



Turbulences vidéo

revue trimestrielle #49 - octobre 2005 - 5 €



Clermont-Ferrand / 2006

festival 14 > 18 mars

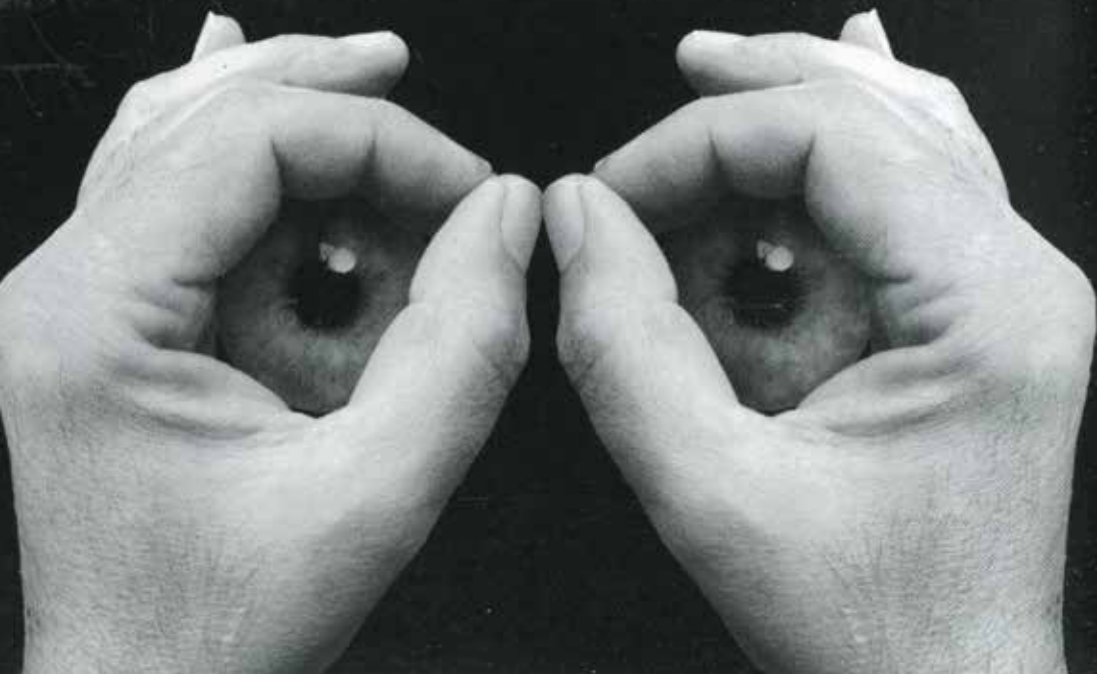
expositions 15 mars > 2 avril

NUIT DES ARTS ÉLECTRONIQUES 15 mars

videoformes.com

manifestation internationale
VIDEOFORMES²¹
art video/nouveaux medias

Deadline 18 novembre 2005



Turbulences vidéo

revue trimestrielle octobre - novembre - décembre 2005

Abonnement (1 an) : France : 18,5 €, étranger : 24,5 € • Prochain numéro : janvier 2006

Quel été !

Jamais une saison culturelle n'aura autant enrichi le paysage culturel français que Brésil, Brésils. Et cela est dû à l'âme et au dynamisme turbulents et raisonné de ce pays, membre du G8, dirigé par un gouvernement progressiste et dont le ministre de la culture est un musicien militant et célébrité. Et l'année n'est pas terminée !

Et pourtant que de regrets : en plein cœur de Paris, au Carreau du Temple, ancien marché, six états brésiliens ont uni leurs moyens pour créer un centre culturel provisoire. Entièrement designé et "habillé", ce lieu a offert à ceux qui ont eu la chance de le découvrir, un aperçu de la création artistique contemporaine de ces six états : musique, danse, art contemporain, le meilleur de ce que ce pays peut offrir.

La saison n'est pas terminée, ne manquez aucune occasion ! Et notamment Eder Santos, Simone Michelin ou Lucas Bambozzi dont ce numéro fait le portrait.

Gabriel Soucheyre

En haut : Rosângela Rennó, artiste.

Ci-dessous : Eder Santos, artiste, Evandro Salles, commissaire de l'Espaço Brasil et Dalana Castro Dias, commissaire de Brésil Brésils à Brasília. © Photos : Videotormes.





Chroniques en mouvement

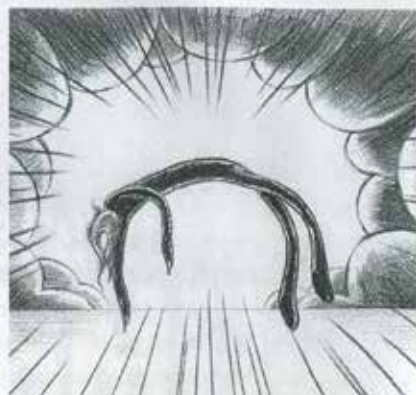
- 3 *Les balcons inversés* de Delphine Gigoux-Martin (Gilbert Pons)
 8 *Jack London, dans le ventre de la baleine* (Stephen Sarrazin)

Sur le fond

Tomoko Konoike :

« *We're not in Kipling anymore* » (Stephen Sarrazin)

14



Portrait d'artiste : Lucas Bambozzi

- 22 *Entretien* (Gabriel Soucheyre)
 27 *Hors de contrôle...* (Christine Mello)
 32 *Entrevues retrouvées...*
 38 *Regard d'artiste* (Sophie Biass-Fabiani)
 44 *Curriculum V*

Les œuvres en scène

- Abramovic remix* (Jean-Paul Fargier) 48
AVIGNON 2005 (Geneviève Charras) 55
Journal d'inquiétude : Thierry de Baë (Geneviève Charras) 61
Sellars et Viola opèrent l'Opéra (Jean-Paul Fargier) 64



A Fiac, petit village du Tarn, dix familles reçoivent chez elles des artistes qui, pendant trois jours, vers la fin juin, y montrent un travail spécialement conçu pour l'endroit. Depuis cinq ans, cette manifestation conviviale impulsée par Patrick Tarres, et soutenue par le MUSEE DES ABATTOIRS, à Toulouse, attire de très nombreux visiteurs (près de deux mille cette année). Coup d'œil sur une installation rêveuse.

Les balcons inversés de Delphine Gigoux-Martin

par Gilbert Pons

« Par les songes, les diverses demeures de notre vie se compénètrent et gardent les trésors des jours anciens. »

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 25.

D'ordinaire, les balcons donnent sur l'environnement immédiat et les lointains — quand il y en a —, ils prolongent le plancher au-delà des fenêtres. Les balcons débordent sur le monde extérieur et facilitent à ceux qui occupent la maison ou l'immeuble l'observation de ce qui se passe au dehors, le va-et-vient des passants par exemple, avec l'avantage de l'impunité. On connaît ces lignes d'*Erostrate* où le personnage mis en scène par Jean-Paul Sartre (1) jouit en toute quiétude de sa supériorité, « une supériorité de position ». En installant des sortes d'escaliers dans le jardin de ses hôtes, pour permettre aux visiteurs d'atteindre les fenêtres et de découvrir son œuvre, Delphine Gigoux-Martin propose une poétique inversion du processus.

La manière dont cette jeune plasticienne a investi sa galerie improvisée est à la fois impérieuse et discrète — Il faut dire que conformément au protocole en vigueur à Fiac le lieu de son intervention n'a pas été choisi par elle mais par l'initiateur de l'événement. Deux robustes échelles de bois formant un échafaudage de fortune donnent accès au premier étage, on peut ainsi découvrir l'intérieur des pièces du haut presque aussi facilement que celles du rez-de-chaussée — la situation est simplement plus intrigante, on se trouve dans la position du laveur de carreaux, de la souris d'hôtel intimidée, ou du voyeur. Les volets sont ouverts, bien entendu, malgré la chaleur, mais, et la chose est essentielle, les fenêtres demeurent closes, seul le regard pénètre. Et qu'aperçoit-on de l'autre côté des vitres ? Dans un décor que



La façade installée, Delphine Gigoux-Martin, Paris, 2005.

l'artiste a tenu à laisser dans son état initial, à quelques détails près (on y viendra), des images issues de vidéoprojecteurs, invisibles, défilent sur les murs clairs, sur le parquet. Des poissons plats — mais pas des soles ou des limandes — semblent longer les parois couvertes de papier peint, on ne distingue vraiment que leur silhouette. Il sont plats, dis-je, rien de péjoratif là-dedans, et ils sont transparents. Il faut bien qu'ils soient d'une rare minceur pour raser les murs, épouser les contours de l'aquarium sans eau où ils nagent en évitant de s'éloigner du bord. (Revoyant plus tard ces poissons qui passent en boucle — n'est-ce pas l'usage dans un aquarium ? —, je me suis aperçu que, contrairement à mon impression première, ils ne rampent pas à la verticale le long des parois du local, mais surgissent des profondeurs, des profondeurs horizontales et d'une extrême blancheur, comme s'ils venaient à notre rencontre, pour disparaître brusquement au contact d'une cloison imaginaire, hormis l'un d'eux qui semble jaillir d'entre les lattes du plancher.)

D'où viennent-ils ces animaux ? Ils n'ont pas été créés de toutes pièces par Delphine Gigoux-Martin, ce ne sont pas non plus des chimères en dépit du côté onirique de leurs apparitions. Elle confie les avoir pêchés ici ou là, dans différents viviers d'images, redessinés, patiemment scannés, puis animés, et retravaillés sur ordinateur. Si le curieux peut s'interroger sur la provenance exacte des bestioles, il n'est pas trop difficile, en revanche, de repérer l'espèce qui est la leur — les sources d'information de l'auteure sont scientifiques. On distingue un espadon magnifique, un poisson des grandes profondeurs aux mâchoires hérissées de dents pointues, quelques thons ; on aperçoit également des dauphins, une orque. Poissons et cétacés, il y a aussi quelques oiseaux de mer — des fous de bassan —, ont beaucoup gagné à ce transfert d'un bassin dans un autre et la manière dont ils sont répartis dans l'espace de la maison n'est pas laissée au hasard. A l'étage, la zone de contact entre l'air et l'océan. Au-dessous, le monde sous-marin.

