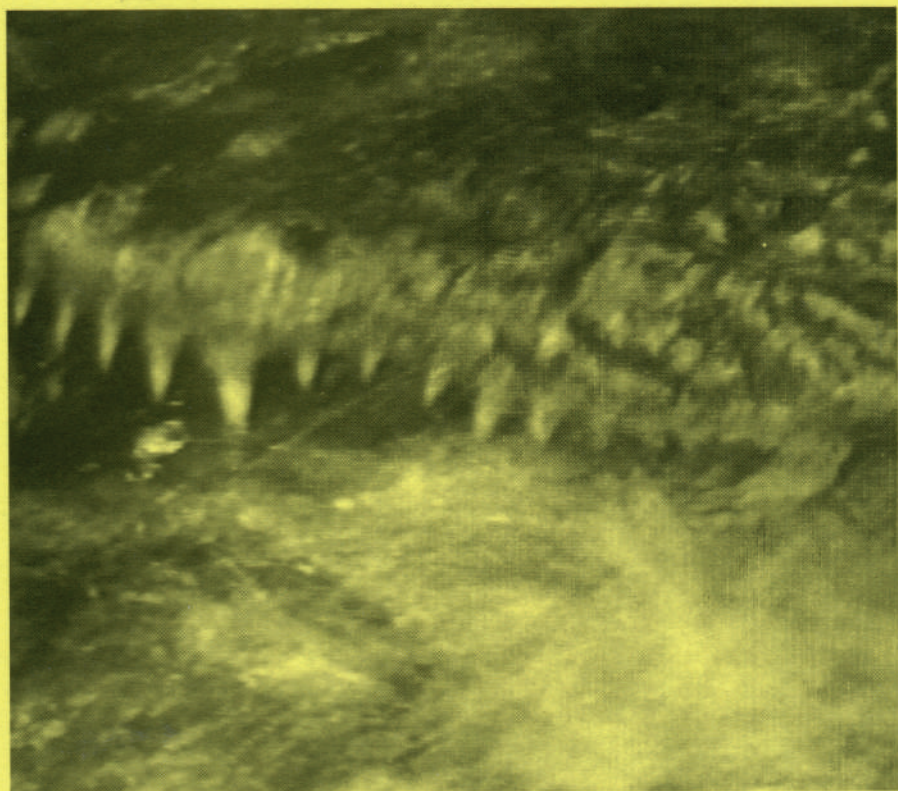




Turbulences vidéo

revue trimestrielle # 30 - janvier 2001 / 30 FF 4,6 euros

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.bfec.fr>



zzaZooTiVi une télévision sur www.videoformes.com



Vidéofformes 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 !

Turbulences vidéo

revue trimestrielle janvier - février - mars 2001

Turbulences vidéo # 30 • Premier trimestre 2001 • Directeur de la publication : Vincent Speller • Directeur de la rédaction : Gabriel Soucheyre • Secrétariat / abonnement : Colette Promérat • Diffusion en librairie : Frédéric Legay

Ont collaboré à ce numéro : Patrice Allain, Nathalie Bles, Cyrille Callière, Geneviève Charras, François Cheval, Régis Cotentin, Dominique Dubreuil, Jean-Paul Fargier, Jean-Paul Gavard-Perret, Sylvain Ledey, Emmanuel Mahé, Elisabeth Miron, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre, Gustavo Zappa.

Merci à : Anick Maréchal • Colette Promérat • Coordination et mise en page : Frédéric Legay • Impression : Imprimerie Couty, Clermont-Ferrand • Dépôt légal : à parution • N° de commission paritaire : 74742 • n° ISSN : 1241-5596 • Publié par **VIDÉOFORMES**, B.P. 50, 63002 Clermont-Ferrand cedex 1, tél : 04 73 17 02 17, e-mail : videoformes@nat.fr net : www.videoformes.com

• © les auteurs, **Turbulences vidéo # 30** et **VIDÉOFORMES** • Tous droits réservés • La revue **Turbulences vidéo # 30** 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 : avril 2001

Photographie 1ère de couverture : Frédéric Pollet *Ob-jouets* (détail), 1999 ; Photographie 4ème de couverture : Frédéric Pollet *Ob-jouets* (détail), 1999.



P3/ *Edito*

Chroniques en mouvement

- P4/ *Sylvie Blocher* (Geneviève Charras)
 P6/ *Atget, photographe de l'énigme* (Cyrille Callière)
 P12/ *Légère inquiétude* (Dominique Dubreuil)
 P14/ *Le Grand Album* (Cyrille Callière)
 P15/ *Vincent Juillard, les nouveaux...* (Patrice Allain)
 P18/ *De l'infiniment petit qui nous entoure* (Sylvain Lédey)
 P20/ *Valérie Gauthier* (Cyrille Callière)



Sur le fond

- P23/ *Quelques fragments à propos...* (Gustavo Zappa)
 P25/ *Le rêve de Diderot* (Emmanuel Mahé)
 P29/ *Point aveugle* (Régis Cotentin)
 P34/ *Exit, le corps* (Geneviève Charras)



Portrait d'artiste : Frédéric Pollet

- P39/ *Entretien* (Gabriel Soucheyre)
 P42/ *Imagies* (François Cheval)
 P43/ *Imagies* (Gilbert Pons)
 P45/ *A propos des Objouets* (Nathalie Bles)
 P46/ *Objouets* (Gilbert Pons)
 P47/ *Entretien* (Eric Deneuveville, Mo Gourmelon)
 P48/ *Les échoués* (Gilbert Pons)
 P51/ *A propos d'oeuvre de Frédéric Pollet* (Elisabeth Milon)
 P53/ *Vidéographie*



Les œuvres en scène

- P54/ *Grand écart* (Geneviève Charras)
 P55/ *L'invention d'un paradoxe* (Gustavo Zappa)
 P57/ *Angoisses* (Geneviève Charras)



Publications

P58/

Echos

P59/

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

P62/ Chapitres 39 à 45



A Hérouville Saint-Clair,

les organisateurs du festival Vidéo Art Plastique avaient décidé de faire le point : rétrospective des oeuvres présentées sur les dix dernières années et table ronde sur la question des festivals vidéo, de leur nécessité ou de leur inutilité. Les directeurs de quelques manifestations devaient en débattre. Nous espérons être en mesure de rendre compte des idées avancées dans notre prochain numéro.

Une semaine auparavant, le cinéma Lux, vieil agitateur culturel de la "bonne ville de Caen", tentait de redéfinir un courant expérimental dans la création actuelle d'images animées. Sous le titre fédérateur de **Novo Kino**, se trouvaient rassemblés de nombreux artistes ou réalisateurs contemporains du monde des arts plastiques ou du cinéma : Mathew Barney, Pierre-Yves Clouin, Thierry Lagalla ou encore les frères Quay.

Peut-on déduire de ces concomitances que la Normandie est une terre de questionnement ? Ou tout simplement que l'art est un éternel bouillonnement où doutes et certitudes s'affrontent !

Frédéric Pollet quand à lui interroge l'identité et la charge culturelle de l'image. Son "portrait" se structure autour d'une relation épistolaire avec l'un de nos auteurs, Gilbert Pons. Son parcours artistique, comme celui des artistes invités précédemment, s'éclaire de cette composition. La photographie tient une place singulière dans ce numéro et c'est heureux, nous apprécions les métissages, Frédéric Pollet n'est-il pas peintre, photographe et vidéaste ? G.S

PS. : le prochain numéro, daté d'avril paraîtra en mars. Il sera couplé avec un numéro spécial hors série consacré à **Vidéofformes 2001**, Festival des arts vidéo et multimédia de Clermont-Ferrand.

«Mais que raconte le féminin dont je suis constituée »

Sylvie Blocher

La féminité à fleur de peau

par Geneviève Charras

THREE OF US, Déçue la mariée se rhabilla.

Installation vidéo de l'artiste à Strasbourg, à la Chaufferie.

Sylvie Blocher, artiste née en Alsace, retrouve à Strasbourg à l'invitation de l'Ecole des Arts Décoratifs, une parcelle de son territoire, longtemps écarté de sa sphère géographique de création. Cette artiste, au départ plutôt scénographe, s'oriente rapidement vers des chemins de traverse aux antipodes du convenu et du convenable. Elle démarre en 1990 un long travail sur la singularité des voix et des visages dans une série intitulée *Living Pictures* ; art de la rencontre et de l'échange, ces installations vidéo tournées aux quatre coins du monde avec des gens contactés par petites annonces, racontent, face à la caméra, leur vie et ses mouvements.

Ces visages se retirent du champ social pour plonger dans celui de l'art et cette quête du «double touché», ce masculin-féminin qui heurte tant la bienséance, devient son crédo.

Le tryptique de la Mariée, une aventure artistique en forme de manifeste personnel, débute en 1991 avec *Déçue la mariée se rhabilla*, puis *Le partage du secret*.

Sylvie Blocher y interroge la féminité comme ce que l'être humain possède de plus puissant et de plus fragile à la fois : une sensibilité inavouée, trop souvent évacuée autant par les pères de l'art moderne — Duchamps — que par la psychanalyse. «Mais que raconte le féminin dont je suis constituée». Ce terrain d'investigation se retrouve dans l'installation *Three off us*.

Fidèle au concept de ULA qu'elle s'invente — Universal Local Art —, Sylvie Blocher se penche plus profondément sur les corps de trois de ses amis, qu'elle filme au plus près : des parcelles de corps affichées sur trois écrans flottants surdimensionnent toutes proportions logiques.

La peau y est un élément fondamental traité à la manière de la recherche chorégraphique actuelle sur «cette surface extrême entre la chair et les os», celle qui protège autant qu'elle se livre et s'abandonne au monde : par le touché, par tout ce qui s'y glisse comme frissons et sensations. Elle rejoint ici la pensée d'Angelin Preljocaj, chorégraphe de *La peau du Monde*, cette paroi qui nous lie et nous sépare autant du sol que des autres. On y retrouve les préoccupations kinésiologiques d'un Daniel

Larrieu où la danse bascule dans son rapport au monde grâce à «La peau et les os», une œuvre dédiée à l'instrument du danseur, le CORPS.

Les images de Sylvie Blocher triturent la matière, la montrent au plus proche de sa réalité charnelle et sensuelle. Le tryptique d'écrans n'est pas sans évoquer les icônes bibliques, sorte de retable électronique offert aux regards avides de savoir ou de comprendre une anatomie jusqu'alors interdite de séjour dans la représentation du corps condamné au péché.

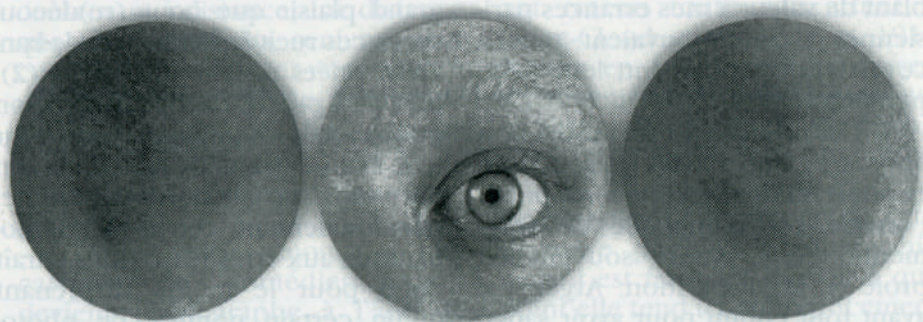
Blasphème sans scandale, dans une douceur des tons de couleurs pastel et des lumières tamisées, cette installation se joue d'une ambiance de boudoir ou de salle d'opération clinique.

Et à l'instar d'un journal intime fonctionnant sur la proximité, le gigantisme d'une vision macroscopique du charnel ; yeux, sexes, oreilles, bouches se croisent ou se répondent dans la succession des passages à l'écran. Dans un doux évanouissement, effacement fugace des reliefs des textures, les fragments surdimensionnés de corps racontent des histoires humaines, des rencontres, des oppositions et de l'indifférence. A fleur de peau, toujours, à fleur de prise de vues. Le médium vidéo sied radicalement à cette délicate expression du touché. Une mise à nu du corps dans un espace immaculé, tendu de blanc pour une offrande païenne de l'eucharistie démystifiée.

Sylvie Blocher prépare actuellement une exposition au musée d'Art contemporain de Sydney en Australie.

La Chaufferie, 5, rue de la Manufacture des Tabacs à Strasbourg
tél. 03 88 24 97 45, du 1^{er} octobre au 12 novembre 2000.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001



Three of us Sylvie Blocher Installation Vidéo 1993/2000
Photo : Aurélien Conty

L'hôtel de Sully présentait un choix de photographies d'Eugène Atget et de ses « disciples ». Désormais célèbre, son œuvre aurait pu tomber dans l'oubli sans la photographe américaine Berenice Abbott. Un an après l'exposition qui leur était consacrée au musée Carnavalet, c'était l'occasion pour le visiteur de se plonger dans l'univers inquiétant du photographe.

Atget, photographe de l'énigme

par Cyrille Callière

« Certaines photographies enchantent nos yeux comme la douce mélodie du mystérieux Rattenfänger ensorcela les enfants d'Hameln (1). » Pierre François Mhyma, Enigmantes et autres contes, Ed. Scherfi&Lièrec.

à Manuela

J'avais du temps devant moi, beaucoup de temps, celui du vacancier en quête d'un but dans ce Paris pluvieux et maussade de début juillet. Le temps idéal pour se laisser aller à la flânerie, à la déambulation hasardeuse si chère à Breton. Quoi de plus normal, finalement, que de croiser en chemin celui d'Atget. Quoi de plus revigorant que le noir et blanc dans la grisaille parisienne. Admiré des surréalistes, Atget allait enfin donner un semblant de valeur à mes errances parisiennes : elles trouvaient tout à coup leur agencement, leur juste perspective.

L'exposition propose un bon aperçu de son travail. Foisonnante et pourtant dotée d'une forte unité, l'œuvre est composée de fragments d'une réalité souvent en proie à la disparition. Atget est avant tout connu pour avoir sauvé du néant nombre de rues, de quartiers, de petits métiers du vieux Paris. Il y consacra deux séries, *Le Vieux Paris* et le *Paris pittoresque*,

les délaissant quelques années pour y revenir plus tard à plusieurs reprises. Ces deux séries ne doivent pas nous tromper : elles ne donnent pas dans la nostalgie d'un âge d'or à jamais perdu, mais sauvent le Paris en pleine mutation qui était voué à l'oubli. A cette tâche s'est ajoutée celle de capter ce qui, par essence, échappe, s'évanouit : le fugace, l'impalpable, l'immatériel.

C'est donc pour notre plus grand plaisir que nous (re)découvrons ces rues de Paris ou de la banlieue, vidées de leurs habitants (2), ou à peu près. L'étrange fascination qu'exercent ces images tient pour une bonne part à l'accumulation du temps sur la plaque qui donne, paradoxalement, cet aspect fantomatique aux êtres (3). Il nous paraît donc pour le moins surprenant qu'un certain nombre de photographes français aient pu se réclamer de lui alors qu'ils sont aux antipodes de sa démarche, Doisneau en est un exemple. Sa vision de Paris,

en particulier, est à l'opposé de celle présentée ici. Aucun clin d'œil au spectateur. Nul «bon vieux temps» mis en boîte, pas plus suggéré d'ailleurs : nous assistons à la disparition inéluctable d'un monde et à l'émergence discrète d'un nouveau. Le spectateur a le sentiment d'être «chez lui» dans chacune de ces vues, et en même temps ces lieux ont un je-ne-sais-quoi de troublant. Nous ne pouvons regarder ces images sans éprouver un certain malaise, mais sans comprendre non plus ce qui le suscite. L'homme disparu laisse enfin apparaître le monde qu'il a bâti dans son plus simple appareil. Quelle catastrophe, quel drame se sont donc joués ici ? «Avec Atget, les prises de vues photographiques commencent à devenir des pièces à conviction dans le processus historique» disait Benjamin, évoquant à son tour le fameux «théâtre du crime (4)». Dépouillé de ses fonctions pratiques, le monde offre un visage familièrement étrange, qui s'impose au spectateur tout en demeurant à distance, une distance que le regard à lui seul ne peut combler. Ainsi faisons-nous face à une sorte de décor de théâtre, de vaste studio que les acteurs auraient déserté, sans raison apparente. Tout a l'air si calme. Trop, peut-être ?

Après avoir renoncé à une carrière de comédien, Atget devient photographe à l'âge de trente ans : sans doute en gardera-t-il toujours quelques regrets, car son intérêt pour l'art dramatique ne se tarira pas avec les années. On

sait qu'il donnera quelques conférences entre 1904 et 1913. Cantonné aux seconds rôles, le voici passé derrière le rideau, à la mise en scène. Monde vidé, hommes expulsés du cadre ou réduits le plus souvent à leur spectre, mais aussi corsets et autres mannequins, un univers inquiétant de marionnettes et d'ectoplasmes abandonnés à leur destin (5). Reste une scène désertée où les choses se donnent dans leur plus grand dénuement et dans leur plus grande force. Force d'autant plus écrasante qu'elle est celle de la puissance obscure et opaque des êtres inertes qui ne sont que ce qu'ils sont (6). Accaparés que nous sommes par les tâches quotidiennes, le mystère des choses et des lieux nous échappe.

L'exposition de l'Hôtel de Sully permet d'aborder d'autres territoires, tout aussi importants, en parcourant néanmoins le même univers (7). On constate en effet qu'il s'est également attaché à saisir les environs de Paris : les parcs ont retenu toute son attention (Saint-Cloud entre 1909 et 1911, Sceaux en 1925), et il ne cessera d'y revenir sa vie durant. Ainsi que le montrent, du reste, les clichés parisiens, il focalise sur la composition. C'est presque une évidence de rappeler l'importance de cette dernière pour la photographie, mais il est frappant de voir à quel point elle tend ici, subrepticement, vers l'abstraction. Des éléments réels détachés de leur contexte laissent apparaître tout à coup leur aspect essentiel. Le naturel et l'arti-

ficiel se rejoignent ici dans une même attention à la forme : arbres et fleurs dans les parcs de Saint-Cloud ou de Versailles, rampes et escaliers pris dans tel intérieur d'immeuble sont autant de détails, de fragments qui, à travers la chambre noire, prennent une dimension jusqu'alors insoupçonnée. Et le seul souci documentaire, pour répondre à la demande des artistes peintres à qui Atget fournit une matière graphique de premier choix, ne saurait seul rendre raison de cet effet poétique.

En définitive, ce qui nous captive dans les vues d'Atget, c'est leur capacité à montrer simultanément la massivité et la fugacité du réel, de nous renvoyer à notre indispensable et néanmoins contingente présence au monde. Malgré tout, il n'est pas impossible de déceler un trait d'humour dans son œuvre : certains de ses clichés laissent deviner la présence du photographe. Nous le saisissons dans le reflet d'une vitre ou bien, plus fugitivement encore, lorsque son ombre s'étire sur le sol. Nous distinguons parfois très bien son dispositif — le trépied imposant et la chambre —, nous l'apercevons même, mais jamais complètement ni distinctement. Son visage, en particulier, se dérobe, se confond parfois avec celui d'un personnage qui observe le photographe à l'ouvrage (*Au franc Pinot, 1 Quai de Bourbon, 1901-1902* ; *Au Tambour, 63 Quai de la Tournelle, 1908*). Rien de surprenant donc, à ce qu'Atget lui-même ait laissé quelques «autoportraits» décalés,

marqués du signe de l'évanescence.

