



Turbulences vidéo

revue trimestrielle #44 - juillet 2004 - 5 €



www.credit-cooperatif.fr

Vous voulez une banque qui s'engage ?

CRÉDIT COOPÉRATIF,
LA BANQUE À VOS CÔTÉS

CREDIT COOPERATIF

33 boulevard berthelot - 63407 Chamalières CEDEX
Tel : 04 73 19 56 90 - Fax : 04 73 30 97 16
e-mail : chamalieres@coopanet.com

Turbulences vidéo

revue trimestrielle juillet - août - septembre 2004

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

Jérôme Lefdup est un personnage !

Comme il donne l'impression de ne pas se prendre au sérieux, on a trop souvent tendance à le suivre sur cette pente. Et pourtant ! Derrière la dérision affichée, le fou de zique, le Tinguely de l'instrument musical (quand il n'existe pas, il le bidouille lui-même), ou le virtuose de l'image débordante se cache un personnage bien plus complexe et une sensibilité bien réelle.

Que ce soit sur scène, en photo ou vidéo, la signature est forte et immédiatement identifiable, comme une marque de fabrique.

Il y a quelque mois, Jérôme m'offrait sa compil, un état des lieux. 90 minutes. Et bien que la plupart des vidéos me soient parfaitement familières, je l'ai regardée d'un trait et éprouvé un réel plaisir. 20 ans de travail — et pas une ride sur les premières vidéos, y compris pour des pièces comme *Convictions profondes*. Un univers toujours surprenant, bondissant, printanier traverse toutes ces vidéos. Une fraîcheur ravivée par les docus (à voir absolument *La journée de la femme* dans un village africain) ou les nouvelles vidéos musicales (*Coconut del Faro*, à se rouler par terre) révèle les dernières tendances du créatif Lefdup.

A le suivre, on sent que sa vie ne peut être simple : il tire sur tout ce qui bouge, surgit là où on ne l'attend pas. L'éclectisme est à la fois son moteur et son mode d'expression.

Et pourtant, il y a parfois chez lui comme un regret : celui de ne pas être reconnu par ses pairs parce que inclassable. (*) ! Et si c'était justement ça sa principale qualité ?

Gabriel Soucheyre

(*) Cf. interview vidéo à paraître prochainement sur zazazooTV.fr • www.videoforves.com >

Turbulences vidéo # 44 • Deuxième trimestre 2004 •

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

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

Ont collaboré à ce numéro : Sophie Blass-Fabiani • Alain Burose • Rozenn Canévet • Geneviève Charrias • Eric Deneuille • Simone Domppeyre • Jean-Paul Farigier • Peter Fischer • Jérôme Lefdup • Patricia P • Gilbert Pons • Colette Proméat • Inène S. • Véronique Sapin • Stephen Sarrazin • Gabriel Soucheyre • Stéphanie Trois Carrés • Pascale Weber

Coordination, iconographie et mise en page : Frédéric Legay • Impression : Imprimerie SIC, à Clermont-Ferrand •

Dépôt légal : à parution • N° de commission paritaire : 0107GR1178 • N° ISSN : 1241-5596 •

Publié par VIDEOFORMES, B.P. 50, 63002 Clermont-Ferrand cedex 1 • tél : 04 73 17 02 17 • e-mail : videoforves@nati.fr • net : www.videoforves.com •

© les auteurs, Turbulences vidéo # 44 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •

La revue Turbulences vidéo # 44 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 *Aux "Antipodes 04" des conventions* (Geneviève Charras)
 8 *Mathieu Briand ...* (Rozenn Canévet)
 11 *Dessiller le regard ou l'humain* (Simone Dompeyre)



Sur le fond

- Rock my religion* (Stephen Sarrazin) 15
Not dead yet (Stephen Sarrazin) 19
Future Cinema (Stephen Sarrazin) 22
Olivier Dollinger, in side / ex side (Rozenn Canévet) 25
Natalie Lafortune (Sophie Blass-Fabiani) 29
Catherine Helmer (Eric Deneuve) 33



Portrait d'artiste : Jérôme Lefdup...

- 38 ... par lui-même
 48 *Élégie lefdupienne* (Alain Burosse)
 50 & et & (Jean-Paul Fargier)
 53 *Une chapka qui bouge toute seule* (Stephen Sarrazin)
 56 *Formes en multipoints...* (Stephane TroisCarrés)
 60 Curriculum vidéo

Chemins croisés

- Aiyoung Yun* (Véronique Sapin) 64

Art domestique

- Politique de l'art relationnel* (Pascale Weber) 69

Tête à tête

- En queue de poisson* (Irène S.) 75
Sur un portrait absent (Patricia P.) 77



Brest, février dernier, autour de la rade, c'est l'effervescence. Au FOURNEAU, la danse est aux charbons ardents... On s'affaire dans ce haut lieu alternatif bouillonnant, sur la rade, pour ne pas rester en rade ! Le festival de danse, le plus trash du genre fait révolution jusque sur le port... « On se propose d'agir comme un sismographe qui enregistrerait les secousses et les mouvements pour les rendre sensibles et visibles en télescopant les chorégraphes les plus singuliers du moment », avoue Jacques Blanc, directeur du QUARTZ, SCÈNE NATIONALE DE BREST.

Aux confins de la Bretagne bretonnante, c'est la houle qui fait rage et la tempête qui souffle sur les esprits et entraînent les corps des danseurs et spectateurs au delà des conventions du spectacle vivant traditionnel.

Aux " Antipodes 04 " des conventions

par Geneviève Charras

Les agités du bocal

Les danseurs actuellement bouleversent et bousculent les normes des arts de la scène et jettent leurs corps dans la bataille ; certains sont à la recherche du sens perdu, entre utopie et désenchantement, d'autres se parent d'une frivolité qui est le signe de l'élégance des vaincus. Ils brouillent les territoires et tracent de mystérieuses topographies, ils foncent dans les étoiles... ou dans le mur. Impossible à prévoir ; ils ne sont pas dans l'air du temps d'une époque qui les refuse. Ils mettent à mal la sacralisation de l'œuvre tout comme éphémérité du jetable. Pas de message péremptoire et édifiant et pourtant la gravité n'est pas le

seul apanage de ceux qui se couvrent de son apparence. Ils jouent jusqu'au bout, à travers des modes opératoires, des modes transactionnels ou interactifs ; ils sont les dissidents de l'art de la scène. Et comme la question esthétique est une question politique et réciproquement la question politique est une question esthétique, le festival agit comme un manifeste dont les danseurs seraient les auteurs. *Bocal / Etudes* fut ce laboratoire d'expériences vivantes par excellence, en amont du festival et présentait le " résultat des cours " ; c'est à dire le travail en chantier sous la houlette de Boris Charmatz dont le credo demeure « Former un danseur, c'est former un artiste » ; *Bocal* réunit un groupe d'étudiants en recherche, rassemblé pour travailler pendant un an. Ce projet est

pensé et réalisé dans le cadre d'une longue résidence au CENTRE NATIONAL DE LA DANSE, mais l'essence nomade de cette école éphémère conduit le groupe à Vienne, Annecy, Lyon et Dubrovnik. Au Manoir de Kéroual, en pleine forêt, les "bocalistes" ont présenté une série d'études préparatoires, TP, projet conçu par Boris Charmatz, une manière de faire spectacle de la pédagogie. C'est drôle et décuplant; on suit les pérégrinations des élèves-danseurs, comme autant de mini-performances en live, avec le risque omniprésent de la proximité, de la promiscuité. Ils sont culottés comme pas uns et sous des airs domptés, ils font tous un gentil procès d'intention au "père", au formateur, aux modèles et anti-modèles dont ils prennent garde, sur le qui vive et le signe de la vigilance. L'association EDNA, cheville ouvrière de bien des projets décalés et pertinents (voir durant la *Nuit Blanche* de Paris, l'opération Entraînements), a plus d'un tour dans son sac et réserve encore bien des surprises fondamentales sur la réflexion, miroir d'un courant d'air salubre au sein de la danse d'aujourd'hui. Cette "danse à ne pas voir" déclinée sous toutes ses formes est un puits de connaissance, un creuset de recherches jubilatoires, jamais tristes ou taciturnes. Ces actions, activités et interventions proposées se situent au croisement de l'expérience du spectacle et de la vie de tous les jours pour s'éloigner des espaces de représentation habituels et proposer de nouvelles scènes pour la danse. Lutter contre la transformation de la danse en objet de consommation et encourager l'action. Danser pour ceux qui n'ont rien demandé, la danse comme intermittence où l'invention du geste est primordiale, discours caviardés et injonctions à danser sont au programme, pseudo-spectacle, radicalité des dispositifs, respect dans le canular, liberté jubilatoire, folie qui infiltre les corps, c'est tout cela *Bocal*, une boîte de Pandore d'où s'échapperaient toutes les

utopies, tous les rêves; une mise en boîte, un peu à la façon des poupées russes qui viennent se loger les unes dans les autres. Un projet atypique, ballon d'essai pour élargir le champ des possibles dans le domaine de la danse.

Le corps du délit n° 0

Encore une performance extra-ordinaire où l'improvisation fut reine. Gilles Touyard, artiste polyvalent, réunissait le gratin des performeurs actuels (Dimitri Chamblas, Claudia Triozzi, Boris Charmatz...) pour une expérience unique sous la forme d'une dictée. Chaque danseur est équipé d'un baladeur, qui lui dicte en temps réel ce qu'il doit faire; le danseur, ne connaissant pas ce qu'il va devoir produire, se présente comme une entité dilatée et transparente, en état de sur-présence, tout comprimé qu'il est dans la forme de son actualisation. Le public n'est donc pas confronté à du spectaculaire mais plutôt mis en confiance; ainsi captivé par le voir, dans l'écoute d'un corps parlant, il est invité à faire par capillarité un voyage à rebours, à écouter physiquement le corps qui lui fait face pour deviner ce que l'autre entend. Le spectateur est déporté vers sa propre danse; le danseur traduit et interprète son rapport singulier au corps et à la langue. Il devient faillible et plus perméable, il peut produire des lapsus d'ordre physique, manifester ses aises, ses blocages... Il ne s'agit plus de corps glorieux, imagés, mais de corps saisis dans la vérité de leur présence.

Dans la même veine Christian Rizzo avec *Autant vouloir le bleu du ciel et m'en aller sur un âne*, développe son projet où les arts visuels, la danse, la musique, le design et le stylisme constituent les divers éléments d'un vaste champ d'expérimentation. Son, lumière et activité performative, font une expérience



Autant voir le bleu du ciel et m'en aller sur un dîne, spectacle de Christian Rizzo, 2004. © Photo Alain Monot.

du regard par le découpage audiovisuel et visuel en plans et en volumes. Un tri-logue se met en place entre les activités des trois protagonistes ; chaque action dansée est productrice d'une matière sonore aussitôt transformée ; la lumière s'interroge comme présence musicale du regard...

Claudia Triozzi, danseuse, plasticienne, chorégraphe, développait un travail en solo dans un dispositif qui se présente comme un assemblage complexe et poétique d'objets hétéroclites ; dans sa création, elle devient le sujet d'une tragi-comédie où se mêlent chronique sociologique et histoire politique du corps. C'est drôle et étonnant, bouleversant parfois ; l'extravagante italienne séduit par ses performances vocales et musicales. Ici, elle s'invite dans les appartements des autres, essaie de rencontrer quelque chose de l'art d'y vivre, d'y rajouter des couches, des strates, à travers des fictions dont ces appartements

deviennent des décors. Ces espaces changent alors de tonalité affective, dérivent vers d'autres dimensions, aussi irréelles que notre propre appartenance aux lieux.

Danser dedans, Danser dehors

AU FOURNEAU, fabrique brestoise des arts de la rue, ce fut au tour du collectif *EX NIHILO* de bâtir les rêves d'un espace public comme lieu de travail et de représentation.

Les danseurs y agitent l'espace urbain et secouent les conventions ; on s'est réjoui de voir ce collectif marseillais de six ans d'âge, tournant le monde par les places et les rues, à Brest dans cette grande halle pour y présenter sa création *Passants*.

Il s'agit d'une forme déambulatoire dans un espace intérieur où chorégraphie, images et sons se répondent ; le public dans la promiscuité du danseur est invité à devenir lui-même un passant. Les danseurs traversent la foule et l'espace incessamment, fougueux, architecturant de nouvelles lignes et conformations de groupes selon les aléas de leurs trajectoires. C'est à la fois aléatoire et réglé comme sur du papier à musique et fonctionne au quart de tour pour la plus grande surprise du public immergé dans le processus de création.

Enfin, les Antipodes nous réservaient le plus beau cadeau de la fête avec le spectacle de Raphaëlle Delaunay, *Jeux d'intention*. Mixant les différents langages de la danse (capoeira et autres formes traditionnelles) cette ex danseuse classique, passée chez Pina Bausch, puis Alain Platel, dresse une scène inopinée dans un endroit public, un lieu de passage qui brasse une multitude de gens

pour diverses raisons. Le public est en quelque sorte pris en otage d'un spectacle qui se déroule sous ses yeux, il en devient le témoin actif s'il décide de rester ou s'il y est autorisé. Une fois de plus, l'espace se restreint entre performeurs et spectateurs ; la danse est "tout contre" ses regards inquisiteurs et les positionnements se brouillent. Question de regards : qui regarde qui ? Qui fait quoi ? Pas de réponse formatées dans le cadre de ce festival si décapant qui fait la part belle aux pistes non balisées et chemins non défrichés de la création chorégraphique actuelle. Non conformiste, à coup sûr et bâtisseur de rêves autant que de réalités multiples.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 44, juillet 2004

LES ANTIPODES

24 février - 6 mars 2004

<http://festivals.lequartz.com/antipodes/>
www.lefourneau.com/antipodes/04/

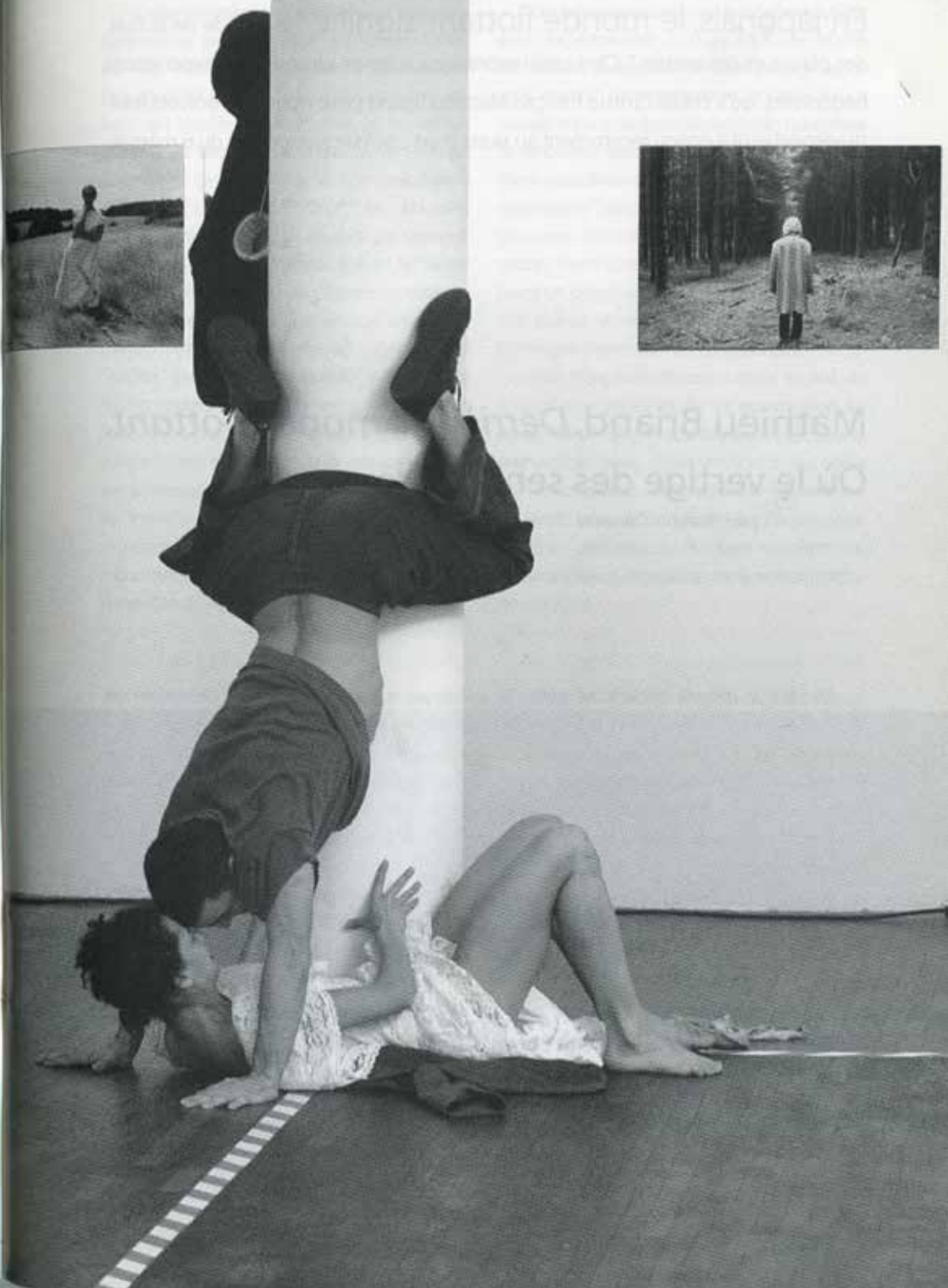
LE QUARTZ

www.lequartz.com • lequartz@lequartz.com

2/4, avenue Georges Clemenceau

BP 91039 / 29210 Brest Cedex 1

Tél : 02 98 33 95 00



En japonais, le monde flottant signifie "le monde de la nuit, des plaisirs et des artistes". C'est cette expression, riche de promesses d'expériences hédonistes, qu'a choisi l'artiste français Mathieu Briand pour nommer l'univers multisensoriel qu'il a conçu récemment au MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON du 6 mars au 9 mai 2004.

Mathieu Briand, *Derrière le monde flottant*. Où le vertige des sens fait sens

par Rozenn Canévet

Derrière le monde flottant se présente sous la forme d'une dimension labyrinthique où le visiteur est invité à se mouvoir tout en mettant à l'épreuve ses habitudes sensorielles par des systèmes qui jouent sur la multiplicité des points de vue de la perception spatiale, temporelle, physique et virtuelle. Le parcours s'inaugure en pénétrant dans un espace quasi fictionnel, présenté précédemment au PALAIS DE TOKYO en février dernier sous le titre *Le monde flottant*. On y entre après s'être déchaussé et délesté de tout objet encombrant que l'on abandonne dans un vestiaire le temps du voyage... Le lieu est sombre et silencieux. Sa perspective infinie est sondée par un rayon laser vert. Placé dans un angle de la pièce, il déploie un faisceau lumineux au ras du sol recouvert d'une poudre blanche et fraîche.

Lorsque nos pieds nus foulent ce revêtement volatil, un étrange et hypnotique phénomène se produit. La dissolution de la matière physique par le mouvement et la lumière virtuelle déclenche un ballet de poussières d'étoiles qui constituent autant de traces de notre passage que de voies à suivre. L'errance flottante et aérienne de ces micro-particules n'est perceptible que lorsqu'elles s'altèrent au contact du rayon laser vert, point de repère vertigineux de la relation du corps à l'espace. Le rythme du temps s'accorde ici à celui de l'expérience physique, déclenchant simultanément sa dématérialisation. Cet environnement troublant projette le visiteur dans une dimension autre, qui le confronte à une possible virtualité de sa pesanteur.

Cette première installation n'est pas sans rappeler la problématique du "Bullet Time" du film *Matrix* qui consiste à reconstruire et à modifier le sens de la réalité dans un univers qui oscille entre le réel et le virtuel. Comme l'a souligné précédemment Philippe Codognet, dans son article sur l'installation *SYS*016JEX*02/1SE6FX360* de Mathieu Briand (présentée à la BIENNALE DE LYON en 2001) : « Ce qui est intéressant avec le "Bullet Time" dans *Matrix* et dans l'œuvre de Mathieu Briand, c'est justement qu'il renvoie à la valeur illusoire et construite de la "réalité", une "réalité" que l'on peut observer à loisir en la faisant tourner sur elle-même (...) Le "Bullet Time" est ainsi un procédé qui se passe dans l'univers fictif de *Matrix*, car on peut là observer, surveiller mais aussi modifier et recomposer le réel à souhait. »

C'est précisément cette dernière combinaison d'actions qui est mise à l'œuvre dans le système d'installation *Derrière le monde flottant*.

On quitte la douceur de la poudre blanche pour expérimenter la rugosité d'une roche volcanique pulvérisée. Un halo orange vaporeux envahit l'environnement oculaire de ce nouvel espace où apparaît un écran qui diffuse la silhouette pixelisée du regardeur-regardé. Dans la tradition des expérimentations "vidéographiques" des années soixante-dix d'artistes tels que Dan Graham, Bruce Nauman ou encore Peter Campus, Mathieu Briand met en place un dispositif en circuit fermé qui s'anime dès que le visiteur se meut dans le champ d'enregistrement de la caméra. Grâce à un système d'exploration du codage digital de l'image enregistrée et de sa transmission en points numérisés, on voit apparaître sur l'écran une masse grise, vision artificielle du corps en mouvement. Recomposés en milliers de pixels, ceux-ci s'atomisent à chaque geste pour les reconstituer. L'image survient ou s'évanouit selon l'activation ou la non activation de son sujet.

Vue de l'exposition *Derrière le Monde Flottant* au MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON, 2004. © Photo Bruno Amseleers.



Cependant, si la vision exogène qui en résulte pose la question du réel et de son double à travers la perception de soi, cette phénoménologie s'instaure non dans l'immédiateté (ce qui est une des caractéristiques des dispositifs à circuits fermés) mais dans un interstice temporel décalé, que l'on peut qualifier de prévisible, d'événement attendu. Clément Rosset, dans ses propos sur la structure du double et l'illusion oraculaire, l'analyse en ces termes : « en s'accomplissant, l'événement prévu rend caduque la prévision d'un double possible. En venant à l'existence, il élimine son double ; et c'est la disparition de ce pâle fantôme du réel qui surprend un moment la conscience lorsque s'accomplit l'événement. » Ainsi surpris par la réalisation de l'événement prévu (la silhouette de son corps diffusée sur l'écran), le regardeur observe l'évanescence de ses fantasmes d'une image mimétique sous la forme d'un corps dématérialisé, démultiplié. Et chacune de ces inscriptions pixellisées le confronte directement à une dimension, tangible et impalpable, réelle et virtuelle, de soi.

Que ce soit dans ces expériences décrites ci-dessus ou dans les autres systèmes déployés par Mathieu Briand pour *Derrière le monde flottant*, chaque installation instaure une relation au monde dont le sens et les sens sont

proches d'un phénomène hallucinatoire. Il en est de même avec la piscine, dont la forte densité en sel génère, pour qui s'y immerge, un reflet au plafond de son corps flottant, tout en allégeant de toute pesanteur physique.

Ou encore, avec le port des fameux casques de visions désynchronisées SYS*05.ReE*03/SE*1VWoE*2-4 dont le jeu sur la fonction oculaire et mentale provoquent l'étrange sensation de pénétrer dans une dimension parallèle à celle du réel. Une sorte de nouveau paradis artificiel, qui conjugue le high-tech et le low-tech, pour formuler une conscience autre dans notre rapport au monde, en ébranlant les certitudes et les réflexes qui nous gouvernent au quotidien. Le voyage s'achève ainsi : notre chaleur organique, captée par une caméra thermique dissimulée dans un espace sombre, diffuse une dernière fois notre image. Un flux aléatoire de couleurs chaudes et froides reconstitue la silhouette de notre corps, témoignant ainsi de notre énergie interne. Ultime "pâle fantôme du réel", ultime vision hallucinatoire qui interroge notre transcription flottante du monde.

© Rozenn Canévet,
Turbulences vidéo # 44, juillet 2004.

Derrière le monde flottant, exposition de Mathieu Briand

MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON • 6 mars - 9 mai 2004

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

Véronique Sapin vient d'exposer à la Galerie JLS-13, à Paris, sous le titre *Passerelles* ses dernières installations... alors que TRAVERSE VIDEO a projeté le monobande *Utopia*.

