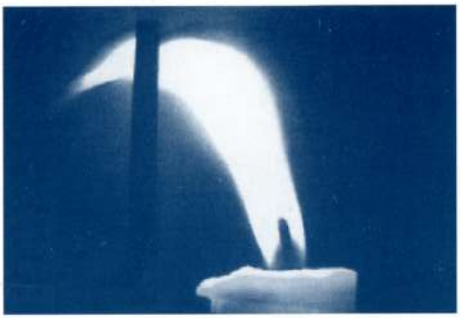
Turbulences vidéo

ART ACTUEL

revue trimestrielle # 26 - Janvier 2000 / 30 FF 4,6 euros



Les attributs du vidéaste, Richard Skryzak, 1999

Turbulences vidéo / art actuel # 26 • Premier trimestre 2000 • Directeur de la publication : Vincent Speller • Directeur de la rédaction : Gabriel Soucheyre • Secrétariat / abonnement : Colette Proméra† • Diffusion en librairie : Calmin Borel • Ont collaboré à ce numéro : Annie Auchere Aguettaz, Franck Bertrand, Alain Bourges, Geneviève Charras, Hervé Defontis, Jean-Paul Fargier, Madée Kowalak, Agnès Lontrade, Emmanuel Mahé, Dominique Pautre, Françoise-Claire Prodhon, Stéphane Sauzedde, Richard Skryzak, Nicolas Thély, Gustavo Zappa • Merci à : Marie José Nardou, Anick Maréchal, Céline Quilleret • Coordination et 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 # 26** et **VIDÉO**FORMES • Tous droits réservés • La revue **Turbulences vidéo / art actuel # 26** 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 : 120 F, étranger : 160 F • Prochain numéro : mars 2000 •

P2/ *Edito*

Chroniques en mouvement

P3/ *L'art comme passe-plat* (Jean-Paul Fargier)
P4/ *Mes promenades* (Alain Bourges)
P11/ *Devoir de mémoire(s)* (Françoise-Claire Prodhon)
P12/ *A bout de souffle* (Nicolas Thély)
P14/ *Clermont : l'œil raconte* (Hervé Defontis)
P15/ *L'effet cinéma* (Gabriel Soucheyre)
P16/ *Officina Europa* (Françoise Claire-Prodhon)
P17/ *Une cuisine d'enfer* (Franck Bertrand)
P18/ *Bouillon de culture* (Gabriel Soucheyre)
P19/ *Destination nord* (Annie Auchere Aguettaz)
P21/ *Victime de la mode* (Stéphane Sauzedde)

Sur le fond

P23/ *L'image mentale — nouvelle annexe —* (Alain Bourges)
P25/ *L'image mentale (fin)* (Alain Bourges)
P28/ *Bruxelles - Ostende : la Belgique démasquée* (Agnès Lontrade)
P33/ *C'est extraordinaire comme truc !* (Emmanuel Mahé)

Portrait d'artiste : Richard Skryzak

P38/ *Jeopardy*, entretien avec Richard Skryzak (Alain Bourges)
P42/ *Notes sur Les attributs du vidéaste* (Richard Skryzak)
P44/ *L'énigme du tableau dans le tableau* (Alain Bourges)
P46/ *Présences éphémères* (Madée Kowalak)
P48/ *Trames fragiles* (Dominique Pautre)
P50/ Curriculum vidéo

Les oeuvres en scène

P52/ *Merce Cunningham : un "Biped" en marche* (Geneviève Charras)
P53/ *Filiation* (Geneviève Charras)
P55/ *Un portrait des marges* (Gustavo Zappa)

Publications

P56/

Courrier des lecteurs

P57/

Echos

P54/

Roman

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

P60/ Chapitres 13 à 20

c'est du grand art, hyper moderne : y a plus rien à voir. Rien que les mains et les yeux d'un chef d'orchestre qui enregistre la musique de *Vertigo*. Avec l'orchestre de l'opéra de Paris. Paris lui a payé ça. Stupide Paris. Scandaleux Paris dont trois instances culturelles avalisent un tel piétinement. Quelle gabegie ! je ne me pardonne pas d'avoir contribué aux débuts de ce gaspillage, en faisant l'éloge dans Le Monde d'un premier essai de D.G. ralentissant des mouches énormes et des rockers. Et aujourd'hui Bréerette, avec trois trains de retard, embouche la trompette de la renommée, alors qu'il faudrait casser le prétentiard, démasquer l'imposteur, crever la baudruche de ce créateur sans idée, (il n'en a qu'une, il s'y cramponne), démonter la machine économique qui fait que maintenant, en 1999, il est quasiment impossible de cracher sur une production sponsorisée, outre les trois financeurs déjà nommés, par Agnés B, La Caisse des Dépôts et des Consignations, un musée allemand, le Kölnnischer Kunstverein, et deux galeries, la française Yvon Lambert, l'anglaise, Lisson Gallery. Il a fallu tout ce monde pour payer les droits de la musique de Bernard Hermann. Mais ils comptent bien maintenant se rattraper avec les produits dérivés. Il vend quoi Gordon ? Des dessins ? Des notes préparatoires ? Non, des pochettes de disque.Art déco quand tu nous tient... Je peux te donner le CD, mais pas la pochette, me dit Gérard Chiron, qui est en poste à Beaubourg comme "sound designer" (il est génial, c'est lui qui a conçu la bande son de *Play it again, Nam* et de beaucoup de Jaffrennou) et par là responsable technique d'une opération comme celle de Gordon. Il a donc suivi cette affaire, qui a failli mettre en péril le budget de l'audiovisuel du Centre Pompidou (j'apprends des détails assez croquignolesques). Ah non, merci Gérard, je ne l'écouterai pas. Jamais. Si je veux entendre cette musique, je me repasserai le film, c'est pour lui qu'elle a été faite, c'est avec lui qu'elle doit s'entendre... Halte au dépeçage des films. Mais bon, moi je te dis ça comme ça, s'il y en que ça amuse, qui ont besoin de ça même, pourquoi pas, eh bien qu'ils se repaissent de ces notes débranchées, c'est peut-être indispensable pour leur santé. L'anorexie (culturelle aussi bien) est une maladie, mais tellement à la mode, que notre époque mourrait de ses illusions si elle n'avait pas cette preuve d'inanité vitale à remâcher. J'ai une proposition qui pourrait faire faire des économies à la Sécurité Sociale : plutôt que de rembourser de coûteuses cures, elle devrait distribuer le film de Douglas Gordon (*Feature film*, c'est son titre) aux malades atteints du syndrome de Stendhal. Mais attention si vous adoptez mon idée, là, moi je veux 50%...

© Jean-Paul Fargier,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000

Mes promenades

Septembre

Nam June Paik entre dans le dictionnaire Larousse !

C'est donc qu'on a vécu.

Septembre, Suède

Birgit Cullberg est morte. Trop peu savent, ici, qui fut Brigit Cullberg. Cette grande chorégraphe suédoise réalisa quelques vidéos et je me souviens de l'avoir vue interviewée par Chris Dercon, dans *Dans+Caméra* de Stefaan de Costeere, produit par la RTB, magnifique documentaire sur la danse et l'image animée. On y découvre une dame déjà âgée, aux yeux lumineux. Sur ses épaules un châle, on s'imagine au coin du feu. Birgit Cullberg n'aimait pas le tape à l'oeil. Pas de mouvements de caméras, pas de steadycam. Juste un rectangle fixe, l'écran, et des danseurs qui dansent. C'était en noir et

blanc, d'une grâce infinie, une lumière transparente portait les corps, la silhouette grotesque d'un troll se découpait au premier plan, puis disparaissait... La perfection, on oubliait le cadre, restait la mémoire, imprégnée de légèreté.

Septembre, Rennes

A Rennes, on commémore à renfort d'immenses affiches le procès de Dreyfus, procès qui se tint au Lycée. Ce qu'on ne commémore pas, c'est l'hostilité générale de la population d'alors envers Dreyfus, les proclamations antisémites de la presse locale et la tentative d'assassinat sur l'un des avocats de Dreyfus.

Novembre, Nantes

Nantes, de son côté, s'apprête à consacrer l'an 2000 à l'un de ses plus illustres citoyens : Jules Verne. Ça tombe bien. Jules Verne demeure le thuriféraire du technicisme galopant et on ne peut imaginer plus en phase avec l'idéologie dominante actuelle. Va-t-on lui dédier un i-Mac de bronze massif ?

Un détail, toutefois, pour ternir la fête : "[Les] coreligionnaires [de Jonas] par le culte, ses confrères par la profession — car ils sont tous cabaretiers, vendant boisson et articles d'épicerie — pratiquent le métier de prêteur avec une âpreté inquiétante pour l'avenir du paysan roumain. On verra le sol passer peu à peu de la race indigène à la race étrangère. Faute d'être remboursés de leurs avances, les juifs deviendront propriétaires de belles cultures hypothéquées à leur profit, et si la Terre promise n'est plus en Judée, peut-être figurera-t-elle un jour sur les cartes de la géographie transylvaine."

C'est tiré du *Château des Carpathes* œuvre de Jules Verne, anti-dreyfusard et antisémite notoire. On me dit que tout le monde, à l'époque était anti-sémite. Zola ne l'était pas, ni Proust, ni Clémenceau, ni la Revue Blanche, ni l'Aurore, ni Victor Basch...

Toujours au programme de l'année la plus stupide du siècle (ou du prochain selon la façon de compter), le Comité des fêtes produira une oeuvre de l'artiste municipal Pierrick Sorin et une exposition au Musée des Beaux-Arts dirigée par Arielle Pelenc, *Vision Machine*, exposition dont on attendrait à tort qu'elle sorte du pré carré et bien balisé de l'art contemporain.

Novembre, Rennes

Les responsables des cinquièmes Rencontres Arts Electroniques de Rennes ont le mérite de la franchise puisqu'en couverture de leur dépliant ils expliquent la raison de leur repli sur l'université : le refus de la DRAC de soutenir leur manifestation. Privés d'une partie de leurs subventions sous des prétextes variés, ils n'éditent plus de catalogue et s'organisent au sein de l'université. Je n'insisterai pas sur le sujet, l'ayant vigoureusement traité l'an dernier. Lorsque la paresse m'aura passé, je lancerai une grande enquête sur l'argent de la vidéo. Pourquoi va-t-il ici et pas là? Pourquoi y en a-t-il désormais si peu ? Pourquoi la France qui fut la terre promise de l'art-vidéo en devient jour après jour la lanterne rouge ?

Au programme une série de conférences baptisées *Artiste-ingénieur : mythe ou réalité ?* avec Deanna Herst productrice du Cd-rom *Gender Media Art*, David Blair, auquel Turbulences consacra son dernier dossier, Graham Harwood, réalisateur d'installations interactives et de Cd-roms, le compositeur italien Jacopo Banoni Schilingi, la brésilienne Maria Beatriz de Modeiroz responsable du groupe de recherches universitaires Corpos Informaticos, le réalisateur Jean-Jacques Bigé, le chorégraphe et artiste canadien Andrea Davidson, David Bernard, musicien informatique et enfin un représentant du Somiloquy Institute, de Rotterdam. A côté de ces conférences, trois expositions : une installation super-8 au Bon accueil, galerie gérée par de jeunes artistes, une installa-

tion vidéo à la MJC du Grand-Cordel et des Cd-roms à l'Université. Le soir, projections de vidéos et de films expérimentaux et un concert en clôture pour ne pas déroger à la tradition de cette manifestation.

Emmanuel Mahé et Céline Harlet maintiennent donc le cap : refus des ghettos, des étiquettes, des exclusions, et goût prononcé pour la production marginale. Comme trop souvent, les CD-roms déçoivent. On passe, on s'arrête, on joue quelques minutes avec la souris et puis on se lasse. L'ennui vient non seulement du sentiment de perdre son temps à chercher où cliquer, mais aussi de la mauvaise qualité et du faible nombre des images.

Dans la programmation vidéo peu de choses connues. Les conditions techniques sont excellentes, le public nombreux. On passe du plus formel (*7 minutes to live my death* de Didier Oustrie, ou le très beau *5549* de Eric Delmotte), au minimal (*Anjù*, de Juan Alcón Alegre), puis au high-tech (*LMX spiral*, de Richard Wright, critique sociale gentillette) en passant par des travaux simples et efficaces (les boucles circulaires de Michael van Bakel, le pictural *Deep* d'Hester Scheurwater) ou plus littéraires, par exemple la trilogie d'Anthony Rousseau, à la croisée de Burroughs et de Chris Marker. L'ensemble a certes perdu la rugosité des programmations antérieures, toujours fortement dosées "underground". Les artistes sont sans doute jeunes, trop frais éclos de l'école. Mais cela confirme ce que l'on retrouve ailleurs, dans d'autres manifestations : formalisme et appauvrissement des propos sont au menu. A signaler, un peu en marge de cette programmation le documentaire : *Godard à la télé 1960-2000* de Michel Royer.

Stimulés par le nombreux public de leur manifestation, les responsables de ce festival peuvent attendre d'être plus dignement traités. Et ce ne serait pas encore leur rendre assez justice.



Remords

Nicolas Bourriaud ayant été malencontreusement privé de son "d" final dans mes dernières promenades voici, avec mes excuses, une ligne de "d" expiatoires :
ddddddddddddddddddddddddddddddddd

Novembre, Manosque

Je ne serais pas allé à Manosque. Ne pas assister au festival de Manosque c'est se priver du dernier rayon de soleil avant l'hiver.

Y étaient présentées des vidéos marocaines, des installations de Richard Skryzak (lire le dossier qui lui est consacré dans ce même numéro) et de Michel Coste, deux sélections de vidéos canadiennes (Collectifs La Bande Vidéo et Perte de Signal) et une programmation internationale.

Marc Mercier considère la vidéo comme un art de la parole, comme une écriture poétique, il associe à sa manifestation des écrivains et des poètes qui commentent les oeuvres montrées ou lisent leurs textes. Les revues de poésies de la région sont présentes. Son catalogue a des allures de manifeste constructiviste. L'ombre de Maïakovski rôde. L'esprit de Gianni Toti imprègne les lieux. Il n'y a qu'à Manosque qu'on peut oser encore parler, penser, aimer ainsi. Marc Mercier pense, parle et aime politiquement, poétiquement, il a raison.

Un abrazo, hombre.

Scandale, Nantes

Le Muséum d'Histoire Naturelle de Nantes, dont j'avais fait l'éloge dans ces colonnes, accueille un nouveau directeur, ce qui n'est pas en soi un scandale. Mais il aura fallu que le démon de la modernité s'en mêle. Par exemple cette exposition intitulée *Collection d'hiver* où je me régalai de découvrir les livrées hivernales d'animaux rares. Le rapprochement avec la mode était alléchant. Malheureusement, ce n'était pas un rapprochement, c'était une confusion. Qu'on en juge : une exposition d'oiseaux et de manifères, chacun sur son socle, d'un côté les noirs de l'autre les blancs ou regroupés par paires, un blanc et noir côté à côte, façon damier. Avec, à l'extrémité, un zèbre ! (zèbre qui, soit dit en passant, n'est pas noir et blanc mais brun et beige-jaunâtre) Que les animaux blancs soient des albinos, des animaux en pelage d'hiver ou qu'il s'agisse de leur couleur naturelle, qu'importe pourvu qu'ils soient blancs ! Que les noirs soient naturellement noirs ou victimes de mélanisme, qu'importe, pourvu qu'ils soient noirs ! Il manquait un goéland mazouté. Les espèces, les exceptions, les territoires, les caractéristiques ainsi confondus en une vision esthétisée de la nature, on quitte le champ de la zoologie pour celui de l'art contemporain.

Que les conservateurs d'art se prennent pour des artistes est une dérive que les artistes ont malheureusement cautionnée. Mais que les conservateurs de muséums se prennent pour des artistes contemporains, mettant des animaux en scène selon des critères uniquement esthétiques, c'est au delà de ce que le Créateur peut endurer.



La haine de la Télévision, suite

Je n'aurais jamais osé malmener un ouvrage de Pascal Bonitzer lequel, depuis ma jeunesse, incarnait l'élégance intellectuelle. Une réédition des Cahiers du Cinéma m'en offre hélas l'opportunité. *Le champ aveugle*, tel est le titre du recueil, *La surface vidéo* est celui de l'article incriminé. Pascal Bonitzer y fait une excellente analyse des caractéristiques propres à la vidéo. "La vidéo ne truque pas la réalité optique, elle opère dans un autre domaine, elle est d'emblée manuelle ou plutôt "digitale". L'image est d'emblée susceptible de se décomposer à l'infini, elle embraye naturellement sur un traitement non figuratif". (...) "La métamorphose est le régime naturel de l'image vidéo (...)" (...) "Le cinéma est un art du proche et du lointain et de tous les sentiments qu'ils impliquent : amitié, amour, haine, inquiétude, angoisse, phobie, terreur, horreur, désir , excitation, dégoût... Dans la vidéo tout est à la fois proche et incommensurable (... Bref, on trouve là tout ce qui mérite d'être pensé au sujet de la vidéo et ce réuni sous une forme concise et claire. La dernière phrase détruit malheureusement la démonstration en révélant ce qui la soutendait : "Le support pellicule n'est peut-être, comme le dit Georges Lucas, qu' "un stupide matériau typique du dix-neuvième siècle", le support magnétique est sans doute un matériau sophistiqué, fiable, digne du vingtième siècle. Pauvre vingtième siècle." Poussée de bile. L'ensemble de la démonstration menait donc à cette pauvre conclusion. M'en voilà tout désolé.



Pascal Bonitzer

Nicolas Bourriaud, suite

Le nouveau centre d'art de Rennes, baptisé La Criée parce qu'il occupe l'aile d'une criée, vient de se trouver un nouveau directeur. L'héritage déficitaire de Yannick Miloux est ainsi soldé et ce dernier recasé depuis plusieurs années, selon cette loi de la physique qui veut que rien ne se crée ni rien ne se perde. Le jeune promu, Larrys Frogier, commence par déclarer que le débat sur l'art contemporain ne l'intéresse plus. Je sursaute. A son âge ! Un spécialiste de l'art contemporain que le débat sur l'art contemporain "n'intéresse plus" ! Je n'y comprends plus rien. A quoi peut-il donc s'intéresser ? Avait-il d'autres ambitions, d'autres centres d'intérêt, d'autres violons d'Ingres ? Quelques semaines plus tard, le voici qui déclare à la presse locale, au sujet de sa galerie : "C'est un espace d'enfermement mais également d'ouverture".

L'intéressé n'ayant pas démenti, j'en conclus qu'en habile dialecticien, Larrys Frogier aime jouer du paradoxe, qu'il sait combiner les contraires, pianoter sur l'irréconciliable. Elasticité, souplesse des articulations, parfaite labilité conceptuelle, ce garçon a de l'avenir. Nous lui souhaitons bon vent.

Hérouville Saint Clair, Novembre

Je suis retourné à Hérouville, où je n'étais plus allé depuis des années. J'y suis retourné parce que personne de ma connaissance n'y va plus. Sur le chemin, des souvenirs me sont revenus. Les installations de Jean Paul Fargier par exemple, ou la découverte d'Atom Egoyan, ou encore un texte que j'avais écrit pour leur catalogue.

Justement, commençons par le catalogue. De toute beauté. Clair, riche d'informations sur chaque oeuvre, tiré avec soin, mis en page avec élégance. Un modèle. Les dessins de William Kentridge utilisés également pour l'affiche et qui illustrent le catalogue sont très beaux.

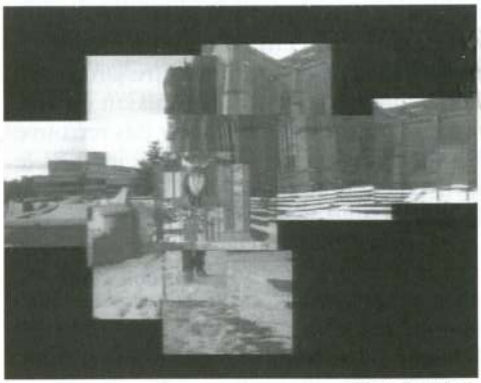
L'expo de Joël Hubeau, *La Crémerie C.L.O.M.-TROK* ne surprend pas, ne déçoit pas, n'enthousiasme pas. C'est une brocante d'objets résolument blancs. Autant que ce soit lui qui l'ait fait, ça aurait pu être un autre.



La Crémerie C.L.O.M.-TROK, Joël Hubeau, 1999

La programmation vidéo, elle, s'articule autour de cartes blanches (!) laissées à des écoles d'art et d'une sélection. L'heure et demie de vidéo produites à la Ducan of Jordanstone College of Art Design de Dundee (Ecosse) est éblouissante. Technique professionnelle, concision des propos, retenue de l'expression, maîtrise des choix esthétiques, j'en sors subjugué. Et ma fierté nationale vaguement blessée par la comparaison avec les productions étudiantes françaises (ici "l'Ecole pilote internationale d'Art et de Recherche- Villa Arson" de Nice). Les britanniques sont des gens assez pragmatiques pour considérer que le dessin reste une excellente formation de base et qu'il faut donner aux élèves les moyens de travailler professionnellement. Ils sont également assez raisonnables pour éviter de sombrer dans les modes. Il

ont enfin assez d'humour pour éviter la dérision et le culte de l'ego en vogue chez nos compatriotes. Par crainte d'un même effet de contraste, j'évite les programmations de l'école des beaux-arts de Caen ("pôle de l'enseignement et de la recherche européenne en matière de technologie numérique de l'image, du son et des projets multimédia") et celle de l'Université Pompeu Fabra de Barcelone, présentée par l'excellent Antoni Mercader. Revenons aux Ecossais. Il faudra donc compter à l'avenir sur des artistes tels que Dana Levy. Ses deux vidéos, *Soapoem* et *Place*, sont deux chefs d'œuvre, deux bijoux d'orfèvrerie visuelle. *Place* est structuré à partir d'images qui s'agencent un peu à la manière dont David Hockney photographie les paysages américains. Paysages de bords de mer, paysages de villes, de campagnes, paysages lointains ou familiers, composés par superpositions partielles, par découpage et fragmentations... la délicatesse du rythme visuel, l'élégance de la construction, la finesse du son, font naviguer en un paysage mouvant, en permanente élaboration. C'est authentiquement de la vidéo au sens où, à l'inverse d'un cinéma qui n'a cessé de vouloir préserver l'illusion d'une continuité spatiale et évenementielle, la vidéo substitue un monde qui s'accorde à notre mémoire, c'est à dire un monde fragmentaire et mouvant.



Place, Dana Levy



Soapoem, Dana Levy

Suture, de Loudes Belart relève davantage de la performance. La demoiselle se coud la peau avec celle de son partenaire. Eprouvant. Et la petite déception, vers la fin, en découvrant qu'il ne s'agissait que de latex en dit long sur nos désirs.

Sweet dreams, de Nieves Juarez, dont j'ai moins apprécié *Masculinity*, montre, sobriétissimement la vie d'un enfant diabétique, réduite à l'alternance des prélèvements de sang et des injections. Rien de plus. C'est exactement assez.

Il faudrait parler de toutes, il y en avait trop. Citons *Fainting* de Laura MacIver, les images de synthèse très maîtrisées de Bryan Servante, le sobre morphing de Catriona Grant pour *The image of His Father, Blink* de Tanya Paget, les graphismes de Simon Payne, et les impressionnants monologues de Karl Shuttleworth, *Sphinx, Love Lyrical* ou *Medusa*. J'aurais aimé citer et décrire bien d'autres oeuvres encore, il y en avait trop et ce n'était là que le dizième de la production des deux dernières années !

De la sélection du Centre d'art contemporain de Basse Normandie, je n'aurais vu que les premières séances, l'une associant des choses aussi diverses qu'un documentaire yougoslave financé par l'opposition à Milosevic et d'étranges ratages tel que le *P2* de Titus Köhler. Une séance est consacrée aux jeunes femmes : Valérie Mréjen, Isabelle Froment, Laëtitia Bourget, Anna-Marie Rognon, Anne Montoux et Valérie

Pavia. L'intérêt d'une programmation féminine ne saute pas aux yeux. L'intérêt de son contenu encore moins. Valérie Mréjen, avec ses dialogues de roman de gare, s'en tire un peu mieux que Laëtitia Bourget qui sculpte de petites Vénus de Wallendorf avec des excréments. Le catalogue parle de "posture ironique concernant la dualité de l'être corps-esprit, mise en parallèle avec l'opposition matériau objet — objet d'art". J'aimerais écrire tout un roman dans ce style. Réussir, une fois dans ma vie, le pudding.

Bref, ces vidéos insipides, normalisées "dérision et autolâtrie", ne laissent guère de traces surtout lorsqu'immédiatement après vient l'intégrale des films d'Olivier Smolders. Je connaissais *Points de fuite*, troublant fantasme scolaire ou une classe entière d'élèves nus contraignent par leur mutisme buté leur maîtresse à se dévêtir. Une fois celle-ci nue et reprenant sa leçon, ils se rhabillent en catimini et lui dérobent ses habits. On frappe à la porte. Ce dont tout le monde a rêvé sur les bancs d'école et que seul un vrai surréaliste ose faire. *Pensées et visions d'une tête coupée* est à la gloire du peintre Antoine Wiertz. Ce faux documentaire emprunte des oeuvres de Goya ou du véritable Wiertz, par exemple, pour une apologie d'un art surdimentionné, exubérant, violent, aux limites du fantastique. Une scène raconte comment le peintre et un ami se dissimulent sous une guillotine pour recueillir les dernières expressions d'une tête fraîchement tranchée. Quelques secondes arrachées à la mort et qui s'achèvent en un immense ricanement. Une petite fille nue encombrée d'un porcelet traverse le film, étrange figure d'innocence. Mais le film le plus dérangeant reste ce très sobre court métrage en noir et blanc tiré de l'histoire de Sagawa, le cannibale japonais qui s'était fait connaître en 1981, à Paris (et qui coule dorénavant des jours heureux au Japon). C'est à peine sonore, dessiné en demi-teintes et d'une violence dépourvue d'émotion. Les autres films d'Olivier Smolders, *L'Amateur*, qui déshabille une pléthore de femmes, *La philosophie dans le boudoir*, qui adapte Sade, conservent cette tonalité surréaliste et ce style rigoureusement minimal. La cruauté fait son lit dans l'abstinence. Son dernier film, *Mort à Vignole*, s'alourdit hélas d'une réflexion en voix off sur le cinéma. Tant qu'à la subir, celles de Godard avaient davantage de brio.

