques de Zoé Beloff
(sur les cd-rom *Beyond* et *Where Where There There Where*)

Bertrand Gauguet

cd rom

C'est en 1989, avec la réalisation d'un premier court métrage intitulé *Wonderland USA*, que s'engage le travail cinématographique de Zoé Beloff. Fascinée, tant par l'archéologie et l'histoire du cinéma que par ses diverses formes de langage, la cinéaste réalise, au cours des années quatre-vingt-dix, plusieurs films indépendants parmi lesquels *Vanished* (1991) et *Lost* (1995). Simultanément, elle collabore avec des artistes tels que John Cale ou encore Tom Cora. Alors qu'au milieu des années quatre-vingt-dix, l'apparition des technologies industrielles de numérisation agite le monde, Zoé Beloff élabore sa première oeuvre numérique sur cd-rom: *Beyond*. Adoptant, dans un premier temps, le mode d'un travail évolutif, l'oeuvre adoptera très vite une structure cinématique inédite, constituant dès lors le symptôme d'une rupture avec la réalisation cinématographique traditionnelle.

Sa deuxième production numérique sur cd-rom, *Where Where There There Where* est une adaptation de la pièce *Doctor Faustus Lights the Lights* de Gertrude Stein. Elle voit le jour en 1998 et poursuit la réflexion engagée précédemment dans *Beyond*.

Tout au long de ces reminiscences allégoriques, où se télescopent les visions croisées d'une histoire de la technologie, de la mémoire, du temps, de la perception et de la pensée, Zoé Beloff pose un regard introspectif sur le monde numérique naissant et s'engage sur la voie d'une perspective post-cinématographique.

I - Beyond

On peut dire que Zoé Beloff fait partie de ces artistes archéologues et collectionneurs qui fondent leur travail sur l'exploitation d'objets du passé, objets devenus, avec le temps, les rebuts d'une société et d'une époque révolue. Fréquentant assidûment les marchés aux puces, c'est un peu au hasard de ses recherches que la



cinéaste trouve de vieux films d'archives ou de vieilles pellicules "amateurs" délaissées, autant de composants qui deviendront, plus tard, constitutifs de sa rhétorique cinématique.

Après avoir suffisamment amassé de matière filmique, Zoé Beloff commence à réaliser de petits court-métrages noir et blanc. Tous autonomes, et pourtant tous plus ou moins interdépendants, ils constituent, au final, les quarante-quatre épisodes d'une seule et même trame narrative. Chaque saynète est non seulement le résultat (enregistré en temps réel) d'un système de projection complexe qui permet de superposer différentes sources filmiques, mais chaque saynète est aussi le résultat de mises en scène singulières entre le projecteur et l'écran, interstice où l'alter ego de l'artiste apparaît souvent. À ce stade d'édification de l'œuvre, les uns après les autres, les films sont diffusés à la fréquence d'un feuilleton sur le site Internet de la cinéaste. Aucun n'existent réellement sur pellicule. Tous sont le fruit d'un travail d'enregistrement numérique réalisé à l'aide d'une webcam. Totalement affranchi des contraintes du support "pellicule", chaque film digital devient une unité sémantique fragmentaire qui s'inscrit dans un ensemble devenu base de données.

La somme des saynètes ne peut en aucune sorte constituer une matière pour l'élaboration d'un montage classique, autrement dit linéaire. En revanche, la construction d'un espace imaginaire, d'une architecture mnésique dans laquelle l'ensemble des films pourrait être visionné de manière discontinue correspond davantage à l'idée narrative de *Beyond*.

Grâce au codage numérique, Zoé Beloff étoffe sa rhétorique cinématique : en impliquant d'autres médias tels que le panorama dynamique, la photographie, le son, la musique, mais aussi en gérant le déroulement de sa fiction par la technique hypermédia. Dès lors, *Beyond* devient une véritable topographie cinématographique, le théâtre d'une mémoire dynamique dans lequel le spectateur est invité à errer au gré d'une histoire arborescente.

cd rom

Toute l'ossature de cette oeuvre cd-rom se déroule dans deux espaces-temps corrélatifs. La déambulation du spectateur dans un hôpital psychiatrique abandonné, et son parc, se fait par les panoramas. Ces

"paliers" permettent d'évoluer dans les différentes couches de l'oeuvre, de s'orienter dans ses espaces labyrinthiques ; le spectateur y est invité à déceler la présence de signes iconiques interactifs[1] qui activeront un film ou une séquence sonore. Si la visite de l'hospice au travers des panoramas forme un pan de la fiction, le visionnage des saynètes filmiques ou l'écoute des séquences sonores en constituent le pendant.

Avec ce travail, l'artiste rompt avec les trois étapes élémentaires de la production cinématographique que sont la prise de vues, le montage et la projection. Sans toutefois abandonner le contexte filmique dans lequel elle se situe, Zoé Beloff conçoit, au jour des technologies numériques, une manière "dissidente" de réaliser un film... très proche, en réalité, des recherches littéraires engagées au cours de ce siècle et du cinéma américain d'avant-garde des années quarante à soixante.

II - Beyond: Ruines circulaires

Complexe, fantasmagorique, entremêlant intimement le monde analogique d'hier avec le monde numérique d'aujourd'hui, *Beyond* délimite pourtant sa dramaturgie entre 1850 et 1940, à savoir de la naissance de l'ère des médias et des grandes découvertes scientifiques, au suicide catalyseur de Walter Benjamin. D'une certaine manière, l'oeuvre revisite les mythes mécanico-industriels qui connurent certainement leur paroxysme durant la seconde moitié du XIXe siècle et le premier quart du XXe siècle.

cd rom

"Beyond *fonctionne dans un esprit enjoué de recherche philosophique explorant les paradoxes de la technologie, du désir et du paranormal formulés depuis la naissance de la reproduction mécanique. On pourrait l'appeler une enquête sur la "vie rêvée" de la technologie (...)."*[2]

Cette flânerie dans ces Ruines circulaires commence donc lorsque le monde industriel s'éveille et cherche à saisir la vie visible et invisible (parallèlement à l'avènement du mouvement spirite) au moyen des inventions mécaniques que sont : *"(...) le phonographe séparant la voix du corps, la photographie capturant l'âme et le cinéma ressuscitant les morts ."* [3]

Une atmosphère légère se dégage de prime abord de l'oeuvre. À la lueur des mythes, de la science ou encore de l'art, Zoé Beloff esquisse des ponts entre les recherches psychologiques et les phénomènes mécaniques de l'époque. En confrontant, par exemple, Villiers de l'Isle-Adam (plus précisément son roman *L'Eve Future* qui porte sur la présence probable de l'esprit chez l'androïde) à des images d'acteurs amateurs mimant des allures automates, la cinéaste lie le mythe de la machine aux expériences médicales relatives à l'hystérie ou au somnambulisme, très populaires au siècle dernier.[4]

"Mon opinion n'est pas que la naissance du cinéma ait un lien avec les traumatismes psychologiques par leur cause ou leur effet, mais les deux formes de connaissance se sont développées au même moment, avec une relation intéressante entre les deux phénomènes. (...)

La surimposition sur deux projecteurs de différentes pensées ou états de perception simulent le travail novateur de Janet sur la personnalité multiple et l'alternance des états de conscience".[5]

L'espace labyrinthique et circulaire de l'oeuvre entretient de solides connexions avec la poésie de Charles Baudelaire (vues de la foule, extraits de poèmes...), l'obsédante littérature de Raymond Roussel avec *Locus Solus* (films illustrant des scènes du livre, structure), le célèbre *Lola Montes* de Max Ophuls (évocation par fragments sonores), l'univers mélancolique de la cinéaste Maya Deren et surtout la philosophie de Walter Benjamin avec plus particulièrement *Le livre des passages*, texte inachevé écrit entre 1927

et 1940. *Beyond* épouse les thèses et la forme de ce vaste programme dans lequel le philosophe se proposait d'étudier la société en analysant ses vestiges, ses rebuts, tout en démontrant la circularité de l'histoire et du progrès. Les technologies d'hier sont les fondements archaïques des technologies de demain ! Tant par la réutilisation du panorama que par les différents sujets traités dans les épisodes (eux-mêmes passages), Zoé Beloff scrute les relations entretenues entre l'imaginaire et les inventions techniques du siècle dernier dont la puissance projette encore aujourd'hui les mêmes phantasmes érotiques, émotionnels ou visionnaires.

"Dans le rêve où chaque époque a sous les yeux en images l'époque suivante, celle-ci apparaît mêlée à des éléments de la préhistoire, grâce à l'ambiguité qui est propre aux productions et aux rapports sociaux de cette époque.(...) L'ambiguité est la manifestation figurée de la dialectique, la loi de la dialectique à l'arrêt. Cet arrêt est utopie et l'image dialectique est donc une image de rêve." [6]

Les images "dialectiques" de Zoé Beloff instaurent une dramaturgie proche de celle des débuts du cinéma. Lorsque le son ne vient pas compléter l'image, la caméra se fixe sur un ruban textuel défilant manuellement, à moins que le double de Zoé Beloff [7] ne s'insinue entre l'écran et le projecteur pour raconter en filigrane l'histoire.