Je le disais tout à l'heure, les grand bocaux où évoluent ces carnaassiers ne sont pas vides, non, divers objets, domestiques ou pas, garnissent le milieu où ils vont vivre pour un temps et dont ils sont, si on veut, les invités taciturnes. L'artiste a tenu à respecter le cadre où son projet a pris forme, un cadre favorable à la réflexion et aux arts plastiques, de là, sans doute, le caractère furtif et quasi diaphane de son intervention. Les meubles, presque tous les meubles — mais il y en a peu —, sont demeurés à leur place, dès l'instant où ils ne gênaient pas la projection, quant aux affiches et aux posters, un seul a été décroché, à cause de sa couleur sombre. Épinglées au mur de gauche, quelques cartes postales reproduisant des photos noir et blanc de Karl Blossfeldt — des végétaux en gros plan cadrés comme des visages détachés du corps et du contexte —, montrent une vie pétrifiée, ou plutôt statufiée. Dans l'autre pièce du haut, *Le thérapeute* (une œuvre de Magritte (2) peinte en 1937) monte une espèce de garde; la cage thoracique de l'homme assis au bord de la mer (on reste dans la note, la note bleue en l'occurrence) est devenue cage à oiseau, avec ses occupants, ou vice versa — une allégorie aérienne de l'endroit. Je ne crois pas que ces objets appartenant aux hôtes de l'artiste jouent ici le rôle de garniture ou de décor, comme les plantes et les rochers biscornus dans les aquariums de salon, je ne crois pas non plus qu'on les ait laissés en place pour tenir compagnie aux bêtes et apporter quelques sujets de distraction dans leur vie en vase clos, ils fonctionnent plutôt à la façon des sirènes ou des appeaux, par leur vertu propre, leur aura en quelque sorte, ils peuvent avoir attiré à l'intérieur des animaux qui autrement seraient passés au large, quoiqu'il n'y ait dans les parages ni récifs dangereux ni chasseurs menaçants. Quelques chats familiers, dont certains faméliques, fréquentent

la maison transformée en pisciculture éphémère — l'un d'eux contribua même à l'arrosage le jour de l'inauguration —, mais ces proies au demeurant peu comestibles, voire agressives, ne les ont pas alléchés et le travail de Delphine Gigoux-Martin, on s'en doute, n'a pas grand-chose à voir avec le courant pictural hérité de Zeuxis (3).

Pour résumer mes impressions, les diverses pièces de la maison peuvent être comparées à des boîtes crâniennes grand format; les songes qui s'y produisent sont issus, non pas du passé englouti des habitants — quoiqu'il y ait d'étranges convergences —, mais des rêveries de celle qui, un laps de temps très court, y a élu domicile. Il est rare, en effet, que les rêves soient des produits d'importation, qu'ils arrivent comme ça, par le canal des sens, du moins directement. Et puis les songes, à l'instant où ils ont lieu, abusent le rêveur, ils sont si convaincants, ils ont tant de présence et de relief, qu'on les tient à coup sûr pour la réalité — Descartes et Pascal, sans parler de Valéry (4), ont médité sur ce problème —, mais ici, devant ces images qui ne cessent de naître pour se diluer presque aussitôt dans un liquide absent on voit bien que l'artiste n'a pas voulu imposer ses visions et que la mise en scène adoptée n'a rien d'ostentatoire.

Quinze jours plus tard, et par un temps qui tournait à l'orage, j'ai repris le chemin d'En Rafanel. Les tournesols bordant la route rayonnaient sur fond de ciel noir. À la différence de ce qui s'est produit souvent dans les autres lieux d'accueil de la commune, il n'y a pas de trace visible de l'intervention de Delphine Gigoux-Martin, ni à l'extérieur, ni là où évoluaient tous ses poissons. Guidé par les occupants, j'ai pu entrer dans les bocaux désaffectés, tel un scaphandrier anachronique. Les pièces ont retrouvé leur initiale vocation.

Mais ce sont les confidences des hôtes que j'étais venu puiser, leurs souvenirs enregistrés sans appareil et fraîchement remontés à la surface. Les voici, très différents de ce que j'escomptais, largement remaniés par leurs soins. Ils avaient reçu une artiste sur leur territoire, fait bon accueil à ses desseins ; il m'a paru normal de leur faire un emprunt, de procéder comme eux — je veux dire à ma guise —, en les embarquant dans ce récit, en recueillant leur prose chaloupée pour un séjour définitif. Je n'ai pas eu besoin de déplacer mes phrases ou bien d'en supprimer pour assurer la transition avec les leurs, juste quelques adjectifs à modifier ou à retirer, par souci d'adéquation ou de fidélité à leur démarche.

« Nous nous garderons bien ici de nous risquer à une tentative d'interprétation ad hoc d'un travail qui, à notre avis, se trouve par essence livré à la subjectivité.

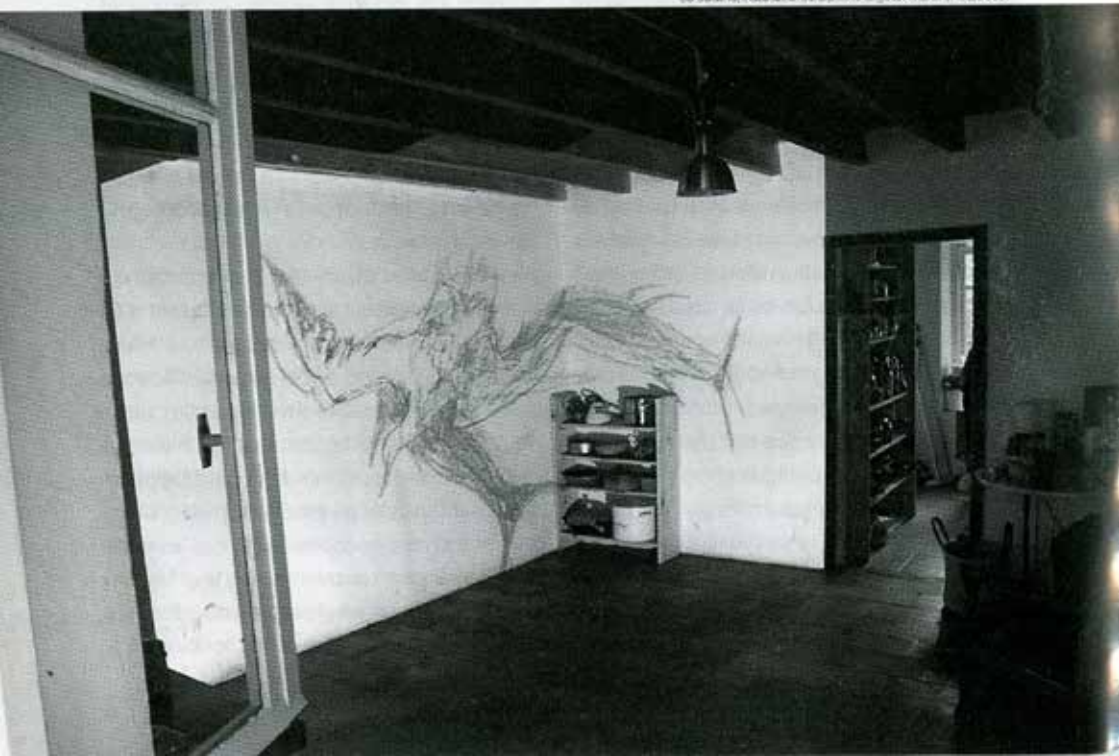
S'il était difficile de prendre du recul par rapport à l'œuvre de Delphine Gigoux-Martin — les réflexions n'aidant pas —, il n'en était pas moins aisé d'accepter son invitation à la rêverie contemplative et au voyage immobile, sous forme d'un aller simple pour les grands fonds, ce que nous fîmes avec joie.

Une fois à bord nous pûmes, à l'aide de passerelles, nous perdre à loisir dans cette Nef des fous, de la cale au pont, de l'étrave à l'étambot, et plonger à l'intérieur des surfaces pour y découvrir de quoi ces fonds étaient faits.

Ce que l'on vit de cette mise en abysse, hormis un incessant ballet de prédateurs, les raisons évoquées plus haut nous en interdisent de facto le récit ; tout au plus témoignerons-nous de la vague impression d'avoir été menés en bateau, ivres. » (Mathieu Lacaze & Yves Farcy)

© Gilbert Pons, La Blanquière, début juillet 2005
Turbulences vidéo # 49, octobre 2005.

La cuisine installation, Delphine Gigoux-Martin, Fac, 2005.





La pièce de Mathieu, installation, Delphine Gigoux-Martin, Fiac, 2005.

(1) « Au balcon d'un sixième : c'est là que j'aurais dû passer toute ma vie. Il faut étayer les supériorités morales par des symboles matériels, sans quoi elles retombent. Or, précisément, quelle est ma supériorité sur les hommes ? Une supériorité de position, rien d'autre : je me suis placé au-dessus de l'humain qui est en moi et je le contemple. Voilà pourquoi j'aimais les tours de Notre Dame, les plates-formes de la tour Eiffel, le Sacré Cœur, mon sixième de la rue Delambre. Ce sont d'excellents symboles. » (Jean-Paul Sartre, *Erostrate dans Le Mur* (1939), L. de Poche, p. 77.)

(2) Domage qu'il n'y ait pas eu aussi, du même, *L'éloge de la dialectique*, exécuté un an plus tôt ; l'intérieur d'une chambre — située au premier étage — un intérieur qui est aussi un extérieur — est vu comme si le peintre avait habité la maison d'en face ou, à défaut, placé son chevalet sur un élévateur.

(3) « Zeuxis eût pour contemporains et pour émules Timanthès, Androkydès, Eupompos, Parrhassios. Ce dernier, dit-on, offrit le combat à Zeuxis. Zeuxis apporta des raisins peints avec tant de bonheur que les oiseaux vinrent les becqueter sur la scène. L'autre apporta un rideau peint avec tant de vérité que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demanda qu'on tirât enfin le rideau pour faire voir le tableau. Puis, reconnaissant son erreur, il ceda la palme avec franchise et modestie, disant qu'il n'avait trompé que des oiseaux tandis que Parrhassios l'avait trompé lui, un artiste. On dit encore que Zeuxis peignit plus tard un enfant portant des raisins. Des oiseaux étant venus les becqueter, avec la même franchise il se mit aussitôt à se déclarer mécontent de son œuvre : "J'ai mieux peint les raisins que l'enfant ; car si j'avais rendu l'enfant avec la même perfection, les oiseaux auraient dû avoir peur." » (Pline, XXXV, 64, dans A. Reinach, *La peinture ancienne* (1921), Macula, 1985, p. 213.)

(4) « Je crois les rêves faits pour quelque autre dormeur, comme si, dans la nuit, ils se trompaient d'absent. » (*Œuvres, II, Dialogue de l'arbre* (1943), Pléiade, p. 186.)

