



Turbulences vidéo

revue trimestrielle # 38

janvier 2003 - 5 €

FESTIVAL 2003
DU 18 AU 22 MARS
EXPOSITIONS
DU 19 MARS AU 6 AVRIL
NUIT DES ARTS
ELECTRONIQUES
22 MARS

CLERMONT-FERRAND

WWW.VIDEOFORMES.COM

04 73 17 02 17

vidéoformes



Turbulences vidéo

revue trimestrielle janvier - février - mars 2003

Turbulences vidéo # 38 •

Premier trimestre 2003 • Directeur
de la publication : Vincent Speller •
Directeur de la rédaction : Gabriel
Soucheyre • Secrétariat / abon-
nement : Colette Promérat • Diffusion
en librairie : Frédéric Legay.

Ont collaboré à ce numéro : Joël
Bartoloméo • Cyrille Callière •
Geneviève Charras • Jean-Paul
Chavent • Nathalie Degouzon •
Jean-Paul Fargier • Ludovic
Lefrançois • Marcel Mazé •
Vanessa Morisset • Elsa P. •
Tristan Passerel • Gabriel Soucheyre

Coordination et mise en page :
Frédéric Legay • Impression :
Imprimerie SIC à Clermont-Ferrand
• Dépôt légal : à parution • N° de
commission paritaire : 0107G81178
• n° ISSN : 1241-5596 • Publié par
VIDEOFORMES, 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 #
38 et **VIDEOFORMES** • Tous droits
réservés • La revue Turbulences
vidéo # 38 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 : 18,5 €,
étranger : 24,5 €.
Prochain numéro : janvier 2003

Photographie 1^{re} de couverture : *Opération séduction*,
installation vidéo de Joël Bartoloméo,
présentée à l'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE ROUEN, 2000.



3 **Edito**

Chroniques en mouvement

- 4 *Fiac Lux !* (Geneviève Charras)
- 8 *Typhon sur Yokobama* (Jean-Paul Fargier)
- 16 *Un plongeon dans l'expérimentation* (Nathalie Degouzon)
- 20 *Miroirs électroniques de notre temps* (Geneviève Charras)



Sur le fond

- 24 *Rencontre avec une inconnue* (Tristan Passerel)
- 28 *L'image de sable* (Cyrille Callière)



Portrait d'artiste : Joël Bartoloméo

- 32 *Entretien* (Gabriel Soucheyre)
- 36 *Dialogue sur les pensées...*
(Joël Bartoloméo & Vanessa Morisset)
- 46 *Les temps différés de Joël Bartoloméo* (Mo Gourmelon)
- 48 *Curriculum vidéo*



Les œuvres en scène

- 50 *Danse avec l'art...* (Geneviève Charras)
- 54 *Danse et télévision...* (Geneviève Charras)

Médiateur

- 58 *Marcel Mazé* (Gabriel Soucheyre)



Tête à tête

- 64 *Flèche lente* (Jean-Paul Chavent)
- 68 *Un rêve en noir et blanc* (Elsa P.)

Deux fortes personnalités vont éclairer ce numéro.

Joel Bartoloméo, un artiste, au parcours et au travail singulier. On se souvient encore de ce programme — *les egotistes* — collecté il y a quelques années pour le festival VIDEOFORMES. Coïncé entre Serge Comte et Loïc Connanski, ce vidéaste qui filmait sa petite famille surprenait par son apparence banalité ; et pourtant, comme une petite musique qui ne veut pas vous lâcher, ses images, son monde vous collait à la tête. Retour sur image donc.

Et puis, Marcel Mazé, un jeune retraité, ou plutôt retiré des affaires et qui peut maintenant consacrer tout son temps à sa passion : le "jeune cinéma", aux cinémas ; singulier Marcel Mazé, car là où d'autres font preuve d'un sectarisme exacerbé, lui adopte à longueur d'année une position d'ouverture.



Cette année plus que jamais, la FOIRE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN fut au cœur des courants majeurs de la création plastique d'aujourd'hui. Depuis 1974, date de sa création sous la houlette du collectionneur Yvon Lambert, elle ne cesse d'être la vitrine des tendances esthétiques et du marché de l'art.

Fiac lux !

par Geneviève Charras

La 29^e édition présentait une sélection rigoureuse de 165 galeries internationales réparties dans cinq secteurs : les "one-man shows", les "group-shows", les "éditions d'art", l'espace "Perspectives" dédié à la jeune création où l'on insiste sur la qualité des projets et l'espace VIDÉO CUBE, 500m² consacrés à l'art vidéo qui a décidément le vent en poupe.

Des espaces nouveaux pour des expressions confirmées

VIDÉO CUBE, la grande nouveauté et réussite de la FIAC 2001, s'agrandissait en proposant douze vidéos récentes ou inédites (contre huit en 2001), sélectionnées par un jury professionnel, projetées dans des modules séparés de 25m², permettant

au public de découvrir ce nouveau média dans des conditions de visionnement idéales. Excepté les deux figures pionnières de l'art vidéo que sont Marcel Broodthaers (1924-1976), et Dara Birnbaum, la majorité des artistes appartiennent à cette génération de l'image mobile, née fin des années soixante — début des années soixante-dix —, se jouant des frontières, de celles de l'art comme de la géographie, dont le travail gagne en puissance et visibilité sur la scène artistique internationale.

Le jury était constitué de Caroline Bourgeois, Gregor Muir de la TATE MODERN GALLERY de Londres, Myriam Salomon, collectionneuse, Benjamin Weill, conservateur département des nouvelles technologies du SFMoMA à San Francisco.



Memorial project Nba Trang, Vietnam : towards the complex, installation vidéo, Jun Nguyen Hatsushiba, 2001

La vidéo comme outil critique, instrument d'expression militante

On y découvre les travaux de l'argentin Sébastien Diaz Morales qui développe les tensions raciales à Durban, Afrique du Sud, abordées sous l'angle du documentaire narratif dans *The persecution of the White Car*, présenté par la Galerie Carlier-Gebauer de Berlin ; le vietnamien Jun Nguyen-Hatsushiba, avec *Mémorial projet Nba Trang* évoque le drame vietnamien sous forme d'allégorie poétique : les poussepousse sont filmés immergés dans l'eau, les hommes pédalant à contre courant avec une folle énergie sans

issue ; seule l'apesanteur va les délivrer de cet esclavagisme et les faire s'envoler littéralement vers la surface de l'eau, comme libérés du joug de la domination économique, sociale et politique !

Les russes Viacheslav Mizin et Alexander Shaburov avec *Projet des Sibériens*, témoignent des effets pervers du libéralisme après la disparition de l'Union Soviétique avec des images crues et très organiques. Dara Birnbaum, américaine, dans *Transmission tower : sentinel recycle*, détourne et recycle les images du discours d'investiture de George Bush par une mise en parallèle avec Allen Ginsberg déclamant son poème antimilitariste *Hum Bom ! ...*

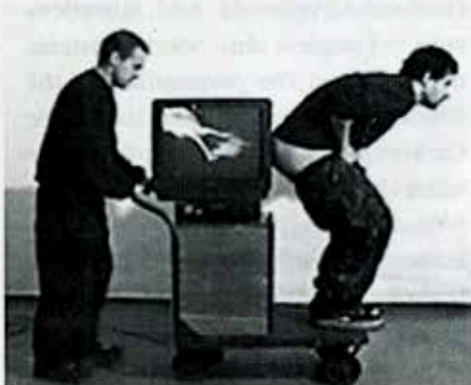
La vidéo comme expérimentation et interrogation sur le cinéma et ses pratiques spectatoriennes

Chez Marcel Broodthaers avec *Au delà de cette limite* de 1971, chez Pierre Bismuth avec *Jungle Book* de 2002 et chez Roth Stauffenberg avec *Bliss* de 2002, l'art vidéo trouve toute sa force et plus particulièrement un état de grâce avec *Bliss*, une installation sur le thème du souffle, du vent que l'on perçoit directement et sensitivement grâce à une installation en trois volets, déclinant la poésie du miroir, du reflet et de l'éphémère. Une grande réussite spatiale où le spectateur est immergé dans l'espace de l'instant vidéo sans rémission ni fuite possible.

Bien d'autres aspects sont traités dans les autres œuvres présentées : la vidéo comme moyen de traduire des questions liées à la vision, au corps et à ses perceptions avec les travaux d'Anthony Goicolea, de Miri Segal, de Pipilotti Rist ; l'aliénation de la vie moderne chez John Pilson, l'uniformisation du monde via la société des loisirs chez Micea Cantor....

Une édition du VIDEO CUBE très contrastée qui laissait place à l'inédit, avec des œuvres qui manifestent toute la diversité et l'hétérogénéité de la création vidéographique actuelle !

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 38,
janvier 2003.



Projet des sibériens, vidéo performances, Viatcheslav Mizin & Alexander Shaburov, 1999/2002. Galerie Rabouan Mousson.



Au-delà de cette limite, film 16 mm, Marcel Broodthaers, 1971.

FIAC 2002 - Du 24 au 28 octobre 2002

FIAC, 11 rue du Colonel-Pierre-Avia, BP 571, 75726 Paris Cedex 15

Tél : 01 41 90 47 80 / Fax : 01 41 90 47 89

web : www.fiac-online.com / mail : fiac@reedexpo.fr

Cette lettre du Japon, comme il y en a eu tant ici dans TURBULENCES, ce n'est pas Stephen Sarrazin qui l'écrit, mais c'est grâce à lui qu'elle a lieu. Donc pour commencer, des nouvelles de notre cher camarade canadien, le plus international des critiques d'art vidéo.

Typhon sur Yokohama

par Jean-Paul Fargier

Après avoir sévi pendant quinze ans à Paris (Montbéliard, Marseille, Nîmes, Clermont-Ferrand), il vit à Tokyo depuis trois ans. Il y fait bénéficier de ses conseils outre l'INSTITUT FRANÇAIS, où il donne des cours de cinéma, diverses sociétés de production et de distribution, des revues et des galeries. Il écrit, il interviewe (Jeanne Balibar, François Ozon, Béatrice Dalle), il compose des expositions. C'est ainsi qu'il me proposa de venir à Yokohama, début septembre (en pleine saison des typhons), pour exposer à la YOKOHAMA PORTSIDE GALLERY, une installation. Je n'en avais pas fait depuis 1993. Je ressuscitais la dernière, la *Marianne intégrale*, en lui adjoignant deux compagnes. Les *Mariannes intégrales* sont des mariannes qui montrent leurs fesses (1).

La raie publique mise à nu — attention concept — par l'histoire de l'art. Ce sont des Grâces républicaines ! Des Vénus démocratiques, des Marie laïcisées, des Demeter gauloises. On l'avait oublié ? Je le rappelle. En les faisant tourner autour de leur origine. Elles tournent, elles tournent vraiment, autour d'un "œil" où défile une centaine de nus, de l'*Eve* d'Autun à l'*Olympia* de Manet, de l'*Origine du Monde* de Courbet à la *Femme qui pisse* de Picasso, de la *Maja nue* de Goya à la *Femme écartée* d'Egon Schiele, de la déesse Bobo à la *Liberté* de Delacroix, etc. Toute une stratégie du dévoilement de ce troisième œil féminin auquel le symbole républicain, avec sa poitrine souvent dévoilée, se rattache évidemment. Sauf que, privée de bas (la France d'en bas, la meilleure, est

pourtant là), ce tronc commun érigé dans nos mairies semble tourner le dos au genre par lequel les artistes (en Europe du moins) mesurent leur capacité à dire la vérité. Eh bien moi, ayant compris ce que le citoyen (et la citoyenne) perdaient dans cet escamotage, j'ai décidé de les remettre face à fesse, symbole et tradition, et de redonner aux Mariannes toute leur intégrité. Ainsi sont nées ces sculptures vidéo, faites d'un buste municipal authentique tournant, grâce à une tournette, au dessus d'un poste de télé érigé verticalement, dans lequel on peut

voir une académie sans voile tournant dans le même sens, et offrant demi-tour après demi-tour le spectacle charmant de son cul et de son sexe (soyons crus). Je vous salue, Marianne, pleine de grâce...

Je ne sais si les Français aimeront ma plaisanterie, les Japonais, les Japonaises surtout, en raffolent. Et j'ai envie, du coup, d'en faire d'autres. De revenir à l'art vidéo après dix ans de télévision forcenée. Cela m'a donné des idées de me replonger dans la marmite explosive de l'art contemporain. Car j'étais, à Yokohama, en très bonne compagnie.



The other way; installation vidéo, Véronique Legendre, 2002. Photo : YOKOHAMA PORTSIDE GALLERY par Franck Robichon

Merci Stephen. Rien que des femmes. Véronique Legendre, Shelley Silver, Shirin Neshat, Eija-Liisa Ahtila et Anne-Liss... Une brochette d'artistes en vue. Il faut que je vous en dise un mot, ça fera peut-être monter ma côte.

Véronique Legendre (plusieurs fois exposée à VIDEOFORMES) est une star au Japon. Elle y a une exposition chaque année. Pour la précédente, elle a dévoilé son académie. Scandale. Cette fois c'était les images de son enfance, tournées en super 8 par son grand-père. A son tour, elle l'a filmé. Il est là, vieux, fatigué, bredouillant des souvenirs qu'on n'entend pas, sauf de temps en temps une date, « 1962...1970 »... Sur un moniteur vidéo, les images sautillantes de l'enfance, les jeux, les vacances, les anniversaires, les repas, les parents, la mer, etc. Vie heureuse, banale, ordinaire, le temps qui passe. Poignant sans être oppressant. Distances justes (entre les écrans, entre les corps, entre les ans), élégance d'un effleurement : une émotion à fleur de peau. (Pour la peau, V. a déjà donné.) Le peu qu'il faut pour basculer dans une nostalgie sans douleur. Très zen en somme. Et très français. Deux raisons de séduire les japonais.

Clarisse Hahn, elle, est une étoile montante à Paris. Elle se la joue brute de décaméragé. Deux moniteurs au sol, comme jettés là, abandonnés aux

non-regards, exhibent des scènes volées à des mecs types macho, homos sapiens degré zéro : maîtres pas bons de chiens méchants, des gardiens de prison. Moi je trouve ça un peu mode, facile, très PALAIS DE TOKYO (Paris). Vous savez, le Réel en vrac, trash, zyeuté façon voyeur, découpé à la serpe de la cam planquée de la société de surveillance mutuelle.

Shelley Silver vit à New York, a vécu à Paris, à Tokyo. Pour l'exposition de Yokohama, elle a traduit en japonais un conte juif de Bashevi Singer. L'histoire d'un prince qui se prend pour un coq. Il vit tout nu et ne mange que du maïs. Aucun médecin n'arrive à le guérir. Sauf un, très vieux, très sage, qui se met tout nu lui aussi et va manger du grain avec le prince fou en lui disant : je suis un coq, moi aussi. Ayant gagné la confiance du malade, il lui propose de revenir la société comme coq faisant semblant d'être un homme. Et de manger des steaks. Je ne comprends pas le principe des illustrations qui accompagnent ce récit mais le rapport entre les trois écrans posés sur le sol et le grand velum vertical qui barre l'entrée de la salle est fascinant. Car on voit défiler sur le velum d'immenses corps nus, d'hommes et de femmes, tantôt à visage découvert, tantôt masqués. Ils se tiennent



Rooster, installation vidéo, Shelly Silver, 2002. Photo : YOKOHAMA PORTSIDE GALLERY par Franck Robichon

debout, sans bouger, les mains le long des hanches et fixent la caméra, nous fixent. Sur les petits écrans, on retrouve ces corps, acteurs de l'histoire, mêlés à des images de poulets industriels transformés en victuailles de super-marché. Œuf, pâté, visages, épis de maïs, masque blanc, couronne. Le montage saccadé, comme pour une animation d'objets, pulvérise les représentations : il s'agit donc de désillustrer plutôt que d'illustrer. L'opération consiste ici à vous mettre en face d'un récit et d'un casting, puis à substituer à la mise en image, une mise en abyme. Geste critique mettant en doute la pertinence de toute mise en scène narrative, façon cinéma, au profit

d'une dramatisation façon télé (mais régie télé). Si drame il y a, c'est à la voix de le transmettre intégralement en surgissant d'entre les déchets d'un Direct (on ne montre jamais toutes les images tournées, une seule passe à l'antenne en général). En exhibant toutes les images, et tous leurs états (casting, tournage), Shelley Silver moque les vidéastes qui se prennent pour des sous-coqs hollywoodiens. Un Hitchcock nouveau ne peut apparaître, semble-t-elle proclamer, que par une théâtralisation électronique de la simultanisation du visible (vécu) et du visuel (audiotisé). Du réel en train d'être dans des images-sons en train de naître. Bravo, Shelley, tu l'as fait.