La circonférence de *Beyond* s'achève dans les tourments de la seconde guerre mondiale, lorsque l'ombre funeste des chambres à gaz vient brutalement rompre cette "vie rêvée" de l'ère industrielle : *"Elles ne sont jamais littéralement mentionnées, mais l'avancée rapide de la technologie vers le meurtre de masse est toujours un spectre qui plane au-dessus de ce travail"* [8] . Dans les combles détruits de l'hôpital, les sirènes de la D.C.A. retentissent. Le zeppelin, sur lequel s'ouvrait l'oeuvre, s'enflamme...

III - Where Where There There Where

Durant l'automne 1996, Zoé Beloff est contactée par le Wooster Group Theater Company[9]. À cette époque, la troupe prépare une nouvelle création intitulée *House/Lights*, une adaptation de la pièce *Doctor Faustus Lights the Lights* de Gertrude Stein. Pour amorcer la réalisation de son second film numérique, la cinéaste s'imprègne de la scénographie du spectacle mais aussi du contexte intellectuel et artistique dans lequel se trouvait plongée la dramaturge au moment où celle-ci écrit la pièce, en 1938.

Ici, Zoé Beloff reprend son investigation là où elle l'avait provisoirement laissée avec *Beyond*. Il n'est pas vraiment surprenant que Gertrude Stein, figure emblématique qui fut le pont entre deux siècles, deux continents et deux arts, soit à la source de ce travail. À présent, Zoé Beloff explore à son tour, et dans son contexte, les correspondances esthétiques et philosophiques qui peuvent s'établir entre l'électricité, la logique, la philosophie de Wittgenstein, les jeux de langage, les recherches d'Alan Turing sur la Machine Universelle et celles de Pavlov sur les réflexes conditionnés.

WWTTW repose sur les mêmes principes structurels et organisationnels que *Beyond*. L'architecture de l'oeuvre qui se déploie toujours autour d'une corolle de panoramas, s'articule cette fois autour d'une logique bipolaire. Dans chaque panorama, deux caractères vidéo vont non seulement permettre la projection d'un petit film "préparé" puis l'aiguillage vers une étape subséquente, mais ils vont surtout illustrer, conformément au postulat *du + et du -, du on et du off*, deux idées souvent opposées. Les boucles vidéo dont il est question présentent la plupart du temps les personnages (les acteurs du Wooster Group), les idées ou les concepts abordés (l'incarnation des Machines de Turing par exemple) lors de



très courtes saynètes.

Fidèle à son langage, Zoé Beloff réutilise le même vocabulaire avec pour décors des lieux abandonnés (friches industrielles) et des paysages enneigés, mélancoliques (cf. *Lost*, *Beyond*). Une fois encore, ses images s'intercalent avec des fragments appartenant au passé: dessins animés en noir et blanc de Betty Boop et de Krazy Kat (que Gertrude Stein adorait), archives cinématographiques de la General Electric ou encore documentaire soviétique des années trente sur Pavlov.

Prenant cette version de Faust comme prétexte à sonder le monde de la logique, de l'intelligence artificielle et du déterminisme, la cinéaste, à travers la pensée du langage et celle des mathématiques, s'interroge sur l'importance des représentations réelles ou virtuelles que nous nous faisons du monde. À l'instar de Gertrude Stein écrivant une littérature cubiste qui cherchait à évacuer la fonction de "représentation" des mots pour leur insuffler davantage une notion de "présence", Zoé Beloff a cherché à développer un jeu d'opérations logiques plutôt qu'une histoire : *"Je me suis intéressée à la création d'une sorte de cubisme numérique, superposer l'abstrait sur le réel, le numérique sur l'analogique"* [10].

cd rom

Du cinéma miniature numérique de Zoé Beloff affleure une esthétique de l'eidétisme. Se replonger dans ce carrefour de la modernité qu'a été le XIXe siècle, ou jouer dans l'univers de la logique, permet à l'auteur d'établir de multiples correspondances avec notre époque.

Se rapprochant des recherches littéraires portant sur la narration fragmentaire, Zoé Beloff rompt avec la forme discursive linéaire et propose ainsi une expérience ou un vagabondage cinématographique original.

C'est pourquoi ces deux oeuvres cd-rom se positionnent dans un contexte atypique. Atypique, parce que si elles induisent d'abord une rupture évidente avec les modèles fondamentaux du cinéma (statut dépendant de l'économie numérique, espace mnésique basé sur le panorama virtuel, techniques mixtes de l'image, interactivité, fiction hypermédia, visionnage privé, actualisation sur moniteur et non plus projection sur grand écran), elles en revendiquent néanmoins leurs attaches



par l'expérience cinématique archaïque qu'elles impliquent.

Proches de la dialectique marxiste, ces oeuvres (et plus particulièrement *Beyond*) adoptent des positions critique et politique par rapport à l'Histoire. Au delà des diverses correspondances qu'elles s'efforcent d'établir, elles tentent surtout de nous faire réfléchir à cette idée de progrès liée au développement des nouvelles technologies de la mémoire et de la perception dans nos sociétés de l'information.

1 - Noeuds ou signes hiéroglyphiques pour reprendre l'expression de Gertrude Stein chère à Zoe Beloff.

2 - Zoé Beloff, *Beyond*. <COMPACTS> - oeuvres numériques sur cd-rom (catalogue). Rennes : Erba/Sae, 1998.

3 - Zoé Beloff, Op. Cit.

4 - Notamment avec les expériences de Charcot à la Salpêtrière.

5 - Zoé Beloff, Op. Cit.

6 - Walter Benjamin, Paris - Capitale du XIXe siècle - Le livre des Passages. Paris : Les éditions du Cerf, 1993, p27.

7 - L'alter-ego de Zoé Beloff fait office d'interface entre le réel et le virtuel, le passé et le présent, les morts et les vivants.

8 - Zoé Beloff, Op. Cit.

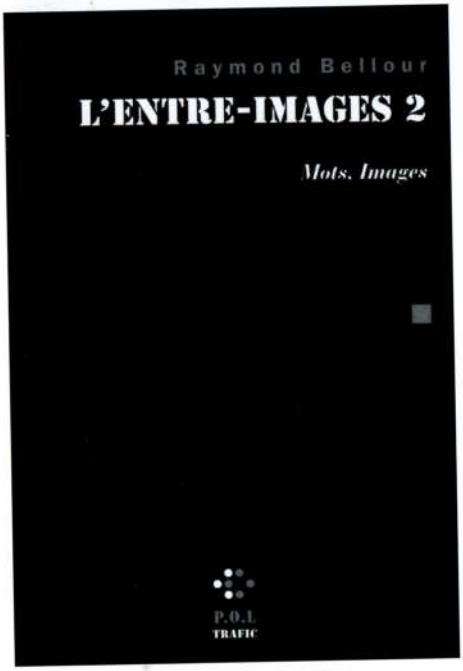
9 - Le Wooster Group Theater Company est basé à New York. Depuis les années soixante-dix, ses créations s'attachent à établir des ponts entre les arts de la scène et les nouveaux médias.

10 - Zoé Beloff, *Where Where There There Where*. Texte disponible sur le site Internet de l'artiste : <http://www.users.interport.net/~zoe/zb-bio.html>.

© Bertrand Gauguet,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 24
juillet 1999

cd rom

(b.gaugue@caramail.com)



publications

Raymond Bellour :
L'ENTRE-IMAGES 2 Mots, Images

Le bel art de Bellour.
(Extrait du Journal d'un soutier de la télé)

Sans le savoir, j'usais de *L'entre-images* comme (Bellour le pointe dans ce livre même) Johnny Halliday use de *Lord Jim*, le livre de Conrad, dans *Détective* de Godard : en l'ouvrant au hasard, chaque fois que j'étais en panne d'une idée. Sauf que moi, à la différence du personnage de Godard, j'avais le temps d'en lire quelques phrases, pages même, certes pas plus de deux ou trois, tant dense est le propos qu'on y trouve, nourri de références les plus subtiles à Mallarmé, Nietzche, Hitch, Deleuze, Rosselini, Kuntzel, Bazin, Blanchot, Michaux, etc. Après trois phrases, pages, j'arrête, j'en ai assez pour une semaine, un mois. Le cinéma, la vidéo, la télévision (la littérature, la peinture, la musique), objets des réflexions de Bellour, se repositionnent à leur juste place et je peux vaquer à mes occupations (de soutier de la télé) et à mes propres théories hebdomadaires (de professeur de télévision à l'Université) empli de certitudes confortées.

Et puis un jour, je suis tombé, un beau matin, sur une page qui parlait de moi. Page 117. Me citait, me commentait, me combattait. Polémiquait avec l'idée du rapport cinéma-télévision que j'avais exposé dans un article sur Godard, le Théâtre de l'instant, dans un numéro spécial des Cahiers. Alors là, pour une fois, j'ai tout lu. Vingt pages. Tout le chapitre. Intitulé L'autre cinéaste : Godard écrivain. Pour m'apercevoir, à la fin, d'après la date indiquée, 1992, que ce texte je l'avais dans ma bibliothèque depuis sept ans, en anglais, dans le beau catalogue de la rétrospective Godard du MOMA, catalogue que m'avait donné Raymond lui-même, à New York, alors que nous nous étions croisés par hasard, étant venu dans cette ville, lui pour présenter Godard au public new yorkais, moi pour filmer le sculpteur Alain Kirili (et

Roy Haynes, le batteur de jazz).