Voici ce que j'aurais vu d'Hérouville. Je passe sur Babel, l'assourdissant bazar techno de la Station Mir, je passe sur les performances infantiles qui y sont données, je passe également sur le manque de chaleur de l'organisation... n'ai-je pas décidé d'être positif ?

An 2000

La banalité consiste à reprendre Malraux et annoncer que ce siècle sera religieux. Dans le Monde, j'apprends que dans la Silicon Valley on désigne les représentants en "nouvelles" technologies des "évangélistes" et les tireurs de plans sur la comète technologique des "gourous". Chassez le religieux par la porte, il revient par la fenêtre.

An 2000

Dans sa dernière lettre, adressée à Dalloz, Antoine de Saint-Exupéry écrivait à peu près (je cite de mémoire) : "Si je suis descendu, ce ne sera pas grave. Le monde qui s'annonce m'effraie, c'est un monde de robots. Moi, j'étais fait pour être jardinier". Peu de temps après, il disparaissait en vol.

On m'excusera de n'avoir pas retrouvé les mots exacts de St-Exupéry, mais si le style en était plus élégant, le sens était bien le même.

© Alain Bourges,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000

En fin d'année, le Musée d'Art Contemporain de Lyon a organisé une rétrospective de l'œuvre de Marina Abramovic et Ulay. Promenade dans une galerie de performances vidéoprojetées.

Devoir de mémoire(s)

Pour toute une nouvelle génération d'artistes la réflexion sur le corps et la performance sont devenues des questions d'actualité. Ces questions, le plus souvent occultées durant la décennie 80, se sont de nouveau posées avec acuité au cours des années 90 (sida, clonage, identité sexuelle, etc.). Il y a quelques années déjà, le succès de l'exposition *Hors Limites* organisée par le Centre Georges Pompidou à Paris témoignait du regain d'intérêt pour la performance telle qu'elle s'est développée aux Etats-Unis et en Europe dans les années 60-70. Entre performance et body art certaines actions sont entrées dans l'histoire de l'art contemporain (de Chris Burden à Gina Pane, Michel Journiac, Gunther Brus, etc.), mais également dans une mythologie de ces quarante dernières années. De fait la performance se vit, et la plupart du temps peu de gens ont pu y assister : au final, elle se raconte, et ce qu'il en reste le plus souvent (photographies et films) est de l'ordre du document d'archives. L'exposition rétrospective de Marina Abramovic et Ulay au Musée d'art contemporain de Lyon touche bien entendu à cette limite.

Mais en retraçant le travail des deux artistes durant leur douze années de vie commune (de 1976 à 88) elle permet de découvrir sous forme de films quelques unes des performances les plus pertinentes et les plus fortes de cette époque. Ces films sont aujourd'hui intégrés à des installations vidéo extrêmement simples dont la seule fonction est d'en optimiser la perception. Les actions impliquant l'intégralité du corps des artistes sont projetées grandeur nature, celles n'impliquant que leurs visages ou leurs têtes sont montrées sur des écrans de télévision. Ces performances, souvent très longues et enregistrées en temps réel prennent toutes le corps comme point de départ. Dans un souci de pousser les limites physiques et psychologiques à l'extrême (tension, douleur, endurance, etc.), mais aussi d'évoquer tour à tour, l'art, le social, le politique, les relations entre hommes et femmes. Leur intensité demeure encore étonnante aujourd'hui, et ce, malgré la distance qu'introduit le document filmé, tout comme le peu de probabilité que le spectateur puisse voir toutes ces vidéos dans leur intégralité (ce qui en soi relèverait aussi de la performance). En dépit de ces difficultés, l'exposition présente un intérêt majeur : donner à l'amateur la possibilité de découvrir tout un corpus d'oeuvres le plus souvent peu accessibles car reléguées dans les vidéothèques des musées. Le catalogue contient quant à lui un entretien très éclairant avec les deux artistes.

© Françoise-Claire Prodhon,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000



Ulay et Abramovic, Light/Dark, 1977

Début octobre à Montréal, 4ème Manifestation Internationale de la Vidéo et des Arts Electroniques (MIVAE) organisée par Champ Libre. Une programmation riche mais décevante qui pose la question de la pertinence des festivals vidéo nés à la fin des années 80. De l'art vidéo à l'art contemporain.

A bout de souffle

Perdue dans la friche industrielle, à la périphérie de Montréal, un imposant bâtiment de briques et de métal, une ancienne fabrique de locomotives, accueille la 4e Manifestation Internationale de Vidéo et d'Arts Electroniques. D'emblée, on s'interroge : comment peut-on "promouvoir la vidéo par tous les moyens" tout en étant volontairement en marge ? De ce paradoxe, la fréquentation s'en fait ressentir : n'assistent aux projections que les vidéastes programmés et les passionnés de l'image électronique. Une nostalgie agançante règne de surcroit sur cette agitation aux allures de remake : pour conquérir un public, on organise des pseudo rave party avec DJ, projection vidéo et défilé de mode.

Abondante, la programmation vidéo occupe les trois quart de la proposition artistique du festival. L'internet et les cd-roms sont laissés de côté, repoussés dans le champ de l'anecdoctique, caricaturés dans une scénographie fashion victim se résumant à des fauteuils gonflables en plastique installlés devant les incontournables iMac Myrtille. John Zeppetelli, réalisateur et enseignant, est le nouveau coordinateur des projets artistiques de Champ Libre. Déjà aperçu comme programmateur de la vidéo canadienne lors de l'édition 98 du festival L'Imagine Leggera, il explique : "On a beaucoup de liens avec tous les festivals, il existe un véritable réseau. La moitié de la programmation vient de mes découvertes, de choses que j'ai vues ailleurs (Impact, New-York, Toronto, In Vidéo). Je veux montrer la production de ces deux dernières années et faire des rapprochements car la vidéo se prête à plein d'articulations culturelles."

Mais les meilleures intentions cachent désormais un retard chronique. En regardant de plus près la programmation, on se rend compte qu'elle est symptomatique des festivals vidéo nés dans les années 80, composée à 90% de réalisations très formatées, s'en tenant encore au travail de la matière et aux effets visuels et où à côté les performences de Wood et Harrison (October 97), et la bande *Hysteria* de Doug Atkein (à l'origine une installation) sont comme des bouffées d'air frais... Mais leur présence n'est qu'un accident. En retard sur les manifestations d'art visuels et les galeries, les festivals piochent à droite et à gauche quelques merveilles en oubliant trop souvant que leurs spectateurs se tiennent au courant de l'actualité de l'art contemporain. Plus grave encore, à cette logique vidéo-digest s'ajoute aujourd'hui un phénomène de ghetto-isation de plus en plus évident. Certains vidéastes se perdent dans une esthétique pompier, qui n'a plus lieu d'être, et dont étrangement le CICV énonce les critères. Dernier en date, Alain Pelletier dont la vidéo *Die Dreyer* cherche à impressionner un spectateur agacé par ce genre de réalisation répétitive et prétentieuse. Surtout ne voir là aucune allusion à un choc culturel entre les deux continents ni entre entre les générations, mais une remise en cause de ces manifestations qui survivent par un système de résaux de plus en plus étroits, composé de manifestations en perte de vitesse qui n'ont plus de véritable raison d'être sinon de justifier leur existence.

Des stations iMac pour découvrir des cd rom et surfer sur internet. Chose qui n'a pas encore sa place dans les galeries ni vraiment dans les manifestations d'art visuels. L'avenir de la MIVAE repose donc

sur le multimédia. Conscientes de l'enjeu, José Laplace et Karen Wong, les responsables des nouveaux médias, ont réuni sept cd-rom d'artistes, sélectionné des sites, et proposé au collectif français Icono un work in progress pendant la manifestation. Ainsi la revue électronique *Un Paquet de Schisme*, autour d'Alain Declercq et Samuel Bianchini, a mis sur le résau un journal quotidien du festival. Des images, des sons en bout de ligne.

© Nicolas Thély,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000

perte-de-signal@altavista.net

En marge du festival, galerie de portraits des acteurs de la scène montréalaise.



Julie-Christine Fortier

Julie-Christine Fortier

Fond blanc, image surexposée, musique enfantine, sur ses yeux elle pose une photo d'un autre regard, adapte une moue souriante ou inquiète : *Shift*, un work in progress de Julie-Christine Fortier, jeune artiste de 26 ans qui se distingue de ses contemporains québécois. "Je ne me revendique pas vidéaste, je suis davantage dans une problématique liée à l'art contemporain." Ceci expliquant cela, si Julie a été formée à l'école montréalaise (Bac Art Plastique à l'UQAM, enseignante dans le Secondaire), elle a aussi fait l'école buissonnière, traversé l'Atlantique, et s'est donné tous les moyens pour visiter les expositions européennes. Elle a découvert Pipilotti Rist et s'étonne : "ici, on n'entend très peu parler d'elle". A Rennes, elle a rencontré Alain Bourges et en garde un excellent souvenir. Elle a également présenté son travail à Tram'Vidéo et au dernier festival d'Hérouville Saint-Clair. Aujourd'hui, de retour à Montréal, la pétillante Julie-Christine, que l'on surnomme "Calamity Julie" reste lucide : "Ce qui m'attire c'est la confrontation entre le mobile et le statique. J'aime contaminer les médias. La vidéo est une partie de mon travail, ce n'est pas tout."

Perte de signal

En France, la première fois que l'on enttendu parler de Perte de signal, c'était lors du festival Vidéoformes 98. Leurs réalisations étant sélectionnées, Robin Minard, Rémi Lacoste et Julie-Christine Fortier ont fait le déplacement. Dans les coulisses du festival, ils présentaient leur association comme "un groupe né d'une volonté de présenter et de diffuser le travail des jeunes artistes. Une façon de marquer un retrait par rapport à ce qui est fait ailleurs." Comprendre implicitement, que ces trois jeunes gens ne se reconnaissent pas trop dans les créations de leurs ainés et qu'ils souhaitent se démarquer pour afficher leur propre personnalité artistique. Concrètement, aujourd'hui, Perte de signal produit, diffuse et distribue non seulement au Québec mais également dans les quatre coins du Monde. A chaque manifestation liée à la vidéo, le groupe propose une programmation internationale, histoire de donner une chances aux jeunes artistes étrangers. Lors de la 4e MIVAE, Vincent Delmas et Laetitia Bourget, deux jeunes artistes français, ont répondu aux attentes d'un public en recherche d'affinités outre-atlantique.



Perte de Signal

Nelson Henricks

"Avant 91, je produisais avec peu de moyens, puis j'ai eu de l'argent du Conseil des Arts et d'autres instances. Je suis tombé dans une situation où je devais tout scénariser : écrire, produire et demander des bourses. J'ai fait un film et la reconnaissance est venue avec *Crash*. Dès lors j'ai pu abandonner l'idée du scénario." Anglo-saxon amoureux de Montréal, Nelson Henricks est la figure de proue de la vidéo canadienne. Si sa production est proche du cinéma expérimental, il, n'est pas un systématique de la forme et du bavardage. Des effets, des mots au service d'une situation : Le Temps Passe ou la captation d'évènements dans un appartement pendant l'absence de son occupant. Le doux foyer transformé en camera obscura, fantasme d'un artiste fatigué de voyager à travers le monde et qui rêve de vivre uniquement dans le quartier du Plateau. Tranquille et passionné, Nelson Henricks quitte parfois son ilot paradisiaque : depuis 94, il donne des cours d'histoire des médias et de théorie à l'Université Concordia.

Photographe, vidéaste, Denis Guéguin, découvert à Clermont-Ferrand il y a cinq ans, a exposé son dernier travail à la Galerie l'Art du Temps. Le Moi exposé.

Clermont : l'œil raconte

Decidément, l'austérité et le dénuement brut de la Chapelle de l'Oratoire se prêtent à merveille aux expérimentations artistiques. Ce qu'a bien compris Vidéoformes, évidemment, qui accueille *Souvenir l'œil* de Denis Gueguin, jusqu'au 16 octobre.

Où l'on parle d'intimité, de ressac existentiel, de fantasmes vidéastes et de la peur de "quitter l'île".

Autour des dires de l'œil, un film de 22 minutes, quelques vidéogrammes soigneux fournissent le recul nécessaire à l'exploration intime de la rêverie. Si l'ensemble de l'œuvre de l'artiste n'a rien de facile (et c'est sans doute mieux ainsi), on se surprend vite à sauter de l'angoisse aux contemplations, de la réalité aux songes.

Recueillement obsessionnel sur "l'avant-vie", ou plutôt voyage permanent, *Souvenir l'œil* affirme avec sincérité la densité du propos, bien loin du minimalisme auquel on pourrait s'attendre dans pareil excercice.

Assurément, c'est dans la douleur physique que Denis Guéguin a accouché d'une telle quantité de travail, un collage remarquable d'images numérisées et de sons qui mêle adroitement la force évocatrice des mots. Déjà remarqué en marge de Vidéoformes il y a cinq ans, l'artiste a cédé aux impulsions répétées de son proche entourage pour livrer ses réflexions sur la vanité, la mort et le passage vers l'extérieur. Où la coquille d'escargot prend des allures intemporelles de chambre à coucher, où le train permet toutes les fuites, en avant ou (et) en arrière.

La vie dupliquée.

Ode poétique à l'obsession, l'exposition ne délivre aucun fil conducteur, si ce n'est le conseil appuyé de ne jamais céder. Tenir, tenir. L'approche esthétique du montage allège de fait bien des pesanteurs, pour ne révéler que de multiples dualités, entre fiction et réalité, rêve et états de veille, homme et femme.

En allers et retours permanents, Denis Guéguin traite l'apparente banalité de la thématique (*Souvenir l'œil*) en s'adressant à chaque visiteur au plus profond de ses conceptions sur le changement et la transformation. Jamais morbide et souvent contemplative, l'œuvre sort ainsi d'un contexte technique extrêmement poussé pour ne devenir qu'un conte zen, dans ou hors sa coquille.

Comme le ressasse Denis Gueguin, docteur en "phénixologie".

© Hervé Defontis,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000



Souvenir l'œil, Denis Guéguin, 1999
Galerie l'Art du Temps, Clermont-Ferrand

Du cinéma dans les arts plastiques à la 8ème BIM de Genève : l'occasion de voir comment le 7ème art à marqué l'imaginaire.

L'effet cinéma

Tous les deux ans, la Semaine Internationale de la Vidéo nous conviait à un rendez-vous obligé à Genève. Pendant près de dix jours, la BIM (Biennale de l'Image en Mouvement) qui a pris le relais, propose de découvrir un nombre de plus en plus important d'oeuvres ou d'artistes, en même temps qu'elle permet de revisiter certains "monuments" tels Godard ou Warhol. En changeant de nom, les organisateurs ont atteint un autre statut, d'autres moyens certainement qui leur donnent une sérénité modestement affichée et surtout la possibilité de présenter un programme très riche. Balayant tout le spectre de l'image, il nous est donné de (re)découvrir des réalisateurs tel Philippe Grandrieux et son film remarquable *Sombre* au titre si bien porté.

Et ce ne sont pas les vidéos d'Ellen Cantor qui vont nous rapprocher d'un confort télévisuel plus courant. On peut se laisser griser, au gré de ses films, par une ambiance dans laquelle l'auteur met sa sexualité en scène de manière parfois jubilatoire. Dans cette "exposition" de la sexualité féminine, on finit par douter de la distance qu'il est habituellement agréable de mettre entre l'oeuvre et l'auteur. La sensation de pénétrer au plus profond de l'intimité de l'auteur devient de plus en plus étouffante. Parallèlement, la sélection des oeuvres en compétition paraît bien fade, mais c'est la loi du genre bien souvent. Dans la production de ces deux dernières années, on voit se développer cette tendance qui est l'exploration de la sphère de l'intime, du personnel au social en passant par le familial. Parmi ces vidéos, souvent autoproduites, on retiendra les noms d'Emmanuelle Antille, Lydia Schouten et, dans un tout autre genre, Ken Kobland.

Mais l'une des grandes forces de cette biennale est d'avoir su entraîner avec elle nombre d'institutions et galerie privées de la ville. Certes, les espaces du Centre pour l'Image Contemporaine ne permettent plus de présenter des installations multimédia dans des conditions optimales. On notera cependant l'excellente pièce de Pierre Bismuth qui prend pour écran la fenêtre de la galerie et pour bande son un montage en direct mais aléatoire de sons captés par des micros disposés dans la rue. C'est là une vrai leçon de lecture de l'image, un discours sur l'espace et l'environnement.



J'ai fait voler mon amie II, Peter Fischer, 1999

Il faut se déplacer au Mamco pour apprécier *Tenue impeccable*, une performance de la compagnie Déclic, ou au Zoo, un squat organisé (la loi suisse protège les squats !) en plein centre-ville pour y retrouver un Peter Fischer en très grande forme. Il dispose en ce lieu de la scène alternative genevoise ses magnifiques machines à projection. Dans cette nouvelle série, la poésie et la dérision le disputent à la légèreté dans un processus qui s'étend de la narration (courte) à lecture de vieux mythes revisités comme — par exemple — celui de Sysiphe.

Enfin, pour terminer ce parcours rapide de la ville de l'image, il ne faut pas oublier la galerie Attitudes, une galerie qui programme aussi bien hors les murs que dans son espace excentré. Les commissaires Jean-Paul Felley et Olivier Kaeser présentent les films de Mark Lewis, une réflexion sur le cinéma, et Nathalie Melikian qui propose entre autres vidéos, *Action*, dans laquelle seuls sont donnés la bande son et le script (à l'écran) — au spectateur de reconstruire les images, de faire son film ! Un bien beau programme qui nous donne soif d'autres images, d'autres rendez-vous.

© Gabriel Soucheyre,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000

Second et dernier volet d'un séjour en Italie. L'occasion d'avoir un regard impertinent sur les artistes européens de la jeune génération.

Officina Europa

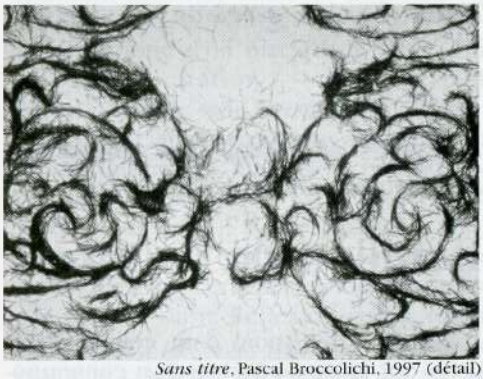
Réussir le pari de l'exposition de groupe est un exercice de style complexe pour tout commissaire d'exposition... Entre la "compilation" d'artistes et l'illustration d'un concept qui revient à faire la preuve par l'exemple en utilisant les oeuvres comme point d'appui d'un discours, la marge de manoeuvre se révèle assez étroite. L'historien d'art, critique et curator italien Renato Barilli (par ailleurs enseignant au D.A.M.S de l'université de Bologne, unité pluridisciplinaire créée par Umberto Eco) vient pourtant de réussir le challenge en toute modestie.

Officina Europa a reuni une soixantaine de jeunes artistes européens dans 4 lieux d'expositions de la région Emilie Romagne à Bologne, Imola, Cesena et Rimini : photographies, vidéos, installations, peintures, sculptures, cette manifestation a pris en compte les différents axes et supports des arts plastiques. A la compilation ou à l'illustration d'un concept, R. Barilli a préféré la lecture de l'historien d'art qui se plait à décrypter son époque. Pour mémoire, précisons qu'il a déjà signé de nombreuses expositions bilan jusqu'à la présente exposition : *Anni Ottanta, Anni Novanta* (autour des décennies 80 et 90), *Arte in Francia 1970-94* (une vision de la scène française sur presque vingt cinq ans), *Officina Italia* (un panorama de la jeune scène italienne).

Officina Europa rend compte de la sensibilité et des préoccupations communes à toute une génération d'artites européens nés dans les années 60-70. Ces rapprochements peuvent aussi bien concerner le choix de l'outil (la prédominance de la photographie et de la vidéo dans les arts plastiques est aujourd'hui incontestable) qu'une forme d'esthétique (souvent aux limites du kitsch) ou le regard distancié sur les choses (qu'elles soient de l'ordre du social, ou touchent notre perception du monde). Un parcours d'une soixantaine d'artistes comprenant quelques têtes d'affiches (Mark Quinn, Angela Bulloch, Gillian Wearing, Liam Gillick, Cosima von Bonin, Lily van der Stokker, Guy Limone, etc) mais aussi, et surtout, un grand nombre de bonnes surprises et d'artistes à découvrir (les français Skall, Pascal Broccolichi, Jean-Robert Cuttaïa, Natacha Lesueur ; les néerlandais Driessens/Verstappen ; la suédoise Carin Ellberg ; les anglais Simon Periton ou Adrian Pigott). *Officina Europa*, on l'aura compris, a l'immense mérite de se positionner comme une véritable exposition prospective, attestant des choix non consensuels d'un commissaire avec ce que cela comporte d'arbitraire, de courageux, de contestable. C'est aussi l'instantané d'une génération, qui, quelle que soit la frontalité des œuvres est montrée pour

une fois sous un angle autre que celui du "trash", le sordide ayant semble-t'il été élevé durant ces dernières années au rang de" must" par la plupart des curators internationaux. Renato Barilli donne une image constructive de la jeune scène européenne, qui pour une fois laisse à penser que tout n'a pas été fait. Enfin une exposition optimiste dont on ressort avec l'envie d'en voir plus, c'est assez rare pour être signalé.

© Françoise-Claire Prodhon,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000



Sans titre, Pascal Broccolichi, 1997 (détail)

Des vidéos et des objets domestiques menaçants : le Creux de l'Enfer expose les dernières créations de Mona Hatoum.

Une cuisine d'enfer

D'escale à Thiers, Mona Hatoum, originaire du Liban, établie à Londres depuis 1975, engage une réflexion sur les limites du corps humain, en l'occurrence féminin, aux prises avec le corps social et politique qui l'enserrent dans des cadres comportementaux et de représentation.

D'abord exprimée sur le mode de la performance, puis par le biais de la vidéo et de l'installation, Mona Hatoum choisit à présent d'énoncer sa problématique en l'inscrivant dans des oeuvres sculpturales où le rapport à l'objet devient davantage l'affaire du spectateur, le corps objectivé de l'artiste délaissant peu à peu la place centrale qu'il occupait.

Dans cette ancienne manufacture de coutellerie, l'artiste réanime subtilement la vocation de ce lieu en conjuguant sa problématique avec l'histoire industrielle du site. Tenant compte des conditions de réception de ses œuvres, elle place celles-ci en echo avec le site. Deux vidéos présentées au sous-sol (*Vidéau* et *Vidéau II*, 1999) établissent une relation entre l'intérieur et l'extérieur du bâtiment tout en jouant avec l'histoire et la symbolique du nom du Creux de l'Enfer. Projetée sur toute la surface d'un mur, *Vidéau* évoque la chute d'eau à l'entrée du centre d'art, le fond sonore omniprésent du torrent venant couvrir l'image, ralentie et saccadée, picturale, des flots d'écumes filandreux associant l'énergie de l'eau et du feu. *Vidéau II*, projetée depuis le dernier sous-sol, celui de la turbine, reproduit un effet réel du passage de l'eau sous le bâtiment, à l'emplacement même d'un axe et d'engrenages toujours présents dans l'architecture.

Ailleurs, des gants de cuir cousus bout à bout, dont le dessin ressemble à une ligne musculaire (*Chaîne*, 1999) rappellent les courroies motrices.

Contenue dans chaque oeuvre, l'idée du mouvement, source d'une production répétitive, ne se déploie souvent qu'au risque du danger encouru par l'homme.

Deux oeuvres insolites, un moulin à légumes aux proportions gigantesques (*Mouli-Julienne x17*, 1999) et un émincer (*Slicer*, 1999), suscitent tantôt la dérision tantôt l'effroi par leur échelle inhumaine. Des fréquences sonores semblables à celles d'une ligne haute-tension mettent le spectateur en alerte. Elles proviennent d'une installation, (*Sous tension*, 1999),



Mouli-julienne, Mona Hatoum, 1999

composée de nombreux ustensiles de cuisine disposés au sol et sur une table en bois, l'ensemble étant cerné par des câbles métalliques nous interdisant de pénétrer l'aire ainsi délimitée. Les ustensiles, connectés les uns aux autres par des câbles électrifiés, sont éclairés par des ampoules dissimulées que le rythme des fréquences séquencées anime en un jeu paroxystique. Ce sont de simples objets domestiques que Mona Hatoum métamorphose en appareils de supplice, à l'exemple d'une chaise roulante impossible à manœuvrer (*Untitled, Wheelchair*, 1998) car munie de quatre petites roues unidirectionnelles et de poignées en forme de lame de couteau. Ce détournement, celui « de l'usage normé des ustensiles comme mise en crise de la transmission du savoir-faire » (...) où « Le lieu de la femme oscille entre l'espace domestique et le corps... entre le silence et le cri (les frontières de la parole) »[1] traduit l'expérience d'une relation conflictuelle, à travers ces objets, avec les conventions admises et constitutives du foyer.

Résumant peut-être ce trouble, sous une forme cynique, des tapis ornés de squelettes burlesques (*Rugs, Made in Egypt*, 1998) suggèrent cette situation (la nôtre?) à la fois tangible et fragile d'appartenance au monde des vivants.