Et elle n'est pas la seule. Une autre hitchcococoquine brillait à Yokohama, la finlandaise Eija-Liisa Ahtila. Ahtila la bien nommée : l'herbe cinématographique ne repousse plus sous les sabots de son cheval vidéo. Si elle use des tics narratifs du cinéma pour mettre en scène un couple qui se déchire autour d'un enfant, c'est sur deux grands écrans côte à côte, et non un seul, qu'elle expose le résultat. Ainsi le psycho-drame d'un divorce joué devant une conseillère conjugale poussant mari et femme à s'injurier dans son cabinet afin de libérer tous les non-dits de leur histoire, nous ne pouvons plus le consommer comme un film. Nous voici obligés de le digérer comme une émis-

sion que nous serions en train de diriger, dans une régie télé. Tout se passe, à cause de ces deux écrans qui offrent des plans simultanés mais différents des mêmes événements, comme si nous étions nous aussi l'auteur de cette histoire, comme l'est l'écrivaine, voisine du couple, qui a entrepris (là est l'embrayage de ce récit) de chroniquer leur désastre en écrivant une nouvelle. L'effet de direct enclenché par le récit littéraire au jour le jour se fond peu à peu, quand la voix off se tait, dans un effet de " reality show " (sont-ce des acteurs qui jouent les personnages ? ou des gens véritables qui se comportent complaisamment comme des acteurs ?) proprement télévisuel.



Gauche & droite : *Consolation Service*, vidéo, Eija-Liisa Ahtila, 2001. Photo : YOKOHAMA PORTSIDE GALLERY par Franck Robichon

Mais bientôt, un autre basculement s'opère : les images ne donnent plus à voir seulement le spectacle hyper-réaliste d'un conflit, comme en offrent les films du Dogme (*Les idiots*, *Festen*) ou autrefois ceux de Cassavetes, elles "incrustent" des hallucinations. Quand la femme dit voir son ex-mari revenir chez elle, sans ouvrir la porte, pour la remercier, on le voit s'incliner (comme un japonais) tellement bas qu'il finit par disparaître dans le plancher comme une tâche qui s'évanouit, on assiste vraiment à cette apparition / disparition. Foncièrement réaliste, le dispositif télévisuel, parasité par des effets de cinéma fantastique, explose. On était chez Kiarostami, on se retrouve chez Lynch. Ahtila exhibe tout le spectre du post-cinéma. Elle rejoint à la fois les recherches du chef d'oeuvre d'Abbas Kiarostami : *Ten*, le film le plus sidérant de cette année, et les épiphanies déboussolantes de *Muboland Drive*, l'oeuvre la plus neuve de l'année précédente.

Et puisque nous étions en Iran, restons-y. L'artiste iranienne Shirin Neshat, qui a récemment exposé à Paris et à la DOKUMENTA, a réalisé des vidéos et des photos pour dire la séparation des hommes et des femmes dans son pays. On y voit des

femmes en groupe et en noir courir ensemble vers la mer, traverser un désert, se baigner, rire peut-être, crier sûrement. Et des hommes, d'un autre côté, tourner en rond dans une forteresse. A Yokohama, ce sont les photos des femmes qui étaient exposées. A côté de mes Mariannes nues. Evidemment, tout le monde notait le contraste tranchant entre ces deux mondes. D'un côté, l'exhibition du corps, de l'autre sa censure. Femmes réelles contre femmes symboles ? Mais mes Mariannes sont réelles et les femtômes tchadorisées de Sherin Neshat sont des symboles : des mariannes négatives, des shérazades abolies. Le contrat social — liberté, égalité, fraternité — réduit à quelques centimètres de tissus ajoutés ou ôtés ! Incroyable mais vrai. Les lycéennes japonaises qui vont à l'école en mini-jupe et portent leurs hautes chaussettes tirebouchonnées sur les chevilles le savent et le disent à leur façon mieux que tous travaux artistiques.

© Jean-Paul Fargier,
Turbulences vidéo # 38,
janvier 2003.

(1) Cette installation sera présentée dans le cadre du prochain festival VIDEOFORMES, du 18 au 22 mars 2003.



Jean-Paul Fargier rendant hommage au cinéaste Yasujiro Ozu ; sur sa tombe, Ozu a fait graver : PLUS RIEN.

PS 1. Je sors de la galerie Marian Goodman, 79 rue du Temple, Paris 4^e, qui expose cinq histoires de folles réalisées par ELA (Eija-Liisa Ahtila).

Ce déploiement n'a pas la force de l'installation de Yokohama. Ces cinq femmes handicapées par leurs obsessions (il y en a une qui ne peut traverser un certain pont en ne marchant qu'à quatre pattes, une autre qui voit des voleurs entrer dans sa chambre et ne peut donc dormir que recroquevillée sous son lit, etc.), d'être réduites, sur des postes dispersés dans une vaste salle, à des boucles courtes, perdent en dramaturgie ce que le dispositif de deux écrans créait. On ne se sent plus concerné par leur histoire : ce sont des insectes dont on observe de loin la bizarrerie. Une des histoires est développée, dans la salle du bas, sur trois très grands écrans. Et c'est trop large pour qu'on se mette à jouer au réalisateur tivi dans sa régie. Posture métaphorique d'un œil post-cinématographique qui me semblait être le principal bénéfice de son récit sur deux écrans. Cela reste tout de même impressionnant mais comme un bon truc peut vous clouer baba. Pas comme une impressionnante osmose d'une forme et d'un contenu.

PS 2. Finalement, quel fut le moment le plus émouvant de ce voyage ? L'arrivée en gare de Kamakura, localité où vivait le cinéaste Yasujiro OZU, et où il tourna la majorité de ses films, puis le cheminement vers le temple qui abrite le cimetière où il repose, enfin la découverte de cette tombe-manifeste, affichant le néant comme une certitude. Il a fait graver sur un cube de marbre noir : PLUS RIEN. Je l'ai remercié de cette leçon en l'arrosant comme le veut la coutume. L'eau glisse sur la pierre, l'air bientôt aura séché la moindre goutte. Ainsi s'évapore la vie. La vidéo ? Humide à peine plus longtemps.

Exposition TRUTH BE TOLD
Du 6 septembre au 2 octobre 2002
YOKOHAMA PORTSIDE GALLERY, Japon

Pour sa 24^e édition, le FESTIVAL DU CINEMA MEDITERRANEEN DE MONTPELLIER (25 octobre au 2 novembre 2002) s'ouvre pour la première fois de son histoire aux cinémas différents.

Un plongeon dans l'expérimentation

par Nathalie Degouzon

La manifestation se déroule principalement au CORUM, vaste bâtiment moderne échoué non loin de la célèbre place de la Comédie. A Montpellier, le festival consacré aux productions méditerranéennes (courts et longs métrages de fiction, documentaires, rétrospectives...) demeure un des temps forts de la vie culturelle de la ville avec celui de la danse fin juin (MONTPELLIER DANSE) et celui de la musique en juillet (RADIO FRANCE).

La section expérimentale est présente sous forme de trois programmes distincts : le premier se penche sur les films des écoles des Beaux-Arts du Grand Sud, le deuxième embrasse des films choisis par Marcel Mazé du COLLECTIF JEUNE CINÉMA à Paris, enfin la troisième sélection fait la part belle aux productions récentes.

Mollement étendus sur les fauteuils de la très belle salle de projection pleine aux presque 2/3 (allons-nous vraiment assister à une projec-

tion de films expérimentaux ?), bercés par la présentation des films de cette 1^{re} séance par le directeur de l'ESBA de Montpellier Mr Gaussen, nous plongeons avec délice dans ce 1^{er} bain estudiantin.

Dans *Masques*, Lætitia se fait recouvrir le visage dans un plan séquence, par les photographies de son propre visage aux variations expressives à travers un dispositif simple : son visage aussi immobile que chez les modèles de Robert Bresson nous est proposé plein cadre, pendant que des diapositives de son visage aux expressions variées viennent habiter successivement (une diapo chassant l'autre) son visage figé. Chaque tentative se voit étouffer par son effort d'ajustement. Les émotions meurent à chaque fois. L'interrogation de la jeune femme sur le visage considéré comme le terrain des relations humaines nous glace le sang malgré la légèreté apparente de sa mise en scène dépouillée de tout artifice.

Ce dernier remplit l'espace d'une pièce au mobilier et accessoires en carton où un homme et une femme vivent une vie de couple factice et sans histoire jusqu'à l'irruption d'un malentendu au sujet d'un programme de télé sans visage. Le conflit naît et l'engrenage de la violence s'installe pour atteindre le sommet de la dispute (la destruction totale du mobilier avec lequel le couple se "cartonne"). La vidéo propose la révolution par l'explosion du système comme alternative au conditionnement social que nous subissons. Même si la vidéo est amusante, on reste peu emballé par la résolution de la *Dispute de couple en carton* réalisée par Christopher Qinsey et Elise Rosoy.

En revanche, les mises en boîtes du duo Cyril Maillot et Benjamin Landois à travers la *Compilation 2001-2002* de saynètes où les auteurs se mettent en scène de façon comique et spectaculaire nous enchante. Le corps social va mal et il se débat confusément pour s'en sortir, mais la gravité de leur propos se désamorce par l'absurdité hilarante des extraits tel celui où les deux auteurs recouverts de ballons de baudruche percutent le mur d'une pièce jusqu'à l'éclatement de cet objet d'enfant, symbole d'un monde onirique, merveilleux et protecteur qui, une fois détruit nous ramène à notre réalité. Les séquences se renouvellent à l'intérieur de ce registre faussement décontracté.



Masques, vidéo, Letitia Scanu, 2002.

La vidéo hypnotique proposée par Harold Sextus *Ou noué kon solex*, servie par un morceau de Philippe Glass, propose le visage d'un homme noir plongé dans la pénombre. L'acteur se peint successivement le visage de jaune, de rouge... sans qu'aucun mélange de couleur ne s'opère. Les qualités du visage ne se transforment pas, le travestissement ne fonctionne pas et il reste ce visage originel, support de notre identité pris en otage par des tentatives picturales déformantes.

Les films proposés par Marcel Mazé faisaient eux, appel aux sensations du spectateur. La toile tendue *Esciue* de Marico Valente, par exemple, nous emprisonne dans le rythme arachnéen de la tarentelle. Le tempo rapide de cette danse du sud de l'Italie est rendu à travers le montage épileptique de séquences entrecroisées. Nous entrons dans sa danse et gardons en sortant la vision fugace du visage d'un homme prisonnier de la pellicule.

Aimantée par un immeuble de 17 étages, la caméra de La Rascit fait du rappel grâce aux parois du bâtiment qu'elle filme en spéléologue de l'espace urbain. Son film *17 étages* provoque de l'inquiétude et se fait le témoin de l'agression urbaine contemporaine tout en transformant sa caméra en mangeuse d'espace.

Sans être herbivore, *Le veau d'or*

réalisé par Stéphane Marti nous plonge dans un champ / chant opératique flamboyant habité par le corps et le désir. Hymne à l'homosexualité et questionnement sur sa représentation ce film poétique se laisse porter par sa voix, à nous de savoir l'écouter ou pas.

Responsable de la section expérimentale du festival, Hubert Corbin sort de son épuiette une variété de films contemporains : Avec *Promenaux*, l'italien Stefano Canapa nous entraîne dans son viseur et les regards d'anonymes se répondent malgré eux, des visions fragmentées se télescopent. Lou Castel en promeneur crépusculaire nous convie à écouter le murmure de la ville et à observer les images fragiles et éphémères qu'elle propose avant de prendre congé du jour.

Chez l'israélien Pablo Utin, l'image et le son s'absentent progressivement de leur support grâce à la simplicité d'un procédé : son film *Générations : mon ancienne petite-amie* offre une première séquence où nous voyons donc son ancienne petite amie se dérober à la caméra que tient l'auteur (nous sommes en caméra subjective), cette séquence initiale est proposée une nouvelle fois en ayant perdu une génération due à la copie, ceci étant répété sur onze minutes jusqu'à la disparition totale des images et des sons. Le questionnement sur la mémoire que propose l'auteur nous effraie.

Pierre-Yves Cruaud contraste dans la sélection proposée par la rigueur formelle de ses deux beaux films *L'hôtel des vies reproductibles* et *Le silence est en marche*. Ils interpellent notre perception visuelle en passant du tâtonnement à la compréhension. Le film s'interroge sur la standardisation de nos modes de vie et sur le conditionnement social sans pour autant nous donner de réponse.

Sans réponse également, le film *Marie-Madeleine* de Shane Aspegren nous fait entrer dans la fiction. Un homme recherche une femme. Le réalisateur alterne prise de vue en

super 8 et vidéo numérique. L'errance du personnage principal le conduit d'une part dans un Paris fantômatique et d'autre part dans ses propres images mentales où il se retrouve seul dans un champ de blé. Ils n'y a pas de confrontation d'images, les deux points de vue s'entrelacent. Quête intime ou (et) quête de l'autre.

Premières brasses dans le petit bain de l'expérimental cette année, on espère plonger dans le grand en 2003 !

© Nathalie Degouzon, novembre 2002,
Turbulences vidéo # 38, janvier 2003.

24^e FESTIVAL DU CINEMA MEDITERRANEE • Du 25 octobre au 2 novembre 2002
78, avenue du Pirée, 34000 Montpellier • Tél: 04 99 13 73 73 / Fax: 04 99 13 73 74
web : www.cinemed.tm.fr / mail : info@cinemed.tm.fr



Promeneux, film 16 mm, Stefano Canapa, 2001.

Depuis au moins une dizaine d'années, la vidéo est passée du statut d'art du futur à celui d'art contemporain. Ce succès, entériné par la prédominance de ce médium dans la plupart des grandes expositions internationales, n'empêche pas que les vidéos diffusées par les galeries, les musées et les institutions semblent souvent très détachées de l'histoire de l'art vidéo.

Miroirs électroniques de notre temps...

par Geneviève Charras

Les gestes fondateurs de l'art vidéo

VIDEO TOPIQUES, plutôt que de privilégier les points de rupture dans l'histoire des rapports complexes de ce médium avec l'art, se propose au contraire de montrer comment tout un pan de la création vidéo d'aujourd'hui trouve à côté du cinéma et de mille autres choses, une part de son inspiration dans quelques uns des grands gestes fondateurs de l'Art Vidéo. Tours et retours de l'art vidéo. Prenant prétexte de certains thèmes présents dans l'art vidéo dès les débuts de son histoire : les moniteurs préparés et l'anti-télévision (Nam June Paik, Ant Farm, Keith Sonnier, Antoni Muntanà), le miroir électronique et la performance (Peter Campus, Vito

Acconci, Terry Fox), le cinéma expérimental (Bruce Nauman, Joan Jonas), le féminisme (Joan Jonas, Martha Rosler), l'exposition rassemble des œuvres historiques, dont des bandes archi-connues ou très peu vues, et des œuvres d'aujourd'hui qui renouent avec l'esprit d'expérimentation et de jeu des commencements. Procédant par échos et renvois plutôt que par regroupements forcés et soulignements au trait rouge, VIDEO TOPIQUES voudrait aussi saisir un moment de la vidéo et montrer comment le lieu commun ou le standard peuvent nourrir la création d'aujourd'hui et représenter une formidable source d'énergie. Ni anthologie, ni récit mais cartographie de la vidéo de création. De la critique des médias, au tableau en mouvement ralenti, de l'abstraction

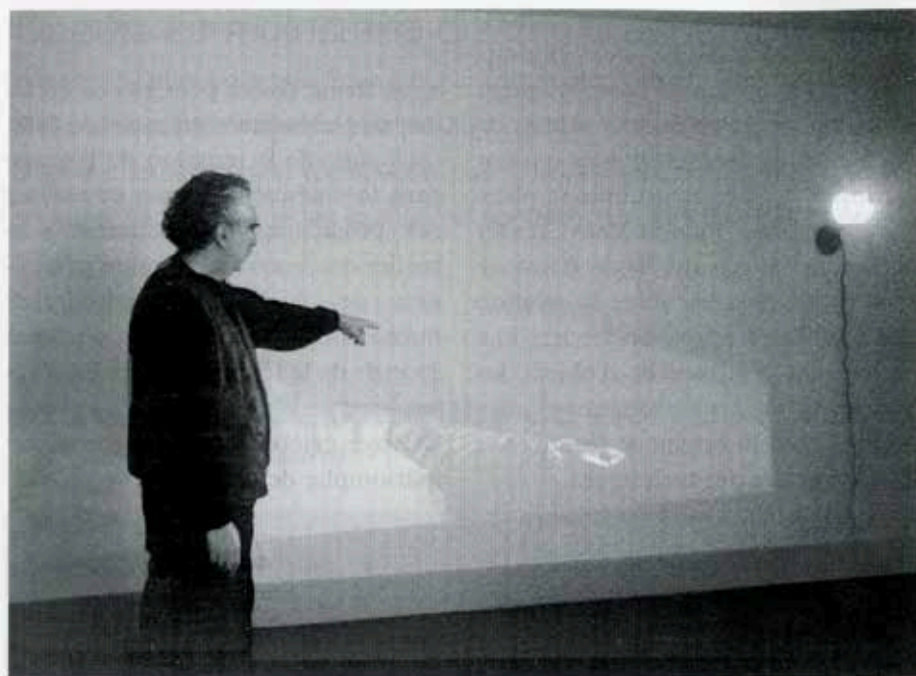
musicale au document brut, du vidéo-narcissisme aux fictions intimes, des études de comportement à la vidéo surveillance, autant de thèmes et de problématiques qui ont permis à la vidéo de trouver sa place dans l'espace muséal sans cesser d'être un moyen privilégié d'investigations du réel. Raconter la création vidéo amène à retrouver derrière une succession d'images et d'objets, les moments de renouvellement des formes, d'un mouvement des idées et d'une histoire des techniques.

