

Le Creux de l'enfer

Du 25 juin au 25 septembre 2005

Tadashi Kawamata

Détour des tours

avec la participation de Sébastien Leseigneur, Kuo-Wei Lin,
Tiphany Salza, Steve Tournadre et Shingo Yoshida

Le Creux de l'enfer
Centre d'art contemporain

Vallée des usines - 63300 Thiers
Entrée gratuite
Tous les jours de 14 à 19h

04 73 80 26 56
www.creuxdelenfer.net
info@creuxdelenfer.net

Turbulences vidéo

revue trimestrielle juillet - août - septembre 2005

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



De gauche à droite de haut en bas : Gary Hill, Unité Vidéo Mobile (Nuit des Arts Electroniques), Marc Genest, Eui Suk Cho, Sigrid Coggins, Atsushi Ogata et CM Judge, Studio Azzurro, © Photos Daniel Massacrier / Ville de Clermont-Ferrand et Gabriel Souccheyre

Turbulences vidéo # 48 • Troisième trimestre 2005 •

Directeur de la publication : Lolez Deniel • Directeur de la rédaction : Gabriel Souccheyre •

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

Ont collaboré à ce numéro : Sophie Bias-Fabiani • Genevieve Chanas • Gregory Chatozsky • Olivier Dyens • Jean-Paul Fargier • Jean-Paul Gavard-Pernet • Gilbert Pons • Stephen Sarradin • Xavier Sense • Christian Sommer • Gabriel Souccheyre • Pascale Weber •

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

Dépôt légal : à parution • N° de commission paritaire : 0107G81178 • N° ISSN : 1241-5596 •

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

© les auteurs, Turbulences vidéo # 48 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •

La revue Turbulences vidéo # 48 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 *Monaco Dance Forum 2004* (Geneviève Charras)
- 8 *Silence, on tourne... et tourne* (Stephen Sarrazin)
- 12 *La cheminée de fées de Pascale Weber...* (Gilbert Pons)
- 14 *Eder Santos Lha* (Sophie Blass-Fabiani)

Sur le fond

- L'horreur économique* (Jean-Paul Fargier)
- Unicode* (Geneviève Charras)
- L.O.V.E.* (Pascale Weber)
- Considérations anachroniques...* (Gilbert Pons)
- Peter Campus...* (Jean-Paul Gavard-Perret)

- 17
- 21
- 23
- 26
- 32



Portrait d'artiste : Grégory Chatonsky

- 36 *Entretien* (Gabriel Soucheyre)
- 41 *La machine mélancolique* (Olivier Dyens)
- 44 *En regardant La révolution a eu lieu à New-York* (Christian Sommer)
- 48 *Des anonymes* (Xavier Sense)
- 52 *Curriculum vidéo*

Les œuvres en scène

- Transit et Flesh : des performances euphoriques* (Geneviève Charras)
- Amélia : Lock at me !* (Geneviève Charras)

- 56
- 58



Une manifestation atypique, biennale, se focalise — à Monaco — , sur les rapports étranges de la danse avec ce qu'on nomme communément "nouvelles technologies".

Installations, spectacles, colloques conjuguent avec verve et fébrilité, toutes les possibilités et expériences liées à ce thème de prédilection.

MONACO DANCE FORUM, décembre 2004

par Geneviève Charras

Les morts pudiques : un lien comme un petit rien, métaphorique du " net "

Côté "spectacle" on retiendra *Les morts pudiques* du chorégraphe plus qu'émergeant, Rachid Ouramdane. Parti de faits divers, tels les suicides en direct sur internet, via les webcam, l'auteur traite de la mort des jeunes, de la disparition d'une certaine intimité de la mort, face à une destruction de masse, mort spectaculaire, attentat à la pudeur via les médias. Avec la complicité de onze autres créateurs associés à la genèse de ce spectacle, Rachid se livre ici à un autoportrait, dansé

en solo devant nos yeux voyeurs ; il porte sa réflexion sur le port de chacun de l'identité des autres et de la sienne. Comme un va-et-vient incessant d'une personnalité sur l'autre, miroir, reflet, connecté avec un ailleurs, ramifié par le biais d'internet. « Ce qui me renvoie à moi-même, comme un journal intime avec des fragments de l'autre, dévoilé ou tenu à distance dans la fétichisation du solo ; c'est comme une percée de l'intimité pour porter le geste de onze personnes, aussi présente que mon seul corps sur scène ». De son parcours d'interprète auprès d'Hervé Robbe, Odile Duboc, Rachid garde le culte du hasard des rencontres, de l'attitude d'échanges et de collaboration ; les frontières y sont plus floues et le ton est donné avant la nature des champs convoités. Une écriture d'état de corps



Les morts pudiques, chorégraphie, Rachid Ouramdane, 2004. © Photo : Patrick Imbert

et de tâches à accomplir, comme autant de formes de présence en danse. « C'est une réaction à mon quotidien politique ; de la "non-danse", je ne retiens que le danger de sectarisme, car le champ de la danse, ce sont des corps sur scène qui s'appuient sur des corps étrangers, comme ces technologies qui accompagnent le geste expressif ; il y a actuellement des "effets" de signatures chorégraphiques, un environnement de positionnement artistique pour se mettre ensemble et communément au travail dans des collectifs où l'on circule ; c'est dans la continuité d'un courant que je m'inscris. Je me situe au "bord des métaphores", en creusant l'intime, en retravaillant l'identité. ». Avec les caméras, les écrans dans ses spectacles, Rachid Ouramdane est dans l'analogique, le "jurassique" des nouvelles technologies ; comment ces contacts fondent notre imaginaire ? Il scanne les choses en sons et

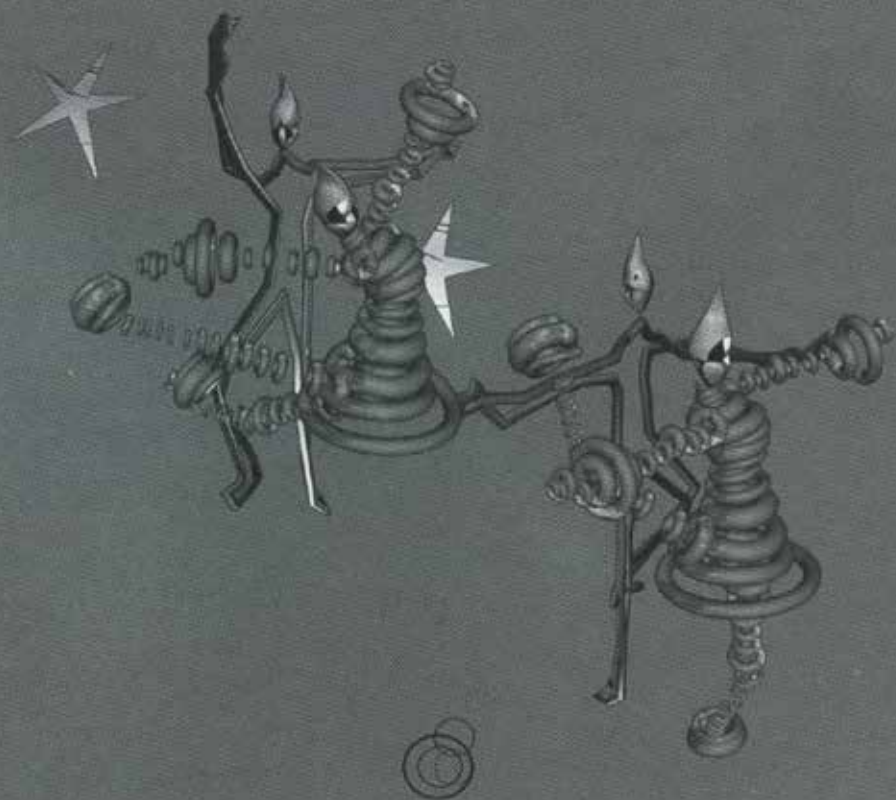
images portés par de nouvelles sources de productions et tisse avec elles des liens affectifs et intellectuels. « Je fais constat de ce dépôt en moi, comme un état des lieux ». Dans *Les morts pudiques*, on assiste au début à toutes sortes de métamorphoses de son visage, filmé à l'envers, du maquillage, au démaquillage. « Ce qui m'importe et m'obsède, c'est exprimer la diversité de ce qui nous fait et construit, ce condensé d'apparence première qu'est le visage. Sauter à la figure, canaliser l'expressivité du corps, comme un recouvrement, un effacement de l'anonymat. Le masque, le maquillage, sont des traces et réminiscences de tradition primitive, de rite ancien du Moyen Âge en Orient et Occident, des traces du passé que j'agrandis sur ces écrans pour revisiter mon identité. Les icônes sont celles de la mode, de la guerre ; je m'y situe non en position de victime, mais dans une réflexion de la violence qui opère alors sur les

corps. Les postures repérées du politique par exemple, le postural des gens pour les servir et les promouvoir; je revisite ainsi ma propre histoire, la décolonisation algérienne ». Ici tout est flux à traverser: flux d'informations à filtrer de l'actualité pour parler de soi-même pour se mettre en lien avec l'entourage ou se tenir à distance, comme une offrande ou un piège à surmonter. La présence massive de l'interprète soliste, sa tranquillité, son immobilité, sa jeunesse contraste avec l'évocation de la mort sur le ring de la scénographie inventée à cet effet. Cela fonctionne comme l'évocation d'un combat avec le spectateur en état de boxe: un face à face plutôt, une confrontation d'univers pour rencontrer l'autre; un gong de ring opère pour soustraire et frustrer de ces instants de grâce chorégraphiquement très incorrects.

Fandango de Ermeline Ulasien

Une véritable révélation dans ce festival gigantesque qu'est le Monaco Dance Forum: un cédérom original, intitulé *Fandango*, une petite perle ludique et dansante telle un objet volant non identifié. Voici un voyage loufoque où le spectateur navigue d'un univers à l'autre, déambule, ose se perdre et s'amuser pour mieux rêver; l'œuvre se construit avec le spectateur. Celui-ci choisit les tenues des danseurs, des costumes où sont projetées des images de toiles de Joan Miro, teste différentes musiques, accompagne des danseurs ou change les décors de fond... Il crée et l'œuvre

Fandango cédérom, Ermeline Ulasien, 2004.



est sans cesse renouvelée. Ce cédérom s'adresse à un jeune public ; la peinture amène l'enfant au multimédia, à la danse par l'intermédiaire des personnages danseurs. Autant de silhouettes bien maîtrisées dans les formes et l'énergie, autant de malice et d'ingéniosité dans la réalisation de cette toute jeune plasticienne, danseuse, formée à diverses sources d'écoles d'art appliqués en France. Beaucoup d'humour dans cette palette graphique très esthétique et nourrie de l'imaginaire de Miro ; son séjour à Barcelone ne fut pas sans incidences ! Ainsi dansent les images !

Les installations : *File / Air*

C'est le dispositif, inventé par Kitsou Dubois et Eric Duranteau qui retint l'attention : la chorégraphe a proposé à Eric Duranteau, scénographe pour l'image, de partager son aventure dans des vols paraboliques permettant d'évoluer en apesanteur ; l'un et l'autre interrogent l'espace ; l'une avec le mouvement dansé, l'autre avec l'image. Dans un univers sans poids où le mouvement est fluide et infini, le corps et l'image sont

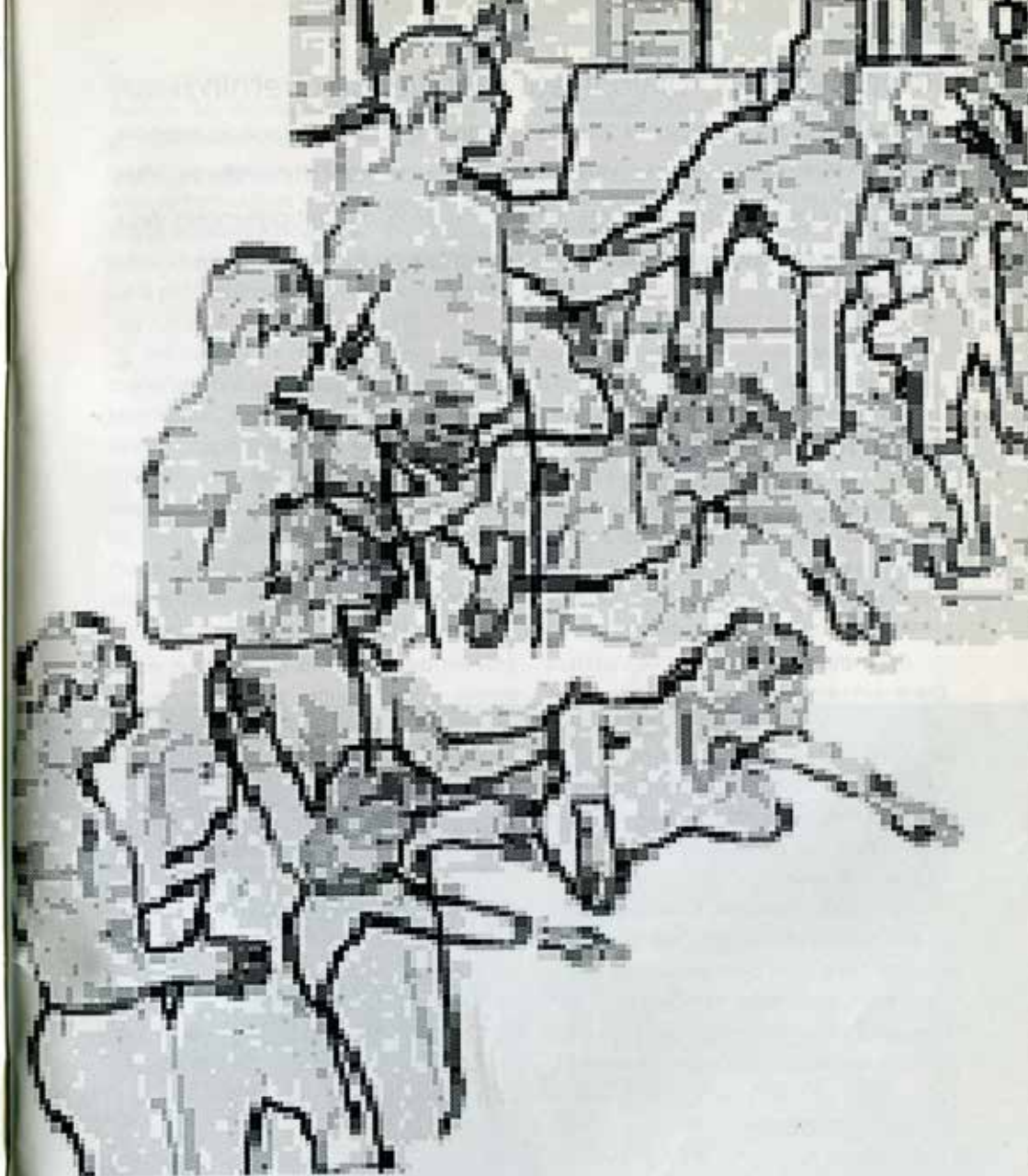
des lieux d'inscription d'une expérience, perceptive réelle de danse qui se confond avec le rêve de vol. La "danse du milieu" que développe la chorégraphe s'exprime ici avec le traitement de l'image numérique et sa mise en espace ; ambiguïté des limites, entre la forme et le milieu, l'intérieur et l'extérieur, le mouvement et le point de vue, la durée et la dynamique, le volume et la surface, l'espace de l'image et celui du spectateur. L'esthétique en résultant est celle de formes en fil qui se rigidifient, cassantes, troublantes et qui se forment tels des corps longilignes à peine reconnaissables. L'environnement souligne cette ambiance de métamorphose consommée et irréversible qui conduit vers un univers de fiction fort scientifique et non dénué de poésie.

