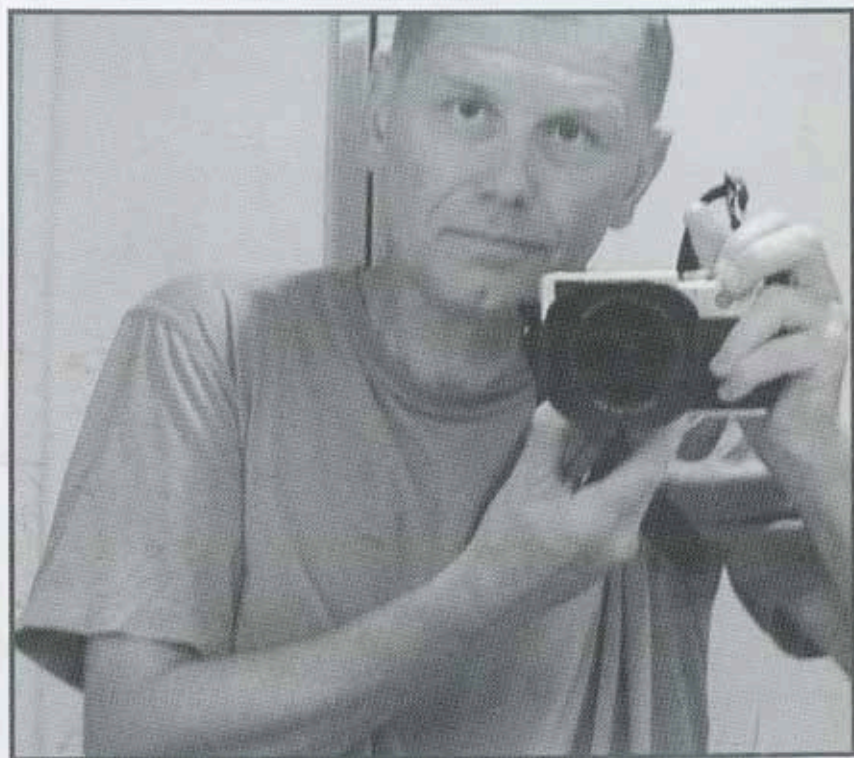




Turbulences vidéo

revue trimestrielle #45 - octobre 2004 - 5 €





Bruno Mrozinski
1956 - 2004

Turbulences vidéo

revue trimestrielle octobre - novembre - décembre 2004

Abonnement (1 an) : France : 18,5 €, étranger : 24,5 € • Prochain numéro : janvier 2005

Discret, affable et le sourire un tantinet mutin : tel m'était apparu Jean-Paul Labro lors de notre première rencontre sur le plateau de tournage d'une vidéo que nous produisions, plateau sur lequel il assistait un grand artiste Roland Baladi. Quelque temps plus tard, Jean-Paul Labro m'adressait un projet d'installation vidéo que je montrais dans la 10^e édition de Vidéoformes, en 1995. Cette machine faisait irrémédiablement penser à Jules Verne, une machinerie improbable servant une utopie décalée : la tête engoncée dans un grand cylindre, le visage déformé par une puissante soufflerie, il était donné au spectateur de voir son image projetée sur le fin tissu d'un parachute gonflé par le même souffle. L'impression d'une chute dans un univers aérien immatériel était atteinte, la mise en abîme pleinement expérimentée. Tout au long de sa production, je retrouve cet univers où on le voit parfois dans une sorte de fusée emplie d'eau en train de nous filmer : un monde à l'envers. On l'a compris Jean-Paul Labro est une personnalité à découvrir !

Gabriel Soucheyre

Le 3 septembre, l'ami, le complice et collaborateur de longue date qu'était l'artiste Bruno Mrozinski a disparu prématurément. Ce numéro comme nombre de projets développés dans l'année à venir est dédié à sa mémoire.

Turbulences vidéo # 45 • Quatrième trimestre 2004 •

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

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

Ont collaboré à ce numéro : Cédric Aurelle • Roland Baladi • Lars Beacepew • Geneviève Charras • Lolo Deniel • Simone Dornpeyre •

Stéphanie Koenig • Jean-Paul Labro • Anick Maréchal • Henrique Martins Duarte • Gilbert Pons • Veronique Sapin • Gabriel Soucheyre •

Thierry Théolier • Pascale Weber •

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

Dépôt légal : à parution • N° de commission paritaire : 0107GB1178 • N° ISSN : 1241-5596 •

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

© les auteurs, Turbulences vidéo # 45 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •

La revue Turbulences vidéo # 45 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 | <i>Amorces intimes...</i> (Geneviève Charras) |
| 6 | <i>Faites comme chez moi...</i> (Gilbert Pons) |
| 9 | <i>Portrait de l'artiste en éclipé...</i> (Gilbert Pons) |

Sur le fond

Vidéoanteformes

- | | |
|---|----|
| (Introduction par Loiez Deniel) | 13 |
| <i>J'@i la belle vie</i> (Stéphanie Koenig) | 14 |
| <i>En être ou ne pas en être</i> (Cédric Aurelle) | 18 |
| <i>Réseau(x)</i> | 22 |

- | | |
|--|----|
| <i>Uzès Quintet</i> (Geneviève Charras) | 24 |
| <i>Commissaire-artiste</i> (Lars Beacepew) | 27 |
| <i>L'appétence du voir</i> (Simone Dompeyre) | 33 |

Les œuvres en scène

- | | |
|---|----|
| <i>Philippe Découfflé : l'œil & l'iris...</i> (Geneviève Charras) | 37 |
| <i>Danse à Aix 2004</i> (Geneviève Charras) | 40 |



Portrait d'artiste : Jean-Paul Labro

- | | |
|----|---|
| 47 | <i>Introduction</i> (Roland Baladi) |
| 48 | <i>Portrait d'artiste</i> |
| 52 | <i>La vidéo à bras le corps</i> (Henrique Martins Duarte) |
| 58 | <i>Curriculum vidéo</i> |

Art domestique

- | | |
|--|----|
| <i>Espaces et situations artistiques</i> (Pascale Weber) | 61 |
|--|----|

Chemins croisés

- | | |
|---------------------------------------|----|
| <i>Sandra Kogut</i> (Véronique Sapin) | 56 |
|---------------------------------------|----|



Ils ne sont plus à présenter, ces deux danseurs-chorégraphes-plasticiens de l'image qui œuvrent depuis 1989, dans des contrées inconnues de l'espace virtuel chorégraphique : des chorégraphes de l'image, narrateurs de fictions chorégraphiques, inventeurs de nouveaux territoires d'écriture de la danse.

Amorces Intimes : **le corps caligraphié, un appât de choix**

par Geneviève Charras

C'est au THEATRE DES BERNARDINES qu'ils présentaient l'été dernier, à Marseille, leur dernière exposition dans le cadre du festival de danse 2004.

De leurs périple en Chine à Shangai depuis déjà deux ans, ils ramènent des images saisissantes de mouvance et de beauté, projetées sur un écran, première partie du dispositif, qui égraine des mouvements que l'on croirait calligraphiés, explorant en couleur, les flux de la mégapole chinoise, ses corps, ses espaces, son tempérament.

Sur un second écran laqué de noir, la silhouette opaque et énigmatique de deux danseurs tisse un paysage de rêve, une danse inconnue, à palper du regard et de la rétine.

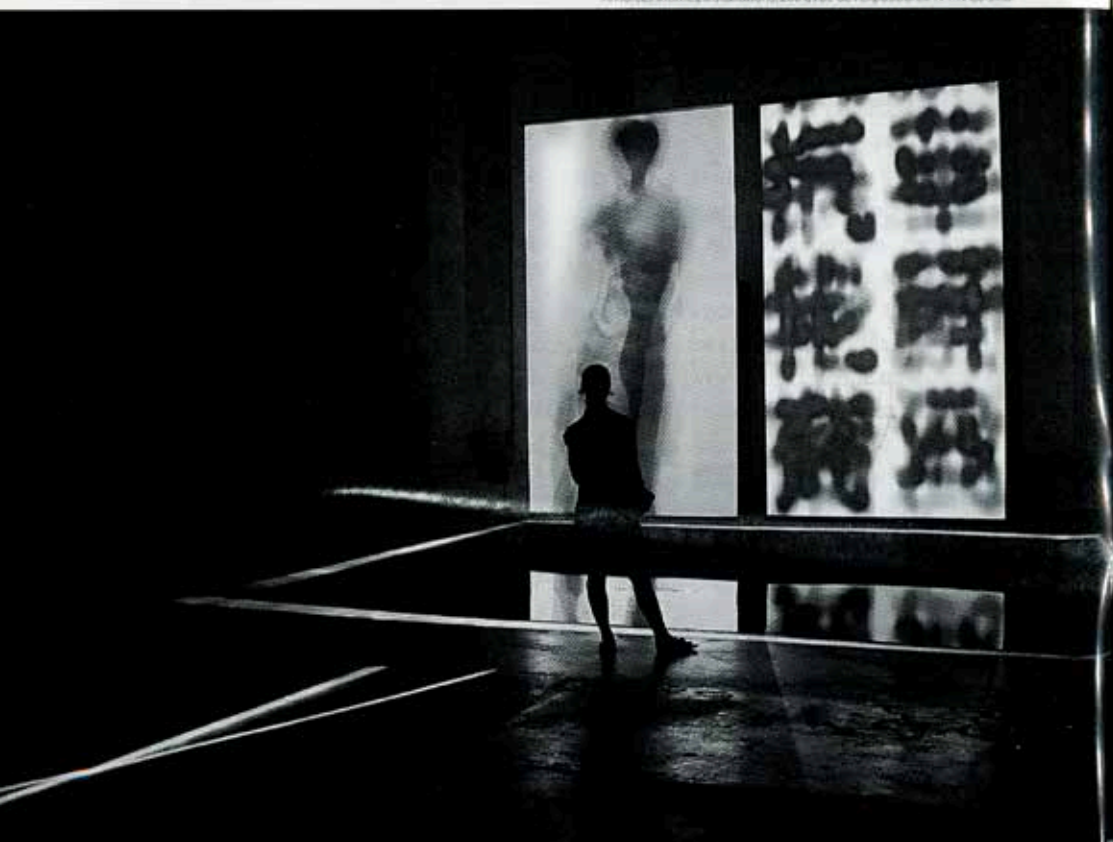
Et les images fonctionnent comme un retour aux sources où se côtoient la perte, la disparition, les ombres portées de ces corps dansant comme dans la grotte de Platon ; le caractère philosophique de l'œuvre de N+N Corsino se renforce au fur et à mesure des

créations et s'épure ; le noir et blanc, la couleur s'y complètent et s'y opposent, le temps s'y suspend dans un itinéraire singulier. L'idée de mutation, de transformation, voire de métamorphose des corps en suspension verticale dans ce premier dispositif, se diffuse, se transmet au spectateur, qui devient "un utilisateur sans câble", un clone du danseur, inscrit dans l'espace-temps de l'installation. La qualité de sa présence est chère aux deux créateurs qui ne cherchent pas à perdre le contact avec le visiteur dans un noir absolu, mais lui faire appréhender un espace heureux et abordable, semi-obscur, semi-transparent. « Cette envie de travailler le corps calligraphique, comme une matière telle l'encre, nous a poussé à traiter un geste lui-même calligraphique, un "avant" geste, celui qui précède toute action. Expérimenter le mouvement de la caméra aussi bien sûr, qui trace un dessin comme le corps ; tout est fait, fabriqué au tournage sauf les superpositions

d'images. Le titre de notre exposition *Amorces intimes* est emprunté à la pensée chinoise de Confucius, ce petit rien, ce geste "juste avant que cela se meuve"; ce n'est ni quantifiable, ni visible, on le perçoit au cœur du danseur. Cela résonne pour N+N Corsino comme l'image de l'idéogramme wen qui dénomme la culture en chinois: le dessin représente un danseur couvert de plumes»!!! «La danse est le moteur de tant de choses... Nous avons voulu représenter la ville de Shangai, séparée par le fleuve, telle un dazibao, cette toile suspendue à la verticale où sont inscrits des messages. Le vernis noir au sol, c'est tout l'empire du milieu aussi, ce noir brillant qui reflète les images et symbolise l'eau, ce vertige des profondeurs. Cette pièce verticale a été créée pour la chapelle des Bernardines; c'est un inédit à Marseille, une création lumière par-

ticulière qui tend vers les roses, ce "pinky" très chinois aussi, donné par les traits de lumière, qui sont de véritables gestes architecturaux; des gestes lumineux qui bouleversent la tectonique du lieu.» «Quant au scénario, cette promenade qu'opère le visiteur dès l'entrée dans l'espace, il y a plusieurs couches de lectures; l'accès en est direct pour celui qui s'y immerge, comme une plongée dans l'élément liquide: l'accès en est libre, comme un partage: on prend, on donne, comme dans toutes nos pièces. C'est un dispositif de partage pour rester dans une certaine poétique, où on éclaire de plus en plus l'espace de déambulation; le visiteur crée sa propre chorégraphie, rentre dans l'exposition, franchit l'espace, crée des densités différentes... Surtout par rapport à Shangai, nous ne voulions pas illustrer de l'exotique, mais ne rien

Amorces intimes, installations, 2004, Vue de l'exposition, © N+N Corsino



marquer dans le temps : créer de l'intemporel, rien que de l'élan, du mouvement qui en est la cause unique ; il n'y a pas d'arrêt dans notre démarche ! »

Quant aux autres parties de l'exposition, des lutrins, tels des livres ouverts, livrent des images multiples de foules, de danse, comme des espaces de lecture avec du son en proximité pour mieux focaliser l'attention sur les gestes d'un karaoké-dansé d'une petite chinoise par exemple... Une autre très étrange pièce de l'exposition, en verre comme un aquarium d'air où gravitent des plumes pulsées par un vrai souffle de vent, opère dans le sens de cet entre-deux : l'eau et l'air, des symboles très présents en Chine. Dans un tout petit écran, flottent des images de poissons, ce fétiche de culture chinoise ; comme une mise en abîme, des spectateurs les observent ; tout est vitrine et l'on se réfère à ces ambiances aqueuses, dans les restaurant où les aquariums sont légendes. Entre deux eaux, ces estampes nous plongent dans la vie agitée des eaux dormantes, débridée pourtant quand les Corsino s'échinent à nous

dérider Shanghai pour le meilleur. Le flux, les vagues, la houle des images font de cette exposition, ballade, une véritable immersion dans un monde à part. Penser et dessiner la danse, ne font qu'une seule et même action pour N+N Corsino, les calligraphes de l'image animée.

L'exposition, organisée dans le cadre du FESTIVAL DEMARSEILLE 2004 place ces deux artistes dans la sphère des grands créateurs internationaux, actuellement associés à la démarche de recherche de l'IRCAM, un bel avenir se dessine pour ces pionniers du mouvement infime.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 45,
octobre 2004

Amorces intimes, installations, N + N Corsino

2 - 23 juillet 2004

Dans le cadre du FESTIVAL DE MARSEILLE

04 91 99 00 20

info@festivaldemarseille.com • www.festivaldemarseille.com

Une jeune artiste tend ses lignes, lance son filet, pour capter le génie du lieu, puis, par un tour inattendu, elle le met au tapis.

« Faites comme chez moi », à propos des interventions au sol de Maïa Jancovici

par Gilbert Pons

« Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner. »

Georges Perec, *Espèces d'espaces*.

Il paraît que Thalès, l'un des fondateurs de la philosophie, tomba un jour dans un puits (1); absorbé dans la contemplation du ciel il avait négligé la terre. La prudence impose, en effet, de regarder où l'on met ses pas, afin d'avancer sûrement. Mais ce regard vigilant, orienté vers le bas, n'appréhende celui-ci qu'à titre d'accessoire, de support; du reste, on sait combien la hauteur est estimée par rapport à son contraire, le terme humiliation (du latin humus, la terre) le confirme.

Maïa Jancovici s'emploie à visiter le sol, ou plutôt à révéler son importance, comme si, penchée ou accroupie pour travailler, elle retrouvait sa posture de petite fille dessinant le périmètre de sa marelle sur un trottoir parisien. Mais la marelle n'est qu'un jeu, un cadre provisoire, on y pousse adroitement un palet, une petite boîte, afin de lui faire occuper les diverses cases du microcosme crayonné à la hâte sur le sol gris de la cour, on y avance à cloche-pied.

Maïa dessine, elle aussi, une sorte de microcosme, mais elle le fait à sa manière, modeste-

ment, dans les résidences qui accueillent son travail de plasticienne. La réduction de l'espace est moindre, sa simplification également, car loin de miser sur l'univers : ciel et terre séparés l'un de l'autre par une série de carrés, elle trace un plan, celui de sa propre maison, plus précisément de son studio, ou de sa chambre, dans les divers lieux où elle a élu domicile. Maïa emménage d'une façon très singulière : elle appose sa marque subtile à même le plancher, généralement des lignes faites avec de la craie, ou bien de la farine, elle élève des murs invisibles, des cloisons transparentes et que l'on peut franchir. D'ordinaire, lorsqu'on change d'adresse, on apporte ses meubles, on modifie le décor en plaçant ses objets : tapis, tableaux, tentures. Maïa l'individualise autrement. L'essentiel de son activité consiste à poser des points de repère, ou plutôt des traits, à reporter dans un site qui lui est au départ étranger des marques reproduisant son terrain familial. Il s'agit bien, au sens propre du terme, d'une installation. Maïa plante sa tente en quelque sorte, une tente imaginaire, quasi abstraite, une épure ; Maïa campe loin de chez elle, mais sans



Ici et là, installation, Maia Jancovici à La Pommerie, 2004 © Photo Gilbert Pons.

piquets, sans mât, sans toile et sans cordages, elle campe à l'horizontale, avec légèreté, avec les moyens du bord, elle campe avec les yeux, avec les mains aussi, évidemment, puis elle ira poser ses lignes ailleurs, ses pièges en quelque sorte, au gré des invitations, des circonstances. Le vernissage de son exposition, à La Pommerie, fin juillet, n'en était pas vraiment un, disons qu'elle pendait la crémaillère...

Après son départ, il restera sur le sol de menues traces de son séjour, une poussière blanche que les poils du balai n'auront pu retirer des interstices du parquet. Mais la locataire furtive emportera avec elle des souvenirs du lieu, des souvenirs fidèles et pourtant élastiques : des photos, des vidéos (des lieux qui n'en sont pas), colonisées à leur tour, mais pour longtemps cette fois, par ses géométries éphémères.

PS. En vérité, le travail de Maia à La Pommerie, un travail qui a duré un mois, est loin de se résumer à ce qui en a été dit plus haut. Ses tracés fragiles, à l'intérieur de la résidence, trouvent comme un équivalent aérien dans le long tapis fait de cordelettes bleues, soigneusement nouées, une espèce de filet à mailles lâches, déroulé dans un champ voisin couvert de hautes herbes vertes. Ce couloir entre des murs absents, ce couloir dont la couleur semble tombée du ciel, invite à la marche bien sûr, une marche qui doit être vigilante car le promeneur éventuel peut s'entraver à cause des ficelles ; une fois parcouru, il fait surtout comme une piste, une rampe de lancement pour le regard.

Un four à pain désaffecté, qui héberge la troisième intervention de l'artiste — la plus complexe, la plus difficile à décrire en raison de son côté multisensoriel —, en ramenant les yeux vers la terre, propose une passionnante

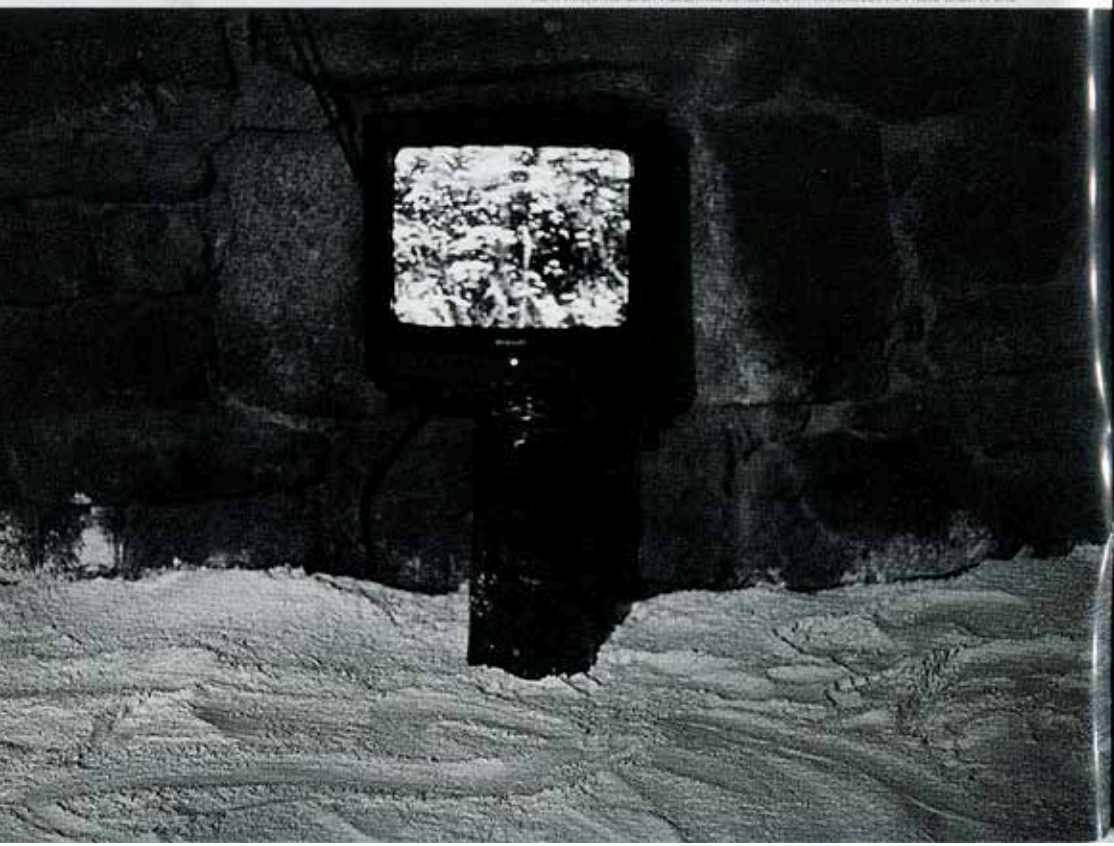
conclusion à la visite. Au fond de la petite caverne (platonicienne ?), posé contre la paroi de pierre, l'écran d'un moniteur vidéo attire l'attention ; des images de fleurs agitées par le vent, des achillées mille-feuille apparemment (ces plantes médicinales abondent en cette saison), passent en boucle. On pourrait se croire à l'intérieur de la caméra en train de tourner. Les sons ? Peu identifiables malgré le silence alentour, une espèce de bourdonnement, mais il ne s'agit pas d'insectes. C'est le sol de l'endroit qui retient le plus, le sol entièrement couvert d'une substance blanche, poudreuse, infiniment douce pour la plante des pieds — dans ce lieu (p)réservé, ce lieu fermé à clef(s), on ne

peut pénétrer avec ses chaussures. Ce lit de farine offre une synthèse idéale du travail de Maia Jancovici ; la couche est épaisse, véritable matelas où les pieds seuls s'enfoncent et laissent leur empreinte, à peine éclairée par la lumière issue du moniteur ; j'aime y reconnaître la figure à quatre vingt dix degrés, la figure renversée, de l'écran, de la toile blanche, celle aussi de la feuille de papier.

