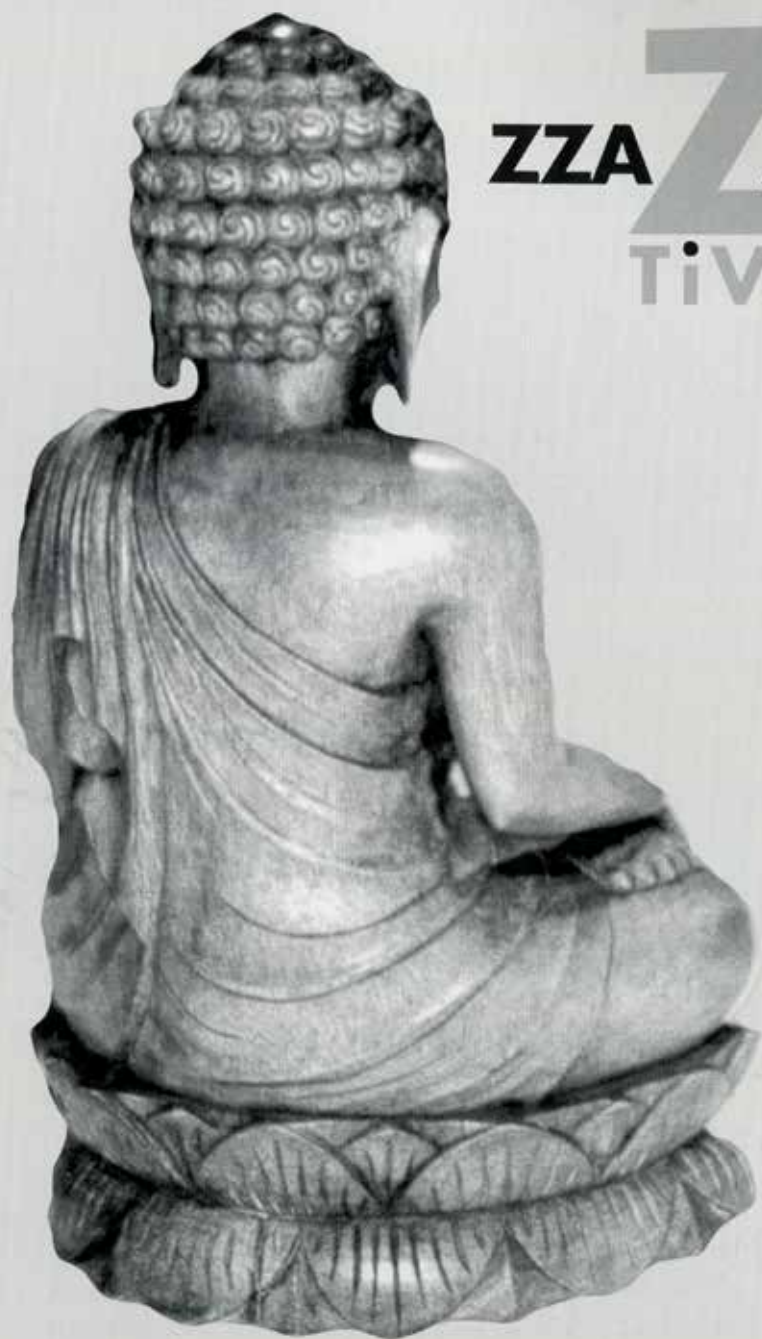




Turbulences vidéo

revue trimestrielle #42 - janvier 2004 - 5 €





ZZA Z ZOO
TiVi

www.videoformes.com

Turbulences vidéo

revue trimestrielle janvier - février - mars 2004

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

Du beau monde...

...autour d'Alain Bourges, un personnage à part et si typiquement de son temps, ou peut-être bien en avance : un homme polyvalent, un artiste qui fugue d'un genre à l'autre. Il fallait bien un panel de personnalités aussi diverses pour rendre compte — en partie — de ses multiples talents, un portrait en forme d'hommage.

Les (vieux) habitués de VIDEOFORMES n'auront pas été vraiment surpris par l'éclat de la participation de Samuel Rousseau aux NURS BLANCHES parisiennes avec son *Géant* même s'ils avaient découvert auparavant son touchant *P'tit bonhomme* qui essayait désespérément de franchir une marche bien trop haute pour ce *lilliputien* ! Geneviève Charras déborde de sa chronique sur la danse pour vous dire son bonheur d'avoir rencontré ce géant.

Faites bien le ménage chez vous car vous pourriez recevoir la visite de Pascale Weber, artiste en résidence à VIDEOFORMES jusqu'en octobre 2004 et qui chaque mois va au-devant d'une famille pour explorer les dimensions variables de l'art domestique. Les colonnes de Turbulences Vidéo lui sont ouvertes au titre de cette même résidence et elle « rend compte » !

Olga Kisseleva est de ces personnalités que nous apprécions et sa place dans la chronique de Véronique Sapin consacrée aux artistes étrangers résidents en France nous éclaire sur son parcours et nous ravit !

Dire à quel point nous sommes attachés au monde de l'art est une évidence que nous avons voulu proclamer au côtés des autres acteurs de la culture, les intermittents, les médiateurs, les porteurs de projet en créant dans notre région un DISPOSITIF REGIONAL D'ALERTE ART ET CULTURE (draac.org) car si certains sont enclins à penser que la culture c'est trop cher, l'ignorance est d'un coût bien trop exorbitant pour la société.

Gabriel Soucheyre

Turbulences vidéo # 42 • Premier trimestre 2004 •

Directeur de la publication : Lokez Deniel • Directeur de la rédaction : Gabriel Soucheyre •

Secrétariat / abonnement : Colette Proméat • Diffusion en librairie : Frédéric Legay

Ont collaboré à ce numéro : Patrice Allain • Alain Bourges • Stéphanie C. • Geneviève Charras • Jean Desarches • Jean-Paul Fargier • Marc Mercier • Lucie Prissel • Gilbert Pons • Mathilde Roman • Véronique Sapin • Stephen Samazin • Richard Skryzak • 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, BP 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 # 42 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •

La revue Turbulences vidéo # 42 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 •



Chroniques en mouvement

3	C'est arrivé demain... (Geneviève Charras)
6	Stephen Petronio (Geneviève Charras)
8	Est-ce encore trop tard... (Pascale Weber)
15	Sur les écrans lumineux... (Geneviève Charras)
20	FIAC 2003... (Mathilde Roman)
24	Hamid Maghraoui (Véronique Sapin)
27	Musica 2003... (Geneviève Charras)

Portrait d'artiste : Alain Bourges

... Une trame nommé désir (Patrice Allain)	31
Pamela, pour toujours (Marc Mercier)	34
La nostalgie des formes... (Stephen Sarrazin)	38
... le serial scripteur (Jean-Paul Fargier)	42
La jeune fille et la mort (Richard Skryzak)	46
Curriculum video	49



Art Domestique

52	Refaire le monde... (Pascale Weber)
----	-------------------------------------



Sur le fond

56	A propos de Ce qui peut être enclavé (Gilbert Pons)
----	---

Chemins croisés :

Olga Kisseleva (Véronique Sapin)	59
----------------------------------	----

Tête à tête

Phantésie (Jean Desarches)	65
Mille visages (Stéphanie C.)	67



Jusqu'au 4 Janvier 2004, la BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON offre de découvrir des créations d'exception de plasticiens de notre temps : une exposition, pas une exhibition pour initiés, rappellent les organisateurs, signifiant ainsi préférer « l'énigme à l'immédiatement consommable » ; ce travail de mémoire a une actualité qui s'autodétruit en permanence ; alors à vos palettes pour parcourir les cinq sites dévolus à l'art, sans thème leader, comme lors des précédentes éditions.

L'Art dans l'environnement urbain : « C'était hier, déjà, mais c'est toujours d'aujourd'hui ! ».

C'est arrivé demain :

BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON

par Geneviève Charras

Thierry Raspail, commissaire général de cette édition, organisée en complicité avec LE CONSORTIUM DE DUJON, a souhaité éclater la manifestation dans cinq sites lyonnais ; on y trouve donc, lors d'un périple plus que passionnant dans la ville et sur son fleuve, les œuvres des artistes sélectionnés pour la pertinence de leur propos esthétique, autant que politique et poétique sur le monde contemporain. Tout pourrait commencer au cœur de la ville — place Bellecour, au RECTANGLE — par le *Cosmodrome*, une installation de Dominique Gonzalez-Foerster et Jay Jay Johanson, voyage cosmique, dans le noir intégral où les spectateurs pénètrent par petits groupes, l'univers d'un spectacle-

environnement, voyage lumineux dans l'espace temps, d'une grande beauté ; plus loin sur le quai du Rhône, c'est l'immense bouquet multicolore de Choi Jeong-Hwa, qui interpelle le passant par sa grandiloquence et son kitsch désuet à souhait. De là, on embarque par navette fluviale, en direction de la friche industrielle de LA SUCRIERE, pour défricher, sur trois étages les expressions très diverses, de plasticiens, sculpteurs, scénographes, vidéastes, connus ou émergents sur la scène internationale des arts plastiques ; de Bertrand Lavier, on retiendra une sorte d'auto (mobile)-portrait en clin d'œil (Klein-deuil), à l'histoire de l'art, celle du bleu Klein de l'artiste de l'Ecole de Nice qui fit son deuil

de la représentation formelle ; c'est avec une Citroën Picasso que Lavier fait référence à la signification de la signature de l'artiste, comme griffe et repère. Claude Lévêque, lui, investit un vaste espace pour y apposer sa vision in situ *Valstar Barbie* : un hommage par le truchement d'une chaussure géante, rose, à la célèbre poupée mannequin, entre beauté factice, féminine, et puissance masculine de l'espace teinté de rose qui accueille cette mémoire fantasmagique. Les constructions en étagères de Gustav Metzger rappellent à l'ordre notre faculté de l'oubli ; l'artiste travaille sur la mémoire, la conservation de la douleur, ici matérialisée sous forme d'empilement de journaux sur des supports trop fragiles, qui croulent sous le poids de la honte. Aux étages, on découvre la très belle installation vidéo signée du japonais Hiraki Sawa *Dwelling et Spotter* ; des avions décollent de sa table de cuisine pour atterrir sur un lit encore défait ; se croisant dans le ciel de sa chambre, des jets relient un univers confiné aux immensités stellaires ; l'intimité d'un chez soi cotoie l'impersonnalité du transport aérien de masse ; un second film ajoute à ce dispositif la présence de curieux personnages, placés sur le toit d'une armoire : l'un est projeté sur le mur et l'autre film est diffusé sur un écran plasma : malgré la proximité de leur scénario, ils existent distinctement au sein de cet accrochage, étrange dispositif, fascinant à tout point de vue. Ces miniatures qui volent dans l'espace et le traversent, sont autant de références très poétiques à la catastrophe du 11 septembre, sans vouloir pour autant y semer de l'horreur ou du ressentiment ; vision onirique, décapante, en noir et blanc de la tragédie, cette œuvre est d'une force sans précédent et laisse au spectateur une impression de flou, de légèreté, de lévitation, autant que de gravité.

C'est néanmoins à l'INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN DE VILLEURBANNE que la manifestation trouve toute sa cohérence et le mieux de sa forme : La machine à écrire et le projecteur de Rodney Graham, sont un pur instant de poésie. Dans la pièce dévolue à cette installation, on se retrouve avec nostalgie dans une cabine de projection cinéma, qui déroule en boucle, la vie d'une machine à écrire Rheinmetall-Victoria 8, lentement submergée par une chute de cristaux de neige, flocons blancs qui dessinent les contours de l'objet et nous le rendent surréaliste ! Encore, plus saisissantes les images kaléidoscopiques des américains Jim Drain-Ara Peterson-Eamon Brown, sorte de bouquet triomphal de lumières fragmentées qui nous plongent dans des abîmes lointains vertigineux en couleurs ou noir et blanc, psychédéliques et romantiques à la fois...

Moins convaincantes, les installations au MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON, entre autre la gigantesque installation des célèbres phénomènes américains Mike Kelley et Paul McCarthy, évocation des camps militaires américains où se pratiquent toutes sortes de manipulations, grandeur nature de la bêtise humaine : cela fait réfléchir certes, mais agresse les sens au plus haut degré ; pour se reposer de cette vision dantesque du monde, l'œuvre de Pierre Huyghe, *L'exposition scintillante*, se révèle un espace de paix, dévolu à l'évocation de bris de glace dans un univers polaire lumineux et très sensible ; enfin, cette Biennale permet d'explorer des chemins de traverse grâce à RÉSONANCE, une opération qui multiplie les expositions, comme celle à la galerie photo Le Réverbère qui présente le travail du québécois Serge Clément, sur le thème du reflet et de sa mise en abîme : les photos noir et blanc opèrent sur le mode de la superposition réelle de mirages qui ne sont pas des montages. Les visions spatiales s'étirent, épousent le champ de vision jusqu'à y perdre tout repère.

L'installation de Arno Piroud, *Un ange passe*, au centre hospitalier Saint-Joseph est un travail in situ sur les six étages de l'établissement, que l'on peut découvrir grâce à l'élévation par l'ascenseur panoramique: un graphisme sobre évoque l'envol et la dématérialisation des corps, sans fausse pudeur et avec une certaine jubilation esthétique; dans ce lieu hospitalier, très moderne, les images sont fortes et prennent leur densité par transparence et illumination directe selon la lumière artificielle ou selon les effets solaires du jour: une œuvre très significative et très chargée.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 42, janvier 2004.

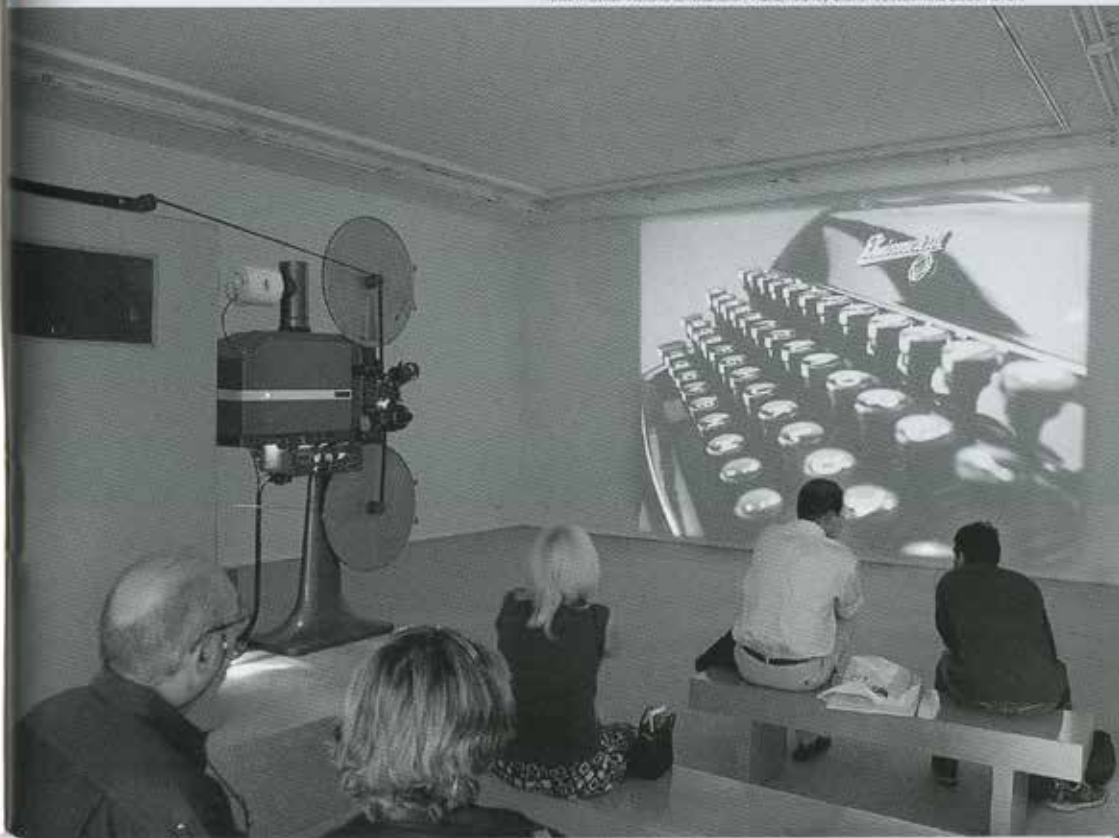
7^e BIENNALE DE LYON 2003 - C'EST ARRIVÉ DEMAIN

18 septembre 2003 - 4 janvier 2004

www.biennale-de-lyon.org/bac2003/fran/ • infos@biennale-de-lyon.org

Tel 04 72 07 41 45 / Fax 04 72 03 13

Rheomental-Victoria II, installation vidéo, Rodney Graham, 2003. Photo Blaise Adlon.





Broken mirror, chorégraphie de Stephen Petronio, 2002.

En marge de la Biennale, RESONANCE proposait, comme une manifestation en connivence, des spectacles de danse, entre autres, celui du chorégraphe américain Stephen Petronio à la MAISON DE LA DANSE, en collaboration avec la légendaire photographe, Cindy Sherman.

Stephen Petronio : très plastique !

par Geneviève Charras

The island of misfit toys, y fut une création virulente où les sculptures de l'artiste (plasticienne et photographe) absorbent la danse et la renvoie à une monstruosité, expression de ces poupées géantes difformes, bébés sans identité ni qualité, sans vie ni âme, étrangeté plastique face aux musiques psychédélliques de Lou Reed. La photographe signe ici des sculptures inédites qui sèment le trouble chorégraphique pour la tribu de danseurs, dopée par une folle énergie contagieuse; Cindy Sherman vit et travaille aujourd'hui à New York et y est reconnue dans le monde élitiste de la photographie depuis ses premiers essais; fidèle dès le départ à son obsession pour l'autoportrait, elle décide pourtant de créer des images plus étranges et parfois surnaturelles. Elle se laisse inspirer par un type de cinéma Gore, celui de l'horreur ainsi que par la mode et parvient ainsi à se libérer des confins de la réalité, se donnant la liberté de se transformer en n'importe quel personnage. Ici, pour la scénographie de son évocation très sombre de New York, elle nous fait découvrir le côté obscur et monstrueux qui se cache parfois dans le monde artificiel des contes de fées. Elle démonte les canons de la beauté et du bon goût, travaillant les apparences et les mythes de notre société. Les baigneurs aveugles ou bicéphales qui envahissent la scène de leurs visages sans vie, sans expression, les cinq photos de ces mêmes poupées monstrueuses, projetées pendant la danse, en toile de fond, réfléchissent les mouvements et déplacements des danseurs.

Selon les vœux du chorégraphe, Petronio, cette pièce révèle les aspects plus sombres, voire sinistres de la ville, portrait ou carte postale de New York peu communs. Les gestes désarticulés fondent le langage et l'univers chorégraphique de ce chef de file d'une danse moderne américaine, post "Trisha Brown". La fluidité des mouvements ne s'interrompt jamais, les corps s'achamant dans une gestuelle extrême, à revendiquer une énergie indomptable, continue, sans repos pour le regard du spectateur, médusé par tant de rebondissements sémipernels, perpétuels. Les deux autres chorégraphies au programme, *Broken Man*, un solo de Petronio sur l'entrave, en compagnie des rythmes de Blixa Bargeld et *City of twist* sur une musique de Laurie Anderson, brosaient l'univers très tonique du chorégraphe, toujours sur l'évocation de New York. Une construction hallucinante du mouvement qui pétrifie par son tumulte, sa rage, sa détermination sans faille, sans place aucune à la fantaisie; si ce n'est, ce coup là, par la présence des sculptures de Cindy Sherman! Il fallait oser la rencontre et ce qui devait arriver, arriva, C'EST ARRIVE DEMAIN fut ce lieu de tous les dangers pour ces deux créateurs hors du commun, en "résonance", au diapason de l'espace, de la musique, des formes plastiques et de la danse. Expérience troublante.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 42, janvier 2004.

Ayant entendu F. Gautherot, X. Douroux et E. Troncy, trois des cinq commissaires de LA BIENNALE DE LYON, exposer sur les ondes de France Culture leurs partis-pris, je me suis réjouie de ce programme ambitieux et engagé. Le premier catalogue (car un second suivra la manifestation) présente en deux pages dactylographiées, encadrant plus de deux cents pages sans aucun commentaire ou exposé d'intention permettant de réinscrire l'œuvre dans une démarche artistique plus générale, les convictions du commissariat et l'intérêt d'exposer ce qu'il nomme « expression d'une subjectivité collective ». Je suppose qu'il s'agit de la sélection opérée par les membres du CONSORTIUM parmi des artistes d'ores et déjà exposés à Dijon ? La sélection fait donc sens non comme mission du commissaire d'exposition mais comme une fin en soi, une sorte de lien interactif vers un autre site, LE CONSORTIUM, dans lequel se sont déroulées des expositions souvent plus radicales, plus parlantes et plus abouties. De sorte que le travail de Yayoi Kusama, par exemple, présenté à Lyon apparaît comme un succédané d'une exposition dijonnaise qui fut, elle, plutôt réussie.

BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON : Est-ce encore trop tard pour apprécier ?

par Pascale Weber

La biennale visait-elle à devenir vitrine, espace de célébration d'une programmation plus réussie d'un lieu autre ? La biennale avait-elle pour vocation de faire la rétrospective d'une politique d'exposition au détriment d'un questionnement sur l'art qui se fait aujourd'hui à l'aube du XXI^e siècle ? A la radio, l'interview de Gautherot, Douroux et Troncy m'a pourtant intéressée, de sorte que le décalage entre le discours et ce que j'ai pu

visiter me plonge tantôt dans l'embarras, tantôt m'irrite profondément. La Biennale devait être questionnée en tant qu'événement, non comme "coup médiatique". Mais comment faire la différence dans cette braderie de choses déjà vues au mieux revisitées, non argumentées, jamais questionnées pour elles-mêmes, juste présentes comme matière illustrative à un propos collectif plutôt confus ?

La Biennale prétend se présenter comme point d'achoppement d'une histoire en train de se faire, comme espace de rendez-vous avec des artistes que l'on suit depuis longtemps déjà, auxquels les plus jeunes sont naturellement pour partie redevables. Est-ce par crainte de s'inscrire trop directement dans un présent dépassé dès son énonciation, que tout indice, toute amorce de dialogue entre les artistes, les commissaires ou le public semble avortée, gommée, brouillée ? L'exposition éclatée en de multiples lieux n'était-elle pas l'occasion d'une inscription de tous les acteurs convoqués — artistes, organisateurs, diffuseurs, public — dans un monde en mutation rapide et en perte de repères, dans un monde de l'art perçu et défini différemment par chacun, tout en se révélant parfaitement consensuel ?

Bien sûr s'atteler à interroger le sens d'une telle manifestation consistait déjà à mettre en lumière une approche de l'art comme grand-

messe, discours et interprétation, de quelques commissaires éclairés. Il semble que depuis longtemps déjà, on ne pense plus la création comme expression de quelques artistes reconnus ou non, radicaux et représentatifs de la scène contemporaine à un moment donné. Il est à souhaiter en tout cas, concernant cette biennale, que la trinité élargie de sélection n'en ait jamais eu l'intention. Car à une ou deux exception(s) près, toutes les œuvres exposées, auraient pu l'être dès la fin des années 60. Aussi, je me suis demandée ce qu'elles pouvaient bien dire, ce que la Biennale pouvait bien dire du monde dans lequel nous vivons à l'aube du XXI^e siècle. Les œuvres exposées entendent participer à la création de notre monde lit-on dans le catalogue. Dire le monde ne consiste pourtant pas simplement à le représenter, mais à le fantasmer, le refaire, le penser.

