

Turbulences

[VIDÉO / ART ACTUEL]

revue trimestrielle # 25 - Octobre 1999 / 40 FF

Le Fonds Régional d'Art Contemporain d'Alsace,
La Chaufferie École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg

présentent

Philippe **Lepeut**

Dropzone

21 novembre 1999 - 9 janvier 2000

du mercredi au samedi de 14 h à 18 h
le dimanche de 11 h à 18 h

1, Espace Gilbert Estève
67600 Sélestat

Tél. 03 88 58 87 55

FRAC Alsace

Naturel et domestique

19 novembre 1999 - 9 janvier 2000

du mercredi au dimanche de 14 h à 19 h

5, rue de la Manufacture des tabacs
67000 Strasbourg

Tél. 03 88 35 38 58

La Chaufferie
École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg

Turbulences [vidéo / art actuel] # 25 • Quatrième trimestre 1999 • Directeur de la publication : Vincent Speller • Directeur de la rédaction : Gabriel Soucheyre • Secrétariat / abonnement : Colette Proménat • Diffusion en librairie : Calmin Borel • Ont collaboré à ce numéro : Marie Audoux, David Blair, Alain Bourges, Geneviève Charras, Jean-Paul Fargier, Bertrand Gauguet, Agnès Lontrade, Emmanuel Mahé, Françoise-Claire Prodhon, Céline Quilleret, Stephen Sarrazin, Gabriel Soucheyre, Nicolas Thély • Merci à : M. Billet, Anick Maréchal, Céline Quilleret • Mise en page : Calmin Borel • Impression : Imprimerie Couty, Clermont-Ferrand • Dépôt légal : à parution • N° de commission paritaire : 74742 • Publié par **VIDÉO**FORMES, B.P. 71, 63003 Clermont-Ferrand cedex 1, tél : 04 73 31 12 73, fax : 04 73 37 24 02, e-mail : videoformes@nat. fr, net : http://www.nat.fr/videoformes • © les auteurs, **Turbulences [vidéo / art actuel] # 25** et **VIDÉO**FORMES • Tous droits réservés • La revue **Turbulences [vidéo / art actuel] # 25** 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 • Abonnement (1 an) : France : 150 F, étranger : 180 F • Prochain numéro : janvier 2000 • Illustrations couverture : David Blair

SOMMAIRE

P2/ *Un été formidable* (Gabriel Soucheyre)

Chroniques en mouvement

P3/ *Mes promenades (en chambre)* (Alain Bourges)
P12/ *Tokyo report/Comme Richard Kimble* (Stephen Sarrazin)
P15/ *L'été italien* (Françoise-Claire Prodhon)
P17/ *Dans la marge...* (Marie Audoux)

Sur le fond

P18/ *L'image mentale - annexes aux chapitres précédents* (Alain Bourges)
P22/ *L'image mentale (6)* (Alain Bourges)
P24/ *Le degré zéro de la vidéo* (Emmanuel Mahé)
P27/ *Dostoïevski revisité par Dogme ou la critique funambule* (Agnès Lontrade)

Portrait d'artiste : David Blair

P33/ Entretien avec Gabriel Soucheyre
P35/ *X* (Alain Bourges)
P36/ *Le Film Télépathiques des Tribus Perdues* (David Blair)
P40/ Curriculum vidéo

Les oeuvres en scène

P42/ *Traversées. Désirs d'espaces où l'espace d'un désir* (Geneviève Charras)
P44/ *L'image dans la danse* (Geneviève Charras)
P45/ *Moteurs, action, on tourne !* (Geneviève Charras)

Cd rom

P48/

Publications

P52/

Echos

P54/

Roman

***Olympia by Charlotte* (Jean-Paul Fargier)**

P60/ Chapitres 8 à 12



Un été formidable qui a commencé avec la biennale de Venise. Une biennale qui ne surprend pas car son commissaire principal — Harald Szeemann — a apporté avec lui sa famille d'artistes. Certes cette fidélité est louable mais ce qui est fortement regrettable c'est d'avoir présenté les mêmes pièces — et souvent moins bien — qu'à la biennale de Lyon (bien plus jeune et impertinente). Il y a cependant quelques bonnes surprises à commencer par les nouveaux espaces offerts, les locaux de l'Arsenal qui prolongent ceux de la Corderie et offrent au visiteur une très agréable promenade. Cette partie, — l'Apertutto — un joyeux pêle-mêle de l'art contemporain, apporte la fraîcheur qui fait cruellement défaut aux "Giardini" qui abritent les pavillons nationaux. Hormis le pavillon belge ou encore le suisse (Roman Signer, voir reportage de Françoise-Claire Prodhon dans la rubrique Chroniques en mouvement), les sélections nationales étaient bien ennuyeuses ou convenues. Dans le pavillon italien, la sélection internationale reprenait ce que l'on a vu de plus intéressant à Lyon, Munster ou Kassel, l'année précédente. Pipiloti Rist me surprend toujours par sa finesse , elle présentait deux nouvelles pièces — *Suburb brain* (une installation vidéo) et *Caduciti* (un dispositif à l'Arsenal).

Loin de là, à Dublin, un musée d'art contemporain — Irish Museum of Modern Art — s'est lancé dans une politique d'ouverture à de jeunes artistes en les accueillant en résidence. Par ailleurs, ce centre se crée une collection qui s'enrichit tranquillement et pratique — grâce aux liens "naturels" qui unissent l'Irlande aux États-Unis — des expositions de qualité. C'est ce qualificatif qui s'applique à l'exposition consacrée à Joseph Beuys — *Joseph Beuyes Multiples* — où l'on (ré)apprend que l'artiste revendiquait une ascendance celtique et qu'il avait séjourné, exposé et donné des conférences plusieurs fois en Irlande. Au travers de cette rétrospective, c'est tout un pan de l'histoire de l'art, de notre société, notre siècle qui s'éclaire.

Certains aiment, admirent l'architecture de Gehry. Certes, le Guggenheim de Bilbao fait dix fois plus pour l'activité touristique de la ville que tout ce qui se faisait auparavant mais cette espèce de cétacé métallique qui s'est échoué dans le port vaut mieux — et d'infiniment loin — par son contenu que par le contenant ! De magnifiques pièces de Richard Serra envahissent une salle spacieuse à laquelle on reprochera seulement l'éclairage naturel. On apprécie toutefois de déambuler très confortablement d'un étage à l'autre (il y en a trois) et d'une salle à l'autre (quatre à cinq par étages). On peut ainsi goûter — au sens propre parfois — les oeuvres de Gonzalès, etc., et regretter seulement que Pipilotti Rist, annoncée dans le programme, ne soit pas présentée. Un souhait : que le Guggenheim de Lyon ne soit pas confié à Frank Gehry et son célèbre logiciel CATIA (utilisé également par Richard Serra) !

Un été formidable qui a sollicité nos amis chroniqueurs : les promenades tranquilles d'Alain Bourges revisitent le genre suivies des bons plans italiens de Françoise-Claire Prodhon, d'un essai sur "Dogme", d'un portrait "éclairant" de David Blair, et de l'arrivée remarquée d'Emmanuel Mahé : une bonne lecture en perspective.

G. S., Août 1999.

Mes promenades (en chambre)

Alain Bourges

Ces derniers mois, mes promenades ne m'ont guère entraîné au-delà des limites de ma chambre. A quelques rares exceptions près, la paresse et les circonstances se sont alliées pour me river à mon fauteuil. Le voyage immobile est un genre littéraire que la fureur moderne a relégué au second plan. Réhabilitons-le. Et que les nouveaux "nomades" qui "surfent" sur le réseau ne voient ici aucun acquiescement à leur cause.

Mai

Tout au début du journal de Jules Renard, on trouve cette recommandation à l'usage des jeunes générations et de quelques autres têtes en l'air : *"Le talent est une question de quantité. Le talent, ce n'est pas d'écrire une page : c'est d'en écrire 300. Il n'est pas de roman qu'une intelligence ordinaire ne puisse concevoir, pas de phrase si belle qu'elle soit qu'un débutant ne puisse construire. Reste la plume à soulever, (...). En littérature, il n'y a que des boeufs. Les génies sont les plus gros, ceux qui peinent dix-huit heures par jour d'une manière infatigable. La gloire est un effort constant."*

A peine ai-je eu le temps d'approuver cette proclamation que je tombe sur un article d'El Mundo, à nous rabattre le caquet : *"(...) Sans prétendre nier les nombreux progrès que l'humanité doit à leur "grandeur", le chauvinisme ancestral des Français est exaspérant et leur arrogance sans borne a quelque chose d'exaspérant. (...) Tous les ans depuis sa création, le Festival de Cannes nous vend la naissance de quelque jeune cinéaste français. Dans leur immense majorité, ces jeunes réalisateurs ne durent qu'un printemps. (...) Tout ce fastidieux prologue pour vous parler du dernier film de l' ancien enfant terrible Leos Carax, qui n'est plus enfant, ni terrible, ni rien du tout, mais qui, après s'être retiré par bonheur du cinéma depuis huit ans, est*



Pola X, Leos Carax

revenu nous accabler avec une nouvelle connerie intitulée Pola X. (...) Sous ses faux airs de déjanté de service, [Léos Carax] semble convaincu que chaque plan qu'il filme porte la marque de la poésie la plus profonde et la plus désespérée. (...) Il y a fort à parier que l'auteur de Moby Dick, de Billy Bud, de Benito Cereno, De Bartelby serait d'abord tombé en syncope s'il avait vu comment cet idiot savant de Leos Carax empruntait son nom. Une fois remis sur pied, il lui aurait flanqué une torgnole pour avoir fait d'un texte passionnant un film absurde, manichéen, faux, dépourvu de sens, prétentieux, peu crédible et abscons. (...)". (traduction parue dans l'excellent Courrier International)

Il faut dire que quelques jours plus tôt, je m'étais énervé sur cette présentation de "Pola X" par Gaumont : *" [Ce film] marquera le retour très attendu du surdoué Léos Carax, plus de cinq ans après "Les amants du Pont Neuf". Il s'agit de Pola X, dont Catherine Deneuve partage la vedette avec Guillaume Depardieu. Les toutes premières images de ce film, resté secret jusqu'au bout - mais sélectionné dès le mois d'octobre par Gilles Jacob, fait exceptionnel - nous avaient été révélées dès le cinquantième festival [?]..."* Avant même que Carax n'ait tourné son premier film, tout le monde savait qu'un pur génie était né. Par la suite, Les Cahiers du Cinéma, imperturbablement vissés à leur politique des auteurs, firent donner la grosse artillerie pour l'imposer. Quant aux producteurs, réquisitionnés par l'État, il s'en est trouvé d'assez kamikazes pour exiger de se faire ruiner par lui... !

Au fait, sait-on que le pseudonyme de notre génie national associe joliment Alex — diminutif de son authentique prénom Alexandre — et Oscar — comme on en remet à Hollywood — et que l'animal se nomme en réalité Alexandre Du Pont de Nemours ? Mais si, bien sûr ! La chimie, le nylon, les matières plastiques... Ils maîtrisaient les contenants, l'héritier s'occupe des contenus. Le coup d'Ambroise Roux pour les yaourts. Marx n'avait pas perçu cette dimension du capitalisme : c'est toujours l'emballage qui décide.

Nantes, juin

Daniel Pflumm, à la galerie de l'École des beaux-arts. Une vidéo présente une succession de publics applaudissant. Non stop. Une autre consiste en un montage de duplex sur CNN dont ne sont conservés que les temps morts : Les intervieweur-interviewés restent là, en suspens, à attendre ce qui n'arrive pas. Sur les moniteurs du fond, des montages de formes géométriques colorées. Basique.

La Baule, juin

Deuxième édition d'un festival vidéo qui en profite pour changer de nom. De "Vidéoformes", déjà pris, on passe à "Vidéodrome"... Au programme cette année : Marc Guérini, une sélection de Bandits-Mages, quelques réalisations d'élèves des beaux-arts de Nantes et l'auteur de ces lignes. Le lieu — une ancienne chapelle à deux pas du front de mer — est parfait. La présentation des oeuvres est sobre et claire. Philippe Grivaux et sa bande ont vite appris la leçon. Les contacts qu'ils ont pris ici et là, l'expérience qui leur vient, leur ténacité commencent à faire leur effet. Il leur faudrait des moyens au niveau de leurs ambitions. La Baule étant La Baule, on rêve d'un grand festival, d'un Cannes de l'image électronique... En avoir ou pas, comme disait Shakespeare.

Dans la presse

Les vieux réflexes ne se perdent pas si facilement. Qu'on en juge à le lecture d'un éditorial d'Art Press signé Jacques Henric : *"On ne va pas revenir, une fois encore, sur la jobardise des quelques intellectuels qui avaient cru bon de lancer leurs foireux missiles de croisière en direction de l'"art contemporain" à partir du poussif porte-avion Krisis battant pavillon de la Nouvelle Droite. (...)"*

La polémique, on s'en souvient, avait été lancée par Baudrillard et quelques autres. L'amalgame avec certaines positions d'extrême-droite aussitôt fait, on mure les issues, on colmate les brèches, le débat est torpillé. Reste l'anathème. C'est tout simplement stupide.

"Ça n'a pas empêché d'autres gogos, tout récemment, de signer une pétition pour un "Non à la guerre" en Yougoslavie, appel lancé par... l'extrême droite. (...)"

Et voilà, le tour est joué ! A mon extrême-droite : Milosevic, l'extrême droite et les contestataires de l'art officiel, de l'autre (bon) côté : l'OTAN libérateur et les gardiens de l'art contemporain !

Béziers, 20 juin

Ce matin, les taureaux refusent de mourir. Tous les six ! A croire qu'ils se sont concertés. Péniblement estoqués, ils se couchent comme pour se reposer. Sous le coup de *puntillo* — rapidement baptisé "poignard magique" par le public — les voilà qui se réveillent, se redressent, se remettent sur pattes et se préparent à défendre leur peau, eux que l'on croyait déjà morts ! Bronca. Magnifique tierco de banderilles d'El Fandi, et, dans l'après-midi, triomphe de Manuel Caballero sur un César Rincon mal servi.



El Fandi aux banderilles

Nicolas Bourriau, critique d'art

Qu'est-ce que Nicolas Bourriau ? L'un des grands critiques de sa génération, dixit Beaux-Arts Magazine (n°184, p101). Je ne connaissais pas, je découvre.

Première chronique : "Croire aux images", publiée par Beaux-Arts Magazine de juin. Nicolas Bourriau y trace un intéressant parallèle entre *"les foules iraniennes ou serbes"* qui *"n'hésitent pas à brûler des drapeaux américains "* et nous, européens, pour lesquels les images *"n'ont plus de valeur cultuelle"*. Au fil des *"manipulations staliniennes"* et des mises en scène à la Timisoara, nous avons été *"vaccinés contre toute croyance en l'image"* et nous avons appris la com-

plexité des rapports entre les images et la réalité, ce qu'ignorent encore les foules serbes et iraniennes précitées, peu au fait des distinctions sémantiques. D'où les *"photographies bâclées, mal cadrées, floues,* qui foisonnent actuellement dans nos galeries et nos musées, *[ces] clichés volontairement pauvres qui évoquent la photo d'amateur ". "L'artiste*, ajoute Nicolas Bourriau, *semble avoir à peine effleuré le déclencheur, il ne veut rien cadrer, puisque le cadre est mensonger et que la caméra n'est rien d'autre qu'une extension de son oeil (...)."* Si bien que par un curieux retour des choses, devant *ces images qui offrent tous les signes de la spontanéité et de l'honnêteté documentaire, on se prend à nouveau à croire à l'image (...)"*. Avertis des possibles manipulations de l'image et de cette fameuse complexité à laquelle "les foules iraniennes et serbes" n'entendent rien, nos jeunes artistes découvrent à peu près tous simultanément la seule façon honnête de photographier : regarder ailleurs pendant que par inadvertance le doigt effleure le déclencheur. Les petits malins ! Leur lucidité est riche d'enseignement pour les retardataires qui, comme moi, pensent qu'une photo bâclée est tout simplement bâclée.

Le même Nicolas Bourriau se fend dans un numéro ultérieur du même magazine d'une étude historique intitulée *provocation Art Contemporain*. Le titre expose bien le sujet. A la base, un savant mélange de références historiques où se confondent gentiment art moderne, avant-gardisme et art contemporain. Par exemple : *"L'art contemporain n'a pas toujours bonne presse auprès de l'opinion publique, en témoignent certains actes de censure qui pensent réprimander une provocation trop outrancière. En 1917 déjà, Marcel Duchamp est évincé par ses congénères pour avoir voulu exposer un vulgaire urinoir à l'envers.(...)"* Duchamp, contemporain ?

La suite du texte fait l'inventaire de ce qui constituerait la provocation dans l'art, de Dada (voire de Manet) à nos jours. Le lien est ainsi assuré entre nos contemporains et les grands anciens, le cambriolage de Maurizio Cattelan par exemple, se trouve légitimé par son affiliation historique. Argumentaire rustique mais efficace.

Cependant, Nicolas Bourriau sent le vent tourner. Il prétexte une évolution de la société sous l'influence (émancipatrice) de l'art. Le public a compris la stérilité des règles académiques. *"On choquait hier en montrant des choses qui ne correspondaient pas à ce que le public attend d'une oeuvre d'art ; ce même public est aujourd'hui choqué par des activités qui ne correspondent pas à ce qu'il attend d'un artiste."* De sacrés petits malins ces artistes ! Toujours en avance d'une rame, jamais à court d'une idée ! Le public, lui, ce même public est encore une fois pris à contrepied, largué, déconcerté. L'artiste investit désormais le champ social. La loi, les moeurs, l'économie, la politique sont ses domaines d'intervention (de création ?).

Tout cela, on le savait depuis l'excellent ouvrage de Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*. La nouveauté de Nicolas Bourriau, qui, lui, ne s'embarrasse pas de rigueur intellectuelle, tient à son dernier chapitre. Il y rompt les ponts. Finie la provoc ! On passe à autre chose. La provocation, désormais, est l'attribut du "con". Je cite : *"C'est le discours du chauffeur de taxi caricatural, ou les propos de bistrot, qui passent de nos jours pour le nec plus ultra de la provoc, en politique comme dans le domaine culturel".*

J'ai un faible pour les théoriciens qui recourent aux figures du chauffeur de taxi ou du pilier de bar pour asseoir leur argumentation. C'est le "con" si pratique à dési-

gner à la raillerie générale. Le chauffeur de taxi (caricatural) et le pilier de bistrot ne sont que des exemples de cons que le lecteur de Beaux-Arts Magazine — qui n'est ni l'un ni l'autre — identifie immédiatement. Ce n'est pas de l'ostracisme, ce n'est que du mépris.

Au final de l'article, cette perle : *"Et si [la provocation], tout d'un coup, non seulement ne faisait plus avancer les choses, mais contribuait au contraire à une régression des mentalités ?"* Tout d'un coup ? Comme ça, un matin, au saut du lit ? C'est impossible... Jusque-là "les choses" avançaient si bien, poussées (ou tirées) par nos artistes avant-gardistes contemporains provocateurs... et puis voilà que "les choses" n'avancent plus ! Que la machine à faire avancer "les choses" est passée sur marche arrière ! Que "les choses" se mettent à reculer sans prévenir ! Mon dieu que c'est embêtant !

Et Nicolas Bourriau conclut en dénonçant deux artistes russes, Oleg Kulik et Alexandre Brenner accusés l'un d'avoir abîmé un Malevitch, l'autre de performances outrancières. Deux russes ! Quel hasard...

Ces mots de Chesterton cités par Alain Finkelkraut dans *L'ingratitude* (Gallimard, 1999) tempéreront les audaces de notre critique : *"De nos jours, nous voyons mentionner le courage et l'audace avec lesquels certains rebelles s'en prennent à une tyrannie séculaire ou à une superstition désuète. Ce n'est pas faire preuve de courage que de s'en prendre à des choses séculaires ou désuètes, pas plus que de provoquer sa grand-mère. L'homme réellement courageux est celui qui brave les tyrannies jeunes comme le matin et fraîches comme les premières fleurs"*. (in *Le monde comme il ne va pas*, L'Age d'Homme, 1994)

Troisième article de Nicolas Bourriau et Bingo ! Je le trouve dans le numéro de septembre de Beaux-Arts magazine, numéro qui, en couverture affirme péremptoirement : "pourquoi Fabrice Hybert est un artiste important".

Dans une chronique intitulée "Le ready-made et les camelots", Nicolas Bourriau, lui, se demande si l'histoire n'a jamais connu un tel divorce entre une époque et son art. Passons sur "l'époque", notion théorique quelque peu expéditive. Notre critique découvre ensuite que les français *"se tournent plus facilement vers l'écrit, ce qui fait que la littérature trouve aisément un public après lequel l'artiste rame désespérément, même s'il n'a pas besoin de toucher le grand public pour vivre."* Comparaison pour le moins hasardeuse. Pire encore, une haine séparerait désormais les intellectuels des artistes. Pourquoi ?

Nicolas Bourriau a lu quelque part que de tous temps le commerce a été méprisé. Par la tradition catholique comme par le Marxisme (c'est-à-dire par l'hydre à deux têtes de la Réaction aux yeux de nos bourgeois modernes). Et si le commerce a souffert d'un tel dédain, c'est pour la simple raison qu'il ne produit rien et se contente de faire de l'argent avec la sueur des autres. Tilt ! Coïncidence flagrante ! Fantastique raccourci idéologique ! Fulgurante étincelle synaptique ! Il s'avère qu'à l'exemple du commerçant, l'artiste d'aujourd'hui ne produit rien ! *"Il travaille avec des objets tout faits"*. Son oeuvre s'apparente, par exemple, à une opération d'import-export d'objets et d'images dans les musées (!!!). L'artiste est donc devenu une sorte de marchand du Temple. D'où les préjugés dont le public l'accable désormais. Ce n'est donc pas un hasard si les anglo-saxons, moins prudes en matière d'argent *"dit facile"* (?!), se passionnent davantage pour l'art contemporain. *"Le commerçant, premier artiste*

relationnel ?" se demande en conclusion notre Nicolas Bourriau.

Résumons : le divorce entre les artistes (à ma gauche) et le public ou les intellectuels (à ma droite) tient aux préjugés des seconds vis-à-vis des premiers. Elémentaire ! L'histoire remonte à Jésus chassant les marchands du Temple (Matthieu 21, 12-17) ou à Marx (*Le Capital*), c'est selon. Les artistes empruntant les méthodes des marchands héritent de leur séculaire disgrâce. Le problème semble typiquement latin (c'est-à-dire catholique-marxiste) puisque les "anglo-saxons", eux, n'ont pas ce problème... A croire que ces protestants, plus souvent fourrés à Las Vegas qu'à la messe, ne lisent *la Bible* qu'en diagonale et méprisent souverainement la théorie marxiste. Et c'est ce qui les rendrait plus attentifs à l'art contemporain !!!!!!

Il m'arrive d'avoir honte de ce que je lis.

"Le Monde"

Une page entière sur les Corsino à l'occasion de "Montpellier Danse". Qui dit que la vidéo ne gagne pas de terrain ? Ce n'est que justice pour Nicole et Norbert Corsino, dont on s'aperçoit enfin du rôle essentiel qu'ils jouent dans l'histoire de la vidéo-danse. Plutôt que de "vidéo-danse", je devrais parler de l'histoire de la "Télédanse", c'est-à-dire de ce qui regrouperait la danse filmée, la comédie musicale, la vidéo-danse et toutes les formes nées de l'accouplement de la danse et de l'image animée. Les Corsino auront grimpé une marche de plus, avancé d'un cran. Sans quitter le corps humain des yeux, ils auront propulsé la danse au-delà des limites de ce corps. C'est ce qui m'enchante et me glace à la fois.

Loin des positions quelque peu sommaires d'une Caroline Champetier, les Corsino s'avancent résolument : *"La danse et le cinéma me semblent antinomiques. Il faudrait pouvoir projeter simultanément sur trois écrans pour rendre le mouvement, la musique, l'image. Donc le cinéma est contraint à la trahison"*.

Sur la fin, les propos de Nicole Corsino, intégrant leurs recherches chorégraphiques dans une évolution qui les feraient côtoyer manipulations génétiques et biotechnologies en général, refroidissent un tantinet. *"On refuse souvent les nouvelles technologies parce qu'elles font peur, mais les absorber sans questionnement est une autre manière d'occulter cette même peur"* affirme dans cet article Norbert Corsino. Ceci paraît frappé au coin du bon sens, certes. Cependant, je sens le grain de sable sous la dent.

Juillet

Je les avais enregistrés. Deux numéros d' "Écrivains du Siècle", l'émission produite par Bernard Rapp qui fait se succéder le meilleur et le pire, au bénéfice de quelques dinosaures de la télévision et sociétés de production amies. Le "Caillois" était banal, sauf Caillois, dont l'émission ne fait que survoler l'intelligence et pointer l'orgueil. Frédéric Mitterand, à large emplâtres de pathos, d'émotions de midinette et de psychanalyse à quatre sous, nous fait mieux partager le destin des Romanov ou des Hohenzolern. On voudrait une clef, on aimerait saisir les ressorts d'un esprit aussi prodigieusement habile que celui de Caillois. On reste sur le seuil. N'importe quoi aurait fait l'affaire. Sauf respecter le cahier des charges. Labarthe pour le Bataille, Jean-Paul Fargier pour le Malaparte, Trividic — on le verra — pour

le Lovecraft, ont chaque fois pris un risque. Pour Labarthe celui de figurer dans le document sous la forme d'un énigmatique personnage à chapeau, pour Jean-Paul Fargier, celui de prendre la maison de Malaparte pour la métaphore de son célèbre propriétaire.

Le Lovecraft de Trividic fait également partie des rares réussites de cette série. Pour dire vrai, j'ai toujours trouvé Trividic insupportable. Ses vidéos post-avertiennes accumulaient la pesanteur et un humour potache. Avec Lovecraft, on pouvait craindre le pire. Trividic s'en sort avec élégance. Pourtant, Lovecraft est un mauvais écrivain de genre. De surcroît, le personnage n'a rien d'attachant. C'est peut-être la contrainte à laquelle Trividic était soumis qui a sauvé le film. Ne disposant de quasiment aucune image de Lovecraft, Trividic s'est rabattu sur un profil découpé dont il a fait une silhouette. Un décor est supposé recréer l'intérieur de l'écrivain, et c'est en promenant la silhouette dans ce décor traversé d'étranges lumières et bruits que le réalisateur parvient à nous faire percevoir comment le banal, le naturel, l'indifférent peuvent prendre des allures fantastiques. Pour la sortie de son dernier film, Polanski énonce la même idée : plus le sujet est fantastique, plus il doit être traité avec réalisme, voire naturalisme.

Ce qu'aurait dû éviter Trividic, en revanche, c'est le laborieux "making of" de son émission. On se fiche éperdument de savoir comment lui est venue telle ou telle idée de mise en scène. C'est son métier, non ?

Afrique

Dans mon enfance, je lisais un livre illustré tiré du film de Disney, *Le désert vivant*. Les photographies montraient des fennecs, des scorpions et des serpents dont je garde un souvenir précis. A cette époque, la télévision diffusait une émission de Frédéric Rossif qui s'intitulait "La vie des animaux" et qui m'impressionnait. Un peu plus tard peut-être, je me souviens d'avoir vu les émissions et les films sous-marins de Cousteau.

