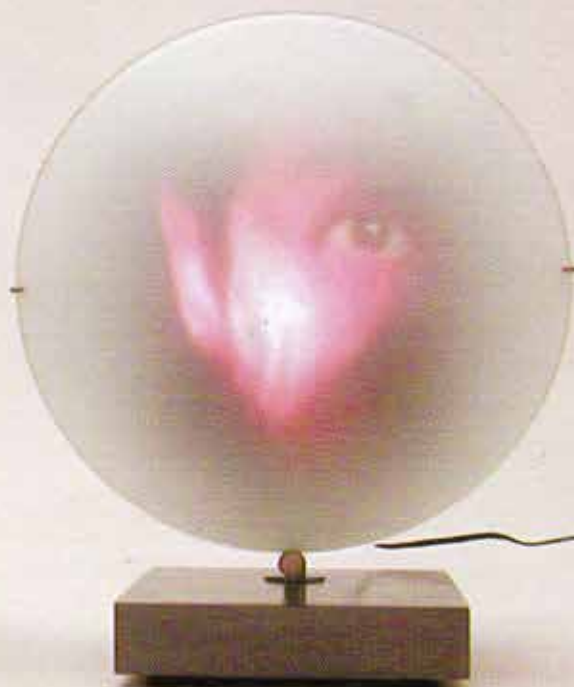
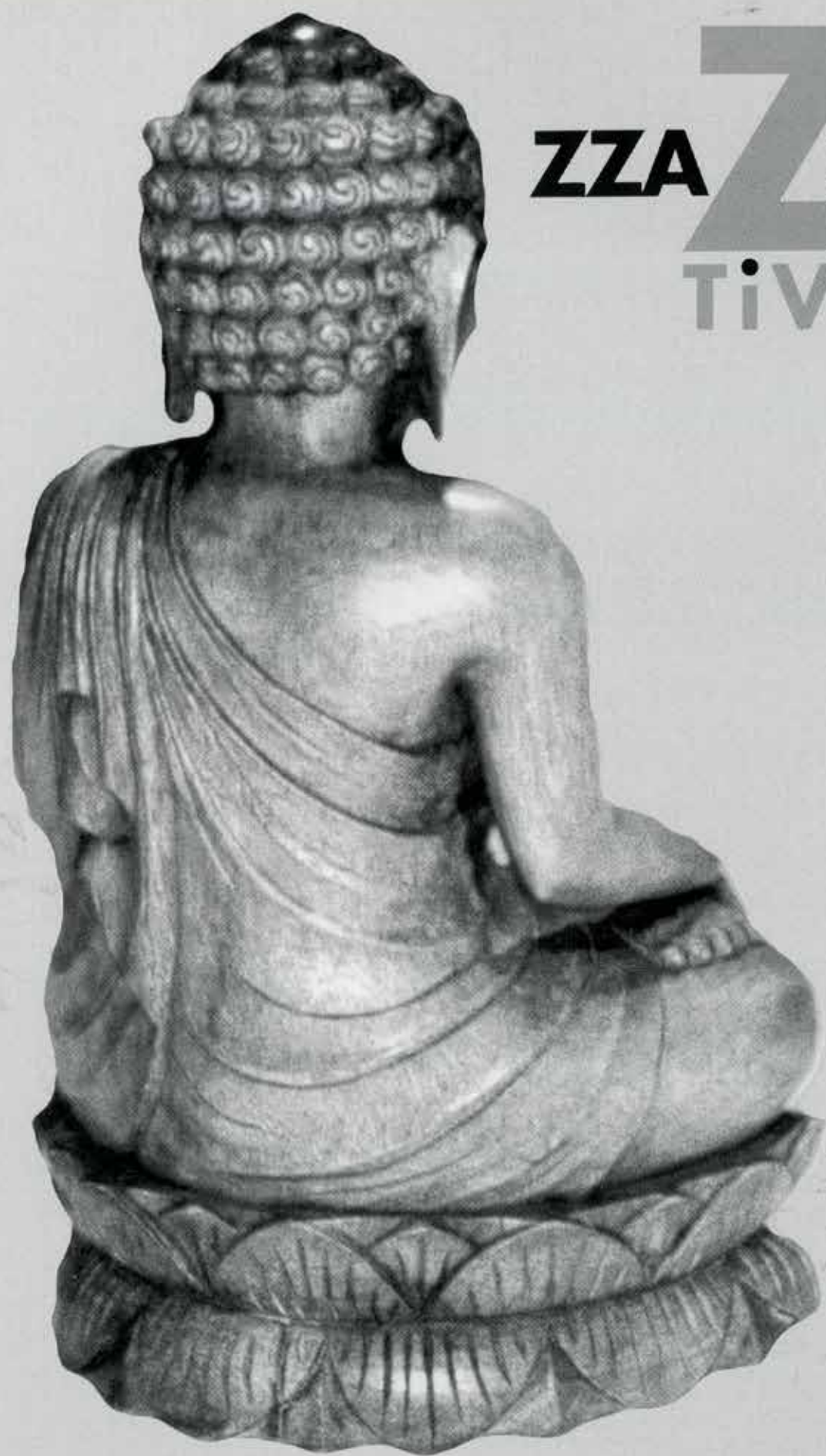




Turbulences vidéo

revue trimestrielle #41 - octobre 2003 - 5 €





ZZA ZOO
TiVi

www.videoformes.com

Turbulences vidéo

revue trimestrielle octobre - novembre - décembre 2003

Abonnement (1 an) : France : 18,5 €, étranger : 24,5 € • Prochain numéro : janvier 2004

L'été a fait un grand nombre de victimes, pas celles de la canicule mais celles de la vie culturelle. La partie la plus apparente de la crise, les problèmes des intermittents et les corollaires de leur lutte, a conduit à l'annulation de spectacles, de manifestations dans tout le pays. Des débats, parfois violents et malentendus par des publics ignorants du système, ont révélé au moins deux vérités : la collusion entre pouvoirs et media et la crise sociétale profonde que nous vivons. De par le monde — effet de globalisation — les règles de l'Organisation Mondiale du Commerce se mettent en place : offre / demande / profit. La culture se transformera en industrie et le supplément d'âme sera bien commercialisé. L'information aussi est un produit qui désormais dépend de grands groupes industriels ou de structures étatiques. La crise court, elle couve et se répand dans les réseaux de l'internet. Des deux côtés, les arguments voire les armes de destruction massive (virus, hackers mercenaires) montrent le bout de leur nez. Les opposants activistes du net donnent l'impression d'être entrés dans une lutte somme toute sereine : de ce chaos qui s'instaure les utopies devraient renaître...

Délaissions un instant notre "veille citoyenne électronique" pour nous plonger dans les découvertes de ce n°41, les rencontres de deux artistes savoureusement humains, Antonella Bussanich et Peter Fischer, les expos de l'été (il y en a eu), les œuvres remarquées, les danses et les images de Geneviève Charras, et revenons vers l'internet et l'article intelligent d'Evelyne Rogue qui nous éclaire enfin sur la question.

Gabriel Soucheyre

Turbulences vidéo # 41 • Quatrième trimestre 2003 •

Directeur de la publication : Lolez Deniel • **Directeur de la rédaction :** Gabriel Soucheyre •

Secrétariat / abonnement : Colette Promérat • **Diffusion en librairie :** Frédéric Legay •

Ont collaboré à ce numéro : Rozenn Canevet • Geneviève Charras • Hélène Debar • Peter Fischer • Pascale Fouchère •

Tristan Passerel • Evelyne Rogue • Véronique Sapin • Gabriel Soucheyre • Pascale Weber •

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 # 41 et VIDEOFORMES • **Tous droits réservés •**

La revue **Turbulences vidéo** # 41 bénéficie du soutien du Ministère de la Culture / DRAC Auvergne, de la ville de Clermont-Ferrand, de Clermont Communauté, du Conseil Général du Puy-de-Dôme et du Conseil Régional d'Auvergne •

1 2

1. *Ribatz, Ribatz / ou le grain du temps*, vidéo, Marie-Hélène Rebois, 2003 85' © Daphnie production, Idéale Audience, Mezzo.

3

2. *Centre de la coresse*, sculpture interactive, Pamela Landry, 2001, collection de l'artiste.

3. *Karte Foto*, machine à projection, Peter Fischer.



3
6

Chroniques en mouvement

DANS LE NOIR... (Gabriel Soucheyre)

Du ludique... (Rozenn Canevet)

Sur le fond

De l'esthétique de la commutation (Evelyne Rogue)

Entretien avec Philippe Donaldini (Rozenn Canevet)

13
25

Les œuvres en scène

Le Documentaire et la Danse (Geneviève Charras)

31



39
42
49

Portrait d'artiste : Peter Fischer

Entretien (Gabriel Soucheyre)

Les machines à projection... (Pascale Weber)

Curriculum vidéo

51

52

Art Domestique

Magnifiques temps morts... (Pascale Weber)

Chemins croisés :

Antonella Bussanich (Véronique Sapin)

59

Tête à tête

Lucile, une approche furtive (Tristan Passerel)

65

Mathilde (Hélène Debar)

68



Dans le noir, la chaleur que nous imposait la canicule en ce jour de vernissage seyait bien au sujet et à son traitement.

DANS LE NOIR...

Une exposition qui ne paie pas de mine

par Gabriel Soucheyre

L'exposition d'installations d'art contemporain est installée dans la lampisterie des anciennes mines du bassin de Brassac-les-mines, dans le Puy-de-Dôme. Elle se situe à deux pas du chevalet peint de frais, auquel il ne manque plus qu'un éclairage novateur pour commencer une nouvelle vie — Monsieur le Maire qui nous accueillait devrait songer à lancer un appel aux artistes de la lumière.

La lampisterie est le bâtiment dans lequel chaque mineur vient prendre ou déposer le matériel d'éclairage essentiel à son travail "dans le noir" de la mine, il peut alors paraître ironique de traiter un tel sujet ici. Cependant, la qualité, la diversité et la variété des supports forment un ensemble qui nous entraîne dans un univers où l'imagination, la poésie, le souvenir sinon la nostalgie sont tour à tour sollicités.

Un programme de vidéo projetées simultanément en différentes pièces de l'édifice nous ouvre aisément, d'un regard à l'autre, le monde presque révolu des mines, ce monde souterrain mais aussi ces paysages particuliers qu'il a façonné en surface, ces déplacements de populations, ces cultures transplantées. On retiendra particulièrement *La Mina* de Loredana Bianconi qui, en outre, permet une transition appréciable vers le travail photographique des artistes anglaises Tina Carr et Annemarie Schone. Leur recherche est menée comme une véritable enquête sociologique qui se déroule à hauteur d'yeux sur les murs de la lampisterie encore marquée du passage des mineurs.



Aux hasards dus à la scénographie labyrin-
thique, le visiteur est amené à se perdre dans
l'installation de Tineke van Veen : une pièce
noire, insondable mais meublée des bruits
sourds de la mine ; on entre dans le vif du sujet,
de l'expérimentation transposée. De temps
à autre, la bande sonore semble nous rassurer
avec les pépiements joyeux d'oiseaux
invisibles, mais c'est vite oublier que leur pré-
sence dans la mine était fonctionnelle et
prévenait des dangers (les coups de grisou).

Plus loin, la proposition de Robert Molier
— *Surface* — nous conduit à ressentir plus
précisément l'angoisse que génèrent les
ténèbres et la vie souterraine, proche de celle
du noyé mais aussi l'aspiration à la vie.

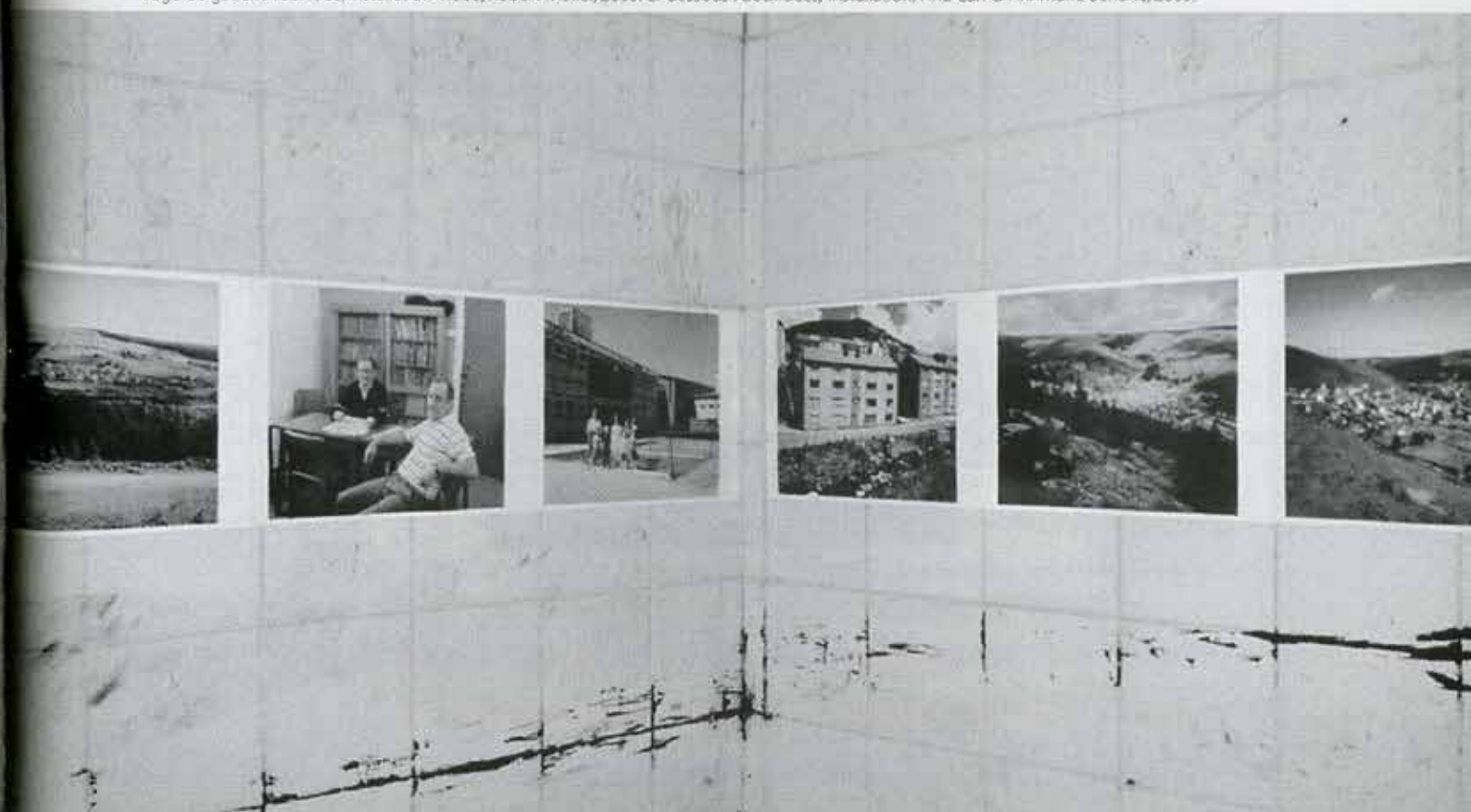
Avec Christophe Dalecki, on découvre,
rassemblés, tous les objets emblématiques et
noirs des Gueules Noires, comme un condensé
de la vie quotidienne du mineur.

L'installation vidéo d'Anne-Sophie Emard,
un diptyque, nous touche dans l'universel que
contient chaque aventure personnelle : de
l'hommage au grand-père mineur — le
contexte traité par le collage de différents
documents vidéo traitant de la vie des mineurs
— à la relation humaine — un homme et sa
petite-fille, une passation —, le tout dit avec
pudeur et avec les formes et le style déjà affirmé
d'une plasticienne. Emouvant à plus d'un titre.

Il faut louer les efforts des organisateurs de
cette exposition qui fait preuve de goût et
n'hésite pas à s'engager pour faire connaître
l'art contemporain loin des grandes métro-
poles mais avec le même souci de qualité que
dans les grands centres d'art.

© Gabriel Soucheyre, août 2003,
Turbulences vidéo # 41, octobre 2003.

Page de gauche : *Surface*, installation vidéo, Robert Molier, 2003. Ci-dessous : *Coalfaces*, installation, Tina Carr & Annmarie Schone, 2003.



Marie Fraser est commissaire indépendante au Québec.

L'exposition qu'elle a organisée au MUSÉE D'ART MODERNE DE VILLENEUVE D'ASCO réunissait une vingtaine de jeunes artistes de la scène française et québécoise sous le titre : LE LUDIQUE.

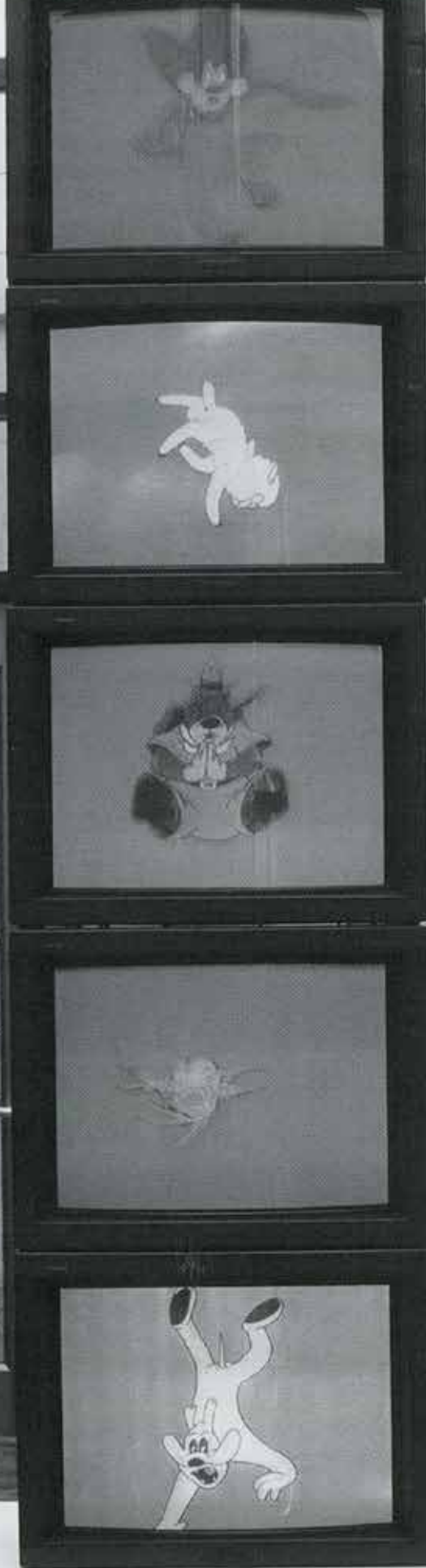
On pourrait parier sur une manifestation de plus de l'art contemporain qui privilégie l'accessibilité à un large public en négligeant tout esprit critique. Ou encore, parier sur une réflexion dont le parti pris relève plus de la suggestion que de la conciliation. De leurs visions à leurs réactions, de leurs positions à leurs propositions, quelles règles du jeu ces artistes ont-ils mis en place ?

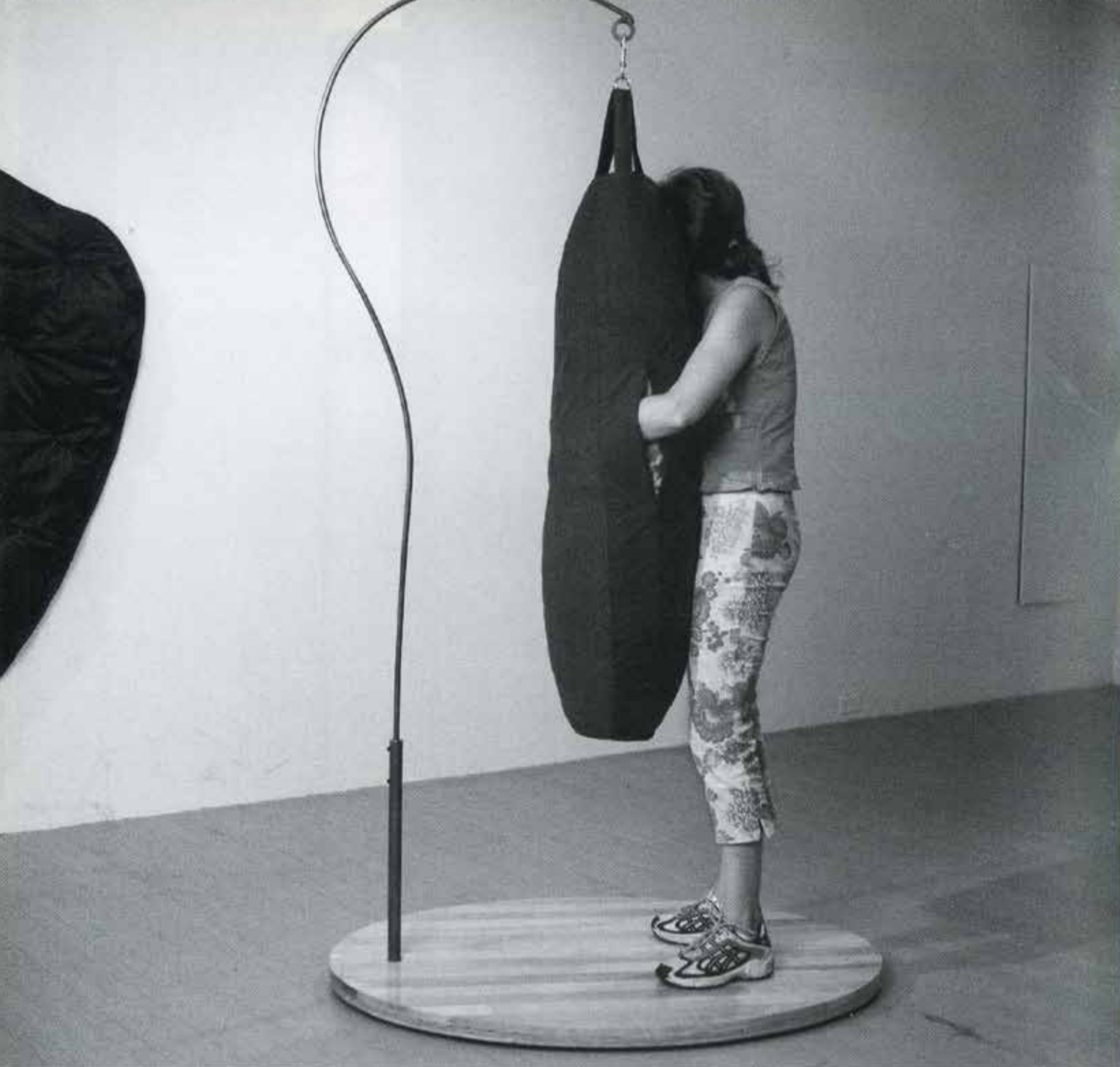
Du ludique... de ses attitudes et de ses ambivalences

par Rozenn Canevet

En guise de bienvenue, se tient l'installation vidéo *Totem 1* de Guillaume Paris : un empilement de cinq moniteurs vidéo sur lesquels défilent des extraits de chute des personnages de cartoons américains. Ces figures de la culture de l'animation américaine du milieu du siècle dernier sont prises dans une chute vertigineuse et infinie par un simple jeu de montage en boucle. Au sens propre comme au sens figuré, on les voit "se casser la figure". Grâce au détournement d'images, l'artiste dérègle le système et, par là même, crée une césure dans les utopies de bonheur fréquemment véhiculées par la culture médiatique populaire. A la fois absurde et tragique, cette incessante chute n'est pas sans rappeler

les désillusions propres au rêve américain, le totem faisant ici référence à la Conquête de l'Ouest. Personnages et héros de bandes dessinées sont de nouveau mis à l'honneur dans *Knockout* de Gisèle Amantea. De cette fresque éphémère réalisée en feutrine de couleurs, on gardera l'image d'un Popeye victorieux et de son Olive tombée en amour (ainsi le veut l'expression québécoise), un bouquet de rose serré dans ses mains vêtues de gants de boxe. Allusion au machisme qui règne dans la culture populaire, cette proposition met en scène les protagonistes qui ont fait la gloire des épinards dans toutes les cantines scolaires. Le ton est donné : ironique et grinçant.