© Geneviève Charas,
Turbulences vidéo # 48, juillet 2005.

MONACO DANCE FORUM • 14 - 18 décembre 2004

Villa Beau Site, 4 rue des Iris, MC 98000 Monaco

info@monacodanceforum.com • www.monacodanceforum.com



File / Air, installation, Kikiou Dubois et Eric Duranseau, 2003.

Roppongi Hills, Tokyo, il faut se frayer un chemin à travers les boutiques, la foule, marcher sous une araignée de Louise Bourgeois, attendre les autorisations des gardes, des préposés aux ascenseurs, avant d'atteindre les cimes de l'art, au cinquante-troisième étage de la tour Mori, où sont présentées deux faces de la scène artistique contemporaine, une d'Asie, l'autre internationale.

Silence, on tourne... et tourne

par Stephen Sarrazin

Ces expositions de groupe ne s'arrêtent pas à ces distinctions continentales, elles veulent démontrer une différence de ton, de perception : l'Asie — ici celle du Nord — la Chine, le Japon, la Corée et Taiwan, produit un art du silence, d'une modestie de contenu, évitant de trop révéler, tandis que les autres, le reste du monde (l'Amérique, l'Europe, l'Afrique du Sud, l'Iran, et à nouveau le Japon) préfère raconter des histoires. Cette exposition, *THE WORLD IS A STAGE*, dont les œuvres furent rassemblées par l'équipe du musée, présentait Eija-Liisa Ahtila (troisième fois en quatre ans que son installation *Consolation Service* est montrée à Tokyo), Jananne Al-Anni, Teresea Hubbard et Alexander Birchler, William Kentridge, Kara Walker, Tracey Moffat, etc. Peu de surprises dans ce choix élégant d'œuvres narratives, si ce n'est la salle consacrée à la japonaise Tomoko Konoike.

Pour le choix d'œuvres d'Asie, le musée Mori fit appel à la commissaire coréenne Kim Sunhee, qui traduit cette "élégance du silence" par le mot japonais *Hisurebahana* qui

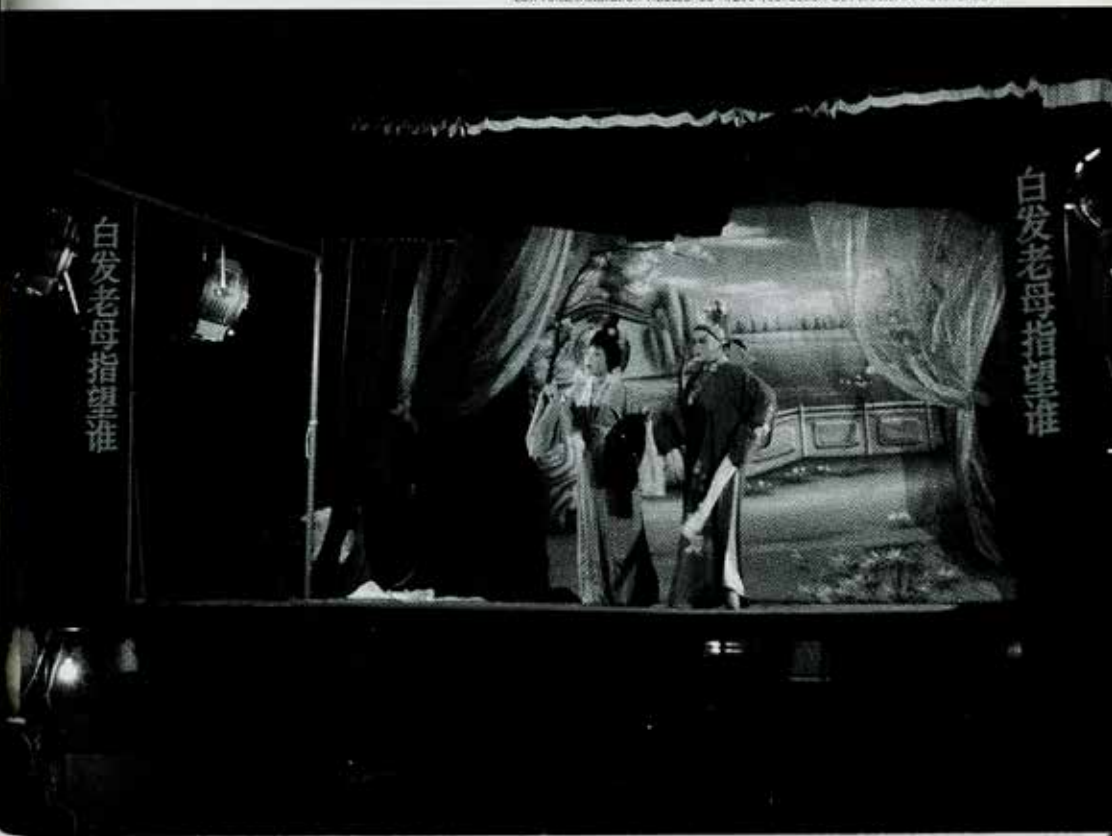
provient du théâtre No, qui implique, nous dit-elle, « de camoufler quelque chose au regard de l'autre, afin de ne révéler qu'une partie au monde extérieur et de laisser un espace illimité à la réflexion sur ce qui reste caché ». Sa mission est d'investir les pièces remarquables qui figurent dans cette sélection, d'un devoir de réponse aux préjugés occidentaux, à l'heure où l'art asiatique semble se vider de sa spécificité culturelle. Kim Sunhee insiste sur le fait que les grandes esthétiques de l'Asie infiltrent toujours la création contemporaine de ce continent. C'est peu dire que cette conception de l'art ne se soucie guère du réel panasiatique, qui voyait ce printemps la Chine et le Japon hausser le ton autour des omissions respectives des manuels d'histoire, des excuses exigées, jugées insuffisantes par la Chine à la lumière des visites du premier ministre Junichiro Koizumi au temple Yasukuni (où reposent de nombreux militaires, y compris des officiers condamnés) (1). Autre mauvaise coïncidence de l'histoire actuelle, l'exposition d'art japonais

contemporain organisée par Takashi Murakami, chef de file du mouvement super-flat et accessoirement designer de sacs Vuitton, qui regroupe des œuvres "pop culture nippone" sous le titre délicat et généreux de Little Boy, se déroulant à New York... Peu d'espaces infinis chez Murakami pour cette réflexion sur la part "dissimulée"; on est plutôt du côté "say it loud : I'm flat and I'm proud !".

THE ELEGANCE OF SILENCE a néanmoins le mérite de présenter des œuvres inédites, envoûtantes, surprenantes, dans laquelle la vidéo occupe une place importante. Kim Sunhee a conçu l'accrochage et le parcours de l'exposition en collaboration avec un maître de feng shui afin de privilégier l'énergie et l'harmonie du parcours. Mais là encore, ces œuvres d'Asie semblent avoir du mal à se taire, elles ont envie, elles aussi, de raconter des

histoires. Ainsi, *Entering Yiseoguk*, installation du Coréen Cho Duck Hyun, simule une fouille archéologique d'un état de l'antiquité coréenne; vidéo documentaire simulée, statues de chiens déterrées, en meute face au mur de salle. Ou encore la superbe installation vidéo en trois écrans du jeune artiste Chinois Shao Yi : *Lost Voice*, dans laquelle le spectateur semble assister à une répétition sur scène d'un classique de la littérature chinoise, adapté au théâtre et au cinéma sous le titre de *Butterfly Lovers* (le réalisateur Hong Kongais, Tsui Hark, en fit un de ses plus beaux films, *The Lovers*, au début des années 90). Une femme se déguise en homme afin de poursuivre des études, elle devient le "meilleur ami" d'un garçon qui veut l'épouser une fois qu'il découvre la ruse. Mariage interdit par le père, mort des amants.

Lost Voice installation vidéo, Shao Yi, 2004, collection de l'artiste. © Photo : Shao Yi.



Shao Yi coupe le son — nous avons droit aux sous-titres — mais dérouté ses acteurs qui ne savent plus de quel côté regarder, qui multiplient les regards caméras, qui investissent leurs champs réciproques. Silence de l'œuvre mais regards inquiets, contrariés ; Shao Yi invente le cinéma muet en direct.

Autre expérience du direct muet, *Hypnosis 1* de Lin Shumin, sorte de gigantesque Daniel Spoerri, mais plutôt qu'un repas accroché au mur, nous avons une chambre à coucher suspendue au plafond, et les spectateurs sont invités à s'allonger sur le sol et à contempler cette nouvelle perspective ; à l'extérieur de la pièce se trouve un écran plat accroché à la verticale, qui diffuse en direct ce tableau des spectateurs, à l'envers.

Plus révélateur encore de cette envie de raconter en Asie est l'utilisation de l'animation, du dessin "animé", qui incarne le support d'une renaissance de la pratique "art vidéo" en Asie. *Plum Blossoms Around a Cottage* de Kwon Ki-Soo, et plus encore *Wreck et Mimio* de Tomoko Konoike (elle participe à l'autre expo ; *THE WORLD IS A STAGE*, dans laquelle on découvre que les Japonais sont asiatiques et aussi internationaux) (2). Ces artistes ont développé

leurs propres mythologies, créé leurs personnages, plutôt que d'en acheter les droits, façon Pierre Huygues. Cette présence de l'animation offre une autre voie à la réflexion sur la création électronique. Bien que Kim Sunhee tourne autour du dessin, des personnages, en ayant sélectionné des œuvres de Xu Bing, Naofumi Maruyama, Akira Yamaguchi et Yoshitomo Nara, outre la vidéo de Kwon Ki-Soo, elle demeure en retrait de cette "global" tendance qui domine dans *THE WORLD IS A STAGE* ; des 14 artistes de cette exposition, 7 d'entre eux travaillent sur support vidéo, et 4 utilisent le dessin et l'animation.

Tokyo, de toute évidence, préfère continuer de se raconter des histoires. Auxquelles il faut prêter une oreille attentive et perspicace.

© Stephen Sarrazin, Tokyo, mai 2005
Turbulences vidéo # 48, juillet 2005.

(1) Le temple Yasukuni a son site web, pour ceux qui souhaiteraient mieux comprendre les tensions soulevées par les visites annuelles du premier ministre du Japon : www.yasukuni.or.jp/english

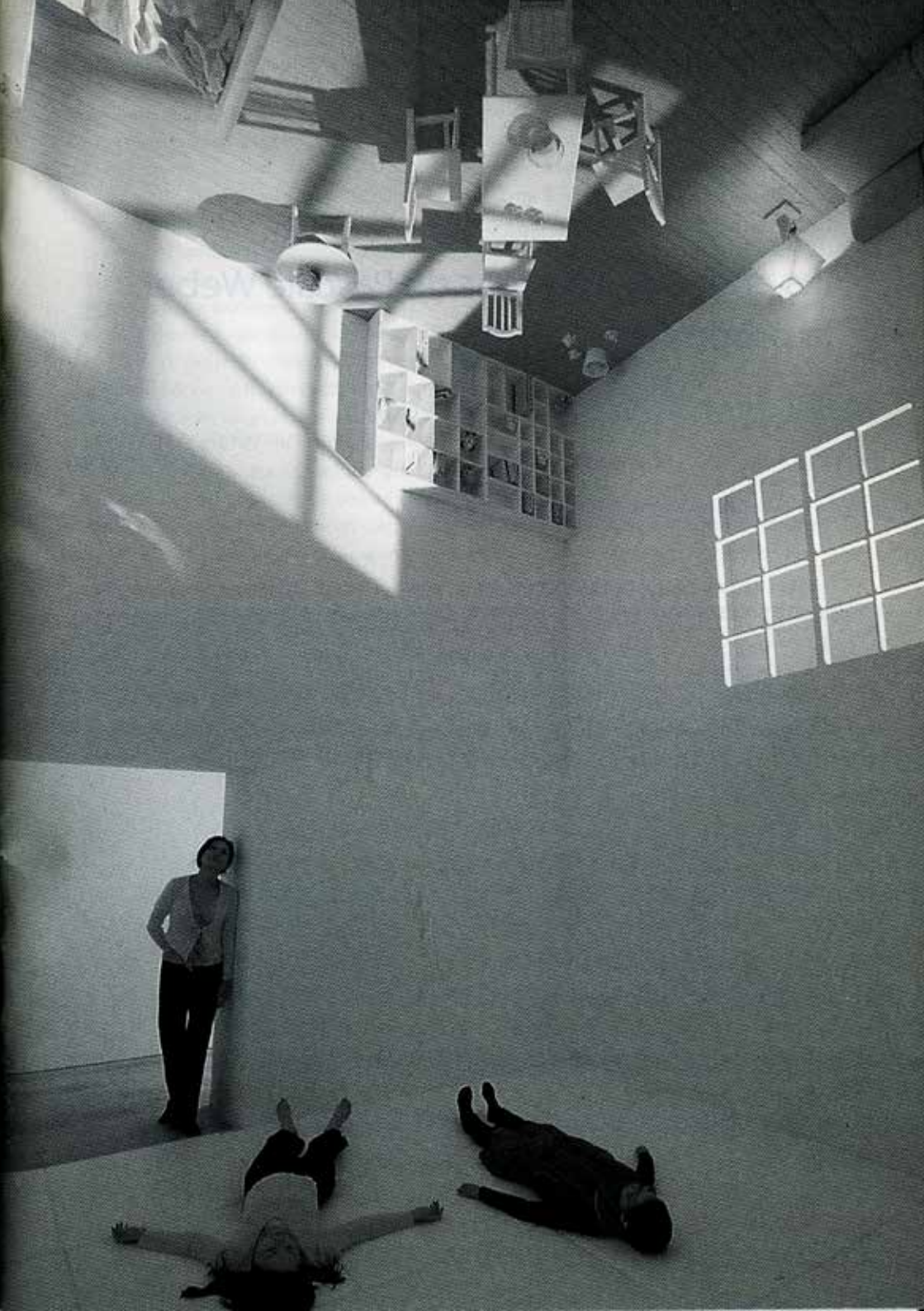
(2) Un portrait-rencontre de l'artiste Tomoko Konoike paraîtra dans *Turbulences* n° 49

THE ELEGANCE OF SILENCE : CONTEMPORARY ART FROM EAST ASIA • THE WORLD IS A STAGE : STORIES ABOUT PICTURES

29 mars - 19 juin 2005

MORI ART MUSEUM, Roppongi Hills, Tokyo 53 F, Japon

www.mori.art.museum/html/eng/index.html



Une artiste perce un vasistas pour oiseaux voyeurs,
ou voyageurs zélés, dans le toit naturel d'une maison de troglodytes.