La télévision de l'époque nous bouleversait parce qu'elle montrait des paysages lointains. Parce qu'on y découvrait des peuples étrangers, des espèces animales que nous ne soupçonnions pas, des mers, des vallées, des montagnes, des glaciers qui semblaient étonnamment vrais alors que nous n'en avions jamais entendu parler. C'était la télévision de l'âge d'or, au sens où les âges d'or sont toujours supposés innocents.

Les Cousteau, Rossif et Tazieff ont été les Jean Rouch du minéral, du végétal et de l'animal. Ils nous ont présenté le monde comme une inépuisable merveille, ils ont assouvi nos regards d'enfants, ils nous ont régalés d'être Terriens.

Après une période plus "technologique" où l'exploit du filmeur rivalisait avec la nature qu'il montrait voici qu'une série vient bouleverser le genre. Il s'agit de "Chroniques de l'Afrique sauvage à l'usage des générations futures" de Laurent Frapat. Un chef-d'œuvre.

La raison didactique, qui est l'ingrédient nécessaire de tout document naturaliste, passe ici délibérément au second plan. Elle n'est plus le support à des histoires mais, au contraire, ce sont les histoires qui l'introduisent. C'est là l'intelligence des auteurs. Les événements ne sont plus présentés comme une réponse à des besoins biologiques, inclus dans une écologie globale, mais comme des récits mettant en jeu des personnages soumis au destin. C'est-à-dire que l'on est passé de la Leçon de choses à la Tragédie.

Il y a peu de temps, j'ai écrit dans *Turbulences* à quel point les muséums

d'histoire naturelle me paraissaient propices à la rêverie. On y vient s'inventer des histoires. Ici, dans ces "Chroniques de l'Afrique sauvage", c'est un peu la même chose, à la différence d'échelle près.

Cette série est tournée au Kenya, dans une plaine du Massaï Mara. Et là seulement. Unité de lieu. Rapidement les personnages défilent, ils portent des noms. Les guépards sont au cœur de l'histoire. Une femelle particulièrement, qui aura deux petits qui connaîtront une vie tragique. Puis viennent les lions, les gnous, les hippopotames, les phacochères, les hyènes, les éléphants, etc... Un prodigieux incendie dévaste la plaine. La vie semble à jamais abolie. Elle renaît.

A la contemplation des ces images sur-



Chroniques de l'Afrique sauvage

git un sentiment tragique. Le récit, off, magnifiquement dit par Pierre Arditi, dramatise encore. Les uns après les autres, les animaux se confrontent à leur destin et chaque animal est un aspect de nous mêmes. Les gnous, par exemple, doivent transhumer, cela fait partie de l'état de gnou que de transhumer. Il en mourra des centaines, noyés ou dévorés par les lions, pour qu'un gnou reste un gnou. Mais, telles les rides sur une peau, la plaine garde à jamais inscrits les innombrables sentiers creusés par la transhumance de générations et de générations de gnous.

Aiguillonné par le talent des réalisateurs, j'en viens à imaginer l'Afrique comme l'inépuisable théâtre où les animaux viendraient interpréter les tragédies voulues par les Dieux.

Août

Centenaire d'Hitchcock. *Vertigo* passe à la télé.

Vertigo !
(silence)

Intact, parfait, le cinéma accompli. Chaque plan, chaque phrase, chaque mot, chaque regard, chaque note de musique, est exact. Le cinéma devient à cet instant une science exacte, quelque chose comme une équation et son impeccable résolution. Et simultanément la convulsion du désir affleurant à nos sens.

Je pense au masque de Touthankamon. Étrange association. Il existe un rapport entre les deux, c'est certain. La beauté née de la perfection d'un art associée au mystère, à la fascination angoissée du passé, de la mort.

Enfin, et ce n'est pas la moindre de ses qualités, chaque rediffusion de *Vertigo* fait oublier un peu plus Chris Marker.



Dans la presse, fin août

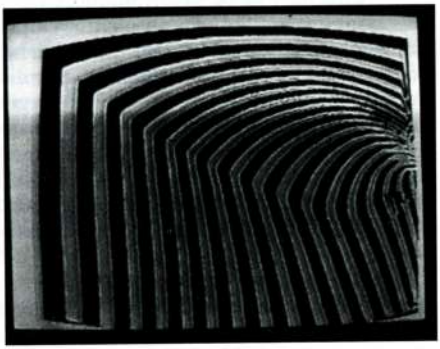
Quatre pages consacrées par Libération à la télévision. Philippe Lançon, le critique de télévision de Libération dont on avait déjà apprécié le peu de goût pour son objet d'étude, réitère : *"C'est [la télévision] un objet qui montre et qui parle. Avec elle, l'homme est partout et nulle part, communique avec tout le monde et personne ; il voit le passé, prévoit l'avenir, mais reste immobile. Mi-sorcière, mi-somnifère, mi-boîte à rêves, mi-troue-cervelle, la lucarne modifie l'espace, le temps, la conscience, les rêves. Elle divinise, aplatit, relève, anesthésie. C'est la reine banale du foyer, l'indécente de lit."*

Les illustrations de ces quatre pages montrent : une installation de Bruce Nauman, suivie d'un intérieur de HLM, la gamine piquée devant la TV pendant que le père est à la cuisine, ensuite viennent : un bistrot à New-York où *"il y a des télés absolument partout"*, le tournage de "Cops" une émission américaine où l'équipe de TV suit les policiers dans leurs interventions, la poitrine de la présentatrice d'une émission comique italienne, et enfin une vitrine de banque remplie d'écrans de CNN.

A nouveau, la télévision n'est vue que du côté de l'excès, de l'envahissement, de la vulgarité, de l'agressivité. Négative, forcément négative. Philippe Lançon aurait pu parler de l'assassinat de Kennedy, du saut dans l'espace de Gagarine, de l'arrivée sur la Lune, et de tous les événements télévisuels qui ont constitués une partie de nos vies. Il aurait pu expliquer comment la télévision invente chaque jour de nouvelles façons de raconter, comment elle en remet d'autres au goût du jour. Il aurait dû parler de ce qu'il s'y dit et de comment cela se dit. Il aurait pu.....

Fiac

Un gars originaire de Cannes vient d'inventer le feed-back. Hugues Reip.



Feria de Séville

Domingo Valderrama frôle la mort, il prend 45 centimètres de corne dans la cuisse. Sur son lit d'hôpital, il confie : "Je veux être torero, alors je me suis mis devant ce taureau. Mais certains coups de corne font plus mal que d'autres : ceux qu'on ressent en soi, qui n'ont rien à voir avec le toro. Ceux-là ne cicatrisent jamais."

Inégalable noblesse de l'arène.

© Alain Bourges,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 25
octobre 1999

Tokyo report/Comme Richard Kimble

Stephen Sarrazin

Chacun y va de sa chronique, y compris dans les textes et commentaires critiques, voilà le sentiment, le charme désuet, qui émerge à la lecture du dernier numéro de Turbulences, qu'Alain Bourges m'a envoyé, que j'attendais à Tokyo pour retrouver sa plume et celle de mon ami Jean-Paul Fargier, dont l'analyse du second tome de *L'Entre Image* de Raymond Bellour témoigne une fois de plus de la pertinence de son regard, notamment lorsqu'il évoque le passage sur Godard, la correction opérée par Bellour, la télévision comme du cinéma alors que je lis que désormais un épisode de la série *Urgences* pourra coûter jusqu'à 13 millions U.S. Vivement qu'un éditeur rassemble les écrits de Fargier sur le cinéma et la vidéo. Par hasard, dans ce premier numéro qui m'est livré au Japon, un entretien avec Veronique Legendre qui parle d'un Japon pourtant récent qui n'est déjà plus là. Et je pense à Resnais, à *Hiroshima mon Amour*, en lisant la chronique de ses mois passés à Tokyo, à cette phrase "tu n'as rien vu", qui aurait dû être le titre du portrait de la ville réalisé pour Arte par Jean-Pierre Limosin. Cela dit, malgré le torrent d'images dans lequel baigne cette ville, la vitesse de ce flot laisse peu de temps au regard de prendre forme, prendre position. Les images sont emportées par une autre vague qui remplace la précédente, ce qui a pour effet chez ceux qui pratiquent l'image électronique d'être davantage dans le concept que dans le contenu, dans le thème. De ce point de vue, le jeune cinéma indépendant se porte mieux. Tout récemment, les revues d'art japonaises déploraient ou s'interrogeaient sur l'absence d'artistes du Japon lors de la dernière biennale de Venise (sans vraiment nommer ce qui pouvait manquer à la production domestique, très marquée par la scène anglaise, Gillian Wearing, Steve McQueen, Doug Gordon, etc. ainsi que l'inévitable Pipilotti Rist. Sans le fond), alors que près d'une douzaine d'artistes de Chine y figuraient. C'est enfin le retour du Vent d'Est. La revue d'art contemporain BT, la seule avec InterCommunication, qui s'avance un peu sur le terrain théorique enquêtait dans son dernier numéro auprès des "spécialistes", dont Harold Szeeman bien entendu, mais aussi Achille Bonito Oliva, Jeromes Sans, Jean-Hubert Martin, Jeffrey Deitch, Barbara London,etc. Une pensée qui se referme sur Venise fin de siècle.

En 1999, l'art et la culture se portent mal à Tokyo, prenant les coups et revers de la crise récente, on annonce la fermeture de certains musées, de galeries (en réaction à ce phénomène, de nombreux espaces et évènements éphémères prennent le relais), on revoit à la baisse les budgets de certains espaces. Ainsi, le ICC Center, à Opera City à Shinjuku joue à fond de la diversité des événements cette année, par crainte de devenir un jouet, un hobby trop onéreux pour la société qui parraine — NTT (Nippon Telephone and Telegraph). Le temps d'une saison, les expos s'enchainent, parfois merveilleuses, telles les installations de Bruce Yonemoto, parfois discutables, comme la toute récente *Digital Bauhaus*. On connait surtout Bruce Yonemoto pour les bandes qu'il a coréalisé avec son frère Norman, dans lesquelles ils mettaient en relief les codes dominants de la télévision et du cinéma à Hollywood, comme *Vault*, déconstruction

ironique de séries telles que *Dallas* ou *Dysnatie*, ou encore *Made in Hollywood*, sur le mythe de l'inconnue qui rêve d'une carrière dans le cinéma. Qui se souvient que Patricia Arquette tenait un des rôles principaux dans cette bande ? A ICC, Bruce Yonemoto présentait une série récente d'installations, chacune portant sur les liens entre le dispostif, cet attachement au cinéma américain, et le métissage culturel de cet artiste japonais né aux Etats-Unis. Les cinq installations, deux versions d'une pièce ayant pour titre *The Time Machine* (d'après George Pal), *Screen Saver*, *Hanabi-Fireworks* et *The Wedding*, présentées du 23 avril au 13 juin, démontraient, après l'exquise exposition de Woody Vasulka l'année précédente, l'importance de ce lieu en Asie. La plus imposante de ces créations, *Hanabi-Fireworks*, porte sur l'amour de Yonemoto pour l'âge d'or des grands studios hollywoodiens. Sur trois grands écrans, chacun de la taille d'un mur, sur une musique exceptionnelle composée pour l'œuvre par le légendaire Mayo Thompson, nous voyons les logos Warner Brothers, Paramount, 20th Century Fox, RKO, etc. se glisser d'écran en écran avant d'exploser en éclats de synthèse qui par un fondu enchaîné laissent leur place à des images des grands feux d'artifice de l'été à Tokyo. Chacune des pièces fait preuve de cette même tendresse et poèsie à l'égard d'un univers dont Yonemoto n'est pas dupe.

A l'opposé, l'exposition récente, *Digital Bauhaus*, laisse perplexe. Regroupant des œuvres des enseignants et étudiants de ZKM, Le Fresnoy, et IAMAS à Gifu, l'hypothèse derrière cette manifestation vise bien entendu à convaincre que ces écoles sont l'incarnation numérique du projet de Bauhaus, sans prendre le temps de préciser de quel Bauhaus il s'agit : Weimar, Dessau ou Berlin ? Des représentants de chaque école étaient présents pour des débats, Jeffrey Shaw de Karlsruhe, Alain Fleischer de Tourcoing, Itsuo Sakane de IAMAS. On se serait cru à ISEA, ou Artifices à Saint-Denis, ou Doors of Perception à Amsterdam... Voila bientôt dix ans que ce macrosystème de l'art électronique subventionné s'affiche comme une machine à produire, autonome et autosuffisante avec ses propres espaces, sponsors, manifestations. C'est peu dire que tout cela demeure bien en retrait de figures comme Itten, Gropius et Meyer, Moholy-Nagy, sans parler de Kandinsky... Néanmoins, les œuvres sélectionnées avaient le mérite de reveler que cette pratique a commencé à réfléchir sur des thématiques allant au-delà du processus, toujours le cœur du travail, mais en jouant d'enjeux plus contemporains, plus hype, susceptibles de rencontrer un public qui demande à une œuvre davantage qu'un procédé technique.

Et pour oublier la technologie, il fallait se rendre en juin la galerie Mizuma, l'une des plus intéressantes de Tokyo, qui a le mérite d'exposer d'autres jeunes artistes contemporains d'Asie, ainsi une expo récente de trois jeunes peintres du Vietnam. Mais en juin, erreur de parcours avec l'installation-environnement d'un créateur italo-allemand, Mario A. surtout connu à Tokyo comme photographe de mode, qui tentait ici sa première véritable exposition ayant pour titre *F the Geisha*. Le concept sous-jacent est d'une rare arrogance et condescendance, et l'argument quant à lui fait preuve des pires clichés et vieux fantasmes fétichistes occidentaux à l'égard des femmes du Japon. Mario Ambrosius s'arrête sur la figure de la geisha, qu'il semble croire être toujours l'incarnation de la sexualite féminine au Japon, une sexualite passive. Il engagea une actrice (very sexy) d' adult videos qui est aussi artiste de perfomance, la fit venir à Berlin et fit des photos érotiques de cette jeune

femme, dans des poses dites actives et agressives. L'installation était composée de cette série de photos affichées sur les murs, accompagnée de collages sur rouleaux, d'images historiques de geisha, de photos x, de magazines de mode, etc. Tandis qu'au sol deux moniteurs diffusaient un "best of" de l'érotisme nippon, des extraits d'Oshima, d'animations hardcore, d'ærobic, etc...

Avec son modèle vêtu d'un short en jean taillé très court, de bottes de l'armée, Mario A. livrait simplement un autre icône tout aussi stéréotypé, la "babe grunge". Déjà dépassée. A l'heure où la société japonaise n'a jamais connu une telle promiscuité, où les lycéennes se prostituent, et après plus de dix ans de photos d'Arraki, qui témoigna d'un changement d'attitude des femmes japonaises à l'égard de leur sexualité, *F the Geisha* semble manquer tous les trains. Il y a encore des occidentaux qui croient devoir donner des leçons, non seulement aux "autochtones", mais aux femmes de ces pays où ils sont accueillis... Evidemment, c'était plein à craquer le soir du vernissage. *F the Geisha* sera présentée en automne à Berlin à la galerie

"Action".

Enfin, peu après, mon amie Shelly Silver m'envoyait sa dernière bande, présentée au New-York Film Festival, *Small Lies Big Truth*, un montage d'images d'animaux tournées dans un zoo, sur une bande-son inspirée des temoignages de Bill Clinton et Monica Lewinsky, sur ce que serait le sexe. Percutant, comme l'est toujours le travail de Shelly Silver, qui mérite une analyse détaillée dans un prochain numéro. Je termine avec des nouvelles de John Sanborn qui m'annonçait que le premier épisode de son sitcom *Frank leaves for the Orient* venait d'être diffusé sur la chaîne câblée américaine Comedy Central, qui produit également *South Park*. Un vieux rêve pour Sanborn que de faire de la télé à sa manière, autant marqué par Paik et Cage que par l'acteur Dan Ackroyd. *Frank* raconte l'histoire d'un californien dans la trentaine qui décide de tout plaquer pour partir vivre au Japon... Stay tuned.

© Stephen Sarrazin,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 25
octobre 1999

L'été italien

Françoise-Claire Prodhon

Venise, juillet 99 : une semaine entière à Venise... La Biennale est un prétexte, une excuse (mais en faut-il une ?) pour se promener une fois encore dans le dédale des rues de la cité des doges. Ciel d'orage, chaleur moite, les groupes de touristes s'entassent, caméscopes au poing sur de longues gondoles noires pour une traversée du grand canal. Sourires béats, ils semblent s'être embarqués sur d'interminables corbillards pour une traversée du Styx ! Dépassés San Marco, le Rialto, Venise retrouve son calme, les quais qui mènent à l'arsenal et aux giardini sont déserts. Un mois après son inauguration, la biennale est elle aussi presque déserte.

Pavillon français : première déception. Jean-Pierre Bertrand a-t-il encore quelque chose à dire ? Maladresse ou lapsus fatal, son installation évoque en une version édulcorée, celle d'Hans Haacke au pavillon allemand il y a quelques années (Haacke y avait littéralement défoncé le sol de l'édifice construit sous Hitler et le public évoluait tant bien que mal sur les gravats du IIIème reich, geste symbolique même s'il était un peu littéral...). Jean-Pierre Bertrand a fait à son tour détruire le sol d'une des salles du pavillon français, un sol préalablement peint en doré et dont le public découvre les fragments chatoyants du haut d'une passerelle métallique. Dans la première salle, l'artiste a imaginé une sorte de rétrospective de son oeuvre (citrons et monochromes).Au pavillon allemand, Rosemarie Trockel tente une installation vidéo et confond pertinence et surdimension. Sur les grands murs, des rétroprojecteurs projettent des images en noir et blanc dans un esthétisme proche de celui du début du siècle. Mais n'est pas Bill Viola qui veut et Trockel noie le poisson pour quelques secondes. Au pavillon anglais, le peintre Gary Hume, au pavillon américain, Anne Hamilton dont l'œuvre pourtant riche est sponsorisée par Tom Ford, D.A de Gucci a produit une œuvre ad-hoc...

Mais où est donc passée la Biennale ?

Partout, sauf là où on l'attendait...Au pavillon suisse, Roman Signer a laissé quelques traces de ses performances. Longtemps très discret malgré une carrière internationale, Signer occupe à présent le devant de la scène. Bricoleur et artificier de génie, Signer alterne performances délirantes et installations poétiques. Manipulant comme personne les 4 éléments, son oeuvre évoque tout à la fois celle de Tinguely (dans sa dimension d'absurdité), les expériences du land-art, et les rituels alpestres de la Suisse profonde (Saint-Gall) où il est né et réside.

Flou artistique au pavillon belge, le visiteur découvre Ann Veronica Janssens et Michel François dans un épais brouillard... Désarçonnant et drôle puisque ne voyant pas plus loin que le bout de son nez chacun est contraint à une déambulation prudente dans les salles... Surprise lorsque sur-



Fabrrad, Roman Signer. 1999

gissent une œuvre ou un autre visiteur ! Les pièces sont d'ailleurs presque éclipsées par cette épaisse et spectaculaire vapeur d'eau. Consacré à une grande exposition de groupe, le pavillon italien rend hommage à quatre artistes disparus durant ces deux dernières années : Gino de Dominicis, Mario Schifano, Diether Roth, Martin Kippenberger font chacun l'objet d'une petite exposition personnelle. Le Luxembourg se distingue lui aussi avec Simone Decker, ses sculptures-installations en chewing-gum photographiées dans les rues de Venise, et de fragiles édifices au palais Vendramin. Apertutto est comme son nom l'indique ouvert à tous, en l'occurrence à 102 artistes réunis dans les bâtiments de l'arsenal. Cet ensemble d'œuvres hétéroclite et sympathique se révèle néanmoins épuisant. Il fait au moins 40°c dans la corderie : je ne me souviens presque plus de rien, si ce n'est d'un élégant viaduc de méccano de Chris Burden et d'une gigantesque installation de Thomas Hirschhorn que je ne suis pas certaine d'avoir aimée. Vaincus par la Biennale, nous nous retrouvons une fois de plus devant le cycle de Saint Georges de Carpaccio à l'église des Schiavone !

Sienne, août 99 : vacances en Toscane. Le jour du palio de la Vierge, Sienne est une ville peu praticable, c'est en revanche le moment idéal pour profiter du Palazzo delle Papesse devenu centre d'art contemporain. Lieu exceptionnel, ce splendide palais accueille pour l'été une exposition consacrée à la Suisse. La sélection (OlafBreuning, Daniele Buetti, Urs Fischer, Fischli & Weiss, Fabrice Gygi, Thomas Hirschhorn, Joko, Pipilotti Rist, Ugo Rondinone, Roman Signer, Beat Streuli, Costa Vece) accuse quelques manques, mais c'est un parti-pris. Si l'exposition est d'ailleurs décevante au regard de la richesse de la scène suisse, la rétrospective organisée autour des éditions de multiples de la revue zurichoise Parkett depuis 1984 est époustouflante. De Laurie



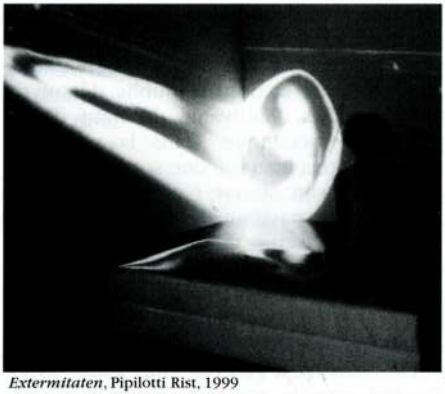
Beat Streuli, 1999

Anderson à Bob Wilson, les plus grands artistes internationaux ont été sollicités par la revue et ont réalisé pour elle des multiples raffinés et qui plus est à des prix très raisonnables.

La vidéo quant à elle, est présente dans l'exposition puisque le visiteur peut visionner à sa demande les films de Signer, Burki, P. Rist pour ne citer qu'eux. L'art contemporain est un havre de paix en ce jour de fête. Des fenêtres ouvertes montent les roulements de tambour des cortèges du Palio... A la sortie de la ville, un peu en retrait, nous trouverons un bar pour suivre la fameuse course de chevaux à la télévision !

A suivre...

© Françoise-Claire Prodhon,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 25
octobre 1999



Extermitaten, Pipilotti Rist, 1999

Dans la marge...

Marie Audoux

La chambre à côté
Du 26 juin au 5 septembre 1999
Renseignements : Le Creux de l'Enfer
T : 04 73 80 26 56 - F : 04 73 80 28 08
e-mail : creuxass@aol.com

Jordi Colomer est un artiste inclassable. Architecte et designer de formation, artiste sculpteur, scénographe à l'occasion, il est depuis peu vidéaste. Si l'on veut bien admettre avec Goethe que "l'artiste ne s'approprie rien moins que ce qui lui appartient tout à fait en propre", il n'est alors guère surprenant qu'entre les mains de Jordi Colomer la caméra entretienne d'étranges "affinités électives" avec d'autres champs artistiques.

Et c'est cette confluence des genres, cette confusion des modes de représentation avec la réalité que révélait l'exposition *La Chambre à côté**. Regarder les vidéos de Jordi Colomer, c'est plonger dans un environnement visuel et sonore, où architecture, spectateur et dispositif de projection sur grand écran font indissociablement corps avec l'œuvre filmée. La vidéo pensée comme installation , comme volume sculptural.

A l'écran, des scènes en huis-clos, des personnages atypiques ou marginaux, esseulés, parfois noyés dans une masse d'objets qui s'accaparent l'espace. Dans l'exposition, agencée en petites salles obscures, même égarement des spectateurs, aussi désorientés que l'aveugle d'*El Dorado*. Et dans ces espaces peints en rouge, rendus insensibles à la lumière, l'interférence des musiques et des sons des cinq vidéos présentées brouille ce qui est donné à voir et à vivre. D'autant plus que l'œil ne voit pas toujours ce que l'oreille entend, d'autant plus que la caméra, malgré ses incessants mouvements, ne suit pas scrupuleusement l'action. Comme un regard obstinément impassible, voire aveugle, la caméra n'est qu'un témoin distrait du drame.

Ce décalage perceptif est la clef de voûte des installations vidéo de Jordi Colomer. De salle en salle, ou plutôt, de chambre en chambre, l'œil se fie à la "chambre d'à côté" , la caméra. Loin de faire la lumière sur l'histoire, celle-ci est même un œil lumineusement trompeur. Un œil en marge n'offrant qu'une vérité biaisée et partiale. Ne reflétant que la confiance aveugle que lui porte notre regard, tel un miroir de ce que peut être l'illusion visuelle.

Et c'est justement déjà une vision déformée, constituée de toutes pièces, une réalité faussement vraisemblable qui est mise en scène à l'écran. Et sur laquelle la caméra ne cherche pas à faire illusion. Tous les artifices de représentation, tous les trucages sont visibles, et de façon presque ostentatoire. Univers revendiqué de facticité, où l'endroit comme l'envers du décor se côtoient, mais où la fiction tente malgré tout de rivaliser avec le réel, par un montage en boucle des vidéos, qui dilue le temps, dans une continuité, elle aussi, fallacieusement réaliste.

A suivre...

© Marie Audoux,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 25
octobre 1999

*Exposition co-produite par La Ferme du Buisson, visible à Noisiel à partir de début octobre 1999 et pour laquelle l'artiste présentera une nouvelle création vidéo.

L'image mentale (annexes aux chapitres précédents)

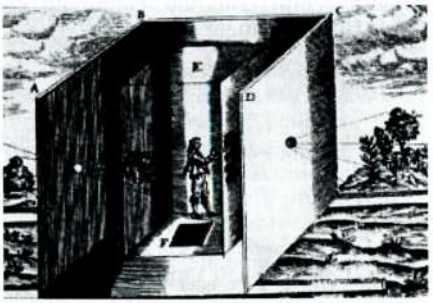
Alain Bourges

Il faudrait pouvoir tout dire et l'on n'avance jamais que des bribes. Il me semble avoir insuffisamment évoqué deux personnages qui jouent un rôle considérable dans l'histoire qui nous occupe. Le premier,

Athanasius Kircher

est né en 1602. Ce jésuite occupe en effet une place centrale dans le complot qui mènera quelques siècles plus tard au cinéma. Il est la personnification des savoirs de son époque, l'honnête homme accompli. Les manuels d'histoire pourraient en faire la personnification des idéaux de la Renaissance. Après son noviciat à Paderborn, c'est-à-dire vers 1620, il se place sous la protection de l'Archevêque-Electeur de Mayence. Les temps sont agités, la guerre de Trente ans dévaste l'Europe centrale. Il passe en France, enseigne les mathématiques et les langues orientales en Avignon et y étudie les hiéroglyphes. On lui attribue, d'ailleurs, d'avoir déchiffré la langue des pharaons. Sa renommée lui vaut d'être nommé mathématicien de la Cour des Habsbourgs pour succéder à Kepler, qui vient de mourir. Malheureusement, une tempête l'empêche de rejoindre Vienne et il s'arrête en Italie. Il s'installe définitivement à Rome en 1635. Bientôt déchargé de ses responsabilités pédagogiques, il se consacre à ses recherches et à sa correspondance. Mathématiques, musique, théologie (sur sa fin), astronomie et optique *Ars Magna Lucis et Umbrae*, publié en 1646 est l'un de ses grands textes), physique, linguistique (il soutient que le copte est un vestige de l'égyptien ancien), philosophie, rien ne l'indiffère. Outre une impressionnante correspondance avec les grands esprits de son temps tels que Leibniz, Torricelli ou Gassendi, Kircher publie quantité d'ouvrages et invente, entre autres, une lanterne magique, une tête parlante automate et des orgues hydrauliques !