The heart of the universe, installation, Yayoi Kusama. Photo Blaise Adillon. Copyright Yayoi Kusama. Courtesy Robert Miller Gallery, New York.

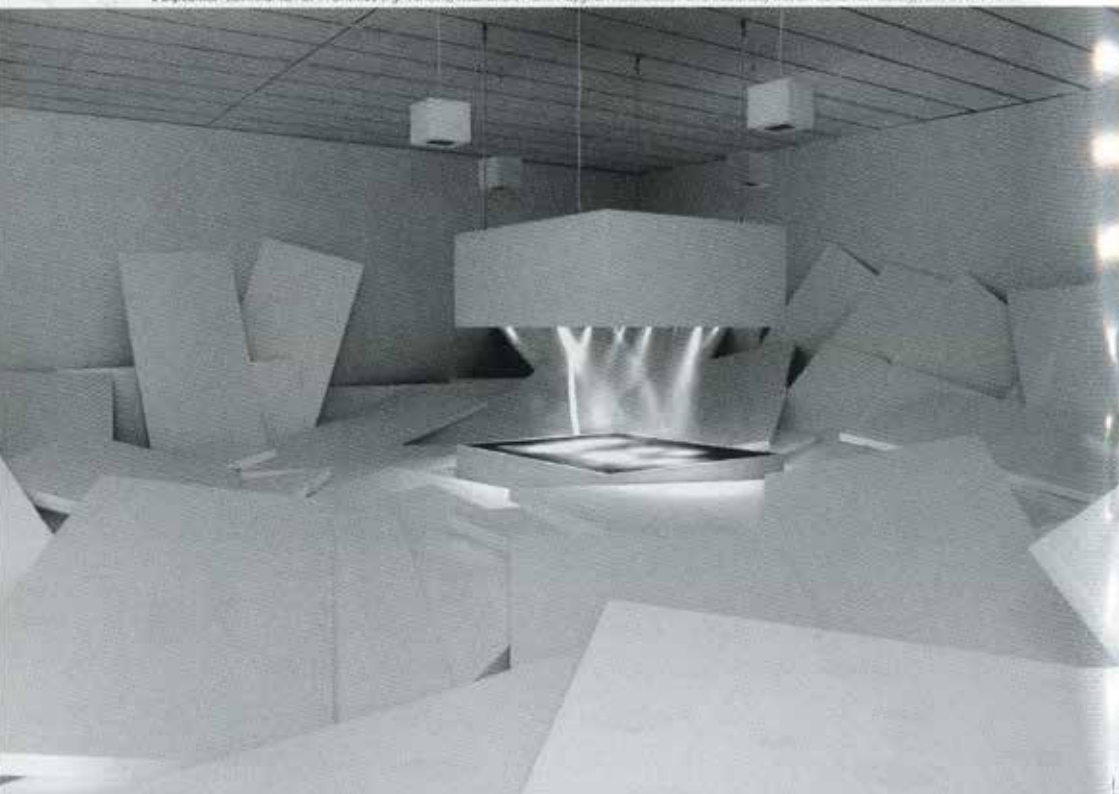


Peut-on traiter de la même manière une exposition collective et une exposition personnelle ? Il me semble que les artistes "reconnus" devraient se consacrer à des rétrospectives, qu'un Lavier n'est à sa place qu'à côté d'un autre Lavier, car le succès aidant, l'artiste pense sa "pièce" comme l'indice d'un questionnement individuel. L'exposition collective devrait pourtant l'obliger à concevoir sa participation comme simple élément d'un puzzle. Une thématique forte était annoncée (centrée donc sur le phénomène d'exposition et de la biennale), je pensai par conséquent visiter des œuvres qui interrogeraient de façons contradictoires cette thématique, créant un espace de questionnement, un espace d'incertitude, ouvert, engagé, inachevé, expérimental : un laboratoire productif et stimulant ; l'hypothèse d'un possible contre-pouvoir politique, culturel, médiatique ; un lieu particu-

lier, un langage spécifique, un monde en construction qui se détacherait d'une trivialité qui interdit tout recul, qui attaquerait l'acceptation d'un état déplorable du monde soumis aux seuls caprices d'un Occident qui mériterait d'être remis à sa place, qui s'opposerait à la dictature du profit. Je ne peux concevoir autrement une biennale qu'un coup de pied dans la fourmière, un scandale, une provocation éhontée faite à l'institution, une remise en cause de notre confort, une rébellion, une prise de risque, un coup de gueule !

Que signifie enfin cette complaisance renouvelée pour des artistes, je m'en excuse, qui ne se renouvellent pas, qui semblent ne pas saisir que le monde en 2003 n'est plus celui de 1968, qui finalement monopolisent la place pour s'autoplager. Un test ? Regardez les images du catalogue et tentez de mettre des dates sur les photos.

L'Expédition Scintillante, Act II : Unlimited flight (show), installation, Pierre Huyghe. Photo Blaise Adillon. Courtesy Marian Goodman Gallery, Paris & New York.



Les espaces immenses semblent vides, et les plaques de polystyrène de Pierre Huyghe transforment "l'exposition scintillante" en naufrage, version spectacle son et lumière. L'installation de Paul McCarthy et Mike Kelley aura certainement eu un impact beaucoup plus fort sur moi. Cette œuvre m'aura en effet totalement anéantie : désespérante, elle oblige le spectateur au sortir de la salle à rassembler ce qui lui reste d'humour et d'altruisme pour tenter d'imaginer ce que l'art pourra nous dire demain. Que faire ? A ce stade de la visite, on a déjà compris qu'on traverse un champ de ruines, dans lequel tout se vaut, rien ne se justifie, rien ne s'explique, tout se vide.

Lorsque l'art contemporain évacue la question moderne de l'éternel et du transitoire, c'est pour mieux céder au confort nostalgique d'un rattachement à des courants dépassés, c'est pour invoquer des repères stables, qui ne sont plus, c'est pour renforcer des idées, des principes, des convictions, des chimères. En tentant de conquérir son autonomie à l'égard des sciences sociales, politiques, face à l'histoire, à l'actualité, la création cherchait à affirmer un pouvoir d'énonciation propre, qui aurait permis à ce champ de la réflexion de rentrer en discussion avec les autres sciences humaines, sans en devenir le parasite sucer d'opinion et de questionnement. Les revues comme les salons ne rayonnent plus aujourd'hui comme au XIX^e, ils ont dû cesser de prétendre orienter ou influencer la vie intellectuelle et culturelle... La création souhaite sauver l'événement de l'indifférenciation qui à toute heure semble le menacer. Noble cause. Pourquoi présenter des images, des films déjà malmenés par la banalisation médiatique, sans casser les modalités de présentation, sans activer un questionnement clair, en refusant tout langage transversal, en affirmant un langage spécifique et en taisant pudiquement les clés de ce langage ? Je ne saisis aucune

résistance, aucune révolte, aucun engagement véritable de l'art qui affirme ici dénoncer des phénomènes auxquels il participe en réalité.

En 1970, nul ne pensait que les œuvres présentées alors, auraient pu l'être en 1940. Elles advenaient avec les changements de vie, avec les espoirs ou les désespoirs, les envies et la rage de ceux qui les visitaient. A ceux qui (comme moi) sont nés pendant ou des suites de 68, il s'agit toujours d'écouter avec une condescendance insupportable le récit d'un rêve ; car ceux qui ici aussi monopolisent la parole ne sont peut-être ceux que l'on souhaiterait entendre. On parlait alors de l'art pour tous, libérateur, innovant, ambitieux et révolutionnaire. "Fluxus continue" souffle-t-on sur la Côte. Mais si "l'art, c'est la vie", comme on dit au MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON, si l'art est dans la rue, c'est pour nous y faire jouer un rôle de figurant, pour nous laisser prendre la parole sous le direction de la baguette, pour nous inviter à acheter les magazines, les catalogues, payer les entrées des musées... et des biennales.

Les œuvres exposées ne m'interrogent pas, pire, elles m'ignorent. Elles méprisent mes envies. Elles déglissent mon attention. Désolée.

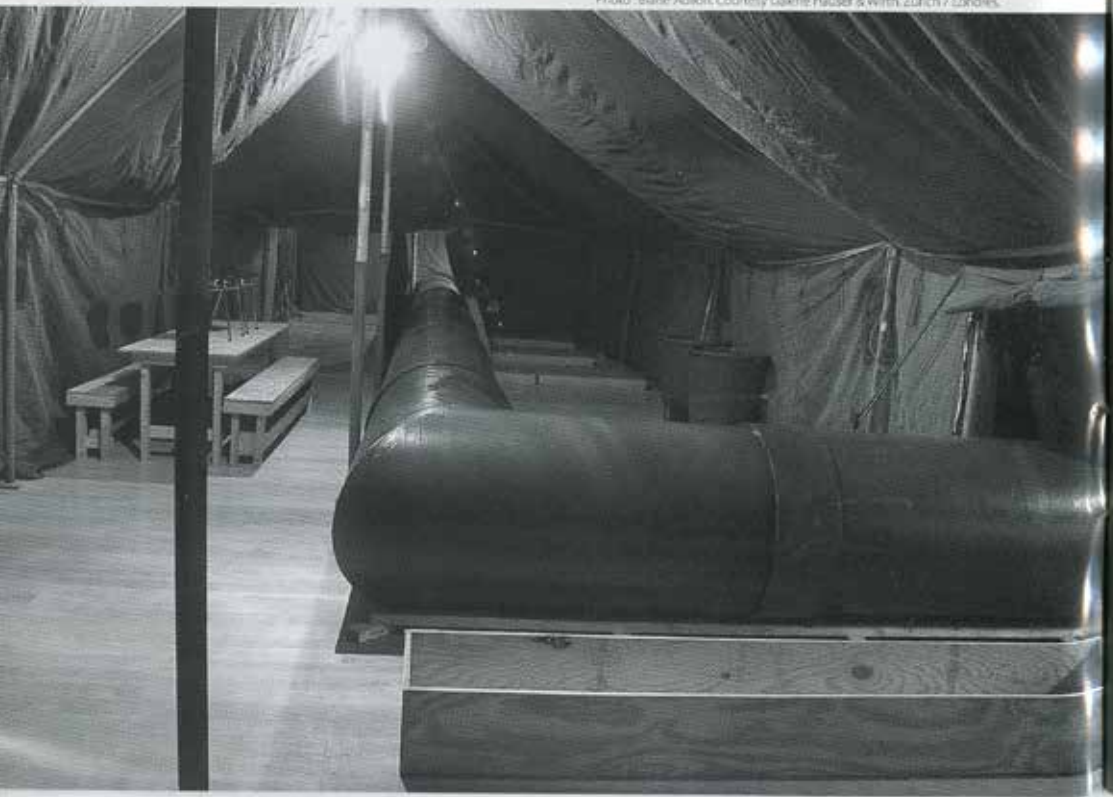
La révolte par l'art, pour nous c'est trop tard... et sans camisole chimique. On nous a enseigné les avant-gardes du XX^e siècle, pour mieux nous cantonner aux arrière-gardes d'après 68. Pour l'amour libre ? Trop tard ! Pour les trente glorieuses ? Trop tard ! Pour l'ascenseur social ? Trop tard ! Pour la retraite ? Attendez que l'on ait fini de payer pour la génération passée et il sera trop tard... Et pour l'ascenseur institutionnel de l'art ? Trop tard... Le temps de la démocratie photocopieuse a fait place à celui de l'écran ultra-plat, ultra-chic, ultra-sélect. Il était temps d'assumer le professionnalisme, l'appropriation de technologies de pointe et chacune de nos positions face à la technique. Il était urgent de clarifier notre

rôle dans la société, d'affirmer nos compétences, notre utilité. Il fallait nous prononcer sur les phénomènes qui touchent l'ensemble des humains et des producteurs de biens, de services et d'idées, comme la mondialisation, les changements d'échelle économiques et politiques. Le scandale c'est l'espace gardé de l'avant-scène artistique par quelques-uns, qui engendre stérilité et pire consanguinité. Seuls quelques artistes goûtent au confort de subventions, qui sont partagées avant même qu'elles ne tombent. Les plus jeunes, projetés à l'avant-scène comme des friandises se mêlent aux anciens sans les déranger, tant ils se ressemblent.... Ça se tape dans le dos, ça rit fort. Mais attention peut-être que ça rend imbécile...

L'espace de l'art contemporain, tel qu'il est dessiné, organisé et géré par ses cerbères, ses diffuseurs, ses princes et sa police, res-

semble à notre actuelle scène politique : aucun pouvoir, aucun moyen pour les bonnes volontés ; un parti quasi-unique, puisqu'il n'existe aucune véritable alternative sérieuse ; aucune représentation ni communication véritable entre ceux qui ont la parole, les VIP de l'art et les autres, les fidèles imbéciles, les croyants, les dévoués. Comment faire exister aujourd'hui, à l'heure de la publicité de masse, un salon des refusés ? Un salon des méprisés, en parfaite harmonie avec le climat social des dernières années, salon de ceux qui ne pourront retenir ni l'attention ni l'intérêt. Car les institutionnels comme les galeristes n'ont pas de temps à leur accorder. Les artistes sont mis en disponibilité, ou bien au chômage, dégraissés par une société qui a renoncé à la révolte et qui s'engraisse devant la mauvaise télévision. Je songe aux plus jeunes (hors du circuit) qui ont peut-être postulé pour cette biennale et qui ont dû

Pages de gauche et droite : *Sod and Sod's Sock Comp. Q.S.Q.* installation, Mike Kelley et Paul Mc Carthy, 2003.
Photo : Blaise Adlon, Courtesy Galerie Hauser & Wirth, Zürich / Londres.





recevoir un courrier leur disant que leur travail n'était pas sélectionné, pas assez intéressant, bien moins remarquable qu'un Bertrand Lavier recouvrant encore une Citroën Picasso avec du Bleu Klein ? Une rétrospective Lavier ? J'y cours de ce pas, mais cette pièce exposée ne ressemble à rien d'autre plus qu'à un rendu d'école.

Je me répète : l'art est ce qui en nous, refuse le confort, l'acte entendu et la complaisance...

On se souvient des dernières élections présidentielles. Espérons que les actuelles instances de légitimation de l'art n'aient pas seules demain le droit de parole. Trop nombreux sont les exemples du décalage entre l'impératif de création (l'art authentique et maudit pour sa version romantique) et ceux qui devraient rendre possible l'art et la réalisation d'œuvres nouvelles : Les universités en arts plastiques, en art et sciences de l'art ont

tenté d'analyser et de théoriser les nouvelles technologies, tout en boudant une pratique qui se serait avérée laborieuse et technicienne (deux termes difficiles pour la génération des "révolutionnaires"). Au résultat des courses, ce sont des instituts universitaires d'enseignement technologique, offrant des cycles cours et appliqués à la connaissance de l'outil informatique, qui se sont lancés dans la formation à la création numérique, ce sont les écoles d'ingénieur qui ont rapidement suivi. Qu'en est-il des universités d'enseignement général dédié à l'art ? Elles imposent encore et stockent des mémoires tirés sur papier, dans la noble tradition de Gutenberg, si lourds à gérer qu'ils excluent, faute de temps et d'argent, une pratique approfondie des outils numériques. Elles méprisent ou malmènent les énergies disponibles, les envies, les initiatives. Pas plus que l'espace muséal, les centres d'art contemporain, les Frac, les universités n'offrent la

chance d'un débat, d'une discussion. La possibilité d'exposer, de présenter son travail, d'interroger et de malmenier notre perception est très souvent le résultat de décisions totalement arbitraires et hors de contrôle.

Les artistes en quête de public doivent exposer, trouver des lieux alternatifs qui n'existent pas (ou plus comme tels), comme de nouveaux négociants partent à la conquête d'un marché déjà saturé. Ceux qui y parviennent sont de parfaits hommes d'affaire... Olivier Cena parle, dans sa chronique (Télérama) de l'absence actuelle de mouvement, donc de repères. Pour cette raison, l'institution proposerait des formes vues, revues et rassurantes. Mais il existe des mouvements, il existe des gens qui pensent. Voilà ce qui est grave, car les lieux de monstration ont peur d'être détrônés en ces temps de crises. On sauve, on place les copains, on essaye de tenir. On essaye tous de tenir.

Nous devons nous interroger. Comment faire de l'art autrement ? Est-il possible de revendiquer une création qui permettrait l'expression de la pensée et la diffusion d'idées débordant l'individu comme entité coupée du monde et de ses semblables ? Qui sont les gens qui nous écoutent et daignent s'intéresser à la création ? Quel est ce monde qui nous entoure ? Comment agir sur lui ? contre lui ? Que signifie donc que la pensée des curateurs d'une exposition supplante celle des artistes exposants ? Est-ce par concurrence que les deux pensées semblent s'être vidées dans le cas de cette biennale ? Ou bien est-ce par besoin de s'auto-congratuler, par soucis de fidélité envers des partenaires devenus des amis, des complices ?

Il serait temps de faire le ménage : à qui le rôle de concevoir et de produire une chose mentale ? Qui expose et qu'expose-t-on ? À qui le rôle de mettre en valeur le travail exposé ? La biennale, mais ce n'est pas la seule manifestation dans ce cas, est un packaging

luxueux et attrayant (on pourrait dire une belle enveloppe) au contenu tristement décalé.

Le rôle des acteurs n'est donc pas très clair, chacun jouant à celui qu'il n'est pas (ou qu'il n'était pas et qu'il est devenu) : l'artiste au critique, le critique au commissaire, le commissaire à l'artiste. Nul n'est épargné. J'en profite pour faire mon mea culpa. Car en jouant à ce qu'on est pas, on réussit à échapper aux difficultés qui nous échoient.

Reste encore le public : Qui attend-t-on ? Est-il possible de mener une telle exposition sans s'interroger sur tous ceux qui rendent possible l'événement ? Plusieurs pièces sont interdites aux mineurs pourtant les lieux sont ouverts à la déambulation : comment organiser une visite avec des scolaires ? L'absence de "cartels didactiques" interdit également l'accès à un public non-averti (y-aurait-il une honte à apprécier les audiophones ?), sans oublier l'usage quasi-systématique de l'anglais non-traduit. Les œuvres devraient ainsi s'apprécier sans avoir à être expliquées, donc critiquées et remises en cause. Je suis une bête pensante. J'attends qu'on me donne matière à réflexion. Souvenez-vous : les grands engagements ? Trop tard ! Les croyances religieuses aveugles ? Trop tard ! Le catalogue de la biennale ne propose aucune mise en perspective. Comme de grands enfants débiles, il nous faut regarder des images. Pas de controverse, pas de polémique, pas de sens.

Le rapport à l'entreprise marchande n'est pas plus clair : des chocolats sont mis sous vitrine dans la librairie des expositions, entre des catalogues et des bijoux aux formes pas même innovantes, sans rapport avec l'événement. Parmi les livres en vente, il en trône un au titre évocateur : *l'art d'organiser une exposition...*

© Pascale Weber,
Turbulences vidéo # 42,
janvier 2004.

Samedi 4 octobre 2003, la nuit tombe sur Paris, mais pas une nuit ordinaire ; elle sera " blanche " ; la deuxième de ce nom, appellation qui lui sied à ravir tant tous les parisiens (ou presque) se sont bien décidés à tenir le coup jusqu'à l'heure du petit déjeuner citoyen offert par Bernard Delanoë dès cinq heures du matin sur la place de l'Hôtel de ville de Paris, capitale pour un soir de l'Art Contemporain. Mais pas n'importe qu'elle façon de montrer l'art au parisien, chaland d'une nuit. Un vrai projet artistique pour la ville, dirigé par Christophe Girard, adjoint au Maire de Paris, chargé de la culture, épaulé par cinq commissaires dont Pierre Bongiovanni, directeur du chantier de préfiguration de la GAITÉ LYRIQUE.

Sur les écrans lumineux des NUITS BLANCHES

par Geneviève Charras

« Les rues de nos mégapoles sont devenues des espaces privilégiés pour la création artistique ; parce qu'elle est le territoire sur lequel se télescopent, se confondent, ou se conjuguent les différentes strates qui composent le tissu social, la rue est un atelier collectif et ouvert, permettant aux artistes de composer leurs préoccupations, leurs fulgurances, leurs contributions, participant ainsi par leur visions, au travail du " vivre ensemble " dans la cité. Il me semble que c'est bien cela que l'on peut attendre de la création : porter notre regard bien au delà des apparences » déclarait Pierre Bongiovanni, à l'occasion de la présentation des NUITS BLANCHES.

Partis d'un bon pied donc nous voici chaussés des bottes de sept lieux pour parcourir au moins un ou deux trajets sur les six propositions de découpage géographiques de la ville. Centre rive droite, avec comme première œuvre rencontrée sur le chemin, *Le géant*, une installation vidéo monumentale de Samuel Rousseau, sur la façade du THEATRE DE LA GAITÉ LYRIQUE (1). Beaucoup de monde pour apprécier avec du recul, les ébats d'un géant prisonnier du théâtre, coincé dans l'architecture, victime de sa taille ; il cherche une issue ; son corps est là et il semble crever l'écran sans pour autant y parvenir ; c'est la force qui se loge et tente de jaillir d'un lieu de création, une image du passé qui surgit et interroge.



Cette installation silencieuse, véritable métaphore de la mutation prochaine du lieu en centre multimédia, est aussi l'esprit du lieu qui semble sortir d'un long sommeil et tente de renouer avec la ville.

En descendant vers la Seine, c'est la rencontre avec le travail du chorégraphe américain, résidant en Allemagne, William Forsythe qui frappe à son tour; sur les panneaux d'information de la ville surgissent des consignes "Instructions" d'ordre chorégraphique, sur des attitudes à prendre, des gestes à exécuter, des trajets à emprunter: «Je voudrais vous demander de vous arrêter. Arrêtez-vous exactement là où vous êtes. Restez simplement figé, sans bouger, un instant juste un instant et gardez cette position, juste un instant de plus, merci...»; autant de petits clips d'information pour jouer avec les flux et les migrations, si l'on veut bien s'y contraindre, le temps d'un ordre passé, comme celui auquel se plierait un danseur au travail!!! Puis c'est le choc d'un groupe constitué regardant avec curiosité des images mutantes projetées en extérieur près de Beaubourg et dans trois autres lieux parisiens. *City of abstracts* est une installation vidéo interactive, imaginée par le même Forsythe, comme une chorégraphie de coïncidences, une tentative d'élargissement des horizons de la danse aux espaces publics urbains, l'ouverture d'une scène virtuelle sur laquelle chacun peut être à la fois spectateur et interprète. Le temps interactif incite à danser dans la ville, tissant ainsi une démarche artistique dans la trame du quotidien. Une caméra vidéo filme les passants et transforme leurs mouvements à l'aide d'un programme informatique; les images des corps déformés en temps réel sont projetées sur l'écran géant, à la vue de tous. Les couleurs fusent, s'emmêlent, les corps se tordent, apparaissent, disparaissent le temps du phénomène de l'épiphanie des images.



La Bourse du Commerce et sa colonnade, installation vidéo, Reiichi Tahara (à l'extérieur) & Miguel Chevalier (à l'intérieur), 2003.

