

# Turbulences vidéo

revue trimestrielle # 29 - octobre 2000 / 30 FF 4,6 euros

# Ce sont les pommes qui ont changé.

Une exposition de peintures proposée par Hector Obalk et Didier Semin. Du 26 septembre au 19 novembre 2000. École nationale supérieure des beaux-arts 13 quai Malaquais 75006. Tous les jours, sauf le lundi, de 13 à 19 heures.


## 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
cedex
Tél. : 04 73 19 56 90
http://www.bfcc.fr

CREDIT COOPERATIF
UNE BANQUE POUR ENTREPRENDRE ENSEMBLE

# Turbulences vidéo

revue trimestrielle octobre - novembre - décembre 2000

**Turbulences vidéo # 29** • Quatrième 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 : Cyrille Callière, Geneviève Charras, Simone Dompeyre, Jean-Paul Fargier, Jean-Paul Gavard-Perret, Sylvain Ledey, Gilles Marceaux, Gilbert Pons, Rajendra Roy, Gabriel Soucheyre, Marianne Valio, Gustavo Zappa, Ger Zielinski

Merci à : Cyrille Callière, Cécile Borel-Desquivre • 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 **VIDÉO**FORMES, B.P. 50, 63002 Clermont-Ferrand cedex 1, tél : 04 73 17 02 17, e-mail : videoformes@nat.fr ; net : www.videoformes.com • © les auteurs, **Turbulences vidéo # 29** et **VIDÉO**FORMES • Tous droits réservés • La revue **Turbulences vidéo # 29** 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 : janvier 2001

Photographie 1ère de couverture : Pierre Yves Clouin, *Cul en l'air (My Levitating Butt)*, 3:31, 1997 ; Photographie 4ème de couverture : Pierre Yves Clouin, *Insert*, 1:15, 2000


















P3/ *Edito*

**Chroniques en mouvement**

P4/ *David Blair à Strasbourg* (Geneviève Charras)
P6/ *Apparence de la réalité (...)* (Jean-Paul Gavard-Perret)
P8/ *Les lumières dansantes de Len Lye* (Geneviève Charras)
P10/ *Monstre va* (Jean-Paul Gavard-Perret)
P12/ *Retina 2000* (Gabriel Soucheyre)
P14/ *Officine Pastello* (Gabriel Soucheyre)
P16/ *www.mulleras.com : mini@tures* (Geneviève Charras)
P17/ *De lames et de lumières* (Cyrille Callière)
P18/ *Tokyo Palerme via Paris* (Sylvain Ledey)
P20/ *Estavar ou l'évidence d'un festival* (Simone Dompeyre)
P23/ *A corps et à cru* (Geneviève Charras)
P25/ *Frustrations : retour*

**Sur le fond**

P26/ *Hitchcock virtuel* (Gilles Marceaux)
P32/ *Les déambulations d'un vidéaste* (Gilbert Pons)

**Portrait d'artiste : Pierre Yves Clouin**

P37/ *Entretien* (Gabriel Soucheyre)
P40/ *Court, calme et troublant* (Ger Zielinski)
P45/ *L'attrape-mouche* (Rajendra Roy)
P46/ *Pierre Yves Clouin ou le pacte charnel* (Marianne Valio)
P49/ *Vidéographie, collections, festivals, expositions*

**Les œuvres en scène**

P52/ *Dansons* (Geneviève Charras)
P54/ *Un regard du Paraguay* (Gustavo Zappa)

**Publications**

P57/

**Echos**

P58/

***Roman***

***Olympia by Charlotte* (Jean-Paul Fargier)**
P61/ Chapitres 35 à 38

**Les tribulations** de notre équipe de rédacteurs nous font parcourir un beau chemin, arpenter un bel espace fait d'expériences riches et diverses. Un bien bel été pour l'art et ses amateurs.

Les chroniques en mouvement sont fort généreuses. De même que ce portrait d'artiste roboratif de **Pierre-Yves Clouin**, un artiste dont les vidéos se voient dans le monde entier et qui se dévoile : un parcours, une trajectoire où doutes et certitudes l'emportent tour à tour.

Encore plus roboratif, l'essai imparable de Gilles Marceaux sur le maître du film à suspense — **Hichtcock** — de l'inédit au sens propre.

J'appelais de mes vœux un débat dans cette revue et Jean-Paul Fargier a mis le feu aux poudres. Un droit de réponse s'imposait, celui de Marie-Hélène Parant.

Pendant ce temps-là, les start-ups du net-art se multiplient telles une arborescence infatigable, quasi organique. Il y a de tout et c'est très bien car le webtrotteur peut faire son choix. Quant à nous, nous en rêvions, nous l'avons fait : une web TV nommée **zzaZzooTiVi**[1] est née ce premier septembre. Plutôt que l'édition de Turbulences sur le net, nous avons fait le choix d'une démarche différente, proche dans l'esprit et certainement complémentaire. Au programme des vidéo — Lagalla, Clouin, pour commencer — , des interviews d'artistes, et des professionnels de l'art en question (et surtout en images et en son !). Et déjà Lycos qui au bout de trois jours "d'émission" nous colle son "coup de coeur de la semaine". Et OC-TV, Artotal, Teleweb qui nous relaient... l'esprit web est en marche ! G.S.

1 : zzaZzooTiVi sur www.videoformes.com

Blair au zoo de Strasbourg ? Alors que pour David Blair, la création est une longue errance qui le conduit de par le monde, il aime cependant quelquefois "se poser", histoire de faire le point ; c'est ainsi qu'il "installe" pour un temps *les tribus perdues*, son dernier "work in progress", *The telepathic Motion Picture of THE LOST TRIBES.*

# David Blair à Strasbourg

*par Geneviève Charras*

*The telepathic Motion Picture of THE LOST TRIBES* : une installation de David Blair.

La Galerie ZOO à Strasbourg serait-elle en passe de devenir un espace dédié à la création multimédia et aux nouvelles technologies ? On pourrait bien le croire en pénétrant dans les deux salles d'exposition au rez-de-chaussée de la rue Thiergarten — traduisez : jardin zoologique — depuis cette fin du mois de juin 2000.

Présenter deux artistes multimédias, Florence Ormezzano et David Blair est un pari audacieux dans la cité européenne quelque peu frileuse vis à vis des nouvelles technologies. Le paysage change cependant peu à peu avec l'immersion d'une programmation de cinéma expérimental au nouveau musée d'Art Moderne et Contemporain ainsi qu'avec l'ouverture de la Maison de l'Image qui abrite les artisans de *Vidéo les beaux jours.*

La Mandchourie fascine David Blair qui semble l'avoir parcourue du regard et arpentée en homme expérimenté par un savoir-regarder bien à lui.

Le film existe, long métrage d'un voyage autant physique que virtuel dans les contrées chinoises. L'installation est une escapade guidée par la volonté d'une souris domestiquée par un programme multimédia, sur les territoires du pays et de ses habitants, les Katsuben. Les spectateurs télépathiques naviguent dans ces géographies plastiques proposées par David Blair.

Passionné par le cinéma, Blair reconstitue des espaces d'investigations superposés où le mouvement des transitions amène à découvrir toujours d'autres territoires. Introduits par des personnages réels, plein écran, les regards s'inclinent sur une carte géographique traversée par une voie de chemin de fer dessinée naïvement. Voie mythique de communication pour un pays immense, elle permet de juxtaposer d'autres images qui apparaissent au fur et à mesure de la découverte de ses nouveaux horizons virtuels. La narration réside dans de multiples histoires courtes suggérées par le mutisme de l'image volontairement noir et blanc et privée de son, comme aux origines du cinématographe avec ses cartons.

Il y a de l'humour et de la modestie dans ce travail artisanal d'orfèvre où l'informatique s'efface au profit d'une poésie des images et de leur mouvement quasi sempiternel.

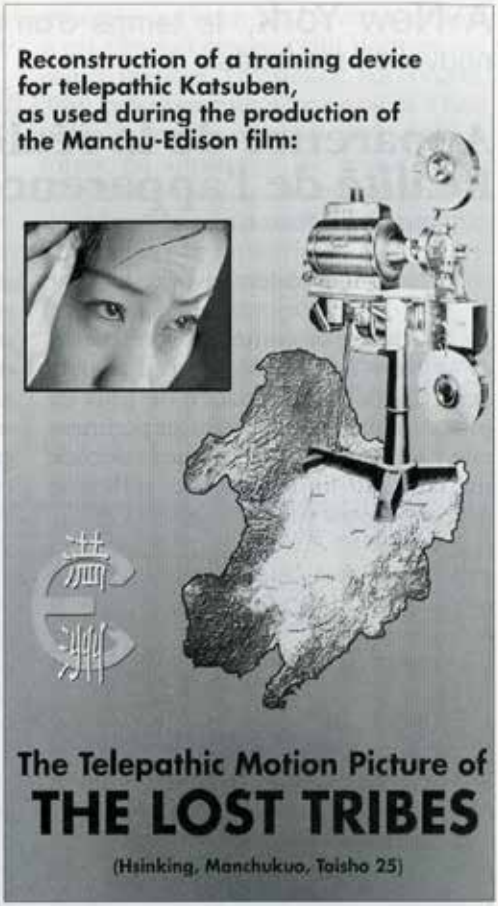
Une petite démonstration par le maître d'œuvre et c'est parti pour un périple au long cours, suspendu dans le temps. Histoire de pénétrer avec ses propres clefs l'univers de David Blair qui signe ici une œuvre visuelle délicate baignée de la lumière des confins d'une Mandchourie romancée, à la manière d'une esthétique de photo-roman chinois (très) populaire.

A ce travail s'ajoute la complicité des installations photos, bocaux et vidéo de Florence Ormezzano, qui s'investit également dans l'aide technique des réalisations de David Blair. Ses images infographiques ou synthétiques — sculptures de matières inventées proches de la plastique animalière marine ou charnelle — créent un univers onirique baigné de sensations tactiles. Les couleurs pastel très maîtrisées, les textures artificielles ou recalculées, les ondulations vidéo savantes révèlent à la vie des créatures d'allure fort sympathique.

Un couple-duo d'artistes invités qui propose son investigation de l'art confronté aux nouvelles technologies.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000

Espace ZOO, 19, rue de Thiergarten à Strasbourg
tél. 03 88 32 61 69, du 29 juin au 13 juillet 2000






Florence Ormezzano, *organisme #17*

A New York, le temps d'un festival, l'art-vidéo prends de nouvelles marques.

# Apparence de la réalité Réalité de l'apparence

*par Jean-Paul Gavard-Perret*

New-York Vidéo Festival 2000.

Éclectique comme à son habitude le New-York Vidéo Festival signale cette année une tendance de plus en plus marquée de la vidéo expérimentale : à la création de formes succède un courant important de réflexion non seulement sur la forme et la matière-image mais sur un univers souvent exploré outre-Atlantique et à un degré moindre en Europe dans l'art-vidéo : la science-fiction d'une part et d'autre part sur le documentaire.

George Kuchar avec son superbe *Secrets of the shadows world* de 135 minutes, Chris Petit avec *Asylum* (créé pour Channel 4 et qui n'est pas sans rappeler le Chris Marker de *La jetée*) décodent l'univers hyper codé et commercialisé de la science-fiction. Sortant le film du fantastique thématique, les deux réalisateurs — l'un avec brutalité, l'autre avec élégance et humour (en particulier lorsqu'il évoque un virus qui détruit les bandes magnétiques des films-vidéo) — par leur traitement de l'image et le discours critique implicite de leur montage, font surgir une suite de fiction "du troisième type".

D'autres vidéastes, dans un domaine différent — celui du documentaire — proposent le même déplacement. Elizabeth Subrin, sorte d'égérie du NYVF, avec *Swallow* et *The fancy a*, d'une part, reconstruit un documentaire des années 60 sur Shulamtith Firestone, et, d'autre part, monté une traque serrée sur la photographe Francesca Woodman, qui se suicida à New-York au début des années 80. C'est sans doute dans ce film que le travail de réflexion sur l'image (par le biais des 500 photographies de Woodman) que le film dit "documentaire" prend toute son acuité et sa force subversive par rapport au "dérangement" sommaire qu'il suscite trop souvent.

La provocation n'est donc plus dans la recherche systématique de formes mais plutôt par un traitement presque sociologique de l'image. En témoigne plus particulièrement le programme *Only disconnect* : Nelson Hendricks et Steve Reinke dans leur *Homoerotic pieces*, Miranda July avec *Nest of tens* sur les rapports enfants-adultes, Donigan Cummings avec *If only I*, une étude des marginaux de Montréal, ont donné là les images les plus violentes d'un festival qui tout compte fait consacre l'art-vidéo plus comme un art du document — mais qui ne se contente pas d'un simple travail de reprise — que comme un art de pure recherche formelle. Il ne faut cependant pas y voir une frilosité ou

un retour en arrière. La plupart des vidéastes retenus dans ce festival ont assimilé la leçon primitive de Marker : la *Beaver Trilogy* de Trent Harris et le *Benjamin Smoke* de Jem Cohen en sont deux bons exemples. Ces deux œuvres laissent apparaître une nouvelle écriture documentaire qui ne se contente plus de singer le réel ou de rapporter des fragments bruts de réalité : cette dernière est retravaillée formellement, transférée par différents systèmes d'équivalence qui ne peuvent plus faire croire à une simple apparence. Par exemple, la voix entendue n'est pas celle de la personne montrée à l'écran, à l'inverse celle-ci n'est pas forcément celui dont on est sensé montrer l'existence sur l'écran. Tout cela donne un nouveau sens à l'art-vidéo : moins expérimental dans la forme en apparence, ce retour par la réalité lui offre un caractère particulier ; de tels prémices ne sont d'ailleurs pas particuliers à l'Amérique : on l'a vu cette année, un même mouvement critique existe en Europe.

© Jean-Paul Gavard-Perret,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000



Georges Kuchar, *Secrets of the shadows world*

Len Lye, figure mythique et fondatrice du cinéma "expérimental".

# Les lumières dansantes de Len Lye

*par Geneviève Charras*

De l'aveu de ce plasticien polyvalent, fondateur du cinéma direct expérimental "cinétique", les lumières dansent et révèlent le mouvement, sa grâce, sa poésie.

Un manifeste daté de 1920, une époque où le cinéma balbutiant est déjà pour Len Lye, né en Nouvelle Zélande en 1901, un champ d'expérimentation plastique et musical de premier ordre.

Le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg en a récemment présenté une rétrospective complète : sculptures, œuvres graphiques, et programme quasi exhaustif de films de recherche.

Inventeur d'un art du mouvement qui serait libéré de la forme, sa quête oscille entre inventivité totale et référence à sa culture matricielle aborigène et maorie.

Dans ses films Len Lye n'utilise pas la caméra: il peint, gratte, imprime directement sur la pellicule ; cette technique d'images abstraites, polymorphes est rehaussée par une recherche sur le son et la musique. Le rythme est plastique et sonore et engendre une véritable danse lumineuse aux accents contrastés.

De ces expérimentations cinétiques naissent quelques petits chef-d'œuvres, courts métrages précurseurs de clips et de formes courtes envisagées comme des œuvres à part entière.

Le mouvement et la lumière sont au centre de sa recherche ludique, humoristique et savante à la fois. Il en va ainsi de *Bells of Atlantis*, un film sur la matière aquatique où une femme dans un hamac flotte telle Ophélie dans un décor d'épave échouée ; les couleurs s'y superposent, les interactions en différents courants se confondent pour créer un univers turbulent, toujours en mouvement. Des visions surréalistes s'en dégagent, le pari est audacieux et convaincant.

Avec *Color Cry* de 1953, un film d'animation directe de 3 mn, il s'inspire de la méthode du photogramme sur fond d'harmonica et voix. Danse de figures carrées, de grilles, de torsades et de spirales, il atteint des formes dignes d'un kaléidoscope ou d'un microscope. Bandes, points, ronds s'y succèdent dans une valse de formes et de musique.

*Free Radicals* de 1958 est fait en grattant du film noir avec divers outils aiguisés sur fond de musique africaine: les traits y exécutent des oscillations burlesques dont les ondulations rappellent celles de corps en mouvement. *Rhythm* de 1957 est le précurseur du clip publicitaire par excellence : comment en 1 minute présenter la firme Chrysler et tout son procédé révolutionnaire d'assemblage de pièces automobiles ? Par une série de plans très rythmés, catalogue efficace sur fond de percussions endiablées. C'est avec *Tal Farlow* que Len Lye démontre avec

brio sa maîtrise du mouvement de la lumière : y naissent des images géométriques telles des signes cabalistiques, des idéogrammes, une calligraphie réinventée comme une écriture cinématographique plastique.

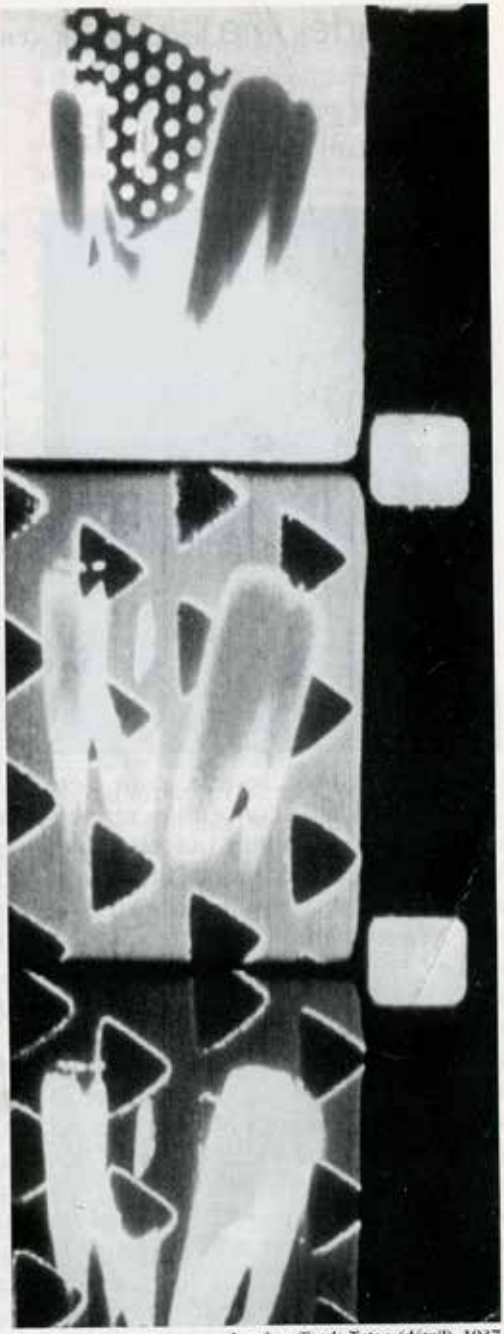
Des bandes en noir et blanc, figures de bambous dans la surexposition de lumière rappellent des images de code-barre, mais cette fois-ci animées par une réelle mouvance, sculptant des rythmes synchrones. Très virtuoses dans la facture, ces images prises dans leur négatif forment des champs lumineux inédits, inouïs.

Les *Tangibles*, formes en tiges élancées souples et lascives forment des bouquets oscillants, frémissants qu'il se plaît à filmer pour la fragilité de leur mouvance. La notion de "Motion" est celle qui inspirera Alwin Nikolaïs à la même époque dans ses chorégraphies cinétiques aux USA. Une danse sensible des formes lumineuses engendrées par les lignes, courbes ou "Fouet orbital contrôlé" par la mécanique.

Len Lye demeure un "allumé" du mouvement lumineux qui prêche la beauté avant l'efficacité, la danse abstraite avant son traitement à travers les corps des danseurs.

Précurseur de génie du synchronisme de ce qui caractérise le cinéma autant que la danse : vitesse, lumière, mouvement.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000



Len Lye, *Trade Tatoo* (détail), 1937

A Philadelphie, le cinéma gay s'enlise alors que le cinéma lesbien s'élève !

# Monstre va

*par Jean-Paul Gavard-Perret*




Philadelphie restera, pour l'été 2000, la ville de la convention républicaine, une convention qui se voulut moins conservatrice qu'à l'habitude, au moins dans ses promesses, mais l'on sait ce que valent les promesses électorales. Pourtant en guise de pied de nez, cette convention fut précédée du 6ème *Philadelphia international Gay & Lesbian film festival*. La partie activiste et branchée voulut jouer le festival contre la convention : le grand journal "off" titra en couverture "les Républicains arrivent cachez vos enfants et vos femmes" (un rappel du slogan qui accueillit dans la presse le premier festival "les Pédés et les gouines arrivent cachez vos enfants et vos femmes"). Cependant la révolte demeura marginale et rien ne pouvait ternir la fête conservatrice.

A ce titre et plus qu'à l'habitude, le festival connut un blocus médiatique comme s'il ne fallait pas faire de l'ombre au show de Bush Junior et attendre que sa propre fille dise tout le bien qu'elle pensait des lesbiennes et des gays. Mais c'en était terminé d'un festival qui, placé cette année sous l'égide de Joel Schumacher (on se souvient de *Batman & Robin*, *Batman Forever* ou encore *The Lost Boys*) permet de faire le point sur une production de plus en plus dense et de plus en plus intéressante.

C'est d'ailleurs du côté du film lesbien que la production est la plus innovante. Côté gay en effet, entre les "films-sida" et, à l'inverse, les "films-queen" qui font rire encore une partie du public, rien de bien nouveau. Certes la sélection *Queer flashback* a permis de revisiter un univers qui ne connaissait pas encore l'horreur et la mort. *Vampire Lovers, I love You No More, The Rocky Horror Picture Show, Cruising* relèvent de la scène gay du temps de l'innocence et firent passer dans les salles des relents doux-amers. Loin des rétrospectives, quelques films récents retiennent l'attention. Côté documentaire, le *Jaundiced Eyes* de Nonny de la Penna repose de manière aiguë le problème

des abus sexuels au sein de la famille. La famille est au centre aussi d'un film de fiction, celui de Dustin Lance Black. Son *The journey of rared price* n'est pas sans rappeler l'univers de Greenaway. A l'inverse des films plus ambitieux quant à leur propos (documentaire ou fictionnel) demeurent partiellement ratés comme *The Oboys : parties, porn & politics* d'Allan Gassman, *No One Sleeps* de Jocken Hickson, *The Most Inavouable Thing* de Mary Patierno. Ces films, malgré leur volonté d'explorer, d'une part, les limites de l'infranchissable et, de l'autre, ce qui reste souvent marqué du sceau de la honte, ne parviennent pas — soit par naïveté, soit par parti pris formaliste — à atteindre leur but.