Il imagine une langue universelle à base de latin, d'italien, d'espagnol, de français et d'allemand (*Polygraphia Nova*, 1663), s'at-



Camera obscura de Kircher

taque à l'hypothèse de la transmutation alchimique, et projette une série de machines pneumatiques, hydrauliques et magnétiques qu'il présente à ses visiteurs dans son musée, à proximité du Collège Romain des Jésuites. Ce cabinet installé en 1651 possède également une collection de curiosités naturelles dont de nombreux minéraux. Les pierres le fascinent et particulièrement celles dont les dessins évoquent des images identifiables, les gamahés. Suivant en cela Pline l'Ancien, mais aussi Ulysse Aldrovandi, auteur d'une quasi contemporaine classification des marbres, il entreprend à son tour de lire les dessins des agates, des jaspes et des marbres pour y découvrir autant d'oiseaux, de villes ou de forêts, de tortues ou d'écrevisses, de crucifix, d'évêques, de visages, etc... Il attribue le prodige de ces gamahés à un "esprit plastique architectonique". Gassendi, ainsi que le rapporte Caillois, y verra plus poétiquement le pouvoir d'une "puissance séminale lithogène" qui n'est pas sans rappeler ce jet d'humeur de l'œil en érection dont parlait Georges Didi-Huberman.

Nous trouvons donc, au cœur des intérêts d'Athanasius Kircher, l'optique, la reproduction mécanique de la parole (têtes parlantes) et du mouvement (automates), la projection d'images (lanterne magique) et les curiosités minérales. C'est-à dire qu'il œuvre dans la plupart des domaines où s'ancrent les racines secrètes du cinéma et de la télévision ainsi que nous avons tenté ici de le démontrer.

Camille Flammarion

Il n'est donc pas étonnant qu'à la fin du XIXème siècle, Camille Flammarion, astronome de renom, fondateur des éditions qui portent son nom et membre éminent de la communauté spirite, s'intéresse à Kircher. Mais Flammarion nous intéresse ici pour des raisons qui s'éloignent de ce qu'un jésuite peut admettre. En effet, il appartient à un courant spirite baptisé spiritisme planétaire qui joue un rôle dans l'invention de la télévision ou, du moins, du projet télévisuel.

De la même façon qu'on admet aujourd'hui une existence extra-terrestre à plus ou moins lointaine distance, la réalité d'une population martienne était admise par maints astronomes de la fin du XIXème siècle. Le problème qui se posait était de découvrir les moyens de communiquer avec ces êtres lointains. Simultanément les milieux spirites postulaient l'existence d'esprits et s'interrogeaient sur les moyens de communiquer avec les morts. Le parallèle était flagrant. D'une première proposition considérant les martiens et les défunts comme "deux humanités cachées", le spiritisme eut tôt fait de déduire que les martiens étaient les morts et vice-versa. Les esprits migraient ou se réincarnaient sur Mars ! Le spiritisme astronomique était né. A partir de cet instant, il ne restait qu'à deviner comment entrer en contact avec cette "humanité" distante, autrement dit inventer les moyens de voir et d'entendre à distance. Il ne restait donc qu'à inventer la télévision.

A l'âge de 16 ans, Camille Flammarion fit un voyage extatique sur la Lune. Initié au spiritisme par Allan Kardec en personne, il débuta ses activités de médium en écrivant sous la dictée de l'esprit de Galilée ! Un signe. Devenu astronome, il multiplia les conférences, lança une revue de vulgarisation, *l'Astronomie*, publia *l'Annuaire Astronomique Flammarion* qui devint la référence des astronomes amateurs de même que son *Grand Atlas Céleste*, fonda la Société Astronomique de France et écrivit une cinquantaine d'ouvrages dont : *Les Merveilles Célestes* (1865), *Dieu dans la Nature* (1867), *L'Atmosphère* (1872), *Les Terres du Ciel* (1877) où il décrit les conditions de vie sur Mars, *Catalogue des Étoiles Doubles* (1878), *Les récits de l'infini* (1877), une *Astronomie Populaire* qui lui vaudra son renom (1879), *Les Étoiles* (1881), *Voyages Aériens* (1881),

Rêves Étoilés (1888), *Uranie* (1889), *la Planète Mars* (T.I 1882 - T.II 1909), *La Fin du Monde* (1894), *Uranie* (1897). *Stella*, publié en 1897, qui raconte comment un couple mort au sommet d'une montagne que balaye la queue d'une comète se réincarne sur Mars. Ajoutons *Les Forces Naturelles Inconnues* (1907), *Mémoires d'un Astronome* (1911), *La Mort et son Mystère* (3 vol. 1920/1922). Dans *La Fin du monde*, l'homme a développé huit sens. Outre la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher, le goût, il peut compter sur le sens génésique, le sens électrique qui lui permet d'attirer ou de repousser des corps, et le sens psychique qui fait communiquer entre elles les âmes. "Parfois, écrit-il au sujet de ce dernier sens, la communication était si complète que l'image devenait tangible et audible, tant les vibrations des deux cerveaux étaient unifiées. Toute sensation est dans le cerveau, non ailleurs". Plus loin il ajoute : "La première communication interastrale avait été faite avec la planète Mars, la seconde avec la planète Vénus, et elle dura jusqu'à la fin de la Terre. (...)". La destination des âmes des défunts est désormais Jupiter : "Voilà où nous serons demain, fit la morte, et où nous retrouverons toute l'ancienne humanité terrestre, perfectionnée et transformée. Jupiter a reçu l'héritage de la Terre. Notre monde a accompli son oeuvre". On constate que l'intérêt que portait Camille Flammarion au spiritisme imprégna fortement ses textes. Ce courant de pensée très actif au tournant du siècle reconnut en lui l'un des tenants de ce qu'on a appelé le "spiritisme scientifique" ou plus précisément dans son cas, le "spiritisme planétaire". Camille Flammarion y fit, entre autres, le lien entre les théories de Kircher, de Swedenborg (très en vogue à l'époque), de Saint-Martin ou de Fontenelle.

La question de la communication avec les Martiens — ou les morts peuplant Mars — continuera lontemps à exciter les imaginations. En 1869, Charles Cros, dans son *Etude sur les moyens de communication avec les planètes* penche pour la communication optique. Dans *La Fin du Monde*, Camille Flammarion imagine que les Martiens utilisent un "téléphonoscope" qui permet de transporter des images par la lumière. Ils expédient ainsi en direction de la Terre des pictogrammes qui sont captés et compris par nos observateurs. A sa suite, Gustave Le Rouge décrit dans *le Prisonnier de la planète Mars* (1908) l'ambition d'un ingénieur qui décide d'enseigner aux Martiens un alphabet à base d'immenses figures géométriques tracées sur le sol, en Sibérie, et accompagnées de leur signification en Morse ! Les Martiens alphabétisés n'auront plus qu'à répondre par le même système de dessins géants que les terriens photographieront au travers d'un télescope. La Hire, dans *La Roue fulgurante* invente le "radiotéléphonographe" qui projette de la lumière solaire entre les planètes. J.H. Rosny Aîné conçoit à son tour un système de communication entre Mars et la Terre, une sorte d'organisme lumineux émettant sur le principe du code Morse et s'adressant à tous les sens. Le télégraphe optique semble donc le moyen le plus immédiat dans l'esprit de nos auteurs. Cependant en 1899, Nikola Tesla, un des inventeurs de la radio, croit capter des messages venus de Mars dans son poste de radio. H.G. Wells, dans *Les premiers hommes dans la Lune* fera référence à cet épisode. Marconi, au début du XXème siècle, s'y fera également prendre. La radio, cette voix désincarnée, est d'une nature trop semblable aux communications médiumniques pour ne pas prêter à ce genre d'hallucinations. Combien d'exemples de messages venus de l'au-delà perçus par les proches d'un défunt à l'écoute de leur radio ? La littérature, cependant, négligera ce médium. Rare exception peut-être, les aventures de Radio man, dans les années 20, transporté par radio sur Vénus (1).

La communication mentale avec Mars, a, pour sa part, connu une vogue

soutenue par celle du spiritisme. Le médium genevois Hélène Smith (Elise Müller), étudiée par Théodore Fournoy, parlait martien, ultramartien et quelques autres langues extra-terrestres. Elle fut l'une des premières à visiter Mars par l'intermédiaire de l'esprit d'un mort réincarné sur cette planète. Les communications télépathiques entre terrestres et martiens eurent également leurs adeptes. H.G. Wells, retrouvant en cela certaines idées de Flammarion, imagine une quatrième dimension donnant accès à un monde qui n'est autre que celui des morts (*The Plattner Story*). Maurice Leblanc, enfin, dans un texte que la gloire d'Arsène Lupin a longtemps éclipsé, *Les trois yeux*, conçoit à son tour une télévision. Il s'agit d'une sorte de gélatine étalée sur un mur et dans laquelle on voit surgir des évènements du passé, des êtres chers disparus, images qui s'avèreront être de petits films que nous envoient les vénusiens. Nous y reviendrons.

Camille Flammarion nous a laissé l'observatoire de Juvisy et son nom pour baptiser quelques uns de nos boulevards. Un goût pour le spiritisme stimula son esprit aventureux. Simultanément, d'autres, également convaincus de la survie des âmes, expérimentaient les limites de la photographie naissante. Nous en avons parlé, au tout début. Photographier l'invisible, les manifestations de l'invisible, capturer l'image fugitive de l'âme... telle était l'ambition. Camille Flammarion et ses acolytes imaginent, eux, de communiquer à distance avec les âmes-martiens. Ils pensent à des systèmes de transmission de signaux plus ou moins complexes, imaginent des liaisons lumineuses, des codages, des langages pictographiques... Ainsi, ajoutant la transmission à distance à l'image mécanique, inventent-ils tout simplement la télévision. La télévision pour communiquer avec les âmes-martiens, voilà donc comment tout a commencé !



P.S. :
Voici que ces jours-ci des articles de journaux nous expliquent qu'en raison de l'excessive durée des voyages interplanétaires, aucun être humain ne les effectuera réellement. Nous visiterons Mars virtuellement. C'est-à-dire par images de synthèse interposées. Des engins automatiques se poseront sur la planète, leurs informations seront modélisées et l'on ne s'aventurera sur Mars que de la Terre, enfermés dans d'hasardeux caissons sensoriels.


Camille Flammarion

1 - sources Société astronomique de France et Harry Morgan

© Alain Bourges,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 25
octobre 1999

L'image mentale (6)

Alain Bourges

Le retour du Minotaure

La grotte et la peau engendrent le marbre, le marbre engendre la Galathée de Pygmalion, l'électricité engendre le monstre de Frankenstein, le monstre de Frankenstein engendre le cinéma, et celui-ci le lui rend bien. A ceci accolez Caselli, l'inventeur du Pentélégraphe, Flammarion, Baraduc et leurs amis spirites, et vous obtenez la généalogie de la télévision, telle que nous l'avons entrevue.

Ce lignage porte deux rameaux qui, après s'être écartés du tronc, reviennent s'y greffer : la Galathée de Pygmalion, par exemple, engendre la femme automate de Descartes comme le Lion automate de Léonard de Vinci engendre le Canard Digérateur de Vaucanson lequel Vaucanson engendre Houdin, qui, malgré l'admiration qu'il porte à son prédécesseur, le réfute et engendre aussitôt Méliès lequel donnera ultérieurement naissance à Fritz Lang et à l'envoûtante androïde de *Métropolis*.

La seconde branche commence par le père Kircher — Athanasius Kircher — inventeur d'une tête automate qui émet des sons. Kircher engendre l'abbé Mical et ses têtes parlantes qui à son tour engendre le baron von Kempelen et sa machine à parler. Raymond Roussel surgit sur ces entrefaites brandissant sa tête de Danton échappée aux griffes de la mère Tusseau et animée de grimaces produites par l'ingénieux usage du magnétisme.

D'une autre façon on obtient Dolly, la première brebis clonée, ou ce Minotaure que des "chercheurs" américains clonent dans leurs laboratoires, ignorant sans doute qu'ils n'inventent pas le cinéma total mais commettent bel et bien un crime contre l'humanité dont ils devront répondre dans le box d'un futur Nuremberg.

A leur façon, Camille Flammarion et Henri Baraduc, ont cherché l'esprit ;Adolfo Bioy Casares avec *L'Invention de Morel* ou Friedo Lampe avec la *Lanterna Magica*, eux, ont posé la limite extrême, l'Utopie, la télévision accomplie.

Reprenons

La grotte et la peau engendrent le marbre, le marbre engendre la Galathée de Pygmalion, disais-je imprudemment.

Dans la langue savante qui est sienne, Georges Didi-Huberman décrit beaucoup plus sérieusement le passage paradoxal de l'incarnat au marbre, c'est-à-dire de la peinture à la sculpture. Trivialement, on pourrait dire que le marbre est à la sculpture ce que l'incarnat est à la peinture. L'incarnat, rappelons-le, "la voce della carne", est ce coloris des chairs, à la fois

surface et profondeur, poli et transparence, qui résume à lui seul les savoirs d'une peinture qui, de la Renaissance au Néo-Classiscisme, s'est donné le corps humain pour modèle idéal.

Coloris fantasmatique par excellence, l'incarnat, par la maîtrise du peintre, ramène la peinture à la peau. C'est-à-dire à ses limites. Limite physique (la toile) et limite de l'ambition picturale puisqu'il s'agit de ne traduire rien moins que la vie. Rares sont ceux qui parviennent à faire mieux que ces belles "robes de chair" que le Frenhofer de Balzac reproche à Porbus. "Non, mon ami, dit-il, le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire, l'existence ne gonfle pas de sa rosée de pourpre les veines fibrilles qui s'entrelacent en réseau sous la transparence ambrée des tempes et de la poitrine."

L'ivoire insatisfaisant de cette peau est l'ivoire dont était faite Galathée, c'est-à-dire un marbre plutôt qu'un ivoire (1). Car en dépit de sa froideur et de sa dureté, le marbre est réputé jouir de cette capacité qui le rapproche de l'incarnat et qui est d'imiter la vie avec une troublante perfection. Il possède au plus haut point ces qualités de poli et de transparence, ces imperfections également, qui procurent l'illusion d'une chair. Pour mieux désigner cette proximité, on nomme "veines" ces taches qui, loin de lui faire perdre sa valeur, le rapprochent encore de la chair. C'est "le soupçon de l'incarnat" qui, affleurant la matière froide, offre la possibilité - fascinante et effrayante à la fois - d'une vie.

La grâce de l'attitude, la finesse des traits, l'exactitude des drapés passent en second. Mais que le regard ou, mieux, la main effleure le déhanché d'un marbre, qu'il en éprouve le velouté presque soyeux, qu'il palpe la finesse de son grain, qu'il sonde sa transparence et il saura tenir là mieux qu'une chair idéale : le modèle d'une chair. "Le marbre n'*imite* si bien la chair que parce que la chair a son *origine* dans le marbre". Et pourquoi pas ? Rappelons-nous l'émoi ressenti à frôler les nudités silencieuses des salons antiques. Mieux qu'une peau, le marbre figé dans sa perfection palpite de vie contenue et cette rétention trouble davantage que l'excessive présence d'un corps réel, vivant, trop plein d'odeurs, de sueur, de bruits... car a contrario de ce que l'on voudrait croire, il me semble trouver moins d'indécence dans la nudité d'un corps que dans le don qu'il a fait de sa nudité et que la statue "incarne" à jamais, impassible vestige d'une pudeur déflorée.

Souvenons-nous des dernières scénes de *L'invention de Morel*. Le malheureux héros s'est fait enregistrer par la machine. Il va vivre l'existence éternelle des images. Mais le prix est de disparaître à la vie. Voici que les premières sensations se manifestent : "*Je n'ai presque pas senti le processus de ma mort ; elle a commencé dans les tissus de la main gauche (2) cependant, elle a beaucoup gagné ; la progression de la brûlure est si lente, si continue, que je ne la remarque pas.*

Je perds la vue. le toucher m'est devenu impraticable ; ma peau tombe ; les sensations sont ambigües, douloureuses ; je m'efforce de les éviter." (3)

C'est bien la peau qui, en premier s'en va.

1 - *Les Métamorphoses*, Ovide (p.293, édition GF)
2 - C'est nous qui soulignons.
3 - Traduction Armand Pierhal, éditions Robert Laffont

© Alain Bourges,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 25
octobre 1999

Le degré zéro de la vidéo

Emmanuel Mahé



Je parle ici d'une exposition remarquable. Elle illustre en effet "magnifiquement" et malgré elle, une tendance de l'académie contemporaine : traiter la vidéo comme un médium a-signifiant, comme une simple technique de présentation, la ravaler au statut d'instrument, lui dénier sa capacité à engendrer un art spécifique.

Les spectateurs regardent distraitement quelques moniteurs vidéos incrustés dans une cimaise, à l'entrée d'une rétrospective. Les plus curieux s'arrêtent quelques secondes. Certains s'assoient (sont-ils saisis par la fatigue ?) et, tout en s'astreignant à lire le cartel placé sous chacune des vidéos diffusées en boucle, essayent de résister à la tentation du "zapping". Tubes cathodiques ou écrans plasma, les reflets de surface se chargent d'y créer un lien imprévu entre l'œuvre et son environnement. Cet in situ forcé agace, mais permet d'observer pratiquement et discrètement ses voisins. La vidéo comme rétroviseur... Rien de nouveau, mais ça marche toujours...

Sommes-nous à la Documenta de Kassel ? Au Moma de New York, au Guggenheim de Bilbao ? Nous sommes cette fois, à la Galerie du Jeu de Paume, Paris, juin 99, rétrospective consacrée au groupe d'artistes "Gutai". Sept moniteurs placés dans le corridor d'entrée y diffusent en effet les archives de cet art japonais de

la fin des années 50. La monochromie bleue d'un des écrans détonne au milieu de ceux qui présentent les films expérimentaux de Shimamoto ou les actions des artistes Gutai. On pourrait croire au bleu hygiénique d'un magnétoscope japonais destiné à éviter au spectateur le "désagrément" ancien de cette neige qui apparaît lors du rembobinage. Bleu-incrust' ou bleu-Klein à la japonaise ? Le doute règne, dont seul le cartel nous délivrera : c'est le bleu du ciel japonais filmé dans le parc d'Ashiya un beau jour de juillet 1956.

Le premier étage de la Galerie nous offre une reconstitution de l'action de Sabùro qui consistait à passer au travers d'écrans de papier. Mais comment faire revivre une performance vieille de 43 ans ? Il existe au moins trois moyens d'y arriver et, coup de chance, le Jeu de Paume, très didactique, propose les trois ! Il suffit d'abord de reconstruire le dispositif en grandeur nature. Enfin, presque. Sept châssis de bois, sur 21 d'origine, où sont fixés les écrans de papier. Puis en "recréant" le geste (1), on cherche à rendre son effet plus tangible dans une sorte de quasi-actualisation. Les deux autres procédés utilisent la vidéo, ou plus exactement la copie du film-témoin de l'action d'origine. Cette "vidéo" est diffusée, comme il se doit, à l'entrée de l'exposition. Surprise : on retrouve les images de l'action diffusées en boucle sur huit petits moniteurs de contrôle, alignés à hauteur d'homme et partiellement encastrés dans la cimaise blanche, juste à côté du dispositif reconstruit, dispositif-relique de la dernière performance. Le temps de diffusion diffère légèrement d'un moniteur à l'autre, créant l'impression d'une vague d'images qui se déplace de gauche à droite (typique des effets vidéos datés des années 80). La signature de cette "installation vidéo" (faut-il vraiment la nommer ainsi ?), n'apparaît pas sur le cartel. C'est peut-être mieux.

Cette action, d'"une grande violence physique", était, au sens propre comme au sens figuré, un moyen de déchirer l'écran, de défaire le tableau de l'art occidental, de traverser, en la brisant, la "fenêtre" du Quattrocento. Façon de reconquérir "l'espace réel qui cesse d'être une image symbolique". Le parti pris d'exposition désamorce totalement ce geste et le dépouille d'une de ses significations primordiales.

La diffusion à l'entrée de films-témoins d'actions ou de happenings anciens, passe encore. Ignorons aimablement le caractère fort contestable des pratiques de reconstitution (une des façons pour les structures officielles de légitimer après coup leur inscription dans l'histoire de l'art contemporain). Mais oser par contre imaginer un dispositif vidéo (une œuvre ?) qui tente de "dynamiser" les images (de les rendre plus "vivantes" j'imagine ?), constitue un double et scandaleux contre-sens, à la fois dénaturation du geste originaire, et massacre des pratiques vidéos d'installation. Attitude naïve si elle n'était tout simplement cynique.

Plus loin, un écran vidéo (plasma) est accroché au mur comme un tableau dans un salon (c'en est même une caricature : écran plat, image protégée par une vitre hautement réverbérante, large cadre pastel portant la mention "Philips"). Les images fixes, en noir & blanc, sont les traces photographiques de "Luttes dans la boue". Elle se succèdent non pas en fondu enchaîné ou en cut, mais par morphing (2). L'effet est réussi : une impression de mouvement, plutôt plaisant à regarder. On se laisserait presque persuader que le morphing est utilisé pour une fois à bon escient, le procédé technique étant organiquement lié au sujet (l'image devenue elle-même malléable à souhait, une sorte de boue numérique).

Au total, l'utilisation dominante de la vidéo prête ici à confusion entre œuvres et non-œuvres, entre archives et reconstitutions (un parti-pris peut-être), mais il y a plus grave : elle est utilisée comme une caricature d'elle-même. C'est sans doute ce qu'on appelle "transversalité".

Diffuser des vidéos à l'entrée des expositions comme on diffuse les publici-

tés dans une salle d'attente, fabriquer une installation vidéo comme s'il s'agissait du simple mur-écran d'un stand de foire, montrer des copies vidéo de films expérimentaux, présenter une numérisation de photos (même sophistiquée) comme une œuvre... Le "degré zéro" de la vidéo est atteint.

Si un art officiel existe, l'exposition Gutai en exhibe crûment une des facettes : absorber et diluer dans un "tout" (le grand "tout" de "l'art contemporain") les arts héritiers de la critique Moderniste en les réduisant à un simple support technique et qui, comme l'art vidéo par exemple, revendiquaient leur spécificité. Ne pas enfermer les pratiques artistiques dans une définition trop restrictive est louable (les recherches artistiques des Viola, Paik, Muntadas ou Hill traversent en effet l'ensemble du champ de l'art). Mais il n'est pas sûr que les institutions souhaitent une véritable transversalité qui exigerait un difficile travail critique d'identification. En sont-elles seulement capables ? Il faut plutôt craindre une volonté de réduire et d'uniformiser les singularités, sous couleur de respecter l'hétérogénéité de l'art contemporain. Si, de Mondrian à Greenberg, l'un des objectifs du Modernisme était de "purifier" chaque art, et de lui faire atteindre un degré d'auto-réflexivité absolue (baptisé positivement "degré zéro"), c'est l'art tel qu'on nous le présente dans ce genre d'exposition qui, par les facilités de procédés inverses, "décloisonnement" ou "transversalité"..., parvient autrement à ce degré — mais dans un tout autre sens où "zéro" cette fois équivaut à "nul". Et ce, au détriment même du groupe d'artistes qu'on voulait nous présenter.

(1) La reconstitution de cette performance date du 8 novembre 1994. Elle consistait à réitérer l'action de 1956 en traversant à nouveau des écrans de papier disposés en enfilade. Ces écrans de papier (crevés par le passage de l'artiste) encore fixés sur leurs imposants châssis de bois appartiennent à la collection du MNAM. L'ensemble du dispositif, exposé au Jeu de Paume, témoigne de l'action passée, une "relique" en somme.

(2) Coproduction Jeu de Paume & CICV Pierre Schaeffer

© Emmanuel Mahé,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 25
octobre 1999



Passer à travers (21 écrans de papier), Saburô Murakami, 2ème exposition d'Art Gutai, Tokyo 1956

Dostoïevski revisité par Dogme ou la critique funambule

Agnès Lontrade

Une rentrée cinématographique très riche pour Dogme. Au programme : Mifune de Soren Kragh-Jacobsen, Lovers de Jean-Marc Barr, Vintenberg en tournage et la préparation du projet D-day pour le réveillon du 31 décembre 99.
En attendant cela, retour sur les deux premiers films signés Dogme. Tout a été écrit, semble-t-il, au sujet des Idiots et de Festen. Tout, sauf une chose : les deux scénarios reposent sur des romans de Dostoïevski. Hasard ou coïncidence ? : analyse.

Dogme semble avoir été construit à l'image des manifestes surréalistes. A michemin entre le canular, le jeu et un autoritarisme, voire un despotisme, de la charte des dix commandements, Dogme n'est pas sans évoquer les tribulations de la joyeuse et grave bande d'idiots imaginée par Lars von Trier. L'idiotie y est à la fois ironique, conçue comme un jeu, une expérimentation et souvent vécue comme une contrainte ou une souffrance expiatoire par les personnages. Ceux-ci sont dominés par le charisme de Stoffer, le chef de bande, dont on décèle au travers de certaines scènes l'âme de dictateur. Stoffer dictant les règles du jeu fait écho à l'investigateur de Dogme, Lars von Trier. Dogme, farce légère ou très sérieuse ? Il est impossible de trancher, mais celui qui signe le vœu de chasteté, doit prendre le jeu au sérieux et respecter les règles très contraignantes de la charte.

Thomas Vinterberg a choisi de réaliser *Festen*, un deuxième film signé Dogme. Lorsqu'on pose la question de l'intérêt de Dogme, Lars von Trier et Thomas Vinterberg répondent de cœur qu'il s'agit d'éradiquer une tendance esthétique et tape-à-l'œil du cinéma d'aujourd'hui. Les règles édictées par Dogme sont une contrainte bénéfique pour la réalisation du film. " Artistiquement, avoir des contraintes est très stimulant, déclare Vinterberg, ça vous encourage à trouver des solutions " (1). Les règles de Dogme sont donc libératrices d'une énergie créative qui pousse Vinterberg à dire que sans Dogme, *Festen* n'aurait jamais vu le jour. (2)

Condition nécessaire à la fabrication du film, Dogme est-il aussi une condition suffisante ? Dogme seul peut-il créer l'œuvre ? En réalité, le problème que posent les dix commandements de Dogme est celui de la forme et du contenu. Dogme s'occupe exclusivement de la forme du film, essentiellement du tournage. Le son, l'éclairage, le lieu, et bien sûr la caméra :"règle 3 : la caméra doit être tenue à l'épaule. Tout mouvement — ou immobilité — faisable à l'épaule est autorisé — (le film ne doit pas avoir lieu là où la caméra est placée ; c'est le tournage qui doit avoir lieu là où le film a lieu)" (3).