Du travail instantané, magique, très chorégraphique où les formes se créent et se défont comme de la danse, dans l'instant. Forsythe, encore et toujours, quelques rues plus loin, dans le Marais, à l'ESPACE DES BLANCS MANTEAUX — une installation chorégraphique — *Scattered crow* basée sur l'espace et son appréhension, par le truchement de quatre mille ballons blancs, suspendus dans un flot sonore agité de remous, paysage aéroporté fait de relations, de distances et de tracés, d'humains et de vide, de coalescence et de décisions. Dans l'espace figé par le chorégraphe, le spectateur habite et modifie, par son immobilité ou son allure rapide, son sens de la proportion et du temps, les configurations qui font ce monde extatique, constamment changeant. Une foule bigarrée et surprise s'empare du jeu et les ballons circulent dans l'espace comme autant d'objets mus par l'intention poétique de chacun : un bel instant de partage et de convivialité à l'intérieur de cette nuit qui est loin d'être anonyme ! Les réalisations de Forsythe, soutenues par l'opération commune *Entraînements* de la compagnie de Boris Charmatz, chorégraphe, furent une réussite publique et la convocation d'un metteur en scène de cette peinture, pour scénographier la ville en mouvement, une idée pertinente de Pierre Bongiovanni.

Encore dans le quartier du Marais, au CENTRE CULTUREL SUÉDOIS, Manuela Morgaine de ENVERS COMPAGNIE avec *Iceremony*, présentait une projection sur glace des cérémonies de feu des amérindiens, avec des vidéos de Pierre Lobstein : une ambiance étrange, au cœur de la cour du centre,

« J'affirme que la lune a une face cachée », installation, Jan Kopp, 2003.

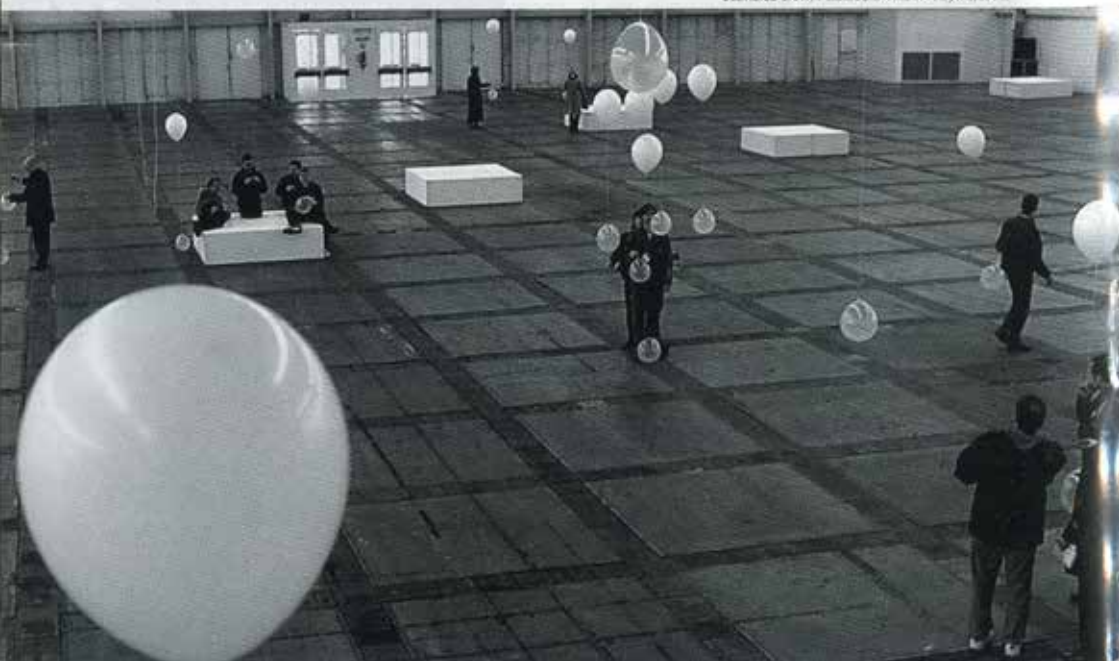


avec les spectateurs, autour de ce feu de glace, comme pétrifiés par la beauté chamanique du dispositif envoûtant. A l'HOTEL D'ALBRET, le *Tableau Lumineux* de Xavier Veilhan, se composait d'un grand écran de millier d'ampoules, chacune correspondant à un pixel, représentant un film spécialement conçu pour LA NUIT BLANCHE; Xavier Veilhan y explorait la préhistoire de l'informatique en revenant à ses principes originels. Les images y sont familières, aux formes simplifiées, et la taille du tableau, la chaleur émise par les ampoules mélangeaient l'expérience visuelle avec une épreuve bien physique. En outre, la distance entre le corps et la machine influençait directement la perception de l'image; de quoi rester contemplatif un bon bout de temps pour saisir toutes les mutations lumineuses de l'installation versatile.

Les pérégrinations nocturnes nous conduisent vers les Halles où nous attendaient quelques bonnes surprises. Keiichi Tahara illuminait en demi-cercle, la colonnade de la Bourse du Commerce, en projection rythmée de ses photographies et donnait à voir de

multiples têtes de statues antiques et renvoyait le spectateur à l'effervescence intemporelle de ce lieu; à l'intérieur de la Bourse, Miguel Chevalier créait un flux d'images tourbillonnantes; les références numérisées des entreprises enregistrées à la Chambre de Commerce y apparaissaient furtivement reliées entre elles par des faisceaux lumineux projetés au sol; du vertige au programme et beaucoup de poésie. Le *Jardin Amoureux* de Jacqueline Dauriac, à la sortie, proposait de rendre le jardin des Halles aux Parisiens en le transformant en une carte du Tendre, symbolisée par la figure universelle du cœur; fondé sur la projection de lumière colorée, le projet offrait un parcours intimiste et dynamique le long de la rue Berger. Jean-Luc Vilmouth, aux portes du Forum présentait sa version lumineuse des entrées, comme des métamorphoses, en substituant à la signalétique existante, des enseignes lumineuses originales en néon; le public traversait un rideau de lumière colorée, jouant librement sur le registre du spectaculaire et de l'efficacité visuelle.

Scattered crow, installation, William Forsythe, 2003.



A l'ouest de Paris, le trajet nous conduisit jusqu'au MUSÉE D'ART MODERNE, où en extérieur était présenté, le *Büsi* de Peter Fischli et David Weiss, ce chat lapant du lait, surdimensionné, silencieux, contrastant de façon troublante avec l'environnement architectural; Bertrand Lavier imaginait un *parfum nuit blanche*, vendu sur le parvis à l'occasion, côtoyant l'œuvre éphémère de Yona Friedman, construction de matériaux collectés, d'éléments pauvres: cartons, emballages, chutes de produits industriels... Ange Leccia et Paul Pfeiffer inondaient le bassin du musée, avec un coucher de soleil éternisé et un paysage dans le miroitement de l'eau. Le café du Musée était investi par Martine Aballéa qui donnait un rendez-vous au public en lui proposant des boissons et des desserts aux couleurs et arômes inattendus! Mais la pluie et le froid de la nuit blanche, noircissante, nous conduisirent à l'Hôtel de la Trémolle près des Champs Elysées; *sleep@less@net*, du "net artistes" made in Bongiovanni, comme un rendez-vous intime avec l'art et la toile: le contenu et les enjeux de la création en ligne, une des formes mutantes de l'art à l'ère numérique, restaient énigmatiques et déroutantes; dans l'ambiance feutrée des chambres de l'Hôtel, les net-artistes accueillaient le public dans l'intimité de leur œuvre, explorant la face cachée du réseau; des conditions originales et propices à une véritable compréhension ou incompréhension de cet univers technologique mais aussi poétique et troublant. Après cette halte salvatrice — il est trois heures du matin —, les dernières forces pour aller vers la GRANDE BIBLIOTHEQUE, où le climat, hélas, ne nous laissa pas le loisir de flâner à la recherche des différentes étapes ou sites convoités.

Le grand Est nous permit de voir *J'affirme que la lune a une face cachée* de Jan Kopp: une lune où sont projetées toutes les rêveries lunaires engendrées par l'humanité! *Mistral* d'Eric Hattan a revêtu ce soir là toute sa puissance: rue Gosciniy, un petit camping sauvage, derrière les palissades du vaste chantier de tout un quartier en mutation, se dévoilait sous la tourmente, en pente douce, situation d'urgence temporaire mais peut-être aussi définitive pour les sans-abris... Les autres éclairages, ceux de Jacques Turrell, de Ann Veronica Janssens ou de Carsten Höller nous restèrent inconnus, tant la pluie battante nous conduisit vers les derniers bus et métro du petit jour. Un adieu à Paris-lumières, un regret que l'installation d'Ange Leccia sur le Viaduc d'Austerlitz ne soit pas permanente, que le canal Saint Martin ne soit pas toujours ce joyaux mis en scène par Yann Kersalé... La ville, parée d'ombres et de lumières est un véritable concept artistique, déjà fort réussi grâce aux talents des commissaires de cette nuit trop brève: Ami Barak, Robert Fleck, Camille Morineau, Gérard Paquet, Suzanne Pagé, Pierre Bongiovanni, chacun à leur façon ont su faire vibrer la capitale, hors des sentiers battus du "son et lumière". Mais c'est la règle du jeu: l'éphémère est porteur de bonheurs. Les allumeurs de réverbères ont encore de beaux jours devant eux!

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 42, janvier 2004.

(1) Le site internet de la ville de Paris propose quelques films internet présentant certains événements réalisés à l'occasion des NUITS BLANCHES, dont l'installation de Samuel Rousseau: www.paris.fr/fr/actualites/nuit_blanche/videos.asp

Entre écrans plasma, vidéos projections dans des petites cabines, vidéocubes ou, bien plus rares, installations vidéos, l'art vidéo était bien présent à cette FIAC 2003, même s'il est par sa nature peu commerciale largement sous-représenté dans les foires au regard de la façon dont il s'est imposé dans les grandes expositions internationales. A compter les points rouges le dernier jour, il fallait toutefois reconnaître que certaines avaient su bien se vendre et même revendiquer leur multiplicité puisque, parfois, les points rouges s'additionnaient.

FIAC 2003 : vidéocubes choisis...

par Mathilde Roman

Spiritville, vidéo, 13', Sven Spillhøen, 2002. Galerie Spencer Brownstone, New York.



Des vidéocubes, deux étaient vraiment surprenants et convaincants. Celui de Sven Spålhson, danois qui présentait trois films en 3D, *Crash of course* (2000, 10'), *Sprawlville* (2002, 13'), et *Consuming pleasure* (2003, 10'). Trois propositions visuelles sur la ville du rêve américain : banlieue aux maisons avec parking, magasins aux étagères parfaitement remplies, autoroutes gigantesques et quasi aériennes. L'esthétique des images est très séduisante, Sven Spålhson fait preuve ici d'un sens affirmé dans la création des formes et l'agencement des couleurs.

Chaque vidéo nous introduit dans un univers où le malaise de ces sociétés transpire et nous envahit. Dans *Sprawlville*, le parcours au ralenti d'une voiture dans une banlieue américaine déroule devant nos yeux l'étrange paysage d'une architecture toute identique mais atomisée en autant de propriétés privées. Symbole d'un certain niveau social, cette banlieue est déroutante par son atmosphère de solitude et de lassitude. Les maisons cubes adossées d'un garage, aperçues de nuit et de jour, avec la même musique lancinante, sont déprimantes de neutralité. La césure est nette avec le second temps de cette vidéo qui enchaîne des vues plongeantes sur un parking quasi vide, dirigées vers la seule voiture garée. Visuellement, l'effet est fascinant. La musique électronique est cette fois très rythmée, c'est un réveil brutal, étrange, des flammes jaillissent d'un bâtiment au centre du parking, sans violence flagrante toutefois. Ces films en 3D sont impressionnants par le contraste qu'ils offrent entre la parti-pris expressément critique du mode de vie capitaliste et de l'urbanisme qui s'y adjoint, et la maîtrise technique d'images qui renvoient à une esthétique publicitaire de promoteur. Ces univers visuels empruntent les mêmes instruments et les mêmes chemins de fascination que ceux des modes de sociabilisation, de vivre ensemble, que Sven Spålhson

dénonce. Sa base de travail sont des photographies de type documentaire qui lui permettent d'amorcer des réflexions sur les évolutions historiques conduisant à l'urbanisme actuel des Etats-Unis. Son univers entre hyper-réalisme et onirisme s'empare du rêve américain et le projette dans des créations étonnantes.

Dans un cube attenant (ces architectures sont d'ailleurs bien problématiques pour ce qui est des nuisances sonores d'une vidéo à l'autre), une musique d'Europe de l'est attirait les visiteurs vers la dernière vidéo de Tania Mouraud, *Sightseeing*. A travers une vitre embuée de voiture, nous apercevons des flancs de montagnes enneigés, hachés régulièrement par des bornes kilométriques. Ce périple assez contemplatif débouche avec un plan fixe sur une entrée de bâtiment. Village, usine ? Après quelques secondes d'hésitations, nous pénétrons sur les lieux, et le plan qui suit est aussi un plan fixe, cette fois sur un horizon fortement structuré par des barbelés au bas de l'image. La caméra s'abaisse, les barbelés envahissent de plus en plus l'image, premier plan sur des paysages de montagnes embrumées. Nous sommes dans un ancien camp de concentration. Sur le noir final, le mot "France" s'inscrit alors avec insolence. Deux réalités hétérogènes, celle de la beauté des paysages français reconnaissables aussi par les bornes rouges et blanches le long de la route, et celle des crimes contre l'humanité commis dans les camps de concentration, coexistent dans ces images. Ce qui est pensé dans les mémoires françaises comme des réalités commises hors de nos frontières se concrétise cette fois sous nos yeux, dans le cadre de paysages affectifs. Accusation ? Délation ? Où mène cette route ? Le nom du lieu n'évoque rien, aucune mémoire commune. C'est dans ce flou, dans cette brume hivernale que Tania Mouraud adresse son geste de mise en cause des mémoires. Et c'est ce qui lui donne sa grande acuité.



Sighneing, vidéo, 6'44", Tania Mouraud, 2002. Courtesy: Galerie Rabouan Moussion, Paris.

Valérie Mréjen présentait sur le stand de la galerie Cent8 les *Portraits italiens*, trois courtes séquences de narration en studio. Deux femmes et un homme racontent chacun à leur tour un épisode de leur vie où le surnaturel s'est immiscé dans le quotidien. Un vélo volé mystérieusement retrouvé, un enfant aux grandes oreilles, une télévision faisant office d'ange gardien. La force de ces portraits tient dans l'attitude des personnes à l'écran, convaincues malgré l'irréalité de leurs récits. Le parallèle se fait avec les émissions de télévision qui invitent et s'enthousiasment

de ces récits troublant les crédibilités. Mais Valérie Mréjen n'apporte pas elle à ses personnages le soutien de ses questions, d'un décor surréaliste, d'un public captivé. Ici, les personnes sont seules dans l'écran, placées devant un décor neutre, jetées en pâture à l'appréciation des spectateurs. C'est cette fragilité qui est omniprésente en dépit de leur attitude confiante, et qui s'adresse à nous. Le pacte de crédibilité des discours, indispensable pour toute situation de communication, de témoignage, de confiance, est quelque peu déstabilisé.

Mathilde ter Heijne, artiste hollandaise qui a vécu en France, présentait chez Arndt & Partner une installation vidéo interprétant la vie de Simone Weill. Six moniteurs rassemblés et posés sur un socle, représentant une caserne nazie. Les écrans déclinent des monochromes bleus, gris, violet, orange, ..., s'animant les uns après les autres, et parfois deux ou trois ensemble, avec des images de la vie de Simone Weill. Mathilde ter Heijne a fait ces prises de vue à partir du script de la réalisatrice italienne Liliana Cavani, *Lettere dall' Interno* (1971), qui n'a jamais été tourné, et qu'elle a traduit en *Glosa*. Le glosa est ce langage universel créé par le professeur Hogben en 1943, à partir des théories de Chomski. Cette tentative/utopie de résoudre les problèmes de communication entre les peuples n'a à ce jour jamais été adoptée. La vidéo est donc présentée avec un sous-titrage, en anglais, la langue qui aujourd'hui remplit cette fonction de communication "universelle".

Le premier écran à s'animer montre une femme écrivant au tableau à craie des phrases qui lui sont dictées, et nous entendons en même temps les réflexions de Simone Weill sur la façon dont cette femme écrit ce qui lui est dit sans pour autant s'interroger sur ce qu'elle en pense. Chaque séquence nous introduit dans un moment de la vie de Simone Weill, lorsqu'elle lave les toilettes d'un couloir, à genou, lorsqu'elle court sous les balles malgré son "tablier" de soldate cuisinière, lorsqu'elle subit les pressions du travail en usine, à la chaîne. Sa biographie prend fin lorsqu'elle décide de se priver de nourriture en 1943 afin

de ne pas trahir ses compatriotes souffrant de l'occupation nazie, tandis qu'elle est elle réfugiée en Angleterre. L'image qui reste alors est celle d'un morceau de pain noir dans une assiette. Chacun de ces focus compose une facette d'une vie et d'une pensée engagées, d'une figure philosophique française d'exception. Dans ses tonalités colorées et son parcours biographique, l'installation donne corps avec une grande force à ce qui nous reste aujourd'hui de la vie de Simone Weill. Le spectateur suit ces moments de vie, cette alternance de couleurs, pénétrant à chaque écran plus intimement dans les combats de cette femme. C'est un très bel hommage que Mathilde ter Heijne lui rend-là, interprétant elle-même le rôle de Simone Weill. C'est aussi de cette relation étroite entre mémoire et réinterprétation, réinvestissement symbolique à partir de son propre corps, de sa propre image, que réside la réussite de cette installation.

A chacun ensuite de participer par son attention à cette opération d'actualisation. Le regard perceptif est là pour amorcer avec l'œuvre la construction d'un lieu commun où s'établissent les mémoires, où se discutent les devenirs et où se mettent en place des possibilités d'un vivre ensemble.

© Mathilde Roman,
Turbulences vidéo # 42, janvier 2004.

FIAC 2003

9 - 13 octobre 2003 - Paris Expo Porte de Versailles

www.fiac-online.com

Imaginer qu'Hamid Maghraoui nous invite à «une réflexion sur la déréalisation de nos sociétés» comme nous y convie le communiqué de presse de l'exposition (1), c'est possible, mais on a le sentiment d'avoir déjà entendu ça quelque-part. Expression passe-partout au goût du jour qui, quoique prometteuse, laisse pourtant souvent pantois devant les propositions artistiques effectivement proposées sous ce vocable.

Hamid Maghraoui

par Véronique Sapin

En tout cas, lorsqu'on écoute Hamid Maghraoui nous parler de son travail on reçoit une bouffée d'air frais qui nous renvoie loin de ces prétentions fumeuses.

C'est dans les très belles et spacieuses salles d'exposition de l'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE TOULOUSE, que ce jeune artiste présentait, en juin dernier, dans le cadre de l'année de l'Algérie, ses travaux les plus récents sur six moniteurs et deux vidéo-projections.

Ses vidéos sont exclusivement issues d'images télévisées qu'il a cernées, isolées, hachées menu. Notre rapport à l'image télévisuelle se confronte ainsi à une grammaire et à un code de lecture qui obéissent à d'inhabituelles lois.

Trois des moniteurs regroupaient les vidéos d'*Offset*, une série de montage tiré de journaux télévisés où seules les respirations des présentateurs sont répertoriées. En charcutant quelques interstices sonores en tant qu'objet tangibles, Hamid Maghraoui

classe et conserve une collection bigarée de redondances infigurées. Sous son scalpel, les attitudes et maintient des présentateurs télévisuels perdent leur représentativité, leur code pour se déformer en corps convulsifs et visages grimaçants. Ce pourrait être un clin d'œil à ses prédécesseurs qui condamnaient la télé comme divertissement industriel (par exemple, Richard Serra dans *Television Delivers People*, 1973), puisque Hamid Maghraoui s'inspire de l'industrie, ici les rotatives de la presse écrite, pour détourner l'image des journaux télévisés.

Un quatrième moniteur proposait le montage *Bip Sonore* qui, lui, élimine la parole des présentateurs pour ne laisser que l'image sur un bip continu.

9897 collectionne uniquement les nombres de morts cités par les présentateurs des journaux télévisés. Ce chiffre correspond au total de tous les morts additionnés dans la vidéo. Pour Hamid Maghraoui, ce répertoire

des morts ressemble à celui des respirations puisqu'on n'y prête pas plus attention. Les morts s'y transforment en lambeaux sonores.

Stéréo, sur le dernier moniteur, se compose d'une superposition de la même information enregistrée à la fois sur TF1 et France 2 dont on remarque bien évidemment les différences de présentation.

La première projection vidéo intitulé *Jeu Simple* se focalise, comme pour *Offset*, uniquement sur la respiration. Ici, celle de deux joueurs de tennis juste avant le coup de raquette.

Enfin, seule proposition vidéo sans charcutage de l'image ou du son, *Ball Box*, nous place devant une projection dont la moitié de l'image est cryptée et l'autre pas. Un terrain de foot est cadré entièrement. La ligne de séparation centrale sert de limite au cryptage. Le match de foot est retransmis tel quel. C'est le ballon qui en circulant d'une partie à l'autre permet de voir ou non ce qui se déroule.

Avec cette série, Hamid Maghraoui s'inscrit dans la lignée de ces nombreux artistes qui se sont amusés à décortiquer les images télévisuelles jusqu'à en faire jaillir « une sorte de maladie électronique démentielle » (Gene Youngblood).

Parmi les plus anciens, on trouve Taka Imura qui se consacra à partir du début des années 70 à la nature illusoire du langage et de l'image enregistrée. Dans *Double Portrait* (1973), par exemple, il associe la diffusion différée du son à une lecture inversée de l'image.

Dans *Das Softiband* (1980), l'artiste allemand Klaus vom Bruch pointe la puissance de banalisation de la télévision, avec un dispositif de répétition sans fin d'une publicité pour des mouchoirs en papier associée à des séquences d'archives de guerre.

