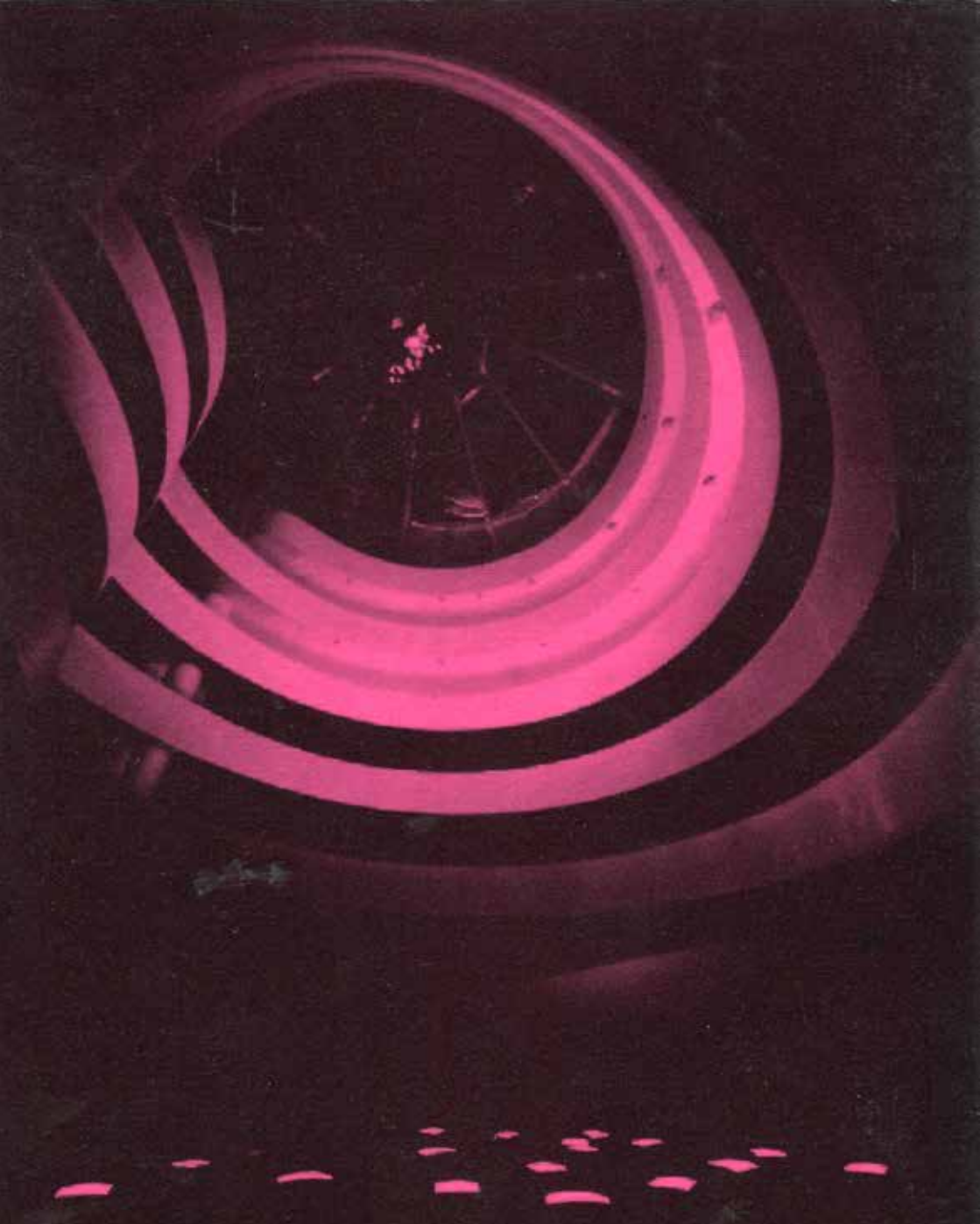




## **Turbulences vidéo**

revue trimestrielle # 28 - Juillet 2000 / 30 FF 4,6 euros

# *Le Pôle du froid*

*Inspection Herméneutique, Médicale  
et l'art russe des années 90*



*Du 30 mai au 16 juillet 2000  
École nationale supérieure des beaux-arts 75006 Paris  
Tous les jours, sauf le lundi de 13 h à 19 h  
<http://www.enb-a.fr>*

## **Banque des entreprises culturelles**

De nombreuses entreprises et associations culturelles dans le domaine du spectacle vivant, des arts plastiques, de l'édition... ont choisi le Crédit Coopératif comme partenaire bancaire pour réaliser leurs projets. Le Crédit Coopératif est à l'écoute des entreprises culturelles et attentif à instaurer des relations personnalisées avec chacune d'entre elles.

Contactez notre agence :  
Centre Beaulieu III  
33, boulevard Berthelot  
63407 CHAMALIÈRES  
cédex  
Tél. : 04 73 19 56 90  
<http://www.bfcc.fr>

 **CREDIT  
COOPERATIF**  
UNE BANQUE POUR ENTREPRENDRE ENSEMBLE

# Turbulences vidéo

revue trimestrielle juillet - août - septembre 2000

**Turbulences vidéo # 28 •**  
Troisième trimestre 2000 •  
Directeur de la publication : Vincent  
Speller • Directeur de la rédaction :  
Gabriel Soucheyre • Secrétariat /  
abonnement : Colette Promérat •  
Diffusion en librairie : Calmin Borel

Ont collaboré à ce numéro :  
Annie Auchère-Aguettaz, Alain  
Basso, Geneviève Charras, Michel  
Coste, Jean-Paul Fargier, Martine-E  
Jolly, Emmanuel Mahé, Mayumi  
Matsuo, Marc Mercier, Gilbert Pons,  
Gabriel Soucheyre, Bertrand  
Teulon-Nouailles, Minjung Yoo,  
Gustavo Zappa

Merci à : Céline Quilleret, Colette  
Promérat, Cécile Borel, Pascale  
Fouchère • Coordination et mise en  
page : Calmin Borel • Impression :  
Imprimerie Couty, Clermont-  
Ferrand • Dépôt légal : à parution •  
N° de commission paritaire : 74742  
• n° ISSN : 1241-5596 • Publié par  
**VIDÉOFORMES**, B.P. 50, 63002  
Clermont-Ferrand cedex 1, tél : 04  
73 17 02 17, fax : 04 73 93 05 45,  
e-mail : [videoformes@nat.fr](mailto:videoformes@nat.fr), net :  
<http://www.nat.fr/videoformes> • ©  
les auteurs, **Turbulences vidéo #**  
**28** et **VIDÉOFORMES** • Tous droits  
réservés • La revue **Turbulences**  
**vidéo # 28** 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 :  
octobre 2000

Photographie 1ère de couverture : Nam June Paik,  
sketch for *Modulation in Sync*, 1999,  
Photographie 4ème de couverture : Nam June  
Paik, test for *Modulation in Sync*, 1999



P3/ *Edito*

### Chroniques en mouvement

- P4/ *Paik in space (au Guggenheim)* (Jean-Paul Fargier)  
P5/ *Paik au Gugg* (Mayumi Matsuo)  
P7/ *The Worlds of Nam June Paik* (Minjung Yoo)  
P12/ *La Harpe à Nuages* (Martine-E Jolly)  
P14/ *Babel ou le film de l'art (...)* (Bertrand Teulon-Nouailles)  
P19/ *Une rétrospective Nils Udo au Centre (...)* (Gilbert Pons)  
P21/ *Snow White* (Alain Basso)  
P25/ *Si je te donne mon humilité (...)* (Marc Mercier)  
P27/ *Destination Sud* (Annie Auchère-Aguettaz)  
P31/ *Frustrations* (Jean-Paul Fargier)



### Sur le fond

- P34/ *Une élégance radicale (...)* (Geneviève Charras)  
P35/ *La vidéo et la danse* (Michel Coste)



### Les œuvres en scène

- P40/ *21 études à danser* (Geneviève Charras)  
P41/ *Au commencement était la danse* (Geneviève Charras)  
P43/ *Tal vez mañana* (Gustavo Zappa)  
P45/ *Les peintures in situ d'Olivier Masmonteil* (Gilbert Pons)  
P50/ *Juste une chute* (Emmanuel Mahé)



### Publications

P52/



### Echos

P54/



### Roman

- Olympia by Charlotte* (Jean-Paul Fargier)  
P59/ Chapitres 27 à 34

## L'été sera chaud.

Ainsi parlait-on naguère des prévisions de turbulences dans le champ social. Les temps ont bien changé Mr. Dylan : les rapports boursiers de la nouvelle économie nous engourdissent-ils l'esprit ? Nous reste-t-il quelque raison qui nous pousserait à crier : basta ! Assez ! Il n'y a pas que l'économie dans notre vie ! Où est donc passé ce supplément d'âme qui nous... Je m'égare (!?).

Certains se posent la question de la beauté (Mission 2000), en Avignon. Charmant ! En fait si l'on considère les programmes "culturels" de l'été, ils s'apparentent désormais à un programme touristique plus ou moins aguichant. Je ne serais guère surpris que l'on nous propose bientôt la "route des centres d'art", ou encore "Sur les sentiers du patrimoine", comme en d'autres domaines les circuits de châteaux, etc. On y trouverait à boire et à manger, comme il se doit. De la culture et de l'aménagement du territoire ! Tout un... programme !

Avignon, capitale européenne du théâtre en juillet et pour l'an 2000, de la culture, ne renouerait-elle pas avec une tentative — avortée — de mélanger les arts, du spectacle vivant et de l'art contemporain des innovations technologiques (*Où va la vidéo ?*, en 86 à la Chartreuse de Villeneuve-lès-avignons avec Jean-Paul Fargier en chef d'orchestre) ? A voir cette grande célébration — La Beauté — qui va d'Acconci (Vito) à Xitron, en passant par Jean-Michel Alberola, Bill Viola, n+n Corsino, Anish Kapoor, Jeff Koons, Steve MacQueen, Nam June Paik, James Turrell, Dumb Type, Arvo Pärt, etc.

L'été sera donc chaud et culturel. De Nantes à Lyon (la grande biennale française !), d'Estavar (pays Cerdan, dans les Pyrénées) à Trédrez-Locquémeau (Maria Loura-Estevao) en Bretagne, de Cluny (Ange Leccia) à Carcassonne (Pierrick Sorin), Saint-Denis (Robert Wilson), Thiers (Claude Lévêque), Glanum (Serge Comte), il y a un choix très large qui permettra à tout un chacun de mettre du contemporain dans son quotidien, en attendant une rentrée mix, move, techno et...

GS

ps : il n'y aura pas de portrait d'artiste dans ce numéro : petits problèmes de temps, de rendez-vous manqués... mais une nouvelle web TV, en septembre sur notre site : ZAZZOO TIVI.

De Paik on avait tout dit, sauf la fascination qu'il peut déclencher auprès de très jeunes admiratrices... une bien belle histoire de Minjung Yoo et Mayumi Matsuo.

## Paik in space (au Guggenheim !)

*par Jean-Paul Fargier*

Elles arrivent toujours ensemble, s'assoient côte à côte, au premier rang, suivent attentivement toutes mes démonstrations, s'illuminent quand je prononce le nom de Paik... impossible de ne pas les remarquer. Très vite, elles se déclarent : fans de Paik ! L'une est coréenne, Minjung Yoo, l'autre, Mayumi Matsuo, japonaise. Je n'ai jamais eu d'étudiantes aussi obstinément "groupies" du Pape de l'art vidéo... Elles veulent le rencontrer, elles ont un plan (dans lequel je joue un rôle), elles ont décidé qu'elles assisteront au vernissage de l'expo du Guggenheim, elles ont déjà leur billet d'avion (et de la famille à New York), et elles comptent sur moi pour leur ouvrir les portes de ce musée ! Je bombarde Paik de fax, d'e-mails. En vain. Il a autre chose à faire. Je décide alors de déguiser mes deux étudiantes énamourées en journalistes chevronnées. Elles seront "envoyées spéciales" de Turbulences... Gabriel Soucheyre acquiesce et contacte notre ami John Hanhardt. Feu vert.

Voilà le résultat. Précis, un peu scolaire, en partie naïf, mais appliqué, et finalement charmant. En un mot : émouvant, à plus d'un titre. Pour les informations que leurs relations de voyage nous apportent sur la créativité de Paik, que son accident cérébro-moteur n'handicape pas trop, et pour l'expression du bonheur toujours renouvelé que cet univers magique et fulgurant, indispensable pour penser le XXe siècle, procure à une nouvelle génération de vidéophiles... La vie (des hauts) continue.

© Jean-Paul Fargier,  
Turbulences vidéo # 28  
juillet 2000



New-York

Chroniques en mouvement

# Paik au Gugg

par Mayumi Matsuo

D'abord, quel plaisir d'avoir eu l'expérience de rencontrer *The World of Nam June Paik* au Musée Guggenheim de NY, surtout pour nous, qui étions de petites filles dans les années 70 et 80 et n'avons pas vécu la génération pré "postvidéo". D'après Paik l'ère "post-vidéo" naît du triomphe du laser, et Paik y est entré parce que "le laser, dit-il, a une force infinie de mouvement, qui dépasse toutes les images animées : il me permet ainsi de poursuivre mon entreprise de transformation des pratiques artistiques".

Dès que l'on entre dans le musée, on peut tout de suite vérifier cela, grâce à deux œuvres colossales créées avec un laser, *Sweet and Sublime* et *Jacob's Ladder*.

*Sweet and Sublime* projette une forme géométrique sur une énorme toile ronde suspendue au plafond de la rotonde du Guggenheim. L'utilisation de la couleur pastel justifie le mot "sweet" (doux) ; la forme concise en perpétuelle transformation (spirale, triangle, hexagone, larme, etc, jusqu'à devenir le signe de la Corée) oblige à s'écrier : c'est sublime !

*Jacob's Ladder* est citron vert. Le rayon monte en faisant des zigzags avec les miroirs, le long d'une cascade, sur tout un côté de la rotonde. Ce laser reflète sur l'eau offre un aspect hypersensible et éphémère et en même temps il affirme sans hésitation un désir de monter de la terre vers le ciel.

Ces deux projets, créés en collaboration avec Norman Ballard, visuali-

sent un dynamisme à la fois immatériel et très tendre. Ils matérialisent un espace et une atmosphère extraordinaire, hors terre, par le mixage d'une construction architecturale rigoureuse et d'une fluidité infinie comme est celle de l'eau. Je me souviens avoir entendu dire que Paik, après son attaque cérébrale, a beaucoup lu la Bible. Y a-t-il un rapport ?

Pour revenir sur terre, il y a *Modulation in Sync*, créé avec Norman Ballard, Paul Garrin, David Hartnett et Stephen Vitiello. C'est une installation composée d'une centaine de moniteurs couchés sur le dos et trois grands écrans posés sur la rampe face à *L'échelle de Jacob*. Elle est divisée en trois tiers : un tiers donne à voir des images de lune ; les deux autres tiers recyclent à toute vitesse de nombreuses images paikiennes (y compris celles de notre professeur, Jean-Paul Fargier !). Quand on la regarde du haut du musée, ses images bougent mystérieusement comme une mer lumineuse et tranquille.

Dans la Haute Galerie, on trouve *Three Elements*. Dans cette salle obscure et haute, Paik a disposé trois sculptures, qui forment un cercle, un carré, un triangle. Elles sont animées par un jeu de lasers, de prismes et de miroirs et même de fumée. Elles sont vastes comme des planètes, et profondes comme un espace virtuel et spirituel.

Un ensemble rétrospectif d'œuvres est installé de façon quasi-

chronologique sur la rampe spirale du musée. La rencontre réelle de ces œuvres bien connues (par des catalogues) est pour moi une expérience très émouvante. *TV Crown...* *TV Candle* (quelle drôle d'idée !)... *Video Buddha...* *Real Fish/Live Fish...* *TV Chair...* *Swiss Clock...* elles sont toutes là ! Et *Video Fish*, qu'est-ce que c'est mignon ! J'aimerais bien faire pareil à la maison pour rendre ma télé plus intéressante. Bonjour la famille Robot, chouette famille ! Grandmother et Grandfather, Mother et Father et leur petit enfant hyper-cool, Hi-Tech Baby... Je n'ai jamais vu une chose aussi forte pour exprimer le temps qui passe, avec le moins de moyens, que *TV Clock* et *Moon is the oldest TV*. Plus loin, *One Candle* et *Beuys Projection* (grands écrans) me donnent la sensation d'être hors-espace à tel point que j'ai failli basculer par dessus la rampe du musée... Wow ! voici le jardin de fleurs de *TV Garden...* et quel son sympathique ! Pour finir, j'ai bien rigolé dans la *Tente Mongole*, où on est comme perdu dans le temps.

Maintenant, je suis prête à entrer dans la Tower : l'exposition sur Fluxus vu (et vécu) par Paik. Wouah ! voilà le *TV Cello*, le vrai !

Et on peut même visionner là le film de Charlotte en pleine performance avec Paik. Quel dommage que je sois née si tard ! Mais voici encore

*Klavier integral*, le violon cassé pour *Violin Solo*, les bobines de *Zen for TV*, *Magnet TV*, *Participation TV* et *Random Access...* et plein d'affiches de Paik et Moorman... et enfin LE Paik-Abe Video SYNTHESIZER.

Derrière cet espace, il y a une salle de projection où l'on peut passer des heures et voir ou revoir les chefs d'œuvres que sont *Global Groove*, *Merce by Merce*, *Good Morning Mr. Orwell*, *Living with the Living*, *Bye-bye Kipling*, *Wrap around the world*, etc.

Merci Paik. Grâce à Paik et à sa maîtrise si humaine et si esthétique de la technologie, je me sens finalement prête à entrer avec joie dans le XXIème siècle... en communion de pensée avec le courage de Paik qui continue à travailler de manière si étonnante, entouré par tous ses collaborateurs, cités plus haut (ainsi que par sa femme, Shigeko Kubota, son soutien d'amour), avec lesquels il communique par dessins et plans, et qu'il dirige dans son atelier de Soho, où ils font ensemble de nombreuses expériences avant de sortir quelque chose... de beau.

© Mayumi Matsuo,  
Turbulences vidéo # 28  
juillet 2000



# The Worlds of Nam June Paik

par Minjung Yoo

Le musée Solomon R. Guggenheim de New York a eu l'excellente idée de commencer le nouveau millénium avec Nam June Paik. "C'est un grand honneur pour moi. Puisque de toute façon, on vieillit et on meurt, il vaut mieux vieillir et mourir comme ceci. J'ai dû naître sous une bonne étoile. Je suis profondément ému et très heureux.", dit Nam June Paik lors de la conférence de presse qui a eu lieu le 10 Février 2000, à 12h30.

Dès l'entrée au musée, je suis stupéfaite : ma bouche s'ouvre et fait un grand 'Ah'... muet ! Je me dis que je ne me suis pas trompée de musée en voyant 100 télévisions au sol et 3 écrans géants sur le mur qui diffusent sans cesse ces images vidéo que l'on connaît maintenant par cœur, de *Global Groove*, *Good morning Mr.Orwell*, à *Bye bye Kipling* : C'est *Modulation in Sync* (2000).

A cela s'ajoute *Jacob's Ladder* (2000). Il s'agit d'une échelle miroitée de chute d'eau, d'environ 25 mètres qui fait courir un laser en zigzag du sommet jusqu'en bas du musée. Au plafond se trouve *Sweet and Sublim* (2000). Cette fois-ci, le laser projette des formes géométriques à 3 dimensions qui changent constamment. Si on regarde attentivement, à un moment donné, le laser dessine les symboles du drapeau coréen. Que l'on aime ou pas, cette immense pièce offre une visualisation multiple et dynamique et ne laisse personne indifférent.

"Maintenant je suis entré dans la

phase de la quête du sublime.", dit Paik.

Je suis également émerveillée par le fait que tout le musée soit plongé dans le noir et que seuls ces écrans vidéo et lasers l'illuminent comme au cinéma ou lors d'un concert. Le fait que la visite du musée se fasse en sens unique est appréciable. Mine de rien c'est extrêmement important, le cas contraire provoquerait une incroyable fatigue et un malaise complètement inutile et désagréable.

### Paik et les journalistes

Un journaliste demande à Paik de commenter ses œuvres exposées et il lui répond, "C'est tout dans le dossier de presse. Je savais que tu allais poser cette question. J'ai tout prévu". Mais un autre lui demande encore la signification de l'œuvre, *Jacob's Ladder*. Semblant être las de ce genre de question, il répond, "C'est de l'eau qui tombe". Je constate encore une fois que c'est souvent avec les questions médiocres qu'on obtient les meilleures réponses. Le reste de cette conférence de presse s'est déroulée tantôt en coréen, tantôt en anglais.

"Combien de temps a-t-il fallu pour concevoir ce projet?"

"De 1993 à 1999."

"Saviez-vous ce que vous alliez faire ?"

"Je ne pouvais imaginer que Guggenheim me donne tant de liberté pour réaliser ce projet. Je voudrais donc remercier le musée". Puis il ajou-

te : "Lorsque vous avez de l'appétit, vous mangez plus. Et, plus vous mangez, plus vous avez de l'appétit."

"Comment pourrait-on définir votre relation avec John Cage ?"

"J'en ai parlé des centaines de fois en Corée. Ce n'est pas la peine de le refaire."

"D'où vient le choix du laser ?"

"Le Laser est très mystérieux et tendre."

"Êtes-vous optimiste ?"

"Je suis une sorte de naïf optimiste."

"Avez-vous l'intention d'exposer ces belles œuvres dans d'autres pays asiatiques ?"

"Cela dépend du Guggenheim."

"Comment va votre santé ?"

"Ca va. Comme vous voyez, je peux parler et marcher."

Sa dernière réponse s'adresse aux Coréens.

