



Turbulences vidéo

revue trimestrielle #46 - janvier 2005 - 5 €



le Creux de l'enfer

artistes issus des écoles de beaux-arts
de Clermont-Ferrand et Lyon

du 28 janvier au 20 mars 2005



vernissage le 27 janvier 2005

les Enfants du sabbat 6

entrée gratuite

ouvert tlj de 14h à 19h

tel - 04 73 80 26 56

email - info@creuxdelenfer.net

site - www.creuxdelenfer.net

Vallée des usines 63300 Thiers

Turbulences vidéo

revue trimestrielle janvier - février - mars 2005

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

Le Lièvre court très vite

Peinture, vidéos, night-clubbing, la lecture, les rencontres, Pascal Lièvre témoigne d'une envie et d'une joie de vivre peu communes. Peintre (presque) établi, il élargit sa palette — comme d'autres — en s'emparant d'une caméra vidéo. Son originalité tient dans son parcours, une juxtaposition de mondes culturels souvent opposés : un discours intellectuel collé sur des airs populaires, mondialement populaires car tous tirés du hit-parade. Et ça marche tout de suite : sélectionné et primé à Vidéoformes (*Lacan Dalida*, 2002), il décroche dans la foulée une aide à la production pour une vidéo qui met le feu : *L'Axe du mal*. En 2004, ses vidéos sont diffusées à une moyenne de cinq fois par mois environ et dans le monde entier. Sa peinture a évolué sous l'influence de sa vidéo. Heureux ? Il peut l'être lorsque — au cours d'une présentation que je faisais à l'université de Metz — une foule de trois cent cinquante personnes se met à chanter sur son *Lacan Dalida* version karaoké !

Gabriel Soucheyre

Turbulences vidéo # 46 • Premier trimestre 2005 •

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

Secrétariat / abonnements : Colette Proméas • Diffusion en librairie : Frédéric Legay

Ont collaboré à ce numéro : Lars Beacepew • Rozenn Canévet • Geneviève Chantas • Pierre-Yves Craud •

Simone Dompierre • Jean-Paul Fargier • Eric Fayet • Pascal Lièvre • Gilbert Pons • Mathilde Roman • Karine Vonna • Stille Wallois

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

Dépôt légal : à parution • N° de commission paritaire : 0107G8178 • N° ISSN : 1241-5596 •

Publié par VIDEOFORMES, 8, 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 # 46 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •

La revue Turbulences vidéo # 46 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 | Proyectos de autismo... (Eric Fayet) |
| 6 | Apparemment léger... (Geneviève Charras) |
| 10 | Le syndrome synesthésique (Rozenn Canévet) |
| 18 | Carsten Höller... (Rozenn Canévet) |
| 24 | Jeu de go à Bogota (Jean-Paul Fargier) |

Sur le fond

- | | |
|---|----|
| A propos de Trop de peines (Gilbert Pons) | 28 |
| Les Fables à la Fontaine (Geneviève Charras) | 32 |
| Un art du retour, Sandie Brischler (Gilbert Pons) | 34 |
| D'inutilité publique (Lars Beacepew) | 37 |



Portrait d'artiste : Pascal Lièvre

- | | |
|----|--|
| 47 | Entretien (Gabriel Soucheyre) |
| 51 | L'air ne fait pas la chanson (Mathilde Roman) |
| 54 | Sur quelques travaux hantés (Pierre-Yves Cruaud) |
| 58 | Iconoclaste, populaire, grave (Karine Vonna) |
| 63 | Curriculum vidéo |

Les œuvres en scène

- | | |
|--|----|
| Mana-mania (Geneviève Charras) | 64 |
| Analogies, danse en flotaion (Geneviève Charras) | 67 |



Conjurant les forces telluriques du lieu, Alicia Martin envahit le CREUX DE L'ENFER avec une projection vidéo et une installation sculpturale frénétiquement baroque, farouchement iconoclaste, émotionnellement troublante. Au cœur de sa réflexion : le livre, objet social et culturel, gardien du temple de la mémoire, meurtrière ouverte sur l'intime. Pertinente impertinence.

Proyectos de autismo d'Alicia Martin Ou la quête de Montag

par Eric Fayet

Emportées dans une chorégraphie spectrale, les images vidéo de livres volent et virevoltent librement, projetées sur la roche apparente d'une grotte au premier étage du centre d'art. Fantomatiques, d'une étonnante densité, elles se mélangent dans une danse amoureuse où se repoussent dans un corps à corps macabre. Une voix off monocorde déclame de courts extraits en espagnol, anglais, français, allemand... Angoissante, elle rythme l'allégorie visuelle. Sur l'écran minéral, un ouvrage chasse l'autre, les rencontres se succèdent, indéfiniment. Métaphore d'une idée, chacun tente de s'aboucher ou de s'imposer dans cette farandole éternelle de la culture. Alicia Martin s'interroge : le savoir se réduit-il à

une accumulation de connaissances complémentaires ou contradictoires, se limite-t-il à un amoncellement de lectures ? Car que devient le titre une fois éjecté du ring de la pensée ? Peut-être se matérialise-t-il à nouveau de l'autre côté de la parole ?

Réels, presque vivants, quelque huit mille volumes (1) surgissent des murs, s'extraient de la pierre pour se déverser sur le sol du rez-de-chaussée. Dans la vallée des usines, son torrent assourdissant, son architecture accrochée à la montagne et son passé de manufacture confèrent au CREUX DE L'ENFER une âme véritable. Néanmoins, plus puissante encore que sa *Fuente de la cita* de Cervantes, cascade d'ouvrages s'échappant par la fenêtre d'un hôtel

particulier, l'installation semble vouloir engloutir le lieu sous une déferlante dévoreuse d'espace, une vague charriant l'ensemble de la pensée universelle en une vaine tentative d'encyclopédisme, le vomissement d'un trop plein de culture. Dans ce maelström baroque, les chefs-d'œuvre et les pires navets se côtoient, se conjuguent. Ouverts ou fermés, de formats et de couvertures variés, ils s'agencent minutieusement telles des tâches de couleurs sur la toile d'un maître abstrait. Iconoclaste, la sculpture maltraite l'intime. Au-delà du plaisir suscité, toute lecture est un acte fondateur et constructeur de chaque personnalité. Blasphématoire, elle questionne la culture savante, celle, sacro-sainte, de la littérature.

Ce *Proyectos de autismo* appréhende l'autisme non comme une infirmité mais une posture face au monde. Quand la communication prime sur le savoir et le commerce sur la connaissance, le mot fait-il encore sens, l'écrit garde-t-il sa valeur ? Objet dérisoire de consommation, le livre s'est vidé aujourd'hui

de toute substance. Il risque alors de disparaître, comme consumé dans un immense autodafé impalpable. Or qu'advient-il ? Une tyrannie, répond François Truffaut dans *Fahrenheit 451*. Une tyrannie où le téléviseur roi tente une lobotomisation générale. Son héros Montag se débat dans les tourments d'une prise de conscience douloureuse. "Pompier" chargé de les brûler tous, il se résout finalement à sauver des flammes le plus d'ouvrages possible. Ce récit de Ray Bradbury renvoie à une sinistre période, à l'instar de la pièce monumentale de l'artiste madrilène (2), troublante mise en garde contre l'oubli, efficace dispositif d'alerte pour la mémoire. La mémoire pluriséculaire d'une humanité folle en route vers l'amnésie.

© Eric Fayet,
Turbulences vidéo # 46, janvier 2005.

(1) Les ouvrages utilisés sont des exemplaires invendus fournis par les Compagnons d'Emmaüs de Puy-Guillaume, les éditions de Borée et Tarabuste éditeur.

(2) Alicia Martín est représentée par la galerie Oliva Arauna, à Madrid, en Espagne.



Proyectos de Autismo, 200 m de livres disposés sur une structure en bois, Alicia Martín, 2004, production Le Creux de l'enfer.
Photo: Matt Hill/Alicia Martín (courtesy: Le Creux de l'enfer)

Proyectos de autismo, Alicia Martín

16 octobre - 31 décembre 2004

Le Creux de l'enfer, centre d'art contemporain, Vallée des Usines, 63300 Thiers

04 73 80 26 56

info@creuxdelenfer.net • www.creuxdelenfer.net

Léger en poids ? Ou bien léger en signification ?

Toutes les notions, objectives ou métaphoriques, liées à la légèreté ont été développées par les artistes de la BIENNALE DE L'IMAGE CONTEMPORAINE, qui s'est déroulée au Havre, parallèlement au Luxembourg, en octobre et novembre dernier.

APPAREMMENT LEGER :

L'insoutenable légèreté de l'art

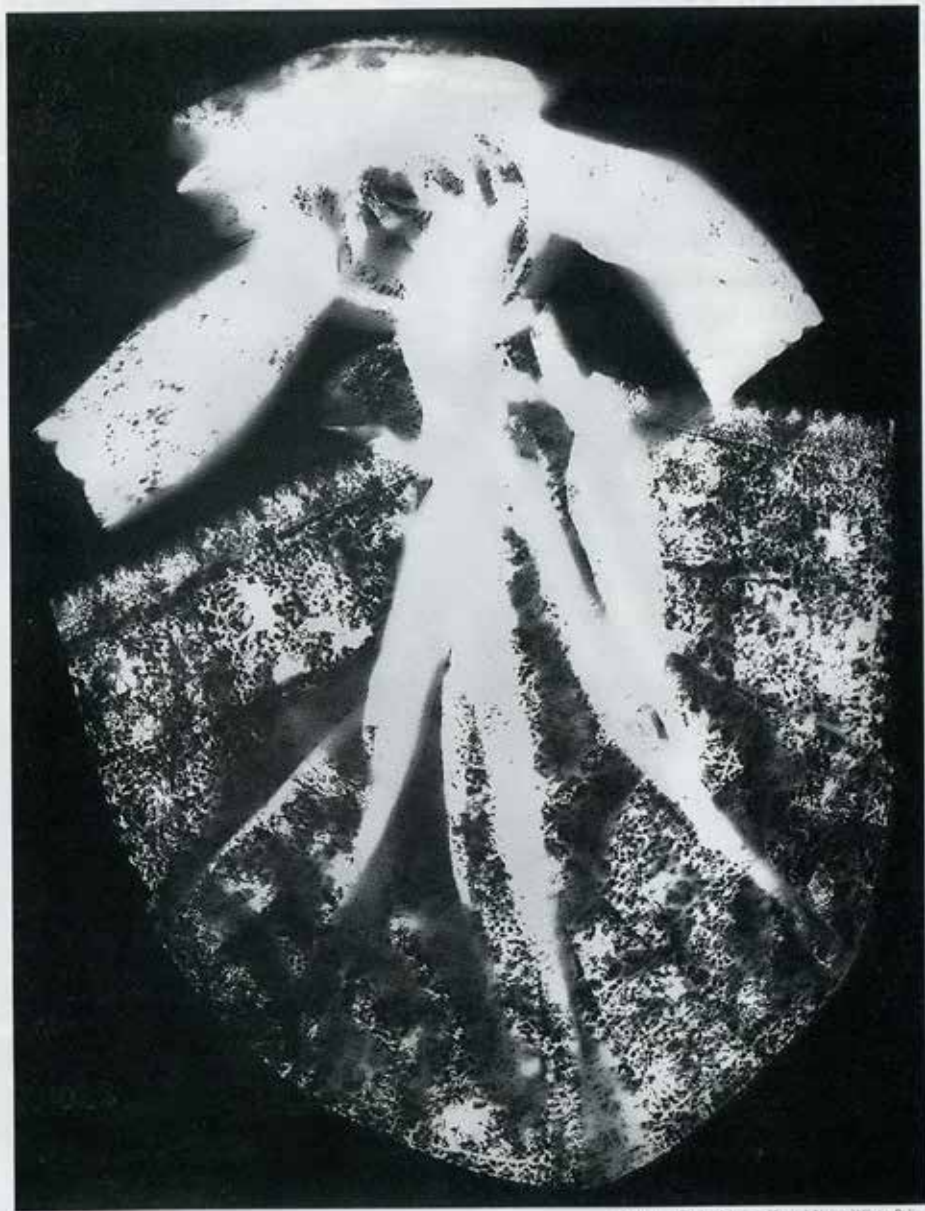
par Geneviève Charras

Bien qu'il s'agisse d'images, la danse n'est nullement absente de cette manifestation qui regroupait aussi l'école des Beaux Arts, le magnifique musée Malraux ou l'université de la cité portuaire. Il faut dire qu'Hervé Robbe, directeur du CENTRE CHOREGRAPHIQUE NATIONAL DU HAVRE est l'un des pionniers inspirés de la poésie rattachée à la danse et instigateur de la manifestation. Il présentait *Erasing territory*, étape d'une nouvelle pièce dans le cadre de ces semaines européennes de l'image.

Evoquons quelques œuvres plastiques, fortement réussies lors de cette exposition : celle de Nancy Wilson-Pajic, une américaine à Paris, avec les déesses *Arduinna 2003*, *Belisama*, *Damona*, photogrammes en cyanotype d'après des robes de Christian Lacroix Haute Couture. Un ravissement, autant qu'une énigme, sont ces œuvres bleutées, grandeur nature. Une robe longue déployée et fixée au mur, belle et évanescence, légère, suspendue à la rêverie et aux fantasmes des dentelles ajourées

des tissus scannés par l'œil de l'artiste. Faire vivre différemment ces "enveloppes" dénuées de corps, simplement habitées par le regard que nous y portons, est une poésie magique inégalée. Une série de ces robes est ainsi "suspendue" comme empreintes du passage des ajournements des tissus selon le procédé du photogramme.

Avoisinants ceci, les performances filmées de Christian Rizzo, chorégraphe et scénographe de l'absence nous dévoilent la danse en duo de deux robes suspendues, se soulevant dans le souffle de l'air qui les mouven- te au gré des vents. Légèreté du corps absent, en mouvement évoqué par sa peau, son enveloppe, ses vêtements... Entre envol et chute, apesanteur et lourdeur... Légèreté du corps jusqu'au diaphane, à la transparence, voire la disparition. L'origine du projet *objet dansant à définir n°* vient de « l'envie de pouvoir présenter une danse où le corps matière est absent. Je voulais rendre visible une idée



*Ardunna, (De la série Les déesses), Nancy Wilson-Pajot.
Photogramme unique d'après une robe de Christian Lacroix Haute Couture sur papier aquarelle doublé de toile fine. Courtesy Galerie Françoise Pavlot.*

dansante qu'un temps de contemplation-hypnose conduirait à un cheminement imaginaire et, ou, à une réflexion sur l'absence... La volonté aussi de réunir mes activités principales (mouvement, costumes, son) en un seul projet, » Argumente Christian Rizzo, artiste polyvalent qui se refuse à toute spécialisation.

Hervé Robbe : "léger comme une plume"

C'est la première image qui est apparue au chorégraphe quand le sujet de l'exposition a été arrêté. Pas si banal que cela et révélateur des préoccupations très axées sur le virtuel et les autres espaces de la représentation de cet artiste, scénographe des corps dansants. Comme la plume au vent, c'est dans l'illustration très figurative au départ que décolle le spectacle-performance en chantier, intitulé *Erasing territory*. Un amas de plumes rouges, rougissantes, rougeoyantes apparaît sur un écran vidéo, en front de scène, alors que cinq danseurs vont évoluer dans un espace très hiérarchisé, praticable, composé de niveaux différents de socles blancs, sur fond rouge ou noir. La lumière dessine les espaces et les corps y évoluent au gré des degrés, des incidents, des angles, des ruptures de volumes. Les images de Vincent Bosc sont celles d'un ordinateur qui aurait "œil et oreilles" pour modifier ses réactions face aux évolutions des danseurs. Une "librairie" d'images est constituée auparavant et délivrée dans le désordre apparent lors de la performance live. Du très beau travail graphique se dessine alors que les danseurs évoluent dans les espaces assignés par le chorégraphe. Tout est chaleur, rougeoiements, transformation alchimique des matières sous l'effet de la création lumière de François Maillot.

Erasing territory est un "dispositif chorégraphique", épisode d'un processus de recherche de création, intitulé *Mutating score*. Intégrant le sujet de la légèreté sur le mode de l'altération, le spectacle se construit comme un temps d'hybridation des différentes partitions, vocales, vidéographiques, musicales et chorégraphiques. Une possible oscillation entre sensation de légèreté et son opposé, entre sublime et grotesque.

Au sein de sa nouvelle structure depuis 1999, Hervé Robbe crée des projets avec une forte présence de la vidéo. *Polaroid, Origami, Factory, Permis de construire - Avis de démolition, In between-Yellow, Des horizons perdus* et *Rew*. Le dispositif technologique et spatial révèle ici très fortement la présence des corps, des sons et des images et favorise leur altération en temps réel. Le spectateur en est l'unique et principal témoin ; le "merlin l'enchanteur" de la danse a encore frappé juste !

© Geneviève Charras.
Turbulences vidéo # 46, janvier 2005.

APPAREMMENT LÉGER, semaines européennes de l'image

Le Havre : 23 octobre - 30 novembre 2004

Luxembourg : 15 octobre - 21 novembre 2004

Independent DVD Label

Lust:
12 sexy shorts

PIERRE-YVES CRAUD : UN REGARD EN MOUVEMENT

Visions Urbaines

Jusqu'au 3 janvier 2005 s'est tenu une exposition traitant des relations de deux composantes fondamentales de l'art au CENTRE GEORGES POMPIDOU : SONS & LUMIERES (1). Son propos était clairement revendiqué : il ne s'agissait pas d'une approche qui se voudrait perspectiviste mais bien plutôt d'un regard rétrospectif sur les différents liens qui se sont noués — et ce, de plus en plus étroitement — entre le son et la lumière au cours du XX^e siècle.

Le syndrome synesthésique

par Rozenn Canévet

Au-delà de cette dualité / interrelation, on peut y percevoir une volonté accrue chez nombre d'artistes, tout au long du siècle dernier, d'étendre la perception à d'autres sphères sensorielles du corps que l'unique sens visuel, ce qui n'est pas sans rappeler le concept d'extension et d'expansion des avants gardes des années soixante. Or, qu'en est-il aujourd'hui ? Peut-on encore parler d'un élargissement de l'expérience esthétique et si oui, par quels moyens ? La question ne trouvera pas, à l'évidence, sa réponse dans l'exposition qui, aussi richement documentée soit-elle, ne laisse qu'une part pauvre et triviale aux perspectives contemporaines — seules les installations de Pierre Huyghe (*L'expédition scintillante, Acte 2, Untitled (Light Box)*, 2002), Rodney Graham (*A Reverie Interrupted by the Police*, 2003) et Christian Marclay (*Echo and Narcissus*, 1992-1999) sont présentées — et de fait, il aurait sans doute été préférable de s'abstenir de traiter cette partie si c'était pour le faire avec tant de parcimonie.

Néanmoins, la question y trouvera des indices fondamentaux pour les concepts tant usités aujourd'hui d'**environnements**, d'**immersion**, de **réalité augmentée**. Autant de termes qui relèvent du vocabulaire contemporain d'œuvres qui établissent un rapport quasi-physiologique avec le spectateur au point d'en faire non plus le **regardeur** duchampien ni même l'**acteur** relationnel mais le **récepteur** exposé et subjectivant de l'expérience-œuvre.

Synesthetic system

Avant tout, ce sont aux racines étymologiques du terme **esthétique** qu'il nous faut revenir afin d'éclairer notre propos. « Esthétique : 1753, Beausobre, du lat. philos. *Aesthetica*, tiré par Baumgarten (1735), du gr. *aisthêtikos*, de *aisthanestai*, qui a la faculté de sentir » (2). L'expérience sensorielle de la perception, telle serait la signification première du concept

d'esthétique, avant qu'il ne devienne progressivement, à partir du XVIII^e siècle, une science qui traite du beau en relation à l'art. Cette compréhension trouve son écho dans l'essai de la théoricienne Susan Buck-Morss *Aesthetics and Anaesthetics : Benjamin's Artwork Essay Reconsidered* (3). Théorisant le rapport entre l'art, la politique, et le sensorium humain, Susan Buck-Morss rappelle que l'esthétique désigne, à l'origine, la perception par la sensation. Selon l'auteur, elle s'assimile à une forme de connaissance pré-linguistique, cognitive et instinctive, reposant sur les sens gustatifs, tactiles, olfactifs, auditifs et visuels. Ce sensorium qui fonde l'appareil biologique de l'être humain est à considérer comme indispensable à l'adaptation sociale d'un individu ou d'un groupe. En ce sens, nous dit-elle, l'art comme esthétique devient acculturation des sens. Néanmoins, cette acculturation ne peut jamais être totale. Existant en tant que forces de médiation entre le corps et l'intégralité du monde externe, les sens sont par nature biologiques et culturels, empiriques et imaginatifs, objectifs et intensément personnels. Pour Susan Buck-Morss, puisque les sens sont des phénomènes biologiques, programmés pour assouvir des besoins vitaux, ils sont aussi un mode de résistance aux stratégies coercibles du goût.