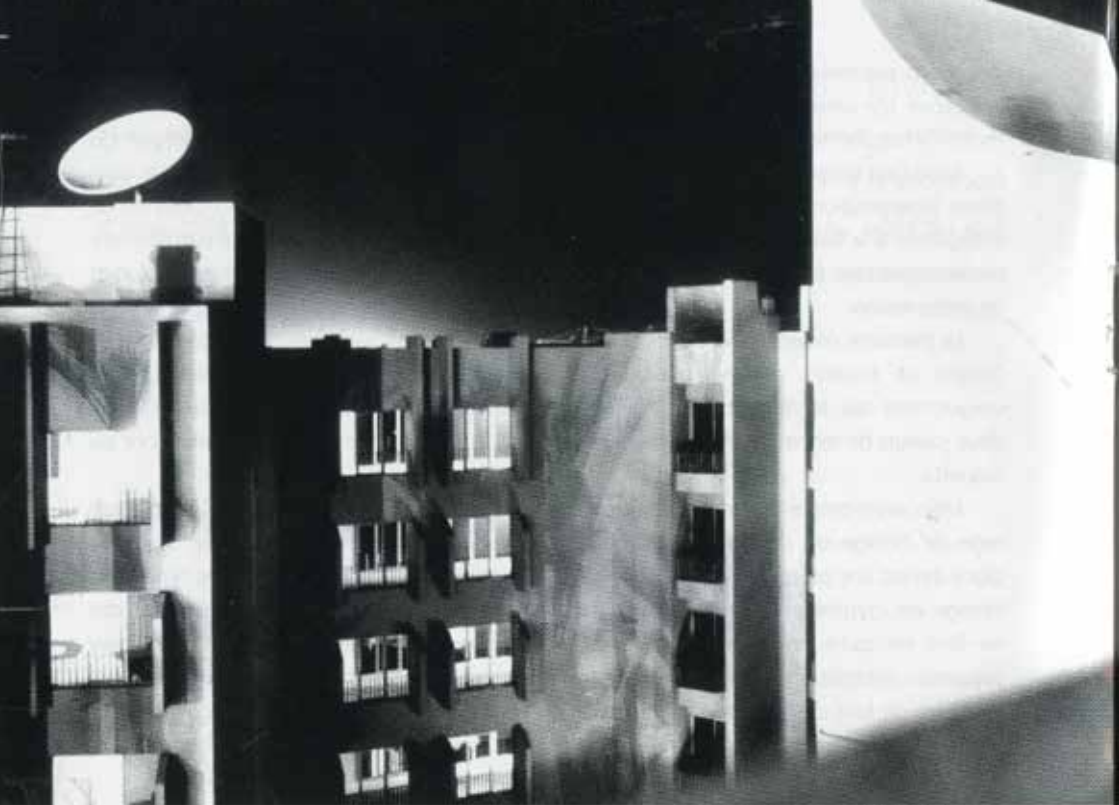
Contrairement à ses prédécesseurs Hamid Maghraoui ne cherche pas à relever le flambeau de l'attitude critique envers la télévision

qui a occupé une place majeure dans l'art vidéo de ses débuts jusqu'au milieu des années 80. C'est la dimension ludique du recyclage des images qui l'intéresse sans intention première de remise en cause ou de dénonciation. En cela, il se place parfaitement en phase avec le regard actuel de la plupart des artistes selon lesquels non seulement la télévision n'est pas aussi homogène que la première génération d'artistes vidéo le soutenait, mais qu'en plus le téléspectateur n'est pas aussi maléable que ces derniers ont pu le supposer.

Le travail d'Hamid Maghraoui s'apparente à celui de Claude Closky avec son usage de l'accumulation de mini séquences répétitives coupées serrées. Tous les deux utilisent des images existantes. Les personnages de Closky sortent aussi de bandes-annonces, de publicité et de retransmission de matchs sportifs (*200 bouches à nourrir* (1995), *Brrraoummm; Offensives* (1997).

Parmi les artistes dont on a pu récemment découvrir ce type de travail, citons surtout François Yordamian qui représente peut-être, en terme de quantité de coupures et d'accumulations, le plus prolifique des monteurs dans la série des copieurs/colleurs. Lorsqu'on a vu son travail version *Les Feux de l'Amour* (*The Young & The Restless*) on ne peut que trouver plus pauvre toute autre collection d'artiste. Pas un soupir, pas un geste qui n'ait échappé à Yordamian avec son tour d'un soap en 82 compilations.

Mais tandis que le son joue un rôle minime chez Closky et n'est pas l'objet du travail chez Yordamian, c'est chez Hamid Maghraoui d'abord et seulement le travail sur le son qui impose à l'image un bégaiement du temps se transformant en durée obsessionnellement tremblotante. Dans toutes ses propositions vidéo, Hamid avoue sa fascination pour le son en devenant maître du jeu dans l'art du bistou-



Tube, installation vidéo et photo, Hamid Maghraoui, 2001

ri audio qui aboutit à un visuel dont les person-nages deviennent involontairement performeurs. Son travail sur l'accident sonore provoque une image tyrannisée, privée de sens, "non iconique".

De l'aveu même de l'artiste nouvellement doté d'un ordinateur pour opérer le montage de ses séquences, l'objectif de ses neuf installations est le simple divertissement, même s'il s'empresse d'ajouter: «Mais c'est sérieux quand même.» En tout cas, de «réflexion sur la déréalisation de nos sociétés» point n'en ai trouvé de très substantielle. Certes, je pourrais cependant, je le sais, car que ne peut-on voir et surtout faire dire entre les murs d'une vénérable institution consacrée aux arts!

Reste que le plus palpitant dans le travail de fragmentation d'Hamid Maghraoui serait peut-être à trouver dans la présence de ce jeu de désincarnation du son qui devient lieu lui-même et impose un rythme à l'image alors disloquée. Un mouvement sans fin l'égrène en syncopes convulsives et nous place — selon la formule d'Henri Michaux — comme face à ce qui se dérobo.

© Véronique Sapin, août 2003, Turbulences vidéo # 42, janvier 2004.

9897

27 juin - 28 juillet 2003 - ECOLE DES BEAUX-ARTS DE TOULOUSE

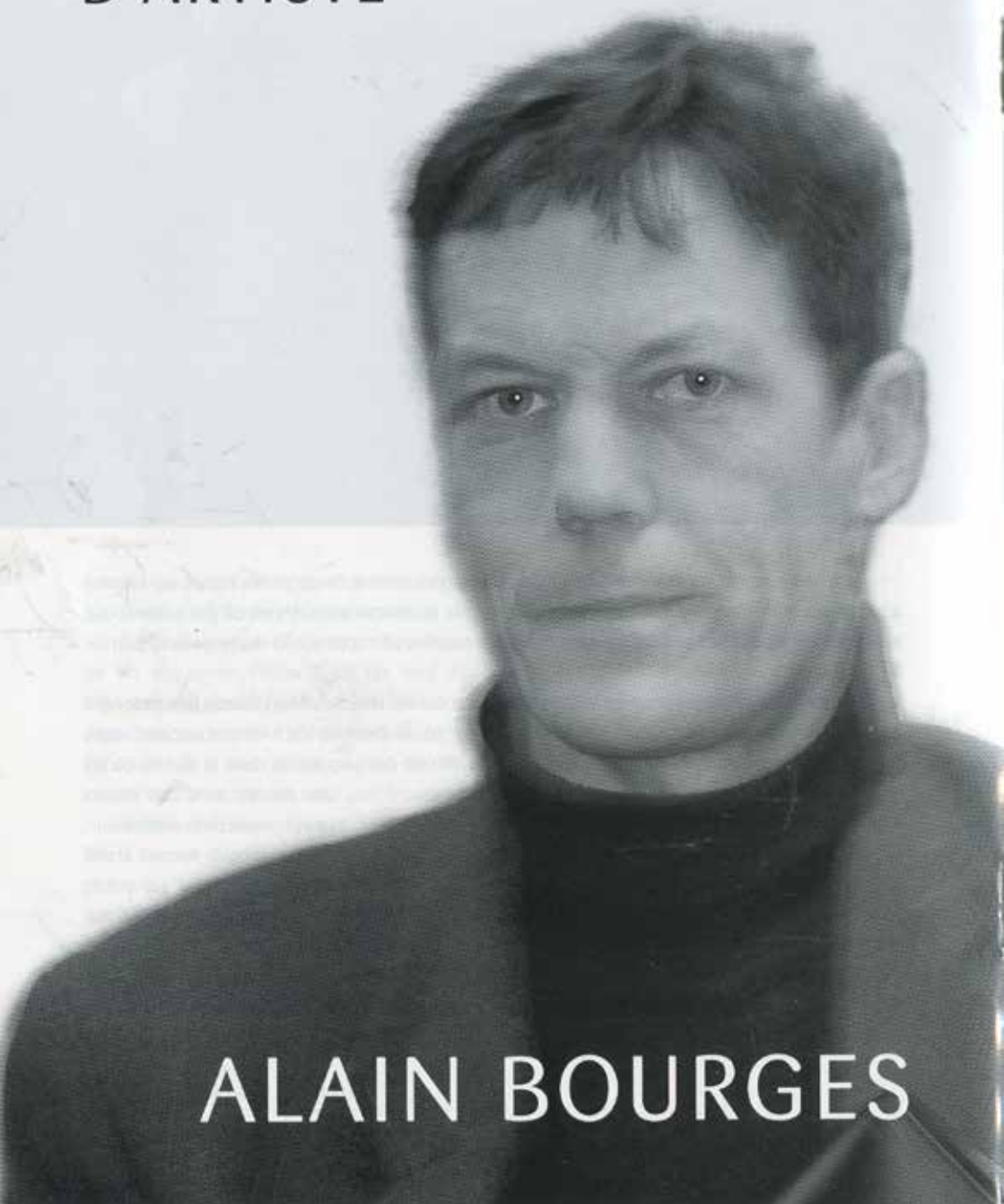


Avec la séquence sur la version de Georges Aperghis, c'est le langage des signes qui montre aisément que les segments de corps, de musique, que les mots murmurés en off par la danseuse, assise, immobile des jambes, sont autant de signes rapides, efficaces que la durée de la séquence, à peine une minute.

Des nymphéas surgissent aussi d'une séquence où les femmes-fleurs-danseuses prennent corps dans leurs reflets diffractés par les eaux; c'est toute l'histoire de l'Art qui apparaît alors, parmi les clairs obscurs, les reflets, les touches pointillistes des séquences dans la nature ou les jardins; c'est le cubisme ou le futurisme qui apparaissent lors des danses dans des décors architecturés, urbanisés ou simplement friches abandonnées au seul regard du réalisateur; la danse de Keersmaecker y apparaît lignes, droites, diagonales, autant de tracés, de formes abouties qui s'intègrent au décor, à la musique, aux déplacements d'un écran dans un autre; danse au travers du miroir, naturelle autant qu'extrêmement sophistiquée, *Counter Phrases* comptera dans l'histoire de la danse et des médias, comme une vraie "réflexion", réflexive et miroitante de la pensée artistique en mouvement. La façon d'y faire surgir les corps des espaces, d'interroger le rythme pour le propulser dans le montage pour un vertige incessant, serait le secret du mouvement... virtuel!

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 42, janvier 2004.

PORTRAIT
D'ARTISTE



ALAIN BOURGES

A la trajectoire personnelle d'un Truffaut qui a fixé les usages mêmes de la cinéphilie dans une exemplarité toute stéréotypique — fréquentation dans la prime jeunesse des salles obscures, école buissonnière, collecte et découpage frénétiques des magazines spécialisés... — s'oppose le parcours d'Alain Bourges. Ainsi, l'auteur d'*Emma ou le désir du Monstre* signifie-t-il au septième art son permis d'inhumer au moment précis de l'avènement de la Nouvelle vague. Il y voit l'émergence du temps de la fétichisation, l'irruption des premiers discours prenant le cinéma comme référent privilégié, une certaine "perte d'innocence" castratrice par rapport aux potentialités du médium. C'est ce qu'il stigmatise aujourd'hui encore chez Douglas Gordon ou Pierre Huygue, ce qu'il rejette dans le post-cinéma contemporain qui, selon lui, entretient « un rapport refroidi au cinéma ». A ceux qui momifient Hitchcock comme cinéaste plasticien, il rappelle volontiers : « qu'en 1959 — date d'enterrement du septième art comme l'avance aussi Skorecki — le cinéaste de *Vertigo* faisait sa première apparition assumée au petit écran ! ». Bien qu'étant l'un des précurseurs du processus de vampirisation vidéographique du cinématographe — avant l'assomption de la vulgate post-moderniste et de la combinatoire généralisée — Alain Bourges se refuse à penser le cinéma pour le cinéma.

Alain Bourges, une trame nommé désir

par Patrice Allain

Si dans sa Bretagne natale, il n'échappe pas au passage obligé du ciné-club — de celui que ses parents animaient, aux mystères de "La Chambre noire" fameux temple de la cinéphilie rennaise — très tôt, il s'avère pourtant l'un de ces téléphages de la première heure... Une page est tournée, un regard s'est détourné ; la lumière vient désormais d'en face. Un certain usage de la salle obscure comme lieu naturel de la découverte de l'image n'est plus.

A Paris VIII Vincennes, haut lieu d'expérimentations sociales, artistiques et politiques né dans la foulée de 1968 — "université libérée et autogérée" —, le cinéma se pense comme une arme et non comme une culture. Caméra au poing, au milieu des années 70, Alain Bourges filme les postiers en grève. Au département de cinéma, il découvre « le premier atelier vidéo installé dans une fac, animée notamment par Jean-Paul Fargier et Danielle Jaeggi, image noir et blanc et montage au chronomètre... ». La vidéo s'affiche comme dispositif de contre-information et s'exerce alors sous forme de reportages libres abordant des sujets négligés par la télé. La vidéo apparaît comme « l'outil anti-marché, anti-système et semble vouloir réaliser l'utopie de l'autonomie assumée ».

La révélation de *Global Groove* de Nam June Paik, projeté par Jean-Paul Fargier à l'occasion d'un festival Godard qu'il monte à Rennes, ancre définitivement les convictions du futur vidéaste. « Une autre économie et d'autres possibilités de formulation — que celles du cinéma — sont désormais envisageables ». *Pamela pour toujours*, sa dernière création vidéo qui suspend le corps en mouvement de Pamela Sousa (1) dans un vertige de perturbations électroniques colorées — véritable tombeau de Nam June Paik —, vient consacrer aujourd'hui cette épiphanie vidéo-graphique.

A l'instar de l'artiste coréen, Alain Bourges, tout d'abord, ne filme pour ainsi dire jamais, ou très peu. La vidéo s'inscrit dans une logique transformatrice. L'écriture vidéographique prolonge l'activité du collage pratiquée dans sa jeunesse, le cinéma américain passe à la moulinette, avec ses comédies musicales et le sourire de Rita Hayworth... S'y mêlent des images d'émissions télévisuelles, des sons disparates, des plans extraits de films pornographiques.

Intuitivement, le rapport à la télé qu'inaugure Alain Bourges semble lié à la sexualité. « Au fond, tout comme l'objet de la peinture peut se réduire à la représentation du sexe féminin, la vidéo peut apparaître comme l'assouvissement parfait du désir de l'observant dans son rapport d'objectivation au sujet désiré. » Parfait, car l'image vidéographique, dans son essence même, se révèle plus pornographique que l'image cinéma, « de par son immédiateté, dans son rapport au direct ». La chaîne vidéographique c'est l'appareil à posséder « qui amène l'immédiateté et la dissipation immédiate... » offrant la représentation la plus accomplie de l'évanescence du désir. Le petit écran cristallise l'ultime stade d'actualisation de la pulsion scopique qui hantait aussi bien l'œuvre de Michael Powel que celle d'Hitchcock. La lucarne télévisuelle laisse enfin entrevoir le moment où s'immobilise l'objet de prédation, « celui où l'on cadre... comme l'on cadre le taureau avant l'estocade finale », où l'on réalise un instant la possession tout en sanctifiant le temps de l'évanouissement de l'image, laissant à Pénélope le soin de la trame détissée.

Pourtant, comme le remarque Alain Bourges, « la télévision continue à faire du cinéma, tandis qu'elle devrait se résoudre à ne faire que de la télévision : utiliser les ressources de l'image électronique, abandonner le montage pour d'autres formes d'écriture, privilégier le

mélange des images et leur confrontation, voire anticiper la possibilité d'aller vers l'abstraction ». L'accomplissement de la télévision implique « le diktat du direct total et permanent, la jouissance complète du médium... » : un spectacle terrifiant, rare et sidérant que Le Loft a su offrir à ses téléspectateurs. Le vidéaste s'enthousiasme pour les premières expérimentations de télé-réalité que le peintre — et occasionnellement cinéaste — Fernand Léger pressentait dès 1931 : « j'ai rêvé d'un film des "24 heures" d'un couple quelconque (...) Des appareils mystérieux et nouveaux permettent de les prendre "sans qu'ils le sachent" avec une inquisition visuelle aiguë pendant ces vingt-quatre heures, sans rien laisser échapper : leur travail, leur silence, leur vie d'intimité et d'amour... » (2) Ainsi, comme le laisserait croire cette citation, « l'histoire du cinéma ne serait qu'une partie de l'histoire de la télé, l'aboutissement d'un projet humain, anticipé par Verne ou Orwell et annoncé par tout un fond enchevêtré de mythes et de légendes, qui conférerait à l'homme "la vision à distance" ». Un projet qui comme le souligne encore Alain Bourges nous amène « bien au-delà du simple plaisir de s'enfermer dans une salle et continuer à faire du théâtre avec des images projetées ».

Ce texte a été écrit à partir d'un entretien réalisé avec Alain Bourges le 6 décembre 2003.

© Patrice Allain, Turbulences vidéo # 42, janvier 2004.

(1) L'image de Pamela Souza — "l'étoile de Broadway" — recyclée par Alain Bourges provient de *Global Groove*.

(2) Fernand Léger, "A propos du cinéma" tiré de l'ouvrage de Marcel L'Herbier, *Intelligence du cinématographe*, Corrèa, 1946.

Il mouro Che Paris, vidéo, film et photos, Alain Bourges, travail en cours.



Pendant la Seconde Guerre Mondiale, Georges Bataille a imaginé le scénario jamais tourné d'un film intitulé *La Maison brûlée*. On trouve quelque part cette note : Le déroulement du film et de la musique (très faible) doivent à ce moment faire songer à quelqu'un qui retient son souffle et n'entend rien.

Pamela, pour toujours

Par Marc Mercier

J' imagine tout à fait Alain Bourges donnant cette indication à ses musiciens de L'ATELIER D'IMPROVISATION DU CONSERVATOIRE DE RENNES, pour le final de *Pamela, pour toujours*, créée en novembre 2002 aux 15^e INSTANTS VIDEO de Manosque pour sa version scénique. A ce moment-là du spectacle, la danseuse de Broadway Pamela Sousa, devenue vaporeuse, étoile parmi les étoiles, poussière lumineuse dans un univers noir et blanc presque silencieux, laisse entendre in extremis sa voix, et puis surtout (un don) : son souffle que seules nos oreilles suspendues, disponibles à l'écoute suave, caressante, sensuelle, peuvent saisir. On a alors ce sentiment curieux de n'avoir vécu les 24'35" de la vidéo d'Alain Bourges que pour cet instant-là, ultime, imprévisible, inouï. Et cependant, nous savions.

Nous savions quoi ? Nous savions ce à quoi il fallait s'attendre. Ce que nous allions entendre. Ce concert poépaiktronique offert est amicalement et amoureuxment référencé.

Il est dédié au Maître et Fondateur de l'art vidéo Nam June Paik, et à cette perle des cabarets qu'est Pamela Sousa, sublime apparition de la vidéo essentielle de Paik, *Global Groove* (1973).

Ah, ce cri d'assouvissement de Pamela Sousa à la fin d'une danse, écrira un beau jour Jean-Paul Fargier lui-même frappé d'un étourdissement enchanteur. Oui, de cela on ne s'en remet pas. Et notre rapport à la vidéo en demeura à tout jamais marqué. On aura beau écrire tous les livres d'Histoire de cet art, conférer dans tous les amphithéâtres des facs et écoles d'art, gloser les origines de notre passion vidéotronique, quelque chose toujours échappera à l'entendement de l'innocent : c'est pour ce souffle, ce râle, ce silence qui le précède, ce grain de voix, que nous existons. Que nous nous acharnons à fabriquer, transmettre, discuter cet art. Pas seulement un art. Une attitude. Un engagement. Une façon d'être au monde. Nous ne sommes pas nés de la cuisse de Jupiter, mais bien de celle de Pamela car tout chez elle est souffle.



Ci-dessus et page suivante : *Pamela, pour toujours*, vidéo, 23', Alain Bourges, 2003.

Au commencement de *Pamela, pour toujours*, un point lumineux, rouge, central, dans un espace absolument noir. La première image électronique. Ou le premier point de l'univers. Ce qui est somme-toute la même chose. Ou la dernière image. Un point, c'est tout, ou rien. Ainsi, Alain Bourges pointe que toute origine est un mystère : une solution transformée en énigme.

Ce point qui clignote, glisse, s'étire, invente une forme, esquisse un cercle, n'est ni tout à fait la vie, ni tout à fait le néant. L'enfance de l'art électronique, déjà incandescent ! Déjà un incendie de nos pupilles. Un incendie qui semble loin, mais dont on sent la brûlure toute proche. Un feu et une cendre. En art, la vie n'est jamais opposée à la mort. Nous pourrions dire comme Nietzsche que notre monde tout entier est la cendre d'innombrables êtres

vivants. Le feu reste couché, caché, latent, survivant dans la cendre. Pamela, nous l'avons connu entre les trames de Paik et nous la retrouvons, plus belle que jamais, enflammée, dans la maison adorée-brûlée de Bourges.

La cendre, c'est la surface noire de l'écran. Le point lumineux, déjà brûlant, va petit à petit occuper de plus en plus d'espace, devenir matière, tester, tâter, pousser, les limites du territoire de la visibilité. Inévitablement, ce sera l'explosion, tonnerres, éclairs, déchirures, inquiétante apparition : transparaît Pamela en juste-au-corps noir et chaussures à talons. Elle est là. Entre une inexistence et une insistance. Une survivance. Un spectre jailli du feu et de la cendre. Un fantôme. Toute l'Histoire de l'art est une histoire de fantômes pour grandes personnes, disait Aby Warburg.



Alain Bourges et ses musiciens vont alors libérer les élans : notes et images ne seront plus que des tâches, des morceaux de corps, des tracés, dansant dans un bouillon de couleurs vives. Pamela est une femme délocalisée, décontextualisée, à la dérive.

La vidéo est un orchestre pour partitions chromatiques. Elle met en scène du temps. De la mémoire et de l'oubli. Elle passe-muraille n'importe quel espace, elle se joue de tous les éléments, le feu, l'eau, l'air. Elle travestit toutes les matières. Une amante passionnée de liberté.

Il n'y a pas de métonymie en vidéo. Une trace ne renvoie pas à un corps absenté. Un corps électronique est déjà et toujours une trace. Une vie opiniâtre. Une vie posthume. Une haleine, un souffle épais de la mémoire.

Ou comme disait le poète Rilke, ce temps qui ne passe pas. Un temps qui insiste, se dépose comme une poussière, une poussière électronique, une poussière de corps. *Global Groove* et *Pamela, pour toujours*, ne pouvaient pas terminer autrement que par l'écoute de ce souffle, de ce râle pamélaesque, de ce signe d'épuisement physique, d'épuisement des sens. Fatigue et plaisir. Fatigue d'avoir perdu son souffle. Plaisir de le retrouver. En même temps.

Pamela et la vidéo étaient faites pour un jour se rencontrer. Elles ne se lassent pas de se rencontrer. Elles se hantent. Se tissent l'une à l'autre.

Peu après le commencement (après l'épisode du point), nous retiendrons de *Pamela, pour toujours*, que tout est né d'une explosion

de lumière, d'une destruction du cadre, d'une tempête de faisceaux électriques, d'une panique. Il y a toujours dans l'art vidéo, peut-être est-ce dû au fait que cet art fut inventé par les enfants de la Seconde Guerre Mondiale, une dose de tragique. Il y a quelque chose de Hiroshima : des corps qui meurent et des ombres qui survivent aux corps. Danses d'ombres multicolores, démultipliées, nageant dans ce qui pourrait être un bain de feu ou d'eau brûlante. Une véritable cohue de spectres en goguette (Heinrich Heine). Fluidité des corps dans un espace fluide.

Le premier sourire de Pamela surviendra au moment où son corps jusqu'alors morcelé sera enfin reconstitué au centre de l'écran. Pamela sera là légère, l'oiseau, la patineuse. Une pause qui précèdera une nouvelle tempête électronique, d'éclats d'ombres et de lumières, jusqu'à cet instant incroyable, humain, trop humain où, les jambes flageolantes, elle s'écroule.