La présence en regard de photographies de Walker Evans, de Bill Brandt, de Lee Friedlander ou encore de Jacques Darche, pour ne citer qu'eux, m'a paru moins éclairante et finalement moins pertinente pour l'appréciation de celles d'Atget que le rapprochement avec celles de Berenice Abbott proposé l'an passé au Musée Carnavalet. Rappelons que Berenice Abbott a été l'une des premières à s'intéresser de près à l'œuvre d'Atget et à la faire connaître outre-Atlantique. Si l'approche de la démarche inaugurée par Atget, à son corps défendant toutefois, n'est pas sans susciter l'intérêt, l'économie générale de l'exposition m'a paru quelque peu déséquilibrée, pour le «pionnier» comme pour les «disciples». En définitive c'est soit trop, soit trop peu. Mais c'est faire abstraction, il est vrai, des dimensions du lieu d'exposition.

Est-ce finalement la notion même de «pionnier» qui est à mettre en question, car si Atget peut être considéré comme un pionnier, faut-il entendre par là une résonance de ce que fut l'Amérique des premières heures pour les colons, découvrant et s'emparant souvent sans vergogne des nouveaux espaces (8) ? Cela ne semble pas correspondre à sa démarche, peu soucieuse de captures et de conquêtes brutales. Et si conquête il y a, il faut l'entendre dans un sens bien différent. Il fraie une voie dans l'histoire de la photographie (9), celle de la forme rognant toujours

un peu plus la dimension documentaire et réaliste des images. Ou bien n'est-ce pas, plus simplement, l'influence qu'il a exercée sur nombre de photographes américains en résidence à Paris (10), proches de Berenice Abbot et de Man Ray ? Mais comment comprendre alors la présence des photographes européens ? Sans doute par le recoupement des approches et des thématiques qui tissent bien ici le fil conducteur de ce regard croisé, fil un peu trop ténu néanmoins.

En somme, si le titre de l'exposition et l'intention qui l'anime me

semblent plus problématiques qu'évidents - on ne peut finalement guère donner d'explication univoque et tranchée - l'irrésistible envie d'arpenter le monde que suscitent ces images, afin de répéter à notre tour les gestes de cette quête nécessairement inachevée, demeure, elle, bien entière. Le monde, débarrassé de son manteau purement utilitaire, reprendra alors ses droits, pour redevenir l'énigme qu'il n'a jamais cessé d'être.

© Cyrille Callière (juil, nov 2000,
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001

Eugène Atget le pionnier, 23 juin — 17 septembre 2000.
Hôtel de Sully, 62 rue Saint Antoine, 75004 Paris.

Quelques lectures

- Eugène Atget le pionnier, Ed. Marval, 2000 (Catalogue de l'exposition).
- Eugène Atget, Photo poche n° 16, texte de Françoise Reynaud, 1984.
- Eugène Atget, Aperture Masters of Photography, Könemann, de Ben Lifson, 1997.
- Alain Buisine, Eugène Atget ou la mélancolie en photographie, Ed. Jacqueline Chambon, 1994.

Vielen Dank für alles : Benoît Hické, Sophie Roussat, Thierry Feral... und Gilbert Pons, natürlich

¹ «Qu'il soit reporter ou portraitiste, qu'il donne dans la photo industrielle, le nu ou la publicité, l'opérateur agit à la façon du preneur de rats de Hamelin. Avec ou sans flûte, il attire le modèle dans sa caverne portative puis, une fois celui-ci entré, referme l'orifice, définitivement, en un déclic. Bien sûr, le sujet en sortira plus tard, et dans un autre état, après son séjour prolongé dans le lit de Procuste.» (Tristan Fußgängerbrücke, *Vom Höblengleichnis zur Camera obscura : Fotografie als Mythos*, trad. Ela Schmetterling, Leitzlar-Archiv n°4, février 2000, p 25, Ed. Augenblick.).

² «(...) curieusement, presque toutes ces images sont vides. Vide la porte d'Arcueil près des fortifs, vides les escaliers d'honneur, vides les cours, vides les terrasses des cafés, vide, comme il se doit, la place du Tertre. Non pas déserts mais mornes; sur ces images, la ville est évacuée, comme un appartement qui n'a pas encore trouvé de nouveau locataire.» (W. Benjamin, «Petite histoire de la photographie» in *Etudes photographiques*, Tirage à part du n° 1, novembre 1996, trad. A. Gunthert, p 23).

3 «Plus le temps de pose est élevé, plus l'humanité s'absente. Plus la durée historique enregistrée par le cliché est importante, moins elle retient la vie, la rapidité des activités humaines qui ont traversé le daguerréotype sans y laisser la moindre trace.» (A. Buisine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Ed. Jacqueline Chambon, 1994, p 109).

4 «On a dit très justement qu'il les photographiait comme le théâtre d'un crime. Sur le théâtre du crime l'homme non plus n'apparaît pas. On le photographie pour relever les indices.» (W. Benjamin, *Sur l'art et la photographie*, «L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», trad. C. Jouanlanne, Carré, 1997, p 35).

5 «Si les surréalistes et leurs épigones se sont servis de l'idée d'inquiétante étrangeté pour commenter les peintures de Chirico, il est significatif de voir à quel point certains d'entre eux ont repris ce concept pour donner à l'oeuvre d'Atget la même dimension surréaliste.» (G. Le Gall, «Atget, figure réfléchie du surréalisme» in *Etudes photographiques*, n°7, mai 2000, p 97).

6 «Chaque chose n'affirme son être qu'en me déposédant du mien, et je sais toujours sourdement qu'il y a au monde autre chose que moi et mes spectacles. Mais d'ordinaire je ne retiens de ce savoir que ce qu'il faut pour me rassurer. Je remarque que la chose, après tout, a besoin de moi pour exister. Quand je découvre un paysage jusque-là caché par une colline, c'est alors seulement qu'il devient pleinement paysage et l'on ne peut concevoir ce que serait une chose sans l'imminence ou la possibilité de mon regard sur elle.» (M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, «Le Roman et la Métaphysique», Nagel, 1948, p 57).

7 «(...) pour échafauder leurs discours, les commentateurs occultent une partie de l'oeuvre pour ne conserver que les motifs qui répondent à leurs présupposés surréalistes. Les arbres, les parcs du xvi^e siècle, les fortifications et bien d'autres sujets sont écartés au profit de quelques vitrines, mannequins de cire, prostituées ou intérieurs bourgeois vidés de leurs habitants.» (G. Le Gall, *op. cit.*, p 92).

8 «L'aspect prédateur de la photographie est au cœur même de l'alliance entre la photo et le tourisme, phénomène qui fut manifeste aux Etats-Unis plus tôt que nulle part ailleurs. Une fois l'Ouest ouvert, en 1869, avec l'achèvement du chemin de fer transcontinental, commença l'ère de la colonisation par la photographie.» (S. Sontag, *Sur la photographie*, C. Bourgois éditeur, 2000, p 85).

9 «(...) si Daguerre n'eut jamais l'idée d'aller au-delà du champ de la représentation des peintres naturalistes, Fox Talbot saisit immédiatement la possibilité qu'offrait l'appareil photo d'isoler des formes que, normalement, l'œil ne voit pas et que la peinture n'avait jamais reproduites. Petit à petit, les photographes se lancèrent à la recherche d'images plus abstraites, manifestant des scrupules qui ne sont pas sans rappeler, chez les peintres modernes, le refus du figuratif.» (S. Sontag, *op. cit.*, C. Bourgois éditeur, 2000, p 120).

10 «Je n'aime pas regarder de trop nombreuses images d'Atget, parce que je suis moi-même trop proche de son style (...) C'est un léger reste de manque d'assurance, la peur qu'on éprouve face à une puissance et à un style si magnifiques.» (Walker Evans).



Au tambour Eugène Atget, 1908

Olivier Crusells est un plasticien à part. Son travail porte essentiellement sur les rapports et les tensions entre l'individu et la société. Il a entamé récemment une série, les appartements, dans laquelle il aborde la solitude. Après *l'appartement de l'homme seul*, — avril mai 2000 —, il vient de présenter *l'appartement de la femme seule*, appartement que l'on ne peut visiter que seul, un face à face troublant.

20h15 Légère inquiétude

par Dominique Dubreuil

20h30

Visite

21h30

Écrire... vite.

Pour fouiller l'émotion.

La chasser un peu, aussi...

Pour remercier.

Et partager, aussi.

20h30 : un appartement.

Vide. Blanc.

On est seul(e).

D'une blancheur immaculée.

Blanc... mais pas serein.

Dès l'entrée, première estafilade dans l'intime, comme un cri griffonné au mur.
Rouge sur blanc, une menace au plus profond.

Et puis des objets quotidiens devenus agressifs.

Qui cherchent à faire du mal.

Les choses les plus simples devenues machines de guerre.

Inquisition, déséquilibre.

Dangers.

Mise en alerte. Une alarme qui hurle : meurtre, incendie ?

Impossible d'agir.

Impossible de faire cesser.

Impuissance.

Dehors ? L'ailleurs ?
Illusion inaccessible.
Frontière invisible.
Condamnés à rester.

Les souvenirs, le passé ?
Enfin disparus.
Seul un impalpable parfum d'Absence.

Alors, vite! S'asseoir...
D'ailleurs, on vous y invite...
Pour une ultime supercherie, une sérénité de bazar.
Miroirs aux alouettes, météo du désespoir :
"Tout va bien, rester calme".

Sortie

L'appartement d'Olivier Crusells ?
Il dénonce.
Il parle de nous.
De lâcheté.
De nos contradictions.
De nos peurs.
De notre besoin irrépressible de croire, au-delà de toutes les infamies.

© Dominique Dubreuil,
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001



Olivier Crusells, *L'appartement de la seule*. 2000. Photo Bruno Mrozinski

Qui de nous n'a pas déjà feuilleté un album de photos de famille?

Chalon-sur-Saône ouvre son Grand Album

par Cyrille Callière

Qui de nous n'a pas déjà feuilleté un album de photos de famille? Si l'on imagine mal aujourd'hui qu'une famille n'ait pas constitué le sien, peut-être avons-nous déjà éprouvé une certaine gêne à découvrir cet univers muet, et figé de surcroît, d'autant plus figé qu'il n'est pas nécessairement le nôtre. Le sentiment que quelque chose d'essentiel nous échappe tient en grande partie à ce que ces photographies, sans doute plus que d'autres, sont indissociables des événements qui s'y rattachent. Quelque chose qui se trouve au carrefour des sens, et déposé maintenant dans les souvenirs des protagonistes. Peut-être n'est-ce qu'une mélodie, quelques mots, ou encore le va-et-vient de ces êtres immobilisés à jamais, qui donnent à ces photographies leur épaisseur?

Ainsi Chalon-sur-Saône, cité de la photographie, a inauguré son premier Grand Album. Proposant des parcours photographiques dans la ville, le son n'était pas, pour une fois, le parent pauvre d'une manifestation consacrée à l'image. Contrairement aux festivals de photographies déjà bien connus, les organisateurs de cet événement ont eu la volonté de croiser, certes les regards, mais aussi les sensations, en resituant l'image dans toutes ses dimensions : fixe, mouvante, sonore. L'image en mouvement était également à l'honneur avec une rétrospective consacrée à l'œuvre de Wiseman, la première en France.

En attendant de tourner prochainement d'autres pages du Grand Album et de revenir plus en détail sur cette manifestation. Particulièrement recommandable, l'exposition *Photographies / Histoires parallèles*, inaugurée le 22 septembre 2000, est visible jusqu'au 11 février 2001. Quatre cents photographies originales et inédites, pour la plupart, sont présentées. Elles ont été choisies parmi les deux millions d'images que comptent les collections du musée Niepce. Elles retracent des histoires de la photographie, des maîtres reconnus en passant par des anonymes de la chambre noire. A découvrir sans plus attendre !

© Cyrille Callière,
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001

Musée Nicéphore Niepce
28, Quai des Messageries
71000 Chalon-sur-Saône.

Tél 48 41 98 - Fax : 03 85 48 63 20 - Internet : www.museeniepce.com



Photo Cyrille Callière

En ligne de « Mire », à Nantes : Vincent Julliard et le théâtre des opérations présentent *Peu performances*. Des tréteaux suspendus entre ombres et lumières pour un live sons et images inédit.

Vincent Julliard, les nouveaux mystères de la scène contemporaine

par Patrice Allain

«D'où viens-tu Alcofrybas ?». Je lui responds «De votre gorge, Monsieur (...) Et de quoy vivois-tu ? Je responds : Seigneur, de mesmes vous, et des plus frians morceaulx qui passoient par votre gorge j'en prenois le bairrage.» Le peuple fantasque que dissimule Vincent Julliard dans sa cavité buccale s'est d'abord accroché aux bandigouinées de Pantagruel. Dans l'esprit de Rabelais, l'ancien étudiant de l'école d'art de Cherbourg renoue aujourd'hui avec le temps des colporteurs, ressuscitant la tradition moyenâgeuse du Mystère. Invité à Nantes, par l'association «Mire» en compagnie de Thierry Weyd et David Neaud (Le Théâtre des opérations) Vincent Julliard a rejoué pour l'occasion son *théâtre ORL* en live.

Comment décrire cette fantasmagorie, qui a fait le succès de son inventeur ? De minuscules figurines s'agitent dans une caverne dont les parois sont de chair vive. Là un masque surgit. D'ici s'échappent des vapeurs ou des fumées jaillies des entrailles... de l'ar-

tiste. Et soudain glissent, le long des parois nasales, comme d'un toboggan, des formes incongrues. De dessous la langue, s'extrait un tiers personnage. Tel autre joue de la lulette comme du trapèze... Le saint-siège de la parole sans cesse se voit profané par l'image. Figures facétieuses en mouvement, les acteurs improbables du *Théâtre ORL* actionnent la machinerie d'un corps qui se fait décor. L'espace scénique ainsi dressé crépite en un grément d'étincelles. Du bâtonnet magique aux micros-incendies allumés par un maître de séance pyromane. L'œuvre, nourrie du souvenir lointain de ces saynètes jouées naguère sur le parvis des églises, éclate en fantaisies. Et le marionnettiste du *théâtre ORL* de citer la «Gula d'Inferno» avec ses immenses monstres de papier d'où, soudain, surgissaient des saltimbanques grimaçants. Une filiation bien peu «contemporaine» qu'il revendique néanmoins.

L'imagerie du grotesque.

De la geste médiévale, Vincent Julliard retient essentiellement la part du sur-

Nantes

naturel dédaignant la dimension triviale du burlesque forain. Son travail qui intègre la dimension du grotesque, défini sous sa forme imaginative, dans la lignée de Théophile Gautier et de Baudelaire, revient à envisager l'expression du genre comme une catégorie esthétique essentielle. Mais le grotesque qui, de surcroît, convoque le chimérique et le baroque — du côté du terme d'art — renvoie également dans sa forme initiale aux « peintures de grottes ». La cavité buccale apparentée ainsi sous un rapport d'analogie formelle à la caverne, la cohérence de l'œuvre apparaît. Vincent Julliard dessine un monde en creux. Inutile toutefois d'ouvrir trop vite la trousse à outils du psychanalyste... L'artiste n'est ni dans « l'intériorité mentale », ni dans le *regressum ad uterum*. Il est juste l'un des ces explorateurs partis nous renseigner sur l'intérieur de notre univers. Il a dû en forer l'écorce. Face au trop plein d'une société soumise au principe d'accumulation, Vincent Julliard habite les plis, les poches et les vides de notre espace quotidien.

En présentant, dans ses locaux, durant une dizaine de jours, la combinaison de l'artiste « cosmogonaute » — brodequins boueux compris — l'association nantaise Mire a voulu rendre tangible cette quête. Maculée de boue, souillée par le travail de la terre, sa présence a valeur d'indice ; elle conforte, dans toute sa matérialité, la réalité de l'un des derniers projets de Vincent Julliard. Quelque-part — est-ce dans un jardin public, à la lisière d'une grande

ville ? — l'artiste a creusé « sa galerie privée », devenue un véritable « terrain » d'expérimentation. Quelques élus ont déjà exploré les lieux, les yeux bandés. Mais la caverne garde ses secrets... Vincent Julliard annonce la création d'un papier peint composé à partir de clichés pris au sein de l'étrange habitat, mais soigneusement distille ses informations. La rumeur et l'affabulation participent du projet, l'inscrivant dans le registre marginal du merveilleux.

Le régime de la métamorphose.

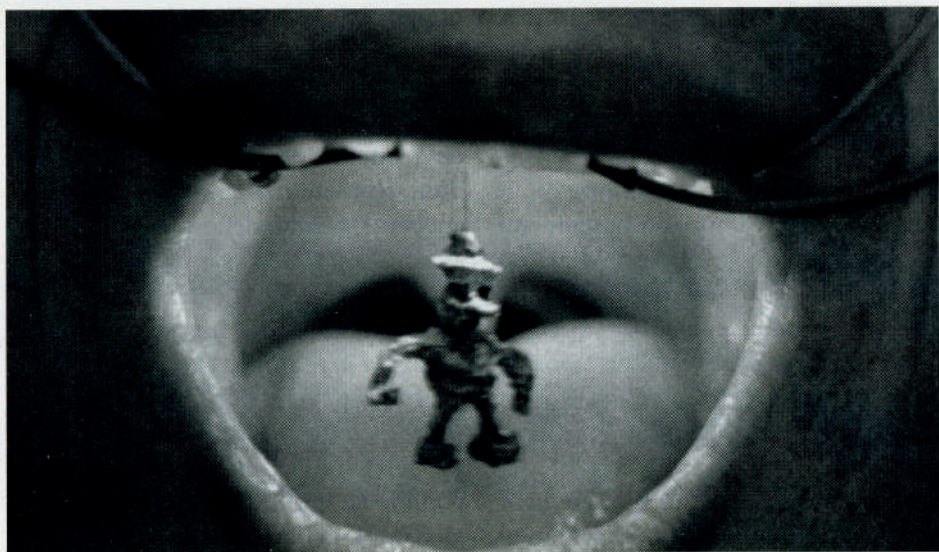
Ce grand frère d'Alice, par ailleurs cousin de Gulliver, a su adapter les termes du littéraire à la scène artistique contemporaine. Son œuvre, qui comme dans les contes de Swift voit les dimensions basculer et les proportions se confondre, singulièrement, s'apparente à celle de Jean-Christophe Averty. L'instrument vidéo a permis de scier un à un les barreaux de l'échelle. Soumis au principe de métamorphose — que Pascal Bonitzer définit comme « le régime naturel de l'image vidéo » — l'infiniment petit et l'infiniment grand s'échangent. Filmées en direct, les miniatures du petit théâtre *ORL* se déploient aux dimensions d'un univers. L'image vidéoprojetée envahit l'écran, on songe alors aux mises en scène d'un Tony Oursler, aux éléments disparates et aux marionnettes rudimentaires qui composent son monde improbable, inattendu. Mais la vidéo — bien que privilégiée — reste une

pratique plasticienne au même titre que le collage ou le super 8. L'usage dominant est celui de l'expérimentation, du bricolage dans toute son ingéniosité. Pour appréhender le travail de Vincent Julliard, il conviendrait de reparler de la lanterne magique, des décors escamotables de Méliès ou des «tournettes» d'Averty. Il faudrait au plus proche se référer aux ingénieuses machineries musicales de Pierre Bastien.

La seconde partie de *Peu Performance* assume parfaitement la filiation... Avec deux camescopes reliés en direct à une table de mixage, Vincent Julliard crée un théâtre d'ombres, de lumières et de formes. Mélangeant les matériaux les plus divers, il superpose les plans, estompe d'évanescences figures, joue de la sur-

exposition, sature les blancs et les noirs, comme pour mieux exploiter toutes les ressources de la Gestalt. Au rythme des effets sonores et des larsens proposés par David Neaud et Thierry Weird, il filme des coulées de paraffine, brûle divers matériaux, donnant à voir une alchimie déroutante propre à effacer tous repères. «Je ne sais plus si je regarde la voie lactée où une goutte d'eau au microscope. La limite du gros plan c'est l'évanouissement de la représentation» sur cette sentence de Blaise Cendrars, prenant valeur d'oracle, baissions donc momentanément le rideau du petit théâtre ambulant de Vincent Julliard.