J'aurais dû le lire plus tôt, ce texte, en anglais, au lieu de me contenter de regarder les images qui l'entouraient. J'aurais gagné du temps. J'aurais su ce que j'admets aujourd'hui volontiers : que ce que j'avais avancé, au temps où je m'occupais surtout de théorie, devait être inversé pour avoir quelque validité. "L'hypothèse (de JPF) est forte mais il faut l'inverser. Non pas dire : "Le cinéma n'a jamais existé (...), le cinéma a longtemps été le nom putatif de ce que l'on ne savait pas encore nommé télévision." Mais : cinéma doit devenir le nom de ce qu'on appelle télévision. Parce que tel a été le nom donné à une nouvelle passion de l'image, au mystère de sa présence et de son éloignement."

Va pour cinéma. Récemment, parlant de ma petite fiction pour Archimède, *Miss Chimie*, je raisonnais en termes de "cinéma"). Mais qu'est-ce que ça change ? Dire que faire de la télévision c'est aussi faire du cinéma ou que faire du cinéma c'est faire de la télévision, cela ne dispense pas de penser ce qu'on fait quand on le fait — ce dont Bellour ne se dispense pas — en se situant dans les deux termes à la fois, quel que soit celui qui prime.

Le cinéma moderne est celui qui se pense, en train de se faire, comme étant déjà autre chose que du cinéma. Et c'est quoi cet autre du cinéma ? Je l'ai dit, il y a longtemps. Et Bellour le formule (le redit, le confirme) très bien (p. 116) : "Cette place de l'autre s'appelle d'abord : télévision." Godard a été le premier à ne plus faire comme si le cinéma était le seul outil du cinéaste : "La vidéo, l'utiliser comme quelqu'un de cinéma et utiliser le cinéma comme quelqu'un de télévision, c'est faire une télévision qui n'existe pas, un cinéma qui n'existe plus." Bellour démontre bien comment la télévision dicte à Godard les nouvelles formes qui caractérisent son style. Deleuze à l'appui : chez Godard se développe "un système de décrochages et de micro-coupures en tout sens : les coupures essaiment, et ne passent plus entre le sonore et le visuel, mais dans le visuel, dans le sonore, et dans leurs connexions multipliées".

Je l'ai vérifié avec mes étudiants en comparant *Une femme est une femme* et *La blonde et moi* de Frank Tashlin, film auquel Godard critique accordait le label de cinéma moderne deux ans avant de passer lui-même à la mise en scène. Ce que Tashlin avait osé en passant sans cesse de la fiction au documentaire intégré (sur les groupes de rock du moment), mais avec une insistance trop mécanique, Godard le met en jeu avec une légèreté étourdissante, multipliant les "décrochages", les "micro-coupures" à l'intérieur d'une scène, d'un plan, et non plus seulement entre deux scènes, deux plans. "On s'apercevra, dans quinze ans que *La Blonde et moi* faisait office à l'époque, c'est à dire aujourd'hui, de fontaine de jouvence où le cinéma de maintenant, c'est à dire de demain, a puisé un regain d'inspiration." (Godard, 1957). Quarante ans plus tard, c'est encore vérifiable. Ce que Godard nommait jouvence — "à l'intérieur d'une scène le changement de plan se fait avec la plus inventive hardiesse" — est exactement ce qu'il a mis en oeuvre dans son propre cinéma en amplifiant la notion de changement de plan. Comment ? En commençant par s'inspirer de la télévision, comme et mieux que Tashlin. Tashlin place dans son film une scène vue à la télé par les protagonistes : c'est comme ça qu'il faut faire, s'exclame l'un d'eux. Il entend seulement que sa protégée dont il veut faire une chanteuse copie le style d'un chanteur télévisé à ce moment-là. Mais l'injonction peut résonner sur un autre plan : c'est la télé, le modèle à imiter. Ce que Godard se met à faire effectivement dès qu'il commence à filmer. Bellour et moi sommes d'accord sur ce point. Je lui en parlerai à l'occasion. En attendant, je vais rouvrir son livre de temps en temps. Sûr d'y trouver des réflexions stimulantes, bien formulées, solidement étayées, élégamment étoffées

de références à tous les arts.

Bellour, le premier, a pressenti les limites de l'art vidéo (auquel il fait la part belle dans *L'entre-images 1*, édition La Différence). Ce que je me demande, me confiait-il, il y a cinq ans, c'est si l'art vidéo a produit ses chefs d'oeuvre ou s'ils restent encore à venir. Pour moi la réponse, alors, ne faisait aucun doute : l'avenir nous étonnerait encore. *Global Groove* et *Reflecting Pool*, *Nostos* et *Violin Power* (ou *The Commission*) établissaient une rhétorique. D'autres artistes allaient surgir qui s'en empareraient et en multiplieraient les applications en des termes inimaginables aujourd'hui. Mais, il faut l'avouer, on n'a rien vu surgir de neuf. Les vieux artistes se répètent et les jeunes répètent les vieux. Sauf dans un domaine : celui du je, de la vidéo à la première personne, caméra stylo enfin trouvé. C'est du côté du cinéma, de la télévision, que les acquis de la vidéo se mettent à fructifier.

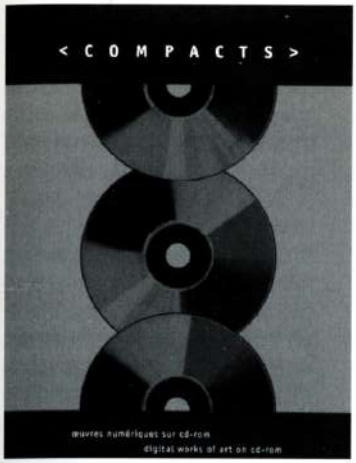
La vidéo aura été un "bain de jouvence" pour les arts et médias de toutes origines. *L'entre-images 2* en témoigne en interrogeant aussi bien une installation diapos de James Coleman, un essai de Chris Marker, *On connait la chanson* de Resnais, des émissions télé de Godard, une installation vidéo de la cinéaste Chantal Ackerman, le Film de Beckett, un CD rom de Boissier, ou des photos de Beat Streuli. Le travail d'analyse de l'effet-vidéo n'est pas terminé, il commence même tout juste. Dans un texte intitulé *La chambre* (en hommage à Gilles Deleuze), Bellour orchestre une suite à son discours sur Viola (déjà très élaboré, cf. *Où va la vidéo ?*) dans une variation remarquablement brillante sur la notion multiple de chambre comme cœur de la représentation moderne : "le cinéma est une chambre" — phrase d'une simplicité évangélique, qui dégage un tour d'horizon illimité. Chambre verte de Truffaut, Chambre noire de Vostell, chambre des femmes de Claudia von Aleman, chambres piégées de l'Hotel Tapes de Klier, chambres aveugles de Gary Hill et fuligineuses de Bill Viola défilent et dévoilent chacune leurs mystères (parmi cent autres également inspectées).

Je n'ai jamais vraiment aimé Douglas Gordon, j'ai même méprisé son traitement de *la Prisonnière du Désert* (présenté à la biennale de Lyon) : que Bellour consacre dix pages (en 1999) aux travaux laborieux et prétentieux de cet épais écossais me trouble. Mais il a passé beaucoup plus de temps que moi sur cette nouvelle star des musées d'art moderne, et cette considération ("Gordon parvient comme peu d'autres à échapper à la grande ombre projetée sur le siècle par le geste de Duchamp") m'incite à une nouvelle estimation (si l'occasion s'en présente). Je place Gordon dans la lignée du "ready made". Bellour le voit davantage comme un barde de la "mort du cinéma". Petit flingeur deviendra grand ? Peut-être. Rendez-vous dans quelques années autour de *L'entre-images 3*. Ou avant.

© Jean-Paul Fargier,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 24
juillet 1999

Edition P.O.L TRAFIC 155F

publications



<Compacts>, œuvres numériques sur CD-Rom
1999, coll. sous la direction de Bertrand Gauguet, 144 p., Presses Universitaires de Rennes

En mai 98, la station Arts Électroniques et L'École des Beaux Arts de Rennes réunissaient en une exposition une trentaine de cd-roms d'artistes ou "d'auteurs". Outre les incontournables Chris Marker — pour *Immemory* — et Erkki Huhtamo — le "spécialiste international "des oeuvres numériques, on retrouvait rassemblés une trentaine d'artistes parmi lesquels on relèvera Zoe Beloff, Simon Biggs, Ken Feingold, Dieter Kiessling, George Legrady, Alberto Sorbelli, Nil Yalter, Nicole Croiset, etc.