© Franck Bertrand,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000

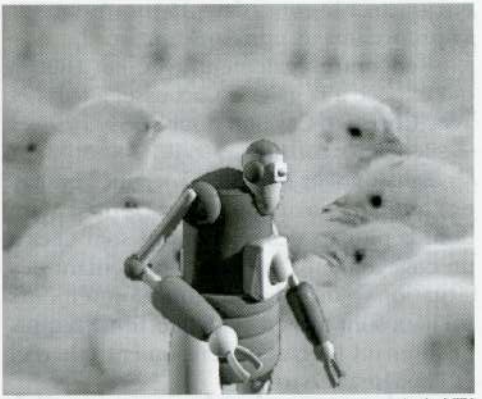
1. Jean-Charles Masséra, *Ma femme m'attend (les dimensions de la cuisine comme dimensions de l'existence)* in *Amour, gloire et CAC 40*, éd.POL, 1999, p.155.

A Castres et à Albi, deux expositions audacieuses autour de la télévision.

Bouillon de culture

Activ? est le nom d'un collectif d'artistes qui, grâce au Centre d'art contemporain de Castres et à Cimaises et Portique (Centre départemental d'art contemporain) à Albi, expose un point de vue exhaustif sur la télévision. La "fiction télévisuelle" — *Activ ? TV* — se développe selon deux axes : public et privé. A Albi — coté public —, c'est au sein de l'université (service d'accueil, cafétéria, salle de sport ou centre de documentation) que sont diffusées les différentes "chaînes thématiques" de cette télévision, chacune présentant des sujets en rapport avec le lieu de diffusion. Un service, de type médiathèque, permet de se faire son programme à la carte, en choisissant les cassettes par ailleurs diffusées in-situ.

A Castre, c'est le versant privé qui est exposé au centre d'art : le salon et son mobilier "designé" par un des membres du collectif Activ?, la chambre — miniaturisée — que l'on découvre par un petit trou



Activ ? TV

placé au fond d'un placard du salon, à la manière — citation ? — d'un Pierrick Sorin. Dans une salle attenante, une demi-douzaine d'iMac permettent d'avoir accès au site internet — http://activ.online.fr — qui comme les deux événements mix-media (entendez : soirée images et djs) complètent cette exposition. Le sens de ce travail, malgré certaines évidences, n'est pas facile à saisir. Réflexion sur la télévision, regard critique, tentative pour faire réagir le citoyen-téléspectateur ? C'est un peu tout cela en même temps qu'un discours sur la création artistique qui questionnerait le statut de "l'oeuvre originale ". On peut regretter que les vidéos réalisées pour l'occasion n'aient pas la force iconoclaste des premiers détournements et actions de Fluxus et du videoart des années 70 et 80. Il semble que Christophe Dentin et Bruno Picard, les "animateurs" d'Activ? soient plus fascinés par la puissance de leurs outils hautement technologiques qu'ils ne les critiquent. Il n'en reste pas moins que le dispositif par son importance-même impressionne le visiteur comme une télévision qui serait vue de l'intérieur, il le séduit parfois, dans le domaine "cosy" de la sphère privée. Un pari risqué que les commissaires, Marie-Françoise Lallemant à Castres, Jackie-Ruth Meyer et Jean-Claude Lattes à Albi n'ont pas hésité à prendre et cette démarche vers les jeunes artistes et les moyens — importants — qu'ils leur donnent est particulièrement encourageante.

© Gabriel Soucheyre,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000

Activ? TV
28 octobre 1999 / 20 janvier 2000 au Centre d'art contemporain de Castres, 35, rue Chambre-de-l'Edit, 8100 Castres, tel. 05 63 62 80 23 et 2 novembre / 17 décembre à Cimaise et Portique, 8, rue Jules-Verne, 81000 Albi, tel. 05 63 47 14 23

D'Helsinki à Stockholm, sur les traces d'Annie Aguettaz, responsable d'imagespassages, à l'occasion d'un échange culturel.

Destination Nord

Belle lumière de fin d'automne deux villes, deux partenaires, deux impressions différentes.

Helsinki

Image transversale de grues et bateaux qui glissent lentement en panoramique.

Artistes et œuvres : Heli Rekula (photo & vidéo), dont la vidéoprojection *here today, gone tomorrow* pourra être visible à Annecy pour *666/999**, un travail sur l'identité de la femme à travers une fillette. A noter aussi Pilgrimmage. Son atelier se trouve à la Cable Factory, lieu qui accueille des structures (dont Av-Arkki), le centre national de la photographie, des résidences d'artistes et un immense espace où pendant mon court séjour se déroulaient des performances sous l'élan de l'artiste Roy Vaara. Outre ses propres interventions, il y eu celles de Teemu Mäki et de Pekka Kainulainen, filmées comme toujours par Erkki Pirtola.

Visionnement à Av-Arkki. Av-Arkki est une structure de production et de diffusion, dirigée par Tiina Erkintalo, qui organise tous les deux ans le MUU Festival. En 1998 imagespassages avait été invité à présenter au Musée d'Art Contemporain *Kiasma* son programme *Young & French 1*. J'ai surtout remarqué la bande, en cours de montage, des frères Renvall, Seppo pour les images, Markus pour la musique, sur leur happening/installation the ball show qui a entre autres présidé à l'ouverture de la Biennale de Venise pour le pavillion scandinave et que nous espérons pouvoir accueillir prochainement en France. C'est un environnement plein de bruit et de fureur, non, plutôt d'images et de sons.

Si je fais l'impasse sur Eija-Liisa Ahtilla, désormais reconnue sur la scène internationale et dont *today3 3me/we, Okay, Gray* a été présenté en avril dernier à Annecy, les autres artistes dont des bandes nous sont présentées sont Liisa Karvonen et Ulle Väätainen, Pekka Niskanen et Lippa Pahjola pour *asphalto*.

night crossing : 15 hours
wish you were here

Stockholm

Image d'une vitrine assez luxueuse avec tentative de voir à travers ses reflets les diverses couches de sa réalité.

Nous présentions *Young & French 2*, programme de jeunes artistes français à la galerie Pascale Cottard Olsson, au centre le la ville, ce qui fut l'occasion de rencontrer un certain nombre d'artistes venus présenter leur travail en vidéo.

Deux femmes, dont j'ai oublié les noms, avec des réalisations assez formelles et esthétiques portant sur la condition féminine et Helen Broms Sandberg, avec un travail plus narratif et assez cinématographique *From a Surrogate Soil, The Bride and the Snake* et *Ceremony of Construction/Destruction*.

J'ai retenu également Joakim Gemicke, qui joue sur le corps dans *Memories* ou sur sa propre image, non sans humour !

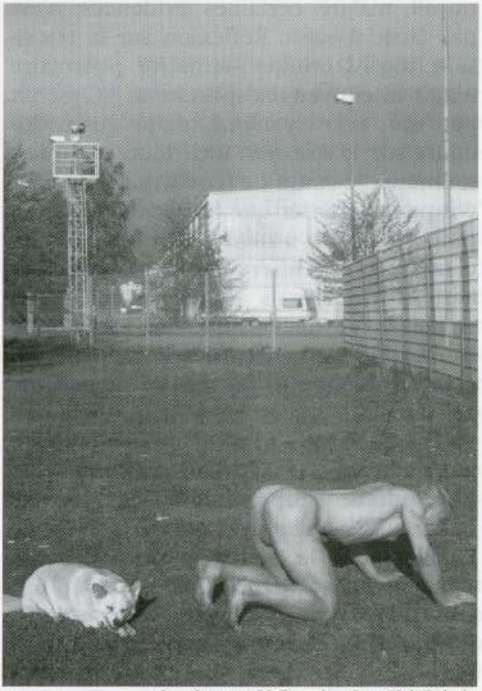
Rencontre également avec Jan Hietala qui expose à la galerie Caroussel à Paris et avec Christian Cavallin pour *1969/1999* et le silencieux *untitled, 1999*.

Sans oublier l'artiste (d'origine roumaine) toujours en action qu'est Dorinel Marc dont la plupart des réalisations sont liées à un engagement "'politique" présentant des situations où les disfonctionnements sociaux sont mis en évidence, tout en nous maintenant un état de tension entre le réel et l'imaginaire/virtuel.

© Annie Auchere Aguettaz,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000

On peut trouver des informations sur la plupart de ces artistes dans la revue d'art nordique *nu:*

*666/999 manifestation organisée à Annecy par imagespassages du 5 au 12 décembre 1999 dans le cadre du programme européen KALEIDOSCOPE



Landscape n°9 Paradise Lost, Heli Rekula

Après les frères Dardenne et Bruno Dumont, Thomas Hirschhorn serait-il un nouveau symbole du regain d'intérêt pour le social ? Avec des matériaux résolument pauvres, l'artiste suisse discute la société capitaliste. Le Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne a exposé, du 8 octobre au 5 décembre dernier, *World Corners*, à l'occasion de son acquisition.

Victime de la mode

Berlin, Maastricht, Madrid, Paris, New York, Venise... (1) 1999 est l'année Thomas Hirschhorn. Présenté aux quatre coins du monde, on l'a beaucoup entendu, on en a beaucoup parlé. Né à Berne en 1957, il s'est installé à Paris en 1984 et a travaillé au sein du groupe Grapus qui utilise le graphisme comme langage de la dénonciation. En 1986, il quitte Grapus mais en conserve l'esprit critique. Ses premiers travaux consistent à écrire au stylo à bille sur des cartons d'emballage "j'ai faim", "svp" ou "pour m'aider à vivre", des centaines de cartons qu'il entassera dans des lieux publics. Depuis ses débuts, Hirschhorn ne fait pas de l'art politique mais "de l'art politiquement"(2). Un travail de forcené, il s'acharne, partout on voit la main qui s'affaire : des phrases recopiées, des images découpées, du scotch dévidé. Le labeur est visible, rien n'est caché. Un travail respectable. Pourtant la majorité des critiques n'envisage sa production que sous l'angle de considérations socio-économiques. Mais ce que dit son travail tout le monde le sait. La pièce *World Corners* présentée au Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne n'est pas seulement un discours sur la mondialisation, une tribune de Pierre Bourdieu dans les colonnes du Monde.

Un réseau de tuyaux en papier d'aluminium peints hâtivement, des morceaux de cartons, des objets, des images griffonées et raturées, emballées et collées avec du scotch, occupent les angles d'une pièce ; à chaque coin sont associés une couleur (vert, bleu, jaune, rouge) et un thème (culture, religion, économie, politique). Tout est on line, câblé avec de l'aluminium froissé. L'ensemble est un agrégat qui baigne dans une lumière colorée par des tubes néons, faussement sale. On revoit Dada, Haussmann, Heartfield et leur collages. L'Art Brut resurgit : Wölfi, Théo. Les accumulations, les objets assemblés, les emballages suggèrent les Nouveaux Réalistes. Ici, comme chez eux, il y a trop d'informations et le regard est sans cesse distrait, happé. Tout est plein, saturé, interconnecté : une parfaite image de l'espace contemporain. Le monde est là, présent car visible, cependant indistinct, noyé. Deleuze affirmait "(...) tout événement est un brouillard de gouttes" (3). Hirschhorn rassemble, connecte et montre. Tout est dorénavant dans le même lieu et le même temps. Regarder la "Politique, la Culture, etc.", c'est regarder un brouillard d'images et de papiers froissés.

Pour tout cela, Hirschhorn n'est pas un simple résistant à la mondialisation.

© Stéphane Sauzedde,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000

1 - Berlin, Galerie Arndt & Partner. Maastricht, *Provisorium I*, Bonnefanten Museum. Madrid, Arco. Paris, Galerie Chantal Crousel. New York, *Premises*, Guggenheim Museum, Soho. Biennale de Venise, *Dapertutto*.

2 - *Thomas Hirschhorn. Grâce à la bêtise !*, interview par Alison Gingeras, Art Press n° 239, octobre 1998, p.19-25. Ici p.20

3 - *Dialogues*, Gilles Deleuze et Claire Parnet, Paris Flammarion, 1977

Thomas Hirschhorn, *World Corners*.
Du 8 octobre au 5 décembre 1999 au Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, La Terrasse, 42000 Saint-Etienne. Tel : 04 77 79 52 52

VIDEOFORMES **2000**

XVème Festival International
d'arts vidéo et multimédia
Clermont-Ferrand

13 MARS / 1 AVRIL

N+N Corsino (France)
Atsushi Ogata & C.M. Judge (Japon / USA)
Marion Lachaise (France)
Véronique Sapin (Canada)
Tamara Lai (France)
Lydie Jean-Dit-Pannel (France)
Giuliana Cunéaz (Italie)
Peter Fischer (Suisse)
Cho & Yun (Corée)
Galerie multimédia

13 / 18 MARS

Jean-Paul Labro (France)
Cécile Babiole (France)
Programmes vidéo
Brésil, Mexique, Finlande, Japon
David Blair
Valérie Mréjen
Prix de la création vidéo

tél. 04 73 17 02 17
e-mail : videoformes@nat.fr

Votre manifestation,
votre exposition
annoncée dans
Turbulences vidéo
art actuel

Tarifs sur demande
à Calmin Borel
Par téléphone :
04 73 17 02 13
fax :
04 73 93 05 45
e-mail :
videoformes@nat.fr

Délai :
1 mois avant parution

Nouvelle annexe à "L'image mentale"

"Cela fut brusque, immédiat. Cela jaillit d'un coup des profondeurs de la muraille. (...) Il n'y a pas à épiloguer sur ce fait incontestable : cela jaillissait des profondeurs qui se creusent dans l'océan de la matière, et cela apparaissait brutalement comme la lueur d'un phare qui s'allumerait au sein même des ténèbres."

Qui parle ainsi ? Qui imagine ces images étonnantes, stupéfiantes, issues d'une profondeur insaisissable ? Qui voit cette matière prendre soudain forme comme détachée de la réalité par l'éclat d'un œil capable de percer les ténèbres ? "J'aperçus, d'abord une vapeur qui tourbillonnait autour d'un point central, vers lequel se précipitaient toutes les volutes et où elles s'engouffraient en roulant sur elles-mêmes. Puis ce point s'élargit en un cercle de plus en plus grand, tendu d'un voile de brume légère qui se dissipa peu à peu, laissant apparaître une image confuse et flottante, comme ces fantômes qu'évoquent, dans leurs séances, spirites et médiums".

Fantômes d'êtres, apparitions impalpables, nous en avions parlé dans de précédents chapitres. L'invention de la photographie est l'invention de l'invisible disais-je, incertain du poids de mes propres paroles. Et pourtant, voici que ces spectres ressurgissent, tenaces. Ils refusent de disparaître, de retourner à leur engloutissement originel, ils ont mis le pied en ce monde et entendent bien y demeurer, ne serait-ce que par le truchement de nos images, de nos rêves.

Qu'est ce qui est décrit par ces mots qui pourraient suffire, aujourd'hui, à parler de la télévision ? Quelle est cette surface plate comme celle d'un mur et tout aussi mystérieusement profonde ? Et cette image confuse et flottante dont on imagine qu'un cinéaste de l'époque se moquerait, comme d'autres, plus tard, campés sur leurs inébranlables certitudes ?

C'est que Victorien découvre la télévision. Eh oui ! Découverte précoce puisque le jeune homme n'a guère plus de vingt ans et que ce siècle n'en a pas davantage.

La description des images qui émanent du mur donne le tournis : on découvre tour à tour l'ascension des frères Montgolfier, un combat d'avions durant la 1ère Guerre Mondiale, la mort de Louis XVI, l'exécution d'Édith Cavell, la bataille de Trafalgar, le bombardement de la cathédrale de Reims, diverses scènes empruntées à toutes les époques dont une suite de baisers qui n'est pas sans rappeler les *Tausend Küsse* de Klaus von Bruch. Défilé conclu d'une délicate anaphore : "Il y avait tant de douceur dans les yeux de ces femmes, tant de grâce, tant d'ingénuité, tant de perfidie délicieuse, tant de détresse et de séduction, tant de joie victorieuse, tant d'humilité reconnaissante — et tant d'amour — pendant qu'elles offraient leurs lèvres."

Le temps et l'espace sont abolis. La mystérieuse lanterne magique capable de produire de telles images s'affranchit des lois terrestres. Ne connaissant ni la mort ni l'éloignement, elle instille les esprits d'un effroi délicieux.

Tout cela est, certes, bien autre chose que le cinéma. Victorien et le professeur Dorgeroux auraient immédiatement identifié une technique déjà vieille d'une bonne trentaine d'années. Mais devant le spectacle, leurs connaissances et leur entendement restent subjugués : "Alors il se produisit des phénomènes vraiment inexplicables en l'état des ressources cinématographiques dont nous disposons."

Mais ce n'est pas tout. Le spectacle semble mû par de curieux ressorts. Soudain c'est l'invention du fondu : "La vision ne s'acheva pas. Ou, plutôt, elle se

transforma suivant le procédé du cinéma qui substitue une image à une image en les fondant ensemble d'abord." Puis de la simultanéité des images : "Plusieurs fois, depuis, j'ai vu sur l'écran mystérieux de doubles scènes dont la deuxième complétait la première, — diptyque par où se montrait la volonté manifeste de dégager une leçon en rapprochant, à travers l'espace et le temps, deux événements qui acquéraient ainsi leur signification totale."

Voici le direct : "Pour dire vrai, j'étais confondu de me voir là-bas et de me sentir où j'étais. Il y avait en cela un dédoublement de personnalité qui faisait vaciller ma raison." Puis c'est au tour de la métamorphose : "Alors il y eut une suite d'images qui se succédèrent sans qu'il fût possible de les détacher les unes des autres et d'assigner à l'une quelconque d'entre elles un commencement et une fin." La phrase suivante nous décrit l'accéléré : "Par un procédé indubitablement analogue à celui qui nous montre, au cinéma, la croissance d'une plante, nous vîmes la cathédrale s'élever insensiblement (...)" Les personnages sont emportés par ces visions dont la logique leur échappe. Ils ne connaissent que ce que le cinéma leur avait appris, la reproduction fidèle de la réalité. Voici qu'ils découvrent que cette reproduction est d'une matière malléable. Qu'on peut en jouer comme d'une pâte qui s'étirerait ou se contracterait. Vient l'arrêt sur image : "Et à quoi se rattacher pour décrire la parabole visible du sixième obus, que nous suivîmes des yeux dans l'espace, qui s'arrêta même un moment, pour reprendre sa course lente et pour s'arrêter de nouveau à quelques centimètres de la statue...." C'est enfin le ralenti : "Je la vis, cette chute, de la façon la plus incompréhensible. Je la vis naturelle, d'abord, rapide comme un éclair. Et je la vis ensuite infiniment lente, arrêtée même (...)"

Le jeune Victorien et son mentor Dorgeroux viennent de découvrir la vidéo. Tout simplement. La liste de citations qui précède décrit très exactement la syntaxe dont useront, en leur temps, les Nam June Paik, Ed Emschwiller, Vasulkas, Bill Viola ou Gianni Toti. Et, comme Christophe Colomb croyant mettre le pied aux Indes en abordant Haïti, nos héros imaginent bien sûr toute autre chose.

Mais une intuition les guide. Une intuition qui, je l'avoue, me sert considérablement. "Et alors, risque le jeune Victorien, ne pourrait-on supposer qu'en l'occurrence, cette force émanée de votre propre cerveau (...) aurait projeté dans la matière vivante du mur la scène qui s'évoquait en vous ? N'est-ce pas, cet écran que vous avez recouvert d'une certaine substance qui enregistrerait les pensées comme une plaque sensible, animée par la lumière, enregistre les lignes et les formes ?" L'Image Mentale ! L'image directement transposée du cerveau à l'écran ! Ce vieux rêve de mon cinéaste roumain... (1) L'intervention des fantômes aurait dû nous mettre sur la piste ! Esprits des morts aux impressions fugaces...

En vérité, comme la fin du roman nous l'explique, il ne s'agit pas d'images mentales mais de projections transmises par Vénus au moyen "d'ondes gravitationnelles" ! Les Vénusiens ! De retour d'entre les morts ! On reste dans la lignée de Camille Flammarion et du spiritisme scientifique. L'au-delà (du temps) et l'au-delà (de l'espace) ne font qu'un et les extraterrestres sont les esprits de nos morts. Car il faut bien un peu d'ordre et trouver une place pour les uns et les autres, les inconnus et les presqu'oubliés ! Tenace conviction qui survit au XIXème siècle jusqu'après la grande boucherie de 14-18 et qui imprègne ce texte. Mais comment contacter ces esprits extraterrestres ? Par faisceaux lumineux nous proposent divers savants plus ou moins spirites. Il faut leur envoyer des images simples à partir desquelles on pourra communiquer.

Ici, c'est le contraire. Les Vénusiens ne sont pas nos morts mais des êtres à

symétrie triangulaire (trois yeux, trois bras, etc...) qui nous renvoient les images qu'ils ont capté de nos vies, ici sur Terre, de tous temps. Tous les magnats de la télévision d'aujourd'hui sont battus, leurs projets de télévision sattellitaire, à couverture mondiale, est loin d'atteindre la perfection des téléastes vénusiens. Car ceux-ci n'ont cure du temps.

C'est dans les mains de ma fille que j'ai découvert ce texte. Il s'agit d'un roman intitulé "les trois yeux" et son auteur n'est autre que Maurice Leblanc. Jessica a un faible pour Arsène Lupin, et ce roman atypique l'avait un peu déçue... comme quoi il faut toujours garder un oeil sur les lectures des jeunes filles.

(1) lire "L'image mentale", chapitre 1

© Alain Bourges,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000

L'image mentale (fin)

Madeleine

" [La relation pénètre l'action] d'avance et de toutes parts, et la transforme en acte nécessairement symbolique " nous dit Gilles Deleuze au sujet de ce qu'il définit comme image mentale et qui, selon lui, s'accomplit chez un cinéaste tel qu'Hitchcock. Les personnages seraient donc déterminés par des relations dont il ne savent rien mais que le spectateur, lui, connaît. C'est ce que Rohmer et Chabrol avaient mis à jour en montrant que chez Hitchcock, on ne commettait pas un crime, on l'échangeait, on le donnait. Et cette relation, l'échange, préalable à l'action, la conditionne.

Cette définition n'est pas celle que nous avions choisie pour parler de l'image mentale. Ce n'est pas cette utopie qui soutend l'histoire du cinéma et de la vidéo et dont la réalisation verrait nos rêves s'accomplir sur l'écran mais, au sein du cinéma le plus classique, un certain type de situations impliquant le spectateur. Le spectateur connaît la relation qui unit les personnages à leur insu, il sait que Judy et Madeleine ne sont qu'une et que la relation "de la Même avec la Même (...) passe par toutes les variations de ses rapports avec les autres (la femme morte, le mari, l'inspecteur)." (P 276)

Je revois à présent cette scène miraculeuse où Kim Novak, cheveux enfin ramenés en chignon, émerge de la salle de bain pour apparaître dans la clarté nauséeuse de la chambre d'hôtel, aussi lisse et indéchiffrable qu'elle l'avait été du temps de sa beauté, le regard pourtant suppliant d'amour, et je la regarde avancer comme sur un fil tendu au dessus du précipice. Elle s'approche jusqu'à ce que son visage envahisse entièrement l'écran. Elle est l'image absolue, la femme absolue, l'absolu fait femme et je suis Scottie, les yeux gonflés de larmes.

"Et non seulement l'image mentale encadre les autres, mais les transforme en les pénétrant. Par là, on pourrait dire d'Hitchcock qu'il achève, qu'il accomplit tout le cinéma en poussant l'image-mouvement jusqu'à sa limite. Incluant le spectateur dans le film, et le film dans l'image mentale, Hitchcock accomplit le cinéma." (p 276) Ici aussi, l'image mentale est bien l'accomplissement du cinéma.

Madeleine ressuscitée d'entre les morts.

Celle qui apparaît à cet instant, au sortir de la salle de bain d'une chambre hôtel miteuse, est d'abord un spectre. Le spectre de la Même défunte. Une buée verdâtre l'environne. Peu à peu, elle s'en extra-

it, retrouvant l'incarnat sans défaut de la Madeleine d'autrefois, de l'image de Madeleine. Il faut encore qu'elle parvienne assez près, qu'elle amenuise ce qu'il reste d'écart entre elle et l'image mentale de Scottie pour se confondre — dans les deux sens du terme —.

Scottie voit surgir devant lui, palpable, l'image qui hantait son esprit. Il l'avait conservée, intacte, dans son souvenir. Elle se projetait sur le monde réel, accordant à chaque chose, chaque être, une nouvelle place. Le Monde était comme saturé d'une seule image et lisible seulement par elle. Réaccomplissant rituellement le récit primitif, Scottie avait amené cette image à se réincarner. C'est l'image mentale accomplie.

Ultime métamorphose, accomplissement de la chair faite image (imago).

Reconstituée à partir du matériau féminin primitif — Judy — Madeleine est la Galathée d'un Scottie-Pygmalion. Il en a recréé la beauté. Il l'a arrachée à la fois à la rigidité cadavérique (les trois mortes : Madeleine, la femme d'Elster, Carlotta Valdez) et à la grossièreté de la matière (Judy). Ce qui revient peut-être au même. A présent, son teint trop lisse palpite à peine d'un sang.

Elle est à la transparence du cinéma ce qu'un marbre fut à l'opacité du mythe.

Souvenir

Ayant commencé cette série de textes par un souvenir, je l'achèverai par un autre. S'agit-il d'une image mentale ? Je l'ignore. Une intuition me porte à le croire.

Peu de ceux qui me connaissent connaissent cette histoire. En vérité, ce n'est pas à proprement parler une histoire, c'est une image. Une image que je serre en ma mémoire depuis l'enfance sans qu'elle se soit seulement défraîchie. J'imagine que chacun porte en soi une telle image — ou plusieurs — qui l'aurait marqué, à un instant donné, aux alentours de l'enfance probablement, et dont il ne parvient à se départir. Pour avoir miraculeusement coïncidé à ce que nous étions au moment précis où nous l'avons aperçue, elle s'est ajustée avec exactitude à l'architecture de notre mémoire. Elle fait partie des murs, pourrait-on dire. On pourrait en parler comme d'un tableau accroché dans le salon d'une maison familiale, tableau qu'on aurait associé à un incident archaïque, à une joie, une émotion particulière et qu'on ne parviendrait à dissocier de cet ensemble constitué d'une maison, de l'impression d'être enfant, de soi.