Ne pas " tuer le père "

Ainsi Diana Thater peut elle se réclamer des téléviseurs préparés de Paik, mais aussi de la tradition du paysage dans le cinéma américain et réaliser des projections étonnamment sensuelles qui renouvellent notre perception de l'architecture. Roderick Buchanan remonte les reportages sportifs de la télévision pour en révéler le potentiel avant-gardiste ; Wim Delvoye célèbre de façon parodique le triomphe de la vidéo et se joue de



Hello, installation vidéo, Tony Oursler, 1973. © Electronic Arts Intermix.



Mem, installation vidéo, Peter Campus, 1975. Photo : Lars Lohrich, collection KUNSTHALLE Bremen.

notre fascination pour les images en mouvement ; Chloe Pienne mêle les codes du vidéo clip et du film d'action pour de surprenants témoignages sur notre époque et Franck Scurti produit une vidéo performance ; véritable mise en scène. Autant d'exemples que l'on prendra soin de ne pas ranger dans des cases ou rubriques, mais qui témoignent que, de façon délibérée ou non, les vidéos qui se font aujourd'hui proposent aussi un dialogue avec l'histoire de l'art vidéo et que des installations fondatrices mais peu vues (*Channel Mix* de Keith Sonnier, *Matrix One* des Vasulka, par exemple), se trouvent parfaitement en

phase avec la pratique généralisée du mixage et l'effet "powerbook" dans la création d'aujourd'hui. Par ailleurs la vitalité de la scène vidéo se fonde aussi sur la nostalgie d'une certaine forme de spectacle partagé : cinéma, télévision ou feux d'artifice (*Hanabi Fireworks* de Bruce Yonemoto). Robert Cahen et ses chemins de traverse. Avec *Traverses*, Robert Cahen continue son cheminement entre vidéo-art et installation : des personnes apparaissent et disparaissent dans une sorte de brouillard "précis" où la fluidité du temps, de la lumière et des formes, contribue à créer une atmosphère fantômatique, énigmatique...



Traverses, installation vidéo, Robert Cahen, 2002. Collection de l'artiste.

Sur un écran blanc, vertical, les spectres se jouent de la pesanteur et dans un ralenti imperceptible avancent sans jamais quitter le cadre du format-écran ; de la magie à l'état pur pour un voyage onirique, les yeux grands ouverts sur le monde de Robert Cahen, poète de l'image suspendue.

© Geneviève Charras, octobre 2002.
Turbulences vidéo n° 38, janvier 2003.

VIDEO TOPIQUES - Du 18 octobre au 2 février 2003

MUSEE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN, 1 place Hans-Jean Harp, 67000 Strasbourg

Tél: 03 88 23 31 31

www.musees-strasbourg.org

Récit d'un imbroglio photographico-littéraire,
un jeu de rôles, ou de cache-cache entre deux frères.

Rencontre avec une inconnue

par Tristan Passerel

Il y a quelques mois, lors d'un séjour dans la maison familiale — c'était à la fin de l'hiver —, j'ai déniché, par inadvertance, un classeur appartenant à mon frère, un classeur qui contenait des négatifs. Évidemment, ma curiosité fut en alerte et je l'ai ouvert. C'étaient des photos anciennes, des photos devant dater de l'époque où Luc faisait pas mal de noir et blanc — c'est lui qui m'a en quelque sorte initié à la photographie. Il y avait beaucoup de paysages dans l'album, des châteaux forts en ruine, des mégalithes, il y avait des gros plans d'objets, des portraits de mes parents. Mais aussi, égarée parmi ces vues familières, une série de nus. Au moment de ma découverte, l'idée d'en faire tirer quelques-uns, je l'avoue, m'avait effleuré. Puis elle avait disparu de mon esprit, à moins que je ne l'en aie chassée.

L'autre jour, elle est revenue à la charge. Certes, les photos ne sont pas toutes lisibles — l'un des films, partiellement voilé et taché, est dans un piètre état —, mais la plupart, autant que je puisse juger avec un compte-fils, demeurent exploitables. Certaines compositions, guère éloignées de celles de Jean-Loup Sieff ou de Christian Vogt, plus dépouillées toutefois, et plus géométriques, sont vraiment réussies et me font un peu penser à quelques-uns de mes projets avec Élise. J'ignore l'identité de celle qui a posé nue, face à l'objectif, dos à la porte-fenêtre, seulement protégée par les plis d'un rideau. Autant que je me souviene, Luc ne m'en a jamais parlé — il est vrai qu'il s'est toujours montré d'une discrétion absolue sur ce chapitre. L'inconnue est blonde apparemment, elle porte

les cheveux mi-longs, son visage est fin, triangulaire, ses yeux sont clairs, pas maquillés — on le voit bien sur différents clichés. D'après certains éléments du décor, réduit d'ailleurs au minimum, les photos ont été prises dans notre ancien appartement. Le corps est beau, assez robuste et musclé, le ventre plat, les hanches peu marquées, les seins menus, à peine tombants. Ici ou là, une certaine mélancolie, presque de la tristesse, émane du visage, le modèle paraît ailleurs. Dans ma photo préférée, faite à contre-jour, les mains jointes de la jeune femme dissimulent sa face, une façon délicieusement naturelle d'augmenter soudain l'épaisseur de l'écran, de mêler à ceux de l'étoffe les plis faits par le corps. J'aime la pudeur ambiguë de cette pose, j'aime ce corps offrant son opacité, entre deux transparences.

Les prises remontent loin en arrière je présume, quinze ou vingt ans peut-être, lorsque mon frère était étudiant en géologie, à l'Université de Toulouse. A-t-il fait cadeau des meilleurs tirages à son amie ? Les a-t-elle conservés ? Qu'était-elle pour lui ? Son amoureuse du moment, une étudiante peu farouche qui tenait juste à lui faire plaisir ? A-t-il gardé le contact avec elle ? Qu'est-elle devenue ? (*Pour un portrait d'Elise en son absence*, 4 juillet 2002)

Comment réagira-t-elle si, un jour ou l'autre, ce numéro de *Turbulences* lui tombe entre les mains ? Je me suis mis dans une situation étrange, qui n'est pas sans analogie avec celle où se trouvent les écrivains sollicités pour mes photos. Et si j'en choisisais une en vue d'un commentaire ? Il est vrai que j'ai déjà commencé. Mais si je le fais sérieusement, ce sera une photo où on ne voit pas le regard de la jeune fille car malgré le temps écoulé, par jalousie peut-être, je ne tiens pas à venir occuper la place qui fut celle de mon frère.

Dans le domaine de la critique, pourtant fort large et aux contours incertains, il n'est pas courant de commenter le travail de ses proches, même quand ceux-ci se sont par la suite éloignés. Manque de recul, partialité, esprit de corps, autant d'obstacles à la neutralité que l'on exige. C'est pourtant ce que j'ai fait dans les lignes qui précèdent, extraites de mon Journal, et légèrement remaniées après coup. Au lecteur de juger s'il s'agit d'un écrit de circonstance, d'un renvoi d'ascenseur, ou d'une fiction qui se serait agrémentée d'un nombre suffisant d'effets de réel afin de passer pour un essai critique. Parlant de mon frère, plasticien comme moi, il se peut que j'aie emboîné le spectateur — en photo la chose n'est pas rare — que je lui aie fait prendre des vessies pour des lanternes.



Photo, Luc Passerel, 1978 ?

D'ailleurs, qui peut prétendre à coup sûr que c'est bien moi qui écrit en ce moment, qui peut soutenir qu'il ne s'agit pas d'une supercherie dont mon frère a pu se rendre coupable en se faisant passer pour moi. Je suis peut-être l'auteur de la photo, et lui le critique. Il se peut aussi que je n'aie pas de frère, pas de frère amateur de photo en tout cas, et que j'aie utilisé ce subterfuge en vue de ne pas trop me sentir à l'étroit, à la façon dont Pessoa usait d'hétéronymes. Il se peut que je n'existe pas.

Dans le domaine de la critique, il n'est pas courant non plus de différer le rapport frontal avec l'œuvre proprement dite en se focalisant sur les conditions matérielles de sa mise à jour. C'est pourtant ce que j'ai fait

avec cette photo. En sa présence, si je puis dire, je me suis senti bien plus archéologue, ou archiviste, que commentateur inspiré — c'est le moins qu'on puisse dire. De toute façon, gloser sur une photo dépasse de beaucoup mes compétences, je m'en tiendrai donc à ce que dit Roland Barthes dans sa célèbre *Chambre claire*, dérobée d'ailleurs dans la bibliothèque de Luc : « Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible ; ce n'est pas elle qu'on voit. »

© Tristan Passerel,

octobre 2002,

Turbulences vidéo # 38,

janvier 2003.

Retour sur des images rares et trop vite oubliées
d'un photographe espagnol par trop discret.

L'image de sable

par Cyrille Callière

« TO THE HAPPY FEW », Stendhal.

Longtemps j'ai construit des châteaux en Espagne le doigt sur une carte. Puis vinrent les voyages, les découvertes, les petites surprises et les grandes trouvailles. Il y a quelque temps déjà, musardant par-ci, et un peu par-là, je visitai une exposition de photographies. Si le lieu était à l'image des photographies — désert, et un peu poussiéreux — je ne me souviens aujourd'hui ni de l'endroit, ni de l'identité du photographe. Nulle indication, nul renseignement. On comptait apparemment sur la chance ou quelques vents de sable pour amener jusque-là quelque égaré de mon espèce. Bien que cela ne soit point dans mes habitudes, voire même contraire à mes principes, je succombai à une irrésistible tentation et subtilisai un cliché exposé. Sans chercher une quelconque absolution,

j'aimerais enfin rendre hommage à un photographe dont la notoriété n'égale jusqu'à présent que la discrétion (1).

Parmi les grands photographes de paysage, nous connaissons Weston, Adams, ou encore Porter et Haas qui donnèrent à la couleur ses lettres de noblesse. Tous ont immortalisé des espaces qui ont souvent changé, disparu parfois. A ce panthéon de la *camera obscura* s'ajoute notre mystérieux photographe, *Juan Bisonte*. Un nom dont il convient de dire deux mots : *Juan* (2), un prénom passe-partout, qui convient bien à l'anonymat, et *Bisonte* (" bison " en français), l'animal des grands espaces, emblème des grottes d'Altamira et d'une marque de cigarettes ibériques un peu confidentielles que je l'imagine griller durant ses pérégrinations.

Arpentant de vastes contrées, il semble vouloir restaurer la nature dans sa dimension brute, inhospitalière, et bruisante de silence (3). A n'en pas douter, c'est l'aspect grandiose de certains paysages qui l'a séduit. Tantôt immergé dans l'espace par des cadrages serrés où les plans sont comprimés, tantôt éloigné comme pour accorder un certain repos au spectateur, avec des vues au grand angle, il fait fi des distances et cultive la désorientation. Parfois une image inattendue, voire espiègle, trouve naturellement sa place : un détail étrange, une ombre qui semble nous faire signe — un autoportrait peut-être ? — finissent de brouiller les pistes. Notre guide cherche à nous débroussoler.

Contrairement à d'autres qui indiquent leur trajet, parfois avec une précision scrupuleuse et presque suspecte, Bisonte lui, tient à ne laisser aucune trace de son passage. Aucune, excepté celle que le bain argentique révélera plus tard sur papier baryté. Point de repères, point de cartes, qu'il aurait eus soin de laisser à quelque amateur désireux de s'y précipiter pour " shooter comme un malade " ces canyons spectaculaires, ces failles vertigineuses sur fond de ciel pur. On croise, dans ces étendues souvent peu fertiles, des troupeaux que des " buitres (4) " à l'affût guettent du haut de leur perchoir ou de l'immensité azurée.

Toutes ces marnes et ces " badlands " sont toujours saisies au meilleur moment (5) ; l'amour des éclairages rares et des perspectives quelquefois inattendues mais jamais tape-à-l'œil sont désormais à l'abri des intempéries diverses, de l'oubli, des regards aussi. Ces paysages burinés sont dépositaires d'une éternité spéciale (6). Apparemment l'effort de Bisonte pour préserver quelque chose de ces étendues — un grain de sable, qui sait ? — doit passer par un lent et laborieux procédé. Chaque paysage a été recueilli au fond de la chambre noire jusqu'à former de multiples strates. Cette patiente collection, cette entomologie d'un genre particulier, en a conservé l'essentiel : la force et la sauvagerie contenues, la solitude un peu rude, qu'il a médusées une fois pour toutes de son perspicace regard. De ces spectaculaires espaces, il reste quelques grains de temps, judicieusement thésaurisés, finement concentrés. Hier, l'accumulation d'images m'avait frappé ; aujourd'hui s'il n'en reste plus qu'une, ce n'est ni le hasard ni mon larcin qui en sont la cause, mais le résultat d'une décantation originale. Même si inéluctablement le sable érode et finit par toujours tout emporter, aidé par le vent.

Enfin on ne peut ignorer le soin, un soin presque pathologique mais non dénué de malice, pour s'assurer de bonnes prises. Si la poussière est toujours un danger potentiel pour le photographe, le sable reste son ennemi le plus redoutable : un grain, un simple grain peut endommager irrémédiablement le matériel, la lentille frontale en particulier. Il a réussi néanmoins à polir le paysage de sa lentille et le restituer dans toute sa nudité, sa pureté, sa dureté. S'il n'use pas notre regard, mais l'aiguise comme la pointe d'un diamant, n'a-t-il pas fini par émousser le sien ?

L'accumulation excessive, voire l'exhaustivité, en aurait lassé plus d'un. Nous savons qu'à elle seule l'histoire de la peinture foisonne de représentations de déserts où les tentations pullulent (7). Maintenant qu'il a saisi de son œil rapace la minéralité (8) de ces paysages désertiques, vers des sujets moins austères, plus attractifs, plus humains, a-t-il sans doute tourné l'un de ses regards « qui s'étendent comme des coups d'épervier » (9).

© Cyrille Callière,
Le Zoux, octobre 2002,
Turbulences vidéo # 38,
janvier 2003.



Sans titre, Juan Bisonte.

(1) Cet obscur espagnol est à la photographie ce qu'un mystérieux réalisateur russe — auquel un lumineux article fut consacré dans cette revue il y a quelque mois — est au court métrage.

(2) Rédigeant ces lignes, je songe à un ami qui m'a souvent parlé d'un certain Jean dont les photographies et les formules choisies sont restées dans les annales... de leur amitié.

(3) Etudiant la peinture de Cézanne, Merleau-Ponty parle de « monde sans familiarité, où l'on n'est pas bien, qui interdit toute effusion humaine. » (*Sens et non-sens*, « Le doute de Cézanne », p. 40.). A la lumière de cette remarque, je considère volontiers Bisonte comme le « Cartier-Bresson du paysage ». En outre, il se situe à l'opposé d'une démarche que Clarence John Laughlin qualifie ainsi : « L'artiste photographie libère le contenu humain des objets et confère une humanité au monde inhumain qui l'entoure. » (cité par Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois, p. 217).