Les mêmes acteurs ont l'excellente idée de publier un ouvrage aux Presses Universitaires de Rennes qui recueille quelques excellentes analyses et présentations de ces trente cd-roms. (GS)

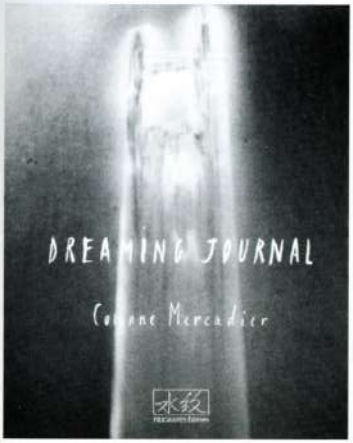


La Voix, Voices

Catalogue, édité par With de Witte (NL), Fundacio Joan Miro (E) et Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, 1998/99

Présentée une première fois au With de Witte à Rotterdam, l'exposition La voix rassemble, de façon parfois académique, des œuvres ou des artistes qui ont utilisé ou utilisent aujourd'hui la voix comme support de leur création artistique. Cette compilation de l'américain Christoffer Phillips, permet de revisiter des "classiques" de l'art contemporain, tels Vito Aconci, Sarkis, Gary Hill ou Jochen Gerz. Peu de découvertes donc, y compris parmi des artistes plus "jeunes". On retiendra cependant le travail de Moniek Toebosch — *les douleurs contemporaines*—, un long et exhaustif effort pour recenser la douleur exprimée par la voix, les pleurs, les cris des gens de ce siècle, et celui de Kristin Oppenheim — *Hey Joe* — qui piège le spectateur en l'attirant avec une comptine et l'enferme dans un univers bleu glacé.

Le catalogue trilingue rend un bel hommage à cette exposition qui fait écho (!) à la multitude de bruits qu'à connu le Fresnoy, tour à tour patinoire, cinéma, dancing, ... (GS)



publications

Dreaming Journal

Corinne Mercadier, Éditions Filigranes, 1999

Comme les autres ouvrages de cette maison d'édition, *Dreaming journal* est un livre d'artiste, magnifique et en parfaite adéquation avec son contenu. Un journal qui mêle les rêveries de l'auteur et ses photographies de "rêve" sur une année. (GS)

MANQUÉS !

FRANCE

Patrick Corillon, que certains avaient découvert lors de la Biennale de Lyon, expose *sous les branches de l'olivier* à la Villa Arson. Nice, du 27 mars au 6 juin. Tél : (33) 04 92 07 73 80 et à la galerie de l'école supérieure d'arts de Brest. Du 26 mars au 24 avril. Tél : 02 98 00 87 20



Patrick Corillon

Franche touche, exposition french touch avec Brice Dellsperger (voir Turbulences n°22), Art Keller et Arnaud Maguet chez Ergo Association. Rennes, du 27 février au 13 mars.



Exposition *Franche Touche*

Voix, voices, Veus... réunit les oeuvres de onze artistes contemporains de différentes origines et de différentes générations dont les oeuvres, intentions et projets esthétiques sont fondées sur la tension entre expérience, sens et visibilité, entre le domaine du visuel et du matériau sonore produit par la voix humaine. Le Fresnoy, Tourcoing, jusqu'au 11 avril. Tél : 03 20 28 38 00



Mediations, Gary Hill, 1979/1986

Les 15 et 16 mars se sont déroulé au Lycée des Arènes de Toulouse les deuxièmes Traverse Vidéo. Un rendez-vous désormais annuel, toujours sur le principe d'une thématique : cette année : le temps. Joël Bartoloméo et Robert Cahen, chefs de file de la vidéo française, ont répondu à l'invitation de Simone Dompeyre, l'instigatrice de Traverse-Vidéo.
Tél : 05 62 13 10 00

A la croisée de plusieurs disciplines, Kathy Rose joue, dans ses "images et performances chorégraphiques", sur la rencontre entre le dessin animé, le cinéma et la danse. Projetant sur son corps des films d'animations qu'elle dessine elle-même, elle crée un "univers alternatif" poètique et engendre une confusion entre le réel, la projection et l'imaginaire. Les Soirées Nomades de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, le 8 avril. Tél : 01 42 18 56 72

Les filles du calvaire exposent Corinne Mercadier du 16 mars au 7 mai 1999.
Tél : 01 42 74 47 05



photographie de Corinne Mercadier

Le comité se sélection dans l'exposition de la XIIème bourse d'art monumental qui présente les oeuvres de Cho et Yun, Gérard Collin-Thiébaut, Catie de Balmann, Eric Hattan, Ute

Richter et Daniel Walravens à désigné comme lauréat de cette douzième édition Gérard Collin-Thiébaut. Ivry, exposition jusqu'au 25 avril. Tél : 01 49 60 25 04

Du 27 au 30 avril, Annecy accueille les 3èmes Rencontres Vidéo de Jeunes Artistes. Une centaine de créations vidéos, réalisées entre autres par des artistes des régions PACA et Rhône-Alpes mais aussi par des artistes allemands, finlandais et québécois, seront présentées au Matin bleu par l'association imagespassages. Tél : 04 50 68 65 48

Philippe Chappat expose du 8 avril au 8 juin à Paris à L'Expo. Tél : 01 53 81 60 00



peinture de Philippe Chappat (détail)

Première séance à l'Entrepôt consacrée à Frédéric Charpentier, cinéaste plasticien performer, dont le travail interroge la représentation de soi et principalement cette familiarité que nous avons avec notre reflet et avec le narcissisme. Paris, le 15 juin. Tél : 01 45 40 78 38

Paysage portrait visage, exposition d'œuvres vidéo et multimédia d'artistes québécois : Michèle Waquant, Chantal Dupont, Luc Courchesne, Nelson Henricks (prix Vidéoformes/DRAC Auvergne 1999 avec la vidéo *Le temps passe*), Donigan Cumming. Annemasse, du 2 au 29 avril.
Tél : 04 50 38 84 61

"Musique et systèmes génératifs : vers une sonorisation de l'écriture." Compositeur et chercheur à l'IRCAM en 1998, directeur du service pédagogique du Tempo Real de Florence en Italie, Jacopo Baboni Schilingi lève le voile sur un des aspects de la musique contemporaine, lorsque spectacles et installations introduisent les technologies numériques avec notamment l'utilisation de systèmes génératifs. Rennes, le 29 avril.
Tél : 02 99 14 11 50

Le Théâtre du Manège (Maubeuge) a ouvert son Espace Culture Multimédia/Cyber-Centre.
Tél : 03 27 65 65 40

Diffusion de vidéos de Christoph Draeger, Rafaël Montanez Ortiz, Brice Dellsperger, Cheryl Donegan, Dominique Gonzalez-Foerster et Pierre Huygue, organisée par tram'vidéo. Lyon, le 20 mai. Tél : 04 72 78 05 70

White pass : carte blanche proposée à diverses structures ou individus travaillant dans la création, production, diffusion, ou réalisation vidéo. Du 18 au 22 mai en Avignon avec Le Mas, Imagespassages, Circuit court ...
T : 04 90 14 97 06



"Element, Extrait", soirée vernissage à l'Ecole d'Architecture de Clermont-Ferrand avec une présentation des post productions menées par Olivier Agid : *Emission*, *Local Dream*, *Cité image* et expositions : *Screens, bivouac urbain* et *Elément*,. Le 27 mai. T : 04 73 34 71 50 <cite-image.clermont-fd.archi.fr>

Zelid présente à la Fabrique 2 soirées mélangées pour occuper tous les espaces de la Fabrique, le haut, le bas, le hall et pourquoi pas la cuisine ... Pour mélanger les espaces, les artistes, les oeuvres et le public 8 Avec entre autre une installation de Fabrice Cavaillé, primé à

Vidéoformes par le passé. Andrézieux, les 11 et 12 juin. T : 04 77 55 82 11

EUROPE

Le Festival des Nations — films et vidéos — de Ebensee, en Autriche, se déroule du 20 au 26 juin. Tél : +43 (0)732 / 673 693
L'European Media Art Festival de Osnabrück (Allemagne) se déroule du 5 au 9 mai, le programme mélange artistes renommés et artistes en devenir. <emaf.de>



Festival d'Ebensee

Cette année, le programme du festival du Court Métrage d'Oberhausen (Allemagne) est placé sous le signe de la musique, de la ville, du rythme, de l'architecture, des sons et de l'espace. Ce festival, qui est le plus ancien festival du court métrage au niveau international, offre ainsi un forum pour l'innovation esthétique et technologique, et pour la réflexion. Tél : + 49 (0)208 825-2652

MONDE

Après le grand succès de son exposition à l'ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, l'artiste mexicain Gabriel Orozco expose ses photographies au Centre pour l'image contemporaine de Saint-Gervais Genève, et présente également cinq vidéos en projections continues. Du 14 avril au 20 juin. Tél : (++41 22) 908 20 60

L'Espace Vidéographe poursuit ses activités avec pour mandat de présenter la vidéo et ses excroissances, de faire éclater les notions d'installations vidéo, de confronter la vidéo aux autres arts. Du 16 mai au 19 juin, Sébastien Cliche *Distair*. Au travers de drapeaux, peintures, textes, maquette et vidéos, ce jeune artiste montréalais s'intéresse au transport aérien et à ses accidents de parcours inhérents.
Tél : (514) 866-4720

Le Vidéographe revampé, la nouvelle muse vidéo des années 2000. Vidéographe Production (Québec) fait peau neuve ; après avoir fêté ses 25 ans d'existence, Vidéographe inaugure ses nouveaux locaux. Tél : (514) 521-2116



Le Vidéographe

A NE PAS MANQUER !