© Patrice Allain,
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001



Vincent Julliard, *Suspension*. 1998. Photo Luc Béguin

Le cinéma circulaire, attraction de foire composée de neuf à douze écrans de projection, quitte les expositions universelles et ses constructions éphémères pour s'installer solidement dans les lieux de l'utopie organisée : Futuroscope, Cité des sciences, Epcot Center. Espace de projection dédié jusqu'ici au merveilleux et au sensationnel pouvait-il enrichir notre perception du réel ? Réponse en Normandie sur les côtes du débarquement américain de 1944, où se projette en boucle «Le prix de la liberté» montage d'archives documentaires et de prise de vue réalisées sur les lieux même de ce massacre historique.

DE L'INFINIMENT PETIT QUI NOUS ENTOURE.

par Sylvain Ledey

Percevoir une image qui nous dépasse n'est pas chose aisée. Lorsque les écrans se multiplient, la muséographie et ses déambulations offre aux artistes un espace où regards et pas peuvent glisser d'une image à l'autre. Le cinéma circulaire oppose à cette déambulation la station verticale et ses barres d'accroche, comme dans une salle d'attente. Le spectateur ne déambule plus. Debout, il s'agrippe pour ne pas tomber : l'horizon bascule sur les neuf écrans qui l'entourent, le déséquilibrent, le jettent au sol. Jouer de cette trompeuse unicité de perception — le champ visuel offert dépasse celui de notre propre vision — est effet facile. La force des projections d'Arromanches est autre, centrée tout entière dans la capacité d'éclatement des images multiples. La présentation des images cinématographiques, à la

différence de la vidéo, fait rarement appel au point de vue fractionné. (excepté le *split-screen*, écran coupé en deux souvent réduit à une simple illustration de conversation téléphonique). Ici, les documents d'époque, batailles terrestres et aériennes, hôpitaux de campagne et villages bombardés, images au noir et blanc vacillant deviennent l'objet d'expérimentation d'un réalisateur démiurge. Me voici, spectateur cloué debout au sol, harcelé par toute la misère du monde : les horreurs de la guerre me font face, et pourtant je leur tourne le dos, elles me giflent la joue droite et je leur tends la gauche. Spectateur martyrisé, je suis plongé de force dans l'histoire, obligé de subir une continuité spatiale et temporelle fragmentée qui m'échappe : glissant d'un écran à l'autre, les points de vue des opérateurs de campagne se

complètent, s'opposent. Perdu au centre d'une régie démesurée où, tel les miroirs improbables d'un passé révolu, les mêmes images — inversées gauche/droite — encadrent une image agrandie dont le grain photographique démesuré empli l'écran d'un fourmillement brownien. Comme le photographe de *Blow up* de Michelangelo Antonioni, Dominique Benicheti, le réalisateur pousse jusqu'à l'obsession l'art de scruter le détail inaperçu. N'hésitant pas à entrer dans la pellicule pour pointer un détail significatif par agrandissement optique, le juxtaposer à son image d'origine, l'accentuer par un effet sonore nous donnant à voir et à entendre un signifiant qui, sans cette manipulation, nous aurait échappé. Le visage d'un blessé, possède ainsi la taille du champ de bataille qui le côtoie, devenant, à lui seul, paysage de douleur et de désolation et le dérisoire pathétique d'un chaton fuyant les ruines d'un village en flamme nous

bouleverse plus que les rangées de tombes du cimetière américain de Utah Beach. *Le prix de la liberté* est une remarquable illustration des querelles qui ont agité les théoriciens du cinéma des origines, de Griffith à Eisenstein, démonstration *de facto* — par juxtaposition — de la force émotionnelle du gros plan cinématographique, ce « changement absolu des dimensions des corps⁽¹⁾ », victoire du microcosme sur le macrocosme, renvoyant le plan d'ensemble à son strict rôle informatif, celui d'un support de narration et non d'émotion. Si, comme le suggérait Eisenstein, « sur l'écran, un cafard vaut cent éléphants », *2) Le prix de la liberté* en est la plus remarquable démonstration ⁽³⁾.

© Sylvain Ledey,
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001

¹in *Cabiers du cinéma* n° 231-35, S. M. Eisenstein

²in *Le champ aveugle*, P. Bonitzer.

³ «Arromanches 360» Cinéma circulaire situé sur les hauteurs d'Arromanches, ouvert toute l'année.



Le prix de la liberté. Photomontage : Sylvain Ledey

Dans le cadre du festival Nicéphore+160 de Clermont-Ferrand, nous avons rencontré une photographe dont c'est la première exposition. Elle a choisi de porter son regard sur ces lieux publics que sont les laveries automatiques et d'émoussiller le nôtre quelque peu lessivé.

Le «lavœil-matic» de Valérie Gautier

par Cyrille Callière

*"L'individualité des choses et des êtres nous échappe toutes les fois qu'il ne nous est pas matériellement utile de l'apercevoir." (H. Bergson, *Le Rire*.)*

On aimerait pouvoir aborder les choses, les êtres, mais aussi les images qui peuplent notre univers d'un regard neuf, débarrassé des préjugés, des habitudes et autres codes dont est saturée la perception la plus simple et la plus quotidienne. Qu'imaginer de plus découpant que de présenter des photographies d'une laverie ? Tel du linge étendu, les photographies de Valérie Gautier sont attachées à des cintres. La majorité est suspendue à deux portiques, excepté quelques-unes présentées sur un mur qui divise en deux la pièce. Mobiles, instables, parfois trop proches les unes des autres, nous pouvons les déplacer comme nous bougeons vestes et manteaux dans nos armoires.

Un lieu, toujours le même, une laverie automatique que d'aucuns jugeraient de peu d'intérêt. Or, que

nous en ayons ou non l'expérience directe, nous avons au moins une vague idée les concernant, et nombreux sont ceux qui, faute de mieux, recourent à ces services. Pourquoi choisir un tel lieu, alors que tant d'autres endroits sont plus plaisants, plus agréables et peut-être plus dignes d'être photographiés(1) ? Pourquoi pas finalement ? Car, lorsque l'on débute comme c'est le cas de cette photographe, une foule d'éléments insolites et bigarrés étaient là, comme en attente d'un regard. Il n'est pas sûr que l'on ait un regard neuf quand on commence à faire de la photo, mais il nous a paru pour le moins piquant de rapprocher ce besoin de porter et de faire porter un regard neuf, du moins nettoyé, sur un lieu qui accumule les clichés. A l'image des habits aux couleurs délavées par les lavages répétés,

notre regard lui aussi a besoin de procéder à un nettoyage, ne serait-ce que le temps d'une exposition.

Force est de constater que ce lieu de rencontre n'en est pas un, enfin pas tout à fait. Les corps s'y croisent, rarement les regards. Le repli sur soi et l'incommunicabilité entre les êtres n'expliquent pas tout, car ce serait négliger la difficulté bien réelle de débiller son intimité aux yeux de tous. Laver son linge sale en famille n'est pas nécessairement agréable, et cela n'est pas moins délicat sous le regard des autres. En outre, on imagine sans peine que la photographe s'exposait à essuyer quelques refus. Ils ont été peu nombreux, mais il faut dire qu'aucune figure ne se détache véritablement des autres, comme si elles avaient été décapées par les tambours des lessiveuses. Il y aurait bien cette jeune fille plantureuse qui occupe une bonne partie du cadre, mais son visage est comme mangé par le reste de son corps, ou encore cette femme derrière une montagne de linge, mais nous devinons difficilement ses traits.

Plus qu'une galerie de portraits ou que le portrait d'un lieu, Valérie Gautier a capté les allées et venues de ces anonymes qui, bon gré mal gré, se sont résolus à venir étaler là leurs affaires et se lancer dans une grande lessive. Une fois encore, la photographie permet de saisir plus que ce que la réalité

nous offre : ces instantanés portent la trace d'une dimension qui accompagne et dépasse la simple banalité du cadre. Derrière les hublots des machines à laver, grands oculaires indiscrets, nous saisissons l'éloquence du presque-rien.

Ce n'est pas tant le flux et le reflux des clients que ce que la pellicule n'a pas retenu qui nous a marqué d'une empreinte durable. N'est-ce pas l'intervalle séparant les choses qui a été intercepté ici, comme par accident ?

L'atmosphère d'un lieu ne réside peut-être pas tant dans ces éléments visibles et qui permettent au photographe de décider de leur organisation, mais justement dans *ce* qu'il y a *entre* les choses, et dont la présence indéniable est difficile à saisir(2). Ainsi, dans ce lieu où les êtres se croisent sans toujours se rencontrer, se voient sans nécessairement se regarder, l'œil du photographe a permis cette rencontre, improbable et de toute façon précaire. Gageons que notre regard résistera à ces nettoyages et qu'il ne finira pas, lui aussi, par s'user de trop tourner dans ces machines à laver que peuvent être les expositions.

© Cyrille Callière,
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001

1. " Le regard photographique était la capacité à découvrir de la beauté dans tout ce que le monde voit mais néglige comme trop ordinaire. (...) Le quotidien glorifié et le genre de beauté que seul l'appareil photo révèle (un coin de la réalité matérielle que l'œil ne voit pas ou qu'il ne peut normalement isoler ; ou la vue générale, comme celle que l'on peut avoir d'un avion) telles sont les cibles principales de la conquête photographique. " (S. Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois, pp. 114-115.)

2. " L'aspect du monde serait pour nous bouleversé si nous réussissions à voir comme choses les intervalles entre les choses — par exemple l'espace entre les arbres sur le boulevard — et réciproquement comme fond les choses elles-mêmes - les arbres du boulevard. " (M. Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, " Le cinéma et la nouvelle psychologie ", Nagel, pp. 98-99.)

Blanc-Couleur : 45 minutes, 10 novembre au 19 novembre 2000.

Association Bis, 13 rue Neyron, 63000 Clermont-Ferrand.



Photo Cyrille Callière

Muestra Euroamericana de video y arte digital.

Quelques fragments à propos d'un fait culturel.

par Gustavo Zappa

«Imaginez toutes les contradictions, toutes les incompatibilités possibles, vous les verrez dans le gouvernement, dans les tribunaux, dans les églises, dans les spectacles de cette drôle de nation.», on pourrait s'approprier cette phrase de Voltaire (Candide, Chap. XXII), pour décrire l'état actuel des choses en Argentine. Ce n'est pas le hasard qui a fait tomber ce livre dans mes mains. C'est plutôt le besoin de trouver des clés pour comprendre la réalité. Et voilà cette belle phrase, laquelle parle de la France du XVIIIème siècle, dont la résonance illumine une circonstance éloignée dans le temps et la distance. Une autre curiosité : Voltaire appelle Ybarra chef du gouvernement de la ville de Buenos Aires, où son héros arrive en fuyant de l'Europe pour chercher le Bonheur. Actuellement le chef du gouvernement de la ville s'appelle Ibarra aussi et beaucoup d'argentins fuient cette fois vers l'Europe en rêvant, comme des *Candides*, du Bonheur.

Au début des années 90 commença le *Festival Franco-latino-americano de Videoarte*, sous l'impulsion de Jorge La Ferla avec l'appui du Service Culturel de l'Ambassade de France en Argentine et de l'Université

de Buenos Aires, à travers le Secrétariat d'Extension Universitaire établi dans le Centro Cultural Ricardo Rojas. Tout d'abord, il s'agissait d'une rencontre qui envisageait la diffusion de l'art vidéo, le contact des artistes entre eux et avec le public, la réalisation d'un séminaire donnant un espace à la réflexion, et finalement la compétition. La participation du Goethe Institut, du ICI Centro Cultural Español, de l'Ambassade des Etats Unis, et d'autres institutions du Brésil, de l'Angleterre et de l'Argentine, provoqua la naissance de la *Muestra Euroamericana* en 1996, laquelle resta fidèle aux buts de l'ancien Festival, sauf la compétition.

Bilan partiel : Quelques invités dont Jean Paul Fargier, Alain Bourges, Pierre Bongiovanni, Sandra Kogut, David Larcher, Siegfried Zielinski, Antoni Muntadas, Jean-Louis Comolli, Tania Blanich, Arlindo Machado, Eder Santos, Norbert Bolz et la liste continue... Livres publiés et présentés pendant la Muestra : *Video Escrituras*, Jean Paul Fargier, 1995 ; *La Revolución del Video*, 1996 ; *Contaminaciones, del videoarte al multimedia*, 1997 ; *Arte audiovisual : tecnologías y discursos*, 1998 ; *Medios Audiovisuales, onto-*

Quelques fragments à propos...

Sur le fond

logía, historia y praxis, 1999 ; *De la pantalla al arte transgénico*, 2000 ; *El paisaje mediático*, Arlindo Machado, 2000. Diffusion des oeuvres d'auteurs tels que Peter Greenaway, Gianni Toti, Robert Kramer, José Val del Omar...

Comme s'ils étaient *Candide* dans l'Eldorado, les amants de l'art vidéo ont trouvé le bonheur tous les ans pendant une semaine du mois d'août. Espérons que cela continue, car c'est la seule opportunité que l'on a à Buenos Aires pour voir quelques oeuvres, pour écouter et connaître des invités toujours intéressants, enfin pour jouir d'un espace pour l'art et la pensée.

Quant à mon idée originale, raconter ce qui s'est passé dans la 5e *Muestra*

Euroamericana..., elle se trouve bouleversée tout d'abord par la lecture du *Candide* de Voltaire et ensuite par la prise de conscience de la dette argentine (avec les organismes financiers internationaux), dont les intérêts atteignent plus de 20.000 millions dollars, avec les conséquences que cela implique ; en outre, la grève générale des centrales syndicales qui commence aujourd'hui pour finir demain minuit contre la politique du gouvernement ; de plus, l'incertitude...

© Gustavo Zappa,
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001



It's really nice (1997), Pierrick Sorin, invité à la Quinta Muestra Euroamericana de video y arte digital, Buenos Aires, 2000.

Evolution du statut du spectateur dans l'histoire de l'art.

Le rêve de Diderot

par Emmanuel Mabé

Il est généralement admis que le point de vue mobile du spectateur suscité par les dispositifs virtuels est fondamentalement différent du regard distancié imposé par les peintures perspectivistes. Dans les deux cas l'illusion est recherchée, mais de façons différentes : dans l'un elle englobe le spectateur dans une simulation tandis que dans l'autre elle le tient à l'extérieur d'une scène représentée. Parallèlement, nous sommes passés d'une représentation (de la camera obscura à la caméra vidéo), à une simulation numérique (des images de synthèse, fractales...). L'image n'est plus une trace sensible du réel visible mais un calcul, un langage. Les modalités de production et de réception des images s'en trouvent bouleversées, la fonction du spectateur aussi.

Cette rupture épistémologique entre les "anciennes" et les nouvelles images nous semble évidente, incontestable. Mais elle pose plus de problèmes qu'elle n'en résout, et, pire, elle fait écran. On la retrouve pourtant dans toutes formes de discours. C'est généralement un habillage pseudo-conceptuel de "théoriciens" à la recherche d'une nouvelle grille de lecture de l'art. Ce prêt-à-porter théorique post-moderne se démocratise et permet de transformer tout ce qu'il

touche en nouveau : à nouvelles images, nouveaux critiques d'art ! A chaque génération, sa mode vestimentaire, quoi de plus normal.

Parler ainsi du statut du spectateur dans l'histoire de l'art pose néanmoins un problème. C'est en effet supposer qu'il existerait un spectateur trans-historique, une figure abstraite qui traverserait indifféremment les époques, et regarderait de la même manière les peintures du XV^{ème} siècle, celles du XIX^{ème} siècle ou du XX^{ème} siècle. Or les "horizons d'attente" (1) de chacun de ces spectateurs évoluent selon leurs époques mais également selon leur propre place à l'intérieur de cette époque. Devant un même tableau, ou à l'intérieur de la même installation interactive, il existe autant de spectateurs que d'individus ou de catégories d'individus. Le regard est une construction socio-culturelle, même celui vécu comme intime ou "naturel" : l'appréhension visuelle de tout objet ou de tout environnement quel qu'il soit (naturel, architectural...) est éminemment culturelle.

Si, au début de ce XXI^{ème} siècle, nous ne regardons pas de la même façon qu'au XV^{ème} siècle, nous sommes pourtant encore très marqués par le regard orthonormé de la perspective centrale telle que formalisée

au Quattrocento. Le regard, cet habitus perceptif (2), est donc très largement façonné par l'histoire des Idées, par les différentes représentations que l'homme produit de lui-même et de son environnement. Dans les simulateurs virtuels le corps du spectateur est tout autant producteur de point de vue que son propre regard : chaque geste ou déplacement influe sur ce qu'il voit. La simulation contemporaine investit le corps d'une capacité quasi-visuelle, d'une certaine façon la vision retrouve une certaine forme de corporalité. C'est là un paradoxe : le virtuel ré-incarne plus qu'il désincarne. Mais cette mobilité du point de vue, si elle est rendue possible grâce aux nouvelles technologies, n'échappe pas pour autant aux lois de la perspective telles qu'elles existent depuis 500 ans...

On objectera que le regard du spectateur «classique», tenu à distance par le dispositif du tableau, est déterminé par une place fixe assignée par les lois de la perspective, ce qui n'est pas le cas du dispositif virtuel. C'est tout simplement faux. Le spectateur muni de son casque est «immergé» dans une simulation certes numérique mais basée sur l'illusionisme de la perspective. Cette «immersion» ne le libère pas de son statut de spectateur, elle le renforce au contraire. Si les images numériques (je parle ici des simulations d'espaces virtuels) ont une spécificité, c'est bien leur capacité à développer considérablement le système de représentation d'Alberti. N'oublions pas que la place du spectateur n'est pas une préoccupation

récente, le spectateur a toujours été un élément constitutif des dispositifs artistiques basés sur la perspective. Avec les images virtuelles, nous retournons, d'une certaine manière, à l'illusion réaliste des peintres pompiers du XIX^{ème} siècle... L'«interactivité» en plus. Les nouvelles images ré-instaureront un ancien modèle de représentation pour le meilleur (je pense notamment aux œuvres de Jeffrey Shaw, Maurice Benayoun...) et pour le pire (une écrasante majorité d'images de synthèse ont une esthétique réactionnaire).

Inversement, les anciennes images relèvent plus de la modélisation que de la représentation sensible du réel. Nier les spécificités nouvelles de l'image numérique serait évidemment stupide. Il s'agit simplement de résister au déterminisme technologique qui n'est rien d'autre qu'une forme de positivisme contemporain (nous sommes dans un nouveau monde, il vous faut un nouveau logiciel) (3). Ce déterminisme passe notamment par l'affirmation d'une rupture épistémologique décrite plus haut. Ce n'est heureusement pas si simple.

Hubert Damish (4) nous rappelle que l'ancien modèle perspectiviste n'a jamais été aussi utilisé qu'à notre époque avec le cinéma, la vidéo, la photo numérique (ces camera obscura contemporaines) mais également dans ces images dites virtuelles. Avec notre appareil numérique au poing, nous sommes dans la droite lignée des *Perspecteurs* (5) illustrés par Abraham Bosse au XVII^{ème} siècle. Les millions

de polygones traités à la seconde pour créer un espace virtuel découlent des figures modélisées de Piero della Francesca au XV^{ème} siècle. Nous n'avons pas encore quitté l'espace euclidien, nous l'explorons plus que jamais.