"Le XXIème siècle sera un monde plus intéressant. La Corée a beaucoup souffert pendant ce XXème siècle. Il y a eu l'annexion par le Japon, ensuite, la guerre en 1950, etc. Tout cela a été très dur pour notre peuple, mais, au XXIème siècle, en étant le centre de l'Asie du nord-est, tout ira pour le mieux."

Ce n'est pas ce qu'a demandé le journaliste, mais peu importe. Paik dit juste ce qu'il veut dire. Rien d'étonnant pour ceux qui connaissent un peu Paik. C'est même l'une de ses spécialités, dit-on, de répondre en dehors du sujet.

Paik Post Vidéo !

Cette exposition est, d'une part,

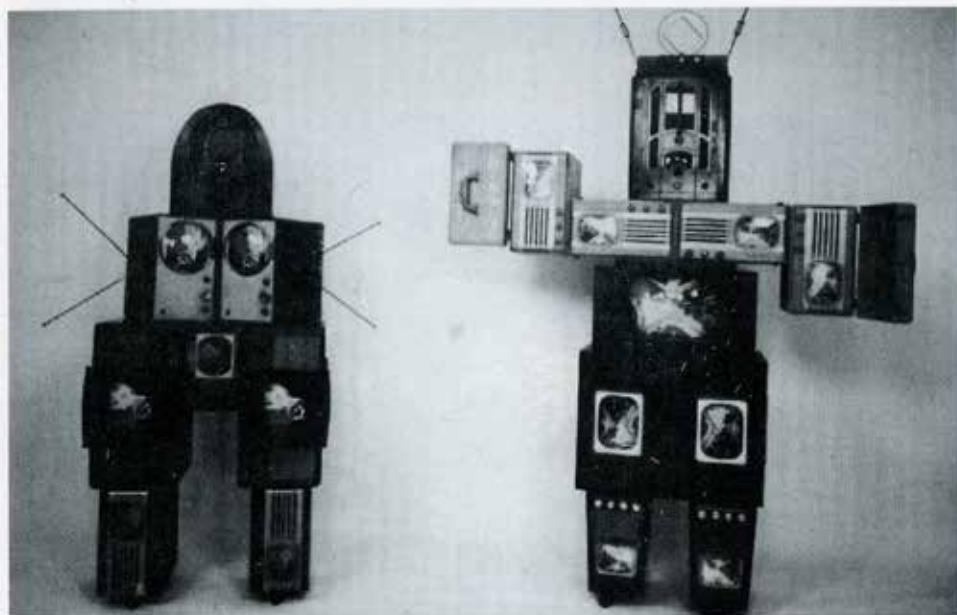
une rétrospective qui réunit les installations vidéo des années 60 et 70 telles que *TV Clock* (1963), *TV Cello* (1971), *TV Garden* (1974), et *Video Fish* (1975), et les sculptures comme *TV chair* (1963), *Video Buddha* (1976), *Real Fish / Live Fish* (1982), et *Family of Robots* (1986), etc., ainsi que ses œuvres autobiographiques, plus récentes comme *Beuys Projection* (1990) ou *Mongolian Tent* (1993).

D'autre part, il s'agit, avant tout, pour Paik, de définir sa nouvelle ère qu'il nomme "Post-Vidéo" par ses toutes nouvelles créations au laser comme *Modulation in Sync* (2000) et *Three Elements* (1997-2000).

Dès le début, Paik a fortement insisté pour que le titre de l'exposition soit "Post-Vidéo", contre l'avis du conservateur du musée, John G. Hanhardt, qui voulait plutôt faire une rétrospective. De plus, John G. Hanhardt trouvait ce titre, "Post-Vidéo", trop théorique et peu convainquant en ne représentant qu'une partie de l'exposition. Quant à Paik, il ne voulait pas refaire une rétrospective qui avait déjà eu lieu en 1982, au Whitney Museum de New York. Finalement, un compromis se fait et c'est *The Worlds of Nam June Paik*. Cependant même après l'ouverture, Paik continue à proclamer que cette exposition est son œuvre Post-Vidéo.

Paik en concert : une performance

Le 15 Février 2000, à 19 h, toujours au musée Guggenheim, Paik et ses collaborateurs, Tracy Leibold, Joan Jeanrenaud, et Stephen Vitiello, présentent une soirée de performances qui



se déroule en trois parties. Sur la scène, un grand écran diffuse des images de l'époque Fluxus où l'on reconnaît le passionnément beau, John Cage, la formidablement éloquente Charlotte Moorman, et bien sûr, le héros de la soirée, Nam June Paik, lui-même. Après un discours ennuyeux du commissaire de l'exposition, John G. Hanhardt, Tracy Leipold fait son entrée. Elle joue merveilleusement la plus belle pièce de Paik (et même du monde !), *One for Violin Solo*, composée en 1962.

Dans la deuxième partie, Stephen Vitiello, avec la violoncelliste, Joan Jeanrenaud, interprète *Bird, Butterfly or Goldfish ?* (for NJP, 2000).

Enfin, c'est le tour de Paik. Paik se met à jouer de l'orgue électrique de la main droite. Il dit que c'est une chanson qu'il a composée en 1947, quand il avait 15 ans. Tracy Leipold le

rejoint. Paik rejoue le même morceau en chantant sans paroles, "Ah~ah~ah", tandis qu'elle, de son côté, chante en imitant ou inventant une série de différents coups de sirène. Il s'agit d'une composition de Larry Miller, *Sentinel* (1994). Aussitôt, Paik lui demande d'arrêter. Maintenant, il est seul, ou presque, puisque son assistant est assis juste à côté de lui. Il est toujours présent partout où Paik va. Rappelons que Paik est partiellement paralysé et qu'il est sur une chaise roulante depuis une attaque cérébrale en 1996. Donc Paik recommence à jouer de l'orgue électrique, mais cette fois-ci, en mettant en marche la boîte à rythme, grâce à laquelle, l'ambiance qui, jusque-là, était divertissante, le devient encore plus. Et il chante haut et fort. Vers la fin, on ne sait plus s'il chante ou crie. Quoique, à quoi bon de faire la distinction entre chanter et crier, puisqu'il n'y en a pas.



D'ailleurs, les chanteurs qui crient vendent autant de disques que les chanteurs qui chantent et de nos jours, les chanteurs qui crient ont l'air plus chanteurs que les chanteurs qui chantent. Paik a bien compris cela. Et il va plus loin, dans le sens où il fait sentir une certaine forme de brutalité qui peut suffisamment heurter le public. Pourtant, au départ, ce n'est qu'une petite chanson courte, très belle et gentille. En effet, cette brutalité, ce côté qui va trop loin, est l'une des caractéristiques les plus fascinantes, par son obscénité même, de Nam June Paik. Cela se manifeste non seulement dans ses œuvres, ses performances, mais aussi, dans sa vie quotidienne, ce qui est tout à la fois logique et rassurant. J'en suis tout à fait admirative. Le peu de temps que j'ai pu l'observer me laisse l'affirmer sans hésitation. Est-ce à l'origine du mouvement Fluxus ? Ou bien, est-ce tout simplement dans ses gènes ? Je constate aussi que ses attitudes extrêmes ne sont jamais gratuites. Paik n'a peur de rien. Il n'a pas peur de dire. Il n'a pas peur d'agir. Peut-être, a-t-il peur de la mort ?

Aujourd'hui Nam June Paik a 68 ans. Cependant ses envies, ses ambitions ne sont toujours pas assouvies. Dans l'avenir, il veut continuer à développer et approfondir le travail du laser, mais aussi, "Je souhaite, dans douze ans, pouvoir chérir la mémoire de Cage et rappeler la rencontre de mon art avec le sien. Si Dieu me le permet, bien sûr".

*The Worlds of Nam June Paik* est sans aucun doute la plus jolie exposition, ce qui veut dire, la plus parfaite exposition, que j'ai vue de ma vie.

© Minjung Yoo,  
Turbulences vidéo # 28  
juillet 2000



Légendes des illustrations :

- p. 4 : NJP au vernissage de l'exposition
- p. 6 : NJP en 1986 (photographie de Ranier Rosenow)
- p. 9 : Family of Robot (1986)
- p. 10 : TV Garden (version 1982)
- p. 11 : *baut* : Charlotte Norman avec le TV Cello (1971), *bas* : Magnet TV (1965)

A la Cité Internationale de Lyon, dans le cadre de "Musiques en scène"...

## La Harpe à Nuages

par Martine E. Jolly

L'installation météo-électronique *La Harpe à Nuages* a été présentée pour la première fois en France, à la Cité Internationale de Lyon, dans le cadre de "Musiques en scène". Cette installation sonore fonctionnait 24 heures sur 24 du 11 au 19 mars 2000. Les spectateurs ont assisté en direct à un concert composé par le passage de nuages. Nichée en contrebas de l'imposante Cité, présentant une architecture sous forme de grands caissons de bois empilés verticalement, l'œuvre invitait le spectateur à s'approcher d'elle, et même à prêter l'oeil par les petits orifices qui laissaient deviner un dispositif très simple : des fils et des lampes reliés à un système laser infrarouge. En continu ou par intermittence, le public était happé par le volume sonore qui émanait de la "boîte".

Coïncidence esthétique entre le son qui s'échappe des cheminées noires et l'objet météorologique, en l'occurrence le nuage, coïncidence fonctionnelle entre un objet mécanique, la harpe, et un médium digital, la musique produite, l'installation de Nicolas Reeves et du laboratoire Nixi Gestatio (Canada) met en relation des données climatiques et informatiques dont la résultante relève de l'acte poétique. Ce qui fait de *la Harpe à Nuages* une œuvre d'art destinée au public, c'est sa capacité à happer le passant, à l'inviter à prendre place sur les gradins. Outre ce clin d'œil à la théâtralité, cette "œuvre in progress", qui s'autogénère pendant toute l'année, fait appel chez le spectateur à un ensemble de stimuli qui font du lieu, de l'installation, une scène aux limites ouvertes. On s'approche d'un "idéal wagnérien", suivant lequel une synthèse créative réunirait ici poésie et musique à l'intérieur de la scène du paysage.

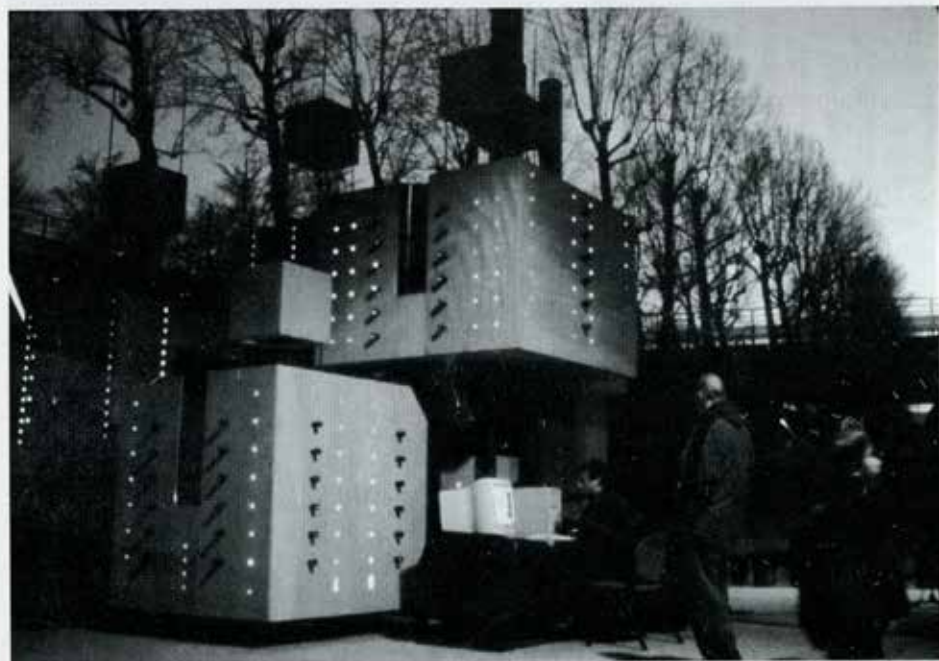
La résonance des bruits, des mélodies, varie selon les données climatiques du lieu et du moment. L'interaction paysage-machine utilise des coordonnées étrangères au spectateur lui-même, fonctionne en parfaite autonomie comme toute station météorologique. En écho à la plastici-

té, vient sourdre le bruit des nuages. N'est-ce pas là pour l'artiste, le concepteur, une manière de se saisir de l'aléatoire selon le principe d'une "kunstwollen" totalement maîtrisée ? La Représentation n'en finira pas de manifester sa capacité à questionner le réel. Le déplacement de la "forme" nuageuse vers une forme sonore ou musicale réactive le propos contemporain du signe et de la similitude. Empruntant à Hubert Damisch une réflexion sur les modes de la représentation, nous pouvons nous interroger à nouveau : "n'est-il pas de la nature du signe, (...), d'exciter l'idée de la chose qui représente par celle de la chose représentée ?" (1)

L'installation *La Harpe à Nuages* réconcilie avec audace et sensibilité le monde de la science et de la technologie avec le monde de l'art et prouve la nécessité contemporaine d'une hybridation et une confrontation des médiums artistiques.

© Martine-E. Jolly,  
Turbulences vidéo # 28  
juillet 2000

1. Hubert Damisch, *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*, Ed. du Seuil, Paris, 1972



photographie Christian Ganet, © GRAME

**Lydie Jean-Dit-Pannel**, artiste multimédia ou polyvalente : une volonté de (re)construction en marche !

## **Babel ou le film de l'art à venir**

*par Bertrand Teulon-Nouailles*

La diversité des moyens d'expression qui s'offrent aux créateurs d'aujourd'hui s'avère en perpétuelle transformation. Chacun travaille dans la voie qu'il s'est choisi, de plus en plus spécialisée, de plus en plus autonome comme s'il n'était nulle région du Réel qui échappe à cette volonté pérenne d'apporter sa pierre à l'édifice de la Culture humaine. Évidemment si la production de chaque artiste y gagne en spécificité, aux yeux du grand public les Activités artistiques dans leur ensemble ne se distinguent plus par une unité fédératrice, celle par exemple que fournissaient, au début du XX<sup>ème</sup> siècle, les catégories génériques traditionnelles : peinture, sculpture, photographie, cinéma etc. Bref, ne peut manquer de se poser la question d'un langage commun qui passerait outre le découpage par genre.

L'Image a pu jouer ce rôle. Restait à lui donner un écho universel : ce que permet à présent le web. Cette image, il fallait lui donner corps ou, si l'on préfère, donner à l'une d'elle un statut particulier, symbolique ou allégorique, qui les "représenterait" toutes, une image suffisamment forte et au caractère universel indéniable, une image "parlante" : un mythe. Celui de la tour de Babel évidemment s'imposait. Lydie Jean-Dit-Pannel tente de le "réaliser", mot-clé qui résonne de ses

diverses acceptions. Ou du moins s'en sert de pré-texte à une multitude de productions dont la visée est justement la constitution d'une unité. Cette détermination fédératrice se lit dans le titre donné à l'histoire qui sous-tend actuellement ses propositions : le panlogon.

La récente exposition de cette artiste à l'ESCA de Milhau (Gard) témoigne, dans la subtilité de son organisation même, d'une volonté de reconstruction de la culture et du savoir en sept étapes et un prélude (qui peut tout aussi bien passer pour un postlude voire un "inter"lude sous forme de lent exercice corporel emprunté à la tradition chinoise).

Qui veut reconstruire, doit avant tout déblayer. C'est sans doute la raison pour laquelle la première "image" du parcours (j'allais presque dire du "panel") renvoie au déluge et à la grande inondation qui balaie sur son passage toute humanité antérieure. C'est le lot de toute génération que de "liquider" la précédente. Les individus, noyés dans la masse, sont passés du réel au virtuel mais le virtuel faisant partie intégrante du réel, on peut dire qu'ils accèdent à une réalité au second degré. Ils sont en position horizontale car toute remise des compteurs à zéro suppose une table rase, un minimum de stabilité. Des impulsions orageuses

rappellent les possibilités nouvelles permises par la Mère électricité, autre instance fédératrice, en général occultée.

La deuxième réalisation fait du simple écran de téléviseur le tableau du virtuel par excellence. Lydie Jean-Dit-Pannel l'a en effet encadré à la manière d'une peinture classique. Façon de mettre en évidence l'importance prise à présent par les moniteurs vidéos, pas seulement auprès des instances muséales mais aussi dans notre perception de l'art contemporain. Une silhouette s'y profile, avatar des por-

traits de vierges qui incarnaient l'art ancien. Le sacré s'est déplacé. Il s'est fait mouvant. Il sert de cocon aux images d'une nouvelle nature, colorée et papillonnante. La marche vers la reconstruction a commencé. Ce renouveau s'inscrit dans le virtuel en passe de s'unir au réel puisque toute image fut-elle virtuelle, s'inscrit "réellement" dans la mémoire des activités humaines.

Intervient alors la troisième pièce, formée de cubes transparents contenant des collections. Collectionner c'est mettre en abîme la



Lydie Jean-Dit-Pannel, *Le Pantogon*



Lydie Jean-Dit-Pannel, *Le Panlogon*

propension à la totalité qui travaille toute être en proie au "sentiment océanique" qu'évoquait Freud. Quel collectionneur n'a jamais rêvé de s'approprier l'intégralité des objets de sa passion ? Lydie Jean-Dit-Pannel joue sur un subtil effet de redondance en exposant des fragments de collection renvoyant au thème de la Tour. Le mot est prononcé L'histoire peut démarrer. Amorcer son essor vers la reconstruction.

Une histoire en images. Un film. La quatrième étape confronte le spectateur à l'affiche de ce film. L'artiste l'a fait réaliser aux Indes, sans doute le pays du monde, échappant à l'hégémonie américaine, où se tournent le plus de films. La question de savoir si faire réaliser une affiche par un tiers est un acte artistique en soi n'a même plus lieu d'être : d'abord parce que l'affichiste a suivi à la lettre et à l'image les indications de sa commanditaire, ensuite parce que la question des rapports de l'exécutant avec le signataire

ne s'est pas toujours posée avec autant de scrupules au cours de l'Histoire de l'Art, enfin parce que tout créateur emprunte nécessairement les mots et les images des autres afin de procéder à sa propre conception : dira-t-on de tel cinéaste qu'il ne fait point œuvre originale sous prétexte qu'il enregistre le réel le plus banal, ou encore que tel poète s'est trop ouvertement inspiré des mots présents dans le dictionnaire ? On voit que la postérité de Marcel Duchamp a encore de belles années devant elle, à condition qu'elle s'inscrive dans un projet cohérent, ce qui semble le cas ici.

Cette affiche sur ce qui constitue, il faut bien l'avouer, le clou, ou morceau de bravoure de l'exposition : l'installation qui suit et qui figure : La chambre du concierge de la Tour de Babel. Celui qui détient la clé des songes. L'œuvre joue sur une relation images projetées — objets installés. Toute histoire a besoin d'un héros. Nous le tenons avec ce concierge,

symbole du créateur ou de l'artiste, à même d'outrepasser la barrière des langues pour proposer un langage "humain" universel.

Des dizaines de lampes allumées à tour de rôle rythment la respiration paisible du dormeur entouré de chats "électriques". C'est que le monde à présent, électricité oblige encore ici, vit au rythme de la communication internautique. Le rêve, puisque chaque lampe allumée, figure un rêve (au sens propre comme au figuré), la chose du monde la mieux partagée. Le rêve se fait réalité.

Notre monde à présent respire au rythme du net et de l'échange universel. Toute communication est reçue dans la minute. Tout rêve aussi (en tout cas on peut y rêver). C'est bien ce qui se passe en ce monde où toute région onirique est traversée successivement par des vagues électriques plus ou moins aléatoires. On criera - avec ceux qui jadis ne crurent pas à l'électricité, au ciné, à la publicité - à la déshumanisation. Mais faut-il toujours penser les dualités en termes manichéens ? L'humain ne peut-il cohabiter avec la machine - et y a-t-il quelque chose de plus humain qu'une machine ? Cette dimension humaine est de toutes façons prise en compte par Lydie Jean-Dit-Pannel dans le choix des lampes répertoriées, typiques, stylisées et parfois personnalisées. On voit se profiler une conception artistique faite à la fois d'audace et de modération : audacieuse en tant qu'elle utilise les supports et outils de son temps, de sa génération, mais modérée car il ne s'est jamais agi pour elle d'escamoter la part qui revient sinon à l'individu, au moins à

une communauté, une tradition, future populaire (les collections). La mondialisation de la culture ne doit pas signifier uniformisation : au contraire. C'est justement à partir d'un repère hyperculturel que peuvent s'affirmer les spécificités et différences. Le mythe de Babel n'est pas vécu chez cet artiste comme une malédiction. Plutôt comme une nouvelle chance pour l'homme, pour la culture et pour l'art...

A l'étage se montre une séquence du film projeté. Car tel est le projet unificateur qui donne du sens à toutes ces propositions. La conception d'un film avec le concierge comme héros et la tour mythique comme site. La zigourat qu'on aperçoit sur les images en grand écran renvoie évidemment à la tour de Babel et à la volonté de l'homme à s'élever au-dessus de sa condition. Comme on s'en doute, elle attire les êtres parlants. Par là même elle fait parler. Mais elle n'est plus la seule à délier les langues, à rechercher le contact, la communication. Pour preuve ces gens qui viennent dialoguer avec la caméra. C'est assez dire le rôle joué par ce capteur d'images, partant pour son nouveau statut de langage universel. C'est aussi implicitement suggérer que l'image et la parole peuvent faire bon ménage et que l'une n'est pas forcément en train de supplanter l'autre.

Au premier plan, dort un chien, dormeur-rêveur représentant le concierge de l'étage en dessous.