Si, observe-t-elle, cette acceptation du terme "esthétique" a été totalement effacée à l'époque de Walter Benjamin, des recherches scientifiques menées simultanément ont apporté un savoir de plus en plus étendu sur la connaissance de la sphère sensorielle et du système nerveux. Ce système déborde les limites du corps : le circuit qui va des perceptions sensibles aux réponses sensori-motrices commence et se termine dans le monde. Le cerveau est ainsi une partie d'un système qui traverse la personne et son environnement, démontrant la non-pertinence de l'opposition

sujet-objet. Le circuit sensoriel entre le monde intérieur de la perception biologique et le monde extérieur des stimuli constitue un champ ouvert par la "conscience des sens" ; ce que Susan Buck-Morss propose d'appeler le « synesthetic system ». Elle définit ce dernier comme une ouverture à la dynamique discontinue, dans laquelle toute nouvelle information sensorielle se fonde dans une mémoire sensible antérieure, et dont la rencontre participe à ce que l'on nomme l'expérience.

On le sait, la synesthésie est un défi à la définition classique de la perception formulée depuis l'antiquité. Pour Aristote, par exemple, chacun des cinq sens (vue, ouïe, audition, goût, et toucher) possède une sphère distincte et appropriée d'activité. Dérivé du grec **sun** (avec) et **aisthēsis** (sensation), la synesthésie est employée pour décrire l'association spontanée entre des sensations de nature différente, mais qui semblent se suggérer l'une l'autre. Elle varie selon les individus. Par exemple, pour certains, un son déterminé évoque une couleur déterminée ou une odeur particulière. Cette première définition se réfère principalement à un phénomène neuropsychologique. Une seconde définition s'applique à la production d'"effets synesthésiques" : il s'agit de tentatives, par l'utilisation de techniques telles que la métaphore, pour simuler les expériences de ceux qui ont la capacité d'éprouver simultanément deux sensations résultant d'une exposition à un stimulus unique.

La frontière entre la synesthésie comme phénomène physiologique (première définition) et la synesthésie comme métaphore (deuxième définition) est floue. Dans un article sur la synesthésie et l'esthétique, Jörg Jewanski souligne la complexité de cette notion : « La difficulté fondamentale d'évaluation de la synesthésie, dans un contexte artistique, relève de l'impossibilité de savoir, dans le cas de beaucoup de musiciens et d'artistes, s'ils éprouvent

une perception synesthésique, s'ils ont une sensibilité intensifiée grâce aux associations interdisciplinaires et / ou s'ils cherchent de nouvelles manières de s'exprimer en brouillant délibérément les frontières entre les différents genres artistiques. Néanmoins, dans une perspective esthétique, la volonté de différencier les propositions synesthésiques de ses simulations, est moins importante que de comprendre comment et pourquoi les artistes s'intéressent délibérément à cette question de la perception qui oscille entre la frontière de la perception "normale" et de la perception "anormale". Cherchant à repousser les frontières de la perception dite "normale" par des techniques telles que la métaphore et le symbolisme, la synesthésie est devenue une préoccupation de nombre d'artistes vers la fin du XIX^e siècle. Le poète Arthur Rimbaud est souvent cité pour avoir démontré la perception synesthésique dans son célèbre sonnet, *Les Voyelles* (1871) dans lequel il assigne des valeurs de couleur à différentes voyelles. Un autre exemple célèbre est celui des *Correspondances* de Charles Baudelaire. Le système de Baudelaire dépend des associations évoquées par la teneur d'un mot. Chaque sensation — que ce soit un bruit, une couleur, une odeur — est la métaphore d'une émotion d'un autre genre. En dépit de leurs différentes approches de la synesthésie, Baudelaire et Rimbaud ont su chacun l'exploiter en tant qu'outil d'innovation fondamentale pour la poésie. Afin de décrire les manières dont les artistes ont exprimé ou ont simulé une expérience synesthésique, il est utile de déterminer ce qui est officiellement reconnu, chez des sujets diagnostiqués, comme relevant d'une perception synesthésique du monde. Grâce au développement de techniques sophistiquées pour surveiller l'activité de différentes parties du cerveau, les neurologues ont pu identifier "les change-

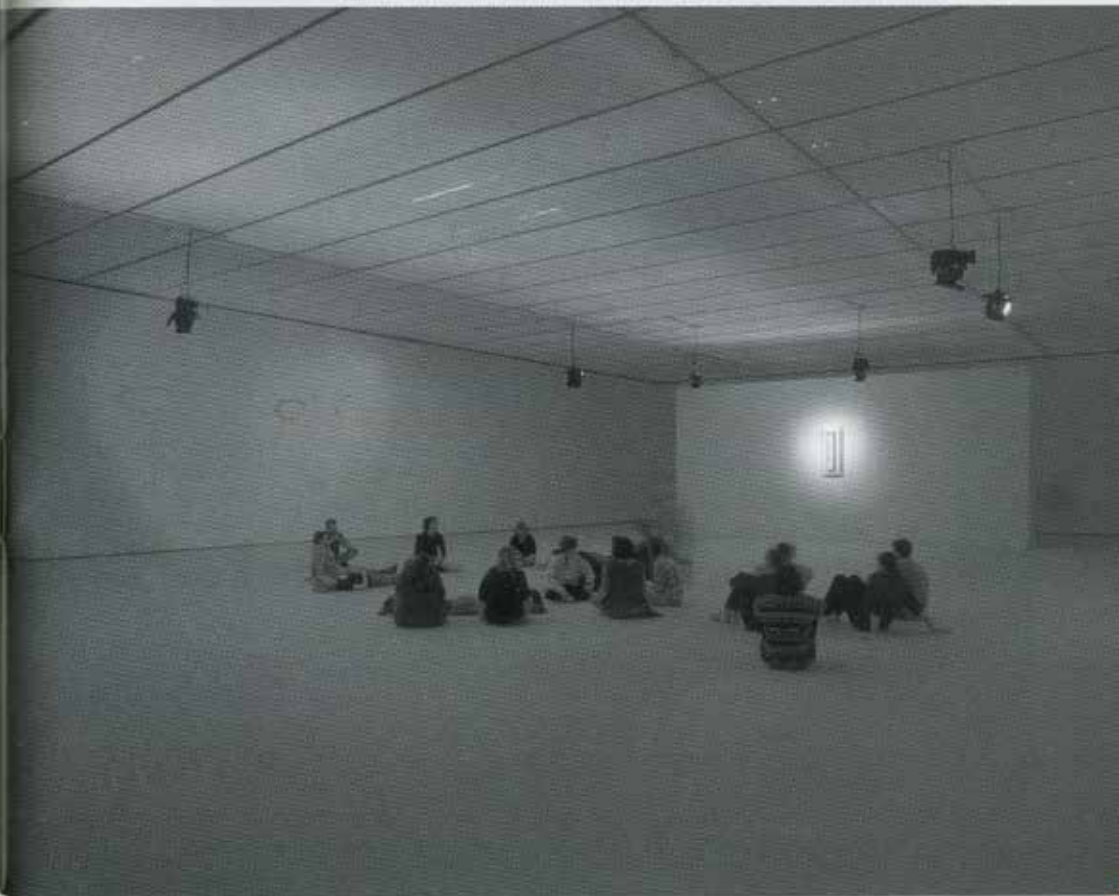
ments physiologiques objectifs" qui se produisent lors d'une perception synesthésique. Des neuropsychologues, tels que Richard Cytowic, ont développé des essais basés sur ces observations qui peuvent être utiles pour déterminer si un individu, en réaction à des stimuli du monde externe, développe une perception synesthésique. Richard Cytowic souligne la nature involontaire de celle-ci. En outre, il différencie la synesthésie de l'imagination. Lorsqu'une personne imagine quelque chose, on lui rétorque qu'elle perçoit quelque chose dans "l'œil de son esprit". Pour le sujet synesthésique, l'expérience de la perception additionnelle de sens est souvent extérieure au corps. Il est avéré que la synesthésie a joué un rôle essentiel dans les processus créateurs. Beaucoup d'artistes, auteurs et musiciens impliquent également des phénomènes synesthésiques dans leurs œuvres, uniquement dans le but d'élargir les expériences sensorielles de ceux qui entrent en contact avec leur travail. Tandis que certains artistes, dans leurs productions, utilisent l'abstraction (Kandinsky, Klee, Kupka, Russel...) pour créer un espace dévolu à la perception synesthésique, d'autres obtiennent le même effet par la fusion sensorielle (Scriabin, Baranoff-Rossiné, Raoul Hausmann, Thomas Wilfred, Fischinger...). On peut y percevoir l'esquisse des expériences de dérèglements sensoriels menés lors des années soixante et soixante-dix par des artistes — pour ne citer qu'eux — tels que Brion Gysin et sa célèbre *Dreamachine* (machine à flicker qui « produit des sensations visuelles artistiques »), La Monte Young et Marian Zazeela et leur *DreamHouse* (environnement qui joue sur des états altérés de conscience), Paul Sharits, Bill Viola avec *Halfway Nodes* (dispositif qui joue sur les seuils de tolérance physique), ou encore Bruce Nauman et sa pièce *Acoustic Corridor*.

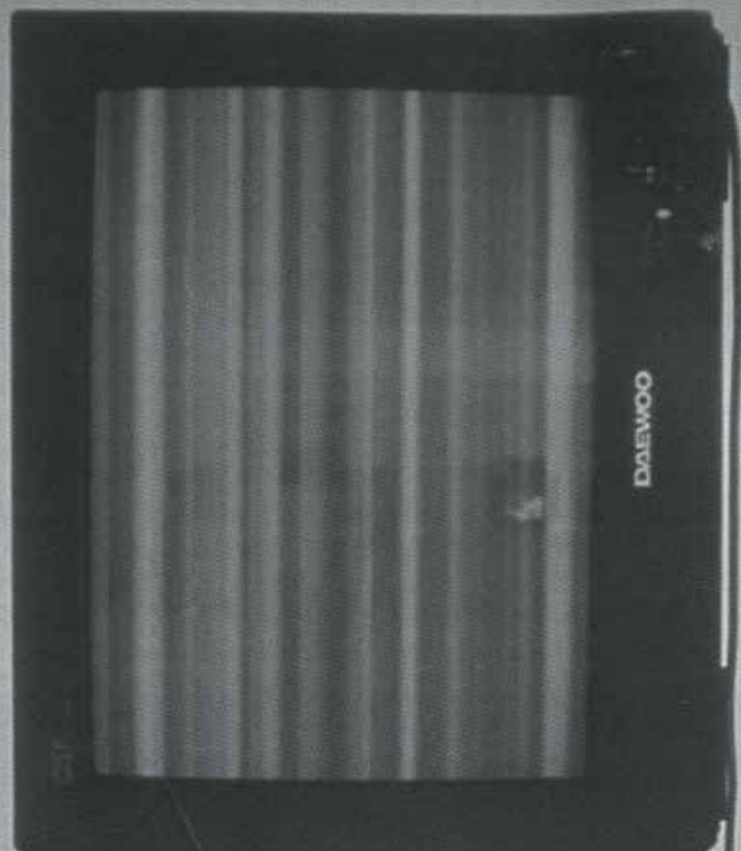
Physiologic system

Toute étude sur la relation des sens à l'art et aux médias doit nécessairement prendre en compte les découvertes scientifiques réalisées sur le fonctionnement du corps humain. Non pas pour élaborer un discours qui privilégierait la forme et les outils de mise en œuvre : le "comment" ? "matérialiste", mais pour élargir les modes de conditionnement perceptifs et conséquemment celui de la conscience de soi dans le monde : le "pourquoi" ? "poétique". A l'origine, Aristote a pensé les cinq sens comme les "fenêtres de l'âme". Depuis, la compréhension contemporaine du système nerveux a élargi le domaine de captation sen-

sorielle. Que se produit-il lorsque les sens deviennent "perturbés", quand ils ne peuvent pas être classifiés comme agissant dans des sphères distinctes de l'activité ? Cette phénoménologie force à remettre en cause toute prétention sur les relations entre la perception et la réalité. C'est pourquoi, tout naturellement, les modifications de la perception sensorielle se sont avérées être un champ d'investigation utile et passionnant pour les artistes et les théoriciens. Si dans les années soixante, l'influence de la pensée Cagienne a mené beaucoup d'artistes à isoler le corps de stimuli externes pour se concentrer sur l'activité organique interne, d'autres, comme James Turrel, ont considéré la perception de la sensorialité corporelle comme fluctuante et influençable

Dream House, installation, La Monte Young & Marian Zazezeli, 1962 - 1990, dimensions variables. Vue de l'installation au Musée d'art contemporain de Lyon, 1990. Fonds National d'Art Contemporain, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, France. © Photo blaise Adillon.





par l'environnement dans lequel elle se retrouve exposée, voire immergée. Ses recherches l'ont amené à faire de cette affirmation son dogme artistique personnel : le médium, c'est la perception. Par exemple, il propose cette conception polysensorielle de la vision : « Il y a dans le corps des bâtonnets épais et des cônes qui ne sont pas dans la rétine. Chose étrange, ils sont simplement dans la peau. Ils se trouvent sur le dos de la main, sur les joues et sur le front à l'endroit du troisième œil ; en fait, la plupart sont sur le haut de la tête. Je m'intéresse à la nature physique de la lumière, au fait qu'elle nous irradie, à ses propriétés quasi-thérapeutiques. [...] En tant qu'êtres humains, nous buvons la lumière sous la forme de vitamine D à travers la peau ; nous sommes donc littéralement des mangeurs de lumière. Nous nous tournons vers elle, sous peine de développer des troubles psychologiques aussi bien que physiques. » Turrel apporte ici une définition d'un phénomène physiologique sur l'addiction perceptive du corps humain à la lumière. Il est intéressant d'observer qu'aujourd'hui, des artistes comme Jean-Gilles Décosterd et Philippe Rham, Christophe Berdager et Marie Péjus, Marcel Croubalian et Nathalie Novarina ou encore Carsten Höller, Mathieu Briand — dont la formation d'origine est, pour certains, l'architecture, le design ou la science — intègrent l'art contemporain avec des propositions qui traitent de cette relation physiologique que le spectateur noue avec l'œuvre. La science a prouvé que tous les sens sont rattachés à un système nerveux central, situé dans le cerveau. Le système nerveux central couplé au stimulus externe de notre expérience environnementale détermine ainsi notre mode d'être dans le monde. En neurologie, les synapses sont les

points de contact qui, à l'intérieur du corps, permettent la connexion de deux cellules nerveuses assurant la circularité du système. En biologie, c'est le moment de jonction des gamètes, cellules reproductrices sexuées, lors duquel les chromosomes s'unissent pour créer un être vivant. Nam June Paik était conscient de ce double sens et l'a magistralement mis en œuvre dans la prouesse technologique et poétique de ses rencontres satellitaires. Certes, l'artiste d'aujourd'hui est conscient et averti de ces découvertes issues de champs de connaissances aussi variés que la neurologie, la biologie, la physiologie, la psychanalyse, etc. Néanmoins, ce qui importe n'est pas tant de les importer dans l'art — par une démarche que l'on pourrait qualifier de "transdisciplinaire" — que de les utiliser, les adapter à des fins poétiques et critiques qui participeraient à un élargissement de l'expérience esthétique.

Actuellement, sur le site de Dominique Gonzalez-Foerster, on trouve dans *Fictions* la proposition suivante : La théorie des cordes, Machine molle. Une invitation à un voyage intérieur dans lequel les fréquences sonores malaxent et triturent la matière jusqu'à lui donner vie... C'est la formation d'un corps, sa révélation par les vibrations sonores.

Parmi les modèles actuellement en recherche scientifique, qui permettent de réunir à la fois la théorie de la relativité et la mécanique quantique, se détache notamment la théorie des cordes ou des "supercordes". De même qu'une corde de guitare résonne pour produire un son, selon la tension initiale de la corde et la manière par laquelle on la pince, de même les particules de l'univers sont considérées, selon ces théories, comme des notes de musique ou des modes d'excitation de cordes élémentaires de dimension infiniment petite.

Ces modèles sont actuellement au stade de la recherche. Ils présentent cette hypothèse : l'univers ne serait pas seulement poétique pour qui l'interprète, il le serait dans sa nature même, dans sa "physicalité", ontologiquement. Par ailleurs, il est intéressant de noter que cette recherche actuelle en physique réactualise certaines conceptions pythagoriciennes mais aussi indiennes et tibétaines. Soit un ensemble d'hypothèses selon lesquelles des éléments vibrants avec leurs harmoniques détermineraient les états matériels et les formes dans l'univers. L'idée pythagoricienne de "musique des sphères" (célestes) ou d'"harmonie des sphères", les idées orientales de "vibration fondamentale" ou de "sonorités premières" sont ainsi mêlées actuellement par la recherche internationale en astrophysique. En regard d'une certaine modernité de l'art — celle des expérimentations sur l'altération de la perception physiologique de l'individu dans un environnement — on pourrait interpréter cet intérêt particulier de la recherche scientifique pour la théorie des cordes comme un retour à une poétique de l'espace qui place l'être humain dans une nouvelle utopie : celle d'une expérience élargie d'un corps exposé et subjectivant, dont les soixante pulsations par minute constitueraient le diapason rythmique de cette hypothétique analogie de la musique avec l'univers.

© Rozenn Canévet, Turbulences vidéo # 46, janvier 2005.