Encore une fois, la notion de spectateur fluctue selon les époques. Grâce à cette simple hypothèse, nous pouvons relativiser le jugement que nous portons sur les anciennes images. Par exemple, face à un tableau du XVIII^{ème}, nous, en 2000, y voyons un espace dans lequel nous ne pouvons "entrer", dont nous sommes pour ainsi dire exclus, condamnés à n'être qu'un observateur à travers une fenêtre immobile, à la différence des environnements virtuels qui nous invitent au contraire à franchir cette fenêtre et à pénétrer dans l'espace simulé. Un spectateur du XVIII^{ème} siècle n'aurait pas nécessairement la même impression d'exclusion face à un même tableau, il pourrait même y ressentir une certaine forme d'absorption. Le même tableau est interprété culturellement et éprouvé émotionnellement différemment selon les époques.

Pure spéculation ? Il suffit de se plonger (6), dans la lecture des impressions de Diderot en tant que spectateur (et critique) des peintures du XVIII^{ème} siècle (en l'occurrence des peintures de conception "pastorale" de Vernet). Les sensations de ce premier critique d'art pourraient très bien s'adapter à certains critères de l'immersion virtuelle de la fin du XX^{ème} siècle. Il se sent en effet quelquefois lit-

éralement transporté à l'intérieur d'un espace représenté par une peinture, par un tableau. Ce "transport" (certes tout relatif) ressenti par un spectateur du XVIII^{ème} ne peut évidemment pas se jouer de la même façon chez un spectateur "transporté" dans un environnement virtuel pour au moins deux raisons évidentes : aux impressions de Diderot, et les mots qui la décrivent, correspondent un contexte socio-historique particulier (même si Diderot se différencie de ses contemporains par un esprit critique nouveau), et, ensuite, ce ne sont que des impressions issues de son imagination, elles ne sont pas de l'ordre de l'expérience sensitive fortement développée par les technologies du virtuel. Ceci étant dit, le parallèle entre ce déplacement de Diderot-spectateur, même si celui-ci est purement théorique, et le déplacement du spectateur contemporain à l'intérieur d'une base de donnée numérique ont un point commun : tous deux sont le fruit d'une construction symbolique.

Hormis les réserves évidentes que l'on peut formuler à l'égard d'un tel raccourci historique, les "nouvelles images" rendent possibles le rêve diderotien d'une immersion dans les images.

Nous nous apercevons, à travers cet exemple, que la dichotomie instaurée entre les nouvelles images et les anciennes représentations fausse l'idée qu'on se fait du statut du spectateur. La question de la place du spectateur est une constante de l'histoire de l'art, ce n'est pas une nouveauté en soi. Mon intention n'est pas de rem-

placer le déterminisme technologique par une perspective historique linéaire et continue, il existe effectivement des continuités mais aussi des ruptures. Elles ne sont pas nécessairement là où on croirait les trouver et, de surcroît, elles ne relèvent pas exclusivement de l'innovation technologique..

Le paradoxe de Diderot était de croire à une immersion du spectateur dans le tableau pour mieux en être exclu. N'est-ce pas une des spécificités du spectateur qui, appelé à naviguer à l'intérieur d'un espace virtuel, disparaît de ce que nous appelons encore notre monde réel ?

© Emmanuel Mahé,
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001

Notes :

(1) Jauss H.R., Pour une esthétique de la réception, Ed. Gallimard (coll. "tel"), Paris, 1978.

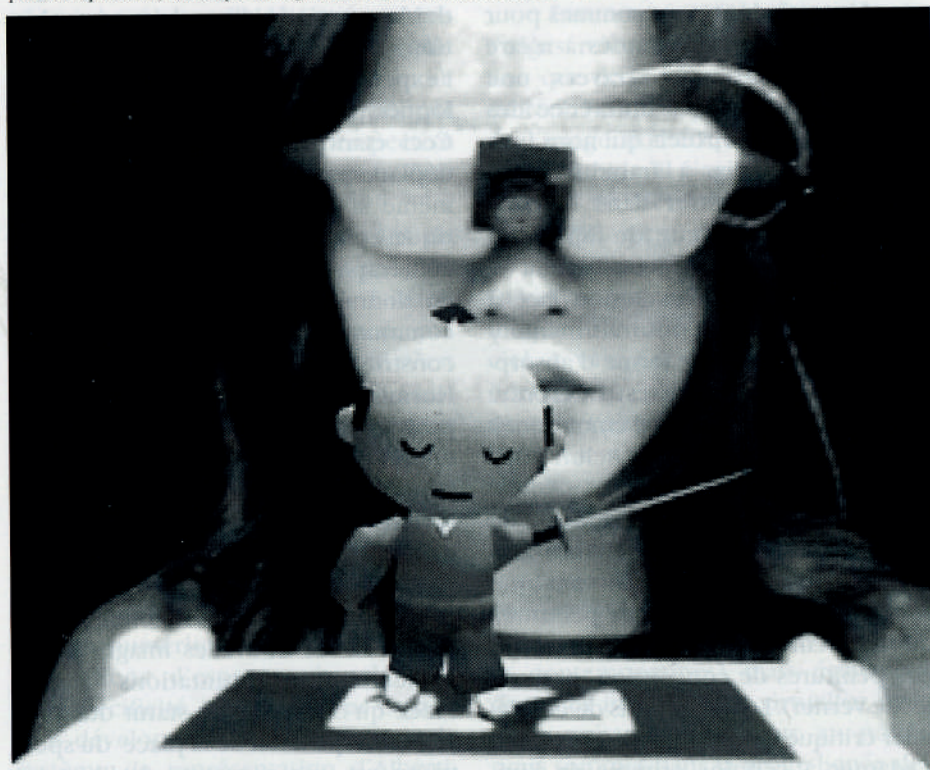
(2) Se référer à ce sujet les recherches d'Anne Sauvageot (Université de Toulouse).

(3) Slogan publicitaire de la société IBM, diffusé en septembre 2000.

(4) Damish H., L'origine de la perspective, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1987, 1993.

(5) Cf l'illustration de cet article

(6) Lire à ce sujet l'analyse éclairée d'un des principaux critiques d'art de la fin du XXème siècle : Michael Fried (La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne, ED. Gallimard (coll. "nrf essais"), Paris, 1990).



Mic Labs, ATR (Kyoto)

Le spectateur se reconnaît dans les miroirs que tendent les images.

Point aveugle

par Régis Cotentin

Le spectateur se reconnaît dans les miroirs que tendent les images. Il se lie au point d'éluder la présence du créateur et de son outil. Son regard établit une confusion entre l'espace-temps de la prise de vue et le présent. Mais avec les images prises lors de la libération des camps d'extermination nazis, le spectateur semble ne plus avoir la faculté de créer ce type de rapport. Ces documents bouleversent particulièrement le spectateur. Pour analyser ce phénomène, nous pouvons nous aider en réfléchissant à partir du film de Wim Wenders et Nicholas Ray *Nick's Movie — Lightning Over Water*. La comparaison du film avec les images des camps me paraît raisonnable. Ces deux documents traitent de la représentation de la mort dans des conditions exceptionnelles. Et dans les deux cas, la caméra joue un rôle prépondérant. Elle participe à la captation du réel tout autant que la vision de l'opérateur, la dépassant parfois.

Nick's Movie conjugue plusieurs styles ; film dans le film, il mélange fiction et documentaire. Il se présente comme l'ultime témoignage d'un grand réalisateur américain, une vive introspection, un hommage, un essai cinématographique sur la mort, ou un film sur l'amour du cinéma : « *Mettre en scène sa propre agonie, la vivre et la jouer tout à la fois -*

n'est-ce pas l'acte de suprême liberté d'un metteur en scène [...] réaliser un film, vivre en lui et avec lui. » - Michel Boujut. C'est un film produit en 35 mm et en vidéo. Nicholas Ray dirige la mise en scène tout autant que Wim Wenders. Le metteur en scène américain incarne son propre personnage, il vit et joue simultanément sa maladie. Le réalisateur allemand tient à ne pas trahir son ami. « *Autre chose m'est venue à l'esprit dans l'avion hier soir, qui me fait encore plus peur, j'ai pensé que je pourrais me trouver attiré par ta faiblesse, ou par ta souffrance. Si c'était le cas, je crois que je devrais te quitter. J'aurais le sentiment de profiter de toi ou de te trahir.* » Nicholas Ray compte beaucoup sur ce film pour retrouver son image de soi et (son) « *image aux yeux du monde* ». « *Son besoin primordial est de retrouver son identité aussi pleinement que possible, avant de mourir. Il a un cancer incurable et il le sait.* »

Le développement du film montre des scènes de plus en plus violentes où la réalité dépasse le jeu d'acteur. *Nick's Movie* ne raconte pas seulement la fin de la vie de Nicholas Ray, mais forme une sorte d'essai de cinéma sur les limites de la mise en scène et de la représentation de la mort.

Par rapport à ce dilemme, les deux

sujet regardant. La perte de contrôle de Wim Wenders «prouve» que la caméra «agit» sur l'image de Nicholas Ray. Le rôle du réalisateur de *Johnny Guitar* (Les images en format 35 mm sont des scènes jouées) est à ce moment précis détourné par la caméra et relégué au second plan. C'est par ailleurs l'unique partie du film, la plus belle sans doute, où le jeu entre document et fiction est supplanté par l'importance de la présence d'une caméra. Wim Wenders débute son intervention par *«J'étais vraiment perdu»*, pour la conclure par *«Je ne savais pas comment prendre ça. J'étais terrifié»*. La perte de contrôle du réalisateur s'accompagne de la révélation que son pouvoir est limité dès qu'il s'agit de diriger l'image, de la saisir pour la conformer à ses meilleures intentions et à ses sentiments. Cette terrible constatation est presque ressentie comme une trahison de la caméra par son supposé maître. Pendant cette scène, le matériel affiche une totale liberté de vision et une résistance absolue à la possession. Il est clair, qu'en tant que spectateur, nous avons à faire au dilemme de deux «libertés». Wim Wenders finit la séquence par un fondu au noir. Il semble se résigner face à l'adversaire. *«C'était dans la caméra elle-même, quand je regardais Nick dans le viseur»*. Dans ce film, le réalisateur allemand prête au matériel une autonomie de «vision» différente de celle de l'œil humain.

En 2000, les derniers témoins de «la solution finale» disparaissent, nous confiant le devoir de transmission de la mémoire. Nous nous devons de perpétuer le caractère immémorial de la

Sboab. Claude Lanzmann avec son chef d'œuvre nous offre une composition éblouissante. Mais l'homme est contemporain des événements, il est allé recueillir les témoignages des derniers survivants. Comment ferons-nous quand tous les survivants auront péri?

La différence de plus en plus grande entre les générations contribue malheureusement à ce qu'il n'y ait plus d'échange viscéral. Le sujet des camps est trop important pour ne pas considérer ce problème. Il me paraît essentiel de ne pas exploiter la parole des rescapés pour produire un nouveau réquisitoire contre la barbarie nazie. Le manque de lien intime entre deux générations qui n'ont pas la même histoire dénaturerait la véracité des propos.

Considérer l'apport de la caméra est déterminant. Elle me semble capable de déchiffrer ce que nous sommes impuissants à détecter par ce que notre affectivité neutralise un point de vue objectif. Elle est capitale pour que les images contiennent plus de sens que ce que nous pouvons transmettre. La caméra livre ce qui me semble primordial : un regard indifférent sur la mort. Tout comme l'objectif de Wim Wenders et des alliés lors de la libération des camps, nous pouvons espérer un soutien de sa part pour nous accompagner dans la réflexion d'un sujet qui nous dépasse.

Gilles Deleuze, pour un article dans *Les Cahiers du Cinéma* sur la série vidéo *Six fois deux* de Jean-Luc Godard commente ce type de rapport : *«Les images ne cessent pas d'agir et de réagir les unes sur les autres, de produire et de*

consommer. Il n'y a aucune différence entre les images, les choses et le mouvement. [...] Percevoir, c'est soustraire de l'image ce qui ne nous intéresse pas, il y a toujours moins dans notre perception [...] D'une part restituer aux images extérieures leur plein, faire que nous ne percevions pas moins, faire que la perception soit égale à l'image, faire rendre aux images tout ce qu'elles ont ; ce qui est déjà une manière de lutter contre tel ou tel pouvoir et ses coups de tampon.»

Cette quête conduit à considérer les images comme des fulgurances qui semblent toucher au plus profond de nous parce qu'elles nous ressemblent. Leur manière d'apparaître et de disparaître simultanément s'apparente au

fonctionnement de la mémoire. Les images surgissent dans notre esprit. Elles se livrent à la lecture, mais elles ne se laissent pas analyser. *«L'essence de l'image est d'être toute dehors, sans intimité, et cependant plus inaccessible et mystérieuse que la pensée du for intérieur; sans signification, mais appelant la profondeur de tout sens possible; irrévélée et pourtant manifeste, ayant cette présence-absence qui fait l'attrait et la fascination des Sirènes.»* — Maurice Blanchot.

© Régis Cotentin,
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001



Nick's movie. Copyright Coll.Cinéma Lux .Caen

Né en 1940, Vito Acconci est une figure légendaire trop mal connue de l'art de la performance.

Exit, le corps

par Geneviève Charras

Né en 1940, Vito Acconci est une figure légendaire trop mal connue de l'art de la performance, entre autre à New York à l'époque foisonnante 1960-70. Toujours avec quelques longueurs d'avance, il affiche une pratique artistique hors du commun. La transversalité nourrit son propos de performeur, ce qui de nos jours serait un poncif.

Mais avant tout, la source de ses préoccupations demeure dans ces années là la littérature, la poésie concrète et visuelle, art minimal. L'écriture textuelle est le fondement de son interrogation sur «l'ici et maintenant» qui se traduira durant 10 ans dans sa trajectoire complexe d'artiste habité par la versatilité, la fugacité de l'acte de créer.

Son interrogation quotidienne se joue dans sa vie publique-privée, son terrain privilégié d'observation et d'expérimentation. SORTIR, pour quoi faire, sortir du «studio» — son atelier — pour aller où, investir quel espace, avec quelle motivation?

Acconci rejoint ici les préoccupations majeures du groupe de la *Judson Church* à New York où les danseurs et chorégraphes Yvonne Rainer,

Simone Forti ou Robert Morris questionnaient au quotidien leur rapport à l'espace.

Acconci invente une écriture formaliste qui désigne le mouvement physique dans l'acte artistique: l'écriture autant que le regard sur l'œuvre. Il ne cherche pas de rapport extérieur à l'espace: on est dans le cadre d'un livre ou d'un écran ou d'une salle d'exposition, ici et maintenant. Son aire de compétence est multiple et il cherche à déborder du cadre unique de la spécificité: la peinture, la sculpture pour lui peuvent et doivent se croiser. Le voisinage des arts à cette époque est de mise; on parle de croisements, de rencontres. Il opère en la matière comme un père de la performance, au fait de ses activités. Sa filiation est ce travail sur le corps et son image, le corps et l'espace, sujet qu'il fouille jusque dans la littérature classique d'un Flaubert ou Dostoïevski.

Son moteur réside dans la formule «sortir» de son espace, avec comme motivation artistique première, suivre les gens dans la rue, lors de leur déambulations, les *following pieces*.

Il y devient entité vide qui dépend des autres, ni sujet, ni centre de décision, il

traite le monde comme un objet d'expérimentation; les passions y sont évacuées, sans subjectivité aucune: il se désidentifie, tel Yvonne Rainer avec sa notion de corps objectif, nu, ses mouvements mécaniques, anonymes, absolus sans référence. Tel le travail sur la sérialité américaine qui se débarrasse de la culture pour créer ce «cube blanc» sans histoire ni trace de subjectivité.

Un espace morbide, un travail en train de se faire sans renvoi possible à un contexte, pas d'aliénation ni de déterminisme possible dans cette démarche. C'est le temps de la production de l'œuvre qui importe comme pour le sujet émancipé, le corps pour la chorégraphie, neutralisant le pathos.

Un *mobile-homme* traversant l'horizon américain.

Acconci inscrit son travail vidéo dans cette synergie dont il est à l'origine, et le dérange en même temps : paradoxalement il travaille la reconstruction du sujet dans ses dimensions stratifiées : le social, le politique, le culturel. De 1980 à 1990 il cherche à sortir de l'espace clos, de la chambre. A l'encontre de ceux qui travaillent sur le «territoire» il oppose la traversée de l'espace ce «go west» américain où chacun se déplace en bungalow, mobile home lieu de l'inceste pour ceux qui restent en famille tout en étant aventureux et nomades.

Ses installations impliquent un positionnement corporel de spectateur qui l'oblige à se coucher, se pen-

cher, habiter l'œuvre au détriment d'une posture bienséante: la position verticale de la dignité de l'art contemporain en prend un sacré coup. Dans sa vidéo *Theme song* de 1973, il plonge devant tout le monde pour adopter la position couchée, fumant une cigarette en récitant en play-back les chansons des Doors ou de Van Morrison: pendant 30 minutes il est face au spectateur, le visage près de l'écran, le corps à terre («je peux enrouler mes jambes autour du spectateur»). Atmosphère de proximité et de manipulation du regard. Et tout devient "sexe", relations du dehors, «sorties» vers un accomplissement majeur des pulsions de vie et de création. Comme une scénographie de soi, sujet en perpétuelle mise en scène: théâtre, vidéo, récit tout s'ajoute en strates et le sujet s'y raconte dans une forme nouvelle. En naît une esthétique du choc, sans langage ; pas de forme pour rendre compte de l'indicible, de l'inouï. Il avoue cette incapacité à représenter et cherche dans les voies de l'archaïsme à se raconter, s'écrire soi, objet de sa propre partition, sujet de ses propres actions.

«M'écrire dans l'espace que je traverse»: une démarche très chorégraphique dans l'esprit minimaliste d'une Trisha Brown ou Lucinda Childs. Se mettre en jeu et en scène en interaction avec les autres, analyser les distances entre les corps, telles sont les pièces personnelles sur l'appropriation de l'espace qu'il propose pour tenter de s'écrire dans la vidéo *Home movies*.

Vito Acconci, lui même assis dans le noir tourne le dos à l'écran et commente des diapositives sur ses anciens travaux: il décrit chaque pièce et parle à un interlocuteur absent, sa compagne témoin de l'époque, dans un chuchotement, voix obsessionnelle, sur le mode du bègue: ce sera son style forgé sur son handicap vocal qui structure le tout par rajout successif d'informations par couche.

Ainsi l'art d'Acconci repose sur l'abolition des frontières entre l'espace de représentation et celui de l'exposition. Un «ailleurs», un «en dehors» toujours plus loin pour sortir mentalement de l'œuvre. Etre soi-même un agent de l'espace de représentation et se sera au spectateur d'agencer l'espace par une grammaire en strates du parcours ou du dispositif proposé.

Il s'agit alors d'ENTRER et de construire sa pièce! Ces données que la subjectivité expérimente informent, rassemblent les constructions ambulantes de sa pensée toujours en mouvement.

A la croisée des arts, en perpétuel va et vient entre sa vie privée et publique Acconci décrit, explique, expose au monde sa réalité: l'exposition de son corps sur la scène de l'actuel.

Enquête sur son identité comme sur l'Amérique qui atteint son apogée dans la vidéo métissée *The Red Tapes* 141 minutes sur le mythe de l'égo et de son territoire mouvant: l'Amérique de toutes les aventures, picturales, multimédias et originelles.