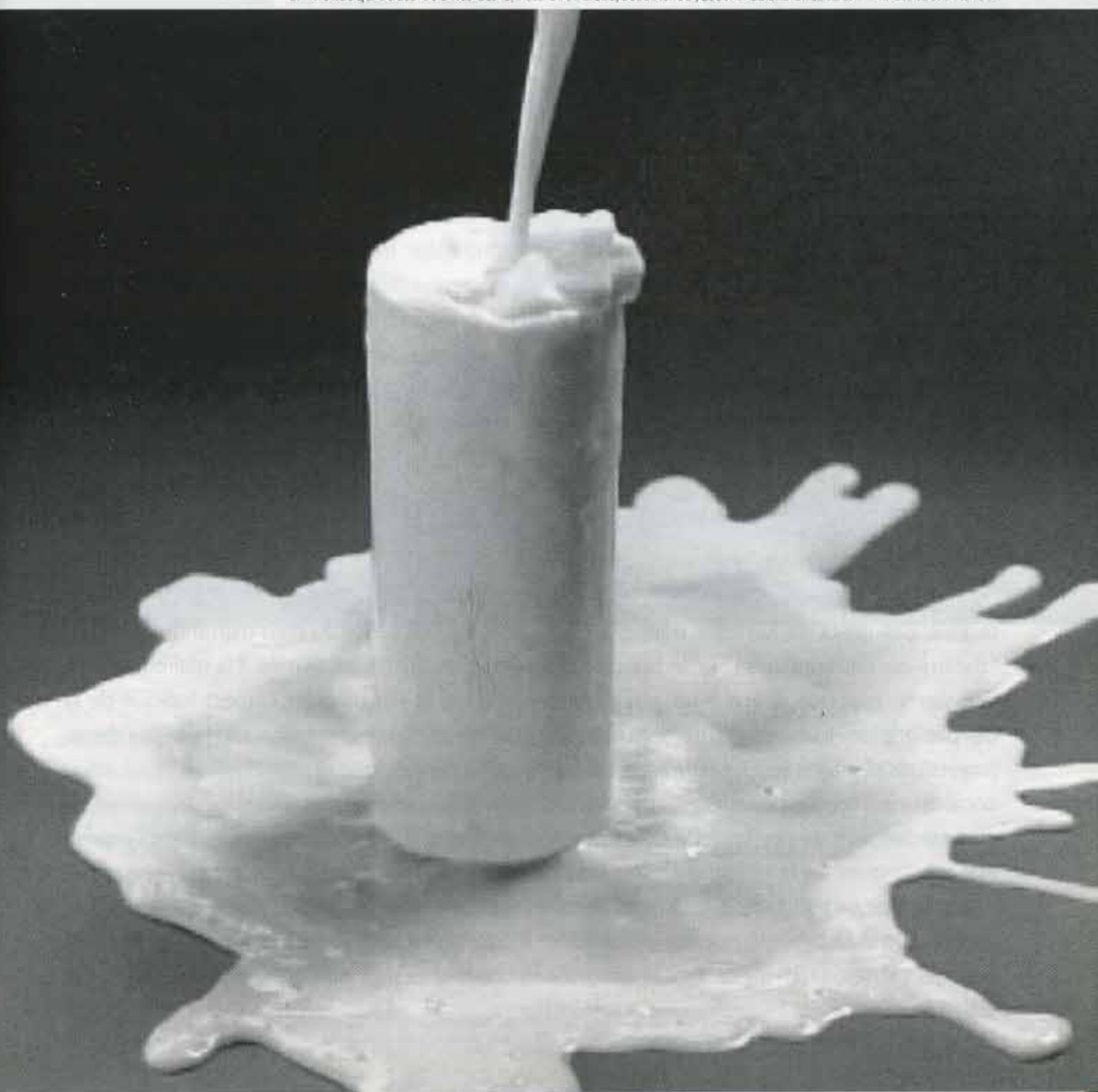
Centre de la caresse, sculpture interactive, Pamela Landry, 2001, collection de l'artiste, ici : *Le rayon du besoin*, Photo : Patrick Altman, MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC.

Une autre vision du ring nous attend dans la salle suivante : un punching-ball suspendu à un arc métallique. Servant habituellement à se défouler, ce punching-ball ci nous invite à le serrer dans nos bras. En rentrant nos mains dans ses poches, l'objet-sculpture nous susurre alors des mots doux et des phrases réconfortantes : « mmm, merci, j'en avais bien besoin », « c'est bon, ça fait du bien... », « continue... ». Il est aussi possible d'adosser notre tête contre un mur où une couverture dotée d'un oreiller nous murmure d'autres phrases. Ou encore de s'accroupir près d'un siège et de frotter son assise qui nous déclarera son bien-être : « mmm, j'aime ça ... ». Nous sommes dans *Le centre de la caresse* de Pamela Landry. Détournant la fonction initiale de l'objet avec ironie, cette artiste se joue autant des stéréotypes du plaisir et de la satisfaction que des conventions sociales. En sollicitant chez le spectateur une attitude peu conventionnelle, elle le place dans une position quelque peu ridicule afin d'assouvir ses désirs.

A propos de désirs... *Un monde qui s'accorde à nos désirs* est le titre de l'installation vidéo de Boris Achour. Projeté sur un pan entier d'un mur du musée, on voit un verre vide et transparent. Un flux de lait s'y déverse dans un flot continu. Le liquide déborde allant jusqu'à se répandre pratiquement sur toute la surface de l'écran. En prolongeant le temps de l'action, et en ralentissant subrepticement son rythme, l'artiste provoque un effet de grandiloquence. Par son traitement de l'image, le geste simple et banal de verser du lait dans un verre est ici magnifié.

Utilisant une esthétique propre à la publicité et détournant un de ses clichés, la vidéo de Boris Achour séduit et hypnotise le spectateur. Elle le confronte à ses désirs en jouant sur une attitude de contemplation qui s'oppose à celle de la consommation. Elle provoque une autre mécanique de la pensée : celle du plaisir visuel au détriment du désir de la possession. Dans la lignée des *Actions-peu*, Boris Achour réussit à créer un léger interstice dans l'univers consumériste et la fameuse "clé du bonheur" qu'il prétend détenir...

Un monde qui s'accorde à nos désirs, installation vidéo, Boris Achour, 2000. © Galerie Chez Valentin. Photo : Boris Achour.



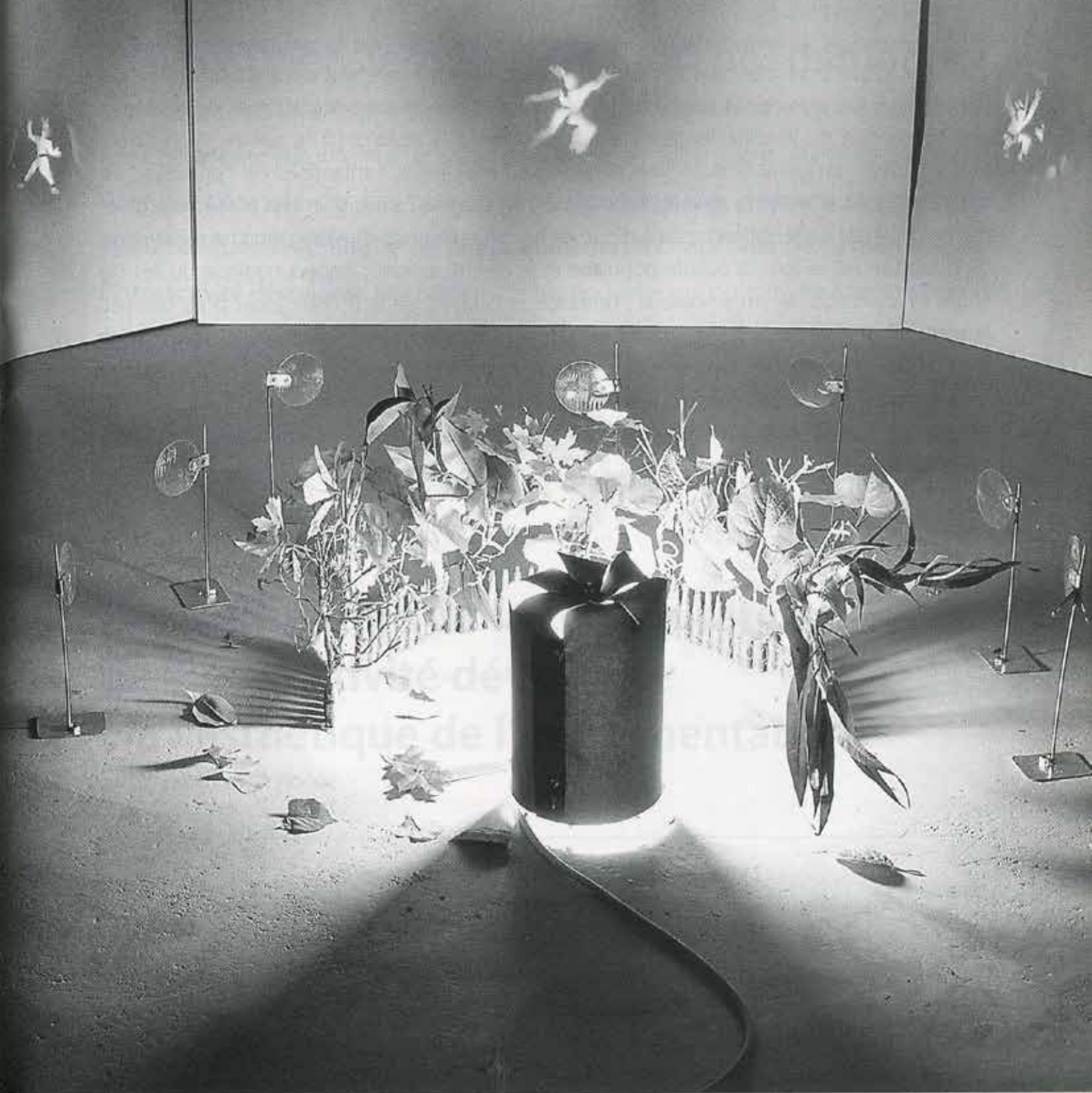
Toutefois, l'hypnotisme cessant, on peut sur un claquement de doigt et quelques pas, expérimenter la proposition de Claire Savoie : *Une date, le nom d'un lieu et l'heure d'un rendez-vous*. On pénètre alors dans un cylindre blanc à l'intérieur duquel des bulles de savon voltigent en tous sens. Deux voix anonymes, l'une masculine, l'autre féminine, énumèrent inlassablement des nombres. On ignore si ceux-ci correspondent à la multitude de bulles. Cela importe peu... L'expérience n'est pas mathématique... Elle se veut poétique, une parade à l'ennui, au fait de tourner en rond, de se tourner les pouces, de "buller" pour reprendre une expression populaire. Par l'exploration des effets de la circularité et de la mise en boucle du temps, Claire Savoie invite le spectateur à quitter ses repères habituels pour une expérience autrement relative du temps et de l'espace. De cette abolition de la durée, et donc tacitement d'un début et d'une fin, on plonge dans une dimension abyssale spatio-temporelle qui apparaît comme vertigineuse. À côté du cylindre est montrée une vidéo. Il s'agit d'un plan-séquence de l'intérieur d'une cuisine filmé à 360°. Une vue panoramique qui prend forme dans sa circularité : ici, la désorientation du spectateur s'adapte à celle du preneur de vue.

Dans un angle de la salle, se tient un curieux théâtre d'ombres chinoises. Cet étrange *Manège*, réalisé par Lorient et Méliès, se joue des effets de lumières pour créer un "théâtre de l'illusion" basé sur le principe de la lanterne magique. Grâce à un assemblage de papiers, de lentilles et un dispositif de projections d'images sur des panneaux blancs, on assiste à la course d'un petit bonhomme, plus précisément de sa silhouette. Le spectacle est amusant et ce n'est qu'en y regardant de plus près que l'on perçoit la dimension tragique cachée derrière cette apparence ludique. De fait, la dernière ombre projetée

ne court plus, elle est allongée, comme inanimée dans ce jeu d'animation. Le panneau qui lui sert d'écran est criblé de trous semblables à des impacts de balles. De prime abord enchanteur, le manège se transforme en machine à tuer. Relatant à leur manière le génocide des indiens d'Amérique, le couple d'artistes français pousse le vice encore plus loin : la lanterne magique étant thermoactive, le public participe, à son insu, au dispositif d'extinction de ces indiens. Il faut savoir que cette exposition a été préalablement montrée sur le continent nord américain dont on n'est pas sans ignorer les relations tendues et litigieuses, notamment entre les indiens et l'État du Québec...

On retrouve les jeux de guerre à l'œuvre dans l'installation de Malachi Farrell. *What's next* a été conçue au cours de la période des conflits internationaux récents. Tel un concert de missiles, la dynamique de l'installation s'orchestre frénétiquement dès l'entrée du spectateur dans la salle. Une bande-son vocifère des extraits du film de Stanley Kubrick *Full Metal Jacket* tandis que chaque obus posé au sol s'ouvre et se referme. Tel le vase de Pandore, de chacun d'entre eux surgissent des objets évocateurs des fléaux de la guerre : des seringues, un revolver, un gant de soldat qui fait un doigt d'honneur, des roses rouges... Chaque missile répond à l'appel en éructant son symbole de la souffrance et de la mort. Disposé en cercle au pied d'un monument au mort anonyme, cet hymne à la gloire macabre agresse et fait basculer l'aspect ludique de la scène dans une dimension tragique de l'absurde et du politique.

Cette volonté de renverser/transgresser les règles du jeu est omniprésente dans l'exposition. Il est difficile pour toute personne pénétrant dans l'enceinte du musée de ne pas être déconcertée... Que ce soit dans les œuvres citées ci-dessus ou dans les propositions des



Le Manège, installation, Lorient & Méliès, 1997. © Galerie Rabouan Moussion. Photo : Christian Lelay.

autres artistes (Abel Abdessemed, BGL, Anne Brégeaut, Claudie Gagnon, Jean-Pierre Gauthier, Marie-Ange Guillemot, Fabrice Hybert, Sylvie Laliberté, Mathieu Laurette, Nicolas Renaud et Pierrick Sorin), le ludique apparaît ici comme un terrain d'expérimentations atypiques : pas de parc d'attractions, pas d'effet fête foraine... Le ton est plus de l'ordre de la sobriété que du spectaculaire. L'ambiance se veut introspective, et plonge le spectateur dans une conscience du ludique autre que celle du simple amusement ou de la distraction. La distanciation s'impose devant chaque œuvre laissant libre cours à une réflexion sur ce que peut signifier aujourd'hui le ludique dans une exposition collective d'art contemporain (1).

Envisagées de la sorte, les attitudes ludiques ne sont pas une fin en soi mais plutôt un outil stratégique pour créer des formes de manifestations qui injectent des perturbations dans l'ordre établi. Cet état de fait résulte de la volonté de la commissaire Marie Fraser de privilégier une conception du jeu directement liée au quotidien, à la réalité et à la culture : le jeu n'est plus envisagé uniquement dans une perspective "imaginaire", "enfantine" ou "primitive", en opposition avec la réalité, le sérieux et la culture, mais comme l'enjeu d'un seul et même problème. En déclinant cette approche du ludique en plusieurs champs d'investigation : la réinvention du quotidien par le jeu ; la culture populaire et le divertissement ; l'aspect tragique du jeu : la chute et le vertige ; le jeu amoureux ; l'enfance et l'univers de la fiction ; jouer pour déjouer, le parti pris de cette exposition s'inscrit dans un jeu d'ambivalences. Empruntant à ces univers leurs différents codes, chaque artiste en use pour les détourner de leur fonction habituelle, non sans ironie ou dérision, souvent sous un mode acerbe. Déployant ses enjeux, le ludique se fait générique : il nous reste à en expérimenter les règles. Faites vos jeux, mesdames, messieurs, faites vos jeux !

© Rozenn Canevet,
août 2003,
Turbulences vidéo # 41,
Octobre 2003.

LE LUDIQUE - ATTITUDES LUDIQUES EN ART CONTEMPORAIN

Exposition au MUSÉE D'ART MODERNE DE VILLENEUVE D'ASCQ, du 10 avril au 24 août 2003

Tel : 03 20 19 68 68 / www.nordnet.fr/mam / mam@nordnet.fr

(1) Nombreuses sont les manifestations qui ont traité cette thématique durant ces dernières années. Nous citerons parmi elles PL@YTIMES à l'ÉCOLE DU MAGASIN, CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE GRENOBLE, 1999, AU-DELÀ DU SPECTACLE au CENTRE POMPIDOU, Paris, 2000, et VERSION_2000 au CIC St-Gervais, Genève, 2000.

Si Wittgenstein, en tentant de démontrer que le beau est indéfinissable, en est venu à affirmer que l'esthétique est indicible, il est nécessaire aujourd'hui de sortir du silence, en substituant à l'esthétique traditionnelle, dépassée dès lors qu'il s'agit de l'appliquer aux créations électroniques et numériques, l'**esthétique de la commutation** indissociable de l'**esthétique de l'interactivité dévoilante**. Nouvelle esthétique, duelle, qui nous invite à repenser non seulement les notions d'artistes et de spectateur, mais aussi les critères du jugement de goût en termes, non plus de beau, mais d'ubiquité, de temps uchronique, d'espace utopique, d'interactivité, d'immersion et de commutativité

De l'esthétique de la commutation et de l'interactivité dévoilante via l'esthétique de l'implémentation

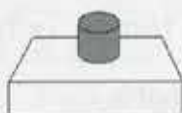
par Evelyne Rogue

S'il faut admettre que l'émergence de l'expérience esthétique est historiquement dépendante de l'évolution du concept d'art et de sa pratique, il faut admettre aussi que l'expérience esthétique du "regardeur" est fonction du mode de transmission, de réception de l'œuvre. Ainsi Christa Sommerer et Laurent Mignonneau ont pu dire au sujet de leurs créations « ce sont les spectateurs qui par le biais de l'interaction donnent forme au processus artistique. Nos installations ne sont donc pas statiques, prédéfinies et prévisibles, mais apparaissent plutôt comme les traces d'un processus vivant ». Dans *Life Species* par exemple présentée sur le web en 1997, codées

et transcodées, les messages des visiteurs du site se transformaient en animalcules complexes, dotés d'une histoire et d'un **curriculum vitae**. Lorsque l'une de ses créatures mourrait, un message était adressé à son "géniteur". Dès lors, comme le fait remarquer Florence de Mèredieu, « l'artiste ne prédétermine plus les messages ; il se contente d'en créer les conditions de possibilité ».

Autrement dit, plus "initiateur" que réellement et exclusivement auteur, l'artiste invite à reconsidérer au sein même de l'art électronique autant les notions de spectateur, de regardeur que de créateur, d'artiste et de technicien.

Histoires sans fin Never ending stories



En utilisant les moyens techniques de leur temps pour créer leurs œuvres, comme le font par exemple M. Benayoun, E. Couchot, E. Kac depuis de nombreuses années, et beaucoup d'autres artistes ; délaissant les pinceaux et la palette traditionnelle au profit de la palette électronique, de la souris, du trackball, des générateurs de code informatique, des processus algorithmiques, les artistes du multimédia, de la vidéo, de l'art électronique et numérique, rompant avec les processus de fabrication traditionnels de l'image au profit de processus de fabrications computationnels, ne cessent de poser des problèmes que l'humanité a toujours posés, mais dans un langage qui leur est propre, dans le langage de leur temps. De la même manière que l'on peut dire non seulement que "chaque écrivain crée ses précurseurs", mais aussi que "son apport modifie notre conception du passé aussi bien que du futur", il faut comprendre que l'art d'aujourd'hui, et tout particulièrement l'art électronique et/ou numérique, a peut-être moins besoin "d'un nouveau paradigme que d'une nouvelle conscience de soi". D'ailleurs, les artistes posent peut-être les problèmes moins dans le but, de changer le monde, comme n'a jamais cessé de le proclamer Orlan, que dans celui de donner à voir une tradition révisée, renouvelée, sublimée parfois aussi. C'est ce que reconnaît faire Y. Breuleux, notamment lorsqu'il nous dit « pour aller au-delà de la recherche moderne du monochrome en peinture, j'ai pensé qu'il suffisait de l'animer ». Ainsi, **mutatis mutandis**, il faut dire non seulement que "les belles œuvres sont filles de leur forme, qui naît avant elles", mais aussi au sujet de *Purblue* par exemple que jamais art n'aura été aussi loin dans ses relations avec la tradition monochromatique, comme si le ciel attendait d'être touché par une main fabuleuse.



Souvent incompris du public ; public dont Baudelaire disait déjà qu'il « est, relativement au génie, une horloge qui retarde », les artistes n'en cessent pas moins de poser et reposer le problème de ce qu'est l'art, mais aussi et surtout de sa fonction dans la vie. Marchant fréquemment sur les traces de R. Shusterman qui s'étonnait que « l'art soit un domaine spécialisé, propre à des experts qui sont des artistes », et se demandait si « la vie de tout individu ne pourrait pas être une œuvre d'art », c'est autant la question de la place de l'art dans la vie, que celle de la vie dans l'art que posent implicitement les artistes. Ce faisant, à l'ère du numérique, ils nous invitent à reformuler la question de l'expérience esthétique et des critères de jugement de goût, non plus en termes de beau, mais d'interactivité, d'ubiquité, de connectivité, d'immersion et de commutativité.

S'il est effectivement vrai qu'il n'y a dans l'art, aussi bien que dans la vie, deux approches fondamentales : l'identification et la communication", il est alors nécessaire, sinon urgent, de s'intéresser aujourd'hui à la particularité de l'art électronique et/ou numérique, et plus spécifiquement à l'art en réseau, distinct de l'art sur le réseau, le premier procurant au spectateur une expérience esthétique tout à fait singulière, une expérience esthétique mêlant identification et communication sur fond de **commutation** et **d'interactivité dévoilante**. Sans vouloir porter un quelconque jugement dépréciatif à propos de l'art sur le réseau, dont la numérisation des tableaux accrochés aux cimaises du MUSEE DE L'HERMITAGE présentés sur internet sous forme de musée virtuel est exemplaire à ce titre, force est d'admettre que l'art en réseau et l'art sur le réseau renvoient à des téléologies totalement différentes, aussi distinctes que le mode de création de leurs œuvres respectives l'est.



Mode de création distinct autant que le mode de réception de l'œuvre peut l'être aussi, de telle sorte que l'expérience esthétique proposée par l'art en réseau se trouve rompre totalement avec l'expérience esthétique, dite traditionnelle, néo-kantienne. L'expérience esthétique proposée au public par *Purblue* n'est effectivement pas de type contemplatif. On ne saurait dire à propos de cette création : "admire d'abord, tu comprendras ensuite". Et même si l'œuvre *Purblue* a été pensée pour être une installation-performance sur quatre écrans ; s'il faut prendre en considération le caractère immersif de la création dans le cadre spécifique qui est celui de l'installation-performance, il n'en faut pas moins reconnaître que si *Purblue* prend internet pour médium, c'est parce que, de l'aveu même de l'artiste « par ces exercices de transposition », il est possible « d'éclairer l'espace spécifique de chaque médium », et surtout aussi de mettre en évidence qu'au XXI^e siècle l'œuvre d'art en réseau est « une partition ouverte manipulée par le spectateur ». Il semble donc évident que, dans le cas de l'art électronique et numérique, plus que nulle part ailleurs et plus que jamais aussi, l'expérience esthétique qui préside à chaque œuvre impose de faire des discriminations délicates, de discerner des rapports subtils, d'identifier des systèmes symboliques et des caractères à l'intérieur de ces systèmes. Si l'on peut appliquer ces propos de N. Goodman à l'art en réseau, c'est parce que comme dans tout autre art, mais plus que dans tout autre aussi, il est nécessaire d'interpréter et de réorganiser le monde en termes d'œuvres et les œuvres dans les termes du monde. C'est d'ailleurs ce que nous propose R. Mbarak avec *VISITORS*, Y. Breuleux avec *Never ending stories*, l8U avec *ISÜ*.