Dessiller le regard ou l'humain

par Simone Dompeyre



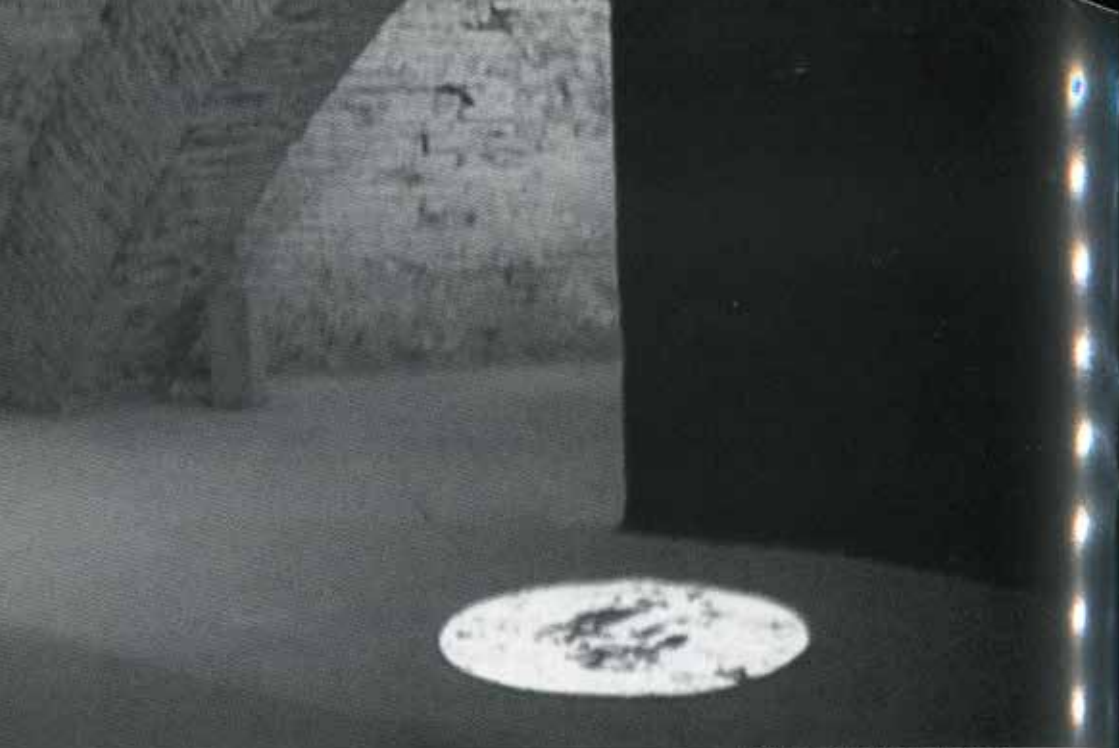
Certains élaborent de grandes théories sur l'adoption par le porteur d'un prénom, des manières d'être en écho à l'étymologie de ce prénom... Sans y adhérer, on peut se plaire à penser que le projet fondateur du travail de Véronique — de *vero-eikoné* — Sapin est lié au désir de la vraie image. Non pas qu'elle soit naïve et penserait en termes de parole unique ou monosémique — le prénom qui a glané deux sources, celle latine de *verum* et celle grecque de l'image, d'entrée, se fonde sur l'échange — ou en intégriste d'un seul sens mais parce que, loin d'une application vaine de procédés électroniques, ses travaux s'avèrent éminemment réflexifs...

Variation autour des Menines ou la *Délivrance de Saint Pierre*, en palimpsestes du pictural, interrogeaient les variations importées par le médium vidéo et la place du moniteur / vidéaste, du spectateur / déambulateur.

C'est beau, c'est doux, ça sent bon, c'est sucré... comme *Utopia* interrogent sans se départir de l'acuité concernant la vidéo, le lien social ou le dé-lien social, la relation à l'autre, au groupe sans en occulter la force oppressive.

Puisque désormais la "*vero eikoné*" de Véronique Sapin vise à entraîner les yeux de la réflexion sur la maltraitance subie, à divers degrés, par les enfants du monde mais aussi sur la manière des petits d'hommes de réinstaller les gestes de leur groupe pour être.

Et parce que ses installations dépassent l'anecdotique pour dessiller le regard, on aimerait rappeler la nécessité des exigences pour l'œuvre / la pratique d'art, qu'elle ait au moins le socle d'un projet. On le dit, au risque de paraître désuète, en ces temps où diverses expositions sans réelle portée de sens, mais très bien faites se plaisent davantage au spectaculaire ou au modal. Et sans qu'il soit réellement nécessaire de ressusciter le différend qui opposait le barthésien « Il est dérisoire à un écrivain d'engager son œuvre » au « Il paraît que les bananes ont meilleur goût quand on vient de les cueillir, les ouvrages de l'esprit pareillement doivent se consumer sur place » d'un Sartre qui ainsi métaphoriquement réclamait l'implication de l'auteur, il s'imposerait que l'art ait affaire avec le monde.



Utopia, installation vidéo, Véronique Sapin, 2004.

Véronique Sapin porte, en effet, l'expérience esthétique dans le champ de la question de la construction de l'identité, la construction de l'individu quand elle ne la porte pas, quoique dans la litote qui lui est inhérente dans toutes ses démarches, dans le lieu de l'humanitaire. Ainsi l'organisation spatiale de *C'est beau, c'est doux, ça sent bon, c'est sucré...* dépasse le bel agencement; le discours n'est pas plaqué à la vidéo mais construit par elle: une rangée en oblique de moniteurs au sol que l'on peut longer comme la rive d'un fleuve charrie des flots de paroles douloureuses. Que ses textes en soient déjà écrits, qu'ils circulent en blocs tapuscrits attestent qu'ils sont des témoignages glanés par Véronique Sapin parmi les innombrables d'abord recueillis par les ONG, qu'ils s'avèrent des citations de ce qu'ont subi des enfants et non une poétisation quelconque de ce que l'on inflige aux enfants soldats, esclaves, prostitués.

Or énumérer de telles horreurs qui sont le quotidien de l'enfant de rue, abandonné, opprimé voire torturé, gagne cependant en efficacité dans le dispositif et dépasse le rappel tout aussi indispensable fût-il.

Sur l'écran en biais, la main de la vidéaste a repris d'autres termes, ceux que l'on susurre dans le "réel" de l'amour donné à l'enfance ou ceux que l'on veut reconnaître comme synonyme de toutes les enfances. Ces termes sont le titre qui répète la parole familière, le roman familial que l'on préfère construire en dénégarion de ce que vit l'autre/enfant. L'installation, qui devrait se poursuivre pour que le long de son rivage se réveille la conscience, sans exhibitionnisme en un cri muet lance et relance la seule figure entr'aperçue sur ce même écran du fond, celle d'un enfant qui roule, métaphore de ce qui à tout instant menace ce jeu du mouvement.

Dernière création installationniste : *Utopia* ouvre une double traduction : le non lieu / le lieu heureux... puisqu'à nouveau, dans cet emprunt au grec, les manières de titres surimpressionnent du sens : la traduction par le non localisable, le nulle part de cet u-topos a entraîné celle de ce qui est souhaité, rêvé puisque n'existant pas.

Et si on suit les invites du titre, elles nous entraînent sur le terrain juridique alors l'u-topos, se traduit par non — lieu, qui libère le prévenu de toute attaque puisque le forfait est considéré comme n'ayant jamais existé... ou sur l'utopie, lieu taxé d'imaginaire, puisqu'il nomme un pays heureux, au gouvernement idéal ! dirigeant un peuple heureux ! et, qui, dès lors, loin de tout pragmatisme, ne tiendrait pas compte de la "dure réalité"... A chacun de soupirer ou de frémir devant l'exemple que le *Petit Robert* a emprunté à R.Rolland puisque ce qui est censé soutenir la République est ainsi qualifié : « Les Utopies à la française : paix universelle, fraternité, progrès pacifique, droits de l'homme, égalité naturelle ».

Plus précisément, *Utopia* de Véronique Sapin prend deux formes : le monobande et l'installation.

Dans la première occurrence, en projection, la défiguration iconique — à laquelle la vidéaste ne nous a pas habitués — d'emblée impose un rythme hypnotique dans le noir et blanc d'un monde distinct du nôtre multicolorisé, avant de dessiner des silhouettes une, deux suivies par une troisième plus petite.

L'atmosphère délite des vapeurs de chaleur propices aux mirages... On y reconnaît des enfants — alors que l'abstraction se réempare, ici ou là, de la séquence — qui s'éloignent, après avoir longtemps regardé vers l'espace vide... si longtemps que, par empathie, nous espérons qu'un hors champ se dessine.

L'un puis le second et enfin le plus petit, leur imitateur en tout pour accéder au groupe. Ainsi, plus loin, le premier défait son pantalon, s'accroupit : la défécation y devient la marque du territoire. Le second "obéit" à l'injonction, imite... le petit hésite : aurait-il le droit (enfin ? déjà ?) de faire comme les grands. Le passage de la figuration à la non iconicité perturbe la reconnaissance d'un Maroc touristique aux pittoresques enfants, et cette localisation restreindrait le propos — parole du titre. Ce qui y a lieu, c'est le passage du signe : pour être du groupe / pour être s'impose de suivre, d'accepter la gestuelle, le *modus vivendi* du modèle, du chef. Au plus près du corps biologique, l'humain se construit en fabriquant du code. Reste qu'une inquiétude latente s'y renouvelle : ne peut-on se forger une identité qu'en reprenant les signes du chef.... Et que sont ces deux bâtons que les deux grands successivement battent en l'air au plus près du corps de l'autre accroupi ? Geste encore de la maîtrise désirée sur l'autre ?

Cependant sans grands hurlements ni orgues tonitruantes dans la simplicité du geste enfantin se disent les rituels que l'homme s'invente pour s'inventer lui-même. Pourtant, d'autres lectures naissent sous le registre double de l'installation — images en mouvement du montage vidéographique et dispositif arrêté organisant un parcours. Ainsi l'image de *Utopia*, qui y est visible en tondo se lit comme une forme vue par télescope ce qui implique, dès lors, un regard précis sur cette scène parmi d'autres déclinaisons du corps de l'enfance.

Cercle redoublé pour l'enfant nu capté en plongée de *Descendu*, il insère un regard moins "naïvement sociologique et plus critique du regard toujours happeur / ravisseur de l'autre." En ce sens, cette installation multiple, souterrainement, revient à nous questionner sur notre rapport à l'image voire

sur la séduction de l'image. Mais elle le fait, dans le risque du "C'est beau" et de la satisfaction sensitive. En effet, si l'effet cinématographique porté par le dispositif spectatorial des diffusions des monobandes sur grand écran, produit selon son temps organisé, des germes du narratif, l'installation impose la teneur d'images volées, captées selon la dé-marche du spectateur, qui s'attarde ou ne s'attarde pas.

L'on peut s'y prendre au plaisir d'être captivé(e) par l'atmosphère du beau, voire d'être rassuré(e) ainsi par le triptyque du *Chapeau* : celui que l'enfant perd encore et à nouveau, selon la boucle de l'installation, et que le père inlassablement récupère pour en re-coiffer l'enfant. En trois moniteurs en hauteur, sur fond de mer recommencée s'inscrit le possible amour, et par là même, s'adoucit aussi *Descendu* qui, placé, en entrée de cet espace fait lien avec *C'est beau, c'est doux, ça sent bon, c'est sucré...* pour un nouvel appel à la conscience.

Descendu dit l'opprobre : sur fond de briques apparentes, un travelling vertical sans fin, figure le déplacement descendant de l'ascenseur qui entraîne les mineurs jusqu'au lieu d'excavation or dans le "puits" de cette image circulaire, un enfant tourne / danse ? nouveau contrepoint, et rappel de ce dont l'enfant travailleur est privé y compris la nudité innocente.

Plus, le trajet s'il conduit à cette éclaircie de la scène de vacances idylliques, s'il produit le plaisir du voir organise l'installation en une topographie circulaire qui ramène à *Descendu...* dans son pourtour, décrit un autre pan d'une enfance moins innocente.

En effet, *Equilibre* malgré son titre programme, distingue certes deux moments d'un jeu mais inquiète sous ses allures d'images sans histoire. D'abord, un enfant, qui bientôt s'arrête et se retourne, en un regard écran d'implication pour nous, pousse un landau où sont enfouies quatre poupées que le noir et blanc de la vidéo transforme en figures plutôt grimaçantes. Seconde stase, arrivé au sommet d'une dune, d'un monticule, l'enfant dont d'abord seule la tête émerge, en plusieurs aller et retour jette en contrebas... les poupées ou autre ours en peluche.

Ainsi même lorsque l'image de Véronique Sapin reste au quotidien heureux — l'un des versants de l'utopos —, lorsqu'elle produit le plaisir du sujet filmé et celui du sujet qui regarde, elle fait sourdre cette révolte devant l'insupportable tout en réanimant des élans vers la pensée utopique y compris celle d'une vidéo pensée et sensitive.

© Simone Dompeyre,
Turbulences vidéo # 44, juillet 2004.

Passerelles, exposition de Véronique Sapin

GALERIE JLS-13 • 4, rue Dunois, 75013 Paris

24 mars - 10 avril 2004

Tel : 01 45 86 26 88

De l'entretien que François Truffaut accordait à Eric Rohmer, autour de *l'Atalante* de Jean Vigo (1), retenons déjà cette phrase de Truffaut, «Vigo était le premier cinéaste professionnel venu de l'avant-garde». Il ajoute qu'auparavant, des plasticiens, qui ne sont pas nommés (on suppose Marcel Duchamp, Francis Picabia, Fernand Léger), s'étaient livrés à des essais, des expériences avec le support, le matériau "cinéma", sans en comprendre ni les structures, ni les techniques. Vigo les avait appris, il passe ainsi d'une place dans l'histoire du cinéma d'avant-garde à celle de l'Histoire du Cinéma. La logique à l'œuvre dans ce cas illustre le paradoxe qui anime le débat "art et cinéma", la position du cinéma au sein de l'histoire de l'art. Pour Truffaut, ce qui fait de Vigo un artiste du cinéma se définit par son professionnalisme, la maîtrise d'une technique au service d'une grâce / poésie / sensibilité articulée dans un récit découpé en plans / scènes / séquences... Le cinéma, septième art, à l'image des arts scénographiques, de la musique, la littérature ; existe hors des musées, hors des galeries ; sa légitimité tient à ce qui le distingue.

Rock my religion

par Stephen Sarrazin

Ce sera sur les bases de cette esthétique que vont naître les cinémathèques, et les départements de cinéma des musées d'art moderne, du CENTRE GEORGES POMPIDOU au MOMA de New York (2), organisant rétrospectives, accueillant le cinéma du monde entier, ainsi que celui des marges, à commencer par le cinéma expérimental. Duchamp, Picabia, Léger délaissèrent le cinéma, leurs films cependant furent assurés de postérité, ne serait-ce que par leur association aux grands mouvements plastiques du début du vingtième siècle, le cubisme, le dadaïsme, le surréalisme.

Le cinéma expérimental cherchera à se libérer à la fois de ces liens avec les mouvements artistiques établis, et de ceux du récit narratif cher à Truffaut. Bien qu'entre le cinéma et les institutions de l'art, il y ait séduction : le cinéma épris d'un désir de se mesurer à la peinture, la photographie, et les musées, simplement conquis par l'attraction-cinéma. Reste la question de "l'objet-cinéma" ; non seulement objet de collection, tel une copie portée disparue puis retrouvée, mais objet d'art, présent matériellement dans les salles d'un musée aux côtés de tableaux, sculptures. Comment dépasser l'inévitable thèse de Walter Benjamin



Twenty four hours psycho, installation vidéo de 24 h, Douglas Gordon, 1993. Courtesy Lisson Gallery.

afin que le cinéma puisse être présent, dans les musées, hors des départements cinéma ? Comment résoudre le problème de la reproduction mécanique, et numérique ?

L'Amérique des années 50 à 70, celle qui prend le relais de l'Europe dans le champ de l'art, ferme la porte à la narration, de l'expressionnisme abstrait au minimalisme jusqu'à l'art conceptuel. Seule fausse note au programme, Andy Warhol, qui jouera toutes les cartes de l'avant-garde tout en imaginant rivaliser avec Hollywood. Mais ce sera la vidéo, apparue dans les années 60, qui tiendra le rôle de compagnon de route de ces nouvelles stratégies, la vidéo qui se démarque de toute préoccupation cinématographique : lumière, montage,

narration, son... La vidéo aux côtés d'artistes comme Bruce Nauman, Richard Serra, des performeurs Vito Acconci et Joan Jonas, et dans les mains de ceux qui en feront un art de plus, de Nam June Paik à...

Ce ne sera qu'à la fin des années 70, avec le retour de la peinture figurative, que l'Amérique, puis l'Europe, s'autorisent à raconter des choses dans leurs œuvres. Parmi les artistes clés de cette époque, citons les peintres David Salle et l'Orson Welles de la nouvelle figuration, Julian Schnabel, les photographes Cindy Sherman et Larry Clark. Tous réaliseront des longs-métrages durant les années 90, Schnabel et Clark s'imposant comme de véritables cinéastes. Clark en

transposant son univers d'adolescents white trash au cinéma, Schnabel à travers le portrait de deux artistes majeurs morts trop tôt, les deux à New York durant les années 80, le peintre Jean-Michel Basquiat et l'auteur cubain Renaldo Arrenas. La démarche demeure néanmoins traditionnelle, Schnabel biographe de sujets nobles, à la manière d'un Minelli/Becker/Pialat et Clark suivant le modèle Cocteau. Cette période signale aussi l'avènement de l'art contemporain, qui a tranché: le cinéma dans les musées s'exprimera selon les volontés de la vidéo qui a une botte secrète, l'installation. Voilà l'objet.

Que représente aujourd'hui le cinéma dans les musées? Le cinéma nous offre encore de grands plasticiens travaillant dans le cadre de la narration, des durées établies par les conventions du réseau production/distribution; Alexandre Sokourov, Abbas Kiarostami, David Lynch, Peter Greenaway, Guy Maddin respectent davantage cette notion du temps de la salle que ne le faisait, par exemple, Hans Jurgen Syberberg. Les portes des musées et des distributeurs leur sont toujours ouvertes. Outre l'axe plastique liant ces réalisateurs, ceux-ci se démarquent de l'industrie par la singularité de leur "style"; paradoxalement, l'art contemporain, à travers des termes anglais révélateurs, "media art" et "moving image", se méfie des excès d'originalité. Les grandes stratégies apparues dans les années 80, l'appropriation, la citation, le palimpseste, se manifestent toujours chez certains, en particulier à travers un usage abusif de l'œuvre de Hitchcock: des premières allusions de Cindy Sherman, les expositions thématiques organisées par Christian Leigh, jusqu'aux inépuisables Douglas Gordon, et Pierre Huygue. Son célèbre "Remake" de *Rear Window* fait délibérément pâle figure à côté du *Psycho* de Gus Van Sandt, Huygue conserve les éléments dramatiques, reproduit les

mécanismes de tension, mais il retire le moindre élément glamour: nous ne sommes jamais devant des "reproductions" de Grace Kelly et James Stewart. Huygue a exploré d'autres aspects de l'expérience cinématographique, notamment le travail du son, du doublage, de l'expérience que nous avons des films en les voyant en salle ou à la télévision. Et Douglas Gordon, célèbre pour son *Twenty four hours psycho*, s'arrête sur le temps du récit, à travers un triptyque du même extrait de film, *D.O.A.*, projeté à des vitesses légèrement différentes. Des pièces qui défient le spectateur, à l'image des huit heures d'*Empire* d'Andy Warhol, ou de *Passage* de Bill Viola, dans laquelle une fête d'enfant tournée en vidéo est ralentie sur une durée de six heures. Une logique qui mena à la dernière DOCUMENTA de Kassel, où l'on estimait qu'il aurait fallu plus d'un mois, 24 heures par jour, pour voir les œuvres vidéo/cinéma dans leur intégralité.

Le cinéma, comme la télévision, la pub, le clip, est devenu un réservoir de micro-mythologies, un héros de série vaut celui d'un long-métrage, Spike Jonz et Björk valent Stanley Donen, l'auteur est mort depuis des lustres. Le cinéma hante désormais les musées, les galeries, les grandes manifestations d'art contemporain, tout comme son économie s'est emparée de ce temps dit des "loisirs". L'art vidéo a su résister durant les années 70 et 80, des artistes comme Peter Campus, Bill Viola, Gary Hill, tournaient avec les outils de la vidéo, leurs œuvres ne contenaient aucune référence cinématographique; cette tendance de la vidéo fut accueillie davantage par les festivals, que par les musées, qui préfèrent encore à ce jour cette fusion hybride entre dispositif d'installation vidéo, support et références cinéma. Le new yorkais Tony Oursler, dès ses premières vidéos, citait les décors du cinéma expressionniste allemand, avant de se lancer dans des projections évoquant

le *Magicien d'Oz*, la Finlandaise Eija Liisa Ahtila tourne ses installations en 16 ou 35 mm, projetées ensuite sur DVD, dont l'univers évoque les "scènes de mariage" et autres drames du Nord à la Bergman, avec une maîtrise de la mise en scène que les anglaises Sam Taylor-Wood et Gillian Wearing, abordant des thèmes semblables, préfèrent éviter; le Canadien Stan Douglas tourne en vidéo et en cinéma, maîtrisant les codes et les formes de chaque média, du cinéma muet au spot publicitaire, et l'Anglais Steve McQueen regarde du côté de Samuel Beckett qui regardait Buster Keaton... Les Anglaises Jane & Louise Wilson se prennent pour Emma Peel et s'infil-trent dans des scénarios de films d'action et d'horreur... et Bill Viola tournait en cinéma à la fin des années 80; il alterne aujourd'hui entre pellicule et vidéo numérique. Même Nam June Paik, père fondateur, n'y échappait pas, en jouant à Humphrey Bogart (3)...

A la question de Bazin, qu'est-ce que le cinéma, les musées répondent par la diversité de ces œuvres: une accumulation ou une fragmentation des signes dominants, des mécanismes du récit au processus de fabrication, selon l'orientation thématique d'une exposition. Cette invitation faite au cinéma par les musées et les galeries, c'est le carton qui précise "tenue de soirée exigée", et cette

tenue, c'est l'installation. Cette règle de jeu fait désormais partie du cursus de grandes écoles comme le centre LE FRESNOY, ou ZKM à Karlsruhe (4). La seule exception à cette nouvelle donne est l'extraordinaire *Cremaster* de Matthew Barney, qui procède en projetant films ou vidéos dans de véritables salles, hors des musées, des galeries, puis qui les intègre en présentant des installations, des dessins, des photos tirées de ces "moving images". L'accueil critique fait en France au dernier volet de ce cycle, *Cremaster 3*, un film de plus de trois heures, montre que ce milieu de l'art que l'on dit si élitiste et hermétique, continue de faire preuve de plus d'ouverture et de générosité que ne le fait celui de la critique cinématographique française (5).

Jean-Luc Godard, qui fut déjà l'objet d'une grande exposition au MOMA de New York, investira Beaubourg en 2004. Moment venu d'une brève réconciliation. Y verrons-nous deux garçons et une fille courir à toutes jambes pour battre le record de visite?

© Stephen Sarrazin,
Turbulences vidéo # 44, juillet 2004.

(1) Voir l'intégrale DVD Jean Vigo, Gaumont DVD.

(2) voir le DVD *Ali: Fear eats the Soul*, de Fassbinder, éd. Criterion. Un des suppléments nous montre l'ouverture de l'exposition Fassbinder au MOMA de New York, qualifié par la presse art & cinéma comme l'expo de l'année à New York...

(3) Voir le documentaire de Jean-Paul Fargier *Play it Again Nam*.

(4) Ce même J.P. Fargier qui fut l'un des seuls critiques à ne pas s'arrêter sur un simple rejet de Matthew Barney, en avançant un argument musclé contre Barney dans *Trafic* #46, été 2003. La revue anglaise *Sight & Sound* consacrait à ce même *Cremaster* un dossier passionnant dans le numéro de décembre 2003.

(5) ZKM, ZENTRUM FÜR KUNST UND MEDIA organisait en 2003 l'exposition *Future Cinema* sur les nouvelles manières de faire, de présenter, et donc de penser le cinéma.

Cinq après sa diffusion en France, le "cyberfilm" de Lynn Hershman Leeson, *Ada*, était enfin présenté au Japon.

Pour ceux qui l'auraient oublié, ou n'auraient jamais eu l'occasion de le voir, le scénario s'inspirait de la vie d'Ada Lovelace, fille du poète Lord Byron ; Ada aura inventé au 19^e siècle le premier langage informatique. Dans le film, une informaticienne contemporaine tente de la ressusciter en utilisant la réalité virtuelle...