La cheminée de fées de Pascale Weber, à propos de *Nympha*

par Gilbert Pons

« Les fées sont d'exquises danseuses. »

Claude Debussy

Les maisons de troglodytes, surtout celles qui sont profondément enfouies, ou plutôt creusées dans le roc, sont pourvues d'un conduit de cheminée parfois très long — sorte de périscope immobile et aveugle —, c'est fréquemment la seule partie visible de l'habitation, même quand il n'y a pas de feu.

L'œuvre réalisée par Pascale Weber à Farges, non loin de Saint-Nectaire, propose une variation poétique sur ce phénomène. Ce n'est pas de la fumée qui monte aux yeux lorsque, après une courte marche à travers les herbes hautes qui chatouillent les jambes, on se penche sur le trou pratiqué dans le sol, à la hauteur des cheminées environnantes. Un trou ? Disons plutôt un étroit bassin luisant qu'entoure une végétation artificielle — du faux cresson il me semble —, ou bien un puits, mais un puits sans arceau et surtout sans margelle car on ne risque pas d'y tomber. Le regard seul plonge dans ce puits de lumière aménagé parmi les arbres et les rochers couverts de mousse, un puits tourné à l'envers puisque la clarté vient d'en bas, et de

plus loin encore. Ce puits n'en est pas un, c'est un étroit tunnel, de section ovale, qui traverse la terre de part en part, ou un télescope géant grâce auquel on aperçoit les cratères de la lune, dans les tons ocre. La ressemblance avec la texture des pierres de la région, volcanique, est frappante. Une belle enfant aux cheveux sombres et aux yeux clairs — mais c'est peut-être une jeune fille ? — vêtue d'une robe rose frappée de losanges pourpres apparaît dans le champ, venue on ne sait d'où. Ses pieds ne touchent pas le sol, elle tient pourtant un balai et commence à s'en servir. La caméra qui suit ses mouvements de près est libre elle aussi, comme si l'opératrice s'était trouvée à son tour dans un état d'apesanteur. Bientôt on aperçoit le bleu du ciel et quelques nuages. Un petit papillon a surgi (bien qu'on ne voie aucune fleur), un deuxième, aussi beau, puis un troisième, leur nombre et leur taille croissent à vue d'œil, jusqu'à envahir l'écran. A grands coups de balai, ou de baguette magique — l'association des deux ferait un pinceau fantastique —, cette Cendrillon

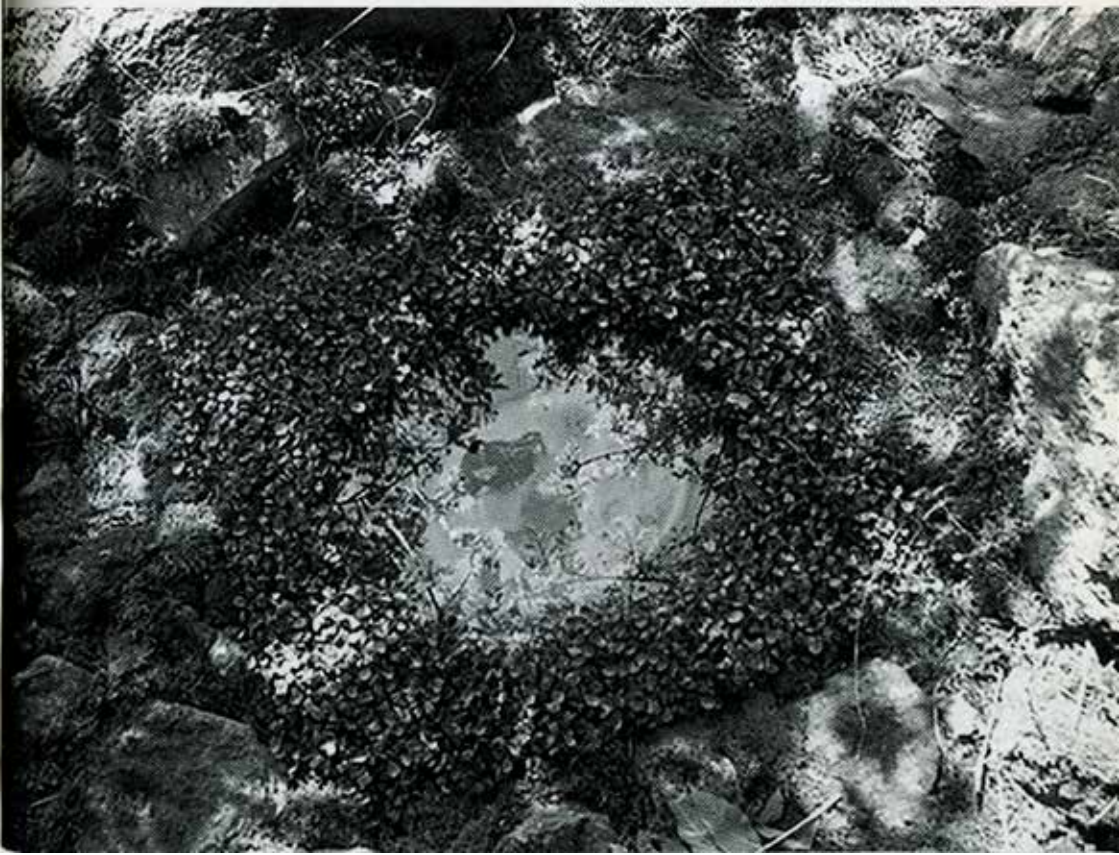
d'un nouvel âge métamorphose la poussière, avant de devenir elle-même l'un de ces papillons, d'on ne sait quelle espèce, qui peu à peu s'élève et disparaît dans l'azur.

Si cette installation prolonge, quoique sur un mode évasif, les préoccupations foncières de l'artiste, notamment les problèmes domestiques qui lui sont chers, elle marque toutefois un renouvellement de sa thématique, et du traitement qui lui est associé, dans un style onirique et frisant le kitsch. En regardant, fasciné, cette vidéo passer en boucle, alors que le vent faisait bouger les branches alentour, et leur reflet sur la vitre, alors que la pluie se faisait menaçante et que le bruissement des insectes se mêlait à la musique composée pour la circonstance par

l'auteure, j'ai pensé tout à coup au cinéma de Méliès, un cinéma de plein air, un cinéma ouvert aux aléas du temps qu'il fait, colorisé possiblement par l'imagerie de Pierre et Gilles, en un peu moins léché... Les semaines passant, ce vivarium original se couvrira de feuilles et de brindilles, des bestioles s'y poseront, elles s'y promèneront, laissant leurs traces, brouillant les pistes, les influences ; alors il faudra prendre le relais de l'héroïne, je veux dire son balai, pour nettoyer l'écran, et amorcer ainsi un nouveau cycle...

© Gilbert Pons, La Blanquière, mi avril 2005
Turbulences vidéo # 48, juillet 2005.

Nyngiha (ou la tentation narrative), installation vidéo, Pascale Weber, 2005.



Eder Santos est un artiste vidéaste brésilien d'une très grande originalité qui explore les territoires de la mémoire sous une forme poétique. Sa production plonge ses racines dans la culture brésilienne en s'hybridant avec une culture cinématographique et internet. Depuis quelques années il présente des installations vidéo : la maîtrise des images s'accompagne toujours d'un travail exemplaire de la bande son.

Eder Santos Ilha

par Sophie Biass-Fabiani

Ilha, Roteiro amarrado est une nouvelle œuvre exposée à la galerie Brito Cimino à São Paulo qui recourt, dans une présentation originale et adaptée à la configuration de la galerie, à des flux d'images fortes et prégnantes rassemblées au sein de montages relativement resserrés. Eder Santos utilise un nombre restreint de plans, ce qui constitue une nouvelle orientation dans son œuvre. La profusion caractéristique de l'artiste se retrouve cependant dans le nombre important d'écrans utilisés et la combinaison aléatoire des vidéos projetées qui engendre une infinité de visions possibles et laisse ouverte l'interprétation du spectateur. Les images panoramiques qui investissent les murs en sept projections de tailles inégales à des hauteurs variables sont pour l'artiste l'équivalent de peintures numériques. Elles permettent de décrire les problématiques de l'art contemporain développées en cinq thèmes ou domaines différents qui parcourent depuis l'origine l'œuvre d'Eder Santos. On peut y voir comme une énumération des divers genres de la peinture et par extension de l'art vidéo tel que

peut le ressentir l'artiste et tel qu'on en retrouve des réminiscences dans ses travaux antérieurs : *paysage en fuite, art plaisant et facile, formes fantomatiques du baroque, nature morte et fiction.*

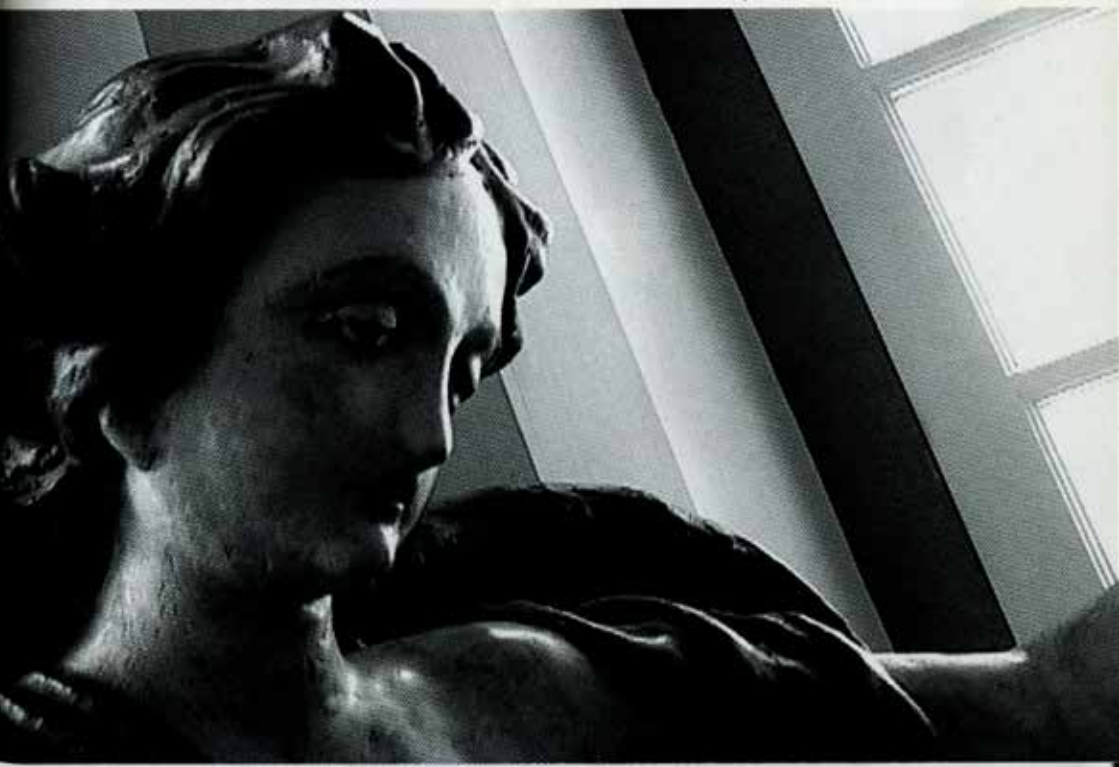
Certaines vidéos réutilisent des extraits de vidéos plus anciennes retravaillées dans leur montage. L'objectif est d'abord d'aller dans le sens d'une simplification et d'une épuration (comme *Janaúba* 1993, *Essa coisa nervosa* 1991, ou *A Delicadeza do amor* 2004) sans pour autant vouloir faire référence ou citation à l'œuvre en question, voire même en décontextualisant complètement l'extrait utilisé, tout en conservant des moments clés. D'autres vidéos sont au contraire très récentes comme le road movie à la française intitulé *mauvais road* ou ce Christ en croix de campagne qui personifie l'art facile : elles se substituent à d'autres séquences, renouvellent et réactualisent le champ d'action de l'artiste. Pour permettre à la vidéo de se muer en peinture, les diverses aspérités des murs sont constituées ou utilisées comme matière première : l'intérêt pour la granulation des

surfaces, réelles ou figurées, a toujours fait partie de l'univers de l'artiste et se trouve au centre du questionnement sur la nature de l'art. La vidéo de *La Cène*, la première qui s'offre au spectateur lors de l'entrée dans l'espace d'exposition, se pose ainsi comme une démarcation de la fresque de Léonard de Vinci, que chacun ne peut manquer de se remémorer face à une image de la Cène d'une certaine dimension : ce moment où le Christ énonce la trahison correspond aussi à l'image la plus grande du dispositif. Elle conçue à partir de dessins de Marco Giannotti et d'une reconstitution sous la forme d'un tableau vivant, ce qui lui permet de garder toute sa contemporanéité.

Les autres vidéos présentées sont constituées de représentations quasi abstraites ou conceptuelles : le montage en boucle de courtes séquences autonomes les unes par rapport aux autres permet de leur attribuer cette valeur d'exemplarité. Il s'agit de la

réflexion intuitive de l'artiste sur les aptitudes de l'art contemporain à exprimer les attentes du monde contemporain et de sa capacité à absorber le poids de la culture traditionnelle ou à y résister. Le rythme circulaire des vidéos montées en boucle et le balancement récurrent de certains plans tendent à enfermer ce langage qui ne parvient jamais à la narration mais fonctionne par associations d'images fugitives d'un univers poétique. Le sort réservé au paysage est à cet égard révélateur : difficile à identifier, que ce soit à Mestre ou en Auvergne, toujours à rebours de ses qualités reconnues et identifiantes. Les nuages immobiles de fumée industrielle à Mestre au coucher du soleil sont une des images marquantes de Venise pour l'artiste. Le paysage est toujours encadré chez Eder Santos par ses limites, voiture ou train ; son point de vue finit par être perceptible, la scansion de l'homme le rend mesurable. La présence d'une menace qui n'est pas clairement identifiable laisse naître un

Mulher na janela II, installation vidéo, Eder Santos, 2005.



sentiment de malaise. D'un art facile à un art baroque réapproprié, la distance n'est pas toujours très grande, l'humour et le souvenir se mêlent. On retient de cet ange baroque pris dans le geste de bénir son balancement doux et obsessionnel devant une fenêtre. Il trouve son équivalent transposé dans le domaine de l'art facile dans une statue de place publique, dont la blancheur se détache du ciel. La nature des choses permet également d'engager un questionnement sur la nature humaine. Ces images peuvent devenir menaçantes comme cet insecte en gros plan sur la ville ou ce paysage de verres tranchants qui isole et repousse. Difficilement identifiable, cet univers de la sécurité n'échappe pas non plus au

domaine du rêve et de la poésie : les échelles de perception sont brouillées, la coloration bleutée permet sa transposition dans un autre univers. La nature morte conduit à l'invention de la fiction : c'est aussi le domaine du diable, personnifié dans l'apparition fugitive de ce serpent que l'on croit distinguer sur cette route désertique ou de cette femme qui surgit de la forêt pour y retourner inlassablement dans une atmosphère ambiguë, digne d'Alice au pays des merveilles. Somme toute, il revient au spectateur de se créer son propre scénario.