L'image dont je parle est une scène de film. En tout et pour tout deux fugitives séquences en noir et blanc. L'histoire se déroule sous la Restauration ou le Second Empire, époque dont Renoir, je crois, affirmait qu'elle se prête mieux qu'une autre au cinéma. Sans doute pensait-il que le cinéma portait-il en lui la nostalgie de ses prémisses. Je vois un immense parc planté de grands arbres, une bâtisse toute en longueur qui pourrait abriter un pensionnat pour jeunes filles fortunées. L'héroïne, costumée en homme, veste courte, pantalon fuseau, drapée dans une vaste cape et ses boucles brunes ramassées sous un chapeau, rejoint un rendez-vous secret, au fond du parc. Elle a pris l'apparence de son amant, pour affronter à sa place quelque danger. A proximité du mur d'enceinte, un homme en effet l'attend. On ne distingue que son dos, il porte un haut de forme et un manteau noir. Confondant la jeune femme avec l'homme qu'il attendait, il l'abat d'un coup de pistolet. Suit le plan d'un fiacre lancé à vive allure à travers des ruelles obscures. A l'intérieur, brinquebalée par les cahots, la jeune femme agonise.

© Alain Bourges,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000



montage Ivan Riguidel

Mal compris, critiqué par ses contemporains restés dubitatifs devant ses peintures, James Ensor, (Ostende 1860 - Ostende 1949), fut reconnu tardivement, mais reçut en 1929, avec tous les honneurs de la Belgique, le titre de baron. Artiste fantasque, à la plume acerbe et aux toiles insolites, musicien superstitieux qui évitait de jouer sur les touches blanches de son harmonium, son œuvre est à découvrir jusqu'au 13 février à Bruxelles.

Bruxelles - Ostende : la Belgique démasquée

La proximité de la Belgique nous fait parfois oublier son exotisme. Exotisme non pas superficiel d'une contrée chaude et lointaine mais plutôt exotisme de l'ailleurs, de l'étrange, d'un plat pays flamand où souffle le vent du nord, où gronde une mer irréelle aux couleurs étranges, "appelblauw-zee-groen" ("pomme-bleu-mer-vert"), et où le visiteur imagine volontiers un voyage aux accents poétiques. Images du nord d'un promeneur parti à la recherche d'une Belgique nue, sans fard et sans parure, d'une Flandre à la lumière magique, aux villes discrètes et aux charmes lancinants.

"En Belgique, pas d'art. Il s'est retiré du Pays. Pas d'artistes, — excepté Rops, — et Leys. (...) Grossièreté dans l'art. Peinture minutieuse de tout ce qui n'a pas vie. Peinture des bestiaux. (...)" . Ainsi parlait Baudelaire dans ses notes sur la nouvelle nation belge (1830) regroupées sous le titre La Belgique déshabillée. Parti à la rencontre de ce pays dans le but d'oublier la France —" Je suis très las de la France et je désire l'oublier pendant quelque temps ", Baudelaire transfère toute sa rancune, "son besoin de vengeance comme un homme fatigué a besoin d'un bain.", vers la pauvre Belgique ! : "Pauvre Belgique ! est un livre anti-penseur, fortement tourné au bouffon", et répondant à la question de l'entêtement de sa présence en Belgique, il écrit : "Pourquoi je reste à Bruxelles, — que je hais pourtant ? — D'abord parce que j'y suis." .

Mais la mauvaise foi évidente de Baudelaire ne saurait nous détourner d'une nation à la vocation picturale inaugurée par les Van Eyck, Van der Goes, Van der Weyden, Hans Memling (Groeninge Museum de Bruges), et poursuivie par Jerôme Bosch, Pieter Brueghel, Van Dyck et Rubens. La peinture flamande occupe une place prépondérante dans l'histoire de l'art, au même titre que les artistes belges modernes et contemporains, (Rops, Spilliaert, Permeke, Delvaux, Magritte, Broodthaers, Panamarenko, De Cordier...). La rétrospective James Ensor aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles qui célèbrent le cinquantième anniversaire de sa mort, est l'occasion de redécouvrir un pays via l'œuvre de ce peintre à la modernité troublante, et dont on dit couramment qu'elle préfigure l'expressionnisme. Une exposition à l'image d'un homme au tempérament ombrageux, vif, et à l'ironie récalcitrante, regroupant plus de 300 toiles, dessins, aquarelles, gravures, lithographies, eaux-fortes, photographies, documents écrits, et un film tourné en 1947 dans l'atelier du peintre.

Blessé par les critiques de son époque, — "(...) On se mord sans merci, on s'étrangle dix années durant, c'est la folie de la bataille. (...) Tous les critiques me turlupinent. Poussé à bout, je me défends, j'éreinte Stevens, on m'offre trois duels à la française, je les décline le poing tendu à l'anglaise." — , Ensor entretint une névrose paranoïaque et irritée envers ses contemporains et prit position dans des tendances

James Ensor

Sur le fond

anarchisantes contre la bêtise et les injustices de son temps, ce dont son œuvre se nourrit amplement. *Le chou* (1880) très mal accueilli par la critique :"En 1881, dès mon premier salon, au cercle La chrysalide et bien qu'animé de bonnes intentions pacifiques, je bouleverse toutes les convenances picturales. Une grêle d'éreintements s'abat sur moi ; je ne lâche plus mon parapluie depuis lors ; on m'injurie, on m'insulte, je suis fou, je suis sot, je suis méchant, mauvais, incapable, ignorant, un simple chou devient une turpitude (...)" . *Squelettes se disputant un hareng-saur* (1881) : impossible de passer sous silence le jeu de mot facile, clin d'œil à la tyrannie des critiques d'art se disputant sur la valeur de l'art-Ensor. *Les cuisiniers dangereux* (1896) : il représente dans cette toile des amis artistes et des critiques d'art ennemis, E. Picard et O. Mauss exhibent sur des plats les têtes des peintres Vogels et Ensor tandis que les invités du festin semblent très mal digérer ce qui leur est proposé.

Désireux de se démarquer de tout courant artistique, — "Toutes les règles, tous les canons de l'art vomissent la mort, tout comme leurs frères à gueule de bronze" —, Ensor cherche à "créer une science picturale personnelle" . "Les suffisances matamoresques appellent la finale crevaison grenouillère", telle était la devise satirique de cet homme rabelaisien jouant des mots, inventant, composant ses phrases à la manière de ses tableaux : "J'aime parler, écrire, ouïr, un langage propre au peintre amoureux des images. Parlons non pas langue doc, d'ail, de chien, de chat, de latin ou de lapin ; parlons forte langue claire et verte, trempée à chaud et à froid cimentée d'adjectifs retentissants." .

Poète de l'image et de la parole, Ensor est aussi musicien. Malgré sa méconnaissance du solfège, il composa en 1906 *La gamme d'amour* sur le célèbre harmonium offert par Albin et Emma Lambotte. La première exécution de son ballet pantomime, d'après les mélodies improvisées de *La gamme d'amour*, eut lieu à Anvers en 1924. L'artiste fut très tôt fasciné par Wagner, —"Richard Wagner m'a enthousiasmé, ce génie extraordinaire m'a influencé et soutenu. J'ai entrevu un monde énorme et magnifique." — , et lui rendis hommage en 1886-88 avec l'aquarelle *La chevauchée des Walkyries*.

Mais l'intérêt du peintre se porte avant tout sur la lumière :"Je n'ai pas d'enfant mais lumière est ma fille, lumière une et indivisible, lumière pain du peintre, lumière mie du peintre, lumière scène de nos sens, lumière, lumière, éclairez-nous ! Animez-nous, indiquez-nous des routes nouvelles menant vers des joies et des félicités." . *Une Coloriste* (1880), *La mangeuse d'huîtres* (1882) marquent la fin de la période sombre. Au sujet de cette peinture, qui fut rejetée à plusieurs reprises des Salons, Ensor déclare : "J'indiquai, il y a trente ans, bien avant Vuillard, Bonnard, Van Gogh et les luministes, toutes les recherches modernes, toute l'influence de la lumière, l'affranchissement de la vision. Vision sensible et clairvoyante, non devinée par les impressionnistes français demeurés brosseurs superficiels, imbus de recettes très traditionnelles." . La lumière fait l'objet selon les propos du peintre d'un acte de foi à la fantaisie et à la liberté. A partir de 1888 Ensor fera du traitement de la lumière une des singularités de sa peinture en choisissant ses couleurs : "le blanc, le ton frais, le ton pur, rouge vif, vert vert, jaune cru" . En 1889, la toile *Le foudroiement des anges rebelles*, qui fait référence à La chute des anges rebelles de Pieter Brueghel, est une explosion lyrique de couleurs, la lumière y est violente et vive. Tableau surprenant qui évoque avant l'heure l'abstraction, voire l'expressionnisme américain et l'action painting de Pollock et de De Kooning.

Période sombre, période claire, paysages marins ostendais, *Après l'orage*

(1880), *Adam et Eve chassés du Paradis* (1888), *Le Christ apaisant la tempête* (1891), la recherche de la lumière fut la préoccupation majeure du maître. Préoccupation indissociable de la ville d'Ostende jamais quittée par Ensor, sauf pour une incursion de trois ans aux Beaux-arts de Bruxelles, "boîte à myopes", de laquelle il part "abreuvé et repu, sabré de compliments décochés par mes professeurs mal embouchés".

Ostende "pays des merveilles de la mer, des féeries de la couleur, enchantement du peintre", Ostende-Vénus "blonde et belle, toute barbouillée d'écume" qu' Ensor peignit et repeignit, "car elle mordait mes pinceaux, bouffait mes couleurs, convoitait mes coquilles peintes, elle courait sur mes nacres, s'oubliait dans mes conques, salivait sur mes brosses ; mes sirènes jalouses murmuraient aigrement, toutes mes coquilles résonnaient de leurs cris, ce fut la boutique des murmures humides", Ostende enfin du masque et du carnaval.

Dans l'œuvre d'Ensor reviennent deux thèmes récurrents : le masque et le squelette. Si à l'instar de la fameuse définition baudelairienne, "le beau est toujours bizarre", les toiles du peintre surprennent souvent par une bizarrerie due à ces deux figures emblématiques. On peut disserter longuement sur le symbolisme du masque. Travestissement, intrigue, jeu, fête, mascarade ; le masque dissimule en même temps qu'il dévoile, révèle, démasque le caractère intime de qui le porte. Il prend diverses figures : démons, diables, génies aériens et plus malicieux qu'effrayants dans le dessin intitulé *La Paresse* (1888), nature morte avec *La raie* (1892) où l'énorme poisson fait écho aux traits lisses, modelés et effacés de la face en carton du masque traditionnel. Ensor lui-même se perd dans une foule de masques anonymes, dans la toile *Ensor aux masques* peinte onze ans après l'*Autoportrait au chapeau fleuri* (1888) inspiré de Rubens. La foule est l'image poétique par excellence de l'anonymat, de la solitude dans la multiplicité, image baudelairienne du peintre de la vie moderne et de la nouvelle d'Edgar Allan Poe (*L'homme des foules*), qu'Ensor a longtemps admiré et dont il a illustré certains textes, (*Le Roi peste*, crayon, 1880-85, *le chat noir*, crayon, 1886-88).

Mais qu'en est-il du statut et du rôle exact du masque ? Le masque, refuge et subterfuge ? "Enfin, traqué par les suiveurs, je me suis confiné joyeusement dans le milieu solitaire où trône le masque tout de violence, de lumière et d'éclat. Le masque me dit : 'Fraîcheur de ton, expression suraiguë, décor somptueux, grands gestes inattendus, mouvements désordonnés, exquise turbulence'" . Le masque apparaît comme un procédé artistique ou une métaphore au sens étymologique de transport ou de déplacement, vers un parti pris esthétique. Le travestissement du transvesti masqué suggère un mouvement de transfert de la vie au jeu. Le masque permet la fantaisie et maquille gentiment la provocation la plus outrancière. La thématique du masque dans l'œuvre d'Ensor est ainsi à lire comme une méta-peinture, une peinture masquée qui peint une autre peinture, plus sombre et subversive, en lui donnant l'aspect du jeu, de la frivolité et du divertissement.

Jouant du travestissement dans sa forme la plus extrême et la plus caricaturale, le maître se fait squelette en 1889, dans *Mon portrait squelettisé* (eau-forte). Du jeu de la mascarade à la mort finale, le chemin n'est pas long, et si derrière le déguisement se profile la mort, c'est bien que le jeu se veut en lui-même fuite et oubli désespéré de ce que la vie porte en son sein. Cherchant à conjurer une angoisse, le masque est aussi un thème fondamentalement pascalien.

Ensor aime les masques : "Je reste amoureux des masques, j'en ai mis à toutes

les sauces sans me fatiguer" . Les masques démasquent et débusquent, inquiètent en même temps qu'ils plaisent. C'est en 1883 qu'apparaissent pour la première fois les masques dans son œuvre. Les masques scandalisés s'inspirent vraisemblablement de scènes familiales, où un père pochard, portant un long nez en carton, écoute sans broncher les réprimandes d'une vieille femme. Scène amusante mais aussi inquiétante qui laisse entrevoir une faille au sein de la fête. Faille tragique et explicite lorsque la mort personnifiée s'introduit aux alentours de 1887, (*Squelette regardant des chinoiseries* daté de 1885, mais le personnage n'est squelettisé qu'en 1888), puis côtoie les masques en 1897 dans *La mort et les masques* et en 1898 dans *Les masques et la mort* (dessin) qui fut exposé à Paris lors de l'exposition du Salon des cent organisée par la revue la Plume. Recroquevillée, intruse ou intrigante, aux couleurs vives ou mornes, la camarde est souvent traitée avec ironie voire cynisme. Misérable et malheureuse à l'image de ces squelettes en haillons se regroupant désespérément autour d'un poêle, *Squelettes voulant se chauffer* (1889). Majestueuse, dans la toile *Les mauvais médecins* (1892), où le comique grotesque de la scène illustrant une opération chirurgicale vire à la comédie dramatique avec l'entrée encore inaperçue de la grande mort munie d'une faux.

Une grand-mère fantasque a fortement influencé l'esprit du jeune Ensor, mais en deçà d'une interprétation psychologiste de l'œuvre du peintre il est important de noter l'univers fantaisiste que représente la boutique de pacotilles et de curiosités en tout genre des grands parents de l'artiste : "coquillages, dentelles, poissons rares empaillés, vieux livres, gravures, armes, porcelaine de Chine, fouillis inextricable d'objets hétéroclites, sirènes miniatures fabuleuses venues du Japon (fabriquées avec "un avant-corps de petit singe et un corps de poisson" , précise Malraux rencontrant Ensor), masques de carnaval" . Certains de ces objets hétéroclites sont donnés à voir au public au sein de l'exposition tandis que la plupart résident encore dans le cabinet des curiosités d'Ensor de la maison-atelier où le peintre finit ses jours. Escaliers abrupts, rampes en bois clair, bruits sourds des embruns et du vent froid, lumière étrange et enveloppante tour à tour obscure, tamisée ou joueuse, chaleur et austérité : entrer dans l'univers intimiste et imaginaire de l'artiste est un moment émouvant. Intérieur sombre, salon bourgeois feutré et cossu, à l'image de ces intérieurs si souvent peints. Tapis et toiles, lustre pesant, le tout un peu poussiéreux et fantomatique, présence obsédante de l'harmonium où l'on s'attend au détour d'un miroir à entrevoir le vieil Ensor à barbe blanche assis et jouant *La valse caprice* ou *Marche des Rotariens ostendais* devant son chef d'œuvre, *L'entrée du Christ à Bruxelles* (1898) (qui malheureusement est absent de la rétrospective). On pourrait évoquer bien sûr quelque chose comme une présence de l'absence, mais après réflexion il s'agit bien d'une présence. Nous sommes dans ce salon comme dans ses peintures et celles-ci sont bien réelles ; *Chinoiseries aux éventails* (1880), *La dame sombre* (1881), *Musique russe* (1881), *Ma chambre préférée* (1892). A Ostende comme chez Ensor, comme dans la ville qui se fait une gloire toute patriote d'accueillir avec force pancartes et affiches le visiteur soucieux de retrouver les lieux et chemins quotidiens du peintre, désireux de voir les toits d'Ostende, la grande marine et son coucher de soleil, le phare d'Ostende, les crevettes et coquillages, les bains à Ostende et pourquoi pas peut-être un jour le carnaval sur la plage.

Voyage au pays d'Ensor, voyage au pays de l'ensorceleur, de celui qui reconnut dans sa souffrance le Christ comme un frère (*L'homme de douleur*, 1891) et qui

s'identifia dans une mégalomanie spontanée et généreusement athée au Christ entrant à Jérusalem. Ensor persécuté baigné dans une lumière christique, L'intense : *le christ montant au ciel* (dessin, 1885), La tranquille et sereine : *la descente de croix* (dessin, 1886). Ensor comme rédempteur de l'art dont l'œuvre irradie le monde, La gaie : *l'adoration des bergers* (dessin, 1886). Ensor ou la passion de l'art.

Retour à la lumière en pays solitaire de narquoisie et rencontre avec le poète-baron pas vraiment sérieux mais quand même, "venu pour embêter le bourgeois, enquiquiner le gosse, enrager le doctrinaire massif, désarmer la boniche ahurie, stériliser le blagueur, flageller le mufle, enguirlander le pion ankylosé.".

© Agnès Lontrade,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000

Rétrospective James Ensor, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Musée d'Art ancien, 3 rue de Régence, 1000 Bruxelles. Du 24 septembre 1999 au 13 février 2000, tous les jours sauf lundi et jours fériés, de 10h à 17h, jeudi de 10h à 21h. Tel. renseignements : 00 32 508 32 11 (ou 513 36 99). Tel. réservations : 0803808803.
Expositions liées à la rétrospective :
- "Ensor (l'œuvre graphique) en confrontation", musées des Beaux-Arts d'Ostende, 1 Place d'Armes. Du 19 septembre au 13 février.
- "Ensor, Les photos, la gloire". Galeries vénitiennes, digue de mer, rue de Paris, Ostende. Du 16 octobre au 13 février. Tous les jours de 10h à 18h sauf 25 décembre et 1er janvier 2000.

1 : Charles Baudelaire, La Belgique déshabillée, in Fusées- Mon cœur mis à nu- La Belgique déshabillée, (Ecrits posthumes, 1887), Paris, Gallimard, folio classique, p.250-251.
2 : Charles Baudelaire, Correspondance, lettre à Michel Lévy du 07 juillet 1863, cité dans le dossier, chronologie, in Fusées- Mon cœur mis à nu- La Belgique déshabillée, cf. supra , p. 499.
3 : Charles Baudelaire Correspondance, Lettre à Mme Aupick du 05 juin 1863, op. cit., p. 499.
4 : Charles Baudelaire, Correspondance, lettre à Julien Lemer du 03 février 1865, op. cit., p. 508.
5 : Charles Baudelaire, Correspondance, lettre à Mme Paul Meurice du 03 février 1865, op. cit., p. 508.
6 : James Ensor, Discours prononcé au banquet offert à Ensor par "la Flandre littéraire" (1922), in Emile Verhaeren, Sur James Ensor, (1908), suivi de *Peintures* par James Ensor, présentation de Luc de Heusch, Bruxelles, Editions complexe, Le regard littéraire, 1990, p. 179.
7 : Ibid. , p. 178.
8 : Ibid. , p. 190.
9 : Ibid. , p. 191.
10 : Ibid. , p. 191.
11 : James Ensor, Discours de Monsieur le baron James Ensor (1935), Remerciements aux Autorités et Amis d'Ostende, in Emile Verhaeren, James Ensor, suivi de *Peintures* par James Ensor, op. cit. , p. 203.
12 : James Ensor, à l'occasion de la représentation de *Die Walküre* de Wagner, au théâtre de la Monnaie à Bruxelles, en janvier 1883. Cité dans la rétrospective Ensor. Les sources des citations d'Ensor intégrées dans l'exposition n'étant la plupart du temps pas précisées, les références des écrits auxquels elles appartiennent n'ont pu être retrouvées. On peut malgré tout penser qu'elles sont extraites de James Ensor, *Les écrits* de James Ensor, Bruxelles, 1944, ou de *James Ensor, lettres*, ouvrage établi et annoté par Xavier Tricot, Ed. Labor, coll. Archives du futur.
13 : James Ensor, 1932, citation rétrospective.
14 : James Ensor, *Réflexions sur quelques peintres et lanceurs d'éphémères* (1911), in Emile Verhaeren, James Ensor, suivi de *Peintures* par James Ensor, op. cit., p. 160-161.
15 : James Ensor, 1888, citation rétrospective.
16 : James Ensor, Discours prononcé au banquet offert à Ensor par "la Flandre littéraire", op. cit. , p. 189.
17 : Ibid., p. 173.
18 : Ibid., p. 173-174.
19 : Charles Baudelaire, Critique d'art, suivi de Critique musicale, (Curiosités esthétiques, 1868), "Exposition universelles de 1855", Paris, Gallimard, folio essai, 1992, p. 238.
20 : James Ensor, Réflexions sur quelques peintres et lanceurs d'éphémères, in Emile Verhaeren, Sur James Ensor, suivi de "Peintures" par James Ensor, op. cit., p. 156.
21 : James Ensor, 1891, citation rétrospective.
* Etrange morbidité de tableaux alliant masques, déguisements et squelettes (la liste n'est pas exhaustive) aux caractères festifs, humoristes, satiriques et provocateurs : *Etoffes et éventails* (1885), *Les insectes singuliers* (1888, eau-forte, travestissement en insectes), *Squelettes musiciens* (crayon, 1888), *Le jardin d'amour* (1888, inspiré de Watteau), *L'Etonnement du masque Wouse* (1889), *Vieille femme aux masques* (1889), *l'Intrigue* (1890), *Le miroir au squelette* (crayon, 1890), *Squelettes se disputant un pendu* (1891), *Duel de masques* (1892), *Les masques singuliers* (1892), *Masques regardant une tortue* (1894), *L'arrestation de pierrot* (1900), *Squelettes à l'atelier* (1900), *Squelette jouant au billard* (crayon, 1904),

Pierrot et squelettes (1905), *la guerre des escargots* (crayon, 1911), *Masques chantants* (1925-29).
22 : André Malraux, "La tentation de l'Occident", *Antimémoires*, Paris, 1967, p. 367.
23 : James Ensor, citation rétrospective.
24 : James Ensor, Remerciements aux autorités et amis d'Ostende, in Emile Verhaeren, Sur James Ensor, suivi de *Peintures* par James Ensor, op. cit. , p. 204.



© Le Soir

Ensor à l'harmonium, 1949

Le spectateur et les installations "interactives" : analyse de *Present Continous Past(s)* de Dan Graham.

C'est extraordinaire comme truc !

Le "truc" en question, c'était un environnement virtuel interactif présenté pour la première fois voici quelques années à la Fondation Cartier. Laissons de côté pour l'instant le titre et le nom de l'artiste, écartons aussi toute description du dispositif technologique et concentrons-nous seulement sur quelques commentaires de spectateurs au sortir de cette épreuve virtuelle. Une infirmière à la retraite sort, dépitée : "ça me reste inconnu, c'est extravagant." Suivie par une jeune étudiante en médecine qui lance un "c'est extraordinaire comme truc !", un enseignant américain remarque que ce sont "des images qui tournent, on a trois dimensions. Les images vous touchent presque." Une élève d'une école des beaux-arts est impressionnée par cet "espace virtuel dans lequel on se déplace... il y a un dialogue entre l'image et celui qui regarde, ça change complètement la perception qu'on peut avoir de l'image". Un jeune militaire a lui aussi saisi le récepteur-émetteur qui permet d'interagir avec l'image, il a eu "l'impression que ça prend corps avec vous, que ça apparaît et que ça évolue avec vous et que ça réagit selon vous". Quel est ce "ça" : visage d'ange virtuel ou monstre numérique ? Nous y reviendrons.

En attendant de se lancer (de se plonger) dans les "environnements virtuels", penchons nous un peu sur les premiers dispositifs vidéo dits "interactifs" souvent cités, même s'ils sont de natures radicalement différentes, comme précurseurs de ces dispositifs numériques.

Quelques dizaines d'années après les performances des années 60, la notion d'interactivité est devenue centrale, à la fois technologiquement et artistiquement. S'agit-il d'une "révolution" qui aurait commencé avec les premières installations vidéos des années 60-70 et qui s'intensifierait avec les "environnements virtuels interactifs" des années 99-2000 ? Existe-t-il une rupture fondamentale dans le statut "classique" du spectateur? Nous voici au cœur de la problématique de cette série d'articles.

Dans les années 70, les dispositifs vidéos mis en place par Dan Graham, par Keith Sonnier, ou ceux de Peter Campus et de Bruce Nauman (1), sous l'influence des critiques Modernistes de l'époque, questionnent le médium vidéo et ses spécificités techniques. Dans cette visée, la place et le statut même du spectateur sont mis à l'épreuve. Conceptuellement et perceptuellement l'œuvre s'expérimente d'une

autre manière (ce qui n'est d'ailleurs pas sans contradiction avec la position critique des Modernistes).

Le rôle accordé au spectateur devient donc central, celui-ci étant "libéré" d'une attitude traditionnellement "passive" et "statique" devant l'œuvre d'art grâce à son implication dans le dispositif vidéo basée sur le "concept" d'interaction. Cette "spécificité" vidéographique s'est ensuite considérablement renforcée par l'infiltration informatique qui permettait apparemment une mobilisation physique, psychique et intellectuelle du spectateur toujours plus grande.

Mais s'il s'agissait précisément du contraire ? Et si le spectateur était sollicité d'une façon inhabituelle à participer de tous ses sens pour être, non pas celui qui manipule le dispositif, mais bien plutôt celui qui est manipulé? Dans quelle mesure ses actions ne sont-elles pas insidieusement niées, détournées, déconstruites ? Dans quelle mesure l'activité et la mobilité "retrouvées" du spectateur sont-elles réelles ?