Le film fut projeté dans une petite salle d'art et d'essai à Tokyo, THE UPLINK FILM FACTORY, également distributeur du film de Marina de Van, *Dans Ma Peau*. Lynn Hershman-Leeson était de passage au Japon, rappelant que son chef-opérateur sur cette production d'un million de dollars se nommait Hiro Narita. Et qu'elle avait repris dans une vidéo la célèbre performance *Cut piece* de Yoko Ono.

Not dead yet

par Stephen Sarrazin

Je n'avais pas vu Lynn depuis au moins trois ans, et je ne constatais aucun changement, même coiffure, même lunettes fumées, vêtements amples, et cette force d'argumentation qui s'exprime avec un sourire soulignant, durant sa conférence de presse, qu'elle est ici pour donner une conférence plutôt que de répondre à des questions. J'avais par contre eu l'occasion de voir des travaux ultérieurs à *Ada*, toujours empreints de ce cyberféminisme qui avait caractérisé son œuvre des années 90, depuis son arrivée dans la vidéo avec le superbe *Longshot*, après un long parcours dans la performance et la photographie. *Ada* m'a toujours fait penser à un film qu'Alain Resnais aurait tourné si la vidéo numérique l'avait attiré (*Ada* a un peu du charme de *Providence*).

Un peu comme Antonioni tournant en vidéo son *Aigle à 2 Têtes*. Les comédiens principaux, Tilda Swinton, (Orlando, mais aussi la muse de Derek Jarman), Karen Black (égérie barjé des années 70) et le mythique Timothy Leary (disparu depuis) évoluent dans des décors virtuels, et il y a cinq ans, jouer du passé en passant par le numérique posait des questions théoriques intéressantes. Des questions que la technologie ne se pose pas. En tant que film présenté au Japon en 2003, *Ada* existait aux côtés de *Matrix Reloaded*, de jeux Playstation, de séries animées ou même de *L'Anglaise et le Duc* d'Eric Rohmer. Le film eut du mal à rencontrer un public. Regrettable par ailleurs que des espaces de Tokyo tels qu'IMAGE FORUM, ou que le ICC CENTER n'aient pas organisé de rétrospectives de ses vidéos.



Suicide, vidéo & film, 70', Shelly Silver, 2003.

Cependant, il faut reconnaître que des lieux comme le ICC CENTER poursuivent une réflexion sur les œuvres de l'avenir, les prochaines articulations de l'art & la technologie. Ce même enjeu s'adresse inévitablement à Lynn Hershman-Leeson, qui contribua au développement de cette nouvelle esthétique, de ces nouveaux concepts issus de San Francisco. Existe-t-il encore un monde post-cyber à représenter pour ces artistes ?

Autre artiste incontournable de la vidéo américaine, Shelly Silver m'envoyait cet automne sa dernière vidéo, *Suicide*, projeté tout d'abord au NEW YORK FILM & VIDEO FESTIVAL, et qui a depuis circulé dans les festivals internationaux. Une fiction, une suite de micro-fictions, d'une durée de 73 minutes, *Suicide* est sa vidéo narrative la plus importante depuis l'ex-

traordinaire *The houses that are left*, réalisé au début des années 90, qui eut une influence déterminante sur le montage son / vidéo / graphisme et mélange cinéma & vidéo. Mais Silver a toujours été éprise de récits. Artiste exemplaire, indépendante, sans compromis, cette new yorkaise qui enseigne la vidéo, accumule les prix, les subventions, enchaîne les résidences internationales mène une œuvre forte, légère sur le terrain de l'économie, une œuvre dans laquelle elle se fait enfin de plus en plus présente. Au contraire de notre amie Lynn Hershman, Shelly Silver demeura des années durant maladivement timide face à la caméra. Angoisses dépassées, elle est le personnage de ce merveilleux *Suicide*, tourné entre New York, Costa Rica, le Japon...

Pendant les années 90, Silver alternait les pièces courtes avec des vidéos d'une durée de plus d'une heure, en particulier deux documentaires de création, *East / West*, tourné lors d'une résidence à Berlin dans lequel elle interrogeait les citoyens réconciliés de cette ville sur leur passé, leur destin, l'histoire, et *37 Stories About Leaving Home*, portrait de femmes japonaises, fille/mère/grand-mère de mêmes familles, dans lequel elle continuait de croiser fiction et documentaire, s'appuyant sur un conte folklorique nippon d'une mère qui sauve sa fille d'un démon le jour de son mariage. Elle reprendra ce modèle, cette fois un conte juif, dans son installation *Rooster*, présentée à Yokohama en 2002. Dans *Suicide*, Shelly Silver est l'héroïne de 37 histoires, sinon plus, sillonnant le monde, se posant la question d'où se poser / comment arrêter / avec qui recommencer / et faire quoi ?

Pas d'équipe de tournage, que Silver et sa caméra DV, puis Final Cut et Pro Tools chez elle à New York, et une énorme travail d'écriture, créer les récits après les images. Car presque tout *Suicide* nous est raconté en voix-off. Par un personnage qui s'imaginer des histoires, qui en invente pour les gens qu'elle croise, à la manière des romans d'Emmanuelle Bernheim, ou de Régis Jauffret (quoique la folie de Silver soit d'une toute autre douceur). Silver navigue entre amertume et tendresse dans cet auto-portrait de sa propre solitude ; elle voyage seule, aborde des gens dans la rue, se filme dans la glace de chambres d'hôtels, nue, en attente. Et comme toujours chez elle, montage méticuleux, inventif, entre parole et image, ellipse et accélération, ralenti et spontanéité qui révèle également sa maîtrise de la caméra. Shelly Silver est une artiste vidéo qui comprend aussi ce qu'est la mise en scène et ce qu'elle constitue sur le plan technique : prises de vue / de son / montage & post-production. Le refus de dire non à la forme.

Shelly Silver vient au Japon pratiquement chaque année, y tourner parfois pour d'autres réalisateurs, ou pour y présenter son travail. Les occasions de nous revoir ne manquent pas. Son attachement à ce pays rend *Suicide* d'autant plus émouvant : la dernière séquence nous montre Silver dans un bus, dans un petit coin du Kansai, se dirigeant vers un temple. Elle croise 3 petites écolières, des enfants, pas des lycéennes Lolita. Elles feront le chemin ensemble vers le temple. Le moment de la séparation devenait bouleversant, les interminables "au revoir", Silver se dirige vers les marches du temple, les petites filles s'éloignent puis l'une d'elles revient avec urgence lui dire une dernière fois "au revoir". Silver sait qu'elle vient de saisir ce qu'est encore le Japon. L'arrêt sur image n'a rien de sentimental, au contraire, il insiste sur la reconnaissance de l'artiste envers cette enfant.

La dernière fois que je devais lui rendre visite, à New York, était le 11 septembre 2001. J'arrivais dans la ville au matin, impossible d'aller "downtown", où elle habite, ni de la joindre au téléphone. Des jours d'attente avant de rentrer à Tokyo et de la retrouver sur le net, puis au Japon en 2002 pour l'exposition de Yokohama. En 2003 je recevais *Suicide*.

© Stephen Sarrazin, Tokyo 2003,
Turbulences vidéo # 44, juillet 2004.

Version "light" d'une exposition massive, conçue par Peter Weibel et ses pairs, du centre ZKM de Karlsruhe, présentée dans l'espace désormais réduit du ICC CENTER à Tokyo, *Future Cinema*, selon Weibel, opère à la fois en tant que critique de Hollywood, dont les productions colossales se sont emparées des technologies électroniques à des fins de standardisation / globalisation, et vitrine pour ces créateurs, qui furent jadis artistes dit-il, ayant acquis une compétence qui leur permet de rivaliser avec Hollywood, sur le plan technique, tout en la dépassant sur celui de l'innovation formelle et narrative.

Future cinema.

Hiver/Printemps 2004, ICC CENTER, Tokyo

par Stephen Sarrazin

On y entend un écho du concept des années 70, l'Expanded Cinema de Gene Youngblood : ce proche de Woody Vasulka avançait que tout était "cinéma" ; les films expérimentaux et narratifs, la vidéo analogique, et à l'époque, l'entrée laborieuse du numérique. Un discours qui annonçait celui autour de la "moving image", qui eut le mérite de tenir compte des spécificités de chaque support, avant que le numérique n'en vienne à simuler l'ensemble de ces propriétés.

Sur les vingt-neuf installations présentées dans *Future Cinema* à Tokyo, nous relevons deux artistes majeurs, Gary Hill, dont la pièce *Language Willing* (2002) reprend sous forme de deux projections, le même dispositif que sa bande historique des années 80, *Primarily Speaking*, et *Consolation Service* (1999) d'Eija-Liisa Ahtila ; curieusement, les conservateurs d'ICC CENTER firent le choix d'une œuvre de la finlandaise déjà présentée au Japon en 2002 (1). Pas de Douglas Gordon, Pierre Huyghe (2), qui avaient été montrées dans une galerie voisine en 2003, pas de Bill Viola, dont l'utilisation du cinéma dans ses œuvres récentes le confirma de son rôle de "renaissance man" du "media art", mais plutôt



Tracing the decay of Fiction: Encounters with a Film by Pat O'Neill, installation video, Pat O'Neill, Rosemary Comella, Kristy H.A. Lang, 2002.

des artistes proches du cercle connu qui comprend ZKM, Paris 8, IAMAS (l'école japonaise dont plusieurs enseignants et chercheurs interviendront prochainement à Saint-Gervais), etc. Ces derniers malheureusement font une démonstration qui anéantit l'objectif cité de Peter Weibel : si l'art électronique veut se mesurer au cinéma sur le terrain de la narration, d'une grammaire de l'image, y compris celle du virtuel et de l'interactivité, voici une preuve de plus que les artistes gagnent davantage à travailler sur les mythologies du cinéma, à la manière de Gordon et Huygue, mais aussi d'Alain Bourges et Anri Sala, que de vouloir rivaliser d'imaginaire.

Par exemple, *Horror Chase* (2002), de Jennifer et Kevin McCoy, *Tracing the Decay of Fiction* (2002) de Pat O'Neill, Rosemary Comella et Kristy H.A. Kang, ou encore *Illuminated Average #1 Hitchcock's Psycho* (2000 ; en voilà un qui n'avait pas entendu parler de Douglas Gordon) s'appuient sur des codes et conventions convenues et érodées de citation et simulacre, préservant cette même pauvreté du cadre et de la lumière, du jeu des comédiens, d'une narration éculée. Quant aux autres œuvres, notamment celles de Peter Weibel, Jean-Louis Boissier, Maurice Benayoun, elles ont ce mérite de ne jamais faire "comme au cinéma".

Soulignons tout de même l'arrivée au ICC CENTER d'une nouvelle génération de conservateurs et commissaires, certains diplômés de l'école IAMAS, et l'élégance de leur accrochage, le choix des salles, celui parfois dramatique de l'éclairage. Voilà où se trouvait la mise en scène dans *Future Cinema*.

Cette nouvelle équipe doit inévitablement s'inscrire dans la continuité d'un projet mis en place par ses prédécesseurs. Elle gagnera sûrement à s'affranchir d'un héritage qui fait du ICC CENTER un espace en quête d'une nouvelle identité (3).

© Stephen Sarrazin, Tokyo 2003,
Turbulences vidéo # 44, juillet 2004.

(1) *Consolation Service* avait été présentée en 2002 à la PORTSIDE GALLERY de Yokohama dans le cadre de l'exposition *A Vrai Dire/Truth Be Told*.

(2) Jean-Paul Fargier, dans son très beau texte *Le Bonjour d'Alfred* paru dans le dernier numéro de *Vertigo, Musée et Cinéma*, dénonce le parallèle innommable cité par Michael Rush dans son ouvrage *L'Art Vidéo* paru aux éditions Thames & Hudson. En suggérant que Pierre Huyghe « efface le film de Hitchcock », Rush n'ose faire la comparaison directe entre Huyghe et Robert Rauschenberg, dont une des plus célèbres œuvres de jeunesse était un « dessin effacé » de Willem de Kooning. Ce même numéro de *Vertigo* nous montre une fois de plus, hélas, l'intolérance de la critique cinématographique française à l'égard de l'art contemporain qui regarderait de trop près du côté du cinéma, dans la continuité des premiers Cahiers du Cinéma qui avaient commencé par ignorer le cinéma expérimental. On sait que Jean-Paul Fargier sut y ouvrir les portes de la vidéo durant les années 80 et que cette porte s'y est refermée après son départ au début des années 90.

(3) Rappelons que le ICC CENTER se trouve dans le même gratte-ciel à Shinjuku que la TOKYO OPERA CITY GALLERY, dont nous avons parlé à quelques reprises, en raison d'expos consacrées à Hitchcock et au « media art », Eija Liisa Ahtila, Doug Aitken, etc. Un des principaux conservateurs de la Tokyo Opera City Gallery, Santo Oshima, vient de m'apprendre sa démission de cette galerie, en raison de la prise en charge des manifestations par le principal sponsor, une importante société d'assurances, qui enverra quelques uns de ses cadres pour y monter des expositions « grand public ». En 2003, Santo Oshima et moi avons collaboré ensemble quelques mois autour d'une exposition d'installations vidéo de la nouvelle génération d'artistes français (Clarisse Hahn, Olivier Dollinger, etc.).

L'exposition était prévue pour décembre 2004. L'automne dernier, la direction nous annonçait qu'elle retirait cette manifestation de son calendrier. Souhaitons ici bonne continuité à Santo Oshima, dans l'espoir qu'une structure de pointe saura accueillir ses compétences.

Future Cinema

12 décembre 2003 - 29 février 2004

ICC CENTER, Tokyo

www.ntticc.or.jp

Pénétrer dans l'univers d'Olivier Dollinger s'avère être une expérience plurielle au même titre que le nœud de son œuvre, résolument tourné vers la condition humaine, l'Etre et le Paraître humain. Depuis 1996, cet artiste autodidacte mène un travail d'observation et de réflexion ancré dans un duel des contraires : le plein et le vide, l'individuel et le collectif, l'introspection et l'exhibition, l'ouverture de l'image par le cloisonnement de l'espace...

Olivier Dollinger

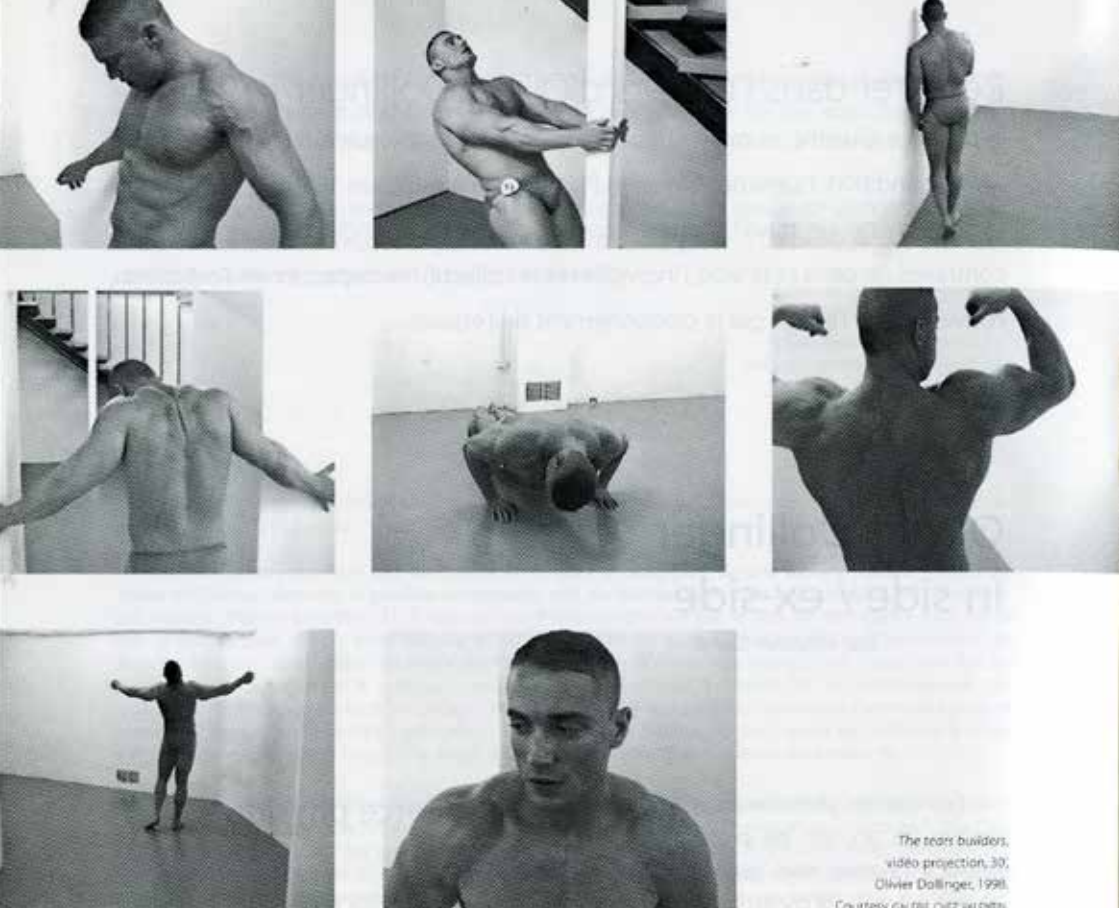
In side / ex-side

par Rozenn Canévet

Ces champs dichotomiques s'affrontent chaque fois au sein de **protocoles** précis, établis à l'avance, mais qui, volontairement, laissent place à une oscillation entre la maîtrise et la perte de contrôle. Olivier Dollinger propose d'en faire l'expérience à des personnages dont l'activité est soumise aux diktats de la société du spectacle. Une fois leur accord obtenu, il enregistre avec sa caméra le processus de réalisation du **protocole** initié. Cela se passe en huis clos, dans une dimension temporelle et spatiale précise, avec une caméra qui enregistre, seul intermédiaire-médiateur entre l'artiste et les individus qu'il filme lors de l'expérience-performance. Il en résulte des vidéos et des installations.

Force physique

En 1998, l'artiste réalise *Tears builder # 1*. Il filme un **body builder** qui erre pendant plusieurs heures dans l'espace d'une galerie laissé vacant. On voit ainsi cet individu au corps atrophié bander ses muscles contre les murs, prendre un poteau pour y exercer sa force et alternativement, la mettre en suspens, la rendre inerte, laissée pratiquement à l'abandon. Olivier Dollinger travaille au corps et à l'âme le comportement de ce personnage en le piégeant pour mieux le libérer. Placé dans une camisole de force, l'enveloppe du **body builder** se réduit à une surface limitrophe entre deux vides : celui de l'espace extérieur et celui interne à son corps. Confrontée à cet abîme spatio-temporel, son image de corps-construit se fissure pour laisser place à une autre forme de résistance.



The tears builders,
vidéo projection, 30,
Olivier Dollinger, 1998.
Courtesy GALLIE CHEZ VALENTIN.

La caméra joue le rôle de transformateur d'un état à l'autre, témoignant et magnifiant la mutation d'une icône de la toute puissance physique en une icône de la vacuité.

Puissance mécanique

En avril 2003, Olivier Dollinger présentait à la galerie CHEZ VALENTIN, à Paris, une installation vidéo intitulée *Over-Drive*, montrant des jeunes hommes, majoritairement adolescents, s'adonner à un plaisir de l'extrême technologique : le SPL (**S**ound **P**leasure **L**easeure). Pratiquée sous la forme de compétitions, située

essentiellement en périphérie des grandes villes, cette activité consiste à s'enfermer dans une voiture, seul, à l'intérieur de laquelle des hauts parleurs reliés à un ordinateur envoient une secousse basse fréquence de (**sub woofers**) 160 décibels. Autrement dit, une décharge acoustique comparable à un électrochoc ou un **shoot** d'adrénaline dans la durée. Filmés au ralenti au travers du pare-brise, en plans très rapprochés sur leurs visages, on voit leur regard se perdre ou briller d'une fièvre addictive, le temps d'un orgasme mécanique. Soit une jouissance de l'homme sur et par la machine technologique dans un rapport dominé/dominant. Cette vidéo trouvait son écho dans le lieu de diffusion (la galerie) où

étaient disposés des **sub-woofers** qui émettaient des ondes de fréquences sonores perçues par les spectateurs. S'y jouait alors une mise en extension de l'espace de projection dans l'espace d'exposition par le son, générant une confusion sur la perception de la frontière entre l'externe et l'interne.

Glamour sous hypnose

C'est toujours ce même intérêt pour l'existence de cet espace d'entre-deux, apparaissant dans la mise à l'épreuve des limites et des attitudes, qui mène Olivier Dollinger à réaliser *Le projet Norma Jean* à Los Angeles, cette année. Présenté au CREDAC d'Ivry sous la forme d'une installation nommée *Reverb*, ce dispositif vidéographique et sonore se scindait en deux espaces où la circulation était libre. Le premier était une pièce où des phrases écrites blanc sur noir défilaient rapidement en bande et en boucle sur un moniteur posé au sol : « tu peux

désormais te substituer à quelqu'un d'autre du passé ou de l'avenir (...) et maintenant, tu commences à ressentir vraiment Marilyn Monroe, non pas son image, vraiment Marilyn Monroe » Simultanément, une voix grave et monocorde appelait à pénétrer dans l'autre espace où une vidéo de quinze minutes était diffusée sur un écran aux dimensions de cinéma. La scène, tournée en plan-séquence, caméra à l'épaule comme pour *Tears-builder #1*, se déroule dans une chambre d'hôtel de Sunset Boulevard à Los Angeles, la nuit. Six jeunes starlettes hollywoodiennes, toutes vêtues d'une robe, se font hypnotiser pour devenir le symbole du glamour hollywoodien : Norma Jean Baker, dite Marilyn Monroe, le temps de l'expérience. Le temps, lent et lancinant, de rentrer dans ce jeu de rôles, de faire s'affronter leurs propres jeux d'actrices à leurs propres pulsions. Le temps de par-être leur idole en montant à son paroxysme ses aspects tragiques, incarnant la douleur de l'être humain et non de l'actrice, pour finalement s'extirper de cet état second et redevenir elles-mêmes.

Le projet Norma Jean, installation vidéo 15', Olivier Dollinger, 2003. Production U.CREDAC



Play-off

C'est à ce désir d'altérité à un monde autre que répond précisément une sensualité combinatoire de l'image. Olivier Dollinger filme ces personnages en les suivant au corps. Sa présence dans l'espace ne se fait sentir que par son souffle. Corrélat de son regard, celui-ci se fait haletant et alerte à toute expression d'une intériorité, même que parcellaire ou que démembrée, mais avant tout décalée. En présence de corps désarticulés de leurs environnements fonctionnels et usuels, l'artiste filme leurs gestuelles et leurs regards, enregistre leurs respirations, leurs gémissements, leurs soupirs. Sa caméra se fait le **medium** d'une érotique transitoire de corps-enveloppes, dont la membrane une fois griffée se laisse écorcher et déchirer, pour manifester des consciences individuelles à l'épreuve de l'introspection.

Elle offre à ces personnages la possibilité de re-jouer leur réalité dans un réel autre, par les jeux de l'altérité et de la simultanéité, comme une sorte d'ubiquité de la conscience qui avouerait une forme de douce schizophrénie. Soit une pause dans nos certitudes et une affirmation de nos fragilités. Soit une mise en exergue de l'intuition de l'instant relative à la conception que l'artiste a de l'art contemporain : "un endroit des possibles". Un endroit où la simple faille de la différence va s'étendre sur une surface infinie des possibles de l'être.

Dans chaque module d'expérience se joue l'endurance de l'être à se re-lâcher, à s'appréhender autrement que par une conscience de soi pressurisée par les valeurs prônées du spectaculaire, inéluctable contemporanéité sociétale. Ici, se joue une mise à l'épreuve du gel des attitudes convenues. Là, une fissure apparaît, laquelle se cristallise un instant, fugitif, mais saisi par la caméra. De cette extension de l'image par l'image, surgit alors une vérité de l'être dans ses fragilités, ses incertitudes et ses complexités. De cet énoncé, se trame une narration où l'identité de ces individus se joue et se rejoue. Soit une mise en abîme de leur image, tant spectaculaire qu'identitaire. Se mouvant dans une zone d'allers et retours entre l'humilité de l'observateur et l'ambition du révélateur, Olivier Dollinger cherche à comprendre l'Autre. A l'instar de l'utilisation qu'il fait du **medium** caméra, il impose une logique autre, étrangère à l'habitude. Il use de l'épreuve du temps, — étendu dans *Tears Builder # 1*, anachronique dans *Over-drive*, suspendu dans *Reverb* — et du cloisonnement spatial pour le faire Etre au-delà du Paraître. C'est donc très logiquement à la poétique de Bachelard et à son *Intuition de l'instant* que nous ferons appel pour conclure ces quelques observations. A propos de l'habitude et du temps discontinu, il observait : « c'est là qu'on peut mesurer la vraie puissance de l'être. Cette puissance, comme nous le verrons, c'est le retour à la liberté du possible, à ces résonances multiples nées de la solitude de l'être. » (1)

© Rozenn Canévet,
Turbulences vidéo # 44, juillet 2004.