(4) Se prononce « bouitrès » qui signifie « vautours » en espagnol.

(5) Sans doute une réminiscence du fameux « instant décisif » de Cartier-Bresson.

(6) « Il est de la nature de la Raison de percevoir les choses comme possédant une certaine sorte d'éternité. » (Spinoza, *Éthique* II, prop. XLIV, corollaire II, trad. Appuhn, Vrin, p. 213). Notons également que l'une des premières biographies à lui être consacrée mentionne que Spinoza « apprit donc à faire des verres pour des lunettes d'approche et pour d'autres usages, et il y réussit si parfaitement, qu'on s'adressait de tous côtés à lui pour en acheter. » (Jean Colerus, *La vie de B. de Spinoza*, Allia, p. 34). « A mon sens, voyez-vous, les artistes, les savants, les philosophes semblent très affairés à polir des lentilles. Tout cela n'est que vastes préparatifs en vue d'un événement qui ne se produit jamais. Un jour la lentille sera parfaite ; et ce jour-là nous percevrons tous clairement la stupéfiante, l'extraordinaire beauté de ce monde » devait écrire Henry Miller, quelques siècles plus tard, comme en écho aux formules précédentes.

(7) Loin de nous l'idée de faire de Bisonte un ermite s'éprouvant dans des contrées inhabitées. Parmi les nombreuses représentations, retenons celles de Bosch (*La tentation de Saint Antoine*, MUSÉE DU PRADO) ou encore de Patinir (*La tentation de Saint Antoine*, MUSÉE DU PRADO et *Saint Jérôme dans le désert*, MUSÉE DU LOUVRE) qui place au centre et au premier plan Saint Antoine résistant aux assauts de jeunes courtisanes introduites semble-t-il par une vieille édentée aux mains crochues. Patinir semble davantage préoccupé par le paysage que par les dangers qui assaillent le saint, comme si le « décor » était devenu le sujet même de sa peinture. Notons enfin que ces déserts sont « civilisés » : nul mieux que dans ces endroits esseulés on peut lire la marque de l'humanité. Au contraire, toute référence à l'humanité, ou presque, a été gommée par notre photographie, comme pour mieux la retrouver une fois sorti de ces landes désolées.

(8) Je traduis le terme espagnol « mineralidad » par le néologisme de « minéralité » en français ; j'emprunte ce terme au critique d'art Esteban Del Basto qui l'emploie pour qualifier un certain aspect du land-art américain dans un article intitulé « Paisaje, fotografía y land-art » in *Artefact*, n°22.

(9) Maupassant, *Bel-Ami*.

PORTRAIT D'ARTISTE

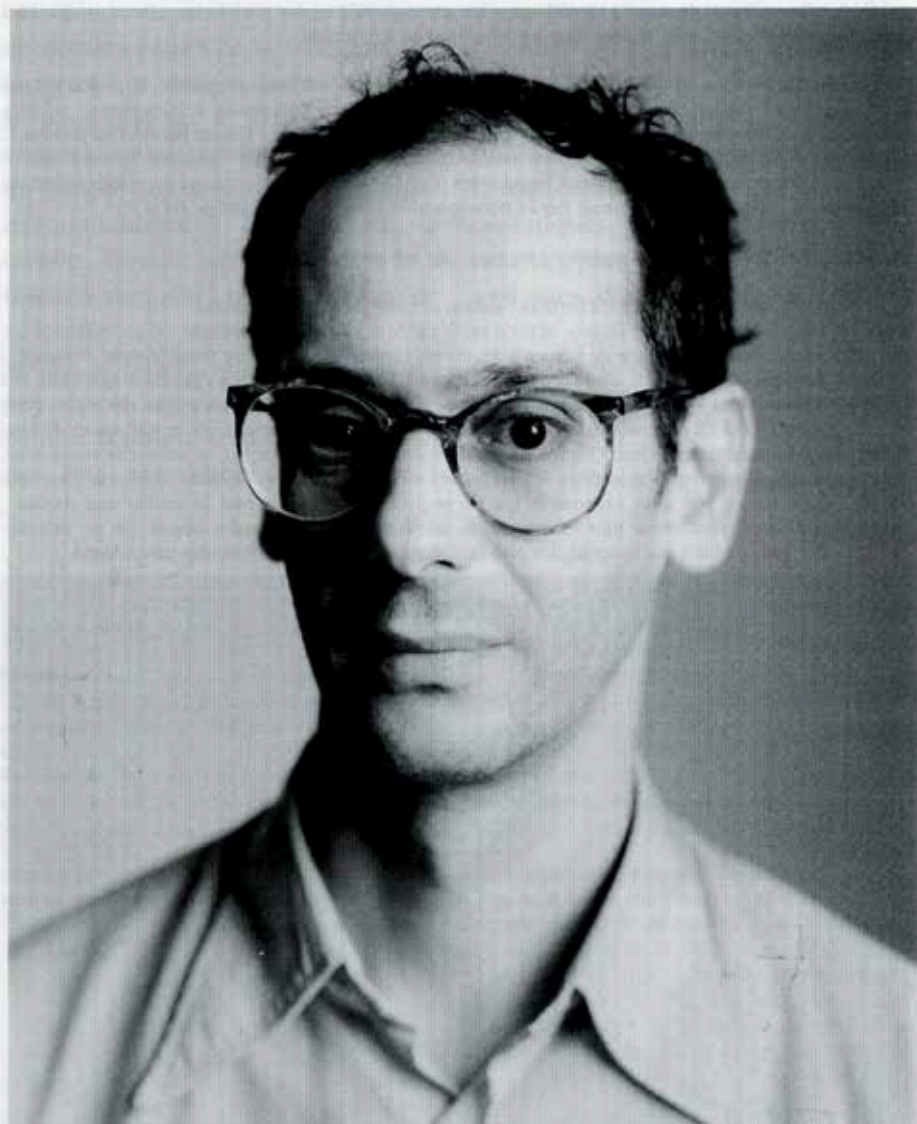


Photo : Dominique Laugé.

JOËL BARTOLOMÉO

Joël Bartoloméo
Portrait d'artiste

Comme beaucoup d'artistes, Joël Bartoloméo

a suivi un parcours original. Sorti de l'anonymat des diffusions dans les rares festivals d'art vidéo français, par la polémique née d'une projection à BEAUBOURG de ses vidéos "familiales", il évolue aujourd'hui comme un aventurier à la découverte d'espaces nouveaux.

Un artiste sans pinceaux

Entretien avec Gabriel Soucheyre

Je suis né à Bonneville, en Haute-Savoie, et j'y ai vécu jusqu'à l'âge de 22 ans. Mes parents avaient quitté l'Italie clandestinement tout de suite après la guerre. J'ai passé une enfance un peu à l'écart de tout : arrivé en sixième, je savais à peine lire. J'allais en effet à l'école à la campagne dans une classe unique, où toutes les tranches d'âge se côtoient. A l'âge de onze ans, j'ai eu un accident. J'ai dû rester trois mois à l'hôpital, et ma maîtresse d'école m'a offert une boîte de peinture, sans les pinceaux malheureusement ! De ces trois mois à passer à chercher comment utiliser ces tubes de peintures, est alors née ma future vocation d'artiste...

Pour aller au Collège, à Cluses, à une trentaine de kilomètres de chez moi, j'ai ensuite dû être pensionnaire. Ce fût une période assez difficile pour moi, surtout vers la fin des classes de lycée. J'étais partagé entre un besoin

d'émancipation et cette sensation de manque dû à l'éloignement de ma famille (J'ai deux frères et une sœur). Cette sensation de solitude était renforcée par le fait que j'étais seul dans une chambre. Etant assez indécis quant à mon avenir professionnel et plutôt mauvais en orthographe, je fus orienté vers une filière technique : ma mère considérant que l'électronique (nous étions dans les années 70) était un domaine d'avenir en matière d'emploi. Ce domaine ne me plaisait absolument pas, je suis néanmoins allé jusqu'au DUT d'électronique, à Grenoble, pour lui faire plaisir.

A l'âge de vingt ans, je décidai enfin de m'orienter vers un domaine qui me plaisait et je choisisais les Beaux-Arts. Je me suis alors inscrit à Genève et Dijon et j'ai réussi l'entrée à Dijon. L'école ne me plaisait pas, j'ai retenté le concours de l'école de Genève, l'année suivante, en



Vue de l'exposition *IL VIAGGIO ALLUCINANTE*, GALERIE ALAIN GUTHARC, Paris, avril-mai 2002.

1979 (l'année de mon mariage), et cette fois-ci je fus reçu. J'avais choisi ce que l'on appelle maintenant le multimédia, mais qui à l'époque s'appelait Médiamix. A cette époque les ordinateurs n'étaient ni très performants, ni très répandus : j'ai néanmoins réalisé quelques installations sonores et visuelles utilisant du Super 8. de plus, nous avions à notre disposition des bancs de montages U-Matic, ce qui n'était pas courant à la même époque, dans les écoles françaises. J'y suis resté quatre ans, je garde un excellent souvenir de ces années. J'ai fait beaucoup de découvertes dans le milieu artistique, Vito Aconci entre autres, grâce à Catherine Quelos. A la fin de mes études, une autre professeur du nom de Sylvie

Defraoui m'a encouragé à continuer dans cette voie, étant le premier de ma promotion (ce qui n'était pas forcément du registre du mérite car les "premiers" de chaque promotion étaient tirés au hasard). Par la suite, moi et ma femme avons dû nous résoudre très rapidement à quitter Genève. Aucune aide n'étant prévue pour les étrangers. Ce fût un moment assez difficile, car j'ai dû rompre avec tout le réseau relationnel que j'avais commencé à me créer. En 1983, nous sommes donc arrivés à Paris, ce fut un peu la traversée du désert. A notre arrivée, nous vivions à l'hôtel, puis on nous a prêté une maison en grande banlieue. Celle-ci a malheureusement brûlé, nous laissant quasiment à la rue. Grâce à la générosité d'une amie,

qui nous mettait à disposition la chambre de sa fille, nous avons pu patienter jusqu'à ce que nous puissions prendre une chambre d'hôtel au mois. Bref, de 1983 à 86, ces années ne furent pas très heureuses pour nous. En 1985, j'ai obtenu un petit poste d'assistant technique à l'Université de Paris I (grâce à un de mes diplômes d'électronique), j'avais donc à ma disposition beaucoup de temps et de matériel. J'ai donc pu, enfin, après trois années d'inactivité forcée, me remettre à travailler dans le domaine de l'image. J'ai également commencé une Licence de Cinéma, avec Anne-Marie Duguet. J'ai ensuite gravi les échelons un par un : licence, maîtrise, DEA... me permettant

ensuite de me garantir un minimum financier et de pouvoir consacrer du temps à mes créations.

En 1988, j'ai recommencé à faire des expositions, des installations vidéo. La première fût présentée à Arnhem et Amsterdam. Le succès de celle-ci m'encouragea à continuer dans cette voie. Néanmoins, n'ayant pas d'atelier à ma disposition, j'ai toujours privilégié la vidéo " non-installée ". J'enseigne maintenant aux Beaux-Arts de Grenoble, c'est comme un retour...

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre,
le 6 novembre 2002,
Turbulences vidéo # 38,
janvier 2003.



Les dormeurs, vidéo, Joël Bartoloméo, 2000.

Ce texte est né d'un projet élémentaire, un désir de collaborer. Mais comment, lorsque l'on est un spécialiste de l'image et un spécialiste du langage, travaille-t-on "ensemble" pour créer, dans "l'entre-deux" de chacune des personnalités, un "lieu commun" ?

Inspirée de la théorie du "dialogue réussi" que propose Francis Jacques, l'un des théoriciens contemporains de la primauté de l'intersubjectivité sur la constitution du moi (*Les Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, 1979), une règle du jeu s'est imposée. Pour être réussi, un dialogue requiert "l'égalité effective et actuelle" de chacun des locuteurs, ce qui, transposé au cas présent, pouvait signifier un rapport de force équilibré entre les apports langagier et visuel. La solution esquissée fut celle d'un dialogue filmé. A partir d'un thème initial, le présumé d'incommensurabilité entre le texte et les images, la discussion adviendrait progressivement dans l'image, avec les hésitations ou les fulgurances de la naissance des idées, dans la situation à la fois enthousiasmante et embarrassée de l'intimité face à cette mémoire en puissance qu'est la caméra.

Le texte qui en résulte, une sélection de paroles retranscrites comme un scénario à l'envers, est ainsi un extrait d'une entité plus globale, à entrées multiples, s'imbriquant les unes dans les autres : une rencontre un après-midi, partiellement filmée, et des bribes de conversations tissées entre elles.

Ces paroles, comme filtrées par leur séjour dans le monde des images, constituent un réseau de réflexions amorcées, de remarques, d'observations et d'interrogations qui parfois se croisent, mais parfois se répondent, dans l'espoir de mettre à mal le poncif de l'incommunicabilité et de s'approcher de l'idéale formule de Francis Ponge « Je parle et tu m'entends, donc nous sommes ».

Dialogue sur les pensées, les mots et les images

par Joël Bartoloméo & Vanessa Morisset

Extraits tirés de l'interview rêvée, le 17 avril 2002.

Un après-midi, il fait beau, les fenêtres sont ouvertes. Nous sommes assis dans la cuisine de Joël, j'ai apporté quelques documents.

[...]

— On a retrouvé des notes, E. Poe prenait des notes en écrivant, des notes parallèles. Là, il parle des images et du rêve : « Il y a toutefois une classe de fantaisies, d'une délicatesse exquise, qui ne sont pas des pensées, et auxquelles, jusqu'ici, j'ai trouvé absolument impossible d'adapter le langage. Je me sers du mot fantaisies au hasard, et uniquement parce qu'il me faut employer un mot quelconque ; mais l'idée qui s'attache communément à ce terme n'est pas applicable, même de loin, aux ombres d'ombres en question ».

Pendant que je parle, la caméra se tourne vers le texte photocopié que j'ai entre les mains.

— Il dit que ces fantaisies sont des « ombres d'ombres » et moi, c'est précisément l'effet que tes photos de presse me font, des ombres d'ombres.

[...]

— ... Alors, on peut parler de l'image comme le fait Poe, poser la question de l'image à partir de cette image de rêve qu'on n'arrive pas à décrire... Est-ce qu'une image, ça se décrit vraiment, ou pas ? Tu vois, pourquoi, toi, tu cherches à écrire tes rêves ?

Au fur et à mesure du dialogue, la caméra s'efforcera de passer de l'un à l'autre, en s'arrêtant longuement, sur nous, entre nous, sur une fenêtre, sur une affiche publicitaire des années 50 collée sur la porte d'entrée qui montre une femme, un doigt à la bouche, comme pour faire silence.

— Pourquoi je cherche à écrire mes rêves ? ? ? Pour y repenser un peu plus longtemps... Comme quand tu écris une liste de courses, c'est pour ne rien oublier, et après tu la jettes. Dans le cahier, je les ai mis ensemble, j'ai décidé à un moment donné de les mettre tous ensemble, je les ai écrits comme je note, pour ne pas oublier. C'est le principe de l'écriture, non ? c'est la première technique de mémorisation ?

— Tu sais que je ne suis pas du tout d'accord avec ça...
Mais bon, ça veut quand même dire que les images, tu les oublies ?

— Les rêves, je les oublie. Les rêves, vraiment très vite, comme tout le monde... Le fait de noter, c'est une façon de vivre, de ne pas vouloir oublier et du coup, les noter... J'ai recommencé à les noter comme je les notais avant, je ne colle pas d'images dessus, je ne colle des images qu'entre les textes et puis je note aussi des phrases...

Joël va chercher le Cahier de rêves. Il sort du champ de la caméra, puis réapparaît.



— Par exemple, là, j'ai noté cette phrase, c'est de Marc Augé, *Le Journal de guerre*, le livre que je lisais tout à l'heure : « la marée noire de l'impensé qui accompagne la mondialisation est une promesse de violence ». Dans ce qui est flou, dans ce concept très flou, lui, il ressent une violence souterraine.

— C'est le fait de ne pas dire, de ne pas éclaircir — c'est ça l'impensé — qui fait naître la violence ?

— Moi, ce que je voyais là-dedans, c'est le rapport entre mondialisation et violence. Toi, tu fais le rapport entre la violence et l'impensé ?

— Oui, parce que l'impensé, c'est ce qu'on n'a pas réussi à éclaircir, ce dont on n'a pas conscience... clairement.

— Ce qui n'est pas écrit ? Ce qui ne peut pas être écrit ?