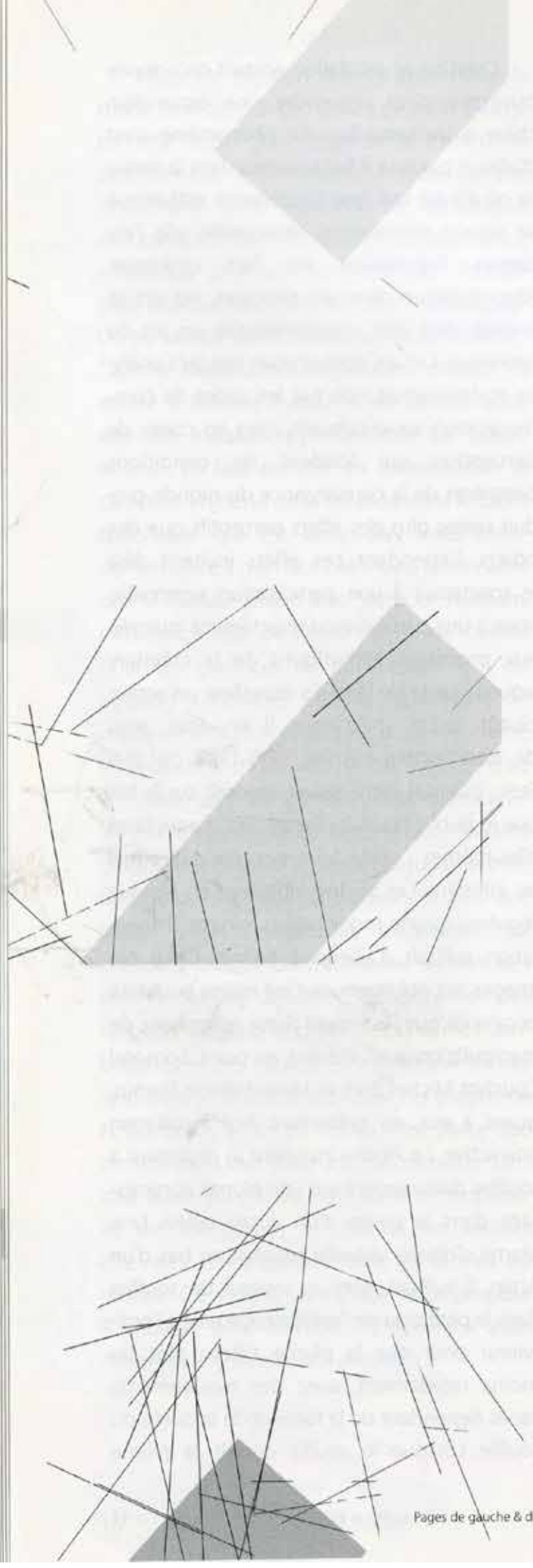
Jamais Art n'a semblé en effet aussi proche de la vie, en tout cas de la vie du spectateur, tendant à faire de ce dernier un spect-acteur, que dans le cas du Net Art prenant internet pour **médium**. Certes, on pourrait m'accuser de faire preuve d'amnésie, (in)volontaire, d'oublier, sciemment ou inconsciemment des mouvements artistiques qui ont marqué le XX^e siècle, tels Fluxus, l'Actionnisme Viennois, le Happening, le Body Art, l'Art Charnel, lesquels inscrivaient déjà l'art dans la vie et la vie dans l'art. Dans la perspective qui était celle de ces mouvements artistiques, l'œuvre d'art, en tant que performance n'existait, effectivement déjà, **in situ**, que **pour** et **par** le spectateur, métamorphosé pour le temps spatialisé de l'"action" en spectateur complice, parfois spect-acteur, occasionnellement coupable aussi des pires supplices infligés à l'artiste ; cependant le plus souvent les souffrances infligées à ce dernier l'étaient par lui-même.

Nous ne saurions oublier non plus que le Mail Art a existé. D'ailleurs, encore aujourd'hui *Le petit magasin* de Xavier Cahen (1992) s'inscrit dans la mouvance de ce mouvement artistique. Il n'en faut pas moins faire remarquer que s'il est exact qu'une œuvre d'art est un symbole ou un système symbolique rigoureux, en tant qu'elle est **sensée**, sa vocation première, réside moins dans le fait d'être une connaissance, que dans celui d'être une proposition de sens et, qui plus est, une proposition de sens singulière. Et BlueScreen d'affirmer dans cette perspective que son « approche en général constitue plus à donner à percevoir des travaux sans aucune "explication", préférant susciter la perception et le jugement critique de la part du destinataire au lieu de l'"éclairer", insistant sur le fait que "trop d'éclairage ne fait que nuire à la perception, et même progressivement à la perte des capacités/habitudes de jugement du destinataire ».

L'expérience esthétique ne repose donc plus sur notre aptitude à apprécier le Beau, concept tombé en désuétude — du moins en ce qui concerne l'art à l'ère du numérique, et plus spécifiquement l'art en réseau — mais à dévoiler le sens — ou les sens cachés — de l'œuvre considérée. Et il y a tout lieu de penser que l'**homo significans** : l'homme fabricant de signes ne manquera pas de donner un sens à l'œuvre qu'il lui appartient plus ou moins de faire naître sous ses yeux.

C'est du reste ce que nous propose de faire I8U avec *Obstacle* ; œuvre en réseau non interactive dans laquelle l'artiste sollicite la participation du public. Cependant c'est moins à une participation active **on-line** au sens d'interaction entre l'interface et l'internaute qu'en appelle l'artiste qu'à une participation active de **réflexion**. Il n'est pas question de manipulation de la souris, ou autre, comme cela est requis pour d'autres créations, mais seulement d'interrogation, exclusivement de **réflexion**, c'est-à-dire de retour de la pensée sur elle-même. L'artiste nous invite en effet à travers cette œuvre à nous interroger sur la structure et la fonction des passerelles, comprises comme métaphores des réseaux en puissance, ainsi que sur les liens aléatoires entre les idées, les concepts et les étants. **Mutatis mutandis**, Ricardo Mbarak avec *CONNECTED*, « invite à penser et sentir à travers *CONNECTED* » ; il sollicite la réflexion de l'internaute « sur l'importance d'être connecté en masse (ou non) à travers un dispositif de communication tel qu'internet ». La liste des œuvres renvoyant à ce que nous appelons esthétique non plus de la contemplation, mais de la **réflexion**, pourrait être sans fin, mais ces quelques exemples suffisent déjà à faire apparaître à quel point l'"attitude" esthétique ne connaît pas de repos ; sans cesse elle effectue des recherches. Il s'agit dès lors moins d'une attitude que d'une action : création et recréation.

Création et recréation en tant qu'« œuvre ouverte », pour reprendre une expression chère à Umberto Eco. Ce phénomène n'est d'ailleurs pas tout à fait nouveau dans la mesure où s'il est vrai que l'expérience esthétique se trouve entièrement renouvelée, elle l'est depuis l'apparition de l'art cinétique. Algorithmique dans ses principes, cet art se révélait déjà être essentiellement un art du processus. Cet art, dont chacun sait qu'il analyse et déconstruit, non pas les codes de communication socio-culturels, mais les codes de perception qui fondent les conditions premières de la connaissance du monde produit certes plus des effets perceptifs que des objets. Cependant ces effets invitent déjà le spectateur à une participation sensorielle, voire à une participation directement intégrée aux processus esthétiques de la création, laquelle tente de faire du regardeur un acteur plutôt qu'un spectateur. Il en était ainsi de *Banc optique laser*, 1973-1983 de Joël Stein, puisque cette œuvre reposait sur le fait que le public pouvait réaliser des images laser elles-mêmes ; grâce à un système par lequel les interférences se développaient en réseaux réguliers qu'une modification minime d'orientation suffisait d'ailleurs à animer. Or, si ces images ont été retenues c'est moins pour leur originalité, que justement parce qu'un banc de manipulation avait été mis au point. Edmond Couchot Michel Bret et Marie-Hélène Tramus, quant à eux, en présentant leur installation interactive, *La Plume* invitaient le regardeur à souffler délicatement sur une plume, apparaissant dans le cadre d'un écran vidéo. Une plume d'oiseau virtuelle reposait au bas d'un écran. Il suffisait alors au visiteur de souffler dans le petit trou de l'oscilloscope relié à l'ordinateur pour que la plume s'élève plus ou moins rapidement, avec des mouvements variés dépendant de la force et de la durée du souffle. Lorsque le souffle cessait, la plume

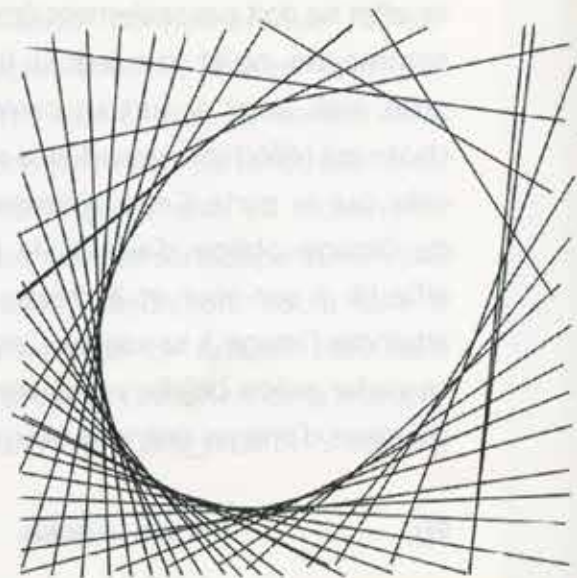
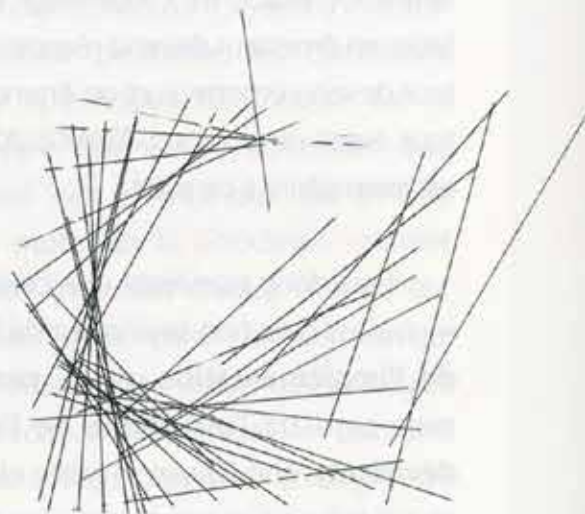
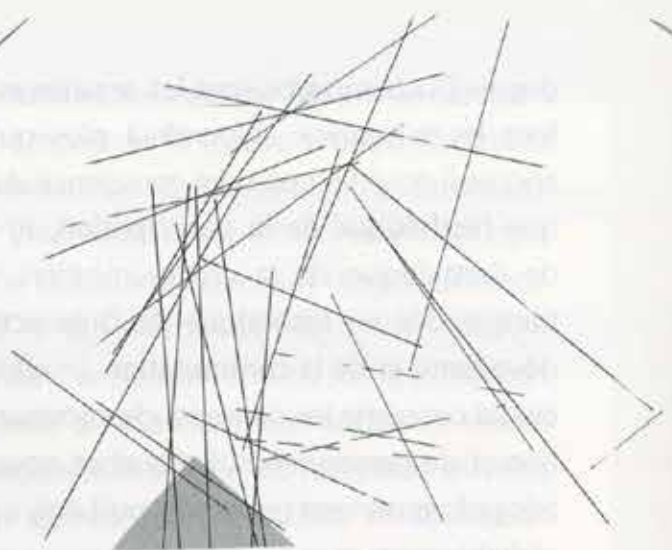
The left side of the page features an abstract graphic design. It consists of several overlapping grey geometric shapes, primarily parallelograms and triangles, set against a white background. A network of thin, black, intersecting lines is superimposed over these shapes, creating a complex, web-like pattern. The lines vary in length and orientation, some running parallel to the edges of the grey shapes while others cross them at various angles.

retombait en suivant des trajectoires complexes, chaque fois différentes. Si le souffle était trop fort ou trop long, la plume sortait complètement du champ de l'écran, et il fallait alors attendre quelques secondes pour la voir réapparaître, tombant doucement du haut du cadre. Ces quelques exemples font apparaître à quel point, le spectateur joue un rôle primordial dans les œuvres d'art qu'il vient apprécier.

Théorie qui peut s'appliquer aussi bien aux tableaux accrochés aux cimaises des musées ou galeries d'art, qu'à la sculpture, ou tout autre catégorie d'art relevant d'une conception plus traditionnelle ; dans la mesure où dans tous les cas l'expérience esthétique est requise pour la production de l'esthétisable. D'ailleurs comme le fait remarquer J. Dewey « l'expérience esthétique est toujours plus qu'esthétique ». En effet **de facto** les diverses composantes, qui en elles-mêmes ne sont pas intrinsèquement esthétiques, le deviennent « dès qu'elles entrent dans un mouvement rythmique ordonné en vue d'une consommation satisfaisante. Autrement dit, le matériau est [non seulement] largement humain », mais inclut aussi « le pratique, le social, et l'éducatif ». Dès lors, la fonction de l'art consiste à les rassembler en un tout intégré. Tel est le cas d'*Incident of the last century* de G. Chatonsky, œuvre sur internet permettant au visiteur, immergé dans une vidéoprojection sonore, de naviguer grâce à un trackball, dans des fragments d'images, de textes, de sons apparaissant dans un ordre rendu aléatoire par la programmation. Tel est le cas aussi de *So.So.So. Somebody Somewhere Some time* de M. Benayoun, création internet et vidéo, dispositif interactif immergeant le visiteur dans l'instant. Et si l'artiste fait remarquer que « le partage de l'espace d'écriture et la confrontation des regards font de So.So.So. une expérience troublante où l'obscénité

du regard de l'autre en action que la CRM donne à voir, révélant les tropismes intimes, rivalise avec la complicité nécessaire qui s'exprime dans la fusion des regards en un tableau dynamique collectif, [c'est parce que] dans ce dispositif non linéaire, la linéarité du récit est reconstruite par la chronologie de l'expérience individuelle qui efface la trace trop ancienne pour mieux écrire le temps réel de l'action». L'expérience implique donc à la fois une attitude réceptive et une action productive, absorbant et utilisant en retour ce dont on fait l'expérience. La question se pose donc de savoir ce que seraient les créations de G. Chatonsky, B. Samper, M. Chevalier, A. Schmitt, si le spectateur s'en tenait à sa place de regardeur et non d'acteur, refusant de participer à l'élaboration de l'œuvre par lui-même, pour lui-même et pour tous. Ces œuvres ne seraient que des créations en puissance d'être... Y. Breuleux reconnaît aussi que «ce qui fait l'œuvre, c'est l'action du spectateur sur le système du projet, [ainsi qu'] une intentionnalité artistique médiée par un dispositif technique de diffusion». Effectivement l'œuvre d'art électronique ou numérique, interactive ou non, ne se donne pas comme une entité ontologique "déjà-là" dans laquelle se seraient cristallisés le talent et l'invention artistique ; elle attend sa consécration du spectateur, de l'internaute.

C'est dire et montrer à quel point ces œuvres reposent essentiellement sur la participation du spectateur qui est invité à les faire fonctionner, à les faire évoluer aussi, voire advenir parfois et souvent, afin de pouvoir ensuite seulement les apprécier. Tel est le cas de *L'Autre/The Other*, installation interactive de C. Ikam et Louis Fléri, mais aussi de *J'efface votre trace*, installation multimédia et interactive de Du ZhenJun, présentée à l'occasion de la VILLETTE NUMERIQUE. Certes, si nous devons reconnaître, sinon admettre que



depuis Duchamp « ce sont les regardeurs qui font les tableaux », aujourd'hui plus qu'hier encore, il nous faut prendre conscience du fait que **l'esthétique de la participation**, au-delà de l'esthétique de la communication, s'est transcendée en **esthétique de l'interactivité dévoilante et de la commutation**. En effet, en ce qui concerne les concepts de communication et de commutation, E. Couchot, nous fait très judicieusement remarquer qu'il « n'y a plus véritablement **com**-munication au sens strict, impliquant un réservoir de sens préétabli, un code partagé qui rend le message compréhensible. Il y aurait plutôt **com**-mutation, c'est-à-dire basculement immédiat dans l'espace et dans le temps numériques du système mettant en contact, via l'ordinateur et ses interfaces, un émetteur devenu récepteur, un récepteur devenu émetteur, et un énoncé, qui à son tour émet et reçoit ». *URBANGS 2003* de T. Lai est exemplaire à ce sujet.

Il est donc manifeste que cette perspective, qui est celle non seulement de **l'esthétique de l'implémentation**, de la **commutation**, mais aussi de **l'esthétique de l'interactivité dévoilante**, que l'œuvre n'existe effectivement en soi, pour soi et pour autrui que parce qu'un spectateur la fait fonctionner. Tel est le cas des créations de A. Abrahams présentées sur le web, *Being Human/Etant Humain*, *Separation/Séparation*, *Don't touch me/Ne me touchez pas*. Dans ces créations, l'image en effet ne doit pas seulement être considérée comme un objet sur lequel le regard se pose, mais aussi et surtout comme quelque chose qui réfléchit le regard et le retourne vers celui qui le porte. Cette réflexion immédiate de l'image oblige d'ailleurs le regardeur à réfléchir à son tour et à crever l'écran pour atteindre l'image à sa source. C'est donc dans ce cadre précis qu'elle est devenue pour les créateurs d'images une voie nouvelle et spéci-

fique de recherche et d'expérimentation, comme dans *Des Frags* de R. Drouhin et R. J.-P. Fourmentaux, où il « revient à l'internaute, à partir de deux ou trois mots clés, de collecter sur le net un nombre variable d'autres images, qui, une fois réduites, viendront se coller — telles des vignettes — sur son image matrice ». Voie nouvelle et spécifique de recherche et d'expérimentation d'autant plus importante que l'on sait que l'art est une jouissance à la fois du corps et de l'esprit, engageant « la créature entière dans une vitalité unifiée riche de satisfactions sensuelles et émotionnelles, aux antipodes de la délectation purement intellectuelle issue d'une contemplation désintéressée ». Tout semble donc se passer comme si l'image terminale faisait corps avec les dispositifs d'"entrée" de l'ordinateur, c'est-à-dire avec les réseaux qui le relient aux terminaux de consultation. Nous avons en effet affaire là à des exemples de relations différentes entre l'image et le corps. Autrement dit, bien qu'elle s'appuie aussi sur des techniques (hard et soft) spécifiques, l'interactivité apparaît essentiellement comme un art, un art nouveau, de la communication visuelle, du "mouvement" de l'image aussi.

Cela se comprend d'autant mieux que l'on sait que ces créations artistiques interactives en réseau en transformant d'une part l'auteur en « opérateur », pour reprendre un terme employé par V. Grancher, et en transformant le spectateur en spect-acteur d'autre part, offrent en retour à ce dernier la possibilité de faire l'expérience d'une **esthétique de l'interactivité dévoilante**. **Esthétique de l'interactivité dévoilante** au sens où en agissant, en cliquant sur certaines zones de l'écran, le spectateur se révèle. Effectivement, comme le fait très judicieusement remarquer M. Benayoun, « quand dans des dispositifs interactifs comme la série d'installations *Les Grandes*

questions (1994-1996) avec *Dieu est-il plat ? Le Diable est-il courbe ?* et *Et moi dans tout ça ?* le monde que l'on donne à vivre résulte de notre présence, comme "visiteur", et pas seulement de notre action, comme "acteur", leur structure géométrique, leur topographie sémantique (*le Tunnel sous l'Atlantique*) découlent de notre présence. Le sens [quant à lui] résulte de notre comportement et non plus seulement de celui que nous aurions si nous prétendions être ce que nous ne sommes pas ». Ainsi, le regardeur en intervenant sur l'œuvre, paradoxalement, donne à voir ce qu'il est... On ne peut pas ne pas penser en disant cela à *L'Homme machine* de Guillaume Stagnaro, puisque cette installation permettait au spectateur de converser par le biais d'un clavier avec les trois visages virtuels de personnages projetés sur un écran, alors même que les messages adressés par le spect-acteur s'inscrivaient sur l'écran géant installé au centre du dispositif et du lieu "muséal", permettant ainsi aux regardeurs curieux d'assister à l'expérience, en temps réel ! Il apparaît donc que le spectateur en participant à l'élaboration de la création se dévoile en même temps qu'il dévoile l'œuvre ; laquelle en retour l'encourage à poursuivre sa quête du Graal !

L'art électronique et/ou numérique, interactif ou non, **off-line** ou **on-line**, propose au regardeur, spectateur actif, de faire l'expérience d'une nouvelle sorte d'esthétique, que N. Goodman qualifie d'**esthétique de l'implémentation**, dans la mesure où l'art est autant une affaire d'action que d'objet. L'auteur insiste en effet sur le fait que le « fonctionnement d'une œuvre consiste dans la réponse d'un public, d'un auditoire appelé à la saisir, à la comprendre et à comprendre à travers elle, d'autres œuvres et d'autres expériences ». Ce qui revient à faire remarquer aussi que « le facteur de complexité et la personnalisation viennent du

"spectateur" lui-même ». Tel est le cas dans les créations de N. Clauss, V. Cosic, M. Sellam, J. Andrews, B. Hearth, I. Stromajer, Jaka Zeleznikar. Il est effectivement évident que le public, « spec[acteur] réagira différemment à la maison ou dans un musée ». L'art, dans sa création et dans son appréciation, se donne donc à interpréter autant en termes de production dirigée et réception ouverte, qu'en termes de construction et absorption captivée. Comme P. Valéry l'avait déjà très bien vu, l'œuvre dure « pour autant qu'elle [est] capable de mille transformations et interprétations ». Dès lors, on comprend mieux que l'artiste en charge du concept, de l'idée, dans l'art **en réseau interactif** est responsable du produit, de l'œuvre, mais qu'il se doit d'inventer aussi, et surtout peut-être, les conditions d'expérience spécifiques de l'œuvre. De la même manière que Sartre soutenait que l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait, **mutatis mutandis** N. Goodman soutient qu'une œuvre n'est rien d'autre que ce qu'elle fait. Il faut donc bien comprendre qu'aujourd'hui l'artiste doit « utiliser des stratégies de communications, organiser le contenu d'une certaine façon, penser le degré de liberté de l'utilisateur ».

Dans cette perspective, il n'y a d'œuvre que pour autant qu'il y a implémentation de l'œuvre ; et même si N. Goodman préfère parler d'activation, dans la mesure où le terme d'"implémentation" pourrait évoquer l'utilisation d'un objet interne, il n'en faut pas moins admettre que ce que les œuvres sont, dépend en dernier ressort de ce qu'elles font. Il faut par conséquent dire et reconnaître que ce que les œuvres sont dépend non pas de ce que leurs auteurs ont voulu faire à travers elles, mais de ce qu'elles exécutent (*Search Art* de Valéry Grancher) de la manière dont elles marchent (*Com_post* de S. Barron),

Poem for Echelon

by Jaka Jezelnikar, jakaj.org

| What is *Poem for Echelon* | How to use it? Copy-paste it to e-mail and send it. |

title: ☒ yes ☐ no | text: ☐ above ☒ below ☐ no text | **New *Poem for Echelon***

select poem + copy-paste it to e-mail & send it!

Internet Underground please return to the Real

F i r e w a l l s e d i t
i o n M I T I j a s m i n e o
r t h o d o x J T F R o j d y k a
r n a J C E T j a c k N S S s
p e e d b u m p N S O F s n u
l i e n S A P M M I T M V C P L
A r t i c h o k e D i c t i o
n a r y S A W
A c t i v e X A S V C L L N L r a i I U S S S 2 c i G s t a
k e o u t Z A R K S B S + = . t c N A I C C P R I M E S t e
p h a n i e E O D C T y r e l l S T A R L A N S A R D D e f
e n s e I n f o r m a t i o n W a r f a r e F S B c h o s
e n N Z C - 3 3 2 B I O L W P N P h o n - e F B I C h a t t e r
S A P T F l a m e G R U B I O L H a c k e r s V I A K y u d a n k i
. 3 7 5 ^ O G S M N S L E P w i r e t r a n s f e r M a r x E
u r o p o l S G C N A D I S
I C E P a s s w o r d s B U D
S I S B E n c r y p t i o n G I
o c k B u b b l e & A S t e a
k K n i f e J I C S F S B
M e n w i t h t o a d S H A
P E W Q C A r m a n i F L A M
E I S I F u k u y a m a D E V
G R P A O L

What happens in Afghanistan if the Taliban falls or if military action drives millions of refugees toward the borders? We have to destroy football. The fake fraternity Gamma Alpha Gamma also made an appearance at Killian Kickoff, as well as various other Rush locations. Writeup coming soon. Also, hackers paraded into Killian Court before the start of Rush, bearing a giant gravestone marked 'RIP Rush.' In his arrival statement, representative of FBIS made no specific mention of the attacks or of the U.S. military buildup to strike back, perhaps in nearby Afghanistan.

et de la manière dont elles finissent un jour par ne plus marcher (*How are you?* de O. Kisseleva). De ce point de vue, la route est ouverte et la place libre pour les variétés de la réception et une histoire du fonctionnement. Et si effectivement, « l'œuvre dure en tant qu'elle est capable de paraître tout autre que son auteur l'avait faite », comme *A l'image du texte* de G. Chatonsky, « c'est [parce] qu'elle comporte une qualité indépendante de son auteur, non créée par lui, mais par son époque, ou sa nation, et qui prend valeur par le changement d'époque ou de nation ». Nous l'aurons tous compris, l'expérience esthétique peut donc toujours être requise en tant que « l'œuvre d'art attend son achèvement et sa consécration du spectateur » ; mais elle se trouve aussi dépassée.