Le contenu, à savoir le sujet, le script, les dialogues, la psychologie des personnages, ne sont pas évoqués par Dogme. Lors de ses interviews, Vinterberg brouille les pistes, exagère sur les contraintes de Dogme, laisse de côté le sujet de son film et quand il en est question se réfugie sans grande conviction derrière *Fanny et Alexandre* de Bergman, *Le Parrain* de Coppola ou *Hamlet* de Shakespeare (4). Si dans son journal intime, Lars von Trier n'est pas avare de détails et d'anecdotes croustillantes au sujet du tournage, il ne révèle rien sur la signification de son film, voire sur son sujet même, pourtant loin d'être anodin et plutôt original : l'idiotie (5).

sur le fond

Au cœur du vœu de chasteté cinématographique : la vérité. " Mon but suprême est de forcer la vérité à sortir de mes personnages et du cadre de l'action (...) " (6). Obligation morale, véritable conversion, dévoilant l'extrémisme et la radicalité du réalisateur danois à laquelle se plieront les signataires à venir de Dogme.

Dogme 1, (*Les idiots*), et Dogme 2, (*Festen*), sortent-ils la vérité des personnages de la chaste mise en scène accentuée par l'usage de la vidéo, sous-entendue par Vinterberg comme la onzième règle de Dogme (7) ? Ou Dogme doit-il se penser plus simplement comme un moyen soulignant la force et la brutalité des sujets ?

Dogme possède l'ambiguïté du parergon (9) (cadre de l'œuvre) : le cadre fait-il partie intégrante du tableau, est-il ce qui fait voir ou n'est-il qu'un ornement, une dorure contingente ?

Dogme est-il là pour lever le voile, dévoiler la vérité sur les personnages ou n'a-t-il qu'un rôle de mise en valeur ? Dogme révèle-t-il la vérité ou relève-t-il la vérité ?

" Je jure de faire cela par tous les moyens disponibles et en dehors de tout bon goût et de toutes considérations esthétiques " et " De plus, je jure comme réalisateur de m'abstenir de tout goût personnel ! Je ne suis plus un artiste. Je jure de m'abstenir de créer une œuvre, car je considère l'instant comme plus important que la totalité (...) " (10). Dogme n'est pas un cadre, ni une mise en valeur mais une contrainte nécessaire et suffisante pour faire jaillir la vérité (conflit, lutte, tension entre les personnages). Pour ce fait, la vidéo est essentielle. Les films Dogme produisent l'effet d'un documentaire ou d'une vidéo amateur, l'image procure la sensation du vrai et du brut. Le spectateur a la sensation d'être lui-même l'œil de la caméra, et éprouve la gêne du voyeur notamment dans les scènes les plus crues et les plus violentes.

Le cinéaste semble s'effacer derrière la vidéo, tout comme il s'efface derrière le vrai signataire du film (Dogme). La forme prime sur le contenu et permet à celui-ci d'apparaître et de se libérer. Exit le bon goût, exit l'esthétique. Si pour un autre détracteur du goût, (Duchamp), c'est le regardeur qui fait l'œuvre, pour Lars von Trier et Thomas Vinterberg, Dogme fait le film. Le cinéaste s'efface derrière les dix commandements, le créateur n'en est plus un, c'est à Dogme que revient l'énergie créatrice.

En se réfugiant derrière Dogme, Lars von Trier et Thomas Vinterberg réalisent le fantasme de tout cinéaste : faire violence au cinéma. Formidable machine de guerre, Dogme permet autant d'attaquer les a priori, les préjugés cinématographiques, que de se retrancher derrière une batterie de principes (le Vœu de chasteté) devenus arguments. Mieux encore, d'émettre le doute sur le véritable auteur du film. Toujours sur le fil, si la critique veut critiquer c'est sous réserve du conditionnel (Pierre Murat) (11). S'attaquer à *Festen* ou à *Les idiots*, c'est s'attaquer à Dogme et à son arbitraire sans pouvoir jamais atteindre les cinéastes.

On peut s'étonner de deux choses. D'une part, dans cette volonté de nier tout goût et toute esthétique, l'apparition paradoxale, dans les deux films, d'un côté "esthétisant", voire d'un style Dogme, dû en grande partie à la vidéo — on peut

d'ailleurs se demander si Dogme pourrait exister sans la vidéo — ; grain de l'image, flou, mouvement, étrangeté qui se dégage des prises de vue etc., — exemple dans *Festen* de la caméra qui s'engouffre dans un tube d'aspirine, lieu crucial du film, la lettre à conviction décisive pour le déroulement de l'action étant cachée à l'intérieur —. Le second étonnement, et le plus intéressant, est lié aux thèmes des deux films. Si Dogme est le seul créateur et si tout goût personnel est écarté, le parti pris envers les sujets des films ne tend pas vers l'anesthésie, l'indifférence de goût, mais bien vers une brutalité et une force de la subjectivité exacerbée des personnages, qui fait l'essence, selon un autre danois célèbre, mais philosophe cette fois, de la tragédie moderne. Le tragique moderne est tout entier basé sur le conflit intérieur et subjectif du personnage (12). Si dans la tragédie antique, "le malheur est en marche", dans la tragédie moderne, c'est "la vérité" qui est "en marche", vérité qui découle d'un conflit intra-psychique. Car *Les idiots* et *Festen* explorent l'être et sa subjectivité. Quoi de plus tragique que deux thématiques jouant comme révélateur d'être, comme dévoilement d'une vérité ontologique ? Lorsque Lars von Trier filme sa tribu d'idiots, ne filme-t-il pas aussi des personnages en équilibre entre "normalité" et folie, prêts à basculer dans le piège de leur propre jeu ? La tension tragique n'est pas en soi contenue dans Dogme mais bien dans le sujet lui-même. Le drame familial de *Festen* repose sur le script et Dogme ne fait que pointer la vérité en visitant des consciences schizophrènes.

En réalité, il faudrait se demander si ces deux films ne prennent pas le problème à l'envers. L'histoire n'est- elle pas le point de départ de la mise en scène, et Dogme la conséquence de deux thématiques dont la violence requiert la sobriété et l'épuration de la mise en scène ? On pourra dire bien sûr que la rigueur du tournage exacerbe les sentiments, les passions et les tensions, mais ne sont-ce pas les personnages eux-mêmes qui poussent au voeu de chasteté minimaliste des réalisateurs? Le problème est circulaire et le schéma ad hoc. Le script exige Dogme et Dogme exige tel scénario.

Il semble que Dogme ne soit pas essentiel pour faire jaillir la force et la vérité des personnages. Dostoïevski n'a-t-il pas parlé de l'idiotie et du parricide sans que sa plume se soit soumise à dix commandements aussi bien arbitraires que despotiques et qui plus est volontaires ? Car ce qui frappe, tant dans *Les idiots* que dans *Festen*, ce sont les réminiscences dostoïevskiennes de deux sujets récurrents de son œuvre. Sa réflexion sur l'idiot, instance critique de la Russie aristocratique du 19ème siècle, exprime son projet de "peindre un homme parfaitement pur" (13). L'idiot de Lars von Trier est moins innocent mais dégage le même jeu critique, cette fois conscient, vis-à-vis d'un Danemark embourgeoisé et pavillonnaire, la même angoisse face à une réalité sociale qui pose la question de l'être et de sa place dans un univers abêti par la normalité. Et si la bêtise se situait du côté de la normalité ? Et la conscience du côté de l'idiotie ? Ecoutons Lars von Trier : "(...) Karen : vous jouez les débiles parce que vous pensez que c'est bien d'être débile ? Stoffer : parce que les retardés, les débiles et les idiots, pourraient bien avoir des dons qu'on ne veut pas voir normalement (...) Nous sommes tous ici pour trouver notre idiot intérieur ! Manuel, là, c'est un idiot heureux parce que c'est un homme heureux... Jeppe est un idiot assommant parce qu'il est assommant... et idiot (...) ça veut dire quoi cette société qui devient de plus en plus riche alors que les gens ne sont pas plus heureux pour autant ? A l'âge de la pierre, les idiots mouraient... On n'en est plus là, on a les moyens de les garder avec nous maintenant. Les gens se battent pour avoir la liberté et quand ils l'ont, ils ne s'en servent pas... devenir idiot est un luxe, mais c'est aussi un progrès... les idiots sont les hommes du futur... putain de merde !" (14)

Pensé comme un idéal d'humanité par Dostoïevski, l'idiot est cet être absolu-

ment pur, dont la tare nerveuse (l'épilepsie) le rapproche d'une intelligence suprême qu'incarne la figure du prince Muichkine.

Personnage christique, il représente l'espoir de ce devenir idéal. "Le prince est extrêmement intelligent, au moins dix fois plus intelligent que toi, peut-être même douze fois (15) (...) Tout cela, c'est de la philosophie, constata Adélaïde. Vous êtes un philosophe venu pour nous moraliser"(16), lit-on dans *L'idiot*.

sur le fond

Le projet de l'idiot de Lars von Trier est de moraliser les habitants de Sölleröd, de les sensibiliser, de les familiariser à l'idiotie, quitte à perturber et déranger leur confort. Toutefois, l'idiot de Lars von Trier n'est pas l'idiot dostoïevskien. Si le prince Muichkine a à être ce qu'il est, un éternel enfant, un idiot, Stoffer et sa bande veulent retrouver l'idiot en eux, toujours à la recherche d'une idiotie refoulée, dans la quête de leur vérité. Retrouver l'idiot en soi, c'est retrouver l'être de son être.

Les idiots de Lars von Trier sont à *L'idiot* de Dostoïevski, ce que *Festen* est aux *Frères Karamazov*. Les quatre frères et soeurs de *Festen* rappellent les quatre fils du père Karamazov, tous coupables (du moins en pensée) de la mort du père. Smerdiakov, le fils bâtard et débile, se fera le véritable meurtrier, tout comme Michael, la brebis galeuse de la famille, se fera le bourreau du père. Scène expiatoire où ce dernier est battu de manière impitoyable, et sauvé par Dogme interdisant le meurtre. Christian déclenche la tragédie en révélant à tous le crime de son père, de même que Dmitri est l'investigateur du drame dans sa rivalité amoureuse avec son père. La sœur jumelle de Christian, la suicidée, dont le fantôme est omniprésent (durant la soirée) s'apparente à la figure angélique d'Aliocha. Quant à Hélène, ses études, ses voyages, peuvent faire penser à l'intellectuel Ivan. Dans *Les frères Karamazov*, les quatre enfants désirent consciemment ou inconsciemment la mort du père. Dmitri devant ses juges déclare : "Entendez-le pourtant une dernière fois : je n'ai pas versé le sang de mon père ! J'accepte le châtiment, non pour l'avoir tué, mais pour avoir voulu le tuer, et peut-être même l'aurais-je fait !" (17). Et Ivan avoue au tribunal, " C'est lui (Smerdiakov) qui a tué mon père. Il a tué et je l'ai incité. Qui ne désire pas la mort de son père ? Les menteurs ! Tous les hommes veulent la mort de leurs pères " (18). Dans *Festen*, ils connaissent la pédophilie du père. Hélène se refuse tout d'abord à lire la lettre de sa sœur décédée donnant la preuve des viols. Michael sait sans savoir, refoulant la terrible vérité. *Festen* et *Les frères Karamazov* sont l'histoire d'une mise à mort symbolique ou réelle d'un père despotique, cause directe du malheur de ses enfants, voire de la mort de la sœur de Christian. Le parricide en puissance (*Festen*) et en acte (*Les frères Karamazov*) permet l'expiation de l'infanticide en puissance (*Les frères Karamazov*) et en acte (*Festen*). Si dans *Festen* le père ne meurt pas, il est mis à l'écart volontairement dans la scène finale où Michael lui demande de sortir de la salle. La mère ne s'opposant pas à ce départ, on peut dire que le père est déchu. Le père sans autorité est perdu et emporte avec lui l'ancien monde. Christian peut renaître à lui-même et proposer à Pia, la serveuse, de le suivre à Paris afin de débuter une nouvelle vie :"Un roi qui meurt / N'est pas seul à mourir. Il est un gouffre / Qui emporte tout avec lui." (19). Quant au titre *Festen*, comment ne pas le mettre en parallèle avec la fête désespérée qu'organise Dmitri alors même que se joue dans la maison familiale la mise à mort du père Karamazov par Smerdiakov ? Le déchirement, le drame s'effectue dans les deux cas sur fond de fête orgiaque, dionysiaque ; Freud l'a dit dans *Totem et Tabou*, le sacrifice du père est toujours une fête, une énorme fête.

Ce rapprochement entre Dostoïevski et Dogme peut sembler étrange. Mais si Lars von Trier et Thomas Vinterberg "ne sont plus des artistes", s'ils "s'abstiennent

de créer une œuvre", rapprocher Dogme de Dostoïevski, c'est montrer que Dogme n'est qu'un aspect contingent et accessoire de *Les idiots* et de *Festen*. La tragédie n'a pas besoin de Dogme pour se déclencher. La vérité des personnages n'a besoin ni des dix commandements, ni besoin de l'utilisation de la vidéo comme facteur d'authenticité. Qu'on lise Dostoïevski dans la nouvelle traduction (directe et crue) d'André Markowicz ou dans les anciennes plus élégantes, la tragédie reste la même et ne devient pas plus vraie. Ce n'est pas Dogme le créateur de *Les idiots* et de *Festen* mais bien les artistes et cinéastes Lars von Trier et Vinterberg. Dogme ne fait pas l'œuvre, il révèle deux cinéastes.

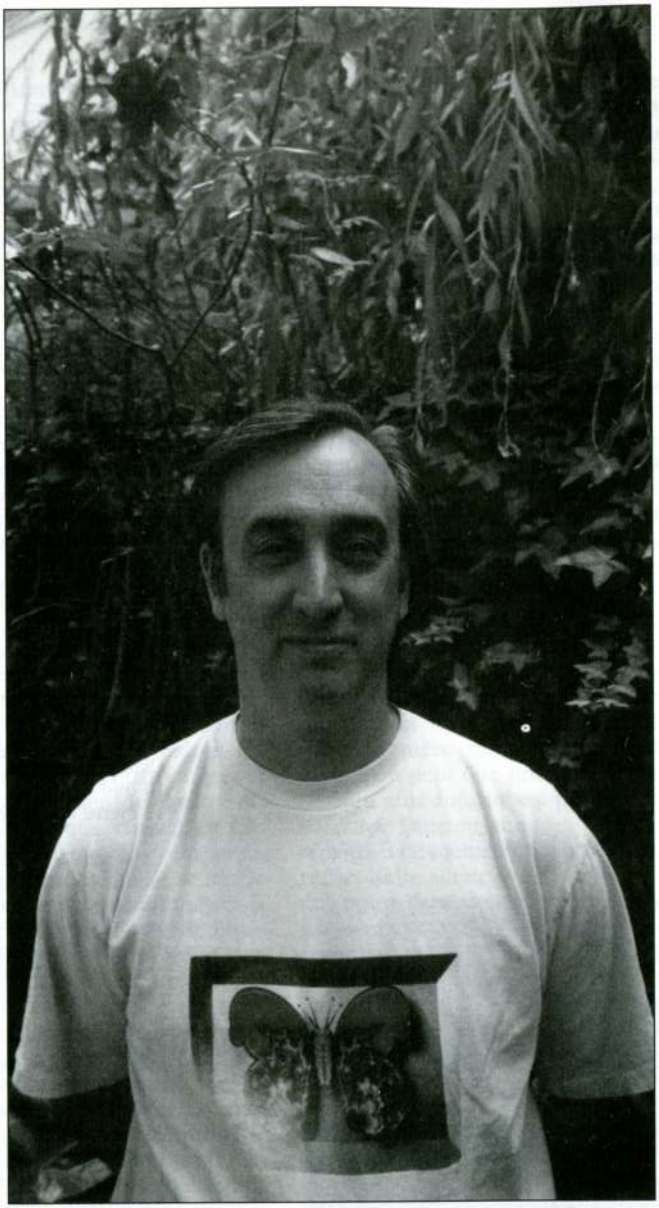
© Agnès Lontrade,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 25
octobre 1999



Festen, Thomas Vinterberg, 1998

1 Thomas Vinterberg, propos recueillis par Aurélien Ferenczi, Telerama, n° 2554, le 23/12/98, p. 29.
2 Ibid., p. 29 .
4 Lars von Trier et Thomas Vinterberg, Dogme 95, règle 3, , 1995.
5 Stéphane Bouquet et Nicolas Saada, " La chambre noire de l'inconscient " rencontre avec Thomas Vinterberg, Cahiers du cinéma, n° 531, janvier 99, p. 58-59.
6 Lars von Trier, Les idiots, Journal intime & scénario, journal intime, trad. Ines Jorgensen, Alpha Bleue, les Films de Losange, Liberator Productions, 1998.
7 Lars von Trier et Thomas Vinterberg, Le Voeu De Chasteté, 1995.
8 Thomas Vinterberg, " Un film fait maison ", entretien réalisé le 19/11/98 à Copenhague par Fabien Chapel, Repérages, n°4, hiver 98/99, p. 12.
9 Sur le problème du parergon, voir Jacques Derrida, " parergon ", in La vérité en peinture, Paris, Champs Flammarion, 1978.
10 Ibid.
11 Pierre Murat, Telerama, op. cit., p. 28.
12 Sören Kierkegaard, Ou bien...Ou bien, " Le reflet du tragique ancien sur le tragique moderne ", Tel gallimard, 1943, p. 107.
13 Fédor Dostoïevski, L'idiot, Lettre du 12/01/1867 , Préface, Le livre de poche, Librairie Générale Franÿaise, tome I, p. 11.
14 Lars von Trier, Les idiots, Journal intime & scénario, scénario, op. cit., p. 125.
15 Fédor Dostoïevski, L'idiot, trad. G. et G. Arout, op. cit., p. 91.
16 Ibid., p. 94.
17 Fédor Dostoïevski, Les frères Karamazov, trad. Henri Mongault, Paris, folio gallimard, 1952, tome II, p. 168
18 Ibid., p. 375-376.
19 William Shakespeare, Hamlet, acte III, scène III, p. 131.

portrait d'artiste



David Blair

Entretien

David Blair est un homme à part, comme une incarnation d'un de ces mythes américains devenus archétypes universels, le "self-made-artist". Un tout-en-un, qui a décidé de devenir ce qu'il est, qui s'en est donné les moyens, en gardant dans sa ligne de mire son objectif : faire des films ! De la production à la diffusion, en passant par la réalisation, il assume tout, sans compromissions et les résultats sont probants.

Je suis né en 1956 à Los Angeles en Californie. J'ai grandi à Boston où mes parents ont déménagé juste après ma naissance pour se rapprocher de ma famille maternelle. Mon père vient de Budapest en Hongrie. Enfant, je passais mes journées sur mon vélo avec ma batte de base-ball qui ne me quittait jamais. Le reste de mon temps était consacré à la lecture de livres d'aventures ou d'histoires pour enfants. Je possédais toute une série de livres intitulés "All about" comme celui sur les grottes préhistoriques ou encore celui sur les pierres précieuses. Lorsque j'étais en classe de 6ème, j'ai lu quelque chose sur le bouddhisme dont l'une des théories est qu'il faut se détacher de toute possession matérielle, et je les ai donc tous donnés ! Ma mère s'est occupée exclusivement de moi durant mes cinq premières années. Mon père était ingénieur et il travaillait dans les industries de la défense. Il a aussi enseigné quelques années.

A l'école, ça n'était pas terrible. Je passais mon temps à écrire de petites pièces de théâtre, et je faisais de petits films.

Alors que j'avais quinze ans, j'ai emprunté la caméra d'un voisin. A cette époque, on regardait beaucoup la télévision et on en faisait des jeux entre nous. C'était le centre de toute notre vie et de toutes nos histoires. Je me suis aperçu qu'avec cette caméra on pouvait travailler en pixilé (image par image) et je m'en suis fait une spécialité, ma "touche personnelle". J'avais envie d'écrire, c'est vrai, de faire des films aussi. A l'université, j'avais choisi la littérature anglaise, mais , en fait, je n'aimais pas vraiment ça. J'ai donc décidé — un beau jour — de devenir réalisateur de films ; j'avais vingt-et-un ans, j'étais à la bibliothèque et j'ai pris ma décision tout d'un coup !

Je suis parti pour New-York, et j'ai cherché du travail, quelque chose de technique qui me serait utile pour mon projet. C'est ainsi que j'ai commencé comme réparateur de "Moviola" en 1979. Comme je me déplaçais beaucoup pour ce travail, j'ai rencontré des gens vraiment curieux. J'ai arrêté car j'ai décidé d'apprendre la vidéo (sur le plan technique). Il me semblait qu'il serait plus facile d'intervenir dans le processus de fabrication, on avait un accès immédiat à l'image et on pouvait donc changer ce qui n'allait pas sur le champ.

portrait d'artiste

J'ai donc appris tout seul pendant quelques années et puis j'ai travaillé au Media Centre de New-York où j'avais accès à un banc de montage.

Ma première vidéo date de 1979. A la mort de mon grand-père, je suis allé chez lui et j'ai tout filmé. J'ai fait une sorte de performance avec tous les objets qui étaient dans la maison. J'étais assez content du résultat mais je ne l'ai jamais montré, c'était trop intime.

J'ai attendu quatre ans, le temps de mon "apprentissage", pour maîtriser le montage mais aussi le travail sur l'image. Parallèlement, j'écrivais plusieurs projets. L'un d'entre eux était *Wax* et ce n'est qu'en 1984 que j'ai pu le mener à bout. J'ai pensé à faire de *Wax* une histoire. C'est parti d'une idée, d'un concept. Au départ, c'était quelque chose d'abstrait et puis j'ai travaillé énormément sur la documentation nécessaire à ce projet.

Je dirais de mon travail qu'il est narratif et "imagé". Les images et la trame narrative sont manipulées en symbiose. Je

filme en même temps que j'écris et chacune de ces deux activités influence l'autre de façon interactive. Je poursuis le but de faire connaître ce travail au public. Je distribue moi-même mes travaux et je m'efforce à chaque fois de rencontrer le public. Je suis toujours dans l'attente d'un écho, positif de préférence !

1 Littéralement "Tout sur…", l'équivalent de nos "Tout l'univers" ou "Tout connaître"
2 Tables de montage motorisées

portrait d'artiste

Propos de David Blair recueillis par Gabriel Soucheyre le 1er juillet 1999.

© Turbulences [vidéo / art actuel]
25
octobre 1999

La version française de *Wax* est disponible en cassette aux Editions Cactus, 3, passage de la Poste, 14200 Hérouville Saint Clair. Fax : 01 31 95 89 58, e-mail cactus@mail.cpod.fr
Waxweb est disponible sur cd-rom directement chez l'auteur : web www.waxweb.org, e-mail waxweb@telepathic-movie.org
La version on line de *The Telepathic Motion Picture of The Lost Tribes* disponible pour une durée limitée sur www.telepathic-movie.org






X

Alain Bourges

J'ai connu David Blair en lui remettant le prix de l'ultime festival d'art vidéo de Montbéliard, en 1992. Je l'ai revu aux Etats-Unis, l'été suivant, dans son petit appartement de New-York.

David Blair travaillait à l'époque avec de très petits moyens. C'est une des choses qui m'avaient plu chez lui : l'inventivité avec laquelle il mêlait des images d'origines très diverses, sans a-priori, et sa capacité à tirer le meilleur profit de technologies abordables par tous. La technologie sans le fétichisme, c'est plutôt rare de nos jours.

J'ai revu *Wax* ces temps derniers, la version vidéo. Ce qui m'a étonné — et que je n'avais bien évidemment pas perçu la première fois — est la similitude ou du moins la proximité des thèmes abordés avec une mythologie qui, me semble-t-il, s'est développée et répandue dans ces années-là. Le système d'écriture, le jeu de références, tel que David Blair ou d'autres l'ont exposé, m'intéresse moins. Ce qui m'a frappé, dans *Wax*, est la résurgence de thèmes qu'on allait retrouver ailleurs, immédiatement après, et qui allaient passionner des millions de personnes. Plus simplement, pourquoi soudain un sujet apparaît dans l'oeuvre d'un artiste et pourquoi il devient une façon que nous adoptons pour nous raconter ?

C'est à l'occasion d'un échange de courrier avec Stephen Sarrazin que l'évidence m'est apparue : *Wax*, de David Blair, est le modèle de *X-files*, de Chris Carter. *X-files* la série comme le film. Différents composants narratifs de *Wax* se retrouvent en effet curieusement dans *X-files*. Tout d'abord le "X" omniprésent, qui est, chez David Blair, le signe de Caïn et chez Chris Carter, le signe du secret. Ensuite les abeilles. Dans *Wax*, elles sont l'âme des morts. Dans le film *X-files*, elles sont le vecteur de propagation d'une entité extraterrestre huileuse, entité qui ne cherche qu'à s'approprier les corps des humains et donc à en détruire l'âme. Troisième composante, les relations familiales ambiguës. Le couple de relations frère/soeur et femme/mari, qui sous-tendent l'intrigue d' *X-files* répond aux demi-frères, demi-soeurs et apparentés divers de *Wax* qui s'avère être ainsi, aussi curieux que cela paraisse, une saga familiale. La similitude des lieux est également évidente puisque le désert du Nouveau-Mexique joue un rôle prépondérant dans les deux oeuvres. Ajoutons la dangereuse proximité de l'armée, véritable État opaque dans un État supposé transparent et capable du pire pour s'assurer la maîtrise d'armes effroyables. Ce leitmotiv d' *X-files* est l'un des thèmes de *Wax* qui pousse à l'extrême l'idée d'armes "intelligentes", donc douées d'une "âme". Le recyclage d'événements réels dans la fiction se pratique dans *Wax* (la guerre du Golfe, la première explosion d'une bombe au plutonium, les lancers de la navette spatiale...) comme dans *X-files* (l'attentat d'Oklahoma City dans le film, les modifications génétiques, le clonage humain, la guerre du Golfe, etc... dans la série). Enfin, avec l'idée que les technologies les plus modernes peuvent donner accès aux phénomènes les plus irrationnels, resurgissent chez l'un comme chez l'autre les vieilles lubies occultistes de la fin XIXème-début XXème : le spiritisme scientifique chez David Blair, tous les cas imaginables de possession, de communication avec les esprits, etc... chez Chris Carter.

Beaucoup de traits communs, on le voit, réunissent l'œuvre de l'artiste et la production hollywoodienne. Sous des formes narratives très lointaines, bien sûr, avec des ambitions très différentes et surtout une nette antériorité au bénéfice de David Blair. Mais puisqu'il s'agit ici de n'aborder que des thèmes, force est de constater les similitudes. Et c'est ce qui fait la force de *Wax* me semble-t-il : sa capacité à anticiper sur l'imaginaire de ses contemporains.

portrait d'artiste

© Alain Bourges,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 25
octobre 1999

Le Film Télépathique des Tribus Perdues

David Blair

portrait d'artiste

Alors que j'en étais à mi-parcours dans la réalisation de ma première fiction vidéo, *Wax*... je me suis aperçu que beaucoup de réalisateurs de films expérimentaux voulaient se lancer dans la production de fictions et j'ai lu, dans un journal de cinéma que la durée de réalisation moyenne pour un film indépendant était de quatre ans. À ce moment-là, j'en étais à ma quatrième année dans la production de ce premier vidéo-film, qui m'a demandé en fait 6 ans pour le faire. Mais cela semblait un nombre raisonnable, un bon objectif.