SONS & LUMIÈRES, AU CENTRE GEORGES POMPIDOU, Paris • 22 septembre 2004 - 5 janvier 2005

<http://www.cnac-gp.fr>

- (1) *Sons & Lumières*, catalogue de l'exposition, éd. du Centre Georges Pompidou, Paris, 2004.
- (2) Dans *Le nouveau dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, éd. Librairie Larousse, première édition, 1971.
- (3) Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, dans *October*, n° 62, MIT Press, automne 1992.
- (4) Jewanski Jörg. *Couleurs et Musiques* dans *Le nouveau dictionnaire de la musique en ligne*, éd. L. Macy.
- (5) Cytowic Richard E. dans *Synaesthesia: Une union des sens*. New York: Springer-Verlag, 1989.
- (6) Pour plus d'informations, se référer à l'excellent article de Douglas Kahn *Plénitudes vides et espaces expérimentaux. La postérité des silences de John Cage*, dans cat. *Sons & Lumières*, op. cit., pp.79-89.
- (7) Cat. *Sons & Lumières*, op.cit., p.85.
- (8) Voir à ce sujet Jean-Paul Fargier, *Nam June Paik*, éd. Art Press, Paris, 1989, p. 39.
- (9) Sur le site de Dominique Gonzalez-Foerster, www.dgf5.com cette théorie est présentée de la sorte : « La théorie des cordes est une des hypothèses de l'unification de la mécanique quantique (décrivant des effets à une échelle extrêmement réduite et la relativité générale (décrivant la force de gravité et la structure à grande échelle de l'univers). Cette théorie décrit la découverte des fondements ultimes de la matière. Toutes les particules qui constituent la matière (protons, neutrons, électrons, quarks, photons, etc.) seraient en fait l'émanation d'une seule entité appelée supercorde et qui serait une vibration, un peu comme une note de musique. Selon la longueur d'onde de cette vibration, la corde apparaîtrait comme telle ou telle particule dans le monde de la matière. De ce point de vue, l'univers serait... de la musique ! Une musique dont les notes formeraient une symphonie plutôt que du bruit. »

GRAND84 BARRAND9* BANDO54 BANERJEE58 BARNETT55 BARRAY BARTHELEME
www.videoformes.com BELLISSEN69 BEN SHAOUL62 BENRATH55* BE
CHARD53 BLOCH01* BLOMSTEDT65 BOLIN67 BOLIVAR66 BONZOM96 BORDA
UEZ81 BOURDIN83 BOUWENS02* BRACHE73 BRENSON55* BRICAUT61 BRÖ
VIDEOFORMES à CARRADE53* CARROZZINO79 CAUBEL
CHARRON86 CHASSEPOT64* CHAUDH

IER90 CŒURU02 COLAS GUERIN78* COLBURN96* COLLIN83 COLON00 COMTOI
CORYEL
CZITROM

LA GALERIE DU HAUT-PAVÉ

RGUE86 DAVANZO65 DAVIAU87 DEAN55* DEBRE56 DECHELETTE53 DELAG
DEVADE70 DEYROLLE
DRONG02* DUCMAN

JEUNE VIDÉO du 1^{er} au 16 février

AULT62 ELIASBERG56* ELPONTO62 EPARS64 ERBELDING93 ESCRIBA99* ESKIN
RON56* FICHET78* FIEDLER55 FIGUERES92* FILOZOF54 FIORIO61 FISCH57 FLORE

GALEY JACOB84 GAR64* GARBELL54* GARNIER71 GARRISON63* GASQUET
Sigrid Coggins GILES63 GILIOLI53* GLEB78* GODEL97* GOGLIN

Jean-Louis Crudenaire GRIGORESCO57 GROMAIRE54* GROSS01 GUERIN
Anne-Sophie Emard HAJDU78* HALPERN54 HAMOT89 HANPS

Gabriela Golder HIASSA71* HIEDSIECK57 HILBERT95 HOËME
Valerie Pavia HYSBERGUE96 ICHIKAWA69 IDE PEREZ60 IGARASH

Pascal Lievre JEZE55* JOLIVET93 JOHANN98 JOUHANNEAU
KERBOUR66 KEROYN64* KERVYN61 KIM

Sophie Loret-Naumovitz KUBO66 KUNKELE59* KWAK87* KWIATKOWSK
Anne-Sophie Maignant LANCEREAU86 LANCI97 LANOA56* LAPICQUE
Alain Pelletier LE BOURDONNEC95* LECCIA80 LEE90 LEFEVR

Chris Quanta LOUTZ00 LOZANO73 LUBOSKI59 LUI75 LUKA
MARC (TAIZÉ)68 MAREZ DARLEY58 MARFAING

Natalie Rich-Fernandez MAZET73 MAZUY99 MEES60* MELA61 MENDE
MILET60 MILLO79 MNIKOVSKY83 MOËGLE

Stephane Trois Carrés MOROI84 MOSCOVICI85 MOSER53* MOULI
Pierre et Jean Villemin NEJAD53* NEUPERTI03 NOIRET94 NORA73 OMIROS

NIB62 PEREZ FLORES74 PERGET00* PERRET62 PETROVITCH00* PICHET65 PICHETTE
NS S01* PRANASS4 PRANTL64* PREVEL71 QUARTANA97* QUINBY98* RAMMEL

SCHKE64* RENAULT00* REQUICHOT55* REVOL53 RIBOT00* RICHIER54* RIDE
AULT52* ROUVET RU91* RUSE78 SAKAMOTO74* SALAMANQUES73 SALDANHA

ANTORO60* SATORU75 SAUNIER70* SAVOIE65* SBY61 SCHMITT61 SECCOMBE
DE SHIN64* SIGNAC54* SIGNORI54* SIK56 SIMONIN99 SINGER01* SINGIER

SOULIE79 DE SPIRT86 DE STAEL54*
OSKOPF84 SUBI74* SUGITANI74*

VO00* TCHEN70 TIPHINE94 TOBEY54
VAN HAARDT55 VAN HOUTEN

8* VIGNAL97 VILLANI85 VILLON54
WOLS57* WONG71 WONGSAM60

La première galerie...

3 quai Montebello, 75005 Paris

01 43 54 58 79 - www.haut-pave.org

contact@haut-pave.org

Clément dit : « Le double ne m'intéresse pas comme preuve de la pluralité du réel. Je dirais plutôt, le double d'un autre réel est bien le réel même, mais il échappe toujours et donc on ne pourra jamais rien dire ni rien savoir ».

Carsten, l'artiste qui a exposé au MUSEE D'ART CONTEMPORAIN à Marseille du 4 juillet au 17 octobre 2004, répond : « Mais, Clément, tu compliques les choses inutilement. Le double n'existe pas puisque l'unique n'existe pas. Il y a seulement la ressemblance ». (1)

Carsten Höller

Où suis-je, qui suis-je ?

par Rozenn Canévet

Cette figure de rhétorique entre le philosophe et l'artiste — Clément Rosset et Carsten Höller — pose d'emblée le propos saillant de l'exposition. A savoir, l'éloge du doute quant à la perception du réel par la mécanique du double.

Si le philosophe est connu pour ses écrits sur la notion (2), l'artiste l'est pour ses œuvres protéiformes, ici exposées comme autant d'instruments générateurs d'incertitudes sur un réel unique. La stratégie, logique et géométrique, est désarmante de simplicité. Elle repose, d'un point de vue scénographique, sur le principe de symétrie utilisé, notamment, dans la célèbre invention de Hermann Rorschach, psychiatre suisse et créateur éponyme de ce test basé sur l'interprétation de tâches d'encre.

" A quoi cela vous fait-il penser ? " telle est la formule consacrée à l'évaluation de l'état psychologique des sujets étudiés. Traitée sous un mode architectural et conséquemment environnemental, la symétrie est à comprendre, dans la proposition de Carsten Höller, non dans son sens mathématique — disposition de deux figures qui se correspondent point par point, de telle sorte que deux points correspondants de l'une et de l'autre soient à égale distance d'un point, d'une droite ou d'un plan donnés, et de part et d'autre — mais dans sa définition stricte — correspondance de position, de forme, de mesure par rapport à un axe entre les éléments d'un ensemble ou entre deux ou plusieurs ensembles — dont les étymons grecs sont respectivement *sun* (avec) et *metron* (mesure). C'est par ailleurs l'alliance de



ces deux termes que l'artiste s'amuse à bouleverser jusqu'à les inverser. Car au-delà de la symétrie de surface se profile une confusion sans commune mesure, une mise en œuvre du renversement des règles établies, une mise à mal de l'ordre apparent.

Treize pièces, réalisées pour la plupart ces trois dernières années, se répartissent dans l'enceinte du musée sur deux axes parallèles qui s'étirent de chaque côté de l'axe médian du bâtiment. *Sliding Doors* se trouve à ce point de jonction. Cette œuvre se présente sous la forme de portes automatiques dont les parois sont intégralement recouvertes de miroirs. Celles-ci franchies, le visiteur se retrouve captif dans un sas blanc, prisonnier de son image démultipliée sur les portes automatiques avant et arrière. Un dispositif qui n'est pas sans faire penser aux expériences menées par Dan Graham et à l'esthétique du premier film minimaliste de Georges Lucas *THX 1138* (qui, par ailleurs, fut un retentissant échec commercial). Sauf qu'il n'y a ici aucune caméra, aucun moniteur, aucune allusion à une quelconque vidéo surveillance. Juste le reflet de notre corps, image reflétée et répétée à l'infini. Mais le piège se révèle être plus sophistiqué qu'on ne l'imagine. L'issue de sortie a fonction d'entrée. Les secondes portes franchies, la configuration se reproduit, l'expérience ressemble à s'y méprendre à celle passée. Néanmoins, l'effet n'est plus le même, hormis la surprise du schéma de répétition, la perception diffère en ce qu'elle s'arrête non plus sur l'image mais sur sa mise en abyme produite par la démultiplication d'un tout, accentuant ainsi la sensation de vertige procuré par un manque de repères. Une fois, deux, fois, trois fois, quatre fois, cinq fois, les portes de la perception opèrent dans cet éternel recommencement.

Une autre œuvre, *[mac] corridor*, couloir de soixante-douze mètres complètement obscur, soumet le visiteur à une appréhension de l'espace autre que visuelle. A tâtons, aux signaux sonores, il s'avance à l'aveugle sur cette voie inconnue. A l'instar de la première partie de l'installation *Cosmodrome* de Dominique Gonzalez-Foerster ou encore d'une pièce de Mathieu Briand montrée lors de son exposition *AU-DELA DU MONDE FLOTTANT*, la perception occulte le sens visuel pour se concentrer sur le reste du sensorium humain : le toucher, l'ouïe, le goût, l'odorat... La conscience du corps s'accroît, les sens s'exaltent en réaction à l'incapacité de l'organe visuel d'agir. L'alternative perceptive est déclenchée par la simple opération de privation du champ de vision.

On le sait, si la vision commence dans l'œil, c'est le cerveau qui utilise ces propriétés pour fournir une description unifiée des objets. Cette fonction cérébrale qui consiste à créer une image unique à partir de deux images rétiniennes est également la clé de la perception du relief et de la profondeur de champ, ce qu'on appelle la vision stéréoscopique. En effet, de par leur position respective, les deux yeux ne distinguent pas exactement la même image d'un objet, leur angle de visée étant différent. Le cerveau ne se contente pas de mélanger les deux images, il compare aussi les points de vue, introduisant ainsi une nouvelle dimension : le relief des objets et la distance à laquelle ils se trouvent s'ajoutent à notre perception visuelle du monde. Carsten Höller maîtrise parfaitement ces acquis scientifiques (ses études d'agronomie l'ont mené vers un doctorat en phytopathologie et en entomologie agricole), il réalise ainsi à l'échelle environnementale *Zöllner Stripes*, une pièce dont les murs blancs sont peints d'un motif d'illusion optique sur le parallélisme : des lignes droites et noires hachurées. Si le mimétisme

avec des objets de recherche scientifique est clairement assumé, il ne faudrait pas pour autant tomber dans l'écueil de l'approche dualiste art / science. L'enjeu de la démarche de Carsten Höller est toute autre : pour lui, il ne s'agit pas d'investir la sphère artistique avec ses instruments d'expériences de laboratoire pour leur simple attraction formelle. Bien au contraire, il s'agit d'éprouver leurs limites d'application, de les remettre en cause, d'œuvrer dans cet entre-deux qu'est l'aire du doute, de pénétrer ces espaces d'indécisions pour que l'événement fasse acte. L'événement de l'incertitude, de la suspicion d'une réalité telle que l'œil la transmet au cerveau. Face à ces « machines à confusion », quelles attitudes le visiteur choisit et / ou investit ? Quels comportements va-t-il adopter vis-à-vis d'un tel déconditionnement ? Interroger des acquis qui semblent immuables, ne pas apporter de réponses mais en tirer des expériences, telles sont les seules règles que se fixe cet artiste pour « produire une culture du doute émancipée de celle de la productivité. » (3)

À l'épreuve de déconcertation perceptive de ces propositions sus-citées, s'ajoute un autre élément perturbateur : *Upside-down Goggles*, une paire de lunettes de « vision non inversée de l'image rétinienne », laissée à disposition dans le hall d'entrée du MAC pour qui souhaite s'en greffer. Cet instrument, a été expérimenté pour la première fois par le professeur George M. Stratton. Celui-ci décrit dans un texte publié en 1897 le processus d'adaptation qu'il a vécu, sur une durée de huit jours, avant de retrouver une vision inversée de l'image rétinienne. On y lit des notes précises sur la modification progressive de son comportement. Le corps, l'espace mais aussi le son apparaissent comme les paramètres principaux de ce nouveau régime comportemental. Le visiteur est invité à reproduire l'expérience dans *Hotel room (to be inverted)*, réplique

minutieuse d'une chambre du célèbre hôtel Le Normandie à Deauville : au-delà du ready-made immersif se joue une intimité quasi domestique (télévision, chambre, tables de nuit, lit...) déstabilisante au sein d'un espace muséal. Très vite, une forme de malaise se dessine entre la curiosité de rester et l'envie de sortir. Est-il vraiment possible de dormir dans un musée ? Certains artistes l'ont déjà fait, mais... des visiteurs ? Le corps de ces derniers se retrouve exposé à faire acte de transgression des convenances — en l'occurrence sociales et comportementales — au sein d'une institution muséale. Si les œuvres de Carsten Höller cherchent moins à obtenir des résultats tangibles qu'à susciter une réflexion sur soi-même, cette conscience de soi émerge toujours au cœur de l'expérience. Il en va ainsi de *Psycho Tank*, (caisson psychologique) où une séance d'apesanteur corporelle se déroule dans une salle du MAC à l'ambiance clinique : le visiteur peut, s'il le souhaite, se dévêtir pour s'installer dans un caisson d'isolement sensoriel prêt à l'emploi, équipé d'une douche, de serviettes et de sorties de bain. Après avoir intégré le caisson exigü, l'immersion dans une eau à un taux de sel élevé déleste le corps de sa masse physique. Le phénomène d'occultation du poids provoque une conscience aiguë de son enveloppe, de son image. Soit une expérience de la corporalité comme immatérialité organique.

Le travail de Carsten Höller s'inscrit dans une certaine tradition de la modernité artistique : richement alimentée par les expérimentations technologiques et scientifiques autour de la perception. La synesthésie, le cinétisme, le psychédélisme et les psychotropes, l'art vidéo et le cinéma expérimental... De la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui, en passant par les apports des contre-cultures expérimentales des années soixante-dix, la phénoménologie n'a cessé de s'enrichir de découvertes issues de champs aussi variés que la neuropsycholo-

gie, la biologie, la physiologie et autres disciplines scientifiques. L'investigation artistique, elle, s'est révélée particulièrement active à partir des années soixante sur les domaines de la sensorialité et de la conscience dans un rapport au réel. Expériences rassemblées sous l'expression "conscience élargie". Cette question de l'expansion et de l'extension, de l'élasticité de la perception, d'une réalité donnée se retrouve à l'œuvre dans des pièces comme *[mac] Phi Wall* (ensemble de points clignotants de couleur qui s'allument selon un principe de décalages temporels), *Moving Image* (projection d'une diapositive au travers d'un disque rotatif perforé qui donne l'illusion d'une image en mouvement, précisément celle de Mohamed Ali mettant K.O. George Foreman à Kinshasa en 1974), *Flicker Film* (double projection synchronisée de deux films identiques) ou encore *Infrared Room* (salle infrarouge) : les visiteurs pénètrent dans une salle obscure où sont placées deux caméras infrarouges. Leur image est retransmise avec un léger décalage qui s'accroît ou s'amenuise imperceptiblement jusqu'à repasser en temps réel. De ce décalage, une certitude s'efface : celle de notre conscience temporelle. Cet interstice est-il réel ou est-ce une illusion supplémentaire ? *The Forest* permet d'expérimenter la vision monoculaire et simultanée de deux films

différents grâce à une paire de lunettes équipées sur chaque verre d'un mini-écran à cristaux liquides. On évolue dans une forêt enneigée, selon un principe de réalité augmentée, jusqu'à ce que le film se scinde. Dès lors, les angles de vue et les couleurs des deux films se dédoublent, chaque image rétinienne s'autonomisant. Le visiteur peut ainsi doubler sa vision du monde en intervenant sur le processus naturel de vision stéréoscopique.

Au principe d'aliénation de l'individu contemporain, Carsten Höller inverse la dépossession de soi dans un mouvement qui récuse l'évidence perceptive elle-même. L'illusion n'est jamais ce qu'elle paraît être. L'acte de perception et la réalité d'un acte de conscience s'avère être au-delà de leur apparence. Merleau-Ponty écrivait que « la désillusion n'est la perte d'une évidence que parce qu'elle est l'acquisition d'une autre évidence. » (4) Carsten Höller répond : « J'ai envie de vivre ce sentiment de perte, d'en explorer les limites, d'embrasser cette émotion, je suis convaincu de la beauté de ces sensations de perte. » (5)

© Rozenn Canévet,
Turbulences vidéo # 46, janvier 2005.

(1) Texte introductif à l'exposition de Carsten Höller : UNE EXPOSITION A MARSEILLE, reproduit dans le hall d'entrée du MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN à Marseille.

(2) Clément Rosset, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, éd. Gallimard, Paris, 1984, *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, éd. Distance, Paris, 2000.

(3) *Comment produire une culture du doute*, entretien avec Stéphanie Moisdon, dans *Beaux-arts Magazine*, septembre 2004.

(4) Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, éd. Gallimard, Paris, 1990, p. 63.

(5) Propos de l'artiste, dans *Comment produire une culture du doute*, op. cit.



Infrared Room, installation vidéo, Carsten Höller, 2004.

CARSTEN HÖLLER, UNE EXPOSITION À MARSEILLE

MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE MARSEILLE, 69 avenue de Haifa, 13008 Marseille

4 juillet - 17 octobre 2004

Tel : 04 91 25 01 07

On the road again... qui l'eut cru ? Cui cui. Me voici à Bogota et pas pour dénicher un nouveau cru de café ou contacter clandestinement les ravisseurs d'Ingrid Bettencourt, deux spécialités françaises, mais pour participer à la SEGUNDA MUESTRA INTERNACIONAL DE ARTES ELECTRONICAS, raccourcie en pétaradant ARTRONICA.

Jeu de go à Bogota

par Jean-Paul Fargier

La France via les services culturels de l'ambassade (Charlotte Deflassieux, assistée par Nasly Boude) compte parmi les organisateurs, où l'on trouve aussi les ambassades d'Allemagne et d'Espagne — ce qui explique la présence de vidéastes de ces trois pays européens, invités à montrer leurs œuvres, à animer des ateliers, à siéger comme jurés. Une compétition, réservée aux travaux colombiens, cristallise les attentes d'un public nombreux qui remplit pendant dix jours les vastes salles de la Biblioteca Luis Angel Arango dévolues à toutes sortes de projections, conférences, stages, expositions... C'est là, dans cette ruche d'images et de sons, gardée comme un palais présidentiel (il faut ouvrir ses sacs à l'entrée et se laisser fouiller à la sortie), au cœur du quartier des universités, en plein centre historique

(colonial) d'une capitale énorme, à l'oxygène rare (on est à 2600 mètres), empesté par les déjections carboniques d'une myriade de bus ne rebutant à avaler aucune pente, que je fis ce miel, que je vais partager avec vous. Car membre du jury, avec mes compatriotes Lydie Jean-Dit-Panel (du MAS) et Florent Aziosmanoff (du CUBE), je butinaï à satiété le nectar de la récolte colombienne — qui n'est pas ce que vous croyez — à nous livrée chaque jour.

Voici donc ces quelques fleurs d'altitude qui nous réjouissent tour à tour sinon tous à la fois — l'unanimité est mauvaise conseillère — dont nous composâmes (en accord avec les autres jurés l'allemand Bjorn Melhus et la colombienne Indira Cruz) un beau bouquet de Prix.

Retratos familiares de Carlos Eduardo Monroy Guerrero déroule, comme son titre l'indique, des portraits de famille. On assiste, pendant onze minutes, à une séance de photos. Objectif : cinq adultes et un enfant. La caméra est fixe. Elle cadre, de côté, un canapé où se tient cette famille dans l'attente du déclenchement de l'appareil, qu'on ne voit pas, auquel elle fait face. Mimiques de préparation, rajustement de coiffures, d'habits, l'enfant s'agite, change de place, de genoux... Clic clac... on ne voit pas quelle photo résulte de cette première pause. Une seconde se met en place, après que chacun ait ôté un vêtement. Puis une troisième, une quatrième, etc. A chaque fois, les habits s'envolent, jusqu'à la nudité finale, présente et donc attendue assez vite. Personne ne regarde jamais la caméra, qui semble postée, en retrait, comme un voyeur tapi dans l'ombre. Le photographe (jeune) va et vient entre le champ et le hors champ, appelé d'un côté par

les nécessités techniques de la prise de vue photographique, réclaté de l'autre par les appels pressés des membres de sa famille. Le spectacle est amusant, le dispositif plus qu'ingénieux, radical. Mine de rien, cette excellente comédie, avec un début, un milieu, une fin, un bon rythme, vise (et atteint) deux cibles. Sociologique est la première. Il s'agit de capter un rituel familial, celui de la photographie de groupe, qui vire rapidement au second degré tant ceux qui l'accomplissent ne sont pas dupes des modèles qu'ils répètent et tentent donc de s'en écarter par une pincée de dérision. L'autre cible est télévisuelle. Elle consiste dans la mise en abîme de la panoplie fictionnelle reproduite à tire larigot sous le nom yankee de séries télé ou latino de telenovelas. La famille étant sempiternellement au cœur de ces romans filmés, la mise en scène de Monroy Guerrero la prend ouvertement à revers, en dynamitant gentiment les codes convenus

Retratos familiares, vidéo couleur, 11', Carlos Eduardo Monroy Guerrero, 2003.



d'une représentation guindée. On pense aux premières vidéos de Joël Bartolomé, ne serait-ce que parce que le vidéaste se filme et filme les siens, mais il y a ici quelque chose de plus osé, de plus calculé, de plus récalcitrant.