Le cinéma lesbien quant à lui est plus original ou plutôt généralement plus abouti et il repose sans cesse la question centrale du voyeurisme — on sait en effet l'ambiguïté du regard qu'il soit hétéro ou homo sur l'image "sexuée". Si le festival propose chaque année de nous rappeler les prémices du film lesbien (*Vampire Lovers* de R.W. Bakers en 1970 par exemple) il permet surtout de nous montrer combien l'œil (de celle ou celui qui filme comme de celle ou celui qui regarde) a changé. A l'ambiguïté du regard succède une autre façon de dire et de montrer : *Two Brides And A Scalpel* de Mark Archbar, *Muriels's Parents have Had It Up To Here* de Philippe Faucon, mais surtout *But I'm a Cheerleader* de Jamie Babbit ou *Chutney Popcorn* de Nissha Ganatra prouvent que le cinéma lesbien est devenu plus adulte que son homologue gay. Une justesse à la fois de tonalité, de montage, de vision préside à la plupart des films présentés ici. Certes quelques "erreurs" tel *The attack of the Giant Moussaka* de P.H. Koutras ou, à un degré moindre, *Annie Sprinkle's Herstory of Porn* de A. Sprinkle et S. Hariot pourraient faire penser le contraire. Il n'en demeure pas moins qu'il existe dans le cinéma lesbien, sinon une santé, du moins une maturité que non seulement le cinéma gay mais le cinéma "hétéro" en général peuvent souvent lui envier.

A ce titre et à ce jour, le Philadelphia Festival reste le festival le plus complet sur un genre duel qui, s'il ne soulève plus l'opprobre, demeure partiellement caché, c'est-à-dire non distribué. Seul reproche à Raymon Murray, directeur général et Eric Moore directeur des programmes : leur festival demeure un festival trop américano-américain. La richesse de la filmographie présentée s'enorgueillirait en portant son effort vers un regard plus "forain".

© Jean-Paul Gavard-Perret,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000



Jamie Babbit, *But I'm a cheerleader*

Retina 2000 en Hongrie, un pays où il n'y a pas de vache folle et où il fait bon vivre.

# Retina 2000

*par Gabriel Soucheyre*

Budapest : Hors-d'œuvre :

De Pest à Buda, on traverse un fleuve mythique — le Danube — mais aussi l'histoire et la culture de l'Europe centrale. Le désormais bien connu "C3" ou "Ccube" (Centre for Culture and Communication) se situe sur la colline de Buda, près du "Château". Les bâtisses, claires et spacieuses évoquent l'Autriche ou le sud de l'Allemagne. A l'intérieur, malgré la période propice aux vacances, c'est une véritable ruche que je découvre. En effet ce centre de production multimédia prépare une manifestation qui va se dérouler durant le mois de septembre 2000 pour célébrer dix ans de création multimédia hongroise. De jeunes artistes en résidence mettent la dernière main à la réalisation d'installations, de cd-roms ou de travaux sur le net. Ailleurs, dans le centre de documentation, on peaufine dossiers et compilations.

En fonctionnement courant, le centre accueille des artistes étrangers en résidence (Reynald Drouhin est le plus récent). Il a développé des liens on ne peut plus étroits avec Ars Electronica de Linz en Autriche (une fibre optique relie les deux structures), des protocoles d'échange, notamment avec le CICV en France ou le ZKM en Allemagne. Il offre de nombreux services gratuits sur internet. C'est une structure très dynamique qui reçoit entre autres, le soutien de la Fondation Soros.

Avec Andrea Szekeres, qui dirige les programmes, et qui est la mémoire vivante de la structure créee 15 ans plus tôt, on envisage des collaborations futures, de programmation vidéo et multimédia. Pour ma part, je l'assure d'une "couverture" de cette manifestation imminente dans notre numéro de janvier.

Sellye, sud-ouest de la Hongrie / Retina 2000 : Plats de résistance

Pris en main par Edina Csoska, chargée des arts plastiques à l'Institut Français de Budapest, et avec l'aide de cette institution, nous nous rendons dans cette région du sud qui a une frontière avec la Croatie, une région paisible et charmante. Le Retina est un festival biennal de vidéo et cinéma expérimental. La légende raconte que son fondateur et toujours directeur — Janos Hanczik — hissa un drapeau américain sur l'édifice où se déroulait la manifestation, geste provocateur et audacieux puisque la Hongrie d'alors était celle de l'ancien régime.

Après la "restructuration nationale", le festival pousse l'audace jusqu'à organiser la manifestation à la campagne : un rendez-vous est donné aux acteurs de la création contemporaine et aux villageois de la région. Ainsi se succèdent dans un mariage

des plus harmonieux des projections, rétrospectives, débats, présentations et rencontres dans lesquels se retrouvent artistes, programmateurs et les organisateurs qui ne sont autres que les municipalités dans lesquelles nous sommes reçus. Tous ces villages sont producteurs de la manifestation aux côtés de chaînes de télévision locale, régionale et nationale. Le jury lui-même est composé de professionnels de tous pays et aussi de personnalités locales impliquées dans le festival. Cet aspect particulier devrait garantir la pérennité de cette manifestation très attachante. On pourra cependant critiquer la ligne éditoriale du festival qui n'apparaît pas clairement. Ce souci devrait être résolu par la mise en place annoncée d'un conseil artistique dès la prochaine édition. Quant à la compétition, elle est dominée par la participation hongroise et l'on n'y voit pratiquement pas de vidéos françaises, et c'est fort dommage. Ceci explique vraisemblablement l'engouement pour le programme présenté par Vidéoformes. On retiendra également la participation danoise (le toujours présent Danish Video Data Bank), celle de Antal Lux, un artiste hongrois qui vit à Berlin, les programmes multimédia présentés par Szilvia Seres du C3, l'hommage rendu à l'américain Chel White, un habitué, une présence turque et aussi quelques documentaires dont le surprenant *Kolorlokàl*, produit par une radio alternative indépendante et frondeuse.

© Gabriel Soucheyre,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000



visuel du festival Retina 2000

Dans le Val d'Aoste, en Italie, on avait découvert, affirmé l'existence des fées. Aujourd'hui, c'est l'art contemporain qui fait une entrée en force au début d'un été heureusement chaud. La tour des lépreux accueille Giuliana Cunéaz.

# Officine Pastello (l'atelier des pastels)

*par Gabriel Soucheyre*



Giuliana Cunéaz est de ces artistes qui ne font pas de concessions. Elle donne tout à son art. Elle alterne judicieusement périodes — parfois longues — de recherche, de réflexion et périodes de production. Avec *Officine pastello*, on sent qu'elle a mené le cycle à son terme. "Il faut que je me retire, que je recommence à penser, à chercher" déclare-t-elle lors de l'ouverture de son exposition personnelle qui marque également celui d'une véritable campagne d'expositions et de présentation d'art contemporain en val d'Aoste. Cette initiative remarquable, car la première du genre ici, est l'oeuvre de la jeune et très dynamique Antonella Crippa à qui le gouvernement autonome a confié cette mission. Antonella a su s'entourer d'une équipe de commissaires très au fait de la scène internationale de l'art comme Roberta Ridolfi ou encore Antonio Arevalo qui a rédigé le texte du magnifique catalogue de l'exposition de Giuliana Cunéaz.

Pour pénétrer dans cet *atelier des pastels*, il faut parvenir au faîte de la tour par un escalier exterieur. Au centre de la salle une énorme bouillote rouge vous accueille. Des souvenirs enfouis surgissent qui vous donnent envie de vous replier sur vous-même. Allongé vous regardez une vidéo dans laquelle un groupe de personnes se livre à la pratique de la biodanse, se transporte dans un état collectif d'apaisement : les "acteurs" s'embrassent, se caressent, osent des gestes — toujours pudiques — qui transgres-

sent les codes sociaux. En descendant à l'étage inférieur, on reconnait, projetées sur les murs, les pratiques shamaniques de groupes d'individus en transe, à la recherche d'un dépassement. La troisème étape, dans la pièce de l'étage suivant, se déroule dans l'ambiance survoltée par la musique et les éclairages d'une discothèque. Dans ce troisième lieu on retrouve les rapports sociaux codés — gestes, vêtements — mais aussi cet état de transe, de dépassement auquel tous semblent aspirer.

Avec cet ensemble d'installations, Giuliana Cunéaz achève d'explorer la nature de certains rapports que l'individu entretient avec lui-même comme avec



Giuliana Cunéaz, *Officine Pastello*

son environnement, comment la notion de groupe ou de code peut transformer, altérer la perception et surtout produire des états émotionnels qui, même s'ils sont transitoires parfois, posent l'éternelle question de l'identité.



Giuliana Cunéaz, *Officine Pastello*

© Gabriel Soucheyre,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000

interview et reportage
sur zzaZzooTiVi :
www.videoformes.com

## La compagnie Mulleras, du mini au maxi avec un cœur gros comme ça.

# www.mulleras.com : mini@tures

*par Geneviève Charras*

De quoi pourrait-il s'agir sinon d'un site internet du nom des créateurs, Magali et Didier Mulleras, de Béziers. Mais peu importe la localisation géographique pourvu qu'on ait le site.

Deux chorégraphes, à la scène comme à l'écran, composent des "mini@tures" chorégraphiques, sortes de petites pièces courtes en 5 séries de dix figures d'une minute environ. Cela ne se déniche que sur le net et se joue des grands concepts sur l'image virtuelle.

C'est avant tout ludique et très bien fait, cela fonctionne comme un va-et-vient entre réel et virtuel ; les danseurs sont de chair et filmés en vidéo, pour mieux se prêter par la suite au jeu de la manipulation de l'internaute. Les espaces de représentation se réduisent au frontal de l'écran et aux différentes perspectives induites par les premiers plans et le jeu des superpositions d'images au lointain. Un projet où la liberté de celui qui visite le site respecte les propositions somme toute assez réduites d'interactivité avec les figures imposées des danseurs.

On se plaît à regarder la gamme des images graphiquement conventionnelles en se disant que c'est simple comme un jeu d'enfant et que c'est bien ainsi. De l'aveu des auteurs, *mini@tures* se veut "concept nomade", infographique, à la conquête d'un nouvel espace de création, non investi par la net-économie envahissante : une bouffée d'air frais donc sur le web, mais pas vraiment d'investigation originale pour la danse et son image. Un leurre peut-être que ces micro-métrages chorégraphiques.

Les chorégraphes en tout cas eux n'échappent pas à cette nouvelle économie de l'information en accédant ainsi à la notoriété via le net avec une facilité et un professionnalisme digne des "jeunes pousses". Vu à Montpellier dans le cadre de la manifestation "Montpellier Ouff", ceci organisé par le réseau des cinémas Diagonal à l'espace Diago Kawenga.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000



Compagnie Mulleras, *Minia@tures*, 2000

Artiste travaillant à Montreuil sous bois, Claude Lévêque est venu se confronter à la région thiernoise dans le cadre d'une invitation du Creux de l'Enfer. Regard affûté sur un site qui se consacrait autrefois à la coutellerie.

# De lames et de lumières

*par Cyrille Callière*

à Sophie L.

La chance fait parfois bien les choses dit-on. C'en est une, en effet, si je suis né dans la ville où Claude Lévêque se consacre à son travail. Mais ce détail, anecdotique il est vrai, me rendait en quelque sorte plus familier cet artiste dont j'ignore tout du reste. Raison de plus pour voir l'installation qu'il venait de réaliser au Creux de l'Enfer, le centre d'art contemporain de Thiers. Je demeure à quelques kilomètres de là et le charme que cette ville exerce sur moi depuis que je me suis installé dans la région, tient à son apparente austérité, son aspect sombre, son climat rude. On n'est pas étonné d'apprendre qu'on y fabrique depuis longtemps déjà de fines lames.

Si le Creux de l'Enfer a pour vocation d'inviter des artistes à réaliser des installations in situ, Claude Lévêque a répondu, me semble-t-il de manière tranchée et acérée, à l'invitation qui lui a été faite. L'artiste propose donc deux installations dont la scénographie reprend, dans les grandes lignes, le même principe. Au rez-de-chaussée d'abord, il accroché des plaques métalliques froissées qui filtrent et répercutent la lumière provenant de l'extérieur. Il a ajouté à ce dispositif ; une rampe qui envoie une lumière stroboscopique à intervalles réguliers, autant d'éclairs qui se réfractent sur les plaques elles-mêmes. A l'étage, le dispositif est presqu'identique, si ce n'est qu'il a pris le parti de couper en deux la pièce, et donc de confiner le spectateur dans un espace plus étroit, s'apparentant à un couloir ou bien à l'entrée d'une grotte d'un genre nouveau.

Cette installation emprunte sans doute à l'aléatoire, mais à un aléatoire bien compris. En effet, le choc entre la lumière plus ou moins diffuse de l'extérieur et les éclairs artificiels, les ombres découpées sur le sol, nettes et sans bavures, les éclats de ces plaques, tranchant comme des rasoirs laissent intact le spectateur, alors que l'espace lui, ne cesse d'être pourfendu, lacéré par ce jeu d'ombre et de lumière. Claude Lévêque concentre bien en un même espace ce que nous appellerons "le génie du lieu", autrement dit la force, la rudesse, et le charme de cette ancienne coutellerie.

© Cyrille Callière,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000

interview et reportage sur zzaZzooTiVi : www.videoformes.com

Merci encore g.p

Pour la huitième année, l'Etrange Festival hante le Forum des images de Paris. Si la programmation des précédentes éditions faisait la part belle aux productions anglo-saxonnes, l'année 2000 confirme un recentrement sur l'Asie, avec 25 films asiatiques sur la cinquantaine d'œuvres présentées.

# Tokyo Palerme via Paris

*par Sylvain Ledey*

Voix de Palerme

L'inconfort de vos genoux vous permet au mieux de juger de l'intérêt d'un film. Si vous oubliez ce point de détail, assis dans un fauteuil de cinéma trop étroit, le film est captivant. L'expérience a été brillamment démontré aux observateurs ravis de *Cinico TV*, œuvrettes siciliennes de Daniele Cipri et Franco Maresco. produites par la Rai, tournées en vidéo, "parce que nous n'avons pas la nostalgie du support pellicule" déclarent les auteurs, ces plan-séquences au noir et blanc contrasté mettent en scène sous forme d'interview (interrogatoire ?), les angoisses existentielles de Pietro Giordano, héros protéiforme incarnant tour à tour un enterré vivant, un préservatif usagé, un sexe de violeur, une mouche dépressive. L'hommage donné aux troublions palermitains, dont Toto qui vécut deux fois mis à l'index par Jean Paul II pour blasphème, comportait long-métrages et documentaires dont la rigueur formelle et absurde faisait écho à *L'âge d'Or* de Luis Bunuel. Leurs œuvres — dont le bluffant *K*, long plan fixe sur un envol de nuage couvrant puis découvrant le soleil au-dessus d'un paysage industriel abandonné, émouvante perception de l'essence même du temps, sur une bande son volée à *2001...* de Stanley Kubrick — finissaient par décevoir par l'aspect répétitif des thèmes, des décors et des acteurs... pourtant excellents. Si la redondance engendre une sympathique complicité entre créateur et spectateur, créant une famille commune de référant visuel et narratif, elle finit par lasser à force de ne pas se renouveler. Conséquence : l'ennui, né d'une désagréable impression de déjà vu, planait sur les dernières images de cette courageuse rétrospective.

Oreilles parisiennes

Le reste de la programmation zappait de *Caligula* de Tinto Brass, au *Couvent de la bête sacrée* de Norifumi Suzuki, en quelques thèmes fourre-tout, (la folie, le sexe, la mort) prétextes à fournir aux spectateurs blasés leur dose annuelle de kitsch sur l'air de "Qu'est ce que c'est nul mais qu'est ce qu'on s'éclate !". Moment aérien, avec une jolie sélection de très courts métrages dominée en qualité par le cinéma d'animation, *Billy's Balloon* de Don Hertzfeldt (USA), révolte sadique des ballons sur les

enfants, traité comme un dessin à peine animé ou le riche *Starsheeps* de Antoine Deschamps et Antoine Leblanc (France), luxueuse animation 3D emplie de moutons baladeurs et antimilitaristes aux doux regards affolés. Mais pas d'Etrange Festival sans fantastique nippon, *Organ*, inédit en France depuis sa sortie au japon en 1996, traduit la banalisation de l'horreur dans le quotidien des créateurs japonais. Kei Fujiwara, sa réalisatrice-actrice-scénariste-chef opératrice se venge ainsi des "body con"[1], post-adolescentes qui ont révolutionné le féminisme dans le milieu des années 90, en les allongeant sur des tables de dissection.

L'œil de Tokyo

Si l'hommage très complet à Takashi Miike nous a permis de voir sur grand écran, à un prix modique, des films souvent accessibles dans les vidéos club de quartier chinois, un autre grand cinéaste nippon, Yasuzo Masumura, décédé en 1986, admiré par Oshima, émule de Mizoguchi, ami de Mishima était représenté par dix de ses oeuvres, météorites de cinémathèque projetées dans des conditions impeccables. Yasuzo Masumura déclare "Je n'utilise jamais le gros plan. Je le déteste"[2]. En conséquence, Masumura n'hésite pas à projeter dans le grillage d'un terrain de tennis une joueuse peu douée le temps d'un fugace gros plan aussitôt détruit par l'élasticité des mailles du grillage... Refus du gros plan, peut être en terme de découpage mais pas de mise en scène. Son actrice fétiche (sublime Ayako Wakao, méconnaissable d'un film à l'autre) s'avançant constamment vers le spectateur pour l'interpeller, telle une comédienne au bord de l'avant scène prête à chuter sur les premiers rangs. A la fin de chaque projection, le spectateur se relève chancelant, (les genoux, toujours les genoux) ébloui par la perfection de la composition visuelle de *La femme de Seisaku* (1965), drame campagnard aux accents shakespearien, bluffé par la construction implacable de *Swastika* (1964) dont l'infernal quatuor amoureux renvoie *Les liaisons dangereuses* de Laclos chez la comtesse de Ségur (née Rostropovitch), charmé par *Jeune fille sous le ciel bleu* (1957), rare exemple de mélodrame optimiste où l'héroïne retrouve non seulement sa mère mais aussi deux fiancés... Que rêver de plus au sortir d'une salle obscure ?

© Sylvain Ledey,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000

1 : ou «body conscient», habillées de manière sexy et provocante dans les rues de Tokyo, elles faisaient respecter l'image de la femme, non plus par l'effacement traditionnel, mais par la séduction physique (trad. : «conscientes de l'attrait de leur corps»)
2 : in Cahiers du cinéma n°224



Y. Masumura, *La femme de Seisaku*
© L'Etrange Festival

Estavar/Livia, un festival particulier en pays cerdan où la culture transfrontalière se joue des clichés et conventions.

# Estavar ou l'évidence d'un festival

*par Simone Dompeyre*

Les citadins que beaucoup nous sommes savent sourire aux évocations — devenues invocatoires en ces temps de dévastations écologiques — de la ville rêvée construite… à la campagne ; or, il existe dans une enclave reculée qui ne s'exprime qu'en bilingue "je te parle en français, tu me réponds en catalan ; je te transmets en Catalogne, Canal 26, les vidéos projetées en France", qui se réserve une soirée catalane, — cette année, soudée sur l'inquiétude sur l'eau, elle attira la population locale par la description du bocage par une documentaliste et des agriculteurs autochtones, en empathie avec un autre festival estival pyrénéen, au titre programmatique, *Résistances*, qui avait su penser en Péléchian en optant pour *Les Saisons* mais avait aussi apporté un documentaire prônant, dans un premier degré susceptible de toutes les lectures contradictoires sympathisantes comme de sourire de recul, des méthodes alternatives de protection de l'eau — il existe un festival qui, depuis 18 ans, vit le métissage de la vidéo aux champs. S'ensuivent une atmosphère, un modus vivendi particuliers : convivialité de rigueur, qui ne saurait clore une proposition d'exposition, de diffusion, de présentation, de discussion sans le pot de l'amitié parfois au risque d'écourter le champ-contre champ scène-salle mais dans la proxémie ambiante que d'aucuns diraient le lieu le plus apte habituellement à l'échange. Cependant Estavar avait ménagé, sapant un tel coup de griffe contre ses codes, un espace de prise en compte du désir à la parole du public le samedi, que le public, en effet investit en poursuite d'une séance de présentation réflexive *L'Art Vidéo ?*, la forme interrogative faisant office de déclencheur. Cela pourrait paraître paradoxal à qui n'était pas là, par son stade de question moderne que notre post modernité voire submodernité aurait avalée, digérée mais la compétition elle-même, en son corpus même, l'assiduité des écoutants participants dirent à Estavar, qu'elle avait raison de revenir aux œuvres qui inventèrent des chemins d'écriture, non en proposition dogmatique mais en invitation à goûter, à ouvrir les papilles sur l'art vidéo.

Ainsi entre les kirs ensoleillés, quelque 31 vidéogrammes en compétition déclinèrent un état des lieux ambient. La période *Rrose Sélavy* selon la nomenclature fargienne, paraît s'effilocher, n'advenant plus qu'en pointillé, pour une quête fantasmée ? du nom du père ou plus inconsciente ? du non du père. Père, par ailleurs, souvent filmique, ce qui peut être marque d'interrogation de la potentialité vidéo, Marker pour le plan fixe ou la question de la mémoire, du

fixe à l'animé, Godard et l'entrelacement des genres, rappel que c'est image mais dans la capacité disante, Martin Arnold pour le plan repris, bégayant, en syncope rappel du statut de l'image en mouvement, ou le minimalisme d'un Michaël Snow, ou, ou, ou...

Cependant, dans ses futurs antérieurs, s'inscrivent des marques de films à venir, des pointes promissives, tel début de bon augure, tel segment qui ouvre le contentement, tel phrasé entraîneur, perturbées par l'absence du savoir où s'arrêter et en escalier des fins que l'on n'a pu/ l'on n'a su barrer, difficulté de décider, impossibilité de se trancher, de faire le deuil de ce que l'on a trouvé lors d'un premier travail ou plus "gênamment" faute d'un réel discours tenu, d'UN projet à défendre.

Cependant, ces hésitations pratiquent une réponse à *Art Vidéo ?*, à savoir : On en veut ! et elles attaquent — en creux — la propension à croire que l'image représente sans faille et dit sans ambiguïté. Pour ces désirants-là, la volonté de prendre le corps à la lettre, très net, heureux souvent de s'écrire, d'être trace prouve aussi souvent que l'on est né(e) avec l'image, que l'on sait son maniement, ses processus, et ses signifiants : footage, réappropriation, surimpression, montage court, voix contrapuntique, lancination de la boucle jusqu'à l'exaspération nécessaire, bandes qui se malaxent, s'entrechoquent...

Et parfois plus décisivement une parole sur le monde se forme, au-delà de l'exercice de style, s'affirme une volonté plus politique.

Ainsi parmi les œuvres retenues par le jury — et seulement, celles-là faute de place — le Grand Prix *Aveugle* de Régis Cotentin, godardien jusqu'à la réverbération du son off, inscrit la parole du terrible, celle de la discrimination par les traits du visage, selon la physiognomonie raciale prélude à l'Holocauste, sur des plans hollywoodiens de plaisir et d'amour, image contre image, une image débusque l'autre, la crudité provoque notre déroute et fait appel à la souvenance, travail de lecture.