Pour tenter d'y voir plus clair, il faut d'abord reconsidérer radicalement l'hypothèse de départ et prendre à contre-pied l'idée même du rôle actif du spectateur. Pour se faire, examinons deux types d'installations dans lesquelles le spectateur est fortement impliqué. Le premier type concerne une période courte et très marquée durant laquelle les artistes cités ci-dessus ont élaboré des environnements vidéo basés exclusivement sur l'image du spectateur, captée et retransmise ou (et) reflétée. Ce sera les deux premiers articles de cette série. Dans un second temps (les troisième et quatrième articles), l'analyse se portera sur un type d'environnements alliant vidéo et informatique dans lequel le spectateur est fortement sollicité : les fameux (et souvent énigmatiques) "environnements virtuels".

Present Continous Past(s) est un de ces dispositifs vidéos les plus représentatifs de sa "catégorie". Cette installation de Dan Graham date de 1974. Souvent labellisée comme "œuvre interactive", elle place le spectateur en position centrale. Mais comment ?

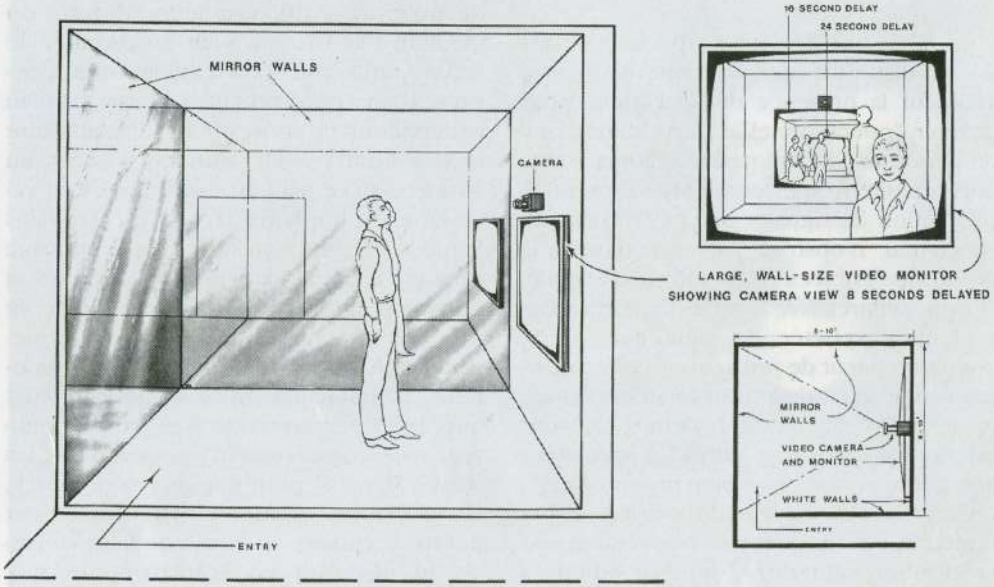
Present Continous Past(s)

La relation regardeur-regardé en est une constante. Le "spectateur" est confronté à lui-même, à son propre statut, ou plus exactement à ses habitudes de spectateur par le biais des jeux de miroirs, des circuits fermés vidéo, et de l'organisation architecturale de l'espace. dans ces installations, il est à la fois sujet regardant et objet de son propre regard. Miroirs, dispositif vidéo et montage architectural permettent une mise en scène où se joue et se déjoue contemplation et auto-contemplation.

Voici comment Graham décrit ce dispositif (2) : "Les miroirs reflètent le temps présent. La caméra vidéo enregistre ce qui se passe immédiatement devant elle et tout ce qui est reflété dans le mur-miroir opposé. L'image vue par la caméra apparaît huit secondes plus tard dans le moniteur vidéo. Si le corps d'un spectateur n'obstrue pas directement la vision que l'objectif a du miroir d'en face, la caméra enregistre le reflet de la chambre et l'image reflétée du moniteur (qui montre l'instant enregistré huit secondes auparavant). Une personne regardant le moniteur voit l'image de lui-même il y a huit secondes, et le reflet du moniteur dans le miroir il y a huit secondes de là, ce qui fait seize secondes dans le passé. Il se crée une régression infinie d'un continuum temporel dans un continuum temporel dans un continuum temporel (toujours séparés par un intervalle de huit secondes)." (3)

Dans cette installation l'espace et le temps sont mis en abyme. Le moniteur vidéo donne à voir ce que la caméra enregistre mais en différé. De plus l'enregistrement (enregistrement de l'image qui vient d'être capté, mais se reflétant dans le





Present Continous Past(s), Dan Graham, 1974

miroir qui fait face) crée un point de fuite qui pourrait être sensé représenter le passé le plus lointain. Comme le point de fuite dans la perspective géométrique ("la perspectiva artificialis" de Brunelleschi et Alberti) le point de fuite créé par ce dispositif ne constitue pas une réalité objective mais une construction de l'esprit.

Il est avant tout spatial, produit de la caméra, système optique. Il ne faut voir dans cette production d'images ni le gage d'une représentation "neutre", objective ou anhistorique, ni une résultante des données scientifiques de la perception. La caméra vidéo est en effet héritière des principes de la camera obscura, de la perspective centrale. Cette manière de représenter sur un plan bidimensionnel les trois dimensions correspondait à la notion d'espace moderne, conçu comme une entité homogène et infinie, un continuum (4). Cette perspective, contrairement à ce qu'on pourrait croire par habitude, n'est nullement conforme à la réalité visible, elle est fonction d'une époque et d'un temps. Ce point de fuite figurant la fuite du temps dans *Present Continous Past (s)* en est la ré-invention.

Mais que devient le spectateur dans un tel dispositif auto-référent? Requiert-il vraiment la présence du spectateur pour devenir "opérationnel" ? Sans doute que oui, puisque Graham parle de la place que doit prendre le spectateur. Mais il prend la précaution de signaler que "si le corps du spectateur n'obstrue pas directement la vision que l'objectif a du miroir d'en face, la caméra enregistre le reflet de la chambre et l'image reflétée du moniteur". Cette condition paraît de prime abord être nécessaire pour garantir le bon fonctionnement du dispositif qui, ainsi, devient à son tour un modèle idéal où le corps du spectateur doit occuper une place bien précise. Ce qui reviendrait à dire que le dispositif n'est pas interactif en soi (même si le spectateur est en position centrale) et qu'il se suffirait à lui-même, mise en abîme automatique et perpétuelle du temps et de l'espace.

Pourtant *Present Continous Past(s)* n'est pas une machine purement autonome, fonctionnant pour elle-même ! D'ailleurs Graham fait remarquer qu' "une personne regardant le moniteur voit l'image d'elle-même". Imaginons alors une personne entrant dans ce dispositif sans en connaître le principe moteur. Pour comprendre le décalage de huit secondes entre chaque image, le propre corps de l'observateur devient l'unique instrument de repérage dans le temps. Mais le seul fait d'être présent dans cette pièce ne suffit pas : l'attitude, au sens propre, est elle aussi déterminante. En effet, ne pas être immobile et adopter un comportement "instable" (se rapprocher et s'éloigner sans cesse de la caméra, faire des grimaces, adopter des positions ou des postures différentes, etc...) permet de fabriquer avec son propre corps (ou avec ceux des autres) les indices qui manquaient.

Le "spectateur" est donc à la fois exclu et inclus dans l'œuvre. L'exclusion découle du caractère auto-référent du médium ; le système peut fonctionner de façon "autonome" sans l'intervention physique d'une personne (à la limite, un plan matérialisant la "conception" suffirait à faire exister l'œuvre). Et pourtant, à partir du moment où ce plan est matérialisé, le spectateur y est impliqué. Dès qu'il entre dans la pièce en effet, non seulement son image est captée par la caméra mais de plus son comportement l'aide à comprendre le fonctionnement du circuit-fermé. Paradoxalement, cette implication corporelle est immédiatement anéantie du fait que les images retransmises par le moniteur vidéo disparaissent les unes dans les autres. Même si, pour marquer sa présence, la personne gesticule énergiquement devant la caméra ou essaie de faire violence au dispositif en l'obstruant, le flux d'images et l'écoulement du temps repren-

nent le dessus en effaçant toutes traces de sa présence.

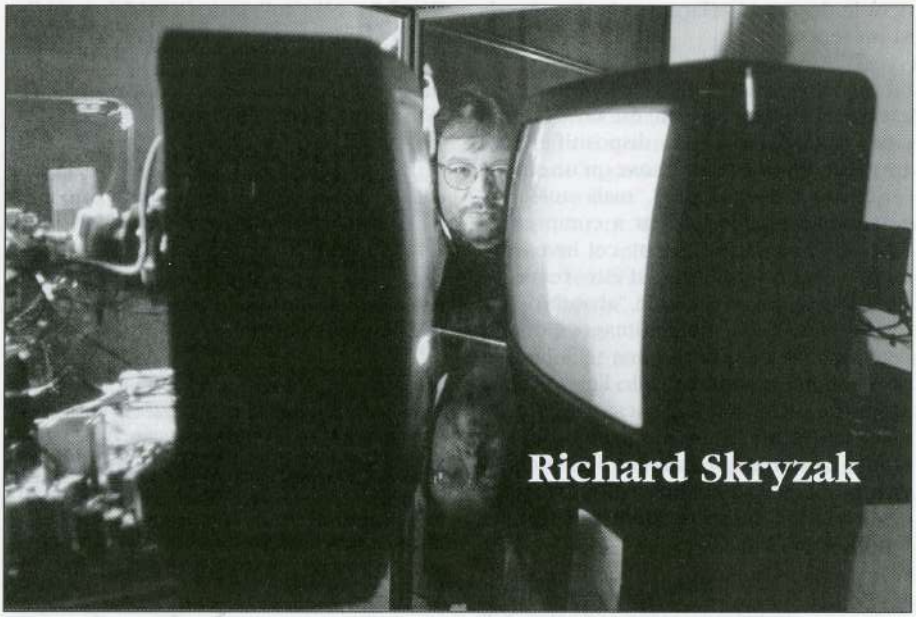
Cette tension entre implication et exclusion du "spectateur" est un des principes fondamentaux du dispositif : il est appelé à devenir autre chose qu'un simple observateur (son regard, mais aussi ses gestes et positions l'aident à comprendre l'installation). Parallèlement, cet investissement corporel ne cesse d'être remis en question et comme annulé, "absorbé" qu'il est par la suite sans fin des images vidéo. Le paradoxe est de qualifier une telle installation comme interactive. Elle l'est d'autant moins que le spectateur y est tout simplement englouti. Là où on aurait pu s'attendre à un signe précurseur de l'interactivité, nous constatons un engloutissement, ce "truc extraordinaire" dont nous parlait notre jeune étudiante..

© Emmanuel Mahé,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000

(1) cf Anne-Marie Duguet, *Dispositifs* in Vidéo, Communication n° 48, Paris, Éd. Du Seuil, 1988.
(2) *Dispositif* : une caméra noir et blanc, un moniteur noir et blanc, un ordinateur (retard entre 5" et 8", 2 miroirs: 280 cm de hauteur et 320 cm de largeur).
(3) Graham, *Present Continous Past(s)*, in Video-Architecture-Television, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1979, p. 7, cité par Thierry de Duve in cat. Graham Pavilions, copyright Graham / Kunsthalle Bern, 1983, p. 50.
(4) cf Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, Éd. Albin Michel, 1986, p. 220. Voici près de quarante année, Nam June Paik, alors jeune musicien étudiant avec Stockhausen et membre de Fluxus, détournait pour la première fois le poste de télévision de sa fonction domestique. Ce geste de détournement et d'appropriation est habituellement considéré comme l'acte de naissance de l' "art vidéo". En cette année 1963, à la galerie Parnass de Wuppertahl, l'exposition de Music for electronic television offrait à la vue du spectateur, entre autres bizarreries, une série de treize téléviseurs où n'apparaissait qu'images abstraites produites par des générateurs de fréquence. C'est peut-être dans cette "interactivité" électronique entre le son et l'image que réside l'importance de cette première "installation vidéo", l'exhibition d'un téléviseur (un ready-made de plus) étant finalement secondaire...



L'Autre, Catherine Ikam et Louis-François Flinn, 1993



Jeopardy

Ordinairement une personne pose des questions à une autre personne qui lui répond du mieux possible. En français, le premier s'appelle l'interviewer, le second l'interviewé. Le premier précède ontologiquement le second. Nous renverserons ici la proposition. L'interviewé répondra d'abord et l'interviewé posera les questions du mieux qu'il le pourra en fonction des réponses. Cet exercice s'appellera Jeopardy, en hommage à un jeu télévisé assez ennuyeux..

AB - Cher Richard, votre discrétion contraste avec le tapage ambiant. Malheureusement elle vous fait méconnaitre. Vous pratiquez la vidéo depuis 1986 et si vos œuvres ne sont pas nombreuses, elles sont le fruit d'un long travail de mûrissement. Commençons donc par vos débuts, ce qui, à défaut d'être original, nous permettra de mieux vous connaître.

RS - J'ai une formation de "plasticien". J'ai fait les Beaux-Arts de Valenciennes où j'en étais arrivé à peindre de façon hyperréaliste mais j'avais le sentiment d'être bloqué dans cette voie. Je me sentais plus proche, dans l'esprit, de l'art conceptuel. C'est alors que j'ai découvert le cinéma expérimental à l'Université de Lille 3, au début des années 80. J'y suivais une licence d'arts plastiques. Les films avant-gardistes des années 20, Richter, Eggeling, Fischinger, Léger, Buñuel, Duchamp, le cinéma underground, Warhol, Mellas, Anger, Nekes également et les écrits de Mitry et de Noguez... J'ai commencé à réaliser des films Super-8 avec une caméra Beaulieu achetée d'occasion en Belgique et à m'intéresser aux textes théoriques sur le cinéma (Metz, Morin, Bellour). Cela m'a permis de sortir de l'impasse où ma peinture se trouvait. Puis la vidéo est arrivée. Le déclic. La première fois que j'ai vu les œuvres de Nam

June Paik, de Jaffrenou, de Viola, les bandes de Gerry Schum ou l'œuvre de Jan Dibbets *TV as a fire place* au musée de Gand, j'ai tout de suite voulu approfondir mes recherches artistiques en ce sens. Il faut cependant ajouter que j'avais ressenti mes premières émotions bien plus tôt, vers l'âge de 16 ans, grâce à l'émission de Jean-Paul Tréfois *Vidéographie*, diffusée par la chaîne belge RTBF, que je recevais chez moi, bien avant de savoir qu'il s'agissait d'Art Vidéo. Je me souviens par exemple d'une bande de Barbara et Michael Leisgen, un zoom arrière sur une photo de paysage, dans une pièce, qui m'avait intrigué et impressionné. Je dois beaucoup à tout cela.

Je me suis donc mis à la vidéo et j'ai réalisé ma première bande *Electron* en 1986, après plusieurs essais en Super-8. C'était une réflexion sur le médium et l'image vidéo à travers l'objet-lune, que je situais en contrepoint de mes lectures de l'époque sur la sémiologie de l'image. Les questions du langage, de la représentation, de l'analogie, du sens, du signe, m'ont toujours fasciné. peut-être en raison de la proximité des surréalistes belges Magritte, Broodaerts ou Marien. Je dévorais les écrits de Roman Jacobson, de Roland Barthes ou d'Umberto Eco. Les essais sémiotiques de Louis Marin sur la peinture, sur Chardin et Klee en particulier, restent à mon avis ce que l'on a écrit de mieux sur la question. Avec Didi-Huberman, bien sûr.

AB - Pour un vidéaste, intituler sa première oeuvre *Electron*, c'est choisir de commencer à zéro, comme si rien n'existait avant. Est-ce partir de rien ou au contraire, partir du plus complexe, du plus mystérieux ?

RS - *Electron*, c'est un peu comme si une toile de Paul Klee avait croisé un film de Ruttman ou de Fischinger. J'aime cette idée qu'une œuvre puisse se construire, consciemment ou non, comme point de jonction, de rencontre, entre deux formes d'expression séparées, comme une sorte de combnaison active sortie tout droit de son propre musée imaginaire.

Ensuite, l'école des beaux-arts de Dunkerque m'a invité à montrer pour la première fois mon travail dans le cadre d'une exposition intitulée *Art et Vidéo*. C'était en 1986, j'étais entouré d'oeuvrés de Paik, de Vostelle, de Von Bruch, de Kuntzel. En très bonne compagnie, donc. J'y montrai *Electron* et une installation, *Ecran* pour laquelle j'avais filmé une mire de barres en Super-8 et qui était projetée en boucle sur l'écran d'un téléviseur éteint. Par la suite, j'ai réalisé une autre version d' *Ecran* en 1988, sous forme d'un "tableau-vidéo". C'est ainsi que les choses ont débuté.

AB - Les rares vidéastes qui évoquent la peinture le font soit par conformisme soit par calcul, c'est à dire involontairement en cherchant à faire joli ou très volontairement en tribu au système de l'art. Comment ces deux pratiques se réunissent-elles en vous ?

RS - Je dis souvent que je fais de la peinture avec de la vidéo. Cela peut paraître bizarre. Mais quand je filme le soleil, par exemple, je pose mon caméscope devant le paysage comme un impressionniste y aurait planté son chevalet. Pour moi, c'est le même geste. René Huyghe, dans *Sens et destin de l'art*, décrit cette peinture en terme "d'image du monde fluide, dématérialisée, vibrante, fondée sur l'énergie lumineuse" ; cela pourrait tout ausi bien s'appliquer à l'image vidéo.

C'est sûrement parce que je me suis toujours senti proche de l'univers pictural que je situe plus ou moins mon entreprise dans le prolongement de celui-ci. Comme une reformulation de certaines de ses problématiques. Ceci peut se concevoir comme une véritable opération de traduction, au sens esthétique mais aussi mathématique du terme, un produit peinture x

vidéo qui débouche sur cet "être esthétique nouveau" dont parlait André Bazin à propos du couple roman/cinéma dans *le journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson.

AB - *Les attributs du vidéaste*, votre dernière œuvre, répond à une peinture ancienne. C'est une discussion discrète entre deux œuvres. Comment est-elle née ?

RS - Je travaille par hypothèses, par intuitions et chaque oeuvre réalisée se révèle comme un état nouveau de la recherche, une étape supplémentaire dans le processus d'investigation. Théorie et plastique sont intimement liées et s'alimentent l'une l'autre.

Concernant *les attributs du vidéaste*, je me suis demandé dans quelle mesure la vidéo ne reprendrait pas les choses là où la peinture les avait laissées. Dans les zones d'ombre de la Nature morte. Dans les silences de la Vanité. Une toile de Cornelis Gysbrechts (énigmatique peintre anversois du 17ème sur lequel il faudrait revenir), *Les attributs du peintre* (1665), qui se trouve au musée des beaux-arts de Valenciennes, aura servi de paradigme pour permettre à mon travail vidéographique d'investir les parenthèses du tableau, d'en actionner en quelque sorte les pauses, d'en dérouler les "instants prégnants" (selon l'expression de Lessing), et de poursuivre le cours des données sensibles que le moment pictural avait, dans son temps, suspendu.

Les attributs ne sont ni les outils, ni les instruments. Ils ne relèvent ni d'un ordre technique ni d'un ordre symbolique. Ils sont ce avec quoi l'image vidéo se fait (luminosités et énergies, sonorités et rythmes, graphies et textualités, légèretés et temporalités). Ce dans quoi elle puise pour se ressourcer et devenir ce qu'elle est.

AB - S'en prendre à la vidéo comme vous le faites, avec beaucoup l'humilité, ressemble à un lent décryptage de notre perception, des moyens de traduire cette perception en formes. La physique de la visibilité ne serait-elle pas, au fond, le noyau dur de votre oeuvre ?

RS - Je crois vraiment que la vidéo constitue un moyen privilégié d'écrire le monde en le voyant, d'inscrire le visible au coeur même des choses pour en traduire les manques.

Qu'attendre d'autre pour combler tous ces vides sinon en offrant au "regardeur" l'hospitalité d'une vision ?

Le célèbre formule de Rimbaud : "Il faut être voyant", n'est-elle pas une très belle énonciation de l'acte vidéographique ?

AB - Remonter aussi loin dans l'histoire de l'art que vous le faites avec "les attributs du vidéaste" est de nos jours peu courant. L'inculture de nos contemporain limite les échanges à la sphère de l'art "contemporain", sur fond de clins d'œils mondains. Vous tranchez par vos choix, par votre connaissance de l'histoire de l'art. Que répondre à la mise en demeure qui nous est chaque faite d'être modernes ?

RS - Je reste persuadé que l'histoire de l'art présente moins de ruptures que de continuités. Un peintre comme Gysbrechts, quand il représente en trompe-l'oeil l'envers d'une toile avec son châssis, destiné qui plus est à être posé contre un mur et non accroché, et ce en plein 17ème siècle (l'oeuvre se trouve à Copenhague), qu'a-t-il à voir avec cette histoire qui pointe la modernité deux siècles plus tard ?

Je pense le musée comme un lieu vivant et non comme un cimetière d'oeuvres auxquelles on rend visite de temps à autre. Gombrowicz disait : "Un homme en train d'admirer un tableau a un visage stupide. C'est un fait." Entre les "chiens de garde" de la Tradition et ceux de la Post-modernité, difficile souvent de se frayer un chemin. Il faut enjamber les clivages. Quelles que soient son époque et la

nature de son travail, quand un artiste fait une œuvre, il aide toujours un autre artiste qui se trouve quelque part en difficulté.

AB - A défaut de gagner du terrain, la vidéo fait son chemin, plus ou moins forcée, plus ou moins encadrée, comment percevez-vous les évolutions actuelles ?

RS - J'avoue avoir un peu de mal avec certains courants vidéo actuels. Surdétermination du "moi", de la "petite affaire" de chacun. Surdimension de la quotidienneté. Usage systématique de la performance. Urgence du corps comme alibi et support de ce type d'expérimentations. Eloge permanent et narcissique de l'auto-complaisance. En vidéo aussi il y a un "stade du miroir" qu'il faut surmonter. Je pense à ce que Deleuze disait de l'écriture : "Ecrire n'a pas de fin en soi-même". C'est pareil, je crois, avec la vidéo.

Ou alors, via le camescope, le numérique et Internet, le quart d'heure de gloire warholien de chacun est arrivé. C'est ce phénomène qu'il faudrait analyser.

Propos de Richard Skryzak recueillis par Alain Bourges

© Turbulences vidéo
/ art actuel # 26
janvier 2000



Les attributs du vidéaste, Richard Skryzak, 1999

Note sur *Les attributs du vidéaste* (Installation vidéo, 1999)

L'installation Les attributs du vidéaste, crée par Richard Skryzak en février-mars 1999 pour le Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, prend comme point de départ le tableau de nature morte de Cornelis Gysbrechts Les attributs du peintre (1665, huile sur toile appartenant au Musée), œuvre pour le moins "étonnante" dans sa façon de concevoir la fonction du trompe-l'œil et sa représentation au XVIIème siècle.

Par delà la possibilité d'un dialogue historique et esthétique, une question centrale est mise en jeu : dans quelle mesure la peinture de Gysbrechts "regarde-t-elle" la vidéo ?

Les attributs du peintre

Le tableau déploie l'ordonnance matérielle du trompe-l'œil, recadre le travail du peintre dans l'intrigue illusionniste.
Mais quelque chose ne tient plus, qui s'affaisse, bascule.
Inscrit en creux, l'Autre de l'image se dévoile en son envers, suspend le cours des signes. La toile se courbe et se dédouble. Révérence et invitation. Avancée dans l'espace et contour des apparences.
La promesse mimétique s'effrite, en instance d'enlèvement, à la fois précise et incertaine, fixée et vacante. La présentation gagne la représentation comme présage d'un programme esthétique décalé.
Supports… Surfaces… Matières… Objets…
Trop plein d'indices.
Détachement "Gys-brecht(s)ien".
Une fusée au cœur de XVIIème…

Les attributs du vidéaste

Déplacements.
Entre Peinture et Vidéo.
L'installation produit un lieu "prismatique" de connexions multiples et discontinues.
Formelles et sémantiques.
Tentations.
S'aider du travail du peintre.
Réactualiser les enjeux esthétiques de cette peinture… pour poser à son tour la question de l'image en vidéo.
Tentatives.
Pointer certaines "correspondances" possibles.
Palette / couleur tri-tube, ombre portée / vidéoprojection, taches colorées / constellation audiovisuelle, toile/écran, accrochage / suspension, mise en scène / dispositif, bougie / source lumineuse, instruments de musique / univers sonore, constituants picturaux / composants électroniques, écriture plastique / vidéo-graphie…
Traductions.
Reformulations…

L'image vidéo est avant tout temporalité… mouvement… traversée… flux… souffle… rythme… respiration… vibration… tension… transformation… pulsion… illumination… apparition… émanation… vision…

Les objets.
Nature morte éveillée.
La fonction symbolique de leur vie picturale laisse place aux "affects" dont ils sont traversés.
L'énergie audiovisuelle à sa façon les restitue.
Elle réanime les surfaces, renouvelle les matières, fragmente les aspects. Elle les ouvre au regard en moments d'intensités, en rayonnements optiques, en presqueriens.
La bulle n'est plus qu'un reflet.
La lune et le soleil deux faisceaux qui se cherchent.