+ SI AFFINITÉS • 25 - 26 - 27 juin 2005, à Fiac (81000)

www.afi.org • contact@afi.org

Kanazawa fait figure de Kyoto bis : ville culturelle importante, avec son château féodal, ses authentiques maisons de geisha et samurai, la chaîne NHK y tourne régulièrement ses feuilletons historiques. L'automne dernier, elle se dotait d'un nouveau musée d'art contemporain, un musée du 21^e siècle, ovni blanc de plâtre et de verre, aux galeries labyrinthiques, avec une librairie boutique qui ressemble comme une sœur à celle du Palais du Tokyo, dont le véritable événement de lancée, au-delà de son ouverture (1), allait être cette immense exposition consacrée à Matthew Barney, un des rares artistes contemporains internationaux à intéresser le public japonais.

Jack London dans le ventre de la baleine

par Stephen Sarrazin

Le musée ne se contentait pas de rassembler des œuvres tirées des huit premiers *Drawing Restraint* de Barney, il en commandait un neuvième, ce *DR9*, un long-métrage de 2h30, tourné au Japon, sur une musique de la compagne de l'artiste, Björk, qui joue à ses côtés. Comme toujours, Barney expose divers objets, photos, ou installations tirées du film. Faut-il encore le rappeler, le concept à l'œuvre dans cette série relève de l'hypertrophie, la croissance de la masse musculaire lorsqu'elle est placée dans un cadre de résistance. Barney déclare qu'il en est de même pour l'acte de création. Et de toute évidence cela lui réussit, Barney est devenu un véritable bosseur, et son œuvre ne cesse de prendre du volume. Les salles du musée, chacune accompagnée de feuillets expliquant l'intention de chaque "Drawing Restraint", façon expo Joseph Beuys

à Beaubourg, permettaient de voir l'évolution passionnante du système de l'artiste, plus convaincant dans sa pratique que dans son articulation théorique. Ainsi, occasion de revoir les premières vidéos dans lesquelles Barney sautait à trampoline pour faire son autoportrait au plafond de son studio, et qui semblaient inspirer les enfants passionnés par ce jeu de l'artiste, ou celles cinq ans plus tard des satyres musclés qui luttent dans une limousine.

Plus accessible, plus immédiatement narratif que les réalisations du *Cremaster Cycle*, qui fit sa gloire, *DR9* se définit en premier lieu comme une œuvre in situ, sur un baleinier, naviguant au cœur de la culture japonaise. Il raconte l'histoire d'un vaisseau en route vers l'Antarctique, transportant des tonnes de vaseline, cette gelée déjà présente



dans *DR 3*, contenue dans un moule représentant le sigle, la devise de Barney ; construire en résistant. C'est son côté franc-maçon. Ce cargo est livré dans une séquence d'ouverture fabuleuse, un gigantesque camion citerne se dirige vers le vaisseau, mené par des danseurs et musiciens traditionnels, comme pour une fête de matsuri. Celle-ci est précédée d'un prologue dans lequel

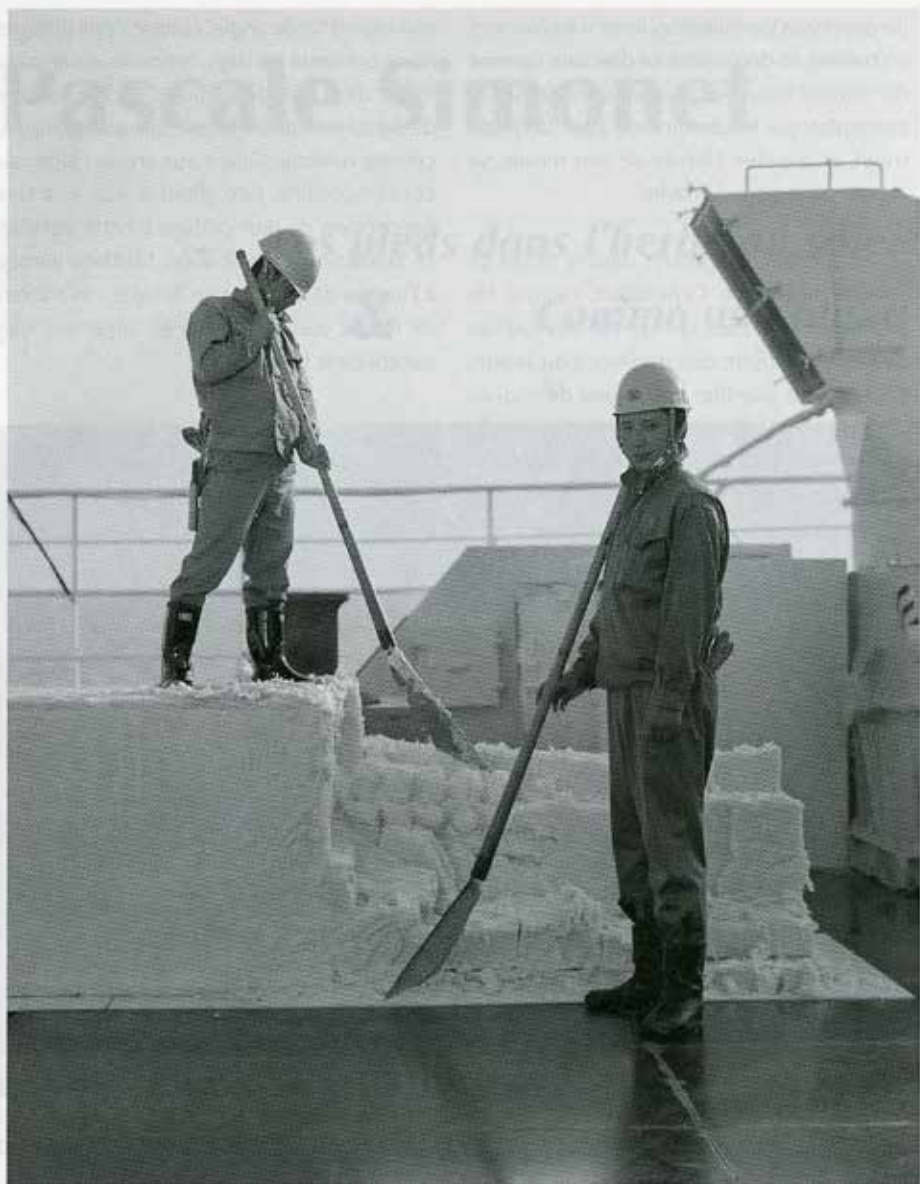
une femme place des fossiles d'os de baleine dans deux petites boîtes ; la ficelle, leurs nœuds et les couleurs utilisées expriment, au Japon, des vœux de bonheur.

L'équipage veille au refroidissement de la gelée, qui se durcit, et qui sera libérée ultérieurement de la contrainte du moule ; elle occupe d'ailleurs une salle entière du musée. Barney, présent à l'ouverture de l'exposition, fit une conférence de deux heures au cours de laquelle il offrit les clés principales pour accéder à ce film, la principale étant une lettre du général MacArthur autorisant à nouveau, au lendemain de la guerre, les Japonais à chasser la baleine pour se nourrir. Ambiguïté du bienfaiteur américain, qui vaut aussi pour Barney, sorte de figure à la Jack London, barbe épaisse, en manteau de fourrure, que le capitaine prend à son bord. Une autre passa-

gère est aussi du trajet : Bjork, et les deux se rencontrent de façon formelle, habillés de kimonos, coiffés par des dames de cérémonie, comme s'il s'agissait d'un omiai, d'un mariage "arrangé". Singularité des peignes et parures, des broches et autres ornements, qui évoquent l'univers de *Faux Semblants* de David Cronenberg. D'autres parallèles avec le cinéaste canadien suivront.

Le couple passe ensuite dans une salle de thé installée dans le ventre du navire, où un grand maître les retrouve pour le rituel de la cérémonie du thé, tout cela sur un arrangement noh d'un texte et musique de Bjork (2), qui reste muette tout le film. Seul Barney exprime quelques remerciements (« it's very good »), plus à l'aise comme acteur de muet à la Douglas Fairbanks que dans la parole.





Pages 9, 10 et ci-dessus : *Drawing Restraint 9*, Matthew Barney, 2005, Production Jill © 2005 Matthew Barney. Photo : Chris Wingert. Courtesy Gladstone Gallery, New York.

La résistance du muscle s'exprime par le silence de Björk. La suite du trajet du baleinier est montée parallèlement à cette cérémonie du thé au cours de laquelle le couple est laissé seul, et nous révèle une face plus intime et sensuelle, moins abstraite du monsieur muscle de l'érection. Au cours des ébats entre Barney et Björk, la pièce se remplit de thé, et les amants entreprennent

un processus de mutation, ils se transforment en baleine, se découpant, se dévorant comme du sashimi. Nous sommes en plein territoire cronenbergien, qui coïncide avec la fin du trajet, et la gelée libérée de son moule, se répand sur le pont du navire.

Impossible ici d'entrer dans le détail de chaque séquence. Cependant, malgré les strates allégoriques, la richesse des fouilles de l'artiste au sein des traditions du Japon, *DR9* en tant que film prend peu de risques dans sa forme, invente peu de dispositifs, contrairement au *Cremaster Cycle*. Il est plus classique, et figure parmi la sélection de la MOSTRA 2006 de Venise. Néanmoins, le rapport de Barney au Japon, en tant qu'objet de représentation, s'avère plus que louable. Barney, nul doute, disposait de moyens considérables ;

son regard "wide angle", épique, épris du sujet nous présente ce pays, les plans aériens du début de la baie de Nagasaki sur l'île sublime de Kyushu, sur un mode qui a disparu du cinéma national. Quant aux artistes japonais contemporains, peu d'entre eux ont une perception de leur culture à cette échelle. Le Japon semble avoir libéré Matthew Barney, à l'image de cette gelée flasque, ces tonnes de foutre (car ce garçon se dépense), que transporte le baleinier.

© Stephen Sarrazin, Tokyo août 2005
Turbulences vidéo # 49, octobre 2005.

(1) Remerciements à Matthew Barney et à la galerie Barbara Gladstone de New York. Le service de presse du musée Kanazawa fut contacté à plusieurs reprises pour obtenir des illustrations. A croire qu'il les avait toutes distribuées aux différentes revues japonaises, dont certaines se transformaient pratiquement en flip book du film...

(2) La bande originale du *DR9*, en tant que nouveau CD de Bjork, est déjà disponible sur le marché. Indispensable.