Déjà remarqué à Vidéoformes 2000, *En Mémoria de los Parajos*, de Gabriella Golder, rappelle que la démarche art-vidéo ne s'interdit pas la confrontation au "réel", que documentaire c'est parole, focalisation assumée et dès lors possible écriture poétique : deux écrans en splitscreen sur fond noir d'images de famille souvenir d'enfance vécue sous la dictature argentine, prise de vue plus proche et archives de cette répression, le long desquels court horizontalement la parole pensante, légendant l'image elle détourne d'une lecture hâtive, elle creuse la rencontre.

*Trans(e) Bleu* d'Emmanuel Avenel et Marie-France Giraudon qui s'achève sur l'inachèvement d'un rire, défend dans "l'évitation" absolue de didactisme la marche vers, la traversée rude, la respiration difficile mais loin de toute sportivité, pour la vision d'un ailleurs, le Pôle glacé, jamais bloqué, toujours se défaisant, toujours à conquérir pour être. Métaphore du travail de création et de la démarche du duo réalisateur, qui mériterait plus de condensation mais surtout l'installa-

tion pour déployer son amplitude.

Et même le prix décerné par la régie de la Culture Catalane qui se doit d'être catalan, de langue catalane, *La Finestra* de Jacobo Sucari affiche très fortement, sous l'égide de *Rear Window /Fenêtre sur Cour*, son intention, de décrypter nos manières de voir et le réel et l'image, des pulsions scopiques aux inventions successives. Pour ce faire, il entrelace des références culturelles à des prises de vue actuelles, du banc titre d'IVF à de l'image de synthèse, en catalogue de processus, mais les clins d'œil se multiplient jusqu'au clignotement, là où le tri auguré par le projet même aurait ouvert l'œil.

Quant à *Vanarsky / Toporgraphie* de Gustavo Kortsarz, il arrête une mention spéciale au nom du père — même s'il fut fouettard et cynique — voire des pères puisqu'il décline, réédition en synthèse, l'imago de Topor, à la manière de création de Vanarsky sculpteur en lamelles de bois, ainsi se boucle la boucle.

© Simone Dompeyre,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000

Palmarès 2000 du Festival Vidéo D'Estavar-Llivia,
27 au 30 juillet 2000
- Grand Prix : *Aveugle* de Régis Cotentin (Caen)
- Prix Eurorégion : exaequo : *Intermezzo* de Heidi Kopfer (Bâle) et *En memoria de los pajaros* de Gabriela Golder (Buenos Aires)
- Prix du jury : *Trans (e) bleu* d'Emmanuel Avenel (Dinard) et Marie-France Giraudon (Dinard)
- Mention spéciale du jury : *Vanarsky/Toporgraphie* de Gustavo Kortsarz (Saint-Denis)


1


2


3

1 : Régis Cotentin, *Aveugle*
2 : Emmanuel Avenel, *Trans (e) bleu*
3 : Gustavo Kortsatz, *Vanarsky/Toporgraphie*

Jan Fabre à Montpellier Danse.

# A corps et à cru

*par Geneviève Charras*

Avant pendant et après la bataille

Pour les 20 ans du Festival de la cité européenne de la Danse, le directeur Jean-Paul Montanari affichait avec détermination sa volonté de préfigurer "la beauté du futur" plutôt que de se retourner vers le passé, comme dans le bon vieux mythe d'Orphée.

Jan Fabre y exaltait la chair dans tous ses états de danse et de plasticité lors d'une création mondiale, entre théâtre, danse et opéra *As long as the world needs a warrior's soul* : un effet de tornade guerrière dans la morosité du spectaculaire actuel d'une certaine danse contemporaine. A la discipline de la danse, il répond par une proposition drastique du chaos où deux heures durant les corps s'affrontent et se confrontent à toutes sortes de matières.

Avec *Body, little body on the wall*, il dédie au danseur-chorégraphe belge Wim Vandekeybus un solo sur mesure. Bâtie à partir d'un texte que Jan Fabre écrit pour ce danseur hors pair et qui s'inspire de l'expérience esthétique de la plasticienne Orlan, la danse atteint ici un caractère exacerbé et transcende le corps jusqu'à le projeter virtuellement sur écran, en écho à la furieuse présence de Vandekeybus.



Wim Vandekeybus, *Body, little body on the wall*, © Raymond. Mallentjer

Les deux artistes ne sont pas des inconnus l'un envers l'autre : scénographe, chorégraphe, acteur et photographe flamand, Vandekeybus a travaillé deux ans aux cotés de Jan Fabre, puis a crée en 1987 sa compagnie Ultima Vez. Il initie avec le réalisateur Walter Verdin un véritable travail sur l'image avec *Roseland* et inclut lors de sa dernière création un film chorégraphique de fiction interprété par les danseurs de sa compagnie : *In spite of wishing and wanting*.

Dans ce solo l'homme est aux prises avec la parole, amplifiée par un dispositif qui l'enchaîne à deux micros qui prolongent ses bras. Les câbles le lient aux enceintes et le son, le chant, la voix du danseur déversent un texte pendant qu'une jeune femme peinturlure son corps sans qu'il puisse y faire opposition. Livré à cette chirurgie des mouvements et à la révélation d'une anatomie quasi parfaite, inondée de sueur où la peinture se dilue, Vandekeybus campe un Prométhée enchaîné à son créateur, sans autre possibilité de fuite que le partage de cette torture de l'âme et du corps. Violence ou agression, le spectacle se conclut par la danse cinématographiée par Fabre, libérée de ses chaînes, débordante de fluidité. Un moment rare d'émotion picturale tant les mouvements sont filmés au plus près du corps et rythment des plans cadrés serrés

Le corps est tableau, toile, écran tendu, offert à la création, à sa métamorphose, à sa transfiguration. Le danseur y est siège de troublantes manipulations en vertu d'une sorte de dissection du geste et de la parole. Une œuvre au noir dans l'alchimie d'un Jan Fabre au mieux de sa forme.

Ajoutons à tout ceci les trois expositions du plasticien-chorégraphe Hortus conclusus, où le démiurge de la chair s'en donne à corps joie pour exposer la trivialité de la viande tranchée, enrobant les colonnes de la chapelle Ste Anne, comme autant de veines marbrées de rouge sang, offrande aux dieux des païens que seraient les artistes. Sous la peau, la chair organique, celle des insectes à la carapace vide, chrysalide et nymphe de la métamorphose.

Les vêtements quasi sacerdotaux, tissés de conglomérats de scarabées nous propulsent dans un rituel hors du temps. Cependant que s'opère le lent travail du temps et le labeur de la putréfaction. Enveloppe sacralisée autant que démystifiée, le corps est jubilatoire et objet de fascination pour Jan Fabre. Celui de la danse échappe heureusement à ce traitement, car la mort en est absente et la vie en tisse sempiternellement le tableau.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000

20ème festival international Montpellier Danse, du 20 juin au 9 juillet 2000 ; Renseignements : 04 67 60 07 40 ; www.montpellierdanse.com

## Frustrations : retour

*Dans le dernier numéro de Turbulences Vidéo, un billet d'humeur de Jean-Paul Fargier dévoilait — entre autres choses — les débats du jury du dernier festival Vidéoformes. Marie-Hélène Parant, nommément citée et membre du même jury nous a adressé un courrier dont nous livrons quelques extraits.*

Montréal, le 8 septembre 2000,

Monsieur Gabriel Soucheyre

(...) Cette décision que de rendre publiques les péripéties des délibérations d'un jury au moment de l'attribution d'un prix démontre un défaut de conscience professionnelle. Si une œuvre doit être critiquée (ou même ridiculisée comme il le plaît à monsieur Fargier), cela doit se faire dans les limites de la chambre du jury et y rester. Un tel comportement, celui de monsieur Fargier, avilirait tout prix, porterait ombrage à tout festival. (...)

Bien entendu on peut toujours trouver des justifications à tout comportement et je vois bien dans ce cas-ci qu'on pourrait alléguer une liberté d'expression. À titre de critique, monsieur Fargier a effectivement toute liberté quant à faire connaître ses opinions sur les œuvres présentées et grand bien nous est fait qu'il existe un tel droit d'expression en ce monde. Cependant une démarcation doit être faite entre la position de jury et celle de critique. (...)

Monsieur Fargier, et je lui concède un sens de la provocation et de la controverse bien affûté, avait tout espace et pouvoir à titre de jury (il dit bien dans son article que sa position était majoritaire — deux contre un — dans le jury) d'utiliser ses armes pour faire passer ses choix. Mais qu'est-il donc arrivé à monsieur Fargier à ce moment crucial où tout serait tranché ? (...)

J'avoue que — de beaucoup — j'aurais aimé rencontrer plus d'éthique et moins de bassesses surtout lorsqu'elles prennent comme objet d'attaque les mérites d'une œuvre et d'un artiste (et à ce titre je pense à toute œuvre et à tout artiste). (...)

À titre de directeur du Festival, je comprends votre position (...) de soumission aux décisions d'un jury "souverain". (...) Ce dont il est question, c'est d'éthique : et lorsqu'un membre de ce même jury s'égare des conventions de fonctionnement des délibérations, ne serait-il pas nécessaire qu'on les lui rappelle ? (...) il y a conflit entre des principes et la façon dont vous avez oeuvré en ce débat. (...) On pourrait penser que sa décision {du jury} n'aurait pas fait votre affaire (...)

Marie-Hélène Parant
Montréal, Québec

La compétition recèle dans son principe même les germes de ce conflit : un choix est toujours arbitraire, subjectif, soumis à des critères toujours discutables. Au-delà des personnes citées, c'est le système, les tensions inhérentes au fonctionnement d'un jury qui sont mises en évidence. Qu'untel aime ou déteste telle ou telle œuvre n'enlève ou n'ajoute rien à cette œuvre ; ce n'est, somme toute, que l'avis d'une personne placée dans un contexte particulier. Tout le monde comprend ces règles, s'y soumet par sa participation (artiste en compétition ou juré). Quand Jean-Paul Fargier fait état de ses "frustrations", même s'ils paraissent agressifs, ses propos ne font que représenter leur auteur. Il n'y a pas péril en la demeure. Le festival assume ses choix (présélection) et reconnaît que ce jury était placé dans des conditions difficiles parce que réduit à trois personnes en raison de défections de dernière minute. La direction du festival n'émet jamais de commentaires sur les décisions du jury, pas même à titre voilé, ce serait de l'auto flagellation car les jurés sont de son choix ! De même publier un billet d'humeur réponds à certaines règles, dont celles d'une libre expression — la question du jury ne représente qu'une partie de ce billet — et le droit de réponse. G.S.

# Hitchcock virtuel

*par Gilles Marceaux*

Dessine-moi un mouton. Voilà. Dessine-moi la présence du mouton. Impossible. Pourquoi ? On peut dessiner ce qui est présent mais on ne peut pas dessiner la présence (dessiner la virtualité). La technologie du virtuel vient brouiller ce partage. Elle nous dit : gardez votre mouton, donnez-moi seulement sa visibilité. Donnez-moi sa présence sur le réseau.

1 - S'il te plaît, dessine-moi un mouton

Qu'en est-il alors de cette fameuse ubiquité du virtuel ? D'après le Grand Robert (électronique !) l'ubiquité est un "attribut de Dieu, présent partout dans un même instant". L'ubiquité renvoie donc à une présence et non pas à l'existence, au fait d'être. Dieu n'existe pas partout, le malheureux... Ce n'est pas un existeur. Lorsqu'une image est partout (sur les murs), c'est qu'elle est présente partout. Le mouton est à la fois dans le pré et sur le tableau. Il est présent en même temps dans la réalité et dans la représentation. S'il existait en même temps dans le pré et sur la toile, la représentation l'aurait rendu ubiquitaire. C'est bien ce qu'imaginent les thuriféraires du virtuel. Ce que le virtuel nous montrerait, ce dont il ferait image, existerait en somme virtuellement. C'est faux. Ça ne pourra jamais qu'être virtuellement présent, visible etc. Ce n'est pas le sujet qui est virtuel. Ce qui est virtuel ce sont ces "choses", ces "manifestations", la visibilité, la présence, la disponibilité, la matérialité, c'est cela que l'informatique sait "gérer". Elle ne gère pas directement un objet. Il ne peut pas y avoir de virtualité d'existence, de virtualité existentielle. Pas de virtualité à être un mouton transparent, liquide ou présent à deux endroits en même temps grâce à Internet. Donc pas de puissance de fiction, de création dans le virtuel. Tous les contresens (les mensonges) autour du "virtuel" partent d'ici. Il faut savoir appeler un chat un chat : les théoriciens du virtuel ne sont pas seulement des penseurs médiocres, ce sont aussi des menteurs.

Ainsi, je peux "traiter" virtuellement la forme de n'importe quel objet solide — ce stylo par exemple — à partir d'un modèle de fluidité ou de liquidité : ce que j'obtiens alors, aussi facilement qu'une *eXistenZ* de mouton sur le réseau, c'est une liquidité de stylo (de mouton), une interactivité liquide. En réalité, le virtuel me fait le "film" de l'objet (solide) liquide.

La naïveté consiste à croire que cette technologie du virtuel peut réellement inventer le stylo fluide comme je peux inventer le rose d'un mouton en coloriant en rose l'image du mouton. Or je ne colorie pas l'image mais le mouton. Le virtuel lui ne peut fluidifier que l'image de l'objet : le mouton est gratifié ("augmenté") de quelque chose comme une présence, une disponibilité rose. Une présence dans le rose, comme on dit d'un corps qu'il est présent dans l'infrarouge.

Dans la nature, pour le prédateur, c'est la présence qui est directement comestible. Les animaux sont deleuziens. Le virtuel est une prédation.

C'est pour cela que le singe nous amuse en enfonçant la brindille pour attraper les fourmis, s'il s'appelait Keaton ce serait un gag. Mais ce n'est pas un gag, c'est la nature. C'est le règne de l'instrumentalité. Le singe se sert de la brindille pour faire ce que son doigt trop court ne peut pas faire, comme l'internaute se sert du réseau pour exister à deux endroits en même temps. Si le téléphone par exemple n'a jamais aboli les distances que métaphoriquement, le virtuel les abolit physiquement ou plutôt réellement. Le téléphone n'invente pas, platement, à la manière du virtuel une possibilité, une grosse possibilité, de parler à l'autre quand il est absent, il fait au contraire la fiction de la présence de celui auquel je "peux" parler. C'est cette virtualité, nue (faussement originelle) à "pouvoir" parler à celui qui est absent, qui fait la réalité fantastique, ou occulte, à laquelle se rattache le "film" de la réalité virtuelle. Il s'agit certes d'un "cinéma", mais il serait intéressant de se demander sérieusement pourquoi la technologie donne ainsi l'impression en ce moment de rendre des armes à l'occulte.

S'il fallait faire une comparaison avec la génétique, le virtuel donne accès (ou le simule) au scénario génétique de l'objet, mais cet accès est justement sa limite : pour modifier, "augmenter" le stylo, il doit en trafiquer le type. En faisant varier le type, il intervient sur le stylo, quand la représentation classique a le pouvoir de modifier la forme du stylo, donc ce qu'est UN stylo. Du coup il invente des stylos extraordinaires qui fondent ou s'envolent comme des papillons, mais à l'intérieur du stylo modifié, le stylo de départ n'a pas été touché.

Mais est-ce si original ? Si le virtuel modifie l'objet en retouchant le type, au cinéma un Hitchcock de son côté ne fait-il pas la même chose quand il "invente" dans *Correspondant 17* de faire tourner les ailes d'un moulin à l'envers, ou qu'il "découvre" une virtualité inédite des fils à embaumer leurs vieilles mères ? La seringue appelle la piqûre comme la tulipe appelle le sang, et la Hollande, les ailes du moulin, et la Suisse les lacs, et les lacs, la noyade. Hitchcock nous dit la vérité sur le virtuel. Quand d'autres mentent en effaçant le virtuel et en le mettant en scène directement comme du possible.

2 - C'est la virtualité qui est abominable

On se rappelle de la boutade de Truffaut dans les entretiens : "Après avoir montré de gentils oiseaux qui arrachent les yeux des hommes, vous devez faire une histoire de fleurs dont le parfum empoisonne les gens... !" Et Hitchcock répondait : "Non, non ! Il faut montrer des fleurs qui mangent des hommes." Le parfum qui empoisonne les gens, c'est le fantastique, c'est la réalité occulte, la virtualité meurtrière d'un parfum. Mais Hitchcock préfère la fiction des fleurs qui mangeraient les hommes ! C'est ce qu'il avait fait déjà en mettant en scène l'attaque des *Oiseaux*. La fiction (le possible) c'est la nouveauté, c'est ce que le personnage de la vieille "ornithologue réactionnaire" refusait dans le film. L'incrédulité de cette femme était dirigé contre ce qu'il fallait de fiction, d'imagination pour que le scéna-

rio d'une attaque des oiseaux soit réel — elle aurait sans doute préféré croire à une virtualité mortifère des oiseaux...

Ce que veut Hitchcock c'est nous faire croire au réel, c'est le réel qui doit nous donner la chair de poule plutôt que nous offrir le confort d'un oreiller pour nous reposer des frissons d'un scénario. Le "scénario" des oiseaux doit être possible, il y tient ! Mais c'est surtout qu'il doit être réel. C'est du côté du réel que les choses doivent tourner au cauchemar ! Le fantastique nous fait peur avec le scénario d'une autre réalité, Hitchcock nous fait peur avec le réel, avec ce que peut le réel. Une histoire d'oiseaux qui attaquent les gens n'intéresse pas l'ornithologue parce qu'elle demande de croire au réel, et sa déception paradoxalement prend la forme d'une incrédulité que dans les entretiens Hitchcock stigmatise de manière très fine comme réactionnaire.

Il semble que Hitchcock nous demande de douter à tout instant de ce qu'on voit, de ne pas en croire nos yeux. De douter non pas à la manière de l'ornithologue, mais de douter tout simplement du réel "c'est donc ça le réel ? Le réel peut faire cela ?" Alors qu'un réalisme fantastique nous conforte au contraire dans la bonne santé du réel en nous exhibant l'anomalie de réalités occultes. Ces anomalies, Hitchcock les voit dans le réel. C'est le réel qui nous réserve cela, c'est le réel qui fait peur. Et pas une réalité.

Hitchcock était gourmet. Songeons avec lui au raffinement suprême d'un gâteau au chocolat et au poison. Il faut lire cette dernière proposition, avec la copule, en entendant le Maître la prononcer d'une voix très distinguée, une toque de cuisinier sur la tête, comme dans une de ses apparitions télévisées. Le poison est comme le chocolat, et non pas directement, vulgairement un piège du gâteau, c'est-à-dire du possible. Chez lui le chocolat est une virtualité du gâteau que le poison vient augmenter, c'est la virtualité d'un gâteau à être au chocolat et empoisonné plutôt qu'un vulgaire gâteau empoisonné. Hitchcock se rassurait en arguant de la réalité des attaques d'oiseaux atteints par la rage. Il ne cherchait pas une vraisemblance, mais l'indice d'une virtualité. Tout comme il n'aurait pas voulu d'un gâteau qui ait l'indélicatesse de s'inventer empoisonné, comme un gros possible empoisonneur. C'est la virtualité chocolatée du gâteau qui doit vous tuer. C'est ça qui est abominable, non ?

Quand l'amateur ordinaire de fantastique se donne des frissons avec un scénario horrifique, les pieds dans les charentaises, Hitchcock s'arrange pour que les charentaises se mettent à lui dévorer les pieds ! Si l'amateur de réalité virtuelle avec son dataglove, son casque et sa combinaison spéciale était un spectateur de cinéma, Hitchcock lui ferait enfiler une tunique de Nessus pour le transformer en Hercule bien réel qui appelle au secours sa vieille mère.

### 3 - La corde

On retrouve la logique des assassins de *La Corde* qui "aident" leur camarade à mourir. "Les David de ce monde se contentent d'occuper l'espace, ce qui faisait de lui la victime parfaite pour le meurtre parfait". Derrière cette question du scénario, un seul enjeu, la disparition de l'acte.

Le couple d'assassins de *La Corde* s'invente couple de mères, ils font de cette naissance à l'envers un acte parfait, ils accouchent de la mort de leur camarade et jouent avec le fœtus caché dans le coffre qui leur sert à dresser la table pour un banquet auquel tout le monde est convié pour un cannibalisme parodique de la cène. Avec une Véronique qui voudrait retirer le linge (la nappe) trop tôt et tout révéler ! Les assassins sont des victimes, ils sont venus trop tôt, un peu plus tard le "virtuel" les aurait sauvés (de la chaise électrique). Le crime parfait semble être pour eux le crime virtuel, c'est-à-dire le crime tout court, celui dont on pourrait dire du coup qu'il n'est perpétré contre personne. La réalité virtuelle prendrait ici simplement le parti de la perfection, le parti de l'accouchement parfait.

On pense à l'accouchement sans douleur. Le corps virtuel n'est pas un corps bardé de l'attirail High-Tech des idéologues débiles du virtuel, c'est le corps anesthésié (aussi bien la conscience modifiée par les drogues). Chez le dentiste, je sens l'aiguille qui s'enfonce dans ma mâchoire mais l'aiguille ne me fait pas mal. Ce n'est pas la mâchoire qui ne "me" fait pas mal, mais l'aiguille ! Pourtant c'est la mâchoire qui est devenue virtuelle. La réalité virtuelle voudrait remplacer la virtualité de la mâchoire par celle de l'aiguille, l'aiguille deviendrait virtuelle à la place de la mâchoire anesthésiée. Ce qui ressemble à une blague sadique de Hitchcock.

Je peux me pencher, je peux tomber. Si me pencher est possible, tomber est virtuel. Comment tomber directement ? Problème que résolvent criminellement les assassins de masse : comment assassiner directement, et les deux de *La Corde*, qui reconnaissent dans cette virtualité directe l'idée du crime parfait. La génétique pose à sa façon le problème de l'instrumentalité avec la perspective d'envisager non plus un risque mais une virtualité pour la maladie: "Je vois tout ce qui est possible, je suis comme Élisabeth Tessier, moi aussi je ne vois que des tendances car les maladies que je te prévois ont besoin d'un terrain pour réaliser leur possible, je ne suis pas une sorcière, je ne vois que le possible". Non, menteuse, tu vois ce qui est virtuel ! Et la génétique aussi. Il n'y aurait aucun problème à exercer un choix sur du possible, le problème se pose quant à l'accès direct aux virtualités. De même qu'il n'est pas inquiétant d'être conduit à la fenêtre (au possible), il l'est d'être conduit directement à la chute (au virtuel) !