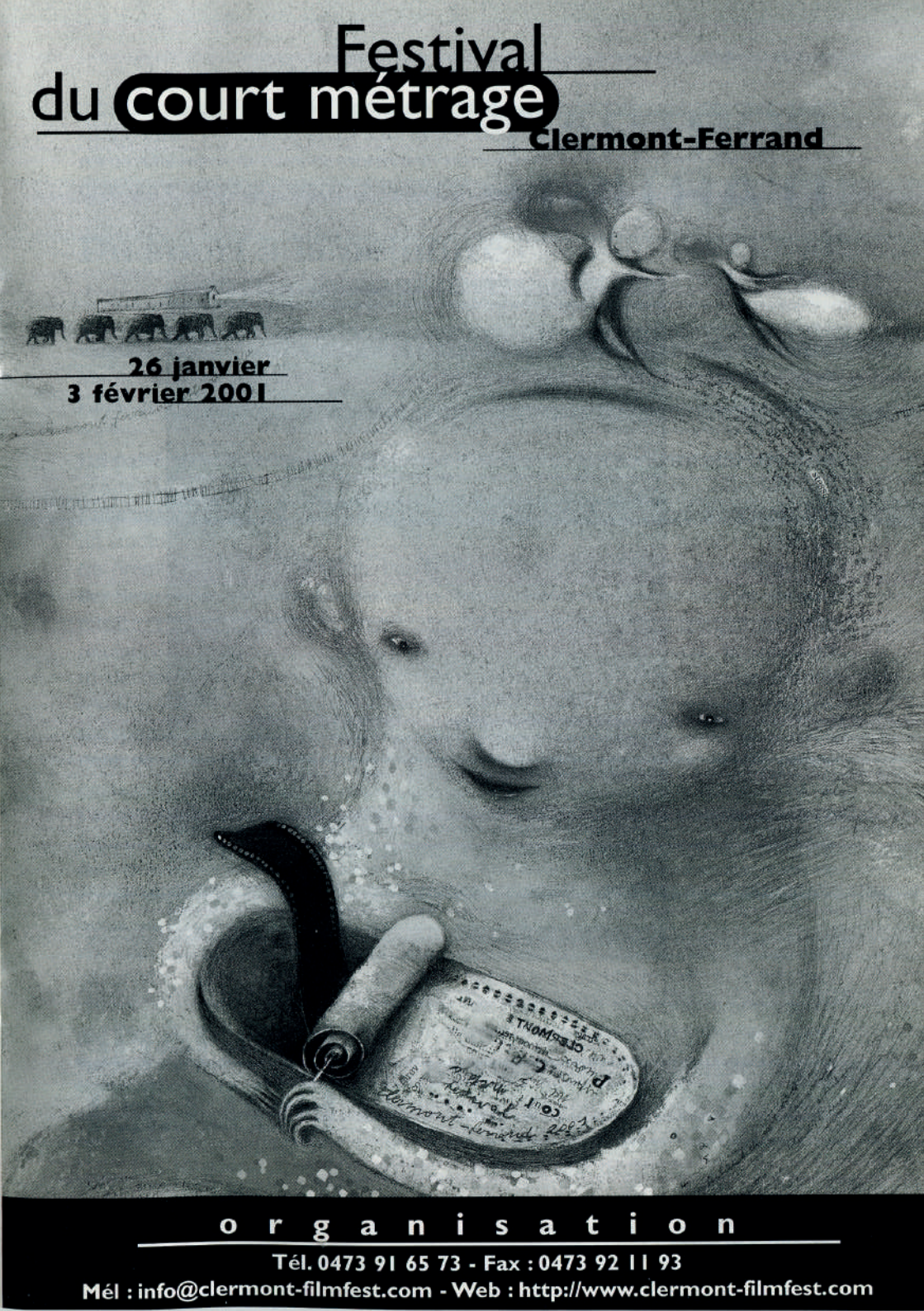
© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001



Vito Acconci

Festival du court métrage

Clermont-Ferrand



26 janvier
3 février 2001

o r g a n i s a t i o n

Tél. 0473 91 65 73 - Fax : 0473 92 11 93

Mél : info@clermont-filmfest.com - Web : <http://www.clermont-filmfest.com>

PORTRAIT D'ARTISTE



Frédéric Pollet (1971 1972 ?)

Frédéric POLLET

La vie de Fred Pollet apparaît comme une trajectoire cohérente dont on soupçonnait la richesse grâce à un article de Gilbert Pons déjà publié dans cette revue. On relèvera dans ce portrait la profondeur et le questionnement permanent qui étoffent une oeuvre toujours en mouvement.G.S

Du sport à la peinture.

Je suis né en Seine-et-Marne, à une vingtaine de km de Paris, à Lagny sur Marne. Mon père était ingénieur aux Eaux et forêts, ma mère assistante sociale.

J'ai passé mon enfance et mon adolescence dans cet endroit, jusqu'à ce que j'aille aux Beaux-arts à Paris où j'ai pris un studio, une chambre de bonne dans un premier temps, non loin de l'école des Beaux-arts. J'ai fait une école préparatoire rue de Charonne, avant de rejoindre les beaux-arts à 17 ans. A partir de cette période, j'ai tout le temps résidé à Paris. J'étais un adolescent plutôt sportif, puisque j'ai eu ma ceinture noire de judo à l'âge de 16 ans. Je faisais beaucoup de sport de compétition. J'avais 15 ans et j'étais destiné à faire du judo ma vie professionnelle. Destiné, en fait, je ne suis pas vraiment sûr, car c'était plutôt mon entraîneur qui avait beaucoup misé sur moi. Je me suis détaché de ce monde progressivement, parce que j'avais un besoin d'autres choses, de choses plus intellectuelles qui me faisaient défaut dans ce milieu sportif. J'ai un frère et une soeur. Mon frère est plus âgé, et ma soeur est plus jeune de 7 ans.

J'ai toujours aimé la peinture.

Petit, mon premier choc esthétique, ce fut à Montréal, à 11 ans, un dessin représentant une sphère jaune. C'était assez abstrait, cela a déclenché quelque chose en moi, je ne m'en suis pas rendu compte sur le coup mais plus tard. Tout en continuant le sport, j'avais toujours ce goût pour la peinture. Il n'y a pas très longtemps, je suis retourné sur un tatami, et là, je me suis rendu compte que l'on pouvait concilier l'art et les arts martiaux, alors qu'à l'époque de l'adolescence, je vivais cela uniquement comme un sport, et je n'avais aucune perception de sa dimension philosophique.

J'ai beaucoup aimé l'école préparatoire rue de Charonne. J'ai eu le concours d'entrée aux beaux-arts. A ce moment là, il y avait beaucoup d'étrangers, iraniens, chinois, polonais, c'est ce qui m'a enrichi le plus, bien plus que les cours.

Entre 1989 et 1991, je me suis adonné à la sculpture sur le port à bois de Nantes. J'ai pris mon expression en main à partir du moment où j'ai voyagé, où je suis sorti de mon contexte parisien. A partir de 89, j'ai vraiment eu le sentiment d'approcher quelque chose. Ce premier voyage en Afrique, au Bénin, a tout déclenché. Puis, grâce au



Frédéric Pollet, *Images / Transports*, 1996

ministère des Affaires étrangères, j'ai eu la bourse Léonard de Vinci qui m'a permis de partir trois mois en Indonésie et deux mois en Égypte. Ce fut une période de recherche, de découverte autant de moi-même que de ces ailleurs, ces autres cultures.

Les premières expositions où j'ai pu exprimer quelque chose qui me semblait important, c'était en Indonésie et en Égypte.

En Indonésie, elle a eu lieu au ministère de la culture de Djakarta, dans un espace immense de plus de 1000 m², avec deux autres artistes indonésiens reconnus dans leur pays et tous les deux plus âgés que moi. C'était une sacrée émulation d'exposer avec ces gens qui avaient une forte expé-

rience, cela m'a donné un élan. J'ai donc exposé des photos, des installations avec du métal, j'avais utilisé une pirogue achetée sur le port de Djakarta comme support pour des photographies. Cela m'a permis de mettre en scène des idées dans un espace et c'était un bon point de départ.

En 1993, j'ai fait un séjour à la villa Kujoyama et ce fut à ce moment-là que j'ai acheté ma première caméra. J'ai réalisé ma première vidéo autour des joueurs d'échecs à Osaka. En 1994, j'exposais à l'institut français de Barcelone dans un cadre qui m'a donné la possibilité de présenter «Lieux virtuels». Ce fut un autre tournant important.

La naissance de ma fille Agathe m'a replongé dans le monde de l'en-



Frédéric Pollet, *Images / Transports*, 1996

fance. C'est à ce moment que la série des vidéos *ob-jouets* s'est imposée à moi. Je lui achetais des jouets, vous savez des jouets que l'on remonte, qui tournent, sautent, font des pirouettes dans tous les sens. J'ai par la suite fait un rapprochement entre ces jouets, le monde animal et le comportement de l'homme. J'y trouvais — entre ces différents règnes — des rythmes similaires.

Toutes ces recherches furent concrétisées par une exposition à l'écomusée d'Alsace que j'ai intitulé *Ob-jouets et le bestiaire magique*. La réaction du public fut intéressante, certains ne sachant plus à quel règne se référer ; est-ce un jouet ou un animal vrai ?

J'aime en somme les amphibologies, créer des équivoques. D'une manière différente, c'est ce qui s'était passé lors de mon projet européen images-transport. Une installation vidéo, plus précisément une auto-vidéo, qui était exposée à Cologne (une des six étapes du projet). Un homme est venu me voir et m'a dit : « j'aime bien ce que raconte votre voiture ». Là encore la voiture n'était pas vécue comme une voiture, mais comme une sorte d'ovni, une sculpture lumineuse placée dans l'obscurité, émettant des jets de lumières par rythmes saccadés. C'est depuis peu de temps que j'ai fait un rapprochement entre l'auto-vidéo et les ob-jouets ; la voiture a pris la parole !

En 1999, j'ai réalisé une série de portraits *les échoués*. L'échouage est vécu ici comme une rupture avec le pays d'origine, un désir d'ailleurs, et paradoxalement, un retour sur soi (exposi-

tion — Espace croisé, Lille, juin 1999).

Actuellement je reviens à mes premières amours. Depuis 89, je suis allé au Bénin plusieurs fois, (dont une fois dans le cadre d'un documentaire sur les liens spirituels entre le Bénin, Haïti et le Brésil, le fil conducteur étant le vaudou). Entre 96 et 98 à travers ces voyages, j'ai rencontré des guérisseurs avec qui j'ai créé des liens et j'ai eu l'idée de travailler avec un guérisseur en particulier — Victor Koussoukpo — qui est devenu un ami. On a mené ensemble un travail de recherche sur la matière, sur les liens qu'il peut y avoir entre les différents « ingrédients » (photo, couleur, sculpture) utilisés par le peintre et ceux utilisés par le guérisseur. Toutes ces connaissances ancestrales m'ont vraiment fasciné. Ce que j'ai envie de faire aujourd'hui, c'est mettre en scène tout ce travail que j'ai pu faire avec Victor à travers une installation, une exposition. Il serait sûrement intéressant de mettre en relief la relation guérisseur-artiste.

En septembre 2000, j'ai présenté dans le cadre de la journée européenne de la culture juive à la bibliothèque MEDEM, haut-lieu de la culture Yiddish une série de portraits vidéos. Il était là aussi question de déplacement. La culture se transporte, sa maison est le corps.

Propos recueillis par Gabriel Soucheyre le 24 novembre 2000.

© Turbulences vidéo # 30
janvier 2001



Frédéric Pollet *Imagies*, 1999-2000

Quand la vidéo annule sa vitesse de défilement, elle retrouve l'arrêt sur image de la photographie. A rebours du procédé filmique, la vidéo chez Frédéric Pollet n'est pas une succession de plans séquences qui s'enchainent, elle accumule une suite d'impressions sur écran.

Cette longueur, longueur, rythmique est d'autant plus affirmée que l'écran est saturé de lumière ou passe au mode négatif. L'oeil oeuvre sans cesse. La rétine subit l'éblouissement et la disparition. Les objets dans ce contexte reprennent le statut d'une double matrice, la lumière originelle et le moule du négatif.

Ils sont la réalité même et par là-même indéchiffrables.

François CHEVAL

© François Cheval,
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001

François Cheval est directeur du musée Nicéphore Niépce à Chalon sur Saône.



Frédéric Pollet *Imagies*, 1999-2000

A propos d'*Imagies*

par Gilbert Pons

André Breton avait été attentif au fait que magie était l'anagramme d'image, à moins que ce ne fût l'inverse. En ajoutant un i à chacun de ces mots, produisant du même coup un amalgame ou une synthèse, Frédéric Pollet a fait plus qu'emboîter le pas au Pape du surréalisme, il a pris au pied de la lettre son activité de vidéaste, une activité équivoque et opaque, notamment à lui-même. En la baptisant, et en la bâtissant ainsi en quelque sorte, c'est un regard discontinu qu'il a voulu jeter sur son parcours d'artiste.

Parler de ces images, tantôt fixes, tantôt mouvantes, est chose difficile, tant la succession des plans jette un

défi au discours. Il me semble qu'en nommant ses œuvres comme il l'a fait, l'auteur a voulu égarer le témoin, ou lui adresser quelques leurre. La magie est moins dans le mot image — ou vice versa — que dans ses environs : les intervalles entre les mots dénués de voix.

Imagie I se présente comme une longue phrase, une phrase muette et sans la moindre ponctuation, où les mots, des mots inventés par l'auteur, se rencontreraient pour la première fois, se croiseraient aussi, pour produire un sens qu'ils ne pouvaient avoir lorsqu'ils virent le jour, celui de l'enregistrement de leur naissance. C'est une

phrase un peu hermétique. Bien sûr, chaque plan est lisible, chaque lettre — ou presque — est reconnaissable. Mais la signification demeure enfouie dans les profondeurs, probablement parce qu'elle échappe à son auteur et que celui-ci est plus soucieux d'envoyer alentour ses vibrations colorées que d'émettre un message à proprement parler. N'est-ce pas ce que Paul Valéry disait de la magie ? « ... la forme poétique a été pendant des siècles affectée au service des enchantements. Ceux qui se livraient à ces étranges opérations devaient nécessairement croire au pouvoir de la parole, et bien plus à l'efficacité du son de cette parole qu'à sa signification. Les formules magiques sont souvent privées de sens ; mais on ne pensait pas que leur puissance dépendît de leur contenu intel-

lectuel. » (P. Valéry, *Variété V, Poésie et pensée abstraite*, pp. 153-154.)

Imagies II introduit quelques modifications puisque des mouvements s'y dessinent, en ouverture puis à la fin de la vidéo, des mouvements discrets, presque insensibles, qui ont les mains pour origine, mais des mouvements circulaires, des gestes qui gravitent à fleur de peau, tout autour du nombril d'un homme de couleur, Victor Koussoukpo. La rotation est un mouvement sur place, un mouvement qui va vers l'intérieur et au plus près de l'immobilité ; ainsi que l'écrivait Aristote aux livres VIII de sa *Physique* et L7 de sa *Métaphysique*, c'est le mouvement le plus parfait, comme un voyage au centre de la mémoire du monde.

© Gilbert Pons (avril 2000),
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001



Frédéric Pollet *Imagies*, 1999-2000

Le rêve analogique défile d'abord au calme sur / support physique et technologique reconnu le / spectateur aussi est calme : Je sais, c'est une

V.I.D.E.O.

Moniteur x: "Le temps s'assimile à une concrétion autonome puis stratifiée par mes soins en découpes / montages / séries / séquences /tutti / quanti / je mon / tre la / transformationduprécepteenlumière / CHOSES VUES POINT UN POINT C'EST TOUT."

Spectateur x: "Euh... Où se déroule le récit?-----
Il semblerait que l'esprit individuel fait flop, contentement de matière rose et inerte]-----
-S'agirait-il d'une...mise à blanc! fluidité! début des universaux /amen / et puis...l'ordre, l'ordre de la V.I.D.E.O.
génétiquement hygiéniste bla bla, ordre de la carte géographique contre les aléas du parcours ordre du mobile + mise en ordre indispensable de l'automobile-----
Tous ordres qui doivent transparaître oui-----
ainsi,
l'ordre contre la tempête,-----
c'est bien,
je me repose."

000LE FILON LUMIÈRE POUSSÉ aux extrémités produit l'image CARBONISÉE UNE CHOSE QUI TOURNE UNE CHOSE QUI COURT UNE CHOSE QUI SAUTE UNE CHOSE QUI PLONGE UNE CHOSE QUI TOMBE UNE CHOSE QUI 000

La tête du *Spectateur x* tourne légèrement.

L'ordre lui semble maintenant moins évident la fondation douteuse, embringué qu'il est dans les travaux de déracinement il l'ignore. Alors viennent

l'ivresse / une consommation désirée / cortège des paroles contre rouages / tarés des mobylettes non révisées / gueule du chien contre répliques bélatantes plus de répliques bélatantesah!FIN DES RÉPLIQUES.
La belle constitution du rêve analogique -surface lisse s'il en fut, mise en pièces - des ordrespannesrestrictionsatur ationprismatiqueéfaillancedumatériauah !

L'EXPIRE L'INSPIRE

N.D.A. : VIDEOfé voïs; ici là et là-bas au dessus à côté et dedans la boîte son contenu leurs atmosphères résiduelles. Je vois. A quoi il convient de s'accorder, et rejeter définitivement l'idée baveuse des traces.

Nathalie Bles est artiste plasticien.

© Nathalie Bles,
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001

Frédéric Pollet
Portrait d'artiste

La boîte à *ob-jouets* ou les facéties de Frédéric Pollet

par Gilbert Pons

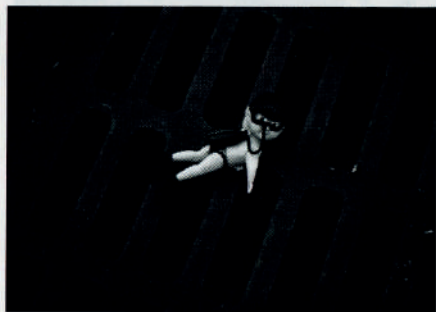
« Maturité de l'homme : retrouver le sérieux qu'il mettait au jeu étant enfant. » (Nietzsche)

Si les artistes ont gardé un pied dans leur enfance, un pied ou parfois davantage, s'ils ont conservé intacte leur capacité d'émerveillement devant le monde, alors Frédéric Pollet est un enfant pervers qui détourne à son profit les jeux savants auxquels s'adonnent les adultes — surtout les plasticiens quand ils pratiquent la vidéo —, à moins qu'il n'injecte dans l'univers bien astiqué des grandes personnes des jouets venus d'un âge et d'un endroit qu'il n'a pas pu connaître enfant.

Les mômes brisent leurs jouets, à un moment ou à un autre, mais ils n'enfreignent pas les règles du jeu qui les captive, ils les respectent même avec un étonnant scrupule. Frédéric Pollet, lui, fait le contraire. Il prend le plus grand soin des divers objets qui tournent dans ses films, mais s'ingénie allégrement à casser les règles et les modes d'emploi. Il joue, cela n'est pas douteux, mais il

joue entre les règles, ou à côté, il déjoue en quelque sorte et fait grincer les roues et les pignons, l'invisible engrenage des gestes attendus et des stéréotypes. Il pratique la déviation, ou bien le contrepied, ou le passage finement déréglé d'un règne à l'autre — l'attestent, par exemple, l'image d'un crocodile clignant des yeux au ralenti sous l'eau dont on l'asperge, ou celle, vibrante et saccadée, d'un paon faisant la roue. Le monde de Frédéric Pollet est équivoque, et les mécanismes bon marché. Les petits animaux tout en plastique et parfois kitsch achetés dans le bazar du coin acquièrent tout à coup, devant sa caméra, je ne sais quoi d'énigmatique et de poignant, comme s'ils étaient doués de vie.