© Gilbert Pons,
Turbulences vidéo # 45,
octobre 2004.

(1) L'anecdote est rapportée par Platon : « Thalès étant, mon cher Théodore, tombé dans un puits, tandis que, occupé d'astronomie, il regardait en l'air, une petite servante thrace, toute mignonne et pleine de bonne humeur, se mit, dit-on, à le railler de mettre tant d'ardeur à savoir ce qui est au ciel, alors qu'il ne s'apercevait pas de ce qu'il y avait devant lui et à ses pieds ! » (Théétète, 174 a.)

Sonrène, installation vidéo, Maia Jancovici à LA POWERS, 2004. © Photo Gilbert Pons.



L'art et la médecine font parfois bon ménage, c'est ce que semblent confirmer les œuvres étranges de Sandie Brischler, à grands renfort de gazes, compresses et autres pansements.

Portraits de l'artiste en éclopé, une introduction à l'œuvre protéiforme de Sandie Brischler

par Gilbert Pons

« Photographeier quelqu'un est une sublimation de l'assassinat (1). »
Susan Sontag, *Sur la photographie*.

Des rapports privilégiés entre le photographe et son modèle, *Les suaires de Véronique* donnent une illustration radicale, grinçante, et inversée. On connaît l'histoire rapportée par Michel Tournier (2) : Hector, jeune homme trapu, photogénique et naïf, est si bien modelé, puis phagocyté par l'artiste qui l'a découvert, qu'il finit par se confondre avec l'œuvre et disparaître en elle, littéralement. « Hector ? Mais il est... là. J'en ai fait... ça. Que voulez-vous de plus ? », répond l'héroïne souriante au narrateur inquiet devant les toiles accrochées aux cimaises du musée Réattu.

Les œuvres de Sandie Brischler présentées à LA POMMERIE, en juin dernier, proposent une version du couple autrement ouverte et ambiguë. Cette jeune plasticienne n'est pas photographe à strictement parler — elle-même récuse cette étiquette —, et les portraits qu'elle exécute ne sont pas des fins en soi, plutôt des éléments dans un ensemble complexe, comme certains mots dans une phrase, ou certaines phrases dans une page. Sandie Brischler use bien d'un appareil pour portraitu-

rer son modèle, mais le terme appareillage conviendrait mieux pour définir son genre d'activité.

À l'exception de grands tirages en noir et blanc réalisés à l'avance par l'artiste, des tirages clairs sur papier doux, presque en high key (cette douceur dans le rendu, forme visuelle de l'euphémisme, n'est pas anodine, elle ressortit à une volonté d'apaisement et à un souci d'articulation avec les autres types d'empreintes), ou d'un mannequin au regard mélancolique dont le corps, tenu par des attelles de fortune, partiellement couvert de pansements, et criblé de perfusions, est couché sur une sorte de civière, tel un estropié gravement atteint, la plupart des travaux exposés lors du vernissage ont été effectués in situ : vidéos, reliquaires, combinaisons d'éléments divers, et surtout, tels des blasons revisités, au plus près de l'être cher, moulages minutieux de certaines parties du corps du modèle (visage, oreille, dents, pouce...).



Jan Laurens Siesling, lui-même écrivain (3) et critique d'art, est le modèle de Sandie Brischler, son modèle unique, ou à peu près — on la comprend, il est très beau. Modèle, le mot est faible tant son rôle excède ici les fonctions qui lui sont habituellement dévolues. En vérité le modèle — gardons cette appellation fautive car cobaye ne conviendrait pas mieux —, le modèle, donc, ne se contente pas de poser stoïquement devant l'objectif, de supporter l'application des bandelettes humides imprégnées de plâtre, et autres opérations, non, il participe activement aux mises en scène auxquelles il est mêlé, comme si, à sa façon, il était l'auteur des œuvres, ou la partition, comme si Sandie Brischler était son interprète, exclusive elle aussi. Mais il se peut que ce soit l'inverse — au fond, ces deux lectures ne sont pas incompatibles. Le modèle est donc portraiture sous toutes les coutures par l'infirmière-artiste, ou bien il figure dans les photos d'installations à titre de grand blessé, tantôt couvert de compresses, sur les yeux notamment, bardé d'accessoires pointus, tantôt plâtre à tel ou tel endroit. Sandie Brischler prend soin de lui avec une compassion quelque peu sadique. Pour un peu, on attendrait ses *Mémoires d'un convalescent* !

Si la photographie — sorte de moulage à distance —, a conquis son autonomie esthétique par rapport à la peinture et trouvé sans trop de mal sa légitimité, le moulage proprement dit n'est jamais vraiment sorti de son ghetto (4). On se souvient des paroles péremptoires du peintre Frenhofer adressées à Porbus : « La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète ! [...] Autrement un sculpteur serait quitte de tous ses travaux en moulant une femme ! Hé ! bien, essaie de mouler la main de ta maîtresse et de la poser devant toi, tu trouveras un horrible cadavre

sans aucune ressemblance. » (Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, G/F, p. 48.)

Une condamnation de ce genre (des hyperréalistes tels que Duane Hanson ou John de Andrea la subissaient encore dans les années soixante dix, et la traitaient par le mépris), Sandie Brischler, qui pratique le moulage avec une ferveur hospitalière, s'en moque elle aussi ; du reste, son propos n'a rien à voir avec les principes dont se réclame le personnage balzacien. L'artiste procède par séries, dans une sorte de mitraillage patient, pratiqué au ralenti. J'ignore si l'ordre chronologique des "prises" a été respecté, mais les vingt quatre masques de plâtre accrochés à un mur de la salle m'évoquaient une planche-contact géante montrant des vues du même visage pâle, cadré identiquement, mais à des moments éloignés les uns des autres. Outre qu'elle constitue une parodie amusante du tableau de chasse, avec ses alignements de trophées, une telle répétition du motif évitait intelligemment le côté mortuaire inhérent à la chose. Sur une autre paroi, deux panneaux symétriques offraient chacun trente variations sur la face du modèle. À gauche, celui-ci était montré tel quel, les différences tenant à sa coiffure, à ses vêtements, à l'éclairage, à l'angle de vue, à l'expression. À droite, les modifications provenaient surtout du nombre et de la forme des bandages dissimulant on ne sait quelles lésions. Entre les deux, reposant sur un lit d'hôpital improvisé, la *Femme-Prothèse*, la chimère aux yeux tristes dont il était question plus haut, synthèse décalée du diptyque, et possible référence au Christ mort peint par Holbein en 1521, à Bâle, tableau qui fit scandale et inspira une page fameuse à Dostoïevski.

Le modèle est omniprésent, centre de gravité de l'œuvre, modèle surexposé (à divers titres), docile apparemment, et s'il a eu des réticences, on ne les perçoit pas. Il est peut-être

hypocondriaque et a besoin qu'on s'occupe de lui ; ou masochiste, il aime qu'on le portraiture — ça rime avec torture —, qu'on l'exhibe en situation de martyr, auquel cas, il serait le véritable initiateur de ces cérémonies étranges, l'orchestrateur secret ; mais alors son statut de patient résigné serait un leurre et Sandie Brischler, tortionnaire dévouée corps et âme à son souffre-douleur, une manière de faire-valoir, superlatif. Hypothèse aventureuse, j'en conviens, que l'activité littéraire du modèle pourrait au besoin étayer. A l'occasion de leur résidence en Corrèze, Jan Laurens Siesling a publié une plaquette, richement illustrée, dans laquelle il propose une interprétation d'ensemble du travail de son héroïne. Il se place à l'extérieur de l'œuvre, puisqu'il la commente,

mais il est aussi à l'intérieur, puisqu'il y tient le rôle principal ; position ambivalente et risquée qu'il assume élégamment. Si les rapports de l'artiste et de son modèle ont la réputation d'être équivoques et tendus, Sandie Brischler et Jan Laurens Siesling le montrent ici d'une façon stupéfiante, ceux de l'artiste et du critique n'ont parfois rien à leur envier. Dans cette collaboration spéciale, non, dans cette vraie symbiose, on ne saura donc pas qui de l'inspirateur ou de sa muse tire à la fin son épingle du jeu, du double jeu. Et nul ne s'en plaindra.

© Gilbert Pons,
Turbulences vidéo # 45,
octobre 2004.

(1) Thomas de Quincey a intitulé l'un de ses livres les plus célèbres : *De l'assassinat considéré comme l'un des Beaux Arts*, peut-être l'auteure y a-t-elle songé en rédigeant cette phrase ?

(2) *Le coq de bruyère* (Gallimard, 1978). Par une ironie de l'histoire, à quelques mètres à peine de l'endroit où Sandie Brischler exposait ses œuvres, on peut voir une statuette en pierre montant la garde à l'entrée d'un vieux four à pain, elle représente Sainte Véronique tenant le linge qui porte la première icône (acheiro-poiète), la face du Christ.

(3) *Le maître de la Tour-du-Pin*, (Le temps qu'il fait, 1988) ; *Le roman de Van Gogh* (id. 1991) ; *Sœur morte* (id. 1993) ; *Chant de Carpe* (id. 1996) ; *Travaux* (Paroles d'aube, 1993) ; *Sandie Brischler, art prothèse* (Catalogue de l'exposition qui s'est tenue à LA POMMERIE, juin 2004).

(4) Cf. *A fleur de peau, le moulage sur nature au XIX^e siècle*, catalogue de l'exposition organisée au MUSÉE D'ORSAY d'octobre 2001 à janvier 2002.

Maïa Jancovici et Sandie Brischler

LA POMMERIE, résidence d'artistes

19290 saint Sétiers

05 55 95 62 34

appelboompommeri@aol.fr

Nous avons eu le plaisir d'accueillir THTH lors d'une précédente édition de notre festival VIDEOFORMES en 2002. Cette année là, Thierry Théolier, stickait les couleurs du groupe ANTIDOLLAR accompagné d'une troupe aussi clinquante que disparate. Depuis longtemps déjà, je suivais le parcours de cet artiste atypique dans les couloirs bruisants du webart. Ses multiples avatars imprégnaient le réseau et lui donnaient une vibration très particulière, une infra-basse, quelque chose de "logé" bien au fond, loin du chat Wanadoo, quelque part aux derniers sous-sols. De là THTH levait une armée de crevards, construisait ses barricades, investissait en commando organisé l'image floutée d'une société en déshérence, et il portait, avec une certaine assurance, je dois l'admettre, le drapeau brûlé de la résistance de l'autre monde. Une armée de rats invisibles se mettait en marche, grouillante et silencieuse, s'infiltrant dans chaque fissure des murs de la cathédrale. Plus "communiqué" que "communicant" dira t-on ? Pourtant, THTH ne fait pas œuvre, il instruit un parcours et c'est bien dans les logs de ce cheminement que l'on découvrira un artiste sensible et généreux qui se donne plus aux autres qu'il ne donne à voir.

Loiez Deniel, président de VIDEOFORMES.

Videoanteformes

La démarche singulière de cet artiste vidéo s'inscrit dans un processus de critique de la saturation d'images télévisuelles aux effets aliénants, nous menant bien plus souvent vers l'overdose que vers une information pure et vraie, ou, vers une quelconque connexion transcendante touchant notre psyché. Dans ce champ d'investigation, il ne propose aucun moyen pour sortir de cette aporie, mais au contraire agissant allégrement avec les mêmes outils que son adversaire, à savoir la télévision, dans une aire où le rapport amour-haine serait inévitable, l'un se nourrissant de l'autre, et l'autre engloutissant l'un, l'absorbant quelque fois jusqu'à l'inertie la plus totale : répétitions symptomatiques jusqu'à la fixité de l'image, ce duel infernal de détournement d'images ne nous mène vers aucun constat, car ici la raison abrutie par ce flux incessant fait resurgir peu à peu les monstres intérieurs de l'inconscient, cet abîme aussi attirant qu'effrayant où les pulsions et désirs les plus refoulés surgissent via le zapping, l'association d'images, les correspondances, les récurrences chroniques, et ainsi de suite.

(1) H18

J'@i la belle vie

par Stéphanie Kœnig

Anti-clips : *my wedding man*

Cet acte de filmer est avant tout solitaire et s'impose parfois en manifeste, surtout lorsqu'il prend le titre de *[J'@i la belle vie] cut-up videos for Freedom*, toutefois il n'en demeure pas moins plus intime lorsque Thierry Théolier filme un séjour à Palavas les Flots avec père et mère, où l'on assiste à un huis clos intimiste presque inquiétant tellement pèsent cette solitude et ce silence familial, une sorte de consen-

sus déclaré après des années de vie passées ensemble, tout est dit, la communication fonctionne par signes, sous-entendus, et par regards. Loin du chaos visuel et sonore des cut-ups et autres zapperies, Thierry Théolier replonge non sans nostalgie dans l'ère du vécu, abandonnant ce devenir insaisissable et impalpable du désir de liberté, il nous confronte, et se confronte à des souvenirs mis en scène, sans singularités, ni effets de style, son regard se promène sur cet intérieur dans lequel s'opposent trois personnages, trois acteurs silencieux (trois acteurs car même si

l'artiste vidéo n'apparaît pas à l'écran sa présence est manifeste), économisant les mots, laissant place ainsi aux images qui défilent, accompagnées d'un fond sonore qui n'est pas là pour rythmer cette ballade intérieure, mais au contraire pour donner aux images ce caractère si particulier : atmosphère calme et presque vide de l'appartement, tonalité qui se trouve d'autant plus renforcée par une musique lancinante et mélancolique (Françoise Breut qui chante l'histoire d'une fille aux malheurs pré-conjugaux). On en arrive peu à peu à une totale symbiose entre tous ces différents éléments, l'œil de la caméra les réunissant, réconciliant ce passé presque ineffable, s'actualisant dans ce présent révélateur. Toutes ces bribes sont les pièces d'un puzzle qui se construit sous nos yeux, car nous sommes les regardeurs d'un spectacle muet qui pourrait être également celui de notre histoire.

Ma colère

Ma colère de Françoise Breut accompagne un passage en revue de l'intérieur du vidéaste, de son quotidien. La musique, en osmose avec cet univers, rythme les images qui défilent en une sorte de succession de natures mortes. Nous explorons alors un univers clos, voire étouffant et claustrophobique ; voyageurs immobiles, nous sommes les voyeurs-regardeurs à travers un regardant (Thierry Théolier), il est notre œil dans ce voyage mental, tout comme la caméra lui procure un autre regard sur sa vie. Parti du poste duquel sort la musique nous revenons sur cet émetteur d'atmosphère, terminus de ce parcours où la colère a disparu (est-ce celle de l'artiste ?), pour laisser place à une intrigante quiétude.

Book-videos : *Au-dessous du volcan, Le grand nulle part, Les anges n'ont rien dans les poches*

Cet œil regardant de l'artiste prend de plus en plus un caractère intimiste. Plus on s'enfonce dans ce regard, et plus nous sommes les voyeurs de l'invisible intérieur, c'est-à-dire de tout ce qu'il y a d'insaisissable dans l'autre, son histoire, les histoires que renferment les livres, ceux-ci prenant ainsi un caractère fétichisant ; idoles de la postérité à jamais cristallisées. Cette histoire qui ne sera jamais nôtre est bien différente de celle des séries télévisées galvanisées (sitcoms) que Thierry Théolier a filmées, où ces personnages héroïsés sont pour tout un chacun des réceptacles dans lesquelles on peut y projeter tous ses fantasmes et désirs les plus inavouables. Les séries où l'artiste filme ses livres se présentent sous la forme de trois "Book-videos" ; trois volets d'histoires différentes, d'époques révolues ; pages tournées, livres fermés, nous ne pénétrons jamais dans cet univers littéraire ; ce sont des bornes, sortes de signaux d'appel à travers lesquels les réminiscences resurgissent peu à peu, comme des bouées à la surface de l'eau, ces livres flottent, par le biais du mouvement de la caméra, toutefois ils ne peuvent se détacher du passé. La musique (Stina Nordenstam, New Order, Ride) tisse alors une atmosphère autour du souvenir évanescant, les effets utilisés tendent parfois à l'abstraction, caractérisant ainsi l'impalpable (avant de filmer ses livres, Thierry Théolier les prenait en photo : immortalisés par l'instantané, ils se trouvent maintenant ressuscités par le mouvement). Mais le souvenir demeure d'autant plus insaisissable qu'on veut l'attraper.

Cette démarche trahit assurément un caractère fétichisant dans la relation qu'il entretient avec les livres et qu'il met en situation et, par un effet de zoom, d'aller-retour, il filme comme on lit un livre. Ce rapport que l'on a avec l'écrivain, et surtout avec les personnages des romans, cette relation qui nous plonge dans une histoire, puis le recul que l'on peut prendre par rapport à cette dernière, est ici imagé par un mimétisme visuel, dans lequel l'artiste avoue s'être laissé complètement absorber par l'image, il n'hésite pas, d'ailleurs, à comparer cette expérience avec les espaces virtuels où il est vrai, nous sommes littéralement engloutis par les images 3D. On peut de même constater qu'à travers de nombreuses vidéos, l'artiste fait l'expérience de l'abîme, tant visuelle et réelle, que fictive ou symbolique. Et ce n'est sans doute pas fortuit, car lorsqu'il prenait ses livres en photo, ils les déposait dans un lit : ce pli abyssal, parabole de l'amour mais aussi du sommeil et des abîmes du rêve. Ses "Book-videos", les rêveries d'un promeneur solitaire à travers l'espace-temps, un songe éveillé, ce voyage littéraire, comme celui qu'il nous propose autour de sa chambre, tel que l'écrivait Jean-Jacques Rousseau.

Série de pornos :

porno 1, porno 2, porno 3,
porno 4, porno 5, porno 6

Des images cryptées filmées sur la télévision prennent peu à peu l'allure d'un tableau. Le côté visuel, solarisation de l'image, absorbe la surface dans une sorte de "All Over" vidéographique. L'artiste, à propos de ce travail, et sur ces effets somme toute esthétisants, déclare peindre en vidéo, donc plus qu'une image vidéo, et plus qu'un collage, l'ensemble tend à devenir une abstraction que rien ne saurait définir, tant l'image d'origine est brouillée, et par ce fait, cet accent pictural s'oppose au côté trash des images détournées de ce porno des années 80, intitulé *Sex Shoot*, avec Tracy Lords. Toutefois la brutalité des images est atténuée par l'utilisation d'un cache, un carré vert qui obstrue la vision du film, disons dans tout ce qu'il a de plus "hard" (sexe, pénétration, fellation). Ce cadre, c'est l'impossibilité de sortir de cette manipulation d'images, qui deviennent les reflets d'un inconscient qui pourrait être collectif. Il fonctionne ici comme une auto-censure, un jugement porté sur des images dépravantes selon sa propre éthique, il ne représente donc pas seulement la censure, sorte d'œil extérieur, mais cet œil intérieur qui veille à ce que tout ne sorte pas des abîmes de l'inconscient dans lequel s'enfouissent les pulsions refoulées et autres états névrotiques de chaque être. Ce carré vert est cet abîme, car on va voir qu'il va prendre un caractère tout autre lorsque des images de vie vont en émerger, il devient alors un espace de projection à travers lequel tout le processus de création prend sa signification la plus originelle ; de cette surface creuse naît l'informe, puis la forme humaine. Cette analogie entre ces deux

processus de création, qui dans un premier temps étaient en concurrence, se fondent en une parfaite symbiose. Pourtant cette métamorphose inattendue a ce côté fascinant, non pas à cause de cette violence volontaire dans ce geste iconoclaste de superposition d'images de fœtus et pornographiques, mais parce que ces images qui échappent à l'artiste proviennent des profondeurs de son inconscient, deviennent d'autant plus fortes que son autoportrait en surgit, retournant ainsi l'arme-outil (la caméra) contre lui, l'autoportrait, point culminant de toute l'introspection, dévoile ici un jeu de miroir aux effets cathartiques. Le vidéaste confronté à sa propre sexualité : univers masculin de la pornographie avec son emblème de la fécondité, mais face aussi aux interrogations de la création, s'oublie et se perd, se retrouve et nous échappe dans ce voyage rétro et introspectif qui se termine sur un visage tout aussi autiste que le sont les couvertures de livres filmées de la série *Book-videos* ; une vie vécue, une histoire lue et pensée, une impression de fuite.

Cette série, intitulée modestement *porno*, pourrait être un pendant possible des *Larmes d'Eros* de Georges Bataille : « Le sens de ce livre est, en un premier pas, d'ouvrir la conscience à l'identité de la petite mort et d'une mort définitive » déclarait l'écrivain.