Me/You/Yo/Tu de Claudia Salamanca est un essai sur l'écart entre les êtres fondé par la diversité des langues. La vidéaste lit tout près d'un miroir, qui réfléchit son visage, un texte biblique (Sarah et Agar, les deux femmes d'Abraham). Tantôt en colombien, tantôt en anglais. D'abord, les deux visages répètent les mêmes mots. Mais peu à peu, les langues au lieu de se succéder se mêlent et les bouches au lieu d'apparaître synchrones s'affichent décalées: le miroir a cédé la place à une greffe électronique. Le visage devient l'indicateur d'un moi divisé: c'est bien la même personne qui s'exprime en deux langues, mais chaque langue a sa logique propre et instaure des différences avec l'autre, différences certes minimes mais d'autant plus considérables qu'elles cherchent à véhiculer avec des mots dissemblables le même sens. Vertige de l'identité. Cela n'a rien d'une démonstration intello, c'est un acte physique d'une simplicité magistrale.

Golfie de David Esteban Sanchez Avila, Daniel Gomez Henao et Marlon Uberti Vasquez. Exercice enivrant de narration au carré, *Golfie* montre un homme vaquer dans un appartement petit, à la structure compliquée. La caméra fixe enregistre des entrées et des sorties, des actes se déroulant tantôt au fond du cadre tantôt au premier plan. Il y a un bonheur de la mise en scène réglant le ballet des gestes, qui devient vite communicatif, d'autant plus communicatif qu'elle ne prend en charge aucun message à délivrer, qu'elle relève purement et simplement d'une mise en jeu jubilatoire de l'espace et du temps. Et cela bien sûr, sans le moindre effet spécial, trucage ou incrustation. Dans un festival, où les effets

numériques tiennent lieu de pensée, de sujet, de style à la plupart des œuvres, un bon exercice de simili-cinéma marque un max. de points.

TVXTV de Gilles Charalambos Bruyère tranche, lui, au contraire par un débordement délibéré de l'écriture électronique. Elle envahit tout: aucune image ici qui ne soit d'abord triturée, divisée, malaxée, truffée, trafiquée, explosée, recomposée, couturée à coups d'injections, d'incrustations, de divisions, de trous ouvrant sur la trame. Ce sont des spots au nombre de cinquante environ, destinés à servir d'interludes entre les programmes réguliers des télé dominantes (mais c'est pas demain la veille qu'on les y verra). Ils sont rutilants, pim-pants, impertinents, flamboyants. Et surtout confondants. Ils manifestent dans un même mouvement une haine de la télé et un amour de ses modèles. Venant de ce vidéaste qui a fondé toute son œuvre, déjà ample, sur la mise en crise des formes télévisuelles, le coup de torchon numérique — au sens de tempête d'images — auquel nous assistons nous étonne moins qu'il ne nous fascine. Les turbulences (précisément celles dont cette revue brandit le drapeau) se révèlent inhérentes au voyage électronique, mieux: en sont les moteurs même.

1.426 metros sobre el nivel del mar de Carlos Bernal présente une journée ordinaire vécue par les habitants de la ville de Medellin. On retrouve du lever au coucher du soleil, une vingtaine de personnes se livrant à leurs activités coutumières. Train train bien observé, personnages agréables à suivre d'heure en heure. Portrait d'une ville. Et soudain, la présence de la guérilla éclate (on ne la voit pas à l'œuvre mais on lit sa présence obsédante dans la place qu'elle occupe à la une des journaux). On comprend alors au prix de quels efforts cette population maintient son rythme de vie dans une apparence normale alors que pèsent

sur elle les menaces incessantes d'actes criminels aveugles (explosions, enlèvements). Puis la vie reprend ses droits, recommence à s'égrainer, et le film court vert sa fin, accélérations, l'essentiel est dit. La démonstration, habilement conduite, comme un direct télé multi-caméras, n'est pas sans rappeler *Berlin symphonie d'une grande ville* de Walter Rutman ou mieux : *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov, qui infiltrait dans la description d'une quotidienneté unanimiste un point de vue désagréateur, à Berlin la paranoïa anti-industrielle, à Kiev l'utopie d'un cinéma réconciliateur.

Des programmes interactifs et des sites internet figuraient aussi au concours. Les sites furent vite parcourus et jugés indigents. Les œuvres interactives n'offraient guère non plus de signes d'inventivité. A part *En Re* (1), de Alberto Lezaca de Paz et Camila Corredor Echeverry, qui se distinguait pour l'ingéniosité de ses propositions : il s'agit de mettre le joueur en posture de musicien capable d'exécuter des compositions orchestrales en se déplaçant dans un décor fantastique. Le graphisme des parcours et des personnages (aux longs doigts frappant les sols et les murs sonores comme des gammes) aide l'imagination à décoller et le hasard à sembler nécessité.

D'autres bandes, parmi celles qui n'ont pas reçu de prix (on ne peut donner que ce que l'on a, et une fois distribuées une caméra DV, un ordinateur portable, diverses invitations dont une au FRESNOY et une au MAS, il ne nous restait que les mentions spéciales pour pleurer, larmes

de consolation dont nous fûmes parcimonieux) mériteraient évidemment d'être citées dans ce compte rendu. Je n'en mentionnerai qu'une, qui m'a révolté sur l'instant (comme tous les membres du jury, les uns sortant dès les premières images, les autres qui avaient tenu le coup un moment demandant d'interrompre la projection avant la fin) mais sur laquelle je révisais mon sévère jugement après avoir découvert que son auteur était l'un des plus affables de nos compagnons de virées et de libations. Le bougre n'était donc pas un ogre ! *Kalofobia* de Carlos Salazar est (et reste) une brochette insoutenable de photos de femmes assassinées, nues évidemment, percées, décapitées, lacérées, salies, saignantes, entre deux citations de Bataille, de Sade, de Debord, etc. Acte de dandysme, m'écriais-je ! Mais ce reproche que j'adressais à l'auteur, lui, il le retourne et l'assume : il est un dandy, cite Baudelaire, son poète préféré, et avoue son admiration pour le XVIII^e siècle français... Il a lu Mallarmé, Diderot... on partage beaucoup d'admiration littéraires, picturales. Peintre avant tout, il a réalisé une galerie de portraits de femmes aux allures des années folles... qui m'enchantent par leur coquinerie. Reste à réévaluer *Kalofobia*... Peut-être avec les spectateurs de VIDEOFORMES... A suivre, donc.

© Jean-Paul Fargier,
Turbulences vidéo # 46, janvier 2005.

ARTRONICA

Bogota (Colombie) 30 septembre - 10 octobre 2004

www.artronica.org

(1) www.nogram.net/en-re

Les "chambres grises" de Jane Evelyn Atwood.

Neuf années durant, cette "ethnologue" a mené ses recherches dans les prisons pour femmes, avec un appareil photo. Ses images étaient exposées au MUSEE DU RANQUET de Clermont-Ferrand du 8 au 24 octobre, dans le cadre de NICEPHORE + 164.

Les encadrées, à propos de *Trop de peines*

par Gilbert Pons

« D'emblée, je me suis identifiée aux détenues. À bien des égards, elles me ressemblaient, mais ce qu'elles avaient vécu creusait un fossé entre nous. »

Jane Evelyn Atwood

Plus que la galerie ou le musée — qui lui octroient un statut trop ostensiblement esthétique et diminuent ipso facto son impact, ou le détournent —, le support de papier (journal, magazine, livre) apparaît comme l'espace privilégié, l'espace naturel du photojournalisme, celui où il possède la meilleure efficacité. Pourtant, comparée à l'ouvrage (1), l'exposition des photos en noir et blanc de Jane Evelyn Atwood, qui s'est tenue récemment au MUSEE DU RANQUET, était plus percutante.

Par définition, les maisons d'arrêt sont des lieux clos, des lieux à peine visibles, comme tenus à l'écart, on n'en sort pas aisément — et

pour cause —, on n'y entre pas facilement non plus et rares sont les reporters qui ont pu opérer "librement" dans des endroits de ce genre pour faire leur travail. On se souvient toutefois de la photographie que Cartier-Bresson a prise en 1975 aux USA : *Cachot d'une prison modèle*. Cette photo "à la sauvette" montre le bras et la jambe nus d'un prisonnier dépassant des barreaux d'une porte ; en retrait, dans la pénombre, le visage de l'homme est à peu près indiscernable, on présume qu'il a un rictus de colère, mais ce sont ses membres tendus qui l'extériorisent. L'impact de cette image tient à son dépouillement, à sa froideur clinique,

La façon dont Jane Evelyn Atwood regarde les détenues est plus tendre, et plus frontale, que celle du virtuose de "l'instant décisif" ; il est vrai que son projet est d'une autre ampleur. Pendant neuf années elle a fréquenté le milieu carcéral, allant d'une ville à l'autre, franchissant les frontières et même l'océan. En tout, elle a pu visiter une quarantaine d'établissements ; on remarquera au passage que les conditions de vie dans ces enceintes varient peu malgré les changements de pays, elles sont toujours sordides.

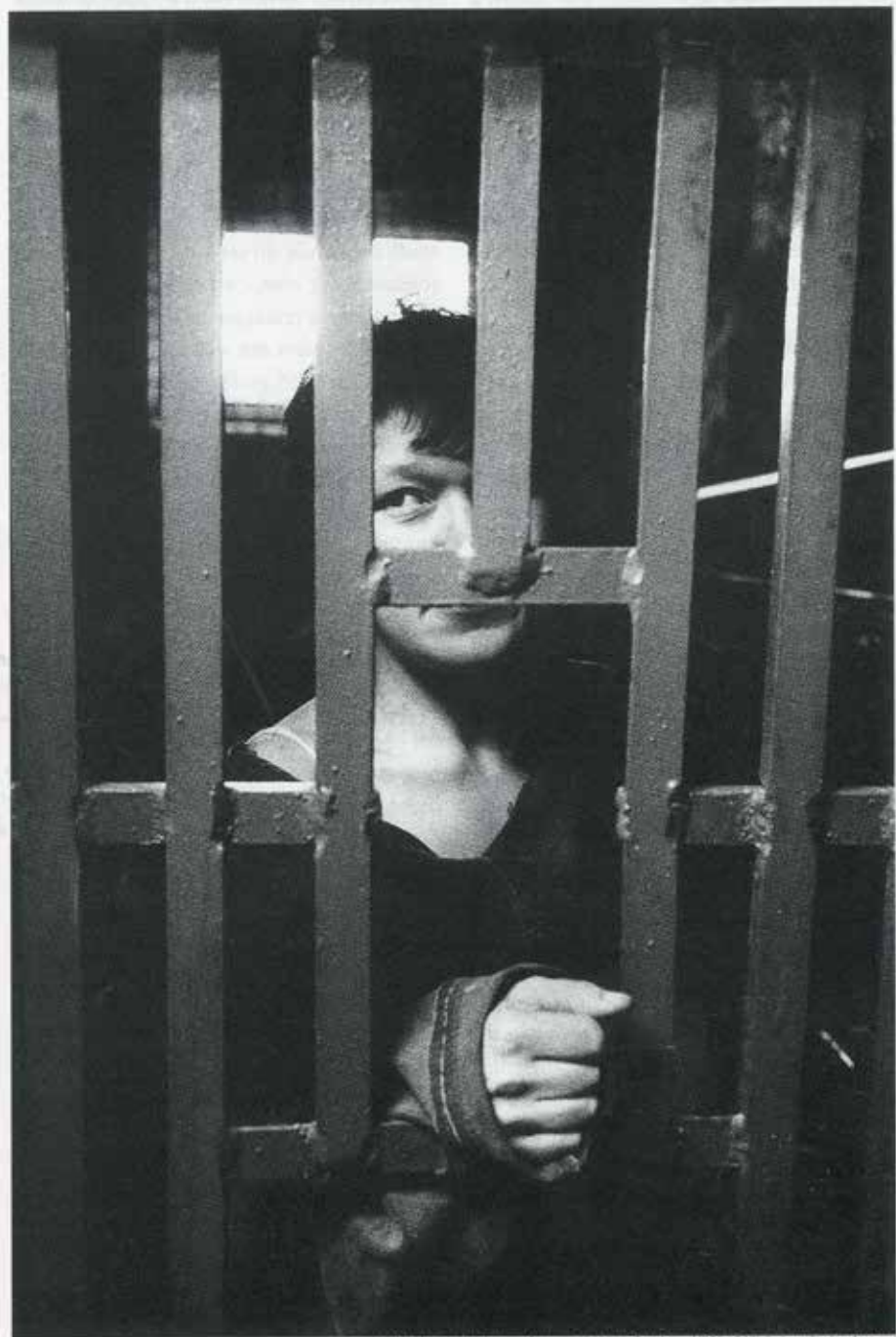
Pour pénétrer dans ces lieux hermétiques, elle a dû multiplier les démarches, longues, fastidieuses, aléatoires, et quand, après des mois de tractations patientes, l'autorisation était enfin accordée, une volte-face inopinée de l'administration pénitentiaire pouvait tout remettre en question et faire échouer l'entreprise. Une fois parvenue à l'intérieur, elle se heurtait à d'autres obstacles ; parfois c'étaient les gardiennes qui, jalouses de leur territoire ou de leurs prérogatives, lui mettaient les bâtons dans les roues, mais le plus souvent c'étaient les détenues elles-mêmes qui, se méfiant de ce regard étranger ou éprouvant de la gêne à être photographiées dans un tel dénuement, refusaient d'être vues. Elle a dû négocier, ruser, s'adapter, souvent se résigner, elle a surtout dû s'entêter.

Pour les besoins de son enquête, Jane Evelyn Atwood a passé des semaines à proximité de ces recluses, vécu et dormi comme elles, à la dure, avalant des couleuvres, subissant même des vexations, pas tellement différentes de celles qu'endurent les prisonnières. Du coup, elle ne les observe pas à proprement parler, ne les considère pas comme des corps étrangers, elle ne les contemple pas non plus — quoique —, et si, fréquemment, elle braque son objectif comme on tend un micro à la personne interviewée, à bout portant, c'est qu'elle a fini par être de plain pied avec elles ; c'est

aussi qu'on manque de recul en prison pour manœuvrer, d'où le recours presque systématique au grand angle. Cette proximité, aux deux sens du terme, fait la force des images de Jane Evelyn Atwood, on y sent beaucoup de compassion pour ces femmes issues pour la plupart de milieux défavorisés, souvent humiliées ou battues par leur "conjoint" ; ces femmes qui en arrivant en prison n'ont fait que changer de souffrance, mais on sent aussi une profonde solidarité avec elles, c'est cette complicité qui lui a permis de pratiquer comme elle l'a fait.

Qu'elles aient été réalisées aux États Unis ou dans l'ex-URSS, en France ou dans un autre pays européen, les photographies ressortissent à deux optiques, à la fois différentes et complémentaires. Certaines images, les moins nombreuses, montrent le décor dans son aridité (2) : murs gris, portes blindées, grilles, judas, objets domestiques et autres accessoires ; parmi ces derniers, si on peut dire, une chaise électrique, vue de près, dans une pièce blanche et vide. Elle paraît neuve, comme si elle trônait dans un catalogue de vente par correspondance ; en fait elle a déjà servi, mais elle est bien entretenue et servira encore... Neutre, rigoureusement géométrique, le cadrage colle parfaitement à l'atroce raideur de l'objet — on est loin des variations colorées d'Andy Warhol, ici tout esthétisme est banni. La profondeur de champ de ces photos est portée au maximum, du premier plan aux lointains — il est vrai assez rares, évidemment, hormis le ciel — tout est net ; il y a là un parti pris, très convaincant, de souligner combien dans ce microcosme où les angles droits dominant rien ne peut échapper au contrôle visuel (3). Les autres images, celles où l'on voit les condamnées dans leur "vie quotidienne", sont parfois banales, voire bougees, et sauf exception le cadrage est approximatif, un signe que les circonstances de la prise de vue étaient précaires, comme la condition des personnes photographiées, et que la journaliste a

Les "chambres grises" de la prison d'Alcatraz



Le midard. Colonie pénale pour femmes de Perm (Russie, ex-URSS, 1990) © Jane Evelyn Atwood

dû réagir dans l'urgence. Il y a cependant quelques photos posées, notamment de très sobres, de très émouvants portraits, un stratagème adopté par l'auteure afin de contrebalancer le caractère anthropométrique, inhumain, des images qui sont renvoyées aux femmes dans les prisons, afin de signifier également qu'en dépit de leur situation, de leur détresse, elles peuvent montrer un visage beau et digne à ceux et à celles qui sont à l'extérieur, qu'elles peuvent montrer encore des restes de fierté.

L'impression générale de spontanéité brute, accentuée de surcroît par la fréquence du flou, donne certes au spectateur le sentiment d'être un intrus dans ces mondes à part soumis à des règles drastiques, mais pas celui d'être un voyeur, et on sait que Jane Evelyn Atwood a toujours travaillé avec le consentement de ses "modèles", que dans ces espaces restreints où isolement et promiscuité ne sont pas contradictoires elle a toujours respecté leur quant-à-soi ou leur pudeur. Cette ambiguïté assumée, il y en a d'autres, n'est pas le moindre mérite de cette exposition, on la retrouve d'ailleurs, exprimée par écrit, dans le bel ouvrage qui porte le même titre.

© Gilbert Pons, La Blanquière, novembre 2004,
Turbulences vidéo # 46, janvier 2005.

(1) *Trop de peines, femmes en prison*. Préfacé par l'auteure et accompagné de témoignages émanant des détenues et du personnel, il a été publié par Albin Michel, il y a quelque temps déjà.

(2) Parallèlement à cette manifestation, la MAISON DE L'ÉLÉPHANT exposait *Omega Suites*, des photographies de Lucinda Devlin prises dans des prisons américaines éloignées des centres urbains. Ces vues de chambres à gaz, de chaises électriques, etc, composées elles aussi sans le moindre pathos, et sans âme qui vive, produisent néanmoins un effet différent de l'autre. Hélas, je n'ai pu voir sur place, à Montferriand, ces images de mort aux couleurs vives ; on peut en avoir un aperçu en consultant les sites internet suivants : www.sfcamerawork.org/books/ ; www.topicmag.com/portfolio.

(3) Sur cette question il faut se reporter, bien sûr, aux analyses de Michel Foucault : *Surveiller et punir*, éd Gallimard, 1975.

Et pourquoi pas sensibiliser, initier les tout jeunes à la danse contemporaine, en proposant sur un thème fédérateur, les narratives *Fables de la Fontaine*, une série de chorégraphies de 20 min, chacune choisissant une des célèbres œuvres emblématiques d'une certaine littérature française !

Chose faite autour du projet d'Annie Sellem, programmatrice de spectacles, productrice de manifestations du haut de son association LA PETITE FABRIQUE spécialisée dans les projets jeunesse et le spectacle vivant face au jeune public.

Les fables à La Fontaine : foi d'animal !

par Geneviève Charras

Une série vidéo-danse jeune public est née !

Voici donc, coproduite par ARTE quatre premières œuvres vidéographiques réalisées par Anne Marie Rebois qui signait récemment le très remarqué documentaire de création sur les *Carnets Bagouets Ribatz-Ribatz ou le grain du temps*.

Créer de petites pièces courtes, aux esthétiques multiples, allant du hip-hop au classique déhanché, tel est le postulat de départ de ce projet, riche aujourd'hui de plus de dix petits bijoux.

Le Héron sur une chorégraphie de Satchie Noro et Alain Rigout brosse un portrait désopilant de cette petite société burlesque et trop humaine ; un ballet en deux actes pour une danseuse sur pointes, un comédien, une

carpe, un brochet, trois tanches, un goujon, deux limaçons !! C'est tout dire que cela ne se termine pas en queue-de-poisson, même si on eut souhaité plus d'audace dans la réalisation.

Anne Marie Rebois confie : « Filmer les *Fables de La Fontaine* dansées, c'était trouver à coup sûr de l'esprit à la danse. Voilà ce qui m'a plu dans ce projet et qui m'a donné envie d'en faire une série de films courts, alertes et drôles. La Fontaine, sur scène sans ses textes ! Quel pari ! Ses mots sont-ils si forts qu'ils puissent se danser ? Là devant nous danseurs et animaux, défiant ensemble les lois de l'équilibre et de la bêtise humaine, les voilà soudainement devenus devant nous des êtres pensants. »

Le chêne et le roseau version hip-hop de Mourad Merzouki est une version tonique, confrontation entre deux conceptions distinctes de la danse, mais si liées ; d'un côté, ce chêne, emblème de la nature de par sa robus-

tesse et son inflexibilité face aux éléments et de l'autre, le roseau tout en souplesse, qui subit les éléments mais ne cède jamais...

La C et la F de la F, la troisième proposition, signée Hermann Diephuis se met au cœur du texte en s'y collant, en le dévorant, en le criant, en s'habillant avec, en le chantant, en l'inspirant, en l'éteignant et en le phagocytant !