© Gilbert Pons,
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001



Frédéric Pollet *Objouets*, 1999

Frédéric Pollet capte et collecte depuis une dizaine d'années maintenant des portraits de personnes déplacées, «échouées», à travers le monde. Ces portraits, souvent très courts montrent la fragilité de l'homme à travers sa recherche d'une vérité personnelle et les contradictions qui en découlent.

Extraits d'une interview parue dans «saison vidéo» #22.
Propos recueillis par Eric Deneuville et Mo Gourmelon, 1999

E. D. M. G : Qui sont ces échoués que vous filmez au cours de vos voyages à travers le monde ou tout simplement Paris ?

F. P : L'échoué est un émetteur. C'est quelqu'un qui a des choses à dire et que souvent l'on écoute pas. La force que représente l'échouage m'intéresse. De tous ces personnages émane une énergie. L'échouage ne signifie pas l'échec. L'échouage a plus à voir avec la dérive, l'envie de franchir des rives, de passer d'une rive à l'autre. C'est une forme de voyage réel ou imaginaire. A un moment donné, l'échoué a franchi une ligne qu'il devait franchir ou pas, en tout cas qui provoque en lui une rupture. Josselin, par exemple, qui parle de Ravallac, d'Henri IV, de la poule au pot ; il était auparavant ingénieur du son. Mais à un moment donné, il a pété «des plombs» ! La notion d'échec concerne tout le monde : qui joue rencontre forcément à un moment ou à un autre, l'échec.

E. D. M. G : Vous dites aussi que les échoués ne sont pas des êtres perdus mais des êtres qui ont su préserver leur liberté. N'est-ce pas le désir de tout le monde que de préserver sa liberté ?

F. P : Je ne suis pas sûr que les gens désirent vraiment être libres. Certaines personnes aiment se sentir en prison ou se créent volontairement des situations d'enfermement. Être libre fait prendre le risque de se confronter à une espèce d'irrationalité. La notion de liberté dont parle Alain dans sa parabole de la prison dans le désert est extraordinaire. L'histoire du prisonnier dans le désert qui se meut dans un espace illimité tout en étant contraint à se taire est un paroxysme intéressant. Quand on parvient à dominer ses peurs, on progresse, on se dépasse. Savoir à un moment donné ce que l'on peut franchir comme obstacles sans perdre totalement la raison. Pour cela, il faut être irraisonnable. Les échoués se situent à la frontière de ces situations. Ils sont sensés et loquaces. En revanche, les gens qui ont soi-disant réussi n'ont souvent strictement rien à dire. Ils sont prisonniers parce qu'ils n'ont jamais dérivé. Mais au fond, dans leur tête, je ne suis pas sûr qu'ils aient réussi quoi que ce soit.

E. D. M. G : Dans les échoués, n'y a-t-il pas un risque de spécialisation ?

F. P : Je pourrais en contrepartie filmer des gens qui ont réussi ! Plus sérieusement «les échoués» n'est qu'un titre. Un titre n'est pas grand chose même s'il est suggestif. La spécialisation vient à partir du moment où l'on se demande si l'on a un style. Dès ce moment, l'on ne découvre plus rien si ce n'est ce que l'on a déjà découvert. Mon souci est de sans cesse vous interpeller.

© Turbulences vidéo # 30
janvier 2001

Frédéric Pollet
Portrait d'artiste

A propos des *Echoués*

par Gilbert Pons

« Quand il ne peut plus lutter contre le vent et la mer pour poursuivre sa route, il y a deux allures que peut encore prendre un voilier : la cape (le foc bordé à contre et la barre dessous) le soumet à la dérive du vent et de la mer, et la fuite devant la tempête en épaulant la lame sur l'arrière avec un minimum de toile. La fuite reste souvent, loin des côtes, la seule façon de sauver le bateau et son équipage. Elle permet aussi de découvrir des rivages inconnus qui surgiront à l'horizon des calmes retrouvés. Rivages inconnus qu'ignoreront toujours ceux qui ont la chance apparente de pouvoir suivre la route des cargos et des tankers, la route sans imprévu imposée par les compagnies de transport maritime. »

Henri Laborit, *Éloge de la fuite*.

« Tout ce que tu dis parle de toi, singulièrement quand tu parles d'un autre. » Paul Valéry.

Parfois on trouve sur les plages des animaux que l'océan a malmenés. Je pense à ces mammifères marins qui n'en finissent pas d'agoniser loin de leurs "bases" et que les humains compatissants s'emploient à secourir. Les médias sont friands de ces images de cachalots et de dauphins mourant par asphyxie, de baleines immobiles, parce

qu'elles sont exceptionnelles et attendrissent le public. Les "échoués" auxquels Frédéric Pollet tend une perche et un micro sont moins spectaculaires, mais ils sont plus intéressants.

Depuis quelques années ce plasticien a rompu les amarres, son regard lui aussi s'en est allé à la dérive, au gré de ses voyages, au gré surtout de ses errances géographiques : Bénin, Haïti, Brésil, Guadeloupe. Comme il le dit lui-même, il a souvent changé de rive, sans connaître toujours le nom du fleuve ou de la mer qu'il traversait. Cette relative apesanteur, cette façon de laisser flotter son corps et son intelligence d'un continent ou d'un pays à l'autre, lui a permis bien des rencontres. Les bars sont ses endroits privilégiés car ce sont des lieux de passage, mais aussi des lieux où on se pose et où le temps n'est pas admis, d'autant qu'au lieu d'imposer sa façon de voir et ses critères à ceux qu'ici ou là il croise, au lieu de les enfermer dans le rectangle du viseur et dans celui d'un questionnaire, il leur a laissé l'initiative du contact et ses vidéos sont en un sens les leurs car on peut les percevoir comme des séries d'autoportraits.

En général sa caméra est fixe, posée sur le comptoir ou sur la table, inerte — comme si elle avait échoué là

elle aussi —, à la fois proche du sujet et pourtant discrète. C'est le personnage qui, de lui-même, se penche vers l'objectif, en gros plan quelquefois — Frédéric Pollet affectionne la contre-plongée —, c'est lui qui détermine la distance, c'est lui qui est maître du jeu, du mouvement, quitte à parfois sortir du cadre — après tout, il n'est pas étonnant que ces êtres en déphasage figurent sur l'écran d'une manière décentrée. Certes, on devine la présence de l'opérateur, on entend sa voix, mais affaiblie, lointaine, comme décalée, et si on aperçoit sa silhouette — cela arrive de temps à autre —, l'apparition est furtive, juste un reflet ou une ombre chinoise, comme si, par un retournement de situation espiègle, l'artiste-voyageur s'était laissé prendre dans le miroir des lunettes portées par l'un ou l'autre de ses alter ego (chose troublante, mais prolongeant au fond ce processus, le spectateur de ces vidéos peut lui aussi voir son image se superposer aux autres, et même les détrôner lorsque l'écran noircit soudain entre deux séquences). Frédéric Pollet a réalisé ainsi, en compagnie de tous ces personnages, des entretiens étranges et fort peu directifs où le visage, la voix, les gestes du "modèle" importent davantage que le regard ou le style de celui qui tient, à peine, la caméra.

Quelquefois — ainsi qu'il le racontait récemment dans un magazine —, ces déracinés le prennent pour un journaliste, un enquêteur, ou même pour une sorte d'ethnologue. Mais le

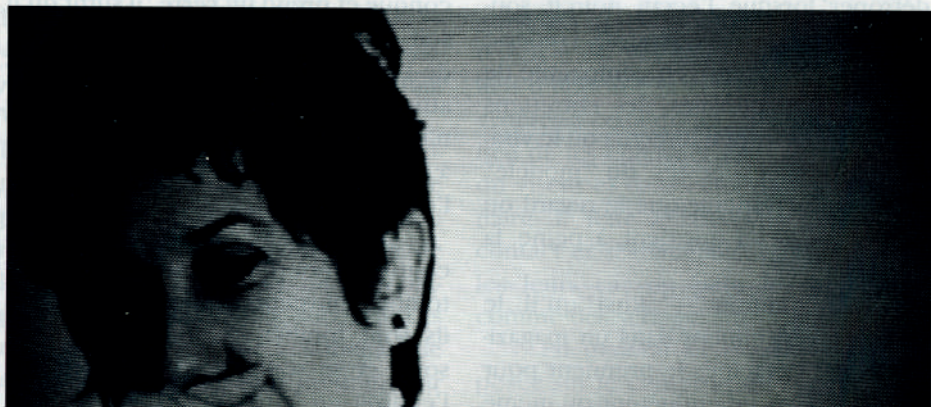
vidéaste n'est pas venu dans ces pays lointains en "mission", et nul organisme, privé ou officiel, ne l'a payé ou mandaté pour effectuer ses déambulations. Il est parti de France avec le minimum d'argent et fort peu de bagages, il est vêtu sans grand souci vestimentaire et sans ostentation ; mais ce négligé dans la tenue, cette façon de ne pas trop savoir où il (en) est et de se démarquer par conséquent du professionnel occidental bardé de matériel, de cartes en tout genre, de guides et d'autorisations, c'est cela justement qui lui permet d'approcher ceux qu'il nomme les *Echoués*, parce qu'au fond il leur ressemble. Il ne faudrait pas croire pour autant que la simplicité de sa mise soit le signe d'un désarroi personnel — encore que — ou qu'il use de ce laisser-aller comme d'un leurre afin d'accrocher les proies. Frédéric Pollet n'est pas d'abord un prédateur et ne tend aucun piège à ceux qu'il côtoie. Non, il entre dans un café, au hasard, s'installe à une table quelconque et prend un verre ; il suffit qu'il soit détendu, disponible, au diapason de l'ambiance en quelque sorte, pour attirer autrui, lui inspirer confiance. Ce n'est pas lui qui fait le premier pas et, à la limite, c'est au contraire lui que l'on harponne.

Qui sont-ils ces *Echoués* de rencontre, et pourquoi ce terme ? Ils sont tombés, plusieurs fois peut-être, mais ils sont tombés de loin en quelque sorte et se sont relevés ailleurs qu'à l'endroit de leur chute. D'où vient ce type aux yeux bleus, par exemple, au

visage émacié, à la peau tannée par le soleil, le "commandant" comme il se nomme, qui, soudain ému, évoque les jeunes berbères, leur liberté, leur talent amoureux et la douceur de leur sexe épilé, ou bien, le sourire aux lèvres, épilogue sur les prisons dans le désert, prisons paradoxales puisque sans murs, sans grilles et sans verrous ? On ne saura pas grand-chose sur son identité, on n'apprendra rien de précis ou de cohérent sur ce qu'il fit naguère ou sur ce que fut son histoire, on recevra essentiellement des confidences rhapsodiques, on recueillera divers souvenirs fuyants, drôles et vagues, bref, les pièces plus ou moins effacées, plus ou moins réécrites sans doute, les pièces aux bords qui joignent mal de son puzzle inachevé où les échecs se sont mués à petit feu en réussites. Il y a aussi Josselin, Anquetil, Cornélia, Jean-Michel... En fuyant leur pays — un pays qui n'était pourtant pas en guerre mais où ils se sentaient peut-

être indésirables ou à l'étroit —, en quittant ce qui n'était plus tout à fait leur milieu et leur métier, ils ont changé de vie et de repères, ont épousé un autre temps. Mais s'ils ne sont pas sans mémoire — on le sent bien en écoutant ce qu'ils nous disent —, leur passé, un passé qu'on imagine lourd parfois, ne les tire pas en arrière puisque rien autour d'eux, aucun voisin, aucun parent ou ami, aucun journaliste indiscret, rien non plus dans leur "activité" ne vient sournoisement les rattraper, en passant par derrière. Ils sont comme neufs et allégés, comme affranchis d'eux-mêmes.

© Gilbert Pons (mai 1999),
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001



Frédéric Pollet, *Les échoués*, 1999

A propos d'oeuvres de Frédéric Pollet

par Elisabeth Milon

Le sablier, objet de fascination et d'hypnose du regard est moins l'image (et l'expression) du temps dans sa durée que celle d'un moment inlassablement recommencé. Constamment retourné pour compter à nouveau, il régularise sans mémoire le temps.

Sans haut ni bas, il joue à la fois du chaos et de l'ordre : désordre de la matière, des grains amassés, passés au crible de l'étranglement du verre, qui un instant ordonne puis les rend à leur état premier d'amoncellement. Il serait sans doute une métaphore favorable pour aborder le travail de Frédéric Pollet (et ce livre, dans sa constitution en porte aussi la figure).

L'oeuvre de Frédéric Pollet est réflexion sur le temps et ses reliques, l'ordre et le désordre.

Cartographies d'images-souvenirs que le voile, la sable ou les plumes viennent délicatement recouvrir, perdre et révéler, comme des lieux d'un culte du passé en devenir constant.

Car les images s'ajoutent les unes aux autres, faisant naître des géographies étranges où se côtoient anges, pyramides, ventre, dans une volonté de construire une centralité unifiée à partir de la dispersion et des traces, vouée à l'infinie variation et à l'incomplétude.

Sorte de Colonne sans fin (celle de Brancusi ne serait-elle pas aussi superposition de sabliers ?).

Les vidéos sont à ce titre très éloquentes, à mi-chemin entre photographie et film, entre immobilité et mouvement. Chaque image naît de son refilmage plusieurs fois réitéré, accumule cette durée, presque à contresens d'elle-même, en strates qui peu à peu viennent la troubler. Striée, elle dématérialise la présence de l'objet tenu à distance et rend plus essentiel le déploiement des mouvements, picturaux, presque chorégraphiques. Les images avancent, reculent, jouent des répétitions harcelantes de soubresauts parfois même jusqu'à l'insupportable dans leurs saccades accélérées.

La saturation engloutit le trop bavard pour rendre plus précis ce rythme de ressac perpétuel.

De la fureur d'un tripot aux tables de jeux alignées, il ne reste que le souvenir d'une danse de gestes : la main approche, touche, place le pion, puis se retire, avance, prend, pose se retire.

Le geste organise le chaos des pions entassés et de l'argent misé, ordonne le seul va-et-vient du faire et du refaire. Le temps semble hésiter, ne plus avancer, tréssaille et élude l'anecdotique histoire.

(Shuttle play)

De la répétition obscène de la pénétration, le sexe qui pilonne lourdement et lentement, devient rythme primitif, tragique et presque magique, fascinant. Le temps absorbe le reste, les corps. (Chimère)

Parfois aussi les images semblent déferler comme une suite de cartes postales dans une verticalité irritante et destructrice. C'est là encore que l'Histoire rencontre la fiction dans une cacophonie des langues et une usure du regard qui essaie de saisir ce flot et n'arrive à fixer que les instruments de mesure du temps devenus fous et inquiétants, comme une menace. (Tryptique)

Le temps se ferait toupie de cet inépuisement d'images en boucles continues relevant peut-être d'une certaine forme d'angoisse face au temps défiant sans autre prise sur lui que ces tentatives fictives d'arrêt, de ralentissement de hoquètement. Il semblerait être ici davantage lié au chaos et à l'espace plan, fixe, des peintures et des photographies, serait alors source de mise en ordre, d'orientation. A moins que cette orientation marquée des points (cardinaux ?) aussi ne soit réversible, origine, centre et terme d'une énergie qui ne trouverait son équilibre que dans un va-et-vient constant : sablier.

© Elisabeth Milon 1999,
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001

Elisabeth Milon est professeur d'histoire de l'art à l'école des arts décoratifs de Strasbourg, ainsi que responsable des éditions «Au figuré».



Frédéric Pollet, *Shuttle play*, 1993

Frédéric POLLET

Né en 1957

Artiste plasticien / vidéaste

VIDEOGRAPHIE - INSTALLATIONS

1993/2000

- 2000 - INSOMNIE - UN SOMME NUITS (vidéo)
- 2000 - INGREDIENTS (vidéos, pigments, photographies)
- 2000 - PORTRAITS YIDDISH (vidéos)
- 1999/2000 - ARTHUR (triptyque vidéo)
- 1999/2000 - IMAGIES (vidéos, photographies)
- 1999 - OB-JOUETS ET LE BESTIAIRE MAGIQUE (vidéos, photographies)
- 1999 - LES ECHOUES (vidéos)
- 1999 - LES PORTES (vidéo)
- 1999 - SHANGO (vidéo)
- 1998 - LES MYSTIQUES (vidéos)
- 1998 - BAHIA (vidéo)
- 1997 - YELLOW (vidéo, pigments)
- 1996/1997 - GUERISON / TENTATION (vidéos)
- 1996 - IMAGES / TRANSPORTS (installation vidéo)
- 1995 - ENIGME POUR DEUX TOUPIES (triptyque vidéo)
- 1995 - CLIC-CLAC (vidéo)
- 1995 - BEWARE OF THE DOG (vidéo)
- 1995 - BASILIC (triptyque vidéo)
- 1994 - MA FAMILLE N'A PAS DE PROBLEMES (vidéo)
- 1994 - QUELA ETE LE CONTENU DE L'ENTRETIEN ? (vidéo)
- 1994 - ECHOLALIES (triptyque vidéo)
- 1993 - SHUTTLE PLAY (vidéo)
- 1993 - KI-MONO (vidéo, photographies)



Frédéric Pollet, *Portraits Yiddish*, 2000

Grand écart

par Geneviève Charras

Un événement sur Arte en Juin dernier : la diffusion du documentaire de 52mn de Charles Picq sur 20 ans de danse contemporaine en France.

Histoire de se rafraîchir la mémoire et de remettre les pendules à l'heure, ce document fera date par son audace et sa sincérité. Auteurs chorégraphes y sont conviés à parler de leur évolution dans le paysage chorégraphique depuis l'éclosion de la jeune danse dans les années 80 : Gallotta, Chopinot, mais aussi les tout jeunes, Charmatz et Chamblas entre autres ; on aurait souhaité tous les voir et les entendre, mais le choix s'imposait pour une «digestion» facile de tant de révélations désormais historiques pour la danse, longtemps restée «sans histoire».

Le fil rouge est un personnage

légendaire, Jean-Paul Montanari, directeur du Festival Montpellier-Danse, observateur et acteur caustique et espiègle autant du marché de la danse que de son champ artistique. Un homme incontournable qui virevolte aussi dans l'espace du politique avec brio au service de la danse. Le film rebondit de personnage en personnalité de la danse sans faillir à son devoir d'information, de clarté et aussi d'expression des diverses tendances esthétiques et philosophiques qui sous-tendent les projets artistiques de chacun.

A voir avec les yeux de néophyte autant que de spécialiste : les images parlent autant que les paroles des danseurs ; le corps et son histoire s'y retrouvent dans une joyeuse et profonde confession de la profession. Charles Picq y est sans doute pour beaucoup, fidèle témoin de toute une génération et sa descendance du milieu chorégraphique depuis 1980, il filme et construit son témoignage avec un engagement réel et sans détour.

Un document de référence sans nul doute.



© Arte. 2000.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001

«Dans un acte d'intensité, il se désintègre et disparaît».