— Ce qui ne peut pas être écrit ? Ah, pour toi, c'est ce qui ne PEUT PAS... Alors que pour moi c'est ce qu'il FAUT... l'impensé, il faut absolument le penser !

— Pour toi l'impensé c'est ce qui reste à ... Mais il y a des choses qu'on ne peut pas penser, non ? !

— Est-ce qu'il y a des choses qu'on ne peut pas penser ? ? ? Grande perplexité. Alors justement, on en revient peut-être à l'image ? peut-être que le rêve, c'est ça, quelque chose qu'on ne peut pas penser... Mais ça n'empêche que, si tu notes tes rêves, tu Y repenses !

— Je note mes rêves pour ça, pour y repenser.

— Tu dis que tu notes tes rêves pour ne pas les oublier, mais est-ce que ce n'est pas à généraliser pour toutes les images ? Est-ce que ce n'est pas pour ça qu'on parle des images, sinon, on les oublie ?

— Si on ne parle pas on oublie ? oui, il y a un rapport entre le langage et les images, mais je ne sais pas... Si on ne parle pas on oublie... Tu dis que si on ne parle pas des images, on les oublie... Ça, ce n'est pas sûr ! Moi, je pense que les images sont là, mais si tu ne les saisis pas, tu les oublies. Pour les saisir, il faut

les fixer. Toi, tu es vraiment du côté du langage et moi, de la représentation ! Pour toi, si on ne parle pas des images on les oublie, tandis que moi, si je ne les fixe pas, je les oublie, si je ne fais pas une photo souvenir, je les oublie. Je crois qu'on en revient à Feldmann .

— Oui, ce magazine sans texte m'a vraiment frappée , mais est-ce que je me souviens des images ? ? ?... Je ne peux pas dire que je m'en souviens. Oui, si je ne me décris pas pour moi-même une image, je l'oublie.

— Si tu ne la décris pas, tu l'oublies... Le fait de la décrire, ça te permet de la FIXER ?

— Oui, décrire, pour moi, c'est un moyen de la fixer. Et pour moi, le fait que tu notes tes rêves, ça va dans mon sens... Tu me disais que tu écris de plus en plus...

— D'une part, c'est pour les fixer, mais c'est aussi pour les mettre en relation avec la réalité. Pour les mettre en relation avec d'autres éléments pris dans le quotidien, d'autres images, d'autres définitions, d'autres réflexions, par exemple : " la fascination des images tient aussi à la fascination de la mort ", j'avais noté ça comme ça, avec la date, en plus c'est un truc que j'ai même recopié d'un autre carnet, je crois...

— Tu recopies des phrases d'un carnet à l'autre ? Ah, oui, c'est plus pour les mettre en relation...

— Moi je suis vraiment dans la chaîne d'association.

La caméra s'arrête sur moi pendant un long moment.
Joël a senti que j'allais insister sur un sujet qui me tient à cœur.

— Oui, sauf que le langage... Bon, on parlait du dictionnaire, il est fait comme ça, une définition renvoie à une autre... Mais, grâce au langage, on ne fait pas des associations à la limite ça peut être une conception du langage (mais pas la mienne)... il ne s'agit pas d'associations... arbitraires ! C'est logique, voilà. Le langage, c'est une manière d'assembler les choses logiquement, alors



que si tu fais des associations d'images, je n'en suis pas sûre, je ne suis pas sûre que ce soit logique.

— C'est moins logique, ou c'est une certaine logique.

— Oui, une certaine logique mais alors qui m'échappe complètement !!! C'est tout à fait possible !

— Mais non, tu ne feras pas ce métier-là si ça t'échappait !

— Oui, mais... (Rires). Je parle ! Je fais un rapprochement entre les images, par le biais du langage.

— Ah, oui, toi tu cherches une logique ? Là où je cherche à mémoriser, toi tu cherches une logique par le langage !

— Oui, voilà. Tu vois, par exemple, quand je fais une conférence, on me donne un sujet, je commence d'abord par réfléchir à ce que mon sujet veut dire, et les images, elles ne viennent que dans un second temps, c'est



presque aussi tricher. L'image, je l'appelle presque pour illustrer ce que je veux dire, dans mon cadre logique à moi. Je ne passe pas d'une image à l'autre directement, c'est toujours dans le cadre d'un plan.

— D'une réflexion ?

— Oui, d'une réflexion, mais planifiée... Enfin, si je planifie aussi beaucoup, c'est dans un rapport à la mémoire, parce que je parle sans notes. Si je fais une construction logique, c'est pour me souvenir, c'est par le biais de la logique que je me souviens de ce que je vais raconter. Il faut que j'aie petit 1, transition, petit 2, transition... (Rires). Il faut que j'aie un plan en tête ! Mais du coup, on en revient à mémoriser.

— Donc pour mémoriser, tu construis un truc logique, comme une architecture, tandis que moi, je note pour mémoriser, pour ne pas oublier.

— Comme des courses tu disais ?

— Oui.

— Mais ta liste de courses, une fois que tu as fait tes commissions, tu la jettes ? Elle n'a plus d'utilité ?

— Hum... On cherche toujours pourquoi je note ? Toi, tu cherches une chaîne logique et moi je cherche des liens, je cherche des liens entre ma chaîne de courses et ce qui se passe en Cisjordanie. Ce qui m'intéresse au fond, c'est le mode de penser, les chaînes d'association, comment ça se mélange, ce qu'il y a entre les rêves et l'interprétation, des phrases prises dans des bouquins, des notes en cours, des notes sur des définitions, des phrases dans des journaux aussi. Je cherche des liens entre mon quotidien et la Cisjordanie.

— Tu triches alors, tu mélanges des éléments conscients avec des éléments inconscients !

— Pourquoi je triche ?... Non, non, je ne triche pas, je ne triche jamais. (Rires)
[...]

Joël a fait pivoter la caméra, il s'arrange pour qu'on le voit à peine, " bord cadre " du côté gauche. Sur la droite, il y a toujours cette image énigmatique d'une femme en noir et blanc collée sur la porte d'entrée.

— ... J'ai bien aimé dans ton cahier la manière dont tu entoures des mots pour les rapprocher, puis tu essaies ensuite de les interpréter.

— Pour moi, ce sont des rébus, je prends chaque mot et j'essaie de voir à quoi il se rapporte. Chaque mot renvoie presque à une phrase, c'est presque un texte à lui tout seul. Par exemple je prends le mot " Etats-Unis ", je vois à quoi se rapporte Etats-Unis, " première puissance du monde "... Puis je vois à quoi se rapporte " monde ", puis ça fait un deuxième texte. Quand tu cherches un mot, ce que tu récupères, en fait, c'est une chaîne de mots. Une définition renvoie une autre. Je sais que j'avais cherché " Vengeance ", " réparation ", " dédommagement ", " La vengeance des insultes fut le mépris ", après j'ai cherché " mépris ", " mépriser ", " estimer indigne ", j'arrive mal à me relire...

— Oui, justement, tu écris toujours si petit que ça ? Je me suis posé la question à propos de ton cahier : est-ce que tu écris si petit pour nous empêcher de lire le texte ? En plus, il est souvent masqué par les images de presse collées dessus ?

— Les images jouent le rôle de cache, elles cachent le texte... tout en étant de fausses illustrations : on peut regarder les images sans lire le texte. Il y a de fausses illustrations et de vraies accroches, parce que j'ai appris que je faisais des accroches, comme dans les journaux : une phrase qui fait que tu vas lire le texte (quand tu parcoures la page).

— Du coup, tu as quand même envie qu'on les lise ces textes ?

— A l'origine, non. Mais par moments, oui !

— Ici quand tu m'as montré le cahier je n'ai pas trop osé... Mais une fois à la galerie, toute seule, j'en ai quand même profité pour lire des passages.

— ... Oui, Il y a une ambiguïté entre être lu ou pas.

— Mais tu me dis qu'il y a des textes que tu veux retaper. Moi, par exemple, je tape mes notes, sinon je n'arrive pas à me relire....

Joël filme mes notes gribouillées.

— ...Mais à partir du moment où un texte est tapé, n'importe qui peut le lire, on accepte que ça devienne public. Face à tes notes, on ne sait pas trop ce qu'on va découvrir. Les rêves de quelqu'un, ça peut faire peur... Puisque c'est écrit, on a envie de lire, mais comme c'est écrit tellement petit, on laisse tomber.

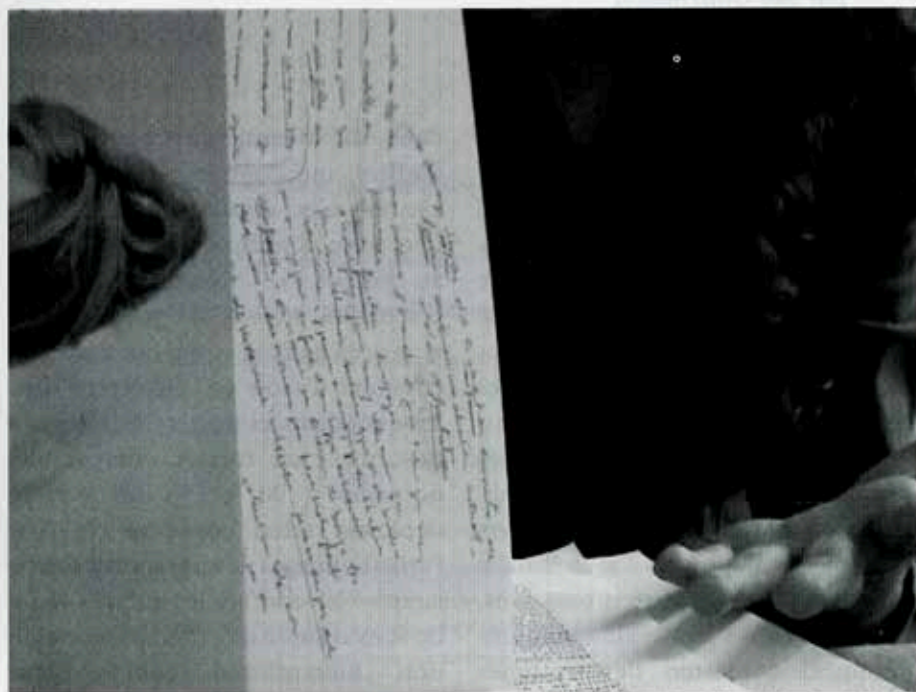
— Ça dépend des gens, il y en a qui essaie quand même ! Donc, tu crois que tout ce qui est tapé à la machine, c'est ouvert, sans protection, alors que quand c'est griffonné, on se sent protégé ? Peut-être qu'on écrit mal pour se protéger. Je retaperai peut-être des textes si ça m'amuse ! là, ça m'amuse parce que c'est un peu chaud, sexuel, un peu bizarroïde !

— Je te dis, moi j'ai presque regardé en cachette, en me demandant si je devais lire ou pas. Dans tes films, c'est un peu comme ça aussi.

— Oui, oui, ça reste ambigu. Moi, je suis vraiment à la limite, à la limite du lisible, au sens où c'est indéchiffrable, et puis ça peut renvoyer à quelque chose qui fait peur. Moi, ce qui m'intéresse, c'est quand on ne se contrôle pas. J'ai choisi ce moment-là, quand on se réveille, parce c'est un moment où on ne se contrôle pas. Mais c'est un truc que j'ai fait comme ça, je ne le destinais pas forcément aux autres, à l'exposition. Enfin... j'aime bien me dire ça...
[...]

Quelqu'un frappe à la porte, ce sont les enfants.

© Joël Bartoloméo et Vanessa Morisset,
17 avril 2002,
Turbulences vidéo # 38,
janvier 2003.



Toutes les photos illustrant ce texte sont extraites de *L'interview rêvée*, vidéo, Joël Bartoloméo, 2002.

T'AVAIS OUBLIE, NON ? est la seconde exposition que l'Espace Croisé consacre à Joël Bartoloméo après **D'ICI LA** en 1996. « L'ESPACE CROISE à Euralille (1) est un lieu en longueur qui permet de suivre l'évolution extrêmement logique de mes films. En se déplaçant dans l'espace on appréhende différentes périodes : l'enfance, les vingt ans, les trente ans. Une progression temporelle dans l'espace. Je filme des souvenirs au présent puis je retourne la caméra vers moi pour essayer de dire et de décrire qui je suis. J'ai intitulé l'exposition **D'ICI LA** parce qu'il y avait une logique temporelle dans ce déplacement d'ici à là. »(2)

Les temps différés de Joël Bartoloméo

par Mo Gourmelon

Actuellement, Joël Bartoloméo ne filme plus sa famille et ne retourne plus sa caméra vers lui-même. Il poursuit d'autres temporalités. L'exposition s'articule autour de deux ensembles : des images d'actualité collectées dans la presse et des films de dormeurs, allusions à des rêves. Les rêves, fulgurances, nous apprennent que le temps n'est pas linéaire. Il n'est pas ce que l'on croit. « Le rêve, tout à la fois régresse vers l'amont et galope vers l'aval. Il mêle les temps, les parcourt en tous sens, fait advenir des simultanités étranges, coexister des rythmes différents. Il procède en accéléré ou

dans un ralenti qui peut glacer d'effroi ou combler de beauté... Un rêve n'est jamais que prélevé sur une série d'images, toutes données au présent. » (3). Comme ces images d'actualité *Revue de presse*, 2002 apposées en frise et qui ont toutes en commun d'avoir été collectées dans les quotidiens et magazines. Elles ont désormais un format comparable, normalisé (90 x 150 cm) et se déploient selon un ordre régi par l'artiste. Images d'une actualité brûlante — les conflits, les guerres — ou de sensualités exacerbées. Succession non hiérarchisée comme leur apparition première dans la presse.

Ces images ont déjà été vues quelque part. Elles agissent sur notre mémoire. « Dans un monde où l'on diffuse plusieurs centaines de milliers de photos par jour, qui archive des milliards d'illustrations, une image renvoie d'abord à une autre image antérieure ». (4) Ces images inédites d'actualité cohabitent avec des visions de dormeurs filmées par l'artiste. Dans *Les dormeurs*, des corps alanguis, recroquevillés ou directement étalés sur le sol, des corps en transit, en bateau vraisemblablement selon la révélation de la bande sonore, sourde, livrent dans leur abandon toute leur vulnérabilité.

Cette exposition, où les rêves et les images d'actualité — comme à l'accoutumée — renvoient assez peu directement à la réalité, est accompagnée de l'édition d'un livre d'artiste. Le *Cabier des rêves* (5) est autant à feuilleter qu'à lire. S'étale au fil des pages, sur deux colonnes, un entrelacement de photos toujours prélevées dans la presse et de récits de rêves écrits en bleu à la main puis annotés en rouge, corrigés, dans une tentative d'auto-interprétation.

© Mo Gourlemon, novembre 2002,
Turbulences vidéo # 38, janvier 2003.

(1) L'ESPACE CROISE est désormais situé à Roubaix.

(2) *Filmer des souvenirs au présent*, Joël Bartoloméo, entretien avec Mo Gourlemon et Eric Deneuve, janvier 1997, SAISON VIDÉO n°21, p.20.

(3) *Ce temps qui ne passe pas*, J-B Pontalis, Gallimard, Paris, 1997.

(4) Propos d'Edgar Roskis rapporté par Edward Waintrop. LIBERATION, jeudi 12 septembre 2002.

(5) Ce *Cabier des rêves* fait l'objet d'une co-édition avec le CRAC D'ALTKIRCH ET L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS DE LYON.