(1) Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, éd. Stock, Paris, 1992, p. 67.

Natalie Lafortune travaille au Québec et vit aujourd'hui à Saint-Jean-Port-Joli. Ses travaux antérieurs étaient centrés autour de la pratique du bois et s'attachaient à restituer des effets visuels d'ombre et de lumière à travers des caillebotis et des placages de différents bois en quadrillage. Depuis 2002, elle a eu d'abord recours à des projections de diapositives puis s'est intéressée à la vidéo. S'éloignant volontairement d'une pratique artistique d'atelier, elle recherche à prendre des images et parler directement sur ces images. L'installation est vécue physiquement : l'artiste dit s'en nourrir pendant l'installation et même pendant l'exposition. C'est dans l'intervalle temporel suscité par le temps de montage de l'œuvre que l'artiste pense le travail suivant.

Natalie Lafortune

Sur le paysage et la distance

par Sophie Biass-Fabiani

La première installation présentée, *Le Paysage t'appartient*, est le fruit d'un voyage de trois mois en Europe, à travers la France, l'Allemagne, la Suisse et l'Espagne. L'artiste se projette dans un espace dont elle n'est pas familière pour y prendre de la distance et l'objectiver. Le paysage utilisé est de la région de Valence (Espagne) au mois de février dans un endroit touristique relativement désert à cette période de l'année. L'artiste a le sentiment de ne pas avoir été là au bon moment, celui où tout le monde se presse. On peut voir la marque de cette sensation dans le caractère très étiré de la scène et dans l'absence de pression qui caractérise la déambulation des personnages.

L'œuvre est conçue au départ comme un journal composé de deux sources différentes : d'une part un film vidéo de 15 heures dont elle a retenu et synthétisé trois minutes, d'autre part une série de phrases, réutilisées d'une autre œuvre plus traditionnelle sur papier. À ces sources, l'artiste ajoute une image du film dessinée sur le mur qui sert de support à la projection. Le dessin à la peinture d'argent intègre une surface irrégulière, marque du lieu humide de salpêtre. Ces traces d'humidité sont pour l'artiste le symbole de la vie à la surface des choses et matérialisent paradoxalement une ouverture sur le mur. Elle rapproche ces marques de moisissures à celle du fromage et les assimile à des traces de vie, une peau vivante. C'est une manière de creuser l'image

filmée et de marquer un retour en arrière, et cela permet un arrêt instantané sur l'image. C'est aussi un renvoi à une tradition picturale établie et on peut y voir comme un rappel lointain du *Déjeuner sur l'herbe*, dans les deux silhouettes d'homme et de femme assis qui s'y déploient. Le film vidéo devient comme une tentative de rejoindre un moment de perfection dans l'appréciation du paysage : les personnages plus charnels finissent par se superposer avec leurs dessins argentés et s'y réfléchissent un très court instant. La superposition apparaît presque comme le fruit d'un hasard alors qu'elle est très précisément construite. L'effet de décalage ou de bougé est ce qui produit l'apparence d'indétermination.

Le choix des images est complexe si on considère la profusion des données enregistrées initialement. C'est à la projection que l'artiste prend la mesure de ce qu'elle doit conserver : "Le faisceau lumineux dicte sa loi".

L'artiste se trouve confrontée à une autre logique spatiale que la logique de la perspective et choisit les images qui vibrent plus que d'autres. Cependant le montage conserve un ordre relativement chronologique. L'artiste s'est attachée à rendre la déambulation des humains. Il s'agit de savoir où on se trouve dans un tel lieu et d'en rendre un condensé. D'où ce sentiment de naturel et de simplicité, qui vient aussi du fait que la caméra est installée et tourne depuis longtemps quand l'artiste s'installe dans le paysage dans un moment de détente après un exercice physique. Il pourrait s'agir d'un dialogue avec la caméra dans la manière subtile qu'ont les personnages de rentrer et de sortir du champ. La surexposition masque la vision d'une grande étendue d'eau que les personnages désignent : le paysage est un grand au-delà insaisissable. L'aspect très minéral du premier plan est repris par l'aspect du mur sur lequel est projetée l'image.

Le paysage l'appartient, Installation vidéo, Natalie Lafortune, 2004. © Photo : Florence Arneü & Stéphane Gandolfo.





Tu me tiens à distance, installation vidéo, Natalie Lafortune, 2004. © Photo : Florence Aneau & Stéphane Gandolfo.

La deuxième partie du travail est concrétisée par l'incrustation de phrases dans l'image. Elles correspondent à des énoncés que l'artiste a écrits durant son séjour en Allemagne et où elle en a réalisé des impressions au plomb dans le cadre d'une œuvre qui s'appelle *Impressions de voyage*. Dans cette œuvre, les feuillets comprenant chacun une phrase se succèdent à l'intérieur d'une valise et le spectateur leur imprime son rythme en les feuilletant. Ces phrases traduisent une relation au paysage en le mettant à distance de l'ordre du poétique tout en restant dans la banalité. « Je peux à peine le voir, je vois dans le flou, je ne vois pas, le paysage t'appartient, j'ai peine à imaginer ». L'objectif est d'inclure dans l'image un processus de distanciation, un sous-titre en décalage avec l'image puisqu'il peut chevaucher plusieurs plans. Il s'agit de manifester différents moments de la perception du paysage.

L'installation dans une cave permet de créer un lieu de monstration ambivalent à cheval entre un intérieur et un extérieur : froid et humidité caractérisent plutôt le dehors mais l'espace est enclos. Pour l'artiste, plus on est au Nord, plus la différence entre les saisons est marquée de même que l'opposition entre le dedans et le dehors.

La seconde installation, *Tu me tiens à distance*, offre aussi une confrontation entre le paysage familier et celui de l'Europe, entre le paysage que l'on perçoit et celui qu'on voit. La vidéo présente une vision banale pour un canadien, mais exotique pour un européen : des chiens marchant dans la neige. Natalie Lafortune restitue le balisage du paysage par le déplacement des chiens, ce va-et-vient incessant entre un point de repère vers lequel s'avancer et l'attente de l'humain qui doit suivre : le chien est un intermédiaire qui domestique et balise le paysage. Le son est

celui plus immatériel du vent qui souffle : il rend le halètement de la progression et son rythme. Ce rythme aléatoire est différent de celui de la vidéo : l'un est en boucle sur deux minutes et l'autre sur trois. La projection vidéo est comme dédoublée par la projection d'une lune dont un dispositif de petit miroir tente de capter l'image comme l'artiste l'a fait pendant son voyage en train par une nuit illuminée entre la France et l'Espagne. C'est une image attachée à une nuit particulière mais elle offre aussi une grande universalité. L'aléatoire semble intervenir dans la captation de la lune alors que l'effet est calculé avec simplicité. L'installation d'une branche d'arbre entre les deux termes de cette projection unique sur deux surfaces différentes inclut un effet de spatialité supplémentaire. La silhouette de spectateur peut s'ajouter à l'image et y participer.

L'artiste s'interroge sur la perception du paysage et la subjectivité du regardeur. Elle cherche à rendre la "sensation d'être seulement là". Cette préoccupation était déjà à la base de sa réflexion dans une installation vidéo de 2002, *Repères-liens*, dans laquelle l'artiste se demandait comment les autres perçoivent un paysage qui lui est familier et qui est celui de la berge de l'estuaire du Saint-Laurent de 23 km de large où elle promène ses chiens tous les jours. Ces anciens plis des Appalaches révèlent à marée basse des stratifications verticales qui marquent la rencontre de deux continents, ou la confrontation de deux regards.

© Sophie Blass-Fabiani,
Turbulences vidéo # 44, juillet 2004.

Repères (signes, indices et fuites), exposition de Natalie Lafortune

5 - 27 mars 2004

GALERIE GASTAUD UNDERGROUND (dans le cadre des MARS DE L'ART CONTEMPORAIN)

7, rue du Terrail, 63000 Clermont-Ferrand

Tel : 04 73 92 07 97

Dans sa vidéo intitulée (*13 novembre 1996 -*), Catherine Helmer a mis en place un dispositif infernal. Depuis cette date, et pour les dix ans à venir, elle se filme tous les jours. Cinq secondes quotidiennes d'un autofilmage sans concession, d'une vie qui défile à l'écran. Un tournage prévu pour durer jusqu'en 2006. Cet acte quotidien, banal, commencé en toute insouciance, est vite devenu au fil des ans source d'interrogations et de questionnements. Un geste d'une totale liberté qui s'est ainsi transformé en un système qui est maintenant perçu comme une atteinte à sa propre liberté

Dans cette interview, Catherine Helmer revient sur cette vidéo, véritable "work in progress" qui devrait donc prendre fin dans deux ans.

Le 13 novembre 1996, j'ai acheté une caméra vidéo...

par Eric Deneuveille

Eric Deneuveille : *Le 13 novembre 1996 vous preniez la décision de vous filmer quotidiennement, quoi qu'il arrive, jusqu'en 2006. Comment vous est venu cette idée ? Aviez-vous entrepris quelque chose de semblable auparavant ?*

Catherine Helmer : Je crois que me filmer était directement lié à l'objet. Je venais d'acheter une caméra. Je l'ai sortie de l'emballage, et je l'ai testée sur moi. J'étais seule. Je suis restée devant l'objectif un certain temps, et j'ai naturellement enregistré ce visage avec la date.

Au début, le fait que ce soit mon portrait, était une commodité. Rien ne pourrait interférer, je serais toujours là. C'est après que l'autoportrait s'est dessiné, et que le sens est apparu avec le temps.

D'ailleurs ces images sont restées très longtemps privées. Je n'avais pas l'intention de les montrer. C'est en voyant la date inscrite sur la vidéo que j'ai eu envie de me lancer ce "défi" : « nous sommes aujourd'hui le 13 Novembre 1996, je continuerais jusqu'en 2006. »

Tout ce que je savais, c'était : « 10 ans, cadrée aux épaules, 5 secondes, la date inscrite sur la bande vidéo ».

Aujourd'hui, c'est plus compliqué, c'est plus difficile d'arrêter.

Avant et pendant cette vidéo, j'ai toujours travaillé sur la répétition du réel. Epurer au maximum ce qui m'entoure, pour le recréer. Elaguer et tenter de toucher à l'essentiel de notre être. Essayer peut-être vainement de comprendre.

Avant ce travail, et surtout avant d'en comprendre la portée, je tournais autour de cette idée. Je n'avais pas passé le cap, entre la mise en scène (pour parler d'un quotidien, je filmais les autres), et me mettre en scène, dans la "récréation" de ce qui m'entoure.

Je crois aussi, bien sûr qu'il y a l'idée d'aller au bout de mes possibilités d'endurance dans ce travail.

Mais ce qu'il y a d'intéressant, c'est lorsque tout cela se confronte et existe au-delà de soi-même.

Pourquoi est-ce plus compliqué aujourd'hui, et si difficile d'arrêter ?

Parce que c'est un geste qui s'est littéralement fondu dans mon quotidien. Il est devenu automatique. Comme si tous les jours, je devais accomplir une chose inévitable. Je m'y suis résolu. Comme la prise d'un médicament. C'est à la fois contraignant mais nécessaire. C'est ce sentiment de nécessité qui m'empêche d'arrêter. Et puis certainement une forme de peur. En me filmant quotidiennement un temps précis, j'ai l'impression, complètement dérisoire, de maîtriser le temps, de l'encadrer. Et si je coupe ce cadre, tout se dilate.

D'ailleurs, les spectateurs qui ont vu cette installation, ou une partie de ces images, m'ont encouragé à continuer, ils leur paraissaient impensable d'arrêter. Avec le temps, je ressens le même sentiment, jusqu'où vais-je aller et quels éléments extérieurs me feront arrêter.

Finalement j'ai peut-être créé un système qui n'a rien à voir avec la liberté...

Les spectateurs se sentent justement concernés dans cette façon implacable de montrer le temps qui passe, l'impossibilité d'échapper à ce quotidien omniprésent qui n'en finit pas d'agir sur le visage, jour après jour. Le processus d'identification est tel que vous en devenez presque transparente. Le spectateur se voit à travers vous ?



14 2 1998



22 7 1998



Pages de gauche et droite : (13 novembre 1996 -), installation vidéo (travail en cours, Catherine Helmer, 1996 - 2006.

Ces images sont, dans une certaine mesure, hypnotiques par leur répétition systématique. C'est un dialogue insistant entre les spectateurs et mon "autoportrait". Je ne tenais pas à filmer un "journal intime", disons que c'était peut-être trop intime. Je me suis évertué à épurer mes images de toutes anecdotes. Je ne parle pas, je ne fais pas de gestes représentatifs, derrière moi, il n'y a qu'un fond blanc.

L'idée était d'être juste là, devant la caméra.

Cette neutralité de forme provoque des échos et permet de s'identifier.

Certainement aussi parce que beaucoup de sentiments filmés m'échappent et rappellent le hors-cadre.

Il y a en effet peu de choses dans cette image, votre visage, un arrière-plan, généralement un mur, une lumière, naturelle ou artificielle, quelques indices vestimentaires, une coiffure qui change selon les époques... C'est ce va et vient permanent entre ce que l'on voit et ce que l'on devine, hors cadre, qui provoque cette idée de temps qui passe. Jouez-vous avec ces éléments ? Les organisez-vous en conséquence ?

J'ai commencé cette vidéo en m'imposant des règles strictes, de cadre, de lumière, de décors. Au bout de deux jours, je me suis aperçue que c'était une entreprise totalement vaine, que je ne pourrais m'y tenir. Cela imposait trop de contraintes, d'immobilité et de matériels.

Alors non, je ne joue pas avec les éléments, ni ne les organise. Ils me dépassent, c'est tout. Ce côté "bancal" a réellement fait sens avec les années filmées. Effectivement ce que l'on soupçonne en dehors du champ de la caméra, prend beaucoup de place, malgré moi.

Je dirais aussi que me filmer cinq secondes par jour est un rituel. Le plaisir d'être inscrit sur la bande, mais c'est également une contrainte. Il y a des jours où l'envie n'est pas là.

De toute façon, je laisse la caméra me filmer brutalement.

C'est le jeu.

Dans ce travail, comme dans d'autres de vos vidéos, vous n'enregistrez pas le son. Pourquoi cette absence ?

Dans (13 Novembre 1996 -), j'ai coupé le son. J'ai des années d'ambiance sonore. L'image et le son liés et exposés, c'était trop intime, et illustratif. Ne pas donner à entendre le son, c'est aussi permettre dans ce projet l'ouverture à l'autre.

Pour *Une chose après l'autre*, je présente plusieurs vidéos très courtes, cette fois-ci, qui se font écho. Certaines sont montées avec des bandes sonores, et d'autres sont construites avec le silence et un lettrage rouge qui apparaît à l'écran toutes les deux secondes.

Je pense que dans ce cas le silence est nécessaire et permet de se concentrer sur les mots qui défilent. Je n'ai pas peur du silence. C'est un espace naturel qui est devenu étranger.

Dans ces vidéos il appelle un sentiment ambiguë, et cela force le spectateur à penser autour et au delà de ce qu'il voit pour trouver le sens.

Je travaille sur l'aliénation que provoque le quotidien, dans le rapport à l'autre et à soi-même. Je tente de recréer ces sentiments.

Le silence, dans ce sens, est un facteur qui exacerbe et révèle cet "autour de".

Lors d'une récente diffusion de cette vidéo sur Arte, les séquences étaient morcelées, présentées entre d'autres documents d'autres réalisateurs. En sachant que vous avez réalisé maintenant plusieurs heures d'enregistrement, quelle est la meilleure façon de présenter ce travail ?

Je ne pense pas qu'il y ait forcément de meilleures façons de présenter ce travail. Cela dépend tellement du dispositif, de l'espace, et de ce vers quoi il est destiné.

La première fois que j'ai montré (13 Novembre 1996 -), à Dijon, en 2001, lors du festival FRIC-TIONS, je voulais une bande continue, en boucle ; six ans "d'autofilmage", soit 152 mn, et projetée sur un format à échelle 1. Il se trouve que je n'ai pu obtenir qu'un format gigantesque. Cela a suscité de nouvelles questions. J'ai vu dans le film d'autres aspects invisibles, plus ontologiques, liés à la grandeur du format, et la mise en boucle incessante de ces portraits.

C'est ici, que les spectateurs revenaient plusieurs fois dans la journée pour observer les changements dans le temps.

La diffusion sur Arte, au format TV, était morcelée. Elle apporte une autre vision. Les autopor-traits devenaient des sortes d'ovnis, des images fantômes. Etre confronté à des documents d'autres réalisateurs renforce les cinq secondes diffusées ça et là pendant l'émission. Mes images "muettes" devenaient des moments particuliers.

A chaque présentation, je "revisite" ce film.

Ce qui m'intéresse dans le dispositif de ce travail, c'est la façon dont je peux "l'étirer". Trouver différentes solutions pour l'aborder et le rendre compréhensible.

J'espère être surprise à chaque présentation.

En vous fixant une période donnée, dix ans, vous vous êtes imposée un véritable compte à rebours. Comment imaginez-vous le soir du 16 novembre 2006 ?

Je ne l'imagine pas, cela me paraît encore loin. Mais à l'instant où je le dis, je réalise que huit années sont déjà passées. Très vite.

Je crois que ce jour-là, je serais "enivrée", et certainement très émue.

Il restera à savoir si j'arrête ou si je continue ?

Ce "work in progress" est une pièce maîtresse de votre travail. Un fil conducteur autour duquel viennent se greffer, s'organiser, d'autres travaux, d'autres séries. Vous travaillez actuellement sur un ensemble de plusieurs vidéos courtes, intitulé Une chose après l'autre. Qu'en est-il de ce travail et comment voyez-vous son articulation avec (13 novembre 1996 -) ?

Depuis 2001 date à laquelle (13 Novembre 1996 -) a été présenté pour la première fois, j'ai réalisé que mes vidéos sont suscitées par le trouble, c'est-à-dire par des questionnements que j'essaie d'apprivoiser en les mettant en forme. Pour cela j'ai besoin de mon expérience quotidienne, de mes anecdotes et mes pensées refoulées. C'est ma "base de données". Parce qu'il y a un grand écart entre ce qu'on est extérieurement et ce qui nous perturbe. Je transmets à travers ces "autofilmages", le va et vient de ces humeurs, la peur, nos limites. Comment gérer ces sauts ? Qu'est-ce que cela révèle ? Que disent ces sentiments ambivalents ? L'idée de cette série *Une chose après l'autre* naît de mon inquiétude à gérer une relation particulière, celle de mon enfant. C'est la crainte de ce que l'on transmet, de ce que l'on porte en soi. Quand j'ai eu un enfant, j'ai découvert la peur, et la culpabilité. Je voudrais parler de ces sentiments. Parfois on les porte littéralement, et de temps en temps ils s'atténuent. Avoir un enfant, c'est se replacer soi-même autrement, différemment, comme une nouvelle naissance. Face à l'autre, on est face à soi-même. C'est aussi la découverte de "trous" dans notre mémoire. Etre mère, cela ne va pas de soit forcément.

Je réalise actuellement une autre série de courts moments vidéo : *Demi-sommeil*. Et effectivement je pense que tous ces instants rejoués, construits sur la dichotomie, désarticulés entre la pensée et ce que l'on voit à l'image sont comme des "branches rapportées" à (13 Novembre 1996 -). Ma préoccupation est de créer une forme visuelle qui suggère l'individualité humaine et ce qui s'y joue dans son rapport à l'autre et à son environnement. Je cherche quelque chose, mais je ne sais pas quoi encore, j'avance dans un chemin.

© Interview réalisée en décembre 2003,
Turbulences vidéo # 44, juillet 2004.

JÉRÔME

LefDup

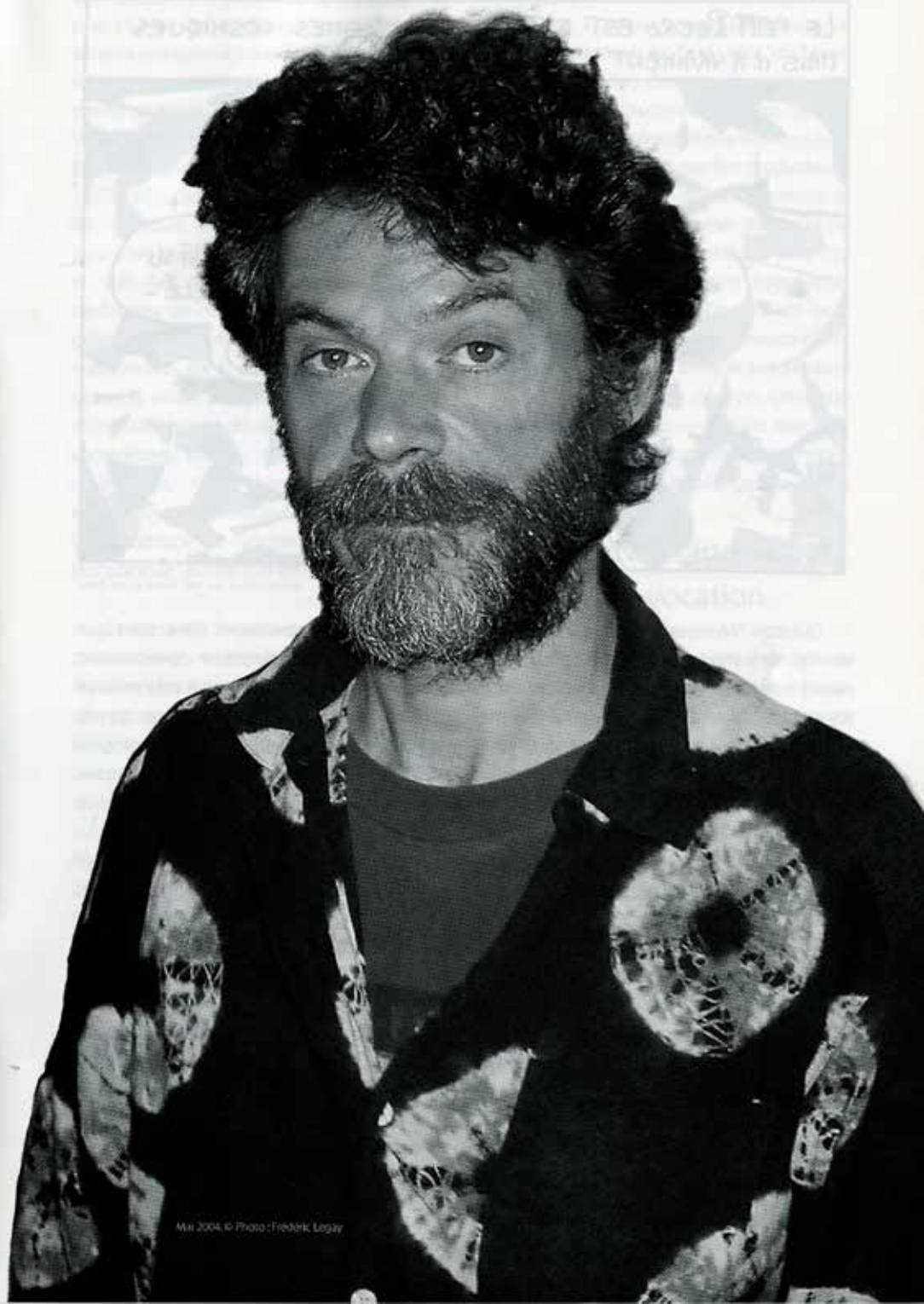
PORTRAIT D'ARTISTE

Je suis né en 1961, à Paris, issu d'une famille bourgeoise-parisienne, et j'ai passé les vingt premières années de ma vie entre Montparnasse, Port-Royal, Saint-Michel, Veules-les-Roses, Utah Beach et Saint-Côme d'Olt.

J'ai fréquenté les lycées Montaigne et Louis Le Grand, puis l'Atelier André Leconte, et enfin l'École des Arts Décoratifs à Paris.

J'ai un frère, Denis, mon aîné de 4 ans, et une sœur, Anne, ma cadette de 15 mois.