En Décembre dernier, j'attendais depuis cinq minutes dans la foule de la gare de Pennsylvanie de New York un mystérieux signal qui me dirait enfin laquelle des douze portes, me mènerait au quai d'embarquement de mon train de grande ligne, lorsque je reconnus à mes côtés une réalisatrice de films expérimentaux très célèbre. Je ne l'avais jamais rencontrée auparavant mais je me suis présenté. Au bout de quelques minutes, je lui ai timidement demandé ce qu'il était advenu du film qu'elle commençait lorsque j'avais lu un article le concernant quelques dix ans auparavant. "Je travaille toujours dessus", me dit-elle "et j'en ai encore pour plusieurs années".

Cela fait environ 8 ans depuis que j'ai terminé mon premier film (*Wax ou la découverte de la télévision parmi les abeilles*, 1991 [la note 1]), et malgré ce que vous pourriez imaginer, je n'ai pas eu beaucoup de jours de repos depuis lors. Ce sont mes affaires !, mon affaire, à plein temps, une petite entreprise artisanale. Des films sont faits avec des machines, comme le pain et l'acier sont faits avec des fours. Ceci exige une certaine habileté de la part d'un artisan sous-capitalisé ! Cette vie est compliquée par le fait que ce support n'est pas aussi malléable que la pâte ou le métal. Bien pire, la technique est en constante évolution. Alors, mon deuxième film ? Je travaille toujours dessus. Et voici comment : La plupart des réalisateurs de fiction écrivent leur scénario d'abord, arrangent ensuite les images et choisissent des acteurs en rapport avec ce script. D'autres réalisateurs font les images d'abord, en espérant découvrir une " histoire " par la suite. Ce dernier principe est commun aussi bien pour les documentaires, où la caméra est utilisée pour découvrir le monde que pour les films non narratifs. Bien que je fasse de la fiction, je fais souvent mes images d'abord. J'ai une idée, j'écris et fais des recherches, rassemble et crée le "matériel " visuel, le tout en même temps. Ces procédés fonctionnent entre eux jusqu'à ce que je termine finalement avec un récit étrangement hybride, dans lequel ni la préconception ni la production n'ont prévalu l'un sur l'autre. Dans le processus, l'histoire et les images ont changé constamment, et grâce à des procédés imaginatifs et techniques ; l'un et l'autre ont servi la "mise en narration". Pour être un peu plus précis... un mois après que j'ai terminé le dernier film, vers le milieu de 1991, je me suis mis au travail sur une deuxième fiction. Au début, c'était au sujet des Japonais à Budapest et des juifs au Japon, mais il n'a pas fallu longtemps avant que je découvre (tout en prétendant béatement qu'il y avait quelque chose de supernaturel dans la légèreté de mon ignorance extrême) qu'une histoire sur le contact entre les Japonais et les juifs a réellement existé, et cela se recoupe plus de deux fois. Au début, il me semblait que le film devait se passer dans Shanghai, qui en 1991 était toujours un endroit vaguement mystérieux, mais assez rapidement le choix a fini par se porter sur la Mandchourie, sur la foi d'éléments que j'ai trouvés dans diverses archives. J'ai eu trois titres, en quelque sorte, l'âge de l'herbe, de la pierre et du fer du projet : l. *Israël en*

Mandchourie... qui est assez clair, 2. *juifs dans l'espace*... un écho délibéré du film terrible et qui a fait école de Mel Brooks *Histoire de la 2ème guerre mondiale*, qui se termine avec une présentation des prochaines attractions, y compris un film qui porte ce titre-là. Un catholique polonais m'a dit que c'est ce qu'on disait des Russes (les "Russes dans l'espace"), en espérant qu'ils quitteraient la Pologne. C'était trop compliqué de tenir compte du passé et du présent des juifs polonais, auxquels une partie de ma famille a appartenu il y a bien longtemps, longtemps avant Budapest. Aussi j'ai pris le nom actuel : 3. *le film télépathique DES TRIBUS PERDUES (The Telepathic Motion Picture of THE LOST TRIBES)*. Les titres sont des points d'attache, à Hollywood et dans ma tête. Oubliez tout du film, mais assurez-vous que vous dites son nom quand vous vous réveillez le matin. Puisque le titre est fait de mots, et que chaque mot signifie beaucoup de choses, il devient une île de circulation et de mémoire tandis que vous passez par tous les processus qui finiront par en faire un ensemble de mots inaltérable projeté sur un écran. Ce troisième titre est assez spécifique et du coup je me sens assez bien "ancré" ici dans la boue amassée à l'extrémité du fleuve du temps.

Ce film est une histoire de l'histoire, ou en fait une histoire "alternative" de l'histoire, puisque c'est à la fois une fiction, et une histoire fantastique. Le titre me permet d'expliciter que l'histoire se déroule spécifiquement dans Shinkyo, en Mandchourie pendant les années Taisho 20-88. C'est parce que, en raison de diverses pressions historiques, les îles japonaises ne sont plus la patrie des japonais. La nation est entièrement entrée dans le vide de la patrie de Qing. L'histoire commence là, dans Shinkyo, où, au studio principal de la Manchu-Edison Film Corporation, des Katsuben essayent de faire la transition vers le film sonorisé en inventant et en promouvant ce qu'ils appellent "le film télépathique". Les Katsuben (également connus sous le nom de Benshi) étaient des interprètes populaires qui se tenaient à côté de l'écran quand des films muets étrangers étaient projetés au Japon, traduisant les intertitres, et expliquant des phénomènes culturels peut-être peu familiers au public des îles nationales.

De toute façon, le film éponyme *Les tribus perdues* a été la première et dernière tentative de la Manchu-Edison de produire un film télépathique. Mon film se situe autour de ce film et de ses résultats, et est fait de détails imaginaires d'une Mandchourie qui a et n'a pas existé.

Voila où je suis maintenant, au milieu de l'année 99, des centaines d'heures de vidéo plus tard, dix mille photos stockées sur mon disque dur, des textes qui se déroulent au delà de l'écran et des allers et retours qui ne cessent jamais.

portrait d'artiste

Que s'est-il passé ?

J'ai commencé par une phrase (pas un titre), il y a longtemps maintenant (1991), que j'ai emmenée avec moi à la bibliothèque publique de New York (vous savez, la porte entre les deux lions en pierre sur la 5ème avenue). Six ans auparavant, j'avais commencé *Wax* avec une autre phrase, j'étais allé là-bas, j'avais trouvé une biographie que personne n'avait jamais regardée (au sujet d'un apiculteur d'Alexandrie déterminé à reformer l'apiculture britannique), puis j'avais voyagé jusqu'à Oxford et à Cardiff pour pister ses restes. A mon retour à New York un peu plus tard, j'ai découvert par hasard que le technicien chargé des réparations à la compagnie de T.V. par câble d'un ami avait le même nom étrange que l'apiculteur... et alors, après un appel téléphonique, j'ai fini par rendre visite au seul parent survivant de l'apiculteur égyptien dans un appartement dont l'entrée donne sur cette partie de la quarantième rue qui monte et se termine juste entre les deux lions.

Le trou noir de la pensée humaine.

J'ai espéré aller encore plus loin avec ce deuxième projet. Ainsi, le premier jour, à la bibliothèque, j'ai regardé vers le Japon

(sans naturellement négliger le seul livre qu'ils avaient en rayon de mon arrière-arrière-grand-père hongrois. La seule partie de ce livre que je pouvais comprendre était le frontispice, qui signalait que sa famille venait de Pologne).

À ce moment-là, mon travail principal était la distribution de *Wax*, et — par bonne fortune et coïncidence —, j'ai pu assurer la distribution au Japon. Cela m'a donné la chance de découvrir une presse étrange et fantastique surabondante, découverte à laquelle beaucoup d'occidentaux ne sont pas préparés.

Mais j'ai rencontré des gens bons et aimables dès ce premier voyage, et je suis revenu seul début 94, pour prendre autant de photos dans autant d'endroits que possible. C'est du tourisme comme art, une catégorie commune dans l'histoire ; et je ne cacherai pas mon goût commun pour l'exotisme, ou son absence. Au moins, je me suis trouvé conforté dans le fait que je disposais au moins d'un ensemble clairement défini de filtres quelque peu particuliers dans mon choix des images (tels que "je veux des images du Japon et des juifs"). Je filme en vidéo, beaucoup, mais je ne suis pas Clint Eastwood... qui a dit qu'en filmant *Bird* ou un autre film, que n'importe qui peut faire un bon film en filmant 200 fois la quantité utilisée par la suite, et seulement les meilleurs directeurs filment 10 fois ce qui est nécessaire, signifiant par là que lui a eu seulement besoin de filmer 10 fois ...

portrait d'artiste

Qui cela interesse-t-il ? C'est un film télépathique (je savais cela dès le début)... c.-à-d. un film pour des personnages dans un monde télépathique, et, de façon récursive, un film sur un film fait avec des acteurs télépathiques. J'ai imaginé que la plupart des choses que j'ai filmées pourraient être utilisées comme fond pour n'importe quelle action de premier plan. C'est ce à quoi servent vidéos et ordinateurs (puisque c'est ce qu'ils/elles sont capables de réaliser). Ce que je veux dire, c'est que j'avais déjà le modèle visuel du film, basé sur ce que j'avais fait, ou ce que je n'avais pas fait, mais je savais ce que je pouvais faire, sachant que la technologie changeait. J'ai voulu faire une fiction presque purement graphique, pas une animation, ni une action réaliste, mais quelque part entre les deux, qui dépendrait aussi fortement du montage interne que des relations entre les plans consécutifs.

Ainsi je n'étais pas difficile — à ce stade — sur ce que je rassemblais. La nature "souple" de la pensée "télépathique" aussi bien comme fiction que comme image, me permettrait de renommer et de réutiliser le quotidien en tant que fantastique. Et de toute façon, je n'en savais certainement pas assez pour être difficile.

Pendant un séjour à Tokyo, j'avais fait une interview de fond avec un critique qui avait travaillé à Shanghai pour un certain Kawakita, un personnage quelque peu complexe qui a dirigé la tentative japonaise de faire du cinéma en Chine du sud. Ce critique avait évoqué des conflits assez vagues et intéressants avec des collègues dans le nord, c.-à-d. en Mandchourie. Quand je suis revenu aux USA et ai commencé à chercher du matériel d'archives disponible, j'ai trouvé plus de films faits en Mandchourie qu'en Chine méridionale occupée, et alors, intrigué par la nature en quelque sorte opaque de la Mandchourie, j'ai commencé à changer mon histoire pour l'adapter. C'était un peu un coup d'épée dans l'eau... il faut admettre que même les occidentaux relativement instruits ont des difficultés pour comprendre ce que signifie la Mandchourie pour le Japon ou la Chine. Douze ou vingt mille livres sur le sujet emplissent les sections de la bibliothèque de Diet à Tokyo. Il y a eu peu d'écrits occidentaux sur le sujet depuis 1945.

Pendant la chute silencieuse dans le futur du passé, j'ai réussi à rassembler le financement pour le projet. A cela s'est ajoutée la chance de travailler au Japon. Début 1995, je suis arrivé à Tokyo avec Florence Ormezzano ; une artiste numé-

rique qui a également été mon assistante sur *Wax*, et qui est mon épouse.
C'était en avril, quelques jours après les attaques au gaz d'Aum Shinrikyo. Le gaz Sarin était un gaz de Nazi. Peu de temps après, le dernier numéro du magazine d'Aum *Vajrayana Sacca* (#10), probablement en cours de réalisation lors de l'interruption, a fait une couverture sur une "histoire des juifs"... C'est sorti du trou noir, pas inopinément.

Nous avons commencé à filmer des acteurs, mais d'une manière particulière, non écrite, pour ce qui pourrait être un film télépathique. C'était contre l'écran bleu, qui permettrait de les mettre nulle part et partout... le bleu est une couleur qu'on peut facilement enlever avec une machine vidéo ou un ordinateur, en coupant l'acteur pour le placer comme élément dans n'importe quelle composition animée. Puisque c'étaient les premiers jours de tournage du film, je les ai considérés comme un moyen de recueillir les éléments les plus basiques du film. Nous avons produit des catalogues de génériques de situation, de mouvements, et d'émotions , que je voulais combiner de diverses manières pour créer une sorte de "lit" (comme les pistes de base dans un mixage de musique) pour le conflit télépathique du film. Florence a également fabriqué des acteurs, à partir d'éléments en 3D, construits et reliés sur un écran d'ordinateur, animés par des mouvements que nous avons capturés à partir d'un danseur. Ces images mobiles sont faites une trame à la fois, et années suivantes, nous sommes passés d'un ordinateur à l'autre, jusqu'à ce que nous ayons eu plusieurs heures de cette vidéo artificielle, prêtes pour le montage.

Il y a peut-être trop de choses à dire, mais pour énoncer les choses simplement, le film lui-même a semblé s'écrire trame par trame... comme si un certain nombre d'heures de vie étaient nécessaire pour faire chaque image.

Nous avons passé deux ans au Japon, puis nous sommes rentrés. Je continue à faire des tas de choses, sans fin, vingt-quatre heures sur vingt-quatre avec des nombres et des images et des ordinateurs. Le temps manque, ce qui est en fait le facteur essentiel pour tout réalisateur de film indépendant, la duperie sans fin des mots, des pensées et des images, le tout hors de la vue et de l'esprit des autres, de sorte que les gens, au bout d'un moment, non seulement ne savent pas ce que vous êtes en train de faire, mais encore — peut-être — ne savent même pas ce que vous faites dans la vie (c.-à-d. des films).

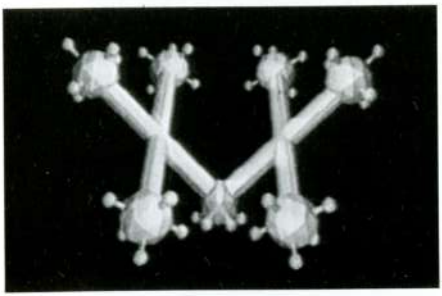
Naturellement, nous avons eu un enfant, qui, comme tout bébé, souriait tandis que les ordinateurs hurlaient, et qui maintenant peut parler, quelques années après.

portrait d'artiste

Le rythme de travail se maintient. L'écriture est sans fin. Les images bouillonnent. De nouveaux éléments arrivent et sont mixés dans la pâte du travail en cours. Les bandes-annonces vidéo et multimédia vont et viennent. Dettes, retards de versements, et autres problèmes apparaissent à l'horizon, mais il n'y a pas un besoin immédiat de produire ; ainsi, nous fonctionnons au radar pendant quelque temps. Et puis, c'est l'avenir, trou noir ou pas.

David Blair, septembre 1999,
traduit de l'anglais par Gabriel Soucheyre

© David Blair, Turbulences [vidéo / art actuel] # 25
octobre 1999



Curiculum

1979-99 : Réalisateur indépendant de "cinéma électronique"
1980-85 : Nombreuses réalisations vidéo
1991 : *Wax ou la découverte de la télévision parmis les abeilles* (85:00), en co-production avec ZDF. Sortie en salles aux USA, au Japon, et en Australie
1995-99 : *Waxweb*, une version de *Wax* sur internet/CD
1998-… : J'habite Paris, où je travaille sur mon deuxième long métrage, *The Telepathic Motion pictures of the Lost Tribes* avec ma femme, Florence Ormezzano.

portrait d'artiste

Subventions :
New York State Council for the Arts, 1986
New York Foundation for the Arts, 1987
Jerome Foundation, 1987
National Endowment for the Arts, 1987
Checkerboard Foundation, 1988
New York State Council for the Arts, 1989
American Film Institute, 1989
New York State Council for the Arts, 1994 (*Waxweb*)
National Endowment for the Arts, 1995 (*Lost Tribes*)

Bourses :
Japan/US Friendship Commission, 1995
Chercheurs Invités, University of Tokyo, 1996

Commandes :
Prototype pour une version télévisée de *Lost Tribes* : NTT Intercommunication Center, Tokyo, 1995
Section de *Lost Tribes* : Holland House for Culture Capital Europe, Copenhagen, 1996

Prix :
Grand Prix au 6ème Festival Vidéo International, 1992, CICV, Montbéliard, France

Dans les collections de :
Museum of Modern Art, (MOMA, New York) : *Wax ou la découverte de la télévision parmi les abeilles*

Wax ou la découverte de la télévision parmi les abeilles

Télévision :
10.91 (ZDF, Germany). "WAX..."
9.94: ORF, Austria
12.1994, Yomiuri TV, Osaka, Japan

Sortie en salles : (* indique les engagements avec plus de 5 séances)
Bloor Cinema, Toronto, Canada (1.92)
Metro Cinema, Edmonton, Canada (3.92)
Donnell Library Media Center, New York (4.92)
Regina Public Library, Canada (4.92)
Montreal Cinematheque, Canada (5.92)
*Public Theatre, NY (8.92)
*ICA, London (8.92)
(...)
University Film Society, UC Boulder, CO. (10.93)
*Ken, San Diego, CA (10.93)
*Ryder Film Series, Bloomington, IN (10.93)
*Stage One Cinema, Charleston, SC (10.93)
Nelson Atkins Museum, Kansas City, MO. (1.94)
(et bien d'autres depuis 1994)

Projection en vidéo :
Facets Video Theatre, Chicago (1.92)
Pacific Film Archives, Berkeley (2.92)
LACE, Los Angeles (7.92)
(...)
Knitting Factory, NY (1.93)
Unspeakable Practices, Brown University (2.92)
UnitN, Vienna, Austria (3.93)
V2, Netherlands (3.93)
(et bien d'autres depuis 1993)

"*Wax*" a participé aux festivals suivants
Film :
Vancouver International Film Festival, Canada
Victoria International Film Festival, Canada
Santa Fe Film Expo, New Mexico
Figueroa da Foz, Portugal
Hawaii Int'l Film Festival, Hawaii
Yamagata Documentary Film Festival
Vidéo :
European Media Arts Festival, Osnabruck
Montreal Festival of New Cinema and Vidéo
The Geneva International Video Festival
American Film Institute Video Festival, LA
Berlin International Video Festival
New Visions, Glasgow
World Wide Video Festival, La Hague
(...)
Internacional Video Festival Cidade de Vigo
Prix Futura, Berlin
International Video Festival Cadiz

(et bien d'autres depuis 1993)

Waxweb (version Internet et Cd-rom) :
Disponible sur le Web depuis 1994

Invité aux expositions suivantes :
Siggraph 1994 (The Edge), Orlando, Florida
European Media Art Festival, Osnabruck, 1994
Burning the Interface (tournée de 10 musées en Australie, 1995-7)
National Film Theatre, London (présentation en temps réel), 1995
(...)
Imagina 1995, Monte Carlo
V2, Rotterdam, 1995
Viper Festival, Switzerland, 1997 and 1998
Falkirk Gallery, San Rafael, California, 1998
Mill Valley Film Festival, California, 1998
World Wide Video Festival (installation), Staedlijk Museum, Amsterdam, 1998
Montreal New Festival of Film and Video, October 1998
Kino-Eye, Antwerp, November 1998

Le Film Télépathique des Tribus Perdues

Installations :
ICC on the Web (November 1994) Tokyo
Electra (March 1995) Oslo, Norway
European Media Art Festival, Osnabruck, 1998
World Wide Video Festival, installation dans le musée Stedelijk, Amsterdam, 1998
Kino-Eye, Antwerp, November 1998

Internet :
MétaTokyo exposition Web, commissionée par P3, Tokyo

Vidéo :
European Media Art Festival, Osnabruck, 1997
World Wide Video Festival, Amsterdam, 1997
VIPER Festival, Switzerland, 1997
MuuMedia Festival, Finland, 1998

Maniaques de la disparition : distribué dans plus de 40 sites mondiaux par Japan Society

Présentations (sélection)
USIA Centers : Hokkaido, Tokyo, Kyoto (1995/6)
ISEA (Chicago, 1994; Finland, 1995)
Nagoya City Art Museum (1995)
Box Higashi Nakano, Tokyo (1995)
International House Japan (1995)
National Film Theatre, London (1995)

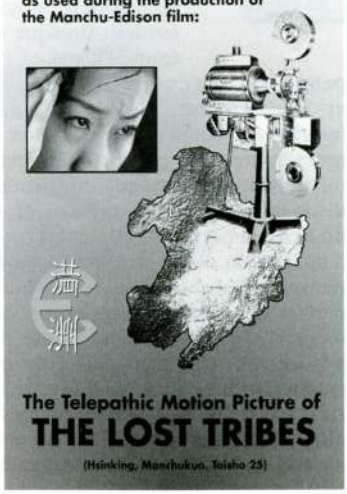
Vidéo

Berlin Video Festival , Germany (1997)
ICC, Tokyo (1997)
AFI, Los Angeles (1997)
EMAF, Osnabruck (1998)

Publications :
Dans les livres d'anthologies suivants :
Electronic Culture, Aperture Press, ed. Druckrey, 1996
After Yesterday is Crash, Penguin, ed. McCaffery, 1996
20th Century Media, Just Systems, ed. Kubota, 1996
In Memorium to Post-Modernism, SDSC Press, ed. Amerika, 1995
Parallel Universe, Tokyo University Press, ed. Sato, 1997
Creating Personalities, Springer, ed. Various, 1995
Dans les magazines suivants (selection):
Eureka, 1997
Andere Sinema, 1996
Millemium Film Journal, 1995
Journal of Japan Society for Simulation, 1997
ASCII, 1995-7

portrait d'artiste

Reconstruction of a training device for telepathic Katsuben, as used during the production of the Manchu-Edison film:



Traversées. Désirs d'espace ou l'espace d'un désir.

Geneviève Charras

Juin-Juillet 1999 : le festival Montpellier Danse ouvre grand ses yeux sur le travail de Nicole et Norbert Corsino : une reconnaissance officielle et institutionnelle qui vient à point saluer une démarche d'auteurs, chorégraphes de notre temps, déployée sans faille dans la durée... depuis 1988 ! Dans le cadre de la 19ème édition d'un festival, incontournable rendez-vous des artistes qui façonnent les nouvelles tendances de la Danse, avec en corollaire l'accueil d'un public de plus en plus diversifié, la programmation des installations des Corsino fera date.

Un lieu hors du commun pour abriter le dispositif scénographique de nos deux chorégraphes de l'image : le Carré Saint-Anne, une église dévolue aux expressions artistiques sur Montpellier.
Pour écrin, un espace architecturé par deux alignements de colonnes, une nef, vaste et résonnante, obscurcie pour l'occasion par des tentures noir anthracite.

les œuvres en scène

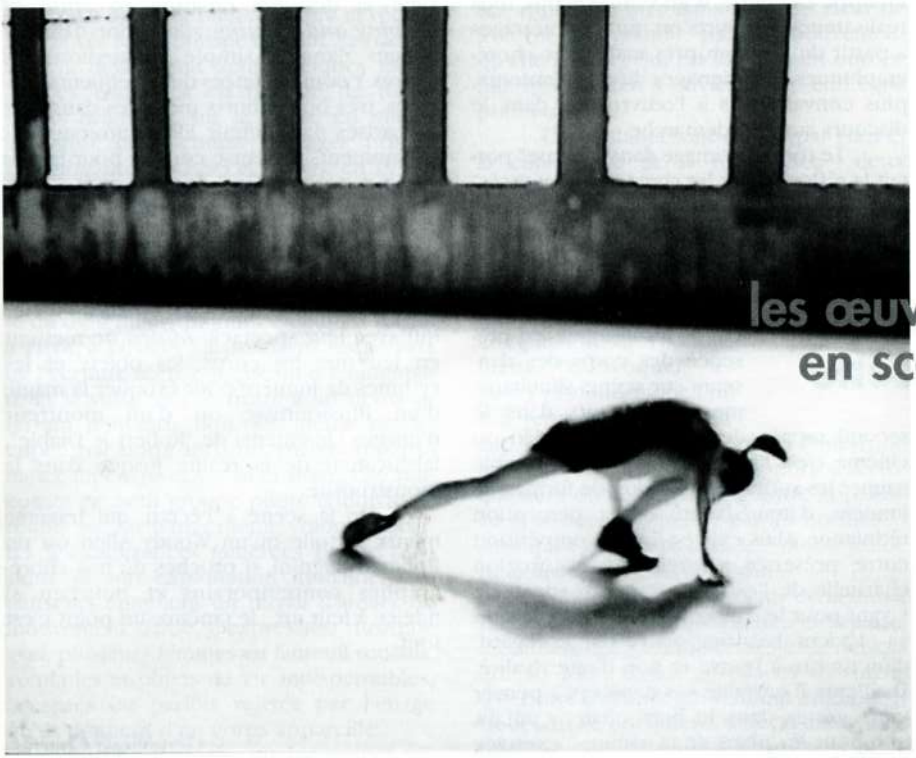
Un lieu de recueillement qui étouffe les bruits du dehors qui viendraient parasiter une atmosphère singulière. Il faudrait presque en pénétrant l'espace, clore les paupières et découvrir à l'aveugle les sons et bruissements des installations : des lumières bleutées en faisceaux sur les murs invitent les pupilles à se dilater dans un univers de lumières contrastées. Cinq dispositifs occupent surface et volumes du lieu. Un parterre reflète des projections d'images de corps dansants, fragments de vitesse et de lumière. Ce plan au sol délivre des images, corps-textes qui s'allument et défilent en bande pour mieux se perdre en un archipel éphémère de constellations. Plus loin, un mur noir, concave, délivre 24 petites images électroniques sur écrans miniaturisés : icônes identiques où chacune est travaillée pour mieux restituer une lecture progressive des espaces évoqués : on y retrouve avec bonheur des extraits de la collection *Circumnavigation*, célèbres épisodes de fictions chorégraphiques sur le thème des ports fluviaux. C'est tout "Lisbonne" qui se danse dans ses espaces, colorisés pour l'occasion en touches fluorescentes. La réduction des images fait éclater couleurs et lumières, surexpositions ou obscurcissement. Et si 24 images dans la même seconde de balayage visuel n'était pas un clin d'œil, pied de nez à la pellicule ! Le mur, façade lumineuse, en autant de petites fenêtres ouvertes sur le monde, frémit des sons de chacune. Il vit, irradié à la manière d'un ciel déroulé, offrant ses constellations d'étoiles. Puis la visite dans l'espace continue avec la rencontre d'un phare, colonne d'où jaillit un faisceau qui balaye à 360° l'environnement et ses supports : magie de l'instant : une image du Portugal révèle, tel un azuléros, les calligraphies d'une colonne de l'église ! Le mouvement giratoire sied parfaitement aux contenus des séquences vidéos, évoquant des espaces circulaires, filmés en plans séquences spiralés. Magie des adéquations : c'est bien aussi des images tournées dans le phare de Riga qui sont alors projetées ; mise en abîme pour un vertige du mouvement de la danse, de la lumière et du projecteur. La musique de Jacques Diennet évolue en volutes, respirations et souffles. Evocation du voyage et de la navigation.