Quel est le sens de cette vidéo, si sens il y a ? De la volupté au plus trivial, il n'y a qu'un pas. Cette prise de conscience n'est-elle pas plus qu'un dépassement de la raison, une prise de conscience de l'acte créateur ? De l'oubli dans la déraison, l'homme touche l'essence de cet acte ineffable, le menant vers une course sans fin, concurrent direct de Dieu. Toutefois, Thierry Théplier, lorsqu'il parle de son travail évoque plus des actes manqués qu'un geste conscient, agissant dans l'ère de l'iconoclasme, plutôt que de cotoyer les démiurges, sortes de dinosaures créateurs

intouchables. Toutefois ce « Self made-man » a tous les traits du Golem. Et c'est là que demeure le paradoxe de sa démarche et de ces images. Son travail sur l'image, on le sent, est défini par les moyens utilisés, mais aussi ponctué par des accidents (« dans l'accident, il y a du sens »), d'ailleurs il s'efforce le plus souvent de livrer des images brutes (quand il ne filme pas la télévision), sans travailler sur le rendu, privilégiant l'authenticité, s'efforçant de restituer le vécu, car ces images qui nous sont montrées ont bien leur existence dans la réalité de l'artiste ; sortes d'instantanés qu'il a piégés avec sa caméra pour les dénoncer : images télévisuelles filmées ; ou pour partager : film impressionniste à Palavas *Palavas-Vegas*.

© Stéphanie Koenig, janvier 1998
Turbulences vidéo # 45,
octobre 2004.

Traversant vernissages, soirées hype et autres sauteries arty, Thierry Théolier fait de l'acte de présence l'essence même de son geste artistique. S'inventant un personnage en représentation, l'incontournable s'abonne aux rendez-vous d'art et souligne le mode sur lequel s'effectue la production de valeur dans le monde de l'art contemporain. Procédant par infiltration, l'artiste se pose comme un élément de connectique dans un milieu qui se pense en termes de réseaux. Artiste du lien par excellence, Thierry Théolier pousse la logique de l'esthétique relationnelle dans ses retranchements ultimes : organisateur de partouzes, il prend acte de la réticulation d'un milieu qu'il révèle à lui-même. De la posture à l'imposture décidément, Thierry Théolier ne fait presque rien... Mais il est là, et c'est déjà beaucoup. Pour lui, en tout cas, qui fait de sa présence dans les lieux et aux événements qui font l'art d'aujourd'hui un geste artistique à part entière. Il y a dans la démarche de Thierry Théolier un souvenir du Marcel Duchamp des Rendez-vous d'art, auxquels il répond lui aussi définitivement "présent". Être là au bon moment, assister à l'événement, cultiver le direct, laisser sa trace, non dans l'histoire, mais dans le présent, c'est à ces impératifs qu'obéit la démarche de Thierry Théolier.

(2) Art contemporain

En être ou ne pas en être...

par Cédric Aurelle

Y être ou ne pas y être, c'est maintenant là la question

Thierry Théolier réactualise le drame shakespearien à l'aune d'une problématique contemporaine, certes moins profonde, celle de la captation du présent. Les formes, chez Thierry Théolier, sont affaire de posture et naissent de la conjonction de lieux, d'événements et de présences. Mais cette posture qu'il revendique ne va pas de soi, et les réseaux sont par définition hermétiques à ceux qui n'y sont pas officiellement introduits. Or, tout tissu conjonctif présentant des lacunes, l'imperméabilité apparente du réseau de l'art n'est pas sans faille; aussi, le travail de positionnement de Thierry Théolier procède-t-il essentiellement de l'infiltration, de la pénétration des réseaux. Depuis 1999, armé de son tampon "approved by alibi-art", il impose sauvagement sa marque sur tous les cartons d'invitation, flyers et autres supports d'information qui fleurissent dans les lieux de l'art. A la fois trace de passage et signe d'appropriation, son tampon est l'instrument d'une démarche qui relève d'un processus de labellisation. En désignant par sa marque les œuvres ou les événements qu'il approuve, l'artiste inverse le mode de production symbolique (et par conséquent économique) de la valeur esthétique dans le milieu de l'art. En s'arrogeant les prérogatives traditionnellement dévolues à d'autres acteurs de ce milieu (critiques, galeries et institutions), il court-circuite les instances de labellisation établies et renverse la topographie du champ de l'art, l'ancienne particule en gravitation périphérique s'imposant illégitimement comme le nouveau noyau des centres d'intérêt et de décision. L'objet de l'analyse devient sujet analysant. En assumant les tâches qui, a priori, ne sont pas les siennes, Thierry Théolier trans-

forme l'autoportrait idéal que le milieu de l'art se compose à travers les choix qu'il cautionne en un miroir qui le renvoie face à lui-même et à sa qualité de grande machine célibataire fonctionnant sur le mode de l'auto-représentation permanente. Afin de donner un lieu à sa production artistique, Thierry Théolier s'invente un personnage, TH. TH. Tel un Dorian Gray rejetant dans son portrait le banal et le transitif, il se crée un double, une fiction de personnage, "une œuvre d'art unique" répondant à un processus d'élaboration permanente. Thierry Théolier n'est donc pas un artiste sans œuvre, c'est un "artiste-œuvre". D'aucuns voudront voir dans cette mise à distance de son individu pour laisser la place à un travail de "sculpture" de son personnage en représentation le prototype même du dandy. Mais le dandy TH. TH. n'étudie pas la pose; il concentre son action sur une problématique de posture et veut fonctionner comme un révélateur dans le jeu de l'art contemporain. En déclarant cette posture, Thierry Théolier, qui, décidément, ne fait presque rien, usurpe un rôle qui ne lui est pas destiné et revendique l'imposture comme mode d'être à l'art.

Du racoleur au recolleur : la TooZ

Marcel Duchamp, disposant ses ready-made au sein du musée, postulait une possibilité d'art liée, non plus au travail manuel de l'artiste, mais à son simple acte de décision, combiné à un lieu (le musée) et à des présences (les gens de l'art). Déchu du devant de son chevalet, l'artiste se retrouvant à la croisée de jeux d'affluences et d'influences, hérite de sa posture nouvelle un pouvoir quasi magique de transmuter le banal en art. Thierry

Théolier, de son côté, évacuant la problématique de l'objet, fait de l'ensemble du milieu de l'art son unique ready-made et se pose comme l'élément catalyseur du processus alchimique qui métamorphose la trivialité de départ de ce milieu dans ce qu'il considère en faire sa spécificité, la "hype" (comprendre le branché), manipulant avec brio son ingrédient de base, le "buzz" (la rumeur). C'est que Thierry Théolier est un expert en matière de mondanités : jeune homme très sympathique, ayant un contact facile et beaucoup de relations... autant de dons et d'outils pour mener à bien le travail de création auquel il s'attelle. Quelque part, Thierry Théolier fait la pute pour TH. TH. Un peu comme Alberto Sorbelli qui tapine dans les vernissages. Exit jarretelles et autres décolletés, ce que vend Thierry Théolier, c'est son âme. Là où un Dorian Gray pactise avec le Diable pour s'abstraire dans l'éternité, lui se compromet avec le milieu de l'art pour obtenir la reconnaissance et avec les médias pour connaître la célébrité. En leur donnant TH. TH. en pâture, Thierry Théolier recherche ce fameux "quart-d'heure de célébrité" dont parlait Andy Warhol ; c'est que les médias sont là pour faire vivre son personnage qui n'existe que dans la représentation. A la croisée des chemins et des gens qui font l'art d'aujourd'hui, l'artiste, qui se présente comme un entremetteur, s'avère être un élément de connectique au sein d'un milieu qui se pense en termes de réseau ; c'est un activateur. En prenant acte de la réticulation extrême du milieu de l'art, Thierry Théolier organise des Tooz et renvoie ce milieu au miroir de son fonctionnement. Si, inévitablement, la chose en choquera plus d'un, il ne faut pas voir dans l'organisation de telles "sauteries" et encore moins dans la publicité qui en est faite, une volonté de provoquer un milieu de l'art qui s'ennuie ou de remettre au goût du jour une libération sexuelle déjà expérimentée par nos parents de la

génération post-soixante-huitarde. Il semble au contraire que le phénomène orgiaque cristallise ici le moment relationnel ultime d'individus en perte d'eux-mêmes cherchant dans le tas des instants fusionnels absolus, comme autant de "particules élémentaires" à la recherche d'un noyau provisoire, comme autant d'artistes, de critiques, de galeristes et autres institutionnels à la recherche d'une place, aussi éphémère soit-elle, dans le réseau mouvant de l'art. Dans la fusion extatique de l'orgie résonne l'alchimie des Rendez-vous d'art. Là où Duchamp, par goût iconoclaste, provoque un séisme dans un milieu de l'art bien établi, Thierry Théolier semble au contraire adopter une démarche consensuelle, au sens étymologique qui renvoie à l'idée de "sentir ensemble", une démarche de réunion autour de l'art, ou plutôt de réunion tout court. L'art a disparu, reste l'agrégat. Le racoleur se met au service d'un recolleur d'entités préalablement disjointes pour franchir ici l'ultime étape de l'esthétique relationnelle.

Obscènes alibis

En insistant sur la problématique du présent et de la présence, Thierry Théolier nous demande finalement si l'art ne serait rien d'autre qu'un prétexte pour être ensemble, rien d'autre qu'un alibi. Mais le prétexte est-il valable ? Se pourrait-il que milieu de l'art ne parvienne pas à recréer cette magie, que l'alchimie n'ait pas lieu là, mais ailleurs ? Le 19 septembre 1999, pendant la Fiac, cet incontournable rendez-vous des gens de l'art, Thierry Théolier organise FIAC OFF !, un rendez-vous de 4000 artistes au Bois de Meudon. Pied de nez à la Fiac, auquel n'assistèrent qu'un trentaine de pingouins détrempés par la pluie,



© Olivier Degoulange

FIAC OFF ! fournit un alibi pour se retrouver à ceux que la Fiac laisse froids, ou qui ont simplement fini d'y faire leurs affaires. Le bois fonctionne ici comme un ailleurs, un lieu chargé d'un potentiel dionysiaque, en rupture d'avec les exigences prométhéennes auxquelles répond le marché dans son écrin, la foire. La Tooz ne fonctionne-t-elle pas elle aussi comme un ailleurs pour un milieu de l'art qui ne s'y reconnaît pas forcément, loin s'en faut ? C'est que, il se dégage de l'orgie une dimension obscène pour celui auquel elle s'offre en spectacle et qui n'y participe pas. Blank obscenity, c'est le sous-titre que Thierry Théolier donne à ses Tooz. Une obscénité transparente, donc, une obscénité qui probablement renvoie le milieu de l'art à lui même. Pourquoi le documentaire sur les marchands d'art Marianne et Pierre Nahon a-t-il fait scandale ? Peut-être parce que

l'exhibition des ressorts intimes qui actionnent le jeu subtil de l'art, une réalité habituellement occultée et dévoilée ici dans sa crudité, paraît obscène pour qui la contemple de l'extérieur. Y'aurait-t-il de l'obscène dans le réseau pour celui qui n'en est pas ? En être ou ne pas en être, c'est la question...

© Cédric Aurelle, juin 1999,
Turbulences vidéo # 45, octobre 2004.

(3) Réseau(x)

Re: De la part de TH e-mail de Mathias Richard /Editions Caméras Animales /à Olivier Stupp / journaliste à Technikart (mai 2004)

-----Message d'origine----- De : Mathias [mailto:xxxxxxxxxxxxxxxxx] Envoyé : dimanche 30 mai 2004 22:12 À : stupp olivier Cc :xxxxxxxxxxxxxxxxx Objet : Re: de la part de TH

Cher Olivier,

Ok, à partir de maintenant on t'envoie nos publications (à l'adresse de Technikart ?) sinon, je crois que TH t'a envoyé vers moi parce qu'il sait que je suis très intéressé — entre autres — par son œuvre-vie composée d'actions, de déplacements, en interaction avec la nébuleuse tentaculaire de ses innombrables sites et mailing-listes sur la toile. Il y a quelque chose ici qui me passionne et me touche mais que je n'ai pas encore totalement articulé. Par exemple, le blackblog.fr.fm est une œuvre collective et anonyme où ont cours une véritable créativité et inventivité (cela va jusqu'à la réécriture de certains textes des uns par les autres). Cela me renvoie à Lautréamont (« La littérature sera faite par tous »), au "murmure" et à l'"incessant" de Blanchot, aux rêves de création collective des avant-gardes des années 60... soit, ces références peuvent faire sourire, à cause du côté parfois potache du blackblog, mais il y a là quelque chose de passionnant, à la jonction de l'imaginaire et du communautaire. Tel que je le perçois, le SDH.fr.fm est avant tout un mouvement poétique ! (c'est-à-dire également littéraire et politique). Il s'approprie à fond le négatif de l'époque pour y puiser de l'élan, de l'énergie, et le traverser. Le SDH est aussi une prolifération d'écritures et d'images. TH sait que je considère avec intérêt son mode d'écriture, il y a en lui un styliste qui s'est forgé son langage. Je lui ai dit que si un jour il pondait le matériau d'un livre je serais intéressé de l'éditer (il faudrait tout de même l'accord de mon frère). Ceci-dit, étant donné que nos éditions ont très peu de moyens, et que TH est fauché, c'est vrai qu'il serait mieux pour lui qu'il travaille avec un gros éditeur "dans la place". Voilà, tu sais tout...



Réalisé dans le cadre du FESTIVAL DE LA NOUVELLE DANSE

d'UZES en 2003, cette coproduction Arte et les films Heure d'été Productions est bien singulière...

Uzès Quintet

par Geneviève Charras

A plus d'un titre : d'abord parce qu'il entremêle plusieurs écritures chorégraphiques (cinq auteurs-chorégraphes) et qu'il puise sa richesse topographique dans les paysages de l'arrière pays d'Uzès. Tout y est bâti donc, en fonction des lieux à investir : la chorégraphie, le scénario-image, la façon de danser des interprètes qui se plient aux exigences et aux fantaisies naturelles d'un décor qui semble bien faire corps avec leurs ébats.

Osmose aussi entre danse et caméra, rythmes et découpage. Nathalie Pernet et Andreas Schmid adaptent judicieusement leur esthétique tranchée, habile et volubile, à la forêt et se jouent des apparitions-disparition dans une perspective lointaine, bien adaptée à leur courses dansées. Le collectif Peeping Tom, des belges évadés de la compagnie d'Alain Platel, y remontent quelques séquences drolatiques d'un éternel campement, où les personnages errent à la recherche de l'âme sœur dans un grand désir corporel et charnel de tendre communication.

Ils sont les va-nu-pieds de la danse, les joyeux campeurs en perdition de la planète Mars, les nomades, désireux, une fois de s'installer pour de vrai !

Là où excelle le langage caméra, c'est avec les danses mystiques de Javier de Frutos : des danseurs vêtus de blanc, derviches tourneurs égarés dans la nature, enchaînent gestes après gestes, dans une superbe synchronisation qui fait penser à du Fischli-Weis, tant les rebondissements sont contagieux, les gestes fluides, le flux de la danse et de l'image, en parfaite adéquation. Kitt Johnson, elle, apparaît telle une tarentule, monstre aux mille pattes, démarche, telle une araignée rampante dans un sable mouvant, inquiétante, tendue, aux aguets. Un numéro très réussi de mimétisme animal, qui colle tel un caméléon à l'ambiance naturelle, d'un site chaud, silencieux et plein de suspens latent.

Emanuel Gat, en solo, lui, se joue de l'immensité du paysage agraire et visite les perspectives des champs de blé, en autant de tracés longilignes, parallèles.

Un film, comme une échappée chorégraphique loin de la scène, un conte cinématographique où les histoires s'imbriquent, se tissent et s'entremêlent, où les personnages provoquent d'étranges résonances avec leur environnement.

La réalisatrice qui a, entre autres, écrit le scénario du très apprécié *Chrysalis* avec le chorégraphe Wayne McGregor, réussit avec *Uzès Quintet*, un film d'atmosphère, une fiction très évocatrice d'un climat singulier où danse et paysage se fondent pour restituer un monde à part, en symbiose avec image et sons. Un réel talent pour filmer la danse.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 45, octobre 2004

Uzès quintet, vidéo, 26, Catherine Maximoff, 2004. © Arte & Heure d'Été Productions



LAUSANNE UNDERGROUND FILM & MUSIC FESTIVAL



13-17.10.2004

Cinémathèque suisse - Belvédère - Zinema - Cinéma Bourg

**LONGS & COURTS MÉTRAGES/
EXPÉRIMENTAUX/ DOCUMENTAIRES**

RETROSPECTIVE KENNETH ANGER

REGARD SUR ROLAND LETHEM

HOMMAGE À SARAH JACOBSON

CYCLE MUSIC IN FILM

CREATION PEPPERBOX

CONCERTS:

13.10: WHITEHOUSE (UK); COSTES (F); NORIKO (J);...

14.10: PAN SONIC (FIN); MEARZBOW (J);...

15.10: TEMPSION (F); RHYS CHATHAM (USA);...

16.10: CHICKS ON SPEED (D); MIGNON (D);...

WWW.LUFF.CH

INSCRIPTION À LA COMPÉTITION LUFF 2005:

TÉLÉCHARGER L'ENTRY FORM SOUS WWW.LUFF.CH

l'Hebdo

COULÉ

RÉSERVATIONS:

resa

0900 552 333

Au vu de l'avalanche de sollicitations du public et du déferlement médiatique autour de certaines expositions, il existe aujourd'hui indéniablement une forme de terrorisme culturel, dont le but consiste plus à détourner l'attention pour la mobiliser et creuser sa superficialité. *Picasso intime* exposé début 2004 à LA PINACOTHEQUE DE PARIS a valu une débauche publicitaire dans la ville et sur les bus, renvoyant les œuvres à de simples objets de promotion et envisageant l'exposition comme une opération qui devait dégager des profits.

Deux tendances s'affirment : d'une part la multiplication d'initiatives privées, d'autre part le retrait du service public. Ainsi se confirme un besoin de rentabilité et se dessine avec évidence le rapport de force entre l'industrie culturelle (prenant comme cible le public le plus large possible, quitte à emprunter à la logique des calculs de l'audimat, à confondre exposition populaire et manifestation populiste), et une culture qui s'afficherait comme ouvertement critique, destinée à une élite, c'est-à-dire un public restreint et averti.

Commissaire-artiste : le nouveau deux en un

par Lars Beacepew

Par souci de rentabilité, les initiatives privées développent des programmations de valeurs sûres et sujettes à la polémique uniquement si cela peut avoir un impact marketing. Le public est ciblé, capable de payer des droits d'entrée, de consommer à la librairie. Le réseau d'espaces privés dans lequel circulent ces expositions clef en main empruntent selon les propos de Marc Restellini qui se trouve à la tête de la PINACOTHEQUE DE PARIS, à une logique industrielle : distribution et diffusion de masse de l'art selon le modèle des salles de cinéma et de spectacle. Mais l'activité

artistique n'a peut-être plus aujourd'hui vocation d'être critique, elle doit probablement être spectaculaire, se destiner au plus grand nombre, elle ne doit pas se justifier, si ce n'est en présentant le nombre d'entrées obtenues à chaque manifestation. L'être humain n'a même peut-être plus aujourd'hui l'ambition ou le désir de servir, nourrir son intellect.

Il est notable que le positionnement moral, l'engagement éthique, politique de l'artiste ne peut pas valoir comme œuvre d'art ou compter pour contenu artistique.

Pourquoi l'exposition serait-elle censée communiquer un message ou une opinion critiques, si les œuvres qu'elle propose ne sont capables d'en dispenser aucun ? A l'instar de Bernard Deloche « on doit se demander pourquoi la société d'aujourd'hui tient tant à minimiser l'expérience sensible en la réduisant à n'être qu'un support pour autre chose » (*Le musée virtuel*, PUF, 2001, pp.19-20). Il y a ici un refus de la contemplation pour une esthétique de la diffusion (flux permanent, remis à jour, impossible à mémoriser ni à couvrir par la lecture). Il y a là encore une exigence de communiquer. Lorsqu'un commissaire se place d'emblée au centre de l'exposition en décidant que son point de vue doit être le point de focalisation, de discussion et d'intérêt, aux dépens des œuvres exposées, il déplace évidemment l'objet de l'art et de l'exposition de l'œuvre vers sa mise en exposition. Il transfère l'acte réfléchi de création de l'artiste vers la proposition du commissaire demiurge. De fait, il réduit naturellement la portée des œuvres qui ne sont présentes qu'à seule fin de créer l'événement, un spectacle à thématique, à décliner parfois, à la manière d'une émission de variétés dont les artistes invités ont la chance d'avoir intégré le réseau des VIP distrayants ou actants pour conforter l'image et le propos de l'équipe et de son chef.

Le commissaire d'exposition prétend désormais faire preuve d'intelligence et de sensibilité, en concevant l'événement muséal dont il a la responsabilité. Cela suffit même à faire selon Eric Troncy acte de création. Cela constituerait même à notre époque la proposition artistique la plus aboutie. Des questions s'imposent néanmoins concernant l'évolution du rôle du commissaire et celle du critique accompagnant, légitimant l'acte créateur.

Le commissaire en retrait jusqu'alors des œuvres exposées était-il dénué de créativité dans sa propension à découvrir des œuvres

nouvelles, des interrogations et des questionnements propres à l'art en train de s'inventer ? S'agit-il d'une ambition nouvellement affichée d'un professionnel de la culture qui tente de s'émanciper de certaines contingences politiques en affirmant ne plus se contenter de choisir parmi une bande de copains, quelques nouvelles valeurs internationales et plusieurs références sûres qui ont fait date... Pour autant, le commissaire a-t-il jamais été un chef du personnel, un gestionnaire de ressources humaines ?

Au carrefour des différentes forces en présence et à l'œuvre dans le monde de l'art, il semble légitime qu'il veuille rendre compte avec une cohérence propre — la sienne — d'un état de la création, de sa possible réception, de son enrichissement. Il serait dommageable par ailleurs qu'il renonce à être ce fin stratège devant trouver des compromis entre puissants, mécènes, publics et artistes, ou qu'il renonce à présenter et à confronter des œuvres inattendues. Pour cela, il lui faudrait mettre quelque temps encore son ego de côté afin de destiner sans complaisance ni attente pré-formatée toute son attention à la création d'artistes inaccessibles car hors des réseaux actuels de diffusion.