Question "image", je me rappelle avoir fait des bandes dessinées dès l'âge de 3 ans, bien avant de savoir écrire, remplissant les phylactères de hiéroglyphes très personnels, et envisageais comme profession " quand je serai grand " d'être Walt Disney. Finalement, ma fascination pour le monde animal fut plus forte et ma scolarité fut plutôt orientée dans l'optique de devenir vétérinaire. Ce qui n'arriva jamais, et au début de ma classe de première je décidais que serai artiste-peintre ou dessinateur de BD. Ce qui n'arriva pas vraiment non plus. Quoique...



LE PETIT PEDRO EST ENTOURÉ DE MPASTES COSHIQUES
MAIS IL A VRAIMENT L'AIR DE S'EN FOUTRE...



Jérôme Lefebvre, vers 1980 (Avant les arts déco)

Question "Musique", après avoir découvert les effets de la musique au travers de standards classiques tels que les *Danses Polovtsiennes* de Borodine ou la *Moldau* de Smetana (qui me faisaient "pleurer sans être triste", ce qui m'intriguait beaucoup) vers l'âge de 6 ou 8 ans, je prenais fortement mon pied à écouter des 33 tours de Django Reinhardt en 78 tours, sur lesquels je dansais comme un possédé (du démon) sur ce qui pourrait s'apparenter maintenant à des remix Jungle du répertoire Jazz Hot.

Vers 8 ans, quand mon frère a commencé à prendre des cours de solfège et de piano, je connus mon premier contact avec un instrument de musique. En l'occurrence, il s'agissait donc d'un piano particulièrement faux mais pas encore assez pour m'empêcher de comprendre — un peu — les subtilités des interactions entre les notes, et les notions d'accord, d'harmonie et de mélodie consé-

quentes de ces interactions. Constatant que j'étais incapable d'interpréter correctement ceux des autres, ou surtout que cela m'aurait demandé beaucoup — trop — de travail, j'ai commencé à composer mes propres morceaux, en regrettant toutefois (après toutes ces années) de ne jamais avoir pris de cours ni de solfège, ni de piano.

Néanmoins, bien plus tard, après des années passées à torturer des magnétophones dans la chambre de mon frère (en fait nous torturons plutôt nos voisins), nous avons fondé ensemble le studio LE SNARK en 1984. Complètement Insonorisé.

En développant une technique instrumentale qui fait souvent sourire (aux larmes) les musiciens professionnels, je compense ce handicap par une oreille autant velue qu'attentive qui me permet de m'amuser relativement vite avec la plupart des instruments. Mon attachement pour la musique,

son écoute ou sa pratique, s'est peu à peu changé en un besoin quasi-physique, comme une gymnastique mentale et corporelle qui m'a souvent été très utile pour faire passer quelques moments difficiles de ma vie, ou pour au contraire intensifier encore plus les moments de bonheur.

De plus, j'adore également les instruments de musique en tant qu'objets, conçus pour êtres tripotés, caressés, frappés, frottés, etc et suis fasciné par toutes les solutions de formes, de matières, ou d'usages que le génie inventif humain a pu imaginer (jusqu'à maintenant) dans ce domaine. C'est sans doute la raison pour laquelle, au fil des ans, je me suis entouré de saxophones, clarinettes, accordéons, basses, contrebasses, pianos, violoncelles, sitar, charango, cavaquinho, etc, ainsi qu'un Dugbul à Anche et un Godassophone de fabrication maison, et je les "pratique" autant que faire se peut.

J'aime aussi beaucoup composer de la musique avec du matériel vidéo, pratique à laquelle je fus amené par la force des choses, à une époque où je désirai pratiquer le "sampling" aussi bien musical que visuel, supposant que ce type de technique appliquée à l'image et au mouvement donnerait sûrement des résultats intéressants s'apparentant à de la chorégraphie musicale. Par ailleurs, j'ai toujours considéré de la même façon les techniques du montage (narratif ou pas), de la composition plastique et de la composition musicale; les processus créatifs en étant identiques à mes yeux (et mes oreilles), puisqu'on y retrouve les mêmes lois rythmiques, la mêmes notions de temps, de composition, de mixage, d'espace, de contrastes, etc, et le fait que maintenant toutes ces disciplines se pratiquent sur le même outil confirme cette certitude. C'est aussi pour ces raisons qu'un artiste comme Brian Eno, par exemple, a longtemps figuré parmi mes

modèles, pendant et bien après mon adolescence, car il œuvre dans beaucoup de domaines : plastique, musical, vidéo, etc, et me fascine par son souci d'oser expérimenter dans un contexte plutôt commercial (où l'expérimentation et un apparent dilettantisme ne sont pas forcément bien vus par les producteurs-distributeurs-financiers), quitte à prendre le risque courageux de se planter parfois. Et j'ai toujours trouvé ça remarquable. Au rang des modèles, toujours, il y eut aussi le groupe américain The Residents, pour l'audace de leurs expérimentations rigolardes, musicales et visuelles, humour que je trouvais fort salutaire dans un contexte (l'Art) où l'on croit trop souvent qu'un discours — ou une œuvre — pompeux, glauque, ou juste chiant est nécessaire pour confirmer "le sérieux" du travail d'un artiste.

La Naissance d'une vocation

Après avoir brillamment raté mon bac au Lycée Louis le Grand, j'ai fait un an de préparation aux écoles d'Art à l'atelier André Leconte, où je fis la connaissance de Lari Flash, puis je suis entré à l'Ecole des Arts Décoratifs. Et lui aussi.

Au cours de ma deuxième année dans cet établissement, je rencontrai un certain Dominik Barbier, à qui j'exposai un projet de vidéo musicale (on ne disait pas encore "clip", les p'tits gars) basé sur le play-back d'un morceau joué à l'envers, qui était la face B d'un 45 tours que nous avions réalisé mon frère et moi (la face A étant le morceau à l'endroit, bien sûr). Dominik me fit la démonstration des capacités techniques et esthétiques de la vidéo et j'ai été émerveillé : faire des images-qui-bougent en suivant un processus d'enregistrement et de mixage totalement semblable à celui que je connaissais depuis longtemps pour faire de la musique, c'était parfait ! Super pratique.

Nous avons donc commis ensemble, avec aussi Lari Flash, une première vidéo, *Noisy Neighbours*. Par un jeu de relations assez représentatif du Monde Merveilleux de la Télévision, je rencontrai par l'entremise d'une amie comédienne jouant les faire-valoir au Club Dorothée le dénommé Jacky Jakubovitch, présentateur de *Platine 45* (émission de clips), lequel me ré-orienta immédiatement vers Alain Burosse, alors producteur de l'émission mythique (ou "culte", comme on dit) *Haute Tension*. Très intimidé, je lui présentai ma vidéo, qu'il apprécia au point de la programmer dans son émission.

Alain vit dans cette bande (particulièrement bizarroïde mais rigolote) une concordance dans nos préoccupations respectives, et il avait bien raison.

A partir de ce moment, la pratique de la vidéo s'apparenta pour moi à une activité très ludique consistant à bidouiller des images filmées, ou enregistrées, avec des machines aux noms rigolos et aux capacités étonnantes... avec à la clef une diffusion télévisuelle (Alain diffusa une bonne partie de mes réalisations de l'époque dans son émission) qui représentait une audience invraisemblable — il n'y avait que trois chaînes — eut égard à l'ampleur — misérable — de la production desdites réalisations.

Toujours aux arts déco, sous l'impulsion de Yann Nguyen Minh, qui, à la suite d'une commande de l'INA pour faire le pilote d'une série de science-fiction avec tous les effets spéciaux utilisables (à l'époque...), avait dû s'entourer d'une équipe et s'était alors tourné vers les gens de son entourage avec qui il avait certains atomes crochus en termes relationnel et artistique. J'ai pour ma part donné le nom à la bande, avec dans l'idée de créer une S.A. juste pour avoir un papier à en-tête : "Les Maîtres du Monde, Société Anonyme", mais nous n'avons

jamais dépassé le stade de l'association. Avec un nom pareil, nous n'avons pas tardé à attirer l'attention de quelques journalistes en quête de titres efficaces (du genre «j'ai déjeuné avec les Maîtres du Monde»), et n'ayant quasiment aucune "concurrence" dans notre domaine à cette époque ("groupe de vidéo" en 1982), à part Wonder Product, nous étions "connus" bien plus pour notre nom que pour notre production artistique, la diffusion desdites vidéos restant somme toute assez confidentielle.

En 1984, à ma sortie des arts déco, Alain Burosse, encore lui, me proposa une place de speakerine Ultra-Terrestre à Canal+ (*Mouzgheva*), chaîne naissante au concept révolutionnaire et aux perspectives alléchantes pour laquelle il avait quitté Antenne 2, et où toutes les expérimentations (et les bonnes tranches de rigolade) semblaient possible... Néanmoins, au bout de trois mois, au lendemain de notre premier "article-avec-photo-dans-Libé", la lettre d'un huissier nous informa que le procédé que nous utilisions (filmer un menton — le mien — à l'envers, avec deux yeux dessinés de façon adéquate pour créer l'aspect d'un personnage sympathique) faisait l'objet d'un brevet dûment déposé à l'Institut National de la Propriété Industrielle, et que bon, ça suffisait comme ça.

Bref, ma carrière de speakerine fut brisée dans l'œuf, et je m'orientai plus résolument dans l'activisme artistique mou mais avec des couleurs. Et du son.

Vers 1986, Les Maîtres du Monde ont commencé à vouloir mettre en scène des spectacles vidéo-musicaux, plutôt d'inspiration conceptuelle-mais-décalée. Une salle vide à St-Brieux après plusieurs semaines de préparation et un déplacement "périlleux" et épuisant, a cependant un peu refroidi momentanément notre enthousiasme. Nous ne reprîmes la fabrication de spectacles "vivants" que deux ou trois

ans plus tard, sous la forme de big bands d'une quinzaine de musiciens, en compagnie entre autres de Jean-Claude Asselin, Daniel Pabeuf, Philippe Herpin, etc, toujours avec une installation vidéo relativement imposante qui apportait au spectacle, outre une décoration indéniable, la possibilité d'adjoindre des personnages supplémentaires dans des décors changeables en un vingt-cinquième de seconde, ce qui est très appréciable en "spectacle vivant". Au plus fort de cette activité, nous donnions une représentation par trimestre environ, sachant qu'à chaque fois la mise en place des morceaux, des vidéos, de l'équipe, demandait un travail et une énergie relativement considérables comparativement à l'audience souvent confidentielle des spectacles en question...

Toujours en 1986, je participai avec Véro Goyo à une grande exposition collective à LA GRANDE HALLE DE LA VILLETTE : *Les Allumés de la Télé*, initiée par Michel Royer, et réunissant toute une famille (ou génération) de plasticiens autour du thème "La télé de notre enfance", nous, la première génération française à

l'avoir connue dès le biberon... De cette collaboration naîtra, outre une grande amitié avec Michel, un intérêt majeur pour cette culture télévisuelle sociologico-historique émergente, qui fit plus tard le succès de Michel auprès des producteurs-diffuseurs (de télévision) et qui devait m'occuper encore bien des années (toujours maintenant). Michel m'avait contacté deux ans avant l'expo car il avait vu chez VIDEO CINE TROC (que les lecteurs de *Turbulences* connaissent sûrement) une vidéo que j'avais commis avec Lari, et qui était une évocation très "vidéo-art" du feuilleton *Belle et Sébastien*, avec notamment ma chatte nommée Brume dans le rôle de la chienne nommée Belle.

Michel vit dans cette bande (particulièrement crétine mais référencée) une concordance dans nos préoccupations respectives, et il avait bien raison.

Par ailleurs, jusqu'en 1991, Alain me commandait de temps en temps de petites séquences qu'il programmat lors de nuits thématiques. Il s'agissait de petites narrations de

Mouzgheva, vidéo (montage photo), Jérôme Lefdup



trois à quatre minutes si possible musicales : je me retrouvais donc à composer des chansons pour pouvoir faire les films, et faisais donc des clips à l'envers... Bien qu'ayant principalement réalisé des vidéos musicales, je n'ai jamais fait de clips "conventionnels", avec une production-de-clips et une "maison de disques" qui gère l'affaire, à chaque fois tout s'est passé directement avec l'artiste (musicien), que se soit avec Brian Eno, Hector Zazou ou Lucrate Milk.

Je passais donc plusieurs années à squatter (la nuit) des studios comme Mikros Image ou Vidéo De Poche (que je remercie encore au passage) pour réaliser, notamment avec Véro Goyo et Lari Flash, toutes sortes de petites pièces diffusées principalement dans des festivals. Entre 87 et 88, je passais mes journées et mes nuits avec toute une bande (Lari Flash, Placid, Muzo, Captain Cavern, Stéphane Trois-Carrés, Jacques-Elie Chabert, etc) dans le studio de Kiki Picasso qui disposait d'un Harry, sorte de Rolls de la palette graphique, qui, bien qu'extrêmement limitée comparée aux capacités du moindre PC actuel, (j'exagère), nous rendait littéralement "dépendants" par les perspectives qu'elle nous faisait entrevoir.

Pour "vivre" — j'entends par là : "pour payer toutes sortes de trucs" — je réalisais des animations sur mon Amiga pour des institutionnels pharmaceutiques (ou autres). C'est dans ce contexte que je reçus en 1988 le Prix Roberval (qui couronne des films de vulgarisation scientifique) pour un film de commande de l'Inserm, alors que ma participation relativement plus assidue des festivals d'Art vidéo ne donnait pas le même résultat... néanmoins j'y acquis quand même le statut de "membre du jury" potentiel, entre autre grâce à Jean-Marie Duhard (que je remercie encore au passage aussi), et ainsi je fus invité dans pas mal de festivals lointains (Sydney, Kuala-Lumpur, Sao Paulo, Hérouville-Saint-Clair...).

Avis de tempête

A la suite d'une première émission consacrée au festival IMAGINA en 90, Alain Burosse et Pascale Faure me proposent l'année suivante, ainsi qu'à Véro Goyo, de réaliser l'habillage d'un magazine hebdomadaire traitant de tout ce qu'on ne voyait pas habituellement à la télévision, magazine dont la durée de vie devait être d'un an ("une saison", comme on dit dans le métier). Pour des raisons encore mal définies, Canal+, qui pourtant avait beaucoup de mal à cerner l'identité du public concerné, reprogrammera l'émission année après année, et l'aventure durera huit ans.

Huit années aux cours desquelles mon frère et moi composèrent cent vingt versions (environ) du générique, pendant que nous réalisions (d'abord avec Véro, puis avec Vincent Hachet) une nouvelle version du générique "image" chaque semaine. Nous réalisions aussi individuellement quelques sujets "complets", et c'est ainsi que j'ai pu réaliser plusieurs sujets qui m'étaient chers dans des conditions de production enfin un peu professionnelles, que se soit des portraits d'artistes comme Mauritz Escher ou Brian Eno, ou des sujets plus "larges" comme les mouvements de foule, la musique par ordinateur ou les rats. Plus, tous les ans, le sujet sur IMAGINA, qui finit par devenir une sorte de gros marronnier qui bien sûr me passionnait, et pour lequel je me ruinais un peu plus la santé chaque année... (avec le dénommé Kraò, que je remercie aussi, encore et de même au passage)

Donc huit années à travailler entre amis et à chercher quelle bêtise on pourrait inventer, ou plutôt quel jeu nous pourrions pratiquer, dans le sens où le principe même de l'émission étant à l'origine que chaque épisode devait être différent du précédent (ou du suivant, selon d'où on regarde), ce qui nous amenait à un exercice de style constant, et nous permet-

tait d'appréhender le plus de techniques possible ("tous les effets disponibles en régie" comme le dira — un peu ironiquement — un journaliste du Monde) et surtout le plus de styles et d'écritures possibles. Même si Canal+ n'arrivait pas à l'identifier, ce magazine trouva son public au fil des ans et finit par acquérir le statut honorable "d'émission-culte", c'est-à-dire que beaucoup de monde en avaient entendu parler, bien plus que ceux qui suivaient effectivement le programme... néanmoins, pendant huit ans, nous bénéficîâmes d'une liberté totale (en considérant que l'émission était diffusée "en clair" le samedi vers midi, autant dire une heure de grande écoute pour ce type de programme), et finalement je commençais à croire que la Télévision évoluerait bien dans ce sens que nous explorions avec gourmandise, en prenant le téléspectateur pour un être doué de réflexion, d'humour, de libre arbitre, voire même d'intelligence d'un peu de culture...

La lecture, même rapide, d'un programme télé actuel montre très vite à quel point je me fourrais profondément le doigt dans l'oeil.

Et puis l'Entropie fit son oeuvre, et le foisonnement originel se réduisit petit à petit à des répétitions de formules ou de thèmes déjà éprouvés. Le magazine qui ne devait ressembler à rien se mit à ressembler à lui-même, ce qui était déjà un signe de fin prochaine... la dernière année, Canal+ nous octroya une *Nuit du Cyclone*, pour laquelle mes acolytes me confièrent une *Leçon de Cyclone* en ouverture, mais que j'aurai volontiers baptisée "Le Champs du Signe", tant le contexte et la forme de ce programme s'y prêtait: il s'agissait de faire une sorte de cadavre exquis à partir d'extraits tirés des deux cents cinquante épisodes précédents, montage supposé explicatif du principe même du magazine, c'est-à-dire ne donnant absolument aucune explication. Ou alors des fausses.

© Jérôme Lefebvre



J'avoue apprécier beaucoup travailler à ce type de montage, où le sens émerge "ex nihilo", et d'où il ressort que l'on peut faire dire ce que l'on veut à n'importe quelle image (ou séquence), pour peut-être que l'on manipule tel ou tel détail (de son, de composition, de montage...) qui en modifie totalement le sens originel. D'ailleurs, depuis que certains se sentent obligés (ou fiers ?) de préciser à leurs spectateurs que ce qu'ils voient est "réalisé avec ou sans trucage", alors qu'auparavant, l'authenticité d'une info ou même la valeur d'un produit se mesurait au fait qu'on l'avait "Vu à la Télé"...

La fin de *l'Œil du Cyclone* accompagna celle du vingtième siècle, ainsi que celle de "Canal + première époque", et mon travail en tant que réalisateur de télévision fut de moins en moins intensif... Après avoir réalisé (toujours pour Canal+) un documentaire sur les Shadoks (et Jacques Rouxel), je participai à la série de Michel Royer "Untel à la télé", en faisant les "portraits-télé" de Serge Gainsbourg et de Jean-Christophe Averty; ces trois-là, Rouxel, Gainsbourg et Averty, représentants bien mes bases et modèles culturels et artistiques français, cette fois.

En 2000, l'INA me commanda un pilote de magazine pour France 2, basé précisément sur le détournement systématique des archives de la télévision française, et que j'intitulai *De Source Sûre*. Malheureusement, l'aspect éminemment subversif du procédé sembla n'apparaître qu'au tout dernier moment aux responsables du projet (pour la chaîne), qui, n'ayant sans doute pas les mêmes préoccupations qu'un Alain Burosse (par exemple), s'affolèrent du résultat et préférèrent le (dé) programmer au milieu de la nuit, ce qui entraîna évidemment la mort prématurée du projet... En attendant de nouveaux lendemains chantants, je retournai à mon activisme artistique mou mais avec des couleurs. Et toujours du son.

Parallèlement, depuis 1997, comme la plupart des gens venant de l'art Vidéo, je m'intéressai à Internet, ses possibilités de réseau et surtout ses possibilités graphiques et interactives. Je réalisai donc avec mon frère et Sylvain Roume le site *Lefdup & Lefdup* (<http://www.lefdup.com>), sorte de vitrine du bazar Lefdupien qui nous valut une certaine presse inattendue, et même le prix de la SCAM en 98, ce qui, outre nous surprendre eut égard à la faible technicité du site, me remonta le moral (un peu) et me faisant entrevoir de nouveaux horizons, je veux dire de nouveaux terrains de jeux. D'ailleurs ce site se présentait comme une "cour de récréation virtuelle, où il n'y a rien d'autre à faire que de perdre son temps". Et ça a très bien marché, nous avons eu beaucoup de visites. Indirectement, ce site a aussi généré la création d'un spectacle vidéo-musical (en 98 à Sao-Paulo) consacré à Internet, appelé *Home of The P@ge* (en référence à *Home of the Brave* de Laurie Anderson), et que nous avons rejoué une fois en France, à LA CITÉ DES SCIENCES en 2000, devant une ministre de la Culture qui fut virée la semaine suivante... Denis et moi nous sommes toujours demandé s'il y avait une raison de cause à effet (en toute modestie, bien sûr), et nous n'avons jamais rejoué ce spectacle depuis.

En tous cas, sa création, avec tout ce que cela comporte, composition, répétitions, voyage, montage, etc, m'a très efficacement sorti la tête du monde merveilleux de la télévision pendant un moment, ce qui, à l'époque, me parut fort salutaire. Internet, par ailleurs, remplaça avantageusement la télévision (je ne parle évidemment pas en termes financiers) quand je ressentis très fort le besoin de m'adresser dans l'urgence au plus grand nombre lors des élections de 2002.

Et alors ?

En considérant ce résumé de la saga Lefdupienne (excusez du peu), il apparaît clairement que j'ai toujours défendu —âprement— une chapelle qui n'est ni une technique, ni une école, ni un style, ni même vraiment un discours... alors qu'est-ce qui reste ?

Le besoin de communiquer ? Le besoin de s'amuser ? Le besoin de se faire remarquer, ou de faire marrer les copines ?

Où le besoin vital (c'est-à-dire le besoin de me prouver que je suis bien vivant) de balancer à la face de mes contemporains quelques poignées de confettis multicolores afin d'y voir s'épanouir des sourires béats ou de francs éclats de rire, qui retombent en même temps que les petits bouts de papier ? L'aspect éphémère de la vidéo, de la musique et du spectacle vivant ; de fait tout ce travail s'apparente (car c'est du travail !) et ses effets à une séance de feux d'artifices, où la magie du spectacle disparaît aussi vite qu'elle est venue, mais laisse tout

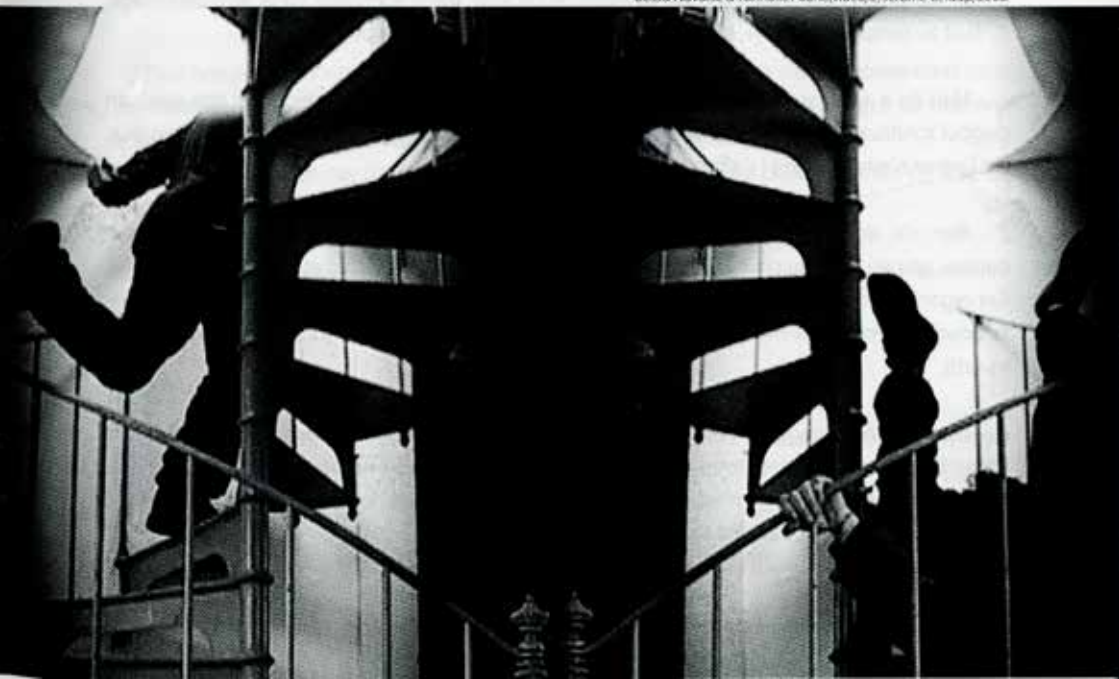
de même dans l'œil des spectateurs une petite lueur qui reste un bon moment... Je crois que je n'ai jamais cherché à me définir vraiment comme un vidéaste ou un musicien, ou un infographiste ou un saxophoniste etc, mais plutôt comme un Lefdup, ce qui ne facilite pas les choses puisque moi-même je me demande ce que c'est, un Lefdup. (même que ça commence à me coûter cher en consultations)

Mais je ne suis pas le seul : les gens de télévision me considèrent comme un musicien, les musiciens comme un vidéaste, les vidéastes comme un réalisateur de télévision.