L'assassin, lui, a besoin de faire comme si cette virtualité était une possibilité. Et l'opération ordinaire d'une fiction n'y suffit pas. De cela, naît un "trafic". Les choses ne peuvent se passer que par un brouillage entre réel et virtuel, quand d'ordinaire une fiction instrumentalise le virtuel pour en faire du possible. L'assassin doit dire que je peux passer par la fenêtre. Or c'est faux, je ne peux pas. S'approcher de la fenêtre, regarder par la fenêtre est une possibilité, se défenestrer est une virtualité et non une "autre" possibilité. En général la perversion (par exemple le voyeurisme) avance grâce à un déni, et revendique : ce qu'il est possible de regarder, il est possible de le voir... Dans *Fenêtre sur Cour* la possibilité (la permission donnée à un convalescent) de regarder par la fenêtre implique la virtualité périlleuse de "voir" quelque chose d'interdit. Mais voilà qu'au lieu de sa voisine nue,

au lieu de cette virtualité mère de toutes les culpabilités, c'est la possibilité d'un meurtre (son problème) qu'il capte à travers la virtualité des indices entrevus. Virtualité d'autant plus retorse qu'elle se dérobe, comme pour répondre à l'attente de la perversion du voyeur. La virtualité s'avance sous le masque d'une possibilité qui implique enquête et conjectures. Moyennant quoi c'est une autre virtualité qui in fine s'actualisera pour le héros, celle d'être défenestré par le (vrai) coupable.

Ainsi ce qui semble en jeu dans *La corde*, c'est la virtualité, c'est le fait qu'on part de l'idée qu'il est "possible" de tuer dès lors qu'on est capable d'échapper au réel en même temps qu'au possible : le crime devient alors virtuel. On a le contraire du "tout est possible", mais plutôt :"on peut agir en dehors du possible". Comme un homme préhistorique, pour un théoricien des réseaux comme Pierre Lévy : pas besoin d'inventer la roue, il suffit de (re)garder la circonférence de l'arbre, ou la possibilité pour la pierre de rouler sur elle-même, voilà la roue. Regardez cette branche, le voilà votre bâton, pas besoin d'inventer l'outil puisque vous avez l'instrument. Pas besoin de tuer soi-même son épouse quand un bon scénario suffit. Pas besoin d'avoir un mobile pour tuer, pas besoin d'être un meurtrier pour "pouvoir" tuer. Pas besoin d'exécuter un meurtre pour pouvoir tuer réellement celui qui par sa faiblesse "demande" à être tué. Pas besoin d'avoir peur de la réalité quand un bon scénario y supplée.

La théorie du crime parfait dans *La Corde* c'est la théorie du crime possible, directement possible, et par conséquent virtuel. A actualiser. La chose est dite : il s'agissait pour les criminels de *La Corde* d'inventer un meurtre virtuel, un assassinat virtuel. Le moyen : cultiver exclusivement le scénario de leur mort, et la mort comme scénario. Donc escamoter l'événement comme possible. Scénario létal. Il ne s'agit plus d'agir dans l'ordre du réel et donc de l'affronter mais d'actualiser directement des scénarios, des virtualités (naturelles ou ethniques). La réalisation n'est plus la mise à l'épreuve d'un scénario, c'est plutôt le scénario qui est pensé comme une manière de mettre à l'épreuve le réel ! De jusqu'où peut aller le réel quand on le "pousse" : voir dans *La Corde* comment il s'agit d'abord de faire un programme, puis de relever le défi "matériel", d'avoir le cran de le réaliser c'est-à-dire de s'y conformer, de le suivre à la lettre sans dévier, sans rien "inventer" — "Te rends-tu compte qu'on l'a fait selon nos plans ?".

Une fois le meurtre parfait réalisé, comment le faire savoir ? Conséquence : puérilité de la mise en scène du cadavre dans le coffre, de la corde qui dépasse etc., puérilité qui renvoie à ce qu'on observe du jeu des enfants au milieu des adultes. Le "scénariste" criminel de *La Corde* se met ainsi dans la situation des enfants qui jouent à des choses extraordinaires au nez et à la barbe de leurs parents qui ne soupçonnent pas une seconde qu'ils sont entourés d'une nuée d'agents secrets... On n'a pas besoin d'insister sur le lien entre le jeu et le virtuel. On retombe sur le manège puéril de cette mise en scène de grands étudiants. L'élève se présente devant le maître, et il est obligé de lui montrer par un signe discret ce qui s'est passé, comme une invite très dis-

crète à voir. Comme une intrigante laisserait dépasser quelque chose. Or ce bout de corde qui a servi à étrangler la victime et qui dépasse par accident du coffre, avec laquelle le "joueur"" attache ironiquement et ostensiblement les livres du maître, renvoie moins à un indice dans le style de la lettre volée qu'au système des objets et indices double-cliquables des jeux vidéo. A l'instar de ces clichés quasi publicitaires que Hitchcock affectionne tels le lac ou le chocolat en Suisse, le moulin en Hollande et qu'il a toujours revendiqué , qui sont là pour servir — le lac en suisse n'est pas là pour faire fond de carte postale, il doit faire son boulot de lac, il doit noyer ! Pour avancer dans le jeu il ne suffit pas de voir ou de repérer des indices, il faut trouver quelque chose à faire avec eux. Les indices sont de simples "poignées", des "boutons" d'interface qui ne commandent plus des événements possibles mais déclenchent des actualisations. Il faudra donc que James Stewart tire sur le bout de cette corde pour la passer au cou des deux bourreaux.

C'est aussi le principe du conte : il est possible d'y croiser des fées et des dragons, mais ils ne sont pas là pour faire joli. Un dragon doit cracher le feu et une fée doit faire son travail de fée. Le joueur doit cliquer au bon endroit. Quand dans *La Corde* la servante débarrasse la "table" sans que personne ne s'en inquiète, virtualisant petit à petit la découverte du cadavre dans le coffre, ce qui sidère le spectateur c'est bien ce processus que la servante actualise directement, tranquillement.

Le fantastique nous dit : méfionsnous des fenêtres. Elles sont enchantées. Elles peuvent vous défenestrer. Inversement les gros plans de *Dial M for Murder* sur les objets : voilà des objets, vous croyez ? Mais ce sont déjà des virtualités... Hitchcock nous fait peur en nous montrant, en nous faisant halluciner les objets (téléphone, clé, ...) comme saisis par leur propre instrumentalité. Et en effet tous ces objets sont des jouets "pris", manipulés, par des scénarios qui les transforment en instruments. La terreur ou "l'inquiétante étrangeté" qui en émane vient de ce qu'ils exhibent leur virtualité comme un corps exhibe ses organes. C'est de là que vient leur charge sexuelle.

Dans *Dial M for Murder*, cette insistance sur les objets était mise en avant à l'époque dans la présentation publicitaire du film. Et tous les films de Hitchcock c'est un peu : allez voir ce film, il vous regarde. Et le visage de Hitchcock vous regardait ! Dans ce film Hitchcock va jusqu'à filmer en 3D, il fait ressortir le cadran du téléphone sur lequel l'inspecteur compose le numéro, et les fameux ciseaux que la main de l'innocente épouse "trouve", à l'avant-plan, presque sous nos pieds. Les objets ressortent, rêves prémonitoires des interfaces en 3D délirés par les concepteurs informatiques de la réalité augmentée. Dès qu'un objet sort de la surface de l'écran ou du plan pour se donner dans son volume plein, c'est le signe qui s'estompe au profit du signal. L'objet nu rejoint ainsi dans le film ces signaux purs que sont le cri, cri de peur, ou tous les signaux sonores, sirènes et autres stridences de musique, bouches ouvertes sur des cris audibles ou inaudibles.

© Gilles Marceaux,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000

Quelques remarques sur l'œuvre de Frédéric Pollet.

# Les déambulations d'un vidéaste

*par Gilbert Pons*

Il y a une gravure de l'artiste hollandais Maurits Cornelis Escher que j'affectionne particulièrement, c'est *Ruban de Möbius II* (1963). Il s'agit d'une sorte de huit, un huit tenant debout tout seul, magiquement, un huit assez grand et assez large pour que neuf fourmis puissent en user comme d'une piste. C'est aussi l'image de l'infini, un infini taillé dans une sorte de ruban quadrillé, épais, à claire-voie, et dressé à la verticale. Naturellement, l'un des bouts de la bande a été retourné avant d'être raccordé à l'autre. Après quoi la soudure a été effacée par l'auteur. Les fourmis, d'une taille impressionnante, se suivent, à la queue-leu-leu, sans pouvoir se rencontrer, sans autre but que d'avancer, selon un processus sans fin. Leur besogne est aussi incompréhensible pour nous, aussi étrange, que leurs va-et-vient incessants et leurs processions laborieuses dans la réalité. Mais peut-être s'agit-il, après tout, du même animal, montré en des endroits différents, en autant de stations successives de son itinéraire, comme dans les chronophotographies que Marey inventa à la fin du XIXe siècle ; ces prises de vue, à l'instar de celles de l'américain Muybridge, en décomposant le mouvement d'un oiseau en vol, d'un homme en train de courir ou d'un cheval au galop, préfiguraient le cinéma. J'ai souvent pensé à cette image en regardant les œuvres de Frédéric Pollet.

Il y a près de trois ans, c'était vers la fin juin, je reçus un courrier plutôt étrange. L'envoi venait de Kyoto, au Japon, où je n'ai pourtant point d'ami, point de famille, où je n'ai pas non plus de relation. J'attendis longtemps avant d'ouvrir le pli, car j'aime les surprises et ne manque pas une occasion de prolonger le suspens. Mais il fallut bien décacheter la lettre. Elle m'était adressée, d'une plume tendue, pressée, nerveuse, par un jeune plasticien en résidence à la Villa Kujoyama — une sorte de Villa Médicis, version Soleil Levant — et concernait, principalement, le sablier. Soudain tout s'éclairait. Un an et demi plus tôt, j'avais publié un opuscule érudit, austère, confidentiel : *Éloge du verre à heures*, et mon correspondant éloigné qui, par un singulier concours de circonstances, avait mis la main sur la brochure alors qu'il travaillait de son côté sur le même motif, m'interrogeait sur certains points qui lui semblaient cruciaux pour ses recherches. Je répondis avec enthousiasme aux questions qu'il me posait. Une relation épistolaire, et amicale, s'instaura assez vite entre nous. Peu de gens m'avaient écrit après la parution de mon livre et cette entente soudaine, quoique tardive, ne laissait pas de me réjouir.

Nous nous rencontrâmes pendant l'été, à Paris, à Saint-Germain-des-Prés. Frédéric aimait l'atmosphère enfumée, bruyante, bon enfant, du "Bonaparte". C'est là que nous avons eu notre première conversation. On se

revit souvent par la suite, au café, au restaurant, chez lui également. Dès notre premier repas je remarquais chez lui un geste compulsif, un geste d'anodine apparence et qu'il effectuait, je crois, sans y penser vraiment, un geste à mon avis symptomatique mais dont la signification particulière ne devait m'apparaître que plus tard. Lorsque le dîner était déjà bien avancé il rassemblait, du bout des doigts, les miettes de pain répandues sur la nappe et en faisait un petit tas, un monticule conique qu'il déplaçait continuellement. Cela faisait, si on veut, comme un sablier, mais un sablier temporaire, un sablier à ciel ouvert, un sablier à l'envers dont le mode de fonctionnement, au lieu d'être vertical, prenait une tournure oblique ou diagonale. Cela me fascinait, cela me fascinait d'autant plus qu'en procédant ainsi sa main semblait exécuter, sans le savoir, et sur un autre mode, ce vers quoi justement l'inclinait son activité de plasticien : rassembler des bouts de vie, des éléments divers, et faire coïncider quelques-uns de ces morceaux dans une sorte de puzzle en mouvement.

Il fut convenu que j'écrirais un texte sur sa production car, quoique par des chemins détournés et avec des solutions fort différentes, et pour cause puisque je ne suis nullement vidéaste, mes préoccupations croisaient les siennes. Les premières œuvres qu'il me présenta étaient des travaux sur les pigments, sur la vibration des couleurs, sur les glissements, les passages, les tensions provoqués par leur mise en correspondance. Il me fit voir aussi, par la suite, outre des images filmées en Afrique noire, en Amérique du sud, en Allemagne — Frédéric est un grand voyageur —, une vidéo montrant une toupie en train de tourner sur le sol, sur un sol clair et lisse, le parquet de son appartement. Si équilibrée soit-elle, si bien lancée soit-elle, et si lisse que soit la surface sur laquelle on l'a mise en mouvement, une toupie ne reste guère en équilibre au-delà d'une minute, tandis que dans la vidéo qu'il avait réalisée, chaque fois que l'objet était sur le point d'achever son parcours, chaque fois qu'il s'inclinait sur son axe et qu'il allait mourir, la caméra le repêchait, le relançait derechef, empêchant ainsi le processus de "tourner court". Ça me rappelait étrangement *Toupie dans le ciel*, une œuvre du compositeur François Bayle, une œuvre répétitive, minimaliste si on veut, mais une œuvre envoûtante, une œuvre lancinante et dont on ne se lasse pas. Là aussi, infatigablement, le disque tourne sur son axe, imprimant à la toupie sonore sa propre rotation, à moins que celle-ci n'en soit que la matérialisation.

Mais le temps qui passe, le temps qui tourne sans relâche, n'est pas le seul souci de Frédéric Pollet, il y a aussi l'espace. C'est plus en peintre qu'en photographe qu'il appréhende son métier de vidéaste. Pour l'essentiel, le photographe compose ses images par élimination. Hormis un débordement parasite, hormis un dérapage incontrôlé de l'opérateur dans le processus du cadrage, ce qui est hors du champ découpé par l'appareil ne peut être vu, ne peut être senti par le spectateur. La caméra de Frédéric, au contraire, fouille les frontières du cadre, les petits mouvements circulaires qu'il imprime à son appareil produisent une sorte d'effet centripète, le centre de l'image attire à lui ce qui se trouve normalement en périphérie, inaccessible à l'œil. Mais on peut y voir aussi, à l'inverse, un proces-

sus de nature centrifuge, une sorte d'empiétement sur l'espace situé au-delà des bords. Étouffant dans les limites définies par le format, le regard du vidéaste aspire peut-être à une liberté plus grande, à une liberté que la rapide succession des images rend seule possible. C'est un processus assez étrange, un processus que je ne parviens pas à m'expliquer autrement qu'en faisant référence à son écriture.

Une écriture fine, calligraphiée, patiente, occupe l'espace de la feuille, elle l'organise, elle le contrôle, elle est surtout soucieuse d'économie, de rendement, et se cantonne en général dans un travail de remplissage. Presque illisible, tellement elle est pressée, l'écriture de Frédéric, au contraire, est grande, ample, dynamique, propulsive. On a l'impression qu'elle se sent à l'étroit dans les limites de la page, dans les limites strictement définies par le rectangle, et qu'elle cherche à en sortir, comme si elle était prise de claustrophobie. Elle vole ainsi, de page en page, voyageuse elle aussi, débordant d'une impatiente volubilité.

Un jour où je lui rendais visite, un jour d'automne je crois, il vint m'ouvrir avec un air catastrophé. Huit jours plus tôt, des cambrioleurs s'étaient introduits dans son appartement et avaient fait main basse sur tout son matériel vidéo. C'était justement à une période où il était en pleine effervescence créatrice, une effervescence qui, après coup — après un mauvais coup, en l'occurrence — lui semblait d'autant plus féconde et novatrice qu'il n'avait plus les moyens de la réaliser. Son seul recours eût été d'écrire. Mais il s'y refusait, ou se sentait incapable de le faire, par crainte aussi, je pense, de stériliser par des mots et par des phrases, par des explications surtout, les images qu'il avait en tête ou celles dont il espérait faire la découverte inopinée en déambulant au hasard dans les rues, les aéroports, les gares, etc. Bref, il se trouvait dans une impasse terrible, dans une sorte de cercle vicieux, un cercle dont *le ruban de Möbius*, offrait bien sûr un équivalent allégorique de choix. Il ne me restait plus qu'à écrire ce qu'il ne pouvait pas faire. Il ne me restait plus qu'à écrire, ce qu'il ne pouvait pas faire. Bref, il ne me restait plus qu'à agir par la bande, si j'ose dire, la bande de Möbius, naturellement. La chose était scabreuse. Déjà, je trouve difficile de dire avec exactitude, avec fidélité, ce que je vois, à plus forte raison de l'écrire. Mais là, il fallait en quelque sorte que je décrive ce qu'un ami plasticien avait envie de voir. Ça paraissait insurmontable. Eh bien j'ai tourné la difficulté — toujours la figure de la rotation, toujours le trope — en racontant ce que j'aurais fait à sa place si j'avais eu le matériel ad hoc. J'aurais fait tourner une toupie sur un lit de couleurs en poudre soigneusement éparpillées sur le sol, un sol parfaitement uni, et aurais filmé les sillons en forme d'arabesques ou de spirales tracés par la pointe de l'objet, de l'objouet en l'occurrence. C'est fascinant de voir une toupie en action. Elle roule, mais à l'horizontale, comme une minuscule danseuse en tutu entre les doigts de son géant de partenaire, comme un derviche tourneur entre les mains de son dieu. J'aurais multiplié les variations, renouvelé les pigments, changé assez souvent la toupie, j'aurais disposé des obstacles sur le parcours probable de l'engin, j'aurais ménagé des pentes, des déclivités, pour compliquer un tant soit peu le processus, et on aurait vu les

résultats. Hélas, je ne l'ai jamais fait. J'ai bien quelques toupies, mais je n'ai pas de caméra et écris peut-être cela dans l'espoir qu'un jour ou l'autre, équipé à nouveau d'un bon matériel, Frédéric réalisera ce dont je n'aurai eu, finalement, que l'idée ou le vague dessein.

Frédéric a renouvelé son matériel vidéo, chemin faisant — c'est le cas de le dire — il a renouvelé son inspiration. Mais il est toujours hanté par les déplacements. Pour l'essentiel, ses dernières œuvres concernent des mouvements, alternatifs ou circulaires, des retournements. La vidéo intitulée *Transports* fonctionne en boucle, c'est-à-dire qu'elle n'a, en un sens, et si ce mot convient, ni commencement ni fin. Au départ, si je puis dire, j'ai été déconcerté. Je ne voyais que des images se succéder, sans suite apparente. Il devait bien y avoir une ligne directrice, une idée force, derrière les ondulations du travelling, mais, le plus souvent, elle m'échappait. Certes, au début, la queue sombre d'un cheval balayant l'image en mesure faisait glisser d'un défilement de feuillages printaniers, rythmé par le martèlement régulier des sabots sur l'asphalte, au va-et-vient d'essuie-glace sur un pare-brise, mais, par la suite, on passait vraiment du coq à l'âne, de bâtiments propres et austères à un griot exubérant, fumeur de cigarettes blondes et racontant des histoires à peu près incompréhensibles, on passait d'une Allemagne sinistre et pluvieuse à l'Afrique noire ensoleillée, de la grisaille au ciel bleu, du nocturne au diurne, de la ville à la nature, sans autre fil directeur, sans autre ruban conducteur, qu'une voiture en train de rouler, une voiture peinte en vert et en rouge — les couleurs fétiches, les couleurs symboliques, de Frédéric Pollet — une voiture à l'intérieur de laquelle la caméra était postée, filmant sans relâche les scènes les plus déconcertantes comme les plus anodines. Parfois la cadence baissait, parfois, au contraire, elle accélérait brusquement, comme un projecteur de diapositives qui, tout à coup, et à par on ne sait quel détraquement, s'emballerait. Ces saccades cinématographiques me plaisaient beaucoup, elles ressemblaient à la vie, à ses ruptures de pente, à ses accidents, à ses impondérables. Mais, à force de regarder ces images rhapsodiques, un sens nouveau se dégageait peu à peu, comme si je captais, à chaque passage réitéré, à chaque boucle dévidée, un sens qui m'avait échappé au tour précédent. Le film semblait sans queue ni tête, il me fallut pas mal de temps pour découvrir qu'il s'agissait d'un processus sans fin, d'un éternel retour, celui, peut-être, des souvenirs, des souvenirs enregistrés ici ou là, au jour le jour, des souvenirs qui montent et qui descendent selon une sinusoïde et qui, de temps à autre, viennent hanter nos insomnies.

La Blanquié

© Gilbert Pons,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000



Frédéric Pollet, *Transports*, 1995/1996

# PORTRAIT D'ARTISTE



Pierre Yves Clouin, *Lube*, 1:35, 1997

# PIERRE YVES CLOUIN

Lorsque j'ai découvert les premières vidéos de Pierre Yves Clouin, ce fut la (bonne) surprise de ce comité de présélection. Une démarche très personnelle, décalée, une manière affirmée de dire "chiche" au spectateur (?), une façon de se mettre à poil plus subtile qu'il n'y parait au premier abord. La suite, c'est ce prix décerné avec fougue par un membre d'un jury enflammé par les débats passionnés autour de *Le veau qui bèle*, et aussi ce Prix Vidéo obtenu pour *Workman* lors du 42° Festival International du Film de San Francisco, avec remise de récompense à l'américaine, tapis rouge et cérémonie genre oscars. Et une carrière qui s'emballe, car on peut le goûter de par le monde — malgré sa discrétion naturelle — tant ses "petites" voyagent au gré des festivals, expos ou même Web T.V. *GS*

# Entretien

Je suis quasiment né dans le taxi entre l'avenue de Villiers et la clinique des Bleuets, une clinique "rouge", à Paris. Mes parents étaient psys tous les deux, des psys plutôt rouges. Les Halles de mon enfance n'étaient pas un terrain de jeu, pas vraiment le genre de la maison. Petit, j'étais déjà très pédé, certains le sentaient et s'amenaient vers moi... Pas clairs. J'ai vite compris que les hétéro-centrés en herbe, peu clairs avec eux-mêmes sont souvent agressifs. En famille, ça l'était, clair, parce qu'évident pour moi, ça ne me posait pas de problème, là... Je n'en parlais pas. Vers 11 ans, je commençais à aller seul au cinéma, et découvrais aussi le cinéma expérimental, j'y passais mon temps, une passion qui m'a fait aussi échapper à la famille, même si j'y étais choyé. Les vacances en Corse avec mes parents dans leur maison en plein golfe d'Ajaccio, paradisiaques, où mon frère et moi étions totalement libres, puis l'Aveyron chez une vieille dame indigne que ne dérangeait pas le fait que j'enfile une jupe pendant un mois d'affilée et où j'étais entouré de filles, ça change...