Le Rat de Ville et le Rat des Champs, sur une chorégraphie de Dominique Rebaud, est la plus ludique proposition : c'est la confrontation audacieuse de l'univers urbain avec ses bruits et ses fureurs et de l'univers campagnard avec ses sons et ses mélodies. Ce duo qui métisse divers langages de la danse joue dans les mots de la fable avec rapidité et humour et amène nos danses des villes dans des chemins de campagne.

Cette série, source de jouvence et de bienfaits pour l'œil et l'esprit est cohérente mais parfois trop sage dans le respect de la danse filmée ; un peu plus d'audace dans le point de vue audiovisuel aurait contribué à faire de cette piste fabuleuse et prometteur, un vrai chemin de traverse créatif pour tout public. Gageons que les prochaines productions aient plus de punch et de verve... comme les fables de la Fontaine, nous réservant toujours surprises et enseignement.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 46, janvier 2005.

Les Fables à la Fontaine

une série de deux fois 26 minutes, coproduction ARTE, Idéale Audience,
Daphnie Production, La Petite Fabrique, La Ferme du Buisson, 2004

Les Fables à la Fontaine 2 (La cigale et la fourmi), vidéo couleur, 26, Marie-Hélène Rebois, 2004. © Photo: Philippe Laurent.



La manière dont Sandie Brischler observe ses propres créations n'est ni une palinodie, ni une célébration, plutôt une lecture déphasée qui devient ici réécriture.

Un art du retour en avant, coup d'œil sur une vidéo de Sandie Brischler

par Gilbert Pons

« Nous ne cherchons jamais les choses mais la recherche des choses. »

Pascal, *Pensées* (773/135)

Ils ne sont pas rares les artistes qui ressentent l'aboutissement de leur travail — publication, concert, accrochage dans une galerie — comme une délivrance douloureuse. C'est un soulagement, un bonheur peut-être, si l'œuvre reçoit un accueil enthousiaste, surtout quand elle leur a coûté ; mais c'est aussi un malaise dû au détachement — je parle bien sûr d'un détachement vécu ici comme une perte. Certains, parce qu'ils savent sans doute qu'ils ne réussiront jamais à en faire le deuil, n'achèvent pas leur ouvrage, ils trouvent toujours en lui je ne sais quoi de spécial qui laisse à désirer, un sujet de mécontentement, de déception, qu'ils sont d'ailleurs les seuls à

remarquer ; alors ils y reviennent, corrigent, ajoutent, retranchent, indéfectiblement. On connaît l'histoire de Frenhofer contée par Balzac dans *Le chef-d'œuvre inconnu*, son souci obsessionnel de la perfection entraîne l'artiste à barbouiller le tableau, ne laissant émerger de la "muraille de peinture" qu'un pied nu admirable, ultime rescapé du labeur initial, ne disons rien de la chute. Mais la plupart remédient à ces déboires éventuels par des anticipations, ils font en sorte de ne pas laisser partir leur dernier rejeton sans lui avoir assuré un successeur, et les œuvres se suivent sans trop de temps morts selon le processus du fondu enchaîné.

Je ne crois pas qu'on puisse comprendre ainsi la façon dont Sandie Brischler vient de revisiter ses dernières œuvres, je ne crois pas que l'artiste ait voulu se réapproprier un travail achevé dont elle n'aurait pas supporté qu'il lui échappât. C'est autre chose. En fait, cette intervention tient de l'activité critique, voire de l'activité du critique, du moins lorsque celle-ci est conçue comme une interprétation — au sens musical — et non comme un jugement de valeur porté directement sur l'œuvre.

En juin dernier, Sandie Brischler avait exhibé à LA POMMERIE une série de travaux anatomiques : installations à base d'appareils médicaux, moulages sur le vif, photographies, vidéos embryonnaires — un compte-rendu de cette manifestation a d'ailleurs été publié dans le numéro 45 de *Turbulences*. Maintenant, après un séjour de près de deux mois à Berlin, elle propose une version de

son passage sur le Plateau de Millevaches, une version au sens littéral du terme, mais décalée. Certes, toutes les images, presque toutes, avaient été prises lors de sa résidence, en prévision du travail à venir, mais entre-temps elles ont fait du chemin, pas seulement au sens géographique, et le spectateur découvre bien des choses qu'il n'avait pas pu voir au début de l'été, ou qu'il ne voyait pas ainsi. Changement de perspective. Ce qui était objet est devenu matière, les phrases sont devenues des mots, et un nouveau langage s'élabore sous nos yeux, ou plus justement une manière différente de le faire fonctionner. Ce n'est pas tellement dû à l'accompagnement musical — du reste assez discret —, ce n'est pas non plus à cause du mouvement, qu'il s'agisse de celui de la caméra ou de ceux du modèle (1), c'est autre chose, pas facile à exprimer avec un stylo.

Iconographies vidéo couleur, 31', Sandie Brischler, 2004



La manière dont l'artiste cadre des œuvres qui étaient déjà encadrées, compose avec des tableaux qui ont été exposés, ne doit être perçue, à mon sens, ni comme un recadrage ou une révision du travail accompli auparavant, ni comme une visite guidée à destination de ceux qui n'étaient pas là pour voir les œuvres in situ, pas davantage comme un travail d'archivage, ainsi que les plasticiens le pratiquent souvent afin de conserver la trace d'installations éphémères, même si ça peut aussi, le cas échéant, assurer l'une ou l'autre de ces fonctions. Le travail effectué sur place avait bel et bien été mené à son terme et même donné lieu à un catalogue: il s'agit plutôt ici d'un tournant. En changeant de médium, en introduisant dans un tout autre contexte plastique des œuvres qui au départ semblaient faites pour elles-mêmes, je veux dire pour une perception immédiate, tant le souci du détail et le soin porté à l'ouvrage y sont poussés, Sandie Brischler donne le sentiment de se fabriquer un nouveau langage avec des rudiments pris à l'ancien. C'est ainsi qu'elle affiche une belle distanciation face au caractère hiératique de cer-

taines iconostases, non qu'elle veuille à tout prix les désacraliser — on sent qu'elle y tient, avec raison —, mais si elle se montre parfois indécise dans sa démarche, comme prise de doutes ou de scrupules, on devine que Sandie Brischler trace son chemin entre deux formes de l'aura, deux formes différentes mais pas antagonistes, on souhaite évidemment qu'elle persévère dans cette voie.

© Gilbert Pons, La Blanquière, octobre 2004,
Turbulences vidéo # 46, janvier 2005.

(1) Omniprésent, sous une forme ou sous une autre, dans l'exposition proprement dite, Jan Laurens Siesling apparaît ici ou là dans la vidéo, en chair et en os, comme s'il avait obtenu de nouvelles dimensions, une marge de manoeuvre en quelque sorte. Est-ce un désir d'échapper à son statut d'icône, une façon furtive de réapparaître avant le grand départ, ou bien une manière différente de venir habiter l'œuvre, de tenir tête à ses empreintes avec les moyens du bord afin de montrer qu'il est toujours là ?

En rupture avec les œuvres démonstratives, didactiques et pédagogiques, de Jochen Gerz, Hans Haacke ou Joseph Beuys, qui offraient dans un contexte particulier d'après-guerre une force de reconstruction (identitaire, éthique, culturelle...), l'art d'aujourd'hui doit se réactualiser, être rapide, éphémère, réactif, souple, ouvert et incisif. Il doit interroger sa propre mise en œuvre et sa médiation. C'est à ce prix qu'il peut semer le doute, désorienter, dénoncer notre conditionnement culturel, audiovisuel, attaquer toutes les certitudes sans pour autant avancer une thèse ou une théorie pour contrebalancer l'inconfort qu'il provoque. L'art doit donc principalement se rendre maître de sa propre communication.

D'inutilité publique...

par Lars Beacepew

Une création radicalement contestataire peut non pas nous libérer des tensions collectives, mais nous aider à concevoir qu'il est possible de s'en libérer. L'art n'a pas d'objectif clair et nul ne peut heureusement évaluer son efficacité, ce serait le confondre avec un simple outil idéologique. L'écueil du spectaculaire est celui de la récupération. En outre un spectacle dramatique ne mobilise pas son public : au contraire bien souvent il le conforte dans un passéisme navrant, tandis que l'art devrait provoquer des réactions spectaculaires, inattendues, inventives. C'est l'enjeu véritable de l'interactivité.

Après l'art-thérapie, les nouvelles démarches artistiques relationnelles, communicationnelles vantent parfois la résilience du matériau artistique : le principe de résilience est emprunté au domaine de la métallurgie. Il s'agit de la capacité interne des matériaux à retrouver leur forme initiale après un accident, un choc. Le psychiatre Boris Cyrulnik l'utilise pour décrire la capacité de l'individu de reprendre le cours de son développement, de son histoire, après avoir reçu un traumatisme (guerre, massacre, famine, mauvais traitements...).

L'art est lié au langage. Pour beaucoup il ne se justifie plus aujourd'hui que par sa capacité de nous représenter notre propre histoire et nos projets, à l'aptitude à donner un sens, une orientation à l'existence, afin d'agir sur elle.

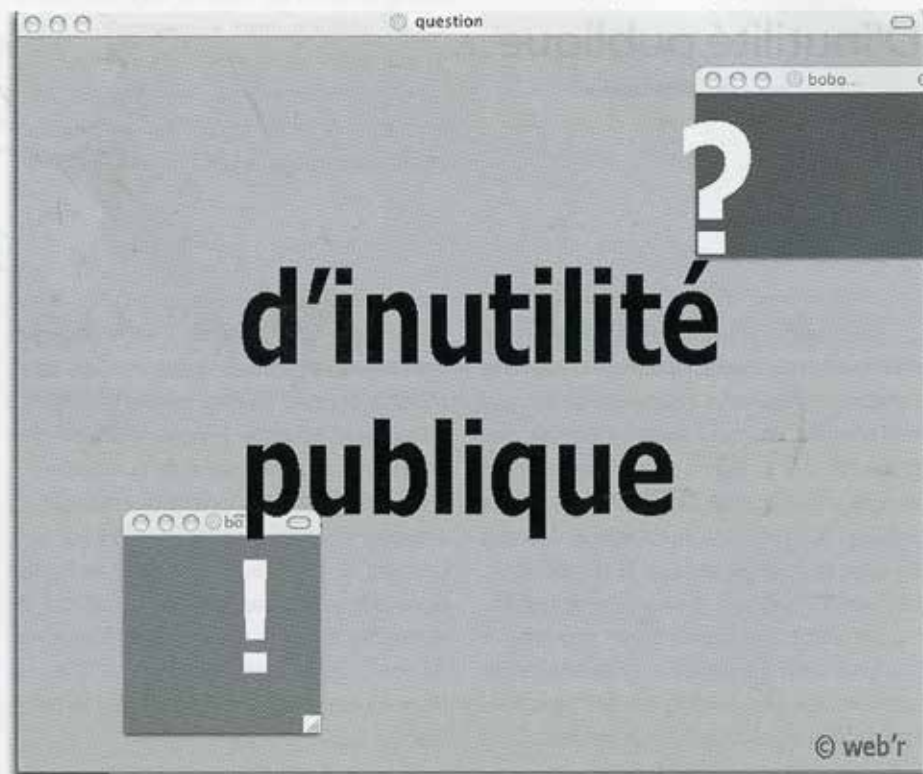
Les caractéristiques de la résilience sont des mécanismes de défense : le rêve, l'imagination, la création, l'engagement (social, humanitaire...), toute activité liée à une volonté d'émancipation. Une telle conception de l'art destine l'artiste à penser le monde afin d'aider chacun à agir en conséquence. Cette vision inscrit la pratique artistique dans un souci d'utilité, de renouvellement de l'imaginaire collectif et de transformation de la société.

Il est probable que l'une des propriétés de l'art soit d'entretenir, de réveiller et de renouveler la fonction d'utopie auprès de son public.

Par contre assigner à l'activité artistique une fonction réparatrice est une dérive d'instances socioculturelles visant à récupérer des actions contestataires et expérimentales artistiques dans le domaine du social.

Les multiples missions aujourd'hui confiées à la pratique de l'art la réduisent à une activité réparatrice, compensatoire, tandis que le phénomène de résilience agit comme déclencheur, enracinement de l'acte lui-même, et en aucun cas comme destination. Une telle confusion est rassurante pour le politique, car elle permet de canaliser et contrôler les enjeux des pratiques artistiques, avant de les récupérer à des fins de promotions électorales. Aussi doit-on se demander comment l'art peut en toute indépendance contribuer à l'histoire en train de se faire. Mario Costa (1) répond claire-

D'inutilité publique, série d'images passantes, Lars Beacepew, 2004.



ment qu'« il n'y contribue pas du tout : depuis des décennies l'art est un domaine séparé, une grande " machine du vide " [...] ».

En réalité, toute production sensible est aujourd'hui désamorcée par un désir, voire une habitude généralisée, de consommation, d'attitude consommatoire. Le loisir et le divertissement étant considérés en premier chef comme des produits et services de consommation. Il faut aux artistes la faculté d'intégrer ce phénomène pour le dépasser et concevoir des œuvres qui se présentent effectivement comme des propositions à consommer uniquement pour mieux surprendre, dérouter celui qui croit en profiter.

L'artiste doit se défier de simplement divertir et d'amuser le public pour aider au développement d'une pensée critique, d'une conscience sociale. Est-ce à dire que l'utopie de l'art travaille nécessairement à un projet communautaire ? Après avoir vanté les vertus d'une éducation collective par l'art, il serait aujourd'hui exigé aux artistes une efficacité sociale et civique... Peut-être pour canaliser ces pratiques artistiques récentes qui n'entrent pas plus dans les grilles d'évaluation et critères traditionnels qu'elles ne répondent aux impératifs marchands imposés par l'art contemporain officiel. Nombre d'artistes " technologiques " réaffirment pourtant des principes et normes traditionnels que souhaitaient déjà remettre en cause les enseignants du Bauhaus. Ils utilisent les nouveaux médias à la façon des anciens, interrogeant peu le bien-fondé et l'intérêt d'une telle pratique, qui sous couvert de technicité, vide l'art de toute charge subversive ou problématisante.

Comme le souligne Claude Amey (2), l'utopie de l'art aujourd'hui consiste en la continuation du désir d'un monde autre, la célébration d'un nécessaire idéal. L'œuvre doit continuer à faire croire à une communication possible, à une réalité autre envisageable, sans décrire plus avant ce qu'il pourrait être, sans visée, sans programme, à moins d'abandonner l'artistique au profit de l'idéologique.

« L'utopie est inversée : il ne s'agit pas de la symboliser ou de la réactiver, mais de faire du " désir d'utopie " (Dadoun) une matrice productive ; et en ce sens l'utopie tient dans son peu de réalité ».

© Lars Beacepew,
Turbulences vidéo # 46, janvier 2005.

(1) Mario Costa, *Internet et globalisation esthétique, (L'avenir de l'art et de la philosophie à l'époque des réseaux)*, traduit par Giordano Di Nicola, éd L'Harmattan, 2003, p.57.

(2) Claudé Amey, « L'utopie à l'envers », *Imaginaire et Utopies du XXI^e siècle*, éd Klincksieck, 2003, p.15.

Direct Indirect I II : Un grand écran frontal, en une projection minimaliste, occupe la salle, d'images de guerre où écrasant le genre télévisuel d'images d'actualités, celles qu'un premier regard reconnaîtrait comme issues des JT quotidiens, se dessine bientôt un enfant endormi avant que l'effacement progressif imite celui que nous infligeons à de telles images brutales de guerre aussitôt reçues.

Du matériel culturel comme média pour réclamer un autre monde

par Simone Dompeyre

Aussi pourrait-on, d'abord, penser qu'il s'agit, une simple nouvelle fois, de projeter du footage — ces images déjà prises, et stockées — en attaque à l'image consensuelle et télévisuelle, images du monde filtrées par le regard des maîtres, mais le grand écran sert de loupe à cette acceptation de la banalisation du pire, mais une violence belle de résistance y sourd.

On saisit qu'une telle opération vise à écraser la bonne conscience qui se satisfait, par trop, d'avoir vu et oublié. Puisque l'accumulation au quotidien autodétruit les réelles réactions, annihile les pratiques, par cette déconstruction en sourdine, Pascal Convert creuse la distance nécessaire pour la reconnaissance de cela qui sévit.

En effet, de telles images sont reléguées à l'avoir vu aussitôt que passées — elles sont toujours déjà du passé quoique paradoxalement

assimilées à l'événement en écrasement de leur valeur de signe, d'image. Or le "in" privatif, celui de in-direct, en rappelle la marge, indissociable.

Ce n'est, certes pas dire que le travail de Pascal Convert se réduise à une investigation d'ordre sémiologique — du moins si on pense celle-ci restrictivement comme quête de codes — car si à chaque grand pas de son œuvre, il nous "efforce" à une pratique réflexive, cette réflexion se double de la question du monde.

Quand s'y imisce l'image d'un enfant dormant, un enfant qui n'est pas de ces lieux détruits par la haine, cet enfant, en creux, prouve d'autres possibilités de monde, et comme, simultanément, la couleur opère un virage au vert ou s'estompe jusqu'au blanc fantomal, ces variations ramènent aussi à la réflexion sur la représentation des corps.

Ainsi, le décalage s'opère — ici, en coup de poing — dans cette rencontre plasticienne de deux mondes : celui que l'on tend pour provoquer la peur qui soumet à l'autorité des maîtres, à l'idéologie dominante, dans l'inscription de corps d'hommes, anonymes souvent de dos et sous le choc de la guerre et celui de leur statut d'images en, preuve a contrario, les dissolvant.

Ainsi le "direct" est-il débordé, ce direct de la télévision, trop souvent, traduit comme le réel, le vrai, ce qui a lieu, alors que "direct" désigne seulement la simultanéité de déroulement et de diffusion de ce qui est capté par l'objectif, afilmique comme profilmique ; le direct est une technique de transmission.

Ici, le direct est repris, puisque le vidéogramme s'empare d'images tournées, s'affiche comme des images construites selon les mêmes schémas de composition de l'image occidentale, pas plus certes que les images de l'enfant mais celles-ci portent la trace affective, plus encore elles sont images de... son enfant.

Le "de" de l'origine, celui de venues de... d'un regard, d'une pensée et le "de" de désignation du référent. L'image reste "trace de" et tracée par l'humain. Un point de vue s'assume.

A ce vidéogramme porteur du projet de vigilance, de développement d'une conscience politique sur le télévisuel, on aurait aimé faire côtoyer, — et on l'a tenté, d'autant qu'en leur concept même, ils répondent aux marges du réel — les deux bas-reliefs de Pascal Corvert qui en travaillent le sens. Travaillent comme on dit "ça taraude".

Imaginez dès lors, une puissante masse, blanche puisqu'en cire, quoique polychromée pour la seconde œuvre, et qui, à l'inverse des sculptures ornementant en ronde bosse les murs des monuments, porte son image en creux.

Que la sculpture, genre du volume par définition préfère la trace absence/présence redouble l'inversion du matériau, habituellement voué à la consommation et non au monumental et dévoué à faire la lumière ou à honorer les dieux et les morts, à éclairer ou à suivre un rituel.

Ombre gagnée ou ombre gagnant si c'est celle de l'aliénation de la pensée.

Ses sculptures en cire donnent relief et volume à une image en deux dimensions, l'agrandissant, par exemple, pour la première en 2,24 x 2,70 x 0,40 m, taille qui ôte toute possibilité de croire s'en faire maître en la saisissant en main et qui clouait le spectateur là devant elle ; c'était à la BIENNALE DE LYON en 2000.

Leur source image est photographique. De photojournalisme prise l'une au Kosovo, l'autre en Algérie.

Sur la première — de Georges Morillon — des femmes coiffées de fichus paysans ouvrent les bras, tordent leurs mains ou les portent à leur visage selon des rituels gestuels et proxémiques de veillées funèbres, en un demi-ensemble organisant un demi-cercle au deuxième plan d'un gisant, recouvert d'un drap blanc mais visage découvert reposant sur un oreiller étonnamment rouge, en écho à d'autres composants de l'image. Les lumières suivent un passage du clair à l'obscur qui ne s'interdit pas les ombres portées dramatisantes. La photographie est peinture.

La seconde prise, par Hocine, lors des massacres subis par des civils une fois encore, à quelques kilomètres d'Alger, à Benthala, à l'extérieur de l'hôpital, cadre, en plan rapproché poitrine, sans grands informants de lieu ni de date ni de motifs de ses pleurs, une femme penchée soutenue par une autre. Parue en couleur comme en noir et blanc, très loin de décrire l'insoutenable horreur, elle devint emblématique parce que précisément plus acceptable pour la sensibilité occidentale et parce que la

posture répondait au modèle de l'appel à la compassion. Les plis de son voile se faisant l'écho des drapés de la statuaire.