Dépassée en effet cette esthétique l'est dans la mesure où elle est nécessitée par la production de l'esthétisable. Il faut donc bien avoir à l'esprit que « le projet est ouvert ; il est un processus en constante mutation. La position de l'artiste est d'avantage un initiateur. Il initie une certaine logique qui lui échappe après un certain temps ». Tel est le cas des créations comme *Museum of the Essential and Beyond That* de Regina Célia Pinto, *NewMediaProjectNetwork* d'Agricola de Cologne, *Intelligent Agent* de Christiane Paul. Ces créations se donnent en effet à interpréter comme un programme informatique constitué, en attente d'achèvement, ou même simplement un dispositif, c'est-à-dire un code, un design, une interface, en quête désespérée d'activation ! En conséquence de quoi, nous comprenons aisément que la réception des œuvres se donne, à divers égards, à interpréter comme un partenaire de l'aventure esthétique qui égale, et parfois même dépasse l'artiste. A tel point que tout à fait « paradoxalement, il faut dire, avec M. Dufrenne, que le spectateur qui a la responsabilité de consacrer l'œuvre, et

à travers elle de sauver la vérité de l'auteur, doit s'égaliser à cette œuvre plus nécessairement que l'artiste pour la faire ». Il nous faut par conséquent insister sur le fait que l'expérience esthétique, que nous propose d'éprouver l'art en réseau, est dynamique plutôt que statique. Elle l'est dans *Digital Golem* de Eric Van Hove, dans *T-deus / To make a portrait of God* de Tamara Lai, dans *UNbehagen* de C. Bruno et V. Grancher et *@rbre* d'Olivier Auber. Ces créations n'exigent pas seulement de les faire fonctionner, mais de les élaborer en permanence, de tenter dans une attitude de participation sans cesse réitérée, en adressant des courriers électroniques parfois, de les faire advenir, sous l'égide de la commutation du tous vers tous.

Il apparaît donc que les protagonistes de **l'esthétique de l'interactivité dévoilante**, inscrits dans la mouvance de **l'esthétique de l'implémentation** ont substitué à une expérience esthétique locale, **hic et nunc**, une expérience esthétique globale, au sein de laquelle le spectateur, devenu depuis longtemps spect-acteur se voit proposer de faire l'expérience, réflexive, immersive et/ou interactive, d'œuvres d'art électroniques et numériques, plus "commutantes" que communicantes, dans un temps devenu uchronique et un espace utopique. C'est ainsi que prise dans une sorte de mouvement dialectique **l'esthétique de l'implémentation** spécifique à l'art de la participation s'est transcendée en **esthétique de l'interactivité dévoilante** et de **la commutation** propre à l'art en réseau, proposant au spectateur une expérience esthétique plus active que passive, une expérience esthétique de la négociation plus que de la réception, de la construction plus que de la représentation, de l'heuristique plus que de l'herméneutique, de la contingence plus que de la certitude.

La fréquentation assidue des créations électroniques et numériques nous montre à quel point l'art en réseau a su substituer à l'esthétique de la communication **l'esthétique de la commutation** indissociable de **l'esthétique de l'interactivité dévoilante** qui la précède, tout en ne cessant de l'accompagner telle son ombre, son double, son image, au point de l'épouser pour en effacer la trace. Indissociables l'une de l'autre, liées l'une à l'autre comme par affinités électives, on en viendrait presque à dire non pas que l'esthétique de la commutation en puissance se voit dans l'esthétique de l'interactivité dévoilante en acte, mais que l'esthétique de la commutation en puissance est l'esthétique de l'interactivité en acte. Ou pour le dire autrement l'esthétique de l'interactivité dévoilante penchant ses yeux dans l'art en réseau s'amuse à regarder son ombre, l'esthétique de la commutation.

L'attitude esthétique vécue comme une aventure partagée et compliquée d'une sorte de jeu croisé des influences réflexives de l'art et de la vie nous rappelle que si Joseph Beuys a pu dire en son temps « L'art c'est la vie, et la vie c'est l'art », alors il ne reste plus aujourd'hui à l'art en réseau, qu'à nous guider sur les sentiers d'un monde **sub speci aeterni**, au sein duquel chacun pourra tenter sinon de faire de soi-même ou de sa vie "une œuvre d'art", au moins de voir "sa vie comme une œuvre d'art". "Vis heureux !" : tel est le mot d'ordre de l'aventure esthétique résonnant tel l'oracle du réseau à l'attention du spectateur à l'œuvre dans l'art à l'ère du numérique.

© Evelyne Rogue, Paris, août 2003,
Turbulences vidéo # 41, Octobre 2003.

Evelyne Rogue est philosophe, chercheur associé au CENTRE DE PHILOSOPHIE DES ACTIVITÉS ARTISTIQUES CONTEMPORAINES de L'UNIVERSITÉ DE PARIS I.

L'auteur tient à remercier tout particulièrement A. Abrahams, O. Auber, S. Barron, M. Benayoun, Y. Breuleux, E. Couchot, V. Grancher, I8U, T. Laï, pour la première lecture de ce texte, leurs remarques, leur gentillesse et leur disponibilité.

Quelques adresses, dont pour commencer : <http://www.artcogitans.com>

Ainsi, que celles de quelques artistes cités dans cet article :

Yan Breuleux : www.purblue.org/

M. Benayoun : www.moben.net/

R. Mbarak Connected : www.ricardombarak.com/connected/

I8U Obstacle : www.givideo.org/lab/i8u/obstacle.html

S. Barron Com_post : www.com-post.org/

A. Abrahams Ne me touchez pas / Don't touch me : www.bram.org/toucher

Agricola de Cologne Festival site : www.nmartproject.net

T. Laï Urbangs : <http://urbangs.be.tf>

Auber Le projet @RBRE : http://km2.net/rubrique.php3?id_rubrique=127

R. Celia Pinto The Library of Marvels : <http://arteonline.arq.br/library.htm>

Du 01 au 20 juillet 2003 s'est déroulé le festival de vidéo et d'art contemporain PAS VU, PAS PRIS à l'Hôtel de l'Industrie, à Saint-Germain des Prés, à Paris. Ce rendez-vous, qui se veut annuel, proposait au public une confrontation entre de jeunes artistes de la scène artistique française et des artistes reconnus internationalement : Fanny Adler, Miguel Almiron, Jean-Christian Bourcart, Yaehee Choi, Hsia Fei Chang, Denis Darzacq, Yann Delacour, Helen Evans, Yann Geraud, Anne-Iris Guyonnet, Heiko Hansen, Véronique Hubert, Olga Kisseleva, La sdada, Pascal Lièvre, Eric Madeleine, Cécile Paris, Abraham Poincheval, Santiago Reyes, Alexandre Sà, Guillaume Serve, Julien Serve, Skall, Alberto Sorbelli, Georges Tony Stoll, Laurent Tixador.

Philippe Donadini, co-commissaire de l'exposition, nous relate son expérience, post-événement.

Entretien avec Philippe Donadini

par Rozenn Canevet

Tu es à l'initiative, avec Vanessa Quang, de cette première manifestation du festival de vidéo et d'art contemporain Pas vu, pas pris. Peux-tu-nous en dire un peu plus sur les raisons qui t'ont amené à créer et organiser cet événement, en pleine période estivale, dans un lieu tel que l'Hôtel de l'Industrie à Saint-Germain des Prés ?

Nous avons choisi ces dates en partant de la constatation que, durant la période estivale, les galeries ferment et les institutions proposent les "grosses expos" d'été, plus modernes que contemporaines. La création immédiate est très peu présentée alors que la fréquentation touristique est à son maximum et que les parisiens s'ennuient. Un créneau demandait à être occupé. Nous avons eu l'opportunité du lieu et n'avons pas hésité un instant pour des raisons esthétiques et symboliques. Le bâtiment possède une âme très particulière : une sorte de squat chic en plein Saint-Germain des Prés. De plus, il a été créé au XIX^e siècle dans le but de breveter les innovations technologiques, cela nous a semblé être un signe pour un festival dédié aux nouveaux médias.



Ci-dessus : *Une fille comme partout*, installation vidéo, Fanny Adler en collaboration avec Cécile Paris, 2003. Ci-dessous : *L'axe du mal*, vidéo, Pascal Lièvre, 2003, 4'10".



Dans son essai, *Art et vidéo 1960-1980/82*, Dany Bloch remarquait sur l'art vidéo en 1980 que celui-ci « attire certainement autant d'amateurs que d'intellectuels indisciplinés ; le médium possède, en effet, les qualités et même les traditions de n'importe quel langage artistique. Sa franchise, sa relative simplicité, son effet puissant sur le spectateur assurent à l'art vidéo un rôle brillant qui peut devenir une forme d'art contemporain populaire et efficace. »

Plus de vingt ans après, quelle est ton opinion sur cette vision (prophétique ?) des choses ?

Dany Bloch a tout à fait raison, pour le meilleur et pour le pire :

— Le meilleur pour son accessibilité immédiate : chacun regardant la télé, le langage vidéo est très bien compris par tous les publics, même les procédés les plus ardues utilisés au départ par le cinéma d'auteur (poétique du hors-champ, du cadre, et les milles possibilités du montage...) repris par le cinéma "grand public", la publicité, le clip. La recherche de nouveaux codes de langages est loin d'être épuisée pour ce médium et ravit encore les épris de "nouveau" des publics plus pointus.

— Cette qualité a un défaut : le public a souvent du mal à discerner ce qui fait que la vidéo devient art. Qu'est-ce qui fait que la pièce que je regarde a plus de valeur qu'un gag de Canal Plus, une *Nuit de la pleine lune* d'Arte, que ma propre vidéo de vacances ? L'extrême diffusion de ce media le banalise. De là deux dérives de la part des artistes et des commissaires pour se différencier de la télé :

- une surenchère de technologies pour "méduser" le spectateur, rendu captif par la monumentalité des installations comme le héros antique devant le monstre à tête de serpent. La dernière mode est la multiplication des projections.

- la vidéo "pauvre" tente de se démarquer de l'esthétique clip vidéo de plus en plus efficace et "artistique" (il n'y a qu'à voir celles d'Aphex Twin, Nine Inch Nails ou Alex Gopher pour ne citer que les plus diffusées) en proposant les images les plus inmontrables possibles : lentes, répétitives, banales. On est sûr que ce n'est pas de la télé mais à quel prix...

De plus, avec le recul des vingt ans, on se rend compte que l'art vidéo ne comble pas un manque. Il manque un objet, le satané — ou le sacré — objet. Le visiteur veut une installation, une mise en scène, une photo tirée de la vidéo pour s'assurer qu'il est bien devant "de l'art". L'effet monumental du grand écran ne prend pas non plus, le cinéma nous a déjà fait le coup. Il souhaite une expérience unique, il veut que son déplacement dans le lieu ait un sens, que la mise en espace signifie quelque chose. (au-delà de la dextérité du commissaire à intégrer les dernières innovations technologiques, ce qui mène bien souvent les expositions vidéos à ressembler à s'y méprendre au rayon "home cinéma" d'un grand magasin).

Le commissaire doit donc s'efforcer de servir le propos de la vidéo en la mettant en scène sans chercher à "en mettre plein la vue".



Comment les artistes ont-ils réagi à cette proposition ?

Y a-t-il eu une volonté de leur part de prendre en considération les caractéristiques du lieu ?

Le côté désuet du lieu n'a pas fait peur aux artistes. Ils ont au contraire apprécié de sortir du "white cube" conventionnel des lieux institutionnels et ont quasiment tous proposé des créations spéciales. Nous avons cherché, avec les artistes, comment montrer de l'art vidéo sans se sentir comme dans son salon et en même temps sans tomber dans le gigantisme trompeur.

Plusieurs artistes ont choisi de prendre le sujet à bras le corps en utilisant la disposition du lieu typiquement bourgeoise. Georges Tony Stoll a utilisé un élément saillant des boiseries pour projeter dessus, Fanny Adler, Cécile Paris et Pascal Lièvre ont carrément décidé de recréer un salon bourgeois pour mieux montrer qu'on n'y était pas par le décalage ; les filles, en projetant directement sur un siège Knoll, Pascal en brûlant à moitié le superbe canapé Napoléon III (puisque sa vidéo traitait de la culture télévisuelle américaine, autre forme de guerre). Eric Madeleine a accroché son écran plasma à la verticale ; Jean-Christian Bourcart a projeté à même le mur où se trouve une fenêtre, sa vidéo étant une suite de fenêtres internet qui s'ouvrent et se ferment ; Yann Géraud diffuse son montage de résurrections de cow-boys derrière une immense toile vierge...

On parle ici d'exposition, de festival, d'événement... C'est une hybridation de toutes ces formes que tu as mise en place ?

Il y a eu hybridation entre exposition et festival : la quantité importante d'artistes présentés et la volonté d'annualité autorise le terme de festival. Cependant la forme classique de festival avec ses séances type cinéma, si elle présente l'avantage de projeter un grand nombre d'œuvres, peut s'avérer frustrante pour le public par ses horaires contraignants et pour les artistes, peu visibles en définitive. Nous avons donc proposé de manière permanente chaque œuvre en installation, ce qui correspond plus à la forme de l'exposition. S'il y a festival, c'est un festival de présentations de la vidéo.

On ne peut plus aujourd'hui faire l'économie d'événements (soirées, performances...) marquant le caractère rituel d'une exposition d'art contemporain.

Depuis quelques années, on assiste à un véritable essor des festivals d'art vidéo, en France et à l'étranger. Les réactions des visiteurs, qu'ils soient amateurs ou professionnels de l'art, t'ont-elles conforté dans l'idée de la nécessité de l'existence de ce festival, implanté dans ce lieu atypique ?

J'ai été surpris de voir que — à ce que j'ai pu observer — tous les publics ont apprécié, en grande partie grâce à notre parcours de plus en plus "initiatique". Chacun y trouvait son compte, le grand public allant de plus en plus vite quand il montait, les initiés s'attardant de plus en plus. Seuls les institutionnels des "white cube" n'y ont pas trouvé leur compte. Sans doute ne pas voir des œuvres dans un espace totalement aseptisé les a déboussolés. Un nouvel académisme...

Le titre est-il un clin d'œil au marché ?

A la base non, mais je suis amusé de ta remarque. La vidéo est dure à vendre pour l'instant. Les collectionneurs veulent rentrer avec un objet chez eux, ne nous leurrions pas. On peut leur vendre l'installation complète mais le coût du matériel s'ajoute à celui de l'œuvre... Peut-être le marché démarrera-t-il quand les collectionneurs se seront équipés en écrans ultra-plat 16/9^e accrochés aux murs. Ils pourront alors regarder la vidéo comme un tableau en mouvement, qu'ils peuvent changer quand ça leur plaît.

Le titre vient de cette constatation que la production vidéo "labellisée" art contemporain s'oriente de plus en plus vers le mystère, l'ambiguïté, voire l'ésotérisme, en tout cas en France. Ce phénomène était particulièrement visible à la dernière FIAC. Les vidéastes ont à régler ce paradoxe : ils utilisent un médium grand public, mais s'adressent à un milieu qui se veut "initié", faisant partie d'un petit groupe comprenant seuls les codes de l'art présenté. Il est alors logique que certains artistes choisissent de traiter directement de l'initiation.

Si c'était à refaire ?

S'y prendre à l'avance pour obtenir des subventions afin de rendre l'événement gratuit et pouvoir rémunérer les artistes, même symboliquement.

© Propos recueillis par
Rozenn Canevet,
Turbulences vidéo # 41,
Octobre 2003.

Festival PAS VU, PAS PRIS
Du 10 au 23 juillet 2003
31 rue Saint Roch, 75001 Paris
Tel : 01 49 27 03 34 / Fax : 01 49 27 03 34
<http://pasvupaspris.org>

Trois films emblématiques ont vu le jour en 2003, trois documentaires de création singuliers dont les écritures cinématographiques tentent d'épouser les portraits des créateurs, chorégraphes, non des moindres, Anne Teresa de Keersmaecker, Frédéric Flamand et Dominique Bagouet. De vraies œuvres qui traitent chacune à leur façon le rapport intime d'un créateur à son projet à travers le positionnement du faiseur d'images.

Le DOCUMENTAIRE et la danse

par Geneviève Charras

Deux titans au corps à corps

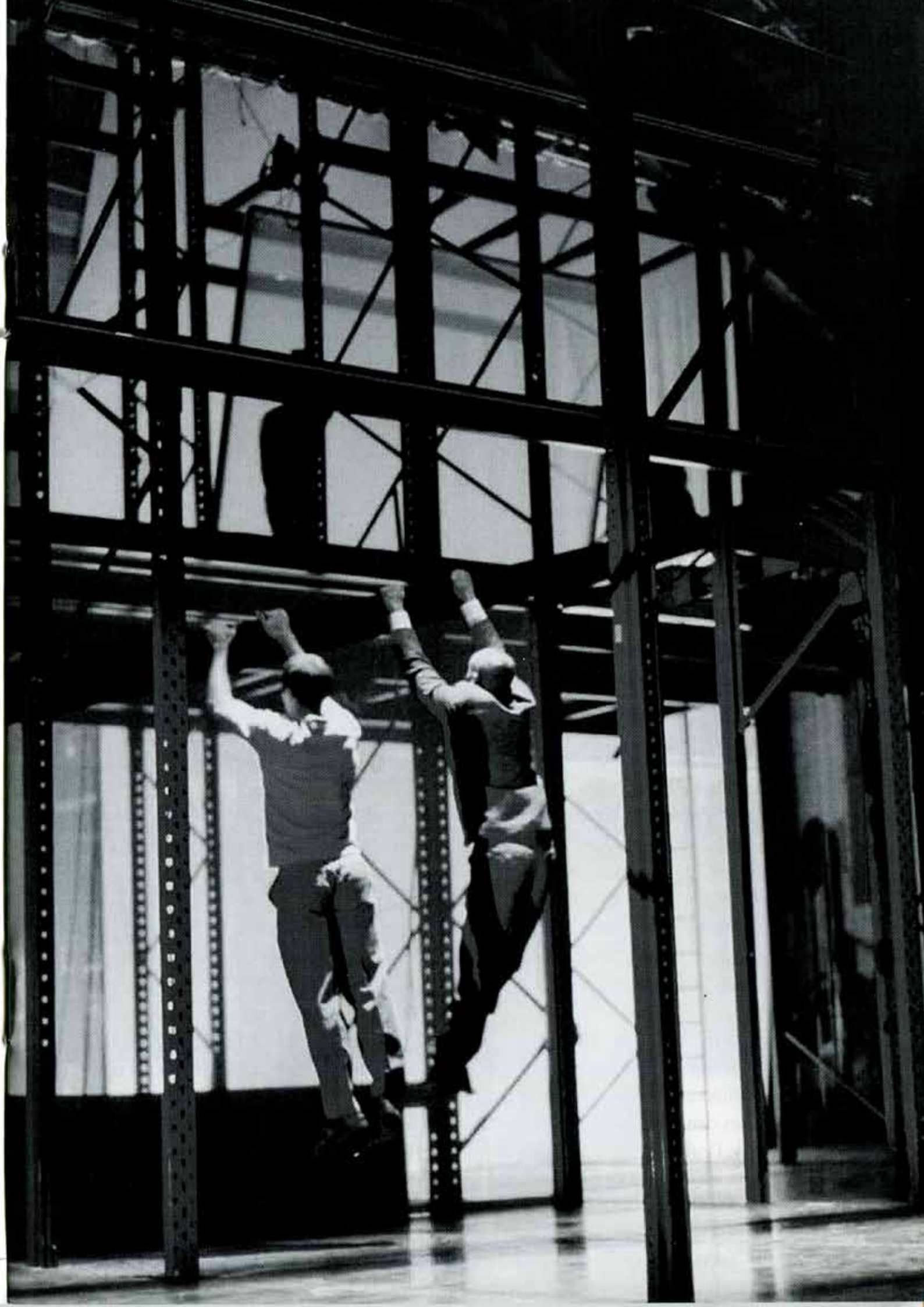
La scène chorégraphique belge est fertile et prolifique depuis 1980 et l'artiste flamand, Frédéric Flamand fait office de pionnier dans le genre apening dansé et interventions plastiques détonantes sur des sites en friche à Bruxelles ; le film de Ludovica Riccardi se situe au cœur de la seconde rencontre de cet artiste "visuel" avec l'architecte français Jean Nouvel, auteur de la FONDATION CARTIER à Paris, de la MAISON DU MONDE ARABE à Paris, de la future CITÉ POPULAIRE IDEALE (et radieuse) à Mulhouse...

Histoire d'une rencontre choc entre deux visionnaires, portraits croisés de deux personnalités hors norme qui se confrontent à la Danse, son espace, ses volumes, ses niveaux, ses corps et son essence : la liberté de se mouvoir.

Le film se construit comme un voyage au cœur des préoccupations de ses deux monstres iconoclastes mais aussi dans l'espace et le temps de la tournée de leur spectacle commun *Body work leisure* ; dont on suit les pérégrinations, de Lucerne à Trente, de Venise à Bruxelles ; un spectacle qui échappe à l'espace théâtral conventionnel, comme un lieu où tout est possible, renouant avec les fondements de la compagnie CHARLEROI DANSE PLAN K, du nom de LA RAFFINERIE qui abrita les premières expériences multiformes d'un collectif de danseurs-performeurs à Bruxelles. C'est dire si la "machine" tourne, impulsée par ces deux "hommes d'affaire" incessantes que sont Flamand et Nouvel ; la réalisatrice nous les montre en tenue de travail, costume-cravate et attaché-case, en partance, sur la scène, en conférence de presse, en répétition, toujours affairés mais soucieux

d'une préoccupation : qu'est-ce que l'espace du danseur et comment l'agrandir, le modifier, lui donner à expérimenter à son corps défendant, toute une palette d'obstacles ou d'objets à vivre, comme autant de matière, de structures incongrues à vivre, habiter, pour enfreindre les lois spatiales et celles de la pesanteur ou s'y heurter et s'y soumettre. Les aveux et paroles des personnages sont intenses et riches d'enseignement ; Frédéric Flamand, l'interface de cette opération spectaculaire — un dispositif gigantesque, métallique, en trame ortonormée où évoluent les danseurs sur des degrés divers, en fonction d'images projetées ou affublés d'objets parasites du corps — avoue se tourner vers un architecte pour avoir une autre version et vision de l'espace ; « Quand on me dit que ce n'est pas de l'architecture, cela devient intéressant » confesse Jean Nouvel... Flamand sort ainsi du ghetto "danse" et triture les "arts mêlés", toutes les couches du visible, la danse-live, les projections d'images vidéo, tant de visages que de bribes de mots qui tombent avec leur lettre sur le sol... Entre les corps fragiles des danseurs et l'univers parfait de la technologie qui vise à la disparition du corps, le sujet est vaste et vertigineux comme la structure architectonique de Nouvel qui envahit le plateau et forme une piste de danse incongrue, semée d'embûches pour ceux, danseurs-créateurs, qui ont tant l'habitude de la liberté d'improviser avec Frédéric Flamand... La caméra suit les instants de danse avec grâce et épouse la fluidité des mouvements, alors que la structure qui les enferme vit comme un monstre radical, concept, contenu et geste architectural très fort. Il s'agit bien d'un corps à corps danse-architecture, une connivence autant qu'un duel, à l'image des deux artistes protagonistes. Les séquences où l'on assiste au montage de la structure, carcasse du spectacle, sont révélatrices du travail tita-

nesque en œuvre : une débauche d'énergie et de matériel au service d'une expérience unique qui change de lieu en lieu : d'un théâtre à l'italienne à une friche industrielle, les techniciens s'affairent, les danseurs s'adaptent et les démiurges jubilent. Les images du spectacle sont de toute beauté, plans larges ou cadres très "architecturaux" sur les formes engendrées par l'archi-danse. L'ensemble du volume est occupé par la danse qui conquiert un espace jamais investi ; des images de foule, des sons de match de foot, des corps entravés par des accessoires, autant que par la présence du dispositif scénique : tout est bon pour Flamand et Nouvel pour connaître de nouvelles limites, « maudire la structure et y trouver des surprises » ; c'est un jeu avoue Jean Nouvel ; les écrans filtrent les corps à la japonaise, en coulissant ; l'architecture est omniprésente mais aussi transparente ! Flamand est ce grand organisateur de fête et d'événement, tel Michelangelo, un démiurge du beau et du gigantesque ; la danse est « le média le plus extraordinaire » pour innover et si Nouvel cherche à palier aux défaillances des corps en leur proposant des plates-formes, des niveaux volumétriques inédits, il cherche les conflits du corps avec le monde social, politique ; l'espace est fondamental à la danse et à l'architecture ; et la rencontre Flamand-Nouvel est en germe dans la recherche de chacun sur les contingences du corps, ses prothèses et prolongations... La profondeur de champ de ces réflexions est au centre du film et l'intelligence de la réalisatrice à "capturer" et mettre en images tant de délires réfléchis et rationnels, est remarquable du début à la conclusion du film. Créer du trouble, de la distance, des contraintes, est l'éternelle bagarre du danseur ; deux artistes visuels visionnaires livrent ici leur version du monde dans une proposition filmique de toute beauté ; on pénètre l'univers du spectacle par bribes, dans les interstices des failles béantes



que l'architecture offre à la danse qui s'y immerge avec malice et douleur, des aveux des danseurs. « Un plateau nu, surtout, pour le prochain spectacle... ». « Je suis un vampire visuel » déclare Flamand, « je pousse à nous dépasser, au delà des limites, poussant le corps dans ses retranchements » ; ce voyage dans l'espace et le temps est celui des arts mêlés, de la pluridisciplinarité chère à celui qui cette année a été nommé directeur artistique des spectacles de la BIENNALE DE VENISE. Au cœur de la création et de l'actualité, toujours ! Des colonnes imposées dans sa friche industrielle du PLAN K, à la structure très sophistiquée de Jean Nouvel, les éléments de confrontation se retrouvent et la boucle est bouclée. Y-aurait-il un éternel retour ?