Richard Skryzak

Portrait d'artiste

La foudre une percée.
L'archer une ligne brisée.
La corde une arabesque.
Les partitions une cascade.
La bougie un avènement qui tarde.
La flamme une lueur qui meurt en emportant l'image…

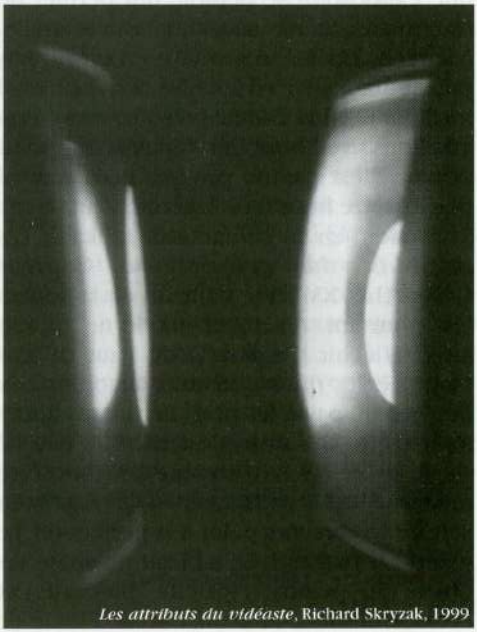
Le dispositif comme passerelle.
Comme agencement de blocs. Visions. Couleurs.
Sons et lumières.
"Palimpseste audiovisuel" entre câbles et particules… signaux et écrans… objets et intervalles…
Le même "texte" tisse la géographie des registres, les modalités des regards.
Devenirs…

Une virtualité d'un autre type joue.
A l'œuvre elle naît des rencontres, des proximités, des reflets, des contaminations, des prolongements, des projections, des renvois, des échos, des "limbes".
Images parasites et réflexions vitreuses.
Régime qui fait de l'image un phénomène éclaté et diffus, imprévisible et indirect, impalpable et "centrifuge".
Brouiller l'auto-focus.
Livrer le centre à la périphérie…

Où est l'image ?
Focalisée sur l'écran/terminal ?
Ou diluée dans un circuit d'opérations électroniques et optiques ?
En amont et en aval.
L'écran comme filtre. Lieu de transit des électrons. Tamis qui cristallise le signal, mais lui laisse une liberté d'action… une marge de manœuvre.
Le signal emplit l'écran mais ne le remplit pas. Il s'y développe, puis le déborde et se dérobe.
Toute une économie énergétique marque le processus vidéographique… Salves électroniques… Explosions lumineuses… Impacts pixélisés… Radiations imageantes…
Retombées…
L'image comme délivrance des photons… comme libération de leur potentailité iconique… le temps d'un éclair… chaque fois… des millionièmes de secondes… autant d'avertissements, de signaux d'alerte (renvoyant à la TSF originelle)… grondement permanent…
Image aux aguets, sur le qui-vive, "inquiète"…
Entité instable ne connaissant guère le répit… ou rarement… quand elle ralentit sa fuite…

Points de vue.
Entre Peinture et Vidéo.
Rejoindre la primauté du Visible.
Penser par ce qu'on voit… et non voir à travers ce qu'on sait.
Oter du poids à l'image — sans en évacuer le sens.
Donner une vision à ce qui ne voit pas…

© Richard Skryzak,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000



Les attributs du vidéaste, Richard Skryzak, 1999

L'énigme du tableau dans le tableau

Lorsque Richard Skryzak me parla de ce tableau de Gysbrechts, qu'il avait admiré au musée de Valenciennes, sa voix avait un accent de sincérité qui retint mon attention. Sincérité ou passion, les deux mots se valent en cet instant.

Ce qu'il en disait aurait pu commencer par "Il était une fois..." — et je m'y laisse immanquablement prendre —. C'était donc une histoire. L'histoire d'une découverte, aussi belle que celle d'un minéralogiste qui voit le dessin parfait d'un paysage dans une coupe d'agate, aussi belle que celle d'un enfant qui ramasse un morceau d'épave sur une plage et reconstitue le naufrage en imagination. Cent curieux seront passés le nez baissé devant, il suffit qu'un lève la tête au bon moment.

Une découverte véritable renverse un ordre établi pour en proposer un autre. Une véritable découverte change les perspectives, non pas réellement, physiquement, mais dans nos consciences. Soudain, une explication se déploie qui permet de tout reconsidérer sous un nouvel angle. L'ancien était-il mauvais ? Certes pas puisque nous en vivions. Le nouveau est-il meilleur ? Sans doute puisque nous l'accueillons avec bonheur. Changer de point de vue n'est pas un progrès mais récompense notre besoin de légèreté.

Venons-en à ce fameux tableau, *Les attributs du peintre*, de Cornelis Gysbrechts. XVIIème flamand dit la notice. "Et pourtant tellement moderne" dit-on sans réfléchir. Comme si du haut de nos vingt siècles nous pouvions accorder aux oeuvres du passé les plus méritantes l'honneur d'être des nôtres. Sachant ce que ce siècle a été, en art comme en tout, être moderne est-il si flatteur ? Quoiqu'il en soit, ce Gysbrechts peint à la perfection. Le grand art flamand. Le tableau présente les objets du peintre : palette, pinceaux et brosses, chiffon, couteau, flacon d'huile de lin, croquis et quelques effets personnels : pipe de terre et blague à tabac. Une toile est reproduite, sans doute inachevée ; elle pourrait s'intituler "les attributs du musicien" puisqu'on y voit partitions et instruments de musique. Mais ce qui intrigue Richard Skryzak c'est le coin de cette toile qui se décroche. On nous montre l'envers de la toile. Nous avons donc affaire à un tableau qui montre l'envers d'un tableau. Une autre peinture de Gysbrechts reproduit l'envers d'une toile et, selon ce que l'on en sait, il la posait sur le sol, appuyée contre un mur.

Support-Surface, Magritte, Fontana, bref une grande part de cette fichue "modernité" s'occupe de la "déconstruction des contenants", comme dit Nathalie Heinich. La toile, comme ultime vestige de la peinture classique est agressée, retournée, défaite, déchue. Or voici que trois siècles plus tôt, un peintre flamand usant du trompe l'oeil, c'est à dire de son art le plus maîtrisé, démonte déjà la boutique. Il rompt l'illusion au moyen de la technique la plus illusionniste.

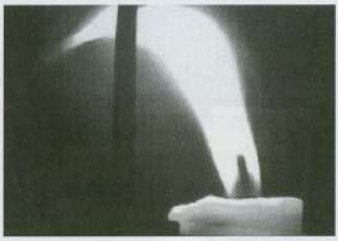
Le dérisoire de nos manifestes et de nos provocations avant-gardistes se révèle soudain.

Richard Skryzak reprend le flambeau. Il réalise une installation intitulée *les attributs du vidéaste* et composée de plusieurs espaces qui reprennent le tableau de Gysbrecht, le scrutent, le reproduisent métaphoriquement ou littéralement.

Avant d'en arriver là, à cette complexité d'une correspondance avec un peintre flamand du XVIIème siècle, Richard Skryzak avait longuement défriché. Il avait repris là où les anciens avaient laissé leurs labours, devenus jachères au fil des ans. La vidéo, c'est pour commencer une affaire d'électrons baladeurs. Cela nous donne *Electron*, ping-pong électronique où le tra-

jet d'un gros point rebondissant contre le cadre de l'écran devient une trace rémanente avant de se dévoiler en un saisissant zoom arrière : ce gros point, cette tache blanche, c'était la lune. *Télévision, la Lune* avait écrit Florence de Méredieu et d'autres, auparavant, n'avaient pas échappé à cette comparaison entre les lumières semblablement froides et bleutées de la télévision et de la Lune. Le clair-obscur décrit par Paul Virilio lorsqu'il parle de nos cités absorbées par le spectacle de la télévision domestique est un demi-jour lunaire.

Les électrons réunis font l'électricité. C'est une donnée de physique qui m'est toujours apparue incompréhensible. Ma relation à l'électricité s'est bornée à faire attention où je mets les doigts et à baptiser ma fille Elektra, de sorte d'apaiser les Dieux. Richard Skryzak, lui, à défaut de montrer les Dieux, en enregistre les fâcheries : c'est la foudre qui s'abat sur une campagne ou ce sont les amours du soleil et de la lune, tendre éclipse aux moirures orangées. deux TV face à face, touche à touche, pour un frôlement d'énergies.



La vidéo, c'est aussi, étymologiquement, "je vois". Tout le monde le sait. Viennent alors de très beaux paysages ornés de blockhaus. On ne peut pas écrire "orné", s'agissant de constructions pesant leur poids de souffrances et hantés du souvenir de tant de massacres. Richard Skryzak les montre curieusement intégrés au paysage, adossés contre une dune ou posés dans un champ de betteraves. le blockhaus des sables et le blockhaus des champs. Plantés là pour l'éternité. Dans l'attente de l'ennemi qui viendra mais seulement lorsque le guet sera devenu contemplation du vide, lorsque le désir d'en découdre se sera dissipé. Ligne Maginot (que l'artiste a sérieusement visitée), Ligne Siegfried, Mur de l'Atlantique, lointains héritiers du Mur d'Hadrien ou de la Grande Muraille de Chine, obstacles vains, cathédrales de l'Attente. Le Dino Buzzati du "Désert des Tartares" ou le Julien Gracq d' "Un balcon en forêt" ont dépeint mieux que d'autres la mélancolie du guetteur. Rien ne viendra, il le sait, que lorsqu'il aura abandonné sa surveillance, comme si son regard, seul, retardait l'inéluctable progression de l'ennemi. Relâcher son attention, dormir, uriner, tourner le dos, et l'adversaire, par cette faille, emporte la forteresse. Richard Skryzak me raconta que, passant chaque jour devant un blockhaus pour rentrer chez lui, il avait systématiquement le sentiment d'être observé. La sentinelle n'avait donc pas abandonné son poste, le blockhaus regardait, comme on dit qu'un tableau regarde le spectateur. La folie meurtrière qui s'est tant de fois abattue sur le Nord aura laissé derrière elle autant de sentinelles immatérielles que de fortins grevés d'éclats.

Visée, vision, vidéo. De l'électron, du photon, nous sommes passés à la vue. Il y aura aussi une mire de barres peintes, barre après barre, à l'ancienne, sur l'écran, une scène pornographique occultée d'un carré blanc, ou un coup de dés qui transformera des moniteurs en machines de hasard.

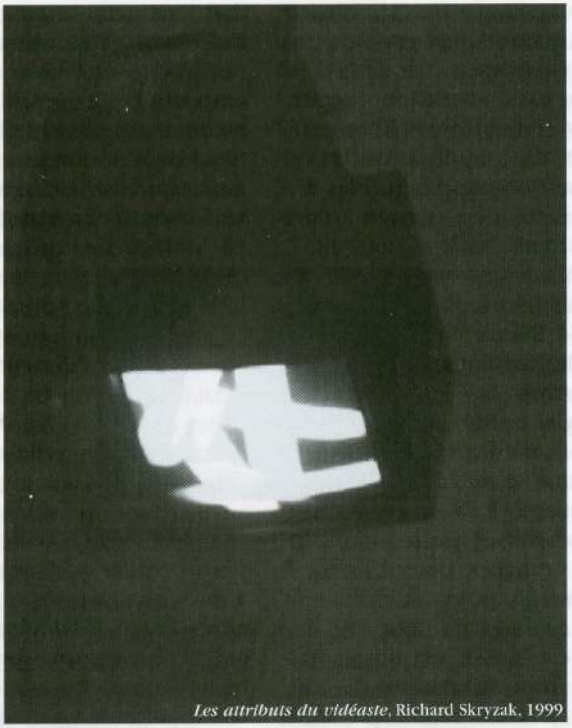
Si les travaux de Richard Skryzak nous renvoient toujours à la peinture, j'y trouve, moi, autant d'échos littéraires, philosophiques ou historiques, preuve que cette oeuvre ne se ferme à rien.

Lentement, constituant avec les années son propre vocabulaire, sans jamais renier les oeuvres passés mais en les rejouant toujours différement, suivant les lieux, et les moments, Richard Skryzak fait son monde.

© Alain Bourges,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000

Présences éphémères

Happé par une matière sonore et lumineuse, le visiteur qui franchit le seuil de l'installation de Richard Skryzak, *Les Attributs du vidéaste* (1999), au musée des Beaux-Arts de Valenciennes, se trouvait d'emblée coupé du monde, plongé dans l'obscurité au cœur de la problématique de l'artiste, pour qui la vidéo, pareille aux Vanités du XVIIème siècle, véhicule intrinsèquement les mêmes concepts : l'apparence, le pouvoir, la relation au temps, à la mort, au sacré... Depuis 1986, il poursuit assidûment sa réflexion sur la mimésis à travers son médium de prédilection : la vidéo. Derrière les outils technologiques, des images somptueuses se déploient sur des écrans suspendus, se reflètent comme dans une "bulle"... exhibant des objets qu'on croirait sortis de natures mortes du passé, violon, bougie, tulipe... filmés dans un mouvement ralenti de chute et de désordre infini, ou des phénomènes lumineux naturels tournés en prises directes, accompagnés de sons réels qui résonnent sourdement pour s'amplifier ou mourir dans l'espace du lieu. Ephémérité, caducité, relativité, instabilité... la symbolique de la Vanité trouve écho dans la substance même de la matière vidéographique, fluide, volatile, intemporelle, immatérielle, inconsistante...



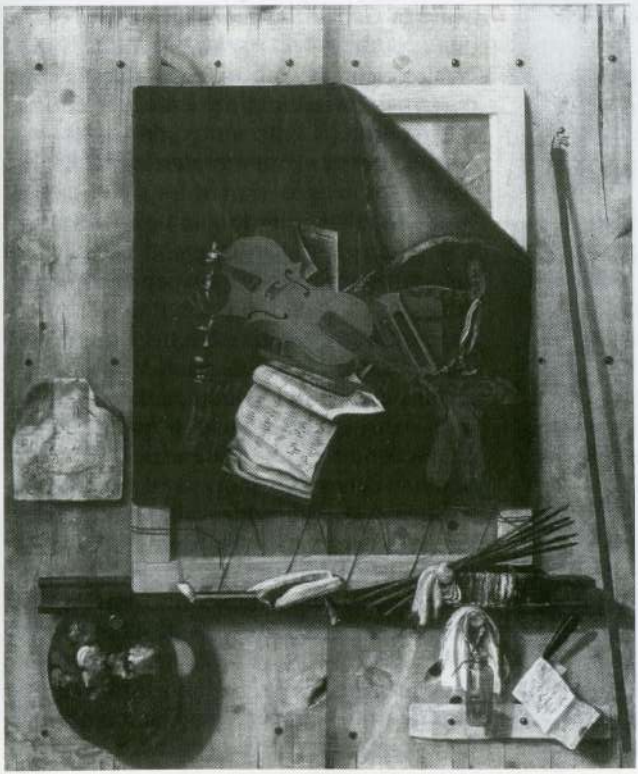
Les attributs du vidéaste, Richard Skryzak, 1999

Les qualités plastiques de l'œuvre nous rappellent les origines de la formation de Skryzak, comme l'influence de la peinture moderne sur son travail. Toute sa démarche s'articule autour de ces deux pôles, Image matière et Image lumière. Ainsi, l'une de ses premières bandes, *Électron* (1986), est pour lui une "transposition métaphorique" des constituants de l'image vidéographique. Un gros point blanc sur fond noir balaye l'écran de part en part, inscrivant des lignes rémanentes qui zèbrent puis saturent le cadre. Par analogie, le vidéaste évoque l'agitation électronique avec un rendu parfaitement abstrait, qu'un simple zoom arrière dément pour s'arrêter sur une pleine lune suspendue à la béance d'une rue éclairée. Astre lumineux déclinant imperceptiblement sa course dans l'obscurité. A l'instar de Klee, qui marqua ses études, Skryzak joue de cette vérité qui réside dans l'entre-deux,

entre abstraction et figuration. Oeuvre ouverte dans laquelle le message n'est jamais limité, et se réduit au signe. Car pour l'artiste, l'image existe autant par ce qu'elle cache que par ce qu'elle montre : par ses ailleurs que l'on coupe au cadrage, volontairement ou non, ou l'ici que l'on gomme sciemment au centre de l'image comme dans *Carré Blanc* de 1988, clin d'œil au fameux signal interdit de la télévision de son enfance. Cet écran masqué, où débordent des restes de représentations, devient la toile vierge de toutes les illusions. Il laisse le spectateur en deçà, lui interdisant l'accès à l'information visuelle tout comme lorsque le vidéaste se mure en direct en peignant des barres de mires derrière lesquelles il va disparaître du champ de la caméra. L'acte accompli, les deux espaces, l'un virtuel, immatériel, l'autre présent et réel, sont juste séparés par une illusion, l'apparence d'un tableau abstrait. L'image n'est qu'un leurre auquel tout l'occident s'est dévoyé depuis l'apparition de la première icône. Entre mensonge et vérité, l'artiste s'interroge. la traque du réel pose des questions de sens et d'éthique à partir desquelles Skryzak élabore son discours. *Blockhaus* (1993) montrant des images qui défilent dans l'ouverture des meurtrières ne pose-t-il pas en exergue l'existence des écrans de surveillance et leur utilisation à des fins répressives ? (Pensons à la Stasi de l'ancienne Allemagne de l'Est).

Jamais démonstrative, l'œuvre de Richard Skryzak évolue tout en sensibilité et beauté.

© Madée Kowalak,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000



Nature morte ou les attributs du peintre,
Cornélius Gysbrechts, 1665

Trames fragiles

Il ne se donne point de visible sans instrument ni lumière. Il me semble que Richard Skryzak a fait de ce simple constat une des questions fondatrices inscrites, dès l'origine, dans son travail. Il y a chez lui, ce souci permanent qui le pousse à fouiller dans la matérialité du médium vidéo pour mieux en saisir les économies techniques et symboliques afin d'en dégager les multiples articulations et pouvoir ensuite formuler de nouvelles possibilités esthétiques.

Dans l'installation *les attributs du vidéaste* présentée au Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, Richard Skryzak prend pour source une nature morte du XVIIème siècle : *les attributs du peintre*, tableau peint par Cornelius Gysbrechts. Le choix de cette peinture de vanité témoigne de la passion entretenue depuis fort longtemps avec l'oeuvre de cet artiste. Ainsi, vont se tisser dans une double distance, celle du temps et celle de l'espace du musée, les jeux subtils et fragiles de lectures et de transformations dessinant un nouveau théâtre des illusions.

Car c'est la vanité de la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance. Ici, nous sommes piégés, le trompe-l'oeil fait son effet. La vanité est, dans son leurre, puissance d'attraction du regard et son détournement. Le pouvoir d'illusion joue à plein pour mieux être dévoilé. Mais n'y a-t-il pas quelque chose de dérisoire dans ces éléments qui cohabitent dans l'attente d'une interprétation ? Ils se donnent ainsi à "traduire" afin d'en découvrir les sens cachés. Au tableau de Gysbrechts représentant un inventaire quelque peu ironique, le vidéaste va répondre par téléviseurs, projecteur tri-tube, magnétoscopes, écran de papier, vitrine, fragments de l'image-source pour mieux nous entraîner par des opérations de lecture dans le réseau des représentations/significations élaboré à la fois dans l'autonomie de chaque oeuvre comme dans ce qui les articule.

Les attributs du vidéaste furent aussi une rencontre, une expérience avec la mise en oeuvre d'une "traduction". Traduire est la possibilité de reformuler une oeuvre, donc de la réécrire tant au niveau de sa structure que de sa signification. Car la traduction amène à recréer à travers des "équivalents" dans un autre médium toute l'élaboration formelle et symbolique d'une œuvre originale. C'est une forme de lecture et de critique à vif. Et c'est ici pour une peinture se montrer susceptible d'opérations "chirurgicales" pour l'amener à nouveau à la lumière du médium vidéo et de prolonger la méditation sur la nature éphémère de l'image. Ainsi, la traduction crée un rapport entre deux oeuvres et par là des intervalles éclaircissant et obscurissant tour à tour certaines significations. Une part de l'oeuvre peut s'évaporer comme certaines parties peuvent se condenser. Mais ne sommes-nous pas renvoyés par ces états instables à la nature fragile de la vidéo ?

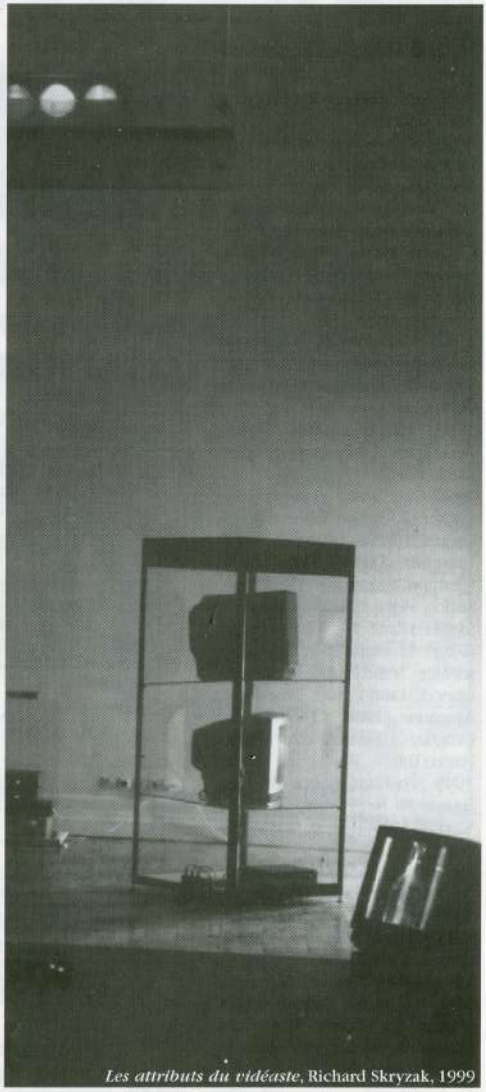
Cette installation a pour scène une pièce obscure. Ainsi, nous pénétrons dans cet espace, comme un "fond" duquel vont apparaître et fonctionner instruments et images. Ceux-ci sont disposés pour former un dispositif fragmentaire, éclaté et organisé en trois pôles. Ainsi, je peux cheminer, accumuler puis disséminer les sensations visuelles et sonores qui prolongent les images dans les intervalles situés entre les trois parties du dispositif. Par ces distances parcourues physiquement, une représentation se transforme en impression de lumière prête à vaciller. Les images et les instruments peuvent devenir alors des rumeurs comme l'écho sans fin aux multiples résonnances dévoilant ainsi leur part de fragilité dans une réalité construi-

te. Cet intervalle, cet entre-image permet aux représentations et aux appareils de mieux s'effacer, de se mettre en réserve pour mieux réapparaître dans d'autres configurations. Il me semble que le dispositif est construit pour proposer des points de propulsion, des zones de passage, comme pour orienter des polarités, des points d'étoilement. Ce ne sont pas des points d'ancrage fixes mais les points de départ de figures à venir, vers lesquelles on se déplace pour mieux appréhender leur nature éphémère.

S'il y a un aspect vibratoire de l'image vidéo, il y a ici un aspect vibrant du sens produit par ces circulations et transformations multiples, par ces tessitures et les lectures plurielles qu'impliquent les jeux de distances entre les éléments du dispositif. Il s'agit bien d'exploration, de parcours, de fouille, voire de dissection. On pourrait en rechercher les fonctions et les modalités : temps de repos, saisies de l'image, oscultations du matériel, gestes de lecture liés aux mouvements du corps, etc...

Ainsi comme spectateur, je peux aussi "m'effacer" pour aller ensuite capturer ailleurs d'autres surgissements d'image. Je peux aussi parfois en me retournant ne percevoir de l'image vue précédemment qu'un reliquat de lumière, et de ses instruments qu'une ombre. Mais si ces distances me mettent en garde, elles font aussi jouer les parties du dispositif comme autant de leurres pouvant m'attirer — même si comme spectateur je peux jouer du proche et du lointain, même si les attributs du peintre et du vidéaste deviennent ces fragments, ces brisures en attente de sens, ces éclats liés antre eux par des tressages de fils très fins où tout est dans les liens et les écarts, les rapports, les déplacements et les courants d'intensité, même s'ils permettent à ceux qui regardent de retrouver les points de passage, les charnières de conversion — l'image agit : arrêt des yeux, saisie du regard, connections immédiates de nos sens avec les surfaces sont autant de manoeuvres et de captation dans le champ de la vision. La partie se joue, pour notre plaisir complice, comme si la peinture et la vidéo avaient la capacité de détruire leur propre "vanité", mais tout cela, du moins nous le savons, n'est que délectation.

© Dominique Pautre,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000



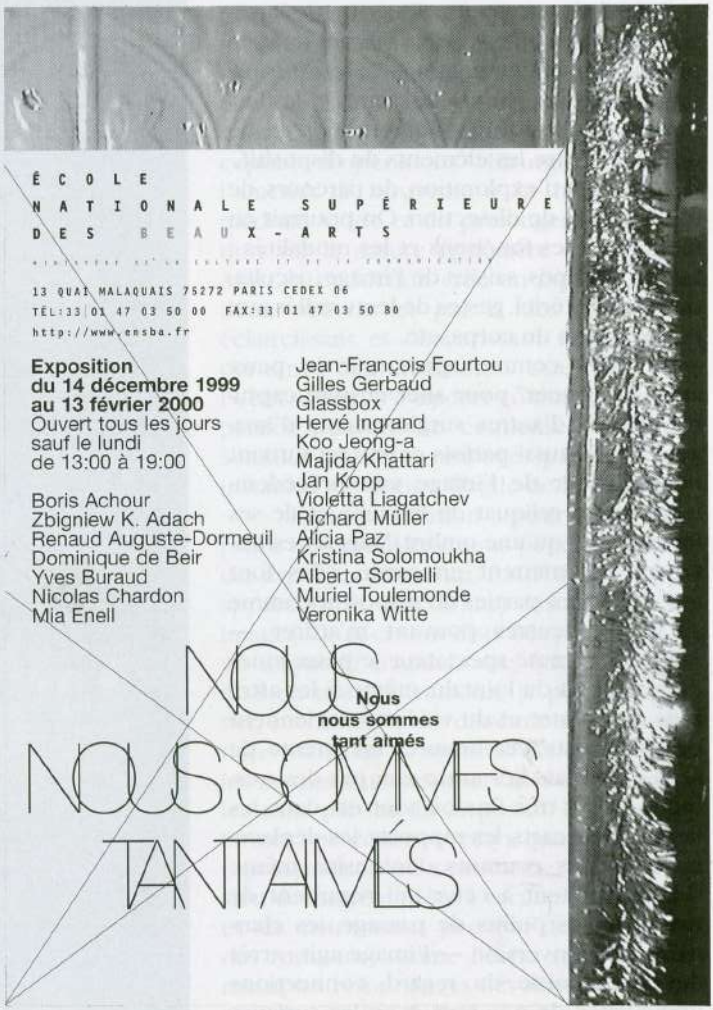
Les attributs du vidéaste, Richard Skryzak, 1999

Curiculum Vidéo

Richard Skryzak est né en 1960 près de Valenciennes où il vit et travaille. Il a une formation littéraire et artistique (Maîtrise d'Arts Plastiques et D.E.A. d'Analyses littéraires et d'histoire de la langue française). Il s'intéresse à la vidéo depuis 1980 et a réalisé des bandes (*Electron*, *Ecran*, *Blockhaus* avec D. Canyn) et des installations (*Ecran*, *Coups de Dés*, *Coups de Foudre*, *In Video Vanitas*). Ses recherches théoriques et artistiques interrogent principalement les qualités esthétiques inhérentes à l'image électronique, notamment dans son rapport au concept de Vanité. Depuis 1988, il enseigne la Vidéo à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Dunkerque.