Toutes deux lauréates du World Press 1991 et 1997, tant multipliées à la une de médias et citées dans les éditoriaux, figurent désormais comme images "sues" sans plus connaître leur lieu de captation, mais à travers le filtre de nos attentes sociétales.

Si leur composition transforma le groupe de femmes du Kosovo gémissant devant le cadavre de l'homme en déploration, si l'on n'en cita plus que comme *mater dolorosa* la femme centrale, de même que la femme algérienne pleurant les siens hors cadre, en écho à tous les *Stabat Mater*, la légende journalistique ancre cette lecture les intitulant *Piéta* et *La Madone* sans question sur la réalité ethnique de ses femmes parce que ces titres sont censés répondre à des présupposés culturels occiden-

taux, ceux partagés par les transmetteurs de ces images.

Sculpture et peinture- avant la photographie, certes, se sont dans l'histoire déjà échangé les motifs, puisque l'iconographie religieuse s'est emparé de tous les supports et matériaux pour ses diverses fonctions d'instruction, de mémorisation et de développement du sentiment de dévotion, censé être selon le Catholicon en la fin du XIII^e siècle, « plus efficacement excité au moyen de choses vues que de choses entendues ».

L'iconographie remplissait ainsi des commandes institutionnelles précises, se devait de soutenir les activités intellectuelles et spirituelles et relevait de la juridiction de l'église qui dès lors imposait des normes picturales et... des motifs.

Un tel fonctionnement, le système médiatique l'a repris en cachant, tout autant que le

La Madone de Benihala, photographie couleur, Hocine, 1997. © Hocine / AFP



pouvoir ecclésiastique, le pouvoir régalien le faisaient, cette organisation de l'art autoritaire sous-jacente. Et cela se fait, dès l'utilisation de mots simples, très subrepticement, pour exemple "direct" alors même, que le direct de la photo d'actualité s'avère, dès le légendage, indirect.

Ainsi ces deux icônes devenues icônes en deviennent emblématiques de cette pratique sociale d'écrasement du choc, d'arasement du scandale de la destruction de l'homme par l'homme au nom d'idéologies fascisantes. Elles prouvent l'institutionnalisation de l'image qui n'est montrée que si elle correspond à l'attente elle-même organisée socialement, et montrée de telle manière que quelle que soit sa force de sidération, elle ne pousse pas à agir, elle se voit éroder son pouvoir conatif.

Cette photographie dite d'actualité se charge de l'image acceptable de la douleur du

monde et par là ouvre le champ de la question de la figuration. Deux préoccupations insignes de Pascal Convert qui le portent dans la nécessité de revenir à de telles images pour les "déganguer", les sortir de leur gangue d'idées anesthésiantes, leur rendre une potentialité d'impact, à l'instar de la sculpture que l'on fait naître de son moule.

Pascal Convert ne joue pas les poseurs postmodernistes, il ne cherche pas davantage à élaborer une œuvre didactique, alors qu'il sait l'empreinte des œuvres sur nos habitudes de voir. Cela il nous induit à le découvrir par nous mêmes en glissant des parasites empêchant de réduire l'œuvre au schéma de la communication.

Aussi ne se cantonne-t-il pas à une citation mais il en tourmente l'advenue en renversant l'emprunt des genres.

L'œuvre de Pascal Convert jamais, en effet, ne s'astreint à l'obéissance castratrice à une

Sans titre, sculpture en cire inspirée de La Madone de Benin, Pascal Convert, 2001-2002.



parole directrice ou à un modèle. D'emblée, ses — premiers — travaux d'autobiographie loin d'une exhibition narcissique se fondaient sur le trait léger mais envahissant la demeure de maison d'artiste; le filigrane du visage loin de s'expliquer impliquait celui qui se risquait à l'approcher. Il créait, là, un aimant vers l'œuvre précisément parce qu'elle obligeait à confronter titre/légende et objet vu, qu'elle n'affichait pas, ainsi, un à dire, un prêt à penser.

Ailleurs, il emmêle l'empreinte d'un arbre d'Hiroshima et des dessins d'enfants, une souche d'arbre de Verdun et l'empreinte de peinture de son père... trace de main, trace de mémoire. La confrontation des couleurs, celle de la mémoire individuelle et sociale à jamais réunie.

Ou bien il porte la réflexion sur nos désirs de cerner un œuvre en l'emprisonnant dans le nom d'artiste, alors, ses manières de titre attestent le conceptuel sous-jacent : Sculpture non attribuée, qui emprunte au langage spécialisé des archéologues — toujours la question entrelacée de la mémoire et de l'origine. Le moulage de la paume de sa main laisse lisibles les lignes dites de vie ou d'amour, la fragmentation du corps se fait métonymique de la démarche : un travail à l'œuvre, et le matériau composite renverse. L'écho des mains posthumes et muséales d'artiste : du bronze opaque et brillant et lourd qui dure jouxte du cristal transparent et fragile.

Ou encore il reprend l'espace des hautes parois d'une église par des dessins, des graphes très colorés en perte de la figure.

Peut-être plus décisivement encore, ses bas reliefs s'emparent-ils d'une déjà mise en abyme renversante puisque répétons-le, ils prennent source dans deux photographies de presse, elles-mêmes si en écho aux compositions picturales qu'elles dépassaient l'enjeu du "ça a été", du documentum photographique pour être image exemplaire ; qu'elles dépas-

saient l'éphémère de l'actualité pour l'a-temporalité — censée — de l'icône.

Or ce premier renversement s'y redouble : dans le premier bas-relief le groupe funèbre est inversé, puisque la réalisation technique a réclamé les étapes du moulage et que Pascal Convert a projeté, loin de le combler d'un autre matériau, de retenir le négatif de l'image, la forme en creux. Il le décline différemment dans la seconde dont les vêtements prennent relief contrairement aux visages et mains.

S'y superposent sans s'annuler (ni) l'une (ni) l'autre, (le souvenir de) la couleur photographique plate mais porteuse de l'illusion du volume, du modelé des corps et la masse dont la blancheur en taille humaine perd la possibilité identificatoire que l'on reconnaît aux portraits et aux statues mimétiques, d'autant qu'elle est creusée voire trouée par des mains prégnantes en cuivre doré ou noires selon la position du corps du regardeur et en écho au mouvement de celles de la "mère" qui produisit le flou sur la photographie.

L'oscillation est là... on voit, capté la sculpture qui pourtant s'écarte du matériau cano-nique tout en suivant les étapes de sa fabrication, on voit la photographie où l'on voyait la peinture. Le mémoriel de la chose vue se mêle à celui du savoir savant, à celui des idées du monde où la mère ne peut que gémir de la mort de l'enfant, les effets de sens s'agglomèrent.

L'oscillation est là... on partage la douleur de la personne alors qu'elle n'est pas, on est ému par la beauté — elle serait, donc ; elle serait encore là, à l'œuvre qui y dépasse le rôle d'imitateur du référent.

L'écart de la main — cristal et bronze — libère le regard. Cet écart essentiel point, sidère.

Addendum nécessaire

Qu'une telle démarche qui invente des formes en proposition de refus du consensuel s'impose, les réactions à la dernière œuvre de Pascal Convert l'avèrent par l'absurde selon le syntagme usité pour les preuves de théorèmes mathématiques...

Pascal Convert comme empêcheur du prêt à penser a subi les insultes et les attermoissements de diffusion de son film *Mont Valérien*, rappel d'histoire et hommage qui inclut le groupe Manouchian, celui de l'Affiche rouge. Pascal Convert y fait droit d'Histoire, en rappelant que ses résistants parisiens réunissaient une majorité de juifs, d'étrangers et de communistes, souvent d'origine sociale modeste... ce que certaines commémorations spectaculaires écrasent sous le vocable de héros sacralisé sous les traits de telle ethnie ou de tel pays selon les nécessités politiques nationales et internationales.

Ce documentaire qui coûta des recherches, des enquêtes y compris auprès du Ministère de la Défense, devait accompagner télévisuellement l'inauguration prévue le samedi 14 juin 2003 — elle ne le fut qu'en septembre, le 20 de la même année, sans grands éclats médiatiques — d'un monument à la mémoire de ces résistants et otages fusillés au Mont Valérien pour lequel Pascal Convert comme sculpteur avait été retenu par une commission dirigée par Robert Badinter, l'homme des Droits de l'Homme. Son projet énumère sur une cloche de bronze, les noms de ces hommes assassinés entre 1941 et 1944, sous / par la France collaborationniste de Vichy, parce qu'ils avaient lutté pour la liberté et la démocratie républicaine. 1006 noms dont l'onomastique atteste de l'origine diverse.

Métropolis, le 7 juin l'avait annoncé, on put en province aussi s'en faire une idée.

La cloche au sol ne sonne pas, elle réclame qu'on lise les noms tus si longtemps et indûment, elle oblige posée au sol, à faire le tour, à bouger autour d'elle.

Elle reprend la fidélité du décalage fondateur de la démarche de Pascal Convert qui la revendique comme un tel geste « Il s'agissait d'un travail personnel : je voulais savoir quels visages, quels destins singuliers et communs se dessinaient derrière ces noms ».

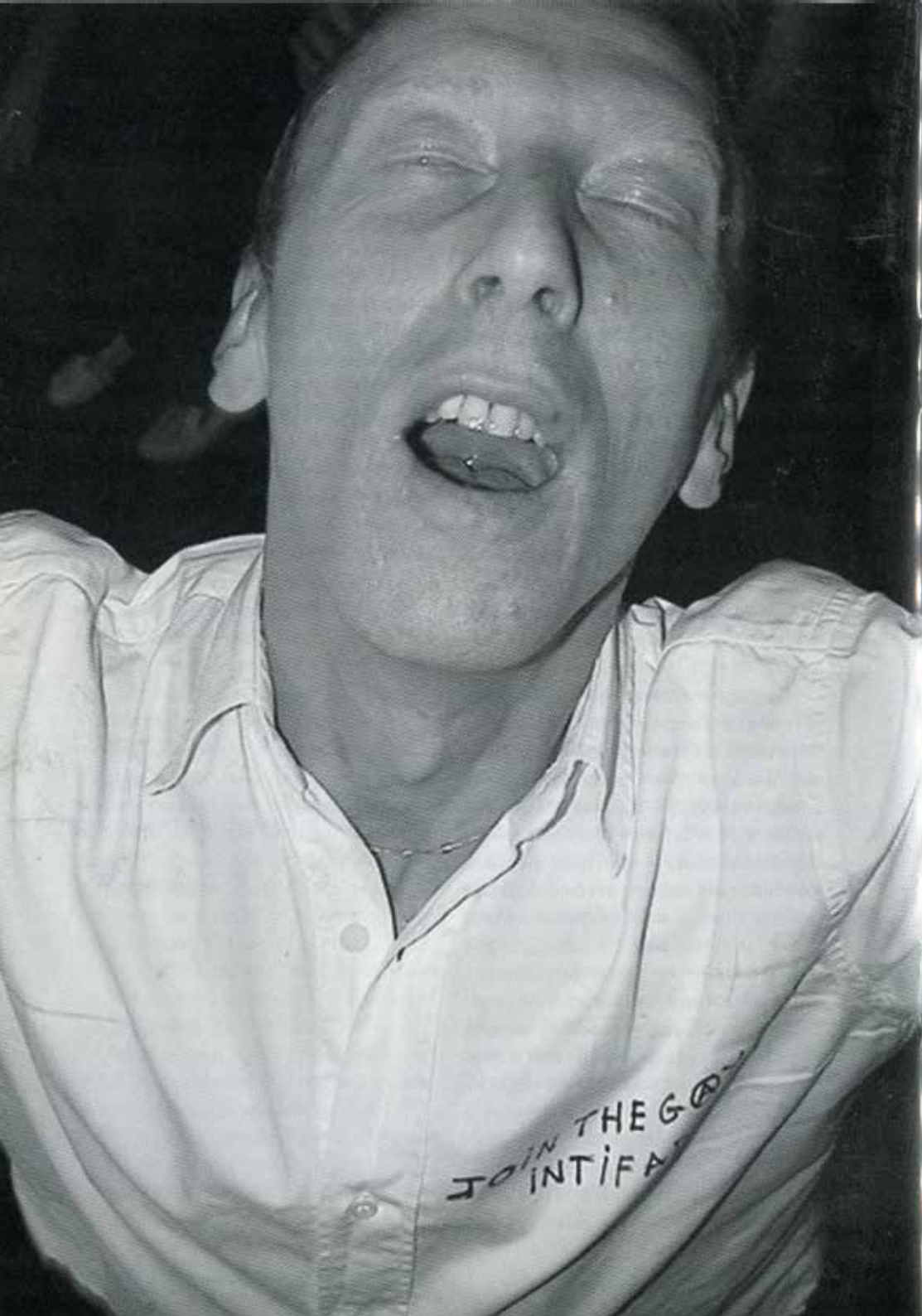
Fidélité de l'artiste qui retint la cire d'usage civil ou rituel, vie et mort, pour les bas-reliefs, et opte là, pour l'instrument qui sonnait selon ses scansionnements le glas ou des cérémonies de vie. Sa cloche porte la trace culturelle, mais le genre en est perverti pour que son approche redonne vie.

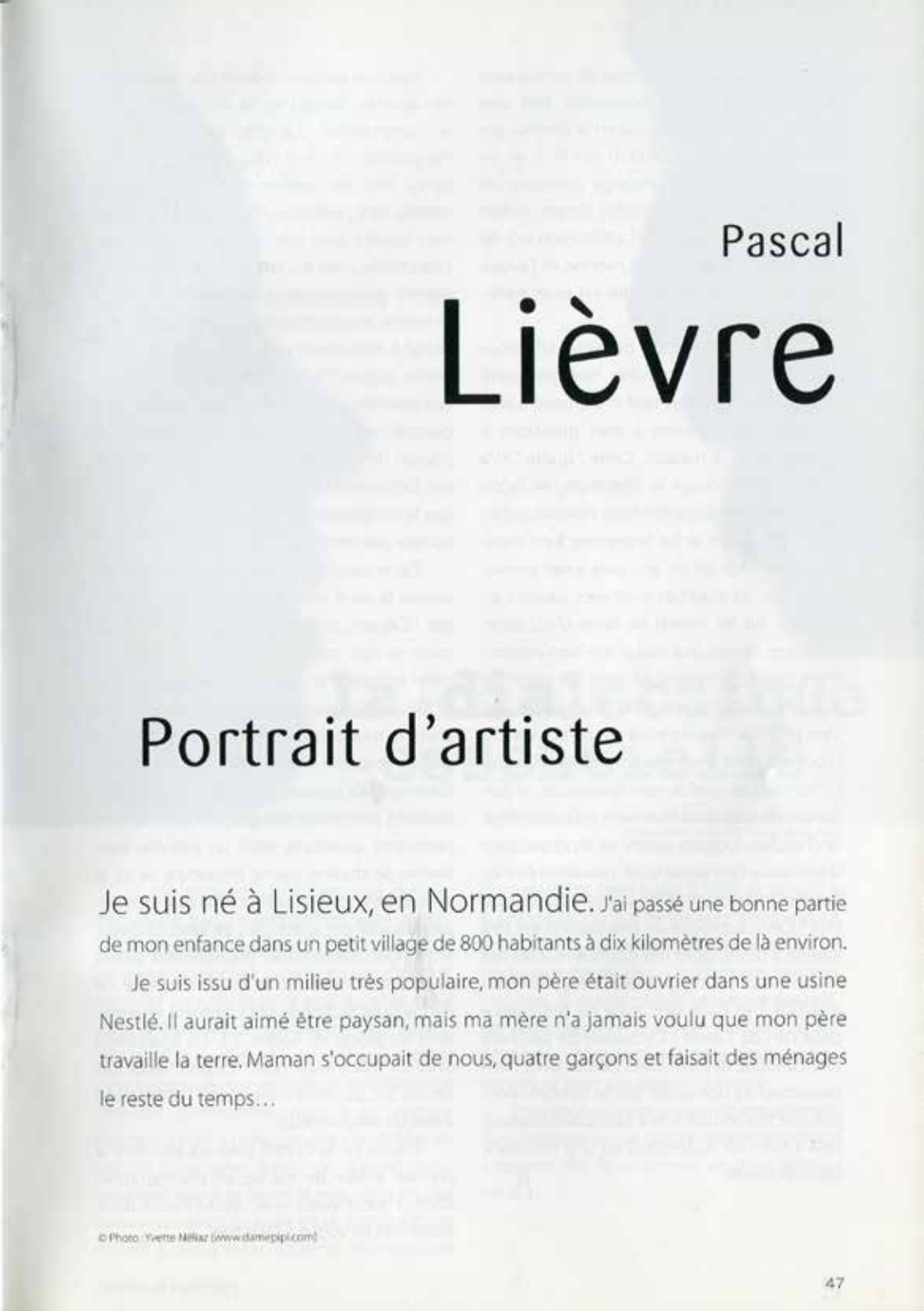
Qui loin de citer en litanie les noms, les dit comme métonymie de la disparition des corps.

Qui pense et désire le réveil de l'Histoire.

Pascal Convert parvient artistiquement à militer pour l'humain.

© Simone Dompeyre
Turbulences vidéo # 46, janvier 2005.





Pascal

Lièvre

Portrait d'artiste

Je suis né à Lisieux, en Normandie. J'ai passé une bonne partie de mon enfance dans un petit village de 800 habitants à dix kilomètres de là environ.

Je suis issu d'un milieu très populaire, mon père était ouvrier dans une usine Nestlé. Il aurait aimé être paysan, mais ma mère n'a jamais voulu que mon père travaille la terre. Maman s'occupait de nous, quatre garçons et faisait des ménages le reste du temps...

A la maison, la seule forme de culture était la télévision. Cela me permettait déjà une forme d'évasion, j'ai découvert le cinéma par l'intermédiaire du ciné-club sur la 2, et en particulier *Vampyr* (*l'étrange aventure de David Gray*) de Carl Theodor Dreyer, le film qui m'a le plus marqué... La télévision m'a de plus ouvert les yeux sur le monde, et j'avoue que ma culture personnelle est essentiellement télévisuelle.

Très tôt, la sensation de cette différence en moi qui allait se révéler homosexualité quelques années plus tard m'a amené à aller chercher les réponses à mes questions à l'extérieur de la maison. Cette "quête" m'a permis de découvrir la littérature, de façon absolument personnelle ! Nous n'avions aucun livre à la maison, je fus le premier à en introduire, vers l'âge de dix ans, suite à des promenades sur les marchés avec mes parents en furetant sur les stands de livres d'occasion. Quelques années plus tard, je suis bien évidemment passé par l'étape de cette sensation de solitude, quand la question de ma sexualité s'est posée. Je ne concevais pas de trouver des réponses dans mon environnement familial concernant ce sujet : à mon époque, on ne parlait pas de cela aussi librement qu'aujourd'hui. Je cherchais toujours autant de réponses dans la littérature sans savoir quels pouvaient être les auteurs incontournables, je lisais donc... de tout ! Cette approche un peu particulière m'a amené à développer des goûts littéraires qui l'étaient tout autant : je lisais Sartre aussi bien que Guy Des Cars, sans avoir de préférence pour l'un ou l'autre ! Ce besoin de satisfaire une curiosité, des manques permanents dans beaucoup de domaines qui ne concernaient pas que ma sexualité, m'a beaucoup marqué, cela a bien sûr également eu une influence sur mon travail.

Après un parcours scolaire très classique — très doué en français —, j'ai dû m'orienter vers la comptabilité. J'ai découvert que cela me passionnait, ce qui m'a amené à aller jusqu'au DUT de gestion financière que j'ai obtenu sans problème. J'aurais aimé continuer mes études plus loin, voulant être expert-comptable, mais les faibles revenus de mes parents qui souhaitaient accorder à mes frères le même niveau d'instruction qu'à moi, m'a obligé à me tourner vers la vie professionnelle. Même aujourd'hui, mon apprentissage de la comptabilité m'aide énormément dans ma vie quotidienne, j'ai un rapport à l'argent que la plupart des artistes n'ont pas, je crée et gère très facilement un budget, je dois même dire que la comptabilité est un domaine qui exerce sur moi une réelle fascination...