DRAWING RESTRAINT 9 • MATTHEW BARNEY

Museum for 21st Century, Kanazawa, Japon • 2 juillet - 25 août 2005

Leeum, Samsung Museum of Art, Seoul Corée • 13 octobre 2005 - 8 janvier 2006

Leeum, Samsung Museum of Art, Seoul Corée • 23 juin - 19 juillet 2006

<http://matthewbarney.com/>

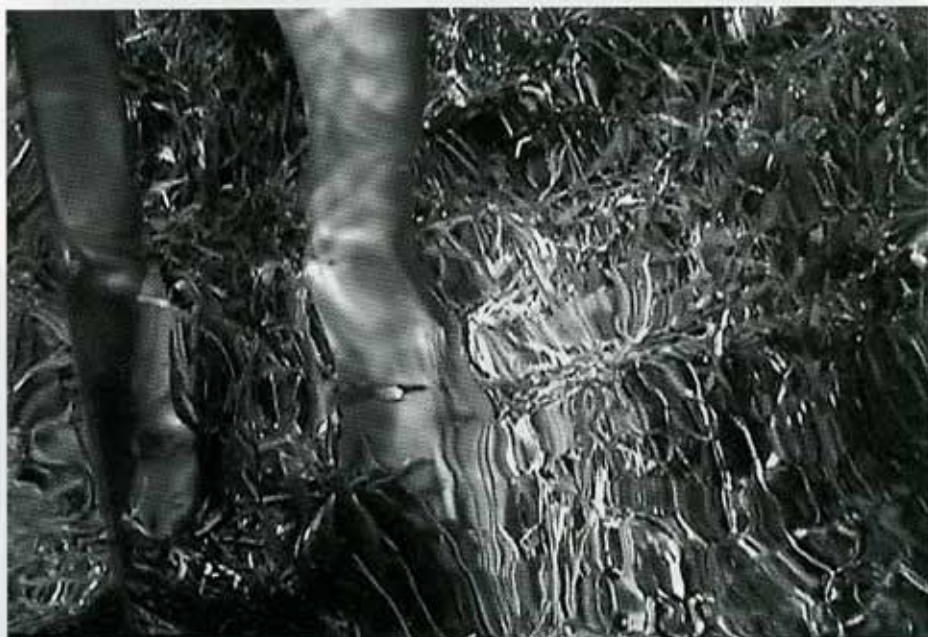
Pascale Simonet

Les pieds dans l'herbe au soleil

&

Comme une algue

Installation vidéo



Exposition 20 > 29 octobre 2005

Avec le soutien du ministère de l'Outre-Mer et du ministère de la Culture - DRAC Ile de la Réunion

Du mercredi au samedi de 15h à 19h - Entrée libre

Galerie de l'Art du Temps / Chapelle de l'Oratoire

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



Tomoko Konoike est apparue sur la scène artistique japonaise il y a environ sept ans. Depuis, elle a eu droit à des expositions solo, a participé à d'importantes manifestations de groupe dans les grands musées du pays. Cette femme du nord du Japon, de 45 ans (elle en fait 30), est venue tardivement au monde l'art et plus encore à celui de l'installation et des outils de la vidéo, un peu comme Lynn Hershman Leeson, au début des années 90. Hershman-Leeson venait cependant de la performance et photographie ; Konoike incarne une toute autre démarche, propre au Japon, qui trop souvent se penche peu sur l'histoire et la théorie de l'art contemporain dans son enseignement académique. Konoike, comme de nombreux artistes japonais, n'a pas cette pratique de conceptualiser son travail. Elle découvre généralement les artistes aux côtés desquels elle expose. Tomoko Konoike sera présente à VIDEOFORMES en 2006, occasion ici d'une première rencontre avec le public français.

Tomoko Konoike : « We're not in Kipling anymore »

par Stephen Sarrazin

Parlons un peu de qui vous êtes : vous avez conçu des jouets, des meubles, avant de devenir artiste alors que vous aviez près de 40 ans. Pourriez-vous parler de ces expériences, ce qu'elles ont amené à votre travail ?

Elles m'ont surtout libérée de ce que j'avais appris à l'université. J'ai étudié l'art, la peinture dans une école où je ne fus jamais stimulée. Les professeurs y font peu de travail intéressant une fois qu'ils sont en poste, ils ne songent qu'à le maintenir jusqu'à la retraite et ne se préoccupent pas de l'évolution de l'art. Je m'ennuyais terriblement. Le grand peintre de nihonga (peinture japonaise traditionnelle) Hikuo Hirayama enseignait dans cette école mais il apparaissait deux ou trois fois par année. Après mes études, je fus embauchée dans la section design d'un fabricant de jouet. Je faisais partie de l'équipe qui devait concevoir de nouveaux jouets, qui au Japon sont généralement fondés sur des personnages mignons, attachants. J'adorais cela, je pouvais imaginer, inventer toutes sortes de choses, de figures, des univers. J'aimais déjà collectionner les jouets, et l'idée de travailler afin de donner du plaisir aux enfants était importante pour moi. J'ai voulu amener ce plaisir et cette liberté de créer dans mon travail d'artiste.

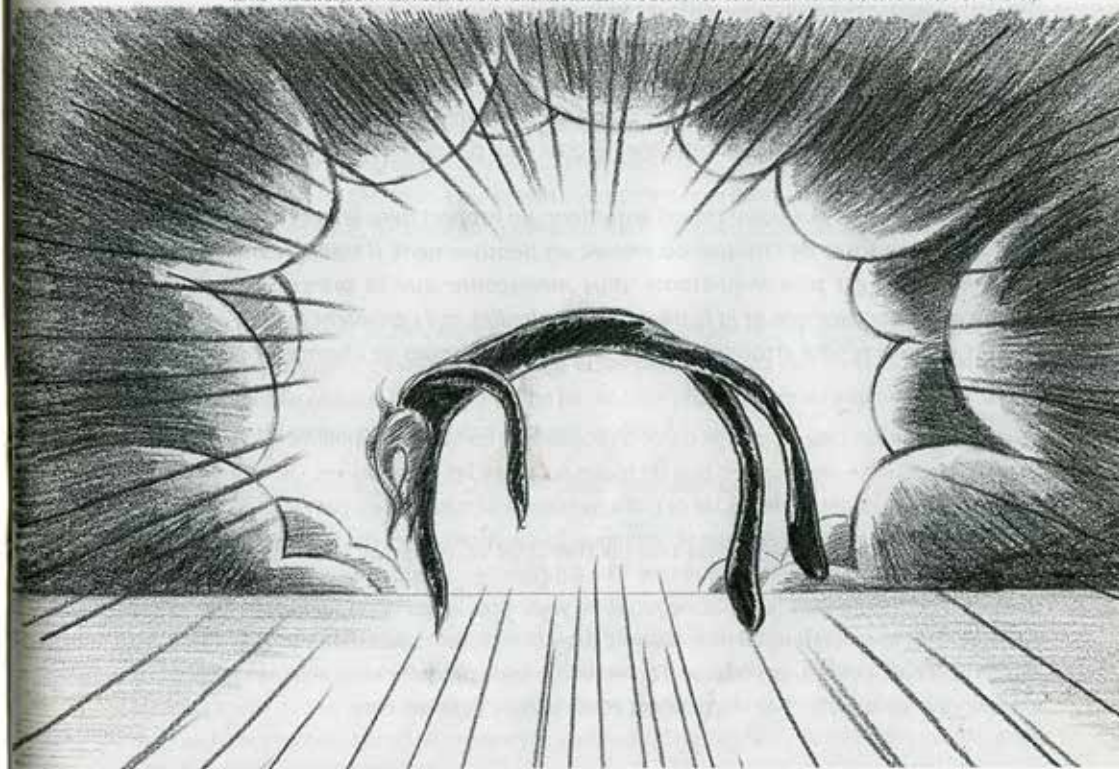
Vous maîtrisez les techniques du dessin, du trait, et celles de la peinture, le pinceau, l'application des couleurs. J'étais frappé par le même niveau d'excellence technique dans vos films Mimio, Last Day of Winter, et 4 Seasons : mouvement, découpage, etc. Avez-vous étudié le cinéma d'animation ?

Ces techniques, je les ai apprises avant d'entrer à l'université. Les étudiants japonais s'inscrivent généralement dans des écoles privées de perfectionnement afin de réussir le concours d'entrée de la fac. Ce fut une période merveilleuse, mais une fois à la fac, je n'ai plus rien fait d'aussi stimulant, sauf rêver et maintenir le niveau technique. L'année de mon diplôme, j'ai rencontré des étudiants d'animation, je n'y connaissais pas grand chose, au-delà de l'animé. J'étais fascinée par le trait du crayon noir qui vibrait sur une feuille blanche. J'ai su que j'allais y revenir.

Vous pratiquez plusieurs supports à la fois, peinture, dessin, film, et installations. Quelle est la fonction des installations dans votre œuvre ?

Auparavant je ne faisais aucune distinction entre les supports, la seule question restait comment représenter une idée, par quel moyen, plutôt que d'imaginer d'emblée une installation. Maintenant l'installation est devenue pour moi un espace plutôt qu'une pratique.

Mimio - The lost days of winter, vidéo, Tomoko Konoike, 00:05:25, 1998-2000, Avec l'autorisation de l'artiste et de la Mizuma Art Gallery.



Enfin, pourquoi avez-vous souhaité faire le pas vers le milieu de l'art, plutôt que celui du film d'animation par exemple ?

A vrai dire je n'ai pas encore choisi ! Il y a quelques années je suis rentrée dans une galerie avec mon travail et ça leur a plu. Ce qui compte c'est que je m'amuse, chaque média est un nouveau jouet pour moi. Après avoir terminé un grand tableau j'aurai envie d'aller vers le dessin, le film d'animation, etc. Pour l'instant je suis à l'aise dans le monde de l'art.

Je suis frappé par la dimension folklorique de votre œuvre, les archétypes narratifs de figures et personnages qu'on croiserait, dans des contes japonais, mais également de nombreux contes européens, tels ceux de Perrault, Andersen, les frères Grimm, ou encore Kipling. Etes vous intéressée par ce genre de littérature ?

Oui mais je ne suis pas spécialiste, je n'ai pas de souvenir de qui a écrit quoi. Ce qui m'importe c'est le souvenir de ces histoires. Je tente plutôt d'éviter ces archétypes de personnages, je me tourne vers les paysages dans lesquels ces contes se déroulent, ces sont ces espaces que je cherche à réinventer.

Il y a un aspect "fantastique" dans votre travail, cette petite fille-loup, ou une fille-abeille,, ces fusions et mutations, qui leurs confèrent, à vos figures,, un sentiment de puissance, de force. Pourriez-vous commenter cela ?

Je suis d'accord mais je n'y pense pas lorsque je travaille. Je pars de la pratique du jouet, assez simple au départ, de mettre ensemble deux possibilités qui fusionnent et créeront un personnage amusant. C'est une idée trop simple pour l'art, mais elle m'est utile. C'est lorsque je termine une pièce que je constate cette énergie dont vous parlez.

J'ai l'impression que votre travail entretient un rapport avec le milieu de l'"anime", qu'il tente une sorte de critique, ou encore un dépassement, il transgresse les codes. Cette fille-loup est plus inquiétante, plus menaçante que la princesse Mononoke de Miyazaki, par exemple, et la fusion avec les abeilles, qui s'envolent avec le couteau / le dard, arrive à rendre étranges et inquiétants ces paysages de charme de l'anime, ou du manga.