Diffusions et expositions

1986 *Art et Vidéo*, Ecole des Beaux-Arts, Dunkerque
1990 *68, Quai de la Seine*, Grande Halle de la Villette, Paris
Vidéo Plasticiens, Goethe Institut, Lille - Vidéo Art Plastique, Hérouville
1991 *Histoire de l'Art Vidéo*, ERBA, Clermont-Ferrand - Festival Vidéo, Estavar - *Vidéo Art Plastique*, Hérouville - Forumbhzvidéo, Belo Horizonte, Brésil
1992 Vidéoformes, Clermont-Ferrand - *Vidéo Art Plastique*, Hérouville - *Coups de Dés*, Goethe Institut, Lille
1993 *Vidéo Guerre*, 7èmes Rencontres Cinématographiques, Dunkerque
1994 *C'est arrivé près de chez nous !* ..., Station Vidéo d'Heure Exquise !, Mons-en-Baroeul - Art et Université, Dijon - Vidéoformes, Clermont-Ferrand - Blockhaus, Station Vidéo d'Heure Exquise !, Mons-en-Baroeul - Mémoires de Rivage, Château-Musée, Boulogne-sur-Mer - 3ème Festival d'Art Vidéo Franco Latino Sud Américain, Argentine, Chili, Colombie et Uruguay - Festival d'Art Vidéo Franco Balte
1995 *Blokhaus*, Coups de Dés, Espace 36, Saint-Omer - In Vidéo Vanitas, Médiathèque, Trith-Saint-Léger
1996 Coups de Foudre et Coups de Dés, Espace Croisé, EuraLille
1997 Artistes en Région, Station Vidéo d'Heure Exquise !, Mons-en-Baroeul
1999 *Vanitas* : Œuvre Ephémères, Alliance Française, Rotterdam - Les attributs du vidéaste, Musée des Beaux-Arts, Valenciennes - Instants Vidéo, Manosque



Richard Skryzak

Portrait d'artiste

La Coopérative de Mai
& Vidéoformes
présentent

La nuit des arts électroniques

VIDEO + TECHNO

DJ, VJ, performances, projections vidéo, concerts

(programmation française et internationale en cours)

vendredi 17 mars 2000
de 21h00 à l'aube
à la Coopérative de Mai

La Coopérative de Mai
Salle de musiques actuelles
Clermont-Ferrand
tél. 04 73 90 01 58

Vidéoformes
tél. 04 73 17 02 17

Du "bipède" Cunningham, au "binôme" N+N Corsino, il n'y avait qu'un pas que l'histoire des arts et des technologies a su allègrement franchir autour de la notion et de l'expérimentation du "motion capture".

Merce Cunningham : un "Biped" en marche

Le chorégraphe américain, touche à tout, compagnon de grands réalisateurs vidéo, Nam June Païk, Charles Atlas, Elliot Caplan, complice des plasticiens Robert Rauschenberg et Jasper Johns, fidèle inspirateur du compositeur John Cage, revient en France présenter, à 80 ans, sa dernière création *Biped*, où des créatures virtuelles géantes tentent de faire de l'ombre à ses propres interprètes.

Son esprit bouge plus vite qu'un ordinateur, calculant des orbites planétaires, lui, atteint aux pieds par une arthrite déformante ; sa devise : chercher, garder intacte sa passion pour le mouvement, ouvrir sa voie étroite, l'élargir, encore et encore et ceci en regard avec les nouvelles technologies. Depuis dix ans déjà, il a vaincu les ordinateurs pour les mettre au service de sa création. De *Trackers*, en 1991, à *Biped*, créé en Avril 1999, il prend la route pour la création en 3 D. Quand il accepte d'apprendre, non sans mal le maniement des ordinateurs, juste avant que John Cage ne meure en 1992, commence pour lui, comme une passation des pratiques de manipulations technologiques de l'art. Les machines restent ainsi dans la grande famille des créateurs pionniers et leur apportent "une merveilleuse manière de penser". Cet appétit naturel pour la complexité explique le plaisir auquel recourt désormais le chorégraphe à la découverte des technologies virtuelles; la recherche lui permet de travailler des situations physiques corporelles nouvelles: en 1990, il commence à créer avec le logiciel Lifeforms, une machine qui offre des idées, des espaces, d'autres portes, des mouvements qui avaient toujours été là mais qu'il n'avait pas perçus avant! Cette ouverture informatique, il espère qu'elle va concerner la danse dans son ensemble, malgré les difficultés d'adaptation ressenties par lui-même et ses danseurs.

Deux créateurs concourent à ses recherches : Shelley Eshkar et Paul Kaiser, deux experts en informatique, créateurs de leur propre label Riverbed. Pour Cunningham ils ont inventé un théâtre tel une salle de cinéma avec un écran qui occupe toute l'avant-scène, écran sur lequel ils envoient des projections de danseurs virtuels à travers lequel on peut regarder la danse live.

Les danseurs entrent par le fond de scène en même temps qu'il y a des projections de créatures géantes sur l'avant-scène. Danseurs virtuels et danseurs réels se mêlent, confrontés ainsi à des fantômes de six mètres de haut! Des images qui les représentent et qui dansent, animées à partir d'une danse qu'ils interprètent réellement et qui a été captée sur leurs corps au moyen de caméras spéciales. Ces images sont en quelque sorte leurs ombres platoniciennes, mais totalement indépendantes des corps vivants qui les ont engendrées; elles entrent et sortent à leur guise. Entre l'écran frontal et les danseurs, tout au fond, il y a des bandes très fines et blanches qui font aussi office d'écran; elles quadrillent l'espace, tel un système formé de différentes couches visuelles, comme un labyrinthe qui attire l'attention du spectateur vers le fond de scène, là où sont les danseurs.

Pour servir les envies esthétiques de Cunningham, Jack Young, un ingénieur perméable à tous ses fantasmes. Ou presque puisque les images cependant ne peuvent sauter d'un écran à l'autre selon le souhait de notre danseur octogénaire.

Biped, le titre du travail , attribué par deux ingénieurs qui collaborent à l'anima-

tion, signifie et désigne l'ensemble de la technologie mise en œuvre. By signifie "pour" et ped est une abréviation de "pedal", l'ensemble voulant dire "ce qui est manipulé par les pieds". Un bon mot appliqué à la danse et cela peut aussi signifier "bipède".

Pour Cunningham, l'aspect visuel des arts électroniques et de l'informatique est frappant. "So, it's dance !" et ses yeux sont en relation immédiate avec le fait que les matériaux qu'il entre dans l'ordinateur peuvent bouger, danser; il adapte l'outil à la création, teste les différences entre les systèmes-lifeforms et biped ; dans le premier, il inscrit des pas et des silhouettes qu'il a déjà en mémoire dans l'ordinateur. A l'inverse dans le système biped tout commence avec les danseurs. Les phrases dansées live ainsi que les sons sont enregistrés par le procédé qu'on appelle ici le "motion capture" et entrent tels quels dans l'ordinateur. Une fois dans la bécane, il peut changer les phrases chorégraphiques autant qu'il le désire. C'est une manière merveilleuse de penser. Car la danse, c'est bien la pensée en mouvement.



Merce Cunningham Dance Company

Prochain épisode en compagnie de N+N Corsino pour leur expérimentation des mêmes logiciels en regard à leurs créations vidéochorégraphiques *Captives 2*, *Totempol* et leur installation *Traversées* présentée à Vidéoformes 2000.

De la dernière œuvre de Marie-Jo Lafontaine l'installation *la Balançoire*, à l'œuvre filmique et chorégraphique du binôme Joëlle Bouvier et Régis Obadia, il n'y avait qu'une passerelle que les artistes ont franchie dans l'ignorance des travaux les uns des autres : correspondances, coïncidences, passages, transmission.

Filiation

Comme dans la danse, le travail de Marie-Jo Lafontaine, artiste belge à l'œuvre multiforme, relève de la sculpture, de la lumière, de l'environnement, du traitement de l'espace déconstruisant les structures traditionnelles de la narration. Volonté de ne pas se situer dans la perspective d'une image unique, mais dans celle d'une démultiplication des points de vue. Comme dans la danse de Joëlle Bouvier et Régis Obadia , elle oblige le spectateur à déplacer son attention et son regard dans un va et vient qui annule toute contemplation de type frontal, pictural ou même cinématographique.

Les correspondances sont évidence quand, placé à l'intérieur du dispositif des dix-sept stèles de bois qui supportent les moniteurs vidéo de sa dernière installation *La Balançoire*, au Musée du Jeu de Paume à Paris, le spectateur est immergé dans un flux d'images.

Images filmées en noir et blanc, éclairant trois scènes figurant une fillette sur une balançoire.

Le mouvement engendré par les balancements captés, les rythmes des séquences qui se succèdent sur les écrans disposés selon un angle de vision différent, concourent à hypnotiser et faire chavirer les repères dans l'espace et le temps. Autant de points de vue dans l'image qu'à l'extérieur, où placé entre les bornes le

voyeur voyage à son gré, porté par les bruissements des mouvements oscillatoires de la balançoire et des corps suspendus dans l'espace tracé de diagonales aériennes.

Gros plans, ralentis, décalages des images les unes par rapport aux autres, décalage du son et de l'image, fragmentation des sources visuelles, autant de pistes pour embrouiller les regards et déstabiliser l'objet de ses regards: des corps en mouvement, en fuite, en passage...

La répétition, les panoramiques, leur déroulement dans le temps et l'espace sont aussi les matériaux fondamentaux des créations de Obadia-Bouvier. Pas de hasard non plus si dans leur processus chorégraphique l'image dans la danse et le cinéma a une place à part entière.

On se souvient de *La chambre*, de *L'Etreinte*, comme de vrais films de danse, fondés sur le mouvement des corps et des caméras. Dans leur dispositif scénique également on retrouve, balançoires, mouvements giratoires de machines, glissements et roulements tracés comme par des compas géants, engageant la participation des corps à la direction et le rythme mécanique.

Le son direct dans leurs films, l'épure des images noir et blanc, la lumière traitée de main de maître par Marc Olivéro, plasticien de la scène, opèrent les filiations avec l'œuvre de Marie-Jo Lafontaine. De même le travail sur le giratoire et la spirale rejoint les préoccupations des deux chorégraphes. Les installations vidéo telles *Les larmes d'acier* ou *Victoria* reflètent les mêmes correspondances : complicité du corps participant du mouvement et de la sensualité de l'œuvre, performances des acteurs engagés physiquement dans l'essence des images, des cadres et de leurs résonances.

Mise en scène virtuelle ou charnelle, les esprits se rencontrent dans la danse initiatique et opèrent l'alchimie du spectacle aux contours démultipliés ,enivrants par la force des propositions et de leur aboutissement.

Bouvier-Obadia parviennent eux aussi dernièrement dans *Indaten* et *Opening* à faire basculer nos points de vue et repères pour nous élancer dans le tourbillon du vertige.

Pas de simulation non plus dans leur dernière œuvre vidéo *Fragments d'une Orestie* où la caméra, très physique, épouse, précède et accompagne les corps au plus près ; une intimité au bord du voyeurisme comme s'en recommande Marie-Jo Lafontaine.

On en finira pas de tisser les filiations, comme la trame et la chaîne du balayage vidéo !

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000





Los animales : la dernière réalisation d'Ivan Marino et Arturo Marinho, deux vidéastes argentins

Un portrait des marges

Le quartier Pompeya est situé au sud de la ville de Buenos Aires. Là-bas, il est encore possible de respirer un certain air de village, de l'ancienne frontière avec la campagne. Dans un coin de ce quartier existe un endroit (bar, bistrot, parrilla, ce dernier mot n'a pas d'équivalent en français) qui porte le nom de son propriétaire : El Chino. Tous les vendredis, la soirée commence vers neuf heures pour s'achever à l'aube. Au Chino on peut manger (de la viande, des empanadas, de la salade) mais surtout on peut boire du vin et de la bière, en écoutant les tangos interpretés par des chanteurs et chanteuses non professionnels. Ce qui attire au Boliche del Chino c'est l'incroyable galerie de personnages que l'on y rencontre, y compris les inévitables touristes, les anciens parroquianos, ou bien sûr El Chino, qui se promène d'un coté à l'autre comme un roi en sa Cour. Les jeunes vidéastes Ivan Marino et Arturo Marinho ont eu l'idée de réaliser un portrait de cet endroit. Ainsi, dans ce but, ont-ils débarqué avec une caméra et une équipe très légère. Cependant, au bout de plusieurs vendredis, il leur est apparu que le plus intéressant se déroulait premièrement dehors, dans les marges, sur le trottoir, et deuxièmement, dedans, derrière les rideaux, dans le patio, où l'on peut voir les clients sortir des toilettes, après avoir pissé, et les chiens du propriétaire, sur son lit, mangeant de la viande ou dormant. Le regard attentif d'un chat nous amène au discours des deux protagonistes de la vidéo. Deux types auxquels personne prête attention, sauf Marino et Marinho. Les réalisateurs ne se sont pas trompés, Parrillita et Tacuarembo — ainsi Marino les baptise-t-il — dissertent comme d'authentiques philosophes de rue. Malgré leur état moyennement alcoolisé, ils ne sont là que pour gagner quelques pesos en gardant les voitures des clients du Chino... et voici qu'à présent on leur offre l'opportunité de parler et de boire de la bière. Ils s'amusent, profitent de l'occasion, pour la première fois ils ont leur propre public. Dieu, l'enfer, la femme, l'amour et la mort sont les sujets qui leur viennent. L'entretien avec les deux hommes est entrecoupé de fragments de scènes d'intérieur, là où les animaux sont les seuls êtres vivants épargnés par le désespoir.

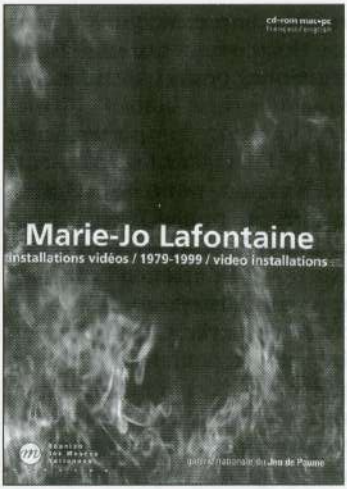
La nuit ramène dans le patio un chanteur solitaire, un vieil ivrogne, un homme proche du pouvoir qui s'adresse à la caméra en menaçant, au premier plan de la bande, du son vient en second plan : le mélange des voix et des bruits de l'intérieur, comme l'ombre des voix principales. Dehors, dedans, dehors, dedans, les auteurs tracent peu à peu un tableau de cet univers des limites à travers les discours de leurs deux personnages felliniens et du silence des animaux qui contemplent les hommes buvant, chantant et jouissant de la nuit aux limites de la grande ville, aux limites de leur propre vie.

Ivan Marino bénéficie d'une bourse au MECAD à Barcelone, il a obtenu des prix à Hanovre, en Allemagne, à Belo Horizonte, au Brésil et en Argentine. Arturo Marinho travaille à Buenos Aires de façon independante. Il a obtenu des prix en France et en Argentine.

© Gustavo Zappa,
Turbulences vidéo / art actuel # 26
janvier 2000



Ivan Marino & Arturo Marinho



Marie-Jo Lafontaine.
Installations vidéos/1979-1999

Un cd-rom pour présenter l'œuvre de Marie-Jo Lafontaine, voici un pari audacieux, tant son travail ne saurait se satisfaire d'une présentation "à plat", du style exhaustif et réducteur.

Travail méticuleux, ambitieux, pour restituer les espaces, l'esprit et la plastique d'une artiste qui ne transige guère sur la façon de présenter les choses : on y trouve ici rassemblées toutes les installations vidéo, chronologiquement avec extraits de films et reconstitution de mise en espace. Difficile cependant de rendre prégnantes les atmosphères et ambiances spatio-temporelles liées à la présentation in situ des œuvres.

L'avantage est de pouvoir naviguer dans cette mise à jour nécessaire, et jusqu'alors inexistante, d'une "histoire", mémoire d'un patrimoine audiovisuel à constituer en matière de vidéo-art et ceci sur un support privilégié et performant : le cd-rom, interactif , basé sur la constitution d'un catalogue exhaustif à consulter selon les rubriques, thématiques, critiques et techniques.

Très complet, cet outil , tel une petite encyclopédie sur l'artiste et son œuvre, fonctionne aussi sur la frustration de la reproduction: le désir d'accès à l'œuvre originelle et originale ne s'en fait que plus violent : le but est atteint: celui de donner à voir avec les moyens multimédias basiques, une oeuvre qui échappe à toute réduction. Le produit se double d'une publication écrite des textes très instructifs de son critique, philosophe fétiche : Otto Neumaier : "Hors du tout, il n'y a rien" est une écriture incontournable à sa façon des images électroniques de Marie-Jo Lafontaine

Geneviève Charras

Cd-rom édité par la Galerie Nationale du Jeu de Paume, Réunion des Musées Nationaux, à l'occasion de l'exposition "Marie-Jo Lafontaine" de Septembre dernier à la Galerie de Paris .

éc/art S :



Le numéro 1 de cette revue est particulièrement prometteur pour tous ceux qui s'interressent aux mutations que les nouvelles technologies ont engendrées dans les pratiques artistiques au cours des dernières décennies. La variété des points de vue, la diversité des temoignages et un souci permanent d'embrasser l'art sous toutes ses formes — musique, théatre, poésie, arts plastiques, etc.— donnent à cette entreprise les capacités de dessiner l'art de la transition au 3° millénaire.

Gabriel Soucheyre

:éc/art S tel. 06 10 48 38 04

COURRIER DES LECTEURS

Cher Turbulences Vidéo.

Enfin un courrier des lecteurs ! Enfin je peux vous dire combien j'apprécie votre revue. Des articles pas comme les autres, des points de vue pas comme les autres. Je dévore les promenades d'Alain Bourges, ça me rappelle les articles de Marc Mercier dans Bref mais c'est mieux écrit. Quand viendrez vous voir ce qui se passe à Lyon ? Le musée d'art contemporain, Tram'vidéo, La Maison de la Danse...

Régis Gagne - Lyon

Salut !

Un bonjour d'Athènes où je me trouve avec Robert Cahen et Manthos Santorineos. Nous sommes en train de visionner cassettes sur cassettes en vue du premier festival Medi@terra qui aura lieu début décembre 99. Entre des vidéos brutes et d'autres plus sophistiquées, les discussions vont bon train. Je n'espère qu'une chose : que le jury, composé de Sandra Lischi, Alessandro Rais, Ermeline Le Mezo et Marina Griznic, prenne un risque et sorte un auteur de l'anonymat plutôt qu'il ne salue un vidéaste déjà consacré dans d'autres festivals. Alors Medi@terra sera un rendez-vous incontournable comme la Biennale de Genève.

Réponse dans le prochain numéro de Turbulences.

Nicolas Thély - Paris

Juste une réflexion :

A propos des artistes vidéos, y a-t-il eu toujours ce clivage ? D'un côté, un usage effréné d'effets et de musique (artistes qui, comme par hasard, viennent des arts de la scène, théâtre ou danse), virtuosité du montage pour certains (rares) qui cachent souvent une pauvreté de sens, voire une vision réactionnaire de l'art avec une certaine frilosité petite (forcément puisque) bourgeoise sur ce qui doit être montré ou pas. Artistes que je compare aux peiiiiintres-gros formats, posant dans leurs grands ateliers de la fin du 19ème siècle : profusion de moyens, grandiloquence, goût du spectaculaire "édifiant" et littéraire, "Kultivé" comme une tartine de 12 mètres, bref les pompiers du genre, lourdingues et hyper soutenus par les institutions, encore aujourd1hui... comme avant hier.

Et de l'autre, une vision farouche de cet art qui se traduit par un aspect brut et du temps réel : du FEU ! avec une certaine sauvagerie d'esprit et un puissant besoin d'indépendance... Et les pompiers ont la manie de vouloir éteindre le feu, à croire qu'on les a inventés uniquement pour ça... ... juste une réflexion, en passant.

Vive le vent ! Vive le vent ! Vive le vent d'hiver...

Pierre-Yves Clouin - Paris

Des réactions, des coups de gueule, des suggestions... écrivez-nous !

A NE PAS MANQUER !

FRANCE

Demain, la ville de Grenoble va être privée de plusieurs outils culturels importants : le Brise-Glace, Tapavu et Mandrak. Pour faire face au manque de lieux de travail, ces associations occupent depuis septembre 1995 des locaux laissés à l'abandon durant plusieurs années par leur propriétaire, la multinationale Alsthom, qui les menace aujourd'hui d'expulsion alors qu'elle est en négociation de vente avec la mairie. Pour les soutenir : Brise-Glace, 24, rue Ampère, 38000 Grenoble, fax : 04 38 12 03 79, e-mail : briseglace@hotmail.com



La Box expose Simone Decker résidence 99 du 2 décembre 1999 au 15 janvier 2000. Bourges. Tél : 02 48 24 78 70

L'association du jour présente le premier épisode du duo Sara V. Bernard Diégo : *Je t'm comm'étoile*. Souscription pour la vidéo : l'association du jour, 31 bd Magenta, 35000 Rennes.

Exposition Claude Closky monographie au CCC de Tours du 20 novembre 1999 au 16 janvier 2000. Tél : 02 47 66 50 00, e-mail : ccc.art@wanadoo.fr

Dans le cadre de son action pour le film documentaire, l'association Mémorimage publie le catalogue *Sélection Audiovisuelle du Sud* pour sa 4ème année consécutive. Tél : 04 42 55 15 93, e-mail : memorimage@pacwan.fr

Le site Art et toile s'enrichit de quelques 400 nouvelles œuvres pour la venue de l'artiste Piotr Klemensiewicz. web : www.art-et-toile.com

Ouverture du forum http://homestudio.thing.net/ sur les questions des nouvelles investigations sonores et musicales aujourd'hui et sur les mutations émergeantes de ces pratiques.

Sans réserve 1, au Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. Exposition du 6 novembre 1999 au 30 janvier 2000. Œuvres de Christian Boltanski, Roland Fischer, Annette Messager, Ugo Rondinone (...). Tél : 03 88 23 31 31, e-mail : musees@cus-strasbourg.net Exposition de Michèle Waquant *Médianes* à le 10/neuf, Centre Régional d'Art Contemporain de Montbéliard. Du 4 décembre 1999 au 27 février 2000. Tél : 03 81 94 43 58, e-mail : dix.neuf.crac@wanadoo.fr



A l'aube de l'an 2000, la Galerie nationale du Jeu de Paume a choisi de présenter à Paris une grande exposition en quatre volets intitulée *L'autre moitié de l'Europe*. Après les bilans de l'art occidental à la fin du XXe siècle, il convient d'établir également le panorama de la nouvelle création dans les pays de l'ancienne Europe de l'Est. Premier volet : *Mémoire / Histoire/Biographie*, du 7 février au 2 mars 2000. Tél : 01 47 03 12 50

Palmarès du festival Traces de vie : premier prix *Mokarrameh, mémoires et rêves* d'Ebrahim Mokhtari (Iran/France), 2ème prix ex

aequo : *Le juste non* de Caroline Buffard (France) et *L'université résistante* de Barcha Bauer (France), 3ème prix : *Le boléro, une éducation amoureuse de* de Carmen Castillo (France), mention spéciale : *Les enfants du Borinage* de Patric Jean (Belgique).