© Sophie Blass-Fabiani
Turbulences vidéo # 48, juillet 2005.

EDER SANTOS : ILHA - ROTEIRO AMARRADO • 31 mars - 23 avril 2005

GALERIA BRITO CIMINO, São Paulo, SP, Brésil

www.britocimino.com.br • britocimino@uol.com.br

Smoke area, installation video, Eder Santos, 2005.



Compétent dans sa branche d'Olivier Bosson a été la révélation du dernier festival vidéo de Clermont-Ferrand. Le jury des Jeunes lui a décerné son prix. Du coup, le Jury (des vieux ? non, des compétents patentés, dont j'étais), déçu de ne pas avoir tiré le premier, s'est contenté de le saluer d'une mention. A regret, car ils étaient unanimes, ces jurés jurés, à trouver radicalement insolites les quatre sketches soumis à leur sagacité. D'autant plus à regret qu'en consultant, au service ad libitum, le DVD, *Compétent dans sa branche*, dont étaient tirés les quatre sketches, les jurés patentés découvraient une œuvre encore plus épatante. Depuis, je me suis fait envoyer le coffret pour l'étudier à loisir, avec toute ma... compétence.

L'horreur économique

par Jean-Paul Fargier

Olivier Bosson a horreur du travail.

Normal : avec un nom pareil, il a dû mille fois s'entendre répéter aux cours de ses scolarités, plutôt que le sempiternel "peut faire mieux" : t'as pas assez bossé, Bosson. Evidemment, c'était tout le contraire. Bosson bossait. Tant et si bien qu'il se retrouva au Fresnoy, l'école supérieure des artistes branchés. Où il bricola une vingtaine de petits films sur... le travail. Et ses branchements.

On peut le dire comme ça : *Compétent dans sa branche* est l'équivalent film du livre de Viviane Forrester, *L'horreur économique*. Forrester démontre que le travail continue à

être la référence première de tous les discours économiques et politiques alors même que sa valeur de production de richesse, dans la réalité de l'économie actuelle, a été dégradée, ravalée, au profit de la spéculation financière. Bosson ayant flairé en artiste (et sans doute subi comme débutant sur le marché du travail) la gravité de cet abcès mondial, met en musique la même intuition que l'essayiste. Mais sur un autre ton, évidemment. Comique — du genre froidement flingueur. Bosson a le don du sketch ironique, rageur. Réducteur. Et pour commencer, il ramène les problèmes de l'économie de marché au domaine de l'hypermarché.

A peu près toutes ses histoires se trament dans une grande surface. Ou autour, ou après. Les courses qu'on y fait deviennent des cours de rattrapage politique. Les produits qu'on y trouve dissimulent des concepts (à déchiffrer). Dans tout client gît un philosophe qui s'ignore. L'Hyper est à la fois loupe et terrain d'observation. Il sert de métonymie (du macrocosme où chacun trime) autant que de métaphore (du micro où je clique donc je suis). Le caddie est le berceau où naît la conscience de l'homme (parvenu au stade) Hyper. De la femme (hissée au) Marché. Le Grand Commerce n'est pas un lieu de dégradation intellectuelle, d'abrutissement. Il est une source de lumière. Aucun des personnages que campent ces sketches n'est un individu aliéné. Tous manifestent une intelligence remarquable du milieu où ils se meuvent en même temps

que le sentiment qu'ils ne pourront rien y changer. Leur lucidité ne les laisse espérer en aucune révolution, mais elle les arme — et c'est déjà beaucoup par les temps qui courent — pour une insoumission raisonnée. On peut casser un pot de cornichons, pas foutre le feu aux gondoles.

La jubilation que nous communiquent les charges d'Olivier Bosson tient d'abord à ses (cœurs de) cibles. L'ordre marchand. Le règne de la concurrence. La marée des images. Les interdits de filmer. Le bouclage informatique. Le triomphe des marques. L'interchangeabilité des produits. L'information normalisée. La politique en solde. Ce ne sont pas des sujets de dérision et d'analyse si fréquents en vidéo ou même au cinéma. Et en tous cas, ils se présentent ici de façon toujours





Page précédente, ci-dessus et page suivante : *Compétent dans sa branche*, DVD, Olivier Bosson, 60 min, 2004.

surprenantes. De biais : les webcam sont rattachées à Monet, les épiciers descendent des singes arboricoles, Stendhal est un pseudo de chaîne de distribution, les ordres mendiants du Moyen Age préfigurent la stratégie des grands magasins des villes modernes.

Et là dessus, la mise en scène fait flèche de tout bois. Deuxième motif de réjouissance : Bosson a plus d'une corde à son arc. Tous les moyens sont bons pour toucher au but. Un sketch est un patchwork, composé de plusieurs styles. Les modes d'énonciation se juxtaposent, s'épaulent, se relaient : voix off démonstrative, bouffée in pensive, déclaration péremptoire, interview hésitante, syllogisme pervers, procédure à suivre, parole à gestes joints, chansonnette, etc. C'est une nouvelle conception du mélange des genres qui crépité

à chaque tournant. Les virages de couleur, les passages au noir, les dessins déminés, les cadres dans le cadre, les inscriptions de sigles, la typo télétexte, les phrases déroulées, les intertitres baladeurs, les sous-titres frondeurs, les photos imitant des arrêts sur image, les arrêts sur image simulant des clichés, les plans en noir et blanc, les scratches, les flous, les dérapages... tout cela cascade à qui mieux mieux. Tout ce qui fait image est susceptible d'être arraisonné. Chaque plan nouveau ou presque est taillé dans une étoffe différente du précédent. Le zapping formel est vertigineux. On ne sait jamais ce qui va arriver. Habituellement le modèle de ce maelström de codes se nomme télévision : l'effet tivi est bien sûr ici à son meilleur. Mais il faut, vu les objets ciblés, identifier une autre source d'inspiration à cette mixité grandiose : l'Hyper bien sûr.

L'Hyper modèle en juxtaposition de marques, de calibres, d'emballages, de groupages, d'étalages. Dans cet amoncellement sans fin, le grand bazar de l'expression post-moderne a de quoi se repaître (c'est ce qu'avait compris Godard dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, film auquel ceux de Bosson semblent souvent faire écho).

Troisième pousse à jouir : une verbalisation étonnante. Ce n'est pas seulement par leurs sujets, situations, actions, jeux de rôles (les complices de Bosson, acteurs et actrices improvisés ou professionnels ne manquent pas de compétence eux aussi) que ces petits films font mouche, c'est également par leurs textes. Il a fallu, avant de les dire et faire dire, les écrire ces textes, ces phrases raisonnables, ces crescendos d'énormités, ces pastiches froids, ces ruptures de tons, ces rimes, ces

déclinaisons. J'aime particulièrement celle-ci, qui me rappelle le théâtre de Novarina : « les quadra concurrencent les ados, le gazon talonne le goudron, la carton rattrape le béton, le bureau encule l'habitat, le papier écrase l'écran, l'écran explose le papier, le quotidien enfonce l'histoire, le langage écrase la vision... » Tout cela énoncé par un homme et une femme, qui s'interrompent soudain parce qu'elle a une poussière dans l'œil, et alors il se met (gros, très gros plan) à lui planter sa langue dans l'œil. Chute insolite mais logique : la langue dégrasse le regard. Bon résumé de la démarche de tous ces films.

Conclusion. Bosson a plus d'une branche à son arbre.

© Jean-Paul Fargier,
Turbulences vidéo # 48, juillet 2005.



Tenez-vous bien à votre code de bonne conduite car cette vidéo de Vincent Dudouet (double lauréat au dernier festival Vidéoformes 2005) est un "sans faute", un anti "zéro de conduite" quasi exemplaire..."

Unicode

par Geneviève Charras

« Les lieux publics sont devenus des endroits de passage où l'échange est bien souvent anecdotique. Dans un contexte urbain où les rencontres sont de plus en plus superficielles, la parole a-t-elle encore sa place ? *Unicode* est une fable contemporaine dans laquelle deux danseurs vont retrouver le goût de communiquer ensemble et le transmettre. » Voici pour la note d'intention de l'auteur, un tout jeune plasticien de l'image sorti de l'école supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg, section images et vidéo, dirigée par Ruiz de Infante. C'est tout dire : la mouvance et les bonnes influences s'en font sentir discrètement mais sûrement ; la maîtrise de la narration, très abstraite qui utilise les mots et les lettres comme parties prenantes de l'image en est un signe, indice prometteur de ce type d'écriture très visuelle, très géométrique. Des passants investissent la rue, des bus circulent à travers un espace urbain tracé au cordeau, tout est en angle, en tectonique

tranchante et pointue aux accents rigides : même les roues de bus sont carrées et obéissent à d'autre loi de la giration angulaire ! Beaucoup d'humour pour ce voyage en 3D, dans l'univers du piéton, des passants et des circulations urbaines. Surgissent alors de ce décor très science-fiction, deux personnages, danseurs de hip-hop, filmés puis déconstruits selon les lignes et la dynamique de leur mouvance très tétanique : celle du breakdance qui s'adapte à merveille et à la culture urbaine (puisque'elle en est une émanation) et à l'écriture de Vincent Dudouet. Les codes gestuels épousent l'esthétique de l'imagerie infographique et se fondent ainsi dans l'image. Des lettres survolent le décor urbain, y trempent pour mieux signifier une signalétique omniprésente qui pourtant ne semble pas favoriser les contacts entre les personnages, eux aussi, angulaires, rigidifiés, robotisés. Pluie d'alphabet dans le désordre, de lettres qui rappellent l'univers fantastique des petites

lettres en blé dur qui faisaient les délices des soupes de nos grands-mères. Giboulées de mots qui défilent en bandes, qui survolent ce petit monde survolté. Que de poésie dans cet univers, où finalement, c'est la danse qui fera communiquer les êtres, sans les mots, juste avec quelques gestes... Justes et bien cadrés. Langage dans le langage, mise en abîme

dans le précipice de la communication et le précipité des événements. Une fable de cinq minutes à peine sur notre urbanité qui nous colle à la peau. Une interrogation sur le mode de la légèreté, lourde de sens et porteuse d'un message à méditer par le biais d'un médium multiple où la communication prend le dessus de toute technologie. Un petit miracle que cet *Unicode* pas univoque pour un sou aux accents multiples et facéties picaresques.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 48, juillet 2005.

Unicode vidéo, Vincent Dudoiet, 00:05:40, 2004.



Le L.O.V.E. est un espace d'expérimentation conçu, tenu, habité par Damien Bourdaud, un artiste plutôt calme et taciturne pour un agitateur... Ce dernier poursuit son engagement contre vents et marées avec le soutien heureusement des (les pronoms possessifs lui faisant horreur) amis et surtout des femmes.

Live Out Violence Experience

(ou les larmes de l'attachement)

par Pascale Weber

Cet espace est un commissariat de police désaffecté ; cloisonné, il se présente comme un enjambement de cellules. Une chambre d'utilité publique est à disposition des personnes de passage. Le L.O.V.E. travaille la limite, jusqu'où (ne pas) se laisser tenter (et qui ne tente rien...). Le L.O.V.E. cherche à dessiner les contours du politiquement correct, les limites de notre liberté de penser, de parole et d'action. En d'autres temps, Damien Bourdaud aurait certainement été le chef d'une bande de hippies.

Damien Bourdaud est un libertin et s'assume pleinement. Il a entrepris de dénoncer avec calme et presque candeur toutes les manifestations d'autocensure qu'il détecte ou soupçonne chez lui ou ceux qu'il rencontre. Chacun peut imaginer l'écœurement des habitués qui chercheraient à profiter de cet espace de générosité, presque suranné tant les expériences d'un idéal collectif semblent dépassées par l'individualisme que développe notre société du profit, et découvrent qu'il n'y a rien au L.O.V.E. à voler qui ne soit par avance — littéralement — concédé.

Espace utopique où rien ne se passe à moins de motiver sa présence. Il faut sortir de sa réserve. Le L.O.V.E. fonctionne de la même façon que l'un des dispositifs vidéo mis en place par Damien Bourdaud dans son travail : filmer des personnes qui se déshabillent, sans mettre en scène l'action. Le vidéaste filme alors des êtres en proie avec leurs propres limites et la représentation qu'ils ont d'eux-mêmes. Le montage n'advient qu'après concertation et par cooptation du vidéaste et du modèle : les vidéos autorisées (c'est leur nom) affirment ainsi le droit à l'image et à l'intimité. Espace de rencontre, ce laboratoire est un lieu de perdition (et je pense que son initiateur appréciera l'expression) : chacun s'y perd pour s'y retrouver différemment. Dans sa proposition *Juste pour un soir* (galerie Ipso Facto, Nantes, 2003), Damien Bourdaud joue au marieur et au hasard forme des couples, organise des rendez-vous entre inconnus. Ici encore s'arrête son intervention : une proposition, une invitation, une chance... ou une soirée ratée.

Cet espace artistique interroge bien plus que l'attachement de l'être (à d'autres êtres, à des certitudes, des pratiques ou bien à un lieu) mais l'expérience retournante de l'attachement comme indissociable de la reconnaissance, par nous-mêmes, de notre propre humanité.

Damien Bourdaud se noie et noie son énergie dans un lieu ouvert aux excès — y compris la grossièreté, la vulgarité, l'errance, l'ennui, le mépris et la bêtise —, cela démunit les flâneurs les plus désabusés comme les plus pragmatiques. Car vivre n'est que violence, faite à soi-même, faite aux autres, simplement parce que nos choix, nos envies, notre vie leur sont insupportables. A Nantes heureusement l'eau coule sous les ponts ; les rêves et les idéaux peuvent s'affronter... pardon s'esquisser.

© Pascale Weber,
Turbulences vidéo # 48, juillet 2005.

Pour diverses raisons, l'adresse du L.O.V.E. doit rester confidentielle. Pour tout contact :
<http://lovexperience.free.fr/>



Légende des photographies : J'ai découvert le L.O.V.E. lors d'une résidence durant laquelle je réalisai, sur 4 m² et dans un box aveugle, un tapis couvrant mon espace domestique et vital. Cette installation performance éprouvante trouva un prolongement inattendu au CHU de Nantes; salle "Marine" découpée, c'est un hasard, en boxes de 4 m² par des rideaux de toile cirée.



Derrière sa dispersion apparente, le travail de ce jeune plasticien recèle une forte unité. Coups de zoom sur un parcours singulier et ludique.