Cela rejoint un peu ce que je disais à propos des contes pour enfants. J'ai grandi avec l'"anime", mais je ne me souviens plus de toutes les séries, les créateurs, etc. On allumait la télé et tous les personnages étaient là. De ce point de vue, ma démarche n'est pas critique par rapport à cet univers. Ou si elle l'est, c'est par sa technique. J'avais vu des séries, des films d'animation mais la seule grande émotion que j'ai eue face à ce support s'est produite en voyant ces étudiants réaliser un petit film. J'étais bouleversée, émue en voyant ces lignes vibrer sur le papier. Je voulais produire chez le spectateur un frisson semblable au mien. Je voulais tenter une synthèse des éléments du récit et des techniques d'animation afin de produire en quelques minutes une expérience émotionnelle chez le spectateur. J'étais pressée de le voir ému.



You must not forget that your mistake was more sinful than common adultery, dessin sur papier jet d'encre, 102 x 112cm, Tomoko Konoike, 2005. Avec l'autorisation de l'artiste et de la Mizuma Art Gallery.

Ça vous intéresse, cette tendance actuelle au Japon des artistes qui travaillent autour de la pop culture, anime, manga, bondage et jeux vidéos, la bande SUPERFLAT, etc. de l'expo Pokemon à la Fondation Cartier à la récente Little Boy conçue par Takashi Murakami à New York ; vous vous sentez des affinités avec eux ?

Je vois tout cela comme un mouvement naturel, une tendance qui va de soi, bien que je ne crois pas faire partie de ce mouvement SUPERFLAT, je n'utilise pas cette culture de la même façon, j'ai connu le merchandising de mon travail au travers des jouets. J'apprécie la démarche de Takashi Murakami en tant que chef de ce mouvement et ses efforts pour faire connaître l'art contemporain du Japon. Nous sommes de la même génération, cette culture pop, nous avons grandi dedans, c'est tout.

Thématiquement, je perçois une autre idée intéressante qui serait celle d'avoir été chassée d'un "paradis", c'est là dans Mimio et les derniers jours de l'hiver, ou encore dans le dessin N'oubliez pas que ton erreur est un péché bien plus grave que l'adultère. Quelle est cette erreur, pourquoi être chassée, et d'où ?

Ce paradis dont vous parlez, c'est le ciel ? Vous l'entendez comme cela ?

Oui et non, dans votre dessin du moins on voit une main dans le ciel chasser un personnage.

J'aime le happy end et dans mon travail je suggère quelque chose d'ambigu et mélancolique plutôt que définitif. Je vois ce que vous voulez dire pour ce dessin, ou pour *The Last Days of Winter*. Mais j'imagine que le vent soufflera mon personnage vers la porte d'entrée d'un autre temple, ou que l'hiver prochain Mimio retrouvera son camarade. Il ne s'agit pas d'être banni ou condamné à l'exil, il n'y a ni crime ni remords.

Le critique Dominic Chen évoquait Joseph Beuys dans un texte qu'il a écrit sur vous (1), citant la performance I Love America. Ce rapprochement me semble absurde et forcé, votre œuvre produit elle aussi son propre univers mais naît d'une mythologie tout à fait différente de celle d'un artiste comme Beuys, fondée dans l'autobiographie. Votre œuvre consistera-t-elle à étendre votre univers, vos mythes et vos contes ?

Oui, tout cela reste un peu abstrait pour moi. Je ne sens pas de proximité entre mon travail et celui de Beuys, je n'ai aucune expérience semblable, ni vécu d'événements aussi dramatiques, je ne me sers pas de ma vie, de mon histoire, et d'ailleurs pour revenir sur votre question du conte, j'évite de raconter des histoires, je produis des climats, des ambiances liés aux espaces que je peins, dessine, que j'anime. Mon travail s'appuie sur l'imagination et peu sur le conceptuel, c'est une dimension de l'art à laquelle je me fais peu à peu.

Votre utilisation du dessin animé dans le cadre d'une installation vidéo m'a fait une grande impression, vous créez un cadre, un espace théâtralisé pour votre film. Allez-vous continuer sur cette voie ?

Là encore c'était une évolution naturelle. Je connais bien sûr la vidéo comme média mais je ne suis pas encore prête à me servir de cette matière, j'y viens peu à peu. Mais les possibilités de projection, la souplesse de la technique m'excitent beaucoup et j'ai un autre projet, à très grande échelle, d'un environnement d'installations semblables à Mimio, que je présenterai à Clermont-Ferrand. Je discute avec un musée qui souhaite produire cette pièce. Il me faudra de nombreux assistants, cette œuvre nécessitera des milliers de dessins ! Ce sera une expérience immersive pour le spectateur, en 3D tangible !

Les femmes artistes au Japon semblent occuper en ce moment un rôle important, alors qu'elles sont encore peu diffusées à l'étranger. Croyez-vous être un des leaders de cette nouvelle vague. Connaissez-vous le travail d'Anette Messenger, avec laquelle vous semblez partager un amour du conte ?

En effet, depuis quelques années les jeunes artistes japonaises sont de plus en plus présentes, dans ce pays du moins, dans les galeries et les musées. Plusieurs utilisent la vidéo légère, la photographie, ou viennent du graphisme et affichent une sensibilité définitivement féminine, parfois ironique, critique. Je ne les connais pas toutes mais je n'ai pas du tout le sentiment d'être chef de file, je ne vois personne derrière moi qui demande à me suivre (rires). Quant à Annette Messenger, hélas je connais pas son œuvre, j'ai encore beaucoup de choses à découvrir en tant que spectateur. Mais d'après votre enthousiasme pour son travail, j'espère avoir l'occasion de le découvrir lorsque je serai en France.

(1) Dans le texte *Lifer knife* du catalogue de l'exposition de Tomoko Konolke, *A world of never-ending wonder, secret and mystery*, Mizuma Art Gallery 2005.

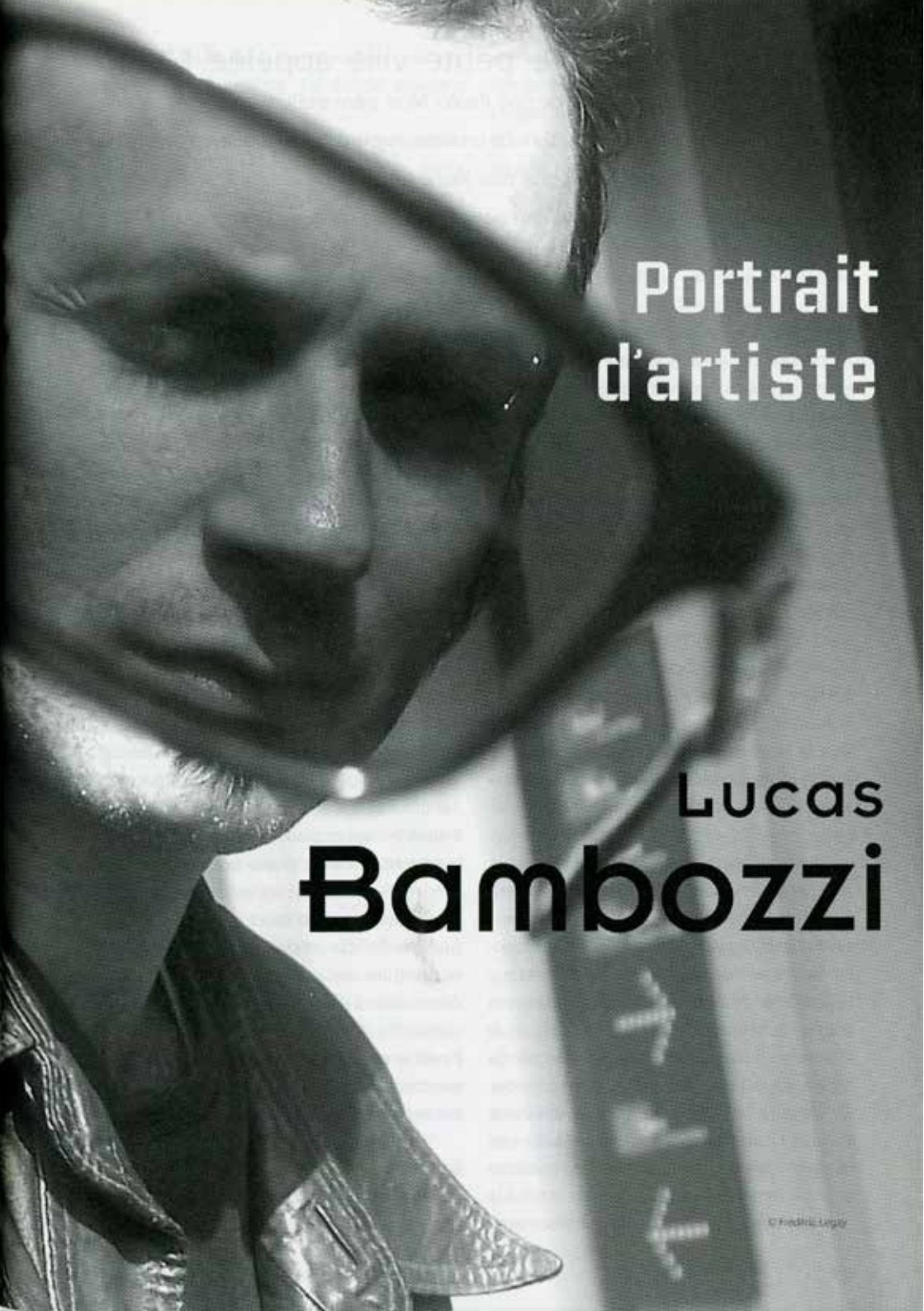
Où vous serez en 2006, à Clermont Ferrand, quelle impression cela vous fait-il ?

Je ne connais pas le public français, je suis ravie de le découvrir et j'ai l'impression que mon travail serait mieux accueilli en France qu'en Amérique. J'ai très envie d'y aller, de présenter Mimio dans un nouveau cadre, et je m'efforcerai de le faire dans les meilleures conditions possibles pour le spectateur. Je souhaite aussi pouvoir montrer quelque chose de nouveau, un petit film, qui sait...

© Stephen Sarrazin, août 2005, Tokyo. Traduction de Yuki Kono. Turbulences vidéo # 49, octobre 2005.
Remerciements à Miho Osada de la galerie Muzuma pour sa coopération.





A black and white close-up portrait of artist Lucas Bambozzi. He is looking down and slightly to the left. A dark, curved object, possibly a hat or a piece of equipment, is positioned over his forehead and eyes. The background is blurred, showing some vertical lines and a dark rectangular object with some light-colored markings.