Le cinéma ? Môme, c'était Fellini et son *Roma* revu 12 fois de suite, et l'envie de voir quelque chose sur Paris où je traînais, d'aussi savoureux. Très matheux, j'étais destiné à "faire centrale"... Du coup, j'ai fait archi à l'ensba et j'ai pris une chambre à la Concorde, au grand dam de la famille qui heureusement partait de plus en plus à la campagne, près d'Illiers-Combray, cultiver son jardin. Mais les études d'archi et les étudiants néo babas, déjà, m'ennuyaient et quand je ne les emmenais pas voir un Godard, auquel ils ne comprenaient que dalle, j'allais draguer aux

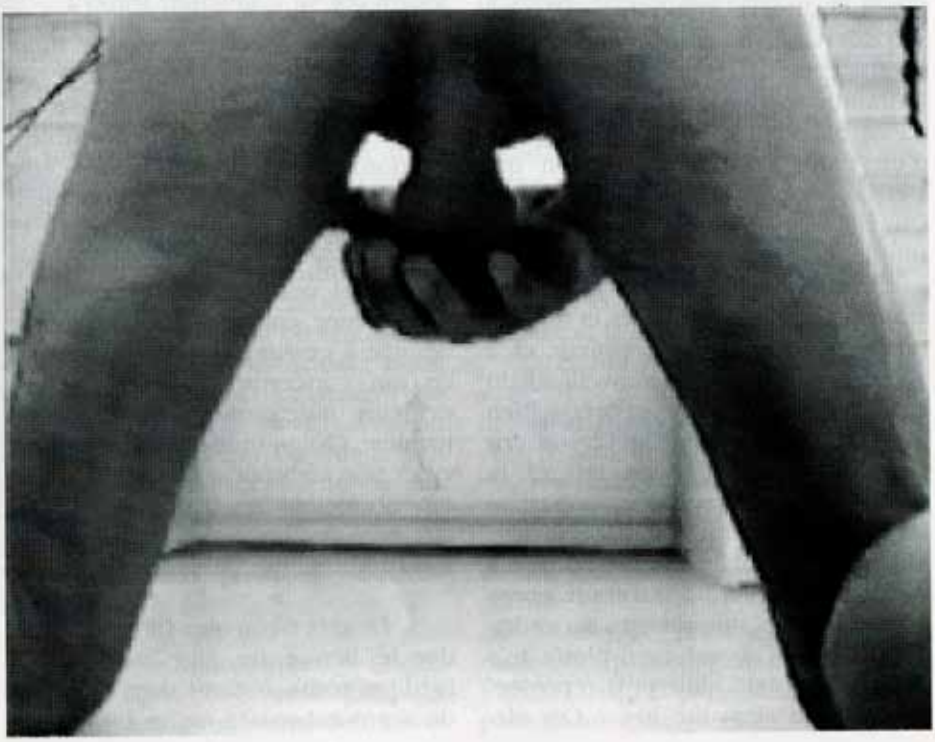
Tuileries, en face des Beaux-arts... Mes premières peintures datent de ce moment. J'avais toujours dessiné. J'ai échappé à l'armée en me faisant passer pour tante très psychotique. J'ai fait quelques chantiers de trompe l'œil, entre autres, pour vivre pendant que je peignais. Le problème, à Paris, est de trouver un lieu pour travailler et j'ai beaucoup déménagé mes toiles. On m'avait parlé de Garouste et de son univers étrange, je suis devenu son assistant. Là, je suis rentré dans le monde de l'art contemporain, plus proche de moi que tout ce que j'avais connu, mais je venais à l'atelier avec "les Cahiers du cinéma" sous le bras, par défi. C'était un homme très gentil, mais j'avais d'autres choses en tête. Je suis parti, j'ai voyagé. Jacques Ohayon, avant de mourir, en me disant de tout virer, parce que justement disait-il, artiste, j'avais manifestement quelque chose à faire, m'a aidé. C'était pourtant un homme du système, mais rare parce qu'ouvert aux expériences. J'ai peint et j'ai peint. Un galeriste m'achetait des tableaux, puis un autre aussi qui m'exposait plusieurs fois. Du coup, j'avais les moyens de ne plus faire que ça : de petits tableaux, extrêmement abstraits, une dentelle mouvante disait-on et parfois inquiétante. J'ai rencontré Tony. Installés tous les deux dans la rue la plus malfamée de Paris, j'ai commencé à photographier les bandes piétonnes blanches et leurs traces noires dues à l'usure et qui s'apparentent à une gravure d'une curieuse délicatesse. Une obsession durant quatre ans. Je ne peignais plus. Quel intérêt de peindre ce que je voyais à mes pieds ? J'ai plutôt inventé un impossible graveur dont j'ai publié l'histoire. Un scénario de film surréaliste en fait. J'ai exposé ses gravures au Mois de la photo à Paris et dans plusieurs expos ensuite jusqu'au Parvis. Par bonheur, j'étais totalement en décalage par rapport au milieu très scout toujours de la photographie. C'était l'occasion de découvrir que je me sens bien dans une peau d'atypique. La vidéo a beaucoup plus à voir avec la peinture dans la pratique que l'artiste a du temps même. Et à fortiori quand il se filme, s'autoportraitise, il a plus à voir avec une tradition qui va de Rembrandt à Artaud. La vidéo comme chose ancestrale, ça me ressemble... Normal qu'on se rencontre enfin, elle et moi. En 94, après la lecture du *Tractatus* de Wittgenstein, je me suis acheté une caméra. Ça peut sembler curieux, mais je pense que cette lecture a été déterminante. Je vois un lien entre son traitement du langage et ce que je poursuis aujourd'hui en vidéo, où je reste muet. Alors seulement, la boucle était bouclée. La vidéo, je la fais ici, dans cet atelier de la Porte d'Italie. J'ai commencé à filmer à l'extérieur pendant un an, avant de retourner la caméra contre moi... Mais tout contre, sur moi. Je me nourris des moindres gestes à l'extérieur. Puis dans l'atelier, ici, quelque chose se tend et ça, ce n'est pas écrit...

Propos recueillis par Gabriel Soucheyre, le 14 août 2000 à Paris.

© Gabriel Soucheyre,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000

Page de droite,
haut : Pierre Yves Clouin, *Workman*, 6:00, 1998
bas : Pierre Yves Clouin, *Cowboy*, 3:35, 1998





Sur les travaux vidéo récents de Pierre Yves Clouin.

# Court, calme et troublant

*par* Ger Zielinski

Mon premier contact avec Clouin s'est fait à travers son audacieux *Cul en l'air*[1] (1997), une vidéo courte, pointue et sans complaisance, qui expose certaines de ses préoccupations artistiques. *Cul* est constitué d'un seul plan-séquence où l'on voit, de temps à autre, une partie du corps de l'artiste. Ce travail s'ouvre sur l'acteur-artiste apparemment couché nu sur le sol. Après quelques instants, il fesse son cul et commence à s'élever, les jambes recroquevillées et dissimulées à la caméra, montrant seulement son dos. Ainsi, montant subtilement en l'air, il commence à se soulever par lévitation, se transformant par magie en ce qui semble être le gland géant d'un pénis en pleine érection qui s'échappe par le haut de l'écran. L'image est centrée, symétrique, simple. Le corps est platonique dans son autodiscipline, sa certitude, son athlétisme, ses muscles secs et tendus, toujours un plaisir à découvrir et à voir. Dans le cadre, le mouvement du corps est toujours régulier, précis. Rien d'inutile, rien de superflu. Le son cru vient de l'atelier dans lequel la bande a été enregistrée, apparemment sans manipulation et direct. Thématiquement, le travail s'adresse à la vue et au regard à travers le corps masculin et les mécanismes du cadrage. Ou bien, l'accent est-il plutôt mis sur la figure masculine et la représentation de la sexualité gay ? Ces éléments sont récurrents sous différents agencements et équilibres dans le travail plus récent de Clouin, comme on le verra plus loin.

Sur sa pratique artistique, Clouin dit "Seul devant la caméra, et sans un mot, je m'épie sur le moniteur pendant l'action. Je suis double : vu et voyeur". Cet extrait saisit et rend parfaitement compte de plusieurs éléments caractéristiques de son travail. En particulier, le jeu réussi et puissant du cadrage, dont je parlerai plus bas, et qui rappelle à certains égards *Blow Job* (1963), le film provocateur de Warhol dans lequel le visage et le torse d'un acteur sont seuls visibles. L'action, hors-cadre, est sensée être une fellation. Mais c'est uniquement du titre, des expressions de l'acteur et du bruitage que le spectateur doit décider si cet acte a réellement eu lieu. Aucune conclusion visuelle n'est donnée à ce simple récit suggéré. En ce qui concerne les faits, l'action demeure indéterminée. De la même manière, Clouin utilise le cadrage pour créer une ambivalence et une tension émotionnelle qui peut, parfois, atteindre une résolution narrative, parfois l'ambivalence demeure.

Dans la façon qu'a Clouin d'aborder le lien entre son corps et le médium technologique dans l'art, une de ses nombreuses autres influences

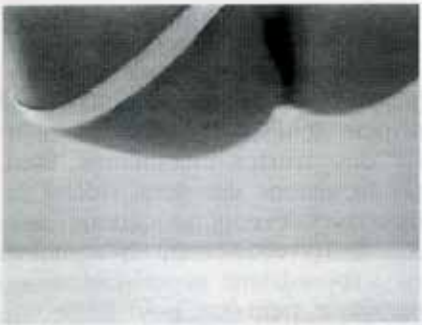
est sans doute le travail de Vito Acconci. Tous deux ont une même préoccupation : la mise en valeur du médium à travers ses mécanismes propres les plus fondamentaux comme le cadrage et la prise de son directe. Inquiéter et perturber le spectateur en le plaçant dans le rôle du voyeur est quelque chose qu'ils partagent aussi fortement. Néanmoins, une différence importante sépare ces deux artistes vidéos : Clouin ne parle jamais et ne s'adresse donc jamais directement et verbalement au spectateur. La nature de son travail est surtout visuelle et muette, avec quelques bruits ambiants pris en direct, mais jamais de langue parlée.

L'esprit inhérent à ce jeu visuel du corps doit quelque chose à la notion d'*ostranenie* — du banal, faire de l'étrange — inventé par la première avant-garde russe. Une sorte d'énigme est souvent posée au spectateur avant même qu'il ne la reconnaisse comme telle. Une partie ou des parties du corps masculin sont cadrées de telle manière qu'elles méconduisent le public à présumer connaître ce qu'il voit... jusqu'au moment où la situation est soigneusement, subtilement changée, souvent par un glissement du cadrage, parfois par un déplacement du corps pour révéler l'erreur, la perception faussée, la méprise. C'est une douce mais dérangeante subversion des habitudes apprises par le spectateur et celle de l'épistémologie paresseuse.

J'ai sélectionné *Cowboy* (1998) et *Diana, Texas* (1999) ensemble pour participer à un programme de films et de vidéos d'artistes intitulés «Dragged Out : A Studied Glance at Current Radical Drag»[2], dont le but était d'examiner les limites extrêmes du travestissement (radical ?), principalement celui des artistes eux-mêmes. Bien entendu, aucune des deux vidéos de Clouin n'était conçue comme une vidéo du travestissement. Néanmoins elles s'accordaient superbement au programme, peut-être pour cette raison même. *Cowboy* est un plan-séquence des cuisses, fesses et scrotum nus de l'artiste à genou, centré et filmé par derrière, dans une posture formant triangle avec la lumière du soleil coulant à flot dans l'atelier, devant lui. Les bruits de la rue sont à peine audibles. Le spectateur se demande ce que fait l'acteur. Se bronze-t-il d'une manière curieuse, est-il en train d'uriner à genou ou se masturbe-t-il ? Il manipule son scrotum avec les mains, créant la silhouette de ce qui apparaît comme les mamelles d'une vache. Il ne s'agit pas, ici, d'un croisement vestimentaire mais plutôt d'un croisement d'espèce, sans aucun camouflage sophistiqué, avec simplement le corps de l'acteur-artiste, la lumière et la caméra.

Le mouvement et enfin la découverte des mamelles simulées sont drôles et servent bien la légende de cette vidéo, "I'm just a lonesome cowboy with gorgeous teats".

Dans son *Diana, Texas*, nous voyons d'abord la composition d'une poitrine et de mains — de l'artiste en fait — allongé, portant un tee-shirt, mais qui apparemment a des seins. L'acteur-artiste craque une allumette pour allumer sa cigarette. On entend le



1



2



3

1 : Pierre Yves Clouin, *Cul en l'air*, 3:31, 1997
2 : Pierre Yves Clouin, *Diana, Texas*, 5:33, 1999
3 : Pierre Yves Clouin, *Kangaroo*, 2:47, 1998

son brut. Ses mains commencent à caresser "les seins" d'une manière érotique, puis en dévissent les bouts et se mettent à les sonner, ce qui révèle leur vraie nature : ce sont des sonnettes de comptoir. Il déplace ensuite les seins-sonnettes sous son tee-shirt à plusieurs reprises, tout en les faisant tinter jusqu'à une quasi-frénésie visuelle et sonore. Derrière ses lunettes, il fixe brièvement la caméra et, pour clore la bande, réajuste enfin les sonnettes pour mieux simuler, une fois encore, une poitrine de femme. *Diana, Texas* apparaît comme une sorte de vidéo féministe, une véritable parodie de la pornographie destinée aux hétérosexuels mâles ou plus largement de la représentation conventionnelle des femmes et de leur réduction à l'état d'objet. Ici comme dans la pornographie, l'auto-érotisme feint n'est qu'une pose devant la caméra et le spectateur-voyeur implicite. Mais il est entièrement bouleversé par la gestuelle excessive et la sonnerie…

*Kangaroo* (1998) provoque le spectateur parce qu'il est impossible et sa nature est inexpliquée, tandis que *Carnissus* (1999) poursuit ce jeu de l'ambivalence mais au seuil de la visibilité. *Kangaroo* a sa poche propre, curieuse — en apparence un cul d'homme — qui remplie l'écran et duquel sort avec peine une incroyable main, sur un fond sonore d'une respiration chargée. La main, une fois dehors, se tend pour attraper un bout de tissu près de l'objectif, avant de lui faire une pichenette de ses doigts. Fin de la vidéo. S'agit-il d'un audacieux "fist-fucking" retourné avec esprit ? Le "cul" est si convaincant que je ne sais

toujours pas avec quelles autres parties de son corps, ni comment Clouin a réussi une si belle simulation. Émerveillé, je me le demande encore.

Faisant clairement référence au mythe de Narcisse et de "carne" (chair), *Carnissus* habite la marge, le seuil de la lumière, du reflet. L'image vidéo est sombre et difficile à discerner, mais intrigue et capte l'attention du spectateur. On entend des gouttes d'eau, bruit manipulé pour donner un écho, ce qui renforce le thème du reflet. On entend aussi des baisers passionnés qu'on associe aux ombres en silhouette à l'écran. Mais on reconnaît enfin le partenaire embrassant la silhouette masculine : c'est son propre reflet dans un miroir. La pénombre de l'écran, des images à peine perceptibles, entraînent le spectateur dans un voyeurisme prolongé, une pulsion à découvrir, à assister, et à connaître.

Rompant avec quelques-uns des mécanismes stylistiques de l'artiste, *Mon lapin bleu* (1999) est sans doute une vidéo assez unique dans le travail récent de Clouin. Le ton de Lapin est plus léger, même fantasque. Cette vidéo s'ouvre sur un plan de l'acteur, l'artiste lui-même, assis nu sur un gros lapin en peluche, entrejambes contre entrejambes. Dans cette position, il se déplace par rebonds sur le sol de son atelier, simulant peut-être une sémillante baise, interrompue par le générique de cette pièce. Le dernier plan (plein d'humour) montre le lapin en "top", montant l'acteur-artiste. Ici Clouin délaisse sa perplexité charnelle et son jeu subtile du cadrage. Dans cette vidéo, l'étrange lapin en peluche ordinaire, produit à la chaîne, interchangeable, devient un objet sexuel. De jouet, il devient fétiche. Vraiment tordu... en effet. Les mouvements brusques de l'acteur et du lapin subvertissent les conséquences plus sombres de tout cela. Néanmoins demeure ce qui est sous-entendu : la transformation du désir et de la sexualité en marchandise.

Évoquant, par sa qualité et sa profondeur *Cul en l'air* de 1997, entre autres, *The Little Big* (1999) se classe parmi mes vidéos favorites de Clouin. Cette bande commence par l'image de ce qui est en apparence une paire de fesses, le bruit d'une allumette qui craque et un ruissellement d'eau qui pourrait indiquer les toilettes comme décor. Une main caresse ce cul, mais semble d'une échelle beaucoup plus grande. À entendre la lourde respiration, on se demande quel genre d'acte sexuel se passe de l'autre coté, le coté caché. Notre voyeuriste curiosité ainsi attisée, on s'interroge : fellation, masturbation ou autre ? Les couilles pendantes de l'acteur semblent surgir visiblement sous son cul. L'action, maintenue quelques secondes, laisse le spectateur — avec ses confiantes habitudes de reconnaissance, d'identification et d'empathie — s'égarer de nouveau. Surprise. Ce cul se dénoue pour devenir des omoplates, et les couilles, le cul. L'angle de la caméra est révélé. Les suppositions sont démolies. Une allumette craque et une cigarette est allumée.

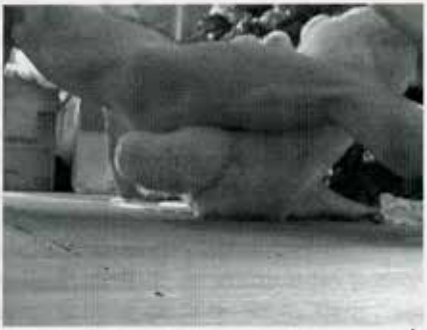
En passant en revue ces récentes vidéos de Clouin, se met à jour un portrait concis de l'artiste, et aussi de son travail qui se situe avec beaucoup de succès dans des traditions taillées par

des artistes tels que Warhol et Acconci, parmi d'autres, mais avec des différences d'importance dans l'approche de son médium, dans le traitement de ses thèmes et préoccupations. Clouin pousse l'art vidéo dans une direction très réfléchie. Non seulement la spécificité du médium est constante – la vidéo pour la vidéo – mais aussi, la préoccupation thématique du voir et du regard. Par le cadrage intelligent de son corps, Clouin établit le voyeur, pour ensuite chasser ses hypothèses, et de cette façon il rend le banal si étrange. Le travail de Clouin défie le public et l'incite à regarder avec un œil neuf en particulier le corps masculin, et à repenser plus généralement nos paresseuses et implicites habitudes de perception. Un travail vraiment court, calme et troublant, comme je l'aime.

© Ger Zielinski,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000

Ger Zielinski, spécialiste des théories de l'art et de l'esthétique contemporaine du film et des nouveaux médias, est maître de conférence à School of Images Arts, Ryerson Polytechnic University, Toronto. Ses articles critiques sur les "time-based arts" sont régulièrement publiés dans des revues d'art, tels que *Parachute* et *Lola*. Commissaire au *Pleasure Dome* de Toronto, membre entre 1997 et 1999 du conseil d'administration d'Images Festival of Independent Film and Video, il fut juré d'Inside Out Festival of Lesbian and Gay Film and Video 2000.

1 : le site web de Clouin (www.c-x-p.net) présente des informations utiles sur ses œuvres.
2 : Le Pleasure Dome de Toronto (Canada) (http://home.ican.net/_pdome) a accueilli le programme durant l'été 1999.



1



2



3

1 : Pierre Yves Clouin, *Mon Lapin Bleu*, 1:10, 1999
2 : Pierre Yves Clouin, *The Little Big*, 3:38, 1999
3 : Pierre Yves Clouin, *C'est le veau qui bêle*, 1:15, 1995

# L'attrape mouche

*par* Rajendra Roy



Pierre Yves Clouin, *J'ai des bouches partout*, 2:14, 1999

La première fois que j'ai vu le travail vidéo de Pierre Yves Clouin, je me souviens de m'être senti un peu coupable. Je regardais ce qui me semblait être un veau en train de mourir, faible et vulnérable, et c'était pourtant une étincelante expérience. L'image était un peu floue ; juste assez pour inviter à l'imagination, mais pas suffisamment pour nous dissuader d'y croire. Quand, finalement, mes yeux se concentrèrent sur ce qu'en fait il y avait à l'écran, et que je réalisais que cette peau dénudée et que ces difficiles gémissements n'étaient pas ceux d'un veau sans défense, mais plutôt d'un astucieux français, j'ai été épris.

C'est peut-être la vulnérabilité nue du sujet-moi de Clouin qui rend sa soigneuse maîtrise de la vidéo trompe-l'œil si captivante. Dans chacun de ses travaux d'une minute, ou des plus longs, qu'il a produit, le spectateur se trouve devant de douces fentes sur des corps masculins sculptés, de secrets gémissements et de faux orifices via de voyeuristes coups d'œil électroniques. À la fin, c'est toujours le spectateur qui reste mis à nu, exposé en fait à la réalité inventée de l'image enregistrée.

À la fois anti-documentaire et redéfinition de l'autobiographie visuelle, le travail de Clouin réussit précisément parce qu'il attend entièrement de nous, d'avoir confiance en la caméra : "Voir, c'est croire".

En fusionnant la stratégie de séduction de l'attrape-mouche de Vénus[1] et un sens contorsionniste de la mise en scène, Clouin est le "top"[2] quintessenciel de la vidéo.

© Rajendra Roy,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000

Rajendra Roy est le directeur exécutif de MIX Festival, New York, et Film and Media Arts Program Associate, Guggenheim Museum, New York.

1 : *Venus flytrap*, en anglais. Plante carnivore d'Amérique dont les feuilles, pièges articulées en forme de mâchoires, se referment instantanément dès l'attouchement des poils en leur centre. (Note de traducteur)

2 : Argot gay anglo-saxon. Au lit, celui qui domine. (NdT)

# Pierre Yves Clouin ou le pacte charnel

*par* Marianne Valio

Là où référents et références ont statué la loi des hommes, l'éligibilité des valeurs et supplanté l'émotion du "faire-vrai", le vidéaste Pierre Yves Clouin accomplit sa vie. De cet accomplissement libertaire est née ma rencontre avec l'auteur et son œuvre.

Pierre Yves Clouin est un homme de parole : celle que l'on se donne à soi-même. De cette parole vierge de tout parasitage esthétique, l'artiste structure la portée d'un langage universel d'où advient l'œuvre, sans justification de fondement et de forme, sans écran. Son style c'est lui.

Dans le panorama artistique contemporain et producteur d'œuvres, Pierre Yves Clouin ne déroge pas à sa parole. Jamais dupe, il sait que "tout a été dit" et que "tout a été fait". Son implication d'artiste se génère d'elle-même. L'originalité de sa démarche et sa concision esthétique m'engagent à évoquer son travail afin de mettre en valeur la texture de l'œuvre.

La chair est son terroir, sa cimaise, son espace de création. La vidéo, son outil immédiat pour transmettre — ici et maintenant — la représentation d'un corps habité, sculpté par un montage en perspective, affiné par la matité des sons, évoquant la gamme chromatique du peintre ou la cadence du burin du sculpteur.