Pour l'heure le commissaire fait songer à un recruteur-chasseur de têtes ou pour emprunter au monde sportif, au médiatique sélectionneur de l'équipe de France. Les artistes les mieux organisés se regroupent en agences (ressemblant étrangement aux entreprises de design ou publicitaires) et participent activement aux appels d'offre (Studdio Azzuro, Studdio Acconci...) : les lois de l'efficacité et de rentabilité régissent désormais l'activité artistique. Ceux qui travaillent encore « à l'ancienne » sont souvent acculés à jouer un rôle d'exécution ou de sous-traitance.

La prétention du commissaire à faire œuvre s'accommode trop mal avec le confort de son statut d'organisateur à la solde des institutions. Il fait pourtant peut-être acte de courage, si tant est qu'il souhaite hausser son rôle au-delà du politique et de l'ambition personnelle immédiate. Car faire œuvre n'est-ce pas cela ? Faire don de soi pour la postérité, pour un monde à venir qui s'ignore encore et qu'il lui faut comprendre pour exister ? L'artiste ne sait pas si l'histoire retiendra son œuvre. Une possible reconnaissance et légitimation justifient l'inconfort, l'humiliation, l'ignorance, motive sa radicalité, sa défense d'une liberté de faire et de penser irréductible. Le commissaire jouerait-il son confort, sa renommée, son pouvoir pour défendre chacun des projets d'exposition ? Que vaut le regard d'un mégalo-maniaque producteur de shows spectaculaires qui prétend s'auto-légitimer ? Le travail des artistes ne peut se réduire au petit œuvre, une courte commande, une simple projection, une juste exécution de petite main pour animer le centre ville au passage des touristes, pour asseoir le propos — fut-il très intelligent — d'un commissaire en quête de reconnaissance. Il serait d'ailleurs fort injuste de reprocher à l'actuelle création d'être bien peu surprenante et trop consensuelle lorsqu'on attribue à l'artiste un rôle de main d'œuvre (sachant qu'il ne s'agit même pas de prôner un savoir-faire dans le sens traditionnel des beaux-arts ou des artisanats d'art) devant remplir la tâche qui lui a été assignée par le Maître d'œuvre, le grand commissaire. Il serait juste par ailleurs, dans ce cas, que l'artiste, convoqué comme un artisan intérimaire, obtienne le statut d'intermittent du spectacle.

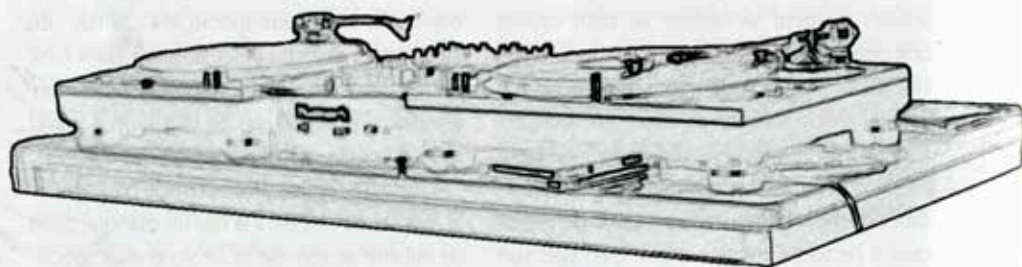
Le pouvoir aujourd'hui n'est plus du côté des mécènes éclairés, ni même des commanditaires, politiques ou spirituels, mais à l'instar du monde de la télévision et de la publicité du côté des diffuseurs : Alliances diaboliques et

jeux de pouvoir mercantile. L'art a soulevé au XX^e siècle nombre de questions embarrassantes qu'il ne faut cesser de nous poser : Quel est le rôle de l'art ? Quelle est la place de l'artiste ? Qu'est-ce qu'un espace d'exposition ? Quelles modalités pour la diffusion de l'œuvre ? Il s'en ajoute une dernière : Qui peut aujourd'hui prétendre faire acte de création ? Cette interrogation n'est pas nouvelle mais reposée en de nouveaux termes (qu'est-ce qui fait art ? Où-Quand-Comment l'art se fait-il ?) Le critique et l'historien ont pour rôle et pouvoir de reconnaître l'artiste et donc de le faire advenir. Instances de légitimation, philosophes, esthéticiens, critiques des Salons ont su chacun établir leurs critères propres. L'artiste quant à lui devait requérir l'appui d'un tiers par l'un de ses spécialistes pour avoir droit de visibilité et de considération (le second parti étant le public averti ou non). En déclarant faire œuvre, le commissaire-critique-théoricien tente de s'émanciper de cette tierce autorité (dont il est partie prenante) et monopolise l'attention, relayant ainsi le plateau de télévision à grand spectacle, et la sur-médiatisation des VIP.

Ce dont semble aujourd'hui le plus souffrir le monde de l'art est à la fois un manque cruel de lisibilité de son rôle et de ses enjeux spécifiquement artistiques et d'une trop grande évidence de son rôle (spectaculaire, de divertissement, de médiation, de manipulation comme partie prenante dans de larges causes humanitaires, religieuses, éthiques..., de promoteur de nouvelles technologies) et de ses enjeux économiques et politiques. L'expression "être dans le flou artistique" est symptomatique d'un besoin de toute activité touchant au monde de l'art, et pour reprendre Harold Rosenberg (*La dé-définition de l'art*), à se définir, dé-définir, re-définir, interminablement, mais aussi d'un sentiment de plus en plus confus concernant les attributions de chacun, artiste, commissaire, critique.

Dans un monde où chacun resterait tranquillement à sa place, l'artiste ne serait pas critique. À savoir qu'il n'accorderait jamais en premier chef à ce qu'il fait une valeur critique et ne considérerait pas que cette dimension, lorsqu'elle se fait jour malgré tout, est fondatrice ou moteur de l'avènement de l'œuvre. Car l'œuvre ne serait jamais programmatrice. L'art ne chercherait pas à se substituer à l'action politique. Pourtant, bien que renonçant à communiquer un message il lui faudrait admettre qu'il n'existe qu'en regard de l'attention des critiques et des commanditaires, et à condition de servir leurs intérêts, d'étayer leur propos, de flatter leur intellect. Ainsi, même dans ce monde sage, l'artiste ne pourrait faire l'économie d'une réflexion critique : ce serait renoncer à exercer sa liberté de penser et d'agir.

Dans un monde où le commissaire tenterait d'éprouver son rôle dans les limites claires et évidentes que chacun, que le sens commun, lui assigne, les galeristes ne feraient pas appel à lui comme une figure médiatique pour concevoir dans leurs murs des "must" d'expositions. Dans notre triviale réalité heureusement, Georges-Philippe et Nathalie Vallois ont proposé *Y'a-t-il un commissaire pour sauver l'exposition ?*, 180 œuvres (J-F Fourtou, A. Bublex, J. Villeglé, D. Spoerri, R. Levine...) accrochées aux murs à la façon des Salons du XIX^e, invitant à une multiplicité de lectures, de mise en écho... Le visiteur se perd et semble devoir se soumettre à une accumulation qui ne doit rien à un discours didactique ou à une pensée de commissaire éclairé jouant de ses relations de show-biz.



Dans notre monde, chacun tente de prendre la parole aussi souvent que possible, sans se limiter à un champ d'intervention défini. Quel que soit le propos du commissaire, du directeur de centre d'art désireux de convoquer tel créateur pour conforter son point de vue, pour soutenir son engagement politico-esthétique, l'artiste doit avant tout dessiner son propre espace de liberté. Il doit prendre la parole, non pour parler en son nom mais pour faire entendre le silence qui entoure son travail et faire valoir son incertitude comme unique constante.

Pour autant, la collection et l'exposition renvoient-elles inéluctablement à l'opulence, à l'obscène bavardage des produits de consommation accumulés, à l'étalage des grandes surfaces, aux sollicitations multiples et à la distanciation quasi-impossible du consommateur ?

Dans quelques mondes que ce soit, le regard didactique voire prophétique du commissaire est-il indispensable à la réussite de l'exposition ? Quels sont donc le rôle, l'enjeu et l'ambition de l'exposition d'art contemporain ?

Le nombre d'artistes et la production d'œuvres sont en hausse constante. Les espaces publics de diffusion sont eux en perpétuelle difficulté, menacés d'être abandonnés par les politiques locales, régionales, soumis aux directives et restrictions budgétaires ministérielles. Les lieux privés, nous l'avons vu, se développent, mais l'impératif de rentabilité financière les destine souvent à des manifestations au caractère peu innovant et essentiellement consensuel. Au final, suivre l'activité culturelle devient particulièrement fastidieux. De sorte que le public attend des professionnels de



la culture un tri efficace avec obligation d'une qualité minimum : Nul ne peut être surpris s'il n'accepte de pouvoir être autant déçu. L'attente du public ne peut qu'être consensuelle. Ce n'était pas le cas des commanditaires et lecteurs des compte-rendus des Salons rédigés par Diderot ou Baudelaire. Ainsi dans la logique de la Sélection du livre du mois, du cd du mois, trouvons-nous également l'exposition du mois, seule médiatisée, sur-médiatisée. Nous n'avons tiré aucune conséquence de la société du spectacle. Internet donne accès en théorie à une infinité d'informations, mais en pratique les impératifs de temps et le fonctionnement des moteurs de recherche opèrent une sélection sévère et une hiérarchisation dans l'accès aux données. De même que l'indexation payante a rapidement mis fin à l'utopie d'une culture démocratique accessible pour tous. Aussi demande-t-on au commissaire l'exercice périlleux de concevoir un regroupement — non exhaustif mais justifié en faisant sens (ce qui ne saurait suffire ici à faire acte de création) — d'œuvres exemplaires et néanmoins surprenantes par leur variété. Cet acte de présentation n'est pas tant éloigné de celui d'un Paul Ouazan dans son émission *Die Nacht / La nuit*. Le présentateur propose au spectateur des montages judicieux de diverses vidéos, coupées, enchevêtrées les unes dans les autres sans qu'il soit parfois clairement établi à quel auteur revient l'œuvre visionnée. Ici encore on pourrait reprocher à Ouazan cette maladresse d'user des œuvres à seule fin d'étayer son propre travail et finalement de se servir des vidéos qu'il cite en générique de fin comme matières à une œuvre nouvelle, sa propre composition, son propre composing. Donnerait-il à ses émissions le statut d'œuvres d'art ? A l'ère des DJ et des VJ, l'artiste ne serait plus celui qui produit mais celui qui mobilise la foule par une diffusion de masse. Basculant vers le monde du spectacle, le commissaire participe

du développement de l'industrie du loisir aux dépens de celle de la culture. Mais il en va de même lorsque l'artiste accepte d'intervenir dans le cadre de l'action socioculturelle, qui n'a de culturel souvent que le nom. Si les prétentions du commissaire évoluent à la hausse, celles des artistes considérés de plus en plus comme de simples animateurs de quartier, de ville et de saison touristique évolueraient à la baisse. Être artiste ne demande aucun diplôme spécifique et c'est heureux, mais pour beaucoup cela signifie aucune qualification, aucun savoir, aucun champ de connaissance spécifiques.

Si toute production artistique est certainement une tentative pour s'inscrire dans l'histoire de l'art, la prétention d'une exposition (et peut-être d'une émission télévisée culturelle, de nombreux DVD d'archives d'émissions culturelles voyant le jour) ne semble guère différente. De même que l'œuvre prise dans son individualité, l'exposition conçue comme activité réfléchie de synthèse critique apparaît vouée à être récupérée par un processus de légitimation et de médiatisation agissant pour le compte de la sphère marchande. Les plus intégrés — artistes, critiques, commissaires... — cherchent à exister au-delà des modes et du succès facile, en espérant s'inscrire dans la durée et convertir un public rendu insensible par une trop forte sollicitation et une permanente mobilisation de ses sens mais aussi rendu amnésique par le besoin constant de renouveler la consommation (de produits, d'idées et d'opinions).

Parce que le DVD très métonymiquement, dès sa jaquette, conjugue l'image elliptique de lueurs se fondant dans le sombre et le titre programmatique : *Un Regard en mouvement - Eyeshift*, on peut choisir de commencer par découvrir, par la trace, l'installation *Passages*.

En effet, l'édition de ce DVD — qui, très judicieusement, rassemble les vidéogrammes de Pierre Yves Cruaud, qui, quasiment, croulent sous les prix et mentions internationales — opte pour la simplicité de l'énumération chronologique, sur fond noir, des sept — huit avec la case bonus — vidéogrammes depuis *Fausse solitude* (2000) jusqu'à *Vivantes Lueurs* (2003), sans en négliger le statut d'images en mouvement puisque chaque titre s'adjoint précisément une vignette au mouvement. Vignettes sur lesquelles tout aussi simplement cliquer... car la préoccupation de Pierre-Yves Cruaud n'est pas dans l'exhibition mais dans la calme, quoiqu'angoissée assurance, d'exercer son regard et sa réflexion sur le regard et sur la réflexion sur le regard.

L'objet de la quête participe à la quête.

L'appétence du voir

par Simone Dompeyre

Ainsi avant d'opter pour l'une des lucides variations d'investigations du regard, c'est *Passages* que j'emprunte. Et ce, parce que le protocole annoncé d'une installation inscrit plus certainement le spectateur qui voit en acte, et est provoqué à se tourner vers l'un ou / puis l'autre des quatre moniteurs diffusant les quasi mêmes images.

Comme le livret d'une pièce de théâtre débute par la didascalie initiale, un premier carton, véritable indicateur, énonce simplissi-

mement les nécessités de quatre moniteurs placés en obliques aux quatre coins d'un carré. Cependant, dès le déclic de commande, la distorsion sévit d'emblée, puisque le bain sonore de bruit de pluie, bourrasques et froissement s'assortit de visages féminins en éclairs. En insaisissable fulgurance.

Mais "je" s'y accroche : est-ce la même, une autre ? Saurais-je la désigner ? Ainsi, le signe parce qu'il ne s'achève à aucune reconnaissance produit la capture.

Si des pages littéraires nombreuses réinventent la scène de première vue (celle où les yeux se rencontrent pour la première fois et déjà forment le couple), si *L'Éducation sentimentale* de Flaubert la condensa en «Ce fut comme une apparition», *Passages* aggrave cet instant déjà toujours passé, si fortement fondamental qu'au-delà de tout autre projet, le regard veut le rejoindre, s'y recapturer, même s'il a pu saisir qu'il ne s'agit pas d'une seule figure mais de surgissements successifs de diverses femmes sphinges au sourire furtif. Même si le désir de voir s'entrave dans la défiguration du visage qui s'abstrait de toute identité.

S'y dénonce l'idée que l'on pourrait se faire de la mémoire comme boîte vide à remplir à son gré ou empreinte indélébile et ordonnée sur la cire accueillante, sans résistance, car l'aussitôt vu implique la différence d'avec l'objet vu; l'image n'est que par le décalage d'avec son référent. Ainsi ces visages en limbes gardent suffisamment de l'humain pour que sans inquiétude, on reste à attendre leur passage.

Il n'y a pas, au risque de perturber l'amateur de courts métrages avec chute, davantage de narration dans les vidéogrammes. La répétition changeante opère dans *Fausse solitude*; *Le Silence est en marche* suit en plongée zénithale ceux qui empruntent tel passage urbain, qui entrent en tel lieu seuls, en couple, poussant un landau... pourtant celui/celle qui aurait déjà vu, plusieurs fois sur grand écran ou plus petit moniteur, ces 3 min 3, s'y laissera sus-pendre. D'abord des lignes, épaisses, aux contours lumineux qui, de cette trace, se transforment d'abord en bulles s'étirant, sans heurts, avant que s'y dessinent des diagonales dynamiques, celles d'hommes qui marchent. *Videovoid* de Larcher explorait la spécificité du signal vidéo, faisant du drop honni par le technicien le

fonds du paysage, en rappelant que toute image vidéo, quels que soient le genre et la fonction qu'on lui reconnaît, est d'abord signal magnétique... *Le Silence est en marche* adopte un schéma parent, en partant de la non-figuration pour atteindre la figuration qui s'avère une simple trace aux limites de la décomposition, même s'il s'agit d'icônes d'hommes et de femmes.

Et quand bien même, il s'agirait de raconter une histoire amoureuse, les topoï en sont refusés d'emblée; l'hôtel annoncé des vies reproductibles ne localise pas davantage une rencontre calme ni ne lance une narrativité linéaire. S'ouvrant en bien plus de lucarnes microscopiques qu'un œil d'insecte pourrait en percevoir, et grouillant comme autant de mouvements de ces insectes, ce qui s'apparenterait à la trame mouvante d'une image télévisuelle, varie quant à la couleur et au tracé jusqu'à ce que se précisent, enfermés en de minuscules écrans légèrement grandissants, un corps puis deux dans les chambres attendues. Les points mouvants se reconnaissent, minuscules silhouettes puis corps habillé(s) ou moitié dévêtu(s), il(s) s'astreigne(nt) à des rituels gymniques: s'allonge(nt) d'un côté puis de l'autre du lit, autour duquel il(s) tourne(nt), quelque peu rapidement selon la pixillation qui achève leur déréalisation. Plus encore, s'ils passent leur main dans leurs cheveux, c'est en se tournant vers la caméra qu'ils savent là; la caméra de surveillance qui les réduit à cette gestuelle, dans cette prison du regard du maître. Et la main qui, en fin, occulte l'objectif ne s'en libère pas, elle arrête cet autre regard vigile du spectateur qui a doublé celui de la caméra de surveillance. L'inanité touche, ainsi autant le sujet regardant qui n'a rien vu à l'hôtel que l'objet regardé qui se plaît à être vu dans un tel loft redupliqué.

Loin de rejoindre l'authenticité du mondain, la caméra de surveillance ne capte pas l'humain mais le déforme... or la bande son mêle les bruits de scanner, photocopieur ou fax, machines devenues si quotidiennes qu'on en oublie qu'elles entérinent l'habitude de reproduire sans questionnement : elles reproduisent en écho la standardisation du monde et de l'homme. Plus d'original / d'originalité et sans plainte.

Ainsi les plus libres sous le regard de Pierre Yves Cruaud se seraient les statues.

Pour preuve, rapprocher le premier vidéogramme de *Images* au plus récent *Regard de pierre...* *Fausse solitude* inaugurerait, en effet, le regard total / écran total sur la personne en autofilmage sinon autoportrait, car si l'on reconnaît en ce jeune homme brun avec moustaches, le réalisateur, il se prête en synecdoque de l'humain et non en se dévoil-

lant comme personne civile. Imperturbable mais sans sourire, tout à l'effort de garder son attitude, en un plan rapproché, épaule constant, il tourne sans coupure d'espace. Un nulle part fait paysage en agglutinant, selon un filage circulaire, diverses architectures des villes, divers sites : jardins, immeubles, ponts hors de tout lieu emblématique de telle cité ou de telle autre.

L'écho du manège d'enfants des jardins plaisirs s'enraie vite dans la scansion marquée vite gênante pour les yeux. Le pacte est donné : au-delà de la vitesse excessive du monde tel qu'un Virilio la stigmatisait, le film atteste que voir est de l'ordre du travail... jamais l'iris ne s'arrête.

Nous sommes des machines à voir et simultanément comme êtres des villes, simultanément les objets des machines à voir. La contemplation n'est pas de ce monde.

L'Hôtel des vies reproductibles, vidéo, Pierre-Yves Cruaud, 2000.



Le menu du DVD impose aussi cette leçon : cela se meut, rapide et nous succombons au désir de percevoir malgré la difficulté à tenir le regard.

Images : quand les statues pleurent et qu'elles se détournent, leur corps s'avèrent matériel occupe l'espace, des visages se déterminent distincts, leur fragmentation n'interdit pas la reconnaissance. Plus encore, le second titre qui revient vers la statuaire, significativement, leur accorde ce que l'on dit identifier l'homme, à savoir le regard. Et s'y immisce un visage de femme que le noir et blanc et le grain de l'image leur assimilent. Cependant, dans le premier, l'accalmie est perturbée par des mots questions : vérité / image / question... et attaquée par le mouvement du plan en saccades.

Et pour le second, un son lancine à la limite de l'imperceptible et de l'aigu insupportable à la fois, et l'interstice empêche l'illusion de l'image quand la persévérance de l'œil gagne enfin la statuaire : le drapé grec ou la tête de l'éphèbe penché. Quand on croit ne plus rien voir tant le balayage détruit l'iconicité, c'est autour d'un dieu que l'on tourne. C'est un visage aux traits canoniques qui aussitôt s'efface, une femme tenant un enfant ou un discobole en tension... Le filmique musée n'offre plus des objets intégraux, le film détache, comme une partition le fait des notes, chacun des fragment prélevés par le clin d'œil. Ainsi jamais l'œil ne s'arrête... mais jamais il n'est comblé.

En travaux peut ainsi désigner au-delà de l'état de restauration de la *Sagrada Família* de Gaudí, à Barcelone, ce que toujours l'œil fait. L'espace est traversé, transpercé, de part en part pour capter des images — encore la synecdoque — de travaux : échafaudages, poutres métalliques qui se superposent jusqu'à annuler l'icône du référent. Ainsi statues, vivants, immeubles, villes deviennent éléments vidéographiques, ils subissent l'assaut du regard en quête, toujours déjà ailleurs alors qu'il voudrait et refuse l'accalmie. Soit le mouvement interne au plan fixe empêche la stase, soit la syncope du montage rapide interdit la vision de l'être/ de l'objet en son intégralité. Soit le son en syncope attaque soit lancinant il perturbe. Le ici et maintenant est banni de cet univers vidéo, bannissement significatif de l'image et de l'idée du monde que l'on recompose dans la succession de regards de ces six films.

Si le dernier : *Vivantes leurs* connote, même fragile, la lumière possible... même si ce sont des visages photographiés de tant de femmes, le flux les emporte. Même si on peut se rassurer sur une possible rencontre puisqu'un visage s'y entr'aperçoit, le refus de raconter s'y renouvelle car déjà il s'y dissout en bulles de lumière qui ne se rassemblent pas.