Le périple du visiteur-voyageur, corps immergé dans les strates et volumes des installations, rencontre la plate-forme d'un jardin planté de 24 tubes, tiges érigées qui offrent en corolles les mêmes formats miniatures d'écrans vidéos mobiles. Images noir et blanc y défilent, mémoire des vidéos de création des Corsino. Ça fonctionne comme un regard qui se déplace et vient se poser dans l'espace de l'ima-

ge intimement, comme on se penche sur une fleur pour en sentir l'arôme. Sorti du jardin surélevé, on aborde l'écran fluide, liquide et invisible de l'image numérique et synthétique. Les espaces de la danse qui s'y inscrivent, les corps qui s'y émeuvent, sont virtuels. La toile tendue qui les accueille est comme un reflet de l'invisible. Les Corsino nous guident au-delà du miroir : c'est bien le regard qui porte l'œuvre et renvoie une image qui n'est plus le simple reflet de la vision.

Traversée, c'est un univers où il faut plonger, s'abandonner aux sons et aux images à tous les niveaux de l'espace. Le flux et le reflux convoquent à une immersion des sens, voisine de l'hypnose, de l'envoûtement. Les rémanences, les traces des corps qui traversent ces univers virtuels sont l'apanage de la magie qui procède de cet extrême travail scientifique de nos deux maîtres d'œuvre. La régie, les systèmes et automatismes concourent ici à la perfection de l'ensemble. Que voici une "installation" où la liberté du regard et du déplacement rejoint celle des espaces de la danse.

© Geneviève Charras,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 25
octobre 1999



Captives, N+N Corsino, 1998

L'image dans la danse

Geneviève Charras

Le même festival bâtissait toute sa programmation sur les filiations de la danse et de l'image "animée". Projections vidéo, installations, programmations de films cultes de la comédie musicale, carte blanche aux chorégraphes pour des choix de films emblématiques... et une série de rencontres réflectives sur les enjeux esthétiques, éthiques et philosophiques de la représentation du corps à l'écran.

"Chorégraphes cinéastes", première séquence de réflexion sur le sujet, laissait la parole à Joëlle Bouvier, Charles Créange, Philippe Decouflé, Wim Vandekeybus, tous réalisateurs de courts ou moyens métrages à partir de leurs propres matériaux chorégraphiques. Témoignages directs d'auteurs, plus convaincants à l'œuvre que dans le discours sur leur démarche.

Le thème "L'image dans la danse" portait la réflexion sur les spectacles "métissés" danse-image de José Montalvo et Philippe Decouflé. Le festival présentait simultanément *Shazam* et *Paradis* ; chez l'un comme chez l'autre, la question revient autour du "regard" et à sa focalisation : en présence des corps des danseurs sur scène, simultanément reproduits dans le second espace de la projection vidéo ou cinéma, c'est l'image artificielle qui semble gagner les suffrages. Question de format, de lumière, d'immédiateté de la perception rétinienne. Mais existe-t-il une compétition entre présence virtuelle et occupation charnelle de l'espace temps du spectacle vivant pour le danseur ? Decouflé parle du va et vient, balayage opéré par le regard, d'un niveau à l'autre et non d'une rivalité. D'ailleurs il entraîne ses danseurs à penser leurs gestes dans le hors champs autant que pour les plans de la caméra : exercice où ils excellent en efficacité et précision d'exploitation et exploration de l'espace. Montalvo travaille dans l'optique du jeu jubilatoire entre le danseur et sa propre image, comme à la poursuite de son ombre. Les effets de ce genre ne datent pas d'aujourd'hui mais de la nuit des temps où les spectacles et jeux d'ombres ont toujours apporté une troisième dimension à l'art vivant ! Ce sont les moyens mis en œuvre qui changent et les nouvelles technologies, images de synthèse et décors virtuels s'inscrivent comme un passage dans le courant de l'histoire.

Moins convaincante l'expérience du chorégraphe belge Wim Vandekeybus qui avec sa dernière création *In Spite of Wishing and Wanting*, additionne danse et images dans la simple succession des genres. Y sont projetées deux séquences filmées, très bons courts métrages dansés et scénarisés par l'auteur. Elles entrecoupent les moments de danse comme pour laisser respirer et "souffler" les interprètes, virtuoses épuisés, trop malmenés pour ne pas être fourbus au cours des performances physiques exécutées sans répit.

Peut-être devrait-on retenir les leçons non édictées par Obadia-Bouvier qui avec leur spectacle *Idaten* ne mettent en jeu que les corps, les objets et les rythmes de lumière pour évoquer la magie d'un illusionniste ou d'un montreur d'images : le cinéma de "Robert le Diable", falsificateur de la réalité jusque dans la monstruosité.

De la scène à l'écran, qui traverse mieux la toile qu'un Woody Allen ou un Roberto Begnini, si proches de nos chorégraphes contemporains et pourtant si fidèles à leur art : le cinéma, un point c'est tout.

© Geneviève Charras,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 25
octobre 1999

les œuvres en scène

Moteurs, action, on tourne !

Une tribu bien singulière. Un film de Mariette Feltin. 26mm. 1999.
Coproduction Balthazarfilms, France 3 Alsace.

Jamais ces mots n'auront eu autant de signification que durant le tournage du documentaire de Mariette Feltin sur l'expérience singulière de l'atelier de danse-mouvement, animé par la chorégraphe Evelyne Chanut à Strasbourg ; une rencontre entre danseurs dit "valides" et personnes handicapées-moteur, dites à "mobilité réduite". Ce jargon qui prend des pincettes pour oser dénommer la différence des corps apparaît bien dérisoire et réducteur après le visionnage du film. La réalisatrice a déjà à son actif quelques expériences édifiantes en matière de documents originaux sur la danse en milieu scolaire : deux courts métrages primés *Lumifourmix* en 1993 et *Krokos* en 1991 ; puis elle s'attelle à rendre compte d'expériences sociales humaines et sociologiques autour du travail des femmes et d'autres faits de société.

Avec respect, intelligence, originalité du traitement, toujours. Quelques stages à l'INA, à l'INSAS lui précisent les secrets de l'écriture scénaristique du documentaire et la voilà qui se frotte à un nouveau terrain d'investigation. Elle-même préoccupée par notre incontournable appartenance au corps et social et privé, elle rencontre ce petit groupe pilote d'individus, réunis autour d'une même volonté : écarter les différences générées par le physique et son exploitation humaine. Des danseurs entament un travail d'atelier de mouvement dansé, d'expression théâtrale avec plusieurs femmes en fauteuil roulant, véhicules et objets de vie indispensables, acceptés ou parfois rejetés par l'image qu'ils donnent d'un corps appareillé.

Le film démarre sur les images saisissantes du spectacle professionnel chorégraphié *Cet autre moi-même*, aboutissement de trois ans d'atelier, chantier humain, ouvert sur l'inconnu.

"En jouant la carte de la différence jusqu'au bout, le film me permet d'interroger notre relation à celle-ci avec un regard qui ne dénonce pas les attitudes de rejet, mais questionne les possibilités d'intégration réelle de personnes ayant une déficience physique", confie Mariette Feltin. Preuve en est faite dans le déroulement du voyage au pays des mouvances extrêmes pour des corps soumis à l'immobilité bien séante.

Images de répétitions, d'improvisation où la créativité fuse et se révèle la richesse du mélange des individus. Un jeune danseur au corps canonique s'échauffe auprès d'Evelyne qui cherche ses appuis, se love dans un désir rieur de s'élever, de grandir par le mouvement qu'elle frôle et qui est le sien ; un duo en naît qui n'a rien à envier à une chorégraphie élaborée.

Des instants sont captés par l'œil et la conscience de la réalisatrice : deux femmes y comparent les performances de leurs fauteuils roulants en remarquant que bientôt il faudrait être valide pour pouvoir les manipuler ! L'humour et la tendresse en sont les maîtres mots, jamais la compassion ni l'apitoiement. "Convoquer les peurs profondes que l'on a à rencontrer le handicap, susciter chez le spectateur le désir de se situer lui-même par rapport à cette question du corps partagé entre apparence et ressenti, influencé par les normes"... sont quelques notes dans les intentions de traitement de ce sujet tabou.

Cinéma en direct, risque de la durée réelle avec des plans séquence judicieusement dérobés à l'intimité des expériences qui se font, autant d'audaces mesurées d'écriture filmique qui rendent crédible et troublant ce document, reflet d'une vie de tribu soudée, où pourtant tous sont différents : autant dans la normalité que dans le handicap.

Un moment crucial, emblématique du film est cette séquence en plongée qui délivre dans une focale qui s'évase lentement, la vision des artistes au sol qui s'entraînent ensemble, alignés : plus aucune différence dans cette concentration sur un travail corporel que chacun s'approprie selon ses moyens : "retourner vos orteils", indique la chorégraphe et tout se passe comme si l'histoire de corps qui nous est contée là n'était pas une utopie mais la réalité.

"Ca bouge pas que dans ma tête" confie l'une d'entre les protagonistes de l'atelier.

Et c'est bien de cela qu'il s'agit et est donné à voir ici : des regards croisés les uns sur la destinée des autres pour mieux grandir ensemble dans une danse chorale et individuelle à la fois. Des possibles restitués avec finesse dans l'énergie, loin des performances canoniques du corps magnifié. La densité de l'image en est un aspect des plus convaincants et fait mouche pour en 26 mm nous faire voir et partager l'ambivalence de chacun. Un militantisme discret et efficace nous parle ici de nous même et de personne d'autre. Le moteur tourne, mais pas dans le silence !

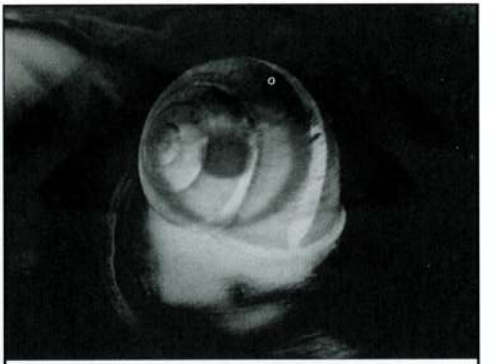
© Geneviève Charras,
Turbulences [vidéo / art actuel] # 25
octobre 1999



Votre exposition annoncée dans Turbulences [vidéo / art actuel]

Tarifs sur demande à Calmin Borel
Par téléphone : 04 73 31 12 73
fax : 04 73 37 24 02
e-mail : videoformes@nat.fr

Délai : 1 mois avant parution

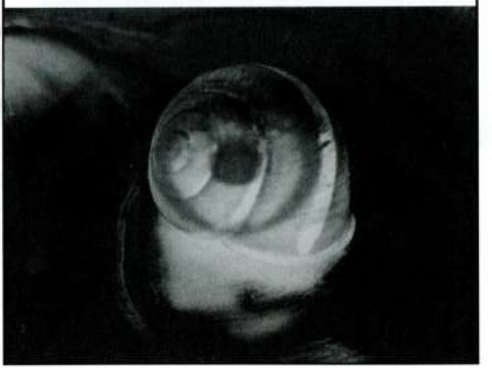


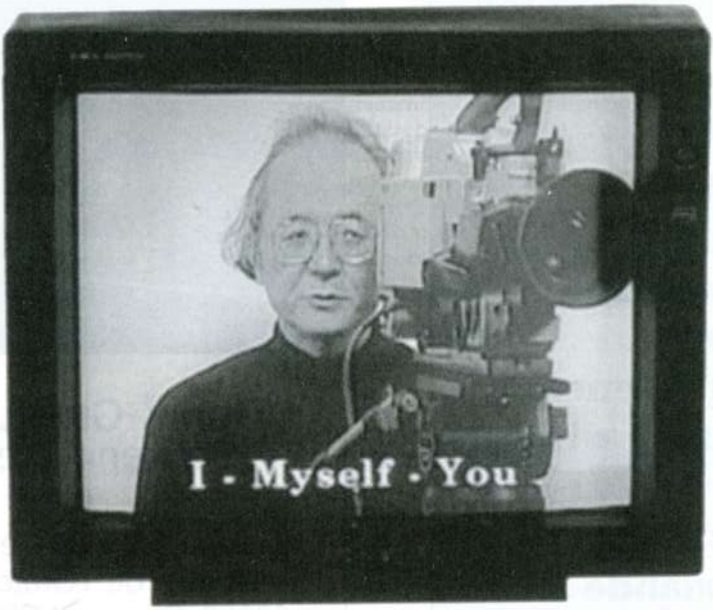
Denis Guéguin
Souvenir l'œil

Galerie l'Art du Temps
14, rue de l'Oratoire
63000 Clermont-Ferrand

entrée libre,
du 29 septembre au 16 octobre
de 13h00 à 19h00
du mercredi au samedi

Renseignements :
04 73 31 12 73





Takahiko Iimura, Observer / Observed - and Other Works of Video Semiology. 1999

Décidément, le cd-rom semble de plus en plus prisé par les artistes de l'image mobile et plus particulièrement les vidéastes. Ils sont en effet toujours plus nombreux à transposer leurs travaux sur ce support et à profiter des nouveaux espaces de diffusion qu'il génère. Sans doute, faut-il aussi y voir une tentative pour mieux contourner l'altération du temps auquel sont inexorablement destinées les pellicules ?

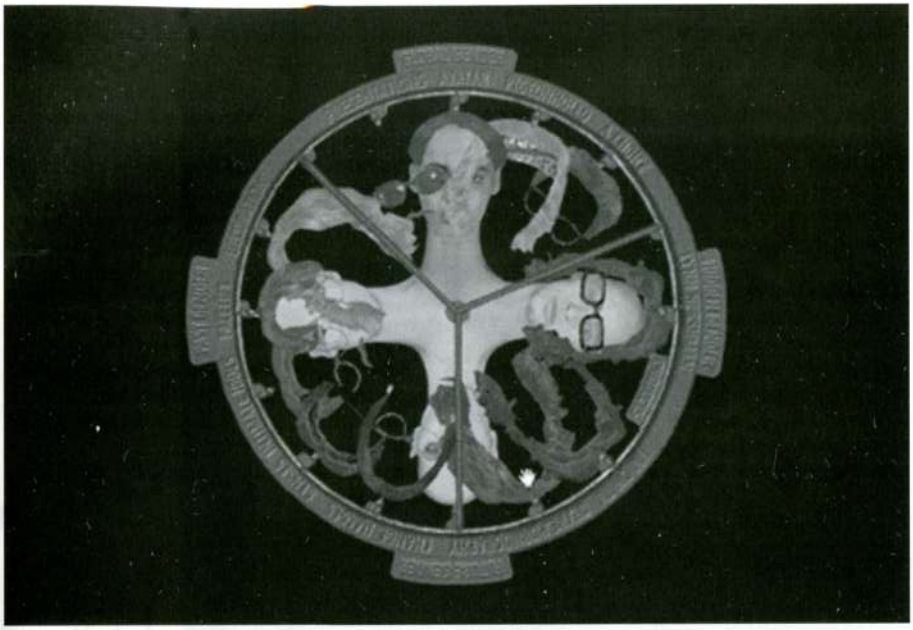
cd rom

Takahiko Iimura, vidéaste japonais bien connu qui travaille depuis le début des années soixante, a connu cette année en France une rétrospective importante de ses films à la Galerie nationale du Jeu de Paume, ainsi qu'une exposition de ses installations de films et cd-rom à l'espace Donguy Apegac. Chacun connait l'approche extrêmement théorique de l'artiste au point qu'il cherche depuis plusieurs années à établir les fondements d'une sémiologie de l'art vidéo.

Observer / Observed, son quatrième cd-rom, reprend de manière affinée la trilogie vidéo réalisée entre 1975 et 1976 dans laquelle il poursuit "la recherche d'une méthode qui rende possible une référence simultanée au langage et aux images". Le spectateur peut donc voir ses œuvres dans l'environnement d'une architecture sobre, comme à l'accoutumé chez Iimura. (BG)

http://www2.gol.com/users/iimura/home2.html

Cd-rom distribué en France par Heure Exquise!

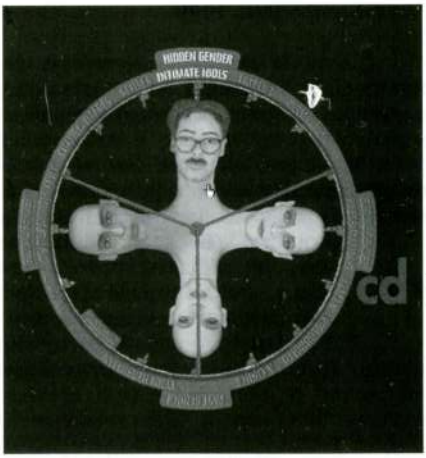


Axis, Gender Media Art. 1999

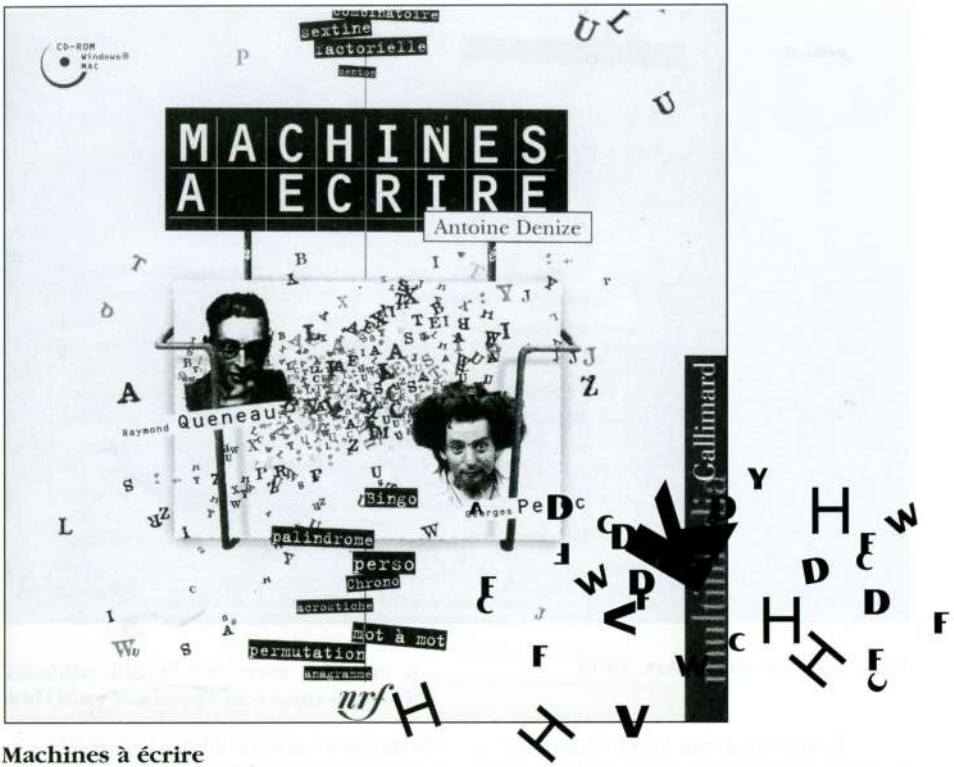
Tout juste créée en 1997, la structure néerlandaise Axis a choisi de traiter thématiquement la problématique du genre et de l'identité sexuelle au travers des pratiques artistiques actuelles. Fidèle à l'idée selon laquelle, "dans la culture postmoderne et la théorie sociologique, le sexe biologique n'est plus accepté comme le facteur dominant de la détermination de l'identité", le cd-rom *Gender Media Art* illustre cet axiome en présentant douze projets réunissant théoriciens, écrivains et artistes (parmi lesquels Lynn Hershman et Sadie Benning).

Au fil de la navigation, si GMA révèle une production artistique et une réflexion théorique abordant le féminisme, l'homosexualité, le transsexualisme, la pornographie et la violence, il est aussi amené à toucher des thèmes tels que la globalisation d'Internet et bien sûr la vie réelle. (BG)

<http://www.axisvm.nl/media/GMA.htm>



cd rom



Machines à écrire
d'Antoine Denize, 1999

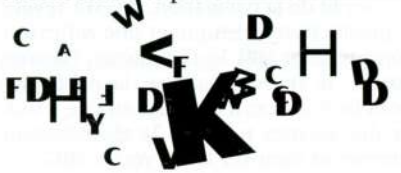
Quand la littérature s'empare du multimédia, le spectateur découvre avec le sourire que l'on peut facilement jouer avec les mots.

Ce Cd-rom propose un véritable voyage dans l'univers de la littérature combinatoire, sur les traces de plus de 40 auteurs (Beckett, Molières, Perec, Apollinaire,...).

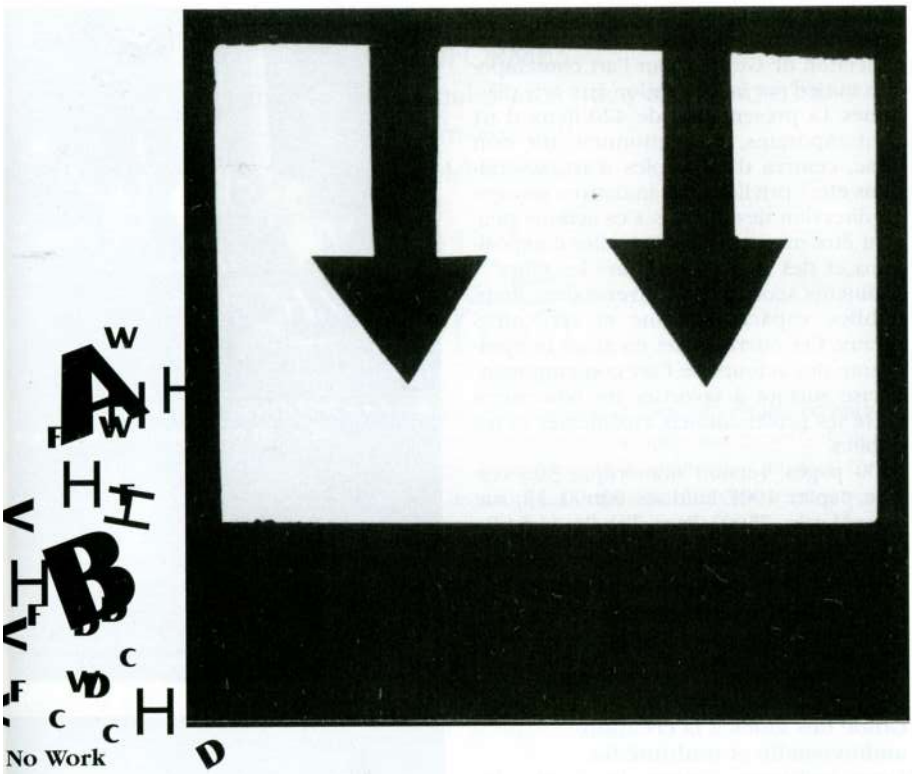
Ceux qui n'aiment pas les voyages organisés seront enchantés par la liberté de création et d'invention proposée. L'adaptation multimédia de trois œuvres de Perec et Queneau (*Cent mille milliards de poèmes*, *Un conte à votre façon* et *243 cartes postales en couleurs véritables*) ainsi que plusieurs jeux et espaces de créations permettent de composer cartes postales, poèmes ou lettres d'injures en utilisant les formes les plus complexes de la littérature.

L'interactivité est réelle, les graphismes agréables, la navigation facile et le contenu scientifique précis : une réussite alliant élégance et culture au service de la littérature. (CQ)

Cd-rom distribué par Gallimard Multimédia.



cd rom



No Work

No Work est à l'origine une exposition qui s'est tenue à Palerme fin 98 et à Jaca début 99. Dans les deux cas, il s'agissait d'une collaboration entre le groupe Indistincion (Daniele Giannusa de l'Académie des Beaux-Arts de Palerme et Silvia Grasa Alcue de l'Université de Valence) et le collectif No Work (1), rassemblé à cet effet.

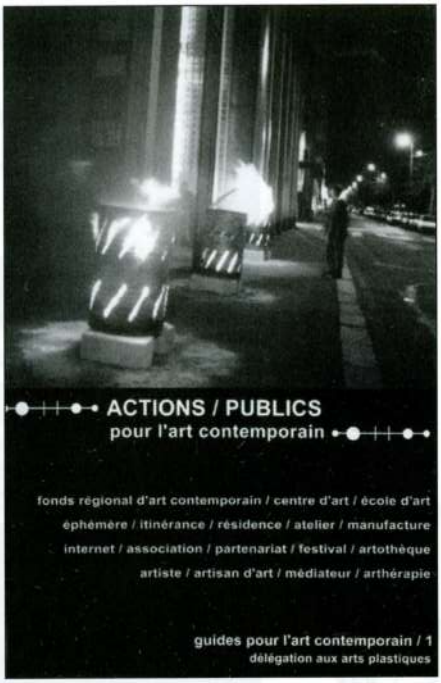
L'expérience palermitaine est étroitement liée au contexte politique et culturel. Dans une région en proie aux difficultés que l'on connaît, un certain nombre d'artistes se sont donc regroupés dans un collectif qui n'est finalement qu'un message : *No Work*. Leur première expérience a d'ailleurs consisté à placarder dans tout Palerme une affiche portant ces seuls mots. Une mouvance donc plutôt qu'un groupe, une affirmation plutôt provocatrice et, au bout du compte, un CD-rom. Celui-ci a été conçu comme mémoire de l'exposition mais aussi comme un espace indépendant. Il présente les œuvres exposées mais également des projets qui n'ont jamais existé. Au spectateur de croire ou non à la réalité de ce qu'il découvre. Ce CD-rom entièrement autoproduit par le collectif Nowork est "Nocopyright", c'est à dire libre de droits.

Rarement démarche d'artistes actuels aura été d'une telle lucidité politique et artistique. (AB)

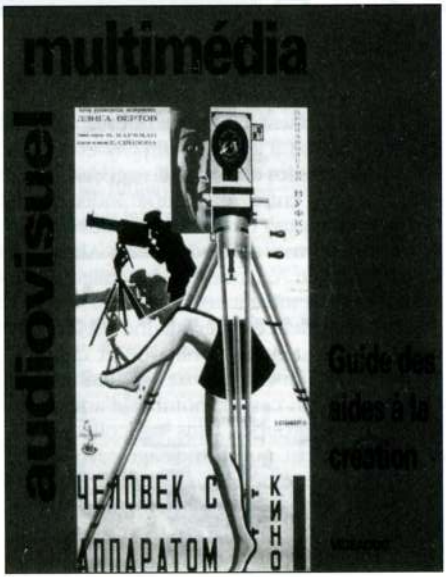
cd rom

(1) La liste des artistes espagnols et italiens ayant participé à ce collectif est trop longue pour être publiée ici. Pour tous contacts : giannosa@free-mail.it

Actions/publics pour l'art contemporain
C'est la première édition d'une nouvelle collection de Guides pour l'art contemporain initiée par la Délégation aux arts plastiques. La présentation de 420 lieux d'art contemporains, institutionnels ou non (Frac, centres d'art, écoles d'art, associations etc.), privilégie les initiatives menées en direction des publics. Ces actions peuvent être menées dans des salles d'expositions et des ateliers, ou "hors les murs" : bâtiments scolaires et universitaires, lieux publics, espaces urbains et territoires ruraux. Cet ouvrage met en avant le dynamisme des acteurs de l'art contemporain. Il vise surtout à favoriser les rencontres entre les professionnels eux-mêmes et les publics.
1000 pages, version numérique 39F, version papier 190F. Editions 00h00, 13, rue Saint-Martin, 75003 Paris. Tél. 01 44 54 84 94, web : www.00h00.com



Guide des aides à la création audiovisuelle et multimédia.
Cette troisième édition du *Guide des aides*, entièrement réactualisée et élargie à la création multimédia, permettra aux auteurs, débutants ou confirmés, mais aussi aux producteurs, de s'orienter dans le dédale des institutions, des organismes et des dispositifs qui favorisent la création audiovisuelle et multimédia. Pour chaque genre, sont indiqués les principaux rendez-vous, festivals, associations et lieux de programmation. De nombreux témoignages d'auteurs éclairent et complètent ce panorama.
184 pages, 200F ttc + 20F de port. Vidéadoc, 8, rue des Trois Couronnes, 75011 Paris. Tél. 01 48 06 58 66, www.videadoc.com (banques de données festivals et formations)



publications

VIDEOFORMES

XVème Festival International d'arts vidéo et multimédia

Clermont-Ferrand

13 / 19 MARS 2000

Ecce homo

Depuis 1986, Vidéoformes s'est donné pour mission d'observer, rendre compte et diffuser les différents courants et pratiques artistiques liées aux nouveaux moyens de communication, la vidéo, le cinéma, la télévision, le multimédia et maintenant internet. Cette vocation s'est développée et prolongée par de multiples étapes de réflexion, rencontres et expositions.