Portrait
d'artiste

Lucas
Bambozzi

Je suis né dans une petite ville appelée Matão

située à l'intérieur dans l'état de São Paulo. Mon père était employé dans une banque... Ma mère tenait la maison. J'ai un frère, aujourd'hui architecte, plus âgé de deux ans, et une sœur, psychologue, plus jeune que moi de quatre ans. Nous nous voyons assez rarement, même si nous nous entendons bien.

J'avais un an lorsque mes parents ont déménagé dans une petite ville d'environ cent mille habitants, São Sebastião de Paraíso, dans l'état de Minas Gerais, un état aussi grand que la France. Il n'y avait pas grand-chose à faire dans cette ville, on s'y ennuyait beaucoup et il n'y avait pas de grande ville à proximité, mis à part Ribeirão Preto qui marque la frontière entre São Paulo et Minas Gerais. Les jeunes passaient leur temps à se droguer, faire des virées en moto ou en voiture, on a tôt fait de passer du mauvais côté de la barrière. Je suis allé à l'école publique de San Sébastien de Paraíso. Une ville dans laquelle il ne se passe rien — culturellement parlant — exception faite de la culture du café, c'est la ville des barons du café !

A l'âge de quatorze ans, avec des amis, nous avons monté une sorte de sound system — nous appelions ça des "Baile" —, nous faisons du Djing avant la lettre et nous proposons nos services aux petites villes alentour. A la différence des jamaïcains, nous passions tout ce que nous avions sous la main, de la disco mais aussi du Kraftwerk, par exemple. Ça se passait à la fin des années soixante-dix. Cela a duré deux, trois ans puis j'ai été invité comme DJ dans une des premières boîtes de la région. J'avais acquis une certaine réputation grâce à mes choix musicaux mais aussi à la qualité des enregistrements que je faisais avec

le matériel hi-fi de mon père. Je "mixais" toutes sortes de groupes comme Led Zeppelin, Stones, Pink Floyd, Jeff Beck avec des choses plus techno, plus "disco".

Je ne pouvais pas être en permanence au fait de l'actualité musicale, ce qui m'obligeait à diversifier ma programmation de façon très éclectique et proposer quelque chose de différent. Kraftwerk, par exemple, n'est pas facile à danser. Le simple fait de bricoler avec des fiches, des prises et des câbles m'excitait déjà beaucoup.

A l'âge de seize ans, j'ai ensuite décidé d'aller à Belo Horizonte pour préparer un "vestibular", une sorte de concours pour entrer à l'université. Les places étaient très limitées : quatre mille candidatures pour un siège en médecine dans les meilleures universités, généralement publiques. Dans le domaine que j'ai fini par choisir, la communication, nous étions deux cents candidats par place disponible, à l'université publique de Belo Horizonte. Après avoir réussi les épreuves, j'avais le choix entre les sciences humaines et exactes, comme l'astronomie ou la physique par exemple qui m'intéressaient.

Entre temps, mon père avait quitté la banque pour partir en préretraite, et fondé un petit bulletin d'information pour dénoncer la dictature : *Alternativo, l'information réelle*.

Je décidais donc de m'orienter vers une carrière de journaliste. J'ai étudié pendant quatre ans et demi.

Alors que j'étais en deuxième année, l'université a fait l'acquisition de deux magnétoscopes VHS et une caméra, et m'en a confié la responsabilité. Je me suis retrouvé formateur. Cette université était l'une des meilleures du pays en sciences humaines et communication, mais lorsque je l'ai rejointe, elle traversait une crise structurelle majeure en termes notamment d'équipement et de personnel qualifié. Nos moyens étaient vraiment très limités : nous faisions les montages en raccordant les magnétoscopes et la caméra entre eux. J'étais le responsable technique de tout ce qui se faisait en vidéo à l'université, les étudiants en journalisme me donnaient beaucoup de travail. Le reste du temps, j'avais la possibilité d'emporter le matériel avec moi pour mes expériences personnelles. J'ai ainsi filmé la vie artistique qui m'intéressait à Belo Horizonte de 84 à 86, une période très excitante. C'est par ce biais-là que j'ai été introduit dans la communauté artistique, la musique étant l'élément fédérateur de tous : musiciens expérimentaux, photographes, poètes, performeurs, scénographes... C'étaient les années post-punk et à Belo Horizonte, il se passait beaucoup de choses.

C'était une période de convergences et d'expériences alternatives. De nombreux groupes de musique mettaient en pratique des idées empruntées à la littérature underground, la bande dessinée et les fanzines. Dans les arts visuels, l'arrivée de l'art vidéo a fait l'effet d'une bombe, et s'est accompagnée du recours au photo montage, des recherches télévisuelles innovantes, etc.

En 88, je suis sorti de l'université. Je commençais alors à entretenir des relations avec des sociétés de production privées,

comme Emvideo, Tríncheira et aussi avec Versão Brasileira pour qui j'ai travaillé sur des projets plus commerciaux. J'ai été monteur pour la télé locale, réalisateur d'émissions ou de clips musicaux.

La vidéo produite jusqu'alors au Minas Gerais était forcément indépendante, indépendante de la télévision et indépendante de l'industrie du cinéma. Il faut savoir que Belo Horizonte a vu naître beaucoup de vocations de vidéastes, les structures de production reconnues telles qu'on les trouve dans des villes de la taille de São Paulo ou Rio de Janeiro étant inexistantes ici — à part la chaîne d'info locale — tout le monde se devait d'être complètement indépendant sans possibilité d'être repéré par une entreprise ou un studio de cinéma. Nous étions informés des travaux de Sandra Kogut à Rio ou de OLHAR ELECTRONICO (Marcelo Tas, Fernando Meirelles et autres) ou TVDO (Walter Silveira, Tadeu Jungle) à São Paulo. Ces personnes travaillaient en direction de la télévision pour la faire évoluer et ils l'ont réussi.

Pour ma part, la société de production dans laquelle je travaillais de temps en temps Versão Brasileira, partageait les mêmes locaux que Emvideo, la compagnie de production indépendante fondée par Eder Santos (avec Marcelo Braga et Marcus Vinicius). Nous travaillions ensemble, et nous étions des amis. J'ai donc par la suite travaillé avec Eder pendant deux ans comme monteur et assistant. Ce que je faisais sous sa direction avait, bien entendu une toute autre dimension artistique et nous expérimentions de nouvelles techniques, comme ce *show*, des émissions en direct, des performances, où nous utilisions des caméras pour filmer en direct sur des écrans de télévision des images préenregistrées. La texture, la lumière de ces images étaient particulières : de l'art vidéo à la télé !



Love stories, vídeo, Lucas Bambozzi, 00:05:00, 1992

C'est tout naturellement que j'en suis venu à réaliser mes premiers travaux réellement personnels. J'avais bien sûr auparavant réalisé quelques expérimentations, mais c'est vraiment la vidéo *No Tempo dos Assassinos* (1988), une sorte de clip musical de O Último Número, un groupe qui avait des références mixtes telles Rimbaud, Augusto dos Anjos, Baudelaire ou Ian Curtis. Cette vidéo fut le déclencheur que je présentais à un festival. Elle fut sélectionnée, et même si elle n'obtint aucun prix, cela m'encouragea à réaliser la suivante. La suivante fut *V5 (Square 5)* produite lors d'un workshop dirigé par Joan Logue dans un festival en 1989.

Mais ce fut seulement en 1992, quand j'ai terminé *Love Stories* que j'ai senti que je produisais une sorte d'art vidéo engagée.

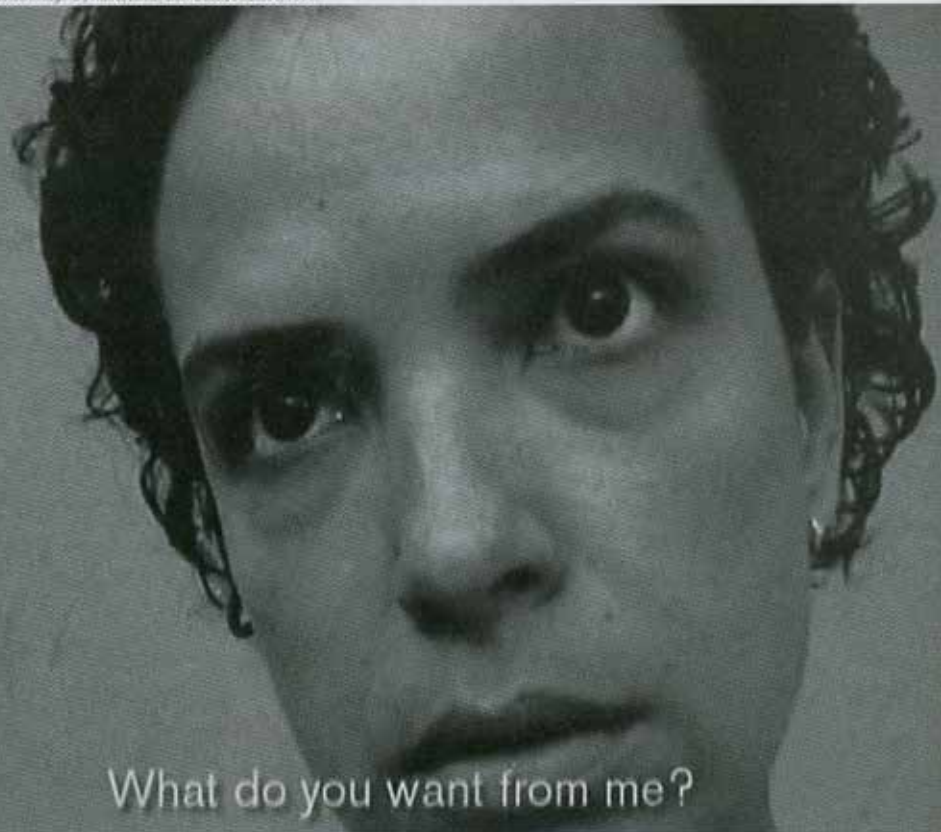
Celle-ci obtint trois récompenses et fut achetée par le Centre Pompidou. Elle a été distribuée en France (par Abao-a-Qou) avec les vidéos de Sandra Kogut, Renato Barbieri, Eder Santos. A cette époque, je n'étais pas encore familier des réseaux artistiques, malgré quelques apparitions à VIDEOBRASIL et autres, les vidéos musicales que j'avais faites à la fin des années 80 m'ayant néanmoins déjà ouvert quelques portes.