TU AVAIS OUBLIÉ, NON ? • Artiste invitée : Min Ji Cho

Du 14 décembre au 8 mars 2003 à L'ESPACE CROISÉ

Grand Place, BP 40534, 59059 Roubaix cedex 1 • Tél : 03 20 66 46 93 / Fax : 03 20 66 48 61

mail : espacecroise@netcourrier.com

Curriculum vidéo

2002	<i>L'interview rêvée</i>	en cours
2002	<i>L'oubli</i>	3'
2000	<i>Les fleurs qui dansent</i>	4'
2000	<i>Série blanche</i>	4'
2000	<i>Les dormeurs</i>	3'
1999	<i>Opération séduction</i>	12'
1998	<i>Move up</i>	2'
1997	<i>La fille à la robe rouge</i>	2'
1997	<i>Lili m'a dit</i>	16'30"
1996	<i>Les dessins de Roseline</i>	11'
1996	<i>Le sybbon</i>	20'
1996	<i>Pas mieux - toujours pas mieux</i>	4'

Petites scènes de la vie ordinaire 2

1993	<i>La tarte au citron (4'23")</i>
1994	<i>L'appareil photo (1'30") - La fourmi (2'45") - La forêt de Rambouillet (2')</i>
1995	<i>Les joujoux de Noël (5'34") - Mon espace à moi (3'08")</i>

Mes films de fac

1994	<i>Françoise & Jourmiac (5'30") - Françoise & son chien (3'20") - Technicolor (4'23")</i>
1995	<i>La fenêtre (2'50")</i>

Les grands moments de la photo de famille

1992	<i>Famille A (3'12") - Famille B (4'26") - Maintenant (1'05") - Famille D (1'02")</i>
1993	<i>Épilogue (0'50")</i>

Petites scènes de la vie ordinaire 1

1992	<i>Le chat qui dort (3'55") - Le jeudi de l'Ascension (1'52")</i>
	<i>Pipita gros con (3") - Filme ma poupée (1'41")</i>
1993	<i>La vache qui parle (5'19")</i>

Les expériences du Palais de la Découverte

1992	<i>Expérience 1 (5") - Expérience 2 (4'11")</i>
1994	<i>D'où vient la neige (1'12") - D'où viennent les nuages (1'37")</i>

A 4 ans, je dessinais comme Picasso

1991	<i>Premières œuvres (5") - Actions familières (2')</i>
1992	<i>Performance (2'30") - Un air de famille (3") - Nature mortelle (2'54")</i>
1993	<i>Tout le monde meurt (2'26")</i>
1995	<i>Souvenir rêvé (1'22")</i>



Joël Bartolomé, 2000.

1957

Naissance à Bonneville (Haute-Savoie).
Vit et travaille à Paris.

Etudes

1978 DUT Electronique, Grenoble.

1979-83 ECOLE D'ART VISUEL Genève.

1992 DEA D'ESTHETIQUE / CINEMA AUDIOVISUEL, Paris I.

Activités

1988 Première exposition : Arnhem (Pays-Bas).

1993 Exposition collective :
Ici Paris (Europe), à BEAUBOURG.

1996 Première exposition personnelle :
D'ici là, à l'ESPACE CROISÉ, Euralille, Lille.

2001 Arrivée à l'ECOLE DES BEAUX-ARTS DE
GRENOBLE comme enseignant.

2002 Première publication d'un livre
d'artiste : *Le cablier des rêves* à l'occasion
de l'exposition *T'avais oublié, non ?*
à l'ESPACE CROISÉ.

Une série de deux émissions produites par ARTE et les FILMS PENELOPES, sous la direction artistique de Leslie F.Grunberg ont été présentées en décembre sur le petit écran, durant l'émission hebdomadaire du dimanche à 20h15, *Danse-Tanz*.

Danse avec l'art (Danse avec art)

par Geneviève Charras

Un rendez-vous régulier depuis l'automne 2001, sur Arte, à ne pas manquer. La ligne éditoriale des deux 26 minutes d'antenne est subtile : qu'est-ce qui peut bien rattacher l'iconoclaste Jan Fabre, à la pas toujours très sage vieille dame de la danse, Birgit Cullberg ? Leur revisitation d'une œuvre plastique par la danse pour l'une, la conception du corps, fait œuvre d'art, pour l'autre. En bref, le rapport de leur inspiration chorégraphique, leur proximité avec la peinture ou toute autre expression d'ordre pictural ou plastique... jusqu'à l'absorption totale, la fusion des disciplines qui va droit au cœur de la question : le corps comme œuvre d'art à part entière.

Danse avec l'art, donc, un titre malhabile pour un sujet difficile à cerner ; les Corsino ne s'y trompaient pas en suggérant habilement que

« danse et vidéo » « danse et architecture » sont des dichotomie fallacieuses. La danse est « médium multiple » et basta !

Les œuvres inspirent la danse

On passe donc aisément du simple concept d'une image graphique qui bouge tel un dessin animé, avec *Gaze* de Matthew Gravelle, mise en scène sur trois chevalets de petits personnages qui bougent sur fond de musique pop, au *Portrait de famille*, inspiré de l'œuvre éponyme de Manet, sorte de ballet de personnages sortis du tableau, banale mise en scène, chorégraphie et réalisation de Birgit Cullberg. Odile Duboc avec *Violences civiles* s'inspire d'une photo de Raymond Depardon pour traiter de la révolution des corps en

mouvement sempiternels. Parfois un "accident" vient rompre l'ordre et semer le trouble ; la caméra de Jacques Renard épouse les ensembles filmés à la Villette avec justesse et parcimonie. *The lost dances of Egon Schiele* semble un pastiche de l'œuvre du peintre des corps souffrants et meurtris ; la chorégraphie et la réalisation de Léa Anderson n'atteint pas son ambition de visiter l'univers, les corps, les couleurs de l'artiste. Rendez-vous manqué même pour la danse qui y fait figure de pantomime déplacée, mal venue pour "animer" les toiles d'un si fort expressionniste du corps. Ni les néons, ni les costumes peints ne suggèrent les "dernières danses de Schiele".

Mais quoi de bien neuf d'ailleurs depuis 1988, date de la production par le MUSÉE D'ORSAY, des *Raboteurs de Caillebote* d'Angelin Preljocaj, ou de *La Petite danseuse de 14 ans d'Edgard Degas* de Henri Alekan (repris d'ailleurs dans le programme)? Peu de chemin si l'on en "juge" le *Nightbirds*, chorégraphie de Jessica Iwanson, inspirée de Hopper où les danseurs tirent leur épingle du jeu dans un univers plastique proche du peintre abstrait. Beaucoup, si l'on va voir du côté des Corsino avec leur désormais célèbre pièce de référence *Captives 2^e mouvement*. Là, la démarche est "plastique" pour les deux danseurs-réalisateurs-

chorégraphes, dits "plasticiens de l'image". Les corps, clones virtuels, y évoluent avec l'élégance de l'insoutenable légèreté de l'être dansant, qui sans chair ni matière vivante en disent beaucoup sur l'énergie et son passage à travers l'image.

L'architectonique de la danse.

Le rapport de la danse à d'autres espaces questionne l'architecture, au premier sens du mot dans *Duets with automobiles*, chorégraphié par Shobana Jeyasigh, réalisé par Terry Braun : une visite d'une architecture de verre et de transparence par la magie des déplacements inspirés de danse indienne, de la compagnie anglaise. Beaux plans, beaux cadrages en font une œuvre léchée et en adéquation avec son sujet : comment les corps investissent un espace artistique, architectonique, sans nuire à son esthétique, ni trahir la forme de la danse qui s'y immisce. Dans le genre, *Scharp*, chorégraphie et réalisation de Bewth et Jacques Servaes, va plus loin et explore les lignes, les symétries et les géométries tracées par un couple de danseurs. Leurs mouvements sont conçus en regard de l'architecture intérieure d'un bâtiment de verre, lui-même filmé dans des plongées et contre-

plongées vertigineuses. Les reflets, les objets, les corps s'enchevêtrent dans des effets de miroir ; les structures constructivistes s'élaborent entre danse et lignes de fuite du décor fait scénographie dans des lumières transparentes. Apparitions, disparitions des corps à l'écran, rythme sur fond de musique stricte de clavecin bien tempéré, le découpage et tout se renverse dans un ordre très rationnel, très cartésien. Spectacle total et œuvre d'art. Quand Picasso fait les décors du *Train Bleu* à l'époque des Ballets Russes, en 1924 dans une chorégraphie de Bronislava Nijinska et des

costumes de Coco Chanel, il fait œuvre d'art total, de spectacle, véritable " théâtre des peintres " peinture en mouvement. C'est ce que nous rappelle Leslie F Grunberg avec discrétion mais pertinence. Là où elle va beaucoup plus loin dans sa ligne éditoriale, c'est en choisissant de nous montrer *Body, body on the wall*, film et chorégraphie des deux inséparables danseurs-plasticiens belges, Wim Vandekeybus et Jan Fabre. Il s'agit bien d'un film où le regard du spectateur ne cesse de poursuivre le mouvement d'un corps dansant, fuyant, esquivant la prise de vue ; l'interprète est peint, badigeonné de



La petite danseuse de 14 ans d'Edgard Degas, vidéo-danse, Henri Alekan, 1986.



Body, body on the wall, vidéo-danse, Wim Vandekeybus & Jan Fabre, 1997.

noir luisant ou de couleur verte ; son corps n'est plus qu'une sculpture mouvante qui tente d'échapper à l'espace; fluidité, vitesse, fulgurances des images, course au mouvement et à sa rémanence, morcellement du corps en autant de gros plans... on sort de la performance abasourdis, épuisés, haletants comme le danseur dans les derniers soubresauts de ralentis où son corps continue de

briller et resplendir dans sa plasticité retrouvée. L'œuvre est là, à " l'œuvre ", et la danse avec l'art, ne font plus qu'un. Pari tenu pour cette dernière démonstration des affinités électives de la danse avec beaucoup d'autres disciplines !

© Geneviève Charras, octobre 2002,
Turbulences vidéo # 38, janvier 2003.

Cet automne dans le même temps, trois créations voient le jour et s'interrogent chacune à leur façon sur le média télévision et sa relation aux réactions corporelles du danseur.

Danse et télévision revisitées par trois créateurs iconoclastes

par Geneviève Charras

héâtre-élévision (pseudo-spectacle) de Boris Charmatz.

Fer de lance de la nouvelle génération des "abstraitistes", ce chorégraphe français n'a de cesse d'investir des espaces d'expérimentation pour la danse. Il interroge la matière de la danse par la danse elle-même ; non pas tant danse sans relation au réel, mais plutôt entièrement tenue dans le pli de la danse sur elle-même. Formé comme danseur à l'OPÉRA DE PARIS, membre du groupe de recherche de la même institution, il y rencontre son complice et futur partenaire Dimitri Chamblas. Il quitte l'Opéra pour se lancer comme interprète à bonne école chez Régine Chopinot, Odile Duboc ; il fonde EDNA

avec son compère et crée des œuvres insolites aux titres tarabiscotés : *Aatt Enen Tionon*, *Con Forts Fleuve* entre autres à partir de 1993. Le FESTIVAL D'AUTOMNE DE PARIS, accueillait une performance quotidienne, intitulée *éâtre-élévision*. Dix séances par jour... pour un seul spectateur ! Une installation chorégraphique ou un spectacle, dit "pseudo-spectacle", à voir et à entendre pendant une heure par une seule personne au fond du CENTRE GEORGES POMPIDOU, en sous-sol, sur rendez-vous. L'ouvreuse vous accueille, vous accompagne dans une pièce et vous explique brièvement le principe de l'expérience. Vous vous allongez et regardez un poste de télévision renversé sur le côté, à l'intérieur duquel se déroule une chorégraphie pour toutes sortes de boîtes noires, six



Héâtre-télévision, performance pour un seul spectateur, Boris Charmatz, 2002. Photo : Marie-Lou Burger.

danseurs, un accordeur de piano, des mires trafiquées et 140 figurants. « Il s'agit d'un pari, des artistes sautent le pas en priant pour que l'odeur de leur travail subsiste après l'anesthésie de l'écran, des pixels et les cloisonnements des murs de théâtre. On vient ici, un par un, mais on y trouve le confort d'une fumerie d'opium. On a le droit à un demi-sommeil mérité et qui ne nuit pas au processus ». La rage vous guette en regardant, couché, le spectacle enregistré de danseurs qui se débattent dans l'exiguïté du petit écran ; vous

êtes tout autant prisonnier dans votre posture et dans le temps imparti du spectacle, que les corps virtuels enregistrés à l'image. Singulière position physique pour expérimenter les forces et faiblesses de notre attitude quotidienne devant le réceptacle de l'information : la télévision en prend un sacré coup. La solitude du spectateur de fond aide la prise de conscience et nous renvoie à notre attitude face à l'écran domestique, cette fois peuplé de diabolins malins qui font plus que des clins d'oeils et pieds de nez au contenu des programmes tv !

+ ou - là de Rachid Ouramdane

C'est encore le FESTIVAL D'AUTOMNE qui programait ce jeune chorégraphe inclassable, interprète d'Hervé Robbe, Emmanuelle Huynh et Odile Duboc, chez qui il cultive un goût pour la pluridisciplinarité et les rencontres d'espace artistiques, la conceptualisation de la danse. En 1996, il crée sa propre compagnie, FIN NOVEMBRE, autour d'un groupe d'artistes réunis à la MÉNAGERIE DE VERRE, centre de danse plutôt expérimental. Avec *+ ou - là*, le chorégraphe poursuit une interro-

gation sur les rapports que nous entretenons avec l'image vidéographique et plus particulièrement télévisuelle. En détournant la grammaire des images télé, qui de l'exploitation des passions et de leur dramatisation ont fait la chair de leur mise en scène, Rachid Ouramdane révèle une communication non-verbale qui réside dans les gestes, les regards, les immobilités, les silences... « A la frontière d'un plateau de télévision et d'un plateau de danse le spectacle invente une chorégraphie minimale sur les attitudes et les gestes adressés aux caméras ». Une recherche très originale qu'il conduit auprès



+ ou - là, chorégraphie et vidéo, Rachid Ouramdane, 2002. Photo : Marc Domage.

de Armando Menicacci, chargé de conférences à Paris VIII, UNIVERSITÉ DANSE, sur l'image et le multimédia. La vidéo de Jérôme Dupraz, la machinerie des écrans sur scène font de cette performance une réflexion en cours sur les mouvements du corps que l'on voit à la télévision, entre autres les hommes-tronc que sont les présentateurs et autres bizarreries liées au cadrage, au découpage, au morcellement du corps.

Full Play de Bud Blumenthal.

AU PARC DE LA VILLETTE, dans le cadre du festival VILLETTE NUMÉRIQUE en septembre dernier, Bud Blumenthal, chorégraphe résident en Belgique, joue à devenir un rat de laboratoire. Pour cette expérience vertigineuse, due à l'architecte créateur multimédia, Paolo Atzori, il occupe une plate-forme au centre d'un octogone de huit écrans double face, le public choisissant d'investir l'intérieur ou de rester au pourtour de cette enceinte visuelle. A même le corps de cet artiste rompu au solo, un ordinateur capte ses rythmes cardiaques, ondes cérébrales, tensions musculaires, etc. La plate-forme, elle-même truffée de capteurs, fait que ses moindres gestes affectent les entrées et sorties vidéo

et son. Le dispositif traite encore des données de l'observation des étoiles et des marées via satellites et radiotélescopes. Plaque sensible des impulsions et informations, de la micro-cellule organique aux macro-fonctionnements planétaires, Bud Blumenthal se transforme en bio-ordinateur, hybridant les flux physiques et numériques. Or plus un dispositif est sophistiqué, plus son résultat est merveilleux, mais plus il menace aussi de dérapier et de vous dévorer. Le but de l'opération : que pas un des effets ne réponde à une motivation autre que strictement chorégraphique. Sachant qu'il n'y a que des élaborations et que la perception est une élaboration, au même titre que les élaborations informatiques, selon Armando Menicacci du LABORATOIRE MÉDIADANSE. Et la réflexion de revenir sur le média télévisuel où toute l'information demeure extérieure et insensible à nos réactions en direct.

© Geneviève Charras,
octobre 2002,
Turbulences vidéo # 38,
janvier 2003.

Passionné, et passionnant lorsqu'il parle de l'histoire de ce cinéma différent qu'il qualifie de "jeune". Et jeune, il l'est toujours Marcel !

Médiateur : Marcel Mazé

Entretien avec Gabriel Soucheyre

Je suis né à Brest, en 1940, pendant un bombardement. Mon père était dans la Marine et travaillait à l'Arsenal de Brest, à l'atelier d'optique chargé de la fabrication et de la maintenance des instruments d'optique de la Marine. Ma mère était couturière pour femme et travaillait, comme elle disait "pour le monde".

J'ai un frère, de onze ans mon aîné, je n'ai pas été beaucoup élevé avec lui, car le Lycée de Brest dans lequel il était, avait été déplacé dans l'est durant la guerre. Par la suite, il a fait des études d'ingénieur à Nantes, Angers puis Paris.

Très petit j'étais fasciné par les prismes et m'amusait à jouer avec la décomposition de la lumière et des paysages. Mon enfance et mon adolescence se sont passés tranquillement, la famille étant très unie, malgré les différences idéologiques de mes parents. L'un étant plutôt pro-catholique (de gauche tout de même) et l'autre franchement de gauche...

Pendant les repas de famille, parfois patagruéliques, ça donnait une ambiance qui amusait les enfants, mais qui n'était jamais agressive, plutôt "bon vivant".