De telles lancinantes — leitmotiv de ce travail — voire agaçantes images pour qui ne sait pas se laisser prendre au temps du pur signifiant d'une image filmique s'avèrent métaphores du cinéma : lumière et ombre en mouvement selon le défilement dont les interstices sont marqués et distinguent le plan à plan habituellement caché sous le continuum illusoire de la projection.

© Simone Dompeyre,
Turbulences vidéo # 45, octobre 2004.

Un regard en mouvement - *eyeshift*, DVD, Pierre-Yves Cruaud, 2003. Distr : Lowave (www.lowave.com)

Avec ce "toujours jeune chorégraphe", fer de lance de la danse contemporaine très frenchy des années 1980, tout est affaire de regard, de focales, de kaléidoscope, en bref, de magie; mais magie toujours renouvelée, sans trucage ni arnaque : *Iris*, du grand spectacle pour tous, une tornade cyclonique. Telle une boutique fantasque, le spectacle multimédia ouvrait la 24^e édition de MONTPELLIER DANSE 04, le festival le plus prisé de la danse.

Philippe Découflé : l'œil et l'iris d'un cyclope

par Geneviève Charras

La danse en fond de l'œil

Il a l'allure d'un jeune gamin espiègle et la maturité artistique d'un grand metteur en piste, d'un homme capable en 1992, de mettre en scène l'ouverture des jeux olympiques d'hiver à Albertville. Fidèle à sa réputation, ce démiurge du grand spectacle, vient avec sa toute dernière création *Iris*, réjouir les yeux et les pupilles des petits et des grands dans une évocation croquignolesque d'univers fabuleux et fantastiques, uniquement basés sur l'impact de l'image : celle de la danse autant que des effets spéciaux et recherchés du cinéma et de la lumière. On le dirait petit-fils de Loïe Fuller, cabarettiste des temps

modernes et de la lumière autant que des Frères Lumières ! Avec ambition et modestie à la fois cet orfèvre, artisan de la danse et de la mise en images, serait le Méliès de la chorégraphie, le Jacques Tati de l'humour dansant, le magicien, merlin l'enchanteur de contes de fées pour tout public enjoué.

Une usine à fabriquer du rêve, une écriture poétique pour faire de "bellés choses".

Alors tenez vous bien, pour cette production franco-japonaise, il nous rappelle qu'un spectacle, et particulièrement celui-ci, conçu après deux mois de résidence au Japon avec une équipe de douze danseurs chinois, français et japonais, est une affaire de regard, une manière d'aborder l'autre, d'en détourner la singularité pour l'exposer dans la lumière théâ-

trale. Aucun exotisme clinquant mais l'écllosion d'une langue étrangère qui advient dans le partage du plateau. De ses interprètes, aussi différents soient-ils, il a su valoriser les corps et les danses avec un respect tranquille et laisser le mouvement se déployer, vulnérable et beau dans la simple poésie des corps. Sur des chansons mélancoliques et ardentes de Claire Touzi dit Terzi, la magie douce opère lors d'un pas de deux franco-japonais, pas à prendre avec des... baguettes, d'un danse de sabre chinoise, belle comme celle d'un derviche tourneur, d'un numéro de comédie musicale merveilleusement déchirant.

Le magicien de l'image.

Une « folie » au bord du déraisonnable, avoue le chorégraphe, un « divertissement de bon goût où son « optique » est celle de brouiller les pistes des dimensions, des supports média, entre autres avec toutes ces inventions-images-mirages, sur grand écran.

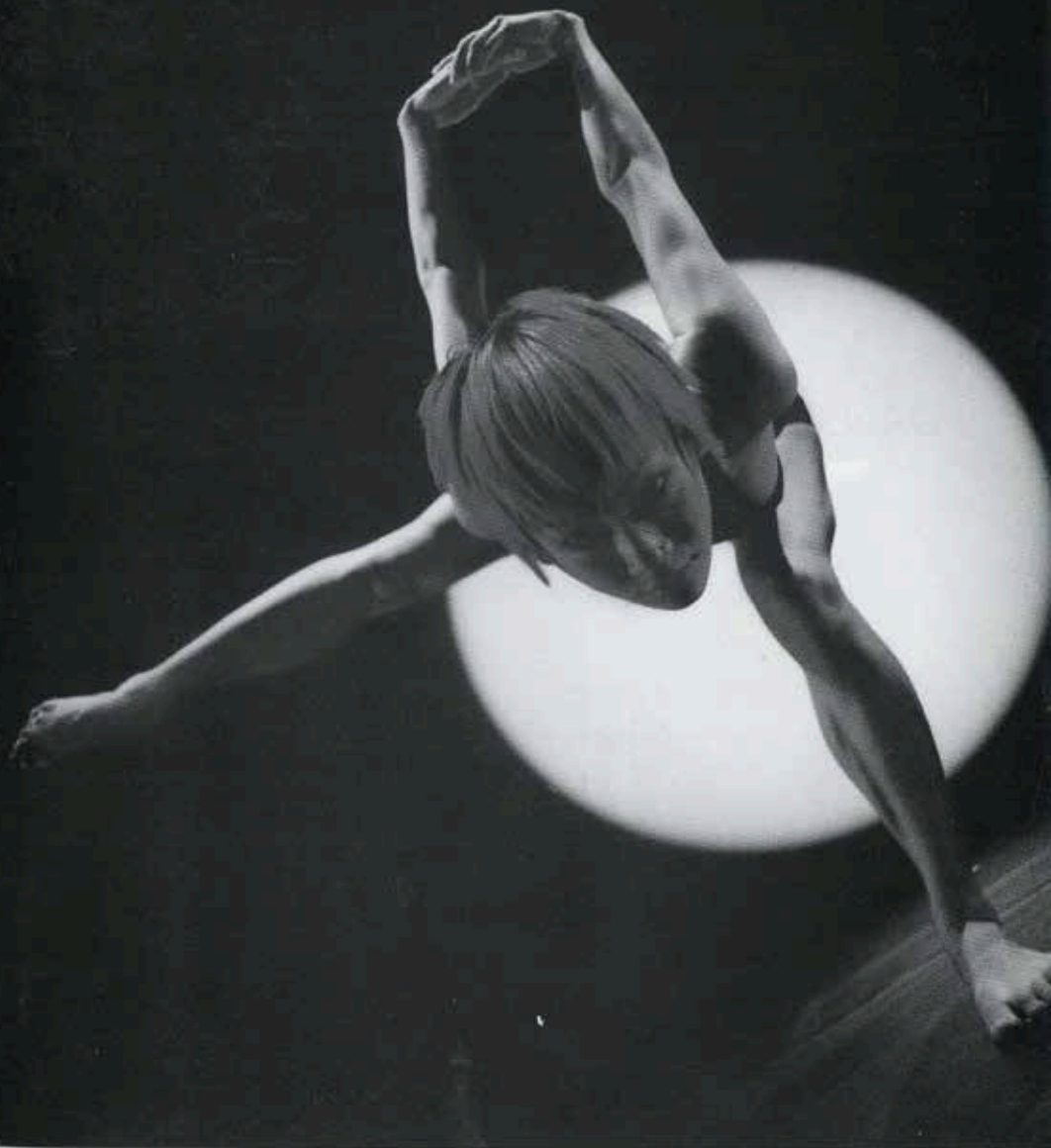
« Mon cameraman, Olivier Simola, s'est fait "greffer une caméra" et dans ce spectacle Salengro est venu "jeter un oeil et faire l'œil", comme on dit dans la profession pour celui qui est "l'œil extérieur" !!! Moi, je travaille sur des plans fixes en cinéma, lui ramène du mouvement dans les images; c'est sa caméra subjective qui fait le lien; au Japon, nous avons beaucoup travaillé et expérimenté, tous les deux dans notre bulle, hors du temps ! ».

Comme à son habitude, le chorégraphe apprécie les sens à tiroir et pour ce titre énigmatique, il cherche du côté anatomique, cinématographique, mythologique, botanique... En vrai professionnel de la caméra (il réalise clips, films et courts-métrages inspirés par ses danses), il ouvre et ferme le zoom à volonté pour se rapprocher ou s'éloigner de

son sujet, il se livre au jeu de la mémoire et de la synthèse, toujours réductrice, en sachant pertinemment que l'art chorégraphique, tel qu'il le vit au quotidien, se conjugue au futur plutôt qu'au passé. Comme il aime mettre en scène les loges des artistes et parfois même le couturier en train de tailler un ultime costume; il invite chacun à imaginer sa vie comme un rêve. Pour Philippe Découffé, rien n'est jamais fini, tout recommence sans cesse. Quand sur l'écran en fond de scène, des panneaux de papier de riz, caractéristiques du vieux Japon, s'illuminent, la danse semble accueillir de mystérieuses planètes. Sous son prisme, les "origami", ces fameux pliages japonais, deviennent des agencements virtuels de formes qui se font et se défont à l'infini. Découffé tourne et retourne son kaléidoscope asiatique, fait l'éloge des ombres et de la lumière: marches arrière, accélérés, ralentis, puisés à l'inspiration du Nô et du Butô. « Dans Iris, je voulais évoquer le corps humain tel que le perçoit la médecine chinoise, reliant les organes aux heures du jour, méridiens, couleurs, signes du zodiaque ».

Chose faite et réussie pour ce grand brassage de styles et de disciplines des arts de la scène! Il touche au merveilleux et frôle l'onirique avec majesté et préciosité. Du grand art, signé du grand manitou de la fête populaire. Au pays du soleil levant ce grand montreur de songes n'a pas encore tout dit. Son prochain projet: un film sur un danseur atypique... un cul-de-jatte....

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 45,
octobre 2004



© Photo Quentin Berthou

MONTPELLIER DANSE 2004

Du 26 juin au 6 juillet

info@montpellierdanse.com • www.montpellierdanse.com

Iris au Théâtre de Chaillot à Paris du 24 Novembre au 31 Décembre.

Angelin Preljocaj n'en est pas à sa première expérience avec l'art de l'image : que ce soit auprès d'Anki Bilal pour les décors de *Roméo et Juliette* ou pour l'image film ou vidéo qu'il affectionne comme réalisateur, ou également pour les univers scéniques virtuels comme dans *Hélikopter*, il s'interroge et concrétise des envies de virtualité comme nouvel espace de recherche kinésio-logique pour le danseur.

DANSE A AIX 2004

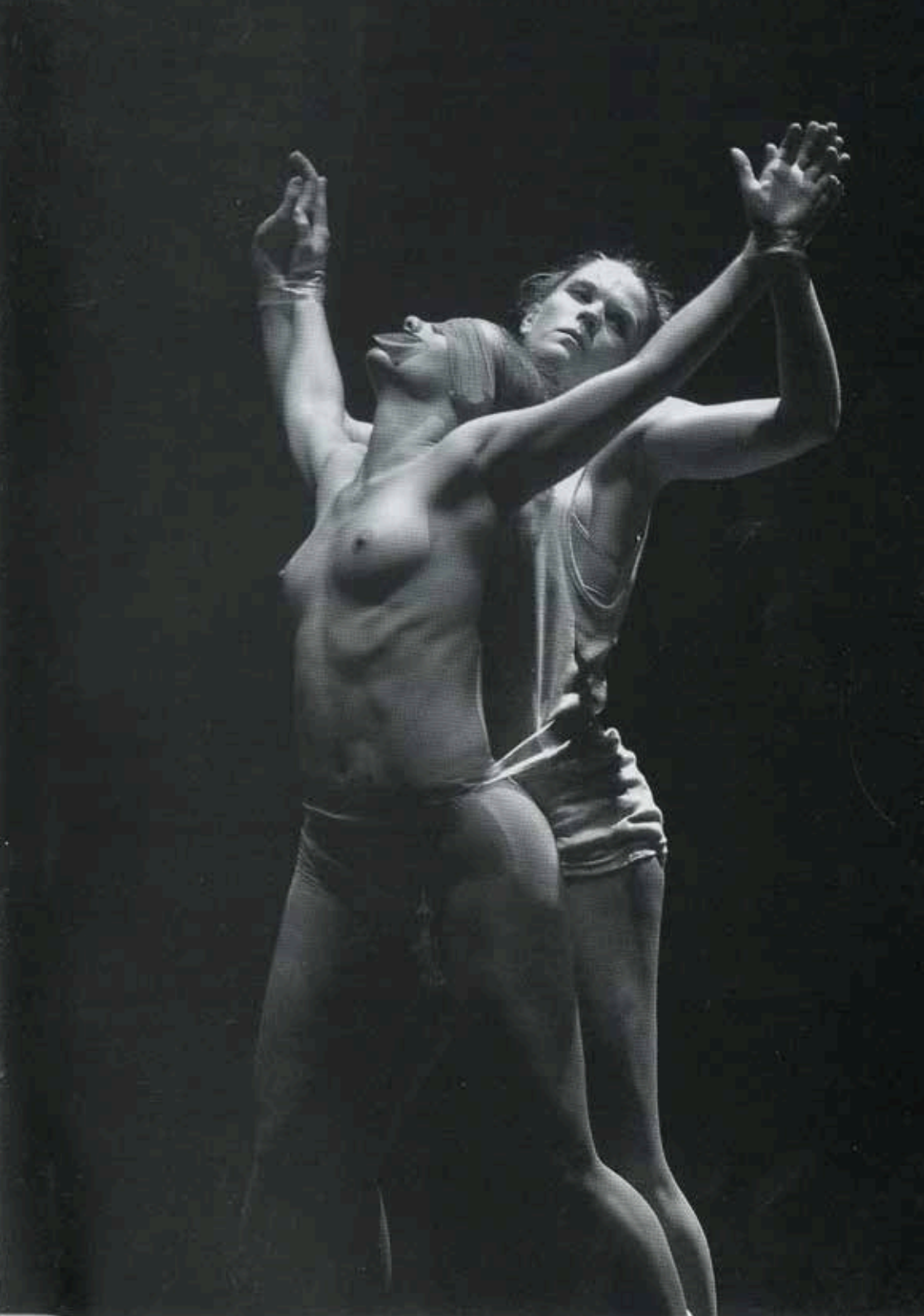
par Geneviève Charras

N de Angelin Preljocaj et Granular Synthésis

Cette fois c'est avec Ulf Langheinrich et Kurt Hentschläger du groupe Granular Synthesis qu'il cherche de nouveaux territoires d'investigation. Les protagonistes de ce duo de chercheurs viennois et new-yorkais, réunis depuis 1991, propose un travail qui consiste à fondre vidéo et son en un seul médium. Ils peuvent ainsi traduire un logiciel vidéo en temps réel et créer des configurations informatiques sur mesure qui permettent de jouer de la vidéo comme on jouerait du saxophone ou plus précisément d'écrire une partition symphonique pour orchestre composé d'images. Granular Synthesis crée des machines électroniques émotionnelles, des appareils sensoriels, des instruments temporels et des mécaniques à répétition. Bref, ils réinventent un monde imaginaire, recréent une réalité abstraite et sensationnelle peuplée d'êtres sonores et des paysages virtuels qui

chamboulent notre perception ordinaire. Granular Synthesis c'est la "synthèse granulaire" technique de synthèse du son, basée sur la décomposition en fragments temporels (les grains) et sa recombinaison, à l'infini, par collage, retard, étirement... Le concept de synthèse granulaire est étendu à l'espace : les grains sont constitués de la matière la plus intime de l'image numérique et subissent les mêmes traitements que ceux habituellement dévolus au son. La frontière conceptuelle entre son et image est ainsi abolie ; le son est alors un matériau ayant un corps et une substance, et les images comme les formes structurées en mouvement dans le temps. Les "motion control" deviennent des environnements réactifs, considérés parmi les plus fortes expériences de théâtralisation de la vidéo.

Kurt Hentschläger ajoute : « Mon intérêt premier se situe dans les rétroactions des mécanismes complexes. L' "âme" des machines et son effet sur l'âme des humains, en d'autres termes, l'impact des nouvelles technologies sur les gens. Je suis à la fois





Ci dessus et page précédente : © Photo Laurent Philippe

comblé et sceptique devant le potentiel esthétique et émotionnel de la technologie, par ce mélange de superpuissance et de complet lavage de cerveau». Ulf Langheinrich, lui, s'est intéressé très tôt à l'esthétique du son électronique : « dans la création sonore, explorant les plans microtonals, au confluent des harmonies classiques de l'Occident, et même à la base des musiques orientales, asiatiques et japonaises ». « Notre intention était, dans les années 80, d'attaquer l'auditoire plutôt que de lui plaire, bien que l'on ait réalisé par la suite que la recherche de sensations fortes est toujours populaire. Ce que nous faisons est lié au monde de l'électronique et à celui du spectacle, mais plus encore aux idées d'opéra et de rituel ». Les performances de Granular Synthesis sont à la fois considérées comme des événements musicaux et visuels. Comme Fritz Lang, au temps du cinéma expressionniste allemand,

ils explorent les thèmes de l'anxiété et de la pression des systèmes culturels en rapide transformation. De tels changements semblent toujours provoquer des émotions intenses et du stress... Voilà un des sujets qui les intéresse et les motive.

Avec *N*, Angelin Preljocaj évoque ce qui est de l'ordre de l'innommable, de l'indicible : souffrance, tourments, fureur, torture ; le corps comme principal vecteur à effacer, à annihiler. « L'homme n'a aucun prédateur si ce n'est l'homme lui-même ; cette nouvelle création interroge la brutalité physique, l'acte de tuer et de réduire l'autre à néant : formes de mutilation, épuisement total et destruction physique du corps humain causés par des actes de violence orchestrés, luttes fratricides... À considérer les figures de l'humain, ou plutôt du post-humain que le 21^e siècle promet à travers les jeux vidéo violents surnommés benoîtement "Shoot them up" ;

essentiellement basés sur le frisson de se tuer les uns les autres, ou des nouveaux surhommes aux corps mutants d'androïdes et de cyborgs que l'on peut admirer dans notre iconographie moderne (télé, ciné BD), il y a de quoi s'interroger sur les symboles de telles représentations qui se propagent jusque dans les rapports de concurrence sociale vécus au quotidien. » Sa danse est un vecteur de choix pour démonter les obsessions véhiculées par notre société, qui pour la plupart tournent autour du corps et de son image. Elle donne ainsi figure à une pulsion dont l'être humain n'est pas prêt de se débarrasser : établir la forme parfaite du soi ou du "tous divins". Ce corps recomposé, artificialisé est aussi dans une certaine mesure le fantasme le plus profond du corps dansant avide de perfection.

Le chorégraphe a donc choisi pour sa nouvelle création de se confronter à cette problématique actuelle en créant une chorégraphie qui utilise un moteur de jeu sur ordinateur mêlant aux performances de danseurs bien réels leurs avatars virtuels. La question sous-jacente ayant trait à l'origine d'une telle évolution : il ne suffit pas que les techniques existent pour que l'on s'en serve. Si l'on considère la capacité du chorégraphe à mettre en danse un mouvement presque paroxystique et fulgurant, la rencontre est féconde. L'homme est un loup pour l'homme et Preljocaj opte délibérément pour une incarnation sémantique, intuitive et conceptuelle d'un onirisme dont le corps-sujet se pare dans l'inconscient collectif. Il semble virtuel et lointain, il est, de fait, proche et d'une réalité probante et acérée.

Michèle Noiret et ses *Territoires intimes*

On la connaît pour son travail de défrichage chorégraphique de l'œuvre de Stockhausen. Michèle Noiret, chorégraphe belge, francophone, tisse son univers dans des lumières noires et blanches et dans l'infime de l'obscurité, du clair-obscur, de la frontière entre "ombre et lumière". Elle mêle à sa danse, abstraite et sensuelle, le pouvoir poétique de l'image et du son (deux éléments moteurs de ses créations pluridisciplinaires). Un moyen d'investir le terrain trouble de la mémoire, ce réservoir intime de sensations « toujours prêtes à surgir sous forme d'images obliques et pourtant familières ».

C'est à Fred Vaillant qu'elle confie le travail vidéo. Sa danse s'y adapte à merveille si l'on fait référence au dernier travail du réalisateur Thierry Knauff *Solo*, sur la musique de Stockhausen *Tierkreis* : elle y explore et affine le système de notation musicale inventé par le compositeur. Un solo noir et blanc, d'une magnifique luminosité ; un poème cinématographique, chorégraphique et musical qui dévoile pas à pas le cheminement d'une femme au monde. Solitaire, porteuse d'images multiples, elle danse ses mondes de souvenirs, de sensations, de découvertes, d'émotions et d'instantanés ravivés. Les images émergent, s'offrent, se renouvellent au gré de la perception : de cette présence furtive mais intense, tout surgit.

La poésie au-delà des nouvelles technologies. Pour Michèle Noiret, la technologie est « un processus de traitement de l'image, une spatialisation du son, renforcée, à intégrer dans le travail chorégraphique ; c'est un moyen de développer mon art ». Chez cette chorégraphe très pointilleuse, la lecture de la musique s'effectue

sur le corps, comme une polyphonie où le danseur est dans la musique, avec les musiciens; l'état informatique de la recherche sonore devient matière, codée; l'image, la « belle image » qui ne trouve pas sa place dans ce processus, celle qui écrase la danse, doit y être évacuée. Sur scène dans *Territoires intimes*, des écrans sonorisés bougent et construisent l'espace à réinventer; ce n'est pas l'exploration d'un dispositif, mais son appropriation par les danseurs qui le manipulent. « Les nouvelles technologies m'aident à aller plus loin dans l'intériorité; je vais chercher l'intime dans ces moyens qui me permettent de m'approprier une poésie du mouvement et du son, mêlés. C'est un "in between", on y bascule dans le rêve éveillé, dans le trouble des perceptions; Je choisis quelles technologies utiliser en fonction de mon propos. C'est un rapport microscopique avec le corps qui permet des mouvements infimes avec des ultrasons; avec la focale de la caméra, je manipule et fraude sur

les distances, pour agrandir un visage, zoomer sur une expression d'un danseur, alors projetée en direct sur l'écran. Cela crée des mondes parallèles, des polyphonies. Un potentiel réellement original qui devient environnement interactif, un espace sensible, une interface; ce sont les machines qui perçoivent et la danse devient un art de la relation à l'environnement. Le corps est bien au centre de ses préoccupations; l'espace, le temps, l'autre y sont inclus dans une scénographie digitale sensible et opèrent une certaine réduction du sujet humain face à la force de la machine; c'est un affrontement avec les calculs, une dynamique réactionnelle de l'exploration; l'hybridation entre corps et machine est symptomatique du travail de Michèle Noiret; plus qu'une extension du corps, c'est une prise, une capture, un rapt du corps; finie la notion « d'art et technologie »; il s'agit d'art tout court et de danse surtout; là réside pour la chorégraphe encore toute étonnée de la portée de sa recherche,

© Sébastien Laloux



le paradoxe des technologies informatiques. « Plus les interfaces sont sophistiquées, plus on va vers l'immédiat ; on ne casse plus la présence ; la vidéo décale et on récupère l'immédiateté avec les surfaces de médiation ; les capteurs sont invisibles, l'enjeu et l'engagement artistique se font dans le sensible uniquement. Ici on trouble la perception du temps, on filme des scènes le jour même du spectacle, le jour en temps réel, puis on le projette avec les danseurs en scène avec le mixeur vidéo ; le temps n'est alors plus le même ». Mélange des couches de temporalités.