De cette chute, elle se relèvera. Pour toujours. Elle deviendra vapeur. Insaisissable. Présence absolue.

Pamela, pour toujours est une œuvre qui compte. Elle compte les quarantes années d'existence de l'art vidéo. Elle affirme que la vidéo est d'abord une machine à inventer des lieux, à donner chair à des territoires improbables, impossibles et impensables. Elle n'a pas le temps de faire autre chose. Elle invite à danser. Quiconque danse pour elle est une danseuse étoile. Une danseuse-étoile filante. Un souffle avant d'être un corps. Un parfum avant d'être une peau. Le règne des traces-ombres-luminosités-couleurs.

Pour la peinture et le cinéma, nous pouvons dire que la toile ou l'écran sont les porte-empreintes de l'image. L'écran (télévisuel), sous lequel dansent ces spectres, inverse cette donnée : l'empreinte précède l'image. La vidéo est une danse de l'air. Un air promesse d'un corps dansant. Un air mouvant, densifié, tactile. Un air qui hante l'image d'une présence-absence. L'écran vidéo est le livre de l'invisibilité, l'écriture de l'inquiétude.

Pamela, pour toujours est une œuvre qui compte. Qui compte sur nous-même. Sur les amis de l'art vidéo. Une communauté impossible mais réelle, unie par le souffle, par l'haleine de Pamela. Un souffle qui attise le feu. Un souffle qui réveille les cendres.

En rendant ce double hommage à Pamela et à Paik, Alain Bourges affirme que l'âge d'or de la vidéo est un acte de fidélité, toujours renouvelé, à l'énergie fondatrice de notre passion. En ce sens, il s'agit d'un geste politique. Fondamental.

© Marc Mercier,
Turbulences vidéo # 42,
janvier 2004.

De 1982 à 1992, Alain Bourges créa une œuvre singulière, contemporaine, inscrite dans un cadre conceptuel, théorique repérable, naviguant entre des stratégies citationnelles, d'appropriation, et dont l'usage qu'il en fit me rappelait, je l'ai souvent dit, le travail du peintre américain David Salle (1), et un univers cinématographique qui n'avait pas froid aux yeux, préoccupé par le thème du tabou, la transgression du corps, de Robert Aldrich et sa boîte de Pandore Atomique au cinéma pornographique, tout en entretenant des affinités avec les poètes maudits du dépassement que furent Pasolini, Fassbinder, ainsi que Raoul Ruiz. Une œuvre dans laquelle le sens s'adressait au spectateur, lui "racontait" quelque chose émanant du choc, de la collision entre culture de masse et hautes sphères de la culture. Bourges manie depuis toujours, avec élégance, des variations sur le thème du "Global Groove".

La nostalgie des formes / Paikestla pour toujours

par Stephen Sarrazin

A la mémoire de James Coburn

Mais cette aventure esthétique se déroulait dans le champ de l'art et de la création vidéo des années 80, préoccupée non seulement de savoir si elle souhaitait se situer du côté de l'art et de ses mécanismes — critiques/galleries/musées — ou celui des media, mais aussi d'être informée de quelle esthétique, quels artistes allaient être admis dans les musées. Si Paik, comme le disait Jean-Paul Fargier dans son *Play it Again Nam*, fut le

premier à faire entrer la vidéo dans les musées, les artistes qui s'y "installeront" s'affranchiront du style de Paik. La vidéo durant les années 80 marquera son territoire, puis dans les années 90 prendra possession des murs, au point de devenir le médium dominant des grandes manifestations d'art contemporain. Aujourd'hui, les artistes Français y sont présents, mais durant ces années de lutte, combien de galleries, de musées en France



Emma et le désir du monstre, vidéo, Alain Bourges, 25', 1983.

et d'expositions à l'étranger ont montré ces créateurs ? Avec le recul et l'accès aux banques de données des institutions, en faisant le recensement des expositions, le constat s'impose : ce furent les festivals vidéo qui remplirent cette mission, confirmant la scission des modes de diffusion de cette époque. Si les festivals vidéo étaient disposés à accueillir les artistes majeurs tels que Bill Viola, Gary Hill, Marcel Odenbach, Tony Oursler, Bruce Nauman, etc. les galeries et les musées se montraient plus réticents à l'égard de ceux ayant effectué le trajet inverse. C'est encore le cas aujourd'hui. Ceci dit, les œuvres numériques ne connurent guère de meilleur sort, malgré une fascination initiale de la part des institutions, les artisans de cette réalité virtuose durent à leur tour mettre en place un réseau de diffusion tangible, et

non seulement virtuel/on-line : on pensera à Imagina, Siggraph, le ICC de Tokyo, ZKM... Seul LE FRESNOY a su, en jouant la carte cinéma, tirer son épingle du jeu.

Alain Bourges devait connaître les effets de cet épisode au sein de la brève histoire des arts électroniques avant d'en devenir également un critique virulent. Sa trilogie des années 80, *Prostitute*, *La Ultima Cena / Emma et le désir du Monstre / Juste un peu d'argile et quelques monstres*, demeure tant sur le plan français que celui de la scène internationale une œuvre majeure de la vidéo et mérite de figurer dans les départements art vidéo des musées d'art contemporain dignes de ce nom. De même, elle se doit d'être redécouverte par une nouvelle génération d'étudiants, et par les trop rares historiens de ce support.



Prostitute, La Ultima Cena, vidéo, Alain Bourges, 17, 1982.

A l'heure où même Catherine Breillat affiche des ambitions de plasticienne, ces trois vidéos recyclant Sade et polars, cinéma bis et images pornos peuvent nous sembler "prudes et sages". Ce serait ne pas les "entendre" car si Bourges a longtemps aimé montrer la femme, il ne s'est jamais lassé de lui laisser la parole, y compris dans sa plus récente vidéo, *Pamela pour toujours*. Le parfum de scandale de cette trilogie il y a vingt ans sut lui conférer un succès critique, que le milieu de l'art évita de reconnaître. Les vidéos qui suivront au cours des années 90 s'éloigneront de cette démarche; Bourges se tourne vers le récit, se met à tourner des images, à voyager hors des citations, vers les frontières du documentaire: le promeneur, le chroniqueur, l'artilleur. Plutôt que miser sur

des effets de signature qui rendaient sa production immédiatement identifiable, démarche qui vaut pratiquement pour la majorité des artistes utilisant ce médium, il choisit d'arpenter une autre voie, qui verra naître un acharnement hors du commun en France à défendre la vidéo de création dans les festivals, et à condamner les commissaires et conservateurs qui dirigent leurs espaces comme des sectes privées. L'indignation animant sa démarche publique des années récentes rejoint la résonance monstrueuse des premières vidéos: Bourges continue de voir le mal partout (2)! A commencer par ceux qui seraient prêts à substituer aux critères de jugement, de réception d'une œuvre "singulière", en d'autres termes une œuvre qui aurait encore sinon le courage, la force

de se donner, s'offrir, du moins de se proposer au spectateur sans que celui-ci n'ait toujours à intervenir pour la compléter, plutôt que de la contempler, d'autres conditions qui ne s'appuieraient que sur une reformulation de l'art en tant que processus. Troquer l'indicible pour l'immatériel demeure périlleux.

Des œuvres électroniques, interactives ont appelé à une autre réflexion, certes, mais encore trop peu d'entre elles, tant par la qualité du lien avec le spectateur que par les arguments avancés par ceux qui voient de l'art là où il y a illustration (3). Bourges est d'avis que des œuvres électroniques n'en demandent pas toujours autant, qu'elles cherchent à exister sur le même terrain, à se mesurer à la peinture, la littérature, le cinéma, etc. En l'espace de quelques années, dès son début, la vidéo nous donnait Paik et Vostell, puis Acconci, Campus, Nauman... Tandis que l'art interactif tarde à tenir trop de promesses. Côté virtuel, *Matrix* c'est plus fort que...

Alain Bourges a connu à son tour l'attrait des outils de post-production numériques mais ne fut jamais, c'est le moins qu'on puisse dire, un cybernaut. Il n'appartient pas à cette communauté, s'attardant plutôt à réfléchir sur le sort des héros, la confusion des héros, y com-

pris ceux de l'électronique, les créateurs de formes que furent Nam June Paik, ou encore Gianni Toti, dans les œuvres desquelles se croisent invention, poésie, voyage, mouvement, danse. Ce sont des héros que je lui laisse, néanmoins, il est impossible de taire le plaisir que procure sa dernière vidéo, *Pamela pour toujours*, dont l'ouverture évoque Toti avant de se transformer en hommage à Paik et à la danseuse inspirée de *Global Groove*, Pamela Sousa, que John Sanborn et Kit Fitzgerald appréciaient également, comme ils le montrèrent dans leur portrait de Paik. *Pamela Pour Toujours* fait bande à part dans le champ actuel de l'art électronique, son intention esthétique est féroce et limpide, sans devenir manifeste. Ce n'est pas la première fois que Bourges se tourne vers la danse, il le fit avec *Fragments pour Karole* (Armitage, qui fut jadis la compagne du peintre David Salle), puis avec *Quatuor*. Bourges croit à nouveau aux vertus du recyclage, mais cette fois, il ne s'agit ni d'appropriation, ni de citation. Sa trilogie annonçait les couleurs de son travail; vingt ans plus tard, nous assistons à la réconciliation d'un créateur et de sa palette.

© Stephen Sarrazin, Tokyo 2003,
Turbulences vidéo # 42, janvier 2004.

(1) Dans la monographie du cicv qui lui était consacrée.

(2) Alain Bourges ne ressemble-t-il pas à un double sévère du personnage de Giles, le veilleur dans la sublime série *Buffy & les Vampires* ?

(3) Il faut avoir le courage de relire certains ouvrages utopiques du début des années 90, de Paul Virilio, Philippe Queau, John Negroponte, Florence de Meredieu, etc.

chacun de ses écrits. Alain Bourges est un tueur mais il a, dans ses basses comme dans ses hautes œuvres, l'élégance des plus fins toreros, même si ses cibles n'ont pas toujours hélas la noblesse d'un Miura.

Et là tout s'explique.

S'il est feuilletoniste, ce n'est pas par fixation dix-neuviémiste, c'est qu'il croit à la force inexorable d'un rituel, à la répétition régulière d'un acte sacré, où tout se rejoue et devient autre en même temps, vous obligeant à vous renouveler sans cesse dans le cadre d'une série de figures imposées. Cela aurait pu être la messe, la gym du matin, le jité du soir. Son choix comme modèle s'est porté sur la cérémonie de la cinque de la tarde... où s'écrivent entre sol y sombra, jour après jour, les nouvelles pages de sable et de sang du livre de la gloire amère. Chaque chapitre d'un

feuilleton est un nouveau toro qui déboule, fringant, dès la première ligne, dont les charges vous clouent d'émotion de minute en minute, et qui doit fatalement sortir la tête basse, mais sous les vivas saluant la chute.

S'il ne craint pas, dans ses chroniques de la vie des arts, d'embrocher plusieurs célébrités à la suite c'est qu'il est, dans l'âme, matador en série, comme le sont les meilleurs princes de l'arène. Il jubile d'affronter à la suite six poids lourds en cornés. Voyez par exemple sa chronique du n° 26 de *Turbulences* : Jules Verne, Pierrick Sorin, Nicolas Bourriaud, Pascal Bonitzer, Joël Hubeau, Laetitia Bourget... et quelques autres reçoivent une dégelée méritée, justifiée en tous les cas par un beau travail de passes avant la charge finale. Voir comment par exemple il débusque la haine de la télévision dans un texte de l'admiré Pascal

Éloge du monde, vidéo, 25', Alain Bourges, 1985.



Counter Phrases, c'est la danse qui fait son cinéma et sa musique au dernier festival des musiques d'aujourd'hui — MUSICA 2003 — avec la dernière création du tandem artistique belge le plus séduisant et révélateur de la scène bruxelloise, Thierry De Mey et Anne Teresa De Keersmaeker baptisé *Counter phrases*. L'expérience est des plus riches qui fut d'associer à chaque extrait filmé des chorégraphies d'Anne Teresa, une partition musicale, adaptée à l'image en mouvement ; pas de musique pré-existante à la danse, si ce n'est celle des corps des interprètes danseurs de la compagnie de la chorégraphe. Pour s'atteler à cette tâche jubilatoire, les plus grandes pointures de la musique contemporaine : Georges Aperghis, Steve Reich, Jonathan Harvey, Luca Francesconi, Fausto Romitelli... et Thierry De Mey!

MUSICA 2003 à Strasbourg : "Ecoutez la danse, regardez la musique "...

par Geneviève Charras

Résultat : une installation sur trois écrans où sont projetées les images de la danse, alors que l'ensemble Ictus exécute en direct et en live les variations de chacun des compositeurs conviés au bal. Le film-performance est placé sous la direction artistique du réalisateur-compositeur Thierry De Mey qui ne cessera d'étonner par des initiatives audacieuses et innovantes. Filmée dans un décor végétal de jardin des plantes, de rocaïles ou de fleurs, colorés par les crachins, la danse trace en plein air ses figures géométriques et rejoint la spirale de la vie et l'envoûtement de la musicalité des gestes. Sous les trois écrans de projection, ICTUS se fait un plaisir d'interpréter les musiques mêlées à l'environ-

nement sonore du film, des pas, des souffles des danseurs, des cris d'oiseaux, des froissements de pétales dans la lumière d'un printemps incertain et chic.

Corps, accords est décidément le leitmotiv de la collaboration du compositeur et de la chorégraphe, un duo qui n'a pas fini de faire résonner la danse aux yeux et aux oreilles de chacun. Ces "dances au jardin" vont nous entraîner dans des espaces et des ambiances insolites, se frotter à des univers musicaux que Anne Teresa De Keersmaeker n'a encore jamais explorés ; car ses compositeurs fétiches, Ligeti, Bartok ou Monteverdi n'ont pas fini de lui inspirer des œuvres chorégraphiques surprenantes.

Steve Reich fait partie des auteurs invités à réagir aux images chorégraphiques des deux complices De Mey et Keersmaecker. Ce n'est pas la première confrontation de ces deux titans de la création.

Récemment c'est avec *Rain* que la chorégraphie explore la rythmique de *Music for 18 musicians*. Ici la pulsation stable et répétitive, qui invite à la danse, vient se lover dans la courbe d'un long souffle, d'une vague réminiscence qui exhale une dimension émotionnelle tout à fait autre. Par un système d'accumulation, la mélodie y voit le jour. Reich décidément poursuit l'œuvre et la carrière de la chorégraphie : *Fase* en 1982, *Drumming* en 1998, une musique pour courir, s'immerger dans le plein, pour reprendre ensuite son souffle et, fort du chemin parcouru, isoler une foulée pour lui en inventer mille autres en gestation dans son élan.

« La musique de Reich est claire, cristalline, ample et optimiste ; sur scène j'ai envie de cou-

leurs, aussi changeantes que les reflets d'une bulle, brillantes, légères, irisées, diffractées comme le spectre d'un arc en ciel. Singing, dancing in the movies ? J'espère que cette pièce, montée pour la séquence filmique sera douce et que sa rigueur libérera son émotion » confie Anne Teresa De Keersmaecker... Ce qui est certes juste, puisque des dix propositions musicales, cela semble être la plus ajustée à l'univers architectonique et architectural de la chorégraphie ; les images, s'alignent par trois et coïncident à la perfection, renvoyant un geste à l'autre, dédoublant le nombre des danseurs dans un alignement digne d'une grande et nombreuse compagnie. Les danseurs traversent les trois écrans et construisent un nouvel espace de vision, lisible, mais parfois très perturbant dans la préhension des espaces. Quand la musique intègre cette notion d'espace, de limite cosmique ou au contraire d'élargissement des perspectives, la magie opère en faveur du "monteur d'images", Thierry de Mey,

Pages de gauche et droite : *Counter Physics*, vidéo danse, Anne Teresa De Keersmaecker et Thierry De Mey, 2003. © Tous droits réservés.



Bonitzer : de citation en citation (encore un terme tauromachique), il torée le poids lourd théorique et l'amène à baisser la tête face à la pointe de son épée. Et voici l'estocade : « Poussée de bile. L'ensemble de la démonstration menait donc à cette pauvre conclusion. M'en voilà tout désolé. » La déception comme mise à mort du maître.

Le sens de la série, proliférante et bénéfique, on le perçoit aussi dans ses contributions théoriques. Les textes publiés à l'enseigne de L'Image mentale sont plus que les chapitres d'un essai, ce sont de véritables épisodes d'une quête sans fin, comme l'est le parcours de saison en saison de l'afficionado. En les lisant, on va de course en course : on assiste non à un déploiement d'arguments mais à un festival de véroniques. Bien toréé, homme ! Il s'agit d'amener, par échange d'identité, le cinéma et la télévision à se confondre dans ce qu'il nomme l'image absolue, comme se confondent dans l'enroulement de la cape le torero et le toro, comme se confondent dans les bandes d'Alain Bourges l'écriture et la vidéo.

La vidéo, nous y voici. Sans sortir, pour autant de la littérature. Ses débuts en littérature, Alain Bourges les a accomplis en trament ses vidéos de textes d'Orwell, de Sade, de Lautréamont, de Bataille, de Proust, de Victor Hugo, de Saint-Exupéry, etc... Ainsi les effilochages filmiques dont sont tissés *Emma ou le désir du monstre*, *Eloge du monde*, *La confusion des héros*, *Etude en noir*... soumis à la navette textuelle qui les retend ne s'abîment pas en de purs jeux visuels, dont la somptuosité électronique rappelle souvent ceux de Nam June Paik (et ce n'est pas un hasard si le dernier opus d'Alain Bourges, *Pamela pour toujours*, hommage à la danseuse de *Global Groove*, sidère de beauté), ils permettent à la vidéo de camper sur les territoires du cinéma dans ce que ceux-ci se croient le privilège exclusif de posséder : le drame multiplié par la fiction, la fiction ensemencée par le mythe. Conte à rebours, ces vidéos, certes, mais le conte est bon ! Autant que les contes à l'endroit, en bonnes et due formes, de l'inspecteur Bronsky. La capacité narratrice des images est une affaire trop sérieuse pour être abandonnée aux seuls cinéastes, qui depuis longtemps ne savent plus sur quel numéro miser. Alain Bourges, écrivain-vidéaste, n'en finit pas de nous prouver que le post-cinéma n'a pas encore dit son dernier mot.

© Jean-Paul Fargier,
Turbulences vidéo # 42, janvier 2004.

Il faut revoir *Etude en noir*. Sans doute l'œuvre la plus emblématique du travail d'Alain Bourges. Il y a un plan à la fin où le personnage féminin, qui d'une main se recoiffe devant un miroir qu'il tend de l'autre, est rejoint par un homme au nu squelettique. Apparaît soudain, se calquant sur la scène pour mieux en fixer l'origine, un tableau représentant le thème de *La jeune fille et la Mort* tel que le peignaient Hans Baldung Grien et Nikolaus Deutsch au début du XVI^e siècle. Citation sidérante. Métaphore fulgurante. Vision "sublime-inale".

La jeune fille et la mort

par Richard Skryzak

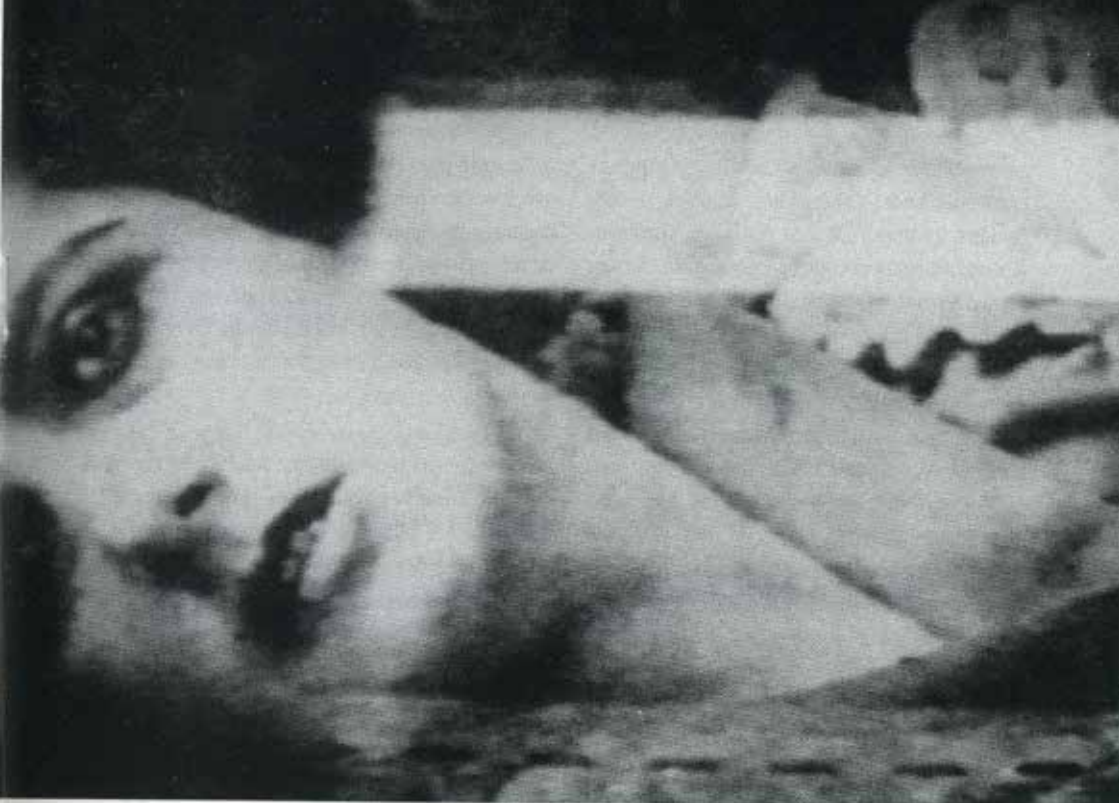
Cette référence inscrit la bande dans la tradition d'une problématique qui prend corps à la fin du Moyen Âge sous la forme allégorique du commerce intime entre le sexe et la mort. Echange symbolique qui ne cessera de hanter l'imaginaire iconique occidental, et que relaiera une bonne partie de la pensée littéraire et artistique (Bosch, Sade, Freud, Le Surréalisme, Bataille, ...).

Que capte-t-on dans *Etude en noir* ? Des impressions. Des surimpressions. Des hallucinations. Des scandales. Des désordres.

Assassinat de Kennedy. Guerre. Violence. Train de la mort. Eglise. Interdit. Faute. Culpabilité. Mal. Caresse. Masturbation. Souillure. Erotisme. Mécanisme du désir. Spirale orgasmique. Rosace extatique. Vent de panique. Démon de la perversité. Chasse

aux sorcières. Piège du corps et corps pris au piège. Emboîtement des refoulés. Clôture des signifiants. Explosion des dérives. Histoire de l'œil. Tout y est.

Peu de vidéastes ont saisi d'emblée la nécessité pour le médium de se constituer une vraie syntaxe. Alain Bourges est de ceux-là. La vidéo relève de l'écriture au même titre que le porno possède lui aussi une graphie (qui a vraiment lu Gombrowicz là-dessus ?). Sur cette base axiomatique, Alain Bourges élabore une rhétorique riche de nappes et de textures phono-iconiques, de strates référentielles, de « feuilletés de sens » (Barthes), qui lui permet de rester à la bonne distance de ses influences (littérature, cinéma, peinture, musique), comme de ses enjeux esthétiques.