Et comme ça fait plus de vingt ans que ça dure, il va bien falloir faire avec, même si professionnellement ça ne rassure pas forcément d'éventuels employeurs qui seraient plus demandeurs de spécialistes assurés que de dilettantes qui s'interrogent.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre,
retranscription de Frédéric Legay & Jérôme Lefdup,
Turbulences vidéo # 44, juillet 2004.

Bossa Nova et Tonnelle Alone, vidéo, 7, Jérôme Lefdup, 2003.



Ce texte vient d'être découvert au fond de la corbeille d'un amica qui stagnait dans un placard en compagnie d'un BVU. Son authenticité ne fait aucun doute, mais le document semble truffé d'un virus antistrophique inédit.

Elégie lefdupienne

par Alain Burosse

« A la fin du deuxième millénaire, tout commence aux Beaux Arts Déco — qui sont le plaisir des Dieux et des Muses — où alors le recteur était un grand bonhomme qui professait l'école de la vérité vidéo au fameux groupe des Maîtres du Monde qui moquaient les disquettes sans vergogne.

Lefdup faisait partie de cette petite masse de perturbateurs télévisuels, et rapidement, le voilà qui mine les lois de l'art vidéo : c'est qu'il brille fort devant les manettes, où il applique sa technique du Goulbi Goulba, c'est-à-dire le Grand Tout, un peu confus.

S'il détonne dans la cour des grands réalisateurs officiels, il empile pendant vingt ans nombre d'incunables : on notera par exemple La leçon de cyclone, thèse aberrante sur le sens de l'image. (C'était au temps de Canal +, sa source du bonheur. Ce n'était pas la pire chaîne...)

Mais il y a aussi les concerts et de jolis clips opaques. Ecoutez-le nous décaler le son avec son dugbul tonitruant, et même l'écho des sons avec ses glutes de Pan : « Les amis, il faut bien ouïr, car l'art ce n'est qu'un jeu ! » affirme Lefdup.

Bien sûr, des jaloux le disent amoral, mais il en a des qualités : doté d'un fond toujours curieux, un peu trop fou pour les messes cathodiques, l'œil parfois paillard et l'air souvent guignol. Cet organiste onaniste a dans la peau tant de fantaisie : grâce au mologo, il vit et chante à tue-tête, la bouche remplie de mythes extraterrestres et de têtes de bizarres (cf. *Mouzgheva*, l'Avatar Inverti).

L'assaut d'hommages le ravit : l'avez-vous déjà vu saisi d'une rage de verve quand, par la faveur du ciel, on le voit en lutte iconoclastique dans de trop rares rubriques vidéo ? Car Lefdup — ce n'est pas assez su — n'est pas du genre à être réduit par les sondeurs de la TV et les cirages de bottes pour passer à tout prix dans la mire.



Jérôme Lefdup & Alain Burosse (en pleine séance de strain bombing). 1987.

Pour finir, écoutons ses conseils, à cogiter sans haine : « C'est vrai, il n'y a pas de cesse dans cette profession. Soit-disant on guette les jeunes talents, mais on n'embauche que les pros ! O trou noir de la gloire, quand seras-tu comblé ?

L'argent ? Ah, tous ces chiffres embêtent ! Franchement ce n'est plus un métier de faire du ciné, court ou long. »

Alors, quand vous faites votre balade internet, allez donc voir les sites Lefdup : ça mérite de trinquer ! »

© Alain Burosse, mai 2004
Turbulences vidéo # 44, juillet 2004.

A fond la caisse à quatre mains, Jérôme et Denis s'en donnent à corps joie. Plus fort que le mystère des voix bulgares, celui des frères Lefdup, "siamois des oreilles". Devant une vidéo de Jérôme, on n'oublie jamais que pour le prix d'un on a deux Lefdup. Un binôme.

& et &

par Jean-Paul Fargier

Dès le générique, nous sommes avertis : Lefdup&Lefdup présentent. Quatre mains, quatre oreilles et quatre ailes pour s'envoler, loin au dessus des télé-marécages, des vidéo-ressassages, des techno-formatages...

Comment œuvrent-ils ensemble ces deux-là sous leur dansante enseigne gigogne ? C'est simple : Jérôme ne termine jamais une vidéo sans faire appel à Denis, l'as du mix et du remix, et quand Denis compose une zique c'est au frangin qu'il demande de la mettre en image... Mais comment ils s'entendent, s'accordent, s'harmonisent ?

Leur méthode est carrée. Quatre mains, quatre lois... L'univers Lefdup&Lefdup s'ordonne autour de 2 + 2 principes : frappe chirurgicale/art de copuler, avis de tempête / bonheur de vivre. Passons à la démonstration. Voyons de quelles façons ils substituent aux "/" de mon énumération le "&" de leur sigle. Fermez les yeux, essayez de vous souvenir d'un clip des Lefdup. Vite. Vous voyez quoi ? Un split. Une image qui s'ouvre/se ferme, un corps qui pulse par le milieu, une forêt symétrique de clignotements. Ouvrez les yeux. Regardez. Les sources sont des prélèvements sur des émissions de télé — les magnétoscopes ne sont pas faits pour les chiens. Et que je te pille puis t'estampille. Le pillage est

une question de seconde(s), l'estampillage une affaire de boucle. Le prélèvement au scalpel est immédiatement suivi d'une réimplantation répétée. On assiste à un saucissonnage parfaitement égalitaire : toutes les tranches se ressemblent / s'assemblent. Dans l'histoire de l'art vidéo, la famille des boucleurs ne manquent pas de stars. De Wolf Vostell à Klaus vom Bruck, des Vasulkas à Dara Birnbaum, les empêcheurs de filer droit rivalisent dans l'art et la manière de provoquer le tournis, le sur-place, les virlles du même. Mais ils ne pratiquent en général qu'une opération douloureuse à la fois. Dans les compositions de Jérôme, les frappes chirurgicales prolifèrent. L'écran se divise en deux, puis en quatre, puis on ne compte plus. Poussières de clones ! Résultat : la multiplication des sutures tétanisent la concaténation. Le discours implose. Surnage une musique des sphères en miettes, chaque effritement étant ponctué par un tintement, un splash, un boum acoustique. Une sorte de halètement copulatoire.

Un de se divise en deux — deux fusionnent en un : c'est le piston qui fait marcher la machine. Il y a de la jouissance dans l'air. A tous les étages. Car ça vous le savez, un clip Lefdup&Lefdup c'est un bordel inoubliable. Masturbation ici, cunilingus par là, fellation



Frangins guitares, vidéo, 2, Jérôme Lefdup, 2001.

à droite, enculage à gauche, levrette, chevauchage, brouette chinoise, poirier japonais, missionnaire batave, toutes les positions se suivent, s'enchaînent, coexistent... dès qu'une image en agrippe une autre, dès qu'un son enlance une icône, dès qu'un pixel titille un larsen. Mais oui, rassurez-vous, je ne décris là que ce qui se passe entre les images et les sons. Pour les corps, c'est une autre histoire : pas l'ombre d'un X ici. Le "hard" chez les frères Lefdup s'occupe de corps subtils. Les orgasmes à répétition concernent les organes de télédiffusion. & et & ! L'intensité jubilatoire d'une copulation généralisée de tous les éléments en présence affecte d'une sexualité diffuse mais profonde toute lefduperie. Un océan de plaisirs.

Avis de tempête. L'œil du cyclone, voilà un titre on ne peut mieux choisi. C'était une série joyeuse d'images irradiées, de sons déments... du temps glorieux d'un Canal+ créateur de surprises. De profundis. Jérôme la supervisait sous la houlette d'Alain Burosse. Généralisons. Pourrait être aussi, cet œil d'ouragan, l'emblème qui résume le plus exactement l'ordre-désordre que charrie toute l'œuvre des frères Lefdup : vidéos, disques, concerts, performances, graphismes divers, beaux bazars. Naufrageurs, frères de la côte, les frères Lefdup plongent dans tous les maëlstrom du médiamonde pour ramener en surface des épaves, des cadavres, des lambeaux de voile, des gouvernails brisés, des cornes de brume fêlées, des slips vides. En criant victoire. Car ils ont obtenu ce qu'ils espéraient, ils ont récolté ce

qu'ils ont provoqué. Qui sème le vent, récolte la tempête. Quatre mains pour semer, quatre "œils" (pas zyeux) pour récolter. Y a pas photo; l'œil du cyclone engendre le cyclone. Et l'œil du cyclone c'est & Chacun de leur côté, ils seraient qui sait moine zen, veilleur de nuit, chasseur de papillon, goûteur de thé... R&unis, rien ne peut arrêter leur bataclan. Lefdup&Lefdup : entreprise de déménagement. L'art du crescendo fulgurant, de l'intro mosaïque, du final sans fin... Inutile d'attacher vos ceintures, vous allez y passer... Quoi ? vous riez ! Cramponnez-vous à vos joues, elles vont s'envoler. Tempête de joie.

Joie de vivre ou plutôt d'être là. D'être au monde, dans ce bas monde... L'atmosphère Lefdup est du genre pas dupe. Y a de la joie oul, mais ça grince entre les ris. Cocktail Trenet / Ferré. Acidulé. Humour noir, très noir, clinique même. La vie ne nous

a pas gâtés, diriez-vous ? Pas nous. Haut les cœurs. Sœur mongolienne recyclée en trognes hilares, bataille navale sur vertèbres bloquées du frangin guitare. C7-D1 : mise en abîme sidérante de l'handicap retourné en revanche. Danse sous le volcan & sur le volcan. Foufous. mais lucides. On est des marioles, pas des marionnettes. Les ficelles, c'est nous qui les tenons, pas le destin. Hue, dia, ouh la... arrêtons nous là. Le soleil brille, l'herbe est verte, les pixels sont dans le prey. Et le bonheur avec, n'est-ce pas messieurs Lefebvre du Prey ?

Lefdup&Lefdup. La générosité même. Quand on partage tout, même un pseudonyme, on n'est pas avare avec les autres. Merci, les frangins !

© Jean-Paul Fargier,
Turbulences vidéo # 44, juillet 2004.

PS. Une remarque qui ne peut être qu'en post-scriptum, à cause du changement de style. Et parce qu'elle s'adresse surtout à Jérôme. L'envie et le plaisir que manifeste Jérôme à faire l'acteur dans quelques clips récents (*Coconut del fara*, *Pomme Z*) m'apparaît comme une nouvelle tendance, réellement féconde. Fonce Jérôme, fonce...

Coconut del fara vidéo 4, Jérôme Lefdup, 2002.



L'art et la création vidéo entretiennent des liens intimes avec trois partenaires privilégiés, et ce depuis plus de quarante ans : les galeries et les musées, les festivals, et les chaînes de télévision. Cette dernière, en Amérique et en Europe, de la fin des années 70 au milieu des années 90, se montra à la fois généreuse et gourmande, en produisant pratiquement tous ceux qui ont compté dans l'histoire de l'art vidéo, tout en s'appropriant effets et trucages, sinon des esthétiques en entier, jusqu'à rendre caduque l'œuvre de certains créateurs. Lorsque la télévision conclut avoir appris les leçons à tirer, elle décida de les enseigner à son tour à une génération actuelle devenue maîtres du numérique. Et elle ferma ses portes à l'art et l'expérimentation.

Jérôme Lefdup : Une chapka qui bouge toute seule

par Stephen Sarrazin

A l'heure où toutes les chaînes pullulent de graphistes, qu'elles rivalisent de génériques 3D, d'habillages distinctifs, de mises en scène implosives de la télévision, revenir aux années au cours desquelles les chaînes laissaient encore un espace aux programmes dits expérimentaux nous aidé à mesurer la vitesse du passage de l'innovation à la standardisation. Le réseau américain PBS, premier à présenter Nam June Paik, mais aussi John Sanborn et Kit Fitzgerald, Gary Hill, Bill Viola, et tant d'autres, Channel 4 en Angleterre, TVE en Espagne, bien d'autres chaînes encore, ne jouent plus désormais ce rôle de vitrine pour l'art électronique. Le cas de la France est particulièrement riche en exemples, car plus que tout autre pays, sur

une période de moins de dix ans, on y comptait le plus grand nombre de festivals d'art et création vidéo, beaucoup plus réceptifs que ne l'étaient galeries et musées à l'avalanche de réalisations indépendantes, des écoles d'art, ou produites par des chaînes dont La Sept / Arte et Canal +, grâce aux efforts de visionnaires comme Philippe Truffaut, Philippe Grandrieux, Alain Burosse et Jean Marie Duhard (1)... *Le Snark*, *Avance sur Image*, *L'Œil du Cyclone*... des émissions ayant révélé des créateurs aux destins désormais plus fragiles, des artistes qui surent prendre d'autres voies, notamment vers le cinéma. Le point commun de toute cette génération, curieusement, des indépendants à ceux confortablement produits par la télévi-

sion, c'est de n'en trouver aucun aujourd'hui dans les galeries, les musées, qui accueillent pourtant toujours plus d'artistes vidéo Français. Cela, c'est une autre histoire, qui commence à la fin des années 90 avec Pierrick Sorrin.

L'une des personnalités les plus originales, créateur audacieux, excentrique, ludique de cet âge d'or de la création vidéo à la télé, rivalisant d'humour avec ce même Sorrin, fut Jérôme Lefdup. Graphiste surdoué, musicien, collectionneur d'archives, artiste de variétés, il contribua à réinventer l'image que la télévision Française avait d'elle-même, faisant de même quant à la figure, au modèle de l'artiste vidéo en festival : Lefdup hilarant, inspiré, cabotin, satire, hobbist pervers... Prolifique, politique (convictions... profondes), Jérôme Lefdup aura mené une carrière exclusivement consacrée à la création, télé, indépendante, musicale (le groupe qu'il forme avec son frère Denis, Lefdup & Lefdup, les activités de leur studio, LE SNARK), et aujourd'hui sur l'extraordinaire site web www.lefdup.com. Cette prolifération pourrait rappeler celle au cœur de l'œuvre d'un Jean-Christophe Averty, ou d'un Nam June Paik ; Lefdup semble faire part de cette école qui "ne jette rien", y compris dans sa maison : l'amour des archives, des collections. Cependant, au contraire de Paik, Lefdup ne se penchera ni sur la sculpture ni sur l'installation vidéo ; quant à Averty, la carrière télé de Lefdup n'aura pas connu la même longévité que celle du réalisateur de *Melody Nelson*. Lefdup l'aurait-il souhaité ?

Lefdup, solitaire au milieu de tous, tisse plutôt une œuvre faite de Lefduperies, courtes vidéos drôles, musicales, animées de défis technologiques ; de portraits, ceux de *L'Œil du Cyclone*, du *Pétomane* à *One/Eno*, autour de Brian Eno (et disponible en VHS au Japon, le sait-il ?), de fictions chorégraphiques, dont une

en collaboration avec Norman Spinrad. Une œuvre qui s'appuie sur le rythme, archive / musique / montage, dont un des sommets reste *Beauty Foules*, réalisé pour *L'Œil du Cyclone*, révélant, si nécessaire, une sensibilité multiculturelle indispensable à saisir.

World music & world images : Lefdup citait Bollywood et Nusrat Fatir Ali Khan avant l'heure, osait aller puiser dans le musée des horreurs de l'Eurovision, vantait les mérites des feuilletons égyptiens, de Dalida et ses sources, il fût brièvement "lounge lizard" à la John Lurie, mais tel le personnage de Taz chez *Bugs Bunny*, il s'investit dans une musique plus apte à accueillir ses accélérations, l'électronique façon "nineties", avant de se deviner sud-américain.

L'œuvre de Jérôme Lefdup fait partie de celles que j'ai défendues, présentées en France et à l'étranger ; il fit partie de ces artistes et créateurs avec lesquels je pus mener des collaborations concrètes, que ce soit dans le cadre de programmes et expositions vidéo à l'étranger, y compris à Bucarest en Roumanie, où il devenait Jérumul Lefdepoule, une chapka suintante sur la tête, ou dans une école de cinéma & médias à Paris où je menais une section consacrée à la création électronique ; Jérôme Lefdup, en compagnie de John Sanborn, Shelly Silver, Stefaan Decostere, Jean-Paul Fargier, Alain Bourges et tant d'autres, présentait les outils de post-production aux étudiants comme des instruments de musique, n'affichant aucune démarche conceptuelle ou théorique, au contraire d'un Decostere dont les scripts et scénarios pour ses documentaires faisaient plus de six cents pages, collaborant avec nombre des grands-penseurs de la cyberculture. Sous cette démarche qui s'affichait comme "instinct", chacun témoignait de sa maîtrise de virtuose numérique.

Après avoir visionné sa dernière série de *Lefduperies*, je retiens *Pomme Z* (prologue; 2002) qui ouvre sur un montage d'archives dans le plus pur style Lefdup avant de se défaire de ce bagage et de nous le montrer seul, nu, dans la mer, nous racontant l'histoire d'un monarque déchu. Une vidéo qui me rappela celle par laquelle je découvrais ce créateur, *Dans l'Eau comme en Toi* (1988), une de ses grandes réussites, où nous voyons Lefdup dans la mer, à Trouville... "les oursins sous les pieds". Difficile d'imaginer qu'une chaîne aujourd'hui voudrait se priver de cette irrévérence ?

© Stephen Sarrazin, Tokyo, mai 2004
Turbulences vidéo # 44, juillet 2004.

(1) Après 3 x la Vidéo, dont John Sanborn m'a vanté les mérites pour l'aider à vaincre les décalages horaires lors de son dernier passage à videformes, il faut revenir sur la carrière et l'engagement de cet ami des chevaux, Jean-Marie Duhard, dans l'histoire de la vidéo française. L'heure est venue de réclamer un portrait !

Dans l'eau comme en toi, vidéo, Jérôme Lefdup, 1988.



La synesthésie est un trouble de la perception dans lequel une sensation s'ajoute à celle perçue par un autre sens... ainsi certains sons provoquent certaines images et vice-versa...

Formes en multipoints... Portrait de l'artiste en tesseract

par Stéphane Trois Carrés

Contexte

L'histoire de la vidéo a maintenant quarante ans. Tout comme le cinéma au début du XX^e siècle, a-t-elle exploré tout son spectre de possibilités au court de cette période ?

Jérôme Lefdup apparaît comme un épigone excentrique, au lisière des genres, il a inventé une écriture unique...

Vue de face

A notre époque où les doctrines post-modernes sont totalement absorbées dans un éclatement des possibles esthétiques, l'œuvre de Jérôme Lefdup apparaît comme une forme baroque de l'expérience totale qu'est la vidéo...

Les vidéos de Lefdup respectent de nombreux critères du baroque : symétrie, disparition du vide, liberté des formes et surabondance de l'ornementation.

Son écriture se développe autour des commandes télévisuelles comme proposition d'un spectacle total convoquant la fascination construite sur une structure synesthésique.



Représentation de Home of the pigge
à la Cité des sciences de la ville de Paris, 2000.
© Photo : Max Yung

Vue de haut

Afin d'édifier le phénomène synesthésique, la synchronisation immerge le temps et l'espace dans une chaîne étroitement liée, retournant le continuum Espace-Temps dans l'un des ses fondements ontologiques : sa nature indissociable, si l'on travaille l'espace, on travaille du temps, vice et versa, et finalement on explore de l'information...

Jérôme Lefdup monte ses vidéos à la microseconde près (si cela pouvait être possible), afin d'être certain de la fusion de l'image et du son... Comme le désir d'immersion dans le continuum.

Vue du bas

Résistance : Jérôme Lefdup a su trouver dans la télévision un espace propice à la commande, semblable à celui offert aux artistes baroques au XVI^e siècle : L'espace de la cérémonie cathodique du samedi à Canal + dans l'œil du Cyclone.

L'un des seuls endroits contemporains où l'art trouvait sa place dans l'univers hertzien... Depuis la télévision n'a pas su offrir un espace de liberté de cette qualité. Pouvoir faire de la télévision dans telle condition c'est résister aux images majoritaires.

Vue de dos

Bouffon : Comme dans le roman de Norman Spinrad *Jack Barron et l'éternité* (1), l'écran cathodique au service de la politique tient lieu d'exutoire. Dans toute cette inquiétude, il s'agit de faire rire. L'altération « les fachos font chier » est un manifeste politique relayé par une subversive « partie de campagnes » explosant le discours politique comme forme obsessionnelle et tautologique. Cela fait rire avant d'aller voter !

Vue de droite

Les constructions de Jérôme Lefdup sont parfaitement visibles ; on y trouve la symétrie, la synchronisation, la synesthésie, Une fragilité ontologique portée par un terrible désir de se trouver. Jérôme Lefdup répond à la télévision avec la rigueur du peintre baroque répondant à la commande religieuse.

Il transcende son sujet en y semant un désordre fascinant. Le rapport fond forme est tellement immergé que la répétition synchronisée augmente la faculté hallucinoïde du petit écran.

Beauty Foules est exemplaire, sur la base d'esthétique cinématographique préexistantes les archives, JL les transforme en exploitant leurs propriétés structurelles symétrie, synchronisation...

On pourrait y voir une dénonciation des phénomènes de masses des régimes totalitaires, mais on trouve une résistance bien plus corrosive. Celle dont Ph K Dick parlait (2), l'unicité de l'homme face aux inventions collectives, l'observateur isolé dans sa bulle psychique emploie ces formes de la fascination obligatoire pour fabriquer un tout autre spectacle.

Jérôme Lefdup est attentif à autre chose comme cet homme qui sur la photo de groupe regarderait les pied du photographe.

C'est en sorte comme cela que se construit cette esthétique dont l'obsessionnalité prend parfois la forme du cri d'inquiétude...

Vue de gauche

Finalement à cette cruciale question de ce qui est art, seul le geste serait une réponse, finalement la singularité de l'artiste comme forme exemplaire du genre humain. Le héros moderne résistant aux dangers de l'humanité prise par ses démons...

Jérôme Lefdup serait de ceux qui, comme le décrit Philip K Dick dans *Le Grand O*, dans son essai sur l'intelligence artificielle, fabrique ce ressaut d'humanité qui nous protège de nos désirs totalitaires. L'homme lucide est seul.

Vue de la quatrième dimension...

Finalement Jérôme Lefdup parle des extraterrestres comme métaphore de la diversité du genre humain. Il laisse son corps développer des excroissances pileuses dans l'espoir qu'elles lui serviront à communiquer lors de son prochain séjour dans la banlieue de proxima Centauris.

Une esthétique irréductible au diktat des tendances, un rapport exigeant à la commande, un génie de l'accumulation et de la coordination espace-temps font que l'artiste et son œuvre restent irréductibles à toute description unitaire et satisfaisante...

L'oxymore serait la seule ressource afin de pouvoir évoquer ce désordre en phases, cet inaccessible proximité du tout.

© Stéphanie Trois Carrés, juin 2004
Turbulences vidéo # 44, juillet 2004.

(1) Norman Spinrad : *Jack Barron et l'éternité*, (Titre original : *Bug Jack Barron*). Première parution : 1969. Traduction : Guy Abadia, éd : Livre de Poche.

(2) Philip Kindred Dick : *Le grand O* (Titre Original : *The Great O*). Essai : *L'homme et l'androïde*. Première parution : 1988, éd : Denoël.