Pourquoi l'image ? « Le pourquoi, c'est parce que je me suis trouvée frustrée : tout est trop plastique en danse et j'ai voulu rentrer dans le réel, le détail ; les techniques du son et de l'image sont une capture de l'intime que seul le cinéma permet : chuchoter, émouvoir, prendre au plus proche, révéler les couches de l'être, voir le corps sous d'autres angles. Et puis c'est une source inépuisable contre le frontal de la scène, la boîte noire ; alors s'y révèlent des choses secrètes qui m'obligent à réfléchir sur l'espace et la présence ; on s'y perd, on s'y retrouve ! Avec Fred Vaillant qui était lui-même danseur, puis assistant chorégraphe et à présent derrière les caméras, Michèle Noiret plonge dans l'inconnu. Le plus souvent son

réalisateur est inclu dans l'espace de la danse, sur le plateau, actif, capteur à l'insu des danseurs. Il est plongé, immergé dans sa régie vidéo au cœur du processus et le spectateur reçoit son travail comme à travers la vision d'une loupe, qui focalise et choisit les détails pour lui. « En fait, je me sens dans ce travail comme une armoire, entière, dont je tire les tiroirs existants quand il le faut ».

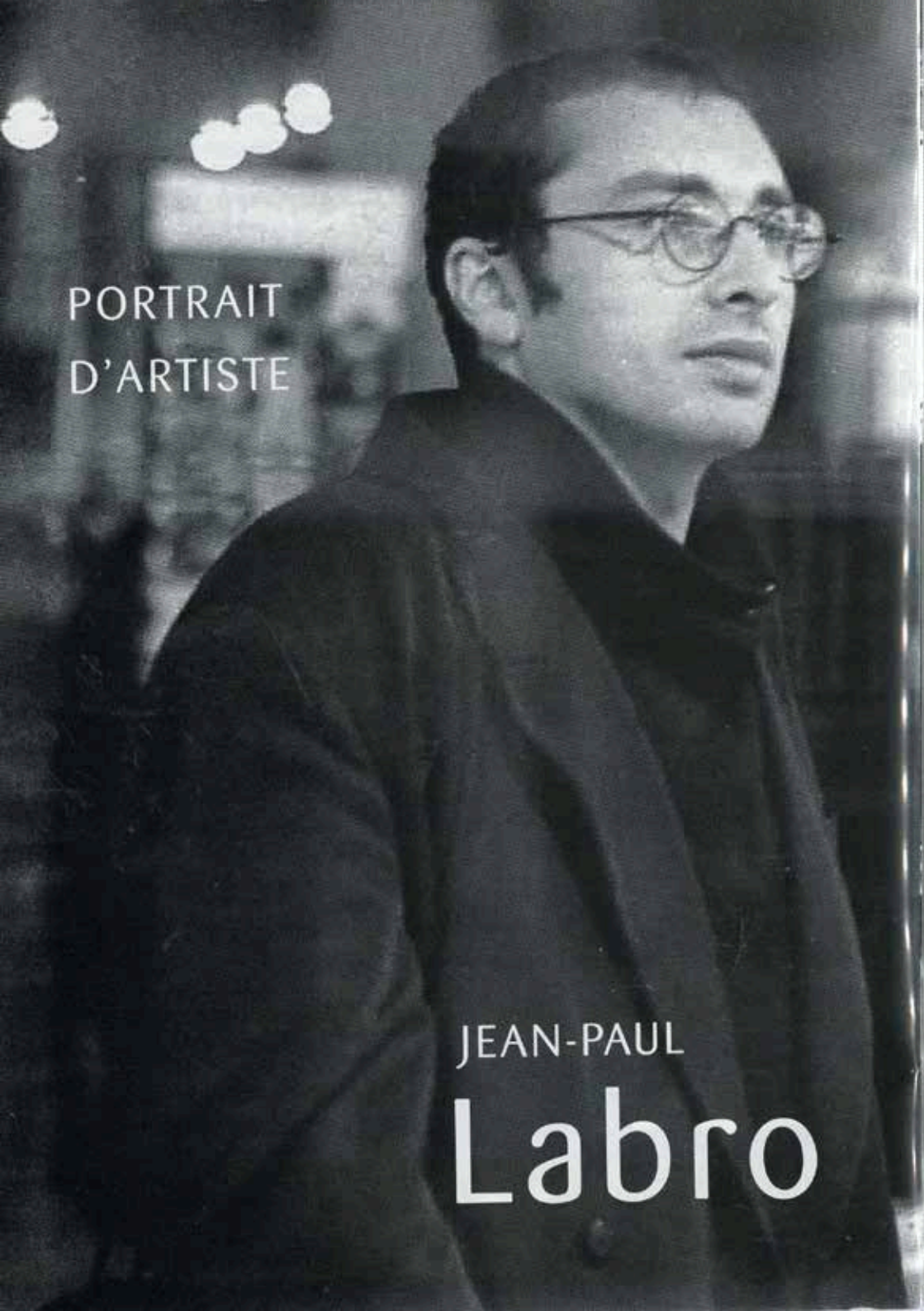
Le résultat est un labyrinthe scénographique et visuel poignant qui atteste d'un talent original dans le domaine de la relation de l'image au sein du processus chorégraphique. De nouveaux territoires toujours en mouvement, "intimes", infimes.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 45, octobre 2004.

DANSE A AIX 2004

Du 26 juillet au 6 août

1, Place John Rewald - Espace Forbin - 13100 Aix en Provence
danseaix@ten.fr • <http://www.aix-en-provence.com/danse-a-aix/>

A black and white photograph of a man, Jean-Paul Labro, wearing glasses and a dark jacket. He is looking off to the right. The background is blurred, showing some lights.

PORTAIT
D'ARTISTE

JEAN-PAUL

Labro

Introduction

par Roland Baladi

« L'art résout avec ses propres moyens ce que la pensée n'arrive pas à résoudre avec les siens » disait Malraux. A force d'abandonner à nos universitaires le soin de théoriser l'Art, et en particulier l'Art-video, le cadre de cette pratique s'est retrouvé pré-pensé, comme si la théorie dictait la mise en œuvre. Pour bénéficier de la manne publique qui au prétexte de les servir ne réussit qu'à asservir les artistes, ces derniers subissent la pression du formatage.

Jean Paul Labro échappe à toute pression, comme un plongeur en apnée, vers la surface, vers le haut. Alors que la muséographie guindée des années quatre-vingt imposait une monstration tirée au cordeau, Labro crée *BANDITS-MAGES*, le festival Vidéo de guingois, comme un pied de nez goguenard à l'artistiquement correct. De guingois peut-être mais d'une grâce indéfinissable.

Alors que les théoriciens s'arc-boutent sur la **question du sens** en dehors de laquelle l'Art ne leur offre aucune prise, Jean Paul Labro tourne dans un bassin d'eau (une vraie eau, ni théorique ni métaphorique) avec pour tout **sens** (un **sens** propre bien sûr) celui des aiguilles d'une montre. (1) Ce n'est pas grave : que l'on prenne *Mona Lisa*, *Etant donné le gaz...* ou *Three transitions*, l'effet que nous font les plus grandes œuvres n'est certainement pas lié à leur **sens**.

Les installations ou performances de Jean Paul Labro ne sont pas des mises en œuvre érudites de codes objectivés mais une immersion dans le réel, qu'il soit optique, aérien ou liquide.

© Roland Baladi, 2 septembre 2004
Turbulences vidéo # 45, octobre 2004.

(1) *Sirocco* aux INSTANTS VIDEO DE MANDRIQUE & BANDITS-MAGES en 1999.

Portrait d'artiste : Jean-Paul Labro

Je suis né en 1969. J'ai passé presque toute mon enfance dans une HLM de campagne située en bord de Loire, à Garchizy, un village proche de Nevers. Ma cité des Révériens qui porte le nom d'une ancienne peuplade gallo-romaine évoque à mes yeux le point de départ d'une vie stimulée par les rêves et un appétit pour les autres.

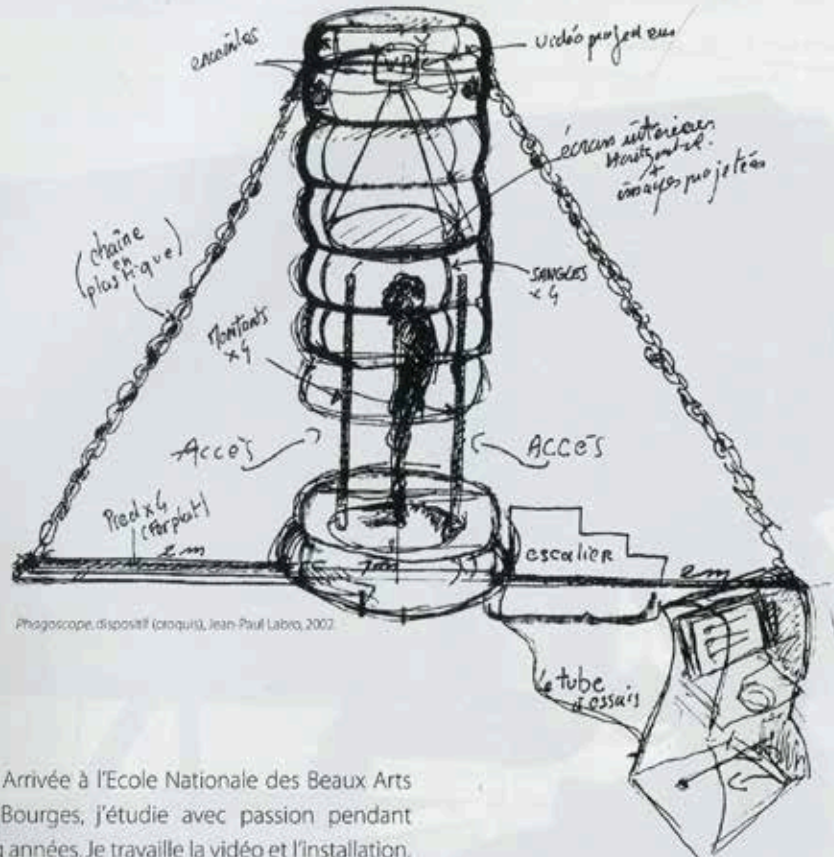
Du 4^e étage, j'avais des champs à perte de vue, et au pied des tours, des sentiers partaient dans des paysages à la *Stalker* jusqu'à l'extrême limite du fleuve, ce qui représentait pour notre communauté d'enfants un terrain d'aventure inépuisable. Nous suivions souvent une voie ferrée désaffectée qui traversait d'anciennes zones militaires encore minées et s'enfonçait dans des forêts de chardons géants où nous logions nos nids de garçons sauvages. Toujours enfouis au creux d'inextricables taillis, défiant le regard des adultes, nous avons passé beaucoup de temps à nous aimer. Mon enfance fut irrationnelle, collective et éveillée par des jeux érotiques.

Anne-Marie, ma mère, m'a presque élevé seule. Arrivée d'Algérie en 1962, c'est un bel exemple de métissage : kabyle, espagnol, français, juif séfarade. Elle était institutrice. Aujourd'hui à la retraite, elle m'a transmis beaucoup de sa méridionale-afro-attitude et un goût immodéré pour l'huile d'olive et les épices. Son éducation volcanique, marquée par son sens de la démerde, m'a poussé très tôt à développer de l'indépendance devant les fourneaux.

François, mon père, est né à Paris, il a fui peu après ma naissance, laissant la place à quelques beaux-pères exotiques. Factotum autodidacte, amoureux des étoiles et d'humanisme, il est revenu de pas mal de galères : la tuberculose, la guerre et les amis de la Franc-maçonnerie. Marin, tourneur-fraiseur, inventeur, comédien, barman, chanteur d'opérette, volailler, réparateur télé, il n'a jamais trouvé une place définie dans la société. J'ai gardé quelques visions d'un atelier bourré à craquer de postes télé, éventrés et abandonnés au découragement de mon père. C'était pour moi comme un monde merveilleux où la technologie ferrailait avec la science fiction. Il me donna le goût de tous les mauvais genres, de la littérature et du cinéma.

Quatre ans de collège insupportables à vivre, suivis d'une année de pensionnat en plein Morvan où je peux respirer et m'émanciper. C'était *Le Grand Meaulnes* version 80. La nuit, le trafic était intense, dans les vapeurs du K2R et de l'alcool, on s'échappait pour faire l'amour. Le jour, des professeurs spécialisés en matière d'adolescents dyslexiques menaient un travail de patience en nous réconciliant avec le goût d'apprendre.

Lycéen à Nevers, c'est la rupture. Je me balance d'un troisième étage pour échapper à tout ça. Je végète quelque temps dans une radio indépendante et me décide à partir étudier dans le lycée expérimental de Gabriel Cohn Bendhit, à St Nazaire. J'y apprends l'auto-gestion et à travailler en dehors d'un cadre normatif. Une année pour se remettre en phase avec soi-même et préparer un concours d'école d'art.



Phagoscope, dispositif (croquis), Jean-Paul Labro, 2002

Arrivée à l'Ecole Nationale des Beaux Arts de Bourges, j'étudie avec passion pendant cinq années. Je travaille la vidéo et l'installation, sous la houlette de professeurs comme Christian Merlhiot, Roland Baladi, Osman, Sylvie Clidière. Une année, je m'égare dans un célèbre groupe de percussion industrielle où pour suer en rythme, il fallait d'abord apprendre les règles de la tribu et se soumettre à celles du star-system.

En 1992, avec d'autres étudiants de l'école, je crée l'association BANDITS-MAGES et un festival éponyme. Sont organisées à Bourges les premières rencontres vidéo des écoles d'art. C'est un franc succès que je décide de prolonger. Ni fil d'artistes, ni aristo, je voyais BANDITS-MAGES comme une embarcation pour se maintenir à flot à la sortie de l'école. Jusqu'à présent, cela s'est révélé être un formidable outil de travail et d'apprentissage. Je m'étonne encore de la diversité et de la richesse des

relations que cela génère. C'est à partir de là que le travail commence, avec des artistes, des partenaires, le public. Après huit festivals, le sillon s'est encore creusé quand Bandits s'installe sur la friche culturelle l'Antre-Peaux, à Bourges.

En 2000 on célèbre notre arrivée sur le Chiapas de Karine Noulette. A l'aide d'une équipe structurée, je fais naître LA GALERIE DU HAÏDOUC, ce qui me semble être aujourd'hui le point de convergence le plus juste entre mon travail d'entrepreneur culturel et mon travail artistique.

En général, je choisis les artistes de ma génération selon des critères que j'ai définis pour la galerie. Je les invite à travailler sur des



temps de résidence parce que je considère la galerie comme un projet. Projet auquel sont attachés les concepts de mobilité et de non-lieu (utopie) qui libèrent le travail de l'artiste des contraintes exclusives de l'exposition et ouvrent son potentiel d'expérimentation à l'environnement en général (social, politique, urbain...). Si j'ai pensé cette galerie dédiée aux arts multi-média dans la lignée de précurseurs comme Dan Graham ou Gerry Shum, je la conçois également en lien avec certains de mes dispositifs qui ont davantage un statut d'œuvres ouvertes, de machine-outil, qui expérimentent le médium vidéo et le contexte dans et par lequel elles agissent, ce qui est notamment le cas pour *Sirocco* ou *Phagoscope*.

Depuis 1993, je réalise des dispositifs bricolés, des machines polygames, des installations performatives qui mettent en situation la vidéo et le corps, en temps réel ou en différé et le plus souvent réalisées en rapport à l'espace d'exposition, à son architecture. Je travaille aussi de manière contextuelle et réactive pour interroger un environnement, créer une situation, intervenir dans le paysage, ou pour répondre à l'invitation de collectifs d'artistes comme la Galerie du Cartable et La Valise. Dans ce dernier cas, les protocoles de travail peuvent se fonder sur les principes de l'œuvre collective, sur un jeu d'échanges où il est essentiel de répondre à des contraintes imposées qui sont dictées par la nature sociale d'un lieu, par l'écriture d'un scénario...

Si j'interroge le statut de l'image vidéo dans son rapport aux médias (S.O.S.), à l'industrie militaire (*hula-hoop*), à la vidéo-surveillance, au champ perceptif qu'elle ouvre (*l'homme-bulles*), c'est toujours de façon indirecte, par le biais d'une esthétique liée à l'enfance qui recèle un double fond où il est question d'innocence et de cruauté.

Du reste si mon travail est mix-média et qu'il utilise tous types de matériaux, il canalise et détourne les flux et énergies de l'eau, de l'air et du corps, pour créer comme le barrage sur le fleuve, des zones-dynamos, des zones où la perception s'intensifie. Le corps renvoie toute technologie à sa source et signale au spectateur une entrée dans l'œuvre qui lui est naturelle. La vidéo est donc l'avatar du corps, une matière bâtarde, intensifiée par son énergie primitive, à la fois enrichie et appauvrie par la puissance de l'image qui est brassée par le cinéma et la télévision. Le corps et la vidéo sont des armes qui peuvent nous suicider par sympathie. J'aime détourner de ma tempe leurs canons de beauté, pour en tirer des portraits monstrueux, avec lesquels ma fratrie de petits et moi nous pouvons nous horripiler et jouer. Jouer à voir le monde marcher sur la tête, jouer des rites incantatoires qui feront revenir les enfants morts sous les shoots de nos caméras. Jouer sous des parapluies cracheurs d'ondées arc-en-ciel, où, montés sur des lunes en éclats de bulles, nous pouvons d'un seul vœu naufrager les trains à grande vitesse et renvoyer au voyage atomique les corps lissés d'Adam et Eve.

Et puis pour conclure sur aujourd'hui, c'est ma migration dans le sud, ma fille Anna et sa maman à Tarbes, un poste d'enseignant à l'ESAC de Pau, au pied des Pyrénées, avec derrière l'Espagne et plus bas le Maroc.

© Jean-Paul Labro,
d'après un entretien avec Gabriel Souheyre
Turbulences vidéo # 45, octobre 2004.

Dans votre salon, dans votre cuisine — peut-être même dans votre chambre —, au bureau, dans la rue et dans les magasins, l'image vidéo envahit notre espace. Omniprésente, elle nous divertit, nous surveille, nous met à nu. Elle rythme notre vie quotidienne, tend à constituer tout à la fois notre code de conduite, notre mémoire collective et notre culture commune. Comme une grande machine digestive, elle brasse la réalité en fragments spectaculaires propres à la consommation, recycle l'individu en accessoire dans le circuit de l'industrie du divertissement.

La vidéo à bras le corps

par Henrique Martins Duarte

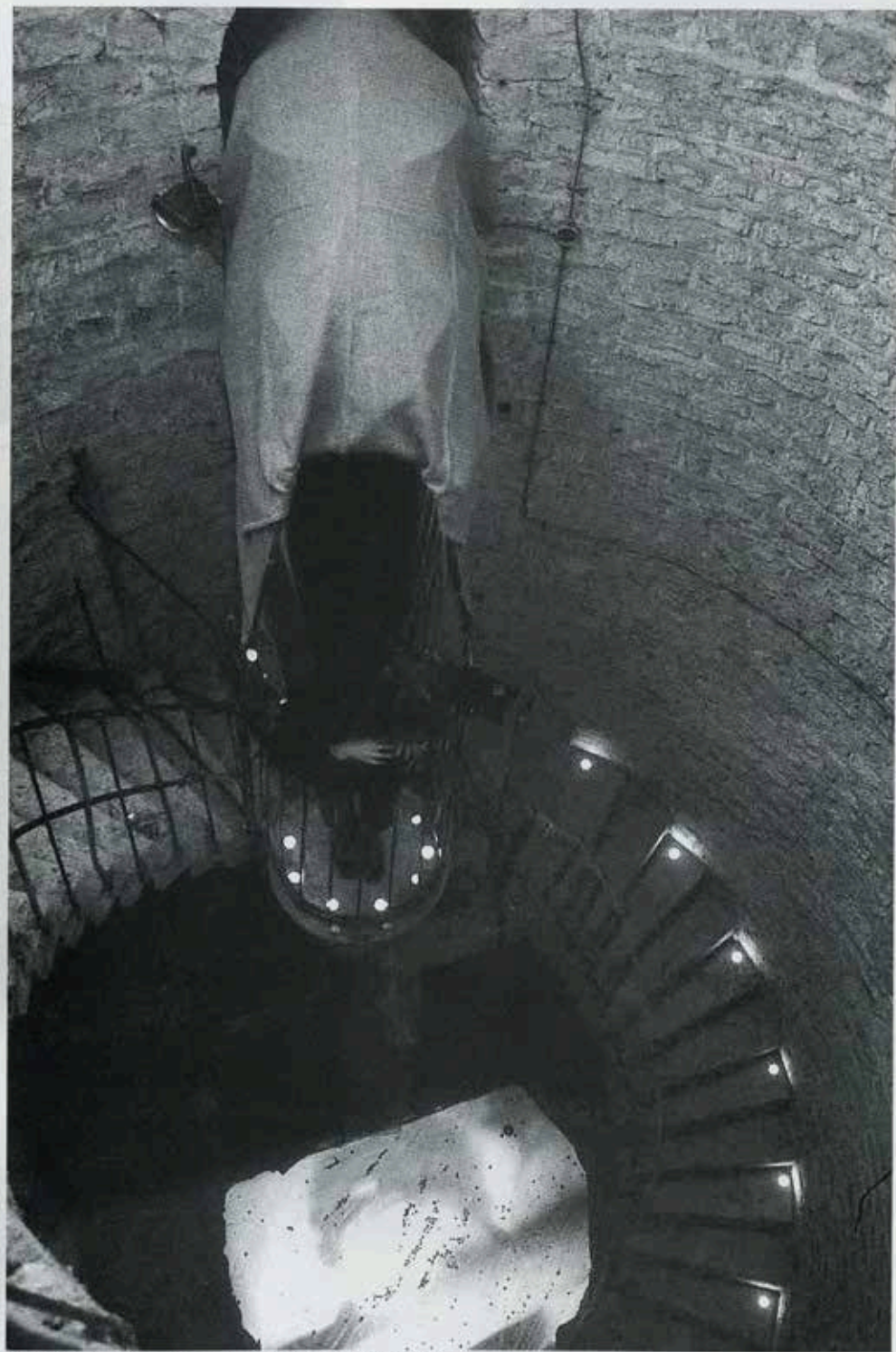
« L'image, c'est ce dont je suis exclu. »

Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, 1977.