Contrairement au cinéma où les images défilent en se succédant les unes aux autres ; en vidéo, chaque image chasse l'autre en s'immisçant en elle, la minant de l'intérieur pour être à son tour volatilisée par celle qu'elle précède (la série des ouvertures du chapitre cinq de *Prostitute*, *La Ultima Cena*). Les images vidéo ne se suivent pas, elles se chevauchent, se superposent, se cherchent, s'anéantissent, se balayent, se déchirent. L'image est derrière la trame, non l'inverse (*Eloge du monde*).

La vidéo est bien cette lunette d'approche qui permet de penser le cinéma et son héritage. C'est aussi un cache (sexe), un orifice par lequel on pénètre par effraction ; définition à la fois du voyeurisme et de l'incrustation, comme effet-contamination qui livre l'incongruité de l'image au viol iconique (*Emma et le désir du monstre*).

La chair du corps a autant maille à partir avec les propriétés inhérentes au médium qu'avec les implications idéologiques de la lecture qu'elle sous-tend. Le terreau versatile du fantasme audiovisuel relativise toute certitude quant à l'hypothèse du désir. Du figement cadavérique (*Quatuor*) à l'excitation sensuelle (*Juste un peu d'argile et quelques monstres*), l'anatomie partage la racine atome, tronc commun des particules vibratiles, avec la « substantifique moelle » électronique (Rabelais pratiquait la dissection parallèlement à l'écriture). Au tréfonds de l'être et du signal, réside un mystère qu'aucune religion ne saurait révéler. L'entreprise bourgésienne assume le labyrinthe créatif.

Pour Alain Bourges, la production s'envisage comme une enquête. D'où sa prédilection pour le polar et la série noire

(l'hommage à Eliot Ness et aux *Incorruptibles* dans *Prostitute : La ultima cena*) qui lui fait écrire à son tour des nouvelles policières, et mobiliser diverses stratégies plastiques d'investigation : conjectures, indices, témoignages (*Le tueur de l'est parisien*), autopsies (*Quatuor*), reconstitutions (remake du dernier plan d'*A bout de souffle* de Godard dans *Eloge du monde*, ou celui du tableau de Courbet *L'origine du monde* au point de vue littéralement "imprenable" dans *Etude en noir*).

On danse aussi beaucoup chez Alain Bourges (strip-tease, carnaval, ballet, transe). Mais sous l'impulsion de son a-consistance hypnagogique, la danse vidéo prend vite des allures de "danse macabre". L'écran ressemble à une piste de luminophores qui célèbre sans cesse le triomphe de la "petite mort" des électrons.

Etude en noir est l'équivalent d'une eau-forte, tout en ayant la fluidité de l'aquarelle, la luminosité du vitrail et la force expressive de la peinture. On l'aura compris, Alain Bourges est un vrai coloriste (rare dans ce domaine où le pigment, immatériel, vire tout de suite à l'effet). Seul un coloriste ose réellement s'attaquer au noir. La couleur en vidéo découle directement des affects. Ce que démontre magistralement Alain Bourges, se souvenant d'une des nombreuses leçons de Nam June Paik : « Ainsi l'importance de la couleur dans la vidéo vient de ce que la couleur est une fonction primaire du sexe ».

De même l'utilisation qu'il fait de la surimpression est exemplaire. Comparable à celle du médium flamand pour le peintre. A savoir une superposition de transparences qui travaillent l'image du dedans, assignant à la lumière la condition "épiphanique" de l'icône audiovisuelle.

Au cul-de-sac post-moderniste qui encombre la majeure partie de la production actuelle, Alain Bourges préfère *la Ligne de fuite* (titre d'un de ses films qui n'est pas sorti, avec notamment l'acteur Jess Hahn). Celle qui trace les perspectives hypothétiques sur le devenir-image de la réflexion vidéographique. Celle, par exemple, qu'il a commencé à esquisser un jour à partir de la proposition de Godard : « toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits ».

A la peste médiévale s'est substitué aujourd'hui un autre fléau qui pointe la mort comme conséquence fatale de l'acte sexuel. Le thème de *La jeune fille et la Mort* conserve toute sa force symbolique.

« Qui donc regardaient-ils ces yeux ? » interroge la voix d'*Etude en noir*.

Il faut réécouter *Etude en noir*.

© Richard Skryzak, décembre 2003,
Turbulences vidéo # 42, janvier 2004.

Curriculum vidéo 2003-1981

	<i>Il morto che parla</i> , vidéo, film et photo (travail en cours)	
2003	<i>Pamela, pour toujours</i> , vidéo	23'
2002	<i>Pamela, pour toujours</i> , spectacle (projection de la vidéo accompagnée par un groupe d'improvisation musicale)	
2000	<i>Tête grotesque</i> , installation vidéo	
2001	<i>Le tueur de l'Est parisien</i> , vidéo	18'
1998	<i>Trois leçons de français à l'usage des cannibales</i> , vidéo	9'
1996	<i>Le saut de l'Ange</i> , vidéo et film	35'
	<i>El Chino</i> , télévision	12'
1995	<i>L'art de raconter</i> , vidéo	26'
1992	<i>Scrisoarea (la lettre)</i> , vidéo	10'
	<i>La confusion des héros</i> , vidéo	13'
	<i>Collages et décalages</i> , télévision estonienne	11 émissions
1991	<i>Etude en noir</i> , vidéo	17'
>1997	<i>Ligne de fuite</i> , long métrage super 16mm	80'
1989	<i>Quatuor</i> , vidéo	20'
	Cette œuvre a aussi été présentée sous forme d'une installation.	
1988	<i>Horizons artificiels</i> , film 16mm	30'
1987	<i>Fragments pour Karole</i> , vidéo	20'
	<i>La Lettre</i> , film 16mm	10'

1986	<i>L'homme qui aimait les mouches</i> , vidéo <i>Lumière et circonstances</i> , installation vidéo	
1985	<i>Eloge du monde</i> , vidéo	25'
1984	<i>Juste un peu d'argile et quelques monstres</i> , vidéo	20'
1983	<i>Emma et le désir du Monstre</i> , vidéo	25'
1982	<i>Prostitute, La Ultima Cena</i> , vidéo	17'
1981	<i>Notes pour Burmese Days</i> , vidéo	10'

Littérature

2004	Parution des <i>Chroniques de Gåsviken</i> de Olle Schmidt Traduction d'Alain Bourges	
2003	<i>Un serpent aux yeux de diamants</i> ,	
2002 >	Feuilleton publié dans l'Echo d'Ancenis et du Vignoble	
2001	<i>Contribution à l'histoire du cinéma mental</i> , nouvelle (publiée par Bref)	
1999	<i>Les temps futurs</i> , plaquette (réunissant aussi des textes de Gianni Toti et Marc Mercier) <i>La grande Simone</i> , nouvelle (Editée aux éditions Le Seuil, Paris)	
1998	<i>Il mundo visto da Ulan-Bator</i> , recueil de nouvelles (publiée par les éditions Fahrenheit 451, Rome)	
1997	<i>"Il Scoglio" (Le phare)</i> , nouvelle (publiée en Italie par le quotidien Il Manifesto)	

1955

Naissance à Rennes (35).

Etudes

1979

DESU d'études cinématographiques
et audiovisuelles (UNIVERSITÉ PARIS VIII).

1978

License d'études cinématographiques
et audiovisuelles (UNIVERSITÉ PARIS VIII).

Activités

2002

Création du journal Les Acharnistes,
membre de la rédaction.

2001

Programmation d'une rétrospective
des œuvres de Jean-Paul Fargier
au MUSEE GUGGENHEIM, Bilbao.

1995

Création et direction (jusqu'en 1998) de
Chambre avec vue, éditée par
l'ECOLE DES BEAUX-ARTS DE RENNES.

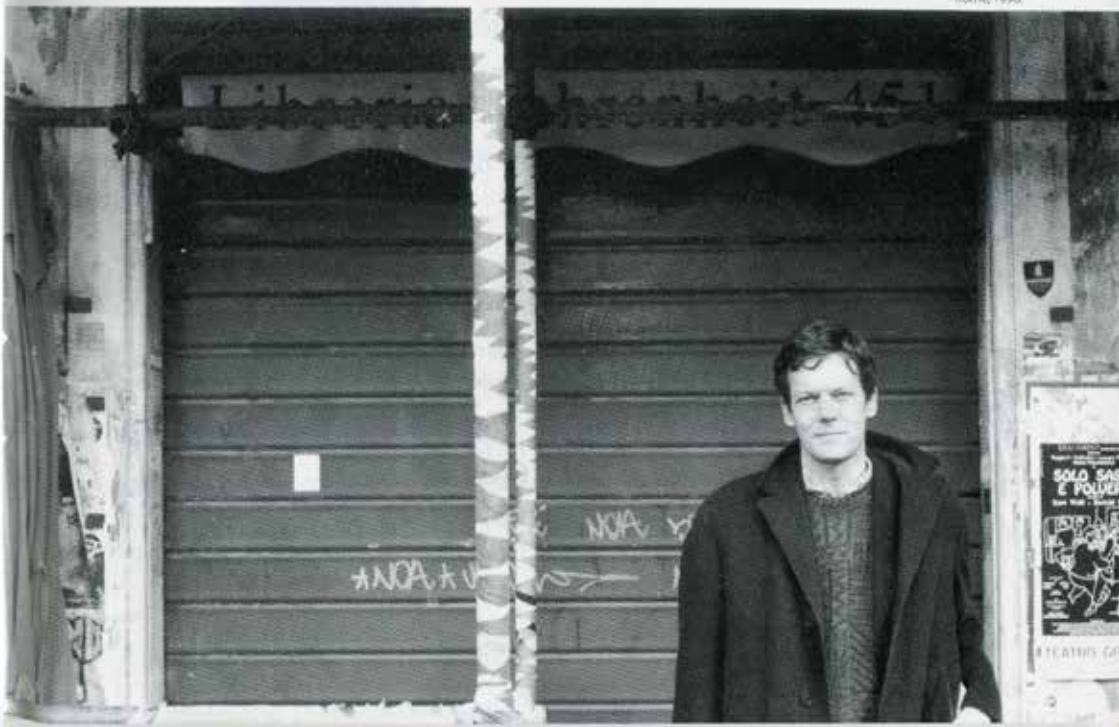
1991

Entrée comme enseignant
à l'ECOLE DES BEAUX-ARTS DE RENNES.

1981

Commissaire pour L'OËL AVERTI,
Semaine de projection et débats autour de
Jean-Luc Godard,
à la MAISON DE LA CULTURE DE RENNES.

Rome, 1998.





Les papiers photographiques (Le Puy > Clermont-Ferrand), vidéo-compressions, septembre 2003.

Voyager, se présenter, se faire accepter, être attentif et même parfois attentionné, écrire cette chronique de l'infra-ordinaire, s'attacher à observer les objets quotidiens et usuels, l'organisation du foyer, partager le repas, échanger son point de vue sur l'actualité, reconnaître les difficultés rencontrées par tous, dans les familles, dans le monde du travail, dans la société, émettre des hypothèses, écouter les idées, les analyses, réfléchir ensemble, refuser les injustices, l'inacceptable...refaire le monde et songer un instant au moins que l'Occident renonce à des privilèges éhontés, conquis au détriment du hors-champ médiatique. Il n'y a plus guère qu'au cœur du domestique aujourd'hui qu'on ose encore refaire le monde. On y interroge parfois la tentation consummatoire, l'absence de pouvoir et contre-pouvoir du politique, les idéologies désenchantées et la dictature du profit.

Refaire le monde peut-il aider à le changer ?

par Pascale Weber



Le chien-valise (mais Ulysse avait décidé de voyager léger...), 1 septembre 2003, durant mon séjour chez M. et G. S.

La famille aurait des vertus humanistes, capables de réamorcer notre sensibilité et notre altruisme... ciblé. Ayant passés le perron, nous nous armons d'indifférence, le corps des autres nous semble aussi peu réel que celui des personnages de film : le monde que je laisse chez moi, sitôt sortie existe-t-il encore après mon départ ? Les jeunes africains qui meurent sans que jamais mon regard ne croise le leur, existent-ils ? Les tchéchènes torturés existent-ils ? Un vieux est tombé du lit et personne ne le relèvera, deux hommes s'empoignent pour une place de parking, est-ce la réalité ? est-ce des histoires ? Si la réalité est ce que nous vivons et ce que nous construisons en (ré)agissant, si la fiction est ce que nous imaginons, en toute vraisemblance ou non, comment les contingences de la vie domestique d'un enfant du quart-monde pourraient-elles nous toucher ?

Pourquoi serait-il honteux de fermer les yeux, plutôt que regarder la misère du monde avec compassion, si dans un cas comme dans l'autre, cela n'induit aucune action ? A moins que refaire le monde puisse aider à le changer...

« Que voulez-vous faire chez nous ? » me demande-t-on, tandis que j'expose l'objet et l'organisation de mon travail d'artiste en résidence chez des particuliers. Quelle forme et quel sens donner à un art domestique dans le contexte actuel ? Quels enjeux ? Quelles envies ? Quel champ d'action ? Quelle production et quelle diffusion ?

L'interrogation traduit l'inquiétude d'une intrusion étrangère dans le foyer (l'énergie supplémentaire à mettre en œuvre, le risque d'une expérience désagréable et l'inconfort lié à une situation nouvelle ou imprévue), mais ce n'est pas l'hébergement d'une personne inconnue qui pose vraiment problème, ni même le fait qu'il s'agisse d'un artiste, au contraire, c'est son regard (et son regard critique plus que voyeur). L'art domestique porte sur l'observation de l'organisation de l'espace intime, sur l'expérience de l'hospitalité et d'une mutuelle altérité. Si mon attention repose exclusivement sur l'espace et la temporalité d'une expérience intime mais commune à tous (un temps quotidien à la fois très personnel et très vulgaire), l'obscénité des désirs, des frustrations, de la difficulté à vivre ensemble transparait nécessairement sous la pudeur du compromis domestique.

La vie chez soi c'est le *chef-d'œuvre inconnu* balzacien, une séquence d'images-clé, qui nous structure et renouvelle notre énergie, que l'on ne peut contempler sans se briser soi-même, et qui doit rester cachée au regard des autres. Pourtant au terme de quelques nuits d'hébergement seulement, l'expérience de la rencontre intègre déjà l'histoire de la famille : on a tôt fait de s'approprier le canapé-lit et on a vite fait de vous allouer une place. Le moindre changement du quotidien déroute profondément, la vitesse à laquelle on s'y adapte est tout aussi surprenante (la moindre exception serait dramatique) ; changer le monde actuel est effrayant, il nous serait plus facile de nous habituer à vivre avec la pénurie, la restriction, la guerre et l'oppression...

« Mais que voulez-vous faire chez nous ? »

La question est embarrassante, au pire désagréable. Opération séduction ? Il faut s'expliquer, définir qui sont les acteurs de la divine comédie, quel est leur rôle ainsi que leur possible intervention au sein de ce dispositif. Il n'existe pas de système sans rébellion possible. Nous sommes les acteurs : l'artiste, l'instigateur, le transformateur (de récits, d'expériences, de ressentis, d'énergie individuelle et collective), qui dépose sa boîte vide (une valise) pour la remplir et qui recommence lorsqu'elle est pleine ; le public doublement sollicité en tant que visiteur d'un site et d'une proposition artistiques, en tant qu'individu m'hébergeant et offrant la matière de ce qui sera produit (muse, modèle, commanditaire, inspireur selon son propre positionnement) ; la structure (VIDEO-FORMES), cette autre famille d'accueil, qui soutient, qui motive, qui légitime le projet et qui permet sa réalisation.

L'épreuve des présentations passée, survient le temps des réjouissances puis celui, nostalgique, des veillées villageoises. Les *objets de la maison* prennent la parole, car ce sont eux les gardiens des secrets, des souvenirs et des fictions du foyer. Les maîtres me traduisent juste, par hospitalité, quelques indications de cette langue inconnue.

© Pascale Weber,
Turbulences vidéo # 42,
janvier 2004.

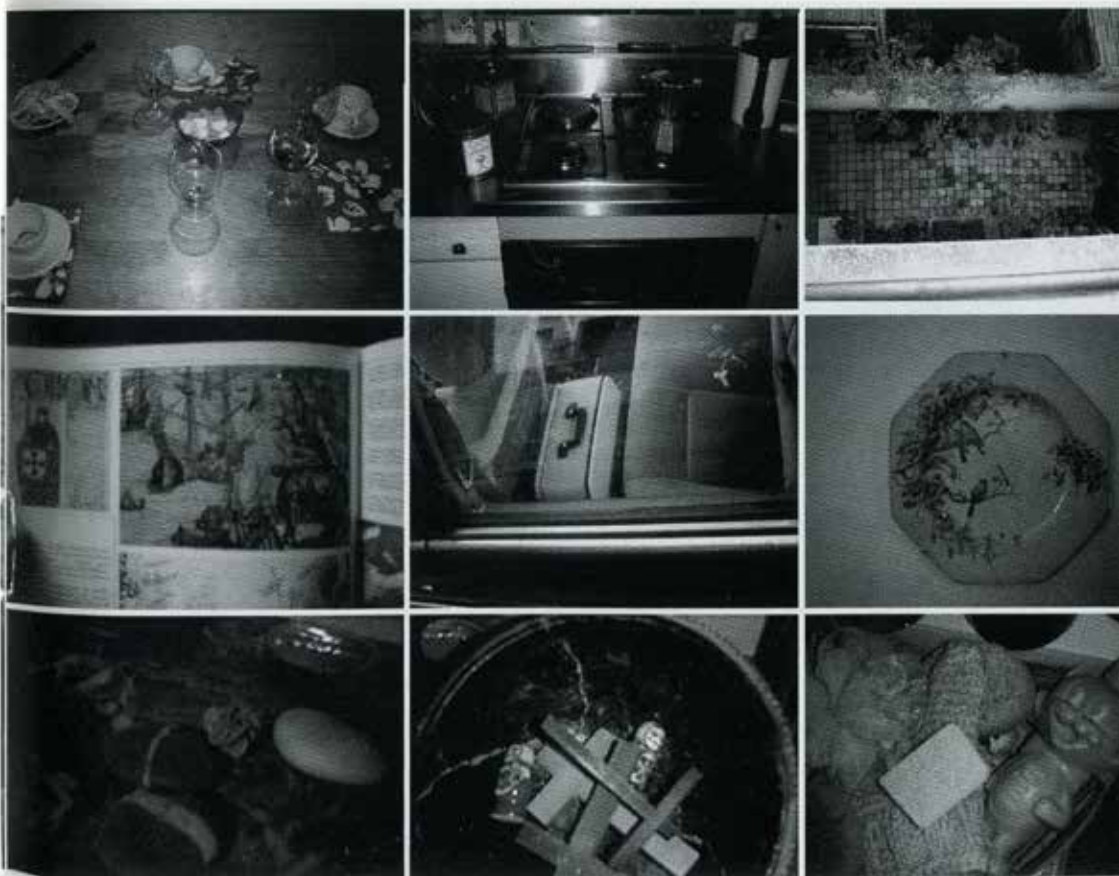
[...] Certains objets renvoient au même espace imaginaire (l'époque, le lieu, la fonction, l'esthétique,... ce sont les critères de toute collection), d'autres non : dans un bol des croix de communiantes et deux poupées russes rescapées d'une série de sept, ou de cinq ? Cela rappelle le " jeu de l'intrus ". Peu importe leur valeur, leurs références à un code esthétique culturel particulier, tous ces objets entretiennent des liens très profonds, car ils tracent le portrait de la famille, ils dessinent l'image que ces personnes ont d'elles-mêmes, et celles qu'elles veulent que l'on ait d'elles.

Ces choses racontent des histoires, des rencontres, des fictions. Elles témoignent de la construction de notre identité, d'un choix et d'une création de notre mode de vie. Elles symbolisent une idée du bonheur, du bien-être et du confort domestiques. Elles matérialisent une certaine réalisation de soi ainsi que la tentative de s'inscrire ensemble dans l'espace et le temps (de la famille). Quels curieux télescopes parfois ! Lorsque les objets ont une valeur affective, ils ne sont plus de bon ou de mauvais goûts ; ils valent pour l'histoire qu'ils portent (cadeaux de fête des mères, souvenirs de vacances...). Habitée par tous ces objets, la maison semble ne pas avoir besoin de ses propriétaires pour continuer à vivre.

Recevoir chez soi est donc un événement important, d'autant plus qu'il est rare, parce qu'il invite les hôtes à des jeux de projections, de regards, qui reflètent des secrets. Il y a ce qu'on cache, ce qu'on met en valeur, ce qu'on range et ce qu'on laisse négligemment traîner. Mais, il n'y a pas de petit désordre qui ne soit consenti, voire étudié, dans ce musée domestique. Le " pêle-mêle " magnétique par exemple regroupent des photographies suivant une logique bien spécifique à la famille.

Les trésors accumulés que je photographie chez les particuliers s'entretiennent dans une langue qui me reste étrangère, qui me désigne comme l'étrangère. L'hospitalité consiste peut-être justement à expliquer " les choses ". Elles n'en demeurent pas moins mystérieuses : je contemple ces objets qui ne m'appartiennent pas, qui sont la possession d'autres, qui sont tout ce qu'ils possèdent, et qu'ils devront laisser.

(Extrait du Dictionnaire philosophique de la vie domestique).



Notes sporadiques sur quelques rhapsodies visuelles d'Anne-Sophie Emard.

A propos de *Ce qui peut être enclavé*

par Gilbert Pons

Deux films projetés en même temps, deux films projetés côte à côte sur le même écran, mais leur temporalité, leur contenu, leur tempo, sont sans commune mesure, et ça égare le spectateur. C'est cet égarement que je voudrais examiner dans les lignes qui viennent, si elles veulent bien...

Ce qui peut être enclavé, installation vidéo, Anne-Sophie Emard, 2005.