" Considérations anachroniques " sur la démarche de Philippe Cochet

par Gilbert Pons

« Zénon ! Cruel Zénon ! Zénon d'Élée ! »
Paul Valéry, *Le cimetière marin*

Dans des pages restées fameuses, Bergson (1) reprochait vertement à la photographie d'être analytique et de geler le mouvement au lieu de le restituer — il est vrai que les séries d'instantanés prises par Muybridge ou Marey apportaient par avance de l'eau à son moulin, en l'occurrence des glaçons... La photographie est toujours en retard par rapport au sujet en mouvement dont elle ne donne qu'une image fixe et décrochée, c'est d'ailleurs la loi du genre. Photographe moi-même, si je ne partage pas les réticences affichées par l'auteur de *L'évolution créatrice*, et pour cause, si l'infidélité de ces « miroirs de papier » aux élans de la vie ne me gêne pas, au contraire, je suis obligé d'admettre que cette impression de décalage, ou de retard, je la ressens, mais en tant qu'observateur, face à l'œuvre de certains artistes. Celle de Philippe Cochet est exemplaire et l'aborder relève pour moi de

la gageure car ce jeune créateur a la bougeotte.

Ce n'est pas qu'il soit un globe-trotter, lui-même se définit comme un nomade sédentaire, et lorsqu'il plante sa tente quelque part, c'est pour y séjourner, laisser pousser quelques racines. De Mauritanie, du Bénin, ou de Mayotte, il a ramené d'étonnants carnets de croquis — sortes de relevés ethnographiques pratiqués intuitivement, au coup par coup, en couleurs —, et déjà, bien avant ces pérégrinations africaines, il avait confectionné une ribambelle de cannes, des cannes classiques par bien des côtés, des cannes de bois et de longueur idoine, un peu bizarres tout de même, quelques-unes pas très pratiques pour le marcheur, voire inutilisables (2) et même dangereuses, comme un préparatif spécial, un signe avant-coureur ! Chose assez logique, je m'appuierai sur elles pour commencer le voyage, avec l'espoir de ne pas m'emmêler les pinceaux.

Chacune de ces cannes — il y en a une vingtaine — est taillée dans un bois différent, mais toujours clair et coupé sur place par le promeneur inspiré lors de ses randonnées occasionnelles. Le soin quasi maniaque porté à l'ouvrage pourrait faire songer à des objets d'art populaire dénichés dans la boutique d'un antiquaire spécialisé ; mais le choix des sujets, la matité de la surface — alors qu'on attendrait sans doute un bois poli ou patiné par l'usage —, le traitement aussi, plutôt espiègle ou décalé, ressortissent davantage à l'art conceptuel. Ça donne des objets ambigus, inclassables. A l'instar des peintres de Lascaux ou de Pech-Merle qui, pour figurer les animaux, s'appuyaient volontiers sur les "suggestions" de la nature : saillie de la roche, fissure dans la paroi, galet rond comme un œil, Philippe Cochet met à profit un nœud sombre, une soudaine bifurcation des fibres, tout détail évocateur, pour amener à terme une forme indécise. Mais les résultats obtenus sont toujours déroutants — un comble lorsqu'il s'agit d'aménager sa troisième jambe !

Tel un collectionneur atypique ou pervers, Philippe Cochet renouvelle depuis une dizaine d'années la thématique traditionnelle des pommeaux de cannes : trogne bizarre rappelant les créatures de Bosch ou les gargouilles moyenâgeuses, visage énigmatique d'un vieux sage emprunté à la statuaire des Dogons, tête de bélier — réminiscence médiévale, et belliqueuse ? —, oreille, pied nu aux orteils écartés et à la forte cambrure, insecte du genre staphylin, dont les élytres laissent l'abdomen à découvert, poisson étrange (un brochet glouton peut-être ?) dont on ne sait si c'est lui qui avale la canne (à pêche) ou s'il subit, mais à l'envers, le supplice du pal... Ces bâtons compliqués attirent l'œil plus que la main, toujours trop grande pour s'en saisir commodément, ou trop fragile, à moins de prendre des gants

(on en reparlera). Je pense à l'un d'eux, qui requiert des précautions. Philippe Cochet a utilisé la tige coriace d'un vieux rosier, hérissée d'épines particulièrement aiguës ; la racine, bulbeuse, a fourni une matière idoine pour la poignée : une tête de diable dont, affirme le sculpteur, l'original figure sur le tympan de Conques. Chose curieuse, ce diable a des cornes atrophiées, comme si les épines de la plante lui avaient procuré des ersatz suffisants, et en abondance. Bref, ce n'est pas une canne à proprement parler, disons une badine pour esthète sadique, ou masochiste cultivé. Ce goût un tantinet obsessionnel pour les arpillons, pour les poils également, on va le retrouver.

Je connais encore mal son œuvre photographique, mais un tirage en noir et blanc m'avait accroché l'œil lors d'un passage dans son atelier. Il s'agit d'un autoportrait. Un autoportrait atypique, on s'en doute. Hommage possible à John Coplans, à moins qu'il ne s'agisse d'une convergence, mais du John Coplans farfêlu. Sur l'image, en effet, ne sont visibles que les pieds nus de l'opérateur et ses jambes, coupées à mi-cuisses ; des jambes incroyablement velues, cadrées plein champ et peignées avec un soin minutieux, puisque les poils, très longs et très sombres, sont regroupés par petits paquets régulièrement espacés, en forme de vrille, — la préparation de ces antennes orientées en tous sens, dont on ne sait si elles reçoivent des ondes ou en émettent, a dû exiger une longue patience. Dès lors les "cannes" de l'auteur ressemblent à des tiges galbées couvertes de piquants mous. Cette horripilation que ni la peur ni le froid n'ont pu causer est amusante.

Traitée dans un esprit comparable, une autre œuvre pique l'attention. De loin ça ressemble à un cactus, un cactus verdoyant, de taille moyenne, installé sous un globe de

verre, comme les pendules d'autrefois ou les bouquets de mariée, un joli globe qui fait office de serre. Mais en s'approchant, on ne voit qu'un banal gant de jardinage, garni d'une substance qui lui donne du volume et de la tenue, un gant de caoutchouc dont la surface est criblée d'innombrables et minuscules épines prélevées sur un végétal authentique — avec une pince à épiler, je présume. Leur présence doit avoir des vertus apotropaïques, protéger les doigts contre les piqures en empruntant ses armes à l'ennemi, probablement aussi la sensibilité de l'auteur contre celles des critiques. Pour parachever le simulacre, la base de l'objet a été enfoncée dans une manche de chemise de la même couleur ; le tout est monté sur un socle de bois tourné, à l'ancienne. On pense au " Gant pour jardinier " que Carelman a fait figurer dans son *Catalogue d'objets introuvables* et dont l'artiste pourrait avoir donné ici une version littérale, en trois dimensions. Une rencontre, à mon sens, plus qu'une influence, comme je l'indiquais déjà plus haut. Quand bien même ce serait le cas, on sait que « les circonstances ou mobiles n'ont sur l'homme que le pouvoir qu'il leur accorde lui-même. » (G.W.F. Hegel, *Propédeutique philosophique*, § 15)

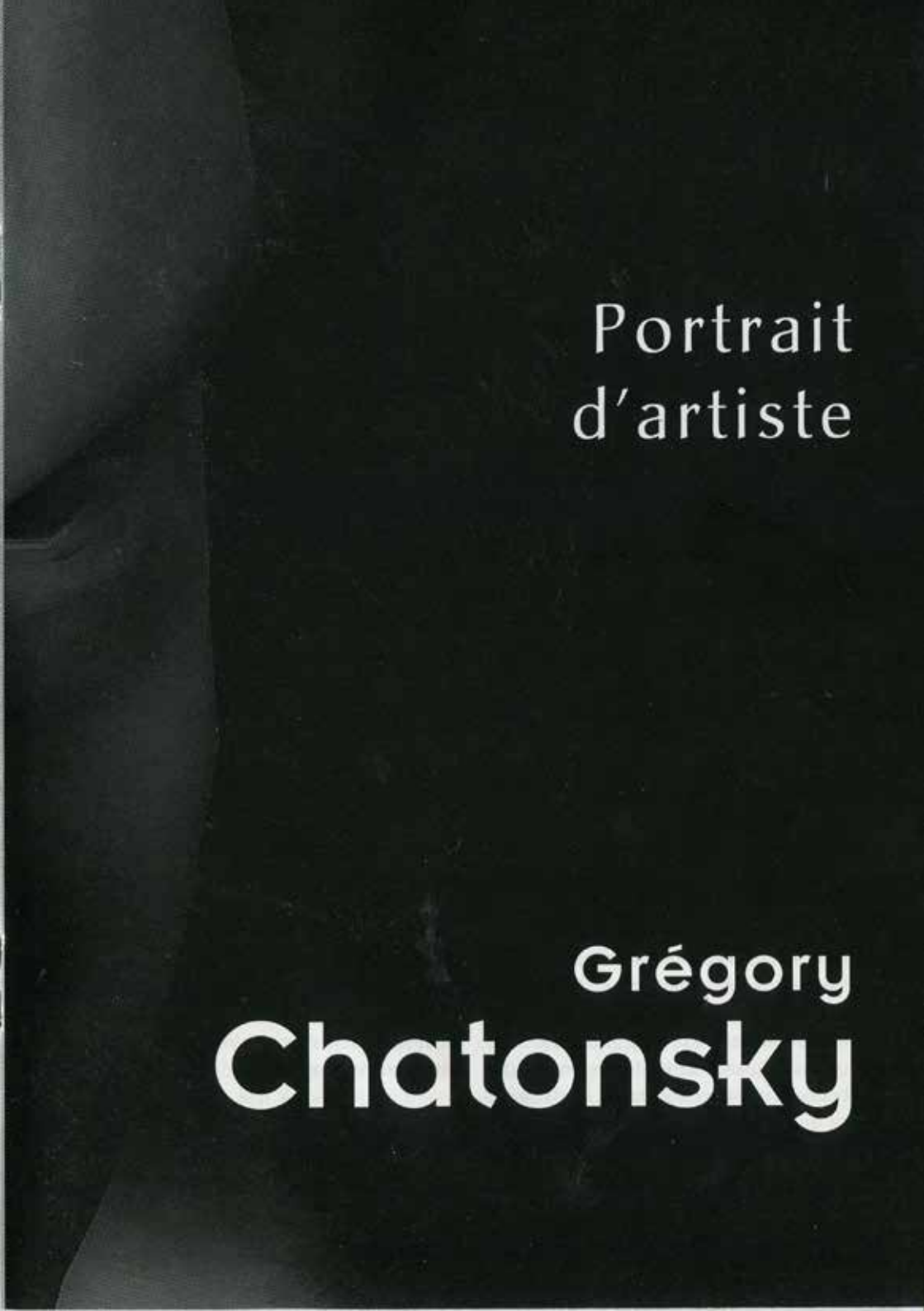
Il faudrait évoquer les peintures en cours que les rigueurs de l'hiver l'ont forcé d'interrompre — encore une affaire de poils, à cause des brosses et des pinceaux... Il faudrait aborder son travail sur ordinateur. Une autre fois. Pour l'heure, j'achèverai cette approche par la description d'œuvres tout à fait récentes, mais qui me paraissent dans la ligne de celles dont il était question plus haut, des œuvres auxquelles différentes bêtes ont apporté là encore, quoique plus directement, leur contribution. Un beau chat vit chez Philippe Cochet, un chasseur efficace et prodigue. Régulièrement, Pistou

apporte sur le seuil de la maison ses trophées de la nuit : oiseaux, rongeurs, taupes, lézards, grenouilles, salamandres, etc. L'artiste les a gardés en souvenir, afin de remercier l'animal ; ou plutôt non, il les a dessinés, grandeur nature, dans leur position exacte au moment de la découverte, à la manière d'un enquêteur ou d'un archéologue, puis, parce qu'il craignait probablement pour la survie de ces portraits macabres, il les a recouverts d'une mince couche de paraffine, presque transparente. Cela donne des tableaux raffinés — des tableaux de chasse en l'occurrence — où l'on reconnaît une double griffe : celle de l'artiste, bien sûr, mais également celle du chat.

A la différence des guêpes ou des moustiques, les mouches ne piquent pas, mais elles ont habité l'imaginaire de l'homme pendant des siècles (3) et pullulent encore dans les campagnes, notamment en Auvergne. Durant l'été 2004, la maison de Philippe Cochet fut envahie par ces vilains diptères. Il chercha donc à s'en débarrasser. Mais il l'a fait à sa façon, très simple, même archaïque, et réputée fort peu décorative. Voire. Le papier tue-mouches pendu aux poutres du plafond est d'une fécondité esthétique redoutable ; attirés par l'odeur les insectes viennent se poser sur les rubans dont ils ne pourront plus repartir. Mais s'ils sont fixés, s'ils sont immobilisés, leur corps se dégrade malgré tout assez vite, se couvre de poussière. L'artiste les a donc fixés une seconde fois, par la photographie. Là encore, le résultat obtenu est stupéfiant. L'étroite bande de papier collant — en vérité une matière synthétique — est cadrée à bout portant, comme une pellicule examinée à travers un compte-fils ; les mouches engluées apparaissent à contre-jour, dans une lumière ambrée, tels ces insectes que l'on aperçoit dans les musées de minéralogie, emprisonnés par la résine qui s'est fossilisée peu à peu et les conservera







Portrait
d'artiste

Grégory
Chatonsky

Gregory Chatonsky, artiste mais avant tout chercheur, est un passionné un tantinet touche à tout : il écrit, s'intéresse à l'esthétique dans ses productions imagièrès ou sonores, un personnage en phase avec son époque, celle des nouvelles technologies de l'information et de la communication.

J'ai aujourd'hui 33 ans, je suis né dans le XII^e arrondissement à Paris où j'ai passé mon enfance. Famille classique — classe moyenne —, nous habitons un grand ensemble, rue Erard. Mon père travaillait dans l'immobilier et ma mère alternait périodes au foyer et travail pour des ONG.

Enfants post-68, nous avons été sans doute baignés dans une atmosphère psychanalytique "à la Dolto". Je dis "nous", car j'ai un frère, un peu plus âgé, qui a eu un parcours différent du mien — Essec, MBA à Warthon ; il est aujourd'hui — entre autres choses — consultant en Australie et professeur à Pékin. Nous sommes proches, et même si nos domaines d'activités et nos positions politiques diffèrent, nos préoccupations ne sont pas si éloignées. Nous partageons des intérêts communs pour les questions économiques (au sens large) et nous apprécions tous les deux la philosophie, c'est-à-dire une pensée qui peut déconstruire son objet sans avoir à proposer quelque chose en échange. La notion de recherche reste un trait de caractère commun à nous deux.

À l'école, j'étais ce petit garçon extraverti que l'on trouve dans toutes les classes, celui qui passe une grande partie de son temps à gri-bouiller, à dessiner sur les tables. C'est comme ça que je "séduisais", que je parvenais à charmer parents et professeurs et même mes copains. Le dessin était une façon comme une autre de communiquer.

J'ai eu la chance d'avoir une mère qui très tôt m'a emmené visiter le Louvre. Ces visites hebdomadaires silencieuses — nous n'échangions aucun commentaire — m'ont amené à développer un rapport concret à l'art. J'avais une véritable passion pour l'art égyptien. J'étais fasciné par le scribe accroupi que je pouvais regarder pendant des heures. L'art est devenu quelque chose de tout à fait "naturel", d'enfantin, sans rapport à ce que je connais ou crois connaître aujourd'hui du milieu de l'art contemporain. J'essaye de me souvenir de cette période, de rester à cet état là. La question de l'art s'est donc posée très tôt.