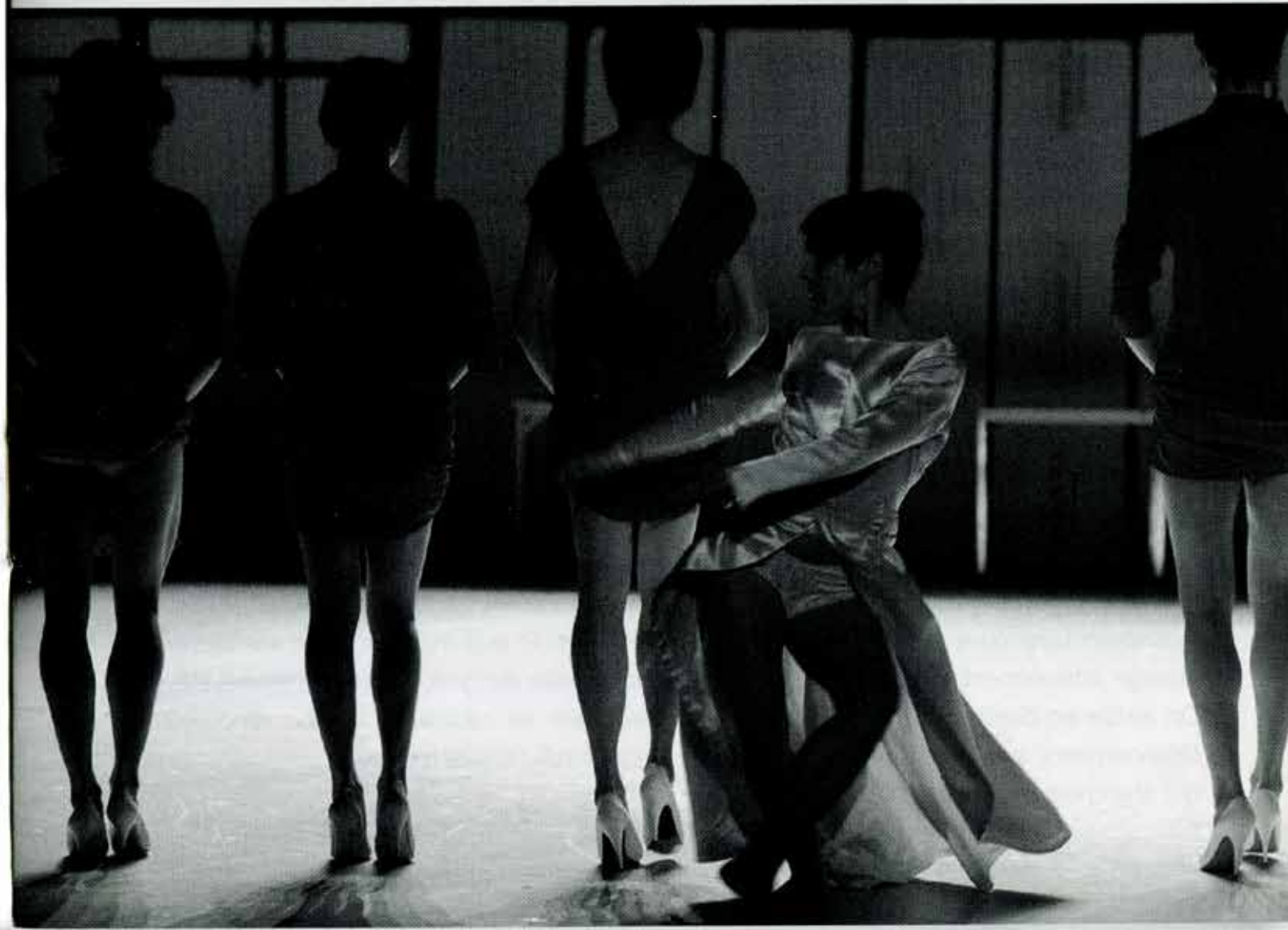
Deux complices de toujours

Pour les 20 ans de sa compagnie de danse ROSAS, la chorégraphe belge, Anne Teresa de Keersmaecker crée le spectacle *April me*, pour lequel elle retrouve le compositeur et complice de ses créations, Thierry De Mey, également réalisateur et performeur. Elle marque par cette date anniversaire un retour à l'essence même de son travail dans le rapport musique et danse ; *Corps Accords* est le film inédit qui capte cette évolution. Pour la première fois, elle laisse une équipe de cinéma pénétrer ses studios de répétitions et filmer son travail de création avec ses danseurs ; avec la collaboration de Thierry De Mey, des musiciens de l'ensemble Ictus, le film rend compte du processus très sophistiqué de va-et-vient entre

composition musicale et chorégraphique. Elaboration du vocabulaire chorégraphique, inventions sonores, choix des décors et des costumes, tension de l'avant-première, *Corps Accords* révèle ces moments fugaces et magiques d'élaboration d'une œuvre, ces instants privilégiés où l'expérimentation est le moteur de la création ; c'est dire si l'on pénètre ici par « douce effraction » dans des univers et des moments cruciaux qui voient le jour sous les regards de la caméra du réalisateur Michel Follin. Présence discrète et efficace qui nous laisse assister à des instants de grâce ; « je vis pendant des mois, par intervalle, la construction de cette grande scène et la jubilation, mais aussi les doutes et parfois les échecs de leurs auteurs ». Les images se sur-impressionnent ; « j'assiste muet, je filme, submergé, les sublimes figures qui unissent, désunissent des femmes et des hommes ; je traque, je capte, fasciné, le regard des danseurs, le regard d'Anne Teresa... M'entendent-ils ? M'entend-elle ? Je pense que oui ; tout m'aidera dans cette création inspirée par l'émotion et l'amour ». Le résultat est de l'ordre de l'infime-intime et l'on découvre avec tendresse et émotion les chemins de l'émergence de la danse, les semences de la musique, les hésitations franches de Thierry De Mey qui parvient à convaincre la chorégraphe de la justesse d'un rythme. Tout concourt ici à prendre le spectateur par la main et le conduire sous le charme de l'image, dans les entrelacs de la recherche, de studio, du laboratoire ; on est privilégié, guidé, transporté dans des instants rares et uniques où plus d'un comprendra, palpera, l'espace et le temps, le rythme de la création ; filmer une rencontre si ténue, si fragile est un exercice périlleux où la confiance fait jaillir le temps de la découverte, devant nous ! Et la danse fluide et urgente nous pétrifie ou nous révèle toute la musicalité d'un corps dansant.



Corps Accords, vidéo, Michel Follin, 2003 60' coproduction ARTE, Idéale Audience.



La mémoire est de taille, dans les corps...

MONTPELLIER DANSE 03, n'eut le temps cette année que de présenter en avant-première, le documentaire signé Marie-Hélène Rebois sur le travail de mémoire dédié au chorégraphe Dominique Bagouet, sous l'égide des *Carnets Bagouet*; le film fonctionne comme l'histoire de destins merveilleux: comment retrouver les traces d'une chorégraphie de 1976, *Ribatz, Ribatz* sans la moindre trace de notation, ni partition chorégraphique, sans le support d'une vidéo témoin, sans autre empreinte que celle des corps et des mémoires réunies des danseurs qui l'avaient interprétée à l'époque, puis repris quelques années après. Le défi devait être relevé pour transmettre cette pièce à de jeunes interprètes des classes de danse du CONSERVATOIRE DE LYON. Le film retrace donc les péripéties savoureuses de cette recherche du geste perdu...et retrouvé. A la manière de la Madeleine de Proust, nous voici embarqués à l'aventure en compagnie des quatre danseurs protagonistes de l'œuvre, puis avec ceux qui ont repris les rôles quelques années plus tard. C'est en présence de Jean Rochereau, Marc Leclercq, Geneviève Sorin, Philippe Cohen que les recherches démarrent au sein du studio qui sera l'unité de lieu et de temps du film; véritable matrice, sombre, mais illuminée par les projecteurs autant que les "lumières" de génie de ceux qui cherchent, le foyer du film est sobre, simple, dépouillé. Seule la présence des danseurs, l'anime.

«Fiat lux» quand l'un d'entre eux retrouve un geste, ré-esquisse un brouillon de mouvement, retrouve un enchaînement qui émerge littéralement de son corps pensant. On assiste en direct, caméra non cachée, aux tâtonnements, aux indécisions des danseurs qui cherchent et scrutent leur corps pour en

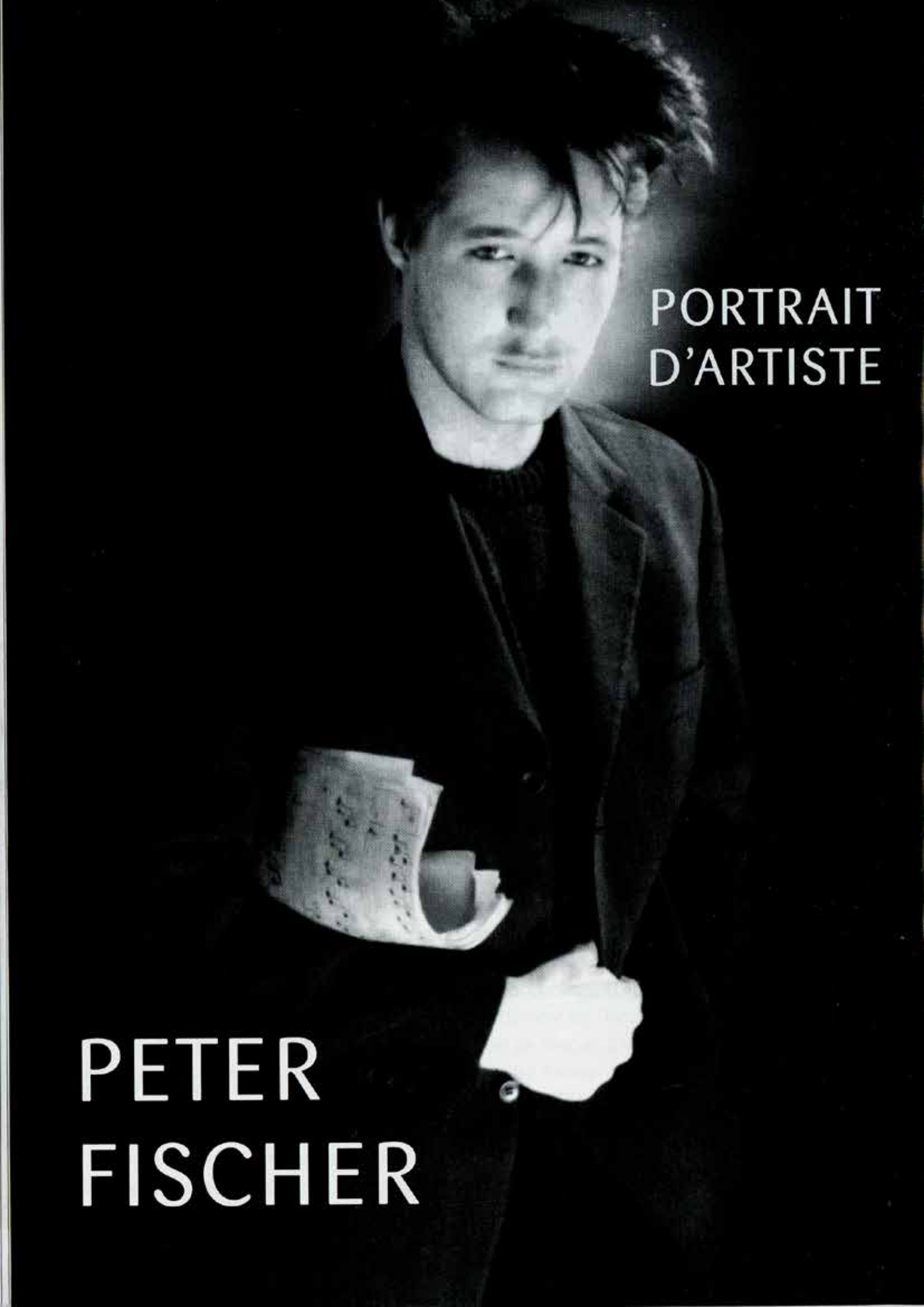
faire surgir et jaillir la mémoire gestuelle et corporelle du fond des strates et couches successives. Le regard et la présence de Marie-Hélène Rebois, œil fidèle de la compagnie, filtre cette mémoire et nous livre des images dignes d'un très grand reportage sur les artistes au travail, dans la secrète intimité de leurs actes créateurs, dans l'accouchement du geste. Témoin de chaque découverte, de chaque impasse, la réalisatrice livre un document unique sur la danse et sa mémoire sans faire office de mausolée. «Mon ambition n'était nullement de réaliser un film de danse; ce que je voulais montrer dans ce documentaire, c'est le caractère unique de cette plongée dans le temps, l'émotion des hommes et des femmes qui se lancent vingt ans après à la rencontre de leur jeunesse». Le résultat est plus que séduisant et transmet au spectateur l'enthousiasme des danseurs, leurs paroles, leurs questionnements sur le phénomène de la passation, de la trace et de l'empreinte de la danse. Une séquence jubilatoire, contagieuse est celle où Sylvie Giron retrouve les gestes de sa danse grâce à l'impact de la musique: on la surprend en pleine jouissance expiatoire, celle de libérer du fond de son corps, de sa chair, les gestes dont se souviennent ses muscles, sa peau, sa pensée et toute son émotion, en chaîne. Un grand moment de danse que ce documentaire de création hors pair que tous devraient voir pour comprendre le fondement de l'inconscient collectif et individuel de chacun; il vient de remporter le grand prix au FESTIVAL DE DOCUMENTAIRE DE MARSEILLE, en juillet! Et le grand jour se fait, aux lumières des studios de Lyon, où les tous jeunes élèves reçoivent en cadeau, la version renouvelée, éclairée de l'œuvre retrouvée.



Ribatz, Ribatz ! ou le grain du temps, vidéo, Marie-Hélène Rebois, 2003 85' © Daphnie production, Idéale Audience, Mezzo. Photo : © Ganet.

Une belle métaphore de l'ombre et de la lumière, du jour et de la nuit. Pas de "grand blanc" ou de "noir" pour les moments perdus de quelques variations (la danse des garçons est introuvable...!) mais un enthousiasme ravageur des anciens, comme message aux jeunes générations de danseurs ; rien ne se perd, tout se recrée ; la tectonique des couches et des strates opère comme une grande architecture de l'humain. Une histoire des corps à corps, des corps accords.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 40, juillet 2003.

A black and white portrait of a man, Peter Fischer, looking directly at the camera. He has dark, slightly messy hair and is wearing a dark jacket over a dark sweater. He is holding a rolled-up sheet of music paper in his left hand. The background is dark and out of focus.

PORTRAIT
D'ARTISTE

PETER
FISCHER

Etonnant Peter Fischer et ses machines à projection.

A sa manière, il bricole le monde et nous apaise : tout ce qui est peut être démonté.

Un Meccano, de la musique, une errance tranquille...

Entretien avec Gabriel Soucheyre

Je suis né le 24 mai 1968 en Argovie, un canton suisse. Pour des raisons personnelles, je ne vais pas m'étendre sur ma famille, je dirai simplement que je ne vois plus que mon frère et ma sœur.

Jusqu'à l'adolescence, j'étais un enfant tout à fait normal, les problèmes ont commencé à ce moment-là.

J'ai arrêté l'école plusieurs fois. La première fois, à 16 ans, je devais choisir entre un apprentissage et une école supérieure. N'étant pas très assidu, j'ai choisi la première voie et me suis orienté vers l'électricité. Mais les gens que je côtoyais et le domaine d'activité m'ont lassé au bout de six mois et je suis retourné à la case départ pour essayer de passer le concours d'entrée à l'ÉCOLE SUPÉRIEURE D'AARAU. Cela ne m'enchantait guère, mais j'ai eu l'examen et je

me préparais à devenir maître d'école. Cet établissement était assez rare en Suisse : les disciplines comme le dessin, la musique et les langues n'y étaient absolument pas délaissées au profit des mathématiques et autres sciences.

Néanmoins étant toujours d'un naturel très indépendant, je ne faisais aucun effort concernant les disciplines qui ne m'intéressaient pas, et, au bout de six mois, je fus renvoyé. J'en garde quand même un excellent souvenir, surtout quand je repense à tous ces bons moments à écouter de la musique en buvant du vin...

Voulant préserver cette indépendance, j'ai recommencé à travailler comme électricien, tout en suivant un autre apprentissage de vendeur de matériel radio télé.

Cette fois-ci, je suis allé au bout du cursus et au bout de deux ans, j'ai obtenu un diplôme. J'ai donc travaillé quelque temps dans un magasin qui vendait toutes sortes d'appareils vidéo, hi-fi télé. On y trouvait aussi bien du matériel d'entrée de gamme, que de la hi-fi d'exception à des prix pharaoniques. Par la suite, j'ai également travaillé pour le même patron, mais dans une de ses autres boutiques, à Zurich. La clientèle, riche à millions, plus soucieuse d'étaler ses richesses que de réellement apprécier la musique, a néanmoins fini par me lasser.

A cette époque-là, à part quelques petits concerts que j'avais organisés, je n'étais pas très actif artistiquement. L'ennui du travail aidant, je me suis rappelé les cours de piano de mon enfance, et me suis mis à composer des morceaux de musique "classique", et ai fait appel à des interprètes pour tenter de leur faire jouer mes compositions. Je me suis depuis équipé d'un DAT pour enregistrer le piano (qui n'est toujours pas à moi), même si la musique est un domaine que j'ai quelque peu délaissé depuis quelques années.

A l'époque de mon travail de vendeur de hi-fi, je vivais en colocation avec un sculpteur, nous avons fondé une petite galerie, dans laquelle lui présentait son travail, et moi j'organisais de petits concerts, des vernissages. Par la suite, avec un autre ami, qui avait fait les beaux-arts, j'ai créé une installation : *Agression & harmonie*, qui traitait du hockey sur glace, c'était très sanglant, avec des projections vidéos dans une autre salle. J'ai par la suite de nouveau collaboré avec cet ami, mais uniquement pour accompagner visuellement à l'aide de projecteurs super 8 un groupe de rock en concert. A l'époque, nous étions en 1993, le terme de VJ n'existait pas encore...

Nous avons réalisé une dizaine de dates en Suisse, vers la fin nous avons presque l'impression de faire partie du groupe et de jouer du super 8 comme d'un instrument.

Ensuite, je me suis à nouveau lancé dans la réalisation d'une autre installation, mais cette fois-ci, en solo. Et de fil en aiguille, autant par mes relations que par ma nouvelle activité, je me suis de plus en plus rapproché du monde artistique. Ce que je voyais autour de moi à cette époque ne m'enchantait guère, et mon entourage étant souvent issu de la génération punk, la devise D.I.Y (do it yourself = par toi-même) m'a incité à créer mes propres œuvres plutôt que de me contenter de critiquer les artistes m'entourant. Ayant, depuis l'enfance, aimé bricoler les Mobylettes, les voitures, les radios, j'ai commencé, peut-être inconsciemment, à mélanger tout cela et à y rajouter des miroirs et des lampes, des objectifs... Quand s'est ensuite posée la question de savoir quoi montrer sur ces miroirs, je me suis tout naturellement orienté vers le portrait. Il ne s'agit pas forcément de mon visage, cela peut être n'importe qui, un acteur par exemple... Mais je tiens à rester dans ce domaine, malgré toutes les transformations que je peux lui faire subir, le visage garde toujours un aspect humain. Je suis toujours surpris de voir comment un visage neutre peut, une fois passé à travers des prismes et toutes sortes de déformations, dégager une sensation de tristesse ou de gaieté. J'essaye systématiquement de me placer du point de vue du spectateur et de prendre plaisir à mettre en marche mes machines, je tiens également à ce que la compréhension du mécanisme de marche et d'arrêt ne nécessite pas plus de trente secondes...

© Propos recueillis par
Gabriel Soucheyre, le 6 avril 2003,
retranscription de Frédéric Legay,
Turbulences vidéo # 41, octobre 2003.



Animer : du latin *animare*, donner la vie, le souffle.

La racine *ànima* désigne l'âme.