FRANCE

La FIAC déménage. Pour 1999, la FIAC s'installe dans le tout nouveau Pavillon du Parc de Paris-expo. Du 15 au 20 septembre. Tel : (33) 01 41 90 47 80

Dans le cadre des premières Rencontres d'Art Contemporain d'Aix-en-Provence, audition de «sons d'artistes» sur le thème pur/impur. Du 10 juin au 25 juillet. C.A.C.C. / "Sons d'Artistes", 19, Cours Sextius, 13100 Aix-en-Provence

L'Espace Croisé présente des portraits vidéo de personnes déplacées, portraits collectés par Frédéric Pollet à travers le monde. Du 19 mai au 17 juillet. Espace Croisé - Centre d'Art et d'Architecture, Allée de Liège, Lille. Tél : (33) 03 20 06 98 19



Alain, Frédéric Pollet

Le Festival Vidéo d'Estavarllivia fête, du 22 au 25 juillet, sa 17ème édition. Au programme : documentaire de création, art vidéo, fiction, vidéo expérimentale. Tél : (33) 04 68 04 09 91

Bruno Estragués vous présente sur Internet un mythe, une légende ! : Katrina, une vampire d'une beauté irréelle et éternelle, une caresse qui peut vous éteindre à jamais ... http://www.iFrance.com/Katrina

Les 12èmes Instants Vidéo de Manosque (Festival International de la Création Vidéo) se dérouleront du 10 au 14 novembre. Date limite des envois : 31 juillet. Tél : (33) 04 92 72 10 01

Le CICV Pierre Schaeffer à 10 ans et toujours autant de projets : vidéo, cinéma, multimédia, musique, réseaux. Le CICV vient d'ouvrir une antenne à Paris, à l'Entrepôt. http://www.cicv.fr



Le CICV Pierre Schaeffer

Une nouvelle galerie a ouvert ses portes à Nantes : ipso facto. Déjà exposés : Dominique Lacoudre, Michaël Blum, Béatrice Dacher. ipso facto, 56, boulevard Saint Aignan, 44100 Nantes

Le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris présente Pipilotti Rist qui, pour sa première exposition personnelle en France, nous propose un voyage intérieur dans l'univers particulier d'un appartement occupé par une locataire fictive : Himalaya Goldsteins. Depuis plus de dix ans, Pipilotti Rist explore les potentialités de la vidéo, et sa relation à la musique et à l'espace. Exploitant les techniques les plus récentes, ses oeuvres vidéo questionnent son identité au travers de son propre corps et de sa vie dont elle expose des fragments. Elle construit son travail sur les habitudes visuelles des spectateurs de télévision, donnant ainsi à sa réfléxion une dimension sociale. Du 22 avril au 19 septembre. Tél : (33) 01 53 67 40 00



Pipilotti Rist

Tendance, exposition de groupe (une vingtaine d'artistes présentés) témoignant de la forte présence, au cours des années 1990, d'oeuvres au registre fictionnel d'une ironie souvent acide et à l'esthétique aseptisée. Abbaye St André, Meymac, du 11 juillet au 17 octobre. Tél : (33) 05 55 95 23 30

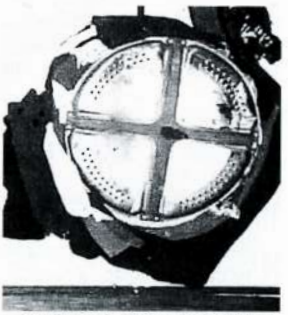
Verbarium, oeuvre virtuelle de Christa Sommerer et Laurent Mignonneau, est en ligne dans la galerie virtuelle de la Fondation Cartier pour l'art contemporain. <fondation.cartier.fr/verbarium.html>

Regards Jeunes sur la Cité est une compétition audiovisuelle qui s'adresse à tous les groupes de jeunes qui souhaitent présenter un film vidéo traitant d'un point de vue personnel et original tous les sujets de leur quotidien. Un festival de deux jours se déroulera à Paris en novembre ou décembre 1999. Date limite : 20 septembre. Tél : 01 53 02 98 00



Dans le cadre de sa quatorzième édition, qui aura lieu du 26 au 31 octobre, le festival de Gentilly et du Val-de-Marne, «Les Ecrans documentaires», ouvre les présélections de sa compétition 99. Tél : 01 41 24 27 12

Les jeudis cinémas différents du collectif. A 20 heures, tous les premiers jeudis du mois au Cinéma Centre Culturel La Clef à Paris. Projections des films du catalogue du Collectif Jeune Cinéma et des films et vidéos d'auteurs invités ou par thèmes.
Tél : 01 47 42 91 62 <Marcel.Maze.Cjc@wanadoo.fr>



Installation de Nicolas Cuny (détail)

Tangra, festival et exposition de vidéo-art. Première édition. Festival à Sofia (Bulgarie) du 2 octobre au 10 octobre au centre culturel américain. Le thème est "l'archéologie du soi". Exposition à Paris du 30 octobre au 7 novembre à l'espace "La traverse" (en face du Centre Georges Pompidou). <tangra_fr@hotmail.com> Tél : 06 62 12 88 93

Tendance. Exposition du 11 juillet au 17 octobre à l'abbaye St-André, Centre d'Art Contemporain de Meymac. Cette exposition esquisse une orientation de la création contemporaine qui, empruntant les détours de la bande dessinée, de la science fiction, du jeu ou plus exactement du jouet reproduit l'artifice du cinéma et fait miroir. Avec des oeuvres de Joël Bartoloméo, Alain Séchas, Pierrick Sorin ...
T : 05 55 95 23 30

Du 22 au 27 novembre se déroulera à Aubagne la 5ème édition de Méridiens, biennale de courts métrages. Le Festival permet de découvrir et de présenter à un large public des oeuvres de qualité et des jeunes réalisateurs de talent issus de toute l'Europe et du Bassin Méditerranéen. Une nouveauté : la catégorie vidéo-art, renommée vidéo-art et film de recherche s'ouvre à la pellicule. Deadline : 31 août. T : 04 42 84 20 61



Vous êtes ici ! Une scénographie d'images et de sons incrustée dans le paysage urbain de Marseille. On pourra la parcourir le soir, en une libre promenade sur l'immense toit-terrasse de la Friche la Belle de Mai, pour la première fois ouvert au public. Un moment ludique et intime, en plein ciel. Du 10/09 au 09/10.T : 04 91 11 45 77

Le Mas : Appel à contribution. Le 13 septembre 1999 est une date que nous attendons depuis 30 ans ! Dans le pilote de la terrible série des années 70 COSMOS : 1999, la lune se décroche de la terre ce jour là ! 48 épisodes d'aventures interkitchogalactiques mémorables ! Afin de fêter cet événement, Le Mas vous propose une soirée de projection vidéo dans un lieu surprenant. TOUS DANS LE COSMOS. Envoyez vos vidéos spaciales avant le 5 août.
T : 04 66 81 02 76

Vidéochroniques Hors-Les-Murs. Du 8 au 11 juillet, au cinéma Capitole à Arles. Programmation proposée par l'association Vidéochroniques de Marseille et en collaboration avec l'Ecole Nationale de Photographie de Arles. Avec de oeuvres de Bill Viola, Gary Hill, Robert Wilson, SAM, Pierrick Sorin, William Wegman ...
T : 04 91 11 48 71
<videochroniques@lafriche.org>

Exposition de Claude Closky. "L'exposition sera composé d'une dizaine de pièces autonomes, toutes réalisées sous forme de projections de diapositives. Ces projections présentent en boucle des séquences de deux, trois ou quatre photographies au plus. La relation entre les photographies est toujours simple. Elle relève une sucession d'états ou d'instants qui semblent aller de soi, au point d'exclure toute autre possibilité de narration (...)" Claude Closky. Exposition au FRAC Limousin, Limoges du 17 juin au 18 septembre.T : 05 55 77 08 98



Sans titre (Estée Lauder), Claude Closky

Le guide 1999 Festivals & Expositions édité par le Ministère de la culture et de la communication est paru. Il recense 550 festivals, 1000 musées et centres d'art contemporain et 10000 manifestations dans la France entière pour un prix de 60 francs. A commander à l'office central de partenariat, 149, rue St Honoré, 75001 Paris

Exposition de Muntadas *Home, Where is Home ?* au Frac de Basse-Normandie, du 28 mai au 3 octobre.T : 02 31 93 09 00

L'exposition "Abracadabra", organisé par la Tate Gallery de Londres rassemble 15 jeunes artistes de différentes nationalités : Patrick Corillon, Eric Duyckaerts, Marie-Ange Guilleminot; Pierrick Sorin, Patrick Van Caeckenbergh ...dont le travail représente un nouvel esprit dans l'art contemporain. Londres, du 15 juillet au 26 septembre.
T : 01 53 69 83 34