La quinzième édition se déroulera en mars 2000, année terriblement "tendance". Ce sera pour Vidéoformes l'occasion de présenter programmes, performances et expositions qui situeront l'homme dans cet univers des nouvelles technologies, tenteront de décrire le devenir de ce corps physique et social qui se profile, qu'on nous promet, que l'on craint aussi. Ce sera aussi l'opportunité de sourire, rêver, participer grâce à des artistes dont le travail et la réflexion se situent souvent en marge des grands courants de pensée, voire en avant-garde avec tous les risques qu'une telle position entraîne.

Chapelle des Cordeliers, place Sugny Centre-ville	projections, débats, palmarès performances

EXPOSITIONS : 13 MARS / 1er AVRIL

Galerie l'Art du temps, 14, rue de l'Oratoire	installation multimédia
Galerie Gastaud, 7, rue du Terrail	installation multimédia
Galerie du Trésor, 13, rue Fléchier	installation multimédia
Ecole des Beaux-Arts, rue Ballainvillers	installations multimédia galerie de cd-roms
Musée des Beaux-Arts, place Louis-Deteix	installations multimédia

Cd-roms - Internet - Vidéos

Date limite d'envoi des projets : 1er décembre 1999

MANQUÉS !

FRANCE

Exposition *Voyage / Reise* de Muntadas à la synagogue de Delme, Centre d'Art Contemporain . Delme (57), du 26 juin au 26 septembre.
Tél : 03 87 01 35 61

Le concert du siècle : Lefdup & Lefdup en duo ! Le 7 juillet 1999 dans le tunnel sous La Flèche d'or, 102 bis, rue de Bagnolet à 22h30. Un avant-goût sur <www.lefdup.com/juke/juke.htm>

Le Mas à la Guinguette. Apéro, paëlla, projections vidéo sur écran géant en plein air le 10 juillet à la Guinguette de l'aire de Braune à Dions (30). Le Mas, tel : 04 66 81 02 76, web <www.mnet.fr lemas>

Expositions John Miller et Jim Isermann au Magazin, CNAC, Site Bouchayer-Viallet, 155, Cours Berriat, Grenoble. Du 6 juin au 5 septembre 1999.
Tel : 04 76 21 95 84, web <www.magazin-cnac.org>

Du 10 au 22 juin 1999, aux Rencontres Internationales Hors-Circuit, l'environnement interactif d'Armand Behar *Circulation d'une pensée à étages* a été installé dans un magazin à Paris.
Tél : 01 47 58 52 51

Palmarès du Festival Vidéo d'Estavar-Llivia. Grand Prix : *Intervista* d'Anri Sala (France), Prix Eurorégion : *Les Passagers* de Patricia Kajnar (France), Prix du Jury : ex aequo *Manipuler son corps* de Laetitia Bourget (France), *S'aime player shoot again* de Tiburce (France).

2 longs et 50 films courts, expositions de photographies, 3 spectacles, un match de football à Château-Chinon, c'est l'Avis de château, deuxième festival du 22 au 24 juillet.
Tél : 03 86 21 46 46



L'Avis de château

Marylène Negro lance un nouveau projet : *Dites-moi quelque chose*. Le principe est de faire appel à la participation du public par la diffusion de 10000 tracts distribués dans la rue, les cabines téléphoniques... Une ligne de téléphone spécialement ouverte à cette occasion permet d'entrer en relation avec Marylène Negro via un répondeur et de laisser un message. Retransmission des messages dans la salle de conférence de l'école pendant le temps de l'exposition. Edition d'un cd audio. Ecole des Beaux-Arts de Tours du 18 juin au 24 juillet 1999. Tél : 02 47 05 72 88

D'un bout à l'autre, exposition de Jean-Luc Lucquin et Sébastien Mathieu. Association Art'Copal, 20, route de Remigny 71150 Chagny. Du 10 juillet au 30 septembre 1999.Tél : 03 85 87 36 66

Peyotl et Batofar propose dans le cadre de *Piratage 3* une véritable déambulation sonore et visuelle, un laboratoire d'images et de sons sur le quai et sur le bateau. Avec — entre autre — Cécile Babiole. Paris, le 8 août.Tél : 01 47 35 68 53

The Serial Cut de Brice Dellsperger. En septembre Brice Dellsperger proposait de venir au salon de coiffure vous faire la coupe de cheveux de la personne qui vous a précédé, et de devenir vous-même le modèle photographique de "la coupe du mois" pour le client suivant. La première exposition sans rendez-vous, sans gardien, avec conférencier intégré. Ça se passe chez Coiffures Complices, 123, rue Falguières, 75015 Paris.Tél : 01 56 98 11 52, web <www.citeweb.net/toasting>

EUROPE

Dis.Location. Exposition du travail de 16 artistes en 4 expositions sur une période de deux semaines : Berlin, du 7 au 19 septembre 1999. Avec des œuvres de Muntadas, Valérie Mréjen, Mark Lewis Runa Islam... Tél : +49 (0)231 82 31 06, web <www.montevideo.nl/dis_location>

Confluence, exposition de Van McElwee à la Galerie Argos de Bruxelles du 11 au 24 juin 1999.
Tél : (02) 223 65 71, e-mail <argos@glo.be>

La conférence vidéo *Ping-Pong-Public* qui a eu lieu le 24 septembre 1999 simultanément au Casino Luxembourg-Forum d'art contemporain et au Centrum voor Beeldende Kunst-Marres à Maastricht, marquera le lancement de *Smokke/Schmuggel/Smuggle 1999-2000*, un projet initié par l'artiste allemande Anke Schäffer et qui consiste en des interventions d'artistes réalisées "en marge" de plusieurs centres d'art en Europe. web <www.heimat.de/smuggle>

MONDE

XX festival international de la vidéo et des arts électroniques et forum des nouvelles image et de la culture émergente de Locarno. Entre vidéo et télévision : J.P. Fargier, Rétrospective. Palmarès 1999 : Grand de la Ville de Locarno : Ann Steuernagel (USA) - *Boy running*, 1998, 9' ; Prix ex-aequo : Manuele Bossolasco (I) - *Pensieri bianchi*, 1999, 10', Marcus Nascimento & Simões Aggêo (BR) - *If*, 1998, 5'40"



Dis.Location

A NE PAS MANQUER !

FRANCE

Farniente. Une exposition collective sur les loisirs, présentée jusqu'au 31 octobre 1999 à la Maison de la Culture d'Amiens, autour d'œuvres de Philippe Cognée, Marcus Kreiss, Aleksandar Ilic (XXXL), Uri Tzaig et Massimo Vitali. Tel : 03 22 97 79 50

Le Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne présentera du 8 octobre au 5 décembre 1999 une des pièces majeures de Thomas Hirschhorn *World Corners*. Attractive et répulsive, séduisante et inquiétante, l'œuvre se présente comme un vecteur efficace d'interrogation et de déconditionnement.
Tél : 04 77 79 52 52

Traces de Vies. Les rencontres du film documentaires se déroulent du 15 au 22 novembre à Vic Le Comte et Clermont-Ferrand. Parmi les thèmes de cette année : les cultures tziganes. Tél : 33 (0)4 73 69 99 02



Ma vache s'affole, mon mouton tremble et mon maïs mute. Les transformations du vivant au niveau culturel, social et scientifique, induisent des mutations dans nos comportements et impliquent de nouveaux regards et de nouveaux langages sur les notions de corps, de machines et de territoires. Colloque les 15 et 16 octobre 1999 à Marseille. Intervenants : Norbert Hillaire, Daniel Dobbels, Elodie Trouvé... Tél : 04 91 24 30 40

La 2e édition des rencontres de Vidéochroniques est consacrée au travail de Donigan Cumming, photographe et vidéaste canadien. Marseille, Friche la Belle de Mai, mardi 2 novembre 1999 à 18h30.
Tél : 04 91 11 48 70, e-mail <videochroniques@lafriche.org>

1 monde réel réunit un groupe d'œuvres, d'objets et de fictions qui convoquent l'imaginaire et la réalité de l'enfance, apportant ainsi à l'exposition deux dimensions essentielles, celle de l'homme et celle du jeu, par lequel tout individu s'appropie le monde et l'invente. Avec des œuvres de Diller + Scofidio, Panamarenko, Chris Burden, Mœbius... Du 30 juin au 14 novembre 1999 à la Fondation Cartier pour l'art Contemporain.
Tél : 01 42 18 56 50, web <www.fondation.cartier.fr>



Dans le cadre du réseau des grandes villes de l'Ouest, Angers, Brest, Le Mans, Nantes et Rennes proposent *Le Grand Atelier*, rendez-vous en cinq étapes avec des artistes résidant dans l'une des cités. A Rennes du 9 septembre au 7 octobre 1999 au Parking Hoche. Tél : 02 99 67 89 48. A Brest du 15 octobre au 14 novembre 1999 à l'Ecole Supérieure d'Arts de Brest. Tél : 02 98 00 87 19

Expositon personnelle de Kcho, jeune artiste cubain, au CCC. Du 26 juin au 31 octobre 1999. CCC, 53-55

rue Marcel-Tribut, 37000 Tours.
Tél : 02 47 66 50 00, e-mail <ccc.art@wanadoo.fr>

Rendez-vous le 1er janvier 2000 ! Au terme de plus de deux années de travaux de réaménagement et de modernisation de son bâtiment, le Centre Georges Pompidou franchit le seuil de l'an 2000 et engage une nouvelle aventure culturelle vers le 21e siècle.
Tél : 01 44 78 12 33, web <www.centrepompidou.fr>

Du 21 octobre au 27 novembre, expositions de photographies : *Colères et petits riens* de Sylvain Solaro et *Simulacres* de Gilbert Garcin. Galerie Les filles du calvaire, 17, rue des Filles-du-Calvaire 75003 Paris. Tél : 01 42 74 47 05

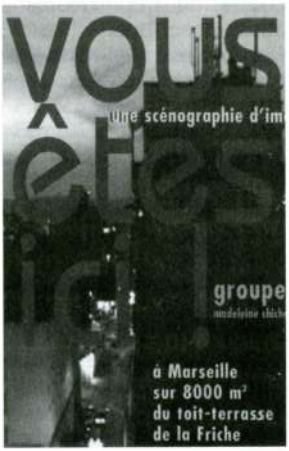


Je, Sylvain Solaro, 1999 (détail)

La 20ème braderie de L'Ecole nationale supérieure des beaux-arts se déroulera le samedi 16 et le dimanche 17 octobre 1999. ENSBA, 14, rue Bonaparte, 75006 Paris.
web <www.ensba.fr>

Le Centre culturel canadien et Transat Vidéo, en collaboration avec Cinéma Libre, présentent la tournée française Donigan Cumming : *Continuité et rupture*, une série de soirées vidéo consacrées à l'artiste de réputation internationale. Du 21 au 28 octobre. Centre culturel canadien, 5, rue Constantine, 75007 Paris. Tél : 01 44 43 21 90

Vous êtes ici, sur le toit-terrasse de la Friche, en plein ciel. Ce site, transformé en espace de projections, devient un lieu de promenade ouvert au public pour la première fois. *Vous êtes ici !* croise la réalité sensible d'une ville. Ça se passe la nuit. Ce pourrait être un observatoire. Madeleine Chiche et Bernard Misrachi imaginent une installation vidéo qui invite le spectateur à se déplacer, à changer sans cesse ses points de vue, troublant parfois ses perceptions entre images et sons diffusés et paysage de la ville autour. Marseille, du 10 septembre au 9 octobre 1999.
Tél : 04 91 50 13 13, web <www.lafriche.org/groupesdunes/>



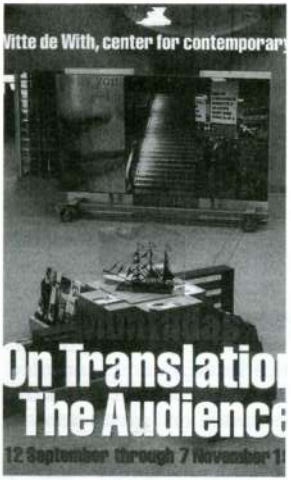
Le Creux de l'Enfer expose Mona Hatoum (jeune plasticienne libanaise) avec un ensemble d'œuvres purement inspirées par le lieu. Thiers, du 26 septembre au 28 novembre 1999.
Tél : 04 73 80 26 56

Vidéogrammes 5. A l'occasion de son dixième anniversaire Vidéochroniques programme la cinquième édition des Vidéogrammes, proposant un parcours à travers trois installations vidéo. La première partie des Vidéogrammes intitulée *Décibels/Images* s'est déroulée en janvier dernier et proposait une importante programmation vidéo ; ce deuxième volet s'attache de la même manière à rendre compte de la diversité des manières d'aborder la relation entre l'image et le son. Les Vidéogrammes invitent à la déambulation dans trois lieux différents à la ren-

contre de trois artistes : Marie José Burki, Patrick Corillon et le hollandais Martijn Veldhoen. Marseille du 7 au 23 octobre 1999.
Tél : 04 91 11 48 70, web <www.lafriche.org/video-chroniques

EUROPE

On Translation : The Audience, exposition de Muntadas au centre pour l'art contemporain Witte de Rith à Rotterdam. Du 13 septembre au 7 novembre 1999.
Tél : 31 (0)10 4110144, web <www.wdw.nl>



La quatrième édition du festival d'art vidéo L'Immagine Leggera se déroulera à Palerme (Italie) du 15 au 23 octobre 1999.
Tél : 39 091 696 17 40, e-mail <info@leggera.it>
Du 4 septembre au 10 octobre 1999, le Casino Luxembourg-Forum d'art contemporain accueillera la première édition de *ars viva 99/00*. Avec des œuvres spécialement conçues pour l'occasion de John Bock, Christian Flamm, Korpys/Löffler, Johannes Spehr.
Tél : (+352) 22 5045, web <www.men.lu/casino/casino.html>

Le festival international Media Art de Berlin se déroulera du 11 au 20 février 2000. Deadline pour les envois de vidéos, de cd rom et de projets internet : 29 octobre 1999.
Tél : 49 30 2472 1907. web <www.transmediale.de>, e-mail <info@transmediale.de>

Kurz & schön Junior Spezial 1999 pour les jeunes réalisateurs a pour but de promouvoir l'imagination créative et expérimentale, ainsi que l'originalité et la compréhensibilité dans la réalisations de films et de vidéos. Köln (Allemagne), remise des prix le 8 novembre. Tél : 49 (0)221 454 32 05, e-mail <leonardo@netcologne.de>

La Stadt Galerie de Saarbrück (Allemagne) présente *Silent Music* de Robin Minard. Du 4 septembre au 24 octobre 1999. web <stadtgalerie.de>



Still life, Robin Minard, 1998

MONDE

Née en 1985 sous l'apellation *Semaine internationale de la vidéo*, la Biennale hérite à la fois d'un passé de festival et de l'activité d'expositions d'art du Centre pour l'image contemporaine qui l'organise et l'héberge depuis 14 ans. Cette année, ce double héritage a tout naturellement orienté la réflexion autour d'un thème très présent dans l'art comtemporain : le cinéma. Genève, du 5 novembre au 12 décembre 1999. Tél : (++4122) 908 20 00, web <www.centreimage.ch/bim>

Côte ouest, septembre 1999 à janvier 2000. Plus de 20 institutions artistiques de la côte ouest des Etats-Unis présentent la scène contemporaine française de Seattle à San Diego. Les expositions accompagnées de publications, couvriront ainsi tout le champ des arts visuels : installation, photographie, vidéo, sculpture, peinture et nouveaux médias. Artistes invités (sélection en cours) : Anne et Patrick Poirier, Pierre Huyghe, Bertrand Lavier, Sylvie Blocher... Tél : 01 53 69 83 34/28

Le 29e festival cinéma et vidéo de Roshd (Iran) à pour thème : Connaissance par l'image. Du 13 au 19 novembre 1999. The 29th Roshd International festival, n°8, Semnan St. Bahar Ave. Zip 1561711135, Teheran, Iran.

۲۹
رشد

Paysages augmentés. Les artistes vidéo qui ont travaillé sur ce thème se sont d'emblée attachés à recréer un espace d'image où la représentation du réel se trouverait confrontée à d'autres formes. Ce programme largement constitué de bandes historiques propose une série de points de vue extrêmement variés sur le thème du paysage. Avec des œuvres de Bill Viola, Steina Vasulka, Nan Hoover, Doug Hall, Robert Cahen, Marie José Burki. Du 9 septembre au 13 octobre 1999 au centre pour l'image contemporaine (s.g.g)*, 5, rue du Temple, 1201 Genève. web <www.centreimage.ch>

Le festival annuel de Cin(é) Poésie de San Francisco se déroulera le 2 octobre au cinéma Somarts. web <www.nationalpoetry.org>

Présentation du cd-rom *Moments de Jean-Jacques Rousseau* de Jean-Louis Boissier et Liliane Terrier du 8 septembre au 17 octobre 1999 au centre pour l'image contemporaine (s.g.g)*, 5, rue du Temple, 1201 Genève. web <www.centreimage.ch>

L'Agence Topo inaugure son site internet avec *Fixions* — 5 photoromans sur le web. <www.AgenceTOPO.qc.ca>

Première édition du festival Vidarte. Vidéoformes présente deux programmes : *Tendances* — programme de vidéos françaises — et une sélection de vidéos primées au festival international de Vidéoformes ; le directeur de Vidéoformes fera partie du jury.
Mexico, du 20 au 29 septembre 1999. e-mail <vidarte@conaculta.gob.mx>



Front room, Pierre Yves Clouin, 1996
Programmé "Tendances"

Olympia by Charlotte

de Jean-Paul Fargier
roman publié sous forme de feuilleton
Chapitres 8 à 12

© Vidéoformes, Turbulences [vidéo / art actuel] # 25, octobre 1999

8.

approchez c'est gratuit ce n'est pas difficile pour jouer avec moi vous saisissez l'archet comme ça en avant voilà *pflaf* et maintenant *rrr-rha* sur les cordes vous rapez moi je pince vous tapez moi je frotte les vibrations se mêlent *pfleueueuh* et la rage percute cucute les *trotrrrro* nches à qui le tour lui non lui non plus lui oui vraiment c'est trop beau Reagan himself not'e *yé* Président abhorré le cow boy du Ranch Maison Blanche dans notre film spécial ce soir yé mes dames et messieurs avec nous en personne *zing ziiiingh* ah la claque sur sa gueule *yhé* la belle raclée ravale ton sourire sale con sale clone clone de qui de Nixon tiens quelle question et cette Venus timbrée avec son grain de poivre la Madonna la vraie *yéwhé* enfer et damnation encore le hasard John Cage tu as raison grand dieu millions de fois raison le hasard est tout le hasard est génial génial *wrheu* patience un flash deux spots trois pubs et vous aurez Miss Monde une Reine ou le Pape cinq bulletins plus tard Gorbatchev la Thatcher le maire de New York mon *Tivicello* est un gros piège à hons à gros hons à sales hons tivi ou tivi pas si tivi pas tant pis si tivi t'en auras haine BiCi par ici CiBi SS par là et au milieu toto toi oui toi et toi et toi vous mes amis mes semblables mes frères mes soeurs mes enfants z'êtes filmés souriez en direct live simultané j'ai changé de canal vous voyez c'est facile qui veut tenir l'archet allez toi Shumyo à genoux vieille peau hideux sphinx frippé folle énigme nippone toujours tlès souliante tu connais la musique tu l'as joué des lustres *ouink rahr stingh ziiiiii* pas mal Shumy vas y continue tu zingues et moi je vrille je braque la caméra sur le public et *ziiiiii* et *phouhette* ça vous remue les mecs vos tripes qu'elle tord la Shoumette *ziiiiii schloff whouett zwouif* vos couilles qu'elle fouette ralentis doucement vous aimez hein les mecs avouez vous bandez raidissez redouble maintenant Shumyo et moi quoi je fais moi zou je vous pince les joues ça vous plait *houiiiii* zaimez ça *whouiiiiii* et ça et ça et ça *rawouiwoui* retenez vos cris y a du monde étouffez vos baby ô baby par pitié maintenant Shumyo on les prend bien ensemble toi le cul moi

le gland je frôle toi tu toques à toi la bourse à moi le vit en peuvent plus les mecs demandent grâce attention foutre en vue belle montée de notes pâles dans les braguettes stop embrasse moi Shumy mon anti-chimio bouffée fraîche d'éternité stop sauvée je souffle et au suivant prochain client stop juste pour dire tivi cello *tlès tlès tlès* belle invention salope catapulte géniale machin truc à monter au ciel en foufoule hip hip hip Nam June hourrah pour nostre Paik qui nous envoie aux cieux hourrah l'asiaticomondialolubricotélépartouzart la tivi avec lui c'est zizic-non-stop ziziqueue and Co et con pas nié négation d'un côté affirmation de l'autre le bon côté du sexe l'extinction du fatal le jeu jeu absolu du joui joui glandulaire global groove léger duplicata d'orgasme en mondiovision au programme prélude pour chauves pines concerto à dix mains accelerato glissando à bouche que veux-tu rabattue *wouip* vous entendez *wouip* mon cœur staccato suce et euh vous en restez bouche bée première fois parions que mon cello salaud vous dessine un con une bouche un cul aspirateur énorme de votre moelle fluxux puceaux de mes nichons pourris mais pas plus que vous ravagés que vous êtes d'un mal inguérissable ne le saviez-vous pas incurables *you too* tous pourris à jeter débiles déchets non pas tous attention Paik ne joue pas ce jeu Paik l'exception le miracle pas pourri le gniakwé le seul qui s'en sortira de votre confrèrie de petits maîtres caps de mettre seulement ou de fourrer si vous préférez vos crottes de nez vos jus vos cacas vos poils vos tampax vos résidus de condoms dans vos boiboîtes d'artistes ah tristesse ah poussière ah misère bave sèche d'idiots abusés par Papy j'ai nommé le Marcel grelot rouillé accroché aux basques de Maciunas votre modèle et vous voudriez que je sois comme vous non merci avec mes guitares en carton mes violoncelles en tôle et pourquoi pas peut-être aussi tant qu'on y est mon cancer en coton merci bien mon crabe il est sain lui naturel tout le contraire du chancre puant que l'Art se trimballe depuis que Pépé a tringlé la Joconde Monsieur Duchamp de Paris Sselavy c'est la mort *hé* y a-t-il un français ici dans la salle pour m'expliquer pourquoi ce mec a baptisé son urinoir *Fontaine*. Personne ? Moi je sais.

9.

Les modèles tournent autour du jet d'eau de la Place Pigalle. Tournent pour se réchauffer dans la clarté froide d'un petit matin de printemps. Le soleil n'illumine encore que les toits de la Nouvelle Athènes, à l'angle de la rue Pigalle et de la rue Frochot. En face, le Rat Mort dans l'ombre fait le mort. Personne aux tables, aux terrasses. Sur la place, en revanche, beaucoup de monde. Rien que des femmes. Un attroupement de femmes. Victorine est la première... "acheteuse". Comme elle est une femme, n'était son âge, on la prendrait aisément pour un modèle. Pas pour un rapin en jupons ! Peu à peu les rapins, seuls ou par deux, par trois, convergent vers la place. Il en sort de partout. De toutes les rues, qui descendent de Montmartre, qui montent de l'Opéra, qui déboulent des Batignolles, de Clichy. Ils se mettent à tourner eux aussi, mais en sens inverse. Quand l'un d'eux soudain se satellise autour d'une robe, les pieds de la robe s'arrêtent de trottiner pour permettre au peintre d'examiner le visage qui s'épanouit au dessus de la robe. Tu prends combien ? Deux francs. Toute nue ? Cinq. Juste les seins ? Trois... et le café, le thé... j'en ai pas mais du chocolat... ça ira... tope là ! Et ils s'en vont vers un atelier. Victorine a tout son temps. C'est la première fois qu'elle s'offre un modèle. Elle en cherche un qui lui ressemble. Qui ressemble à celle qui fut O pour Manet, qu'elle fut, il y a fort longtemps. Quand Manet n'était qu'un débutant, à peine sorti de l'atelier de son maître, l'auguste Couture, qui officiait dans ce grand atelier, là, celui qui domine la place, à l'entrée de l'avenue Frochot, où travaille maintenant Puvis, le Couture de cette fin de siècle, en mieux certes, en plus fin, dégraissé, aérien, primitif. Une fille pas très grande ni trop belle, mais au regard narquois, attire le regard de Victorine, qui se met à la dévisager au plus près. La fille ne comprend pas que cette femme puisse vouloir louer ses services. Elle la prend pour une de ces touristes, en route vers le Sacré-Coeur, qui font halte buvette devant l'Hôtel des Omnibus avant d'attaquer la Butte et tentent, en sirotant une limonade, de comprendre les règles de ce marché. Le modèle continue

donc à tracer un cercle autour d'un arbre, un des trois frênes de la place. Combien tu prends ? Tu es peintre ? Bien sûr, ça ne se voit pas ? Non. De toute façon je ne fais pas les femmes. Ah ! pourquoi, peut-on savoir ? Les femmes après, elles couchent pas... enfin, en général... alors, tintin pour le petit cadeau, le supplément plumard... essaie avec une autre. Elles éclatent ensemble de rire, la franchise est communicative. Victorine s'éloigne. La fille se remet à tourner. Victorine s'écarte du cercle et regarde de loin le défilé. Quand revient "son" modèle, elle frémit, son cœur s'emballe : pas de doute c'est elle, pas une autre, c'est elle qu'il me faut. La peintre fonce sur le modèle. Allez suis-moi, je le veux, je te veux toi, pas une autre. Nenni. Non ? eh bien tu vas voir. Elle ouvre sa veste, dénoue la ceinture de sa robe, sa tunique s'évase, flotte autour de son corps excité comme quand elle était pour Manet la calme et secrète Femme au perroquet tenant un bouquet de violettes que nous avons ici à New York, chers amis, au Met, l'avez-vous vue ? Victo brandit la ceinture. Vieux cuir. Viens, sinon... L'autre recule mais ne s'enfuit pas, sidérée par le geste, le ton. Victorine, sans la quitter des yeux, se dirige vers un arbre, se met à flageller son tronc lisse en hurlant. "Toi est moi, toi et moi, toi est moi, toi est moi..." Les coups pleuvent scandant chaque *toi*, chaque *moi*. "Toi, tu es moi, oui toi. Moi tu es, toi." Moi tuer toi ? Toi tuer moi ? Bruit sec de la boucle qui s'enfonce dans la chair du frêne. L'écorce éclate, suinte, une rosée saigne. Des rapins se regroupent, formant un demi-cercle protecteur en avant du modèle. Victorine revient vers la fille. Ton prix. Je le double. La fille écarte les bras, mains en l'air, paumes ouvertes et sourit. Elle consent. Les rapins s'écartent, retournent à leurs affaires. Un jeune garçon s'approche de Victorine, la tire par la manche, l'entraîne à l'écart, lui montre la fenêtre du grand atelier qui couronne la place, entre le Rat Mort et l'Abbaye de Thélème. Une silhouette d'homme s'y encadre, regard tendu vers eux. Victorine lève la tête, soutient le regard. Mon maître te demande. Il voudrait que tu poses... 20 francs la journée. 20 francs, quel honneur! moi j'y cours ! s'exclame le jeune modèle. Pas toi, elle. Regarde, il attend, il te veut. Il est prêt à payer. Il a vu ta colè-

re. Pythie ! Va la chercher pour poser la Pythie, m'a-t-il dit. Dis lui : à la Sorbonne, une fresque, 20 francs, cinq jours pas moins. 100 francs sûrs, vous vous rendez compte. D'avance si tu veux, il a dit. Je ne suis pas un modèle, garçon. Je suis peintre. Nenni, non tu es l'O... l'Ol... l'Oly... mon maitre me l'a dit, il t'a bien reconnue. Et moi aussi maintenant je vois bien qui tu es, Victorine Meurent, l'Olympia de Manet. Chut... tais toi... je la *fus*... et l'*Espérance* de Puvis aussi par dessus le marché, mais je ne serai pas sa *Pythie*. Tu as déjà posé pour mon maître ? Il y a des siècles, garçon. Adressant un signe d'impuissance désolée vers la fenêtre, là haut, le garçon recule, s'en va. Victorine rattache sa ceinture et s'approche à nouveau du modèle qu'elle désire. Tu as réfléchi ? Oui, d'accord pour dix francs. Mais nue c'est plus cher. Qui t'a parlé de ça ? C'est tes yeux qui me plaisent, tes cheveux, tes joues, ta bouche. Un portrait. Tope là. Elles topent. Sous l'oeil grand ouvert de la fontaine qui occupe le centre de la Place Pigalle.