Enfin la colonne formée par quatre moniteurs vidéos, figurant les quatre âges de la vie, pris dans un profond tourbillon descendant nous rap-

pelle l'éternel retour des êtres et des générations, avec d'autres Babel en perspective et sans nul doute d'autres résolutions aux problèmes auxquels l'humain se trouve confronté, au fur et à mesure qu'évoluent les techniques et outils que s'approprie la culture. On revient d'ailleurs au point de départ puisque les corps sont placés à l'horizontale. C'est que toute mort est nécessairement suivie d'une résurrection puisque l'homme est ainsi fait - a fortiori l'artiste - que pour lui rien ne se perd, rien ne se crée ex-nihilo mais tout se transforme.

On comprendra qu'il y a dans ce travail en cours, "in progress" une ambition qui détonne avec l'inquiétude, le désenchantement, qui caractérise bon nombre de productions contemporaines. Lydie Jean-Dit-Pannel semble vouloir s'approprier tous les paramètres à même de composer une œuvre qui ne vise rien moins qu'une représentation de la totalité.

Au demeurant, les genres traditionnels qui ont exalté l'Histoire de l'Art ne sont pas oubliés : si le téléviseur encadré rend ouvertement hommage à la peinture, la colonne des quatre âges fait évidemment penser à la sculpture, l'affiche au dessin et l'architecture des lieux est prise en compte. L'architecture semble d'ailleurs se tailler l'autre part du lion (avec l'image) d'abord en raison du choix de Babel, ensuite parce que cette construction évolutive n'est pas sans rapport avec l'élaboration d'une tour artistique. C'est dire la volonté de synthèse, la propension à la totalité de cette artiste qui emprunte également aux autres arts : la danse par exemple, et aux autres cultures. Peut-être est-elle en train de fabriquer l'art du siècle à venir, dont quelques mois seulement nous séparent.

© Bertrand Teulon-Nouailles,  
Turbulences vidéo # 28  
juillet 2000

Photographies Pascal Vecchi  
© Galerie ESCA, Milhaud



Lydie Jean-Dit-Pannel, *Le Pantheon*

pelle l'éternel retour des êtres et des générations, avec d'autres Babel en perspective et sans nul doute d'autres résolutions aux problèmes auxquels l'humain se trouve confronté, au fur et à mesure qu'évoluent les techniques et outils que s'approprie la culture. On revient d'ailleurs au point de départ puisque les corps sont placés à l'horizontale. C'est que toute mort est nécessairement suivie d'une résurrection puisque l'homme est ainsi fait - a fortiori l'artiste - que pour lui rien ne se perd, rien ne se crée ex-nihilo mais tout se transforme.

On comprendra qu'il y a dans ce travail en cours, "in progress" une ambition qui détonne avec l'inquiétude, le désenchantement, qui caractérise bon nombre de productions contemporaines. Lydie Jean-Dit-Pannel semble vouloir s'approprier tous les paramètres à même de composer une œuvre qui ne vise rien moins qu'une représentation de la totalité.

Au demeurant, les genres traditionnels qui ont exalté l'Histoire de l'Art ne sont pas oubliés : si le téléviseur encadré rend ouvertement hommage à la peinture, la colonne des quatre âges fait évidemment penser à la sculpture, l'affiche au dessin et l'architecture des lieux est prise en compte. L'architecture semble d'ailleurs se tailler l'autre part du lion (avec l'image) d'abord en raison du choix de Babel, ensuite parce que cette construction évolutive n'est pas sans rapport avec l'élaboration d'une tour artistique. C'est dire la volonté de synthèse, la propension à la totalité de cette artiste qui emprunte également aux autres arts : la danse par exemple, et aux autres cultures. Peut-être est-elle en train de fabriquer l'art du siècle à venir, dont quelques mois seulement nous séparent.

© Bertrand Teulon-Nouailles,  
Turbulences vidéo # 28  
juillet 2000

Photographies Pascal Vecchi  
© Galerie ESCA, Milhaud



Lydie Jean-Dit-Pannel, *Le Panlogon*

matériaux choisis pour les "arrangements".

Les installations des années soixante-dix étaient réalisées le plus souvent avec des arbustes ou des rameaux flexibles, soigneusement ligaturés ou entrelacés, c'étaient des architectures graciles, faites sur place, avec les moyens du bord, et dessinant comme une calligraphie aérienne. J'aime bien ces bricolages inspirés qui rendaient comme un hommage discret, furtif, à des paysages à la fois préservés et pourtant assez neutres. Mais, en abandonnant les branches pour les

feuilles et les pétales, pour les fruits bigarrés, en délaissant le noir et blanc pour la couleur, en dilatant à l'extrême le format de ses photos, l'artiste s'est laissé aller au maniérisme et à une esthétique fleur bleue, ou fruit rouge. On peut le regretter.

© Gilbert Pons,  
Turbulences vidéo # 28  
juillet 2000

Centre d'Art Contemporain de Vassivière en Limousin,  
Ile de Vassivière, 87120 Beaumont du Lac  
Téléphone : 05 55 69 27 27  
Fax : 05 55 69 29 31



Nils Udo, *Le nid*, 1978

Michael Snow. L'innocence de la méthode.

## Snow White

par Alain Basso

"Je vois devant moi des gens, des sièges, des papiers et des livres, et aussi les couleurs et les motifs qui sont devant moi. Mais est-ce que je vois les molécules, les électrons et la lumière infrarouge qui sont devant moi ?"  
Nelson Goodman

L'occasion est rare d'avoir une rétrospective de l'œuvre de Michael Snow, comme peuvent l'offrir à Genève, le Mamco, le Centre pour l'image contemporaine "Saint-Gervais Genève" et le cinéma Spoutnik. Sans doute les propositions audacieuses qu'il a fait pour le cinéma ont éclipsé les œuvres réalisées sur d'autres supports et dans d'autres disciplines (particulièrement la musique). Pourtant, en observant toutes les directions empruntées, on réalise la cohérence du travail de l'artiste et sa position au cœur d'une réflexion très américaine.

Il y a dans l'histoire du cinéma un ensemble de réalisateurs qu'on a regroupés sous l'étiquette de cinéma structural (parmi les plus connus d'entre eux on trouve Paul Sharits, Tony Conrad et Michael Snow) et qui ont recherché les limites de l'image cinématographique en exploitant à l'extrême à chaque fois un des éléments de sa constitution. Tous les cinéphiles, étudiants en cinéma ou audiovisuel connaissent, sans forcément les avoir vu, les films *Wavelength* et *Region Centrale* pour l'absence de

compromis dans les procédés qu'ils révèlent. Il est important de regarder au-delà de l'intransigeance frappante du réalisateur et de ces objets temporellement irréductibles. La présence des œuvres photographiques de Michael Snow offre la possibilité de comprendre en regardant, ou du moins (chaque regardant pouvant vivre son temps propre devant chaque photo) évite l'éventualité douloureuse d'avoir trop à regarder sans comprendre, encore que le caractère incompréhensible d'une œuvre puisse être parfois à l'origine de vertiges délicieux.

Je vais tenter de dégager ici les préoccupations essentielles de Michael Snow, telles que, à mes yeux, il semble les avoir déclinées dans son travail plastique. Ne pouvant être exhaustif, je vais m'attacher aux œuvres qui, dans ce parcours, me séduisent le plus. *Autorisation* (1969) a été réalisée la même année que les films *Back and Forth* et *One second in Montreal*. Elle porte en elle les mêmes remises en question sur l'appareil de mise en scène et la dimension concrète du temps, appliquée ici à l'autoportrait. Réalisée au moyen d'un Polaroid, on trouve au centre d'un miroir, qui renvoie une partie de l'image du regardeur, quatre photos de l'artiste se prenant lui-même en photo dans un miroir. Mais sur chaque nouvelle photo, l'ancienne est posée de façon à masquer une partie de l'image

et la voiler, au lieu de révéler un peu plus l'artiste. Le temps qui passe l'amène-t-il vers sa disparition ? Avant de symboliser un message, l'œuvre met en jeu la nature du dispositif : l'appareil photo, la pellicule, l'instantané, la lumière, le reflet, le temps réel, les séquences mémorisées, la galerie et le regardeur. Chaque élément révèle ainsi ses potentialités. C'est un "discours sur", plus attaché à sa démarche qu'à son objet. En cela on peut déjà rapprocher son travail de la sémiotique et de la création d'un métalangage.

La pièce *Imposition* (1976), que l'on peut traduire par "Imposture", annonce au visiteur le caractère trompeur de tous les phénomènes mis en jeu dans cette œuvre. Cette photo au départ horizontale est exposée à la verticale, de façon à ce que les visages penchés du couple du canapé cherche à croiser notre regard et, ce qui était une attitude de fuite devient au contraire une tentative de rencontre. De plus la photo est voilée par une autre à laquelle elle est superposée. Jeux de transparence qu'on retrouve dans les seins nus visibles sous le fin chemisier de la femme photographiée.

Un questionnement sur l'objet de la représentation a lieu dans l'œuvre *Rendez-vous* (1979) où l'on aperçoit une peinture abstraite très nette au mur d'un salon pixellisé. Le réel et sa représentation photographique deviennent art par l'affirmation du support : l'œuvre n'est plus l'objet photographié en tant que tel, mais la photo elle-même. Sur le même registre, *Iris-IRIS* (1979) est un diptyque qui a en commun sur chacune des deux parties la même carte posta-

le du Mont Blanc à la même échelle et positionnée au même endroit. Sur la photo de gauche la carte postale est affichée sur un mur d'un intérieur domestique, tandis que le tableau de droite est un monochrome blanc sur lequel est collée la carte postale. Les deux statuts différents de la carte postale soulèvent des questions ontologiques sur l'œuvre d'art, dans une certaine continuation avec celles abordées par Marcel Duchamp, dont l'esprit semble flotter sur cette exposition.

Un questionnement sur la représentation, elle-même, est mis en avant à travers *Times* (1979) où la photo d'une peinture de style minimaliste est tirée de façon à paraître imposante, alors que les lattes du plancher nous font comprendre qu'elle ne mesure en réalité que quelques centimètres. On a ce même jeu sur l'échelle des objets avec *Door* (1979) où seule la main gigantesque nous fait réaliser que la porte photographiée n'en est pas une vraie, malgré son échelle convenable et l'effet de relief produit par la flamme d'une allumette qui détourne momentanément notre attention.

*Stéréo* (1982) est un objet de vision en Plexiglas sur lequel un bino-culaire permet d'observer deux photographies polaroid où l'on découvre le même appareil de vision ainsi qu'une femme nue. Ici, une mise en abîme du regardeur semble l'interroger entre perception et désir. C'est symboliquement l'appareil lui-même que l'on trouve au cœur de la scène observée et non pas les seins de la femme. On se rappelle combien l'artiste joue avec la pulsion scopique dans son cinéma.



Michael Snow, *La Région Centrale*, 1971

Cette mise en scène du désir est propre à l'appareil cinématographique ou à tout autre appareil de visionnement qui impose au spectateur une vision parcellaire : le plaisir filmique éprouvé sur *Wavelength* et *Back and Forth* doit beaucoup à la façon dont il crée en permanence, par un zoom progressif pour le premier et par des incessants mouvements panoramiques pour le second, une présence extrêmement forte du hors-champ provoquant le désir de tout percevoir. D'autant plus qu'il se passe quelque chose de violent dans ce hors-champ que l'on ressent de façon préoccupante, un drame certainement, peut-être un crime.

On retrouve le cinéma dans la pièce *Vu*, où un film pellicule représentant des vaches est exposé avec un sens de défilement horizontal, qui nous donne l'impression de saisir la durée pendant laquelle un train passe à côté d'un troupeau de vaches qui

l'observent. L'humour est poussé plus loin, puisque les vaches, installées au même endroit, deviennent le voyeur de la pièce *Vuevue* (1998) où la photo d'une femme nue, de dos devant un rideau, est imprimée sur la matière douce d'un rideau en mousseline à notre échelle. L'effet sensoriel est tel qu'on est surpris au moment où on fait le tour du rideau de retrouver à nouveau la femme de dos (à l'inverse de son travail sur l'holographie). Là aussi Michael Snow joue avec les codes de la représentation scientifique, rappelant au spectateur qu'il est en face d'un rideau et que seul son désir lui fait espérer qu'il voit une femme dans sa totalité.

Ce travail sur la représentation et le représenté rejoint par certains aspects la volonté encyclopédique de bien définir le monde, comme l'était le projet des lumières (d'où la référence à Diderot et Lavoisier) et le place dans une certaine continuité avec les

recherches des sémiologues américains comme Charles Peirce, Rudolf Carnap et Nelson Goodman. Et dès qu'on parle de représentation, toute clarification est utile. Michael Snow pose les questions à travers sa caméra ou son appareil photo, métaphores de la conscience percevante qui saisit les structures formelles des systèmes de signes et leurs fonctionnements internes. La science, l'art et la philosophie ne sont que des langages, des manières réglées de manipuler des symboles pour fabriquer des faits ou reconstruire des mondes.

Ses dernières œuvres vont dans ce sens, et je m'arrêterai particulièrement sur *Immediate delivery* (1998) où la photo d'origine, représentant un incroyable intérieur en désordre, est complexifiée par des collages en transparence d'éléments et de matières présents dans le cliché de départ. Le jeu entre les flous et les nets vient accentuer l'ambiguïté de positions entre les différents composants pour créer, à travers des espaces fictifs à la fois liés et en rupture, une impression complètement faussée de la perspective qu'il

m'est difficile de la décrire mieux, tant l'effet d'impossibilité sensoriel est fort.

Dans certaines philosophies, percevoir c'est être au monde. Mais pour cela faut-il se percevoir comme percevant. En employant la photo et le cinéma pour observer le monde de façon scientifique, comme ils semblaient avoir été "inventés pour" au XIXe siècle, Michael Snow crée des pièges phénoménologiques pour nous rappeler le monde derrière nos modèles mentaux. Il ne faut pas voir pour autant dans les œuvres citées une application littérale de principes linguistiques ou scientifiques. La logique ne préside pas l'art et la démarche de l'artiste est d'autant plus féconde, qu'elle propose un temps qui résiste et que l'on vit toujours au présent, même dans *One seconde in Montreal* où la poussière du projecteur crée une chute de neige sur les plans fixes de paysages enneigés.

© Alain Basso,  
Turbulences vidéo # 28  
juillet 2000



Michael Snow, *Wave length*, 1966-67

**Casablanca.** En 1993, un festival d'art vidéo naît et se développe. En 2000 : rupture. Deux "médiateurs d'art", Marc Mercier qui a assisté la création et le développement du festival, et Annie Aguetaz, qui a répondu à une invitation faite par la nouvelle direction, donnent leurs points de vue sur un sujet qui a prêté à controverse.

## **Si je te donne mon humilité, ne me vole pas ma fierté**

*par Marc Mercier*

*Décembre 1992 : Marc Mercier est invité par la Faculté des Lettres de Ben M'Sik, à Casablanca, pour aider des étudiants à mettre en place un atelier vidéo. Ils découvrent alors l'art vidéo. En décembre 1993 : création du 1er Festival international d'art vidéo de Casablanca, co-organisé par la Faculté de Ben M'Sik, Art-Com et les Instants Vidéo de Manosque. Le festival reçoit un immense succès populaire et encourage de nombreux jeunes artistes marocains à s'exprimer au moyen du médium vidéo.*

*En mars 1999 (6ème édition), pour la première fois dans l'histoire de cette manifestation, le nouveau doyen de la faculté de Ben M'Sik s'autorise à intervenir dans les choix artistiques du festival, notamment en imposant une exposition de photos sur Hassan II. De nombreux étudiants et artistes contestent cette ingérence. Les Instants Vidéo décident de soutenir le désir d'indépendance politique du festival.*

Casablanca. Un quartier populaire de Ben M'Sik. Jamais un touriste n'y met les pieds. En son cœur, la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines. Une petite oasis. Une densité incroyable d'étudiants qui travaillent dans des conditions pour le moins difficiles.

Décembre 1992. Je suis invité par Mme Béatrice Bertrand, coordinatrice culturelle de l'établissement, pour animer un stage vidéo et soutenir la constitution d'un atelier permanent. Deux télévisions, un scope et deux caméras VHS. Nous perdons beaucoup de temps pour obtenir de la préfecture une autorisation de filmer dans le quartier. On ne filme pas la misère. Bien sûr. Nous disons nous intéresser uniquement aux rythmes et aux couleurs. Munis de notre papier officiel, nous subissons huit contrôles policiers en un après-midi. En une semaine, nous réalisons une vidéo *Auto-rythme colorisé*. Un jeu de mots dans le titre, comprenne qui pourra. L'enthousiasme est à son comble.

Les étudiants décident d'intituler leur atelier "Atelier expérimental de vidéo". Le premier du genre au Maroc.

Ils me pressent de conclure mon séjour par une programmation d'art vidéo ouverte à toute la Faculté. L'amphi est plein à craquer. J'ai peur. Nous montrons notre vidéo "expérimentale", puis Paik, Vostell, Viola... Ils applaudissent à tout rompre. Incroyable. Je n'avais jamais vu un tel public. Nous débattons. Une étudiante me dit que c'est la première fois qu'elle voit des films qui ne lui disent pas "voilà ce qu'il faut penser, mais pose-toi des questions". Les étudiants disent combien il serait bien d'organiser à Casablanca un festival d'art vidéo. Le doyen approuve cette idée. Béatrice Bertrand aura pour charge de soutenir les étudiants dans leur prise en main des tâches inhérentes à une telle entreprise. L'idée m'enchanté et j'accepte d'assumer la responsabilité artistique du festival tout en poursuivant des actions de formation théorique et pratique au sein de l'atelier (le suivi sera assuré par Majid Saddati).

Nous créons alors un comité d'organisation constitué d'étudiants et de quelques professeurs. Nous définissons quelques objectifs :

- Faire connaître l'art vidéo international au public marocain.
- Mettre en place des actions de formation technique et artistique.
- Soutenir et promouvoir la création vidéo marocaine dès qu'elle existera.
- Favoriser des échanges culturels internationaux.
- Faire en sorte que la manifestation soit le fruit d'une organisation étudiante.

Et puis, derrière ces objectifs

nous formulons des principes : Nous mettons en avant l'idée d'indépendance du festival vis-à-vis de tous les pouvoirs politiques. Nous affirmons qu'en aucun cas la direction de l'université, les Instants Vidéo, les services culturels des différentes ambassades que nous solliciterons, ne doivent intervenir quant à nos choix artistiques. Nous déclarons que le festival doit être un havre de liberté. Notre seule politique est celle de l'amitié. Les Instants Vidéo ne sont pas une association humanitaire qui viendrait au Maroc apporter la bonne parole, le bel art, ni même aider les "pauvres" marocains à entrer dans la civilisation des nouvelles technologies. Nous construisons ensemble des situations d'où pourront jaillir ces merveilleux imprévus que sont des rencontres, des poèmes électroniques...

Décembre 1993. 1er festival d'art vidéo de Casablanca. Peu d'oeuvres marocaines. Nous découvrons cependant Mounir Fatmi. Une grande émotion. Le succès est immense. Beaucoup de monde. Beaucoup de débats, les artistes invités sont surpris par tant d'enthousiasme. Nous décentralisons une partie de la programmation à Tétouan, Agadir, Marrakech, Rabat, Fes, Oujda...

Peu de temps après, des ateliers vidéo se constituent un peu partout sur le territoire. Des artistes étrangers acceptent de s'y rendre pour animer des stages. Petit à petit émergent de jeunes réalisateurs marocains qui, malgré des conditions matérielles insensées, réussissent à réaliser des œuvres pour le festival.

Bientôt, devant le nombre croissant de vidéos marocaines reçues, le festival est obligé d'organiser une journée de présélection devant un jury marocain. Toutes les vidéos sont diffusées. Parmi les cinquante ou soixante vidéo, il aura pour charge d'en choisir une quinzaine qui seront inscrites dans la programmation officielle.

Un autre jury, international cette fois-ci, en sélectionnera alors cinq ou six en vue d'une tournée à l'étranger. Les réalisateurs accompagneront leurs travaux à Manosque, à Montréal, à Québec, à Barcelone... Désormais, il existe une création vidéo marocaine singulière. De nombreux festivals en tiennent compte. La presse marocaine et internationale (Bref, Le Monde...) en parle.

J'avoue que je suis fier d'avoir participé à cette aventure. J'ai beaucoup appris. Je n'ai pas tout compris.

En 1998, avec des étudiants de Oujda, nous avons même réalisé la folie d'organiser un nouveau petit festival à Figuig, dans le désert : les VidéOasis. La poésie électronique ne connaît pas les frontières, c'est sa condition d'existence.

En 1998, un nouveau doyen est nommé à la tête de l'université de Ben M'Sik. Il annonce qu'il faut changer le fonctionnement et le contenu du festival. Nous résistons. En 1999, il impose un film qui provoquera des réactions violentes de la part d'une fraction d'étudiants, ainsi qu'une exposition de photos consacrées au roi Hassan II. C'est la première fois dans l'histoire du festival qu'une telle ingérence poli-

tique a lieu. Consternation. Que faire ? Il est hors de question de laisser faire. Une première dérive en entraîne toujours d'autres. Ne pas sauver le festival à n'importe quel prix. Donc, inventer un nouveau projet. Nous lançons l'idée d'une organisation tournante, une année telle fac, l'année suivante une autre fac. L'idée est bien accueillie par les étudiants. Mais le doyen de Ben M'Sik ne l'entend pas ainsi. Il veut le maintenir dans son domaine réservé. Il supplie les Instants Vidéo de poursuivre la collaboration avec lui. Nous refusons le pacte qu'il nous propose. Accepter serait banaliser son geste. Nous payerions tôt ou tard ce renoncement à notre indépendance. Notre histoire avec les étudiants n'a jamais été tissée de ce fil-là. Nous ne voulons aucun pouvoir, ni en subir aucun. Un bras de fer s'engage alors. Il décide d'organiser en mars 2000 la 7ème édition du festival sans nous, empêchant toute opportunité de réaliser l'idée de "l'organisation tournante". Heureusement, de nombreux artistes marocains et étrangers refusent l'invitation du doyen. Une belle solidarité. J'ai alors pensé que nous avions une chance de vaincre, que nous allions sauver l'esprit du festival.