L'invention d'un paradoxe

par Gustavo Zappa

Ar Detroy* - *Un Acte d'Intensité*

Bs.As. 1999, 3'40"

«Peut-être que l'action d'un homme peut par un geste singulier arrêter le vide, peut-être qu'il épuise son corps, qu'il éteint sa présence fragile, et qu'après l'éclat d'un instant, dans un acte d'intensité, il se désintègre et disparaît», cette phrase résume probablement la poésie d'Ar Detroy. En ce sens, *Un Acte d'Intensité*, le dernier travail du groupe, condense les obsessions déjà abordées depuis plus de dix ans: l'homme confronté à la nature, la douleur de l'existence et la solitude, la condition humaine autant libératrice que pesante. Les titres des œuvres expriment beaucoup mieux ce que je veux dire: *Sans retour*, *Dix hommes seuls*, *Exode*, *L'écho du silence*, *Abîme (des hommes)*, *La fin de l'histoire*, *Errantes*, *Croix à l'inverse*, *Absence*, *Prisonniers*, *Cauchemar du cœur*... «Comme si nous étions le temps, nous mesurons tout avec notre existence», affirme-t-on dans *Écho du silence*, tandis que le plus important c'est l'instant, l'éclat d'un instant, ou encore le point sur lequel l'existence s'arrête: il est possible d'y penser, de contempler son horreur et sa beauté. On dirait presque qu'avec la musique, les vidéos, les performances,

les installations et les photographies Ar Detroy n'a fait que poursuivre des «actes d'intensité». Les vidéos ressemblent à des haïkus: brefs, intenses, transcendants. Après les avoir vues, les images demeurent longtemps dans la mémoire au point qu'on se demande si ces rêves nous appartiennent à nous ou à un autre. Même le fait qu'Ar Detroy soit une Compagnie d'Art Expérimental (née en 1988, en tant que détachement de *La Organización Negra*, compagnie de performance), contribue à cette sensation d'anonymat, de geste collectif. Les visages et les corps n'ont pas non plus une identité claire; le blanc et le noir des images, ou à des couleurs primaires; la musique faite de répétitions, de pauses et de silences, cumine dans le son sacré du *Shofar*, tous les éléments se réunissent pour la construction d'un chemin qui conduit au rapprochement de l'individuel et de l'universel. *Un Acte d'Intensité*, vidéo réalisée dans la province de Jujuy, au nord-ouest de l'Argentine, se situe dans les *Salinas Grandes*, un désert de sel à 4000 m de haut, tout près de la frontière avec la Bolivie et le Chili. Les premières et les dernières heures de la journée sont les seuls moments pendant lesquels le groupe a pu travailler sur de trois

scènes: dans la première, un homme installe des objets pour contenir le vent, ce sont des dispositifs fragiles qui tournent sans cesse au milieu du sel ; puis, il y a l'image d'un navire échoué dans le désert, perdu dans le silence ; finalement, six personnes, comme des oiseaux obscurs qui se sont posés sur des piliers, demeurent éloignées les unes des autres, en supportant l'immensité du ciel et la blancheur brûlante de la saline. Charly Nijensohn, qui a dirigé le travail, dit: «Au milieu de la solitude ils sont ensemble mais séparés par une distance que l'on ne peut pas briser. C'est le paradoxe d'être ensemble et séparés sans remède. Métaphore du monde, de l'humanité et aussi de notre façon de créer, parce qu'il est vrai que nous sommes une compagnie et pourtant chacun a son individualité». On pourrait ajouter aussi que les images tra-

mées par Ar Detroy sont profondément rattachées à l'Argentine et à son histoire : nous les argentins nous interrogeons constamment sur notre identité et notre place dans le monde, nous avons traversé un long cauchemar — montré surtout dans *Exode* (1990) — et enfin — comme dans *Un Acte d'intensité* nous sommes déchirés : réunis et séparés, sans solution.

© Gustavo Zappa,
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001

*Compagnie D'Art Expérimental née en 1988 à Buenos Aires, Ar Detroy a participé à plusieurs festivals en Europe et en Amérique Latine, obtenant les prix *Leonardo* (Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina, 1997) et la Bourse de Création Fundación Antorchas (1998). Le Museo de Arte Moderno de Bs. As. et le Museum of Modern Art of New York possèdent quelques unes de leurs oeuvres. *Un Acte d'Intensité* est aussi une installation vidéo.



Un acte d'intensité. Photo Ar destroy

Femmes aux bords de la crise de nerfs

Au secours, la danse s'affole.

par Geneviève Charras

Au secours, la danse s'affole à travers la fantaisie de la chorégraphe espagnole iconoclaste, Blanca Li ! Et pas seulement sur scène comme elle nous y a habitués avec ses pièces emblématiques au style débridé et fantasque (*Stress, pète pas les plombs.....*). Elle réalise en coup d'essai, un court métrage fantastique, où cauchemar et réalité dépassent la fiction. Elle en est la propre interprète, femme au bord de la crise de nerfs, aux prises avec des visions cauchemardesques. Le scénario est simple: une femme d'affaires rêve qu'elle va rater son avion et l'aventure commence. Seule parmi les autres, elle se bat continuellement contre des moulins à vent: l'incompréhension des autres qui ne parlent pas le même langage, les espaces qui lui demeurent hostiles, les rencontres infructueuses sur son chemin semé d'embûches... Le rythme effréné des plans et du montage canalise une énergie détonnante, désamorce une bombe hystérique, où l'excentricité est maîtresse du jeu et enfreint toutes les lois de l'équilibre de sa danse; elle heurte tout sur son passage et déstabilise la règle du jeu en passant d'un espace à l'autre, autant celui du rêve que celui de sa réalité: le lit, berceau du cauchemar d'où surgit une danse épileptique et caractérielle, sou-

bresauts précis et fiévreux.

On en perdrait son souffle à la suivre dans ses élucubrations cinématographiques où la créatrice s'adonne à son jeu préféré : déstabiliser son environnement et les préceptes de son art, pour mieux convoquer par la provocation, le rire, l'empathie et somme toute l'adhésion à son univers renversant, sens dessus dessous.

Une Don Quichotte du cinéma est née sans conteste, allez vérifier dans les plus brefs délais si le phénomène se reproduit sur une fenêtre chez Arte !

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 30
janvier 2001

Angoisses : un film court
écrit, dansé et réalisé par Blanca Li.
2000, 6mn. Production Arte.



Angoisses. Blanca Li. © Arte 2000.

Publications

Apprendre à lire les images en mouvement

Enfin un outil pédagogique à la hauteur des grands discours de ceux qui veulent faire de l'éducation à l'image une priorité. Convivial, simple, exhaustif, les adjectifs ne manquent pas pour qualifier ce produit qui dit tout sur la genèse d'un film.G.S.

CD-Rom Mac / PC. 2000.
Sauve qui peut le court-métrage.
04 73 91 65 73
info@clermont-filmfest.com



Exposition sauvage

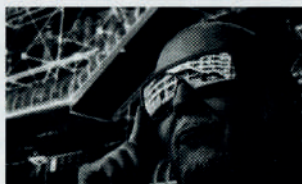
Xavier Cahen s'intéresse à l'espace public. Il met en scène ses vues sur nos systèmes sociaux. Pour y parvenir, il s'attache à définir la position de l'individu et il l'implique au maximum en le faisant participer à ses "oeuvres". Ce concept se prolonge.

CD-Rom Mac / PC. 1998/1999.
Xavier Cahen

:éc/artS: #2

Ce nouvel opus sur les rapports entre pratiques artistiques et nouvelles technologies est encore plus roboratif que le précédent mais nul ne s'en plaindra. On aborde ici la techno (Alex Gopher), la danse (n+n corsino), l'architecture, le théâtre, la lecture... et bien d'autres domaines de la création contemporaine. Un dossier spécial est consacré au texte, notamment aux bouleversements engendrés par la globalisation de l'usage de l'informatique. G.S

Revue (385 pages) 140 FF à
Cellule écarts - 13 rue Brison
43200 Roanne - www.ecarts.org
Tel : 06 10 48 38 04



Ce document, préfacé par Pierre Restany se présente comme un brulot à l'encontre des héralds de l'art officiel et questionne les institutions et avant tout l'usage des fonds public dans la politique de développement de l'art contemporain. G.S

Fonctionnement et dysfonctionnements de l'art contemporain, un procès pour l'exemple, Fred Forest, éditions l'Harmattan.

A NE PAS MANQUER !

France

A la fondation Cartier pour l'art contemporain, jusqu'au 28 janvier :
-Bernard Piffaretti *va-et-vient, come & go*.

-Thomas Demand.

Dans le cadre des soirées Nomades, les jeudis :

-18 janvier : *La fée verte*, avec Blixa Bargeld.

-25 janvier : Lecture avec Jacques Roubaud.

261 Bd Raspail - 75014 Paris
Tel : 01 42 18 56 50.

Le CCC à Tours présente une exposition personnelle d'Allan Sekula : *Titanic's wake* jusqu'au 4 mars.
CCC - 53, 55 rue Marcel Tribut - 37000 Tours
Tel : 02 47 66 50 00.
ccc.art@wanadoo.fr

Au musée de l'objet de Blois Patrick Saytour présente *90.00*, jusqu'à fin janvier
Tel : 02 54 78 87 26
musee.objet@wanadoo.fr
6 rue Franciade - 41000 Blois.

Le musée des beaux-arts de Dijon présente jusqu'au 26 février des Oeuvres du Frac Bourgogne à travers une réflexion sur l'art contemporain : *Bricolage*.

Musée des Beaux-Arts. Palais des Etats de Bourgogne - 21000 Dijon.
Tel : 03 80 74 52 09.

museedesbeauxarts@villedijon.fr

Toujours en ce qui concerne le Frac Bourgogne, celui-ci présente d'autres oeuvres lui appartenant à travers *Espaces de circonstances*, une exposition jusqu'au 27 janvier. 49 rue de Longvic - 21000 Dijon.

Tel : 03 80 67 18 18
frac.bourgogne@wanadoo.fr

Le Consortium propose une exposition répartie sur deux lieux consacrée à Yayoi Kusama jusqu'au 20 janvier. 137 rue de Lonvic - 16 rue de Quentin - 21000 Dijon.
Tel : 03 80 68 45 55
consort@post.club-internet.fr

Territoires en images. Cinquième festival universitaire du documentaire et de la photographie, les 29, 30 et 31 mars à l'Institut de Géographie à Paris.
Deadline : 1er février.

Tel : 01 49 70 67 95



L'art contemporain au risque du clonage. Une vingtaine d'artistes ou collectifs d'artistes (Gilles Barbier, Xavier Lambert, Lilian Bourgeat, Anna Guillo, ...) présentent des œuvres autour de la thématique du clonage dans 13 communes

de l'Essonne, jusqu'au 17 février.

Tel : 01 69 72 20 30.



C'est cette année le 8e festival vidéo-amateur de Lorient. Thème de l'édition 2001 : un geste pour l'environnement. Deadline 28 février.

Tel : 02 97 64 10 11

Les journées *Grame* du 14 au 18 mars à Lyon. Grame, centre national de création musicale, propose une série de rendez-vous autour de la composition et de la recherche musicale : concerts, ateliers, installations sonores et colloques.
Tel : 04 72 07 37 00
www.grame.fr

Au musée d'art moderne de la ville de Paris : L'école de Paris 1904-1929 *La part de l'autre*. Exposition jusqu'au 11 mars- *Paris pour escale*, jusqu'au 18 février.

11 avenue du président Wilson - 75016 Paris.

Dans le cycle Action, on tourne : *Scène de la vie conjugale* jusqu'au 25 février à la Villa Arson 20 avenue Stephen Liégeard 06105 Nice

Au musée d'art contemporain de Lyon jusqu'au 21 janvier : *Tu parles ! ? Le français dans tout ses états* Une des expositions majeures de la célébration de l'an 2000 en France, et en parallèle :



Comment va ta vache ?

Comment va ta vache? Evocation de la langue française à travers les oeuvres de Ben, Brecht, Broodthaers, Filliou. 81 cité internationale - 69006 Lyon.

Tel : 04 72 69 17 18.
www.moca-lyon.org

Photos et légendes. Festival photographique et littéraire avec expositions, rencontres, animations... jusqu'au 27 janvier à Pantin. (Paris). Invité d'honneur : Henri Cartier-Bresson. Tel : 01 49 15 41 70

Annie Bascoul au : Château de Servières, Marseille du 22 janvier au 23 février. Gymnase Fort Griffon à Besançon du 7 mars au 8 avril. Expositions collectives, avec le Frac Auvergne. Ecuries de Chazerat Clermont-Ferrand du 1 au 31 mars. Centre culturel Valéry-

Larbaud du 1 au 31 mars. Pour de plus amples renseignements : anniebascoul@ifrance.com

Abbaye St André jusqu'à la mi-février: Delphine Coindet *Scientifique*.

K.H Hödicke peintre, dessinateur, créateur d'objets, de films et sculpteur.

Première : Rendez-vous annuel des jeunes diplômés des Ecoles d'art de Bourges, Clermont-Ferrand, et Limoges. Ceux-ci sont à invités à réaliser leur première exposition dans un cadre institutionnel.

Abbaye de St André — Centre d'art contemporain — Place du bûcher - 19250 Meymac -05 55 95 23 30 — c a c m e y m a c @ a o l . c o m

Le crédac d'Ivry propose des séances (dénommées ainsi, car elles ont lieu dans un endroit conçu à l'origine pour être un cinéma) permettant de croiser différentes pratiques artistiques en dehors de leurs cadres habituels : Programmation vidéos, conférences, installation, CD-rom seront au rendez-vous du 12 janvier au 25 février. Toujours au Crédac également à cette même période : Agnès Thurnauer : *pour en venir au monde*, peinture.

Yann Beauvais *Des rives*, installation cinématographique, son de Thomas Köner. Tel : 01 49 60 25 06
www.tram-art.org

A la Galerie Nationale du Jeu de Paume jusqu'au 21 janvier:

-Cho Duck-hyun
-Morellet

1 place de la Concorde - Paris.



Cho Duck-hyun, *From an alien past*, 2000. Collection de l'artiste

Jusqu'au 10 janvier à Annecy, organisé par Imagespassages, Atsushi Ogata (voir *Turbulences* vidéo n°27) présente deux installations vidéos : *Ground Zero*, et *Lumina* (En collaboration avec C.M. judge) au musée-Chateau et palais de l'Isle. Tel : 04 50 33 87 30.

Au centre régional d'art contemporain de montbéliard jusqu'au 28 janvier : *D i s s o n a n c e s*. 19, avenue des alliés 25200 M o n t b é l i a r d Rens: 03 81 9 3 58 dix.neuf.crac@wanadoo.fr

L'association «Grains de lumière» organise du 2 au 7 juillet 2001 un festival de vidéo expérimentale : *Images contre nature*. B.P 9 - 13192 Marseille Cedex 20.

Tel : 04 96 12 08 41
http://perso.wanadoo.fr/rolbert.prea/icn.html

Dans le cadre de *Parcours*

rive gauche :
- *Master class*, une génération d'artistes britanniques à la galerie Lucien Durand Le Gaillard jusqu'au 31 janvier. 19 rue Mazarine - 75006 Paris.
Tel : 01 43 26 25 35
legaillard@ilias.com

- Ben à la galerie Lara Vincy jusqu'au 31 janvier. 47 rue de Seine - 75006 Paris.
Tel : 01 43 26 72 51

Michel Huclin présente ses peintures jusqu'au 18 janvier au centre d'art contemporain de Castres. 35 rue chambre de l'édit - 81100 Castres -
Tel : 05 63 59 30 20
centredart.castres@wanadoo.fr
<http://www.centredart-castres.org>

Il ne vous reste que jusqu'au 26 janvier pour faire parvenir votre dossier d'inscription à la 13^e Bourse d'art monumentale d'Ivry - sur - Seine. Celle-ci est ouverte à tout artiste pratiquant une forme d'expression plastique. Les six artistes sélectionnés seront exposés du 15 mars au 22 avril au centre d'art d'Ivry. Centre d'art d'Ivry - Galerie Fernand Léger - 93 avenue Georges Gosnat - 94200 Ivry - sur - Seine

Guide la saison culturelle France - 2000-2001. Plus de 400 établissements de

spectacle, 200 festivals, 650 musées et centres d'art contemporain. 60 FF auprès de l'office central de partenariats. 149, rue St Honoré - 75001 Paris.

La revue on. vient de sortir son n°2. Au sommaire Olivier Dollinger, Judicaël Lavrador, Yannick Liron, Laurent Livet, Stéphane Moreau. Vendue au prix de 40 FF. Liste des points de vente:
www.collectifmix.com

Le catalogue de collection du Frac Auvergne vient de paraître. Rétrospective des expositions organisées ces dix dernières années. 280 FF au Frac Auvergne-13,15 avenue de Fontmaure - 63400 Chamalières

Europe

Du 25 au 29 avril 2001 se tient à Osnabrück (Allemagne) le european media art festival. Installation, films (35, 16, 8 mm), cd-rom et vidéo (S-VHS, VHS, miniDV, Beta, U-Matic) y seront représentés et récompensés. Renseignements et inscriptions : + 49(0)5 41 - 2 16 58
Fax : + 49(0)5 41 - 2 83 27.
E.mail : info@emaf.de
www.emaf.de

Jusqu'au 11 février 2001 le Casino Luxembourg centre d'art présente *Many Colored Objects Placed Side by Side to Form a*

Row of Many Colored Objects. Oeuvres de la collection Annick & Anton Herbert. Renseignements : (+352) 22 50 45,
www.casino-luxembourg.lu

Version 2000 Le catalogue. Édité à l'occasion de l'exposition *Version 2000* au centre pour l'image contemporaine de Genève. 25 CHF à CH Crétiot Helvética - Boulevard de la Cluse 91 - 1205 Genève - Suisse.