De ses débuts de peintre (il fut l'assistant de Gérard Garouste) où il s'impliqua dans la réalisation de peintures abstraites en petits formats, Pierre Yves Clouin persévéra dans sa quête de l'image par l'image (photographie, design, architecture) créant ainsi une percutante langue visuelle dont l'expressivité corrobore l'avant-gardisme de la Renaissance et sa mise en abîme du "point de fuite", en conséquence ses enjeux et empreintes dans l'évolution de l'histoire de l'Art.

Pierre Yves Clouin est un artiste tenace. Acharné à extirper de la genèse de ses œuvres en "autoportraits", une essence de l'art, il nous offre les clés du mystère de notre propre perception, sans intention d'effraction de serrures, sans volontarisme de détournement des certitudes de notre quotidien, nous suggérant ainsi d'autres visions plastiques. Par la rigueur absolue de son travail, il assujettit son corps à son expérimentation d'auteur singulier, visant à interroger les lois de la chair, de l'érotisme, de l'animalité et du lien. La projection de ses œuvres vidéographiques signe frontalement la configuration de son inspiration d'artiste, qui révèle le temps d'une œuvre, sa non-appartenance à la tribu des homo sapiens et des bipèdes. Pierre Yves Clouin incarne selon moi, la génération spontanée des "radicaux libres".

## Vidéos

*Pneumatic Flight* (1:30, 1999)
Sa tête renversée au bord du cadre de l'écran de projection, face à l'objectif et l'occupant plein-champ, Pierre Yves Clouin dirige et oriente sa main posée par-dessus son crâne afin de le porter. Simultanément, la mobilité de son index libère et obstrue sa narine, sculptant l'œuvre par l'aspiration et l'expiration de son souffle, libérant ainsi le son et la forme. Rythme "crescendo", scandé par le mouvement de ses lèvres et de son doigt. Régularité - en premier chef - rapportée par la bande-son, puis accélération et suspension du souffle jusqu'à l'hésitation de la respiration, influençant le mouvement de la caméra qui, quasi-imperceptiblement, expulse la tête renversée hors champ, laissant ainsi en suspens un présent syncopé.
Par l'atypique approche perceptive de son corps, Pierre Yves Clouin pose l'esquisse de ce que pourrait être une loi de l'apesanteur dans un univers où la trace de l'homme est validée par l'empreinte de ses pieds sur la terre.

*Mon lapin bleu* (1:10, 1999)
Le décor est planté : un parquet ciré d'une chambre d'appartement, un sapin de Noël décoré de guirlandes argentées et de boules scintillantes et multicolores. Un lapin en peluche bleue, avec de grandes oreilles bleues et un museau blanc. Le personnage principal est nu. Son corps présenté à l'objectif révèle la typologie parfaite d'un corps d'athlète. Le style du décor rappelle un jour de fête, une veillée de Noël, sacro-saint espace-temps réservé aux enfants et à leurs expériences ludiques. Au centre de l'objectif, Pierre Yves Clouin déclenche les mécanismes du désir et sa mise en œuvre. Il enlace entre ses jambes nues l'objet d'amour, le "jouet d'amour", son lapin en peluche bleue. L'étreinte se désigne à la caméra et trouve appui sur le parquet, donnant libre cours à la chorégraphie initiée par l'artiste, à ce jeu de l'amour où tout s'autorise puisqu'il s'agit d'un jeu. Une fois encore, la mise en forme de la perspective par le biais de l'objectif et du mouvement de la caméra induit la relation des protagonistes et expérimente l'originalité de la caméra "subjective". Pierre Yves Clouin nous laisse pantois et troublés par l'évident polymorphisme du désir de l'autre et réciproquement. Sa pudeur délicate consiste à faire opérer la caméra-vidéo au ras du parquet et à mettre hors champ le visage du héros. De même la cime du sapin de Noël restant à jamais invisible, nous abandonne à l'univers insondable de nos pulsions érotiques.

*Lube* (1:35, 1997)
La caméra dans une intime proximité fait corps du profil en visage de Pierre Yves Clouin. "Autoportrait" d'une concentration qui précède l'action, cruciale dans l'expression d'une parole muette mobilisant les lèvres dans l'indicible, révélant l'abécédaire du regard recouvert par les paupières baissées et qui en dit long. Bruissement d'un échantillon cosmétique déchiré dans une rumeur hors champ. Portée de la main qui recouvre

et caresse le crâne nu, l'enduisant d'un gel libératoire d'une toilette intime. Le visage de Pierre Yves Clouin subitement se détourne vers l'objectif, révélant également le haut du torse qui pivote sur lui-même. Halluciné, le regard de l'artiste incise nos pupilles par la pénétration de l'objectif. Il projette son crachat dans l'œil de la caméra déchargeant ainsi la tension d'un trop-plein d'amour, celui de notre aliénation commune à l'altérité et au manque.

*Carnissus* (3:34, 1999)

"Autoportrait" au plus près de l'émoi permanent transmis par les icônes vidéograhiques de Pierre Yves Clouin, *Carnissus* nous livre la crucialité de l'œuvre en miroir et de son écho perdurant dans notre inconscient collectif. Au commencement était le désir. Narcisse contemporain, Pierre Yves Clouin se penche sur l'oral de la langue, vecteur amoureux de la prédestination du baiser, à l'origine de la parole et de l'altérité. L'innommable prend place dans la représentation rythmiquement plastique de la pulsation cardiaque, du souffle ténu reliant le portrait à l'autoportrait, le désir au désir, la chair à la chair et l'alter à l'ego. Pierre Yves Clouin plonge dans les tréfonds de l'œuvre absolue, auto-érotisme de l'engagement charnel et de son authenticité. L'objectif cadre au plus serré le visage intérieur de l'artiste jusqu'à l'adoration vorace et l'introjection carnivore. Cette œuvre de Pierre Yves Clouin inscrite au cœur du désir, assume l'enjeu possible de la perte, prenant le risque d'y laisser sa peau. Pour qui l'écoute, elle nous dit que le désir se nourrit de lui-même, que l'amour est aussi son propre bourreau et simultanément son rédempteur.

Fondu au noir.

Pierre Yves Clouin a élu domicile en lui-même. L'engagement physique de son métier d'artiste le place hors de portée de toute exclusion exogène. Ainsi, œuvrant en extrême liberté, sa manipulation subtilement acquise et vaillamment performante du médium vidéographique, lui permet d'atteindre sa "disparition hors cadre" - parachèvement de son œuvre - afin de nous inviter à tirer parti de nous-même : être auteur de notre vie ou bien y renoncer.

À quel prix ?

L'œuvre vidéographique de Pierre Yves Clouin ne s'expose pas, on l'emmène avec soi.

© Marianne Valio,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000

Marianne Valio est Chargée de mission au Département de la Coopération, de l'Ingénierie et au Développement Culturel, Pôle Résidences, programmes de Recherche et de Création, à l'Association Française d'Action Artistique (AFAA), Ministère des Affaires Etrangères



Pierre Yves Clouin, *Pneumatic Flight*, 1:30, 1999

Pierre Yves Clouin
E-mail: email@c-x-p.net
Site web: www.c-x-p.net

**Vidéographie :**

- Broom Ballet (2:29, 2000)
- Insert (1:15, 2000)
- Pinch & Push (1:00, 2000)
- J'ai des bouches partout (I've Got Mouths All Over) (2:14, 1999)
- Mon Lapin Bleu (Honey Bunny) (1:10, 1999)
- Diana, Texas (5:33, 1999)
- The Little Big (3:38, 1999)
- Pneumatic Flight (1:30, 1999)
- Carnissus (3:34, 1999)
- Head Egg (1:10, 1998)

- Mention spéciale, Sofia-Paris, Vidéo 1, Exposition International d'Art Vidéo, Sofia, Bulgarie, 1999.

- Kangaroo (2:47, 1998)
- Workman (6:00, 1998)

- Silver Spire Award, 42nd San Francisco International Film Festival, 1999, Golden Gate Awards Competition : New Visions - Video, San Francisco, Californie, USA.

- Cowboy (3:35, 1998)
- Lube (1:35, 1997)
- Cul en l'air (My Levitating Butt) (3:31, 1997)
- 50cm (1:40, 1997)
- Get Off (2:41, 1997)
- Front Room (1:27, 1996)

- Third Prize, 8. Lesbisch-Schwule Filmtage, 1997, Hambourg, Allemagne.
- Third Prize Experimental, NAP Video Festival '98, New Arts Program, Lehigh Valley & Berks, Pennsylvanie, USA.

- I Wish U Heaven (14:00, 1996)
- C'est le veau qui bêle (The Bleating Calf) (1:15, 1995)

- Highlight, Videonale 7, 1996, Bonn, Allemagne.
- Prix DRAC Auvergne 1997, Vidéoformes, Clermont-Ferrand, France.

- De Croisière (1:50, 1995)
- S'apprendre à dire non (Teaching Each Other to Say No) (1:00, 1995)

**Collection :**

Long Beach Museum of Art Contemporary Video Archive, Long Beach, Californie, USA : *C'est le veau qui bêle (The Bleating Calf), Front Room, Cul en l'air (My Levitating Butt), Lube, Workman, Cowboy.*

**Diffusion télé :**

1999: "Switch 2, Une Nuit de la Pleine Lune", présentée par Claire Doutriaux et Paul Ouazan, L'Atelier de Recherche de La Sept Arte, ARTE, France-Allemagne : *C'est le veau qui bêle (The Bleating Calf), Front Room, Workman, Head Egg, Carnissus.*

les vidéos
*Front room* et *Insert*
sur zzaZzooTiVi :
www.videoformes.com

**Festivals et expositions (séléction) :**

**2000**

- L.A. Freewaves Festival, 7th Celebration of Experimental Media, Los Angeles, Californie, USA.
- 45th Cork Film Festival, Cork City, Irlande.
- ImageOut, 8th Annual Rochester Lesbian and Gay Film and Video Festival, Rochester, New York, USA.
- Fifth International Festival of New Film, Split, Croatie.
- 14e Festival International de Cinéma Francophone en Acadie, Moncton, Nouveau- Brunswick, Canada.
- Retina 2000, Sellye & Budapest, Hongrie, programme présenté par Gabriel Soucheyre.
- Forcément Contemporain, Comédie de Clermont-Ferrand Scène Nationale et l'Ensemble Intercontemporain, Clermont-Ferrand, France.
- NEXT SEX - Sex in the Age of its Procreative Superfluousness, Ars Electronica 2000, Ars Electronica Center, Museum of the Future, Linz, Autriche, programme présenté par Rajendra Roy and Anie S8 Stanley, MIX NYC.
- Outfest 2000, The 18th Los Angeles Gay and Lesbian Film Festival, Los Angeles, Californie, USA.
- "Things We Do," Fifth Annual OutArt Exhibition, Arthouse Multimedia Centre for the Arts, Dublin, Irlande.
- WOX Festival, L'Echangeur, Bagnolet-Paris, France.
- 12th Annual New York Lesbian & Gay Film Festival, The New Festival, New York City, New York, USA.
- MIX National Touring Program, Intermedia Arts, Minneapolis, Minnesota, USA.
- 10th Annual Inside Out Festival of Toronto, Toronto, Ontario, Canada.
- Impakt 2000, 11th International Festival for Audio-Visual Arts, Utrecht, Pays-Bas.
- Queer City Cinema 2000, Third Biannual Lesbian and Gay Film and Video Festival, Regina, Saskatchewan, Canada.
- Experimental Program, Kino Im Schulz, presenté par Deni Adzic, Cologne, Allemagne.
- Thaw 00, Fifth Annual Festival of Film, Video and Digital Media, Institute for Cinema and Culture, University of Iowa, Iowa City, Iowa, USA.
- Mix Mexico, Cuarto Festival de Diversidad Sexual en Cine y Video, Mexico City, Mexique.
- Vidéoformes 2000, 15ème Festival International d'Arts Vidéo et Multimédia, Clermont-Ferrand, France.
- "Fade Out : New Video Part Two," Chicago Filmmakers Exhibition Series, présenté par Patrick Friel, Chicago Cultural Center, Chicago, Illinois, USA.
- Mardi Gras Film Festival, Sydney, Australie.
- 13th Stuttgarter Filmwinter, Stuttgart, Allemagne.

**1999**

- Biennale de Rome, programme présenté par Gabriel Soucheyre et Alain Bourges, Rome, Italie.
- "International Eclectic," Walden Gallery, exposition présentée par Dennis Bellone, New York City, New York, USA.
- offline@online media art festival 2nd edition, Media Non Grata, E-Media Center, Estonian Academy of Arts, Tallinn, Estonie.
- "Switch 2," présenté par Claire Doutriaux et Paul Ouazan, L'Atelier de la Sept ARTE, France-Allemagne, aux Instants Vidéo de Manosque, Manosque, France.
- MiX Brasil 99, 7th Festival of Sexual Diversity. Installation au Museum of Image and Sound, São Paulo, Brésil.
- MIX NYC, 13th New York Lesbian & Gay Experimental

Film/Video Festival,Anthology Film Archives, New York City, NY, USA.
- Videoarchaeology, Centre Culturel Français, American Center, Sofia, Bulgarie ; La Traverse, Paris, France. (Mention spéciale : *Head Egg*)
- Pervoplanet, 8th Turku Lesbian and Gay Film Festival, Turku, Finlande.
- Reel Affirmations 9, Washington, D.C.'s International Gay and Lesbian Film Festival, One in Ten, Washington, D.C., USA.
- ImageOut, 7th Annual Rochester Lesbian and Gay Film and Video Festival, Rochester, New York, USA.
- 4th International Festival of New Film Split, Split, Croatie.
- Milwaukee Gay and Lesbian Film and Video Festival, Milwaukee, Wisconsin, USA.
- Cinematexas, 1999 International Short Film + Video Festival, University of Texas, Austin, Texas, USA.
- Festivale Vid@rte, Mexico City, Mexique, in "Tendancias," programme présenté par Gabriel Soucheyre.
- Festival International du Cinéma Francophone en Acadie, Moncton, Nouveau-Brunswick, Canada.
- "Dragged Out, A Studied Glance at Current Radical Drag," programme présenté par Ger J.Z. Zielinski, Pleasure Dome, Toronto, Ontario, Canada.
- Outfest '99, The Los Angeles Gay and Lesbian Film Festival, Los Angeles, Californie, USA.
- 23rd San Francisco International Lesbian and Gay Film Festival, San Francisco, Californie, USA.
- 15th International Hamburg Short Film Festival, Hambourg, Allemagne.
- 23rd Annual Atlanta Film & Video Festival, Atlanta, Georgie, USA.
- 11th New York Lesbian & Gay Film Festival, The New Festival, New York City, New York, USA.
- 42nd San Francisco International Film Festival, Golden Gate Awards Competition : New Visions - Video, San Francisco Film Society, San Francisco, Californie, USA. (Silver Spire Award : *Workman*)
- Images Festival of Independent Film and Video, Toronto, Ontario, Canada.
- "Spécial Pierre Yves Clouin," programme présenté par Gabriel Soucheyre, in "Le Tout à l'Ego," Montpellier, France.
- MIX 999 - Tercer Festival de Diversidad Sexual en Cine y Video, Mexico City, Mexique.
- 13th London Lesbian and Gay Film Festival, British Film Institute, National Film Theatre, Londres, GB.
- THAW 99, University of Iowa, Iowa City, Iowa, USA.
- 14èmes Vidéoformes, Clermont-Ferrand, France.
- Mardi Gras Film Festival, Sydney, Australie.
- Museum of Modern Art at Oxford, séries de projections autour de Gustav Metzger, Oxford, GB.
- The Fifth Annual Victoria Independent Film & Video Festival, Victoria, British Columbia, Canada.
- "Life is Elsewhere," programme presenté par Matthias Strunz, Verzaubert - Rosebud Entertainment, Kino Im Schulz, Cologne, Allemagne.

**1998**

- 12e Rencontres Vidéo Art Plastique 1998, séléction du Centre d'Art Contemporain de Basse-Normandie, Théâtre d'Hérouville, Hérouville Saint-Clair, France.
- offline@online, French-Baltic-Nordic Video & New Media Festival, Estonian Academy of Arts, Tallinn, Estonie. (Artiste invité)
- MIX NYC, 12th New York Lesbian and Gay Experimental Film/Video Festival,Anthology Film Archives, New York City, New York, USA.
- 11èmes Instants Vidéos de Manosque, Manosque, France.
- Reeling '98, 18th Chicago Lesbian and Gay International Film Festival, Chicago, Illinois, USA.
- Pandæmonium Festival, London's Festival of the Moving Image, London Electronic Arts, The Lux Centre for Film, Video + New Media, Londres, GB.
- 16th Annual Central Florida Film & Video Festival, Floride, USA.
- 3rd International Festival of New Film, Split, Croatie.
- Cinematexas 1998, 3rd International Short Film and Video and New Media Festival, University of Texas, Austin, Texas, USA.
- All Over the Map, L.A. Freewaves 1998, 6th Celebration of Independent Video and New Media, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Californie, USA.
- 4th Philadelphia International Lesbian and Gay Film Festival, Philadelphie, Pennsylvanie, USA.
- Outfest, 16th Los Angeles Gay & Lesbian Film Festival, Los Angeles, Californie, USA.
- 10th New York Lesbian & Gay Film Festival, The New Festival, Joseph Papp Public Theater, New York City, New York, USA.
- 22nd Annual Atlanta Film and Video Festival, Atlanta, Géorgie, USA.
- 4èmes Rencontres Arts Electroniques, Université de Rennes 2, Rennes, France.
- European Media Art Festival 98, Osnabrück, Allemagne.
- 25th Athens International Film & Video Festival, Athens Center for Film & Video, Athens, Ohio, USA.
- 11th IMAGES Independent Film and Video Festival, Toronto, Ontario, Canada.
- THAW 98, University of Iowa, Iowa City, Iowa, USA.
- Taos Talking Picture Festival, Taos, Nouveau-Mexique, USA.
- "Independent Exposure : All-Foreign," présenté par Joel S. Bachar, Blackchair Productions. - Artist's Television Access, San Francisco, Californie - The Speakeasy Backroom, Seattle, Washington - Knitting Factory Video Lounge, New York City, New York.
- N.A.P.Video Festival '98, New Arts Program, Lehigh Valley & Berks, Pennsylvanie, USA. (Third Prize Experimental: *Front Room*) - Museum of American Art, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphie - TZ'Art & Co. Gallery, New York City, New York - Allentown Art Museum, Allentown, Pennsylvanie - The Kitchen Center for Video, Music and Dance, New York City, New York.
- The Fourth Annual Victoria International Film & Video Festival, Victoria, British Columbia, Canada.
- 12th London Lesbian and Gay Film Festival, British Film Institute, National Film Theatre, Londres, GB.
- 13èmes Vidéoformes, Clermont-Ferrand, France.
- MIX Mexico 98 - Segundo Festival de Diversidad Sexual en Cine y Video, Mexico City, Mexique.
- Transmediale 98, 11th VideoFest, Berlin, Germany, programme Bandits-Mages, Bourges, France.
- A Queer Body of Film, The Mardi Gras Film Festival, Sydney, Australie.
- 11th Stuttgarter Filmwinter, Stuttgart, Allemagne.

**1997**

- Blowing Bubbles, V Edizione, Videomakers contro l'AIDS/International Video Competition on AIDS, Bologne, Italie.
- "Queer Discord - Dissenting Voices in Queer Culture," curated by Sarah Turner, The Lux Centre for Film, Video + New Media, Londres, GB.

- HUFF 3, Honolulu Underground Film Festival, Honolulu, Hawaii, USA.
- Reeling '97, 17th Chicago Lesbian and Gay International Film Festival, Chicago, Illinois, USA.
- 5th MiX Brasil Festival of Sexual Diversity 97, São Paulo, Brésil.
- MIX NYC, 11th New York Lesbian and Gay Experimental Film/Video Festival, New York City, New York, USA.
- ostranenie 97 - The International Electronic Media Forum, Bauhaus Dessau Foundation, Dessau, Allemagne.
- 10èmes Instants Vidéo de Manosque, Manosque, France.
- 19e Festival International du Film Indépendant / 7e Mondial de la Vidéo, Bruxelles, Belgique.
- Out the Way, Perth, Australie.
- 8. Lesbisch-Schwule Filmtage, Hambourg, Allemagne. (Third Prize: *Front Room*)
- La Cappelletta d'Oro, Concorso Internazionale Video - 13a edizione, Alassio, Italie.
- Outfest, 15th Los Angeles Gay & Lesbian Film Festival, Los Angeles, Californie, USA.
- 10th Stockholms Homofilmfestival, Stockholm, Suède.
- "Schrill & Billich - The Trash Nite," 13th International Hamburg Short Film Festival, Hambourg, Allemagne.
- 9th New York Lesbian and Gay Film Festival, The New Festival, New York Film Academy, New York City, New York, USA.
- 5ème Rencontres Internationales des Arts Audiovisuels et Multimedia, Bandits-Mages, Bourges, France.
- European Media Art Festival 1997, Osnabrück, Allemagne.
- 24th Athens International Film and Video Festival, Athens, Ohio, USA.
- THAW 97, University of Iowa, Iowa City, Iowa, USA.
- 10th IMAGES Independent Film and Video Festival, Toronto, Ontario, Canada.
- 12èmes Vidéoformes, Clermont-Ferrand, France. (Prix DRAC Auvergne 1997 : *The Bleating Calf*)
- Short Circuit, The Third Annual Victoria International Short Film & Video Festival, Victoria, British Columbia, Canada.
- NAP Video Festival '97, New Arts Program, Lehigh Valley & Berks, Pennsylvanie, USA. Museum of American Art, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphie - TZ'Art & Co. Gallery, New York City, New York - Freedman Gallery at Albright College, Reading, Pennsylvanie - Art Gallery at Lafayette College, Easton, Pennsylvanie.
- 11th London Lesbian and Gay Film Festival, British Film Institute, National Film Theatre, Londres, GB.
- The Mardi Gras Film Festival, Sydney, Australie.
- 10th Stuttgarter Filmwinter, Stuttgart, Allemagne.

1996

- 3ème Festival de Films Gays et Lesbiens de Paris, L'Entrepôt, Paris, France.
- MIX 96, 10th New York Lesbian and Gay Experimental Film/Video Festival, New York City, New York, USA.
- 7. Lesbisch-Schwule Filmtage, Hambourg, Allemagne.
- Third International Festival of Audiovisual Culture, New Visions, Glasgow, Ecosse, GB.
- Videonale 7, Bonner Kunstverein, Bonn, Allemagne. (Highlight : *The Bleating Calf*)
- European Media Art Festival, Osnabrück, Allemagne.
- 12th International Hamburg Short Film Festival, Hambourg, Allemagne.
- THAW 96, University of Iowa, Iowa City, Iowa, USA.
- Edinburgh's 11th Fringe Film and Video Festival, Ecosse, GB.