Malheureusement, la solidarité ne fut pas sans faille, certains acceptèrent de s'y rendre. Des étudiants et Majid Saddati employèrent alors tous leurs efforts pour réaliser malgré tout cette nouvelle édition du festival. Ils ont eu raison. Aucune solution n'étant pour le moment applicable, il fallait à tout prix éviter une rupture. Nous verrons bien par la suite comment les choses évolueront. Un proverbe arabe

dit : Si je te donne mon humilité, ne me vole pas ma fierté. Et c'est bien là l'essentiel.

De tous les comptes rendus que j'ai pu recevoir de cette manifestation, il y a un point qui doit nous faire réfléchir. Certains clament aujourd'hui qu'il est bien qu'à présent le festival soit organisé exclusivement par des Marocains. Le nationalisme viendrait se substituer à l'internationalisme. Si tel était le cas, quelle régression ! La seule patrie d'un poète, n'est-elle pas sa langue ? Cette matière mouvante, plurielle, qui renferme tant de possibles ?

Pour ne pas achever mon texte, je vous propose de méditer avec moi

cette réflexion de Farkh ad-Din ar-Razî :

*Si deux choses s'unissent  
ou bien les deux subsistent et  
restent alors deux réalités distinctes  
ou bien elles disparaissent  
pour devenir une troisième  
chose différente*

*ou encore il n'en reste qu'une  
des deux et l'autre cesse d'être.  
Ainsi, dans les trois cas, l'union est  
rendue impossible.*

La différence ne doit jamais rimer avec l'indifférence. Le combat continue.

© Marc Mercier,  
Turbulences vidéo # 28  
juillet 2000



Mounir Fatmi, *Survival Signs*, 1998

# Destination sud

par Annie Auchère-Aguettaz

ombre et lumière

Lu dans l'avion en me rendant au Festival de Casablanca "si les rayures noires et blanches du zèbre se fondaient, on serait dans le gris de la peau de l'âne". Pourquoi cette anecdote ? Certainement parce qu'elle figure l'attrait de l'indomptable et des extrêmes qui se côtoient (positions parfois difficiles à tenir, parfois figées...) alors que l'on a plutôt à naviguer dans les nuances du gris, les méandres et les interstices, ce qui n'est pas non plus toujours confortable ! Ceci pour dire, que répondre à l'invitation de l'Institut Culturel Français de Casablanca pour le Festival Vidéo, n'a pas été chose facile... et qu'il a fallu bien des confrontations de points de vue avant de prendre une décision. (Loin des certitudes absolues, je suis de plus en plus dans le doute et le questionnement.)

Casablanca, sous un ciel lourd plombé de gris ...

Pas de parfums envoûtants, pas de contrastes saisissants, pas de désirs violents, mais des plaisirs simples et profonds, venus d'un ressenti de :

- découvrir de jeunes talents marocains
- retrouver quelques collègues de la scène internationale
- tenter de provoquer des réactions en abordant "le corps dans la création vidéo"
- débattre et confronter publi-

quement des démarches et approches artistiques différentes

- aborder la place de la vidéo marocaine dans de telles manifestations (il y a une revendication légitime des jeunes Marocains pour être davantage représentés lors du festival).

- rencontrer de nouvelles personnes : étudiants, artistes, enseignants

- échanger avec elles sur des questions cruciales pour la création au Maroc

- admirer l'énergie de quelques passionnés

- ne pas se soumettre à des pouvoirs déclarés

- abandonner (si l'on en a encore) tout préjugé culturel

et surtout

- se laisser porter par des ondes de reconnaissance pour être au plus proche de l'autre

car un FESTIVAL, c'est aussi et surtout cela

et pour celui-ci en particulier, je tiens à remercier (comme je l'ai fait à Casablanca) Béatrice Bertrand et Marc Mercier de l'avoir créé et porté.

et maintenant je pose les questions :

- que deviendra-t-il ? (c'était sa première version sans "direction française")

- a-t-il fait ses preuves ?

- a-t-il suscité le besoin d'être renouvelé, ici ou là, au Maroc ? avec tous ceux qui y croient profondément.

Casablanca

Chroniques en mouvement

Je ne peux présumer de l'avenir mais je veux affirmer qu'il était une nécessité, pour les Marocains rencontrés, pour les étudiants et leurs professeurs qui se sont un jour engagés dans cette voie. La confrontation des œuvres et des points de vue est essentielle, à leur dire, pour le développement de ce domaine artistique et la formation critique à ce média.

Car il n'y a pas de modèle dans l'art contemporain... mais bien des expressions propres, réalisées par des artistes à partir de leur expérience et de leur environnement (intime, local, international, vécu, ressenti, nourri de connaissances acceptées ou rejetées...)

En ce sens, le travail un mort vivant de Abdellatif Ben Faidoul, était intéressant car il renvoyait à la fois à des références et il s'en détachait pour faire partager, autour d'une idée commune, des éléments qui lui étaient proches.

Si par contre, j'ai peu apprécié les œuvres réalisées par Abdelaziz Talib, en Allemagne, qui pour moi, faisaient trop appel aux effets... je veux bien espérer qu'il ne s'agit là que de la marque d'un passage, la séduction des machines (l'art n'a jamais été une prouesse technologique).

D'autres noms à citer : Nouredine Tilsaghani, Hicham Lamghari... et suivre les ateliers des facultés de Beni-Mellal, Mohammedia, Meknes, Ben M'Sik, Kenitra, Agadir, Rabat, l'école des beaux-arts de Casablanca...

Donc montrer est important,

voir, écouter, entendre, aussi parler et s'enrichir d'une diversité culturelle qui ne peut être fructueuse que si elle n'est pas codifiée au départ.

Penser aussi les relations entre nos pays dans ce domaine dans les deux sens.

Il y a une volonté très forte de découvrir et de créer, de gagner en autonomie sans rester seuls. Il faut qu'ils soient libres de leurs choix artistiques et qu'ils puissent obtenir des moyens correspondants. C'est pour quoi aussi les faire connaître est important !

Jad du Liban est intervenu sur la liberté d'expression, contre une monochromie soumise au système et au quotidien... et c'est bien sur cette voie que je souhaite aller avec imagespases, mais comme c'est difficile depuis notre point de départ ! = pas de gris uniforme, pas de lumière sans ombre, juste la/l'en vie...

et "les mille et un jours" deviendront "les mille et une nuits"

NB - Ce ne sont que des impressions que je souhaite transmettre ici et j'associe aisément la vidéo à la notion de passage (de l'image) et donc au voyage.

D'ailleurs l'avantage des festivals, outre nous faire quitter notre quotidien, plus fait de dossier que d'art, c'est de nous faire nous déplacer, nous "bouger" un peu... et ceci est vital si chacun de nous ne veut pas s'asphyxier dans son propre "petit" univers.

© Annie Auchère-Aguettaz,  
Turbulences vidéo # 28  
juillet 2000

Dure, la mission de juré : travail, discussions, compromis, fatigue...

## Frustrations

par Jean-Paul Fargier

J'avais envie de me voir avec une grande quantité de bandes. Soucheyre, l'ayant appris, me proposa de participer au jury de Vidéoformes. Pourquoi pas ? J'aurais ainsi une raison supplémentaire de rester collé à mon siège, de refuser toute tentation d'évasion.

Donc j'ai tout vu... toutes les bandes en compétition. Quel déluge ! Schratch vidéo à tous les étages... techno domination, cocotier secoué jusqu'à tout flou, zéro noix et n'importe quoi sur du Maître Eckart, surimpressions à outrance, musiques secousses et branlettes graffiti, piratages d'images banalisées à force de bizarreries, coloriations sans foi ni loi, corps sans queue ni tête, chorégraphies ridicules, prétextes fictionnels nuls, genre reconstitution de La Jetée par un qui n'a vu que L'armée des douze singes, et toujours ça zigzague, ça gondole, ça file à toute berzingue, pas une seconde pour souffler, regarder, écouter, jouir d'un silence... Impression persistante que toutes les œuvres sont faites par le même artiste hypernerveux, branché aux mêmes girones poétiques. Ou alors que les sélectionneurs ont écrémé avec la même passoire, ne retenant qu'un seul style de vidéos.

Du coup le Prix est allé à la bande la moins secouée, avec un sujet qui n'avait rien d'un prétexte à un exhibitionnisme de technologie, mettant en avant une mise en images aux effets les

plus simples : *En memoria de los pajaros* de Gabriela Golder. Évocation de la dictature des généraux en Argentine à travers deux sortes de documents, juxtaposés dans le cadre : des films de famille (où l'on voit l'artiste enfant), des news montrant les acteurs de la dictature (soldats, généraux, etc.). Cette simple confrontation, commentée par des phrases personnelles déroulées au-dessus ou au-dessous des deux vignettes, emporte vite l'émotion loin. Va d'un trait à l'essentiel : le regard de quelqu'un(e).

Dans presque toutes les autres vidéos, on cherchait en vain le sujet, un discours, c'est-à-dire quelqu'un qui s'adresse à quelqu'un. Pas d'interlocuteurs, pas de sujets, pas de formes, mais de l'informel, du chaotique, un refus de la pensée et de la subjectivité sensible. A la place : un tas de trucs.

Certes, il y a quand même des exceptions. Marc Guérini (*Tous les chemins*) s'en sort bien avec ses danseurs, une fois de plus ; la trajectoire d'un corps étrange justifie tous les égarements, de la caméra comme du sens. Lydia Shouten, la hollandaise décoiffante, piège l'étrangeté d'un quotidien atroce (*Leerdam*). Régis Cotentin (*Aveugle*) muscle ses schizes celluloidales avec un zeste de M (le Maudit) qui fait basculer ses scratcheries élégantes du côté d'un pamphlet politique, pas original mais nécessaire.

Toujours frustrant d'être dans un jury. Il faut tout voir, tout, et c'est pas de la tarte. Puis il faut discuter, trancher, négocier avec les autres jurés, faire des compromis sur les prix. Voir une partie de ses choix relégués au rang de monnaie d'échange... Cinq jurés c'est un minimum... Suite à des défections, nous n'étions plus que trois. Alors les compromis, ça a été encore plus douloureux. Très vite nous étions deux contre un : Lydie Jean-Dit-Pannel et moi d'un côté, de l'autre Marie-Hélène Parent, la canadienne. Comme elle était d'accord pour couronner Golder et ses oiseaux argentins, par courtoisie, nous lui avons concédé *Die Dyer*, du québécois Alain Pelletier, alors que nous détestions cette fiction maniérée, avec ses images redondantes par rapport aux personnages. Comme le dit bien le résumé publié dans le programme : "Les personnages tout comme les images s'abîment, perdent leurs contours et dévoilent leurs vulnérabilités, leurs turpitudes et leurs hémorragies". Effectivement, ça dégouline : de mots ampoulés, d'images livides, flasques, tirant vers le blanc. Blanchœur justifiée par la voix narrative évoquant, dans l'histoire rapportée, un blanchiment d'argent ! A ce compte si on parle de négritude, on va noircir les images... et après avoir filmé des Peaux Rouges il faudra en régie glisser des filtres écarlates... Misère de l'analogisme. Notre amie canadienne aimait beaucoup ça... et que ça... Nous avons essayé de lui faire plaisir en lui demandant d'autres titres qu'elle aurait aimé voir primés. C'était ça ou rien. Alors ce fut ça, à contrecœur, mais avec la joie de pou-

voir mettre en avant, en échange, ex æquo, deux œuvrettes joliettes drôlettes, bien envoyées : *The morphology of desire* de Robert Arnold et *La vie heureuse* de Valérie Pavia.

La morphologie du désir joue avec des images-clichés de l'amour, prises sur des couvertures de roman fleurs fleuves, eau de rose, style Arlequin. L'auteur en enchaîne par morphing une flopée en fonction de thèmes éloquentes : la rencontre, l'approche, le premier baiser, etc... Les paysages changent derrière les personnages, qui, eux ont juste l'air de changer de costumes, de positions...

Valérie Pavia, en trois minutes, esquisse un autoportrait sur un mode négatif. Tandis que la caméra cadre son visage en filtre bleu, elle énumère tout ce qu'elle n'a jamais fait : été au Club Med, fait l'amour avec un noir, manger son caca, etc... Rafraîchissant et... culottée. L'impudeur détournée.

Mon seul regret est de n'avoir pas réussi à convaincre mes camarades de l'excellence de *La reine des mirabelles*, de Pierre Villemin. L'auteur s'y adresse à une "fiancée" qui aurait aimé être la reine des mirabelles dans un concours de chars fleuris. Mais lui il détestait cette exhibition, qui galvaudait le corps de sa belle et l'offrait en pâture aux voyeurismes de tous âges... En revanche, il n'était pas opposé, et il le lui redit, à ce qu'elle entreprenne une carrière de cinéma, digne de ses talents (dont on a un bel aperçu). Vu ce qu'on voit, c'est énorme, c'est hilarant ! La charge facétieuse contre le discours féministe repris par des mecs (qui veulent se montrer politiquement corrects), si on ne l'avait perçue dans

la première partie (les chars, la reine, tarte à souhait), éclate dans la seconde (images porno détournées). La chute vend la mèche, mais on ne l'avait pas attendu pour se bidonner, tant le ton est subtilement contrefait. Lydie tenait cette ironie pour un premier degré de bêtise absolue, sentimentale sans distance. La canadienne se méfiait. Je proclamais Villemin digne d'entrer dans la famille des Lagalla, des Conanski... Cécile Babiole, qui, sans le vouloir, assistait à nos délibérations dans le seul resto ouvert à cette heure avancée, entendant le nom de Villemin, nous affirma le connaître et se porta garante de son goût pour la provoc... On aimerait savoir si Villemin en a beaucoup, des blagues comme ça, dans sa besace. On ferait alors une rétrospective au prochain festival, rétrospective que je m'engage d'ores et déjà à préfacer...

A bon entendeur, salut !

© Jean-Paul Fargier,  
Turbulences vidéo # 28  
juillet 2000



Pierre Villemin, *La Reine*, 1999

Lucinda Childs, danse, musique, poésie, arts plastiques, cinéma : le multimédia comme une transdisciplinarité.

## Une élégance radicale pour une véritable image dansée

par Geneviève Charras

Danseuse et chorégraphe américaine, Lucinda Childs étonne par son parcours très intellectuel qui s'oriente rapidement vers le minimalisme. Sa collaboration avec plasticien et musicien de son époque fascine par sa diversité et son questionnement sur les espaces, l'architecture et ... l'absence de chorégraphie ! Sa compagnie présente sa pièce fétiche des années 1979, *Dance 1*, poème chorégraphique sur une musique de Philip Glass et un environnement plastique de Sol LeWitt. Une danse répétitive, un quadrillage noir et blanc filmé, des mélodies simples provoquent une synergie parfaite : mathématique de l'espace, combinaison savante où les danseurs évoluent, transfigurés par un voile de tulle en d'irréelles apparitions.

Poème chorégraphique, *Dance* démontre avec talent comment danse, cinéma et musique peuvent s'allier au sein d'un projet ambitieux. Va et vient des danseurs, quadrillés par un environnement plastique virtuel qui apparaît et disparaît au gré des mélodies simples et répétitive ; construction complexe de trois éléments : plans du film, pas de la danse, phrase musicale se développent en synergie parfaite. Aboutissement de la décennie 70, qu'elle consacra à l'élaboration d'une mathématique de l'espace toute per-

sonnelle, inventant des pas, les combinant entre eux, *Dance* est avant tout une pièce mythique de la danse contemporaine et de son rapport à l'image dans le spectacle vivant

Son solo *Commencement* de 1995 part de l'aigu de la musique de Zygmunt Krauze interprétée au clavier par Elisabeth Chojnacka, pour aller dans les graves, telle une danse noire de rébellion. *Variété de variété*, une création 2000 dévoile un tempérament brusque et violent sur une musique de Kagel, expérimentale et intuitive : un programme emblématique de son répertoire, riche de rencontres, euphorique, pour découvrir une chorégraphe dite "post-moderne", qui tient encore le devant de la scène comme ses maîtres : Bob Wilson et Merce Cunningham !

© Geneviève Charras,  
Turbulences vidéo # 28  
juillet 2000

Lucinda Childs Dance Company, au Festival de Montpellier Danse 2000.



Lucinda Childs Dance Company, *Dance*, 1979  
photographie Nathaniel Tileston

La vidéo et la danse sont associées depuis longtemps dans nombre de productions filmiques, elles le sont également depuis peu sur scène.

## La vidéo et la danse

*par Michel Coste*

Et s'il n'était pas possible d'associer ces deux expressions artistiques ?

Et si toutes les tentatives faites dans ce domaine ne l'avaient été que pour renforcer l'un des deux partenaires au détriment de l'autre ; comme s'il s'agissait d'une faiblesse, une incohérence, un besoin de béquille, une manière de faire du neuf, du jamais vu, comme si la nouveauté et le spectaculaire pouvaient faire office de démarche artistique ?

Je suis convaincu qu'il est possible de faire cohabiter la danse et la vidéo mais, pour que cela fonctionne, que ça ait un sens, il est utile que les deux aient un égal respect de l'autre et alors ce "mariage" formera un couple performant.

Mon propos s'appuiera sur mes expériences en la matière.

La vidéo-danse en tant que "mono-bande"

La vidéo et la danse

Ce pourrait être le titre d'une fable...

On y parle souvent de capture ou d'apprivoisement comme s'il s'agissait pour la vidéo de s'approprier d'une manière plus ou moins violente cet "animal" qu'est la danse. Les deux méthodes ont souvent été utilisées pour fabriquer ce que l'on nomme la

"vidéo-danse".

Pour moi il n'en est rien, je préfère travailler avec une matière, un partenaire, de façon plus douce pour construire ensemble quelque chose qui n'est plus de la danse ni de la vidéo mais les deux à la fois. Ces éléments y sont tous les deux à égalité dans une espèce d'équilibre qui pour être efficace doit s'ajuster en permanence comme la barre du funambule, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre.

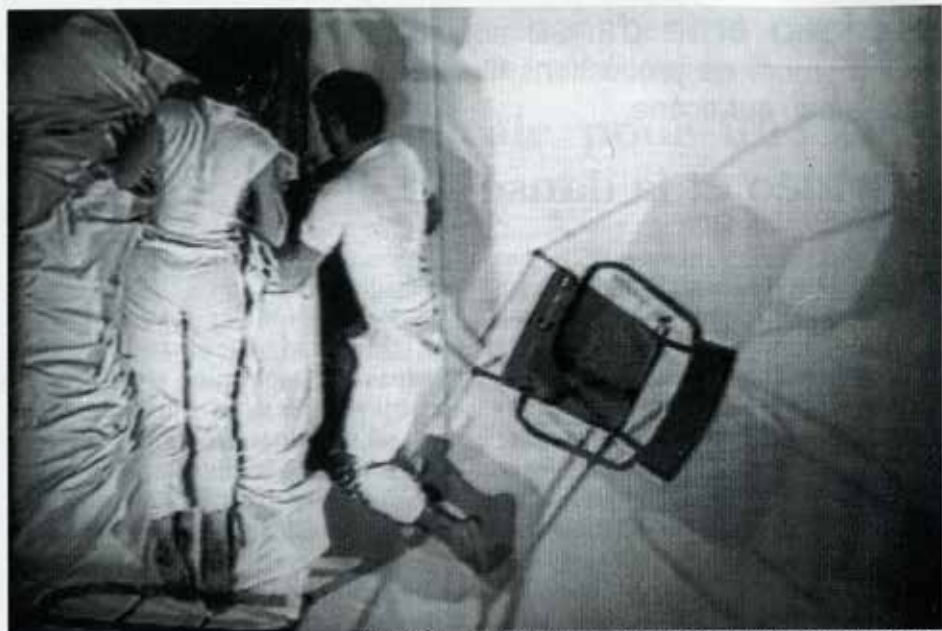
La vidéo-danse se doit d'être autre chose qu'un simple film, il faut qu'elle soit un peu, elle aussi, un spectacle avec une mise en scène, un décor ou une invitation à un parcours, à une trajectoire.

La vidéo et la Danse : le spectacle vivant

Des rapports entre la danse en temps que spectacle et la vidéo en temps qu'élément de scénographie au travers de deux expériences.

Été 93, dans une banlieue de Paris, à l'intérieur d'une petite salle de spectacle prêtée pour l'occasion, première rencontre avec la compagnie Montalvo-Hervieu.

Quelques mois auparavant, José Montalvo et Daniel Hervieu avaient vu une de mes installations *le rêve prisonnier* (voir *Turbulences vidéo* n°2)



Michel Coste, *Rêve de prisonnier*, 1991, co-production M. Coste/Vidéoformes

exposée à Paris au Palais de Tokyo et m'avaient contacté en vue d'une éventuelle collaboration. Ce qu'il y avait d'exceptionnel dans cette première rencontre, c'est la décision commune de ne pas essayer de reproduire de multiples expériences faites dans ce domaine et dont nous avons les uns et les autres connaissance.

Nous devons donc développer une nouvelle approche. La vidéo n'apparaîtrait donc pas comme un décor ou un "écran" pour la danse mais les deux devraient se connecter pour fabriquer un système cohérent.

Cette période fut très productrice, de multiples possibilités ont été découvertes et testées malgré les limites matérielles. Nous sentions tous que l'on était en train d'élaborer quelque chose tout à la fois important et qui serait long à mettre en œuvre.

En définitive, cet écran de 8m sur 6m fendu pour qu'il puisse être traversé et la présence conjointe de l'image des danseurs en taille réelle et des danseurs en chair et en os fut le concept technique retenu parmi toutes les expériences tentées.

Ce n'est que lors de la résidence de la compagnie à la scène nationale de Mâcon que le procédé put être mis en œuvre : à partir de ce moment là, la vidéo et la danse ont fusionné pour créer une nouvelle discipline.