Pourtant, l'image vidéo est une image vide. Au-delà du jeu de mots facile se trouve un paradoxe troublant. Cette image électronique, sur laquelle se bâtit notre société, est immatérielle. Ce n'est qu'un flux de données binaires qui se traduit par le bombardement lumineux d'un écran. Mais retirez cet écran, soulevez le voile, et la vérité apparaît toute nue : l'image se perd dans le vide, revient à son immatérialité de zéros et de uns, une évanescence numérique. Une simple « image de surface », pour reprendre l'expression de Christine Ross ; une image sans faille, sans profondeur. Vide, sans autre aura que celle du halo opalescent qu'elle diffuse autour de l'écran.

Tout l'art vidéo s'est construit sur ce paradoxe. Révéler la vacuité d'un média de masse, tout en cherchant à donner de la profondeur à l'image électronique. En somme, creuser le vide.

Jean-Paul Labro ne fait pas exception et il n'a de cesse, depuis 1993, de créer des situations, dans ses installations ou lors de ses performances, qui nous invitent à des expériences physiques et ludiques par lesquelles il permet à chaque spectateur d'échapper au statut de consommateur pour devenir à son tour créateur. La tâche n'est pas aisée, mais les moyens mis en œuvre pour y parvenir ne manquent pas d'ingéniosité gentiment perverse.



Que les anges regagnent le ciel, dispositif & installation vidéo, Jean-Paul Labra, 1995.



A la manière d'un Méliès ou d'un Jules Verne, Labro est un inventeur de machines à illusion. Il fabrique des engins formidables, des machineries baroques, alliant l'archaïque de la forme au technologique du contenu. En réponse à une technologie qui a la fâcheuse tendance à se vouloir de plus en plus transparente, infra mince, volatile — à l'instar des images qu'elle produit —, ces machines hétéroclites leur redonnent cette réalité matérielle, pesante et encombrante.

Elles rappellent les divertissements de foire dont elles reprennent parfois l'aspect tapageur : elles clignotent, tonnent, appâtent. Stratégie de la séduction, parade amoureuse. Elles intriguent et par là même attirent à elles le passant curieux. Mais, comme des boîtes à secrets, ou de Pandore, elles ne se révèlent que lorsqu'on y fourre le nez. Pièges à regard d'où l'on ne ressort jamais indemne, elles déconstruisent les modes habituels de création et de réception de l'image vidéo, d'une part en l'émancipant de son cadre télévisuel, de sa forme rectangulaire et frontale, et d'autre part en contraignant sa visibilité — et donc son existence — à une expérience physique ou sensorielle unique.

Ainsi, pour *Save Our Souls*, machine vidéomaton aquatique, le spectateur doit enfiler cagoule, lunettes de plongée, pince-nez et écouter les mises en garde. Une fois la tête dans la machine, la bande vidéo ne se déclenche que lorsque l'eau est au niveau des voies respiratoires et la durée de sa vision dépend des capacités du spectateur à retenir son souffle, face à des images morbides. De même, le canon aérovidéo *Hula Hoop*, ne se révèle qu'une fois votre tête dans l'orifice, vous vous risquez à appuyer sur la gâchette : vous vous voyez alors vidéo-projeté de manière spectrale sur une toile de parachute mouvante. Ou encore, happé par *Le Phagoscope* vous vous retrouvez le nez en

l'air, abasourdi par une multitude de boucles vidéo qui vous pilonnent, tamponnent, siphonnent...

Conçue comme un lieu de diffusion, la machine peut devenir également un espace où l'artiste s'immerge et donne, à son tour, de sa personne. Pour *Sirocco*, Labro, en homme-grenouille, est harnaché à un bras articulé, fixé à un mât planté au milieu d'un bassin circulaire, de telle sorte que sa nage actionne les mécanismes qui permettent tout à la fois d'éclairer son visage, de le filmer en gros plan, de le diffuser sur un moniteur, tournant à la manière d'un phare, situé en haut du mât, et d'émettre de façon démesurément amplifié son propre souffle. L'image ainsi produite, loin de toute volonté narcissique, montre un visage grotesque, tuméfié, déformé par l'effort et le masque. Pour *Homme-bulles*, Labro est immergé avec sa caméra et son tuba dans un caisson, mi-scapandre, mi-sarcophage, rempli d'eau et agrémenté de hublots et de meurtrières qui lui permettent de filmer la foule qui passe à ses côtés, tout en se dérochant à leur regard. Le flux vidéo est retransmis par des moniteurs placés autour du caisson et constitue, avec l'amplification du souffle du plongeur, la seule marque de la présence de l'artiste, des bulles-vidéo, comme des bulles d'air, qui remontent à la surface.

Pour Labro, il faut incarner l'image, l'animer — au sens de donner une anima, une âme, un souffle — pour qu'elle échappe à son statut de marchandise, d'image lisse, de mécanique bien huilée. D'où cette respiration tonitruante, qui dans ces deux pièces, comme un trou dans l'écran, relie deux espaces distincts, celui de l'observé et celui de l'observateur, dans un jeu de mise en abyme qui imprime à l'image ses conditions d'existence, étroitement liées à la résistance physique de l'artiste ou du spectateur.

D'où également, le rôle primordial du souffle du spectateur qui réactive, dans *La Porte d'Eden*, les mythes fondateurs de l'origine du monde. Rendre un souffle pour que l'image s'humanise, pour qu'elle ne soit plus une simple surface à regarder, une surface hypnotique, un écran qui dissimule, mais un miroir révélateur.

Mais pour que le jeu fonctionne à plein, il faut préparer émotionnellement le spectateur. Rituel de préparation pour *Save Our Souls* ou *Hula Hoop*, transformation d'un château d'eau en chapelle votive et expiatoire, dédiée à la mémoire d'Olmeyra Sanchez (1) pour l'installation *Que les anges rega-*

gnent le ciel, ou encore, comme en témoigne le dernier projet, *Ball-Trap*, le cas de conscience dans lequel se trouve celui qui en face de l'écran, se croyant devant un traditionnel jeu d'arcades, se voit contraint de tirer sur des enfants afin d'accéder à la poésie balistique de l'œuvre. Labro sait que de sa mise en scène, du cérémonial qu'il instaure autour de ces dispositifs, va naître une tension psychologique, un état de crise qui mettra à nu cette faille par laquelle à grands flots pourra pénétrer l'imaginaire.

L'image vidéo, par le biais de son moyen de diffusion de masse, représente un monde désincarné, réduit à sa propre dimension

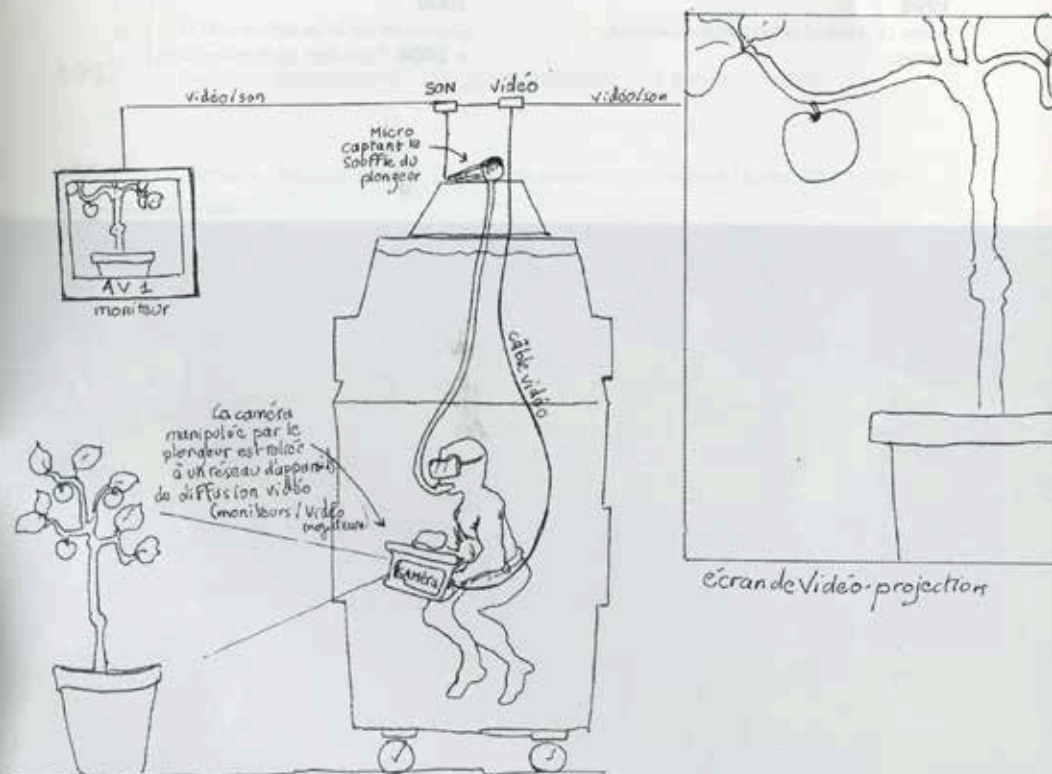


spectaculaire, où triomphe l'exhibition de tout ce qui relève du secret, de l'intime. A l'inverse, l'espace créé par les machines de Labro n'est plus celui du monde réel, mais celui du fantôme. Des machines à illusion où l'image vidéo se charge des attentes, des émotions, des angoisses du spectateur, isolé, seul face à lui-même, à sa conscience et à ses actes. Un lieu où l'image renvoie au spectateur son propre visage déformé, à la Dorian Gray, où elle n'est pas une représentation du monde, mais le miroir de sa volonté.

© Henrique Martins Duarte,
Turbulences vidéo # 45, octobre 2004.

(1) Petite fille dont l'agonie dans une coulée de boue a été filmée en gros plan et retransmise sur les télévisions de toute la planète.

Page de gauche : l'homme bulles exploration de surfaces dissout, en représentation. Page de droite : croquis préparatoire.



1969

Naissance à Nevers (58).

Plasticien, vidéaste, vit et travaille à Bourges et dans les Hautes-Pyrénées.

Enseigne actuellement la vidéo à

L'ECOLE SUPERIEURE D'ART ET DE COMMUNICATION
DE PAUL.

Etudes

1993

Diplômé de l'ECOLE DES BEAUX-ARTS DE BOURGES.

Expositions

1993

GALERIE DU COLLEGE MARCEL DUCHAMPS, Chateaufoux

1994

Centre d'art contemporain d'Hérouville St Claire,

FESTIVAL VIDEO ARTS PLASTIQUES.

1995

FESTIVAL AUDIO VISUAL EXPERIMENTAL DE ARNHEM, Pays-Bas.

1996

INSTANTS VIDEO de Manosque.

1998

FESTIVAL DE CINEMA ET DE MULTIMEDIA DE MONTREAL,
Canada.

1999

work, Théâtre de l'Echangeur, Paris.

2000

VIDEOFORMES, Clermont-Ferrand.

2002

JARDINS OUVRIERS DE MALAKOV (Collectif LA VALISE), Nantes

2004 (10 - 13 Novembre)

Présentation de *Ball-Trap* (produit par TRANSAT
VIDEO) dans le cadre du festival

NORDIK IMPAKT à Caen.

Activités

1992

Création de l'association BANDITS-MAGES;

Première édition du festival.

1995 > 1999

Enseigne la vidéo à L'ECOLE NATIONALE DES BEAUX-
ARTS DE BOURGES.

1996

Workshop à L'ECOLE D'ART DE TETOUAN.

1999

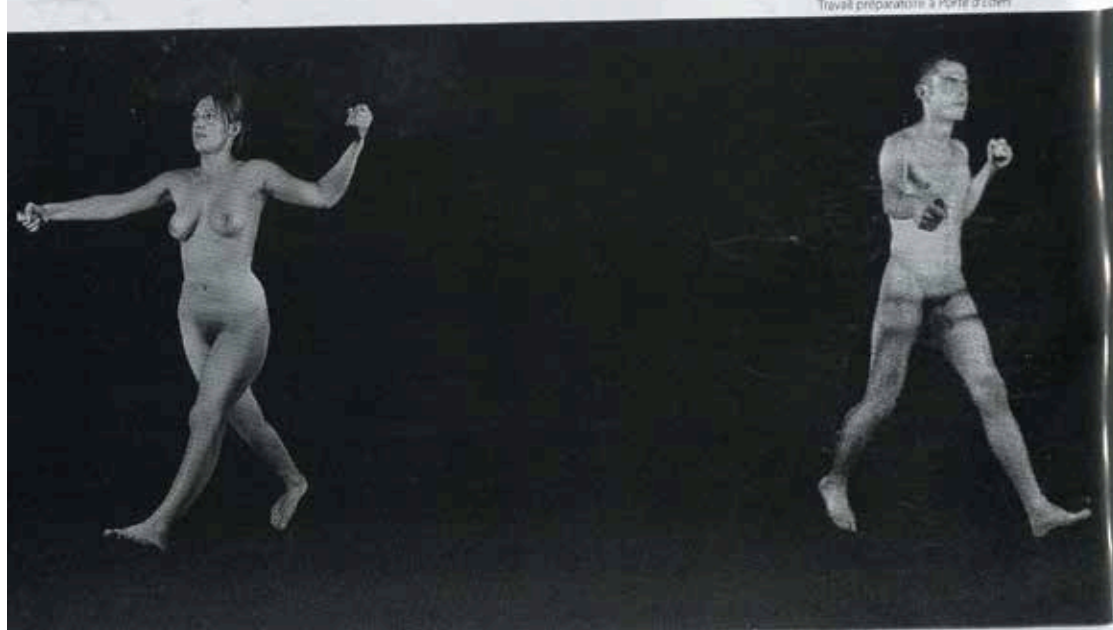
Workshop à L'ECOLE SUPERIEURE DE L'IMAGE
D'ANGOULEME.

2000

Ouverture de la GALERIE DU HAIDOUÇ

> **2004** Direction de BANDITS-MAGES.

Travail préparatoire à *Porte d'Eden*



- 2005 *Porte d'Eden*, travail en cours
- 2004 *Ball trap*, jeu vidéo
Fils de chien, installation vidéo
Le maître est mort, installation vidéo
- 2002 *Phagoscope*, dispositif
Fontaine, installation vidéo
- 1999 *Reformance 1*, performance
- 1998 *L'Homme bulles*, exploration de surface, dispositif
- 1997 *Sirocco - Mouvement 2 : Le grand mix*, dispositif & installation vidéo
- 1996 *Sirocco - Mouvement 1 : La parade amoureuse*, dispositif & installation vidéo
- 1995 *Que les anges regagnent le ciel*, dispositif & installation vidéo
- 1994 *Mire de bar sur toile*, installation vidéo
Hula Hoop, machine
- 1993 *S.O.S. Save our souls*, dispositif
Souffler n'est pas jouer, performance

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 & Denis 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 17 • www.videoformes.com

Demander l'hospitalité consiste à chercher un refuge dans lequel le jugement serait suspendu, un asile où l'individu adviendrait par confrontation d'expériences. Pour l'artiste, il s'agit de trouver sa place, une fois admis le principe qu'il ne peut avoir de territoire propre que régulièrement conquis, renouvelé, transformé... inventé. Face aux impératifs de rentabilité qui prennent l'ensemble de la société en otage (y compris les puissants et les politiques qui les énoncent), le rôle de l'artiste peut justement consister à créer un espace immédiat : de réflexion, d'échanges, de vie.

Espaces et situations artistiques

par Pascale Weber

Hakim Bey a vanté les vertus de l'«immédiatisme», un mouvement ou plutôt une suite de situations qui engendreraient en privé, clandestinement «quelque chose qui n'a aucune valeur marchande et qui est néanmoins précieux, quelque chose d'occulte et pourtant de parfaitement intégré dans notre vie quotidienne». Un temps hors du temps, une poche de résistance, une aire de repos ou de ralentissement, ce territoire n'a de valeur que dans la mesure où il s'avère capable de créer des situations d'émotions. Si la force de l'image a traditionnellement consisté en son pouvoir de représenter l'absent, de le rendre présent, celle de dispositifs d'art convivial, d'art relationnel devrait être de restituer une énergie, une communication, une forme d'échange mises à mal dans notre actuelle société. Ainsi ces propositions tentent d'inventer une alternative à ce qui est devenu (ou

qui a toujours été) une vitrine, le faire-valoir d'une société en manque de désir. Elles essayent tout au moins de résister au spectacle de marchandise sans décrier, au contraire, la dimension sacrée de l'œuvre.

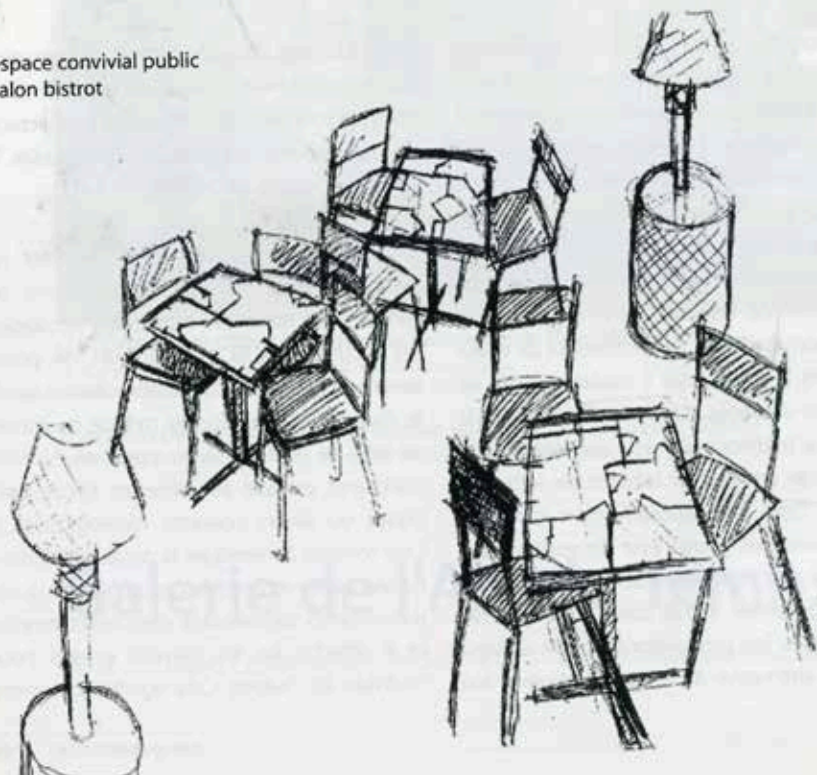
Il ne s'agit pas seulement de créer un espace dessiné par les déplacements de l'artiste (ses mises en retrait, ses décalages, ses incursions à la marge), mais de poser sans cesse la question de sa place dans la famille, dans la société, face au monde du travail, au sein de l'entreprise, au cœur de l'univers marchand, et face aux diverses forces politiques ou divers courants idéologiques...). Cela consiste à interroger la possibilité d'alternatives ou de regards, de parcours et de questionnements transversaux dans notre monde et à réfléchir sur les moyens actuels pour l'individu de l'habiter. Cela signifie également

que l'art pourrait n'avoir aucun contenu apparent : une fête, un repas, une simple situation de rencontre qui pose les limites de la définition de l'action ou de la situation artistique. Comment alors évolue l'artiste au sein des multiples jeux de pouvoir et de domination ? Il est possible qu'une œuvre n'ait pas de message politique clair mais qu'elle témoigne d'un engagement fort dans le mode de production et de mise en exposition (in-situ, prônant un véritable contact avec l'espace, les spectateurs...). Ne pas se contenter de poser son travail et partir, empêcher qu'il ne soit perçu comme un simple objet. Comment et avec qui l'artiste peut-il se lier ? Où peut-il créer du lien ? Au musée ? Dans l'espace défini par les mass médias ? Au domicile de quelques particuliers ?

Plus qu'une nécessaire rencontre en face-à-face entre l'artiste et un public désireux de vivre et de faire l'événement, l'enjeu de telles pratiques réside dans l'acceptation d'une interdépendance et d'une mutualité des différents acteurs et dans le refus de servir quelque cause que se soit : ni celle de l'utilité — fut-elle publique, ni celle de la rentabilité (refus de la valeur marchande et du profit), ni celle de la moralité (ni pour ni contre la bonne morale ou les principes de bonnes conduites ou du bien vivre ensemble).