Par la suite, mon sens de la gestion m'a amené là où je ne m'y attendais absolument pas ! Devant, comme tout bon citoyen, faire mon service militaire, j'ai été recruté pour gérer le foyer d'un régiment de commandos, ce fût un choc ! J'ai dû en effet faire au préalable toute la formation telle que la font tous les soldats passant dans ce type de corps d'armée. Puis, devant dormir à Paris, j'ai commencé à rencontrer des garçons. Une de mes premières aventures était un esthète, passionné de théâtre, danse, littérature. Je lui ai consacré toutes mes permissions et je l'accompagnais voir des spectacles de Vitez, Chéreau. Mon ingénuité l'amusait énormément quand je le questionnais sur la fin d'une pièce de Racine (tout le monde sait comment se terminent les pièces de Racine !). C'est également avec lui que j'allais pour les premières fois de ma vie au restaurant, ayant l'impression d'être un extra-terrestre...

Ensuite, j'ai rencontré celui qui allait être le premier amour de ma vie, un photographe, dont la sœur vivait avec Jean-Charles Blais, artiste très en vogue à l'époque.



la dialectique essentielle

Lozan Colida, video, 6'30, Pascal Lièvre, 2000.

Je me retrouve donc propulsé dans le monde de l'art contemporain, sans même savoir ce qu'est une peinture. Je découvre donc les vernissages chez Yvon Lambert, en étant présenté comme le petit ami du frère de la sœur de l'artiste ! La peinture me fascine, mon incapacité à expliquer ce que je vois y étant pour beaucoup : ma volonté de rationaliser se heurtant systématiquement à un contre-exemple. J'étais à cette époque comptable en contrat pour une durée de quinze mois, travaillant le jour et vivant la nuit, côtoyant des personnes dont le train et le mode de vie étaient à des années lumières du mien. Ma

vie paraissant bien terne à côté, je décide à la fin de mon contrat de me faire licencier pour toucher des allocations chômage, et je me lance dans des études... d'astrologie, pendant cinq ans. Je me découvre une autre passion, de séminaires en travaux pratiques, étant néanmoins conscient que mon avenir professionnel ne situe pas dans ce domaine...

Pendant ces années, je pratique également dans le même temps la sophrologie, apprenant à respirer afin de supprimer un stress permanent...

Pendant ces années d'astrologie, j'ai découvert la peinture grâce au cadeau d'une amie. Elle m'avait offert une boîte de couleur, et je décidai de m'en servir pour peindre des thèmes astrologiques, de là m'est venue l'envie de dessiner...

L'allocation chômage allant en s'amenuisant, et ne pouvant compter sur une aide financière de mes parents, je me vois obliger de retravailler, mais cette fois comme comptable dans une galerie. On y trouvait des affiches anciennes, Lautrec, Cassandre... Je me découvre une nouvelle passion et au bout de six mois, je deviens un vendeur très passionné dans certains domaines : l'affiche autrichienne, le mouvement viennois. La galerie restait néanmoins inoccupée une bonne partie de l'année, et j'ai donc proposé à la propriétaire de profiter de ces périodes pour y montrer mes propres créations. Le succès fut rapide, tant et si bien qu'au bout de trois expositions seulement, j'ai décidé d'arrêter de travailler pour elle, ayant déjà une quinzaine d'amateurs qui suivaient mon travail, même si celui-ci était encore très influencé. On peut dire que ma carrière artistique a commencé ici.

Un tel parcours peut agacer certaines personnes, je le comprends. Il faut comprendre que la vacuité qui se dégage de ma région d'origine même après toutes ces années m'a amené à m'émerveiller de beaucoup de choses, quand beaucoup de mes amis ayant eu un parcours artistique voient la vie en noir. Je ressens d'ailleurs une certaine frustration, appréciant tellement les travaux d'autres artistes que j'aurais aimé à un moment avoir ma galerie, mais mon peu de moyens financiers ne me le permet pas. Mon ambition artistique n'est donc pas de développer mon propre langage artistique, mais plutôt de tenir un certain discours à travers le langage des autres...

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre,
retranscription de Frédéric Legay,
Turbulences vidéo # 46, janvier 2005.

Il est peintre, vidéaste et dans un certain sens aussi performeur, mais cette multiplicité ne tient qu'à un fil, celui de la répétition. Non pas celle de l'artiste qui recommence dans le souci de mieux faire, mais celle issue de l'emprunt. Tout dans son travail vous évoquera une impression de déjà-vu, déjà entendu, voire déjà vécu. Et ce recycleur n'est pas prêt de s'arrêter, puisque, comme il le dit, le champ des possibles est infini.

L'air ne fait pas la chanson

par Mathilde Roman

Autodidacte et issu d'un milieu populaire, il a ramassé peu à peu autour de lui des impressions, élargi son champ lexical, découvert d'autres modes de production, et s'est mis à peindre. Pascal Lièvre peintre vit bien de ses ventes, mais reste très confidentiel, et surtout ne perçoit aucun lieu officiel de l'art contemporain.

Quelques années après, ses toiles deviennent des formes épurées qui s'imbriquent dans un savant travail d'assemblage. Le matériau n'est pas des moindres, il s'agit en fait de l'histoire de la peinture qui trouve une réédition dans des découpes en ombres chinoises posées sur des fonds vivement colorés. Vous retrouverez ainsi sous le titre de *La vie en rose* la forme fort identifiable du *Radeau de la Méduse*, mais perdue dans un océan pop fluo.

Sa découverte de l'art vidéo amorce une nouvelle étape. Il explore en images animées ses préoccupations, et dévoile à ceux qui en auraient douté l'humour corrosif que

contenait son langage pictural. Sa première vidéo, *Lacan Dalida*, met en scène deux silhouettes fantomatiques qui chantent sur la partition de *Mourir sur scène* de Dalida un texte de Lacan sur le rapport au réel et sur l'autre de l'autre. La parodie est acerbe et vraiment drôle, entérinant aussi le moment où la pensée de Pascal Lièvre gagne en recul et autonomie face à la philosophie. La théorie reste présente dans ses œuvres mais entremêlée dans une production de sens qui ne lui est plus dépendante.

Au quotidien, Pascal Lièvre est plus peintre que vidéaste, mais dans le champ artistique, c'est du vidéaste dont il commence à être question avant que de l'un à l'autre les ponts ne viennent à se faire. Dans son œuvre, le lien est toujours présent. Une de ses premières vidéos, *Abba Mao*, met en scène le geste pictural dans un sens littéral puisque Pascal Lièvre se couvre le visage de peinture rouge. Dans une atmosphère très gaie, au rythme de la musique

d'Abba, *Money, money, money*, dont Pascal Lièvre chante en play-back une version arrangée avec un texte extrait du *Petit livre rouge* de Mao... l'association de cet hymne capitaliste et du maoïsme est décapante!

Plusieurs de ses vidéos s'enracinent dans un air musical populaire dont le contenu est perturbé, visuellement et textuellement. Pascal Lièvre joue sur notre familiarité première avec l'ambiance sonore, qui peu à peu se détériore et introduit des pointes de mal-être et de questionnements. Dans *L'axe du mal* (2003), un homme et une femme partent en week-end romantique aux chutes de Niagara, et la roucoulade amoureuse se transforme en une interprétation chantée à deux voix du discours de Bush : *L'axe du mal*, sur la musique de *When the rain begin to fall* (Jermaine Jackson). Cette ballade parmi les clichés touristiques et les raccourcis conceptuels est foisonnante d'interprétations possibles...

Pascal Lièvre construit ainsi l'ensemble de son œuvre sur la ré-appropriation et l'articulation de langages hétérogènes, cherchant à créer des lieux de pensée nourris de ces confrontations.

Dans sa dernière exposition personnelle à Paris, en septembre 2004, l'association de sphères différentes va encore plus loin. Inspiré par une photographie d'un baigneur de Rineke Djistra, Pascal Lièvre collabore avec son compagnon styliste qui lui a décliné une série de tonalités de couleurs. Pascal Lièvre situe ainsi son intervention dans une confusion de l'art et des stratégies





Gauche et droite : Abibo Moa, vidéo couleur 4, Pascal Lièvre, 2001.

commerciales. Il décline un baigneur dans les couleurs de ces nouvelles tendances, et expose toutes ces petites toiles bicolores les unes à côté des autres. Le collectionneur peut venir choisir celle qui correspond le mieux à ce qu'il pense comme un goût personnel et qui dévoile ici son enracinement dans les règles de la société de consommation. En même temps le système d'emprunts qui alimente le travail de Pascal Lièvre expose sa main mise sur la globalité des fonctionnements de la société. De l'art contemporain comme terreau de créativité pour l'univers de la mode, vice-versa...

Le portrait de Pascal Lièvre ne serait pas juste sans donner sa place à son amour pour les grandes années de la performance. Michel Journiac, Gina Pane et même Orlan ont été victimes de ses spoliations, de ses ré-interprétations, de ses ré-actualisations, qui offrent une nouvelle dynamique et un autre contexte à des actions prises fortement dans un présent. Les histoires se mêlent et s'interpellent mais n'oublions pas d'être acteurs dans la nôtre et achetons un baiser à l'artiste !

© Mathilde Roman,
Turbulences vidéo # 46, janvier 2005.

C'est à Estavar-Llivia que j'ai rencontré les trois ombres les moins austères que la lumière puisse mettre à jour. Elles se prénomment Yolanda (Dalida), Jacques (Lacan) et leur montreur/metteur en ombre : Pascal (Lièvre). Le dernier jour, au cours d'une pause entre deux projections, une personne du défunt festival me présenta l'auteur de la vidéo *Lacan Dalida*. Sous les traits d'un jeune homme gai, affable et très attachant, nous nous découvrîmes voisins, habitant à quelques encablures l'un de l'autre. Echangeant à propos de notre très récente pratique de la vidéo, il se mit à évoquer le regard bienveillant de Fabrice Hybert ou Ybert (je ne sais plus si l'usage du H est en encore ou plus en vigueur chez cet homme) et son appréciation pour les dessins du créateur de l'Hybertmarché.

Sur quelques travaux hantés

par Pierre-Yves Cruaud

Pascal me dévoila son travail de peintre comme si une chauve-souris revisitait l'histoire de l'art tel un spectre assoiffé de sang afin d'en révéler le squelette et les articulations. Son affection pour le cinéma de Dreyer me toucha beaucoup et ne m'étonna guère puisqu'en creux son *Vampyr* a sans doute posé les bases d'un désir de spectacle nourri de la rencontre probable ou improbable de Jacques Lacan et de Dalida. Le réalisateur met en place un nivellement risqué où se joue un pari sur le grand écart intellectuel.

Avec *Lacan Dalida*, nous assistons à un retour du théâtre d'ombres d'un magnétisme total malgré la fixité des deux personnages / ombres. Un duel est proposé par l'affrontement de deux profils mais c'est en réalité une opposition qui réunit. Le texte de Lacan sur le transfert (issu du *Séminaire VIII*) est chanté sous la forme d'un duo délivrant de son apparence austérité l'articulation d'une pensée difficile à saisir au rythme de la musique réarrangée de *Mourir sur scène*. Les deux vitesses de lecture modifiées de la bande-son

renvoient à un croisement de deux pensées à travers le "refrain", celles de deux "stars". Cet artifice de mouvement sert la dramaturgie de la vidéo jusqu'au joyeux déraillement de la musique. Le vidéaste croit au dialogue et à la réunion des paroles, il serait peut-être un marieur contre-culture / contre-nature. Cette vidéo est une œuvre à réveiller les morts pas seulement parce que l'auteur réunit dans ce karaoké post-mortem des revenants, mais parce que réussir une vidéo festive avec intelligence est très rare.

Quelques mois plus tard, il me convia à la présentation de films produits par la structure Baignoire Films lors d'une soirée organisée au FORUM DES IMAGES de Paris. Les travaux proposés ne m'avaient pas convaincus mais la bande *Abba Mao* m'enthousiasma. Sur un fond rouge, le réalisateur interprète le play-back d'un texte de Mao Zedong parlant de la condition de l'artiste révolutionnaire sur la musique *Money, money, money* du groupe Abba. Pascal Lièvre se peint de rouge du début à la fin de cette bande (la petite histoire veut que le comédien pressenti n'est jamais parvenu à chanter le texte en entier, ce qui conduisit Pascal à faire l'acteur devant la caméra). Jouant une nouvelle fois sur un effet d'attraction/répulsion, le réalisateur semble se dresser devant Hérodote car il nivelle les références alors que ce dernier montrait l'opposition entre la civilisation et le monde barbare. Il fallait oser. Même si l'on a à l'esprit une performance de Bruce Naumann, j'y trouve ici l'affirmation de la peinture. Le réalisateur en vient. L'aspect tribal de cette vidéo voyant la disparition progressive du corps dans la peinture rouge lui donne un aspect chamanique intrigant. Cette vidéo lorgne comme toujours vers le genre fantastique et cette fois c'est par l'infiltration du vidéaste dans le décor. L'auteur s'enfonce, s'efface et se retire du jeu. L'éponge qui le teint

le soustrait en le congédiant avec la douceur des caresses. Pascal Lièvre est un guerrier désarmé des rencontres improbables.

Deux nouveaux combattants prêts à l'affront s'avancent : un groupe d'hommes et de femmes contre la chanson de Patrick Juvet *I love America*. Où va-t-on aller cette fois-ci ? A la frontière de la magie et du film gore. Cette vidéo (*I love America*) en forme de jeu de quilles où le motif de la disparition vient inscrire ses marques dans l'artère fémorale des personnages tient en une minute trente. Nous assistons à un éclatement identitaire, la violence américaine est mise en joue et mise en jeu comme un "shoot them up", divertissement sanguinaire en plus pop. Le travail d'extermination s'exerce comme une séquence de fusillade fatiguée signée par un Peckinpah à bout de force. Le sentiment d'attachement des personnages aux USA se déstabilise et déraile au fur et à mesure. Sans coryphée, les acteurs choristes se perdent dans leur chant, ils se font dévorer par leur manque de patriotisme. Les acteurs, peut-être défavorables au Patriot Act si nauséux, se risquent à affronter un état anthropophage qui finit par manger ses propres sujets. Rangés sous les drapeaux, ils se désynchronisent avant de disparaître à tout jamais, barbarie FLAGrante.

Après un dîner, Pascal me montra sur la télévision de sa chambre, la vidéo *Antichambre*, nous sommes bien au pays des paradoxes... Pascal et son frère (en homme et femme, tous deux pris dans une affirmation sexuelle friable) se parlent par l'entremise d'un dialogue pornographique. J'assiste à un tour de passe-passe hilarant où les deux personnages s'arrangent devant des miroirs invisibles. La désertion de leur identité est d'une grande drôlerie à observer. L'auteur exécute un véritable numéro d'équilibre en faisant endosser au discours porno-



graphique un rôle de révélateur sexuel et c'est non sans plaisir que le côté fantastique revient frapper à la porte de cette bande vidéo mettant en scène deux frères, le thème du double n'est pas si loin. Cette comédie sur le travestissement nous ballade du désir à la jouissance finale sous la forme d'un karaoké outrageusement maquillé et emperruqué. Les artifices déplacent la vulgarité du dialogue et rendent cet objet vidéographique étrangement sucré.

C'est à l'occasion d'une exposition montée à Montpellier que je me suis glissé dans *L'axe du mal* signé G. W. Bush, Pascal Lièvre, Nathalie Bujold, Jermaine Jackson et Pia Zadora. Figure du mal, le président le plus mal élu des Etats-Unis s'invite dans un film d'horreur sans climax. Le discours martial du Caligula américain est chanté sur la musique de la chanson *And when the rain begins to fall* par un couple en voyage de nocces. Le langage du shérif planétaire, gorgé d'une belle couche de théocratie, scénarise l'ensemble du vidéo-clip avec l'ambition de faire de cette proposition un karaoké au parfum de guet-apens. Le couple se fait le porte-parole d'un texte terrible et peut-être fondateur. Possédés avec douceur par ce texte, ils marchent et s'enlacent comme des zombies sans conscience, perdus dans leur amour sirupeux et artificiel. Cette vidéo me noue la gorge car un chef de guerre s'est infiltré

dans ces personnages et a réussi à prendre le contrôle de leurs paroles. Cette dénonciation clipeuse de la mascarade concernant les armes de destruction massive aurait pu définir le véritable axe du mal au moins constitué de l'OMC, du FMI, des médias et des instances militaires mais comment le faire ?

A travers ses travaux vidéographiques, Pascal Lièvre transforme la mort en veuve joyeuse. En les voyant j'ai le sentiment de naviguer entre une société anthropophage et une société adoptant l'anthropoémie de Lévi-Strauss.

Le vidéaste se lance dans le home-movie depuis quelques temps. Ses petites scènes privées ne mettent pour le moment pas à jour d'œuvres intéressantes (ce sont ses paroles), attendons un peu que quelque chose s'échappe et renverse ses propos.

La livraison prochaine d'une installation vidéo teintée du romanesque de Barbara Cartland nous met les yeux et les oreilles en attente. A bientôt Pascal.

© Pierre-Yves Craud, novembre 2004,
Turbulences vidéo # 46, janvier 2005.

Gauche et droite : *Ilive America*, vidéo couleur, 2'10, Pascal Lièvre, 2002.



Au départ peintre d'ombres, silhouettes et revenants de l'histoire de l'art, plus connu depuis 2000 pour ses drôles de clips vidéo, Pascal Lièvre est un iconoclaste populaire grave.

Iconoclaste, populaire, grave

par Karinne Vonna

Artiste 100 % autodidacte, c'est Basquiat qui décide Pascal Lièvre à peindre lui aussi, en 1990. Mais comment faire œuvre originale quand on ne sait ni qui l'on est ni vraiment peindre ? « Je me sers, dit-il, de ce que font les autres. » (1) Sur des fonds monochromes, il peint des ombres qui re-dessinent donc les personnages et les motifs d'œuvres déjà-là, plus ou moins connues.

Autodidacte mais pas bête

Il ignore le *Mode d'emploi du détournement* signé Debord en 1956 : « Tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements nouveaux (...) Tout peut servir. Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer différemment des fragments d'œuvres périmés dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes, ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations. »

Il n'a pas ce background, mais il en fait le théorique terreau d'une peinture iconoclaste. Idem lorsqu'il ajoute une corde vidéo à son violon. Premier clip d'un Lièvre qui a déjà dix ans de plus, décennie durant laquelle il a écouté Derrida, lu Lacan et appris l'art feeling, décade au terme de laquelle il n'a jamais renié les bases populaires de son capital culturel, *Lacan Dalida* se présente comme un théâtre d'ombres dont les héros sont deux idoles de deux champs bien distincts et l'écriture celle du karaoké, tournée et détournée.

Devant et dans l'écran

« On m'avait raconté, dit-il, que Dalida allait voir Lacan. Je me suis demandé ce qu'ils pouvaient bien se dire. » (2) Alors, il a imaginé de greffer à la bande son du *Mourir sur scène* de l'une des paroles de l'autre extraites de son *Séminaire VIII* sur le transfert. Tout simplement. Avec des images d'une belle sobriété, sur des musiques ou des paroles de chansons popu-



Ci-dessus et page suivante : *L'axe du mal*, vidéo coulée, Pascal Lièvre, 5'30, 2003.

laïques, clip après clip, il va cultiver le choc des cultures. Mix et boutures entre pratiques et discours que tout oppose.

Sur fond de tubes, airs du temps, timbres et trames d'une époque, il va ici " nous faire chanter " en mode karaoké pur ou impur, d'autres paroles que celles dites " originales " ; paroles de timoniers, illuminés, penseurs (Mao, Bush, Lacan) ; ailleurs il va rayer le disque, déconstruire le flux mélodique ; in fine, il va surtout nous projeter dans l'objet temporel (3) qu'est chacun de ses clips. Nous sommes devant et dans l'écran.

Drôle mais grave

Comme dit Bernard Stiegler, à propos du film *On connaît la chanson* d'Alain Resnais : « Nous connaissons tous les chansons qui sont ici jouées par les personnages. On ne peut pas dire qu'elles sont chantées par eux : ils ne font que les mimer (...) Ce ne sont pas seulement les personnages qui sont ventriloqués et hantés (...) Ces chansons nous habitent aussi, nous ventriloquent nous-mêmes. » (4) Lièvre va plus loin. Il attaque l'intégrité originelle des hits, il les casse en deux ou mille morceaux. Nous nous reconnaissons dans le miroir de ses clips, mais nous sommes d'emblée déboussolés par

les paroles ou les gestes qui sont contre-nature collés dessus. Etranges collages dont le propos à première vue drôle a quelque part des accents graves. Au-delà de la manipulation des symboles et idoles, c'est une vaste question que posent, chacun à sa manière, *Lacan Dalida* en 2000, *Abba Mao* en 2001, *I love America* en 2002, *l'Axe du mal* en 2003, *Savoir aimer* en 2004 : que deviennent le Je, le Nous, l'Autre et l'Autre de l'Autre qui préoccupaient tant Lacan, Deleuze, Foucault et Derrida ? De fait, l'artiste lui-même, interprète de *Abba Mao*, travaille à son propre effacement, vu qu'il se peint en rouge sur fond rouge. Ceux qui chantent *I love America* devant le drapeau des USA disparaissent eux aussi. Le duo de *Lacan Dalida* est bien celui d'un couple fantomatique. Les jeunes mariés de *l'Axe du Mal* font en effet figure d'icônes pour presse people.