1



2



3

1 : Pierre Yves Clouin, *Head Egg*, 1:10, 1998
2 : Pierre Yves Clouin, *Front Room*, 1:27, 1996
3 : Pierre Yves Clouin, *Broom Ballet*, 2:00, 2000

# Grand écart

*par* Geneviève Charras

*Dansons*
"Mes souvenirs sont importuns"

Un film documentaire de 90 mn sur les 20 ans du festival de danse de Montpellier, réalisé par Marie Hélène Rebois, assistée d'Anne Abeille. Coproduction Montpellier Danse 2000. Mezzo. Les Films Pénélope.

Explorant les archives, les mémoires mais aussi une passion pour la danse, voici un véritable film d'auteur, un reportage éclairant sur l'histoire d'un événement pas comme les autres : "Montpellier danse".

Comment traiter la mémoire d'une manifestation artistique, d'un festival qui vit et revit chaque année, comme un éternel retour , un "temps circulaire" comme l'énonce si justement un des instigateurs à l'origine de ce phénomène récurent, le directeur artistique, Jean-Paul Montanari ?

Le propos est simple et fidèle à une voix off qui guide nos regards : un "je me souviens" intemporel introduit le film alors que défilent des images d'ovations d'un public festivalier à l'attention des danseurs. Plus qu'une sympathie envers la danse, le ton est donné d'emblée et ne s'en démentira pas ; la réalisatrice aime sans retenue son sujet et plonge dans la réalité de 20 ans de programmation de spectacles de danse au cœur de la cité montpelliéraine.

Sa démarche est étayée aussi bien par des micro-trottoirs sur la parole donnée aux spectateurs que par des images choisies des instants les plus précieux de 20 ans d'existence du festival.

On y retrouve avec émotion des extraits de pièces emblématiques de Nikolaïs, *Kaleïdoscope*, le témoignage ému de Cunningham après ses *Events* performés en plein air en 1995 ainsi que des images de toutes les danses, acte d'amour ou acte politique qui sous-tendent la démarche de programmation du festival. Des paroles et témoignages à vif des chorégraphes, A.T. de Keersmarker avouant que la musique est son premier partenaire et qu'il faut sortir les musiciens de la fosse d'orchestre ; Chopinot exacerbant l'excentricité de la danse, Découflé dévoilant le rituel de préparation de ses danseurs avant la représentation, Vandekeybus s'insurgeant contre la parole pour la parole, alors que l'acte fondateur est le mouvement...

Hommage discret est rendu à Dominique Bagouet, l'artiste dans la cité qui a su convaincre l'élu Georges Freche que le risque était commun et que la fidélité était l'atout majeur pour construire une politique culturelle originale et authentique. Un sourire amical et militant sur son travail, de *la Valse des fleurs* à sa révolte dans *Jours étranges*. Les images de ce lutin plein de grâce, simple et convaincant témoignent d'une philosophie sur l'art chorégraphique toujours en marche, toujours changeant comme les aspects du festival qui évoluent avec la maturité de la Danse. Les générations de dan-

seurs s'y rencontrent et s'y succèdent, il faut faire "à l'intuition, au naturel", créer quelque chose qui n'existe pas comme dans une démarche d'auteur. Pas de nostalgie ni de complaisance dans ce film qui avance comme le festival avec les artistes, leurs danses et leurs réflexions pertinentes. Oublier les différences pour mieux les faire accepter, pas de passéisme histoire de rafraîchir la mémoire : un festival est un lieu d'échange, pas de démonstration. C'est aussi l'âme des lieux, d'un public averti par 20 ans d'expérience de regards sur la danse. Et la question cruciale : "pourquoi regarder de la danse ?" jaillit à bon escient des lèvres du directeur artistique. Peut-être pour y trouver sa moitié d'orange, cet autre moi-même exaltant l'amour, la sexualité, la beauté du geste.

Pour clore le film, un extrait d'une danse singulière de John Jasperse, danse de seins, danse de pénis où le mouvement frémit de son origine désavouée pour mieux fasciner les regards neufs que la danse porte aux éléments du corps.

Surtout n'arrêtez pas le flux des échanges qui s'opèrent au sein d'une telle manifestation Montpellier Danse et s'il le fallait, reprendre pour qualifier ce document d'auteur si bien tracé par Marie Hélène Rebois, citer les paroles de Bagouet "Je prends, je donne" autant pour produire une pensée sur la danse que pour nous montrer parfois l'incapacité de créer pour elle.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000



A.T. de Keersmarker, *I said I,* © Hermaan Sorgeloos

## Du pays de l'utopie

# Un regard du Paraguay

*par Gustavo Zappa*

*La siesta* (1997) - *Hamaca paraguaya* (2000)
Deux vidéos de Paz Encina

Il était une fois un pays où la Compagnie de Jésus arriva pour construire son utopie. Pendant longtemps les religieux ont vécu avec les indiens et, en respectant leur langue, ils ont pu les évangéliser et à la fois développer une société prospère et égalitaire au milieu d'un paysage exubérant. Mais un roi lointain et tout-puissant brisa ce rêve, ordonnant l'expulsion des Jésuites de ses territoires. Néanmoins, presque une cinquantaine d'années plus tard, les gens du pays ont acquis leur indépendance. De 1811 jusqu'à 1874, le pays a grandi comme une belle plante, grâce à trois gouvernants qui l'ont sauvegardé des désordres voisins. Tandis que les nations à l'entour tentaient de s'organiser, ce pays grandissait et devenait une nation puissante. Cependant, le rêve allait finir, non par la force d'un roi mais par le pouvoir de trois armées réunies pour détruire cette prospérité. Par conséquence la population masculine se voit décimée et le pays condamné à la misère. Paz Encina, la jeune vidéaste de *Siesta* et *Hamaca paraguaya*, est née à Asunción, la capitale du Paraguay. Bien que ses deux vidéos ne cherchent pas à transmettre l'histoire paraguayenne d'une façon directe, on ne peut éviter d'y faire référence. Bien sûr, l'énorme poésie de *Siesta* (Asunción, 1997) et *Hamaca paraguaya* (Asunción-Bs.As., 2000) peut être comprise et recréée par chaque spectateur d'une manière différente. Les deux vidéos utilisent la musique Guaraní, la langue du pays, et une photographie élaborée dont la tenue transforme chaque travail en une aquarelle de couleurs chaudes. En réalité, la texture de ces couleurs semble être calquée sur celle des rêves.

Dans *Siesta* une jeune femme nue, une cascade, un sentier dans la forêt, l'eau, l'obscurité, une voix de femme qui dit des mots en Guaraní, nous transportent en des temps sans mémoire, à la vie dans le ventre maternel. "La terre rouge, l'homme blanc, le ciel bleu", dit la voix. Ce sont les couleurs nationales du Paraguay, on le sait, mais si on ne le savait pas, on comprendrait que ce sont les couleurs d'une réalité. Cette réalité est composée d'eau, de fours de terre, de sueur. Le mot "sueur" en Guaraní a un son très particulier. C'est presque un gémissement. Un gémissement de plaisir et douleur en même temps, concentré, précis. La réalité du Paraguay, c'est comme une sieste éternelle, celle d'un pays sous-marin, comme s'il était une Atlantide oubliée dans la profondeur de la forêt et des fleuves.

Dans *Hamaca paraguaya*, Paz Encina aborde une autre perspective. La caméra fixe, à la hauteur du tatami du cinéma d'Ozu, prend un hamac (bleu, blanc et rouge, une fois de plus), il pleut mais il y a aussi du soleil, un couple de paysans se rapproche lentement. La femme s'assied pour peler ses mandiocas (une espèce de pomme de terre) et son mari, tout près d'elle, boit du téréré (thé froid). Le dialogue est simple : ils parlent du quotidien, de la pluie, du fils qui a grandi et qui n'est pas avec eux. Il s'agit de gens de la terre, intégrés au paysage, même leur langue semble être tirée des arbres, ou bien donnée par les oiseaux. La femme finit de peler ses mandiocas, l'homme se lève, et finalement les deux prennent leurs affaires pour s'en aller lentement par le même chemin d'où ils sont venus. Le hamac reste tout seul sous la pluie. Dans cet endroit, le temps s'est arrêté et les mots demeurent invisibles encore un instant. Alors on a envie de voir la scène une autre fois, le même couple de paysans, le même dialogue. Paz Encina a la sagesse de donner à ses vidéos le temps juste (pas plus de dix minutes). D'ailleurs elle ne tombe pas dans la tentation de jouer avec la beauté des images ou de répéter des formules déjà exploitées surtout par la littérature (par exemple Roa Bastos, García Márquez). Paz Encina nous parle du Paraguay d'une façon personnelle, intime, sans stridences. Et en Guaraní, la langue parlée par son peuple depuis toujours.

© Gustavo Zappa,
Turbulences vidéo # 29
octobre 2000



Paz Encina, *Hamaca paraguaya, 2000*

www.b kst rming.com

Publications d'art contemporain,
éditions et livres d'artistes

info@b kst rming.com

# Publications

### *Claude Lévêque, Herr monde*

Frédéric Bouglé, nouveau directeur du Centre d'art du Creux de l'enfer, inaugure sa programmation avec une exposition de Claude Lévêque. Il publie parallèlement un ouvrage qui devrait marquer le début d'une série d'entretiens avec les artistes invités. Ces ouvrages d'un format et d'une facture très plaisants, permettent par un parcours raisonné de pénétrer au centre de la motivation de l'artiste. Bien construit, ce parcours ne déçoit ni l'amateur ni le professionnel exigeant, tant les sujets abordés, leurs illustrations et leur agencement sont élaborés avec finesse. G.S.

*Claude Lévêque, Herr monde*
*Collection mes pas à faire au Creux de l'Enfer (Thiers) ; 50 FF / 7,60 euros*

### *Des arts et des spectacles à la télévision*

La télévison est partout : dans les foyers, lieux publics. Big brother. Avec le zapping, maigre consolation, le téléspectateur reprend la main. Interactivité. N'y a-t'il que ça dans la télévision ? Dans cet ouvrage collectif sous la direction d'Anne-Marie Bourdon, et de manière quasi exhaustive tous les aspects de cette relation, et bien d'autres, surprenants. Tout espoir n'est pas perdu. A consommer impérativement ! G.S.

*Des arts et des spectacles à la télévision. Le regard du spectateur.*
*Collection arts du spectacle, CNRS Editions*

### *Éloge du cinéma expérimental*

Le talent de Dominique Noguez est reconnu, en particulier dans le domaine de l'éloge. Pour cet ouvrage, l'auteur a barré le mot expérimental. C'est bien là, la meilleure manière d'affirmer que le cinéma, comme toute forme artistique a besoin d'une avant-garde qui le régénère, le questionne, le pousse. C'est — en filigrane — tout l'histoire du cinéma du vingtième siècle, une histoire de l'image animée abordée sous toutes ses formes : le film, la vidéo, l'installation et même la performance, de Vertov à Warhol. C'est l'oeuvre d'un érudit — les références sont riches, les oublis rares — que l'on dévore grâce à l'humour talentueux, passionné mais résonné de l'auteur. Un ouvrage incontournable. G.S.

*Éloge du cinéma expérimental, de Dominique Noguez*
*Collection Classiques de l'avant-garde, Éditions Paris Expérimental, 1999 ; 230 FF / 35,06 euros*



# A NE PAS MANQUER !

France

Expositions de Douglas Gordon, croque-morts et de Vibeke Tandberg, jusqu'au 28 octobre 2000 à Paris, Galerie Yvon Lambert. Renseignements : 01 42 71 09 33



Vibeke Tandberg

Le Crédac d'Ivry présente du 16 novembre au 17 décembre 2000 des installations vidéo de la collection du Frac Alsace. Avec des œuvres de Robert Cahen, Ute Gaenssle. Renseignements : 01 49 60 25 06 ; www.tram-art.org

Marcel Dinahet expose (voir Portrait d'artiste in Turbulences vidéo n° 22, janvier 1999) *Les flottaisons*, jusqu'au 4 novembre 2000 à Paris, Galerie Le Sous-sol. Renseignements : 01 47 00 02 75

Exposition de Véronique Boudier *Les particules s'envoient en l'air* au Centre d'art contemporain Le Creux de l'Enfer à Thiers du 22 octobre au 31 décembre 2000. Véronique Boudier interpelle la résurgence de ses souvenirs émotionnels et ceux du torrent de la Durolle dont la chute écumeuse et bruyante se jette au pied du bâtiment du Centre d'art du Creux de l'enfer. Une projection vidéo au dispositif complexe montre l'artiste dans ce combat irrégulier avec la mémoire prégnante du site. Les rochers qui constituent un versant de l'architecture sont traités ainsi qu'un corps de sécrétion sensuel, tandis que des éléments éparses évoquent la conscience mortifère de l'être. Renseignements : 04 73 80 26 56



Véronique Boudier

Sara Blokland et Boukje Janssen exposent à la Hoffman Gallery. Paris, jusqu'au 20 novembre 2000. Renseignements : 01 42 72 38 13

Tokyo Zone est une nouvelle manifestation autour de Japon et ses cultures contemporaines les plus innovantes. Le programme comprend de la danse, de la musique, de la photographie, des performances et des débats. La première aura lieu du 31 octobre au 5 novembre 2000 au Café de la Danse à Paris. Renseignements : 01 40 53 91 85 ; www.courrierinternational.com

Exposition *Espaces émancipés*, du 19 octobre au 2 décembre 2000 avec des œuvres de James Hyde, Suzanne McClelland, Renée Levi...
Paris, Galerie les filles du calvaire. Renseignements : 01 42 74 47 05 ; www.lesfillesducalvaire.com

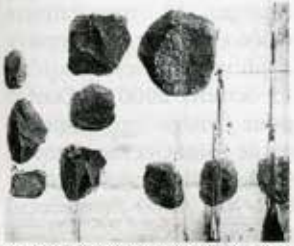
Evénement londonien, The Big Chill s'installe au Lieu Unique pour une soirée durant laquelle se succéderont pendant trois heures Djs, concerts live (drum'n bass, ambient, trip hop, techno, musiques classiques, world, esay listening...), projections vidéo. Nantes, le 24 novembre 2000. Renseignements : 02 40 12 14 34

Pour inaugurer le nouveau Centre d'art contemporain de Brétigny sera organisée *Be seeing you*, une exposition collective fondée sur le concept même d'installa-

tion.Artistes invités : Michel Aubry, Gotscho, David Renaud... Du 14 octobre au 9 décembre 2000. Renseignements : 01 60 85 20 85 ; www.tram-art.org

Vidéoformes participe à la chaîne de télévision européenne par satellite FESTIVALARS TV EUTELSAT PREMIUM CHANNEL (télévision dédiée aux artistes et aux festivals) en septembre et octobre 2000.
Renseignements : ++ 39 06 702 4662 ; www.biennaleartetv.net

Au Crestet Centre d'Art, exposition *Sources* de Ricardo Brey. Vaison la Romaine, du 17 septembre au 3 décembre 2000. Renseignements : 04 90 36 35 00



Ricardo Brey, *sans titre* (détail), 1998

*Animots*, installation sonore pérenne de Pierre Alain Jaffrennou au Parc de Gerland.
Lyon, le 8 décembre 2000. Renseignements : 04 72 07 37 00 ; www.grame.fr

Jusqu'au 15 octobre au C.R.A.C. de Sète : *Négociations* avec Boris Achour, Fabrice Hybert, Kalin Serapionov & Luchezar Boyadjiev, Michel Henochberg... Renseignements : 04 67 74 94 37

Réunissant chorégraphes, plasticiens, écrivains, vidéastes, mais également des sportifs, le cycle Cultures physiques explore sur le mode du décalage les codes, règles, exthétiques et stratégies liées au sport et à la fascination qu'exerce sur nous son spectacle. Le jeudi 12 octobre 7 rounds avec Christophe Boutin, Caroline Dubois, Franck et Olivier Turpin,... et des démonstrations de boxe française. Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris. Renseignements : 01 42 18 56 50 ; fondation.cartier.fr

Exposition *Haut de forme et bas fonds* au FRAC Poitou-Charentes.
Les artistes réunis pour cette exposition (Fabrice Hybert, Pierre Jahan, Alain Séchas, Lily van der Stokker...) s'inscrivent à travers leurs démarches plastiques comme témoins vigilants et contradicteurs de notre société en pleine mutation. Angoulême, du 4 juillet au 5 décembre 2000. Renseignements : 05 45 92 87 01

A Nice, du 2 juillet au 15 octobre 2000, 2ème exposition du cycle action on tourne *une mise en scène du réel : artiste/acteur* avec des œuvres de Laetitia Benat, Marie-José Burki, Jordi Colomer... à la Villa Arson. Renseignements : 04 92 07 73 80 ; www.cnap-villa-arson.fr

Au Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, du 7 au 15 octobre 2000, exposition biennale du design. Renseignements : 04 77 79 52 52

*Voilà Le Monde dans la tête* rassemble sur les deux étages d'expositions internationaux du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, quelques soixante quatre artistes français et internationaux (Boltansky, Closky, Cummings, Gordon, Sarkis, Warhol...), aux supports multiformes : peinture, sculpture, photographie, installation, vidéo, CD-Rom, site internet, projection, cinéma...
Jusqu'au 29 octobre 2000. Renseignements : 01 53 67 40 00

Festival *image ouverte* les 3 et 4 novembre 2000 à Poitiers. Renseignements : 05 49 44 99 00 ; www.apte.asso.fr

Isea2000 Révélation, 10e Symposium International des Arts Electroniques, du 7 au 10 décembre 2000 au Forum des Images de Paris et dans différents lieux de la capitale. Conférences, concerts, performances,

spectacles de rue, expositions diverses, projections vidéos... Renseignements : www.art3000.com

Nils Udo, *De l'art avec la nature, rétrospective 1972-1999.*
Exposition présentée à Sélestat par le FRAC Alsace jusqu'au 26 novembre 2000. Renseignements : 03 88 58 87 55

Comment va ta vache ?, œuvres de Filliou, Ben, Brecht, Broodthaers, du 8 novembre 2000 au 21 janvier 2001 au Musée d'Art Contemporain de Lyon. Renseignements : 04 72 69 17 18 ; www.moca-lyon.org

Les *Sculptures Sonores* d'Héléna Schmidt sont présentées jusqu'au 2 octobre 2000 au Grand Cordel à Rennes. Renseignements : 02 99 87 49 49

Europe

17ème festival du film vidéo et documentaire de Kassel (Allemagne), du 15 au 19 novembre 2000. Renseignements : +49 (0)561 707 64-21 ; www.filmladen.de/dokfest

Jusqu'au 8 octobre 2000 le Casino Luxembourg centre d'art présente Sam Samore *Pathological Tales/Schizophrenic Stories*. Renseignements : (+352) 22 50 45 ; www.casino-luxembourg.lu

Du 7 au 12 novembre 2000 se déroulera Interfilm, le 16ème festival international du court métrage de Berlin. Quelques 300 films et vidéos seront projetés. Renseignements : 0049 (0)30 693 29 59



Festival de Berlin

Le 4ème Festival de Dresde (Allemagne) sur l'Art assisté par ordinateur et les projets "nouveaux médias" interdisciplinaires, Comtec art 2000. Déroulement : du 19 octobre au 26 novembre 2000. Renseignements : www.body-bytes.de

La nouvelle installation d'Atsushi Ogata (voir Turbulences vidéo n° 27), *Ground Zero*, sera visible jusqu'au 30 novembre 2000 au foyer du Melkweg d'Amsterdam. Renseignements : +31 20 531 8181



Atsushi Ogata, *Ground Zero*, 2000

Monde

Un musée alternatif sur le net. Dépôt des projets : http://alternativemuseum.org, à la clef six mois de cyber-résidence et 3000 $.

Pour sa vingtième édition, le Viper International festival for film video and new media se déplace à Basel (Suisse). Au programme films, vidéos, installations... Du 25 au 29 octobre 2000. Renseignements : 41 (0)61 283 27 00 ; www.viper.ch

Le festival international du film de Roshd (Iran) fête son trentième anniversaire du 4 au 10 novembre 2000. Renseignements : Roshd@Tehran.IRpost.co.ir

Expositions de Christoph Draeger / installations vidéo et Walter Niedermayr / photographies, jusqu'au 15 octobre 2000 au Centre pour l'image contemporaine de Saint-Gervais Genève (Suisse). Renseignements : 022/908 20 00 ; www.centreimage.ch



W. Niedermayr, *Vedretta Piana*, 1999

# *Olympia by Charlotte*

de Jean-Paul Fargier
roman publié sous forme de feuilleton
Chapitres 35 à 38

© Vidéoformes, Turbulences vidéo # 29, octobre 2000

on a bien rigolé surtout au début, quand on ne savait pas trop que nos petits jeux avaient tant d'importance ce clown de Paik vraiment qui aurait prédit dans les années 60 que trente ans plus tard les historiens de l'art le placerait si haut au centre du XXe siècle et qu'il gagnerait tant d'argent... si si Nam June tu es riche on le sait tous tu veux pas qu'on le dise mais c'est toi parmi nous qui a le plus de blé n'est-ce pas les amis ils sont d'accord tu vois mais généreux aussi c'est connu chanceux riche sans rien faire sans bouger en dormant l'homme qui dort est devenu une affaire en or à Wiesbaden en 64 nous avons dormi tous les deux tout un jour 24 heures à ronfler devant le public et maintenant c'est écrit partout photos à l'appui dans tous les livres sur les Maitres de l'Art Performance zzzzzzzzzz Nam June Paik l'alchimiste du dodo le seul jaune capable de transmuer un sommeil de plomb en coussin doré tu t'y attendais à ce coup de baguette quelle bonne fée s'est penchée sur ton berceau et pas sur le mien vois où j'en suis trente ans plus tard et toi où tu en es vois ce qu'on dit de moi vois ce qu'on écrit sur toi mais j'ai aucun regret on a bien rigolé pendant que nous renversions parait-il la perspective des rapports du peintre et de son modèle à nous deux nous faisions un sacré tableau Paik et Charlotte endormis en public c'était l'envers exhibé ironiquement dévoilé des rapports de Manet et de sa Victorine après les séances de l'Olympia après les poses du Déjeuner de l'Espada du Perroquet quand le peintre fatigué de ses pinceaux annule cette distance qu'il s'efforce de réduire avec le corps du modèle en s'efforçant de le piéger sur la toile avec exactitude sa propre exactitude et que le modèle s'offre non plus à son regard inquiet ou trop sûr fiévreux mais à ses mains simples et rassurantes quand le peintre apaise son incertitude à atteindre la vérité en peinture par des attouchements d'un autre ordre de vérité où s'oublient où s'abîment tous ses doutes artistiques eh Paik tu te souviens de ces phrases sans fin comment il s'appelle celui qui nous les débitait ton ami de Paris que j'aimais taquiner en l'obligeant sans cesse à se répéter comment dites-vous là j'ai pas bien compris pourquoi le peintre etc. etc. quand il nous pilotait dans les rues de Pigalle

36.