Après mon bac Sciences Expérimentales au Lycée de Kerichen à Brest, je suis venu faire des études de Sciences Politiques et de Droit à Paris. Je les ai terminées en même temps que je travaillais comme commissaire à la Direction du Commerce Intérieur et des Prix au Ministère des Finances.

À l'origine, j'étais attiré par le classicisme dans ce qu'il a de plus conservateur et sous toutes ses formes ; littéraires, musicales, plastiques et picturales. J'ai alors rencontré un étudiant en philosophie à la Cité Universitaire de Paris, qui m'a en quelque sorte fait découvrir l'art moderne dans de nombreux domaines : le jazz moderne, alors que j'aimais le jazz classique par exemple, la littérature moderne,

le Nouveau Roman, Duras Robbe-Grillet, Nathalie Saraute (que j'ai eu l'occasion de rencontrer a cette époque-là), la peinture moderne (moi qui avant adorait David, Ingres !).

J'ai commencé à fréquenter la CINEMATHEQUE FRANÇAISE. Je me souviens d'une séance à minuit, au mois d'août (c'est ce dont je crois me rappeler, car on m'a dit depuis qu'il n'y a jamais eu de séance en août à minuit !) où, avec une vingtaine de spectateurs, j'avais vu toute une série de films underground américains (à l'époque, on disait New American Cinema ou Experimental Films) dont ceux de Jonas Mekas, Brackage, Marcopoulos et Keneth Anger. Ce fût alors comme une révélation. A ce moment (c'était en 1969) un de mes amis, très intéressé par le cinéma dit " d'auteur " m'a demandé si je pouvais collaborer à la revue qu'il allait créer, non à la rédaction, mais à l'administration. Je venais alors d'être embauché au service juridique de l'Agence France Presse, ce qui était très éloigné du film expérimental ! Je me suis alors retrouvé Directeur Administratif de cette revue, CINÉMA 9, qui marchait plutôt bien.

En 1970, les responsables du FESTIVAL INTERNATIONAL DU JEUNE CINÉMA DE HYÈRES, qui était à l'époque très renommé ; notamment en raison de l'attribution de ses récompenses à des

réalisateurs qui ont vu leur notoriété exploser par la suite — Lelouch, Varéla, Luntz, Guy Gilles, Garrel, Angelopoulos par exemple — et à un article de Michel Cournot ; nous offrit trois invitations pour aller au Festival. C'est à l'occasion d'une rencontre avec le Président : Maurice Périsset, à qui je demandais pourquoi on ne voyait pas ici de cinéma underground américain, que celui-ci me confia la programmation de ce genre d'œuvres pour l'édition suivante du festival.

Une fois la surprise passée, j'acceptais la mission, au grand désarroi de mes collègues de CINÉMA 9, qui n'appréciaient guère ce cinéma. Désireux tout de même de montrer des films de ce festival de 1970, j'ai organisé seul, sous l'appellation volontariste de COLLECTIF JEUNE CINÉMA par référence aux Rencontres du Jeune cinéma, le mardi — jour de relâche — 23 juin 1970 au STUDIO DU VAL DE GRÂCE à Paris, la première projection en hommage au Festival et avec des films qui y avaient été présentés.

Après cette première projection, quelques spectateurs enthousiastes se déclarent prêts à organiser ensemble des projections hebdomadaires au STUDIO DU VAL DE GRÂCE et aussi à l'INSTITUT D'ART, rue Michelet. Des projections exceptionnelles eurent également lieu, comme en décembre 1970, une projection houleuse de *Times For* de Steve Dwoskin et en

janvier 1971 dans le grand amphithéâtre de la Fac de Droit rue d'Assas, un " Panorama du Jeune Cinéma Allemand " (films de Wim Wenders, Helmut Costard, Klaus Wyborny, Werner Nekes, Dore O, Helmut Herbst).

Au cours de cette période, des contacts sont pris avec Henri Langlois qui m'ouvre son carnet d'adresses, s'en suivent alors des rencontres à Paris et à New-York, avec Noël Burch, Jonas Mekas, un peu plus tard avec Howard Guttentag, Andy Sichel, en Angleterre avec la LONDON FILMMAKERS COOP. Puis des cinéastes allemands et italiens, qui me permettront de visionner chaque année un très grand nombre de films.

La deuxième année de collaboration avec le Festival d'Hyères s'est bien passée, avec moi en tout cas, car parmi notre équipe, certains se sont disputés avec le Président, d'autres avaient publié des communiqués n'ayant guère plu au festival. Bref, Maurice Périsset m'a proposé de continuer la programmation pour son festival, mais sans les autres membres du collectif. Après une réunion de la COOPÉRATIVE - COLLECTIF JEUNE CINÉMA (créée en juin 1971, sous le statut associatif loi de 1901), et à laquelle assistait Marguerite Duras, il fut établi que je pouvais continuer ma programmation à Hyères.

Les séances dans lesquelles se côtoyait l'art et essai et l'expérimental

devenant de plus en plus houleuses, le Conseil d'Administration du Festival décida de créer deux sections distinctes, l'une appelée " Cinéma d'Aujourd'hui " et l'autre " Cinéma de Demain ", qui à ma demande devint " Cinéma Différent " en 1974.

L'une de mes grandes batailles fut d'assurer à la programmation " différente " le même traitement que l'autre, ce qui fut atteint vers 1977 ; après un exil à Toulon de 1972 à 1976.

L'arrivée de Jack Lang au Ministère de la Culture, en 1981, améliora beaucoup la situation du COLLECTIF JEUNE CINÉMA, qui eut droit à ses premières subventions. Celle du Festival également, jusqu'à l'arrivée d'une nouvelle équipe municipale d'extrême-droite en 1983, qui supprima définitivement la subvention en 1984. La dernière édition de 1983 fut entièrement consacrée au " cinéma différent ".

La disparition de ce festival posait le problème de la représentativité de ce genre artistique qui risquait du jour au lendemain de se retrouver sans manifestation d'importance. Même si nous avions pu obtenir la reconnaissance des médias grands publics (j'avais même été interviewé au journal de vingt heures sur Antenne 2), à partir de 1985, les premières coopératives ont commencé à périr : de dix, elles sont passées à trois. De plus, au niveau professionnel, je me suis retrouvé à la direction

de la photo à l'AFP, ce qui ne me laissait plus beaucoup de temps pour m'occuper du COLLECTIF JEUNE CINÉMA. En 1989, nous en sommes donc venus à nous associer avec une autre "coop" : LIGHT CONE, de façon à cumuler les deux subventions.

Mon parcours professionnel à l'AFP s'est terminé en 1997, j'ai dû gérer certains conflits entre le COLLECTIF et LIGHT CONE. Les deux associations ont alors repris, amicalement, leur indépendance, et de notre côté, nous avons mis en place un nouveau catalogue sur internet.

A la même époque, de jeunes étudiants de Paris VIII, sont venus me

voir et m'ont demandé des conseils et des renseignements sur le festival de Hyères, en particulier dans le domaine de la prospection et la recherche de subventions, pour remonter un festival du même style.

De fil en aiguille, je me suis tout naturellement laissé entraîner dans l'aventure, et en janvier 1999, nous avons organisé, sous le sigle COLLECTIF JEUNE CINÉMA et DCA (D'UN CINÉMA L'AUTRE), le premier FESTIVAL DES CINÉMAS DIFFÉRENTS DE PARIS, sous titré *De Hyères à Aujourd'hui !*

Le succès aidant, de jeunes cinéastes et vidéastes ont voulu faire partie du COLLECTIF JEUNE CINÉMA.



Marcel Mazé

La " coop " a maintenant un bureau, un secrétariat, une coordinatrice, Sarah Darmon, un catalogue qui ne cesse de s'enrichir, un site internet. Les locations de films et vidéos du catalogue augmentent et nous nous déplaçons de plus en plus souvent pour présenter des films dans les festivals français ou étrangers, dans des facs, des musées, des lycées, des centres culturels, etc.

Le 5^e FESTIVAL DES CINÉMAS DIFFÉRENTS DE PARIS a eu lieu du 10 au 15 décembre dernier, et ce fut un très beau succès, tant au niveau du public que des réalisateurs.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre
le 11 novembre 2002,
Turbulences vidéo # 38, janvier 2002

Marcel Mazé
Né en 1940, à Brest.

- 1967 Entrée à l'Agence France Presse, Chef Adjoint du Service Juridique.
- 1970 Première projection du COLLECTIF JEUNE CINÉMA.
Au STUDIO DU VAL DE GRÂCES, Paris V.
- 1971 Programmation au Festival de Hyères. Rencontre avec Marguerite Duras.
- 1980 Réalisation d'un film : *Focalises*.
- 1999 Premier FESTIVAL DES CINÉMAS DIFFÉRENTS DE PARIS.
- 2001 Célébration des " 30 ans du Collectif Jeune Cinéma " à la CINEMATHEQUE FRANÇAISE.



COLLECTIF JEUNE CINÉMA

1 rue Carpeaux, 75018 Paris

Tel : 01 44 85 00 72

web : www.cjcinema.org / mail : cjcinema@wanado.fr

Face à une ingénue décochant ses jolis traits

à l'aveugle, l'art de rétablir l'équilibre de la cible, ou son déséquilibre.

Flèche lente

par Jean-Paul Chavent

Acte 1 : Un beau visage, brillant de l'éclat même du manque.

Toute rencontre arrangée — le fût-elle par un ami et serait-ce, comme ici, avec une image — suscite d'abord une résistance. Fine réticence intérieure de celui à qui on dit : lis ce livre ou vois ce film (c'est pour toi, ça te concerne essentiellement), et qui entend dans cette injonction, si amicale pourtant, et dans cette invitation même, moins une légère subrogation de ce qu'il croit être ses goûts, que la promesse d'une émotion pré-dite. Comment ne pas redouter devant cette prévision trop certaine que la rencontre, dès lors qu'attendue, ne soit déceptive ? Imputation du désir, amputation du plaisir. On connaît de ces moments (je lirai ce livre, je verrai ce film, je

les aimerai sûrement, mais y manqueront le hasard qui aurait pu me conduire vers eux, et surtout la surprise, qui n'eût pas été la moindre part de mon plaisir). Réaction un peu mesquine, un peu jalouse et toute d'ingratitude que je ne constate jamais si nettement qu'en présence de certaines photographies de jeunes filles prises par un autre. Dans le meilleur des cas, le regard est comblé, le désir est frustré. Et le talent du portraitiste ne fait que décupler, pour la faire regretter, l'absence de son modèle, comme s'il eût fallu pour accéder à cette coïncidence heureuse que l'amitié propose, que le hasard nous fit quelque nouvelle offre de service par laquelle nous retrouverions l'illusion, entre énigme et prophétie, d'être en direct, sinon au centre, de la chance et du choix.



Elsa, photo Tristan Passerel, mai 2002.

Acte 2 : Face à la non-réciprocité d'une image muette, un bouclier de mots s'élève.

Il y a des visages qu'on découvre dans un éblouissement et qui d'emblée nous trouvent, et d'autres qui lentement infusent, puis, par des voies obscures, nous rejoignent.

Je ne sais pas lesquels nous pénètrent le plus profondément.

D'un côté, le coup de force de la beauté : ligne droite du trait qui vient frapper sa cible (l'archétype des fantasmes profonds qui reflètent idéalement l'autre, touché à bout-portant) ; de l'autre, le rituel : ce chemin qui s'ouvre et fait marcher le désir à la rencontre de ce qui, au premier regard, aura résisté (retard en vert, révélation différée). A l'un, médusant, la clarté

aveuglante, la stupeur initiale dont on ne peut rien dire. A l'autre (mais disant), la pénombre distante où se déploie le langage : la seule chose qu'ici nous puissions partager.

Sphinx de l'image fixe. L'énigme de ce visage, c'est qu'il me regarde. Je suis regardé dans mon désir dont ces beaux yeux savent tout. D'où cette légère frustration puisque ce visage qui me regarde ne me voit pas. Mais de n'être qu'une image, le trouble qu'il permet n'est qu'à moi : photographié, un visage est doté d'un pouvoir qui l'emporte sur sa réalité même, c'est celui de la fiction. Inventer Elsa ? Décrire le fourreau froncé de sa manche ? Ce geste de saisir les cheveux, geste éminemment érotique d'écarter un rideau ? Balivernes. Non, ce n'est pas ça. D'ailleurs, ce ne sont pas des cheveux que cette main soulève, c'est le désir qu'elle maintient.

Acte 3 : L'oxymore s'impose et il ne tarde pas.

Aurai-je, par mes grimaces langagières, échangé la douleur du coup de foudre (qui, dans la vie, m'aurait traversé et peut-être abandonné, béant, troué, enchanté), contre la douceur de quelque investissement imperceptible qui me laisse en chantier ?

A quel moment cette image inventée par un autre m'a-t-elle accueilli, et, renversant l'instant de la prise, révélé son secret ?

Derrière le mouvement de la main repoussant le noir des cheveux, j'ai reconnu le geste de saisir une flèche dans le carquois. On ne voit ni l'arc ni la corde. C'est avant. Le geste d'avant. Ce geste de tendre l'arc qu'on ne verra pas, le regard l'anticipe, le fomenté et l'accomplit. Oh, comme il trace bien le sillage de la flèche, ce regard. Comme il touche sa cible ce regard qui va droit à mon désir et en revient. Renversement, oui. Magie. Le geste d'après, c'est la flèche qui revient en arrière et retourne dans son étui. Nabokov, ici, a tout dit de notre erreur initiale : « Ce ne sont pas, comme le prétendent certains chamans et charlatans, les facultés artistiques qui constituent les attributs sexuels secondaires ; tout au contraire, la sexualité n'est qu'une manifestation ancillaire de l'art. »

Une rencontre qui n'aura jamais lieu a bien eu lieu. Temps. Grâce du premier regard, instant fatal toujours déjà perdu de la juste visée, mais qui ici persiste et demeure. Une fiction peut naître. Elsa existe sûrement, mais ce plaisir que son geste suspendu ne cesse de promettre, cette photo en diffère sans fin le moment, sans jamais le permettre.

Acte 4 : Résumons-nous.

« Il faut traverser la vaste carrière du temps pour arriver au centre de l'occasion. »

Baltasar Gracian

« La beauté fait une blessure plus profonde qu'une flèche. »

Achille Tatius

« La beauté est une flèche lente. »

Friedrich Nietzsche

« La beauté est l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas. »

Jorge Luis Borges

© Jean-Paul Chavent,
Pommier, octobre 2002,
Turbulences vidéo # 38,
janvier 2003.

Ecrivain, Jean-Paul Chavent vit et travaille non loin de Turenne. Principales publications : *Violet ou Le Nouveau Monde*, ACTES-SUD, 1985 ; *Tout flambe*, FRANÇOIS JANAUD, 1996 ; *Fin'Amor*, CADEX EDITIONS, 1997 ; *Le Dieu qui dort*, EDITIONS DU LAQUET, 1997 ; *L'impatience*, CADEX EDITIONS, 1999 ; *La chair du monde*, LE BRUIT DES AUTRES, 1999.

Rien de tel qu'une abbaye limousine, transformée en centre d'art contemporain, pour convertir une jeune danseuse en un modèle inspiré.

Un rêve en noir et blanc

par Elsa P.

J'ai fait un rêve étrange...

Je me trouvais, tout habillée de noir, dans un endroit somptueux, aux murs immaculés. Un lieu immense et majestueux, à l'intérieur d'une Abbaye bizarre. J'étais face à un homme dont je ne voyais le visage que lorsqu'il posait l'appareil. Visage dont je n'arrivais pas, au début, à saisir l'expression, ou plutôt l'intention. Ce qui, je me le rappelle, me gênait un peu, car je n'ai pas l'habitude d'échouer dans cet exercice du regard, silencieux et si révélateur...

L'appareil, noir dans cet univers blanc, émettait de légers bruits, très agréables à mon oreille. Et je me rappelle, oui, ça me revient maintenant, mon soulagement à l'écoute de ces "clics" répétés. Enfin, oui, enfin, je saisisais ce que l'on attendait de moi : ne pas sourire, regarder, écouter, accepter le rond luisant tourné vers moi.

Quelquefois, l'homme me regardait avec un léger sourire : « c'était très beau ». Et j'avais l'impression

qu'effectivement c'était très beau. L'atmosphère était touchante de silence et de "clics". La lumière, douce et vive à la fois, blanche de pureté, me transportait dans un lieu que je ne connais pas... Le temps s'était arrêté. « Mais non, nous avons fait cent soixante clichés ».