Tu la fermes ? ... je l'ouvre ! Le rapport Imbert, commandé par le Ministère de la Culture, met en lumière des dysfonctionnements importants dans le financement dse écoles municipales des Beaux-Arts. Profitant de ce constat, et sans attendre les réformes, le maire d'Epinal engage un chantage financier auprès du ministère, demandant une participation nettement supérieure, sans laquelle il fermerait l'Ecole. Ainsi, il s'autorise à liquider l'Ecole des Beaux-Arts, avec pour seul argument le poids de la fiscalité locale. Manifestez votre opposition par courrier à M. Le Maire Michel Heinrich, Hôtel de Ville, 88000 Epinal, par fax : 03 29 31 49 46, par émail : <maire@ville-epinal.fr>, <ministre@culture.fr>

Exposition personnelle d'Eric Maillet à la galerie le Sous-sol. Paris, du 29 mai au 3 juillet. T : 01 47 00 02 75

EUROPE

La quatrième Biennalle de Graz sur les médias et l'architecture se déroulera du 24 au 28 novembre.
Tel : 43 316 356155

Pour la XLVIII Biennale de Venise (13 juin - 7 novembre), l'artiste luxembourgeoise Simone Decker investit la Cà del Duca. Elle utilise des matériaux simples, banals, imprévisibles parfois (latex, rubans adhésifs), des éléments récupérés sur place, mais aussi la photographie et la vidéo. Tél : 352 22 50 45

Avec comme thèmes «futur» et «ecstasy», le 15ème Festival International de Court Métrage de Berlin s'interroge sur le passage au nouveau millénaire. Du 26 au 31 octobre.
Tél : 49 30 693 29 59



Les 20 ans du festival Ars Electronica. Linz (Autriche), du 4 au 9 septembre. <aec.at/lifescience>



Le festival Comtec art explore les chances et les risques de la «cybernatisation». Plusieurs performances et ateliers seront mis en place, ainsi qu'un symposium. A Dresde (Allemagne), du 16 décembre 1999 au 30 janvier 2000. <body-bytes.de>

Le Centre de Culture Contemporaine de Barcelone présente du 2 mars jusqu'à la fin du mois de juillet une exposition qui se veut être une anthologie de la culture télévisuelle : TV World.
Tél : 93 3064100

Du 8 mai au 4 juillet, le Casino Luxembourg présentera Everything Must Go 1974-1999, première rétrospective de l'oeuvre de Jim Shaw, artiste américain né en 1952 dans le Michigan et vivant à Los Angeles. Luxembourg, du 8 mai au 4 juillet. Tél : (+352) 22 50 45

Le 15 août, c'est la date limite pour envoyer vos projets au 16ème Dokumentarfilm-und Videofest de Kassel (Allemagne). T : +49(0)561 707 64-0 <dokfest@filmladen.de>

MONDE

Chaque génération d'artiste cherche à se définir un espace qui lui appartienne, à se frayer un passage parmi toutes les zones d'influences pour établir la sienne. Cet appel de dossiers cherche à réunir les oeuvres d'artistes de la relève, d'ici et d'ailleurs, qui travaillent avec les nouvelles technologies de l'image-son et se démarquent par leur recherche d'un nouvel imaginaire. Une programmation itinérante de bandes vidéos sera présentée au Canada et à l'étranger à l'automne par Zone d'émergences. Date limite : 15 mai. <elfe.com/signal>
Tel : (01) 514 288 9634

Les artistes français sont les invités d'honneur de la septième Exposition Internationale d'Art Contemporain de Pekin qui se déroulera du 15 au 19 septembre 1999. Renseignements sur les conditions de participation : (33) 01 43 74 84 30

La 4ème Biennale de vidéo et de nouveaux médias de Santiago aura lieu du 1er au 8 novembre. Date limite de dépôt des projets : 1er septembre 1999. <bienalvideo@hotmail.com>

Retrospective en ligne Rodney Werden sur www.umas.on.ca/werden avec photos, dessins et oeuvres internet ainsi qu'un essai de James Loran Gillespie.

Utopia, 4ème Manifestation Internationale Vidéo et Art Electronique réunira les visions d'artistes, créateurs, penseurs et intervenants de différents milieux invités à imaginer, à partir des traces du passé, les bases d'un monde à réinventer. Montréal, du 20 au 27 septembre. <champlibre.com>

Le 4ème Festival of New Film de Split (Croatie) se déroulera du 25 septembre au 2 octobre. Durant le festival se tiendra un important marché du film. <st.carnet.hr/split-film-fest/>

Happening organisé par La Bande Vidéo et le film de Québec qui veulent célébrer la neige comme Muse à l'ère de la modernité : diffusion vidéo (fiction, art et essai, documentaire, animation ...) sur le thème de la neige projeté sur un écran de neige ! Québec, hiver 2000. Deadline : septembre 1999. <labande-video@meduse.org>

Eclectique et inspiré, le Festival International du nouveau Cinéma et des nouveaux médias, véritable happening multidisciplinaire, se mesure aux diverses formes de création de l'image et du son. Montréal, du 14 au 24 octobre 1999. <fccm.com>

Manifesta 3. La troisième édition de la Biennale Européenne d'Art Contemporain se déroulera durant l'été 2000 à Ljubjana, capitale de la Slovénie. Tél : +386 61 1767 143 <manifesta@cd-cc.si>

La 8e édition de la Biennale de l'image en mouvement (anciennement Semaine internationale de la vidéo) aura lieu du 5 au 13 novembre 1999 au Centre pour l'Image Contemporaine de Saint-Gervais Genève. Sa compétition internationale est ouverte aux réalisations vidéo produites en 1998 et 1999. Deadline : 1 juillet 1999. Renseignement : Centre pour l'Image Contemporaine, St Gervais Genève, 5, rue du Temple, CH-1201 Genève.
T : (++4122) 908 20 60

Durant l'été (du 5 juillet au 14 août) se déroulera à Santé Fé une serie de workshops sur les nouveaux médias ; le programme s'intitule Techne and Eros : Human Sensory Space and the Machine. T : (505) 424 5050



JEAN-PAUL FARGIER

OLYMPIA
by
CHARLOTTE

roman

vdf

VIDÉOFORMES

Olympia by Charlotte
de Jean-Paul Fargier
roman publié sous forme de feuilleton
Chapitres 1 à 7

© Vidéoformes, Turbulences [vidéo / art actuel] # 24, juillet 1999

1.

Venise. New York. Paris. Berlin. Vienne. Tokyo. Rome... avec ce numéro nous avons fait le tour du monde, Nam June et moi. Lui avec sa caméra ses tubes ses raccords sa régie et moi avec ce gros violon cette contrebasse le célèbre à jamais Tivicello, sa plus grande invention... Un jour à Frankfort, deux heures avant la performance, nous traînions dans un Musée. Section impressionnisme. Pourquoi me suis-je arrêtée devant ce petit Manet, une scène délicieuse, une partie de croquet dans un jardin fleuri. Douceur de la lumière, subtilité des ombres, comme abritant un secret. Un secret que je voulais percer. Deux femmes, deux hommes. Deux peintres, deux modèles. Leurs maîtresses probablement indiquait le petit carton collé près du tableau. Mais qu'en savaient-ils au juste ? C'est comme si on écrivait dans un livre : Nam June Paik et sa maîtresse Charlotte Moorman... C'est plus compliqué, n'est-ce pas Nam June, mon amour... mon amour oui mais mon amant ? Le nom d'un des modèles — V. Meurent — dont le carton disait qu'elle avait posé dix ans plus tôt pour l'Olympia, me fit sursauter. L'Olympia ! Il ressemblait au mien, ce nom. Même initiale. Meurent-Moorman. Même consonnance. Mour-men... Mouh-ran. J'allais chercher Paik, qui se trouvait déjà dix tableaux plus avant. Eh Nam June, viens voir, elle et moi comme on se ressemble. Même nom presque, et presque même visage. Même stature. Curieux ! Mais non : pas curieux, évident, logique, astrologique. Tu es l'Olympia du XXeme siècle ! Et donc toi le Manet ? Mais non Charlotte, seulement son jum'... nous sommes lui et moi de l'année 32, à cent ans de distance... jumeau de siècle. Oui tu as dit ça, Nam, tu ne te souviens plus ? Même que toute la journée, après, je m'amusais à t'appeler Edouard, man... Hey man ! Man hé ! Et toi tu me servais des tonnes, des gerbes, des guirlandes de *Victourine* !

2.