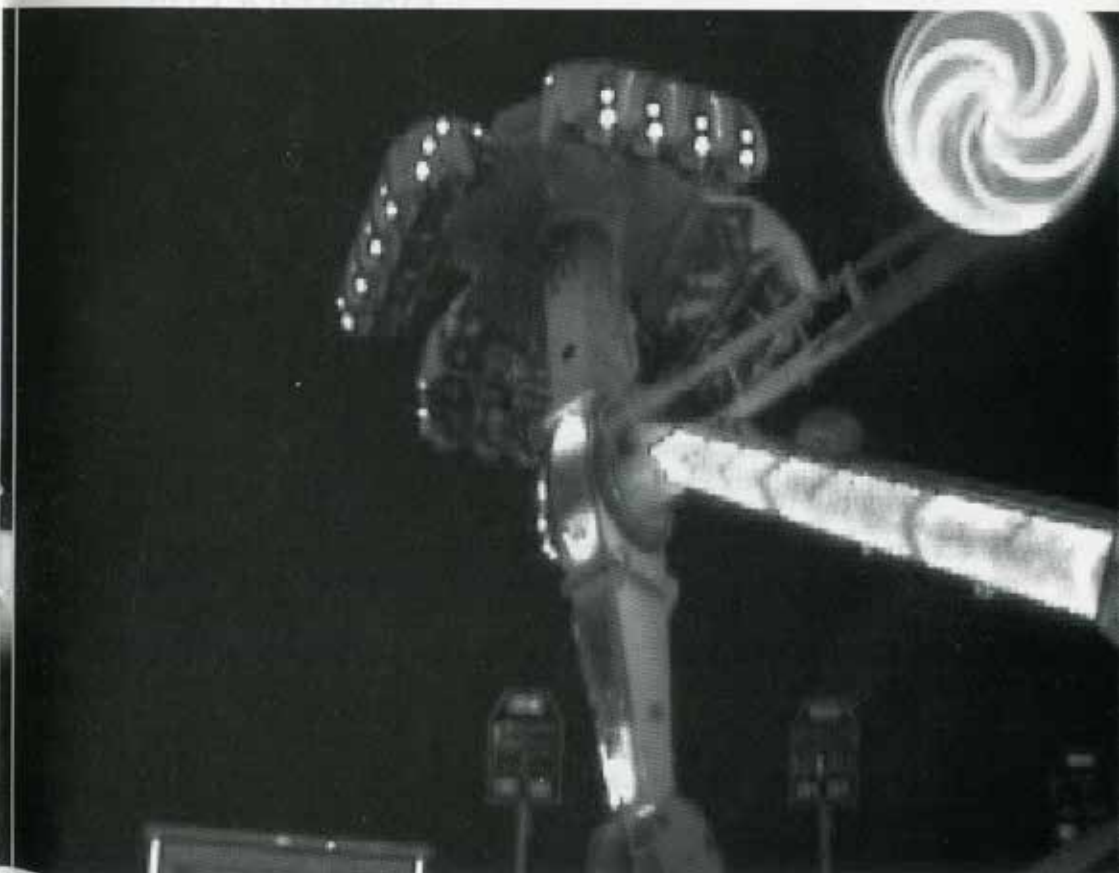


Ces lignes, je les écris loin des images dont il est question — je suis installé au Suffren, nous sommes le dimanche 23 novembre, le jour commence à tomber —, histoire de mettre à l'épreuve l'impact de ces projectiles visuels, leur effet à retardement sur le spectateur.

Il y a du bruit autour de moi, une espèce de rumeur qui ne me gêne pas ; cette ambiance, faite de conversations décousues, de sons produits par les verres qui s'entrechoquent, d'allées et venues, est enveloppante, presque protectrice, et les interruptions de mon activité par la venue du serveur, ou par un client voisin qui tout à coup demande l'heure, me placent dans une situation propice pour écrire, pas tellement éloignée de ce qu'Anne-Sophie Emard cherche à rendre dans

son travail : des correspondances, des croisements, des interférences entre univers sans parentés que les rencontres fortuites, ou je ne sais quelle finalité, rendent pour un temps très productives.

La couleur est attirante, plus que le noir et blanc, disons qu'elle captive davantage, d'ailleurs les images qui défilent sur l'écran, à droite, images aux couleurs à la fois vives et tendres, comme exaltées par le fond noir, éclipsent le film projeté à gauche. Film, l'appellation est malheureuse, ce n'est pas un film à proprement parler, non, mais des séquences, ou mieux, des fragments mis bout à bout, comme des mots, des phrases tronquées plutôt, détachés du contexte où ils s'étaient rencontrés mais qui en auraient gardé le souvenir.



On cherche en vain, en effet, à reconstituer l'histoire — à moins d'avoir l'original en mémoire, ou les originaux, car les sources sont multiples — tant l'enchaînement sophistiqué des images répond à une grammaire propre à la vidéaste, d'autant que la forte pixellisation de certains plans (Anne-Sophie Emard a filmé les scènes directement sur l'écran du téléviseur, parfois de très près), en dématérialisant pour ainsi dire les personnages — on reconnaît quand même Bette Davis et Joan Crawford —, en les mettant à distance grâce à cette sorte de trame, rend le phénomène plus abstrait, et aussi plus étrange. A quoi il faut ajouter que l'œil, de temps à autre, revient presque sans le vouloir, au manège coloré, comme si l'auteure avait voulu brouiller les pistes en distrayant le spectateur, ou en le rassurant. C'est assez réussi. La couleur tournante joue le rôle d'un continuo, mais d'un continuo fascinant, elle passe en boucle, pendant que des images beaucoup plus complexes se succèdent à côté, dans un gris assez fade, mais fortement connoté par l'histoire du cinéma. On braque son regard vers les fragments de films, vers les images déviées de leur trajectoire initiale, on se concentre afin de renouer des fils, d'identifier les provenances, mais la tâche est rendue très difficile par la vitesse de succession des plans, et de toute manière, quoi qu'on fasse, les yeux répondront tôt ou tard à l'appel impérieux de la fête foraine, laquelle n'est pourtant pas empruntée à un film célèbre d'Alfred Hitchcock.

J'ai employé plus haut le terme de rhapsodie pour qualifier l'ouvrage de l'artiste, mais il convient mal parce qu'il ne restitue pas la structure "tuilée" de son travail, les chevauchements d'images. Mais les images ne se chevauchent pas davantage, puisqu'elles se succèdent, se télescopent dans leur cadre propre, ou bien, quand elles ne coulisent pas,

s'incrument quelques instants, s'enchâssent les unes dans les autres. Pas de fondu enchaîné, donc, et si celui-ci advient — si on peut dire —, il advient dans l'œil du spectateur qui ne peut s'empêcher, malgré qu'il en ait, de balayer de temps en temps l'intégralité de ce qui lui est donné à voir.

J'ai dit précédemment que ces deux mondes qui coexistent sur l'écran étaient sans commune mesure, c'est inexact. Certes, d'un côté, le filmage est direct, c'est un long plan fixe, ou à peu près, seulement rythmé par la roue qui tourne inlassablement ; tandis que de l'autre, ce sont de courts extraits, différemment enchaînés, et la plupart du temps recadrés, comme si l'artiste avait voulu esquiver la tentation citationnelle. On peut remarquer malgré tout des échos, des coïncidences troublantes, comme ce fauteuil roulant qui n'en finit pas de tourner sur lui-même et semble tenir tête au grand manège dans une sorte d'engrenage improvisé.

En somme, un beau travail — presque au sens onirique du terme —, sur l'entrelacs des souvenirs, leurs perturbations, les combats qu'ils se livrent, sur les frontières assez mouvantes entre vraies et fausses réminiscences. Dans l'entreprise d'Anne-Sophie Emard, loin d'être de rédhitoires carences, les trous de mémoire sont des lucarnes rectangulaires, des fenêtres qui donnent sur le passé.

© Gilbert Pons,
Clermont-Ferrand, automne 2003
Turbulences vidéo # 42, janvier 2004.

Olga Kisseleva est une des artistes russes les plus reconnues de sa génération. Elle développe un travail original, oscillant entre le vrai et le faux, à la recherche de l'improbable frontière qui sépare l'un de l'autre. Faisant largement participer les spectateurs à tous ses projets, elle met en doute la capacité des nouveaux médias à créer une image fidèle de la réalité. Son travail a été notamment présenté au CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN (Moscou), à l'ARC (Paris), au MUSÉE RUSSE (St-Petersbourg), à KIASMA (Helsinki), au MUSÉE NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA (Madrid), dans les Biennales de Venise (1999, 2001, 2003), d'Istanbul (2001), de Tirana (2003) et de Dakar (2002).

Olga Kisseleva

par Véronique Sapin

C'est pendant le festival VIDEOFORMES en 2000, que je rencontrais pour la première fois Olga Kisseleva. Nous y présentions chacune une installation vidéo, elle au rez de chaussée du MUSÉE D'ART ROGER QUILLIOT, et moi à l'étage. Cette proximité nous permettait de souvent nous croiser mais sans nous donner vraiment l'occasion de discuter ensemble. Ce dont je me souvenais qu'elle m'ait eu dit concernant son lieu d'habitation notamment, me laissait perplexe : j'avais l'impression de n'en savoir pas plus à la fin de sa réponse qu'au début de ma question. Une aura de mystère planait ainsi lorsque je me suis rendue chez elle pour Turbulences Vidéo afin de poursuivre ma série d'interviews d'artistes étrangers installés en France. Leur parcours plus que leur démarche artistique occupe le sujet de cette rubrique.

Je sais que tu viens de St-Petersbourg et que tu as un pied-à-terre dans plusieurs capitales, dont un ici à Paris. Je suppose donc qu'à la question « où habites-tu », la réponse n'est pas simple.

Effectivement. Je me déplace beaucoup c'est pourquoi je dis que je vis « à peu près » en France depuis 1998. J'ai mon atelier ici à Paris mais comme je travaille in situ j'ai besoin de passer du temps là où je dois exposer. Sur une année je reste entre quatre à six mois à Paris, et environ quatre mois à Saint-Petersbourg. Mes deux enfants voyagent beaucoup entre les deux villes aussi.

Quand as-tu décidé de partir de Saint-Petersbourg ?

Je n'ai rien décidé. En fait, je n'en suis pas vraiment partie puisque j'y travaille encore. Beaucoup pensent d'ailleurs que je vis toujours à Saint-Petersbourg. Simplement, petit à petit je me suis aperçue que je réalisais plus de choses ailleurs. J'étais enseignante aux Beaux-Arts à ce moment-là. J'avais proposé de démissionner parce que revenir toutes les semaines en Russie pour assurer les cours, avec le salaire annuel de 3000 euros environ, ce n'était pas possible. La direction des Beaux-Arts m'a demandé de garder mon poste et de venir deux fois par an pendant une semaine raconter aux élèves ce que j'avais pu découvrir à l'étranger. Ça les intéressait d'avoir quelqu'un qui puisse ouvrir à l'école une fenêtre sur l'international. Donc, je suis toujours prof à Saint-Petersbourg. La première semaine, les étudiants m'expliquent les projets qu'ils souhaitent monter et je donne des conférences sur les expositions auxquelles j'ai participé ou assisté. Je reviens au printemps voir l'avancée de leur projet et donner d'autres conférences. De fait, je ne suis pas intégrée dans le corps professoral, je suis plutôt considérée comme une personne "bizarre", une extra-terrestre.

Qu'en est-il de l'art contemporain en Russie ?

Les artistes contemporains en Russie sont très peu nombreux. La tradition a été interrompue quand l'art contemporain a été supplanté par le réalisme socialiste. Ce qu'on enseigne dans les beaux-arts, ce sont les métiers d'art, dessins, peinture, tapisserie. On enseigne le savoir-faire pas la démarche. Depuis peu, il existe des formations de 3^e cycle à Moscou et à Saint-Petersbourg qui commencent à s'ouvrir à l'art contemporain. Leur public provient des écoles d'ingénieurs, de journalisme, de psychologie mais pratiquement pas des beaux-arts. Ces formations concernent une quinzaine de personnes chaque année et l'objet des cours est l'art contemporain et les nouveaux médias. Il y a beaucoup de théorie et un gros projet.

Quelle a été l'impact de la Perestroïka sur l'art contemporain ?

Après la Perestroïka, il y a eu une telle éclosion de nouveaux métiers que de nombreuses personnes, qui en Occident se seraient destinées à l'art, se sont tournées vers le business, la bourse... Ces métiers étaient intéressants par leur nouveauté mais aussi par le côté puissance et argent en plus. Quand je suis entrée dans le système artistique j'avais douze ans. Dans ma classe des Beaux-Arts nous étions quarante garçons et filles, supposés devenir artistes. Je sais que de cette classe, une personne est devenue designer, une autre, réalisatrice de cinéma, et moi, artiste. quinze autres sont dans les affaires, et le reste n'a rien fait de particulier. Une grande partie de l'intelligentsia s'est tournée vers les affaires. Les nouvelles technologies bien sûr, mais pas seulement. Mon voisin, par exemple, qui a suivi des études d'architecture, est maintenant dans l'importation de bananes parce que ça rapporte gros.

Accède-t-on facilement aux écoles d'art en Russie?

Non, il n'y a jamais eu assez de places dans les écoles d'art. L'Etat établissait un nombre de places en fonction de ce qu'il considérait avoir besoin. C'était donc par concours que l'on rentrait aux beaux-arts. Quand j'ai passé ce concours on était quarante personnes pour une seule place. Maintenant il y a peut-être deux personnes sur dix qui peuvent y être admises, sans compter les écoles d'art privées.

Quand tu es sortie des Beaux-Arts tu étais artiste peintre, pourquoi as-tu changé de medium ?

J'avais un problème avec la peinture. J'avais l'impression que je ne parlais pas le même langage que le public. Je mettais un message dans mes peintures mais les gens ne le cherchaient pas; ils voyaient simplement si la couleur allait bien avec leur tapis... Je vendais très bien à mes tableaux mais je n'arrivais pas à parler avec la peinture. Je viens d'un milieu académique; dans ma famille quand on se pose un problème, quand on ne sais pas trop où l'on va, on fait une thèse. Mes parents sont membres de l'ACADEMIE DE RUSSIE tellement ils ont fait de thèses! Je me suis donc lancée moi aussi dans une thèse sur les langages de l'art. J'ai eu l'impression qu'à chaque époque il y avait un art en particulier qui parlait au public et les autres moins. Au Moyen-Age par exemple, les gens "lisaient" la cathédrale. Tout le monde comprenait cette lecture alors que maintenant on ne sait plus. Au XIX^e siècle, siècle littéraire, les gens citaient des livres dans leur conversation... Aujourd'hui ce que l'on partage, ce qui nous inspire, ce dans quoi nous sommes "cuits", vient de l'écran. Il y a vingt ans, c'était encore l'écran du cinéma, il y a dix ans, c'était l'écran de télévision et à présent, c'est l'écran de l'ordinateur. Donc je me suis dit que pour parler un langage facilement compréhensible par le public, pour instaurer un dialogue, il fallait que l'art vienne de l'écran. Quand j'ai compris ça, j'ai arrêté la peinture. J'ai tout donné pour vider mon atelier.

C'est en Russie que tu as commencé la vidéo ?

Oui, j'ai eu beaucoup de chance. J'avais des amis "nouveaux riches" qui m'ont prêté du matériel: caméra, ordinateur... Il n'y en avait pas encore sur le marché en Russie et eux possédaient ce matériel pour se distraire. C'était en 1993-94, j'ai commencé à m'amuser avec et quand ils ont vu ce que je réalisais ils ont rapidement ouvert une petite entreprise de génériques et de publicité pour la télé, et moi j'en suis devenue directrice artistique, sachant à peine me servir des outils et n'ayant aucune culture dans ce monde de la communication. Ça c'est la Russie! Il fallait que je trouve ce qui avait déjà été fait, ce qui se faisait actuellement et quelles étaient les pistes pour l'avenir.

Tes débuts dans ce milieu t'ont-ils servi par la suite en tant qu'artiste ?

Oui tout à fait. Avant de me lancer moi-même en tant qu'artiste dans ce domaine je voulais faire une sorte "d'étude de marché", de bilan sur les directions prises. J'ai changé un peu le sujet de ma thèse ce qui a presque valu une crise cardiaque à ma directrice de thèse qui était conservatrice de l'Art Contemporain au MUSEE DE L'HERMITAGE. Il faut dire que le contemporain au musée s'arrête aux années 1910-1915, il n'y avait donc pas de compétence dans ce domaine. En Russie, je dois être parmi les plus compétentes avec trois ou quatre autres personnes du même âge. J'ai finalement écrit ma thèse en co-direction. Elle s'intitule *Cyberart : Un essai sur l'art du Dialogue*, et elle a été notamment publiée en français dans la collection Ouverture philosophique des éditions l'Harmattan en 1996.

C'est donc pour les besoins de ta thèse que tu es arrivée en France.

Oui, j'avais une bourse prévue pour venir en France. En fait, je devais de préférence aller à la MANUFACTURE DES GOBELINS ou au MUSEE CLUNY ou encore au MUSEE D'ORSAY. Mais j'ai décidé de me baser à Paris VIII et j'ai fait un Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques pendant un an puis je suis partie à l'Université de Californie où j'ai fini ma thèse. Je suis restée pour travailler dans les start-up de la Silicon Valley parce qu'à l'époque c'était très excitant. Le travail y était intéressant mais je faisais tout comme une artiste c'est à dire que je n'emmenais pas l'entreprise là où il aurait fallu. Je pense qu'un artiste peut intervenir de manière sporadique dans une entreprise mais pas en permanence. De plus, ça me grignotait trop de temps sur mon travail artistique personnel.

Comment analyses-tu la situation en France et aux Etats-Unis pour un artiste ?

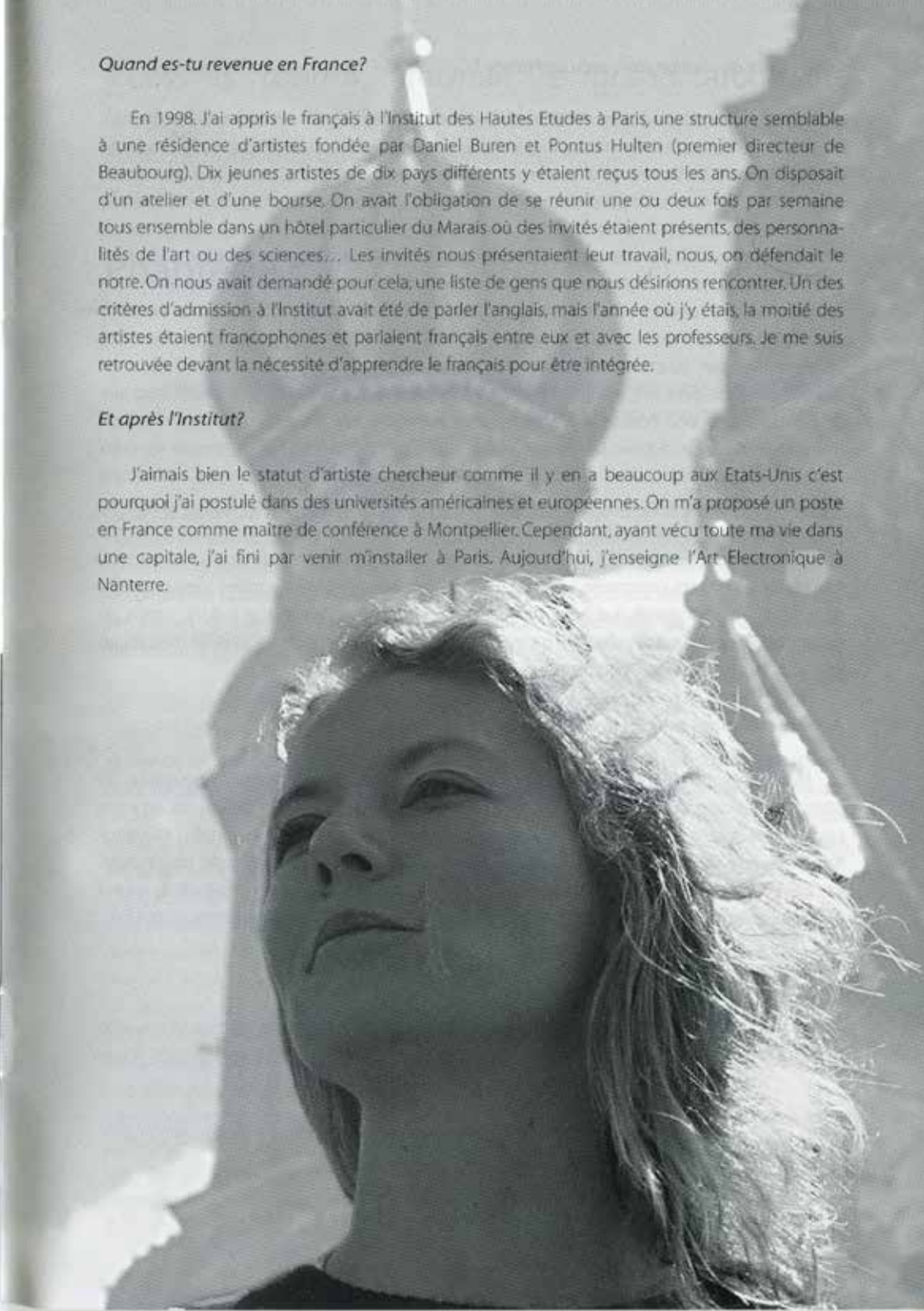
Ce qui demeure en France c'est le cloisonnement des milieux. Dans le milieu de l'art contemporain et le milieu universitaire on ne croise pas les gens du privé, les gens de l'entreprise. Aux Etats-Unis les milieux communiquent plus facilement. L'argent du privé est investi dans les universités qui sont ouvertes à la vie pratique. Grâce à cela les moyens sont beaucoup plus conséquents. Les artistes sont souvent des universitaires. Cela a beaucoup facilité le début de mon travail. Quand tu veux faire une œuvre artistique tu en parles autour de toi et tu trouves tout ce qu'il te faut : un atelier, un local, des ordinateurs, un peu d'argent, des conseils de spécialistes parce qu'il y a des programmes d'échange partout... Tu montes ton projet très facilement. En France quand tu veux faire la même chose tu déposes un dossier au ministère de la Culture et tu demandes une bourse. On t'accorde éventuellement une bourse si tu as telles ou telles références et encore, seulement si on ne t'en a pas déjà donné une au moins depuis trois ans. Le ministère de la Culture et l'AFMA font certainement un travail énorme et ils aident beaucoup d'artistes, mais ils ne peuvent pas tout faire seuls. Pour démarrer c'est presque impossible sauf si tu as fait toutes tes études aux BEAUX-ARTS DE PARIS et que tu as des lettres de recommandation de Boltanski, du galeriste Yvon Lambert... Il y a dix ou quinze personnes dans ce cas là, pas plus.

Quand es-tu revenue en France?

En 1998, j'ai appris le français à l'Institut des Hautes Etudes à Paris, une structure semblable à une résidence d'artistes fondée par Daniel Buren et Pontus Hulten (premier directeur de Beaubourg). Dix jeunes artistes de dix pays différents y étaient reçus tous les ans. On disposait d'un atelier et d'une bourse. On avait l'obligation de se réunir une ou deux fois par semaine tous ensemble dans un hôtel particulier du Marais où des invités étaient présents, des personnalités de l'art ou des sciences... Les invités nous présentaient leur travail, nous, on défendait le notre. On nous avait demandé pour cela, une liste de gens que nous désirions rencontrer. Un des critères d'admission à l'Institut avait été de parler l'anglais, mais l'année où j'y étais, la moitié des artistes étaient francophones et parlaient français entre eux et avec les professeurs. Je me suis retrouvée devant la nécessité d'apprendre le français pour être intégrée.

Et après l'Institut?

J'aimais bien le statut d'artiste chercheur comme il y en a beaucoup aux Etats-Unis c'est pourquoi j'ai postulé dans des universités américaines et européennes. On m'a proposé un poste en France comme maître de conférence à Montpellier. Cependant, ayant vécu toute ma vie dans une capitale, j'ai fini par venir m'installer à Paris. Aujourd'hui, j'enseigne l'Art Electronique à Nanterre.



Quelle sorte de soutien as-tu reçu en France ?