Je m'attendais à voir des photographies en noir et blanc. Je fus surprise des couleurs qu'elles contenaient. Ici, j'ai les yeux verts. Là, les cheveux presque blonds. Ailleurs, un teint rosé... Est-ce réellement moi ? « Non », me dit quelqu'un. « Tu es plus jeune que ça » me dit un autre.

L'homme à l'appareil photo me dit : « Elles me plaisent. » Elles. Moi, l'enfant, la jeune fille, la femme. Suis-je toutes les "elles" à la fois ? Cette idée me plaît...

Mais en regardant les photos on ne voit que lui, ou presque. L'homme à l'appareil est partout. Dans mon visage, dans mes cheveux,

dans mes yeux surtout. J'ai l'impression de le connaître mieux que si je tenais moi-même l'appareil. Il est le négatif quand je suis le positif. Et l'inverse. Il est l'homme à l'appareil dans cette chambre claire immense.

Puis je me réveille et j'écris. On m'a dit qu'il faut enregistrer ses rêves pour s'en souvenir plus tard. C'est ce que j'ai fait.

© Elsa P.
Clermont-Ferrand, octobre 2002,
Turbulences vidéo # 38,
janvier 2003.



Elsa, photo Tristan Passerel, mai 2002.

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

Turbulences Vidéo n°3 (spécial) Hommage : Danièle et Jacques-Louis Nyst / Vidéo et peinture "la vidéo considérée comme un des beaux-arts" / ...

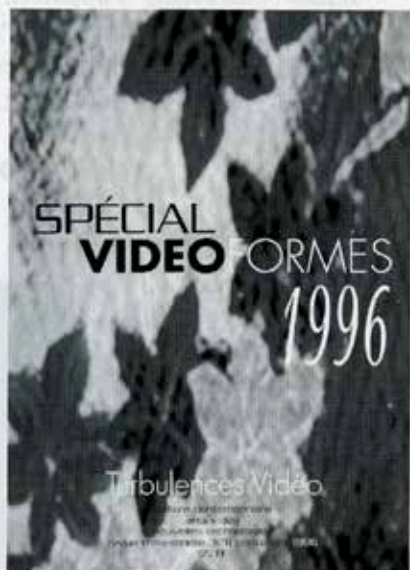
Turbulences Vidéo n°4 Portrait : Irit Bastry / Les années Fluxus / Les installations vidéo en question : la Tribune des critiques

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 Guillon, Pierrick Sorin, Christian Châtel, Jean-Paul Labro...

Turbulences Vidéo n°11 (spécial) J.P. Fargier ; Laurence Madeline ; Danielle Jaeggi ; Ryszard Kluszczyński ; Anne Marie Duguet ; Thierry Kuntzel ; Marina Grzinic et Aina Smid...

Turbulences Vidéo n°12 Portrait : Sandra Kogut / Paik Contre Picasso / Pierrick Sorin, un réel qui revient toujours à la même place. / Saburo Teshigawara

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



Turbulences Vidéo n°14 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.

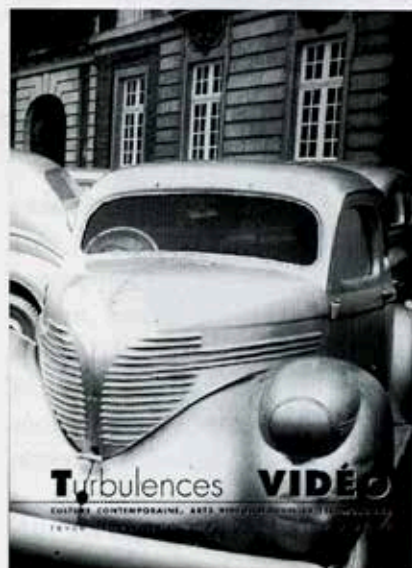
Turbulences Vidéo n°15 (spécial) Studio Azzurro, John Sanborn ; Merel Mirage ; Christian Barani / Cinéma et Vidéo ; John G. Hanhardt "Image cinématographique : images électroniques" ; J.P. Fargier "Lydie l'a dit, Jean-Dit l'a vu, Pannel fecit" / ...

Turbulences Vidéo n°16 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 Portrait : Ghislaine Gohard / Fabrice Hybert : Altéritévision / Causerie : Cédrom contre internet

Turbulences Vidéo n°18 Alain Bourges / Nicolas Thély / Derrière l'image : à perte de vue. Sur deux livres de André S. Labarthe : J.P. Gavard Perret / Vidéographe : la naissance de la vidéo en Amérique du nord...

Turbulences Vidéo n°19 (special) Christa Sommerer, Peter Fischer ; Gustav Harnos ; J.L. Accetone ; Christian Barani / Le regard omnivore Sabrina Zannier / Serge Comte : Armelle Leturcq / Loïc Connanski ; Jean-Paul Fargier



Turbulences vidéo n°21 Portrait : Roland Baladi / L'image mentale (3) (Alain Bourges) / Dossier Danemark / Découplé : le charivari à l'écran (Geneviève Charras)

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

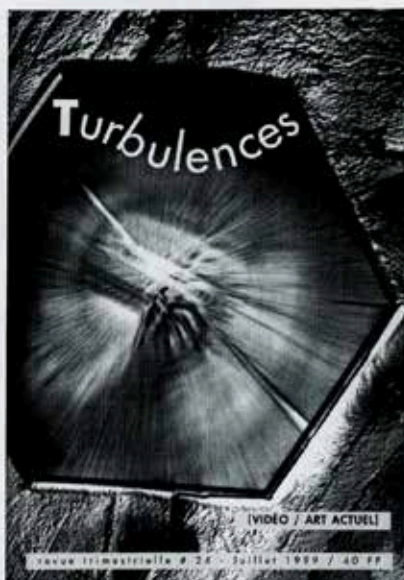
Turbulences vidéo n°23 (spécial) La tribune des critiques / Perception, Mémoire et Interface dans les œuvres de Steina et Woody Vasulka (James Tobias) / Le nouvel art chinois (Gao Ling) / ...

Turbulences vidéo n°24 Portrait : Véronique Legendre / Le Tube du Docteur Folie (Jean-Paul Fargier) / Olympia by Charlotte — Chapitres 1 à 7 — (Jean-Paul Fargier) / ...

Turbulences vidéo n°25 Portrait : David Blair / L'été italien (Françoise-Claire Prodron) / Traversées (Geneviève Charras) / Olympia by Charlotte — Chapitres 8 à 12 / ...

Turbulences vidéo n°26 Portrait : Richard Skryzak / Mes promenades (Alain Bourges) / Officina Europa (Françoise-Claire Prodron) / Merce Cunningham (Geneviève Charras) / Olympia by Charlotte — Chapitres 13 à 20 / ...

Turbulences vidéo n°27 (spécial) Hercule et l'arène de Lydie (Jean-Paul Fargier) / Artel : l'art en réseau (Loiez Deniel) / Olympia by Charlotte — Chapitres 21 à 26 / ...



Turbulences vidéo n°28 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 / ...

Turbulences vidéo n°29 David Blair à Strasbourg (Geneviève Charras) / Hitchcock virtuel (Gilles Marceaux) / Portrait : Pierre-Yves Clouin / Olympia by Charlotte — Chapitres 35 à 38 / ...

Turbulences vidéo n°30 Sylvie Blocher (Geneviève Charras) / Eugène Atget (Cyrille Callière) / Portrait : Frédéric Pollet / Vincent Juillard (Patrice Allain) / Olympia by Charlotte — Chapitres 39 à 45 / ...

Turbulences vidéo n°31 (spécial) / Interférences 2 (Georges Casenove) / Shirin Neshat (Sylvain Ledey) / Portrait : Eric Lanz / Olympia by Charlotte — fin

Turbulences vidéo n°32 Pierrick Sorin (Ariane Skoda) / FIAC Tanger (Eglantina Monteiro) / Marek Sulek (Gilbert Pons) / Portrait : Dominique Belloir

Turbulences vidéo n°33 Luciano Finessi (Antonella Crippa) / Georges Appaix / Portrait : Robert Cahen / ...

Turbulences vidéo n°34 FIAC 2001 (Ariane Skoda) / Connivences 2001 / Portrait : Gianni Toti / Médiateur : Paul Willemsen / ...

Turbulences vidéo n°35 (spécial) / Joseph Nadj, Hervé Robbe (Geneviève Charras) / Intérieur ville (Rémi Laporte) / Portrait : J.P. Fargier / Médiateur : Annie Aguetaz / ...

ABONNEMENT

Raison sociale.....

Nom.....

Prénom.....

Adresse.....

Téléphone.....

Je désire recevoir le(s) numéro(s)5 € par numéro

et 6 € le numéro spécial festival VDF)

Je joins un chèque de €.

Je souhaite recevoir une facture oui/non

À retourner avec votre règlement à :

Turbulences vidéo, c/o

VIDEOFORMES

B.P. 50, 63002

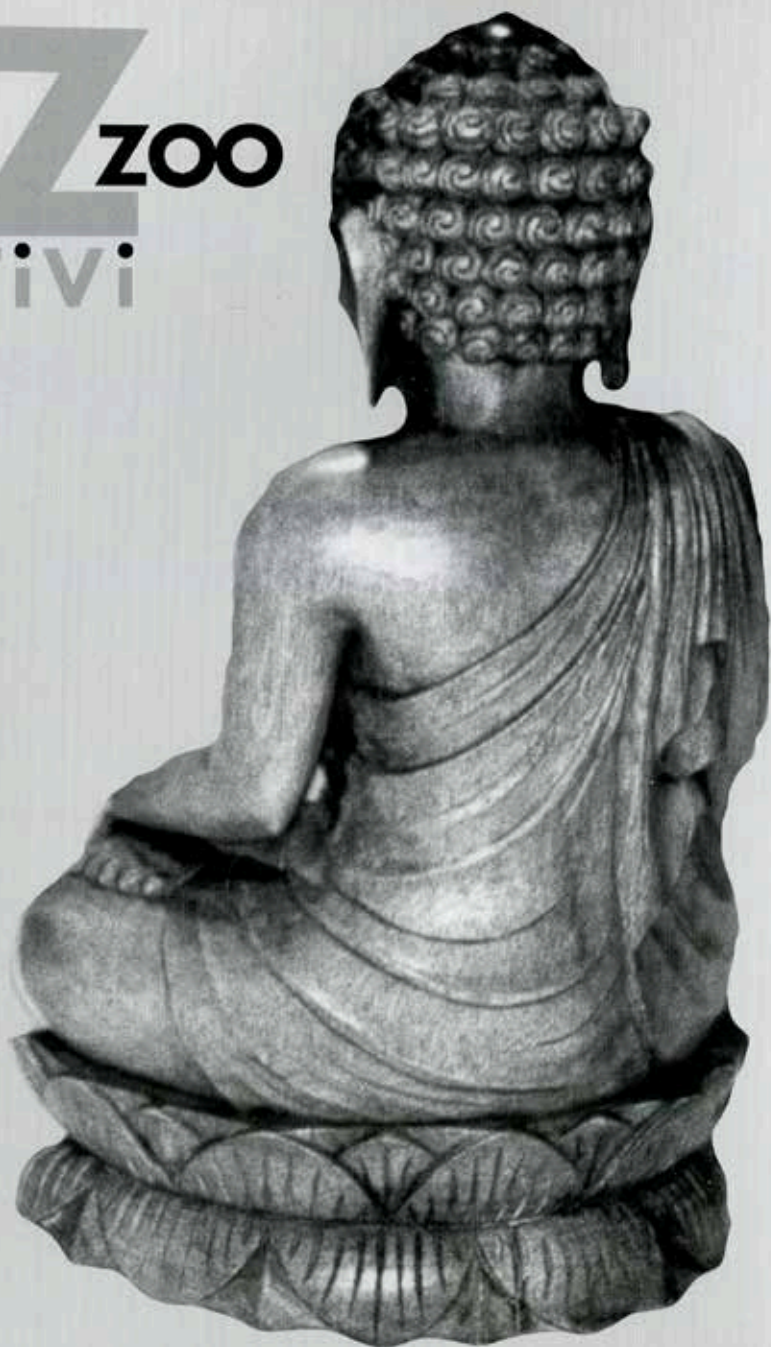
Clermont Ferrand cedex 1,

France

La revue trimestrielle Turbulences Vidéo est disponible pour 5 € (6 € pour les numéros spéciaux) dans les points de vente spécialisés et par abonnement pour 18,5 € (24,5 € pour l'étranger).

Paris : Librairie du Musée du Jeu de Paume, Librairie du Centre Pompidou, **Clermont-Ferrand** : Librairie du Musée des Beaux-Arts / **Lyon** : Librairie du Musée d'Art Contemporain, Librairie Michel Descours / **Nantes** : Librairie Vent d'Ouest / **Thiers** : Librairie du Centre d'Art du Creux de l'Enfer

ZZA Z ZOO
TiVi

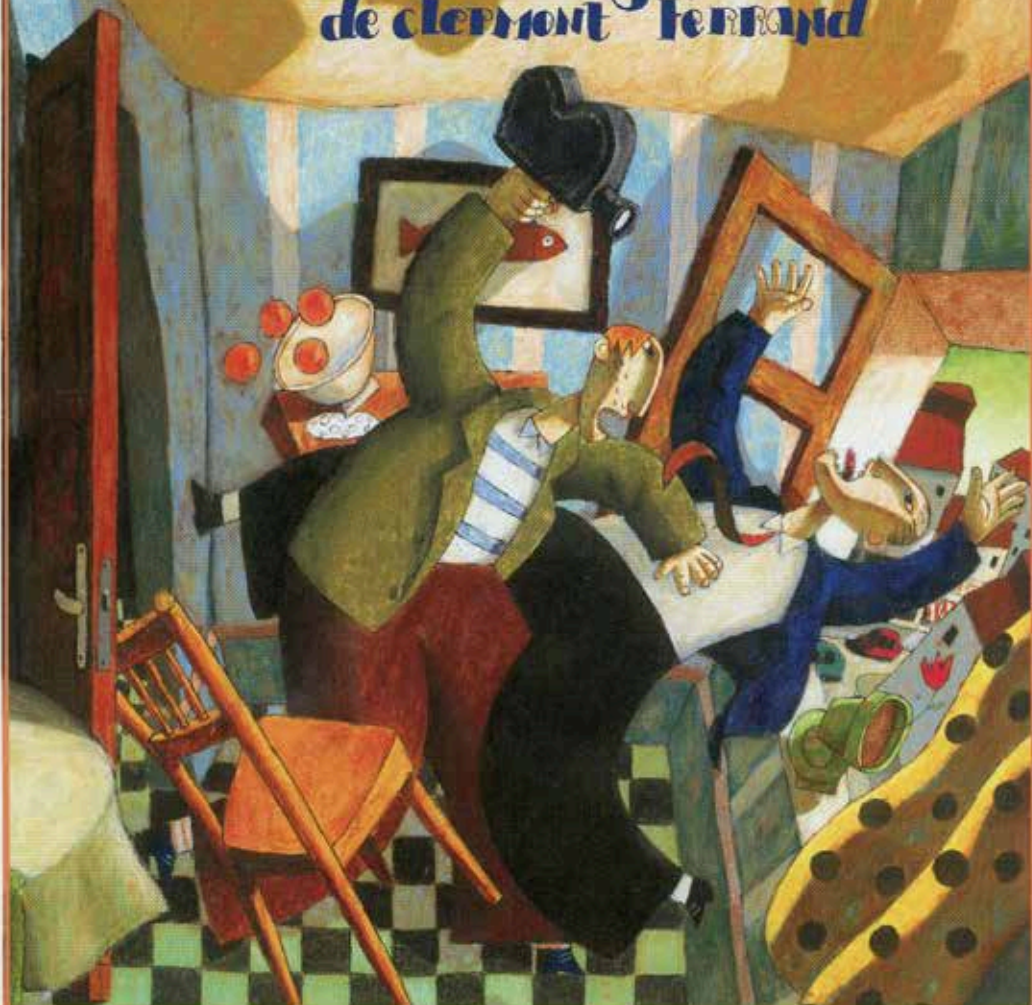


www.videoformes.com

Festival du Court Métrage de clermont Ferrand

31 janvier

8 février 2 0 0 3



6, Place Michel-de-L'Hospital
63058 Clermont-Ferrand
Cedex 1, France

Tel : 04 73 91 65 73

Fax : 04 73 92 11 93

info@clermont-filmfest.com
www.clermont-filmfest.com

Savez
qui peut
le court métrage