Tu as oublié. Pas grave. Je m'en souviens pour deux. C'est ma bouche qui dit la vérité ce soir. Pour l'Histoire, à jamais. Je dis ce que nous fûmes. Toi et moi. Ce que je dis sera. Ma vérité intime, l'Histoire la consigne. C'est le siècle des Femmes, non ? Ce qu'elles veulent est la Loi. Ce qu'elles disent, le Droit. Amis qui m'écoutaient, me regardaient surpris, indignés... la cinglée! on le savait, mais là... vous serez les greffiers d'une histoire oubliée, désenfouie, merci de prendre notes. Je vous fais mes adieux. Terminé. Trente ans j'aurais duré dans ce rôle... pendant trente ans, je fus mes amis, je fus bien volontiers l'O-lym-pi-a de Paik, la suis encore cette nuit, profitez-en c'est la dernière, sa Charlotte Olympique ! Enfin, ce qu'il en reste. Olympia ô l'épave. Pas un secret : cancer. Grave, total, avancé, dernier stade. Pour ça que vous êtes là si nombreux, si tard. Ne niez pas. Vous ne niez pas, bravo, merci. Vous restez stupéfaits, ficelés debout par votre... respect? peur? tristesse? On dirait des saucisses italiennes chez Mike & Delluca! Ah enfin, vous riez. Si si vous pouvez rire, je suis toujours vivante, on va encore un peu déconner une heure ou deux ensemble tonight comme dabi comme avant. Vous trouvez que j'ai bonne mine ? Vous voulez savoir mon secret? Double dose de rayons, triple couche de maquillage. Le spectacle continue. Approchez. Malgré son cancer, elle donne un concert... son *dernier* concert! Dans sa *première* expo! Sa dernière aussi pas de doute. Elle n'en a plus, voyons, pour combien encore... un mois et demi? Vraiment? Oui. Chut... Elle est à trois séances par semaine. Déjà! Et ce soir, elle en sort, chut, elle s'en est pris une sacrée dose. Pour pouvoir tenir debout trois quart d'heures. Pas plus! Pour ça qu'on l'a attendue si longtemps... Et oui pour ça... Mais me voici... Quoi, Paik, t'es pas content? Répète ce que tu viens de dire. Culot ! Que je joue tout de suite ! Non, Nam June, je ne me tairai pas... je veux parler... ce soir je fais ce que je veux. C'est *mon* vernissage. Comme je veux, quand je veux, Nam. D'habitude c'est toi qui parles, pérores. Moi je n'ai qu'à jouer... zécutante modèle docile. Moi modèle : fini...

Regarde ces murs, *Jam Nune*, moi aussi je peins, je dessine. Et je signe. Ce soir, je ne suis plus la Charlotte de Paik. Je suis la Lolotte de l'Art... de l'art qu'on accroche aux murs, de l'art qu'on achète et revend, qu'on stocke et cote en bourse. Qu'on s'arrache à peine fini. Qu'on s'échange tels des lingots. Emily, dis-moi Emily, qui n'a pas encore acheté son cello fluo charlottisé gros lot? Ce soir, profitez-en, ça vaut une misère. Dans dix ans oh la la... bon, d'accord, on y va. Je joue. Je vais jouer. Pour vous, mes chers amis. Vous qui êtes restés. Jusqu'au bout de mon oppening. *Ending*, yes, plus juste, merci Dick, salaud! Vais jouer oui, pour la neuf cent quatre vingt dix neuvième et dernière fois... vais râcler ce drôle d'instrument que Paik, my *Pam Pune* (n'est-ce pas un aveu, ce petit nom charmant? comprenne qui pourra) a créé spécialement pour moi. Fallait être costaud je veux dire coréen pour inventer ce crincrin ! *Tivicello* joli ti nom. Trois télés clouées sur un manche en bois. Quatre cordes à linge par dessus les écrans, *magic* : ça joue... ça émet des images, ça vômit des sons-sons, des sons dé-com-po-sés. Comme moi hein bientôt. A ce propos... Je veux être enterrée avec mon cello,Paik, tu notes, tu t'en souviendras? Je vous charge mes amis de lui rappeler ça le moment venu. *Rwwaaah...* Quand vous viendrez fleurir mon caveau, vous entendrez... *raaaha hraaah...* dégeuli sépulcral... ultra-sons d'outre -tombe... râle de la charogne... Reueuh.. reuh... ça fait rire chaque fois je sais. Moi aussi je ris, c'est que ces vibrations ça me fait des chatouilles, ça part des doigts, des ongles, ça monte dans les bras, ça surfe sur les reins, les seins, le cou, les oreilles... *Wrooonhwrongh...* Fort, très fort, le tijaune pour épater le monde, amuser la galerie, régaler, migaler, fagaler, solgaler, labémolgaler les gogos, lui toujours trouvé des trucs rigolos. En pagaille. A commencer par afficher sa couleur: *yellow péril c'est moi !* Texto, son premier tract, sa première perf. Mélangeant drôlement l'anglais et le français. Mais moi, mes trucs aux murs, quiqui ça fait ririre ? Personne. Même pas vous. Pleurer plutôt... J'aurais peut-être pas dû changer de medium... A propos, saviez-vous qu'Olympia *peignait*? L'Olympia de Manet, à la fin de sa vie, était artiste peintre... Triste sort. Vous l'igno-

riez ? Alors il faut que je vous conte ça, attendez, je pose mon cello, je m'asseois... asseyez-vous par terre... j'en ai pour un moment...

3.

Elle peignait, oui, et peinait. Se peignait, se peinait. S'invectivait. Tu n'y arriveras jamais. Ses cheveux s'allongeaient au bout de ses doigts maigres. Puis ils raccourcissaient d'un coup. Jusqu'au cou. Montaient et descendaient derrière son dos. Par dessus ses épaules. Où arrêter les pointes ? Ici ? Là ? Coup d'oeil vers la glace. Coup d'oeil vers elle. Cascade de boucles. Torrent de soie. Roux. La crinière vieux roux allait-venait autour du visage, au bout de la brosse. S'enroulait en chignon. Retombait en fleuve de boue. Boucles changées en bouse d'un seul coup de brosse. De crosse. Soie broyée, brouillée, débordant sur le visage lisse, arrêté, lui, déjà, pensait-elle. Olympia peignait. Se... Elle ? Une autre. Ce n'est pas moi, ce ne sera jamais moi. Olympia peignait son auto-portrait. Une commande. Elle avait résisté, pas mon genre, tenté de proposer sa spécialité. Des fleurs ? Non... plus de fleurs... mais si vous vous peigniez Olympia, j'achèterai votre portrait tous yeux fermés. Il avait dit : fermés, pourquoi tout ce tracas ! Parce qu'il avait dit aussi et plusieurs fois : Olympia ! La même chose, OIympia, que cet auto-portrait que vous avez là, sur votre cheminée, mais aujourd'hui, vous comprenez, Olympia, *aujourd'hui*... Il est de quelle année, celui-là ? 1875... Olympia, à trente ans, vous étiez de vous même un peintre sidéralement vierge. Toute entière Olympia. Dix ans passent sur vous, c'est Elle qui demeure. Aboli bibelot des annuités féroces. Comprends pas, murmure-t-elle, sonnée. Sinon vous, votre tableau le sait. Approchez, constatez ! En 1875, Olympia encore étincelle. Aujourd'hui Olympia vous habite toujours. Montrez-la *aujourd'hui* telle qu'elle subsiste. Et j'achète tous yeux fermés. Tant de jours, tant de nuits ont passé... impossible, proteste-t-elle. Il vous suffit de vous peindre *absente* Victorine. Absente ? Mais je suis moi, je ne suis plus Elle, je n'ai jamais été Elle. Seulement dans le regard des

autres, croyez moi, il avait dit, puis il était parti. Et maintenant, elle se retrouvait seule face à Elle, à cause de lui. Et elle se tançait, s'admonestait, s'encourageait. Pas à cause de lui. De toi, Victorine, dis plutôt, car tu as opiné, accepté le marché, relevé le défi. Depuis trois jours, tu t'acharnes sur Elle. Sur toi. Ce que tu cherches à peindre maintenant c'est Elle à travers toi. Et regardes, tu as presque réussi... regardes là c'est Elle, pas toi. Elle peut-être mais pas O... Toi aujourd'hui maintenant. Donc Elle. Pourquoi serait-elle mes quarante et quelques... quarante cinq ans passés. Bien tassés. Mais belle quand même ! Pas belle *comme* elle ! En tous cas plus vrai : marquée. Par ma patantaine... La vie, dis plutôt, la vie, ni plus ni moins... Mais pas assez marquée par l'O... l'impie l'intrépide et limpide Olympia. Mais qu'importe : Elle est toi, puisque toi elle. L'ai-je vraiment été, qu'il en reste si peu ? Il y a de quoi rire ! Ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah... Qui rit ? C'est comme ça tous les soirs, tu sais bien, tes voisins, tes éphémères voisins, innocents passagers de la piste comique, les spectateurs du cirque Fernando, de l'autre côté de la rue. Des Martyrs. J'en suis une, martyr. De moi-même.... Ah ah ah ! Assez ! Je ne suis pas un clown, une clownesse. Avec ces cheveux rouges, si, t'as un air de Coco la Patate. Le p'tit nez passe encore, mais ce casque rutilant posé sur ta trogne de vioque ! Des mèches de feu, des yeux éteints ! Olympia c'était tout le contraire. Victorine pleure. Rage. Elle empoigne un pinceau. Par son extrémité renflée. Les coups pleuvent. Fouettent les joues, cinglent le front, décoiffent la coiffe, entaillent les lèvres, éventrent le nez, écrasent l'oeil droit. Le gauche lui sourit, intact, cendreux mais menaçant, telle la bille de verre d'un borgne. Face vitreuse, brouillée. Alors c'est l'estocade. La pointe en bois du pinceau retourné s'enfonce dans l'oeil intact. Descabello. Le pinceau reste coincé dans la toile. Claquement de porte au loin. La porte en bas ! Il vient. La porte sur rue. Des pas dans l'escalier. Le contrepoint d'une canne heurtant les marches. Il vient chercher son tableau ! Victorine contemple le désastre sur le chevalet, se regarde dans un miroir, sèche ses larmes, retire le pinceau planté dans la toile, jette un linge sur le chevalet. Les pas se rappro-

chent, grossissent, s'arrêtent derrière la porte. On frappe. Une minute ! Victorine se poudre, rosit ses joues.... toc toc toc... lisse ses cheveux... toc toc... endosse un châle... toc... est à la porte, ouvre... Ce n'est pas lui ! C'est l'autre... merde foutre Lautrec... le petit barbu le chou chou des putes... il les peint si vraies... Il n'est pas seul... Je sais ce qu'il va dire... leur dire... combien sont-ils, tassés derrière lui, à me dévisager, émêchés, lubriques... Silence, messieurs, silence : je vous présente... l'Olympia de Manet. Ecce O ! Oh ! Motus, silence, à genoux. Ah ! Elle ? Oui. Non !? Si. Ho. Ah ah... O.