On connaît depuis le succès de cette association qui continue encore de fonctionner sept ans après ! La réussite de ce travail tient au fait que l'on a permis à la danse d'être regardée en même temps que l'image et réciproquement et ceci avec distance et humour.

Cette collaboration, entre vidéo

et danse, peut trouver d'autres développements comme l'ont prouvé d'autres compagnies depuis (Découflé en particulier) ou le montre, entre autres, une manifestation comme *Exit* (spectacle vivant et nouvelles technologies). La présence de l'image vidéo sur la scène devrait dépasser le simple effet de mode qu'elle a connu ces dernières années pour qu'elle devienne un élément du spectacle au même niveau que le son et la lumière. Pour cela il est nécessaire que les chorégraphes et metteurs en scène travaillent ce nouveau langage comme une matière à part entière, comme si l'image vidéo était un élément vivant au même titre qu'un danseur : elle a ce pouvoir, elle peut, elle aussi, danser.

Séoul été 1999.

Au vu des spectacles de la compagnie Montalvo-Hervieu, une artiste coréenne — Young Von Han — me sollicite en 98 pour un spectacle qu'elle veut créer.

Le spectacle est déjà écrit, il me paraît prometteur.

Plusieurs mois de montage passent avant d'assurer les partenariats sur les deux pays pour lancer la production du projet.

Premières répétitions à Paris et premières déceptions.

Ma proposition de scénographie délaissée au profit d'une idée mégalo-maniaque : faire dans le gigantesque : 4 écrans encadreront la scène et les spectateurs, chacun mesurera 25m de base sur 10m de haut. J'ai beau dénoncer ce rapport impossible entre l'image, la danse et la trop grande proximité des spectateurs : rien à faire.

Alors que faire ? Accepter le pari ou abandonner ? Je prends le risque croyant pouvoir trouver un "truc". La suite aurait pu me donner raison car il y avait une solution ...

Empêtrée dans ces certitudes et ces contradictions, incapable de gérer les problèmes techniques liés à la mise en scène, le travail fut très difficile.



Image crée par M. Coste, projetée pendant le spectacle *Ceci n'est pas de la danse* de la compagnie Nima (Corée du sud)

A Séoul d'autres facteurs viennent encore plus perturber le travail et la communication : me voilà contraint de réaliser 4 images de 250 m2 avec des moyens ridicules et une liberté plus que réduite.

J'essaie de remplir le "contrat" avec la conviction que cela n'allait pas fonctionner, et en essayant quand même d'y introduire ma "patte" : j'insiste pour essayer à fond un principe qui aurait pu marcher : la vidéo en direct.

J'avais avec moi une très petite caméra (3 cm2) invisible sur les danseurs mais très efficace quant aux images qu'elle produisait (de l'infiniment petit à l'infiniment grand). Son utilisation me semblait en cohérence avec le propos artistique, mais malheureusement, en raison du manque de confiance pour ce dispositif, il a été sous utilisé par la mise en scène.

Ce fut donc un spectacle à moitié raté (à mon avis) mais qui m'a permis d'entrevoir les possibilités très riches de la vidéo directe quand elle est conçue comme une régie en plus de celle du son et de la lumière : voilà une autre façon d'inclure des images sans que la danse qui en est à l'origine soit lésée. Les spectateurs font tout de suite le lien entre les deux et cette relation fonctionne comme un nouveau langage chorégraphique.

C'est une nouvelle perspective de recherche car, malgré de nombreuses tentatives, elle n'a pas encore donné, à mon avis, toute la puissance d'imaginaire et de distanciation dont elle est porteuse. Avec l'apparition de vidéoprojecteurs de plus en plus performants et légers, il est possible d'ex-

périmenter dans ce domaine, encore faut-il qu'il y ait un profond désir de collaboration et de curiosité. Il faut dire que dans le domaine du spectacle vivant, il n'existe pas d'aventure aussi passionnante et de terrain d'exploration aussi vierge que celui-là.

Un nouveau problème se pose : quelle est alors la place du corps ?

Sur scène il a été facile de décrypter la manière dont les corps se comportent entre eux, leur rapport avec des éléments de décor, avec du son et de la lumière mais il reste à analyser cette relation avec des images animées et avec celle du danseur même.

Comment un mouvement d'images sur scène peut-il intervenir sur le langage chorégraphique ?

Comment la présence d'un double sous la forme d'une ombre ou d'une image peut-il renforcer le sens de chaque geste ?

Comment palier le manque d'improvisation et de feeling dû à la dictature du temps propre au film qui se déroule ?

Le danseur ne perd-il pas une part d'humanité par le bouleversement de l'échelle ?

On sait maintenant qu'entre une image et un danseur, l'œil du spectateur choisit l'image : comment alors gérer la compétition qui ne manque pas de s'installer entre les deux ?

Dans cette collaboration entre la vidéo et la danse, tout n'a pas été vu et exploité, il y a d'autres aventures possibles.

© Michel Coste,  
Turbulences vidéo n° 28  
juillet 2000



Vanessa Ode, *Sans titre*  
ode.vanessa@voila.fr

# Les Paradis

Musi[k]

Vidéo

Photographie

Multimédia

Peinture

Sculpture

Formations

Galerie

Artificiels

Tous les arts

Toutes les formations

[lesparadisartificiels.com](http://lesparadisartificiels.com)

20, rue Georges Boisseau / 92110 Clichy

tel : 01 47 31 39 74

La danse comme espace d'expérimentation.

## 21 études à danser

par Geneviève Charras

*Un film de Thierry de Mey sur des chorégraphies de Michèle Anne de Mey. 1999 26mn.*

Thierry de Mey est musicien, belge, et accompagne la destinée de la danse contemporaine en Belgique depuis ses balbutiements en 1980. Il réalise plusieurs films sur ses propres musiques, percussions corporelles par excellence et rejoint ainsi les préoccupations des chorégraphes sur le rapport houleux entre le rythme de l'image et celui de la danse musicale. Réalisateur, il ne s'improvise ni monteur, ni chorégraphe.

Avec *Musiques de tables* ou *Love Sonnet*, il épouse l'énergie de la danse et la pousse dans ses infimes retranchements : le rythme, le contraste, les ruptures, tout ce qui concourt à faire d'un film, un flux de danse.

*21 Etudes à danser* est un catalogue, succession de séquences dansées, inventées pour l'espace de la nef du Centre d'art contemporain du Fresnoy près de Tourcoing, où Michèle Anne de Mey est invitée en résidence d'artiste.

Une semaine d'essai de danse en studio, 3 jours et trois nuits de tournage seront nécessaires pour inventer cet "objet-cinéma" comme se plaît à le nommer la chorégraphe.

Deux caméras seulement pour enregistrer la danse des interprètes femmes de cette histoire en 21

séquences : un nombre d'or, simplement. Le choix et l'ordre de ces saynètes est rigoureusement rythmique et musical. Les contrastes entre les fragments de narration sont la résultante de l'alternance de plans fixes puis de chapitres où tout bascule dans l'accumulation des plans, découpés, plans de coupe, travelings, inserts.

Un savant classement des propositions dansées, parlées, racontées. Le verbe et son émission durant le temps de la danse sont gérés comme autant de paroles qui inspirent l'évasion du cadre stricte. Ni déclamation, ni danse commentée, la narration se fait trame ludique d'un western ou d'une "citation", voyage qui fonctionne à l'inverse d'un documentaire.

L'espace, celui d'une ancienne patinoire, donne lieu à de multiples investigations du champ de la caméra : plan, contre-plan, bascule et vertige des plongées qui succèdent à un déferlement d'images juxtaposées pour détourner la danse de ses espaces-temps traditionnels... Le monteur Rudy Maerten veille à la cohérence de l'ensemble.

Peu d'ingrédients pour une danse sobre et beaucoup de rythmique pour une musicalité des images : son direct et remixage en différé pour créer une sorte de doublage naturel des sons de la danse tracée au sol. Entre chaque séquence, un "carton" annonce le titre de la suivante : beaucoup de références au vocabulaire d'une partition musicale : on tourne ainsi les pages d'un conte. "OVNI" de l'image, tantôt froid et très contemporain dans sa rigueur, tantôt lascif et sensuel dans le cadrage au plus près des corps de chair des interprètes, ces "pisseuses" qui osent défier la caméra et chuchotent aux regards, des visions interdites.

Miniatures, essais de transpositions de langage des gestes en danse, correspondances très "baudelairiennes", font de cette œuvre, celle d'un duo-duel entre Michèle-Anne et Thierry de Mey. Une confrontation qui joue comme une trame dramatique d'une pièce en 21 actes, avec en "entracte", le temps du souffle et de la respiration.

FIPA d'argent du film d'Art, Biarritz 1999.

**La danse, du doute à la certitude grâce, avant tout, à la complicité !**

## **Au commencement était la danse**

*par Geneviève Charras*

*Un film de Marc Grün. 78 mm ; 1999 Star Production et TV10.*

"Celui qui ne danse pas ne sait pas". Le corps et ses potentialités dépassent de très loin ce qu'une tradition occidentale, amante de l'esprit et dédaigneuse des corps, peut leur accorder dans notre conscience commune. Pourtant les corps dansants pensent. Le film montre le travail d'une compagnie professionnelle et d'élèves danseurs à Angers avec Joëlle Bouvier : voici la profession de foi du réalisateur Marc Grün.

Apparentée au documentaire de création, cette œuvre rejoint l'idée qu'André S. Labarthe donne d'un reportage accompagnant la démarche de création d'un artiste : dans l'intimité du processus d'élaboration d'un projet, les tâtonnements et hésitations des danseurs vis-à-vis de leur production en cours. La franchise

et la fraîcheur du ton du film contribuent à l'immersion du spectateur dans l'atmosphère de laboratoire et de studio d'un centre de danse où création et labeur quotidien donnent naissance à l'exigence et la rigueur. Pas de regard complaisant sur la profession-danse de la part du réalisateur, mais des points de vue complices et justes qui épousent gestes et émotions de ceux et celles qui travaillent autour de lui.

Témoins d'un quotidien singulier, d'une profession méconnue, l'œil et le regard de Marc Grün convergent vers un document-réalité jamais ennuyeux, toujours suspendu au questionnement intime sur le corps, ses joies ou inquiétudes. Un reportage vérité intimiste au cœur de la création contemporaine. Pour mieux pénétrer un univers à découvrir au-delà du miroir et de ses reflets flatteurs.

Quelques questions au réalisateur Marc Grün.

- Comment montrer le mouvement, alors que celui-ci n'est même pas encore créé, puisque improvisé la plupart du temps lors des prises de vues et des cadrages ?

- "C'est vrai qu'au départ il n'y a pas de choses précises à filmer, très peu de repères mais malgré tout beaucoup d'idées pour infléchir un propos et un regard. Il s'agit de découvrir, comprendre et montrer le mouvement naissant de sa genèse à son apogée : entrer doucement dans la danse, rechercher le mouvement dans son déroulement et sa continuité ; le plan séquence est le plus approprié pour restituer cette évidence des gestes qui s'improvisent devant vos yeux. Pour les initiés, cela va de soit, mais comment donner à voir les balbutiements d'une danse, cette

sorte de brouillon qui jaillit dans l'improvisation et qui se perd même dans la mémoire du danseur... Filmer ceci c'est aussi improviser !"

- C'est aussi prendre des risques comme le danseur ?

- "C'est perdre ses repères, anticiper sur la danse quand on commence à mieux la connaître ; filmer serré, rentrer dans le mouvement de l'intérieur. L'espace se dégage des corps, ce ne sont pas des danseurs qui s'agitent devant une caméra en plan fixe. Voir le mouvement c'est fascinant ; rentrer dedans et le ressentir quand il part dans tous les sens... Le corps expérimente, explore et donne beaucoup d'informations à celui qui le regarde ; naissent alors pour moi et mon cadreur des partis pris de cadrages et de relecture de la danse"

- Cela a-t-il modifié depuis votre façon de filmer les choses ?

- "Ça démange de voir danser les autres, c'est contagieux. Je sentais mon corps lourd, opaque, infirme, plombé devant cette sensation de fluidité rencontrée au contact de l'énergie des danseurs. Le mimétisme opère et la légèreté de notre matériel de tournage — une caméra steadycam, un pied — nous a infléchis dans le sens du déplacement, du mouvement. Pour un documentaire restituant une réalité, c'est idéal cette légèreté, ces plans séquences qui restituent le temps réel et le point de vue qui se déplace. On devient sensible aux détails, aux choses qui naissent, se mettent en place et vibrent dans ces instants non remaniés par un découpage impertinent."

- Le corps vous interroge, vous avez un projet de filmer les arts martiaux ; n'est ce pas très différent ?

- "Certes, les pratiquant moi-même, je ne cesse de répéter des informations gestuelles codées, répertoriées, immuables alors que la danse est inattendue, surprenante, inventive... Mais comme dans tous mes documentaires, les sujets s'y construisent en même temps que les contenus évoluent. Mon producteur ne m'impose pas de durée, ni de format, j'ai la liberté d'aller là où me conduit mon propos, dans sa découverte, sa temporalité. Ce sont les séquences qui sont adaptées au mouvement et non l'inverse, sinon on s'inféode au dictât de quotas ou de dimensions qui ne sont pas à la taille du sujet : pas de prêt à porter, mais du sur mesure pour la danse ! Pas de construction au préalable mais une démarche instinctive, ni linéaire, ni informative ; ça coule, c'est fluide comme du mouvement. Un objet filmique, en dehors des cases contraignantes de la production audiovisuelle ! Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas un ordre de lecture dans mon film ; on y découvre des va-et-vient entre le temps de la création, le rythme de l'école de danse — cours, examens, spectacle — et les interviews des protagonistes. Mon souci est de nourrir le spectateur, de toujours chercher, sans but apparent une façon de montrer ce que je vois et je ressens vis-à-vis d'un art étrange et fascinant que je ne connaissais pas, du moins sous cet angle. C'est un autre savoir qui nécessite tant d'apprentissage."

© Geneviève Charras,  
Turbulences vidéo # 28  
juillet 2000

## Le multimédia : un regard, un style ?

### **Tal vez mañana**

par Gustavo Zappa

\* *Peut-être demain*  
(CD-Rom)

Il y a une vision romantique de la ville qui est devenue tradition dans la littérature occidentale à travers une quantité d'auteurs dont le modèle emblématique est, à mon avis, Baudelaire. Dans le cinéma par exemple, on peut reconnaître ce regard dans le cas de Woody Allen sur New York, Fellini sur Rome, Truffaut — avant lui Renoir — sur Paris. Or, est-il possible de retrouver la permanence de cette tradition dans l'hypermédia ? *Tal vez mañana* (*Peut-être demain*) affirme cette possibilité. En ce sens, ce qui nous semble le plus intéressant du roman interactif, c'est le regard déployé sur Montevideo par le réalisateur argentin Martin Groisman, un regard qui s'appuie sur le scénario de Rosana Malaneschi. La scène principale et point de départ du roman, c'est le Temple de Venus, pavillon proche du parc Rodó, un lieu clé de la ville. Les quatre histoires (d'un garçon de café, d'une coiffeuse, d'un enfant et d'un chauffeur de taxi) sont liées, mais elles ont une tenue d'image et de son différents (combinant photo-roman, art, dessin, cinéma, vidéo, littérature, musique). L'histoire du garçon adopte un air cinématographique avec une suite de vidéos et de photos; le récit de la coiffeuse se fonde sur le modèle du

photo-roman traditionnel ; celui de l'enfant est un ensemble de dessins superposés sur des photos retouchées ; l'épisode du chauffeur de taxi est aussi un jeu expressif de dessins. Le choix du fil de la narration dépend de la volonté du lecteur, lequel peut se glisser parmi les différents points de vue offerts par les personnages. Bien que les rapports soient établis a priori, le navigateur créait le récit une et mille fois avec chaque exploration. Nouvelle lecture des genres et langages de l'audiovisuel, hommage à Montevideo, regard mélancolique de quatre solitudes, cette œuvre multimédia n'a d'autre durée que celle du désir de l'usager. Chose curieuse et merveilleuse à la fois, l'œuvre naît de la démarche d'un groupe d'élèves et de diplômés d'une École d'Art Audiovisuel et Communication, ce qui veut dire que *Tal vez mañana*, de son origine garde un autre désir, celui d'apprendre. Cependant cet apprentissage comprend non seulement les possibilités narratives du numérique et des media interactifs, mais aussi la ville de Montevideo. Retournant au principe, dans son regard romantique de la ville, l'artiste veut l'embrasser entièrement, l'élever au niveau des rêves. *Tal vez mañana* permet de trouver cette aspiration. On ne peut songer à autre chose après le parcours de leurs histoires avec la voix de Zitarrosa, symbo-

le de la musique uruguayenne, et finalement Gardel, qui chante: "como una nube que pasa, mis ensueños se van..."<sup>(1)</sup>

© Gustavo Zappa,  
Turbulences vidéo # 28  
juillet 2000

(1) "comme un nuage qui passe, mes rêves s'en vont..."  
*Tal vez mañana / Peut-être demain* (CD-Rom - Uruguay)  
Régie: Martín Groisman - Scénario: Rosana Malaneschi  
Production: Universidad Ort de Montevideo et Medio y Medio producciones, avec l'aide du Ministère de l'Éducation d'Uruguay et du Secrétariat de l'Extension de l'Université de Buenos Aires



cd-rom *Tal vez mañana*

Cet artiste peint les arbres et y accroche à leurs branches les tableaux en vue de les exposer.

## Les peintures «in situ» d'Olivier Masmonteil

par Gilbert Pons

*pour Cb. B.*

On connaît l'influence décisive qu'eut l'invention de la peinture en tubes sur la naissance de l'impressionnisme — sans évoquer, quelques décennies plus tôt, l'école de Barbizon —, on sait qu'en réduisant le poids et l'encombrement du matériel des artistes elle permit à ceux qui étouffaient dans le huis clos de l'atelier d'aller planter leur chevalet dans la nature et, du même coup, de plonger jusqu'à la garde le regard dans l'air multicolore pour l'en sortir à chaque fois tout imprégné.

Compte tenu des dimensions de ses toiles, de grandes toiles qu'il fabrique lui-même afin d'en adapter le format aux différents cas de figure, compte tenu du fait qu'il n'attend pas d'en avoir terminé une pour s'attaquer à la suivante, Olivier Masmonteil n'utilise pas le moindre chevalet pour peindre "sur le motif". "Dans le motif" serait d'ailleurs une expression plus adéquate car sa peinture procède plus d'une immersion dans le paysage que d'une approche frontale de celui-ci.

C'est entre Sornac et Saint-Setiers, aux environs de "La Pommerie", que ce jeune peintre a trouvé les endroits propices à ses expériences, des endroits où la vue

était souvent bouchée par l'abondance des arbres et des broussailles, où l'épaisseur des frondaisons retenait la lumière tout en la démultipliant, mais où s'ouvraient aussi de bien curieuses perspectives. Le repérage, confie-t-il, fut assez long et délicat car, outre le souci de se frotter à des paysages à la fois caractéristiques de la région et différents les uns des autres : arbres isolés ou en groupes, lisière d'un bois, ruisseau, pont, talus, chemin, clairière, etc., il lui fallait tenir compte des difficultés d'accès aux sites, embarrassé qu'il serait par son attirail — certains sont envahis par les ronces, d'autres sont exigus ou bien se trouvent dans des zones particulièrement accidentées —, il lui fallait veiller aussi aux variations de l'éclairage, aux intempéries enfin, car, s'il fait généralement beau et sec en été sur le Plateau de Millevaches, des orages, parfois violents, peuvent éclater à l'improviste, sans compter les rafales de vent. Ce fut d'ailleurs fréquemment le cas lors de cette campagne picturale qui eut lieu pendant le mois d'août.

Je ne l'ai pas vu peindre — il est vrai que s'il a élu cette région sauvage pour travailler sur le vif c'est en raison de la tranquillité que l'on y trouve —, mais je l'ai accompagné sur les lieux où il avait prévu de le faire, lui donnant même un coup de main pour attacher

ses châssis aux arbres ou à de vieux piquets de clôture car ses tableaux devaient demeurer sur place pendant toute la durée de son travail, exposés tour à tour au soleil et à la pluie, à la chaleur parfois caniculaire puis à la fraîcheur de la nuit. Avant le vernissage de son exposition je n'avais donc pu apercevoir, réparties sur une distance d'environ deux kilomètres, qu'une vingtaine de toiles vierges. Vierges ? pas tout à fait, car quelques minutes à peine après leur installation toutes sortes d'insectes : scarabées, criquets, éphippigères, punaises, etc., probablement curieux de l'art contemporain ou attirés par ces vastes pistes d'atterrissage, vinrent s'y poser, s'y promener, y agiter leurs antennes, ajoutant ainsi des reliefs colorés, furtifs, cocasses, aux dessins mouvants tracés par les ombres des branches et des feuilles. Bref, comme s'il avait un sens inné de l'anticipation, l'environnement projetait de lui-même ses motifs sur les toiles avant même que le peintre eût commencé d'intervenir. C'était une préfiguration en quelque sorte, une mise en branle discrète, voulue telle sans doute par l'artiste, de ce qui se produirait ultérieurement à son initiative. Olivier Masmonteil table en effet sur la collaboration de la nature pour préparer son terrain puisqu'il a choisi avec une rigueur et une précision extrêmes l'endroit le plus favorable pour disposer chacun de ses réceptacles, mais je ne me suis rendu compte de ce phénomène qu'en revenant sur place pour découvrir ses œuvres achevées, quelques semaines plus tard.