Curriculum vidéo 2004-1983

2004	<i>Cannabis</i> , vidéo (musique : Nino Ferrer)	
	<i>Les Yakas</i> , vidéo (musique : Quartet Bucal)	
	<i>Devil Drum Dspace</i> , vidéo (musique : Tempsion)	
2003	<i>Bamboo Fabrik</i> , vidéo (musique : José Barinaga)	6'
	<i>Sombre Septembre</i> , vidéo (musique : Crislab)	1'40
	<i>Bossa Novalse & Tonnelle Atone</i> , vidéo	5'
2002	<i>Mental Health Hotline</i> , vidéo (co-réal : Yéti, musique : Black Dog & Black Sifichi)	4'
	<i>Cold Hearted World</i> , vidéo (musique : Drugs)	2'50
	<i>Le plaisir</i> , vidéo	3'
	<i>Coconut del Faro</i> , vidéo	4'
	<i>Back to Paname</i> , vidéo	4'
	<i>Pomme Z - Prologue</i> , vidéo	
	<i>C7-D1</i> , vidéo	2'
	<i>Etat des lieux</i> , vidéo compilation commentée	90'
2001	<i>La journée de la femme</i> , vidéo	13'
	<i>Frangins guitare</i> , vidéo	2'
	<i>Gainsbourg à la télé</i> , vidéo (Prod : Canal+, INA Entreprise)	26'
	<i>Averty à la télé</i> , vidéo (Prod : Canal+, INA Entreprise)	26'
2000	<i>Les shadoks, mythe ou légende ?</i> , vidéo (Prod : aaa, Canal+, INA Entreprise)	52'
	<i>Imagina 2000</i> , vidéo (Prod : Canal+)	
	<i>De source sûre</i> , vidéo (Prod : INA, France 2)	52'
	<i>Angele dust</i> , installation vidéo, (musique : Guy Skornik et Zab, présentée au CENTRE GEORGES POMPIDOU)	
1999	<i>NovaPlanet</i> , publicité (Prod : Nova Prod)	
	Quelques sujets pour <i>Cyberculture</i> (Prod : Canal+)	
1998	<i>Leçon de Cyclone</i> , vidéo (montage et compilation de 200 épisodes)	26'
	<i>Home of the p@ge</i> , spectacle multimédia (Première présentation à videocrasi)	

1997	<i>Ode au rat</i> , vidéo (Co-réal : Stéphane Trois Carrés)	26'
	<i>Annales d'exobiologie sur la base de témoignages littéraires au sujet de visites de la terre par des créatures extra-terrestres</i> , 6 vidéos (Co-scénariste : Stéphane Trois-Carrés, prod Canal+))	12'
	<i>Imagina 97</i> , vidéo (Scénario : Norman Spinrad, Prod : Canal+)	52'
1996	<i>Les plus belles histoires de l'oncle Pierre</i> , vidéo (Co-réal : Pierre Tchernia, Michel Royer, Clémence Barret, prod : Canal+)	26'
	<i>Imagina 96</i> , vidéo, habillage de l'Œil du Cyclone (Prod : Canal+)	52'
	<i>Cyberdélir</i> , vidéo, (épisode de l'Œil du Cyclone, prod : Nova Prod)	26'
	<i>C+ ce que c'était</i> , vidéo, (diffusé sur Canal+, prod : Nova Prod)	26'
1995	<i>Imagina 95</i> , vidéo, (diffusé dans l'Œil du Cyclone, prod : Canal+)	55'
	<i>Party de campagne</i> , vidéo, épisode de l'Œil du Cyclone sur les élections présidentielles (Réalisation collective, prod : Canal+)	26'
	<i>The long voyage</i> , vidéo, (Co-réal : Lari Flash, musique : Hector Zazou, Suzanne Vega, John Cale)	5'
	<i>Data (G) love</i> , vidéo, (diffusé sur Canal+, prod : Plus gros le logo)	5'
1994	<i>Beauty Foules</i> , vidéo (Prod : Canal +, Vidéo de poche)	26'
	<i>C+=3D10</i> , vidéo pour les 10 ans de Canal+, (Prod : Canal +)	26'
	<i>Imagina 94</i> , vidéo, diffusé dans l'Œil du Cyclone	55'
	<i>Fragments</i> , installation vidéo, (Présentée à VIDEOFORMES)	
1993	<i>Imagina 93</i> , vidéo, diffusé dans l'Œil du Cyclone	55'
	<i>One Eno</i> , vidéo, avec Lari Flash & Brian Eno Portrait, diffusé dans l'Œil du Cyclone, (Prod : Canal +, Vidéo de poche, Opal, Mikros Image)	22'
1992	<i>Imagina 92</i> , vidéo, diffusé dans l'Œil du Cyclone	52'
	<i>M'Escher z'amis</i> , vidéo, diffusé dans l'Œil du Cyclone (Musique : Denis Lefdup, Prod : Canal +, Agat Films)	52'
	<i>Ali click</i> , vidéo (Co-réal : Lari Flash, Brian Eno, musique : Brian Eno)	4'
1991	<i>Thièrè's after-Imagina 91</i> , vidéo (Prod : Canal +)	75'
1990	<i>Imagina 90</i> , vidéo (Prod : Canal +)	80'
	Télé Monte Carlo, habillages	
	<i>Jihad Joe</i> , vidéo (Co-réal : Véro Goyo, Lari Flash, prod : Série Limitée, Mikros Images, Vidéo de poche)	4'
	<i>Good fun</i> , vidéo (Prod : Canal+, Mikros Images, Le Snark, musique : Denis & Jérôme)	4'

- 1989** *Holiday sun*, vidéo (20') & installation vidéo
(Co-réal : Véro Goyo, présenté à l'Australian Video Festival)
- La tour Eiffel*, vidéo (Prod : INA, Canal+, musique : Denis & Jérôme) 2'
- Happy buzzday moongly*, vidéo, (Musique : Denis & Jérôme,
prod : Canal+, Mikros Images, Vidéo de poche, Le Snark) 4'

> 1990 *La Sept*, habillages

- 1988** *Convictions profondes*, vidéo, 3'50
(Co-réal : Véro Goyo, prod : Les maîtres du monde, Vidéo de poche, diffusé sur Canal+)
- Dans l'eau comme en toi*, vidéo, 3'
(Co-scénar : Michel Royer, musique : Denis & Jérôme, prod & diffusion : FR3)
- Séance d'échauffement oculaire*, vidéo, 3'
(Co-scénar : Michel Royer, musique : Denis & Jérôme,
prod : Art Force Industrie, Vidéo de Poche)
- Random Joe*, vidéo, 4'
(Musique : Denis & Jérôme, diffusé sur Canal+ en 89)
- Le stress*, vidéo, 3'
(Episode de la série *Recherche à suivre*,
musique : Denis & Jérôme, prod : INSERM, diffusé sur FR3)
- Gène interdit*, vidéo, 3'
(Episode de la série *Recherche à suivre*,
musique : Denis & Jérôme, prod : INSERM, diffusé sur FR3
(Prix Roberval 88))

- 1987** *Tout Toutou*, vidéo
(Co-réal : Véro Goyo, musique : Denis, prod : aaa)
- Micrographie*, vidéo, diffusé sur Canal+ dans *Vidéo Plaisir* (réalisation collective)

- 1986** *Trapèzes*, performance vidéo, 13 x 1'
(Co-réal : Véro Goyo, C. Palmer, présentée à LA FERME DU BUISSON)
- A table*, installation vidéo, (Co-réal : Véro Goyo, présentée à LA GRANDE HALLE DE LA VILLETTE)

- 1985** *Le temps de vivre*, générique télévisé (Prod : TF1)
- Saut haut*, vidéo, (Co-réal : Véro Goyo) 10'

- 1984** *Mouzgheva*, une centaine de vidéos humoristiques (Prod : Canal+)
- Six mille sung*, performance vidéo, (Co-réal : Véro Goyo, Basile Vignes, Patricia Lepage)
- Carmen*, vidéo, (Co-réal : Véro Goyo, musique : Jérôme, diffusé sur Antenne 2)
- E.T watches TV*, vidéo, (Co-réal : Véro Goyo, musique : Jérôme, diffusé sur FR3) 3'
- Rosemary's kitchen*, vidéo, (Co-réal : Lari Flash, musique : Jérôme, prod : ENSAD) 3'
- Dies irae*, vidéo, 6'
- The big scare*, vidéo, 4'
(Co-réal : Véro Goyo, musique : Bernard Szajner, diffusée sur Antenne 2)
- Clip ordinateur*, vidéo, (Co-réal : Véro Goyo, billet de la série Vidéo à la chaîne, diffusé sur FR3) 3'

- 1983** *Belle et Sébastien*, vidéo, (Co-réal : Lari Flash, musique : Denis & Jérôme, prod : ENSAD) 3'
- Kim il songs*, vidéo, 12'
- (Co-réal : Jean-René Bader, Yann Nguyen Minh, musique : Jérôme, diffusée sur Antenne 2)
- Lucrate Milk*, vidéo, 6'
- (Co-réal : Dominik Barbier, Lari Flash, musique : Lucrate Milk, prod : ENSAD, diffusée sur Antenne 2, FR3)
- 1982** *Noisy neighbours*, vidéo, 6'
- (Co-réal : Dominik Barbier, Lari Flash, musique : Denis & Jérôme, prod : ENSAD, diffusée sur Antenne 2)

1961
Naissance à Paris (75).
Vit et travaille en banlieue parisienne.

Etudes

1984
Diplômé de l'ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS DE PARIS.

Activités

1982
Première vidéo et diffusion télévisée :
Noisy Neighbours
dans l'émission *Haute tension*

1983
Création des *Maîtres du Monde*.

1984
Création — avec Denis — du studio LE SNAK.

1986
Première installation vidéo :
A table (Co-réalisée avec Véro Goyo,
présentée à LA GRANDE HALLE DE LA VILLETTE,
pour l'exposition *Les allumés de la télé*).

1991
Première de *L'Œil du cyclone*
(jusqu'en 1998)

1998
Le site < <http://www.lefdup.com> > obtient
le prix SCAM

2004
Exposition *Stock#4* aux ABATTOIRS DE RIOM

Aiyoung Yun est une des premières artistes coréennes installées en France à avoir utilisé le médium vidéo. Elle est diplômée du département Arts Plastiques de l'Université Ehwa à Séoul (Corée), de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts à Paris et de la faculté d'Arts Plastiques à Paris VIII. Son travail a été présenté dans le monde entier, et notamment au MUSÉE NATIONAL RUSSE (St-Petersbourg), à la FONDATION METRONOM (Barcelone, Espagne), au MUSÉE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE SEOUL (Corée), au MUSÉE NATIONAL OSAKA (Japon) et au MUSÉE D'ART MODERNE D'OSAKA (Japon). Elle prépare actuellement sa prochaine exposition personnelle au WHARF, centre d'art contemporain de Basse Normandie.

Aiyoung Yun

par Véronique Sapin

Vidéoformes 2000, m'a permis de rencontrer Yun. Elle y présentait avec Yongshin Cho deux installations vidéo, *La chanson de Mandrake* et *Trace*. Chaleureuse et discrète telle m'est apparue Yun. Par la suite, nos rencontres lors de mes passages en France, m'ont confirmé ces premières impressions. Yun est une personne fort sympathique dotée d'une grande délicatesse. J'étais enchantée de la retrouver pour lui consacrer cette rubrique.

Véronique Sapin : *Yun, peux-tu m'expliquer dans quelles circonstances tu es arrivée en France début 1989 ?*

Aiyoung Yun : Je venais de terminer les Beaux Arts en Corée. Mon ex-mari souhaitait s'installer en France. Moi j'aurais préféré aller à New-York, mais je l'ai suivi. Je ne parlais pas un mot de français. J'ai donc pris des cours de langue pendant 4 mois et j'ai finalement trouvé ça amusant. J'enregistrais les cours aux Beaux-Arts et quand je ne comprenais pas je demandais à des coréens de me confirmer ou de répéter tel ou tel mot. Je n'ai bénéficié d'aucune bourse particulière pour m'installer en France ; j'ai reçu le soutien de ma famille pendant quatre ans. Au début, voir des visages très différents et ne pas parler la langue, me donnait le sentiment d'un grand isolement.

Est-ce que tu as pu établir un réseau d'amis coréens en France ?

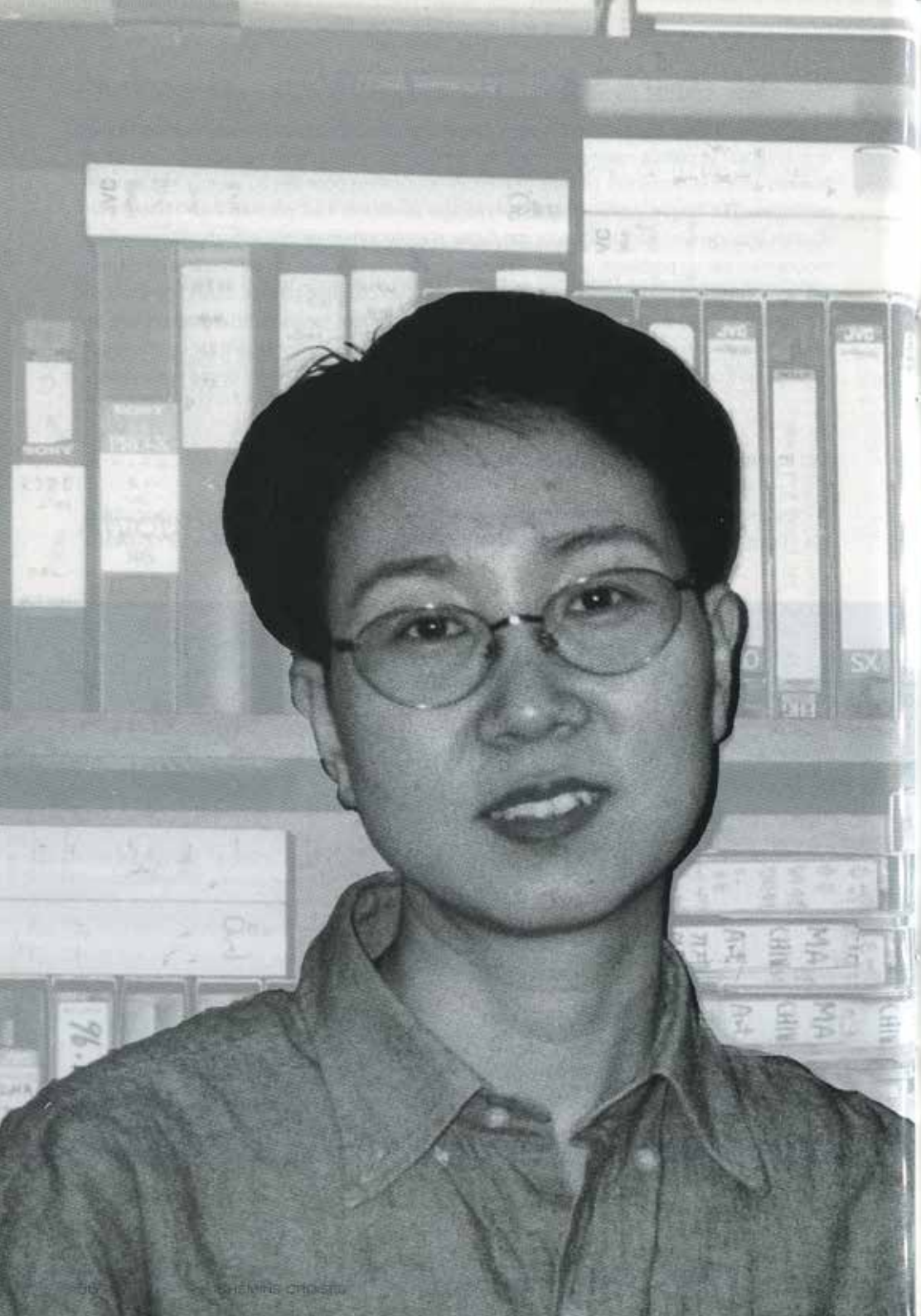
Jusqu'en 2001, je fréquentais des amis coréens, on s'entraidait. Puis, j'ai eu un passage à vide et maintenant je préfère rester seule. Avec les français, ça se passe bien mais c'est difficile de se faire des amis. Il faut toujours prendre des rendez-vous, même pour aller au cinéma. Moi je préfère l'imprévu. La langue a peut-être été un blocage au départ, mais pour en avoir discuté avec d'autres étrangers, les français ne sont pas faciles d'accès autrement que superficiellement. Pour moi, ce n'est pas un problème, car je peux facilement faire la fête avec des gens que je ne connais pas. Je m'intègre et je m'amuse. J'ai la chance d'avoir un caractère très gai. Quand on est dans son pays d'origine, on peut se faire des amis très rapidement, tandis qu'à l'étranger il faut du temps. J'ai rencontré un artiste coréen qui vivait en France mais qui est reparti car il pensait que l'énergie qu'il dépensait en France lui suffisait en Corée pour faire son travail deux fois plus vite.

Dès ton arrivée, tu t'es inscrite aux Beaux-Arts de Paris.

Oui, en lithographie, sérigraphie, photogravure. À ce moment là, j'étais peintre mais mon objectif en France, n'était pas de faire de la peinture ; je voulais découvrir quelque chose de nouveau.

Jardin secret, installation vidéo, Yun Aiyoun, 2001





Qu'elle a donc été le déclencheur ?

En fait, je connaissais la vidéo uniquement avec les oeuvres de Nam June Paik. Et puis en 1992, j'ai lu une petite publicité pour des projections vidéo dans le 11^e arrondissement, j'y suis allée et ça a été une révélation. J'ai acheté une caméra et j'ai commencé à travailler avec ce médium. A ce moment là, je ne connaissais personne aux Beaux-Arts qui soit intéressé par la vidéo. J'ai donc débuté seule.

Je faisais le montage manuellement car je n'avais pas d'ordinateur. C'est à dire que je choisis-sais les images qui m'intéressaient dans ce que j'avais déjà filmé, je les passais sur un moniteur et je les refilmais. Je faisais des cuts de cette façon. J'ai perdu beaucoup de temps. Mais parfois encore je réutilise cette méthode. Depuis 1994, je ne fais que de la vidéo. J'expérimente avec les objets, la lumière...

Tu pratiques aussi de la performance ?

Oui, je joue avec l'image de mon corps. Je cherche à parler de mes sentiments avec les mouvements du corps ; c'est mon écriture. Je ne suis pas danseuse mais j'aime la danse. J'ai découvert la performance en même temps que la vidéo. Je préfère être actrice plutôt que spectatrice ; c'est vrai pour le sport comme pour la performance artistique. Avec la vidéo, je peux manipuler les couleurs, le rythme mais aussi le son qui pour moi est comme l'âme de l'image. J'enregistre dans la rue et je bricole le son obtenu. En fait, j'aime beaucoup le bricolage.

Tes premières expositions sont venues très vite après ta nouvelle orientation artistique.

En 1994, il y a eu le festival vidéo de Gentilly. L'année suivante j'ai contacté le directeur du festival. Il est passé me voir dans mon atelier et m'a invitée à Gentilly. En 1995, c'est aussi à VIDEOFORMES que j'ai pu montrer mes vidéos. A partir de ce moment, j'ai trouvé à exposer mon travail régulièrement.

Je sais que tu retournes souvent en Corée pour ton travail

C'est vrai, j'y retourne assez souvent mais uniquement pour des expositions ; en fait je n'ai pas encore pu y prendre de vacances depuis quatre ans. Ce sont des coréens venus sur Paris qui m'ont contactée. Je leur ai montré mon travail vidéo et ils ont été emballés. Ma plus récente expo a eu lieu au musée national d'art contemporain de Séoul. Je suis allée ensuite exposer au Japon. Depuis, j'ai rencontré d'autres artistes coréens vivant à Paris qui ont démarré la vidéo.

Est-ce que tu irais t'installer dans d'autres pays ?

Oui, cela me plairait. Je garderais un pied à terre à Paris mais je partirais bien aux Etats-Unis ou dans un pays que je ne connais pas... J'aimerais voyager un an ou deux. Par contre, je sais que je ne retournerais pas vivre en Corée. Je ne peux pas me concentrer à Séoul, car je connais trop de monde. Je préfère la solitude.

Est-ce que le fait d'être étrangère est un plus dans ton travail ?

Tout à fait. Je me sens flotter entre deux pays. Je ne suis plus en Corée et pas vraiment en France. Dans mon travail, j'essaie de transmettre ce sentiment avec des personnages qui flottent par exemple sur un arbre, sur l'eau. De me sentir étrangère partout me permet de vivre dans une sorte de temps parallèle. C'est pourquoi je travaille avec le rêve. Quand on me demande si je me sens française ou coréenne je réponds que je suis une extra-terrestre. Quand je suis dans un café par exemple, j'observe les personnes autour de moi, et j'ai l'impression d'entrer dans une réalité virtuelle. Mon corps est là, mais personne ne me connaît. Je prends des notes, je fais des dessins. Même à Séoul, j'aime aller dans des endroits que je ne connais pas pour me retrouver dans cet état de transparence pour les autres. J'observe et j'essaie de comprendre où vont les gens que je croise, à quoi ils pensent. Maintenant je me sens bien partout parce que les nuages sont les mêmes partout.

La solitude me pèse parfois mais elle est plus féconde lorsque je suis en France que lorsque je suis en Corée. Les plantes qui vivent dans le désert sont plus fortes que celle d'un jardin tempéré. C'est un peu pareil pour moi, depuis que j'habite en France je me sens plus forte.

© Propos recueillis par Véronique Sapin, Turbulences vidéo # 44, juillet 2004.

Se peut-il qu'il existe un domaine de la connaissance qui n'ait pas à souffrir aujourd'hui d'une aliénation à la médiatisation et aux médias ? L'art est récupéré par la publicité, les œuvres les plus subversives hier, alimentent dorénavant des spots télévisés. Elles ont été vampirisées, vidées de leur contenu par une esthétisation mercantile et une industrie toute-puissante de la communication et de l'audiovisuel. Les artistes ont découvert quant à eux une autre forme d'aliénation, celle de l'importante médiation qu'impliquent les nouvelles technologies, un support technique conséquent et une mise à jour permanente.

C'est dans ce contexte que l'art a pu être repensé en termes d'échange. C'est dans ce contexte encore que certains artistes, acculés à choisir entre produire pour une industrie culturelle ou bien s'aventurer aux limites du territoire des arts plastiques et de l'action sociale et politique, pour avoir simplement droit de cité, ont songé à créer un espace de rencontre et de réflexion non-assimilable à un environnement à la mode.

Politique de l'art relationnel

par Pascale Weber

L'art a bien sûr une fonction d'utopie, mais le monde qu'imaginent les artistes tend — pour le meilleur comme pour le pire — à devenir réel. L'art doit donc entretenir sa fonction d'utopie incitative, jusque dans notre quotidien, jusque dans nos rapports avec les êtres, les situations, les pensées les plus à la marge. Et pour ne pas se résigner, l'artiste doit souvent élaborer des stratégies qui n'épargnent aucune de ses certitudes, qui l'obligent à bien des compromissions, qui l'isolent et qui — plus ou moins heureusement — le regroupent au sein de projets esthé-

tiques, visant une forme d'émancipation politique. Ces actions à leur tour cherchent à poser les bases de ce que seraient le rôle, les enjeux et l'implication possibles de l'art et de la culture dans notre société. L'imaginaire de « *reliance* » défendu par Nicolas Bourriaud propose une alternative à l'inévitable rapport de force qui oppose à l'industrie culturelle une contre-culture. L'art relationnel rômpt en effet avec l'expression critique des avant-gardes des années 70, qui bien que subversives n'en étaient pas moins destinées à un public restreint de privilégiés, une élite.



La mallette de Pascal Weber, représentative en art domestique, au terme du 7^e mois de résidence (mars 2004).

L'esthétique promue par Nicolas Bourriaud reprend à son compte une approche événementielle de l'art mais il ambitionne de créer « des possibilités de vie nouvelles » : en investissant l'espace quotidien, les actions les plus triviales et le temps commun, en célébrant la

convivialité, en provoquant des micro expériences, en témoignant de la nécessaire rencontre et non moins nécessaire promiscuité de l'artiste et de son public, en interrogeant la valeur de l'échange entre les acteurs du monde de l'art...