« Animé est d'abord : qui possède une âme. Parler des « êtres animés », ce n'est pas évoquer un mouvement ou une agitation, c'est parler des êtres à qui la pensée antique prêtait une âme, c'est-à-dire les hommes et les animaux. On comprends ainsi toute la valeur antithétique contenue dans le vers de Lamartine :

Objets inanimés, avez-vous donc une âme (1)? » (2)

Si une machine peut, grâce à un mécanisme sophistiqué, de façon automatique et répétée, s'animer,

Si la projection consiste — dans la tradition des spectacles fantasmagoriques — à faire apparaître des images et des corps animés :

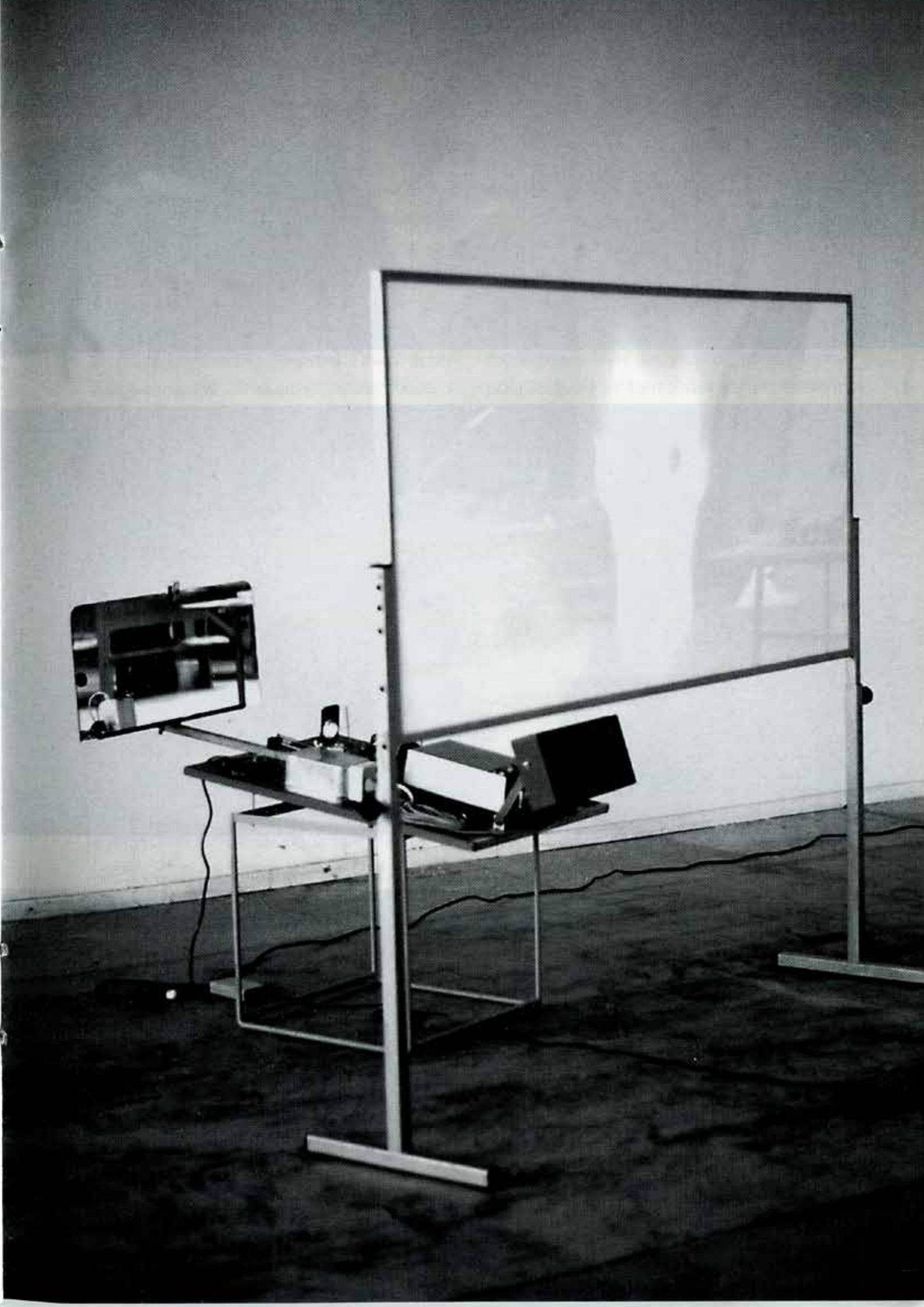
Les machines à projection de Peter Fischer ont-elles une âme ?

par Pascale Weber

L'œuvre de Fischer est tournée vers l'instant du surgissement de l'image et du son, d'une pensée, de l'idée, de la trouvaille. Ses machines témoignent du miracle de cet instant toujours renouvelé. Il s'agit d'inventions mystérieuses qui rappellent les recherches synesthésiques ingénieuses des premiers fantasmagoriciens. Comme eux Fischer investit tous les sens du visiteur-sensor : la vue, l'ouïe et le toucher. Mais il déborde également toutes les catégories et médiums traditionnels : sculpture, installation, projection (photo, vidéo), interactivité...

Pour nous faire adhérer au dispositif, l'artiste nous met à contribution : il faut tourner autour de la " chose ", l'actionner...

Pourtant le travail de Fischer apparaît comme une réaction salvatrice contre une logique matérialiste et fonctionnaliste. Il se joue de l'accélération des innovations techniques. Il critique la sur-puissance de la machine et ce monde régi comme un système qui finit par totalement échapper à l'individu. Ces machines sont hésitantes et suscitent la compassion. En cela elles sont animées.





Studie 1 zur Ohrfeigenmaschine, machine à projection (détails), Peter Fischer, 1998



En reprenant un fonctionnement en « deux temps », Fischer emprunte encore au mode du vivant. Mais déjà les lanternes magiques projetaient deux vues, deux extrêmes d'une action : avant et après. Il s'agissait d'une projection (mentale, imaginaire) vers la source du mouvement, vers son prolongement possible. Les images projetées de Fischer proposent toujours ce changement binaire. Elles n'inscrivent pas de durée. Elles rejoignent les vues à transformation qui s'opposent aux vues en mouvement (qui jouent de la décomposition du geste et de la pertinence rétinienne) : avant-après-avant-après tel un coucou suisse (dedans-dehors). Par exemple avec *Music video on air (für Superbonbon)*, Fischer utilise le mouvement issu du gonflage-dégonflage qui rappelle les projections en deux-temps des siècles passés, résumant l'action à deux états ultimes : un garçon est montré de profil, son nez s'allonge ; une femme est à la fenêtre, elle tombe dans le vide.

Ces machines à projection relèvent plus du cabinet de curiosité que d'un dispositif technique soucieux d'affiner l'effet d'illusion et de manipuler les sens du visiteur. Ces machines amusent, intriguent car elles résultent d'expérimentations diverses dont la finalité nous échappe.

On peut se demander si l'objet « machine à projection » n'est pas un simple support de présentation de l'image et qui cherche à lui prendre la vedette. Quelles relations entretient donc l'image à la machine ? Doit-on comparer les dispositifs de Fischer avec l'installation *Ugly Yelp* (3) d'Olaf Breuning : il s'agit d'un scooter dans lequel est encastré un écran. L'objet délimite et met en valeur pour ainsi dire l'image, faisant quasiment fonction de cadre ? Ou bien doit-on rapprocher les machines à projection du téléviseur lissant un maillot de bain de Pipilotti Rist (4) ? L'objet dans ce cas fait écran à l'image. Le maillot tente d'interférer et introduit pour le visiteur un jeu de cache-cache

en affirmant sa puissance évocatrice (rencontre entre un vêtement qui se met à même la peau et un téléviseur sphérique).

« Il existe naturellement une association physique entre l'indice (trace, empreinte lumineuse) et l'objet indexé. L'installation-projection met en évidence ce rapport de l'image-indice au monde matériel indexé. Le rôle de l'objet dans le dispositif est d'inscrire un espace imaginaire dans un autre tout à fait concret. Cette opération prolonge ou rappelle les expérimentations réalisées dans le laboratoire photographique, avec les jeux de Rayogrammes pour lesquels les surréalistes accumulaient les objets pour voir comment réagissait la lumière sur eux, comment la lumière se heurtait à leurs contours ou parvenait à les traverser avant de venir frapper la surface photosensible. Toute l'activité de création des dispositifs d'installation-projection est tournée vers l'expérimentation du visible sous l'effet de la lumière. » (5)

Dès les premières machines à projection des fantasmagoriciens, on découvre des astuces, de nombreuses inventions et une fascination renouvelée pour la technique, les supports visuels et sonores. Auteur d'un disque (musique classique pour piano), ayant collaboré avec un groupe de rock, la dimension audio est naturellement importante dans l'œuvre de Fischer. Comme Frederic Le Junter (6), sculpteur de sons, il réalise des sculptures à écouter (mais aussi à voir et à toucher), à la fois ludiques et poétiques. Si les œuvres de Le Junter sont faites d'assemblages de matériaux de récupération, celles de Fischer n'ont rien d'objets recyclés. Pourtant chez l'un et l'autre, les sculptures prennent la forme d'installations ou de machines automatiques à actionner soi-même, s'animant et s'ébrouant dans l'espace. Si le Junter intègre l'aléatoire dans ses dispositifs, Fischer crée des machines apparemment mieux réglées. Elles nous déstabilisent d'autant plus en hoquetant, en balbutiant, en hésitant.

Ainsi les machines à projection de Peter Fischer sont fidèles à une représentation hétérogène et démultipliée de notre expérience perceptive. Elles empruntent au conglomerat, à l'assemblage. Ces sculptures, d'apparence modeste et pourtant déjà compliquées, renvoient à notre propre complexité. Elles ressemblent à des jouets à taille adulte, des automates, des robots complices. Elles habitent un univers autarcique, fonctionnent en boucle. Elles appartiennent au merveilleux (jeux optiques, reflets, mouvement, déplacement de l'image...) et font comme le *Cirque de Calder*, comme le théâtre d'ombre de Boltanski, leur petit spectacle.

A regarder les sculptures de plus près, on devine le mécanisme réglé comme une horloge. La Suisse est un pays producteur de mécanique de haute précision et très sophistiquée, mais les inventions de Fischer se déclenchent sans jamais décoller vraiment. Les machines balbutient. Le visiteur compatit car elles lui semblent soudain vulnérables. Ces assemblages sensibles n'empreignent pourtant pas à l'anthropomorphisme. Le mécanisme aliéné à notre pied sur la pédale nous interpelle, nous désespère (nous irrite ? le son capturé, extrait d'une chanson, ne cessant de buter et se répéter finit par occuper tout l'espace et toute l'attention).

La machine est ainsi un corps donné à l'image et l'image confie un visage au mécanisme.

« Les dispositifs d'installations projectives renvoient à l'existence de plusieurs corps :

- La proposition elle-même qui souvent emprunte au mode du vivant et se développe tel un organisme obéissant à des lois propres.[...]
- Le corps mis en scène, qui interpelle, qui agresse, qui agit comme une image miroir. [...]
- Le corps du visiteur qui vit ou parfois subit l'événement perceptif. » (7).

Dans ses dispositifs de projection, Peter Fischer interroge effectivement le corps. Assemblant mécanique et iconique, il renvoie au dédoublement de tout être animé en un corps physique et un corps sensible.

© Pascale Weber, août 2003,
Turbulences vidéo # 41, octobre 2003.

(1) « Objets inanimés, avez-vous donc une âme
Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ? »

Alphonse de Lamartine, Œuvres poétiques complètes, Bibliothèque de la Pléiade, livre III, ii, *Milly, ou la Terre natale*, NRF GALLIMARD 1963, p.392.

(2) Jean Bouffartigue et Anne-Marie Delrieu, *Etymologies du français – Les racines latines*, Ed. BELIN, 2000, p.81.

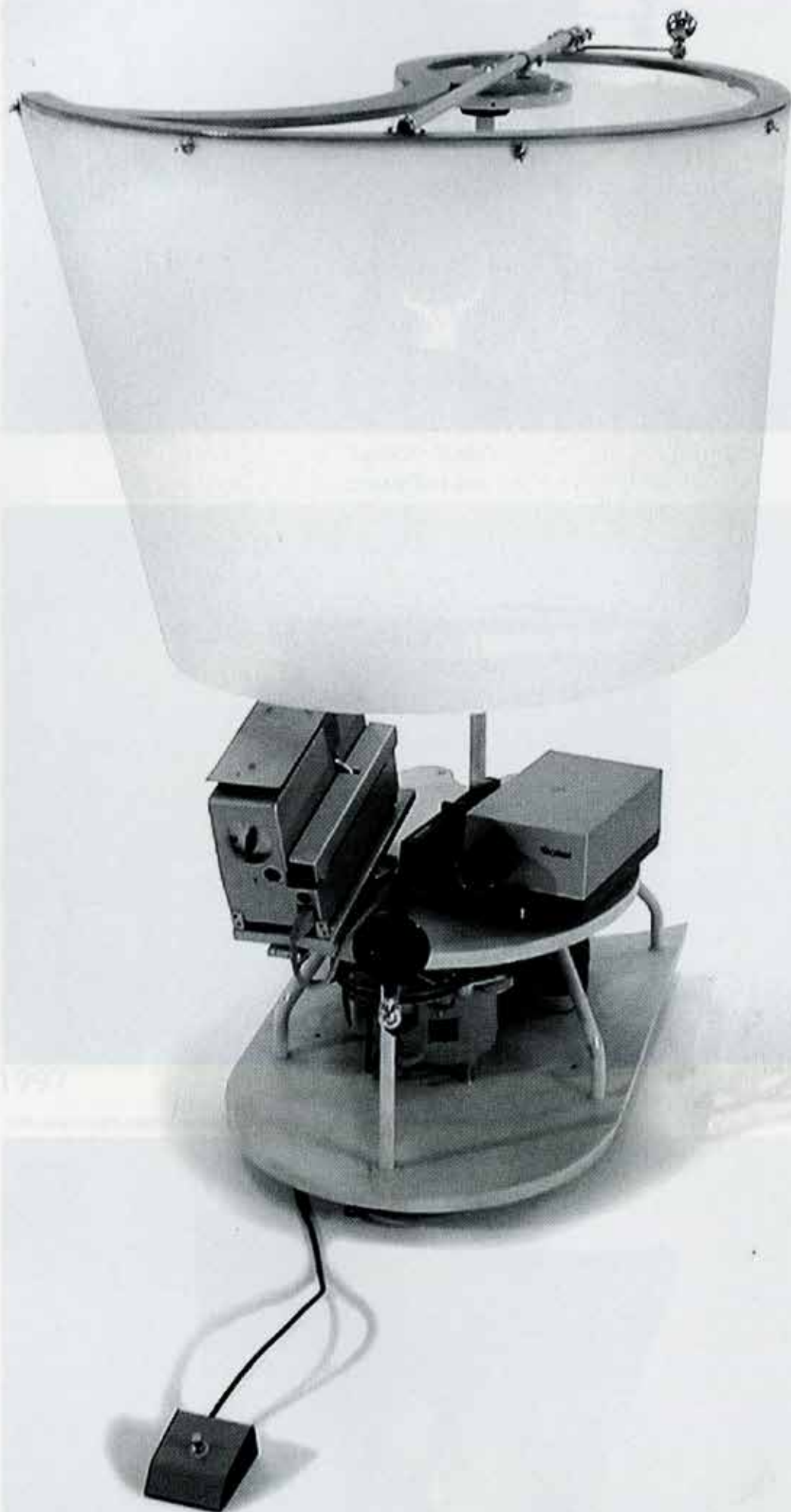
(3) Œuvre exposée au CENTRE GEORGES POMPIDOU pour l'exposition AU-DELA DU SPECTACLE, de Novembre 2000 à Janvier 2001.

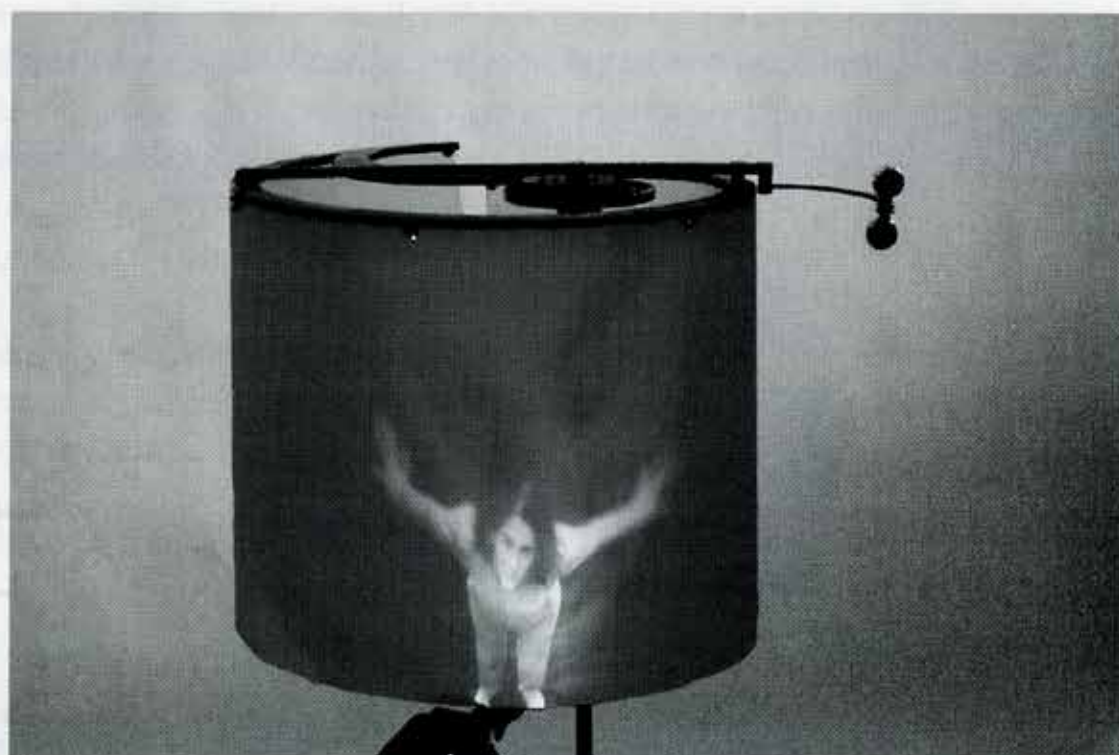
(4) MAMCO, Genève.

(5) Pascale Weber, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, L'Harmattan, 2003, pp.123-124.

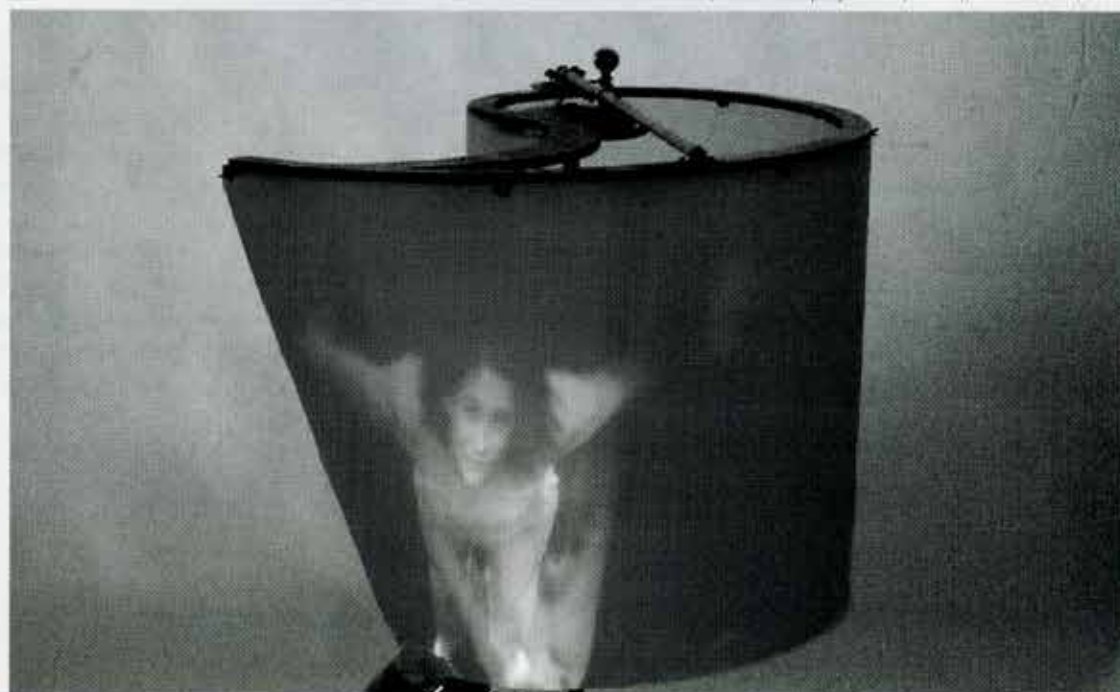
(6) Exposition des œuvres de Frédéric Le Junter au MUSÉE-CHATEAU, Annecy, 06/2003-09/2003.

(7) Pascale Weber, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, L'Harmattan, 2003, p. 69.





J'ai fait voler mon amie IV, machine à projection (détails), Peter Fischer, 2002.



Curriculum vidéo 2003-1995 (Machines à projection)

2003	<i>Monolog</i> <i>Kernselbst II</i> <i>Midi-Effet</i> <i>Leaving DNA</i>
2002	<i>J'ai fait voler mon amie IV</i> <i>Studie II zur Ohrfeigenmaschine</i> <i>Between Me</i> <i>lumbago</i>
2001	<i>turning head</i> <i>upside-down</i> <i>zuweilen erk...</i> <i>Flash II</i> <i>Flash I</i>
2000	<i>J'ai fait voler mon amie III</i> <i>free falling</i> <i>when I was a sperm</i>
1999	<i>music video on air</i> <i>blume</i> <i>hallo</i> <i>j'ai fait voler mon amie II</i>
1998	<i>Tête à porter</i> <i>std. 1z. Ohrfeigenmasch. I</i> <i>kernselbst</i> <i>repellus</i> <i>dampfkopf</i>
1997	<i>haenger</i> <i>sowieso</i>
1996	<i>rise and fall</i> <i>J'ai fait voler mon Amie I</i> <i>chewing me</i> <i>bauknecht</i> <i>narziss castrol</i> <i>rotor</i>
1995	<i>phantom</i> <i>ping-pong</i> <i>geni</i> <i>wipe</i> <i>maendli</i>



Peter Fischer, 1993. © Michael Bugmann.

1968

Naissance en Argovie (Suisse).
Vit et travaille à Schwaderhof (Suisse).

Activités

2003

Exposition du 14 novembre au 14 décembre
à la MAISON DES EXPOSITIONS de Genas (69).

2001

Chargé d'enseignement à la FACHHOCHSCHULE,
Aarau (Suisse).

1995

Première machine à projection : *maendli*.

1993

Cofondateur d'un groupe de rock comme
chanteur et guitariste.

1992

Fondation de la Galerie FIS UND LUS
(Avec Linus Scherrer).

1990

Publication du CD : *Emmi das Klavier*,
Compositions classiques pour piano.

1987

Première installation (sonore) au
TOMMASINI LENZBOURG.

Photographier, filmer la banalité d'un quotidien désenchanté comme peindre la vie domestique consiste à regarder en face ce réel qui nous oubliera bientôt. Dépassé, enterré.

Tentons alors de mesurer la liberté conquise par ces peintres en plein air, loin de chez eux. A leur manière, ils se sont mis au service du domestique. Ils lui ont voué toute leur énergie pour célébrer l'humilité de ceux qui sont restés. La-bas. Chez eux. Au fourneau. Et qui s'affairent aux occupations journalières, profitant des petits plaisirs. Comme l'animal apprivoisé, attaché à la demeure, ces personnages peints semblent calmes et dociles. Pourtant, en s'affairant, ils font preuve d'une lassitude si violente parfois, que l'espace privé du foyer, l'espace social du travailleur explosent de toute leur sauvagerie. Les yeux rivés sur les œuvres de ces artistes qui ont collé leur visage à la fenêtre, pour observer cette intimité éreintante, j'ai pourtant cru percevoir leur mal du pays, leur nostalgie du foyer.

Magnifiques temps morts : la nostalgie domestique

par Pascale Weber

Les peintres du Nord, en voyage dans l'ouest de la France ont peint, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, le quotidien d'un pays qu'ils découvraient. Désireux de trouver une alternative à l'académisme, ces artistes en quête de vérité parcourent la campagne, les ports et les plages, à la recherche de scènes de la vie quotidienne. Amelie Lundahl, Helene Schjerfbeck, Peder Severin Krøyer et Marie Wiik s'attachent en particulier à dépeindre avec un réalisme presque répugnant la Bretagne des pêcheurs de sardines, les femmes à la Criée... S'il n'est rien aujourd'hui qu'on ne répugne à montrer —

ni les sardines sanguinolentes, ni les visages exténués des travailleuses — on peut se demander ce qu'il en est des représentations de l'univers domestique et de sa cruelle banalité. Les images-chocs, le porno-chic, les photos et vidéos obscènes entre autres ne sont-ils pas là pour faire écran sur une réalité qui a si peu changé au fond ? Oui, même en occident. Je n'oserais aucune indécente comparaison avec les femmes asservies de ces autres pays que l'on connaît tous. Mais cette réalité ne justifie pas à mes yeux le refus d'interroger notre propre trivialité.

Le domestique est avant tout un espace : l'espace d'habitation, le foyer. C'est également le lieu devenant support de création depuis le *Merzbau* que Kurt Schwitters construit dans sa maison de Hanovre dans les années 20 et au début des années 30.

Le domestique, par ailleurs, ne consiste pas seulement en une architecture, ni même en des objets du quotidien, en des produits de consommation courante, mais en une énergie de va-et-vient, de déplacement : faire ses courses, attendre le métro, débarrasser le lave-vaisselle, sortir les poubelles, chercher les enfants. Le domestique est une mise sous tension, une activité constante sans activité définie ni particulièrement éreintante. Certains chômeurs, retraités, vacanciers, parents au foyer vous diront que depuis leur cessation d'activité, ils n'ont de cesse de s'activer. Ne souriez pas, le domestique est un gouffre sans fin dévorant tout le temps dont on dispose : c'est un emploi du temps bien rempli, dans lequel abondent de nouveaux menus travaux au fur et à mesure que l'on s'affranchit des tâches premières. Le domestique est ainsi le travail jamais accompli, donc jamais récompensé.

Pour revenir aux artistes du Nord, ces derniers sont descendus au marché. Ils ont ensuite suivi les femmes et les domestiques jusqu'à la cuisine, jusqu'au foyer où ils s'affairaient. J'ai été frappée à première vue par l'apparente docilité des personnages, mêlée d'épuisement, entrecoupée de rires nerveux. Une surprenante blancheur survient par éclat, sur les dents d'une bouche entrouverte par l'effort, sur la vaisselle, sur un coin de nappe ou de dentelle.