Le tout premier festival dédié à la vidéo de Belo Horizonte fut organisé en 1988 par un collectif du nom de TRINCHEIRA VIDEO et s'appelait MINASFEST. Celui-ci avait disparu depuis quelques années lorsque nous mîmes en place le FORUMBHZVIDEO en 1990/1991. Il y eut trois éditions de cette biennale jusqu'en 1995. Nous nous procurions tant bien que

mal les catalogues d'autres festivals de façon à présenter la programmation la plus intéressante. Nous nous démarquions, de plus des autres événements consacrés à la vidéo en Amérique du Sud en accordant une grande place à la danse, à travers un symposium. Nous avons également publié un catalogue, je me suis retrouvé à écrire sur Bill Viola, Eder Santos, les origines de la vidéo au Brésil, sur le langage de ce nouveau medium et ainsi de suite. Bref, nous organisons ce festival sans prétention mais le mieux possible. VIDEOBRASIL était alors une manifestation déjà importante et existait depuis 1982 mais la concurrence entre nos manifestations était très saine, chacun apprenant de l'autre... Les autres festivals quant à eux, étant moins professionnels.

En 1993, je fus invité pour coordonner les activités "média" du MUSÉE DE L'IMAGE ET DU SON qui était aussi une structure importante pour la vidéo à São Paulo. Ce musée ne correspond pas vraiment à la notion de musée d'images telle qu'on le conçoit en Europe, ici c'est un endroit vraiment vivant. VIDEOBRASIL a d'ailleurs commencé à l'origine comme un événement coproduit par Solange Farkas et l'équipe de ce musée. Cette année-là (1993) devait se tenir la deuxième édition du FORUMBHZVIDEO, ce qui lui donna un coup de pouce : une semaine se déroulant à Belo Horizonte et trois jours à São Paulo. Cette deuxième édition a vu défiler de nombreux artistes de renommée internationale : une dizaine environ, ainsi qu'une vingtaine de critiques, universitaires, théoriciens. Des invités comme Edmond Couchot, Stephen Vitiello, Pierre Bongiovanni, Sandra Kogut, Paul Garrin, Jorge La Ferla étaient présents.

Fu rido posso imaginar, vídeo, Lucas Bambozzi, 00:22:00, 1999



Malheureusement, l'éloignement géographique et mes activités au musée m'ont obligé à cesser mon implication dans la manifestation en 1994. Il y a eu une dernière édition en 1995, mais à laquelle je n'ai participé qu'à travers un programme que j'avais réalisé : *Commented videos*. Des vidéos devaient être commentées, les artistes et critiques le désirant, mais sans aucun recul possible : certains ne comprenant même pas ce qu'ils venaient de voir. Voulant de plus voir enfin reconnue la vidéo brésilienne, nous avons également réalisé une compilation professionnelle — son et image masterisés — que nous avons présentée à des critiques de façon à avoir un catalogue de qualité.

Aujourd'hui, je vis à São Paulo depuis huit ans environ et je ne travaille plus de façon commerciale. Ce qui me pousse vers les nouveaux médias maintenant est la même passion, le même intérêt que ce qui m'a attiré vers la vidéo. Je me considère plus comme un artiste de la communication qu'un artiste des arts visuels.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre, Mars> Août 2005Turbulences vidéo # 49, octobre 2005.

What is erased - what is retained, vidéo, Lucas Bambozzi, 00:08:00, 2002



Lucas Bambozzi est un artiste dont le domaine de création se situe au croisement des expériences individuelle et publique. Son travail est un manifeste sur l'intimité et l'identité en pleine ère de l'information. Il alerte pour ce faire sur les nouvelles formes de contrôle et d'invasion de la vie privée, que permettent aujourd'hui les moyens technologiques.

Hors de contrôle : Lucas Bambozzi et les poétiques de l'intervention numérique

par Christine Mello

Formé à la communication et y ayant dès les années 80 toujours puisé son inspiration (dans la mesure où cette discipline entre en confrontation avec l'art et introduit de nouvelles potentialités expressives), Bambozzi a été résident de 2000 à 2001 au centre CAiA-Star, l'actuel Planetary Collegium, un centre de recherche en art interactif en Angleterre, coordonné par Roy Ascott. Il a participé depuis à diverses biennales internationales (comme celles de la Havane, et de São Paulo) et a remporté divers prix dans les festivals internationaux de cinéma et vidéo.

Pour Bambozzi, l'art consiste à mettre en contact ou en rapport, des systèmes communicationnels audio-visuels de partage et d'échange avec l'autre. Ainsi, pour lui, s'imprégner d'une réalité, l'expérience que

cela lui apporte, est inhérent à sa définition de l'idée même de l'art. Ses travaux traitent, dans l'ensemble, de la confrontation médiatique résultant de la rencontre avec l'autre, et des rapports du sujet à la vie publique et privée.

Interventions dans la vie publique

Ses interventions découlent de la compréhension d'une pratique artistique issue d'une histoire personnelle et de confrontations inattendues que l'expérience peut nous apporter. De la sphère privée de la passion abordée dans la vidéo *Love stories* (1992), en passant par la fascination pour l'inconnu et le désir de l'autre dans la vidéo *Ali é um lugar*

que eu não conheço (1996) ou l'univers des tourments personnels dans une ville comme São Paulo dans la vidéo *Eu Não Posso Imaginar (I Have no Words)* (1999), Bambozzi permet d'inverser une situation générale — comme des situation non autorisées de prise d'images de tiers et de problèmes d'intrusion des médias — en situation d'intimité.

Tout au long de son parcours créatif, Lucas Bambozzi a développé une vision très particulière de la réalité et de ses intersections constantes avec la fiction. Pour lui, ce sont comme d'autres formes d'événements propres aux documentaires, qui souvent s'aventurent sur le territoire des nouveaux médias. C'est le cas de *Imagens Históricas*, à la fois installation vidéo et partie du cédérom *Valetes em Slow Motion* de Keiko Golfman. Ce travail, réalisé en 1996 est partie intégrante de *Projeto Tormentos*, réalisé sur trois ans. Dans ce segment hypermédia du projet, la confrontation avec l'autre se fait par des procédés interactifs entre le visiteur et un univers de malades mentaux ayant commis des délits et incarcérés dans une institution pénale.

Atopicos, installation vidéo créée par Bambozzi en 2000, à l'origine pour la septième BIENNALE DE LA HAVANE, décrit à la fois un univers hybride élevé au rang de généralité, la conscience de ce qui peut être public ou privé, ainsi qu'une mémoire personnelle qui est collective.

L'ambiance de l'installation repose sur des situations singulières : images d'intérieurs de chambres d'hôtels où l'artiste a imprimé d'une certaine manière sa présence dans les cinq dernières années ; images de façades d'immeubles (insérées sur un mini téléviseur, placé dans une vieille mallette) ; images projetées de l'intérieur d'une poubelle ; près de 600 rasoirs jetables utilisés en sept ans par Bambozzi (présentés de façon systématique

tout autour sur les murs de la salle, chacun avec ses références de dates, et de motifs d'usage) et des sons diffus dans l'ambiance, prélevés dans son quotidien, qui renvoient à des situations assez intimes, comme une relation sexuelle. Dans tout l'espace, la présence de la sérialité et de la répétition nous renvoie à l'obsession et à un personnage collectionneur d'éléments de vie privée. Des produits jetables, qui une fois collectés et étiquetés un à un dans un espace d'exposition, se présentent sous une nouvelle forme, gagnent en force et se transforment en expression et vitalité.

En invoquant le particulier comme un problème, l'artiste fait affleurer dans ce travail la dimension subjective de la mémoire et suggère des relations avec ce qui peut être considéré individuel ou collectif, privé ou public dans l'univers contemporain. Il inverse la logique actuelle de l'espace public et traite ainsi le non-lieu comme lieu des singularités, du subjectif, de la mémoire. Il dénonce ainsi le monde des généralités et attire l'attention sur le sens corrompu de ce qui peut être considéré comme lieu aujourd'hui.

Subterrâneo - Hades, (1997) ; le projet *Kino Trem* (projet collectif pour l'Arte/Cidade III, 1997, dans lesquels est réalisé un circuit d'intervention urbaine en temps réel) et l'installation vidéo *Conversa particular* (1998), faisant partie de la série *Objetos urbanos* sont des interventions où la pratique discursive résulte d'un conflit direct avec des situations quotidiennes par le moyen d'échange d'expériences intimes de l'individu avec la ville de São Paulo.

On peut citer dans le même registre l'installation vidéo *Taxidermia e Outdoor*, présentée en 2001 à la 50^e BIENNALE DE VENISE, constituée d'images et de situations réelles racontées par des chauffeurs de taxi de São Paulo. Ces histoires sont regardées de l'intérieur

d'un taxi garé en face d'un écran dépliable. Y sont projetées des images d'espaces publics vides (couloirs d'aéroport, par exemple) ainsi que des images de situations considérées comme tabou dans le domaine public et social : un homme fumant du crack, des travestis se masturbant et le sacrifice d'un animal dans un rituel de candomblé. Le visiteur — immergé dans un espace protégé — est confronté à des situations d'interdit, embarrassantes, sorties de l'espace collectif que l'on s'efforce d'ignorer à São Paulo.

Interventions et détournements au cœur du langage numérique

Dans l'univers de la cyberculture, les poétiques de l'intervention numérique laissent l'artiste manifester sa subjectivité, et établir un discours qui subvertit « l'énonciation dominante dans sa propre genèse » (Machado, 1979) (1). On peut ainsi observer dans l'œuvre de Lucas Bambozzi des expériences découlant d'interventions et de détournement au cœur même du média numérique. De telles expériences se produisent dans des travaux comme *Meta4walls* (net art, 2002) ou même la vidéo *Aqui de novo* (2002).

Dans le cas du projet netart *Meta4walls* (<http://comum.com/diphusa/meta/>), les interventions de Lucas Bambozzi reposent sur des conflits tirés de l'usage public et privé d'internet. Il met à notre disposition les poubelles du réseau : les spam — qu'il reçoit de façon non autorisée sur son ordinateur — qu'il collectionne depuis 1999. C'est ainsi qu'il note les distorsions, les excès et les détournements du réseau, et en même temps, le mondo cane que nous préférons

ne pas voir. L'écran initial est artifice de voyeur, comme l'œil qui regarde à travers le trou de la serrure : nous voyons, encadré, un tableau de Gustave Courbet, pour ensuite être renvoyés à un autre type d'image, extraite sans doute d'un site pornographique, mais sous le même angle que l'image précédente. À partir de là se dissolvent les frontières entre le monde réel et fictif de la construction narrative, nous acheminant vers des liens et des liens de sites illicites. En retour nous recevons des messages de contrôle : nous savons que nous sommes surveillés et que rien ne reste impuni dans la confrontation entre les nouveaux médias et la vie réelle.