Je n'ai pas eu de beaucoup de soutien matériel mais très vite j'ai rencontré des artistes qui m'ont ouvert des portes. En France, tout marche par réseau. Quand tu arrives de l'étranger tu mets du temps à t'accrocher à un réseau et après de toute façon tu n'es pas au centre. Les contacts que tu as sont périphériques. Soit tu restes à la périphérie, soit tu vas vers le centre. C'est peut-être plus facile pour un étranger de passer d'une case à une autre, cependant un artiste français qui a fait une école d'art en France, qui connaît les enseignants de son école, tous critiques d'art ou commissaires d'exposition, lui, il est déjà dans le réseau. A la soutenance de son diplôme, il a rencontré les membres du jury, il a fait ses premières expositions avec son post-diplôme, et là, il est au milieu du réseau. En France on te demande toujours tes références et on te juge en fonction du réseau dans lequel tu es. Ce qui, comme tu le sais, n'est pas vrai dans ton pays, le Canada, où les artistes fonctionnent en collectif. J'ai assisté à un jury de sélection pour une bourse au Canada. Aucun autre jury m'a fait autant plaisir. Ils essaient d'être impartiaux, de donner sa chance à tout le monde. Aux Etats-Unis on trouve les deux manières de procéder même si les canadiens sont particulièrement plus justes. Il faut dire cependant qu'il y a moins de monde au Canada pour autant de moyens. Aux Etats-Unis le fonctionnement ouvert s'adresse plutôt aux artistes non-professionnels et il est considéré comme une voie de garage parce qu'il n'y a pas assez de sélection. Dans les milieux plus élitistes, on fonctionne à peu près comme en France par le milieu, le réseau... Mais le milieu y est peut-être deux cent fois plus grand que celui de l'art contemporain en France. Il y a donc moins de risques de tomber sur quelqu'un qui n'aime pas quelqu'un qui a justement travaillé avec toi un jour, et qui va t'assassiner pour cette seule raison...

As-tu des relations avec les artistes russes ?

Mon atelier parisien est devenue une "résidence internationale" informelle pour tous les artistes russes de passage : soit, ils dorment ici, soit, ils viennent prendre un thé. A Paris, on est si peu nombreux qu'on se connaît tous et on se voit. La plupart des artistes russes installés en France font partie de la génération précédente autour de Boulatov, Rabin, Chelkovski notamment. Les gens de ma génération ont beaucoup plus de contacts avec Berlin. Tout le monde a un pied à terre à Berlin. Il y a pas mal de relations aussi avec les pays scandinaves, l'Angleterre et les USA.

Prévois-tu de changer à nouveau de pays ?

Je ne me considère pas comme immigrée. Je suis en France parce que j'ai plus de travail ici à ce jour. Si dans trois ans je me retrouve à Hong Kong ce sera parce que j'ai plus de projets là-bas.

© Propos recueillis par Véronique Sapin, Turbulences vidéo # 42, janvier 2004.

PS : Une erreur c'est glissée dans le texte sur Antonella Bussanich (Turbulences Vidéo 41) ; il aurait fallu lire : « J'y ai découvert Frida Kahlo et notamment l'école des Murales » au lieu de « notamment ses murales ».

« Less is more », affirmait le grand architecte Mies van der Rohe, avec une économie de moyens assez logique. Photographe et critique pratiquent à leur façon cet "art du peu".

Phantésie

par Jean Desarches

« Visages : obsession des visages clos, dépourvus de sourires, comme pris de mélancolie. »

Richard Millet, *Le sentiment de la langue*.

Coton de gloser sur une photo — décrire est inutile et on sort facilement du sujet —, mais sur celle-ci précisément, une vraie gageure. Je comprends pourquoi les écrivains sollicités par Tristan se sont défilés. Moi-même, je me demande ce qui m'a poussé à dire oui.

Tristan m'a donc appelé, l'autre jour, contrarié par ces défections successives.

— Rends-toi compte, Jean, il y a urgence. Alors j'ai pensé à toi. Ces temps-ci, c'est la dèche. Mes derniers travaux n'ont pas trouvé preneur, pourtant le premier contact avait été bon. L'un était séduit par ma photo, il y voyait d'emblée un plan à la Bergman ; l'autre avait l'impression d'être en présence d'une contemporaine de sa grand-mère à l'âge de vingt ans, et cela le touchait !

Mais moi, qui ne pense ni au réalisateur suédois ni à mon aïeule en observant l'épreuve, j'ai accepté le rôle ingrat de bouche-trou. Une photo, ce n'est pas comme une peinture, c'est mince, tantôt c'est mat, tantôt brillant, juste un rectangle lisse, ça n'a pris qu'un instant. On la regarde de même, et puis on passe à une autre, on glisse, ou bien on change d'occupation. Mais là, il va falloir pratiquer un

arrêt sur image et rendre productive la durée du stationnement. Encore, s'il y en avait plusieurs, je pourrais faire des rapprochements, trouver un fil conducteur, tenter une interprétation, ou bien aller de l'une à la suivante, comme on traverse une rivière en été, sautant allégrement d'une pierre à l'autre quand il n'y a ni pont ni gué.

C'est vrai qu'elle est bien cette photo. La fille aussi, d'ailleurs. Pourtant, ce n'est pas mon genre et je n'aime pas beaucoup son prénom, mais il y a en elle je ne sais quoi qui me trouble.

Pas grand-chose à quoi se raccrocher dans ce cliché austère. Pas de cadrage audacieux ou de mise en scène savante, pas de coiffure sophistiquée, ni de maquillage visiblement, pas de bijou non plus pour attirer l'œil, pas même l'un de ces petits clous qui font actuellement fureur. Si, une chose, le grain de la pellicule, un beau grain d'ailleurs. Du coup, on ne voit pas la peau. Un voile protecteur, un brouillard si on veut, a pu s'immiscer entre l'artiste et son modèle, ou alors il s'agit de poussières en suspension dans l'air, un vrai

nuage, homogène. Non, ce n'est pas ça, le visage semble montré à travers une vitre dépolie, comme si le photographe avait voulu restituer fidèlement ce qu'il apercevait dans son viseur au moment du déclic. Nul pictorialisme désuet dans cette image, mais un beau dépouillement. Pas de décor, le mur du fond — est-ce bien un mur ? — est d'un gris uniforme. Pas de vêtement non plus, la jeune fille est peut-être nue. D'où cet air emprunté, comme de la retenue — une peur d'être surexposée sans doute —, et rien à quoi s'adosser ou se tenir. Quand même, elle a du cran pour tenir tête au photographe. J'admire. Mais lui, cet embusqué, ce prédateur suréquipé, où est-il ? Je suis injuste en écrivant cela, Tristan a choisi d'être neutre, de s'imposer le moins possible, tel un photomaton ambulant, à peine plus sensible.

La jeune fille, à quoi pensait-elle au moment de la prise ? Pas gaie, pas vraiment triste, non, dans le regard une certaine gravité. L'auteur aurait pu me donner quelques renseignements, sur son caractère, sa situation ou ses études, sur les lieux de la séance, ça m'aurait évité de sécher. Il est resté évasif... J'aime le quant-à-soi distingué de cette personne, il me donne envie d'entendre sa voix, de connaître la couleur de ses yeux, celle de ses cheveux, de ses sourcils, et plus si affinités.

Tristan, j'ai fini mon espèce d'article. J'espère que tu ne m'en voudras pas.

Au fait, tu me communiqueras son adresse ?

© Jean Desarches,
Toulouse, octobre-novembre 2003,
Turbulences vidéo # 42, janvier 2004.

© Photo Tristan Passerel, Clermont-Ferrand, juin 2003



Considérations distanciées sur l'état du modèle, sur le décor aussi, pendant les prises de vue, et après.

Mille visages

par Stéphanie G.

Faire des photos..., proposition plutôt flatteuse, certes, mais pas innocente... Lorsqu'on me l'a demandé, j'ai tout de suite accepté, contente et fière en un certain sens d'avoir déclenché cette envie chez quelqu'un que je connaissais à peine. Pourtant, après coup, une fois l'émotion dissipée et la réflexion reprenant place, j'ai douté... Pourquoi poser ? Pourquoi m'engager ainsi ? Pourquoi me dévoiler ? Faire des photos, qu'est-ce, sinon mettre à nu, exposer forces et faiblesses grâce à un objectif, objet mécanique qui met en relief un visage, qui fige des instants de vie... Ces inquiétudes ne me tritureront pas l'esprit très longtemps. La vie reprenait ses droits et la date des séances n'était pas fixée, ce n'était encore qu'un projet et je n'avais guère de raisons de m'en préoccuper.

Le jour-dit, des questions traversaient mon esprit, alors que je venais de déjeuner avec cet homme que je connaissais à peine et que nous nous dirigeons vers le lieu des prises. Allais-je être à la hauteur des espoirs placés en moi ?

J'y suis. Nous sommes dans un endroit que je connais parfaitement, mais qui est vide. Il ne reste qu'une chaise, qui m'est destinée, les murs sont nus. Cet endroit est vraiment vide... Je prends position, je m'assois sur le seul meuble restant. Bergson me fixe, il est là, figé dans un portrait énorme qui me fait face. Il m'intimide un peu. Est-ce qu'un jour je serai comme lui ? L'ambition est peut-être démesurée. Je l'imagine à ma place... Mais le photographe interrompt alors mes rêveries et m'explique ce qu'il voudrait que je fasse, ce que j'exécute sans mot dire. Je dois baisser mes bretelles... Il faut aussi que j'attache mes cheveux. Et, une fois prête, je dois fixer l'objectif, sans sourire. Ne pas sourire. J'en ai envie pourtant... sorte de défense sans doute. Mais je ne souris pas, je fais ce que me dit le photographe.

En fait, nous sommes quatre. Au déjeuner, il y avait l'homme, et moi, petite femme. Désormais, il y a le photographe et son modèle. Il ne me parle plus, sauf pour me dire de déplacer une mèche, ou pour me demander de temps à autre si tout va bien. Je suis assez détendue, mais en même temps je me demande ce que je suis en train de faire.

Je pose. Je suis devenue modèle, rôle que je n'avais jamais tenu auparavant... Quand je dis que nous sommes quatre et non plus deux, cela veut-il dire que je me suis dédoublée ? Oui, en un sens. Je ne suis plus l'étudiante à qui on donne des conseils, je suis une fille qui pose devant un objectif, qui révèle certaines de ses facettes. Suis-je réellement une autre ? En vérité, je suis toujours la même, mais vue autrement, avec de nouveaux yeux... Ceux, experts, d'un photographe.

Clic, clic, clic, de nombreuses fois "je suis dans la boîte" — quelle drôle d'expression... Doit-on pour autant penser que le photographe et sa machine ont volé mon âme ? Non, je ne pense pas. En fait, c'est moi qui commande. Je donne ce que j'ai envie d'offrir, et personne ne me prend quoi que ce soit. Même si c'est le photographe qui me dirige, en m'indiquant quelle position il aimerait que je prenne, même si c'est lui qui arrange mes cheveux, avec prudence (pudeur ?), c'est moi seule qui décide de ce que je livre de moi — d'ailleurs il est conscient que sa main ne doit pas se risquer trop longtemps dans cet univers si particulier que représente la chevelure d'une femme, cœur même de la féminité, sur lequel il n'a qu'un droit d'accès limité. Je ne donnerai mon âme à personne. Et, de toute façon, le photographe n'est pas le diable, même s'il joue parfois avec le feu...

C'est fini. Déjà ? En fait, la séance fut courte. Retour à la vie normale. Je redeviens simple femme, il redevient homme. Désormais, il faut attendre.

Quelques semaines plus tard, je découvre les résultats. C'est moi tout ça ! Les photos sont belles, je suis satisfaite. Que représentent ces photos ? Moi, bien sûr. Mais plus profondément, elles mettent en avant certains aspects de ma personnalité, parties de moi auxquelles je faisais

rarement attention au quotidien. Je suis sévère, certains parlent même de "tristesse". Triste ? Non, je ne pense pas. Plutôt stricte et sévère. En fait, je réfléchis devant ces photos et je cherche une explication rationnelle. Mais il n'y a rien à découvrir. Je suis ainsi, c'est tout, et ce qui est donné à voir dans ces photos n'est qu'une simple facette. J'ai mille visages, et le photographe a réussi à en capter certains.

Mais l'aventure ne s'arrête pas là. Le photographe désire faire d'autres photos. Peut-être a-t-il envie de percevoir d'autres visages. Il sait que j'en ai mille, et il veut sans doute les saisir, les réunir, les fixer. Ces mille visages réclament peut-être une autre vie...

Des mois se sont écoulés depuis la première séance. Ce jour-là, le photographe choisit d'opérer en extérieur. Des gens passent et nous observent, perplexes. Moi aussi je les regarde, et je vois qu'ils ne comprennent pas ce que l'on fait. Cela m'est égal, bien au contraire. Nous nous promenons dans la ville, cherchant "l'endroit parfait", qui n'existe pas bien sûr. Pourtant nous en trouvons plusieurs, et ce visage que j'offre à l'immortalité se confond avec les pierres et les vieux bâtiments. J'aime bien faire ces photos dehors, avec un décor qui, même s'il n'apparaît pas en entier sur les photos elles-mêmes, semble plein de vie et de souvenirs... Il me ressemble, en fait. Je découvre que j'ai une totale liberté. J'en profite et je m'amuse beaucoup avec le photographe et ses exigences.

Une semaine plus tard, l'homme-photographe me montre les planches contact. Les photos sont réussies, très différentes des premières, l'expression n'est pas la même. Pourtant c'est toujours moi, mais vue (sous) un autre jour... Elles me plaisent beaucoup, et parfois me surprennent...

C'est moi, ça ? Ah oui, effectivement, c'est bien moi, sublimée par les jeux d'ombre et de lumière, et par bien d'autres choses qui m'échappent... Le photographe a réussi son coup. J'ai devant les yeux ces photos de moi. Moi ? Mes visages, et rien de plus. Cependant ils ne sont pas tous réunis encore. Peut-être est-ce pour cela que le photographe désire continuer l'aventure... Mais ceci, vous ne le verrez pas. Vous ne me connaîtrez pas entièrement. Non, ce que je vous donne n'est qu'une palette d'indices, parfois trompeurs, mais qui peuvent vous mettre sur la piste. Ma personne n'est présente que par petites touches... Est-ce réellement moi ? Oui, en partie. L'autre, si vous voulez la connaître, il vous faudra passer votre vie à mes côtés...

© Stéphanie C.,
Clermont-Ferrand, automne 2003,
Turbulences vidéo # 42, janvier 2004.

© Photo Tristan Passut, Clermont-Ferrand, octobre 2003



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, ...

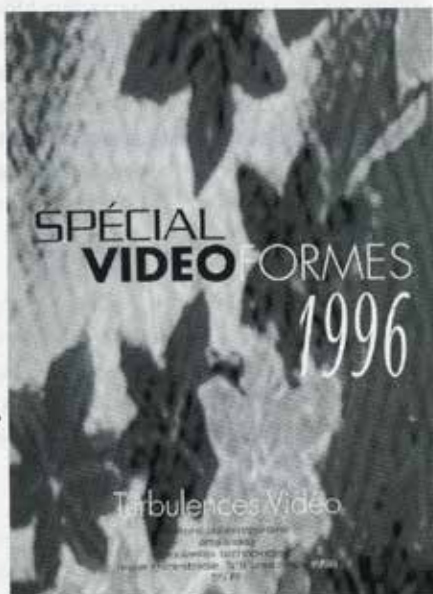
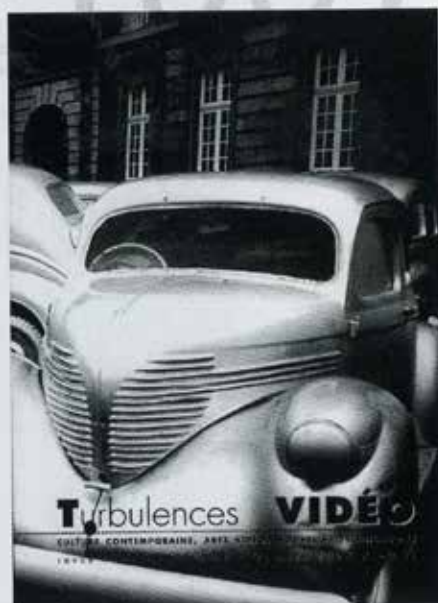
Turbulences Vidéo n°10 Portrait : Danielle Jaeggi / Vidéo-danse "Je m'aime" de Gilles Mussard

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 Teshigahara

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

Turbulences Vidéo n°14 Portrait : Michèle Wauquant ; 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 / Dernière Image : à perte de vue. Sur deux livres de André S.Labarthe ; J.P.Guyard-Périer / Vidéographe : la naissance de la vidéo en Amérique du nord.

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

Turbulences vidéo n°21 Portrait : Roland Baladi / L'Image mentale (3) (Alain Bourges) / Dossier Danemark / Découffé : 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 Tobin) / Le nouvel art chinois (Gao Ling) / ...

(n°1, 5, 6, 8, 9, 20 épuisés)

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

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

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

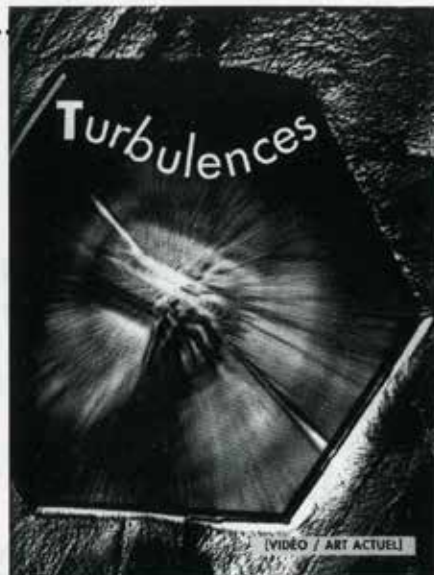
Turbulences vidéo n°27 (spécial) Hercule et l'arène de Lydie (Jean-Paul Fargier) / Artel : l'art en réseau (Loïc Deniel) / Olympia by Charlotte — Chapitres 21 à 26 / ...

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 Ionesco (Cyrille Gallière) / Portrait : Frédéric Pollet / Vincent Juillard (Patrice Allain) / Olympia by Charlotte — Chapitres 39 à 45 / ...

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



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

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

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

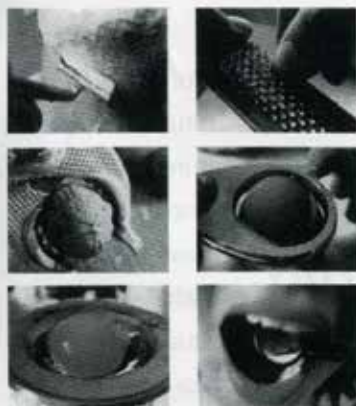
Turbulences vidéo n°35 (spécial) / Joseph Nadj, Hervé Robbe (Geneviève Charras) / Intérieur ville (Rémi Laporte) / Portrait : J.P. Fargier / Médiateur : Annie Aguetaz / ...

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 Contentin / Récit d'un voyage peu objectif (Pierre Villemain) / Médiateur : Georges Heck /

Turbulences vidéo n°38 Fiac lux (Geneviève Charras) / Portrait : Joël Bartoloméo / Typhoni 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 Halkowicz)



Turbulences vidéo

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 / **Clermont-Ferrand** : Service-Universités-Culture, Librairie du Musée des Beaux-Arts / **Rennes** : Librairie Les Nourritures Terrestres / **Grenoble** : Librairie du Magasin Centre National d'Art Contemporain / **Lyon** : Librairie du Musée d'Art Contemporain, Librairie Michel Descours / **Nantes** : Librairie Vent d'Ouest, Vent d'Ouest au Lieu Unique / **Saint-Etienne** : Librairie du Musée d'Art Moderne / **Strasbourg** : Librairie Quai des Brumes / **Luxembourg** : Librairie du Casino forum d'art contemporain / **Thiers** : Librairie du Creux de l'Enfer / **Marseille** : Librairie Regard / **Roubaix** : Espace Croisé

JEAN-PAUL FARGIER

OLYMPIA
by
CHARLOTTE

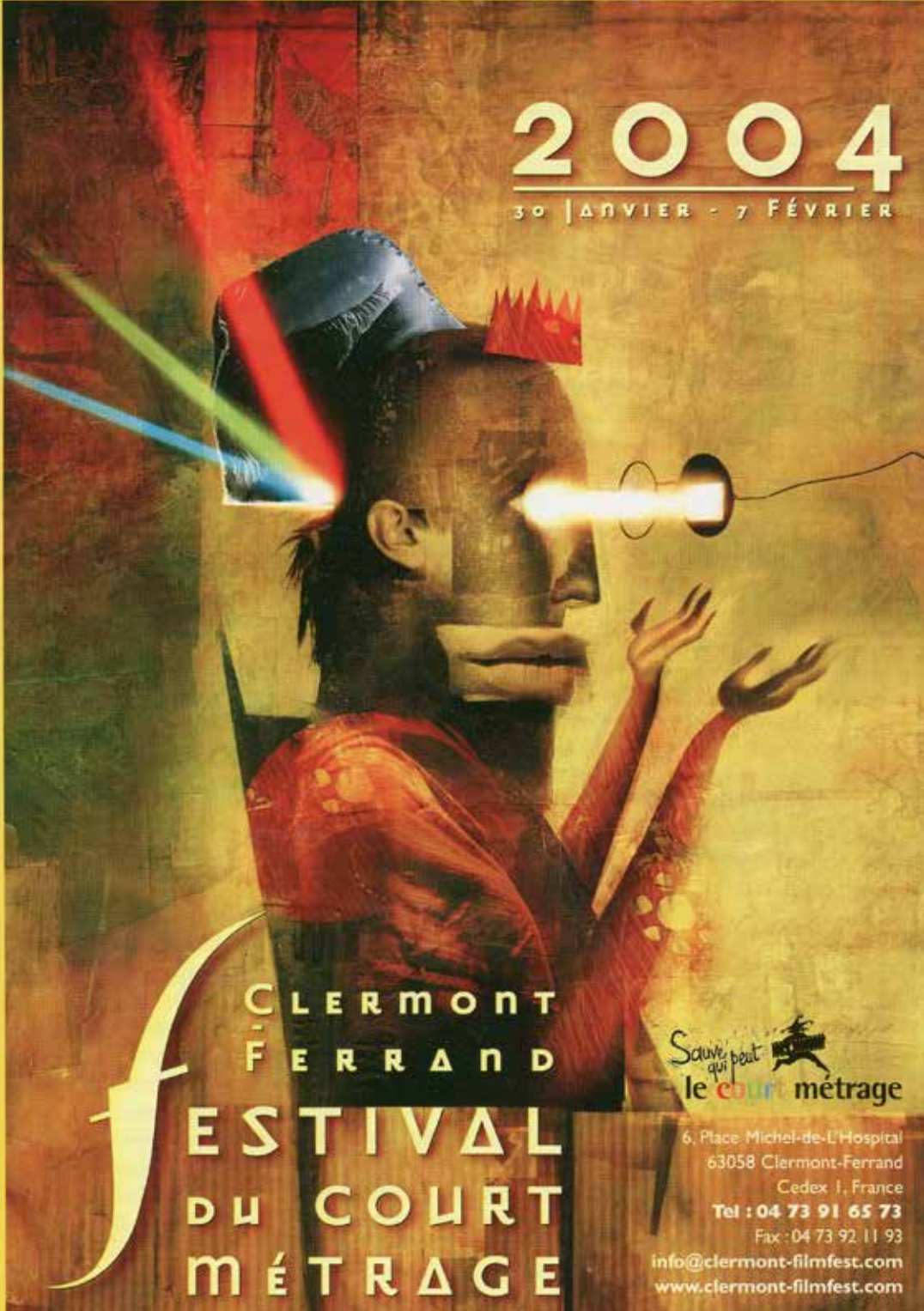
roman

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

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

vdf

VIDEOFORMES



2004

30 JANVIER - 7 FÉVRIER

CLERMONT
FERRAND

FESTIVAL
DU COURT
MÉTRAGE

Savez-vous
qui peut
le court métrage

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

Tel : 04 73 91 65 73

Fax : 04 73 92 11 93

info@clermont-filmfest.com

www.clermont-filmfest.com