Son travail est donc tendu entre

deux directions apparemment peu conciliables. D'une part, le peintre s'est donné un cadre, si j'ose dire, presque un carcan, en cela qu'il a déterminé une fois pour toutes, non seulement le nombre et le format de ses toiles mais leur emplacement ainsi que le rituel d'exécution, suivant un cahier des charges très strict : intérêt pictural du paysage ambiant, périmètre cadré, possibilité d'accrocher le châssis, position de celui-ci par rapport au motif, intervention quotidienne sur chacun des tableaux, quant à la décision d'emporter telles ou telles couleurs — il utilise de la peinture à l'huile qu'il prépare lui-même et transporte dans de grands bidons — elle relève d'un protocole similaire. Mais, d'autre part, il accueille avec une sorte de jubilation tout événement imprévu : chute d'une feuille ou d'une brindille qui vient se coller sur la peinture fraîche, chiure d'un oiseau qui modifie soudain le rythme des couleurs, coup de vent brutal qui gonfle la toile et dévie le trajet du pinceau, coup de tonnerre qui ébranle l'organisme et fait trembler la main. Bref, il réagit sur le champ à ce qui se passe tout autour de lui, spécialement sur le côté, et même par derrière, car s'il arrive à Olivier Masmonteil d'aborder le paysage d'une façon classique, en regardant droit devant lui, ou à peu près, il préfère généralement opérer en tournant le dos à son sujet. La "méthode" peut paraître bizarre.

Lors de ses derniers concerts, Miles Davis se tenait sur la scène sans regarder le public venu l'entendre, ne montrant que son dos, comme s'il était ailleurs ou ne jouait que pour lui —

parcimonieusement d'ailleurs. Dans l'attitude d'Olivier Masmonteil, en revanche, il n'y a aucun mépris pour son sujet. S'il agit de la sorte, s'il s'installe face à la toile mais dos à son motif, c'est que pour peindre il a besoin de rotations amples, impliquant l'ensemble de son corps — facteur qui explique aussi la dimension de ses tableaux. Il n'est pas absent du paysage dont il restitue à grands coups de brosse puis de couteau la géométrie et les vibrations colorées, au contraire, car il met à profit les espèces de "temps morts" représentés par les demi-tours qu'il effectue sur lui-même pour réactiver, pour relancer sa concentration. En procédant de la sorte il échappe aussi à la toujours possible tentation du va-et-vient de l'œil entre la toile et le paysage, va-et-vient compulsif qui, selon lui, perturbe l'unité temporelle de la composition

en y introduisant des saccades.

Les troncs majestueux et les sous-bois pittoresques ne suffisent pas à expliquer le séjour d'Olivier Masmonteil sur le Plateau de Millevaches, il y a aussi — le nom du lieu l'indique — les cours d'eau innombrables et poissonneux. À la tombée du jour, dès que les couleurs ont tendance à se confondre et à se diluer, il rangeait ses pots de peinture, ses pinceaux, et sortait son matériel de pêche. Il quittait la peinture à l'huile, sa viscosité, son épaisseur, pour quelque chose de plus fluide, de plus évanescent ; en troquant la courte hampe du pinceau contre celle, plus longue, plus flexible, plus discrète de la canne à mouche, il louchait peut-être en direction de l'aquarelle. Je n'étais pas dans la région au moment où il couvrait ses toiles de couleurs et n'ai malheureusement pas pu l'observer.



ver au travail, mais le dernier soir de son séjour j'ai chaussé des bottes et l'ai suivi au bord de la Diège. Pendant deux heures nous avons remonté le courant, je me tenais sur la rive, à distance respectable, mais lui s'engageait dans l'eau, quelquefois jusqu'à la ceinture, pour envoyer sa "queue de rat" dans les recoins idoine. C'était une autre forme d'immersion, une autre branche de son activité d'artiste. La surface de l'eau n'est pas si différente de la toile, sur elle aussi le peintre envoie ses leurres — des trompe-l'œil minuscules et chatoyants confectionnés par lui pendant la morte saison, avec des hackles de coq et de la soie. Ce soir-là, et bien que les insectes fussent abondants au-dessus de la rivière, il est rentré bredouille ; une truite ne faisait pas la taille et fut remise à l'eau, une autre, plus puissante ou expérimentée, mit à profit un remous pour casser le fil et s'échapper, emportant au coin des lèvres le bel appât ébouriffé. Mais lorsque tout se passait bien pour lui, que les fario se montraient coopératives, l'artiste avait suffisamment de prises au fond de son panier pour composer un tableau honorable.

Son souci d'être en symbiose avec le milieu où il peint Olivier Masmonteil l'a manifesté également lors de ses nuits sur le Plateau car, malgré la fraîcheur, malgré surtout l'hospitalité de Hub Nollen qui l'avait invité à venir travailler à "La Pommerie" et à profiter du confort d'une robuste maison du hameau, il a préféré dormir sous la tente, à la dure, une façon comme une autre, peut-être, de ne pas perdre le contact avec les toiles.

L'originalité du travail d'Olivier Masmonteil ne tient pas seulement à sa volonté d'être au plus près du milieu qu'il a choisi de peindre car, une fois terminés, ses tableaux demeurèrent quelques jours in situ. Certes, il voulait laisser aux peintures le temps de sécher et de perdre un peu de leur odeur, mais il souhaitait surtout qu'elles continuent de vivre toutes seules dans l'atmosphère qui les avait vues naître, de s'en imprégner, de la conserver aussi, peut-être, par d'autres voies que strictement picturales ; d'ailleurs, telle un souvenir concret de cette manifestation, l'une des toiles est restée en place — il est vrai que peu à peu elle s'effilochera, se décomposera, qu'elle se mêlera au paysage dont elle renvoyait — comme un écho à la fois proche et distancié, puis qu'elle disparaîtra <sup>(1)</sup> en lui. L'artiste souhaitait également — cela était logique eu égard à son protocole de départ — que le public vînt découvrir ses toiles à l'endroit précis où elles avaient été peintes. Ce premier vernissage eut lieu le dimanche 22 août. J'ai fait deux fois le parcours, le matin et en fin d'après-midi, écartant parfois les branches d'un hêtre ou d'un épicéa, coupant des tiges épineuses pour aller d'une station à l'autre, d'une "salle" à la suivante dans cette galerie à ciel — plus ou moins — ouvert, galerie sans mur, sans porte et sans fenêtre. J'ai donc vu l'exposition sous des jours différents, ou plutôt j'ai vu deux expositions, puisque le jeu des ombres et des lumières, l'orientation des tableaux par rapport au soleil, les modifications de la température de couleur, les variations de la tension de la toile dues à

l'humidité et à la chaleur, agissaient sur le spectacle, mais il y en avait une infinité. J'aurais aimé suivre l'itinéraire en pleine nuit, sous la froide lumière du clair de lune...

Le second vernissage eut lieu quelques semaines plus tard, le samedi 18 septembre, à l'intérieur cette fois, du moins en partie car la taille de certaines toiles obligea le peintre à coloniser les murs extérieurs du lieu d'exposition ainsi que ceux des maisons voisines ; au pied des œuvres accrochées aux cimaises gisaient des cartons plus petits, badigeonnés de couleurs parfois violentes (2). Chose symbolique peut-être, la grange aménagée qui fait office de galerie se trouve à égale distance des deux extrémités du circuit que le peintre effectuait chaque jour afin de travailler sur ses tableaux ; ceux-ci, éloignés de leur cadre naturel mais rapprochés les uns des autres, prenaient soudain de l'envergure et la coexistence des œuvres que l'on avait découvertes une première fois selon un ordre successif, au coup par coup lors de l'exposition du mois précédent, donnait à chacune d'elles une individualité et une force supérieures. C'était comme une anthologie des divers paysages alentours, une anthologie à la fois spatiale et temporelle, et bien que le ciel fût gris ce jour-là — un gris foncé particulièrement sinistre —, les toiles avaient l'air plus grandes et bien plus rayonnantes accrochées aux sombres murs de grange qu'elles ne le paraissaient noyées dans la lumière et la végétation.

La Blanquié, août - sept. 1999

(1) S'il accepte cette destinée, si même il la provoque, l'acteur n'est cependant pas pressé et la tempête qui a ravagé de nombreuses régions dans la soirée du 28 décembre dernier n'a pas épargné le tableau qu'il avait laissé en place. Les rafales de vent n'ont pas déchiré la toile — Olivier opère sur un support très robuste — en revanche elles ont délaissé le châssis. Des semaines durant, l'œuvre est restée à terre, toute chiffonnée, au milieu d'arbres qui avaient tenu bon. Elle s'est partiellement couverte de plis, de menus accrocs, de moisissures aussi, comme si la nature avait ajouté sa marque propre à celle du peintre, plus ou moins brutalement. Mais cette collaboration imprévue des éléments serait demeurée à peu près invisible si l'artiste n'était pas intervenu pour restaurer le cadre, consolider la toile en la marouflant, puis redresser l'ensemble en le fixant aux trons. (Note rédigée à Ussel, le 9 mai 2000)

(2) Aussi nombreuses que les toiles, ces esquisses peintes à grands traits et dans l'urgence représentent des alternatives avortées, ou plutôt des digressions équivoques, des aventures tentantes auxquelles l'artiste n'a pas pu donner suite parce qu'il était absorbé dans chaque cas par un problème dont la résolution excluait sans doute qu'il prit une voie différente. Le caractère impatient et audacieux de leur facture confère à ces rejets périphériques, à la limite de l'abstrait, une forte charge émotionnelle, ils ressemblent un peu aux phrases en surnombre que les écrivains n'ont pu inclure ou conserver dans le corps de leur texte mais qu'ils gardent quand même au fond de leur tiroir, à moins qu'ils ne les aient rejetées en note, ou à ces êtres que l'on rencontre au hasard de la vie, avec lesquels on aimerait peut-être nouer de plus étroits contacts si l'on n'était pas engagé ailleurs, et que l'on regrettera toujours de ne pas avoir connus davantage.

© Gilbert Pons,  
Turbulences vidéo # 28  
juillet 2000



## Chute au Musée Guggenheim

### Juste une chute

*par Emmanuel Mahé*

Une météorite vient d'entrer dans la stratosphère. Elle poursuit sa course effrénée, ou plutôt sa chute, à travers l'atmosphère chargée de-ci de là de quelques masses nuageuses laiteuses. Une caméra, sans doute fixée au casque d'un parachutiste (à moins que ce ne soit un astronaute qui ait raté une marche de la Station Mir), poursuit la chute de cette masse extraterrestre. L'objectif de cette caméra, caméra malmenée par la violence des éléments, ne perd pas de vue sa cible. Image tremblante, bande son "réaliste" (les molécules d'air mettent à rude épreuve le microphone), je reste là assis, par terre (justement), pendant une vingtaine de minutes devant la projection de cette vidéo, trace de cette course vertigineuse qui ne peut qu'aboutir à une fin prévisible et attendue : l'impact terrestre.

Connaître le fin mot de l'histoire ne facilite guère le suspens. Et pourtant ici, le suspens est entier. Le titre de l'œuvre (puisqu'il s'agit d'une œuvre) nous indique le destin assigné à cette météorite : percuter le toit d'une maison (1). Là est l'astuce : en nous indiquant l'endroit précis du crash, Diaz crée une attente chez le spectateur. Nous assistons donc à une chute littérale, celle de la météorite, et nous attendons la chute figurée, celle de l'histoire. Chute sans cesse dilatée (la météorite n'en finit pas de tomber), et chute sans cesse différée (nous ne verrons jamais l'impact final). Le procédé est simple : une vidéo de quelques minutes habilement montée en boucle. Des spectateurs (dont moi...) restent naïvement contempler le spectacle d'une météorite qui n'en finit pas de tomber.

Outre le suspens qui se transforme en frustration, le plaisir est de se laisser prendre par un procédé vieux comme le monde (cinématographique), la caméra suggestive, et de nous laisser transporter (ou plus exactement nous laisser tomber) avec cet amas de poussières et de glace agglomérées. Nous voici prisonniers d'une chute (qui selon toute vraisemblance devrait être mortelle) tout en ayant l'impression

contradictoire de voler. De nombreuses associations d'idées ou d'images peuvent venir à l'esprit (de la chute d'Icare au "jusqu'ici, tout va bien" de Mathieu Kassovitz, les références classiques ou contemporaines sont légions), mais celle qui me vient à l'esprit c'est l'asymptote, souvenir lointain du collège. Cette courbe mathématique, qui n'en finit pas de se rapprocher d'une ligne droite sans l'atteindre (sauf au point ultime et inaccessible de l'infini), si elle ne peut être l'exacte figuration de la trajectoire "réelle" d'une météorite (dans la réalité la météorite et la masse planétaire finissent bien par se rencontrer), cette courbe, donc, figure bien la chute de la météorite (et celle du spectateur avec) telle qu'elle est représentée par Diaz : à la fois prise dans une force bien réelle (la gravité de l'attraction terrestre fait que "nous" nous rapprochons inexorablement de la terre) tout en se dégageant de cette force en la retournant contre elle-même (une forme absolue du parachutisme).

Dans ce sens, la vidéo de Diaz est une parabole du statut du spectateur contemporain : à la fois transporté dans un type particulier d'environnement virtuel (même si ce dispositif est une vidéo projection classique qui n'a pas les attributs de l'interactivité de ses homologues informatisés), comme soustrait de l'apesanteur, abstrait de son actualité terrestre, et à la fois ancré, comme vissé au sol, lourd de sa propre gravité. Mais de quelle parabole s'agit-il ?, est-ce la courbe décrite par un projectile ? ou un récit allégorique derrière lequel se cache une morale contemporaine ? Allez savoir...

© Emmanuel Mahé,  
Turbulences vidéo # 28  
juillet 2000

(1) Vidéo de Gabriel Diaz (collection Musée Guggenheim de Bilbao)

www.bookstorming.com

ooo/ooo

Publications d'art contemporain,  
Contemporary art publications,  
éditions et livres d'art  
t i s t e s  
editions and artists' books

info@bookstorming.com



Invitée par un festival d'art vidéo en France (Vidéofformes 89), Rosanna Albertini, enseignante en philosophie à l'université de Pise était alors une spécialiste du siècle français des Lumières. L'attrait de la scène française de l'art contemporain des nouvelles technologies — très "tonique" et internationale des années 90 —, l'amenait à s'installer quelque temps en France. Une autre histoire l'entraîna en Californie d'où nous parviennent régulièrement des articles parus dans Art Press ou dans cette revue. Sa dernière publication, *Technological rituals*, est une somme enrichissante d'entretiens et de conférences avec et sur les travaux d'artistes choisis pour leur écriture artistique, le rapport étroit qu'ils cultivent entre leur art et les nouveaux outils technologiques. On y redécouvre Woody Vasulka, Sara Roberts, Pat O'Neill, etc. L'approche respectueuse mais extrêmement profonde et soutenue de Rosanna Albertini nous permet de sentir, de palper l'indicible : les liens, les liaisons de l'esprit et du corps, la part de la machine dans ce rapport. GS

*Technological rituals, stories from the Annenberg Dialogues*, Rosanna Albertini, 1999, University of Southern California Annenberg Center for Communication. Distribution : Ram Publication & Distribution, tel. 310-453-0043, fax 310-264-4888.



De nombreuses personnes auront visité cette exposition thématique qui s'est développée en quatre temps du 8 février au 21 juin 2000 à la Galerie du jeu de Paume. Ce CD-Rom devrait combler ceux qui pour diverses raisons n'ont pu se rendre à la galerie Nationale. Il s'adresse tout autant à ceux qui voudront se replonger dans un riche panorama de la création artistique contemporaine de ce qui fut pendant longtemps l'Europe de l'Est, un espace de restriction des communications, dans un sens comme dans l'autre.

Ce CD-Rom, fort bien conçu, propose plusieurs navigations, thématiques, spatiales ou par index. La rapidité s'ajoute à l'efficacité, et permet d'appréhender aisément l'ensemble d'une arborescence riche de documents textuels très lisibles, de vidéos et de documents visuels agrémentés du procédé quicktime (lecture panoramique dynamique). A inclure dans une médiathèque ! GS

*L'autre moitié de l'Europe*. CD-Rom - Éditions galerie nationale du Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux.

# A NE PAS MANQUER !

## France

Du 27 au 30 juillet 2000,  
18ème festival Vidéo  
d'Estavar Llivia.

Tel : 04 68 04 09 91 ; festi-  
viel@club-internet.fr



Le Musée d'Art Moderne de  
Saint-Etienne présente un  
ensemble d'œuvres dépo-  
sées par Raymond Hains,  
un artiste qui par son  
inventivité, son humour, sa  
poésie, échappe à tous les  
critères de définition habi-  
tuels. Ce dépôt contribue à  
l'enrichissement d'une col-  
lection très représentative  
de l'art des années 60/70.  
Jusqu'au 2 juillet 2000. Tél.  
04 77 79 52 52

Vous avez entre 13 et 25  
ans, vous aimez la vidéo,  
vous avez un message à  
faire passer, alors regrou-  
pez-vous et participez au  
11ème concours "Regards  
Jeunes sur la Cité".  
Renseignements : OROLEIS  
de Paris, 23, rue Dagorno,  
75012 Paris, tél. 01 53 02 98  
00, [www.oro-leis-paris.org](http://www.oro-leis-paris.org).

Deadline : 24 septembre  
2000.

Les 13èmes Instants Vidéo  
de Manosque, Rencontres  
Internationales de la créa-  
tion vidéo et de la poésie  
électronique.

Du 10 au 15 octobre 2000.  
Renseignements : MJC,  
allée de Provence, 04100  
Manosque. Tél. 04 92 72 19  
70 ; [ma.mercier@free.fr](mailto:ma.mercier@free.fr)

La biennale 2000 se tiendra  
au parc départemental de  
la Courneuve et de nou-  
velles installations in-situ  
constitueront le parcours  
d'œuvres proposé au  
public jusqu'au 30 sep-  
tembre pour la cinquième  
édition d'Art Grandeur  
Nature en Seine-Saint-  
Denis. Artistes présentés :  
Kim Adams (Canada),  
Robert Milin (France)...  
Renseignements : 01 44 61  
76 76

L'exposition *Le Pôle de  
Froid* présente la généra-  
tion actuelle des artistes  
russes, ses chefs de file et  
les principales démarches  
artistiques qui marquent  
ces dix dernières années.  
Elle propose environ 120  
œuvres d'artistes de  
Moscou, Saint-Petersbourg,  
Odessa et Kiev et cherche à  
révéler à la fois la variété et  
les disparités qui caractéri-  
sent la situation artistique

russe des années 1990,  
ainsi que les principales  
caractéristiques et la  
richesse des différentes  
recherches créatives qui  
ont donné le ton à cette  
décennie. Jusqu'au 16  
juillet 2000 à l'Ecole  
Nationale Supérieure des  
Beaux-Arts, 14, rue  
Bonaparte, Paris (2e). Tél :  
01 47 03 50 00



O. Kulik, *Kulik is your deputy*, 1995

L'association La Baule  
Images organise pour la  
troisième année le festival  
Vidéodrome consacré à  
l'Art Vidéo et maintenant  
également ouvert au  
Multimédia et aux sites  
internet d'artistes plasti-  
ciens. La Baule, du 28 juin  
au 6 juillet 2000.  
Renseignements : 02 40 24  
51 64 ; [www.la-baule-  
images.com](http://www.la-baule-<br/>images.com)

La Caisse nationale des monuments historiques et des sites a choisi, pour fêter le passage en l'an 2000, de faire appel à la création contemporaine en organisant une manifestation intitulée "Changement de temps". Elle marque la rencontre entre sept artistes contemporains, Fabrice Hybert, Serge Comte, Catherine Beaugrand, Ange Leccia, Pierrick Sorrin, Sarkis, Robert Wilson et sept monuments nationaux, l'Arc de Triomphe, le site archéologique de Glanum, le château de Chambord, l'abbaye de Cluny, le château comtal de la cité de Carcassonne, le Panthéon, la basilique de Saint-Denis.

De mars à novembre 2000. Renseignements : 01 44 61 20 00 ; [www.monuments-france.fr](http://www.monuments-france.fr)



Ange Leccia

Exposition de Jens Haaning "Ma'Lesh" jusqu'au 11 juillet au Centre d'Art

Mobile de Besançon. Renseignements : BP 76 133, 25014 Besançon Cedex 6 ; tel. 06 07 66 02 79



Jens Haaning, *Ma'Lesh*

Une mise en scène du réel : artiste/acteur. Exposition à la Villa Arson (Nice), du 2 juillet au 15 octobre. Avec Marie-José Burki, Alain Séchas, Sam Taylor-Wood... Renseignements : 04 92 07 73 73.