10.

voilà vous avez compris maintenant le coup du jet d'eau de la Fontaine du marché des modèles marchétari tas de morts vivants ready merdes tas de morts au Duchamp d'honneur macchabs raidis ready mat matés baisés par le raider Marcel terrassés bâtards de Dada suppôts du Néo Positoires du Ah Pening happés coincés du happening handicapés puceaux du pinceau vous avez tous le cancer de la Chose du Machin machinal déifié Pig Art incapables d'ajouter un seul corps à la Création vous extirpez du vôtre des miettes des humeurs des crottes des fragments des déchets des raclures ô bande de métastases empaquetées Christo pauvre Christ y a-t-il un sauvé dans la salle j'en vois qu'un ici je dis bien qu'un je le répète *only one* qui n'a pas contracté le chancre debout Petit Paik mon copain coréen et néanmoins Mentor seul rescapé oui debout Robinson du Ready Made Noé du Déluge Néo-Dada tous jaloux les noyés allongés oui vous la preuve cette rumeur qu'il m'aurait collé le cancer le vrai le mortel le clinique en me collant ses

électrucs sur les nénés mais c'est faux archi-faux Paik se bat au contraire de mon côté à mes côtés depuis le début parfaitement le début nos débuts quand j'ai commencé à jouer à jouir avec lui apprenez le si vous l'ignorez mon crabe je lui ai apporté mon crabe en cadeau en prime en bonus malus terminus désolé Nam June tu dois le reconnaître y a un truc au moins que je ne te dois pas tu n'es pas dans ce coup je tiens à te le dire devant tous nos amis tu es mon Pygmalion mais pas jusqu'à ce point ferme ton coeur à ceux qui braillent que c'est toi qui me les a déclenchées les cellules en folie avec tes télés vengeance crapuleuse haine du génie stop honte aux vils ragoteurs mon crabe est bien à moi je suis né avec lui et pour lui et de lui en lui et je suis née aussi pour te croiser heureusement mon Orphée quel destin avec toi j'ai connu vécu hors du temps hors du cercle infernal des morts duchampisés champidusés readymédusés vivant moi avec toi dans l'éternité du saut de la sortie du cercle fermé que vous formez pardon mais oui avez toujours été êtes encore ce soir babas de mes nouveaux machins soldés par Emily ah que je les hais ces machins ces hochets ces fétiches ces faux bijoux de mort je veux pas votre fric je veux pas finir Marcelle Deux comment as-tu fait dis Paik dis-nous pour piger tout de suite que ça servait à quetchi de faire le forcing après la roue du vieux Marcel de pédaler dans le peloton à des kilomètres derrière lui pour entendre quoi en plus à chaque tour de piste vive Marcel Bis allez Marcel Bis encore un effort Marcel Bis pour devenir Marcel Deux comment as-tu compris que c'était l'erreur du siècle ne me dis pas qu'il t'a suffit de regarder la télé avec les lunettes de Cage et de gambader après les électrons avec les pieds de Picasso *okey* Nam June stop d'accord j'arrête amis excusez-moi pardonnez ma rancoeur mon impudeur mes insultes mais vous êtiez avertis ce soir je lâche tout *okey* c'est fini je me calme fin du quart d'heure de vérité allez on s'y remet on joue comme de rien qui veut ziper encore du cello endiablé toi Otto mon brave Otto ma seconde chance le seul avec Nam June à avoir réussi à m'envoyer en l'air et *vraiment* en plus toi amis vous vous en souvenez Charlotte ficelée à cette saucisse volante ce zeppelin farci d'hélium planant à cent

mètres au dessus des vertes collines du Massachusset la foule en bas mille fourmis verticales aux yeux tournés vers moi comme vers une tête immense tranchée mon violoncelle amarré devant mon ventre sanglé à mes hanches moi jouant dans le ciel *sky event* ton label Otto ton concept ta marque*sexe et vent* plutôt en vérité partouze au huitième ciel avec zéphyrs d'amour fou crypté corps offert à la vue de tous con géant jouissant ruisselant de musiques soleil sonore aveuglant méga point fulgurant de frissons infinis gloire au sexe au plus haut des cieux *gloria in excelsis Cello*... ce passé qui revient m'épuise énormément... gloria in excelsis sesso... permettez que je me repose un moment sur le divan d'Olympia... me glisser dans la peau d'une autre, plus malheureuse que moi, m'apaise infiniment.

11.

Olympio, je te présente ta nouvelle Olympia. Viens lui dire bonjour. Tu refuses ? Grand timide ! Regarde comme elle est jolie. On ne va pas la déshabiller, non. Tu es déçu ? Tant pis pour toi, coquin. Mais peut-être que si tu es gentil, la demoiselle... Puis-je le caresser ? dit le modèle en s'approchant du chat de Victorine. Celui-ci recule. Il s'appelle Olympio ? Non, Victor. Comme Hugo. Comme moi plutôt, je ne me suis pas présentée, Victorine Louise Meurent. Le modèle de Manet ! Tu m'avais reconnue ? J'ai entendu le garçon sur la place. Pourquoi avez-vous refusé une offre de Puvis ? Et quelle offre ! Pour deux bonnes raisons. Premièrement, je suis peintre, je veux vivre de mon art. Ensuite, son atelier. Il appartenait autrefois à Couture. J'y ai débuté. A seize ans. C'est là que Manet m'a découverte. M'a entrainé pour la première fois dans son atelier. Rue de Douai. Poser pour Puvis et là précisément : j'aurais eu l'impression de régresser doublement . Moi, je n'aurais pas refusé. Il ne t'a rien proposé : c'est plus difficile d'être laide que jolie. Vieille et belle, pas laide. Merci de ta gentillesse. Mais on dit un vieux beau, pas une vieille belle. Quand t'es plus belle, t'es vieille. Point final. Le chat vient se frotter aux jambes du modèle.Victor, sois

gentil avec mam'selle... mademoiselle comment ? Mimi. C'est pas mignon Mimi, dis Victor ? Viens faire la bise à Mimi. Mimi avance la main. Victor fait le gros dos, queue en l'air. Position de combat. On ne va pas se battre. Je suis pas là pour ça. Mimi revient vers Victorine. Je m'installerai où ? Sur ce fauteuil. A demie allongée. Tu poseras tes pieds sur le tabouret. Je n'ai pas de canapé. Et le lit est mal situé, trop loin de la lumière. Voilà. Pas trop inconfortable ? Oh ça ira. Ce sera peut-être un peu long. Tu pourras te lever et marcher, tous les quarts d'heure, plus ou moins. Mimi examine la pièce. Les bouquets aux murs. Son regard s'arrête sur la toile trouée. Le portrait ravagé. L'oeil embroché par le pinceau, dont les poils saillants forment un système pileux monstrueux à la place de la cavité oculaire. Ne regarde pas cette horreur. Pour soustraire à la vue de Mimi la toile blessée Victorine retourne le vieux chevalet vers le mur. L'envers de la toile apparaît. Plus horrible encore. Le bout renflé du pinceau semble un phallus en berne. Castré. Victorine tire vers elle un autre chevalet sur laquelle attend une toile entamée : un bouquet de boules de neige. Vous aimez les fleurs ! et vous les réussissez bien. C'est ce qu'on me prend. Je voudrais tant m'en passer. Victorine dépose les boules de neige au pied du chevalet. Et place une toile vierge sur le support. Rapprochant ses pouces et ses index, elle forme un cercle devant ses yeux. Ciblant le visage du modèle. Puis sur la toile elle brosse un demi cercle roux. Laissons la travailler... à chacun son boulot. Tu es prêt, Nam June, on leur fait maintenant ta deuxième invention. Moi je suis prête. Approche.

12.

me marre moi mais lui là lui à quoi il pense à genoux la tête là entre mes cuisses assises tandis que je pince moi do ré mi facile ah si do la corde dans son dos quelle idée il a eu encore là mon biquet après le tivi cello le body cello j'me marre à cause des gens qui gloussent en nous voyant quel tableau mais lui le génie là dans mon giron il est si concentré centré entré faites comme chez vous je le sens son sang

cogne contre mon con sa tête balotte entre mes seins son poing droit crispé sur sa tête comme un point sur un i coince la corde et encaisse les coups de mes pince-mi pince-la pince-ré *ooh whoong* calée sous ses fesses son autre main étreint l'autre bout de la ficelle sonore *tsing ksing* si concentré si zen vos rires s'éteignent alors je me concentre aussi m'absente vogue ailleurs flotte dans une autre vie vois Paik sortir de moi je l'enfante tout neuf rajeuni de neuf mois les coréens incluent la gestation dans l'âge ils comptent déjà neuf mois le jour de leur naissance trois mois plus tard un an si moi je l'accouche mon Nam neuf mois de gagner mon gros poussin dis merci à Mamam Amérique Mamareric oui moi mère amerloc certifiée yankee je te crée oui je te sculpte avec mes notes brutes avec mes brutes touches je dessine ta bouche cisèle tes *areuh* bruite tes rototos voilà tu vomis quatre gouttes de lait tu pleures tu cries tu m'énerves alors *vlan* je te giffle et là vraiment vous voyez je lui donne une tape et vous ne riez pas pourquoi hein pourquoi ai-je l'air de votre mère aussi à quoi pensez-vous quand je cingle sa gueule vous pensez pas à lui mon baby enseveli en moi vous pensez à vous et à lui aussi un peu mais lui à lui pas à vous *hé hé* il a l'air d'aimer ça il se tord il se tille il gonfle se tortille comme bite qui bande ou con amusé se prépare à jouir est-ce qu'il se souvient de la première fois notre première fois Canal Street atelier parmi les diodes nues transistors décollés résistances kaputt télés crevées comment j'ai pris un fer à souder menaçante vais te brûler les boules Nam June et comment lui alors mi sérieux mi rieur ouvrant ceinture baissant froc j'adore ça Charly allez vas-y go oui go à gogo my dear Charlotte salope rires clins d'oeil eh bien t'en veux t'en auras et j'approche la tige en métal de son cul qu'il me tend risque rien le malin pas branché le fer je pousse sa chemise bande déjà un peu toc toc toc sur le noeud ah progrès je retoque de haut en bas du bout doux aux duresballs de la tige arrondie ron ron petit patapon duel de bâton tige contre tige bandaison maximum frissons d'abandon résonnances échos rimes murmures j'admire la sensibilité flexible de l'instrument drôle de trip tordu non comique plutôt cinglé pour rire ciné porno gentil sans caméra je suis

fée ta baguette est magique ta braguette mythique mystères enfin sondable d'un jeu à deux sans maître vraiment magique ma baguette pour voir savoir j'essaie le fer sur mes nichons rien pas le moindre frisson la moindre petite envie conclusion truc de mec mystère cochon pédé peut-être ou alors pourquoi pas miracle technologique tu en reveux chéri je t'en regong *ding ding* pizzicatto pizzicatti sur ton archet tiens il en a assez le Nam alors on se rapproche on s'agrippe on s'embrasse on te déshabille on se me te palpe hé pas si vite hé je maintiens la distance poignard doux à la main je tourne autour de l'arbre pique partout du fer puis partout de la langue ça tille ça touille où le fer liche la langue relouche un coup sec un qui mouille et deux qui te palpouille léchage froid léchouille chaude il bave ça alors et ben tiens je lui fourre le fer dans sa bouche gluante ouf voilà mes mains libres vides pas pour longtemps libres de plonger de palper de pianoter entre ses fesses entre ses cuisses et d'arpèger sa clé d'y plaquer un accord des lèvres toccata grandes orgues Mary-y-y il crie Mary pas charli-i-i-ie pas charlo-o-o-otte Mary sa première salope vous voyez qui la grosse viking juive l'allemande Maryyyyy il siffle entre ses dents serrées sur le fer Mé-é-ry alors j'ai ri quoi faire bon dieu je sais je sais des gammes avec ma langue des dièzes avec mes dents des points d'orgue des doigts et aspirer à fond tous ces aaaa tous ces *yyyy* jaillis d'outre vit surgis de l'au-de l'âme et renverser le temps l'arrêter dans sa glotte lui percer le tympan en hurlant que je l'aime que je suis pas fâchée que j'ai rien entendu jusqu'à ce que petit Paik content de sa yankee s'arrête de gémir des yyyy glousse des ottes voilà tu as compris tu rouvres les yeux honteux mais non c'est pas fini tu vas voir ta yankee changement de pointure position renversée oui m'sieur jambe en l'air oui le pied sur la table il obéit truc en fer toujours dans la bouche biberonne bébé tu vas voir ta baby et je te travaille son cul et je te touille ses couilles et je te boute son tibout jusqu'à plus Mary jusqu'à que Charlotte jusqu' à queuecharglotte ah ah ah enfin *glouf* il expulse de sa bouche l'engin qui tombe et rebondit sur mes fesses arrondies aïe aïe de rien merci fer à souder nous voilà à souder nos corps par terre enlacés affalés vieux

tapis nuit dehors néons rouges dans l'atelier entrant par la fenêtre baisers nouveaux longs mouillés doigts partout montre moi je montre il écarte il voit quoi tout il me branle clic clic monte moi je le monte j'éclate aïe mes fesses mon ventre un centaure à nous deux au trot au trou au galop le salaud soleil voie lactée galaxie je l'ai eu comme ça il m'a eu comme *si* une fois seule fois après il s'est maqué avec sa japonaise moi déjà mon David m'astiquait en secret alors Paik et Charlotte histoire terminée love story the end finies les cabrioles avons jamais bissé notre impro privée non jamais jalouse nippone surveillait son génie David mon bienfaiteur me couv(r)ait de cadeaux alors rideau *l'amore* on s'est plus accouplé Paik et moi que sur scène comme vous le voyez c'est peut-être plus fort

(à suivre)

Turbulences Vidéo n°1 / 1993 (épuisé)
Portrait : Guiliana Cunéaz / Armand Robin ou la résurrection du verbe

Turbulences Vidéo n°2 / 1994
Portrait : Michel Coste / Opalka, peinture du temps / Aux sources plastiques de la vidéo

Turbulences Vidéo n°3 (spécial) / 1994
Hommage : Danièle et Jacques-Louis Nyst / Dominique Belloir, Timothy Binkley, Ilse Gassinger, Patrick de Geetere - Cathy Wagner, Jérôme Lefdup, Geoffrey Shea / Vidéo et peinture : "la vidéo considérée comme un des beaux-arts?" / Jean Claude Schenkel ; "L'image et l'art dans le vidéo" Maureen Turim / Performance : Rémy Caritey / Photo Vidéo : Denis Guéguin, chasseur de trames

Turbulences Vidéo n°4 / 1994
Portrait : Irit Bastry / Les années Fluxus / Les installations vidéo en question : la Tribune des critiques

Turbulences Vidéo n°5 / 1994 (épuisé)
Portrait : Joan Logue, Anne-Marie Jugnet / Point de repères : Marshall Mc Luhan

Turbulences Video n°6 / 1995 (épuisé)
Portrait : Jean François Guiton, David Larcher / De Visu : Patrick de Geetere et Cathy Wagner, Godard

Turbulences Video n°7 / 1995
Portrait : Peter Campus / Cinéma expérimental : Nam June Paik raconte Francis lee / Bill Viola, Nam June Paik, M.Kulchitsky et V. Chekorsky ; Jean François Guiton, Pierrick Sorin, Christian Châtel, Jean-Paul Labro, Pitch, Y.Cho & A.Yun.

Turbulences Video n°8 / 1995 (épuisé)
Portrait : Dominik Barbier, Pitch. / Brigitte Batteux

Turbulences Video n°9 / 1995 (épuisé)
Portrait : N+N Corsino / Vidéo Dansa Catalunya ; Tony Oursler ; Estavar ; Locarno ; Histoire de la vidéo française ; 3° Biennale d'Art Contemporain de Lyon ; 3° SIV de Genève ; Musique, arts plastiques, intersections.

Turbulences Video n°10 / 1996
Portrait : Danielle Jaeggi / Vidéo-danse : "Je m'aime" de Gilles Mussard

Turbulences Video n°11 (spécial) / 1996
J.P.Fargier ; Laurence Madeline ; Danielle Jaeggi ; Francisco Ruiz de Infante ; Marina Grzinc ; Sandra Lischi ; Ryszard Klusczynski. / Anne Marie Duguet ; Thierry Kuntzel ; Marina Grzinic et Aina Smid ; Jean Louis Boissier ; Erkki Hutamo ; Bruno Mrozinski ; Amélie Rouher ; Giuliana Cunéaz

Turbulences Video n°12 / 1996
Portrait : Sandra Kogut / Paik Contre Picasso / Pierrick Sorin, un réel qui revient toujours à la même place. / Claude Mourieras : un "sale gosse"...Fleur de danse. / Saburo Teshigawara

Turbulences Video n°13 / 1996
Portrait : Antonio Muntadas / Beuys et Paik ; Maria Klonaris et Katerina Thomadaki ; Le ravissement d'Yvonne Rainer et de Shirley Clarke ; Dance Screen ; Daniel Arnaison

Turbulences Video n°14 / 1997
Portrait : Michèle Waquant ; Paik et Joyce , Beckett et la vidéo ; Les carnets de la Vidéo Danse; Belleville milieu du monde ; Brigitte Agnès ; Une chronique Italienne.

Turbulences Video n°15 (spécial) / 1997
Studio Azzurro, John Sanborn, Maria Loura -Estevao ; Merel Mirage ; Christian Barani / Cinéma et Vidéo : John G. Hanhardt "Image cinématographique : images électroniques" ; Bruno di Marino " Le corps du cinéma et le corps de la vidéo ; J.P. Fargier "Lydie l'a dit, Jean -Dit l'a vu, Pannel fecit" / Le village électronique : Jean-Paul Fargier "Longtemps j'ai cliqué de bonne heure", Christian Paraschiv ; Pierre Sterckx ; John Sanborn & Michael Kaplan ; Nzorim Bronski ; ZKM.

Turbulences Video n°16 / 1997
Portrait : Pierre Lobstein / Chris Marker "L'Aura ou la disparition du réel" / Alain Basso "Vidéo Danse - Éléments d'un métissage complexe"

Turbulences Video n°17 / 1997
Portrait : Ghislaine Gohard / Fabrice Hybert : Altéritélivision / Causerie : Cédérom contre internet

Turbulences Video n°18 / 1997
Alain Bourges / Nicolas Thély / Derrière l'image : à perte de vue. Sur deux livres de André S.Labarthe : J.P. Gavard Perret / l'image la moins nue. Anatomie de la vidéo pornographique. J.P. Gavard Perret / Vidéographe : la naissance de la vidéo en Amérique du nord : Josette Bélanger, Barnara Ulrich, Le pixel / ...

Turbulences Video n°19 (special) / 1998
Christa Sommerer, Laurent Mignonneau ; Sylvie Marchand, Lionel Camburet, Fred Adam ; Dominique Banoun, Véronique Sapin ; Peter Fischer ; Gustav Hamos ; J.L. Accetone ; Christian Barani / Le regard omnivore Sabrina Zannier / La hom(m)e-vidéo : Nicolas Thély/ Serge Comte : Armelle Leturcq / Loïc Connanski: Jean-Paul Fargier / Joël Bartoloméo : Nicolas Thély ...

Turbulences [vidéo / art actuel] n°20 / 1998
Vostell / Portrait : J.B. Mathieu / Les Oeuvres en Scènes : Re-visiter la photographie (Martine Jolly), Danse in situ et audiovisuel (Geneviève Charras), De la vitesse des éventail...(Geneviève Charras) ...

Turbulences [vidéo / art actuel] n°21 / 1998
Portrait : Roland Baladi / L'image mentale (3) (Alain Bourges) / Dossier Danemark ...

Turbulences [vidéo / art actuel] n°22 / 1998
Portrait : Marcel Dinahet / L'image mentale (4) (Alain Bourges) / Pierre Philosophale (Jean-Paul Fargier) ...

Turbulences [vidéo / art actuel] n°23 (spécial) / 1999
La tribune des critiques / Perception, Mémoire et Interface dans les oeuvres de Steina et Woody Vasulka (James Tobias) / Le nouvel art chinois (Gao Ling) / ...

Turbulences [vidéo / art actuel] n°24 / 1999
Portrait : Véronique Legendre / Le Tube du Docteur Folie (Jean-Paul Fargier) / Olympia by Charlotte — Les sept premiers chapitres — (Jean-Paul Fargier) / ...

La revue trimestrielle Turbulences [vidéo / art actuel] est disponible pour 40FF (55FF pour les numéros spéciaux) dans les points de vente spécialisés et par abonnement pour 150FF (180FF pour l'étranger).

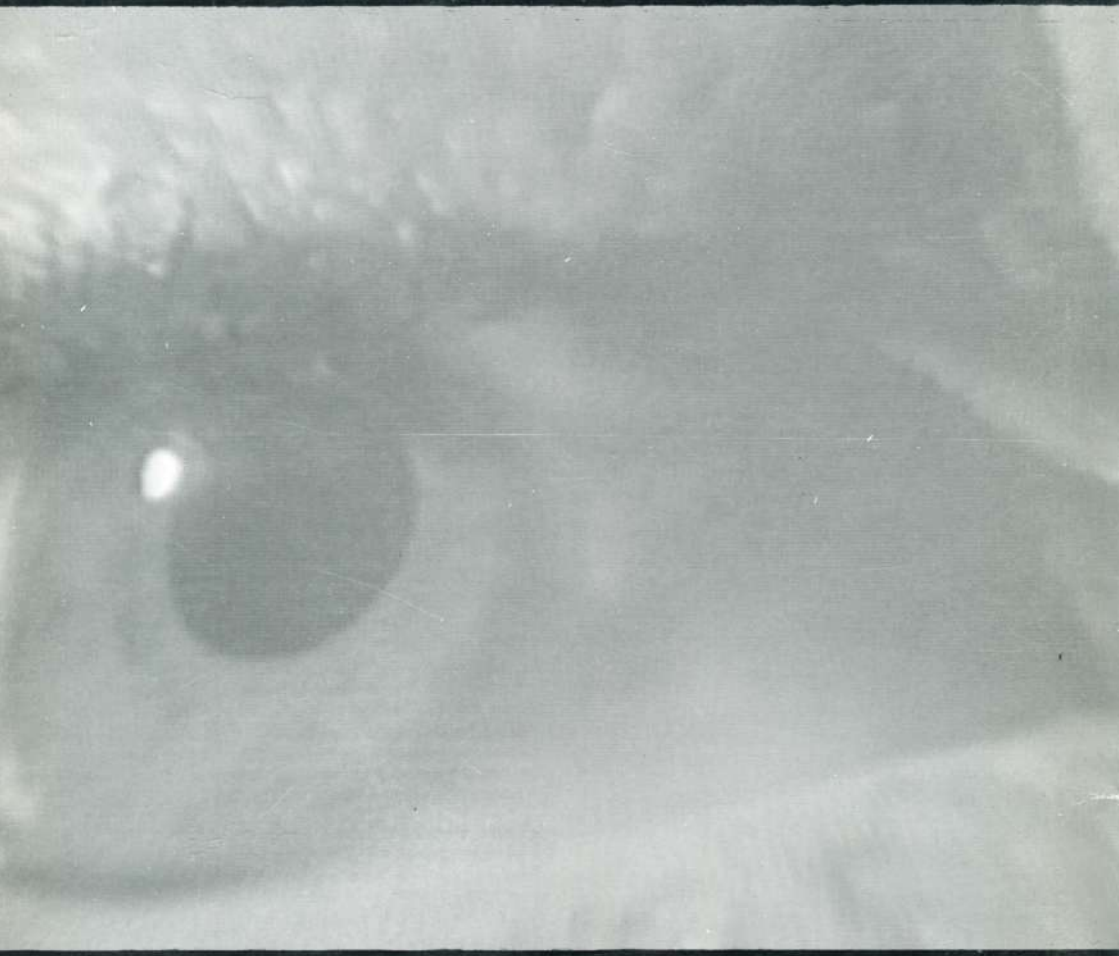
ABONNEMENT (à recopier) :

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

Je désire recevoir le(s) numéro(s) .....
(40F par numéro et 55F le numéro spécial festival VDF)

N° épuisés : 1, 5, 6, 8, 9
Je joins un chèque de .... F :
Je souhaite recevoir une facture oui/non
A retourner avec votre réglement à :

Turbulences [vidéo / art actuel], c/o VIDEOFORMES
B.P 71 • 63003 Clermont Ferrand cedex 1



26 - prochain numéro - janvier 2000