Par ailleurs j'ai eu dans la personne de mon grand-père maternel, quelqu'un d'une très grande culture humaniste qui m'offrait des livres énormes — une passion chez lui —, sur les avants-gardes... des livres que je contemplais le soir dans le plus total émerveillement. Il m'a offert notamment une monographie sur Max Ernst et tous les soirs, je feuilletais ce gros livre. J'adorais ça tout simplement. Très tôt j'ai su que mon existence serait en contact avec tout cela. Je ne savais pas encore comment.



Appel, extrait de la série d'images Readonlymemories, Gregory Chatorisky, 2003.

Dès l'âge de treize ans, j'ai eu l'occasion de faire de la télévision dans des émissions pour les enfants pendant quatre ans environ. J'ai travaillé pour le Mini Journal de Patrice Devret sur TF1, Canal + et aussi sur M6 comme présentateur-acteur. Je faisais des interviews et de la présentation. Très vite, je me suis aperçu que mon intérêt principal concernait l'aspect technique et la réalisation. Je passais mon temps dans le camion régie, avec le réalisateur Marco Pauly et aussi l'ingénieur du son, je trouvais leur travail extraordinaire. La fabrique d'images me fascinait littéralement parce que je savais qu'on pouvait utiliser tout ce matériel broadcast autrement et en détourner l'usage classique.

On ne pouvait rêver meilleure introduction à l'art vidéo ! J'avais à peu près quinze ans à ce moment-là et je me suis intéressé à tout ce qui concernait ce courant de l'art, je lisais tout ce que je trouvais sur les œuvres majeures, les artistes, les techniques... Je savais déjà que mon domaine c'était les arts plastiques, mais tout ce que je faisais alors ne m'apportait rien d'autre qu'un plaisir personnel, je n'inventais rien, je répétais ce qui avait été fait auparavant. Et l'art vidéo me semblait porteur de créativité, d'innovations, de possibilités d'expérimentation : un champ de possibles.



Nersleeping, neton & dispositif, Grégory Chaitonsky, 2002.

J'ai passé toute mon adolescence dans les mouvements alternatifs de la fin des années 80, revival ska et punk, psycho, 50's, garage 60's, redskin, etc qui furent sans doute un tournant en France entre une sous culture et une culture de masse. J'essaye de rester fidèle aux projets et aux intensités que nous avions adolescents, un certain axe de résistance.

Après le lycée et un bac A3 (arts plastiques), je ne savais pas trop où me diriger. Je voulais en effet travailler dans les nouveaux médias car j'avais vu des images de films présentés au festival Imagina. Elles témoignaient d'une certaine fragilité, d'une imperfection, quelque chose tremblait en elles. J'avais acheté un Amiga 2000 où j'expérimentais tout azimut. Devant moi un champ d'expérimentation

que j'estimais naïvement plus "facile" que la peinture car apparemment dénué d'histoire, de tradition ou de règles aussi contraignantes. Ce choix était peut-être une forme de lâcheté, espérer une tabula rasa où tout recommence avec soi. Bien sûr je me suis vite rendu compte que les nouveaux médias entraient de plein pied dans l'histoire de l'art et que cette nouveauté n'était qu'une illusion.

Des lieux comme Le Fresnoy n'existaient pas encore. A Paris VIII, des gens comme Bret ou Couchot estimaient que l'artiste se devait d'inventer les logiciels dont il avait besoin et l'enseignement était donc très technique, il fallait savoir programmer.

Finalement, j'ai décidé de suivre un cursus de philosophie à la Sorbonne. J'y suis allé comme on va sur un champ de manœuvres : je voulais surtout acquérir des "armes" pour me confronter, le moment venu, aux théoriciens. Car je pensais que si l'art et la philosophie avaient sans doute une secrète affinité, ils n'avaient pas pour autant le même rapport au langage : là où la philosophie utilise le langage du dictionnaire, l'art développe des signes propres à chaque œuvre, signes qui ne viendront jamais constituer un alphabet stable. Aller chez l'ennemi — les philosophes — c'est aussi risquer de tomber amoureux de l'ennemi : je me suis vraiment passionné pour la philo. J'ai alors rencontré Jean-François Lyotard qui a profondément modifié ma conception de l'art car il privilégiait une approche singulière, sensible plutôt qu'une soumission de l'art aux concepts philosophiques, approche très répandue chez les philosophes.

Ensuite, je me suis rapproché d'Anne-Marie Duguet qui, comme pour beaucoup de gens de ma génération — Reynald Drouhin par exemple — a beaucoup compté, car elle nous a montré énormément de choses, s'effaçant complètement au profit des œuvres qu'elle nous faisait découvrir, œuvres complètement inédites à l'époque, et qui ont formé nos goûts. C'était vraiment une passeuse de gens allant de Gary Hill, Bill Viola à Jeffrey Shaw, Michael Snow, Peter Campus.

En 1994, nous décidons avec quelques autres personnes, de fonder *Incident*, un projet de revue "papier" à l'origine. Dans le même temps, je fais un stage à Beaubourg avec la revue *Traverse*, sous la direction de Norbert Hillaire : premier accès à l'internet par le biais de l'IRCAM. Pas de finances pour la revue papier et nous nous orientons donc pour des raisons économiques vers l'édition sur internet. *Incident* devient alors une publication en ligne

confidentielle avec dès 1994 les premières expérimentations esthétiques en réseau. Il y a eu ensuite l'écriture d'un cédérom sur la déportation et la Shoah, qui reste pour moi une règle éthique de l'ensemble de mon travail. Puis le passage par les beaux-arts de Paris en multimédia.

Je préfère me considérer comme un chercheur que comme un artiste, qui me semble une notion par trop surdéterminée et dont l'usage est devenu très problématique : qui ne se perçoit pas aujourd'hui comme un peu artiste ? Chercheur au sens de l'amateur, sans domaine de prédilection ni réelles compétences, préférant travailler sur les domaines où je suis ignorant que sur ceux où je pourrais faire autorité, essayant de passer d'un champ à un autre, dès que mon langage me paraît trop sûr de lui-même. Chercheur au sens d'une personne intéressée par les protocoles, les manières de faire, les usages, les processus, essayant de déconstruire les règles, fut-ce les siennes, plutôt que de les appliquer. Je n'ai pas une relation fétichiste aux technologies, ni fascination ni rejet, pas de conjuration donc, juste un désir d'essayer, tester, voir comment ça marche ou dysfonctionne, par où passent les flux et les ruptures, les suspens, selon quels relais et quelles traductions. Les discussions entre les tenants de telle ou telle technologie m'amuse toujours, cela fait des décennies que cela dure, ils ignorent combien leurs paroles sont surdéterminées par des structures historiques qu'ils laissent impensées. Je m'intéresse aux technologies parce qu'elles sont peut-être ce par quoi notre existence devient aujourd'hui un symptôme en même temps qu'une expression, ce ne sont pas de simples instruments soumis à notre volonté, mais des interfaces et des prothèses qui affectent nos corps, c'est-à-dire nos dispositifs esthétiques.

Il est difficile de savoir ce qu'est l'art, la réponse peut toujours sembler être un mot d'ordre, alors même que l'art ne cesse de se déborder par une permanente redéfinition. Mais prenons ce risque. La question de l'art est celle des perceptions, les concepts pouvant exister mais n'étant pas sa destination première. Non pas « que penses-tu ? » mais « comment perçois-tu ? » De quelle façon ta perception en faisant retour sur soi, se détourne, se contourne et configure un monde. L'art doit questionner la perception et le sensible, notamment dans le champ médiatique contemporain où cette question du sensible devient problématique. On le perçoit dans le travail de commissaires d'art, mais aussi dans la vie de tout le monde : c'est un flux perpétuel et multi canal qui déborde de partout. On n'arrive plus à faire le tri : nous percevons tant et tant de signes que nous ne pouvons plus les lire comme dans les époques passées en structurant une connaissance. Comment pouvons-nous aujourd'hui nous repérer dans ces flux entrelacés sans être nostalgique ?

L'art avant d'être des objets particuliers, est aussi un mot, un simple mot du langage. On peut dire ce mot sans y penser. On peut bien sûr parler concrètement d'œuvres, mais il est difficile d'imaginer que ces œuvres soient toutes également recouvertes par ce concept. Donc, ce mot doit défendre, sauvegarder l'hétérogénéité, ou pour le dire autrement témoigner du différend et de l'écart infini entre le mot "art" et les objets esthétiques. Même si par un tel témoignage on devient un traître.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre, Turbulences vidéo # 48, juillet 2005.

Sous titre, netart, Gregory Chatonsky, 2000.

Lorsque je prenais le métro, enfant, je faisais de petits spectacles
pour faire rire les voyageurs.

When I travelled by the subway, child, I made small spectacles
to make laugh the travellers.

Art sans support ni matériau, éphémère et translucide, libre de toute dégénérescence mais plus fragile qu'une volute de fumée, l'art numérique est comme la nuit qui s'efface au petit matin : splendide et universel, mais souvent muet et impatient.

La machine mélancolique : L'œuvre internet de Grégory Chatonsky

par Ollivier Dyens

Fils d'une civilisation en mouvance continue, l'art numérique est un fleuve qui coule d'écran à écran, et qui, jamais, ne peut se cristalliser, se fixer, jamais ne peut se graver dans la mémoire. Enfant de la déterritorialisation, l'art numérique flotte au-dessus des temps, des espaces et des langues, à la fois de toutes les cultures et d'aucune, à la fois de toutes les langues et intraduisible, à la fois profondément humain dans son impatience, ses associations d'idées, ses ombres et silhouettes et profondément machine dans ses frontières, structures et langages. L'art numérique est l'expression de l'incertitude humaine mais il est aussi la célébration de la systématisation machine. C'est un art qui rêve des hommes par les langues des machines. Art jeune, au potentiel infini mais à l'apprentissage technique souvent difficile, l'art numérique cherche encore et toujours ses grammaires, ses syntaxes, ses corps propres car rares sont les

créateurs qui le comprennent, le ressentent et le célèbrent dans sa spécificité. Grégory Chatonsky est un de ses très rares créateurs. Je suis l'œuvre de Grégory depuis plusieurs années maintenant et, dès le début, j'ai été frappé par la force de ses œuvres car enfin je trouvais un créateur qui saisissait l'essence même de l'art numérique, qui ne cherchait pas à reproduire ce que le cinéma, la photo ou le roman faisaient déjà si bien, mais avait compris qu'une œuvre numérique existe dans la fuite, que sa source est l'ailleurs, le glissement. Les œuvres de Grégory Chatonsky sont mues par cette étrange force centrifuge qui sous-tend l'art numérique : celle de la poursuite du désir. L'œuvre numérique contient en elle tant de langues et de propos, elle émerge de tant de lignes de fuites, de tant de fantasmes, qu'elle ne peut que chercher, toujours, constamment, l'autre, le lointain, le souvenir. Stratifiée comme l'humus, elle ne fleurit qu'en rhizomes sans

linéarité, racines fragiles liant les différents bulbes entre eux comme tant de fils d'Ariane. Car c'est ainsi que l'œuvre numérique existe : par ses liens délicats, entremêlés et enchevêtrés, entre les images, les plans, les scènes. Et c'est ce que Gregory Chatonsky a compris : car s'il est possible de voir chacune de ses œuvres individuellement, toutes aussi touchantes les unes que les autres, il est, je crois, encore plus fascinant de les rencontrer et les comprendre comme un tout : chacune étant ce bulbe qui dépasse de la terre, unique mais aussi lié à ce contour de mots, de souvenirs, de murmures qui composent l'ensemble de son œuvre. Car ce que nous voyons des œuvres de Gregory est la terre électronique, l'humus machinique dans laquelle elles prennent formes (ne nous font-elles pas continuellement plonger dans des souterrains déserts, des lieux obscurs, des salles vides ?) ; sites, images, animations comme autant de fleurs qui éclosent doucement et dont l'éclat nous enivre mais qui poussent engorgés de la solitude et de la mélancolie qui sous-tendent le cyberspace. Car l'œuvre de Chatonsky, comme un reflet étrange mais combien fidèle de ce monde que nous habitons, est soulevée de cette tristesse qui nous grise : à qui parlons-nous ? semble-t-elle se demander dans un ballet de mots, à peine compris, sans origine ni fin. Où sommes-nous ? nous force-t-elle à nous demander, s'ouvrant à nous de ses lieux sans poids ni matérialité. Qui aimons-nous, perdons-nous ? nous obligent-elles à confesser, prisonnier que nous sommes des machines et de leurs langages (les œuvres les plus récentes de Chatonsky ne nous propulsent-elles pas devant un écran dont nous ne pouvons nous échapper ?). Entendons-nous la violence ? nous interrogent-elles en chuchotant. J'ai déjà écrit que l'œuvre de Gregory Chatonsky ressemblait à *La Jetée* de Chris Marker. Je le crois plus que jamais. Car l'une comme l'autre proposent

l'effleurement comme syntaxe artistique et narrative ; l'une comme l'autre glissent sur la conscience du spectateur et s'immiscent en lui comme une chanson à peine entendue mais qui se retrouve soudain fredonnée ; l'une comme l'autre parlent de la violence du désir, du besoin de soumission à la machine, du parfum des ombres et des silhouettes, des lueurs d'images entrevues qui glissent dans le coin de l'œil. Dans l'œuvre de Marker tout comme dans celle de Chatonsky, des voix de femmes sont à peine entendues, leurs images à peine décelées, leurs mouvements toujours saccadés, comme si la plaque tectonique qui sous-tendait le monde était celle de la perte, de l'abandon, celle du souvenir de la chaleur de l'être aimé. Comme l'art numérique qui raconte l'incertitude, qui montre les courants, qui célèbre les absences et les contours de ce monde extraordinaire dans lequel nous vivons aujourd'hui, l'œuvre de Chatonsky consacre la fragilité de la mémoire humaine, la douleur de sa présence, la force de son silence. L'œuvre de Gregory Chatonsky vibre avec une clarté cristalline au diapason des mouvements de son monde, au diapason des peurs et plaisirs de son univers. L'œuvre de Gregory Chatonsky est une des grandes œuvres de ce début de siècle, de ce monde nouveau de l'humain enchevêtré dans ses machines. C'est une œuvre qui nous touche et nous inquiète car elle transforme cet internaute qui navigue sur les mers du cyberspace en naufragé de son monde ; un naufragé qui voit, au loin, la terre qu'il connaît, mais qui préfère tourner son radeau vers l'immensité de sa mémoire.



To see more details for any product or to order any product, just click on the picture.



Translator V.1

\$15.99

Translator of data into a computer and from the computer into the outside world



I AM AN @RTIST V.1

\$22.99

Become a netartist!



MOUTH TRANSLATER V.1

\$12.99

Translator of data into a computer and from the computer into the outside world



DERIVAT ICH.NEY

IC-N (network percept-ic-n), netart, Grégory Chazonsky, 2001.