Jusqu'au 10 septembre, expositions Christopher Williams, Fabrice Gygi, Michael Smith, Gary Panter au Magasin, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble. Renseignements : 04 76 21 95 84 ; [communication@magasin-cnac.org](mailto:communication@magasin-cnac.org)

"brouillard, précise". Exposition des œuvres réalisées dans le cadre de l'atelier Brouillard-Précis avec des œuvres de Balazs Faa, Piotr Kowalski, Marlène Puccini, Jean Delsaux, Alain Josseau, Daniela Piewe, Georges Rousse... Jusqu'au 9 juillet 2000 à la Galerie de la Friche belle de mai (Marseille). Renseignements : 06 60 82 28 75 ; [atelier.bp@wanadoo.fr](mailto:atelier.bp@wanadoo.fr)

*L'œuvre collective.* Lilian Bourgeat a conçu pour une exposition au centre d'art de Castres un dispositif pour une caméra. Le travelling qu'il réalise parcourt tout l'espace du centre d'art et confronte le public à une situation incongrue. Jusqu'au 19 octobre 2000. tél. 05 63 59 30 20 ; [www.centredart.castres.org](http://www.centredart.castres.org)

La galerie Les filles du calvaire (Paris) présente jusqu'au 22 juillet une installation de François Daireaux : *vert de terre*. Renseignements : 01 42 74 47 05



Expositions de Bertrand Lavier Vitrites et Jonathan Monk Tea Party at 136 and others works à la galerie Yvon Lambert (Paris), jusqu'au 10 juillet. Renseignements : 01 42 71 09 33 ; [galerie.yvon.lambert@wanadoo.fr](mailto:galerie.yvon.lambert@wanadoo.fr)

La Maison de la Culture d'Amiens présente l'exposition *Dédales, polyphonie du labyrinthe*. Avec des œuvres de Léo Delarue, Lilian Bourgeat, Olivier Michel, Olaf Nicolai, Timmy & Nolan Tjapangati, Claire Pichaud... Jusqu'au 10 septembre. Renseignements : 03 22 97 79 50

Claude Lévêque au Creux de l'Enfer. *Herr monde* au centre d'art contemporain de Thiers jusqu'au 17 septembre et sur ZAZZOO tivi : [www.nat.fr/video-formes](http://www.nat.fr/video-formes)  
Renseignements : 04 73 80 26 56 ; [creuxass@aol.com](mailto:creuxass@aol.com)



photographie J. Damase  
courtesy Le Creux de l'Enfer

Les Chirimoyos de Tanger. Première édition d'un festival d'art vidéo qui devrait se dérouler en novembre 2000. Festival issu de la coopération entre l'Ecole des Beaux-Arts de Tétouan (Maroc) et la Galerie Esca (France). Renseignements : 04 66 74 23 27

La Station Arts Electroniques (Université Rennes 2) organise les 25, 26 et 27 octobre

prochain la sixième édition des Rencontres Arts Electroniques. Deadline : 20 juin 2000. Renseignements : Station Arts Electroniques, Rencontres Arts Electroniques 06, 6, avenue G. Berger, 35043 Rennes Cedex

Le monde dans la tête. Exposition réunissant une cinquantaine d'artistes français et internationaux dont les démarches tendent à saisir un fragment d'humanité dans une approche axée sur l'inventaire, l'archivage, la compilation, l'énumération sur un mode encyclopédique et prospectif, voire utopique : une manière de s'approprier la mémoire du monde. Au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, jusqu'au 29 octobre 2000. Renseignements : 01 53 67 40 00

Traces de vies, rencontres du film documentaire du 13 au 20 novembre 2000 à Vic-le-Comte et à Clermont-Ferrand.

Deadline : 18 septembre 2000. Renseignements : 04 73 69 99 02

Il manque encore 85 artistes / hébergeurs pour le projet *rhizomes* peut être vous ?

<http://www.ensba.fr/rhizomes/>

Expositions de Robert Morris : *White Nights* (création) et La collection :

*Installations, l'exotisme sans partage*. Jusqu'au 17 septembre 2000 au Musée d'Art Contemporain de Lyon. Renseignements : 04 72 69 17 18

Maria Loura Estevão pratique "l'auto-filmage" solitaire. La moindre action devient l'objet d'une grande attention. Gros plans sur des parties du corps, répétition des gestes, mouvement dans les limites du cadre, la caméra souvent fixe, exclut le hors champ. L'artiste se livre avec la vidéo mais aussi avec la photographie, l'écriture, l'installation à une véritable introspection. L'A(D)MER, jusqu'au 9 septembre 2000 à la Galerie du Dourven. Renseignement : 02 96 35 21 42



Maria Loura Estevão

Les 6es Vidéogrammes, Festival international d'art vidéo et multimédia, du 9 au 28 octobre 2000 à Marseille. Date limite d'inscription : 15 juillet 2000. Renseignements : tél. 04 91 11 48 70 ; video-chroniques@lafriche.org ; www.lafriche.org/video-chroniques

## Europe

Neuvième festival international de vidéo et multimédia des Canaries en octobre 2000. Deadline : 10 juillet 2000. Renseignements : Cabildo de Gran Canaria, 9th canarias international video and multimedia festival, c/ Bravo Murillo, 23, 35002 Las Palmas de Gran Canaria Espana ; courriel : imagen.cultura@cabcg.org

Le festival international du cinéma de Milan se déroulera du 11 au 17 septembre. Compétition ouverte à tout support cinéma et vidéo. Renseignements : Associazione Culturale Aprile, via Corroccio 12, ITA-20123 Milan, Italie. Info@milanofilmfestival.it

Exposition *Cultures of work* à la galerie 2 du Centre de Culture Contemporaine de Barcelone. Réflexions autour du travail. Du 23 mai au 17 septembre 2000.

Renseignements : www.cccb.org  
Le cinquième Int'l Festival of New Film se déroulera du 23 au 30 septembre à Split, sur la côte adriatique de la Croatie. Renseignements : Int'l Festival of New Film, PO Box 244 (Kraja Tomislava 15), Split 21 000, Croatie ; split.filmfest@st.tel.hroshion

*Plan B* rassemble les travaux de 15 artistes français (Rebecca Bournigault, Claude Closky, Slimane Raïs ...) et se déroule en plusieurs lieux marquants du centre de Dortmund (Allemagne). En passant d'un lieu d'exposition à un autre, les visiteurs traversent des situations urbaines différentes, portant la marque de l'actuelle réactualisation de la ville. Renseignements : www.germangalleries.com /hARTware\_projekte/ ; tél/fax : 49 (0)231-8820240



## Monde

Manifesta 3. La troisième édition de la Biennale Européenne de l'Art Contemporain se déroulera du 23 juin au 24 septembre à Ljubljana (Slovénie). Renseignements : Manifesta 3, Cankarjev dom, Presernova 10, SLO - 1000 Ljubljana, Slovénie ; www.manifesta.org

Prix Ars Electronica du 2 au 7 septembre 2000 à Linz (Autriche). Le thème de cette année : next sex. Renseignements : tél. 43(0)732/6900-24267 ; prixars.orf.at



Deuxième édition du festival Sex worker (film & vidéo) de Portland (USA). Deadline : 31 juillet 2000. Renseignements : (503) 234-9615 ; mlucas@teleport.com

Septième édition du festival film et vidéo de Retina (Hongrie) du 10 au 13 août 2000 avec un programme de vidéos françaises présenté par Vidéoformes. Renseignements : 36 73 312 160

## VIDEOFORMES 2000

15ème Festival international d'art vidéo et multimédia  
13/18 mars 2000 - Clermont-Ferrand

### PALMARÈS

Prix de la création vidéo

Jury : Jean-Paul Fargier, Lydie Jean-Dit-Pannet et Marie-Hélène Parant

Prix du Conseil Général du Puy-de-Dôme

*En memoria de los pajaros (A la mémoire des oiseaux)* de Gabriela Golder (France).

Prix VIDEOFORMES

3 vidéos ex-aequo

*The morphology of desire* de Robert Arnold (USA)

*Die Dyer* de Alain Pelletier (Canada)

*La vie heureuse* de Valérie Pavia (France)

Prix Le Mas

Ensemble de l'oeuvre de Marion Lachaise

Prix de la création multimédia

Jury : Priamo Lozada et Andy Kennedy

2 CD-Roms ex-aequo

*Gender Media Art* de Deanna Herst, Jan Corpus et Alex Schaub (Pays-Bas)

*Shock in the ear* de Norie Neumark (avec Maria Miranda) (USA)

Mentions spéciales du jury

*Métaorigines* (site web) de Reynald Drouhin (France).

*Borderland* (CD-Rom) de Laurent Hart et Julien Alma (France).

una canción



Gabriela Golder. *A la mémoire des oiseaux*

# *Olympia by Charlotte*

de Jean-Paul Fargier

roman publié sous forme de feuilleton

Chapitres 27 à 34

© Vidéoformes, Turbulences vidéo # 28, juillet 2000

en avant en avant comme avant non pas comme avant avant je jouais pour Paik ce soir je joue pour moi plus que jamais Jeanne d'Arc de l'avant-garde comme m'appelait Varese je monte sur le bûcher le feu en moi je brûle du dedans beaucoup de jeunes ici ce soir merci jeunes gens beaucoup qui n'ont jamais vu Charlotte performer en vrai seulement Charlotte en photo Charlotte en vidéo ils pensent vous pensez jeunesses mais c'est incroyable c'est pas vrai c'est pas elle la Charlotte de Paik cette vieilleur là si c'est elle oui c'est moi il y a trois heures si vous aviez vu ma gueule j'avais cent ans il m'a fallu trois plombes pour gagner trente piges trois plombes et vos rires 70 et bien conservée 70 que je n'aurais jamais combien exactement 60 que je ne fais pas merci n'en jetez plus attendez que je me remette à jouer je rajeunirai encore vous verrez plus je joue plus je suis neuve j'ai trente ans j'ai vingt ans je nage dans les seventies j'en ai déjà le costume seconde peau indémaillable cousu d'acier Paco Rabanne oui on ne peut plus seventies n'est-ce pas avec ça je ne crains plus rien cette métallique armure anti-rouille c'est plus qu'un rempart anti-rides c'est mon manteau d'éternité mon écho de divinité mon diapason céleste vous entendez ne me dites pas qu'il cliquette comme les os d'un squelette

Boston, Philadelphie, Chicago, Cincinnati, Saint Louis, New Orleans... Transfert en chapeau haut de forme un pinceau à la main fait entrer le public sous la tente foraine. Un lit recouvert d'une tenture grenat trône sur une scène. Quand la baraque est pleine ou, le plus souvent, quand le public clairsemé commence à siffler, tape des pieds, jette des boulettes de papiers gras sur le lit, bref, proteste qu'il en a assez de contempler les chandelles, Transfert s'ouvre un passage dans le dos des clients et monte sur la scène, d'un bond, salue le public cérémonieusement, prononce quelques phrases en français pour planter le décor, voilà, on est à Paris, le spectacle commence. Il se tourne vers les coulisses et appelle : Olympia, Olympia ! Le rideau du fond bouge, frémit. Un corps s'enroule dans ses plis. Une main apparaît. Olympia ! reedit-il. Le rideau s'écarte un peu. Un nez, un oeil, une mèche. Le silence se fait.

Transfert se place sur le côté, tire à lui un chevalet, répète son appel : chéri-e ! je t'attends ! et je ne suis pas seul, viens reprendre la pose. Victorine entre, drapée. Elle contourne le lit, se place dos au public, ouvre son voile, bras écartés et soudain le laisse glisser. Il s'abat, léger, en flottant. Pendant une seconde on pourrait croire qu'il n'arrivera pas jusqu'au sol, qu'il s'arrêtera à mi course. Au premier rang, le courant d'air du linge qui glisse caresse les cow-boys en pleine figure. Ils ont à peine le temps d'entrevoir deux fesses que déjà Victorine est couchée sur le lit, une main sur le sexe, l'autre sous la tête, le dos relevé par trois coussins. Transfert gesticule devant son chevalet, agite sa palette, simule une courbe dans l'air du bout de son pinceau, dessine un sein dans le vide avant de répéter le même mouvement sur sa toile, qui demeure blanche, bien sûr... il n'y a pas de couleurs sur sa palette, rien que des croûtes sèches. Pas besoin de se mettre en frais de ce côté. Ce n'est pas lui que le public regarde. Il n'a d'yeux que pour Victorine. Sa nudité blanche, entre ses mules roses et son noir tour du cou. Que fait elle ? Rien. Elle se souvient peut-être des matins de Manet, des après-midi de Stevens et des soirs, des soirs de Paris quand ils la raccompagnaient chez elle, des bords de la Seine, quand il peignait le Bain, des restaurants, des canotiers, des autres filles, actrices, chanteuses, modistes, modèles, compagnes de fêtes et d'atelier. Où sont-elles ? Que font-elles ? Tandis qu'en Amérique elle joue ce fantôme d'un moment de sa vie. Ou plutôt qu'elle ne joue pas, il lui suffit de rester figée, d'être là, de se contenter d'être là, offerte, dévorée. Le spectacle continue avec l'entrée en scène de la négresse. Une putain, différente dans chaque ville, dont Transfert s'assure les services. Grosse de préférence. Il lui apprend son texte, il la fait répéter. Pas très difficile. Mam'zelle, un monsieur vous a apporté ces fleurs. Olympia devrait dire : imbécile, fais le attendre, et puis se ravisant, non non qu'il entre tout de suite... histoire de prononcer quelques mots en français, ils aiment bien les spectateurs ce parler exotique, et puis il y a parfois un français dans la salle, il peut savourer sa langue, rire plus haut que les autres, c'est pour ça d'ailleurs, quelle honte ! un français peut-être me regarde, que Victorine a renoncé à prononcer ces mots, elle se contente de faire un signe à la négresse, signifiant la même chose. Transfert alors, cessant d'être le peintre, joue le client. Quand la négresse s'introduit sur la scène, son bouquet dans les bras, il disparaît en coulisse. Il racle sa gorge derrière le rideau. La négresse crie : Missié venir... Madame servie... Transfert entre, salue on ne sait qui, le public, sa coquette... se penche sur Olympia, tend une

main vers la main qui voile le pubis, s'empare du bras de la belle d'un geste qui se veut élégant, porte les doigts à ses lèvres, les baise, les tripote, les suce cinq longues secondes, pour que les spectateurs dont tous les regards convergent vers un seul point, plus bas, s'en mettent plein les mirettes, puis il rend à Victorine son cache sexe qu'elle replace entre ses cuisses. Le public, soufflé, applaudit, siffle, bisse. Alors Transfert va se poster à la tête du lit et tendant cérémonieusement les bras vers le cou d'Olympia il tire sur le noeud du ruban noir. Le noeud cède. La longe en velours glisse entre les seins avant d'être escamoté dans l'obscurité, laissant Victorine plus nue que jamais. Sifflets, rires, cris, applaudissements. Mais ce n'est pas fini. Transfert bondit de l'autre côté de la scène, reprend sa palette, redonne quelques coups de pinceau. La dernière touche ! et il brandit "son travail" face au public : au dos de la toile vierge il a fait peindre - par Victorine - une bonne reproduction du tableau de Manet. Et tandis qu'il exhibe son chef d'oeuvre, il se trouve toujours un spectateur pour hurler sale peintre ! exécration tableau, alors que le gros de la troupe tempête pour essayer de faire revenir la négresse et surtout la femme blanche au sexe roux.

Missouri

Montana

Virginie

Caroline du Nord

29.

serres plus fort Nam June sinon ils vont tomber mes nibs électroniques j'ai maigri de combien de crans n'aies pas peur dis moi trois quatre ton tivi bra quand tu l'as inventé pour la poupée dodue que j'étais tu n'avais pas prévu que la dernière fois que je le porterais il faudrait faire cinq trous de plus dans le harnais allez trouve un poinçon j'peux pas jouer comme ça avec ces nichons qui flottent faut que le public arrive à zyeuter les images on va pas gâcher ton travail c'est quand même génial ton truc amener cinquante paires d'yeux à têter mes mamelles de louve romaine de la Société du Spectacle c'est plus fort que Duchamp ça un piedestal vivant pour chacune de vos têtes plus fort que du John Cage grâce à ce tivi bra mon corps est un violon dont vous êtes les

cordes tout le public orchestre instrument tout le monde vous restez incroyables alors regardez oui c'est bon Nam June ça tient bien maintenant ils pointent comme avant mes seins indestructibles ils brillent du feu du diable tu peux prendre ta caméra la braquer sur les gens lumière vont tous tomber dans le gouffre de leur image en moi ramenée à un point

30.

Victorine attache le ruban dans le cou de Mimi. Comme ça. Parfait. Mimi place un bras sous sa tête, l'autre s'allonge sur son ventre jusqu'à son triangle noir.

Victorine passe derrière le chevalet, reprend ses pinceaux. Le 4 ou le 8 ?

Regarde moi, Mimi. Droit dans les yeux. Le secret de Manet est là. C'est par ses yeux qu'Olympia est Olympia. Quand j'étais en Amérique, je ne regardais jamais le public dans les yeux. Transfert croyait leur donner du Manet, il ne leur livrait qu'un nu banal, des plus communs. Peu importait d'ailleurs. Ces paysans n'en avaient rien à fiche : Manet, Olympia, c'était juste un air de Paris. De la chair fraîche frenchie, un peintre français coquin, voilà ce qu'ils voulaient. Et ils l'avaient. Tu l'aurais fait, toi, dis ? Comment savoir... Oui, tu peux pas savoir. On ne sait jusqu'où la vie est capable de vous embarquer, acculer, rabaisser, que dans certaines circonstances. Que je ne te souhaite pas. Mais, rassure-toi, ça n'a pas duré longtemps, un an, même pas.

Un jour, ce que j'espérais s'est produit. Transfert s'est amouraché de la négresse. Il a voulu la garder, l'amener avec nous. J'ai refusé. Il a passé outre. Qu'il couche avec ces négresses, d'accord, c'était des putains après tout, et moi je ne lui donnais plus rien. Je macérais dans mon chagrin. Qu'il s'amuse sans moi, il en avait le droit. Qu'il profite d'elles, qu'il en ait pour son argent. Qu'il ne les paye pas que pour bredouiller, habillées, quelques mots en français, ces filles que d'habitude on rétribue pour coucher nues, d'accord. Mais qu'il en amène une en voyage, dans le train, assise en face de moi, des heures et des heures, moi qui étais à nouveau enceinte, et les entendre le soir à l'hôtel, riant ensemble dans la chambre à côté, pas d'accord. Je n'avais accepté de jouer cette comédie qu'à la condition qu'il change de négresse chaque soir. Le voilà pris ! Rupture de contrat. A Charlotteville, en Caroline du Nord, j'ai vidé ses poches pendant qu'il dormait avec sa putain. Tout l'argent que j'ai

trouvé, je l'ai pris. J'ai couru à la gare. J'ai acheté un billet pour le premier train. De la chance : il allait vers le nord. Passons sur les détails. Cinq jours plus tard, New York, un bateau. Sauvée.

31.

vous vous laissez aspirer au creux de ma poitrine médusés paralysés contre mes yeux glaçants vous ne trouvez nulle parade aucun bouclier ne peut vous protéger dévier mon regard froid qui vous absorbe alors courage fuyez il faut parfois savoir fuir changer de cap radical Nam June tu as fui la Corée puis tu as fui le Japon puis tu as fui l'Europe la fuite t'a sauvé moi j'ai fui les arpèges de la musique savante ai campé librement sur tes terres improvisées la fuite m'a sauvée j'ai même essayé de te fuir mais ça hein pas possible tu te souviens de ce voyage en Allemagne quand on s'était donné rendez-vous dans un train j'étais monté par erreur dans un train qui partait à l'opposé du tien tu m'as vue de ta fenêtre coucou trop tard le convoi s'ébranlait tu as fait de grands signes avec tes mains qui s'agitaient dans tous les sens j'ai cru que tu me disais reviens en fait c'était je viens attends moi au premier arrêt cent kilomètres plus loin j'ai sauté dans le premier train qui allait en sens inverse pendant que toi tu te lançais à ma poursuite en montant dans le train suivant on aurait pu jouer comme ça longtemps mais voilà tu m'as rattrapée par le téléphone en faisant crier mon nom par tous les haut-parleurs de la gare et je l'ai appris après par tous les haut-parleurs de toutes les gares sur toute la ligne tu ne voulais vraiment pas que je t'échappe

32.

Elle a faussé compagnie à son geôlier de mari, en Caroline du Nord. A Charlotteville exactement, belle coïncidence ! Comme s'il était écrit qu'une Charlotte un siècle plus tard la tirerait du néant une deuxième fois. Oui du néant. Elle n'en pouvait plus de faire l'idiote chaude, enfin tiède, pour l'odieux Transfert. Enceinte en plus, vous avez entendu ? Et pire, le salaud, voilà qu'il tombe amoureux de la négresse. Il veut la garder, l'amener en tournée, passer toutes ses nuits avec elle. Alors que d'habitude, ils en prenaient une nouvel-

le dans chaque ville visitée. Pas plutôt installé à l'hôtel, il se rendait dans la rue des putes. Il en essayait quelques unes, les plus larges de fesses. Puis il en choisissait une, lui demandait si elle aimerait travailler pour lui, honnêtement, dans un spectacle de nu. Toute nue, missié ? Non, pas toi. Une blanche. Toi habillée. Bizarre, non merci. Enfin il s'en trouvait bien toujours une pour accepter. Alors il fallait s'arranger - cash d'avance, caution - avec la maquerelle. C'était pour deux trois jours, au plus une semaine, après elle reviendrait au service de ses Messieurs. Il laissait une caution et l'amenait à l'hôtel pour la présenter à sa femme, qui lui jettait à peine un oeil. Les répétitions commençaient. La négresse se prêtait au jeu, apprenait vite son rôle : la phrase, le bouquet... Pour elle c'était vacances, enfin presque. Un seul client, mais exigeant attention. Transfert dans les coulisses la rebaisait à loisirs. Pour le même prix. Et puis bye bye chérie. Normal, dans les règles. Personne n'est volé. Commerce de putes. Le modèle parfait doublé d'une marie suce moi idéale. Victorine semblait un fantôme depuis la mort de son enfant, la ruine de sa maison, la perte de tous ses tableaux. Elle exécutait les ordres de Transfert comme une somnambule. Elle fermait les yeux, ne voulait rien savoir, se doutait de tout mais s'en moquait, endormie dans sa douleur. Le coup de la négresse amoureuse, de l'esclave à demeure, ça l'a réveillée, vous comprenez. Elle a protesté pour la forme, mollement, tout en préparant son coup. Et un beau matin, à l'aube, pendant que son mari dormait dans la chambre à côté avec la négresse, elle a fouillé ses bourses, raclé ses économies, laissant Transfert plus nu que nu, et vite vers la gare. Direction Manhattan. Elle a changé dix fois de trains, dormi dans douze hôtels, traversé dix états. Et quinze jours plus tard, la voici à New York. Il était temps, plus d'argent. Une amie lui achète un billet pour l'Europe. Partir tout de suite ? Non finalement. Sa grossesse l'arrête. Elle n' en a plus que pour trois semaines. Elle accouchera à New York et puis elle partira. Elle se remet à peindre chez son amie. Elle se sent revivre. Bientôt elle sera de retour à Paris. Soudain on apprend que Transfert rôde dans New York, qu'il la cherche et la fait rechercher dans tout Manhattan, dans les hôtels, les hôpitaux, chez leurs anciens amis. Elle prend peur, se précipite vers le port, monte sur le premier bateau pour l'Europe. Dans deux heures, ils lèveront l'ancre. En lui disant adieu, dans sa cabine, où elle a obtenu l'autorisation de l'accompagner, son amie lui confie une lettre pour un français qu'elle aime, qui ne lui répond plus, il est peut-être mort à la guerre, je veux savoir. Je le retrouverai, et je lui

donnerai ta lettre, je le forcerai à t'écrire, je te le jure. Et tout à coup elle pousse un cri. Victorine commence à perdre les eaux. Son amie court sur le pont : Un médecin vite ! Le toubib du bord est encore à terre, tirant sans doute une ultime bordée dans un ventre accueillant, buvant un dernier schnap. Entre les cuisses de Victorine, un beau garçon gigote et crie. Il est sorti tout seul. Sans l'aide de personne. Juste de sa mère, incroyablement, et de cette amie si gentille, tellement gentille que Victorine ose lui demander de prendre en charge l'enfant. Quelques temps. Elle reviendra le chercher plus tard. Elle ne sait pas ce qui l'attend à Paris. Son amie accepte, elle le mettra en nourrice, en attendant son retour, avec peut-être l'amoureux qu'elle espère toujours, vous reviendrez tous les deux, tu me le ramèneras, hein ? Oui, on fera un échange... Vite, il faut se dire au revoir. La sirène annonce le départ. Victorine, accoudée au bastingage, pâle, épuisée, regarde son amie descendre la passerelle, serrant sous son manteau le fils qu'elle abandonne.