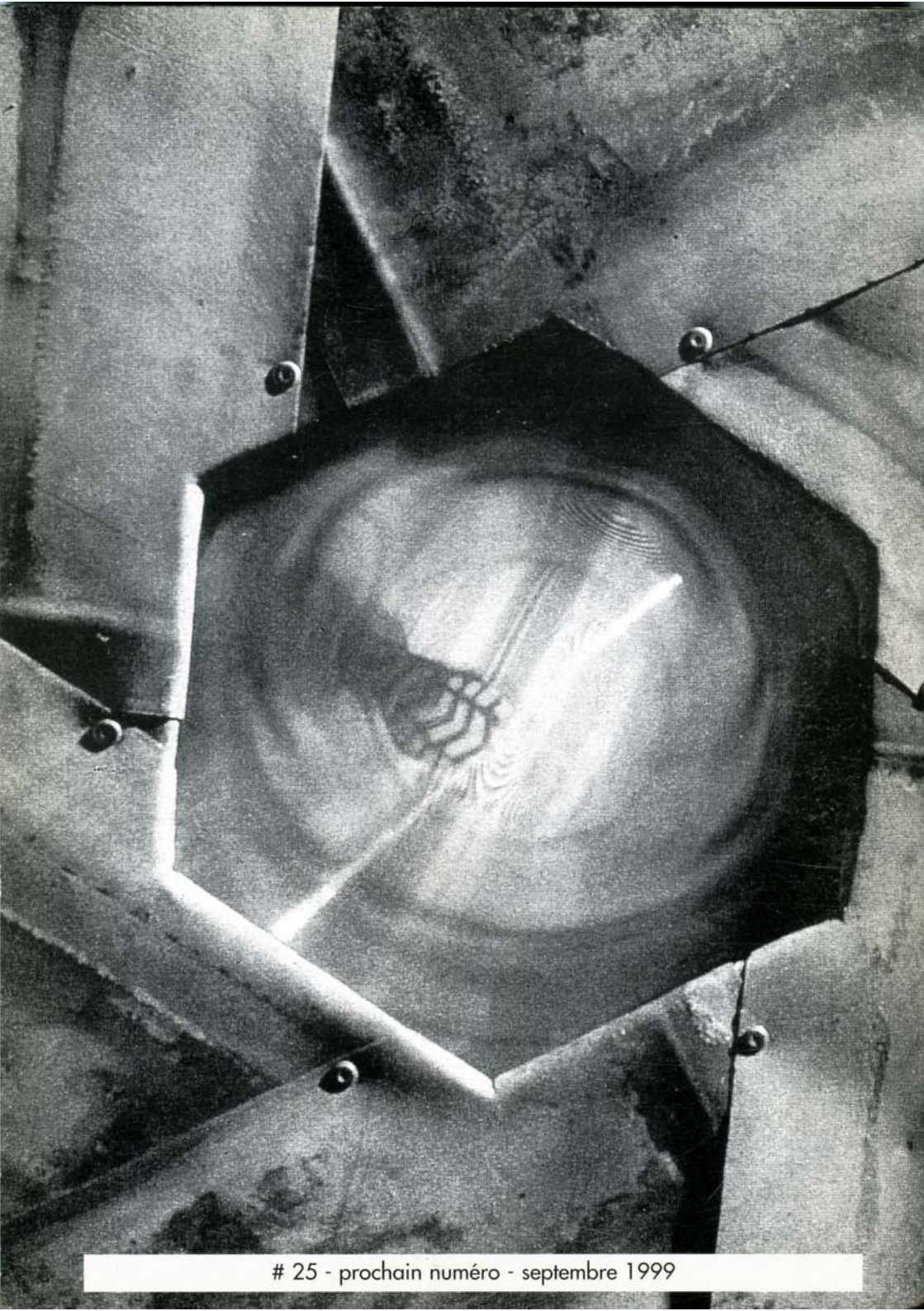
4.

Vous en restez bouches bées, plus épatés que par mes zoum zoum avec pépère Paik. Le coup de Lautrec, ça vous la coupe. Parce que vous êtes en train d'assister au même spectacle ! Saisis d'une stupeur semblable. Je suis Elle. Destin pour destin. Pas Olympia comme le croyait Paik. Mais son modèle. Spectacle insoutenable. Répétition renversante. Mesdames messieurs je vous présente la Charlotte de Paik ! Ah ! Oh ! Elle ! Cette *vieillarde* ! vieille harde... tant qu'elle ne jouera pas de son machincello, je n'y croirai pas. Patience, saint thomas, je *vas* jouer. Mais la question est : tout de suite ou plus tard, maintenant ou après vous avoir conté la fin de mon histoire. Je veux dire : son histoire. Son histoire à elle, l'authentique Olympia. Son histoire modèle de modèle modèle. A vous de décider. Non, à moi. On n'est pas dans un cédé interactif !

5.

Vous l'avez vue ? bien vue ? C'est fini, on s'en va. Ah non ! A poil, à poil... On veut entrer ! On veut en-trer, en-trrer, en-trrrer. On veut la toucher. J'y crois pas, c'est pas elle ? Pincez moi, je rêve. Elle : l'O ? Hello l'hôte antique ! Risette please. Je veux la tâter, je me nomme Thomas. T'es pas saint, Toto ! Mais je crois aux seins. Aux seins que

je touche ! Les siens c'est du toc ! De la tenue, messieurs, je vous en prie ! Lautrec a du mal à tenir sa troupe. Chacun rivalise de mots, de simagrées. De la tenue, je veux bien : tenir, oui, c'est ça tenir ! A pleines mains... On regarde du seuil, gentlemen, je vous ai prévenu : on n'entre pas *in the* grotte. Ce n'est pas une femme, c'est une apparition. C'est un fantôme ? Une femm'tôme ! Une fente-home ! Et maintenant, passez la monnaie. Lautrec tend son chapeau vers ses amis. Les pièces tintent au fond du feutre. Victorine immobilisée devant son chevalet voilé regarde avec terreur cette auréole de barbes sombres et de lorgnons clignotants qui s'encadrent dans l'ouverture de sa porte autour de Saint Toulouse, son bienfaiteur. Noire hostie. L'apparition, pour elle, c'est lui. Ce nain qui a le pouvoir de forcer sa tombe. Toulouse Lautrec profanateur de sépulture ! Olympia est morte, idiots, vous avez seulement un cadavre à dévorer de vos yeux. Justement, justement ! Ils en bavent. Ils la dévisagent à tombeau ouvert comme une sainte conservée dans un cercueil en verre, sous un autel fleuri. Et ici des fleurs il y en a partout. Sur le bahut, sur la table, sur le rebord de la fenêtre, et surtout sur les murs, derrière O... derrière elle. Des dizaines de toiles peintes accrochées en désordre sans cadre jusqu'au plafond. Sujet ? Des fleurs en vrac en vases en gerbes en brassées. Bouquets serrés par une main qui les tend. Des violettes. Des tulipes. Des roses. Des iris. Des pétunias. Des camélias. Le thème de l'offrande. Un tableau plus grand trône dans un angle. Un envoi au Salon. Une *Fête Dieu*. Pluie de pétales devant l'Hostie. Lautrec s'avance vers Vic, s'approche du chevalet, soulève le voile, non pas pour voir ce qu'elle a peint (ses fleurs l'indiffèrent), mais pour déverser dans la rigole en bois où gisent les tubes entamés une pluie de pièces. Comme dans une sébille. Victorine s'écarte. Elle connait le rite. D'une main il branle son chapeau qui tinte de hoquets métalliques, de l'autre il tient avec sa canne le linge soulevé, pour découvrir la rigole. Mais non. Cette fois ce sera différent. L'oeil du nain a deviné, flairé l'obscène sous le voile. Stupéfait, il arrête son geste. Le chapeau tarde à se retourner, à cracher le prix du plaisir arraché à la divine morte. Lautrec extatique



25 - prochain numéro - septembre 1999