Première 99. Dans une volonté de découvrir et de faire connaître des jeunes talents, le Centre d'art contemporain de Meymac organise une exposition de travaux de jeunes artistes diplômés dans l'année des écoles d'art de Limoges /Aubusson, Clermont-Fd et Bourges. Du 5 janvier au 6 février 1999.
Tél : 05 55 95 23 30

Le Grand Chantier des Lices. Electrohappening de trois jours qui permettra de découvrir le foisonnement créatif contemporain régional. Du 15 au 1 mars 1999, Halle des Lices, Rennes. Renseignements et candidatures, tél : 02 99 28 55 8, e-mail : erbar@wanadoo.fr

EUROPE

Art forever est la première rétrospective de Jacques Charlier, elle présentera près de 300 œuvres. Au Casino Luxembourg, forum d'art contemporain du 23 octobre 1999 au 16 janvier 2000. Tél : 352 22 50 45, web : www.men.lu/casino/casino.html

//now/future:, festival européen media art d'Osnabrück (Allemagne) du 3 au 7 mai 2000. Deadline : 31 janvier 2000. Tél : 49 (0)5 41 2 16 58, e-mail : info@emaf.de



L'immagine leggera se déroulera cette année entre décembre 1999 et février 2000. Dates plus précises sur le site www.leggera.it

MONDE

Zone d'émergences est un regard sur la jeune vidéographie d'ici et d'ailleurs. La programmation itinérante réunit seize artistes de la relève qui témoignent de l'effervescence actuelle en art vidéo. Avec Vincent Delmas (Clermont-Ferrand), Laëtitia Bourget (Bordeaux), Julie-Christine Fortier (Montréal) (...). Programmation présentée le 17 janvier 2000 à Chicoutimi, en février à Mexico et au mois de mars à Lyon (Tram'Vidéo).
e-mail : perte_de-signal@altavista.net, web : www.elfe.com/signal

Manifesta 3, biennale européenne de l'art contemporain. Du 23 juin au 24 septembre 2000 à Ljubljana (Slovénie). Deadline : 1 janvier 2000. Tél : 386 61 1767143, 210956 ; e-mail : manifesta@cd-cc.si

Blackchair Productions (USA) recherche des vidéos pour son cinquième programme. Tél : 206 568 6051, e-mail : joel@blackchair.com, web : www.blackchair.com

Le festival Microwave se déroulera du 21 janvier au 3 février 2000 à Hong Kong. commissaire pour la vidéo : Solange Farkas. Tél : 5511 820-8454

Another connection. Festival Mediawave 2000 de Györ (Hongrie). Du 25 avril au 1er mai 2000. Deadline : 10 janvier. e-mail : filmgyor@interlog.com, web : www.interlog.com/-filmgyor



Olympia by Charlotte

de Jean-Paul Fargier
roman publié sous forme de feuilleton
Chapitres 13 à 20

© Vidéoformes, Turbulences vidéo / art actuel # 26, janvier 2000

13.

Mon sort au moins je l'ai choisi, mon époque me l'a permis. Alors que Victorine, son Manet la menait par le bout du nez. Il adorait mes seins, Manet, confie-t-elle à Mimi. Y mettre les mains. La paume creusée, pressante. Mais aussi le dos de la main, effleurante. D'abord il les a caressés de loin, pendant des mois. Ses derniers carnets, chez Couture, sont pleins de mes rondeurs. Visage y compris, alors bien rempli, lune pleine. Un jour, à la fin d'un cours, ça a commencé comme ça, il m'écrit une adresse sur un bout de papier. Rue de Laval... une abbesse , Victor Massé maintenant... plus de trente ans déjà ! T'étais pas née, Mimi... Le marché aux modèles de la place Pigalle n'existait pas encore... la place Pigalle elle-même était à peine une place... le boulevard n'était bâti que d'un seul côté... les immeubles faisaient face aux pentes fleuries de Montmartre couvertes de cabanes, de moulins, de bals, de guinguettes... Je me suis présentée rue de Laval. Manet partageait un atelier avec un autre peintre, mais ce jour là Manet était seul. Après je les ai vus travailler souvent ensemble, chacun son bout d'atelier, chacun sa fenêtre. Mais la première fois Manet était seul. Manet a fait avec moi la fille aux cerises... en trois jours. Je suis venu trois fois donc. La première, il m'a juste dit quand je suis arrivée : ah te voilà, prends ça... et il m'a donné un habit, je l'ai passé sur ma robe d'été, il faisait chaud. J'ai pris, à sa demande, une poignée de cerises qu'il avait préparées. Il m'a montré comment je devais tenir une main devant ma bouche, en esquissant lui-même le geste, sans rien dire. Et il s'est mis à peindre. En silence. Bonjour mademoiselle, merci mademoiselle, au revoir mademoiselle... Très poli mais pas causant... silencieux, impressionnant... la barbe nette, pas broussailleuse comme les autres peintres qu'on croisait dans le quartier... toujours bien habillé. Il peignait "en habit". Au moins un gilet sans manche, sur la chemise. Une chemise droite, toujours propre. Pas ce sarreau de peintre qu'ils ont tous, qui flotte autour d'eux comme un insigne. Manet ne ressemblait pas à un

peintre. A la fin de la première séance, en me payant, il a demandé si je voulais bien apporter ma guitare le lendemain... Il m'avait donc vu chanter ! Il savait alors tout de moi ! Modèle le jour, chanteuse la nuit, de cabaret en cabaret... Dans lequel avait-il bien pu m'entendre ? Je n'osais pas le questionner. Je suis revenu le jour suivant avec ma guitare, il l'a peinte callée en travers sous un bras, tandis que de l'autre je mange des cerises. Une semaine ou deux sont passées. Je continuais à chanter mes chansons dans les rues la journée, quand je n'étais pas de pose chez Couture, et le soir dans les cafés... je faisais la tournée des estaminets... en espérant y croiser mon peintre... mais en vain, il avait disparu... mon coeur battait chaque fois que je poussais une nouvelle porte... je chantais les yeux fixés sur la fenêtre, guettant les passages dans la rue... quand quelqu'un entrait, j'espérais toujours que ça allait être lui. Si des clients m'invitaient à leur table, en me glissant leur adresse pour que j'aille chanter chez eux et plus si... tu connais la chanson, je repoussais leur offre, d'un air absent. Et un matin, très tôt, Manet lui-même est venu frapper chez nous, rue Saint-Maur. Je dormais. Ma mère était partie travailler. Quelqu'un secouait la poignée, ça m'a réveillée. J'ai crié : qui va là ? C'est vôtre peintre. Oui il a dit vôtre peintre. Pourriez-vous, je vous prie, revenir poser pour moi un autre tableau demain matin ? Derrière la porte, sans ouvrir, j'étais nue, j'ai dit : même aujourd'hui, si vous voulez, je m'habille et je viens, donnez-moi un quart d'heure. Et lui, sur le palier : oh non aujourd'hui non, c'est trop tard... je ne suis pas prêt... et vous non plus. J'étais déçue, j'aurais voulu partir avec lui, qu'il m'amène à travers Paris tout de suite, dans la voiture il m'aurait parlé, bien obligé, on ne peut pas rester sans parler dans les rues de Paris... Puis il a ajouté, toujours aussi poli : est-ce que je peux vous demander de ne pas aller chanter ce soir dans les cafés ? Couchez vous tôt, dormez bien. Je vous attendrai à 6 heures, j'aurai dormi à l'atelier. A ce propos, j'ai un nouvel atelier, voici l'adresse. Je la glisse sous la porte. Prenez un fiacre, je descendrai le payer. Arrivez reposée, fraîche, lavée. J'ai fait comme il le souhaitait. Couchée tôt, comme mon petit frère. Et le lendemain, lever à 5 heures. Un grand

bain dans le tub avec l'aide de ma mère. Un fiacre près du Père Lachaise. Lever de soleil le long des boulevards. A 6 heures, je frappais rue Guyot. Il est venu payer le fiacre. Il m'a donné du café, de la brioche. Et allez, au travail. Il m'a demandé de poser une espagnole, une tueuse de toro. En travaillant il me parlait de Madrid, de l'Espagne, me racontait les corridas, le Prado, Vélasquez, les rues sombres, les places closes où se tuent les toros, la lumière violente sur les plazzas, le vin doux et fort, les chants, les danses de là-bas. Je lui ai demandé : vous avez voyagé longtemps ? combien de mois êtes-vous resté en Espagne ? Il m'a répondu : j'y suis toujours. Je n'y suis pas encore allé. Incroyable ! Et le costume, je croyais qu'il l'avait rapporté de là-bas. Il l'avait loué. Dans un magasin de déguisements. Ce déguisement, moi ça m'amusait, je moulinais de l'épée, je le menaçais, il riait. Ne bougez pas, s'il vous plaît, vous allez percer ma toile ! un peu de patience et... du sérieux, allons. Je me figeais, cambrée. Il avait tout d'un coup tant d'autorité. Puis je recommençais à feindre, à rire, à m'amuser. Alors lui, le pinceau dressé : Victorine, ne riez pas, pensez qui vous êtes - la Mort.

14.

et moi là avec mon archet dressé je répète une fois de plus la dernière les caresses de la première oui sur scène seulement moi moitié nue et lui nu à demi entre mes jambes affalé pour la beauté du geste pour l'art bon dieu quelles performances body cello beau prétexte quelle entente double duplicités complicités public exclu pardon vous chamber music visions secrètes dans ma tête la sienne je sais pas mais la mienne oui sûr chaque fois nous rampons nus sous les ampoules exactement de Canal Street parmi les télés vides allumées le crissement de la neige accompagnant nos soupirs sifflements ventouses avalages Chicago Berlin Paris Amsterdam Venise Francfort dans chaque ville le film se retourne remake mental mondial à chaque étape Paik

paufine nos étreintes gestes nouveaux programmés d'avance partition fixée à suivre sans détour rigoureusement pas à pas non plus en amante inspirée mais en partenaire modèle modèle parfait d'un autre âge ère siècle me demandant toujours si c'était une ruse pour lui comme pour moi oui pour moi je le dis c'était bien une ruse maintenant je le sais en public j'usais de son corps comme un peintre en privé jouit de son modèle brave fille modèle mon rêve inassouvi mimé seulement mimé me suis trompée de siècle modèle toujours prête à aller plus loin entre deux poses rêve de rêveuse est-ce qu'il y pense comme moi là entre mes cuisses une fois encore la dernière Nam June tu m'entends transmission de pensée allez on les chasse les amis les messieurs mesdames allez dehors rideau merci pour la visite on reste seuls dans la galerie retour à l'atelier on s'en fait une vraie on repart à zéro une vraie quoi pause zizi pause panpan

15.

Mimi, déshabille-toi.

Pas dans notre contrat !

Je n'y arrive pas, Mimi. C'est ton portrait. Pas le sien. Pas le mien. Pas celui de celle qui fut Olympia. Cela fait trois jours que je m'échine en vain. Cette nuit, pas dormi, réfléchi. Et ce matin, à l'aube, pensé : il te faudrait la peindre nue. Habillée, tu résistes.

Nue, je me livrerais ?

Je l'espère, je te paierai plus cher.

Prépare un grand feu, Victorine, j'accepte, sans être payée plus. A une condition.

Quelle ?

Que tu me montres le vrai corps d'Olympia. Que tu soies nue aussi, quand tu me peindras.

Tu es folle, je vais m'enrhumer !

Rires.

Et déshabillage simultanés, précipités, chacune de son côté.

Regards.

Complicités. Pas un mot. Pas un geste. Feu crépitant dans la cheminée. Admiration mutuelle. Soupirs de Victorine, haussement d'épaules de Mimi.

On n'est pas si différente.

On dirait la mère et la fille.

Victor approuve-t-il ? Il miaule en observant la scène. Tour à tour le tableau et le modèle nu. Et les seins de sa maîtresse, qu'il domine du haut du buffet. Sa queue bat dans le dos charnu, puis se dresse. Il se prépare à sauter sur le fauteuil, toutes griffes rentrées. Hostilités annullées envers l'intrue qui vient de se dévoiler. Majestueux, olympien puisqu'Olympia il y a. Réincarné.

Mimi frissonne. Détourne la tête pour éviter les yeux magnétiques... égyptiens... du félin !

Une pause, Victorine, s'il te plaît.

Déjà ! On n'a pas commencé.

16.

Tu connais Gennevilliers, Mimi ? juste après le pont de Clichy... Manet avait là une maison, au bord de la Seine... il m'y a amenée pour faire des esquisses près de l'eau... avec cette lumière qui danse entre les arbres... je prenais la pose dans l'herbe, nous regardions passer les bateaux... le soir nous ne rentrions pas à Paris... nous dormions là... cinq jours, cela n'a duré que cinq jours... et trois nuits inoubliables... il venait de se marier avec cette hollandaise... elle joue tellement bien du piano... mais ne t'excuse pas, Edouard ! tu n'as fait que ton devoir... tu as recueilli et la mère et l'enfant... ce geste t'honore... Quand il s'est marié l'enfant avait dix ans... son enfant ? non ! de qui était-il alors ? pas de Manet ! il n'a jamais porté son nom, il portait celui de sa mère, officiellement le petit Léon était son frère à elle, elle la hollandaise, la

fille du pasteur de Groningen, le terrible Docteur Lehman..., non Leenhoff, mais ce n'était pas son frère, c'était son fils ! Quand la chaste Suzanne (et en plus elle s'appelait Suzanne) s'est trouvée enceinte sans être mariée, ça arrive, ça arrive, ça t'est arrivé, Mimi ? pas encore ! moi si ! elle a tout raconté à sa mère, et sa mère a dit : cet enfant, je le prends, ce sera le mien, et elle a fait semblant d'être enceinte pendant que sa fille, elle, faisait semblant de ne pas l'être, cachait sa grossesse, et quand l'enfant est né, ils l'ont déclaré fils du Pasteur, bon pasteur finalement, complice du péché, à moins qu'elles l'aient berné lui aussi, mené en bateau, la femme du pasteur jouant les Elisabeth, les vieilles dondons enceintes miraculeusement, donc l'enfant est né en Hollande et la future Madame Manet est revenu à Paris, dans les lieux de son crime, qui n'avait pas eu lieu, ah oui j'avais omis cette précision, Mimi, ça s'était passé à Paris, la faute avait été commise à Paris, Suzanne était à Paris quand elle était tombée enceinte... mais où à Paris ? chez les Manet ! voilà, la fille du pasteur était fille au pair chez les Manet, les parents, tu suis Mimi, tu vois le coup arriver... venue apprendre le français en France, c'est l'amour qu'ils lui ont d'abord enseigné, l'amour en français, et qui s'en est chargé, le premier ? tu devines pas ? Auguste, le père d'Edouard ! Auguste, juste ciel ! le très respectable haut fonctionnaire du Ministère de la Justice... et à l'occasion... l'occasion fait le larron... vicieux séducteur de chaste Suzanne... pour ça que Manet l'a peinte en Suzanne éplorée, pécheresse, tu connais sa Nymphe surprise... et bien prise ! c'est une Suzanne, une très biblique Suzanne, quel aveu, si l'on sait. Comment je le sais ? Pas par Edouard. Il ne m'en a jamais soufflé mot, oh non. C'est Degas. Oui je connais Degas, c'est un de mes clients, il m'a acheté des tableaux, non non jamais posé pour lui, non, enfin pas vraiment, il aimait me voir nue, mais pas pour me dessiner, juste pour me voir, chez lui, pas dans l'atelier, je venais, il payait de suite trois fois le prix d'une séance, je me déshabillais, il m'observait, me tournait autour, m'ordonnait des mouvements, des poses, des écartements, et puis au revoir. Un jour, on parlait de Manet, dont le père venait de mourir. Ils me doivent beaucoup

tous les deux, me dit Degas. Pourquoi tous les deux ai-je osé demander ? Parce qu'à ma demande, mon père les a déchargé d'un fardeau. Et le voilà qui me confie que c'était son père, un banquier, qui avait donné son premier emploi à Léon. Commis aux écritures. Léon, Degas l'appelait : le fils de la fille au pair... Au pair, tu comprends, au pair, répétait-il. Je suis pas bête, j'ai bien entendu ce qu'il voulait que j'entende : au père ! Mais avant que Degas me parle, je me doutais déjà de quelque chose, à la distance qu'Edouard affichait avec lui, en paroles, et jusque dans ce tableau, La Pêche, que j'ai vu un jour à l'atelier, où Manet s'est peint avec sa Suzanne, au bord d'une rivière, regardant au loin, de l'autre côté de l'eau, l'enfant du péché, mis à l'écart, le plus loin possible dans le tableau, de l'autre côté d'une diagonale séparatrice, infranchissable. Edouard me l'a assez répété dans une autre occasion, semblable d'ailleurs : je ne dis la vérité qu'en peinture. Voilà toute l'histoire : le soit disant frère de Mlle Leenhoff épouse Manet est le demi frère d'Edouard et d'Eugène ! Pourquoi Edouard avait-il accepté de couvrir son père ? Par amour de son père ? Par amour de Suzanne ? Non, par amour du piano ! Ne ris pas, Mimi... qui va piano va sano ! Sano quoi ? Sano son pinceau. Je t'explique. Son père s'opposait à ce qu'il soit peintre, il l'avait obligé à s'enrôler dans la marine. Après un tour du monde, il était revenu, pour s'inscrire aux Beaux-Arts. Après quel marché ? Cela crève les yeux : en épousant Suzanne, Edouard sauve Auguste, le fils répare le paternel faux-pas ! Il endosse l'enfant de son juge de père et en échange : la paix. Son père capitule, cesse toute obstruction à sa carrière d'artiste... Le petit Lehman fut son moyen de chantage... cher père, je m'occupe de ton fils secret, et moi ton fils légitime, tu me permets d'entreprendre ce que je veux... je me charge de mon demi frère et de sa mère, mais je vis entièrement selon ma volonté... que ça te plaise ou non... et pour manifester publiquement que ma vie te plaît, tu vas poser avec maman pour moi, très officiellement, sainte sacrée famille, en posant pour moi tu m'accordes ton visa pour le pays des Arts ! Le reste, l'intendance, les moyens matériels, tu ne les refuses plus, ils serviront aussi à élever ton bâtard... Manet n'a

jamais manqué d'argent. Ne bouge pas, Mimi, dans cinq minutes je te libère...

17.

le Déjeuner sur l'herbe à l'envers on vous montre mesdames messieurs la femme vestida et l'homme desnudo à moitié desnudo pour un homme c'est déjà beaucoup n'est-il pas mignon mon petit Paik dos nu dans son numéro de Manet renversé ah moi j'aimerais mieux faire le contraire quitter dix minutes cette robe qui me pèse tout ce métal très joli oui sixty Paco Rabane exact mais si lourd ah le quitter cinq minutes en coulisse et retrouver mon costume du Centre Américain si léger 65/66 festival de l'Avant-Garde fin des répétitions trouve plus ma tenue de scène shit oubliée dans ma chambre à l'autre bout de Paris Paik et moi avions pris un hôtel à Montmartre Aux Omnibus (ancien relais de Poste) festival Montparnasse tout Paris à retraverser deux fois à six heures du soir impossible alors l'Asiate a eu du génie il avise un rouleau de plastique dans un coin en coupe deux mètres m'enveloppe dedans du plastique transparent voilà ton costume du plastique d'emballage tu joueras avec ça oui rien que ça si Christo débarque il en sera malade et j'ai joué ainsi complètement nue sous ce voile factice qui voilait rien du tout un triomphe standing ovations célèbres et sans scandale sans intervention de police Paris n'est pas New York ça non Paris a l'habitude Paris c'est l'Olympia Paik montreur de femme nue saluait sagement habillé pourquoi toi pas tout nu il me répond Manet

18.

Il faisait froid dans l'atelier. J'entrais, on s'embrassait. Il me déshabillait. Et au lit ! Séance de préparation, disions nous en riant, modela-

ge du modèle, ô sculpture mère de la peinture... Il me réchauffait avec ses mains. Sous quatre couvertures. Quand le poële était rouge, il s'élançait hors du lit, tirait les couverture, dévoilait mon académie, et allait se placer derrière son chevalet. Je savais ce qu'il me restait à faire : m'allonger sur le canapé, jambes croisées, main sur le sexe, tête dressée. Le visage, il l'a eu tout de suite. Le corps, il me l'a demandé vingt fois, la poitrine, les hanches trente fois, quarante, je sais plus...

Un prétexte pour te voir, te faire venir.

Non ! Il ne m'aimait pas. Pas comme j'aurais voulu. S'il me convoquait, c'était pour travailler. Pas une fois il n'a fait que me couvrir de baisers. C'était ses pinceaux qui m'aimaient, pas son... p'tit oiseau. Il appréciait d'abord mon endurance, comme modèle, pas mes caresses, pourtant...

Un vrai peintre, quoi !

Je supportais tout pour d'autres raisons.

J'en connais certaines qui te ressemblent sur ce point.

Le poële chauffait mes pieds, mon ventre, mes tétons. Au bout de dix minutes, j'avais les fesses glacées. Je lui criais : j'arrête. Il me suppliait : une seconde, s'il te plait ! Je tenais deux minutes et me précipitais sous les plaids. Il ne venait pas m'y rejoindre. Pendant que je me réchauffais, il retravaillait la négresse, le chat, le bouquet.

Pose, exigeait-il au bout d'un moment. Je rejetais les couvertures. Il reprenait son étude. Ses yeux voletaient sur moi. Je savais quelle partie de mon corps il essayait de saisir rien qu'à lire dans son regard. Mes pieds, mes bras, mes seins. Précis comme une photo. Foi de réalisme ! Je tenais encore dix minutes et courais vers le lit. Quand il venait s'y glisser, la séance était vraiment finie. Après avoir fait l'amour, il ne reprenait jamais ses pinceaux.

19.

et moi aussi maintenant je suis peintre un peintre sans modèle est-

on vraiment un peintre avec pas de modèle seulement du carton à découper du bois du métal, en suivant le patron comme une couturière pas même moi qui tient les ciseaux hé Paik c'est pas sérieux ton idée si vraiment c'est sérieux c'est mon lot drôle de lot mais aussi drôle de loterie qui de vous deux a eu l'idée je vous vois bien vous concerter à la porte de l'hôpital bon les notes d'hôpitaux il faut les régler on fait moitié moitié qui a dit part à trois est-ce toi David est-ce toi Nam June le scanner la chimie trop lourds pour vos petits bizness tu gagnes pas assez Nam malgré ton succès et David encore moins salaud qui s'en dédit alors vous voilà à mes pieds pas gênés bons enfants ton scanner on a eu une idée tu vas te le payer toi-même question de dignité tu vas gagner plein de fric en gagner par tes oeuvres tu vas devenir peintre être côtée en galerie pondeuse de violons en série numérotés signés ça marchera du tonnerre vernissage avec happening revival les amateurs raffolent de signes auto-bios Emily s'en pourlèche Georges aurait applaudi a-t-elle dit en larmant sec a fixé déjà un prix un bon prix pour tes grigris trompe gogos chers gogos voilà vous êtes avertis vous riez et toujours consentants ça vous amuse mes amis quel complot c'est beau l'amour du prochain c'est fou ça va jusqu'à raquer cinq cents billets pour un Moorman en plaqué-collé incroyable non je crois pas une minute que ces Moorman vous y croyez c'est quoi un Moorman un vrai de vrai ce que Moorman pouvait donner de plus beau elle l'a déjà cinq cent fois donné son corps mis à nu par la non musique même son corps jouissant jouet consentant de son maestro dingo et une fois encore une dernière fois elle vient de vous le redonner pour vous remercier de jouer si bien les collectionneurs apâtés par la nouvelle star du marché de l'art

c'est beau l'amour de l'art pas dupe comment vous remercier davantage peut-être en vous remettant encore un p'tit coup de Charlotte un rabe de vraie Moorman jusqu'à plus de force plus de sang plus de nerf plus de son plus d'image couic mourir en scène pas crainte votre affection recharge mes piles étrille ma volonté provisionne mon compte en neurones en rations de vie tétatise l'expansion de mes cellules folles ce

show me dope allez on continue maestro à genoux position baby ouin ouin mais pour changer un peu avec le tivibra plus corsé plus sexy passez moi le harnais allumez les nichons

20.

Tu disais tout à l'heure que tu étais tombée enceinte.
Oui.
De lui ?
Oui.
C'était... ?
Une fille.
Tu t'en es occupée ?
Comment aurais-je pu ? Ma mère l'a prise.
Tu la voyais ?
Souvent. Enfin...une fois ou deux par mois.
Et lui ?
Jamais. Il disait : les artistes n'ont d'enfants que leurs oeuvres.
Jamais ! pas même une fois ?
Si, une fois, quand elle avait neuf ans. Il l'a peinte.
Modèles de mère en fille...
Juste une fois.
Elle est où ? Elle fait quoi ? Mariée ?
Je ne sais pas.
Disparue ? Morte ?
Je ne sais pas.

(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 /...

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...

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 Kluszczynski. / Anne Marie Duguet ; Thierry Kuntzel ; Marina Grzinic et Aina Smid...

Turbulences Video n°12 / 1996
Portrait : Sandra Kogut / Paik Contre Picasso / Pierrick Sorin, un réel qui revient toujours à la même place. / 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 ; Merel Mirage ; Christian Barani / Cinéma et Vidéo : John G. Hanhardt "Image cinématographique : images électroniques" ; 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", ; John Sanborn & Michael Kaplan...

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 / 1998
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...

Turbulences Video n°19 (special) / 1998
Christa Sommerer, Laurent Mignonneau ; 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 / 1999
Portrait : Marcel Dinahet / L'image mentale (4) (Alain Bourges) / Pierre Philosophale (Jean-Paul Fargier) ...

Turbulences vidéo / art actuel n°23 (spécial festival Vidéoformes) / 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) / ...

Turbulences vidéo / art actuel n°25 / 1999
Portrait : David Blair / L'été italien (Françoise-Claire Prodhon / Traversées (Geneviève Charras) / Olympia by Charlotte — Chapitres 8 à 12 — (Jean-Paul Fargier) /

La revue trimestrielle Turbulences vidéo / art actuel est disponible pour 30FF -4,6 euros- (40FF -6,1 euros- pour les numéros spéciaux) dans les points de vente spécialisés et par abonnement pour 120FF -18,3 euros- (160FF -24,4 euros- pour l'étranger).
Points de vente :
Paris : Librairie La Hune, Librairie du Musée d'Art Moderne, Librairie du Musée du Jeu de Paume, Librairie Tekhné, Librairie du Centre Pompidou, Librairie de l'ENSBA / Clermont-Ferrand : Service-Universités-Culture, Librairie du Musée des Beaux-Arts / Rennes : Librairie Les Nourritures Terrestres / Grenoble : Librairie du Magazin Centre National d'Art Contemporain / Lyon : Librairie du Musée d'Art Contemporain, Librairie Michel Descours / Nantes : Librairie Vent d'Ouest / Nîmes : Librairie du Carré d'Art / Saint-Etienne : Librairie du Musée d'Art Moderne / Strasbourg : Librairie Quai des Brumes / Luxembourg : Librairie du Casino forum d'art contemporain / Thiers : Librairie du Creux de l'Enfer

ABONNEMENT -nouveaux tarifs- (à recopier) :

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

Je désire recevoir le(s) numéro(s) .....
(30F par numéro et 40F 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



Les attributs du vidéaste, Richard Skryzak, 1999