Dix jours de mal de mer, et c'est l'Angleterre. Liverpool. Encore un train. Londres. Un bateau. Le Havre. Un train. Paris, Saint-Lazare. Victorine est de retour... Vous voulez connaître la suite ? Ou que je vous joue un concerto de Ravel... façon Paik ?

### 33.

La suite, la suite, bon la voilà. Je devrais écrire un roman plutôt que de signer ces machins en plastique qui vous rappellent Paik bien plus que moi. Avec une bonne histoire, postérité plus sûre... à vous voir m'écouter. Alors qui d'abord ? Je commence par qui ? Par Transfert ou par Charlotte ? Pourquoi vous riez ? J'ai dit Charlotte ! Au lieu de Victorine... Au lieu d'Olympia. Mais je suis Olympia, peut-être bien mieux qu'elle. Mieux qu'elle ne sut l'être après l'avoir étée. Ma confusion s'explique. Attention, je reprend. Transfert pour commencer, ça ira vite. Après le départ de Victorine, il a connu déboires sur déboires. Plus d'Olympia ! Que faire ? Il requiert les services d'une putain blanche, française du Québec. Qui ne supporte pas qu'une grognasse noire lui dicte ses gestes. Faut croire que la Dondon se mêlait elle aussi de mise en scène. Le lendemain, la canadienne, pftt, envolée, sans prévenir. Une autre fille, de quel pays je ne sais, polonaise peut-être, réagit de la même façon.

Fftt pftt... La troisième se tire avant même la fin de la répétition. Mais le spectacle est annoncé, ce soir il faut jouer, remplir la caisse vidée par la fuite de Victorine. Transfert se souvient d'une drôle d'idée de sa First Olympia, qu'elle avait lancée ironiquement un jour de fâcherie : salaud, t'as qu'à me remplacer par une poupée, un mannequin en cire. Idiote, idiote. Maintenant aux abois, géniale, il la trouvait l'idée de la cire. Il achète cent kilos de chandelle et n'oubliant pas qu'il a été sculpteur, il façonne avec un réel plaisir une Olympia crémeuse, entre les jambes de laquelle il colle de vrais poils. Arrachés à la touffe de la négresse. Avec son accord roucoulé: elle aimait cette vie, ce rôle de fausse fleuriste sur scène, moins fatigant que les passes à répétition. Une fille à poil qui n'a de vrais que les poils, mais c'est nul, c'est queue dalle, c'est con comme un musée, sifflent les spectateurs. Remboursez ! Pour les satisfaire, Tranfert imagine un autre scénario. A la séance suivante, il met sa maîtresse à contribution de façon plus active. La servante entre sur scène les seins nus cachés derrière le bouquet. Et jette les fleurs une à une sur le corps de l'inerte Olympia, dévoilant peu à peu ses gros nichons marrons. C'est joli, oui, mais pas assez corsé. Des nichons pareils, au bordel on en voit pour moins cher, et là au moins on peut les tâter, les sucer, et tout le reste avec, les mains, le cul, le con, la bouche, les oreilles... Le bouche à oreille est désastreux. Les péquennots dédaignent la baraque à Transfert. L'homme au chapeau claque n'a plus qu'une solution : jeter son Olympia aux orties et mettre sa reine au tapin. La concurrence est rude. On ne s'improvise pas maquereau. Un territoire, ça se paye, une chambre en maison close c'est cent billets, un coin de saloon deux cents, trois cents, cinq cents, dépend du niveau, du quartier. Une taxe au dessus de ses moyens. Alors les Julots Réunis l'obligent à jouer sa gagneuse. Aux cartes. Au poker ? Peut-être mais alors au poker menteur. Il perd évidemment, ils avaient trichés. Il se retrouve seul, et bientôt se suicide. En plongeant dans le Colorado, du haut d'une falaise. Vous pensez qu'on l'a un peu poussé ? Avec une balle dans la tête en plus, on peut dire qu'il ne voulait pas se rater...

#### 34.

Stevens d'abord ou d'abord Manet ? Victorine hésite à la Gare Saint-Lazare. Elle est épuisée, elle n'a plus d'argent. Elle prend une chambre dans

un petit hôtel rue du Havre, dort toute une journée et le lendemain court aux nouvelles chez sa meilleure amie, Marie Pellegrin surnommée Pêle bien. Que sont nos amis devenus ? Oh mais ça marche bien pour eux. Pour Stevens surtout. Toutes les femmes veulent leur portrait par lui, il a pris le relais de Courbet. Courbet est mort ? Non, en prison ! Ils l'ont collé au gnouf, à cause de la colonne, tu n'as rien su là bas ? la colonne Vendôme, pendant la Commune, Courbet l'a faite abattre. Maintenant, ils le font payer. Lui seul. Ils étaient pourtant des centaines à scier le bronze, à tirer sur les cordes, puis à danser autour et à sauter sur les débris du symbole impérial. Les morceaux de colonne, les p'tits bouts de Napoléon, y en a, et j'en connais, qui en ont fait leur beurre. Dix francs la relique, les communards se les arrachent, on les savait pas si riches. La Commune ? Je t'expliquerai. Tu as reçu mes lettres ? Non ? Les Prussiens ont dû les manger. Ils nous ont tout bouffé, tondu, la laine sur le dos et le reste. Et ça continue. On leur paie cinq milliards, aux Chleus. Et toi, tu étais où ? Je reviens de loin... Elle lui raconte tout. Y compris la naissance de son enfant. Larmes. J'irai le chercher un jour, mon fils. Oui, un jour. Heureusement, il te reste Louise...

Deux heures plus tard, grâce à Marie, Victorine sait qu'elle doit aller chez Stevens, qu'il a le vent en poupe, et qu'il l'aidera.

Stevens avait un faible pour Victorine. Il l'accueille à bras ouverts, l'installe à nouveau à deux pas de chez lui, au 1 boulevard de Clichy. Pas dans la même chambre, dans une autre plus grande. Victorine a trente ans. Elle est belle.

La rumeur court les ateliers : Victorine est de retour, Olympia est revenue. Puvis la réclame, elle pose pour lui une allégorie de la Paix. L'Espérance. Peu de chair mais de l'allure, du style. Elle reprend ses habitudes avec Stevens. Les thés et sympathies. Et Manet tombe sur elle un jour chez Stevens. Ils prennent le thé, ils jouent au croquet dans le jardin. Une allée, des fleurs, quatre silhouettes. Le bonheur à Paris. Un sujet. Des personnages s'esquissent, vus de loin, flous. Manet a envie de saisir cette scène. Il le fait aussitôt sur une toile et avec des couleurs que lui prête son ami Stevens. Il place Victorine de profil, en pied, dominant la scène, comme une souveraine, et il se peint de dos, assis à ses pieds.

Peindre Victorine impromptue, si fraîche, si gaie et si grave en même temps, lui donne l'envie de la revoir poser une fois encore. Victorine tombe à pic. L'idée le travaille depuis quelques temps. Il a vu souvent les bonnes du 9<sup>ème</sup>, qui amènent les enfants jouer au Parc Monceau, s'arrêter en passant sur le Pont de l'Europe, pour regarder les trains. Fatiguées sans doute, elles sont bien contentes de s'asseoir sur le parapet qui domine la gare, les fumées de Saint-Lazare, pendant que l'enfant admire le spectacle. Il veut reconstituer cet instant d'abandon, de lassitude, d'attente aussi. Une jeune mère ou une bonne se repose sur le chemin de la promenade avec une petite fille qu'elle accompagne : voilà un bon sujet, un sujet moderne. Il raconte à ses amis son idée, pendant la partie de croquet. Jolie scène, s'écrie Stevens. Manet remercie, se tourne vers Victorine. Viendrait-elle poser pour lui ? Et comment ! Elle est ravie de retravailler pour son Edouard. Stevens applaudit le projet : tes meilleurs tableaux, tu les as faits avec notre amie. Manet fixe un premier rendez-vous à son atelier, rue de Saint-Petersbourg, qu'elle ne connaît pas. Tout près de la Place de l'Europe. La voici le lendemain chez Manet. Quelle belle salle ! Toutes ces boiseries, c'est toi qui les a... ? Avant que je la loue, c'était une salle d'escrime. Avec toutes les commodités de ce sport. Là haut, il y a une mezzanine d'où l'on pouvait suivre les combats. J'en ai fait un boudoir. Tu veux voir ? Attends... Victorine se plante devant le Déjeuner sur l'herbe, soupire : c'était hier ! Oh non, c'était il y a un siècle. J'ai tant vieilli ? Pas du tout, tu vas voir, tu es encore plus belle, je compte bien le montrer. Allez au travail, si tu veux bien ! Change toi, va dans la mezzanine et passe la robe que je t'ai préparée. Elle monte cinq ou six marches et aperçoit, jetée sur un lit, une robe bleue en coutil. Elle se déshabille. Quand elle est en jupon et les seins nus, elle se présente au balcon qui surplombe l'atelier. Les mains hérissant les cheveux, torse cambré. Hé, Manet, comme ça, tu ne veux pas ? Manet la regarde d'en bas, les bras embarrassés par la grande toile qu'il vient de tirer d'un lot vierge. Une autre Olympia ! échevelée gorgone, Olympia au balcon... tu me tentes, la scène est belle, mais il faut que je me renouvelle. Manet la rejoint dans la mezzanine, lui tend la robe bleue. Victorine s'empare des mains de Manet et l'attire, ils s'embrassent en étreignant le coutil. Ce rideau tombe quand la scène des mains se joue plus en profondeur. Des gestes anciens, comme oubliés, ressuscitent. Est-ce l'odeur de peinture, le parfum d'Edouard, le goût de la peau de Torine, dès qu'ils se touchent c'est aussitôt comme au temps d'Olympia. Dix ans sont passés et ils se mangent, se dévo-

rent, avec la même gourmandise. Sauf que maintenant c'est tout de suite, dès qu'elle arrive, c'est avant de prendre ses pinceaux que Manet fait l'amour avec elle, avant la séance de pose. Et après aussi. Il faut bien remonter à l'atelier, changer de robe. Ils prennent leur temps. Se voient tous les jours pendant un mois. Tant mieux si le tableau avance lentement.

Quelles retrouvailles !

Maintenant je vais ajouter la petite fille. Une petite fille modèle, tu en connais une, demande Manet ?

La tienne, pardi tiens.

Louise ! Tu l'as revue ?

Je peux te l'amener quand tu veux.

Victorine est déçue qu'il peigne Louise de dos. Agrippée aux barreaux, regardant les trains dans la gare.

Pourquoi pas de face ? Elle est belle. C'est qu'elle a quelque chose de toi dans le visage, hein, Edouard ? Tu as peur qu'on s'en aperçoive ? Tu redoutes d'être compromis ? A ton âge !

Ni peur ni pudeur. Seulement je ne suis pas photographe. Je dis la vérité en peinture. Les gens ne sont pas sots. Ceux qui voudront le comprendre sauront que cette enfant est ma fille. En suivant simplement cette ligne, cette diagonale, la diagonale directe du désir, du plaisir et de la création. Tous ordres confondus. Regarde, je peins ici une grappe, et là haut, dans le coin, l'entrée de l'atelier : alpha et oméga de toute ma peinture. Entre les deux : mon amour, mon Olympia, toi, et aussi, et aussi, à tes côtés, au centre, le fruit de nos amours, le vin de ma grappe pressée dans l'atelier même. Bien plus : c'est la même grappe que celle du Faune de Mallarmé. Voilà la vérité. Que veux-tu de plus ?

Moi ? Rien. Mais Louise...

(à suivre)



Edouard Manet, *Le chemin de fer*, 1872/1873

## **Turbulences Vidéo n°1 / 1993 (épuisé)**

### **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 / Vidéo et peinture : "la vidéo considérée comme un des beaux-arts" / ...

### **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)**

### **Turbulences Vidéo n°6 / 1995 (épuisé)**

### **Turbulences Vidéo 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 Guillon, Pierrick Sorin, Christian Châtel, Jean-Paul Labro...

### **Turbulences Vidéo n°8 / 1995 (épuisé)**

### **Turbulences Vidéo n°9 / 1995 (épuisé)**

### **Turbulences Vidéo n°10 / 1996**

Portrait : Danielle Jaeggi / Vidéo-danse : "Je m'aime" de Gilles Mussard

### **Turbulences Vidéo n°11 (spécial) / 1996**

J.P.Fargier : Laurence Madeline ; Danielle Jaeggi ; Ryszard Kluszczyński ; Anne Marie Duguët ; Thierry Kuntzel ; Marina Grzinic et Aina Smid...

### **Turbulences Vidéo n°12 / 1996**

Portrait : Sandra Kogut / Paik Contre Picasso / Pierrick Sorin, un réel qui revient toujours à la même place, / Saburo Teshigahara

### **Turbulences Vidéo 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 Vidéo 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 Vidéo 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 Vidéo 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 Vidéo n°17 / 1997**

Portrait : Ghislaine Gohard / Fabrice Hybert : Altérité-télévision / Causerie : Cédérom contre internet

### **Turbulences Vidéo 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 Vidéo n°19 (spécial) / 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 Bartoloméu : 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 événements... (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) /

### **Turbulences vidéo / art actuel n°26 / 2000**

Portrait : Richard Skryzak / Mes promenades (Alain Bourges) / Officina Europa (Françoise-Claire Prodhon) / Merce Cunningham (Geneviève Charras) / Olympia by Charlotte — Chapitres 13 à 20 — (Jean-Paul Fargier) /

### **Turbulences vidéo / art actuel n°27 (spécial festival Vidéoformes) / 2000**

Hercule et l'arène de Lydie (Jean-Paul Fargier) / Artel : l'art en réseau (Loïc Deniel) / Transe, danse, musique et le D.J. en tant que chaman (Georgiana Gore) / Olympia by Charlotte — Chapitres 21 à 26 — (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'ENSA / Clermont-Ferrand : Service Universités Culture, Librairie du Musée des Beaux-Arts / Rennes : Librairie les Nouritures Terrestres / Grenoble : Librairie du Magasin Centre National d'Art Contemporain / Lyon : Librairie du Musée d'Art Contemporain, Librairie Michel Discours / Nantes : Librairie Vert d'Ouest / Nîmes : Librairie du Carré d'Art / Saint-Étienne : 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 règlement à :

**Turbulences vidéo, c/o VIDEOFORMES**

B.P. 50• 63002 Clermont Ferrand cedex 1 France

**Bon de commande**

à retourner à

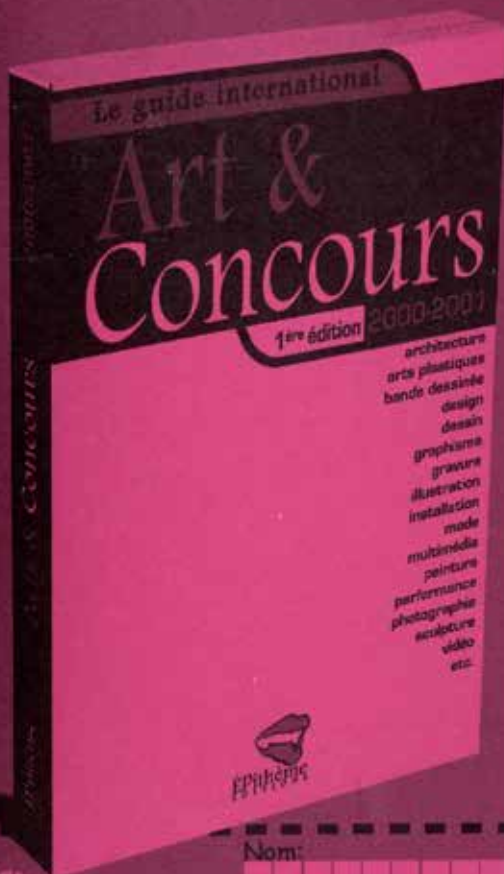
**Épithème éditions**

9, rue Ed. Estaunie, 21300 Chénôve

Tel: 03 72 70 38 96 Fax: 03 44 59 37 32

Mel: [Epitheme@aol.com](mailto:Epitheme@aol.com)

Offre valable dans la limite des stocks disponibles  
et sur présentation de ce bon découpé ou photocopié



**Vient de paraître**

L'outil  
indispensable  
des artistes  
sur les  
opportunités  
financières  
en France  
en Europe  
et ailleurs...

Nom:

Prénom:

Société:

Adresse:

Cp:

Ville:

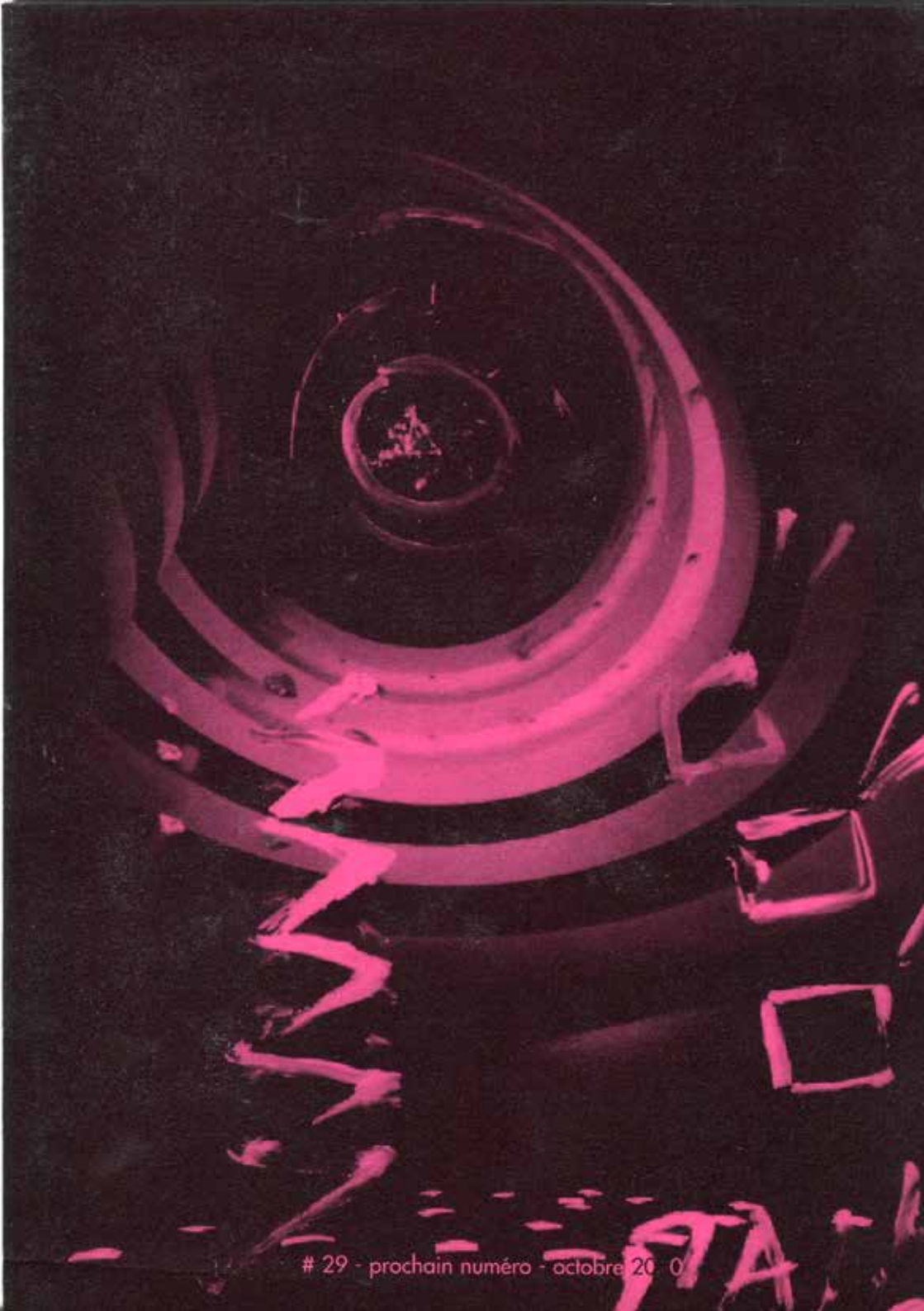
Mel:

Je souhaite recevoir  exemplaire(s) du  
**Guide International Art & Concours 2000-01**  
au tarif promotionnel de **98F.**

Ci-joint mon règlement par chèque bancaire à l'ordre de  
Épithème éditions de  x 98F + 20F (port) =  F.

Signature:

☐ facture



# 29 - prochain numéro - octobre 2010