GOOGLE
SEARCH
ENGINE
LA PREMIÈRE SCÈNE SE DÉROULE TRÈS VITE
INDIFFERENCE
TRADUCTION

http://www.aboutnewjersey.com/TwinTowers/Manhattan_image.jpg

En regardant

La révolution a eu lieu à New-York

par Christian Sommer



t W m c W

gorge

http://www.safident.com/CATS_Fr_fichiers/image014.jpg



Américain

<http://co.stafford.va.us/personnel/personne.jpg>

Then there is a gap , a blank space , a pause of indeterminate length during which nothing happens ,
not even the anticipation of what will come next.

éclair de soleil glauque présence bleue trouée
 blocs de paysages murmure égrènement déferlement
 chair ramifiée plans de situations courbures de surface
 effrénée vivacité dans l'intime coalescence
 regard ductile concentrique visage dévasté enfoncé
 grêle de signes enveloppés furtifs éclatants vides
 empreinte tenace adhésive indétachable
 mouvements en soudaine expansion
 lambeaux gerbes de bruit
 floculation de grains poudroiements de détails
 pression de singularité
 rage d'embranchements
 formes entassées enchevêtrées ambiguës
 sol gorgé de nuit
 torrent heurté morcelé grumeleux granulé fissuré
 mouvements en ombelles en éventail de fusées en écharpe
 corps bosselés gaufrés criblés
 craquelés cisailés grainés rugueux
 caresse furtive dans les ténèbres
 lumière striée rompue rayonnante
 grouillements larves inondations vision coulée en pleine vitesse
 lignes éblouissantes
 prises d'ondulations ignobles
 contact diffus irisations
 ricochets d'impressions parenthèses en éclair
 nerfs sautés crissants
 rafales de violet
 faibles frénétiques baisers
 à peine esquissés éperdus saccadés fuyants

constellation d'écarts
 flou crémeux
 foule compacte
 parois en brèche
 silhouettes raturées brutalisées traversées illisibles
 remous figés
 archivage d'ombres luisantes
 rêves courts
 rapides
 invasion gris acier
 rouge flamboyant coléoptère
 furetage déchiqueté
 dément
 essaim dissocié
 ciel intact
 décharge
 soutirée au futur
 particules en ravages lancinants
 miroitement liquide
 étuve d'effroi
 usure des yeux
 ruissellement
 étendue silencieuse
 bordée de terres dures noires
 flot ascendant
 courant transversal
 trémulation
 fissuration
 épilepsie verticale des plans
 lignes doucement incurvées tordues
 invaginées
 pluie froide hostile
 no ground
 densité nerveuse
 élans discontinus
 frictions microscopiques
 hémorragie de souvenirs
 translucides
 extensibles
 zébrures
 vibrations zigzags contradictoires
 rayures gravures
 renflements fugues évidements
 avancée de lumière

Il y a des œuvres qui, à leur contact, donnent parfois à penser, et, parce qu'il est lui-même en train de penser, le travail de Grégory Chatonsky relève peut-être de celles-ci. Toutefois, ce don ne laisse place à aucune réflexivité. Il engendre davantage une faillite des conditions habituelles de toute expérience qui présupposent toujours une rencontre claire avec un objet sur l'horizon d'un monde et une relativité à un sujet la ressaisissant comme son expérience. Ici, quelque chose advient, de telle sorte que le sujet est dessaisi de ce qui le faisait sujet, exposé à une passivité résistante à toute reprise, à un retard l'interdisant d'être contemporain de lui-même, de dire « Je ». Que reste-t-il alors ? Il reste une forme de rapport, un rapport tout autre où règne l'indistinction, l'impersonnel et qui est fait d'anonymat.

Des anonymes

par Xavier Sense

Toute parole, afin qu'elle puisse exercer sa fonction de signification et de communication, se doit de rendre la chose absente, de la réduire au silence. C'est en niant la chose dans son existence immédiate et singulière, en la substituant à une forme générale, que les mots font naître le discours et le sens. Le mot a donc ce "pouvoir de faire disparaître" la chose, de la rendre absente, mais en même temps de la faire "apparaître en tant que disparue", apparition comme condition de l'avènement du sens. De la même façon, les mots eux-mêmes se font silence : mots qui disparaissent dans leur usage, mots usuels, utiles et en cela

transparents, sans consistance, presque invisibles. Or, littéralement, l'anonymat c'est ce qui n'a pas de nom et redevient opaque dans sa désignation. Ainsi, parce que le langage retourne la négation de l'existence en une idéalité du sens, l'anonymat nous enjoint d'en revenir à l'existence, c'est-à-dire à ce qui est singulièrement. L'anonymat n'est donc pas un concept, mais une expérience. Une expérience que Grégory Chatonsky démultiplie par des variations à chaque fois différentes. Dans *Sous Terre*, il y a de la rumeur, dans *Revenances*, de la hantise.

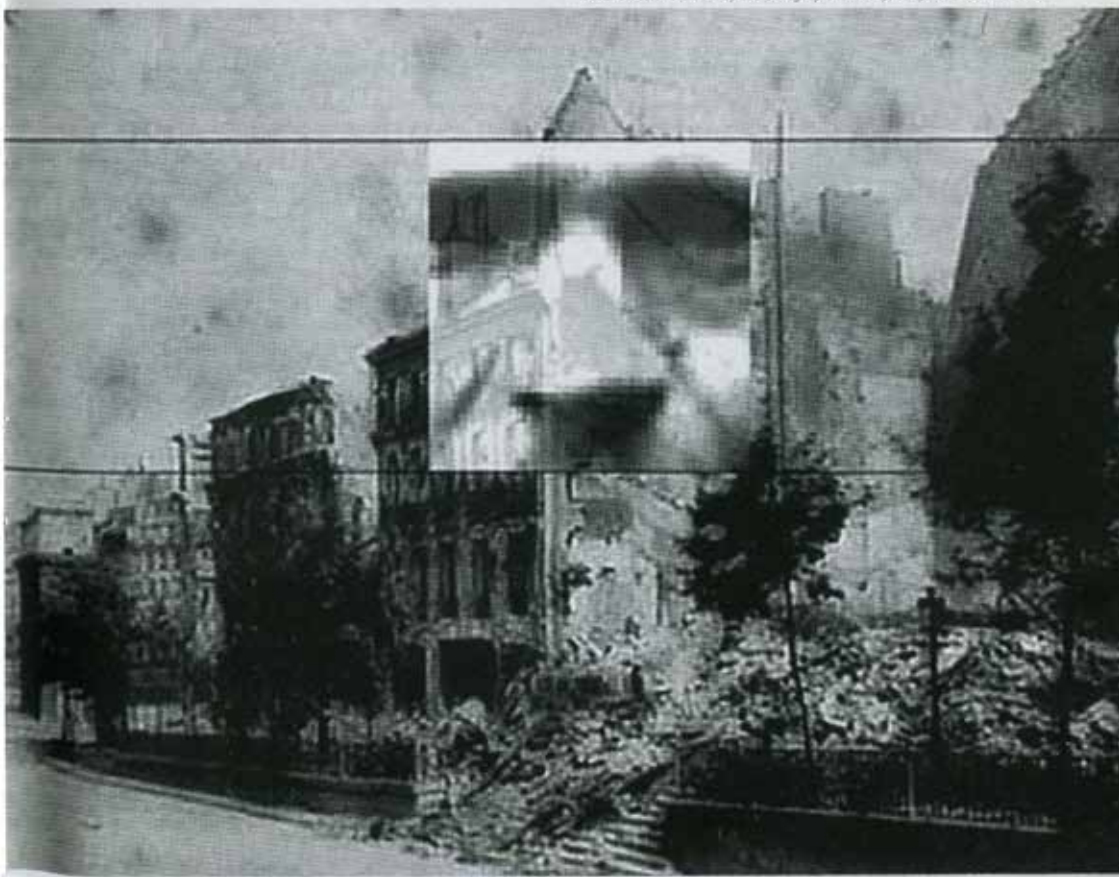
La hantise, c'est le retour des spectres. Toutefois, ce retour n'a pas lieu comme vis-à-vis. Les spectres nous observent sans jamais nous faire face, ils précèdent tout regard. Ils sont partout et à la fois nulle part. Radicalement disséminés, ils envahissent et traversent tout l'espace. Nulle présence identifiable, aucune place déterminable. Il en va de même pour moi dépossédé de moi-même par un autre sans figure, impersonnel et neutre. Ce qui hante ne renvoie à aucune forme accessible et saisissable : « es spukt [...] : ça hante, ça revenante, ça spectre ».

Semblable, la rumeur est un non-silence, ou plutôt le silence même qu'on entend bruir. Aucun son déterminé, un sourd bourdonnement égal à lui-même. Certes, chaque bruit et chaque voix composant la rumeur seraient en eux-mêmes identifiables, mais ne rendent pas

moins indistinct le tout. La rumeur, c'est un murmure incessant, une parole confuse. Parole en deçà du discours, elle ne véhicule aucun sens, elle ne dit et n'affirme rien. Aucune interruption, aucun terme dans le flux : ça parle, ça circule indéfiniment. Cette parole vide, insensée, à qui appartient-elle ? À personne car à tout le monde : parole impersonnelle donc, parole d'un On anonyme, parole plurielle ne s'unifiant jamais, ne faisant que se différencier de et par elle-même.

Toutes ces déclinaisons multiples et intensives de l'anonymat ont essentiellement lieu, dans l'œuvre de Grégory Chatonsky, par la pratique d'une écriture fragmentaire. Traditionnellement, le fragment est considéré comme signe d'un tout. Ne prenant sens que dans son rapport à une unité absente, c'est à partir d'elle qu'il est toujours pensé.

Revenances, retard & dispositif, Grégory Chatonsky & Reynald Drouhin, 2000.



Aussi, le fragment n'est envisagé que comme manque, comme défaut. Or, ici, l'écriture se veut fragmentaire non par accident, mais dans sa structure même. Loin d'être subordonnés les uns aux autres, les fragments sont les uns auprès des autres, absolument extérieurs. Ensembles, ils ne procèdent d'aucun ordre logique, d'aucune causalité, mais révèlent un agencement disparate constamment ouvert et décentré.

Par cet inachèvement, un récit advient, tout en échappant néanmoins à sa propre loi, celle de relater quelque chose. Refusant toute continuité, cet autre du récit s'impose alors comme l'attente d'un événement jamais présent, toujours déjà passé ou encore à venir, à l'instar de ces personnages, ramenés parfois à de simples pronoms, qui se poursuivent

indéfiniment et jamais ne se rencontrent si ce n'est sous le régime de la séparation. L'écriture fragmentaire dessine ainsi un espace lacunaire, rythmé de répétitions et de variations, où toute parole erre, se détourne et retourne au même point, où chaque fragment se déplace selon une dérive sans fin, et dont le risque serait d'y tracer des parcours fixes et invariables en vue d'une totalité.

Dès lors, on semble être exposé à ce point d'intimité avec l'anonymat, cette voix originelle et plurielle de personne ; point qui coïncide avec la propre disparition de l'auteur dans l'écriture. En s'agençant notamment avec des machines génératives et de traduction automatique, avec des données impropres, Grégory Chatonsky, dès l'origine, se défait de son identité, de ses possibilités, de son

La vitesse du silence, netart, Grégory Chatonsky, 1999.

b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y

y x w v u t s r q p o n m l k j i h g f e d c b



16.47N 2.05M/2.05M

Click or drag over the area you want to enlarge. Press ALT to zoom out

Incident of the lost century 1999, netart & dispositif, Grigory Chatonsky, 1998.

pouvoir de pouvoir jusqu'à devenir un moi sans moi. De cet abandon de soi s'informe un être impersonnel sans intériorité, absolument singulier, dont l'œuvre ne procède d'aucune production mais d'un laisser-être, d'un geste de dénudation conçu comme interruption.

Autrement dit, le corps de l'œuvre se donne dans le retard de son advenue. S'écartant de et par lui-même, il impose, à même le monde, son étrange et inquiétante présence. Irréductible à toute forme, il résiste à toute mainmise utilitaire, à toute finalité, à tout ordre mondain. Aussi, c'est de cet hors d'usage, de ce silence désœuvré, que l'œuvre parle et parle à un " nous " sans identité, délivré de toute instance déterminée.

© Xavier Sense, Turbulences vidéo # 48, juillet 2005

2004

Sur Terre (1) et (2)
Sur Terre (RGB V.1)
Se toucher toi
Rear Windows Remix
Peaux mortes
La révolution avait eu lieu à New York
Check (éché)
I = I (Tribute to Jean-Luc Godard)
1+1+1+1+1+1+1+1+1+1
1+1 (Tribute to David Lynch)

vidéo
 travail sonore
 netart et vidéo
 travail sonore
 netart
 vidéo
 performance
 netart
 netart
 netart

2003

Un chat dans un palace
The World Report
Sans objet
Pas perdus
Parcours
My last tape
Murs
Movies Without Time
Marathon .55
La révolution a eu lieu à New York
La Gaîté Lyrique
In the World
In the picture of the text
Dislocation
Ce que peut un corps
Readonlymemories

performance
 netart
 dispositif
 dispositif
 netart
 travail sonore
 images
 netart
 netart
 netart
 netart
 site internet
 netart et travail sonore
 netart
 dispositif
 dispositif
 images

2001

Touch and Contain
Positio-n
Moi Moi (avec Eric
Leonardo tee-shirt
Intégral Ruedi Bau
Ec/arts
Doppelgänger (av
7-02_reengineerir
.IO-N

I/O Stereo
 Ecole d'Architecture
 Dislocation
 Dernière image de
 De Perspectiva Oc
 2Translation

2000

Sous Terre
Reverences (Avec
Nervures
Frontières Dépay
Deux voix
Centre Pompidou

Curriculum V.... 2005-1989 (sélection)

2005

Sur Terre

Standard

Se toucher toi v2.

Mac/Vai

Mémoires de la déportation

Global Novak System

netart, performance
et travail sonore : soundtrack for variable fiction

dispositif

netart et dispositif

site internet

DVD-Rom

images

2002

Topology of a Tran

The Struggle of the

The Sampling Box

Struggle Remix

Sampling : Alain R

Pour l'instant

Plantatio-n

Netsleeping

My voice

Mémoires de la dé

Le Quartier, centre

1999	<i>La Vitesse du Silence</i>	netart
1998	<i>Villa Médicis</i> <i>Incident of the Last Century 1999</i> <i>Après Sarajevo</i> <i>404+1</i>	site internet netart et dispositif travail sonore netart
1997	<i>Trafik</i> <i>Mémoires de la déportation</i>	netart cédérom
1993	<i>Mother of the processor</i>	images
1992	<i>You're Jumping Jack's Movie</i> (avec Romain Anglade) <i>Popixels</i> <i>Home sweet home</i>	vidéo images images
1991	<i>L'interactivité du nouveau langage</i> <i>Body.Scan.Movement</i>	vidéo images
1990	<i>Les configureurs de mondes</i> (avec Romain Anglade)	vidéo
1989	<i>Blu(E)ducation</i> (avec Romain Anglade)	dispositif



1971

Naissance à Paris (75).
Vit et travaille essentiellement à Paris.
www.incident.net
www.gregory.incident.net

Etudes

1990

Bac A3 arts plastiques.