Suivre et rendre compte du quotidien, du labeur des ménagères, de la vie ordinaire trouve de nombreux échos dans la pratique de photographes des dernières décennies. L'art domestique peut-il d'ailleurs éviter d'empreinter au témoignage, à l'enquête ? De telles investigations ont été menées en France notam-

ment durant les années 70 et 80 : Christian Boltanski expose *l'album de photos de la famille D.*, Annette Messager photographie *les Tortures volontaires* (1972-1991). Elle présente sous forme d'un exposé didactique, plastiquement très composé, les efforts, traitements et outils témoignant des souffrances nécessaires à la beauté.

Sophie Calle interroge également nos actions quotidiennes, triviales. Pourtant, elle affirme qu'« il ne s'agissait pas de savoir, d'enquêter, mais d'établir un contact neutre et distant » (*Les Dormeurs*, ACTES SUD, p.11). L'art et le domestique s'interrogent donc dans leur aptitude à créer du lien (fut-il lâche), tissant à la fois un espace de rencontre et de proximité et désignant les limites de l'altérité entre les individus.

« Provocation de situations arbitraires qui prennent la forme d'un rituel : les dormeurs » (Ibid, p.9). Dès la présentation de son travail, Sophie Calle pointe deux phénomènes :

Tout d'abord, il est difficile de pénétrer l'intimité quotidienne et totalement ordinaire de tout foyer étranger au nôtre, à moins de provoquer l'événement trivial (qui perd par la même son caractère banal). Ce qui se joue alors réside au-delà du domestique, entre le foyer mythique à la fois ouvert et protecteur donc refermé, au développement à la fois concentrique (favorisant les espaces intimes calfeutrés, les espaces de stationnement, où on se repose, où on s'assoit, où on se couche) et excentrique (favorisant les espaces de passages, les mouvements, les croisements) ; et le jeu (« on dirait que je ne suis pas là », « on dirait que tu es chez toi », « on dirait que tu es fatigué et que tu veux dormir »...). Ce jeu est à la fois un simulacre et une tentative pour se toucher autrement. C'est en ce sens que Sophie Calle recherche un contact tout en revendiquant une grande distance. En effet, inviter quelqu'un à passer la nuit chez soi n'est pas neutre ; seule la provocation entretient la mise à distance entre l'artiste et ses invités car elle est source de déstabilisation.

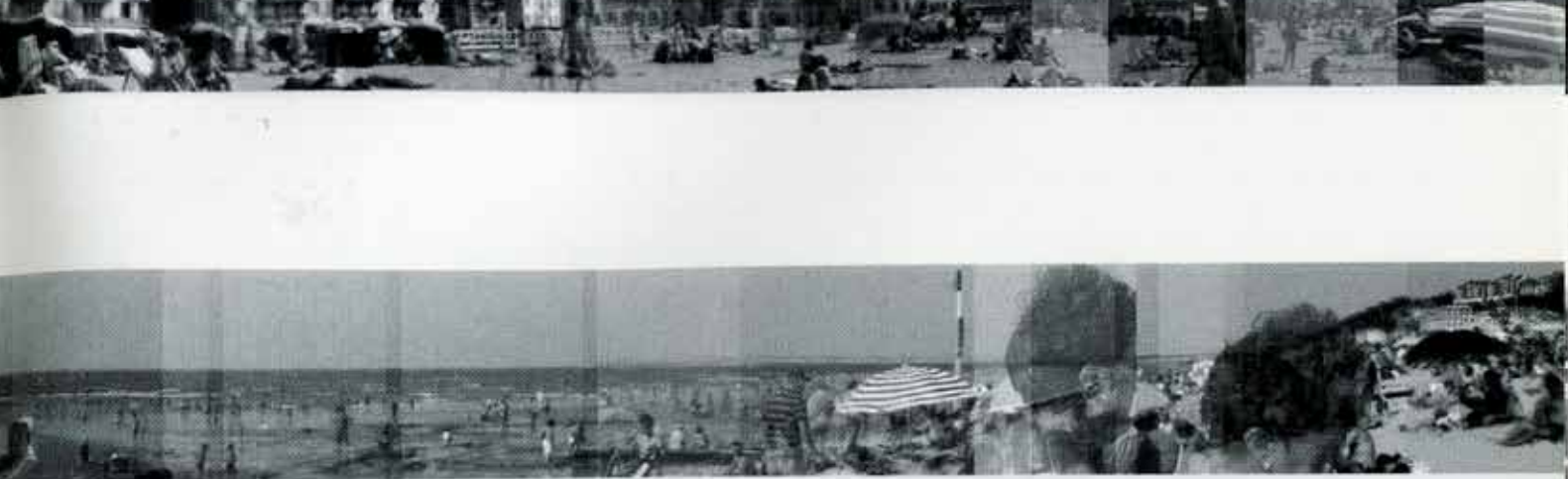


Cabourg, août 2003,
Pascale Weber.

Ensuite, pour établir un lien (donc un sens) entre les actions répétées de chacun (le temps commun), il faut instituer nécessairement un rituel. Ce rituel est la mise à plat d'un acte d'ordinaire impensé. Il donne à l'expérience plurielle son unité. Il permet une description sans affect et une planification de la tâche qui devraient le démystifier par l'énoncé de sa trivialité. Or ce rituel renvoie à tout un cérémonial possible ou fantasmé, à notre propre mythologie, aux couchers de notre enfance, à ceux de nos nuits mouvementées... Pourtant seul un tel artifice permet de mettre en scène la vie quotidienne secrète d'autrui, telle qu'on l'imagine, lorsqu'elle se dérobe à notre regard.

Le domestique ne concerne pas uniquement l'espace vital où l'on mange, où l'on dort, où l'on s'aime et où l'on se torture, ni même l'espace de productions d'activités manuelles : abécédaires, tapisserie, dentelle... A l'instar de l'œuvre de Mona Hatoum, les objets du quotidien interrogent la relation de l'individu à une culture, au foyer, à la famille, à l'autre sexe et aux autres générations, la relation d'une fille à sa mère notamment.

Revenant une fois de plus aux peintres du Nord, on devine à observer ces toiles réalistes, l'énergie nécessaire pour maintenir un intérieur propre et sain. On imagine se lover dans les jupes de ces femmes fortes. En regardant les matrones, j'ai du mal à me projeter en elles, je me sens naturellement "fille de". Ces femmes sont nos mères à tous. Elles ne sont même que cela. Et moi qui suis mère, je les regarde comme une enfant. La nostalgie d'un temps rêvé me prend mêlée à la rancœur et la fatigue de savoir ces tâches ménagères avilissantes. Des contraintes harassantes et insoupçonnables pour la femme occidentale que je suis... et pourtant...



vidéo compression de 6 minutes sur la plage,
en tournant sur moi-même à 360°,
composée en dyptique.

Que vaut ce dégoût ? Je croyais naïvement les femmes du XIX^e incultes et inconscientes, incapables de poser un regard distancié et critique. Bêtes et soumises. A travers ces regards — souvent féminins — de peintres qui dépècent l'intime quotidien breton, je bute et bute encore sur ces sourires et ces yeux qui me transpercent. Je suis une enfant, je me sens encouragée, grondée, jugée et sollicitée à la fois. Je me demande si je suis déjà à l'intérieur d'un de ces tableaux. Je ne veux pas y entrer, laissez-moi encore jouer à côté du foyer.

Toute la tension de ces œuvres provient d'une sorte de réserve, une pudeur qui finit par exhiber les hontes, les renoncements, les peurs, les indécidables. Le regard peut-il encore connaître et traduire aujourd'hui cette réserve qui survit au progrès, à l'émancipation ? ou bien chaque instant, chaque espace de notre quotidien est-il voué à être exhibé ? L'œil avide, insensibilisé découvre un corps qui n'est rien d'autre que ce qu'il donne à voir. Son sacrifice (aux tâches exténuantes), sa non-appartenance (son partage) tendaient à le sacrifier dans la douleur et le renoncement. Aujourd'hui, il en embarrasse plus d'un. Au travail, au bain, à l'effort ou au repos. Une fois observé sous ses moindres coutures, comme scanné par notre cerveau, le corps sans réserve invite à la violence. Il faut que quelque chose résiste, un tendon, une articulation. Alors seulement retrouve-t-il un peu de son épaisseur, de cette part d'ombre, de cette chair qui en lui se dérobe, et souffre en silence, et s'endurcit.



Londres, août 2003.
Pascale Weber.

L'univers domestique repris par les peintres modernes et impressionnistes est éloigné de tout spectaculaire. Etranger à l'événement, il rend compte de la répétition du quotidien. Il montre l'utilisation de l'énergie des individus à des tâches non de construction, de transformation, de création mais au mieux — avec légèreté chez les impressionnistes — à des activités joyeuses, futilles et dérisoires, au pire à la survie du quidam, à l'effort nécessaire et répété pour le maintien de son existence dans un état de banalité absolue. Le temps qui passe sans que rien ne se passe. Le temps qui ne compte pas et qu'on ne compte pas, sauf à s'activer davantage, afin de se dégager plus vite de ses tâches et de goûter à la vacance. Temps morts, pauses, temps de mise en réserve, incommunicables, durant lesquels nous sondons une nouvelle profondeur : la vie en nous s'épuise. La réserve en nous s'épuise.

Elle s'épuise et la vie passée se visite comme un nouvel orient, transformé, recyclant images mentales ou collectées, mythologies personnelles. C'est ainsi que Jonas Mekas travaille son matériel filmique, utilisant ses films de famille, siestes, promenades... Notre vie n'est-elle rien d'autre qu'une invention plus ou moins consciente faite à partir de ces images accumulées ? Nos souvenirs ne s'écrivent-ils pas systématiquement au jour le jour en obéissant à deux mémoires qui se chevauchent et s'interpénètrent jusqu'à ne faire qu'une : la mémoire sensible du corps, iconographie anamorphique de notre enfance, soumise chaque fois à une nouvelle perspective, à la fois fantasmée et esthétisée et la mémoire instantanée — mais tout autant travaillée — de corps prenant la pose pour des images photographiques, ou mis en scène pour des films 8mm et des vidéos de parents et d'amis ?



vidéo compression de 10 minutes dans Hyde Park,
en tournant autour de L.,
composée en dyptique.

Le "domestique" est un état, une condition. Il renvoie à cette réalité dont on ne peut jamais totalement s'éloigner car tout nous ramène à elle, les contingences du corps, l'organisation familiale, le groupe social. On peut prendre en charge le domestique de tout un groupe. On peut refuser de le faire. Mais tout foyer exige en premier lieu, et c'est peut-être sa première justification, un contrat domestique, tacite ou évident. L'art domestique interroge en premier lieu l'espace du clan et les liens tissés entre les membres qui le constituent (les règles de vie et de bonne conduite à suivre, les silences et les obligations à respecter...). En second lieu, il revisite l'espace social tout entier, les liens, les rôles de chacun, tout ce contrat qui permet une cohésion sociale et un minimum d'échanges intergénérationnels. La voix de la mère est la première que l'on entende. Le regard de la mère est le premier que l'on croise. Au foyer de la mère se tissent non sans douleur ni rancœur les premiers liens avec le monde. Un monde que déjà nos frères et sœurs, en conquérants infatigables, tentent de nous ravir. La nostalgie domestique est celle d'un temps où l'on croyait encore pouvoir maîtriser l'univers.

Attachés à une description physique, matérialiste du quotidien, les artistes du Nord semblaient prôner une forme de stoïcisme. Nulle colère dans ces regards et pourtant leurs yeux brillants sont comme définitivement troublés. Un enfant étendu, mort et veillé par des adultes graves, résignés ; un autre au nez sale et au sourire espiègle... Le progrès a changé la vie domestique. L'organisation de la famille, du clan familial a été bouleversée par une nouvelle répartition des tâches ou tout au moins par la présence moindre de la femme au foyer. Mais, au détour d'un imperceptible détail, un quotidien intemporel abaisse le décor de chaque époque pour annoncer avec gravité un mal-être existentiel.



vivre de son art, une utopie?

D'ailleurs, il n'est pas juste de dire que ces détails sont imperceptibles. Ils sont, au contraire, évidents. On a appris à ne pas les voir, comme pour jouer la comédie de l'insouciance. Et chacun des sexes voit certains détails moins que d'autres encore ... A chacun de s'en sortir comme il peut, ne serait-ce pour développer son altruisme.

Heureusement on ne se voit pas courir, ni attendre le bus, ni traîner ses commissions le dos voûté : il est gênant d'affronter ses impatiences. On les oublie, comme on apprend à ne plus voir autour de nous dans les transports en commun, dans l'espace public. Il faut un long isolement pour redécouvrir que des individus évoluent à côté de nous, sur le trottoir d'en face. A les observer, contraints par des horaires et des obligations, on en oublierait de vivre. En arrêt sur un banc, il m'arrive de filmer des hommes et des femmes qui circulent. Ils ne me voient pas car ils ont cessé, eux aussi, de prêter attention à ce qui se passe autour d'eux. Ces individus filmés témoignent d'une (im)perception changeante du temps : piétinements, courses, arrêts de bus, passages piétons.

La régulation de leurs mouvements, leurs déplacements, leurs rendez-vous, l'organisation serrée de la journée, voilà la matière même du temps. Les instants enregistrés (filmés, photographiés) ne peuvent exister pleinement pour ceux qui les vivent. En filmant l'ordinaire de ces personnes, il me semble enfin saisir la nature du quotidien, et rattraper ce temps toujours en avance sur la conscience que j'en ai.

© Pascale Weber, août 2003,
Turbulences vidéo # 41, octobre 2003.

Antonella Bussanich participait en juin à l'exposition autour de l'oeuvre de Joël Moulin au DOMAINE DE MAUBUISSON. Elle y proposait son installation-vidéo *We are all sinking*. Je la rencontrais quelques jours plus tard dans les Jardins du Luxembourg. Assises sur un banc dans le parc des enfants, nous avons parlé d'elle et de ses voyages tout en surveillant son fils du coin de l'œil.

Antonella Bussanich

par Véronique Sapin

Tu es installée en France depuis plus de dix ans maintenant, mais avant cela tu as pas mal voyagé. Tu habitais Florence, une ville magnifique s'il en est, et à vingt trois ans, tu décides de partir.

La raison fondamentale qui m'a fait quitter Florence, ma ville natale, c'est qu'effectivement c'est une ville magnifique mais à ce titre elle est aussi extrêmement écrasante d'un point de vue culturel et social. C'est une ville bourgeoise avec une qualité de vie exceptionnelle mais je me suis rendue compte que je n'avais aucune stimulation dans cet environnement. En 1986, j'ai donc décidé de partir aux États-Unis, en Californie. J'ai vendu ma voiture et je suis partie seule. J'ai eu la chance de m'installer à Berkeley car c'est un endroit atypique. J'y suis restée un an et demi. J'ai commencé à apprendre l'anglais et j'ai trouvé du travail dans un journal étudiant ainsi que pour une télé communautaire. J'ai fait beaucoup de photos. Mais surtout, j'ai pu voyager un mois et demi au Mexique.

Quel a été l'impact de cette première coupure?

Ce voyage pour moi a été une vraie rupture. Au début j'ai pensé m'installer aux Etats-Unis mais finalement je me suis rendue compte que je ne suis pas faite pour vivre dans ce pays. J'ai appris beaucoup aux USA mais j'ai surtout été marquée par le Mexique dont j'admire la richesse culturelle. J'y ai découvert Frida Callo et notamment ses "muralles". C'est une des premières rencontres qui m'a conduite à dire qu'il faut s'engager dans l'art avec un message ouvert et non pas élitiste.

Au bout d'un an, tu reviens en Italie, mais sais-tu déjà que ce retour n'est que provisoire?

Oui, je savais que j'allais partir de Florence de façon définitive, j'y étais beaucoup trop à l'étroit. Avant mon voyage aux Etats-Unis, j'avais étudié dans une école d'Arts à Florence et suivi parallèlement des ateliers de photos. Au tout début j'étais assez loin de la pratique artistique, je travaillais dans le domaine des arts graphiques. Mais très vite j'ai senti que je n'étais pas satisfaite. Quand je suis revenue des Etats-Unis j'ai cherché à gagner ma vie et c'est à partir de ce moment là qu'a débuté ma profession d'artiste à temps plein. C'est par la photo que j'ai commencé. J'ai participé à quelques expositions à Florence. Ensuite j'ai réalisé des installations.

Les raisons de ton arrivée en France sont avant-tout sentimentales.

Oui, je suis partie pour la France parce que je suis tombée amoureuse d'un français. J'ai trouvé les français difficiles, pas très accueillants pour les étrangers même si j'ai toujours ressenti une grande similitude en particulier avec la Toscane à cause des Médicis. A notre arrivée en France nous avons habité dans un petit appartement minuscule mais agréable pendant quatre ans. Puis nous avons traversé une période sans argent. On allait à droite et à gauche chez des amis car on avait même plus d'appartement. Et puis on a eu envie de quitter Paris pour la campagne. On a eu l'opportunité d'avoir une maison avec un jardin qui ne coûtait pratiquement rien. Tout d'un coup on n'a plus eu toutes les dépenses de la vie à Paris et on a pu beaucoup travaillé sans trop s'inquiéter. On avait un jardin potager pas de loyer... On a beaucoup produit. J'ai un atelier de quatre-vingt m² et je peux emmener mon fils à l'école à pied.

Tu ne parlais pas le français à ton arrivée.

Non, mais pour moi c'était fondamental de l'apprendre. Je ne comprends d'ailleurs pas les personnes qui vivent dans un pays sans s'investir à fond dans l'apprentissage de la langue du pays. Apprendre la langue, c'est pour moi une première étape. Ça fait du bien, même quand on est adulte, de recommencer comme une gamine à découvrir la musicalité et le sens de nouveaux mots. Se sentir impuissant dans des situations ordinaires à l'âge de vingt-sept ans à cause de la méconnaissance d'une langue, c'est un peu revenir en arrière. C'était comme un challenge d'arriver à surmonter ce handicap, et l'envie de communiquer en a été le moteur. Si je suis amenée à vivre dans un autre pays, je me remettrais tranquillement à étudié une nouvelle langue.

De sortir de ton environnement et d'apprendre d'autres langues t'ont permis d'être à l'aise partout.

Effectivement, le fait de sortir de son environnement abolit les frontières géographiques. D'ailleurs, je me sens très bien dans les autres pays européens, comme l'Ecosse où les Pays-Bas. Ça fait presque douze ans que je suis en France. Je commence à parler et à penser dans les deux langues, je peux travailler dans les deux pays. c'est pourquoi la France et l'Italie sont devenues pour moi le même pays.

Chaque langue possède sa propre tournure d'esprit, c'est une richesse que de pouvoir y puiser.

Je trouve magnifique de pouvoir raisonner dans d'autres langues. Les américains vont directement au but de façon concise. Les français décrivent d'abord les sentiments avant d'arriver au fait. Les italiens possèdent un vocabulaire incroyable pour décrire les couleurs, les teintes, les formes. J'ai effectivement la chance de pouvoir puiser dans ces différentes mentalités. D'arriver à rentrer dans l'état d'esprit d'une langue c'est ce qui me fascine le plus. Grâce à cela tu peux te faire accepter parce-que tu en connais les codes. Et en France, il faut maîtriser bien la langue pour se faire accepter. Je dis toujours, les italiens se sont des plasticiens et les français se sont des écrivains. C'est une culture de la langue qui pèse sur les épaules de l'étranger. C'est assez humiliant pour celui qui débute mais en même temps ça te fortifie.

En quoi le fait d'être à cheval sur plusieurs cultures peut-il avantager ton travail ?

Beaucoup d'artistes commencent par être reconnus ailleurs avant de l'être chez eux. Pour deux raisons essentielles peut-être. Il faut prendre sur soi-même et gagné une certaine assurance et c'est plus facile dans un territoire anonyme plutôt que dans sa niche, dans son environnement. La deuxième raison tient peut-être à un certain snobisme ; lorsque tu as déjà prouvé quelque chose à l'étranger les gens te regardent avec un oeil différent. C'est exactement ce qui m'arrive en Italie. Le fait d'habiter en France me permet d'être regardée autrement en Italie. Et inversement, la France m'ouvre des portes plus facilement parce-que je suis étrangère. La fascination pour l'exotique existe partout, c'est naturel. Le fait d'être de Florence, une ville d'art, doit rassurer les gens quand à la qualité de mon travail, un peu comme s'ils pouvaient puiser quelque chose de ma culture à travers moi.

L'artiste est la figure par excellence de l'ouverture vers autre-chose.

Tout à fait, chaque révolution dans l'art est presque toujours arrivée parce-qu'on s'intéressait à d'autres cultures. On a pu ainsi enrichir le discours sur l'art. Il est vrai que plus d'informations et de stimulations on reçoit, plus on peut faire le tri pour trouver matière à création. Avant de devenir artiste à temps plein je me suis offert de grands voyages en Indonésie et en Afrique qui avec celui au Mexique ont enrichi mes perspectives. J'ai l'impression d'avoir gagné du temps dans mon cheminement artistique.

Gagner du temps en matière artistique c'est aussi pouvoir prendre son temps.

Exactement. Par exemple, j'aime le train et pas l'avion ; j'aime la marche. Je préfère me déplacer à un rythme qui me permet de saisir la vie autour de moi. J'habite à la campagne et si je peux, je ne prends pas l'autoroute pour me déplacer. Je refuse la vitesse. Dans mon travail, j'utilise le continuum du geste. Ce qui me plaît dans la vidéo c'est l'effet de mémorisation d'un moment de continuum. En ce qui concerne la vitesse de production de l'objet qui est du aux machines, celle-ci est mise au service de ce qui m'intéresse. La machine est une loupe qui te montre mieux ce que tu avais déjà perçu. L'innovation, l'évolution des technologies sont un des moyens d'élargir ta perspective. Mais le problème c'est le temps mécanique lié au temps historique qui en fait aboutit plutôt à un retrécissement de nos perspectives. Tout va tellement vite qu'on ne peut pas lui juxtaposer d'autres types de perceptions. Nous avons à notre disposition une gamme fantastique de perceptions comme la méditation pour aller à l'extrême, et nous sommes en train de choisir celles qui privilégient la vitesse et qui nous coupent de tout le reste. Mais ce sont des voies de garage car je ne crois pas qu'on peut éliminer des rythmes. On sacrifie notre liberté. Dès qu'on dispose d'une minute on essaie de l'occuper. J'aime bien la citation de Mircea Eliade qui dit que tout ce qu'il y a de mystique dans l'homme prend juste la forme du divertissement et de la distraction. On a canalisé cet aspect de l'homme sur une chose déterminée par un rythme imposé par une société mécanisée. J'utilise la technologie parce que je ne vois pas le conflit : c'est une orthèse et une prothèse parfois, mais nous pouvons rester maître si on le choisit.



Tu disais précédemment que le voyage avait enrichi tes perspectives. Mais aujourd'hui, le développement des technologies se caractérise par l'accélération de la vitesse qui elle, conduit au retrécissement de la perspective. Comme l'écrit Paul Virilio, la vitesse nous sépare du monde, de la géographie, du corps d'autrui et finalement de toute réalité. Au point de nous aliéner totalement.

Je pourrais le dire par une phrase connue : ce qui nous manque aujourd'hui c'est les racines et les ailes. Cette liaison entre des choses anciennes qui resteront vraies et cette capacité incroyable que nous avons de nous projeter dans le futur. Pour moi, il n'y a ni l'un ni l'autre aujourd'hui. Il y a cette espèce de voie de milieu qui empêche l'utopie et qui nous fait oublier les choses fondamentales. Aujourd'hui tout devient inéluctable. On a très peu d'imagination. Dès qu'on sort du cadre classique de la société on devient des espèces de résistants. Mais en fait, se conformer amène à des sacrifices bien plus énormes que de vivre en marge : par exemple se retrouver quotidiennement dans des embouteillages pour aller faire un boulot qui ne plait pas vraiment. Où est le gain ? Je me considère comme privilégiée puisque je vis en dehors des contraintes des horaires de bureau notamment. Mais c'est un privilège qu'on paie. Un artiste vit dans l'instabilité. Il faut assumer tous les jours les risques qu'on prend.

Est-ce que tu retournes régulièrement en Italie ?