Olympia aurait une fille, elle resterait Olympia... c'est ce que clament aujourd'hui tes yeux, je veux fixer ces yeux qui me regardent encore comme ceux d'Olympia défiant le client, ce cochon d'acheteur, cet accapareur de faveurs, droit dans les yeux, fais le ciller... les yeux, c'est ce qu'elle a de plus nu, Olympia, de plus insolent, et tu restes telle avec une assurance pire, tu as dix ans de plus mais ton regard intact, à te faire giffler, l'Amérique ne l'a pas étouffé, au contraire, son insolence a mûri, quelle clarté de pensée dans ces pupilles, quelle certitude, tu sais ce que chacun vaut, ce qu'il veut, ce qu'il peut, ce que tu peux sur lui, comme tu règnes sur ses désirs. Même attifée en bourgeoise en promenade avec sa fille, on te sent libre, ouverte, en attente, prête à répondre aux désirs d'un faune de trottoir, prête à te déboutonner soudain à laisser tes seins jaillir dans les mains d'un amant, prête à guider ses doigts fervents fouillant ton livre de prière, les pages roses de ton dictionnaire, prête à laisser un nez mouillé de chien s'aventurer entre tes cuisses, l'adorable chien du désir impatient, avec sa queue qui frétille. Je veux oui je veux peindre cela, c'est toute ton histoire, ton saut en Amérique, tes succès, ton triomphe, puis tes revers, l'esclavage, l'exploitation honteuse de ton corps au nom d'une autre ! Mais ta prison est derrière toi. Tu vois ces barreaux que je peins dans ton dos, ils veulent dire que tu es libre, que tu t'en es sortie, qu'on n'a pas réussi à t'enfermer, que tu avances avec force, un peu fatiguée peut-être mais plus que jamais décidée, plus que jamais libre, plus que jamais dardant le monde librement, toisant les hommes, les femmes, la société, les idées. Il disait ça Mimi, Manet, jamais Manet n'avait autant parlé en me peignant. En me parlant de mes yeux, il voulait me rassurer, sûr, rallumer mon orgueil, ma confiance en moi. Avec le seul brandon, la braise de mes yeux. Ce sont ces yeux là qu'il me faudrait revoir maintenant pour répondre au dessein de celui qui veut mon portrait actuel et tout ensemble éternel. Je sais où sont ces yeux. S'ils ne sont plus en moi, je sais qui les possède. Veux-tu les voir Mimi, veux-tu m'accompagner ? Nous irons dès demain chez leur propriétaire. Je le fais prévenir.

37.

Pigalle tu te souviens Nam June l'avenue Frochot l'atelier de Lautrec celui de Renoir plus loin les Batignolles la rue de Rome l'immeuble Mallarmé la rue de Saint-Petersbourg l'atelier de Manet il devrait ouvrir une agence de voyage ton ami parisien ou faire du cinéma d'époque je ne sais pas écrire des romans il s'appelle comment déjà ce critique loufoque ah oui Fargier très bon sur le terrain Fargier bien mieux que quand il joue au critique inspiré il faut le voir devant une façade dire c'était là que Van Gogh c'est ici que Degas troussant les anecdotes in situ poussant les portes qui ouvrent sur des cours des jardins reculés des statues bizarres qu'il arrive à faire parler c'est de lui que nous tenons tous ces détails sur Olympia sur Victorine tu les as peut-être oubliés moi non Olympia Victorine ces deux noms ce type ça le chavire mais moi aussi Nam June ils me donnent des vaps ces noms depuis le jour où tu m'as proclamée Olympia du XXe siècle j'ai voulu tout savoir sur celle qui fut moi si je puis dire au XIXe toutes les deux nous sommes devenues copines on s'est trouvé plein de points en commun encore que question baise si c'est vrai ce qu'il raconte l'autre bavard je suis loin derrière ses fesses surtout dans cette scène incroyable avec un chanteur d'opéra tu t'en souviens il nous a montré sa maison rue Trudaine

38.

Je ne suis pas venue seule, cher monsieur Faure.

Avais-tu peur que je te mange, Victorine ? Comme je vous connais un gros appétit, je vous ai amené un petit dessert.

Dessert nommé ?

Mimi.

Mimillefeuille... ma gourmandise préférée ! Entrez mes choux, effeuillez-vous, mettez vous à l'aise lenlaire. Que puis-je pour vous, mon bijou ?

Merci de me recevoir si vite, cher ténor.

Baryton, je vous prie !

O baryton, pardon, et cher collectionneur de mes charmes... passés... Voilà, je vous l'ai dit : je voudrais me revoir, regarder les tableaux que j'ai

posés pour Manet et que votre bon goût vous a fait acheter.

C'est que, chère Victo, torine taurinesque, j'étais vaincu par toi. Tes regards me clouaient, me dictaient de te prendre.

Merci pour le compliment... flatteur et... ambigu !

Mais c'est la vérité. Et quel plaisir pour moi de pouvoir contempler maintenant dans mes murs le modèle encore pimpant de ces portraits allègres qui sans fin me ravissent et comblent mes amis depuis des lustres, des lurettes, chaque fois qu'après des agapes joviales, ici partagées, je les conduits à tes pieds en ce petit salon... que je vais vous ouvrir. Je l'appelle : chapelle, ma chapelle privée. Où je me recueille avant de partir chanter. Tant être cerné par toi m'amène à trouver en moi, au plus profond de moi, les accents sensuels que mon public réclame. Et acclame. Que de fois, Victorine, ma voix s'est élevée vers toi, sans que tu le saches ! Que de fois, oui... Tu le sais maintenant. Qu'en dis-tu ?

J'en suis troublée, ravie et ne sais quoi vous dire.

Oh un alexandrin ! Vers transparent pour l'expression des sentiments (c'en est un autre) : ainsi ce trouble dit est plus que prometteur... Deux à un. Venez. J'ai regroupé ici, je vous précède, entrez, dans le même salon tous mes Manet-Meurent - je les appelle ainsi. Quatre Manet-Meurent. Nommons les pour Mimi.

La Chanteuse des rues .

J'étais si jeune, ô si naïve

Pas si naïve que ça, si j'en crois les confidences du maître !

Des confidences de lui, certainement pas, Edouard était la discrétion même. Mais votre imagination, elle...

J'ai des preuves.

Passons.

Victorine en costume d'espada.

Non ! quelle tête ! Bouffie, hagarde...

Brutale, je dirais... Je l'ai eu aux enchères, à la vente Hoschedé !

Pas eu de chance, le pauvre homme.

Il se rétablira, faisons lui confiance, c'est un marchand dans l'âme.

Et alors tu le lui revendras ?

Oh que non, Victorine, jamais. Tu es entrée ici, tu n'en sortiras plus.

Le Déjeuner sur l'herbe.

Manet me l'a vendu en... 78. Cher, très cher.

Mais vous le revendrez dix ou douze fois plus.

Durand-Ruel me le réclame. Je diffère. Je veux en profiter encore.

Ce menton, cette main, et ces plis, quelle horreur !

Tout à ton honneur, au contraire. Comme une maternité insolite, insolente. Sous ce ventre qui plisse, il y a un sexe qui avoue. Au dessus de ce sexe, un ventre fécond... Je me trompe ? Ah tu ne réponds pas, voyons donc le tableau suivant. L'enfant secret.

Le Chemin de Fer.

Que tu étais en train de poser la première fois que je me suis rendu à l'atelier d'Edouard. J'ai voulu l'acheter illico. Tout de suite. A cause de toi, Victo.

A cause d'O, dites plutôt.

O...lympia mais non, je ne t'avais pas reconnue. Et puis Olympia c'est pas toi. Olympia c'est Olympia, une fille de dix-huit, de vingt ans, pas de trente.

J'avais donc tellement changé.

Tu étais habillée. C'est ton visage lunaire qui m'a attiré, avec tes yeux vifs, grands ouverts.

Et mes seins ! Mes seins qui pointaient sous le bleu du coutil. C'est bien ce jour là, n'est-ce pas, que vous avez composé la chanson que j'ai reçue le lendemain...Quand au petit matin, s'éteignent les étoiles, mes mains sous tes grands voiles, allument tes beaux seins ?

Exactement. Mais ce vers aussi : Tes yeux sont deux soleils qui brillent dans ma nuit...

...quand tes seins sont des nuits qui n'en finissent point. Je sais la suite. Et quoi l'inspire.

Quoi ? Mais tes yeux, tes pupilles, tes cils, leurs battements si rares.

Non, les seins d'Olympia ! Avoue, coquin, avoue.

Oui mais alors laisse-moi dire : Tes seins ! Pas les siens...

Mes seins, mes yeux, foutaises ! Elle m'a tout pris l'Oly.

Ce sont les tiens, Victo. Manet les a volés ! A mon tour, j'ai voulu m'emparer de ce trésor, te les ravir. Et le reste avec. Tout ce que vous avez commis ensemble, à partir de ce tableau, j'ai voulu le savoir, l'avoir. Chez moi. Sous mes yeux. J'ai tout acheté, racheté, tous les tableaux dont ton corps lui avait fait cadeau. Hélas, j'ai raté la Femme au perroquet. Vendu à...

Une américaine, je sais. Très riche. Je l'ai rencontré quand j'étais là-bas.

Encore un de perdu. Ils nous pillent. Peste soit des américains. J'enrage.

Pas tant que moi. Et Olympia ? Pourquoi n'est-elle pas ici ?

Manet jamais n'a voulu s'en séparer. Je l'accablais pourtant d'offres considérables. Chaque fois que je lui prenais un nouveau tableau, et je lui en ai acheté plus de soixante dix, je renouvelais mon offre... à la hausse.

Mieux vaut tard que jamais, dis un proverbe. Et quelque chose plutôt que rien, j'ajouterais...

Que veux-tu dire ?

Que je peux vous procurer une Olympia, moi. Pour un bon prix... Que je peindrai moi-même, je veux dire.

Toi, Victorine ? Que je sache, tu ne fais que des fleurs. Et pas très vénéneuse. Et pourtant j'en ai, tiens en voilà là-bas, de tes fleurs, je t'en ai pris, tant pris ! Mais un nu ?

Mimi sera mon modèle. Elle vous plaît ?

Si elle me plaît !

Je vous plais donc...

Et même plus, Mimi, ô comme vous lui ressemblez. C'est troublant, vraiment. Victorine à vingt ans ! Vous êtes son portrait comme qui dirait ... permettez-moi ce mot, craché. C'est comme si... Ne seriez-vous pas sa fille ?

Je n'ai pas de fille. Alors, Faure, on commande !

Peut-être, peut-être... il faudrait quand même que je juge sur pièce. Le visage est magnifique, idéal, un vrai Manet ! unique, mais le reste, le reste vous comprenez, puis-je m'en faire une idée... concrète, je ne dis pas palpable ? Voulez-vous bien, Mimi, ôter toutes ces feuilles, voiles, boutons, rubans, dentelles qui vous cellent et vous étendre nue sur ce canapé-lit, dans la position O, vous voyez ce que c'est. Petit o du bras gauche glissé sous les cheveux, O méga du bras droit aboutissant en x... et les pieds en y : l'équation du désir. Vous connaissez ?

Le théorème de Manet. Aucun secret pour moi. Je vous l'écris pour... dix francs. Comptants. C'est mon tarif.

Tu les auras, mais pas de lui, de moi. Mimi, c'est moi qui règle.

Pourquoi toi, Victorine ? Le demandeur, c'est moi.

Parce que moi, ténor, tu m'en donneras cent, pour fixer en tableau la scène que tu dictes. A ce point, Faure, je te tutoies. Deux Mimi pour le prix d'une. Oui ? Tope là !

Tu t'interposes entre ses charmes ! La Meurent... tremetteuse ! Loueuse de chair fraîche. Aurais-tu changé de métier ?

Cesse de marchander. Regarde. L'Olympia, elle l'est. Indiscutablement.

Un peu plus, un peu moins, ça change quoi, Victo ?

Oui, Faure, ça change quoi ?

Tout.

J'essaie d'imaginer la position obscène.

Elle est simple, Torine.

Alors pourquoi ce... tralala, cette histoire ? tant de cérémonie ?

Parce que c'est l'histoire des histoires, la cérémonie des cérémonies, le tralala suprême. Toujours tu, gommé, nié, abominé. Enfin dévoilé comme une évidence. Une messe blanche. Le contraire exactement d'un blasphème. Une hostie négative mais sans haine. L'affirmation qui ruine toutes les religions. Ou les fonde, mais à l'envers.

Quel lyrisme, Faure ! Quelle envolée ! Tu devrais en faire un couplet.

Si j'osais.

Ose, Faure. Ose, et j'accepte tes conditions.

Vous acceptez ? Bonheur ! Et Mimi, vous aussi ?

Je m'en remets à Victorine. Elle vient de concevoir, je devine, un plan intéressant.

Elle accepte, j'accepte, nous acceptons, vous acceptez. Pas de raison d'arrêter la conjugaison. Tes conditions. Nos conditions.

Quoi ! Quelles ?

Que tu chantes. Pour nous.

Ah oui, très bonne idée, Victo ! Que vous chantiez, monsieur...

Mais comment !

Comme nous, tiens pardi : nu. Totalement nu.

Dans le simple appareil que mimer nous mettra, vous vous mettrez aussi. Et là, vous chanterez. Donnerez de la voix tandis que nous, nous donnerons, nature, si j'ai bien compris, de la voie.

Mimi, je n'aurais pas dis mieux.

Plaisante condition... J'en ris et j'y consens.

Ris, ris, maître-chanteur pris à ton propre piège par deux maîtres-chateuses.

Je me rends ! Je m'incline. Je chanterez donc, oui, tandis que vous... eh eh... do re mi fa sol la si do docile au sol m'enchaterez les yeux, exactement comme... ceci. Regardez.

Une clé, comme il en existait au moyen âge pour les ceintures de chasteté, tourne sans effort dans une serrure dissimulée dans le cadre, et libère le

tableau caché sous le château. Un sexe féminin aux lèvres mi jointes s'offre entre deux cuisses largement écartées. Magnifique toison. Ebauche d'un sein. Pas de tête. Pas de menton. Pas de bouche. pas d'yeux. Pas de sourire jocondien, de regard venusien. Les jambes s'arrêtent avant les genoux. Les roses sont subtils. Une pointe de rouge. Des frisoulis blanchus. Chair vivante et pourtant aussi morte qu'une nature morte. Mais peinte palpitante, encore frémissante de plaisir appelé, reçu, donné. Parlante comme une bouche illuminée d'avoir prononçé des mots interdits.

Nous voici nues, Faure, et écartées à souhait. Sans jeu de mot : courbées.

Eh bien, qu'attendez vous, baryton ? Votre chant, s'il vous plaît.

Oui, ton chant... ton couplet, ton verset, ton antienne.

Muet ! Vous béez, accablé.

Un vers, juste un vers...

Juste une vocalise.

Il arrive à rien, Justin !

Vous ne voulez pas, dites, ou vous ne pouvez plus ?

Nous voici renversées, fendues, zécartées.

Y a plus qu'à regarder...

admirer...

comparer, savourer...

renifler, baver...

soupirer, trembler, frémir...

trembler, suer, durcir...

ou prier, penser, songer...

et chanter un cantique...

chantez, oui, allez, n'importe quoi, une ode...

ou sifflez alors...

la bouche en cul de poule...

vas-y, Faure, un effort, un do, rien qu'un petit do...

ou un ré...

un la, un mi, un si !

même pas un merci...

Merde. Allez vous faire foutre ailleurs, idiotes.

*(à suivre)*

**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 Video n°6 / 1995 (épuisé)**
**Turbulences Video n°7 / 1995**
Portrait : Peter Campus / Cinéma expérimental : Nam June Paik raconte Francis lee / Bill Viola, Nam June Paik, M.Kulchitsky et V. Chekorsky ; Jean François Guiton, Pierrick Sorin, Christian Châtel, Jean-Paul Labro...
**Turbulences Video n°8 / 1995 (épuisé)**
**Turbulences Video n°9 / 1995 (épuisé)**
**Turbulences Video n°10 / 1996**
Portrait : Danielle Jaeggi / Vidéo-danse : "Je m'aime" de Gilles Mussard
**Turbulences Video n°11 (spécial) / 1996**
J.P.Fargier ; Laurence Madeline ; Danielle Jaeggi ; Ryszard Kluszczynski. / Anne Marie Duguet ; Thierry Kuntzel ; Marina Grzinic et Aina Smid...
**Turbulences Video n°12 / 1996**
Portrait : Sandra Kogut / Paik Contre Picasso / Pierrick Sorin, un réel qui revient toujours à la même place. / Saburo Teshigawara
**Turbulences Video n°13 / 1996**
Portrait : Antonio Muntadas / Beuys et Paik ; Maria Klonaris et Katerina Thomadaki ; Le ravissement d'Yvonne Rainer et de Shirley Clarke ; Dance Screen ; Daniel Arnaison
**Turbulences Video n°14 / 1997**
Portrait : Michèle Waquant ; Paik et Joyce , Beckett et la vidéo ; Les carnets de la Vidéo Danse; Belleville milieu du monde ; Brigitte Agnès ; Une chronique Italienne.
**Turbulences Video n°15 (spécial) / 1997**
Studio Azzurro, John Sanborn ; Merel Mirage ; Christian Barani / Cinéma et Vidéo : John G. Hanhardt "Image cinématographique : images électroniques" ; J.P. Fargier "Lydie l'a dit, Jean -Dit l'a vu, Pannel fecit" / ...
**Turbulences Video n°16 / 1997**
Portrait : Pierre Lobstein / Chris Marker "L'Aura ou la disparition du réel" / Alain Basso "Vidéo Danse - Éléments d'un métissage complexe"
**Turbulences Video n°17 / 1997**
Portrait : Ghislaine Gohard / Fabrice Hybert : Altéritélivision / Causerie : Cédérom contre internet
**Turbulences Video n°18 / 1998**
Alain Bourges / Nicolas Thély / Derrière l'image : à perte de vue. Sur deux livres de André S.Labarthe : J.P. Gavard Perret / l'image la moins nue. Anatomie de la vidéo pornographique. J.P. Gavard Perret / Vidéographe : la naissance de la vidéo en Amérique du nord...
**Turbulences Video n°19 (special) / 1998**
Christa Sommerer, Laurent Mignonneau ; Peter Fischer ; Gustav Hamos ; J.L.Accetone ; Christian Barani / Le regard omnivore Sabrina Zannier / La hom(m)e-vidéo : Nicolas Thély/ Serge Comte : Armelle Leturcq / Loïc Connanski: Jean-Paul Fargier / Joël Bartoloméo : Nicolas Thély ...
**Turbulences vidéo n°20 / 1998 (épuisé)**
**Turbulences vidéo / art actuel n°21 / 1998**
Portrait : Roland Baladi / L'image mentale (3) (Alain Bourges) / Dossier Danemark ...
**Turbulences vidéo n°22 / 1999**
Portrait : Marcel Dinahet / L'image mentale (4) (Alain Bourges) / Pierre Philosophale (Jean-Paul Fargier) ...
**Turbulences vidéo 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 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 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 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 n°27 (spécial festival Vidéoformes) / 2000**
Hercule et l'arène de Lydie (Jean-Paul Fargier) / Artel : l'art en réseau (Loiez Deniel) / Transe, danse, musique et le D.J. en tant que chaman (Georgiana Gore)/ Olympia by Charlotte — Chapitres 21 à 26 — (Jean-Paul Fargier) / ...
**Turbulences vidéo n°28 / 2000**
Paik in space (Jean-Paul Fargier) / Snow White (Alain Basso) / La vidéo et la danse (Michel Coste) / Olivier Masmonteil (Gilbert Pons)/ Olympia by Charlotte — Chapitres 27 à 34 — (Jean-Paul Fargier) / ...

La revue trimestrielle Turbulences vidéo est disponible pour 30FF -4,6 euros- (40FF -6,1 euros- pour les numéros spéciaux) dans les points de vente spécialisés et par abonnement pour 120FF - 18,3 euros- (160FF -24,4 euros- pour l'étranger).

Points de vente :
Paris : Librairie La Hune, Librairie du Musée d'Art Moderne, Librairie du Musée du Jeu de Paume, Librairie Tekhné, Librairie du Centre Pompidou, Librairie de l'ENSBA / Clermont-Ferrand : Service-Universités-Culture, Librairie du Musée des Beaux-Arts / Rennes : Librairie Les Nourritures Terrestres / Grenoble : Librairie du Magazin Centre National d'Art Contemporain / Lyon : Librairie du Musée d'Art Contemporain, Librairie Michel Descours / Nantes : Librairie Vent d'Ouest, Librairie du Lieu Unique/ Nîmes : Librairie du Carré d'Art / Saint-Etienne : Librairie du Musée d'Art Moderne / Strasbourg : Librairie Quai des Brumes / Luxembourg : Librairie du Casino forum d'art contemporain / Thiers : Librairie du Creux de l'Enfer

## ABONNEMENT

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

**Anciens numéros : nouveaux tarifs**

Je désire recevoir le(s) numéro(s) .....
(30F par numéro et 40F le numéro spécial festival VDF)
N° épuisés : 1, 5, 6, 8, 9, 20
Je joins un chèque de ..... F
Je souhaite recevoir une facture oui/non
A retourner avec votre règlement à :

**Turbulences vidéo, c/o VIDEO**FORMES
B.P. 50, 63002 Clermont Ferrand cedex 1, France

# zzaZooTiVi

## une télévision sur www.videoformes.com




Vidéoformes présente zzaZooTiVi, une télévision sur internet.
Une chaîne pour les amoureux de l'image, de l'art contemporain et des nouvelles technologies.
Reportages, interviews, portraits, vidéo et multimédia de création.

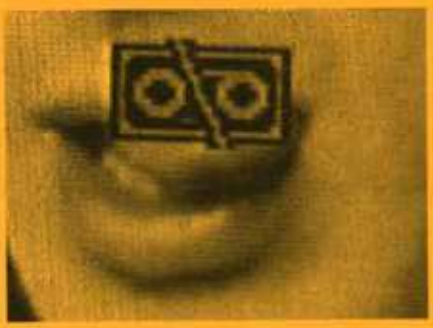
**Les rubriques :**

- L'artiste et l'œuvre
Interview et reportage, l'artiste présente un travail récent ou en cours.

- Les vidéos
Des vidéos d'artistes (le Lagalla show par exemple).

- Video art ?
La question est posée à des professionnels de l'art : chercheurs, directeurs de manifestations, revues, galeries, collections, commissaires, enseignants, critiques, artistes, etc. La réponse est donnée et illustrée par un extrait d'œuvre marquante et choisie.

- Surprises
Surprises !



# 30 - prochain numéro - janvier 2001