1996

DEA d'esthétique
sous la direction d'Anne-Marie Duguët,
Paris I - Sorbonne

1999

Mastère hypermédia - multimédia
Ecole des Beaux-arts de Paris

Enseignement - Activités

1994

Fondation d'INCIDENT

1996-1998

Professeur au CESI, école d'ingénieurs
— Culture et philosophie numérique — Bagneux

2002

Prix de la création multimédia
pour *!O-N (net.work percept.io-n)* à VIDEOFORMES
Résidences aux INCLASSABLES - Montréal

2003-2004

Professeur au studio Le Fresnoy

2004

Responsable du workshop IMMERSION
pour Ars Numerica

2005

Fondation de NORMA avec Annick Bureau
Membre du CITU
Fondation d'INCIDENT 2

Ali Salmi est directeur artistique de sa compagnie au nom révélateur OSMOSIS, SCENE URBAINE, PHYSICAL DANSE THEATRE. Performeur aguerri à toutes sortes de prises de risques artistiques, le voilà en prise avec une nouvelle expérience singulière dans le cadre de TERANOVA, un festival nomade de performances poétiques en Lorraine et à Luxembourg.

Transit et Flesh : des performances euphoriques

par Geneviève Charras

Transports physiques

Flesh est conçu comme une pièce chorégraphique pour la voix d'un homme, arabe — Ali Salmi est algérien — un corps, le sien, et un extérieur, soit la caisse d'un camion conçu comme un plateau de représentation. La performance est ici conçue comme la vision de l'imaginaire de la chair dans un espace bien particulier, l'intérieur d'une semi-remorque bâchée, stationnée sur une place, prolongée par une deuxième caisse également bâchée de blanc où le public est invité à monter dans cette remorque intrigante. On y découvre un individu : son image est projetée sur les parois bâchées ; le public, à l'intérieur est au centre de l'image projetée. Deux voix et instruments du monde

arabe accompagnent ce corps, orchestrant musicalement ce périple mêlé à l'univers sonore électroacoustique. Cette mise en situation de l'actant — le danseur solitaire — et son public, cherche à éprouver le sentiment de migration, de transport hors de ses origines vers un inconnu, comme un exode ou un exil, un transit d'une contrée à l'autre, d'une rencontre à une confrontation de lieu et de culture.

Car c'est bien la préoccupation première de cet artiste basé entre Nancy et Bruxelles où il travaille avec Michèle Noiret, chorégraphe belge de renom. Comme interprète auparavant de la compagnie belge de Wim Vandekeybus, Ali Salmi a gardé l'urgence et la tonicité d'une danse à fleur de peau, comme irritante et expressément virulente, hurlant le désir profond de communiquer dans une grande



Figure 1. The man in the white shirt and dark trousers leaning against the glass door at night. (Source: The author's collection.)

Flesh, choregraphie, Ali Salmi, 2003.



humanité. Dos au public, jouant du chant et de la voix triturée, l'interprète se donne à voir et risque à chaque seconde de basculer dans les sphères du voyeurisme ; mais il n'en est jamais ainsi : sa pudeur, son extrême retenue tempère un tempérament de feu et le public demeure touché et admiratif devant tant d'audace et de messages physiques d'honnêteté.

Se donner sans compter

Flesh explore l'univers du corps dans son accroche physique à la verticalité — se tenir debout face au monde — et sa relation à l'autre sans y perdre ni son âme, ni son altérité. Traverser sa propre chair en état de danger pour mieux exister aux yeux de l'autre ; ce spectacle inédit est un véritable transport physique sonore et imagé dans l'espace urbain. Saint Christophe, patron des voyageurs et des conducteurs, celui qui "euphorise" dans un transport sensible les corps d'un endroit à un autre, veille au grain et sous son égide on souhaite à ses "transports chorégraphiques et oniriques" une longue route semée de succès et de haltes salutaires : comme une caravane qui passe sans faire de bruit mais qui révèle bien des secrets de colportage. Un comptoir d'expériences nomades extraordinaires.

Cette pièce chorégraphique et vidéographique est le point de départ d'un projet plus ambitieux en cours *Transit* (monument urbain associé au travail photo d'Advan van Denderen *Go no Go*) et du projet d'implantation nomade transfrontalier "Kulturnomadefabrik" dans la perspective de "Luxembourg et Grande Région, Capitale européenne de la culture 2007".

Water floor

C'est une volte face, un état de collapse et de sursauts, un effleurement de la surface de l'eau, de la ligne de flottaison, une plongée en apnée, un appel d'air, le corps à corps d'un individu supporté par le même sol. Suite à la réalisation en cours du premier travail cinématographique d'Ali Salmi en co-réalisation avec Jérôme Thomas, autour d'un solo dansé tourné en 16 mm dans la salle d'eau de l'ancienne MJC 3 Maisons à Nancy.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 48, juillet 2005.

www.osmosiscie.com • <http://teranova.fr>

Edouard Lock est ce trublion de la danse contemporaine canadienne, bien connu depuis la création de sa compagnie LA LA LA HUMAN STEPS, un pied de nez aux conventions de bienséance et aux codes de la danse tout confondu. Il a marqué avec sa première vidéo *La La La Human Sex*, un duo extravagant avec la danseuse fétiche, Louise Lecavalier, duo virevoltant et défiant les lois de la pesanteur par un montage ravageur signé Bernar Hébert.

Amélia : Lock at me !

par Geneviève Charras

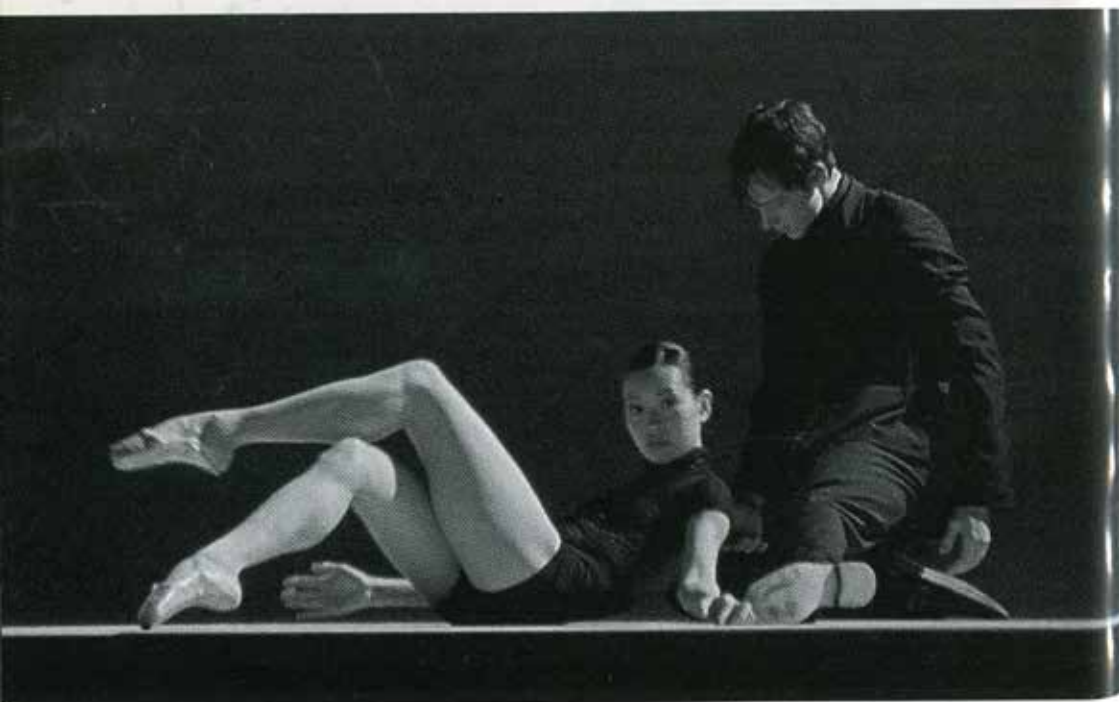


Avec *Amélia*, une œuvre chorégraphique préexistante pour la scène, le chorégraphe signe une réalisation vidéo qui n'appartient qu'à lui : un style violent, abrupt, truffé de point et contrepoints de cadrage et de montage affolant pour la spatialité. Cette version "écran" est tournée entièrement dans le huis clos d'un studio télé, un cyclo tout tapissé de lattes de bois qui réverbèrent une lumière crue et agressive omniprésente. Sur des musiques de Lou Reed et David Lang, deux danseurs habitent cet espace singulier, duel, duo fraternel ou ennemi : on ne sait jamais tant la danse s'y "pointe" allègrement sur un mode virtuose et survolté ; la danseuse est sur pointes, acérées et mécaniques ; elle y vole l'intimité d'un homme qui la prend, de porté en porté, au summum de la déflagration des

corps. Quelques plans rapprochés fixent les expressions des visages, sectionnant têtes, cous et chevelures pour mieux accentuer la détresse ou le tendresse d'un signe de vie dans ce tourbillon de danse.

Amélia, c'est l'urgence et la réalisation très speed

Le montage chrono, renforcé par des plongées de caméra hallucinantes révèlent la composition savante de la chorégraphie adaptée à la caméra avec un scénario image hyper découpé au scalpel. D'autres danseurs vêtus de noir se joignent à cette mascarade des





Ci-dessus et pages précédentes : Amélie, vidéo danse, Edouard Lock, 00:26:00, 2002. Production Arte

corps, tendus à l'extrême, dans un désespoir affirmé : celui de bouger à tout prix pour vivre et survivre aux angoisses existentielles de la vie. La lumière transforme les uns et les autres en autant d'ombres portées, étirées au sol, vues en plongée, étranges créatures dissolues, déformées qui revendiquent le statut d'un corps transformé par les effets d'optique basique ; l'ombre de quelque chose plane sur cet univers qui n'est pas celui des anges, même si tout le travail en porté et apesanteur de la danse semblerait indiquer qu'échapper à l'attraction du sol est l'apanage des danseurs...

Voici un court-métrage bien fait, décapant, signé d'un des révolutionnaires pas tranquille de la danse d'aujourd'hui et qui souligne l'intelligence du réalisateur qui n'est autre que le chorégraphe lui-même. Il porte au paroxysme la beauté de sa danse et de ses interprètes Ching Hong Li et Keir Knight. La danse sur la petite lucarne a encore bien à raconter !

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 48, juillet 2005.

Turbulences Vidéo n°2 Portrait : Michel Coste / Opalka, peinture du temps / Aux sources plastiques de la vidéo / ...

Turbulences Vidéo n°3 (spécial) Hommage : Danièle et Jacques-Louis Nyst / Vidéo et peinture : la vidéo considérée comme un des beaux-arts ? / ...

Turbulences Vidéo n°4 Portrait : Irit Bastry / Les années Fluxus / Les installations vidéo en question : la Tribune des critiques / ...

Turbulences Vidéo n°7 Portrait : Peter Campus / Cinéma expérimental : Nam June Paik raconte Francis Lee / Bill Viola, Nam June Paik, M.Kulichitsky / ...

Turbulences Vidéo n°11 (spécial) J.P. Fargier, Laurence Madeline, Danielle Jareggi, Ryszard Kluszczyński / Annie Marie Duguet / ...

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, J.P. Fargier, Lydie Fa dit, Jean-Dit l'a vu, Pannell feat. / ...

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 : Altéritelevision / Causerie : cédérom contre internet / ...

Turbulences Vidéo n°18 Alain Bourges / Nicolas Thély / Vidéographe : 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) / Découplé : 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 / Olympia by Charlotte (Jean-Paul Fargier) : Chapitres 1 à 7 / ...

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

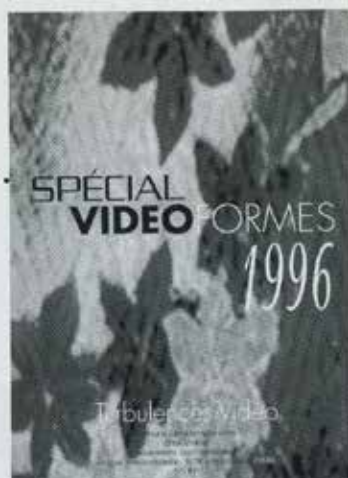
Turbulences vidéo n°26 Portrait : Richard Skryzak / Mes promenades (Alain Bourges) / Officina Europa (Françoise-Claire Prodron) / Olympia by Charlotte : 13 à 20 / ...

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

Turbulences vidéo n°28 Paik in space (Jean-Paul Fargier) / La vidéo et la danse (Michel Coste) / Olivier Masmontiel (Gilbert Pons) / Olympia by Charlotte : 27 à 34

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Turbulences vidéo n°40 L'expression des beaux sentiments (Stephen Sarrazin) / Portrait : Michel Jaffrenou / Chemins croisés : Du Zhenjun / ...

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 Bartoloméo, Ben, Antonella Bussanich, John Sanborn, Michael Gaumnitz, Valérie Pavia, il était trois fois la vidéo / ...

Turbulences vidéo n°44 / Mathieu Briand (Rozenn Canévet) / Portrait : Jérôme Lefdup / Chemins croisés : Aiyoung Yun / ...

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

Turbulences vidéo n°46 / Carsten Höller (Rozenn Canévet) / Portrait : Pascal Lièvre / Alicia Martin (Eric Fayet) / Les fables à la Fontaine (Geneviève Charras)

Turbulences vidéo n°47 (spécial) Catalogue Vidéoformes 2005 / Gary Hill, Lucas Bambozzi, Eder Santos, Robert Cahen, Marc Genieix, Anne-Sophie Emard, Atsushi Ogata & C.M. Judge, Sigrid Coggins, Chris Quanta, Ben, Studio Azzurro / ...

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 : Bimbo Tower, Ciné Reflet, Librairie du Centre Pompidou **Lyon :** Librairie du Musée d'Art Contemporain **Thiers :** Librairie du Creux de l'Enfer
Clermont-Ferrand : Vidéoformes

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

IMAGEPASSAGES et VIDEOFORMES

présentent

En résonance avec la Biennale d'art contemporain de Lyon et en collaboration avec la Biennale de l'image en mouvement de Genève



**Du 11 novembre
au 12 décembre 2005
au Musée-Château d'Annecy**

BEL HORIZON

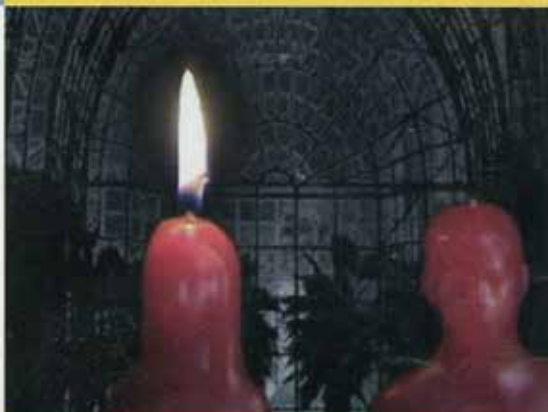
Installations et projections de

SIMONE MICHELIN

LUCAS BAMBOZZI

EDER SANTOS

Vernissage jeudi 10 novembre à 18h30 en présence des artistes



**imagespassages@wanadoo.fr
www.imagespassages.fr.fm
33 (0)4 50 51 84 69**