En moyenne deux fois par an et j'y reste au moins un mois et demi. Je retourne à Florence avec plaisir maintenant. Je perçois toute la beauté de la ville et de la campagne. J'ai besoin de lumière, de couleurs... Cependant, je n'ai jamais le regret de quitter un endroit. Quand je me trouve en Italie, je me sens très bien, mais le dernier jour, je suis heureuse de partir.

Finalement, s'extirper de son environnement et de ses habitudes, c'est y gagner une certaine forme de liberté.

J'ai fait beaucoup de voile et pour moi la mer c'est l'idée de la puissance et de l'infini. La mer comme la montagne sont des écoles de vie. Quand tu te rends compte de la richesse de la vie tu te dis qu'il ne faut pas se limiter à ce qui est plus sécurisant ou imposé. Quand tu dépasses ta peur, tu te sens infiniment libre.

© Propos recueillis par Véronique Sapin,
Turbulences vidéo # 41, octobre 2003.

Le cinéaste et romancier Alexandre Astruc utilisait la caméra comme un stylo. Le critique et photographe Tristan Passerel intervertit les rôles, mais c'est compensatoire.

Lucile, une approche furtive

par Tristan Passerel

« Voir effraie, toucher rassure. »

Jean-Paul Chavent, *Fin'Amor*.

Mercredi 12 mars, 10h 45

Pas de bijou sur elle, presque pas, juste une bague, très simple, en argent, à l'annulaire droit, et un anneau du même métal, au médius de l'autre main. Elle a de jolis doigts. Une façon d'écrire assez constante, mélange de mesure et de nervosité. La jeune fille assise devant moi commente sagement un court passage du *Traité politique*, un texte assez complexe, de Spinoza.

Mais revenons au sujet. Quand elle écrit, sa tête est inclinée vers la gauche. Ses cheveux sont retenus par des barrettes brillantes, mais une mèche tombe parfois devant ses yeux, suivant la courbe du visage. Lucile est vêtue de noir. Près de la carotide, du côté droit, un petit grain de beauté attire l'œil. Pas maquillés il me semble, aussi sombres que ses cheveux, ses cils sont assez courts. La féminité de cette personne n'est pas ostentatoire et elle ne fait rien, je crois, en vue de l'exalter.

L'élève est concentrée sur son explication. En près d'une heure, pas une fois elle n'a levé la tête ou regardé vers moi, pourtant — le hasard fait bien les choses — un mètre à peine nous sépare. Qu'est-ce qui différencie le portrait que je suis en train de tracer au stylo de celui — de ceux — que j'aimerais bien faire ? Je la photographie sans appareil, au coup par coup, les coups de plume alternant avec les coups d'œil furtifs. Je ne tiens pas à ce qu'elle soupçonne la complicité qui unit en ce moment mes yeux et ma main. Il est vrai que je n'ai pas à m'inquiéter, elle est sérieuse et absorbée. Qui sait ce que je penserai d'elle au moment de la correction, lorsque je découvrirai les idées de Lucile, ces phrases bleu marine qu'elle rédige avec patience, quasiment sous mon nez.

Pour l'heure, je prépare le terrain, et faute de pouvoir lui signaler que j'aimerais la regarder pour moi — pas seulement —, je me mets en condition. Ai-je vraiment besoin de ça ?

Sa bouche est petite. Non, le mot ne convient pas. Elle est étroite, bien dessinée, ses lèvres ont je ne sais quoi de charnu qui doit émousser. Autant que je puisse juger, de l'endroit où je me trouve, elles sont d'une sensualité discrète. A quoi pense-t-elle en ce moment ? Je ne vois pas ses yeux, dont j'ignore la couleur, dont je n'ai pu saisir l'intonation. Ah, je viens d'apercevoir quelque chose, une mélancolie souriante a éclairé soudain sa face.

C'est la première fois que je me risque à un portrait de ce genre. Le sujet — il bouge peu, finalement, et satisfait sans le savoir aux conditions requises pour qu'un cliché soit net —, la faible distance entre nous, le temps devant moi, expliquent probablement la chose, à quoi il faut peut-être ajouter la récente lecture d'un ancien numéro d'*Art press* consacré aux rapports de l'artiste avec son modèle. Coïncidences que tout cela... Si elle accepte de poser, je connais quelqu'un qui sera heureux de composer un texte pour elle ; les sourcils de Lucile sont peu épais mais je les trouve intelligents.

En surveillant de près cette jeune fille en plein travail, je voulais mettre à l'épreuve mon désir de la prendre en photo. Il a germé courant janvier, dans un autobus qui allait à Brive, elle s'y trouvait, non loin de moi. A l'époque je ne la connaissais pas, ne l'avais même jamais vue. Le désir qui surgit dans le car est demeuré intact, il est même devenu un projet. Je disais plus haut que Lucile ne met ni mascara ni rouge à lèvres, qu'elle ne porte (presque) pas de parure. C'est vrai. Mais en tournant autour d'elle, il n'y a pas deux minutes, j'ai aperçu un grain de beauté spectaculaire, juste à la base de sa nuque. Il est si régulier, il est si bien centré, qu'on pourrait croire qu'il a été tatoué.

Vendredi 14 mars, 10h 45

L'autre jour, ici même, je rapprochais l'écriture de la photographie, la chose m'était naturelle, les circonstances s'y prêtaient. Mais aujourd'hui elle me semble un peu forcée. Rédiger le portrait de quelqu'un que l'on connaît à peine, que l'on n'a guère eu l'occasion de regarder et avec lequel on n'a pas échangé trois mots, à quelque chose à voir avec la photographie, sans doute, mais c'est quand même plus près de la peinture — une question de temps. En écrivant cela je ne peins pas, non, pas encore, je fais juste un bilan de ma tentative de mercredi. Ecrire, décrire en l'occurrence, c'est peindre ce qu'on voit, mais avec un pinceau pointu, bien trop pointu, qui ne le permet pas ; écrire, c'est mettre noir sur blanc ce qui ne sera pas vu, rendre invisible ce qu'on a tant de mal à regarder en face. Mais ça peut donner le goût de voir, et il est possible qu'en noircissant cette page je contribue à amplifier le désir de troquer mon stylo — petit projecteur d'encre — contre l'appareil photo, un avaleur d'images. Au fur et à mesure que j'avance mes phrases, la cartouche se vide, au fur et à mesure que je fais des photos, elle se remplit. C'est drôle, la parenté entre stylo et caméra ne m'avait jamais autant frappé. Il faudrait que je relise Alexandre Astruc.

Une autre différence. Avant-hier, lorsque je traçais mes lignes — disons plutôt celles du modèle — ma main était toujours en décalage par rapport aux yeux, elle avait du retard. Mais l'appareil en main, c'est mon regard qui traîne, du reste, comme je l'ai précisé ailleurs, je ne fais pas des photos dans le but d'enregistrer ce que j'ai sous les yeux, non, j'essaie de recevoir ce qui se dérobe à ma vue, de lui tendre un miroir, j'essaie de recopier ce que j'ai très envie de voir mais dont j'ignore de quoi au juste il sera fait.

Se doute-t-elle, cette jeune fille, qu'actuellement je la "filme à l'œil nu" ? La formule est inexacte, et empruntée. Pour l'heure, je considère surtout ce que j'écris et si j'essaie de parler d'elle, c'est par la bande, en discourant sur moi. Faire une photo, ce n'est pas seulement pallier les déficiences de la mémoire, ce n'est pas seulement lutter contre l'effacement de ce qui a lieu, c'est provoquer un souvenir immuable, c'est extorquer au temps qui passe un bref instant que rien n'annonçait et que rien ne suivra.

Mercredi dernier, cela me frappe maintenant, j'ai omis certaines choses dans mon portrait de Lucile, c'est un peu la loi du genre et je n'ai pas l'intention d'y remédier ; j'ai commis également quelques erreurs de détail dans ma tentative de description, il devait y avoir un problème de piqué. Mes doigts étaient précis, mais l'œil avait vu flou, ou bien c'est la mémoire instantanée qui avait des problèmes. Le grain de beauté, par exemple, est moins régulier que je ne l'avais cru. Vérification faite, en effet, ses bords sont dentelés. Ce n'est peut-être pas plus mal.

11h 40. Son devoir d'histoire est terminé, la jeune fille vient de quitter la salle où j'ai passé pas mal de temps à l'observer. Aujourd'hui elle porte un cardigan rose, d'un rose un peu fané, que je trouve seyant. Je ne connais toujours pas la couleur de ses yeux et ce n'est pas pour me déplaire.

Fin du court métrage, ou plutôt fin du scénario. Je voudrais bien que ça devienne un film.

© Tristan Passerel, avril 2003,
Turbulences vidéo # 41, octobre 2003.

Apostille

J'ai dû faire une erreur de casting, l'huître perlière n'a pas daigné s'ouvrir. « Quiconque craint d'être "pris" en photographie fait preuve du plus élémentaire bon sens », écrit Michel Tournier dans *Le Roi des Aulnes*, j'aurais dû m'en souvenir.

Une mère parle à sa fille. De la photographie comme cadre idéal pour une passation de pouvoir.

Mathilde

par Hélène Debar

En devenir

Bébé fille comme neige dans la main du temps, tu t'estompes. Il te reste ce blanc de lait sur ta joue ronde, encore d'enfance.

Tes yeux déjà font contrepoint.

Par le truchement de l'objectif, ton regard incisif s'engage vers demain. Tu es comme un point suspendu, accrochée à ton devenir. Battement de cils, papillon fragile, petite fille, petite flamme pâle et bleutée, petite femme presque, qui toise un monde déjà trop petit, englouti.

Tu me lâches la main, là, je le vois bien. Drôle de miroir, photographie où je me vois, ma fille. Tout est emprisonné là, dans la détermination de ton regard, rires, pleurs, égarements, et l'amour si souvent sur ton front déposé. Je n'avais pas pensé que ma princesse deviendrait reine. Si, si ; mais pas assez, pas de cette façon. Cette façon qui est la tienne et non la mienne d'être femme et de l'affirmer. Dans ton regard, nul apprivoisement, tu sais.

Liginiac, 23 novembre 2002

De l'autre côté du miroir

C'est dans le miroir de la photographie que j'ai croisé le premier regard de Mathilde. Elle se tenait devant moi. Définitive, hautaine presque, subjective en quelque sorte.

Il n'est pas indifférent que ce soit une photographie qui nous ait distancées.

Pas indifférent, non plus, que cette distance se soit exprimée à travers le regard d'un homme. Photographe.

Combien de fois, en effet, a-t-il fallu que je me penche sur un cliché, ancien ou récent, pour que je m'y voie ? Sentir que le regard que l'on posait sur moi devenait l'expression de ma vraisemblance.

Ce regard, enclos dans l'objectif, a mis à nu cette expression que je ne connaissais pas ou ne voulais pas reconnaître. Délit de fuite d'une enfance charmeuse. Impertinence à peine déguisée d'une jeune vie acide et croquante. Dans le jeu du miroir cette nouvelle espérance, cette indépendance à peine gagnée, n'est-ce pas le reflet ravageur de ma propre jeunesse en cavale ? Dans la photographie, tout y est. Cours après moi que je t'attrape, la vie.

Ce n'est pas encore une mise à mort, non, juste une mise en demeure de rester à la place qui est désormais la mienne, en arrière, légèrement en retrait, pas tout à fait dans le champ.

Puisque vous m'en donnez l'ordre, Mademoiselle, je me tais, je m'en vais, car, après tout, ce n'est qu'un jeu, d'ombres et de lumière, qui donne à votre joli minois ce clair-obscur autoritaire et me permet, à votre insu, de me faire prendre moi aussi en photo, pour que vous puissiez y lire votre avenir, en abîme.

Liginiac, février 2003,

Ecrivain, vit et travaille au milieu des livres, en Corrèze.

© Hélène Debar,
Turbulences vidéo # 41,
octobre 2003.

© Photo Tristan Passerel, Liginiac, décembre 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 Guiton, Pierrick Sorin, Christian Châtel, Jean-Paul Labro...

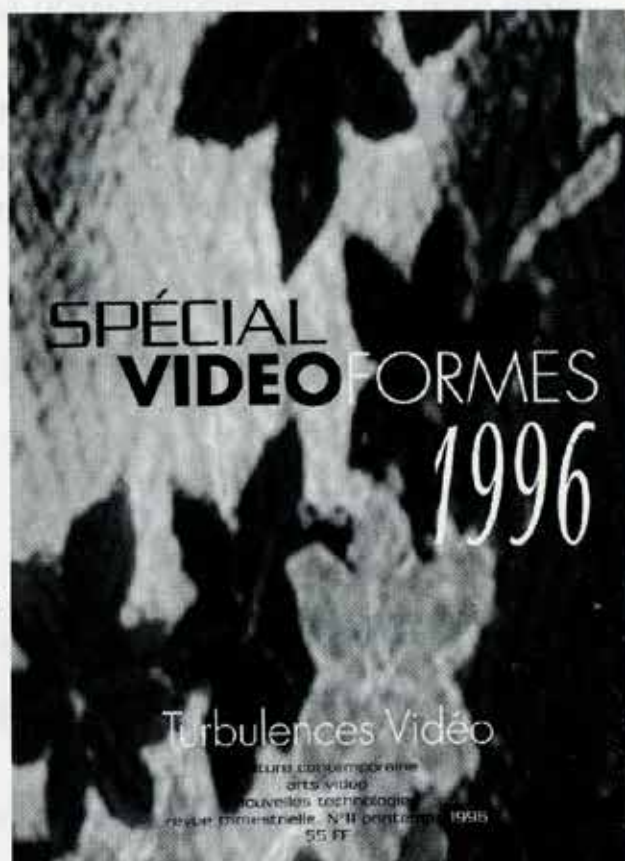
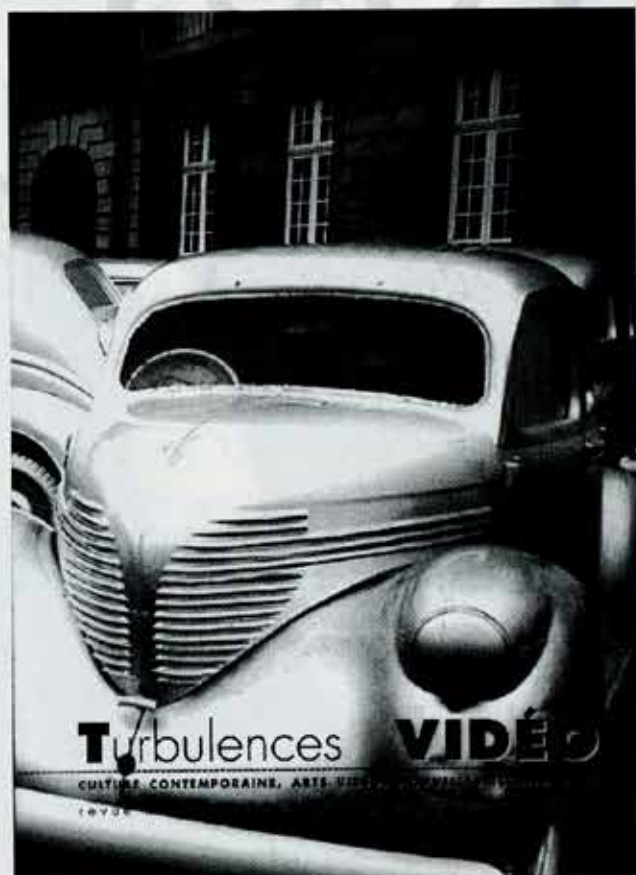
Turbulences Vidéo n°10 Portrait : Danielle Jaeggi / Vidéo-danse : "Je m'aime" de Gilles Mussard

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 : Cédérom 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 Hamos ; 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 / Découfflé : 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 Prodhon / 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 Prodhon) / Merce Cunningham (Geneviève Charras) / Olympia by Charlotte — Chapitres 13 à 20 / ...

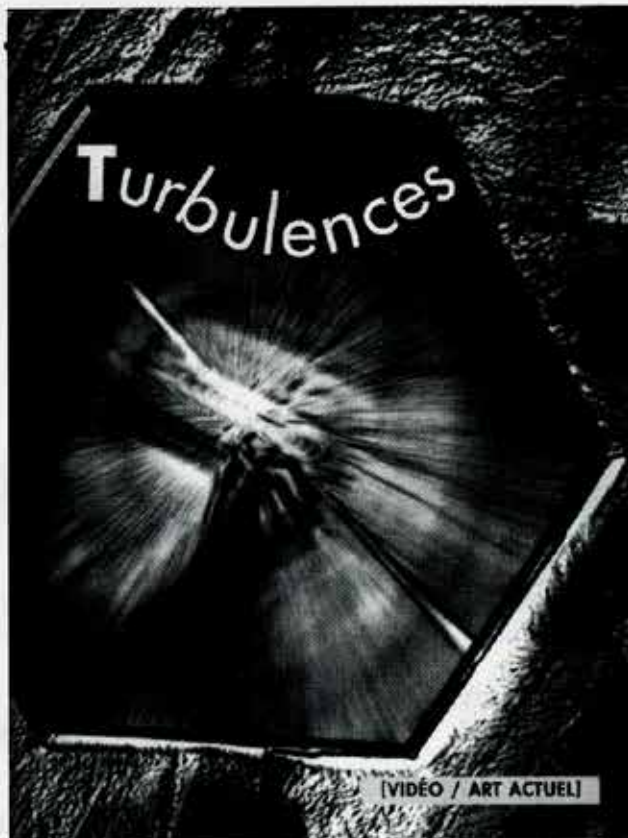
Turbulences vidéo n°27 (spécial) Hercule et l'arène de Lydie (Jean-Paul Fargier) / Artel : l'art en réseau (Loiez Deniel) / Olympia by Charlotte — Chapitres 21 à 26 / ...

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°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 / ...

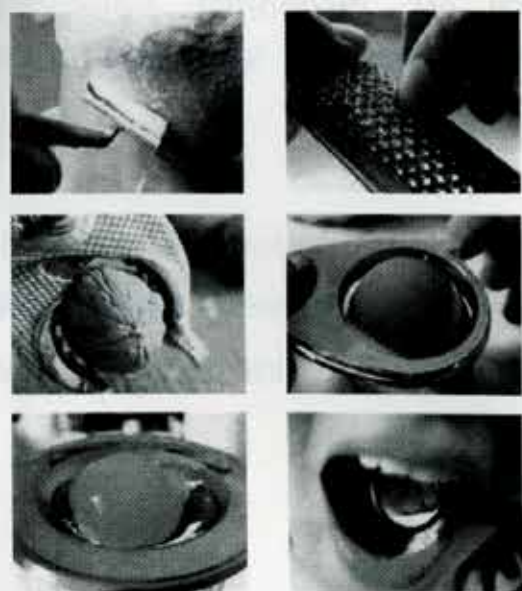
Turbulences vidéo n°36 Traverses video (Frédérique Devaux) / Portrait : Pierre Villemain / Pierrick Sorin et Pierre Bastien à Genève (Pascale Weber) / Médiateur : André Iten / ...

Turbulences vidéo n°37 Une pluie d'images (Nathalie Degouzon) / Portrait : Régis Cotentin / Récit d'un voyage peu objectif (Pierre Villemain) / Médiateur : Georges Heck / ...

Turbulences vidéo n°38 Flac lux (Geneviève Charras) / Portrait : Joël Bartolomé / Typhon sur Yokohama (Jean-Paul Fargier) / Médiateur : Marcel Mazé / ...

Turbulences vidéo n°39 (spécial) Monaco Dance Forum (Geneviève Charras) / Portrait : Valérie Pavia / Quanta accule le réel (Jean-Paul Fargier) / Le statut du récit... Jean-Pierre Ostende (Fabienne Halkowycz)

Turbulences vidéo n°40 Annonciation (Geneviève Charras) / Portrait : Michel Jaffrennou / Typhon sur Yokohama (Jean-Paul Fargier) / Chemins croisés : Du Zhenjun / ...



Turbulences vidéo

revue trimestrielle # 31 - avril 2001 / 40 FF 46 ans

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

A 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 La Hune, Librairie du Musée d'Art Moderne, Librairie du Centre Pompidou, Librairie du Jeu de Paume, Bimbo Tower / **Clermont-Ferrand** : Librairie du Musée des Beaux-Arts / **Lyon** : Librairie du Musée d'Art Contemporain / **Thiers** : Librairie du Creux de l'Enfer

JEAN-PAUL FARGIER

OLYMPIA
by
CHARLOTTE

roman

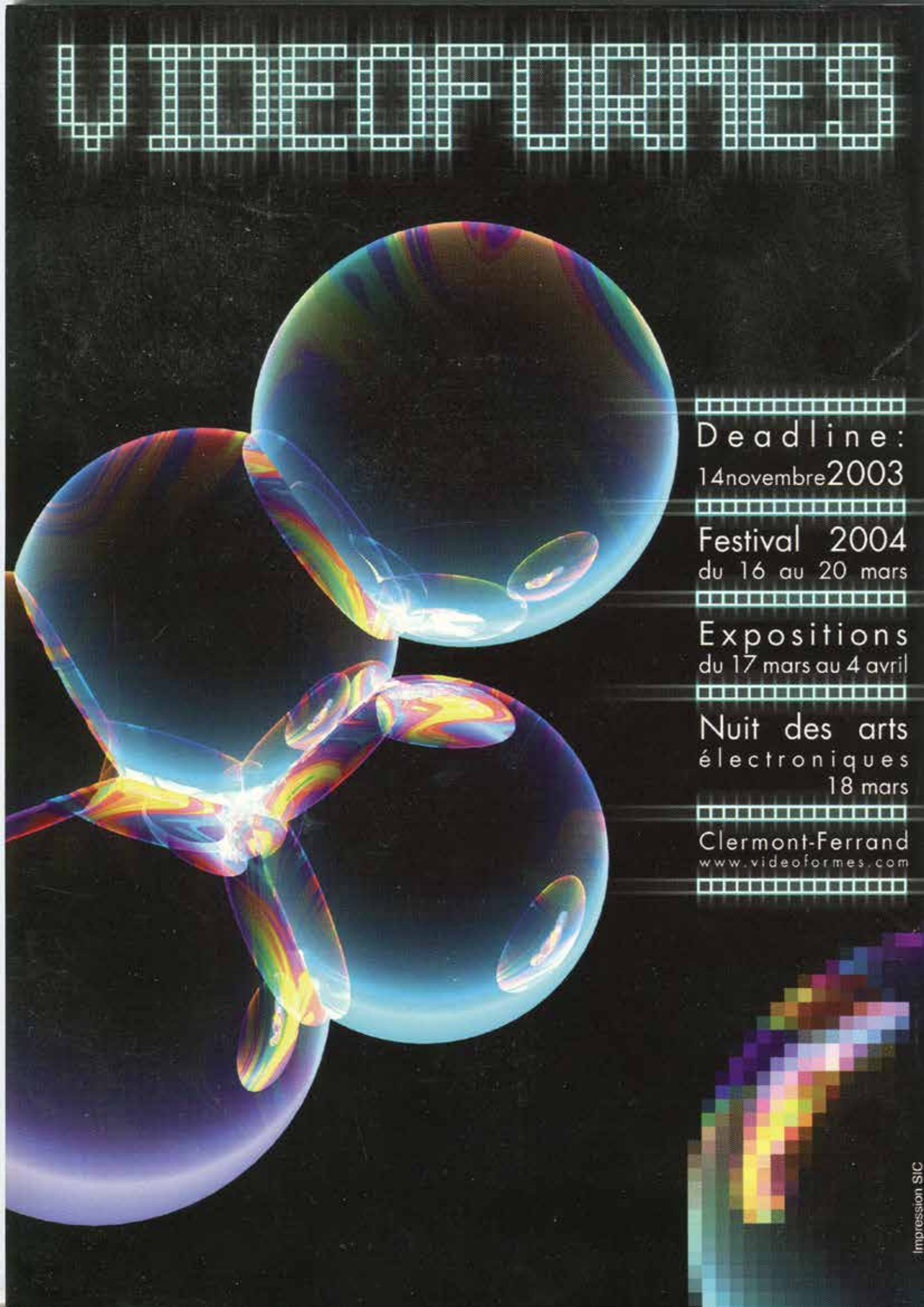
*L'intégrale publiée dans les numéros 24 à 31 de
Turbulences Vidéo*

*L'ensemble disponible au prix de
30 € port compris*

vdf

VIDEOFORMES

VIDEOFORMES



Deadline:
14 novembre 2003

Festival 2004
du 16 au 20 mars

Expositions
du 17 mars au 4 avril

Nuit des arts
électroniques
18 mars

Clermont-Ferrand
www.videoformes.com