Monde

Le festival international Thaw de vidéos, films, & médias digitaux se tiendra en mars prochain à Iowa City, Iowa, U.S.A. Deadline : 15 janvier, le cachet de la poste faisant foi. Tel : (319) 335-1348
Mail : thaw@uiowa.edu
Web : www.uiowa.edu/~thaw



Festival Thaw

Olympia by Charlotte

de Jean-Paul Fargier

roman publié sous forme de feuilleton

Chapitres 39 à 45

© Vidéoformes, Turbulences vidéo # 30, janvier 2001

trop de notes mon cher Mozart l'art de Paik est un art de moins un art du moins j'ai été l'instrument de cette soustraction d'abord il m'a privée de ma belle technique moi la virtuose célèbre du jeu compliqué risqué la jeanne d'arc des notes arrachées pas possibles des renversements inouïs des accords insensés descends de ton bûcher Charlotte oui Nam June mets le feu à ce tas de bûches Varèse Nono Bériot Kagel Cage Sibelius Stockhausen voici une allumette craque la sur le manche de ce vil violoncelle voilà Nam June c'est fait quel beau feu quel haut fait quel trou dans la nuit des sons pétarade d'étincelles sifflement d'escarbilles ronronneries des braises mais ça ne suffit pas casse ton luth maintenant et jette ses morceaux dans les flammes affamées de la modernité désormais tu joueras de mon tivi cello tu pinceras les cordes du temps sans temps au présent à perte d'ouïe tu improviseras tu apprivoiseras les notes fausses les craquements le bruit du vent dans mes cordes à linge linge sale bien sûr tes sons nauséabonds t'accoucheront dans le giron des vents les plus sales bien sûr fausses notes vrais bruits fleuris sous tes caresses à contre crin coups de poing cogne le ton crincrin et puis vlan faut qu'ça craigne faut qu' ça couine et que ça dingue que ça coince et qu' ça cague et cuisse et couille et clisse et glisse et qu' ça cata et k'ça tapulte et culte par dessus tête et qu'ça silence et saigne à blanc comme avec Cage bien mieux même que Cage rien à voir avec John notre maître bien sûr il le reste à jamais mais John est dans les notes il les silence à blanc blanchit des bruits en notes moi je fais le contraire moi je t'embruie hors notes sans boum bada boum t'emboîte à toi-même et toi désormais expulsée des notes tu nous renvoies quoi boum qui surprise toi oui toi qui ne te tais pas qui tonne d'images à toi mises à plat mises en plis images de la motte en vérité seule note qui ne peut pas se blanchir ni s'éteindre en silence la note audio-visible la note audio-tactile et toi souple tactile audible et visible tu la plaques à foison image faite sons image que tu es et sons que tu deviens tu t'ajoutes au réel en note hypervisible inattendue inouïe pas prévue inadmissible corps en trop non pas en trop en plus corps inattendu ininvité seul corps doué pour surnager dans l'océan des corps télévisés à longueur de journée de nuit de nullité d'éternité découpée en parts de marché Charlotte ma belle ma note unique ajoute toi avec tous tes moins témoins du Néant de l'absolu contingent additionne ton négatif au

débordement des i-notes toi fifre du XXe siècle flottant dans l'espace du Rien tu vogues vaisseau spatial icône seule admise au sacrifice mediamystic ainsi m'exhortais-tu et je t'obéissais je t'ouïssais et j'accomplissais twistée tes volontés oui mon grand chéri j'ai été la grande ajoutée après avoir été la grande soustraite rien à voir avec ce que je serai bientôt la soustraite définitive bientôt très bientôt encore un peu de temps et vous ne me verrez plus puis un peu de temps encore et je vous verrai à nouveau bientôt de l'autre côté vous me rattraperez rejoindrez oui votre tour viendra pas de crainte en attendant tu vas te les faire seul sans moi tes additions Nam June tes multiplications artistico-juteuses, tout est prévu je sais tu m'as multipliée pré-multipliée clonées d'avance par milliers bracadabra yin yang l'unique se répand en copies innombrables Charlotte vidéos Charlotte installations Charlotte bandes pirates best of Charlotte hommages à Nam June and Charlotte Charlotte au chocolat Fluxus rétrospectives Charlotte au rang d'honneur ne pleurez pas mes agneaux je serai toujours avec vous mes brebis qui veut se payer une petite charlotte une statue charlotte une bougie charlotte en forme de cello un disque charlotte une charlotte au rom compactée CD il a tout prévu violons et mandolines et même ma statue il a fait mon robot je l'ai vu il est beau un jour il trônera dans un hall de musée un musée qui aura j'espère des Manet beaucoup de Manet jouer devant l'Olympia mon rêve au XXIème siècle quelqu'un l'accomplira le conservateur qui accrochera l'expo Manet-Paik est sûrement déjà né il est au biberon à l'école au collège qu'importe il est déjà parmi nous il se prépare il surgira j'en suis sûre au 21ème siècle vous l'écrivez comment vous 21ème ou XXI ème arabe ou romain arabe plutôt au 21ème il y aura plus plus plus encore plus de musées ou alors plus du tout internet mon beau souci tu crois ça Nam June finis les accrochages les crochets les ficelles les cimaises les filins les clous X dans le mur du virtuel immatériel rien que du virtuel tu y travailles traître tu le pousses en avant à coups de satellites de shows de dances trans-pacifiques dans combien de temps le satellite show permanent la chaîne Nam June ad aeternum 24/24 h 365 jours sur 365 avec Charlotte en prime en virgule en clip en slip en habillage déshabillé décoiffant et l'Olympia en guest star l'O et Lotte picolent sur l'herbe l'O et Lolotte toréent un toro évidemment un vrai pourquoi s'en priver hein fin du montage interdit en virtuel tout est permis tout ce qui se monte converge l'O et Lotte et leurs perroquets en 3 D plus vrais que des vrais emplumés Faure enfoncé battu à plates coutures plus fort que le maniac bary-

ton de Manet le cybermanique il a sa lotte à demeure pour le prix même pas d'un ticket de ciné d'une entrée au Moma d'un strapontin d'Opéra il s'invite en virée avec qui il désire en direct simulé dans le net il a tout et tous les droits tout d'un coup à tous les coups l'on gagne verge et con à tous les étages vite connectez vous cliquez moi moi je m'en fous je me tire je pars pour l'au-delà l'art.

40.

Bonjour Madame Manet ! Je suis la Meurent. Victorine. J'ai jamais eu l'honneur de vous être présentée. Votre mari n'y tenait pas, moi non plus. Vous non plus ? Bien sûr. L'art c'est l'art et la vie c'est la vie. Ce qu'il fabrique à l'atelier, il le fabrique à l'atelier. Et quand il revient au foyer il revient au foyer. Faut pas tout mélanger, sinon où irait-on, y aurait plus d'artistes, et plus de maris. C'est comme à l'Opéra : y en a qui sont sur la scène, d'autres qui se planquent en coulisses. Oui c'est moi l'Olympia, vous m'avez reconnue ? Non bien sûr, vous ne m'avez jamais vue, sauf en peinture, et j'ai bien changé. Moi c'est la deuxième fois que je vous croise. J'étais à l'enterrement. De bien beaux discours. Il les a bien mérités, Monsieur Manet. Je vous ai vu, derrière le corbillard. Je vous ai regardé passer, avec votre fils, pardon : votre frère. Au cimetière, je n'ai pas voulu m'approcher, m'imposer, je me suis maintenue à l'écart. Des amis de Monsieur Manet sont tout de même venus me dire un mot gentil. Ils savaient, eux, combien je l'aimais. Et combien il m'aimait, si je puis me permettre. Alors vous pensez : si je comprends votre peine... pas pu vous le dire, mais voilà aujourd'hui je viens vous assurer de mes condoléances. Que c'est triste, partir si jeune. Et vous, quel courage, comme je vous admire. Puis-je vous offrir le modeste soutien de mon affection ? Vous serrer dans mes bras ? Non ? Vraiment ? Je comprends, je comprends. Au fait ? Oui au fait, vous avez raison, au fait : je suis venu aussi pour vous demander de me donner, enfin de me rendre ce que Monsieur Manet m'avait promis. Ce portrait de moi, une simple figure, une tête sans appareil. Vous savez bien, l'aquarelle. Faites la première fois que je suis venue dans son atelier, un essai, une simple aquarelle. Vous l'avez toujours ? Ah tant mieux. Il n'y a rien dans le testament ? Rien ? Il me l'avait promis, ce portrait pourtant. C'est mon portrait. Parole. On s'était mis d'accord : je le prendrai plus tard. J'aimais bien qu'il reste encore un peu chez lui, j'avais l'impression d'y être un peu moi-

même, et puis je suis partie en Amérique, et puis je suis revenue, et puis il est mort... Et maintenant il est chez vous, mon portrait. Et c'est à vous de me le donner. Par un effet de votre bonté. En souvenir de votre époux regretté. Ou sinon de son frère, votre enfant... Je sais tout, vous voyez, Edouard m'a tout raconté. Si je veux, je peux vous compromettre. Rendez moi ce portrait. Il est à moi. Je l'ai gagné. Ses plus beaux tableaux, ses plus scandaleux, ceux qui l'ont rendu célèbre, c'est moi qui les lui ai posés. Des heures, nue, à me geler, dans son atelier mal chauffé. Sans moi il n'aurait jamais osé peindre ce qu'il a peint. Et vous ne seriez pas assise sur ce tas d'or. Tout petit le tas d'or ? Tout petit, d'accord, mais en or quand même. Et moi je n'en veux qu'un tout vraiment tout petit peu. Donnez-moi ce que vous me devez. Sinon je raconte tout, je vous déshonore. Voilà comment je lui ai parlé, Mimi, à la mère Manet ! Et tu sais ce qu'elle m'a répondu, la garce, avant de me claquer la porte au nez ? Allez-y, parlez, personne ne vous croira. Un modèle ! La vengeance d'un modèle ! Vous êtes toutes les mêmes, les modèles, vous croyez que le génie c'est vous. Quelle bêtise ! Retournez donc chez votre Stevens et demandez lui de vous faire un Manet

41.

aimez-vous le vent le bruit du vent la musique du vent le silence entre deux coups de vent les claques du vent le vent dans les arbres le vent dans les herbes le vent sur la mer le vent contre la fenêtre le vent qui gonfle le linge qui sèche le vent qui nettoie le ciel le vent qui renverse les passants le vent qui aspire l'eau du ciel et l'eau de l'océan dans un même mouvement le vent qui annonce l'orage le vent qui lisse les cheveux le vent qui pique les yeux le vent doux le vent mouillé le vent frippon le vent sec jusqu'au fond de la gorge le vent violent qui plaque les vêtements sur les cuisses les torses aimez-vous le vent les gammes de vents tous les vents alors vous aimez John j'aime le vent j'aime John l'écouteur de vent qui nous a appris à jouir en ouvrant nos oreilles à tous vents à savourer les souffles entre les notes les zéphirs du silence les bruits imprescriptibles fruits savoureux des corps et du hasard du temps et de l'espace et les pets aimez-vous les pets

Je voulais un portrait d'Olympia après, trente ans après, vous m'avez fait une Olympia éternelle, vous n'avez rien compris, Victorine, on ne vous voit plus là dedans, on ne voit que votre modèle, une fille comme les autres imitant comme les autres la pose d'Olympia... Dès que je demande à un modèle de se déshabiller, neuf fois sur dix, s'il y a un lit, la fille s'y jette dans la position d'Olympia! Savez-vous qui m'a révélé cela, Victorine ? Renoir, votre voisin Renoir. Elles s'allongent sur le lit, posent une main sur leur cuisse, frôlant leur froufrou frisée, croisent leurs pieds, relèvent la tête et me dévisagent, ça ne rate pas, comme si elles attendaient que je sois surpris. Surpris moi, Renoir, par Olympia ! Quelle ignorance ! Vingt cinq ans que je me bats contre elle. Pour m'éloigner d'elle. Non sans succès, je crois. J'en ai fait d'autres et de plus belles, plus nues, plus sensuelles, plus désirables que Manet. Que je respecte, il est notre pionnier. Mais il fait des ravages. Pas chez les peintres, chez les modèles. Elles se rêvent toutes en seconde Olympia. Surtout maintenant qu'il y a la souscription. Elles se voient au Louvre tout de suite. Pour trouver autre chose, rester original, il faut les revoiler, les habiller un peu. De lumière. De chair. Oublier l'inoubliable touche Manet, retrouver la chair du modèle, se rapprocher de Victorine après. Telle qu'il l'a peinte après. Habillée. A trente ans. Dans les fumées de Saint-Lazare. Il a dit ça, Renoir ? Il l'a dit. Et re-dit, encore hier au soir à la Nouvelle Athènes. Je l'ai ouï de ces deux oreilles. Degas pourrait en témoigner, il était là aussi. Nous parlions de la souscription. Excellente idée de Monet. La souscription ? Ne me dites pas que vous l'ignorez, que personne n'est venu vous en parler, à vous Victorine, sans laquelle Olympia ne serait probablement pas. Quel oubli. Personne. C'est donc à moi que revient l'honneur de vous dire : vous allez entrer au Louvre ! Nous vous offrons au Peuple. 20.000 francs. Nous cotisons pour donner Olympia à l'Etat. Il nous faut recueillir 20.000. Prix fixé par Manet, de son vivant. Monet souscrit pour 1.000. Dix amateurs fortunés, industriels, banquiers, la directrice des Piles Leclanché, alimentent pareillement la cagnote. Mais ça ne suffit pas. Les artistes s'y mettent, Rodin, Dalou, Carolus Duran, Bracquemont, Carrière, Blanche, Tissot, Gervex, Renoir, Desboutin, et d'autres. Les écrivains ne sont pas en reste, Mirbeau, Burty, Béraud, Geffroy. J'ai déboursé vingt cinq francs. Et vous, Victorine, combien ? Quoi !

Folie... Maintenant que je vous ai appris ce qui se trame de vos charmes, vous ne pouvez pas rester sans obole. Rien ! Mais c'est impossible. Cela serait pourtant d'un chic ! Meurent Victorine : 100 francs ou 50.

Entre Manet Eugène et Monet Octave : quelle ironie de l'Histoire, un petit air de revenant, de fantôme de l'opéra... magna. Hé, là, vous avez vu ? Meurent 100, l'Olympia elle-même, ô l'impie, la fûtée. On entend les mégères ouvrant le Figaro, commentant la liste des infâmes donateurs. Réfléchissez : vous donneriez ainsi deux fois la main à votre gloire. Vous avez tout donné dès la première fois ? Comme Zola ! Lui aussi refuse toute contribution. C'est pourtant lui qui a écrit, et dès 63, "la place de Courbet, de Manet est au Louvre". Vexé, il est vexé que ce soit un autre qui réalise son vœu. Il en veut à Monet. Il n'aime pas Monet.

Pas assez réaliste. Mais Monet, c'est le hasard... de la lumière à l'état pur. Manet est un coup de dés de l'Idée, Monet le banco du soleil. Vous avez déjà rencontré Monet, Victorine ? Oui, c'est vrai, vous me l'avez déjà raconté ! La colère de Manet au salon de 65. Quand Manet découvre que ses tableaux sont accrochés auprès de ceux d'un certain Monet Claude Octave. Furieux, il était, hors de lui. Les visiteurs, toujours prêts à se gausser des rapins, se moquent de cet écho improbable, raillent cette erreur de typo, cette farce de l'alphabet. Monet, Manet : lequel est le vrai ? Impossible que l'Histoire de l'art accueille dans ses pages deux M si proches. Manet est persuadé qu'il s'agit d'une malignité des organisateurs. Les gens du Jury le haïssent : ils lui ont joué méchamment ce tour de faux jumeau ! Mais non, ce n'est pas une plaisanterie. Un jeune homme s'avance : je m'appelle Monet, Claude Monet... très honoré d'être exposé à vos côtés ! Vous étiez là, Victorine, et vous avez ri, et il vous a, je sais oui, gifflée. C'est pour quoi vous ne voulez rien donner pour le Louvre ! Vous avez déjà payé. Souscrit à main levée. Verser des sous serait tendre l'autre joue ! N'est-ce pas ? Non pire. Nue à nouveau et non plus en privé. Devant tous. Vous avez passé l'âge. C'est évident. Mais vous venez pourtant de tenter de vous faire une seconde virginité, si j'en crois ce tableau que je découvre ici sur votre chevalet. Olympia retrouvée ou perdue à jamais ? Ce n'est pas ainsi que je l'entendais. Mais je me trompe, dites-vous, ce n'est pas mon tableau ? A qui donc alors le destinez-vous ? Faure ! L'immonde ! Il n'a donc rien appris à posséder tant de Manet. Sa bêtise est patente à l'écouter chanter. Ses vers sont d'un idiot. Comment a-t-il pu s'éprendre à ce point des oeuvres d'un génie, être son plus fort acheteur, avoir ce goût si sûr en

peinture, si détestable en musique ? Mystère. On dit qu'il aurait voulu être peintre. Eh bien : il l'est à travers sa collection, voilà le fond de sa passion. La mienne est plus compliquée. Quand je vous regardais poser le Chemin de Fer, je voyais défiler sous le pinceau de Manet cent Femmes diverses, toutes vous, et Olympia derrière elles, s'entrelaçant à chaque instant, affleurait soudain, évidente. J'aurais tant aimé assister aux séances d'Olympia et tout à coup elles revivaient. Dans sa quête de votre nouveau visage le peintre resuscitait votre figure première, et toutes les faces que vous aviez habitées battaient sous son pinceau. Chaque touche appelait une année différente, pour la vaincre, pour l'annuler. Le vent du temps soufflait visage sur visage, et les emportait frénétiquement. Le visage final s'affirmait par l'absence des précédents. C'est le contraire que je vous demande, Victorine: que tourbillonne dans vos yeux l'âme jeune de l'O. Comme un vent soudain dompté par le calme laisse ouïr une flûte. De Pan.

43.

Les petits pets les gros pets les pets secs les pets mouillés les pets grêles les pets épais les pets pétards les pets flûtés les pets futés les pets zhonteux les pets ponpon les pets siffleurs les pets in-ter-mi-na-bleeueueus les pets racc/ourcis les pets soupirés les pets de gamin les pets de fillette les pets frippons les pets dans l'eau les concours de pets les pets rigolos les pets vengeurs les pets noceurs les innocents les pets monstrueux les triomphants les pets carabinés le pet automatique les pets sans penser à rien sans arrière pensée les pets d'arrière gorge les pets de travers les pets surfaits les contrepets les pets de pépé les pets comme ça..... ah ah et comme ça..... vous riez vous aimez les pets vous aimez les pets vous aimez Nam June oui Paik c'est l'art de mettre les rieurs de son côté Paik c'est l'honneur du pet le retour du pet la poésie du pet l'architecture du pet la musique du pet la peinture pétante et la sculpture foirante il joue du piano comme il pète il pète des pianos il pète des images il pète des couleurs il pète des robots il a fait un robot qui parle et qui pète il m'a même péter moi sa Charlotte sa conne je suis son plus gros pet son pet le plus coquin son pet le plus salope son échappement libre un pet qui court toujours un pet pas répétable essayez un peu de me répéter vous n'y arriverez pas je n'y arrive pas moi-même pétoires foirées mes cellos fluos regardez pet unique je suis j'étais je

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°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 Vidéo n°10 / 1996

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

Turbulences Vidéo n°11 (spécial) / 1996

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

Turbulences Vidéo n°12 / 1996

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

Turbulences Vidéo n°13 / 1996

Portrait : Antonio Muntadas / Beuys et Paik ; Maria Klonaris et Katerina Thomadaki ; Le ravisement d'Yvonne Rainer et de Shirley Clarke ; Dance Screen ; Daniel Arnaison

Turbulences Vidéo n°14 / 1997

Portrait : Michèle Waquant ; Paik et Joyce, Beckett et la vidéo ; Les carnets de la Vidéo Danse ; Belleville milieu du monde ; Brigitte Agnès ; Une chronique Italienne.

Turbulences Vidéo n°15 (spécial) / 1997

Studio Azzurro, John Sanborn ; Merel Mirage ; Christian Barani / Cinéma et Vidéo : John G. Hanhardt "Image cinématographique : images électroniques" ; J.P. Fargier "Lydie l'a dit, Jean -Dit l'a vu, Pannel fecit" / ...

Turbulences Vidéo n°16 / 1997

Portrait : Pierre Lobstein / Chris Marker "L'Aura ou la disparition du réel" / Alain Basso "Vidéo Danse - Éléments d'un métissage complexe".

Turbulences Vidéo n°17 / 1997

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

Turbulences Vidéo n°18 / 1998

Alain Bourges / Nicolas Thély / Derrière l'image : à perte de vue. Sur deux livres de André S. Labarthe : J.P. Gavard Perret / l'image la moins nue. Anatomie de la vidéo pornographique. J.P. Gavard Perret / Vidéographe : la naissance de la vidéo en Amérique du nord...

Turbulences Vidéo n°19 (spécial) / 1998

Christa Sommerer, Laurent Mignonneau ; Peter Fischer ; Gustav Hamos ; J.L. Accetone ; Christian Barani / Le regard omnivore Sabrina Zannier / La hom(m)e-vidéo : Nicolas Thély / Serge Comte : Armelle Leturcq / Loïc Connanski : Jean-Paul Fargier / Joël Bartoloméo ; Nicolas Thély ...

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 Prodron / 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 Prodron) / 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) / ...

Turbulences vidéo n°29 / 2000

David Blair à Strasbourg (Geneviève Charras) / Hitchcock virtuel (Gilles Marceaux) / Portrait : Pierre-Yves Clouin / Un regard du Paraguay (Gustavo Zappa) / Olympia by Charlotte — Chapitres 35 à 38 — (Jean-Paul Fargier) / ...

Turbulences Vidéo n°1, 5, 6, 8, 9, 20 (épuisés)

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 Caré 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 / Marseille : librairie Regard

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 VIDEOFORMES

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

festival
international
d'arts vidéo
et multimédia
Clermont-Ferrand

VIDEOFORMES

FESTIVAL

13/18 MARS

EXPOSITIONS

13 MARS-1ER AVRIL

NUIT DES ARTS

ELECTRONIQUES

15 MARS