Lisible et efficace

Toutes ces œuvres sont lisibles : l'acteur n'est que le ventriloque et ou le mime d'un discours, d'une pensée qui ne sont pas les siens. Il n'a plus de voix. On lui prête la parole. « J'ai dit Lièvre, un vrai problème d'identité. » (5) Et ce mal-être-là est populaire. *Populaire*, c'est le titre d'un poster où Lièvre singe Michael Jackson. C'était aussi le titre d'un vidéo-marathon 100% Lièvre programmé par LE PARVIS de Tarbes. Ce qui fait la popularité, la singularité et l'efficacité des clips de Lièvre, c'est la charge ironique avec laquelle, en pleine guerre du sensible, elles plastiquent plastiquement les unités de production de ce que Patrick Le Lay appelle du « temps de cerveau disponible. » (6) Experts et marchands de l'art ont beau le classer dans le « low » du tableau, ça ne l'empêche pas d'être invité et primé par la plupart des festivals d'art vidéo. Nathalie Heinich a beau crier haro sur ce et ceux qui perturbent le marché de l'art — tous ces moyens de reproduction qui permettent de marchandiser des « invendables » ; tous ces artistes que les institutions paient de plus en plus en honoraires (7) — ça n'empêche pas Lièvre de continuer à post-produire. (8)

© Karine Vonna,
Turbulences vidéo # 46, janvier 2005.

(1) Extrait des propos de l'artiste recueillis par Alain Berland & Gaël Charbau, dossier de presse de l'exposition *Populaire*, LE PARVIS, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN, Tarbes, 2004.

(2) Ibid.

(3) « Lorsque vous regardez un film ou une émission de télévision, lorsque vous écoutez une émission de radio ou une chanson, le temps d'écoulement de l'objet temporel que vous considérez, que votre conscience prend pour objet, ce temps s'écoule à mesure que s'écoule le temps de votre conscience qui s'y enlance. » Bernard Stiegler, *De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle*, éd Galilée, p. 49, 2004.



(4) Ibid, p. 58.

(5) Ibid.

(6) Collectif, *Les dirigeants face au changement*, éd. du huitième jour, 2004.

(7) *L'économie de l'art contemporain*, entretien avec N. Heinich, dans *Mouvement*, nov.-déc. 2004.

(8) Cf. Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, éd. les presses du réel, 2003.



© Photo : François Delcieux

1963

Naissance à Lisieux (58).

Peintre, vidéaste, vit et travaille à Paris.

Etudes

1984

DUT de gestion financière.

1986 - 1991

Astrologie

Expositions - Festivals - Activités

1993

MUSEE DE LA POSTE (Peinture)

2001

Présentation de *Lacan Dalida*
à ESTAVAN-LLIMA, première récompense

2002

Premier prix pour *Lacan Dalida*
à VIDEOFORMES

2003

Carte Jeune Création AFAA

2004

Exposition POPULAIRE AU PARVIS,
centre d'art contemporain, Pau

Curriculum vidéo 2005-2000 (sélection)

2005	<i>Tout est bien qui finit bien,</i> travail en cours : adaptation d'un roman de Barbara Catland	
2004	<i>Savoir aimer,</i>	2'
2003	<i>L'axe du mal (axis of evil),</i> <i>La vie en rose,</i>	5'30 4'30
2002	<i>Antichambre,</i> <i>I love America,</i>	3'06 2'10
2001	<i>Abba Mao,</i>	4'
2000	<i>Lacan Dalida,</i>	6'30

La compagnie de danse d'Alain Imbert, chorégraphe et danseur, transfuge du Ballet du Rhin à Mulhouse, a toujours tissé des ponts, des liens avec les autres arts. Toutes les pièces de ce jeune auteur sont imprégnées d'images, et d'images vidéo, que façonne depuis le début de leur rencontre le réalisateur Gontran Froehly, complice de toujours.

Mana-Mania

par Geneviève Charras

Coup de projecteur sur
leurs créations communes,
pour la scène ou la vidéo.

Attente :
« fiction documentaire
dansée ! »

Avec *A fleur de peau* ou *La survie* et tout récemment *Attente*, c'est à un minutieux travail sur le mouvement conjoint du danseur, de la caméra et du réalisateur, que se livrent les deux auteurs, créateurs d'images mouvantes : celles, éphémères de la danse, les autres, pérennes, celle de l'image vidéographique. Rien apparemment de révolutionnaire ici, sauf, les noces très réussies de l'énergie des corps et de sa capture par le réalisateur.

L'histoire de leur dernier spectacle, *L'attente*, commence au lendemain d'un premier voyage d'Alain Imbert à Bakou l'été 2002. « De ses paysages en friche, de la ville en travaux, d'un pays en pleine construction, je souhaite retranscrire l'histoire en train de se faire, au jour le jour. Dans une longue déambulation, par touches successives d'impressions, il s'agissait de restituer des sentiments liés à l'attente, au désir, au souhait, à l'aspiration de ses éléments les plus factuels à ses implications les plus intimes », confie le chorégraphe.

Sur le plateau, trois danseurs, deux hommes et une femme, mais bien plus puisque tout au long du spectacle, défile le film vidéo de leurs fantasmes, de leurs rencontres ou de leurs voyages dans d'autres géographies de l'imaginaire. Challenge, car sans se confondre, les images et la danse se laissent des interstices, des respirations, qui prolongent et transforment le temps de la représentation ; devant l'écran géant, comme une interaction se joue entre les images surdimensionnées de ces trois mêmes personnages. Tout s'interpénètre et résonne d'un temps à l'autre, scandé de surcroît par une musique live originale signée Nicolas Buto.

Les prises de vue de Gontran Froehly sont saisissantes de justesse. Tournée dans le pays, l'Azerbaïdjan, les images (29 heures de rush) sont la source d'inspiration de la chorégraphie, chose rarissime. Des plans séquences vertigineux, qui épousent les mouvements des corps

des danseurs, au plus près, en plongée ou contre-plongée... Des séquences de filmage de scènes de la vie courante, sur des marchés, dans la rue, sorte de documentaire de fiction, où apparaissent toujours nos trois protagonistes pour faire monter la tension et le suspense. La danse y est narrative et le réalisateur se plaît à se nommer « documentariste de fiction » sur ce dernier projet. Une avancée réelle dans son processus de création et d'accompagnement des danseurs et du chorégraphe. Pour eux, il s'agit bien d'images vidéo, comme « matière à part entière, comme moyen de mieux rentrer dans la danse, de zoomer sur les visages, les corps, de créer une meilleure proximité lors de la représentation live ». Le rêve d'Alain Imbert : « avoir la caméra dans le corps, danser avec comme une sensation supplémentaire à l'inventaire des sens, pour donner à voir la danse sous tous ses angles architecturaux ». Fabriquer des images de corps et de contact en présen-

analogies : Danse et vidéo

Attente, chorégraphie et vidéo, chorégraphie : Alain Imbert, réalisation : Gontran Froehly, 2004.



vant l'énergie, en créant une histoire à l'intérieur de l'histoire. Les interactions de l'image projetée avec les corps dansant, les échos, les accidents sont autant de nouveaux timings pour les interprètes. Et pour le spectateur, les pistes se brouillent et tout s'enchevêtre dans la plus grande autonomie. « Il s'agit d'une conversation entre les images projetées et la danse ; les histoires s'y entrechoquent ou en son le reflet ; comme un appui pour la narration, ce n'est pas qu'un pur écho ; et puis le travail scénographique sur la lumière et les éclairages fait partie de la gageure. La densité, les sources de lumières sont autant d'éclairages sur les danseurs et avec la vidéo, elle-même, lumière. C'est une bataille sans fin entre les disciplines qui se répondent et résonnent. » confie Gontran Froehly. Dans *L'attente*, la réussite, l'osmose est assumée : musique, danse, images, sont vertiges et créent un temps surnaturel à cette fiction-documentaire où la vie et l'amour se côtoient sans convenance dans l'urgence de vivre et d'arpenter les sentiers de la création.

A fleur 2 peau

A partir du spectacle au titre éponyme, Gontran Froehly réalise une vidéo atypique et forte en teneur émotionnelle. Une femme, un homme, et leur peau au contact de différentes matières, un voyage tactile, une vision subtile, des sensations extrêmes : plaisir de chair, appréhension du contact dans tout ses états. Voilà pour la matière traitée ici par un regard caméra au plus proche des corps nus des deux danseurs : ils s'épousent, se frottent et rougissent littéralement de plaisir lors de contacts démultipliés, liés aux nombreuses prises caméras. Des plans séquences qui jamais

ne brisent la continuité du mouvement, le crescendo du désir. On s'y plonge et s'y replonge comme dans un bain de jouvence dont on ressort guéri par tant d'émotions qui ne sont plus filtrées... que par les pores de la peau. Peau sur peau, la danse et ses images pénétrantes frissonnent et restituent une conscience des corps qui va vers le sublime. A la fois écriture filmique et objet non identifiable *A fleur 2 peau* mérite qu'on s'attarde sur sa lenteur, son déploiement dans le temps des respirations, des colorisations de la chair, des plans qui nous rapprochent au plus près des prises de vue. Vues sur corps.

Chambres intimes, chambres d'amour qui délivrent passion et sensualité, ténues, audacieuses.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 46, janvier 2005.

Kitsou Dubois, chorégraphe, danseuse et chercheuse, travaille depuis plus de dix ans avec la recherche spatiale sur les gestuelles et les processus d'orientation et de perception du mouvement en apesanteur. Les activités de KI PRODUCTIONS, compagnie qu'elle crée en 1984, se développent dans plusieurs domaines : la création de spectacles, le travail d'expérimentation, les installations vidéo ; actuellement, elle œuvre avec une constellation d'artistes interprètes issus du cirque et de la danse à qui elle propose des laboratoires de travail. De ces expériences menées en commun naissent des formes spectaculaires dont la dernière production, *Analogies* présentée à la MAISON DE LA VILLETTE à Paris en Novembre dernier.

Analogies : Danse en flottaison le corps dérobé, allégé

par Geneviève Charras

Pour cette pièce, Kitsou Dubois, inspirée par des recherches sur la mécanique des fluides et des solides, questionne la dynamique du mouvement. Des expériences dans l'eau, en vol parabolique et sous chapiteau avec les techniques du cirque, ont abouti à un singulier spectacle créé pour l'architecture et l'espace de cette Maison, écrin des pérégrinations de six danseurs, deux écrans géants, deux miroirs et une surface de trampoline, suspendue tel un immense tondo, tendu au-dessus des specta-

teurs. Ce dispositif immerge tout un chacun dans un océan d'images, de flux de corps virtuels ou charnels, évoluant au ralenti, comme en apesanteur... Telle la caverne de Platon, où les ombres glissent, et les premières images virtuelles se créent en ombre portée, l'espace de la représentation dispense des images verticales, apparitions, disparitions fantomatiques de corps immergés ou flottants, aux mouvements fluides, suspendus, atemporel comme en lévitation aquatique. C'est sublime et inouï,

c'est un croisement de genres entre Gary Hill et Bill Viola, la danse en plus. Car il s'agit ici de corps dansant à la grande différence des corps filmés par les deux vidéastes cités.

Bain de jouvence pour la perception de mouvements étrangement suspendus où les corps sont apaisés et les visions qu'ils génèrent, hypnotiques. Comme traversés par un processus de kinésiologie naturelle où les appuis sont moindres et fragiles, les danseurs sont en apnée, hors du temps: la poésie qui s'en dégage à l'extrême, la sensualité de la présence des interprètes est sidérante. Six danseurs se côtoient, se frôlent alors que leurs reflets s'impriment dans deux miroirs "mécaniques" ou leurs images apparaissent sur trois écrans vidéo ou bien au-delà de leurs frontières. Bertrand Lombard, aguerri par moult expériences sur le

corps dans des espaces atypiques (eau, air...) excelle dans une mouvance hors norme; Chloé Moglia, trapéziste de formation, transcende sa gestuelle codifiée pour se transporter au trapeze dans des mouvements flottants, comme si aucun appui ne la portait alors qu'elle se tient par un bras au dispositif. Entre la surface de l'eau et de l'air les frontières s'estompent, s'effacent au profit d'une atmosphère et d'un univers onirique passionnant. La mémoire de la matière (eau et air) dans laquelle chacun a expérimenté auparavant, les paramètres de la gravité, se joue des circonstances matérielles. Qualité du temps étiré, gestuelle en apnée, souffle ralenti, tout concourt à faire de *Analogies*, un spectacle réussi et captivant. On se laisse capturer, enrôler et "rapter" par l'ambiance, on se fait transporter dans des

Analogies, chorégraphie et vidéo, Kitsou Dubois, 2004. © Photo KJ Productions.



dérobades sismiques et le plaisir intense de vivre une expérience sensorielle unique est renforcée par le très beau travail vidéo, signé Eric Duranteau ; il met en espace l'image et le mouvement pour interroger nos comportements fondamentaux : un vidéaste et scénographe qui aux côtés de Goury, cherchent dans l'apesanteur la restitution d'un mythe fondateur : voler aux éclats comme Icare, sans filets ni assurances tout risque ! Une nouvelle Sylphide est née à la recherche de l'envol et de la désincarnation. Ici, comme dans les installations de Kitsou Dubois, (*Trajectoire fluide* en 2003), la décomposition du mouvement des danseurs en trois dimensions est troublante pour le spectateur, car les prises d'appui ne sont plus des repères qui lui permettent de se positionner par rapport à l'œuvre. La perception du temps est intimement liée à cet espace sans gravité. Elle met en scène par l'image, les corps de danseurs en milieu aquatique.

Les images dégringolent des cintres, se fondent à la danse, grandissent, ouvrent des perspectives spatiales. La très belle occupation onirique de la sphère de la MAISON DE LA VILLETTE, rappelle un univers cosmique où graviteraient des atomes autonomes, électrons libres, sans attraction : une liberté extrême à ressentir instantanément.

Et puis, summum, cette image où le danseur immergé dans l'eau, tourne, telles les aiguilles d'une montre, au cœur d'un rond noir qui focalise par sa densité émotionnelle, toute l'attention, tendue à l'extrême. Quand la danse se dérobe sous nos pieds, la magie opère, radicale, poétique autant que scientifique.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 46, janvier 2005.

www.villette.com
kitproductions@club-internet.fr

Turbulences Vidéo n°2 Portrait : Michèle 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 Portrait : Peter Campus / Cinéma expérimental / Nam June Paik raconte Francis Lee / Bill Viola, Nam June Paik, M.Kulchitsky / ...

Turbulences Vidéo n°11 (spécial) J.P. Fargier, Laurence Madeline, Danielle Jaeggi, Ryszard Kluszczyński / Anne Marie Duguët / ...

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

Turbulences Vidéo n°14 Portrait : Michèle Waquant, Paik et Joyce Beckett et la vidéo, Les carnets de la Vidéo Danse / ...

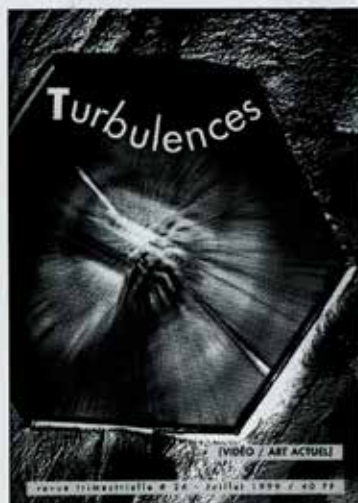
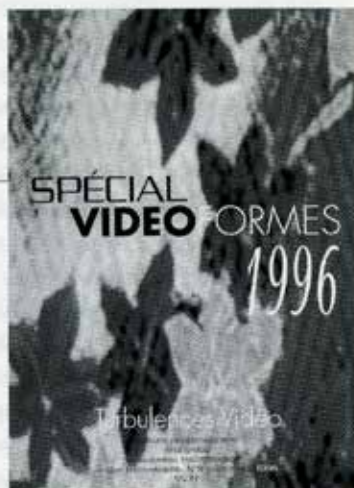
Turbulences Vidéo n°15 (spécial) Studio Azzurro, John Sanborn / Cinéma et Vidéo : John G. Hanhardt "Image cinématographique : Images électroniques", J.P. Fargier : Lydie l'a dit, Jean-Dit l'a vu, Panniel fecit / ...

Turbulences Vidéo n°16 Portrait : Pierre Lobstein / Chris Marker : L'Aura ou la disparition du réel / Alain Basso Vidéo Danse / ...

Turbulences Vidéo n°17 Portrait : Ghislaine Gohard / Fabrice Hybert : Altéritévision / Causerie : cédérom contre internet / ...

Turbulences Vidéo n°18 Alain Bourges / Nicolas Thiéry / Vidéographie : la naissance de la vidéo en Amérique du nord / ...

Turbulences Vidéo n°19 (spécial) Christa Sommerer, Peter Fischer, Gustav Hamos, J.L. Accetone, Christian Barani / ...



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

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

Turbulences vidéo n°23 (spécial) La tribune des critiques / Perception, Mémoire et Interface dans les œuvres de Steina et Woody Vasulka

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

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

Turbulences vidéo n°26 Portrait : Richard Skryzak / Mes promenades (Alain Bourges) / Officina Europa (Françoise-Claire Prodron) / 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) / La vidéo et la danse (Michel Coste) / Olivier Masmontel (Gilbert Pons) / Olympia by Charlotte — Chapitres 27 à 34 / ...

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

Turbulences vidéo n°30 Sylvie Blocher (Geneviève Charras) / Eugène Atget (Cyrille Calbère) / 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 Lariz / Olympia by Charlotte— fin / ...

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

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

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

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

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

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

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



Turbulences vidéo

revue trimestrielle n° 31 avril 2001 / 40 pp. 1000



Turbulences vidéo n°40 L'expression des beaux sentiments (Stephen Sarrazin) / Portrait: Michel Jaffrenou / Chemins croisés: Du Zhenjun / Zoom sur trois chinois à Paris (Rozenn Canévet) / ...

Turbulences vidéo n°41 Dans le noir (Gabriel Soucheyre) / Portrait: Peter Fischer / Art domestique (Pascale Weber) / Chemins croisés: Antonella Bussanich / ...

Turbulences vidéo n°42 Fiac 2003 (Mathilde Roman) / Biennale de Lyon 2003 (Geneviève Charras) / Portrait: Alain Bourges / Art domestique (Pascale Weber) / Chemins croisés: Olga Kisseleva / ...

Turbulences vidéo n°43 (spécial) Catalogue Vidéoformes 2004 / Joël Bartolomé, Ben, Antonella Bussanich, John Sanborn, Michael Gaumnitz, Valérie Pavla, il était trois fois la vidéo

Turbulences vidéo n°44 Antipodes 04 (Geneviève Charras) / Mathieu Briand (Rozenn Canévet) / Portrait: Jérôme Lefdup / Chemins croisés: Ayoung Yun / Olivier Dollinger (Rozenn Canévet) / ...

Turbulences vidéo n°45 Videoarteformes / Portrait: Jean-Paul Labro / Danse à Aix 2004 (Geneviève Charras) / Sandra Kogut (Véronique Sapin / Espace et situations artistiques (Pascale Weber) / Commissaire-artiste (Pascale Weber)

ABONNEMENT

Raison sociale.....

Nom.....

Prénom.....

Adresse.....

Téléphone.....

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

et 6 € le numéro spécial festival Vidéoformes)

Je joins un chèque de...€.

Je souhaite recevoir une facture oui/non

A retourner avec votre règlement à :

Turbulences vidéo, c/o

VIDEOFORMES

B.P 50, 63002

Clermont Ferrand cedex 1,

France

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

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

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

FESTIVAL
DU COURT MÉTRAGE
CLERMONT-FERRAND
28 JANVIER - 5 FÉVRIER

2005

Savoir qui peut
le court métrage

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

Cedex 1, France

Tel : 04 73 91 65 73

Fax : 04 73 92 11 93

info@clermont-filmfest.com

www.clermont-filmfest.com