Quelles sont donc devenues les finalités de l'art ? Quels projets social ou politique peut-il défendre ? Les artistes sont-ils les plus à même de tisser du lien social ? De quels moyens disposent-ils pour lutter contre l'uniformisation de la culture, de la pensée, des comportements ? Si les pratiques traditionnelles sont en décalage (cela reste d'ailleurs à vérifier) avec ce besoin d'implication sociale et citoyenne revendiquée par l'esthétique de Nicolas Bourriaud, il reste à vérifier que de nouvelles formes peuvent être plus efficaces. Malheureusement les bons sentiments n'ont à eux seuls aucune valeur artistique. Pire, chacun sait la tyrannie des bons principes et de la bonne volonté. Valérie Arrault dénonce avec justesse « la valeur réparatrice revendiquée par cette utopie U relationnelle U ». (1)

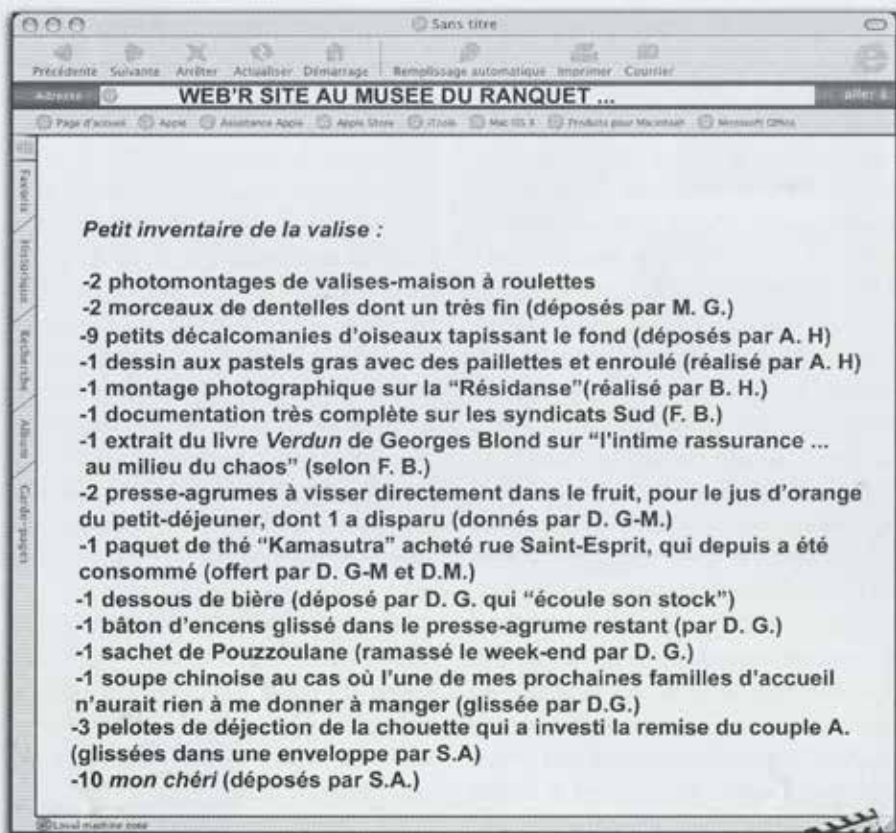
Que les artistes refusent la dureté de la vie moderne, l'individualisme de nos sociétés et la déshumanisation de nos relations n'est pas en cause. Face aux géants de l'industrie de la culture, face aux multinationales, les artistes prêtent néanmoins trop souvent à sourire, lorsqu'ils se proclament émancipateurs, vecteurs de "mieux vivre" ensemble. Ils sont attendus au tournant de la récupération, d'autant qu'ils se trouvent impliqués idéologiquement dans des opérations de stratèges, des manœuvres et des luttes de pouvoirs qui les dépassent (ou qui ne les concernent pas car ils concentrent leur énergie ailleurs et parce que le pouvoir dont il est question est l'affaire de professionnels de la politique engagés dans le long terme). En prenant part à des aventures à contre-courant de la politique culturelle officielle, ils n'en sont souvent pas moins manipulés. Car nombreux sont les individus qui se pressent de pouvoir enfin attribuer à l'art un rôle précis et définitif, une utilité, une justification : l'artiste devient animateur de quartier, acteur social au service de la collectivité ou du pouvoir local.

Or chacun sait que de multiples bénévoles, structures et associations interviennent dans la société, sans que cela ne fasse d'eux des artistes pour autant.

Prenons le groupe des T., de jeunes autistes qui se produisent en concerts et en performances chorégraphiques (Avignon, au Châtelet...), encadrés par un clown-docteur en psychologie. Le communiqué de presse s'entretient uniquement de la capacité de création de ces individus troublés, mutiques, sans analyser plus avant la performance. L'activité artistique ne se résumerait-elle plus qu'à un phénomène de médiation ? L'expérience intéressante de ces autistes ne justifie pas qu'on amalgame une fois encore une activité artistique et la pratique réfléchie, conscientisée de l'art.

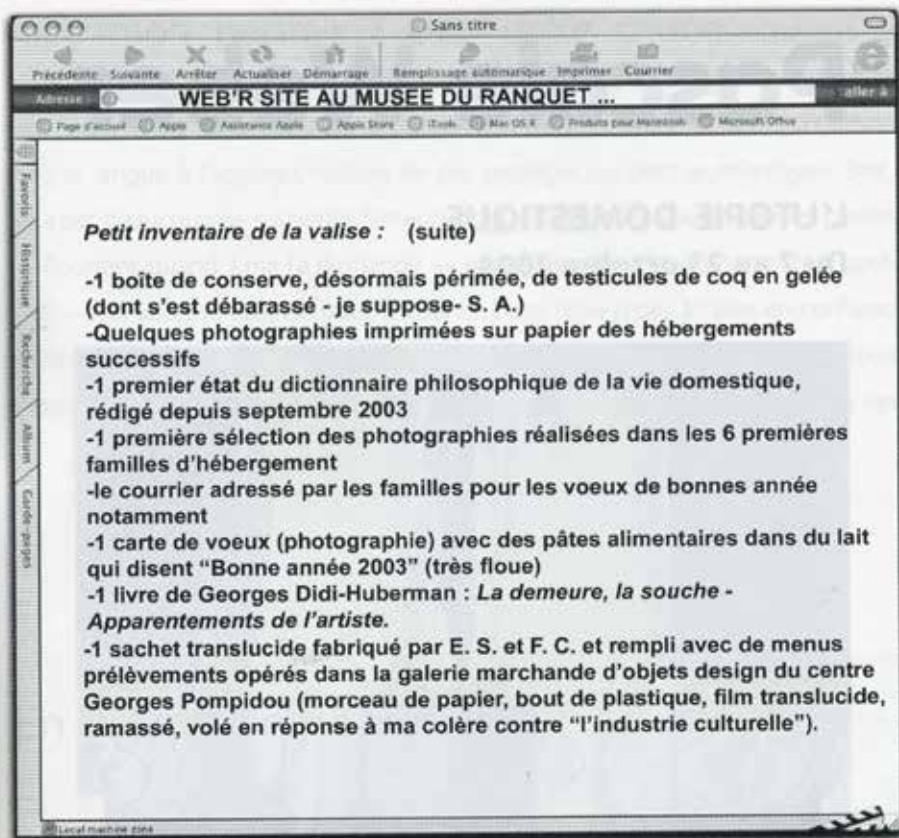
Prenons maintenant les artistes relationnels, ceux qui vont à l'instar de Rirkit Tiravannija réaliser un repas (sur commande), de Ben Kinmont faire la vaisselle (sur proposition de ses hôtes), vendre des boules-de-neige. Que leur travail fasse œuvre n'est pas ici en question, mais quelle est la véritable part de subversif, d'émancipation sociale dans leur proposition ? En quoi ces propositions sont-elles moins convenues que la réalisation d'une peinture de commande du XIX^e siècle ?

Il me semble qu'il est tout à l'honneur de l'artiste de vouloir créer une situation propice à l'émergence de son œuvre, une situation qui ne doive rien à un commissaire d'exposition qui, frustré de jouer l'organisateur, le rassembleur, l'explorateur des nouveaux territoires de la création, décide que sa proposition fait désormais œuvre, que le travail des artistes ne sert qu'à illustrer sa seule création. Il me semble courageux et utile que l'artiste se tourne vers son public, mais il ne faudrait pas lui demander de se transformer en VRP, ni en acteur de service d'art pour particuliers. S'il lui arrive de se présenter comme représentant en art domes-



tique, en artiste à domicile, c'est assurément pour conforter une position critique sur un secteur tertiaire qui cherche à infiltrer le champ de la création, c'est encore pour interroger, mesurer en retournant la question par la pratique, la volonté d'implication citoyenne. Il est possible que l'accès à l'art ait toujours été réservé à un public privilégié. Les œuvres n'en étaient pas moins sacrées. Aujourd'hui l'industrie culturelle et la production audiovisuelle de masse caricaturent l'acte artistique, assimilent les créateurs et les créatifs. L'artiste n'a parfois guère d'autre choix que de prendre sa valise pour voyager, rencontrer des partenaires culturels et réfléchir par confrontations successives à ce que peut être son rôle. Il ne s'agit pas de concéder à la logique marchande de

ces êtres performants et offensifs qui partent à la conquête d'un nouveau marché ; il ne s'agit pas plus d'occuper le terrain, d'augmenter la part de son audience. La démarche renvoie encore et toujours à l'isolement de l'atelier, elle reste introspective ; la déambulation comme la rencontre avec l'autre est une façon de mise à disposition des sens et de la pensée afin de déplacer le propos, de le mettre en perspective. L'artiste n'a de remède à aucune situation, aussi injuste soit-elle. Il n'offre que l'étrangeté de son regard. En cela seulement, il est possible qu'il participe à l'invention de nouvelles situations. Mais curieusement, je ne crois pas que la nouveauté soit une finalité artistique, peut-être un aléas, voire un accident.



A l'image de l'œuvre vidéo de l'espagnol Rodrigo García (*Prefiero que me quite el sueño goya a que lo haga cualquier hijo de puta*) (2), les artistes brassent l'air, s'agitent, s'épuisent à coup de battes de base-ball, sans atteindre, ni heurter, ni blesser, ni effleurer ceux qui leur font face, et qui comme eux gesticulent ou creusent leur propre tombe. Etrangers à la logique de l'accumulation capitaliste, les artistes ne peuvent prétendre ni à la rentabilité ni à la fructification de leur expérience. Quelle obscénité en ces temps !

© Pascale Weber, avril 2004
Turbulences vidéo # 44, juillet 2004.

(1) Valérie Arrault, *Imaginaire et Utopie du XXI^e siècle*, « De la difficulté d'une esthétique émancipatrice », Séminaire Interarts de Paris, 2001-2002, Klincksieck, p.25.

(2) *J'aime autant que ce soit Goya qui m'empêche de dormir plutôt qu'un quelconque fils de pute*. Installation présentée à BONJOUR SCÈNE NATIONALE dans le cadre du Festival du film espagnol en mars 2004.

Pascale Weber

L'UTOPIE DOMESTIQUE

Du 7 au 23 octobre 2004



L'UTOPIE DOMESTIQUE (Objets de la rencontre) de Pascale Weber

Un livre avec DVD-rom consacré à l'année de résidence à Vidéoformes,
édité par Vidéoformes & Dans Mon Carré avec le soutien de la DRAC Auvergne.

Edition Un Deux Quatre, Clermont-Ferrand sera en vente à la galerie (15 €)

Prévente en souscription : 10 € (+ Frais d'envoi), par chèque, à l'ordre de Vidéoformes.

Galerie de l'Art du Temps

14 rue de l'Oratoire • 63000 Clermont-Ferrand • Tél 04 73 17 02 07 • www.videoformes.com

Faire mon portrait ? Une drôle d'idée, je ne suis pas photogénique. Déjà, petite fille, je détestais : « Irène, arrête de bouger, sinon la photo sera floue. Souris, mais souris donc. » Souvent, à l'instant décisif, je faisais la grimace, tirais la langue à l'appareil, histoire de me protéger, ou bien je m'enfuyais. Bref, il n'y a pas beaucoup de souvenirs flatteurs pour moi dans les albums de mes parents.

Pourtant, quand il me l'a demandé — je me rappelle, c'était un mercredi après-midi —, j'ai accepté tout de suite, d'instinct. Dans l'eau j'étais à l'aise, en confiance, d'ailleurs il avait mitraillé mes évolutions dans la piscine pendant près d'une heure, d'assez loin. C'était pour un reportage sur le sport au Lycée, ça n'engageait à rien.

En queue de poisson

par Irène S.

Mais revenue chez moi, retrouvant ma famille et mes repères, j'ai eu des scrupules, ma nuit fut perturbée. Le lendemain j'avais changé d'avis. Quelques jours plus tard, à la fin d'un cours, je suis allée lui faire part de mon revirement. Il avait l'air déçu, mais pas tellement surpris, il n'a pas insisté. Dommage. Il devait avoir connu d'autres volte-face...

Les semaines passèrent. Un matin il me montra les photos. Sur la plupart on me reconnaît fort bien : ma tête surnage, un bonnet de caoutchouc recouvre mes cheveux, mais je ne porte pas de lunettes, juste un

pince-nez, pas très gracieux ; j'apparais dans diverses positions, des classiques, sur certaines vues je fais la planche, la jambe droite dressée comme un mât, j'observe même l'opérateur du coin de l'œil pendant qu'il appuie sur le bouton. Ces images aux couleurs vives sont réussies, je l'admets, cependant elles me déplaisent. En revanche, il y en a deux ou trois dans le lot que je trouve amusantes, et c'est moi qui lui ai proposé d'en choisir une et de la commenter — c'est plus distrayant qu'une explication de texte. Et puis comme ça il n'est pas tout à fait bredouille.

Deux choses surtout me gênent dans la photographie. D'abord, la séance de pose, je ne sais pas quoi faire devant l'objectif. Ensuite, le moment de la découverte, un moment difficile. Je me sens intruse dans le rectangle, je me sens surtout coincée, une momie trop fraîche, ou trop bien conservée. Mais sur cette image je suis ailleurs, on ne peut pas m'identifier, ça me rassure. Je suis contente d'avoir posé à l'envers, parmi les remous chatoyants. Posé ? Ce n'est pas vrai, je n'ai pas posé, j'étais trop absorbée par l'eau et par les gestes à effectuer, par la figure, pour me soucier du photographe. Il en a profité.

© Irène S.

Ussel, juin 2003

Turbulences vidéo # 44, juillet 2004.

© Photo Triscan Passinet, Clermont-Ferrand, juin 2003



La main sert quelquefois de bouclier à ceux ou celles qui ne veulent pas que le photographe les prenne. L'usage qui en est fait ci-dessous relève d'une stratégie plus offensive.

Sur un portrait absent

par Patricia P.

Une photo aurait pu, parmi d'autres, révéler mon visage. Les yeux brillants au centre, les épaules rondes au bas, les cheveux attachés. Un vrai portrait d'artiste, de ma figure modèle. Mais je n'ai pas voulu.

Le photographe insiste, je refuse toujours. Une question d'optique, de représentation, ou d'expression peut-être.

Car la photo dira : qu'elle affirme ou suggère, elle parlera, c'est sûr. Oui, mais que dira-t-elle ? On l'ignore à l'avance. L'artiste cadre, exige, mais il n'y voit rien — comme chacun sait — au moment où la photo est prise. Il se croit dominateur, bien qu'au fond, il espère. Dans la ligne de mire, absorbé, façonné, le modèle s'imaginer ; nul miroir face à lui — ce n'est pas la coutume — pour qu'il puisse à la hâte rectifier à son gré quelques-uns des détails qui, dans un court instant, là, vont être captés, enregistrés, puis, sur du papier mat, fixés, en noir et blanc. Sous réserve évidente qu'aucun problème technique, de lumière, d'objectif, de mécanisme interne, ne surgisse quand l'artiste — son index avisé, le doigt sûr, très précis, par lequel tout bascule — soudain, déclenche l'action..., enfonce le bouton, appuie sur la gâchette. Clic ! Pan ! Voilà, c'est terminé, irréversible.

(En la matière, bien entendu, on use de balles à blanc : personne n'est tué, pas de blessé non plus. Une simple capture.)

Elle va se confier au-delà du langage, des formules rebattues, des mots surréalistes, sans voix, cette image nouvelle et comme inattendue, qui émane à la fin du processus complexe de la "révélation". Elle naît pour étonner.

Et puis le moment vient. Le photographe, tendu ; la jeune fille, anxieuse. Impatience partagée, croissante. Regards sur la photo. Alors ? Que leur conte-t-elle du modèle, de ses rêves, de ses craintes et de son caractère ? Leur parle-t-elle de l'artiste, y voient-ils son empreinte, s'est-il bien dédoublé ? Ou crée-t-elle autre chose, d'ordre transcendantal ? Saisissant ; beau mystère.

Et l'énigme est posée. Celle d'un portrait d'art, inconscient, clair et fier, apte à l'honnêteté aussi bien qu'au mensonge, brouillant les pistes à son insu, vide d'esprit, sans cœur ni sens, mais là, devant les yeux, vivant !

Le photographe insiste encore, toujours je me dérobe. C'est qu'une photo vive a de quoi effrayer.

© Patricia P.
Clermont-Ferrand, juillet 2003
Turbulences vidéo # 44, juillet 2004.

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: Jit Bastry / Les années Fluxus / Les installations vidéo en question: la Tribune des critiques

Turbulences Vidéo n°7 Portrait: Peter Campus / Cinéma expérimental: Nam June Paik raconte Francis Lee / Bill Viola, Nam June Paik, MKulchitsky et V. Chelonsky / 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

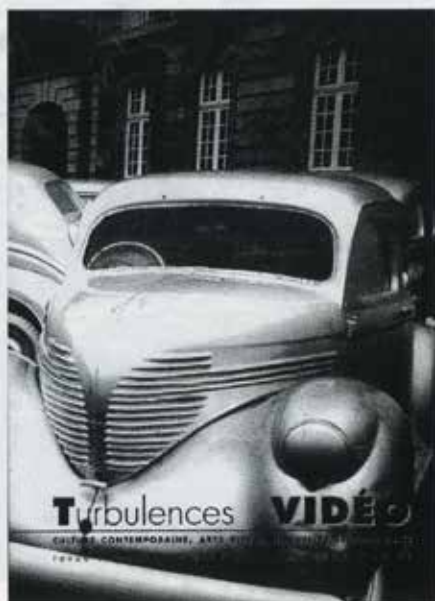
Turbulences Vidéo n°11 (spécial) J.P. Fargier; Laurence Madeline; Danielle Jaeggi; Ryszard Kluszczyński / Anne Marie Duguet; Thierry Kuntzel; Marina Grzinic et Aina Smid...

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 ravissement d'Yvonne Rainer et de Shirley Clarke / Dance Screen; Daniel Amisou

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 message complexe"

Turbulences Vidéo n°17 Portrait: Ghislaine Gohard / Fabrice Hybert: Altérité / télévision / Causerie: Cédérom contre internet

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

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

Turbulences vidéo n°21 Portrait: Roland Boladi / L'image mentale (3) (Alain Bourges) / Dossier Danemark / Découffé: le charivari à Téboul (Geneviève Charras)

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

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

Turbulences vidéo n°24 Portrait: Véronique Legendre / Le Tube du Docteur Folle (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 Bougues) / Officina Europa (Françoise-Claire Prodron) / Merce Cunningham (Geneviève Charras) / Olympia by Charlotte — Chapitres 13 à 20 / ...

Turbulences vidéo n°27 (spécial) Hercule et l'ariène 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 Bassol) / La vidéo et la danse (Michel Coste) / Olivier Masmonteil (Gilbert Pons) / Olympia by Charlotte — Chapitres 27 à 34

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

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

Turbulences vidéo n°31 (spécial) Interférences 2 (Georges Casenoves) / 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 / ...

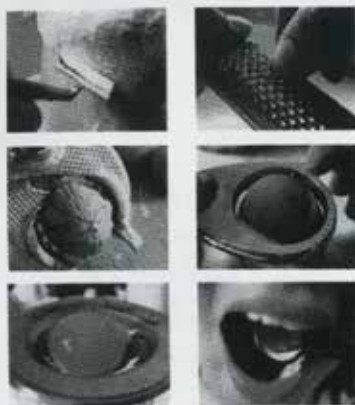
Turbulences vidéo n°34 FIAC 2001 (Ariane Skoda) / Convivences 2001 / Portrait : Gianni Totti / Médiateur : Paul Willemsen / ...

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



Turbulences vidéo

éditions L'Éclat n°42 - janvier 2004 - 24 €



Turbulences vidéo

éditions L'Éclat n°42 - janvier 2004 - 24 €

Turbulences vidéo n°36 Traverses vidéo (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 Degouzou) / 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 / Typhon sur Yokohama (Jean-Paul Fargier) / Médiateur : Marcel Mazé / ...

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

Turbulences vidéo n°40 / Portrait : Michel Jaffrenou / Zoom sur 3 chinois à Paris (Rozenn Canévet) / Images projetées (Nathalie Degouzou) / Du Zhenjun (Véronique Sapin)

Turbulences vidéo n°41 Antonella Bussanich (Véronique Sapin) / Portrait : Peter Fischer / De l'esthétique de la commutation (Evelyne Rogue) / Entretien avec Philippe Donaldini (Rozenn Canévet) / Art domestique (Pascale Weber)

Turbulences vidéo n°42 Stephen Petronio (Geneviève Charras) / Portrait : Alain Bourges / Art domestique (Pascale Weber) / FIAC 2003 (Matilde Roman) / Olga Kisseleva (Véronique Sapin)

Turbulences vidéo n°43 Catalogue Vidéoformes 2004

ABONNEMENT

Raison sociale.....

Nom.....

Prénom.....

Adresse.....

Téléphone.....

Je désire m'abonner à partir du numéro

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

et 6 € le numéro spécial festival Vidéoformes)

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

Peter Fischer

le jeux de cartes

28 cartes à jouer sur papier photo

Avec les plus belles,
les meilleures et
les dernières
machines à projection
(version française)

hline.ch

pour gloire

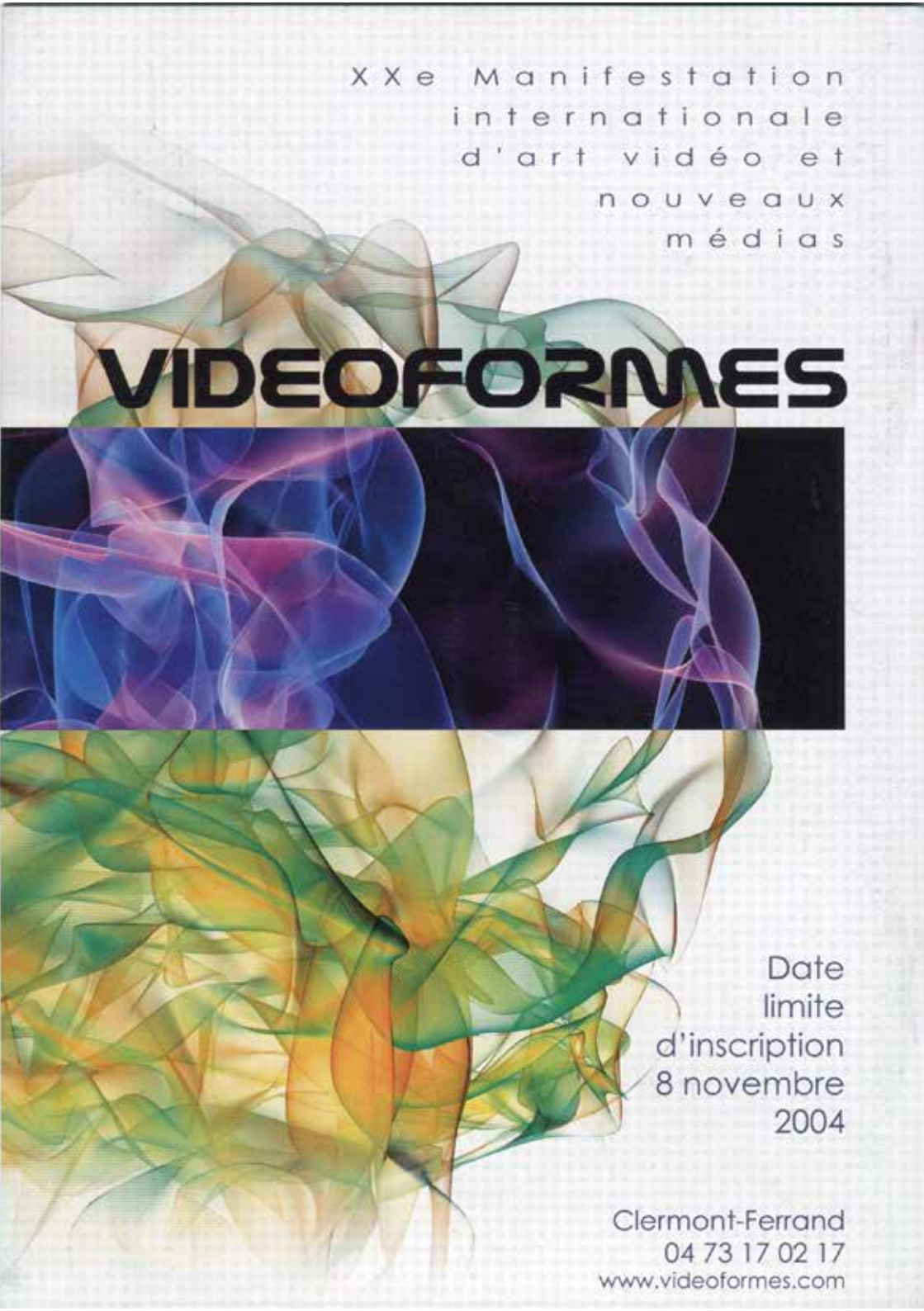
bonne



25€ auprès de **VIDEOFORMES**

XXe Manifestation
internationale
d'art vidéo et
nouveaux
médias

VIDEOFORMES



Date
limite
d'inscription
8 novembre
2004

Clermont-Ferrand
04 73 17 02 17
www.videoformes.com