Dans la tradition du portrait de famille et de la scène de genre (genre mineur bien sûr), l'art convoque l'intime, l'ordinaire. Il révèle la substance du quotidien. Cette procédure d'observation emprunte à la sociologie, l'ethnographie et conduit souvent les artistes à la frontière du documentaire. Les œuvres traduisent une hésitation entre :

espace convivial public
salon bistrot



- Le constat froid et réaliste, que toute retouche ou effet pictural ferait verser dans un exotisme difficile à justifier et que l'on a parfois reproché aux peintres et écrivains réalistes du XIX^e (Les frères Goncourt aspirant à visiter le bas de la société).

- La fiction empruntant à une tradition picturale narrative, célébrant un imaginaire qui apparaît souvent comme miroir déformant de la réalité.

Le rôle de l'artiste est-il d'observer et de signifier la vacuité, la difficulté à trouver sa place ou est-il déjà de participer d'une énergie de transformation d'un réel assourdissant ?

Voyageur ou archéologue du domestique, il éprouve le cloisonnement social — qui nous rend tous étrangers malgré une proximité et une densité géographique croissantes — et son isolement, sa solitude existentielle. Faire œuvre consiste alors à témoigner de sa propre humanité. Le parcours de l'artiste est une traversée sociale : une suite de territoires qui se chevauchent, le labyrinthe clos de ses obsessions dans lequel il tourne et se débat, le labyrinthe linéaire, qui se perd vers l'infini et un point d'horizon fuyant (la rencontre). En dessinant l'espace de sa création, l'artiste imagine en réalité le cheminement et la continuation de son entreprise.

Le lien social, l'énergie de la rencontre, la fête, la qualité relationnelle, l'écoute, l'échange peuvent donc être considérés comme des matériaux ou supports artistiques. Chaque œuvre est une proposition faite au sensoriel d'une expérience sensible, sensorielle. Elle est un moyen de mettre en évidence un potentiel sensible. Comment ? Quelles sont ses mises en œuvre ? Quelles peuvent être ses modalités ? Qu'est-ce qui fait spécifiquement œuvre dans le dispositif de la rencontre, de la convivialité ?

Prenons l'exemple du banquet. L'acte consistant à préparer dans une galerie, le soir du vernissage, un banquet privé pour des non-artistes, devenus hôtes de l'espace d'exposition peut surtout prétendre au statut artistique (happening, eat art...) grâce au phénomène de contextualisation. En effet proposer à manger et à boire lors d'un vernissage n'a en soit rien de proprement étonnant ni artistique. Le contexte de l'artiste recevant grâce à un espace de rencontre possible, la galerie, son public et réalisant pour lui exclusivement une composition culinaire, permet aux divers acteurs d'interroger l'art comme média vers le sensible et l'échange ou l'expérience partagée.

L'art propose un mode de connaissance confus, c'est-à-dire non pré-défini, dont la méthode se définit peu à peu, en se précisant. Il tente d'élargir le champ de la perception et de la conscience. Le banquet est une proposition d'expérience. Pour peu qu'il n'y ait pas suffisamment à manger de chaque plat pour tous les convives, et qu'il y ait plus de plats que nécessaire, l'artiste propose aux convives d'organiser la dégustation : échanges d'assiettes, partages, commentaires, inventions par de nouveaux mélanges. Mais ce qui se joue déborde largement le support gustatif, ce sont les questions du contexte, de l'immédiateté, du temps présent qui s'invente dans la rencontre, de la possibilité de construire l'instant convivial et d'en reconnaître la précarité. De même lorsque Ben Kimmont propose à des personnes de faire leur vaisselle ou autres travaux, son action déborde l'activité de nettoyage. Lorsque Lucy Orta fait à manger, prépare des soupes et des confitures pour les servir aux plus démunis, il ne s'agit pas exclusivement et en premier lieu d'un acte de solidarité, mais d'un questionnement sur l'efficacité, le rôle et l'action possibles de l'art. Lorsque Rirkrit Tiravanija réalise des repas,

propose des instruments de musique à un public, il s'agit encore de se positionner comme déclencheur d'un événement potentiel mais non programmatif, sans quoi l'artiste ne serait plus qu'un animateur de soirée. Lorsque Jean Bojko met en place un « service d'artistes à domicile » auprès de personnes âgées, il ne prétend pas faire de l'animation socio-culturelle ni de l'éducation à l'art auprès du troisième âge, mais il cherche à faire se rencontrer des êtres. Pour cela, il fonctionne à la façon d'un metteur en scène : chaque acteur possède un rôle (temps, et lieu d'intervention, associations par binôme d'artiste / personne âgée) et prenant ses marques, décide de sa possible intervention, de l'interprétation de son rôle, de son improvisation. Certaines rencontres ont lieu — j'ai eu la chance que ce soit mon cas — d'autres non.

Bien évidemment les propositions de ce type ne sont pas toutes aussi pertinentes. On pourra reprocher à certaines de revendiquer un statut artistique alors qu'elles se bornent à des interventions, même fort louables, de charité, de solidarité sociales, sans que le statut de l'œuvre soit questionné.

De même que les politiques aiment à défendre des projets à vocation sociale, culturelle... et surtout médiatiques, consensuelles, électoralistes, donnant à tous bonne conscience. On ne saurait cependant reprocher à l'ensemble des peintres ou des photographes contemporains les œuvres de commande mercantiles, au propos gratuit ou utilisant l'actualité la plus brûlante à seule fin de promotion personnelle. Il en va de même des initiatives d'art relationnel (art de présence, de reliance, de situation).

Posséder et réaliser une œuvre d'art est aujourd'hui (plus) encore un privilège. Créer est un acte pensé et spécifique. Si chacun peut prétendre pouvoir organiser un repas, tout le monde ne produit pas de l'art. Le créateur est une sorte de sentinelle : il sent, il observe, il consigne. Sa pratique demande attention, disponibilité et cet engagement si énigmatique pour une liberté de divergence d'action et de pensée.

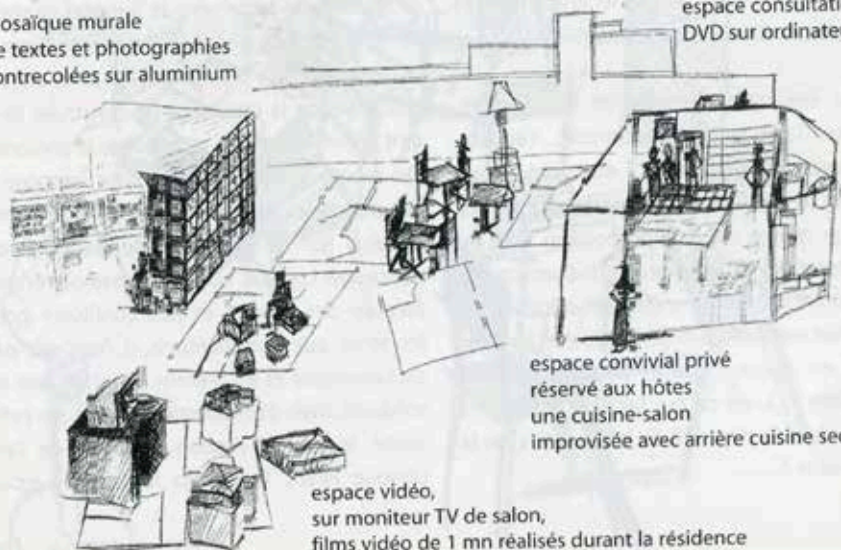
© Pascale Weber,
Turbulences vidéo # 45, octobre 2004.

mosaïque murale
de textes et photographies
contrecollées sur aluminium

espace consultation
DVD sur ordinateur

espace convivial privé
réservé aux hôtes
une cuisine-salon
improvisée avec arrière cuisine secrète

espace vidéo,
sur moniteur TV de salon,
films vidéo de 1 mn réalisés durant la résidence





delphine gigoux-martin

Catalogue 22 pages couleur

Textes de Sophie Blass-Fabiani

Prix 10 € (Port compris)

disponible auprès de

VIDEOFORMES

BP 50

63002 Clermont-Ferrand cedex 1

Jusqu'à ces dernières semaines Sandra habitait en France. Elle se partageait entre Paris et Strasbourg, ville dans laquelle elle donnait des cours à l'"Ecole d'Art". Elle vient de déménager aux Etats-Unis et emporte dans ses bagages le projet d'un film long-métrage, *Mutum*, une histoire qui se passe au Brésil et dont les principaux personnages sont des enfants. Elle envisage pour cela partir s'installer dans une ferme au Brésil ; donc encore un déménagement en perspective... Pour notre entretien, je rencontrais Sandra chez elle dans son appartement parisien quelque temps avant son départ.

Sandra Kogut

par Véronique Sapin

Véronique Sapin : *Sandra, tu as commencé la vidéo en 1984, ce qui fait de toi une des premières vidéastes plasticiennes du Brésil (dans les années 70, au Brésil, la vidéo avait déjà séduit quelques artistes qui l'intégraient dans leur pratique, mais ils furent peu connus à l'étranger). A ce moment là, peu d'artistes, même en Occident, avaient les moyens de se procurer ce matériel, très onéreux, encombrant et proposé uniquement dans des commerces spécialisés.*

Sandra Kogut : J'ai eu beaucoup de chance. Je suis tombée par hasard dans la vidéo. J'avais 18 ans, je rêvais de faire du cinéma. Je présentais des performances, je travaillais avec d'autres artistes... Et un jour quelqu'un m'a prêté une caméra vidéo... J'ai découvert la vidéo comme ça, alors qu'au Brésil c'est un médium pratiquement inexistant.

A ce moment là, j'ai eu la sensation d'avoir trouvé quelque chose qui n'avait pas encore beaucoup d'histoire et avec qui tout était encore à faire. J'ai commencé à utiliser cet outil sans trop savoir où ça allait me conduire. Au départ je ne faisais pas de montage ; je travaillais en live dans des performances. J'étais assez seule à ce moment là. Je me souviens que la première fois

où je suis allée à un festival vidéo j'ai ressenti un grand soulagement de constater que plein de gens dans plein d'endroits avaient les mêmes préoccupations et les mêmes intérêts... J'ai alors rencontré des personnes de ma génération qui commençaient à s'intéresser à la vidéo. Je me souviens qu'à ce moment là c'était important de dire que l'on faisait de la vidéo pas du cinéma ni de la télé. La vidéo c'était tellement rien qu'il fallait essayer de l'inscrire dans l'existant. On n'avait pas de lieu pour nous accueillir. Certains pensaient que nous devions essayer de nous faire diffuser à la télévision. Moi, ça ne me paraissait pas vraiment approprié. J'ai eu l'idée de créer des cabines individuelles dans des lieux publics dans lesquelles on pouvait s'asseoir individuellement et confortablement pour regarder une vidéo. Ensuite je me suis dit qu'il serait intéressant que les gens puissent s'enregistrer. Puis j'ai pensé à un réseau... J'ai fait ça pendant des années avec des copains... C'était un peu improvisé.

Est-ce que tu as pu obtenir le soutien des institutions de ton pays ?

Oui, j'ai obtenu des bourses. La façon d'obtenir de l'aide par le gouvernement dépendait d'une loi de mécénat. Il fallait trouver l'aide d'une entreprise privée qui pouvait déduire de ses impôts l'argent donné. Tu te retrouvais à discuter avec des directeurs de marketing ou de communication de grosses entreprises qui ne comprenaient pas du tout ce que tu voulais faire quand tu parlais d'exposer des vidéos. Heureusement, il commençait à y avoir aussi pas mal de producteurs indépendants qui me prêtaient du matériel le soir quand il était disponible.

Est-ce qu'à un moment donné tu as pu disposer de ton propre matériel ?

Oui, je me suis associée avec quelqu'un pour acheter un banc de montage U-matic cut. Pour nous c'était du luxe. Comme c'était interdit, nous avons dû le faire entrer au Brésil en douce. Pour payer tout ça j'ai fait des clips notamment. J'ai vraiment eu de la chance parce que j'ai tout de suite été considérée comme auteure. Dans le monde commercial, on me laissait carte-blanche. On me proposait de faire certains clips à cause de mon travail en vidéo expérimentale. De ne pas être dans le cadre d'une structure, ni d'une école ou d'une association me permettait de travailler sur divers plans : à la fois avec la responsabilité d'un engagement professionnel parce qu'il y avait de l'argent engagé, et en même temps avec la possibilité d'expérimenter. Les vidéastes qui ont commencé en même temps que moi étaient souvent plus âgés et ils sont presque tous partis travailler à la télé où dans la pub.

Est-ce que tu te déplaçais dans des festivals à l'étranger ?

Oui, je suis même venue au festival de Montbéliard en 1989 ; mais c'est au Brésil que j'ai rencontré Pierre Bongiovanni. Je montrais mon installation de vidéo-cabine ; il m'a demandé si j'avais envie de proposer cette installation à d'autres pays. Je suis restée un an au CICV et ensuite les choses se sont peu à peu enchaînées. J'ai eu une bourse du FIAC pour faire un film, ensuite j'ai disposé d'un atelier à la CITÉ DES ARTS pendant un an. J'ai assez vite compris que j'avais en France la possibilité de développer mon travail personnel dans de meilleures conditions qu'au Brésil. Cependant, il n'y a pas eu un moment précis où je me suis dit : voilà, je change de pays. C'est vraiment petit à petit. Et encore maintenant il y a des personnes au Brésil qui ne savent pas que j'habite dans un autre pays, qui pensent simplement que je voyage beaucoup ; sûrement parce-que j'y retourne souvent. J'y ai toute ma famille et mes amis, mais aussi des projets professionnels. Par exemple dans mon film *Un passeport hongrois*, une grande partie se passe au Brésil et l'autre en Hongrie.

Le thème de l'étrangère revient beaucoup dans ton travail.

Naturellement mon travail ressemble à ma vie. Je viens d'une famille d'émigrés pour qui c'était très important d'apprendre les langues étrangères. C'est d'ailleurs pour cela que j'ai appris la langue française lorsque j'étais enfant dans une école française au Brésil. J'y suis restée jusqu'à l'âge de 10 ans. Puis j'ai plus ou moins oublié cette langue. Mais quand je suis arrivée en France, j'ai eu l'impression qu'il y avait plein de choses que je reconnaissais ici.

Mon éducation a été liée à ce côté un peu nomade. Je n'ai pas été élevée comme une vraie brésilienne et pendant très longtemps j'avais ce sentiment d'être étrangère partout. Je suis issue d'une famille juive qui est éclatée dans le monde entier. Dans ton éducation tu reçois ça. En faisant mon film *Un passeport hongrois*, je suis tombée sur un dessin humoristique qui racontait très bien ce que je veux dire. On voyait un père et son fils. Le père tenait 2 valises dans ses mains et disait : "un jour mon fils, tout ça sera à toi". Pendant très longtemps ce sentiment d'être étrangère partout était pour moi un problème, mais avec le temps et peut-être avec ce film qui a été une sorte de tournant, j'ai compris qu'être étrangère cela devenait une vraie identité. Maintenant je me sens chez moi partout. Ce qui est un peu la même chose. Tout dépend comment on le perçoit.



Ton statut d'artiste étrangère ne te semble donc pas trop difficile à porter ?

Parfois ça peut être terrible quand on est étranger. Il y a tellement de choses que les gens ne savent pas sur toi, sur ton travail. Tu peux même te trouver dans des situations vraiment injustes. Et parfois au contraire ton statut d'étrangère peut être un atout.

Pour moi ce sentiment d'être étrangère est très profond et se mélange avec d'autres questions. Je n'ai jamais joué à la brésilienne et je ne me sens pas exilée. Je suis ici par choix. Si je devais changer de pays, cela ne me poserait pas de problème car les liens que je tisse sont suffisamment forts pour qu'un éloignement géographique ne soit pas une rupture. Quand tu es une déracinée tu comprends que tu peux continuer à appartenir aux endroits où tu as vécu même si tu n'y es plus.

© Propos recueillis par Véronique Sapin, Turbulences vidéo # 45, octobre 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 : Irit Bastry / Les années Fluxus / Les installations vidéo en question : la Tribune des critiques

Turbulences Vidéo n°7 / 1995 Portrait : Peter Campus / Cinéma expérimental : Nam June Paik raconte Francis Lee / Bill Viola, Nam June Paik, M.Kulchitsky et V. Chekorsky / Jean François Guiton, Pierick Sorin, Christian Châtel, Jean-Paul Labro...

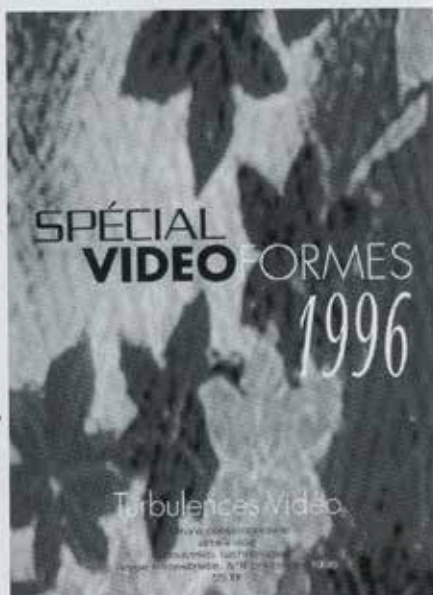
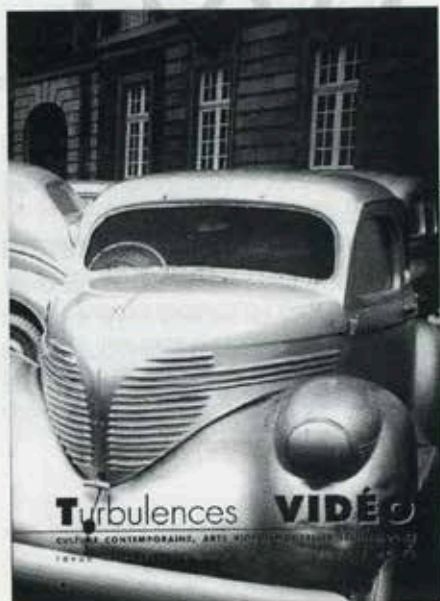
Turbulences Vidéo n°10 Portrait : Danielle Jaeggi / Vidéo-danse : "Je m'aime" de Gilles Mussard

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

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

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

Turbulences Vidéo n°14 Portrait : Michèle Waquant / Paik et Joyce / Beckett et la vidéo / Les carnets de la Vidéo Danse / Belleville milieu du monde / Brigitte Agnès / Une chronique italienne



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

Turbulences Vidéo n°16 Portrait : Pierre Lobstein / Chris Marker : "L'Aura ou la disparition du réel" / Alain Basso "Vidéo Danse - Éléments d'un métissage complexe"

Turbulences Vidéo n°17 Portrait : Ghislaine Gohard / Fabrice Hybert / Alteritévision / 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 / Vidéographe : la naissance de la vidéo en Amérique du nord...

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

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

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

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

(n°1, 5, 6, 8, 9, 20 épuisés)

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

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

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

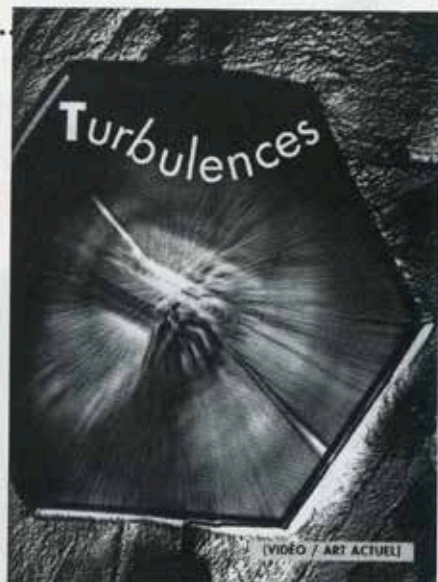
Turbulences vidéo n°27 (spécial) Hercule et l'arène de Lydie (Jean-Paul Fargier) / Artel : l'art en réseau (Loïc Deniel) / Olympia by Charlotte — Chapitres 21 à 26 / ...

Turbulences vidéo n°28 Paik in space (Jean-Paul Fargier) / Snow White (Alain Basso) / La vidéo et la danse (Michel Coste) / Olivier Masmontell (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 Calhère) / Portrait : Frédéric Pollet / Vincent Julliard (Patrice Allain) / Olympia by Charlotte — Chapitres 39 à 45 / ...

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



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

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

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

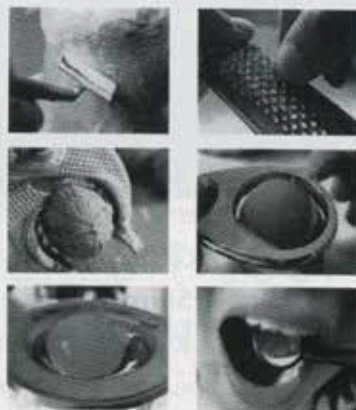
Turbulences vidéo n°35 (spécial) / Joseph Nadi, Hervé Robbe (Geneviève Charras) / Intérieur ville (Régis Laporte) / Portrait : J.P. Fargier / Médiateur : Annie Aguetaz / ...

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

Turbulences vidéo n°37 Une pluie d'images (Nathalie Degouzon) / Portrait : Régis Cotentin / Récit d'un voyage peu objectif (Pierre Villemin) / 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 / Quanta accule le réel (Jean-Paul Fargier) / Le statut du récit... Jean-Pierre Ostende (Fabienne Halkowycz)



Turbulences vidéo

revue trimestrielle n° 31 - avril 2001 / 40 FF. 6000

ABONNEMENT

Raison sociale.....

Nom.....

Prénom.....

Adresse.....

Téléphone.....

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

et 6 € le numéro spécial festival VDF

Je joins un chèque de...€.

Je souhaite recevoir une facture oui/non

A retourner avec votre règlement à :

Turbulences vidéo, c/o

VIDEOFORMES

B.P 50, 63002

Clermont Ferrand cedex 1,
France

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

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

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

XX^e Manifestation
internationale
d'art vidéo et
nouveaux
médias

VIDEOFORMES 2005

Festival
15 > 19 mars

Expositions
15 mars > 3 avril

Nuit des arts
électroniques
15 mars

Clermont-Ferrand

04 73 17 02 17

www.videoformes.com