Il révèle également avec *Meta4walls* les techniques d'intrusion et d'invasion de la vie privée par internet : l'œuvre fait en sorte que le sujet, protégé par un anonymat apparent, se pose la question de savoir jusqu'à quel point il ne se soumet pas lui-même aux situations illicites du réseau et à quel point il partage avec l'envahisseur une même réalité. En somme, dans ce travail, Bambozzi fournit à chaque individu la possibilité de se repérer dans le contexte médiatique, faisant en sorte que chacun puisse s'observer tour à tour comme envahi et envahisseur.

Dans la vidéo *Aqui de novo*, Bambozzi démontre clairement l'instabilité technique et opérationnelle des médias numériques, ironisant sur les standards techniques imposés par l'industrie. Dans ce travail il utilise une caméra vidéo numérique avec ses réglages par défaut et incorpore la notion esthétique de perte de contrôle du média numérique. Pour cela, il extrait des images prises de façon non autorisée, "volées" sur l'espace public et les (ré)agence également sous une forme non prévue par les manuels d'utilisateur de ces appareils.

Comme une subversion, ou métaphore de la tension qu'il y a entre contrôle et perte de contrôle dans la manipulation des médias numériques, Bambozzi manipule cet artifice en sachant pertinemment que c'est une manière de situer son œuvre dans une zone qui échappe à tout contrôle, imprévisible. C'est donc de la sorte que Lucas Bambozzi organise la plupart de ses travaux : une confrontation entre le média et le réel, traduite par l'inscription de zones de réversibilité dans la vie et dans le langage. Bambozzi génère ainsi de l'étrangeté et un sentiment de friction par le biais de zones de tension entre celui qui capte l'image et celui qui est capté par l'image, entre images volées et non volées, entre détournements dans le système numérique, etc.

Introduisant l'erreur, Bambozzi incorpore le processus comme élément signifiant et expose au spectateur la manière par laquelle il manipule l'œuvre. C'est poussé par ce type de défi que Bambozzi, depuis 2002, réalise également des performances vidéo live, en l'occurrence avec le groupe originaire de Minas Gerais : Feitamaós/FAQ. Dans ce type de proposition il accentue l'improvisation et le hasard par le montage et la manipulation de la vidéo en temps réel, qui confèrent à l'œuvre vidéographique son caractère aléatoire et inachevé. Il ne perd jamais de vue dans toutes ces situations l'appropriation critique du discours numérique, de la même façon qu'il laisse toujours explicites les relations de langage sans jamais les occulter ou les sublimer.

Pour Bambozzi, c'est aussi une façon qu'à l'artiste d'émanciper l'art numérique de son caractère de monde construit en marge de la réalité, ainsi que de dégrader le caractère d'image propre, aseptisée, que l'on trouve dans ce contexte numérique. Cette démarche transcende le conflit interne à son œuvre en

recourant à une esthétique ouverte au bruit, à la saleté, à l'instabilité et à la panne, faisant ainsi de son travail un type d'art plus en rapport avec la vie et avec l'expérience humaine. De la sorte, Bambozzi utilise l'imprévu, l'erreur, le hors de contrôle, comme paramètres de structuration de sens dans son œuvre.

« Ce qui dérange une vie, c'est une autre vie »

La phrase citée ci-dessus est prononcée par un cheminot dans le documentaire long métrage, *O fim do sem fim* (réalisé en 2001 avec Cao Guimarães et Beto Magalhães). Alors qu'elle révèle que c'est l'autre qui nous attire dans la vie, elle montre aussi que l'autre c'est un affrontement auquel on ne peut échapper. Confrontés aux ambiguïtés de la vie, nous trouvons dans la trajectoire de Lucas Bambozzi un canal soucieux de restituer l'homme à travers ses questions de réciprocité avec le monde, que ce soit dans ses relations sociales ou ses rapports au langage, dans la sphère publique ou privée.

Un de ses derniers films, *Do outro lado do rio* (2004), en est l'illustration. Ce documentaire, réalisé à la frontière du Brésil et de la Guyane française, recueille de nombreux exemples d'échanges avec l'autre. Il s'agit d'un travail collectif dans la mesure où il incorpore le vécu de ses personnages à l'intérieur même de l'œuvre. Si « l'enfer c'est les autres », comme le dit Sartre, même s'il est traduit sous la forme de tourments, l'affrontement à l'autre — cet étranger inconnu et infernal qui habite en chacun de nous — est ainsi mis en œuvre en tant que moteur de toute dynamique poétique de Lucas Bambozzi.

Rien dans ce film n'est linéaire, ni l'autre, ni le monde et pas même l'enfer. Tous sont fruits de polarités et d'affrontements à la vie réelle. Chez Bambozzi, les frontières entre documentaire et fiction sont en expansion, entre le visible et le suggéré, entre le vécu et l'imaginé.

Deleuze affirme que « il n'y a pas de ligne droite, ni dans les choses ni dans le langage » (2). Pour lui, la syntaxe est l'ensemble des détours nécessaires créés quand on veut révéler la vie dans les choses. Dans la poétique produite à São Paulo par les interventions numériques, comme celles que l'on trouve chez Lucas Bambozzi, il est possible de trouver de telles connexions et de tels "détours" entre les choses de la vie et du langage.

© Christine Mello,

© Parachute # 116, avec l'aimable autorisation de Suelly Rolnik
Turbulences vidéo # 49, octobre 2005.

(1) Arlindo Machado, *A Ideologia do cinema militante* (1979)0, dans *Revista Cine Olho* no. 8/9 (octobre-décembre) São Paulo, pp. 4-7).

(2) Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Ed. de Minuit, 1993.

Dó outro lado no vídeo, Lucas Bambozzi, 0059006, 2004.



Il arrive très souvent qu'un artiste réalise des interviews qui ne sont jamais publiées, voici l'occasion de les utiliser [...] » nous expliquait Lucas lors de la réalisation de ce portrait. Et de nous faire parvenir, deux d'entre elles...

Entrevues retrouvées...

Quelques questions par Fernanda Albuquerque

Chercheur indépendant et collaboratrice de la revue Revista Aplauso

Quel intérêt y-a-t-il à vouloir être à la fois, chercheur et commissaire dans les domaines de l'art et de la technologie ?

Il ne s'agit pas vraiment d'un "intérêt" mais d'un dédoublement naturel du aux activités y qui sont liées : il m'est impossible de ne pas voir une corrélation entre toutes ces choses. Mon approche dans ce domaine suit l'évolution des travaux utilisant les médias comme support (dans l'art conceptuel et le média art), ce qui engendre des recherches et des procédés d'utilisation des nouvelles technologies de communication et d'information associée aux pratiques artistiques. En outre, quand j'observe mon parcours de réalisateur vidéo depuis les années 90, je pense être en mesure de développer des recherches de même nature, en utilisant néanmoins des supports plus récents. Je constate aussi que la répartition entre mes différents engagements — artiste et commissaire — est bien équilibrée et que ces activités, nécessitent et renforcent différentes formes de recherche. Plutôt que faire ce que je sais déjà, je préfère faire ce que je souhaite apprendre. Cela m'encourage à explorer les différents médias, à tenter de nouvelles combinaisons avec les langages existants et les nouveaux, considérant qu'une chose favorise l'autre. La production artistique a toujours été liée d'une façon ou d'une autre aux innovations techniques et scientifiques de son temps.

Si la production artistique a toujours été liée d'une façon ou d'une autre aux innovations techniques et scientifiques de son temps, pourquoi l'expression " Art et Technologie " a commencé seulement maintenant à être employée ? Pourquoi seulement depuis ce siècle ? Il y a eu une évolution dans cette relation ?

La production artistique liée aux nouvelles technologies, repose sur certains aspects devant être pris en compte. Aujourd'hui, ces relations sont plus imbriquées car quand on parle d'arts visuels, d'art et de technologie on parle d'un croisement de différents domaines de connaissance devenus sujet de réflexions (dans l'espace esthétique, ethnique, politique, social, culturel etc.) Et cette complexité augmente dès que des nouvelles formes de médias surgissent, ou que de vieux paradigmes sont dépassés laissant place à de nouveaux conflits.

De nos jours les relations entre l'art et la science évoquent des sujets parfois méconnus de la science elle-même, comme les expériences génétiques (transgéniques, le clonage), la nanotechnologie (l'infiniment petit), la vie artificielle (l'imprévisibilité du comportement des êtres synthétiques) ou la robotique avancée (la symbiose homme-machine). Dans le domaine de l'interactivité, certains travaux de net, web art ou d'art utilisant les médias de manière tactile ont brisé beaucoup de certitudes dans les pratiques curatoriales (d'autres étant apparues). A vrai dire je préfère ne pas faire de comparaisons avec les différentes connections telles qu'elles avaient pu être envisagées durant les siècles passés. La technologie aujourd'hui façonne d'avantage et plus directement notre société et notre culture. Je pense même que non seulement la relation entre art et technologie a changé le concept même d'art et qu'il souffre depuis quelque temps des désordres constants résultant du contexte actuel.

Subterráneo - Hades (Projet Arte / Cúbdel, installation vidéo, Lucas Bambozzi 1997).



Lorsque les artistes ont commencé à s'approprier des innovations technologiques (photocopie, fax, vidéo), il y avait une intention de détourner ces moyens n'est ce pas ? Et aujourd'hui ? Cette idée de détournement existe t-elle dans l'usage que les artistes font des technologies actuelles telles qu'internet, la robotique et la génétique par exemple ?

A mon avis, la notion de détournement persiste dans de nombreux cas, les contextes étant assez complexes, nous ne pouvons pas généraliser. La non utilité de l'art est pour moi ce qu'il de le plus important : la différence entre les artistes d'un côté, et les scientifiques, programmeurs et techniciens de l'autre. Sur ce point, il serait possible de parler d'une subversion indépendante du média utilisé.

Mais, en observant de plus près, dans la plupart des cas actuels, ce ne sont pas les moyens qui sont détournés mais le système lui-même qui viabilise cette " subversion ". Beaucoup de travaux sur internet ne détournent rien et ne causent aucun problème au réseau. Certains d'entre eux bien sûr induisent une prise de conscience de son fonctionnement, d'autres réalisent des rapprochements improbables, d'autres attirent l'attention sur des domaines inconnus, d'autres proposent des expériences plus sensorielles ou esthétiques.

Dans le cas d'un milieu émergent, les technologies de la communication mobile par exemple, nous avons des éléments aggravants : le milieu étant déjà contrôlé par de grosses corporations — les fabricants, les opérateurs : de la même façon un peu partout dans le monde — dans un premier temps, il ne semble pas y avoir de place pour des bouleversements. Même si certains terminaux ont des systèmes d'exploitation en java (du type open source), ils utilisent un réseau contrôlé de façon rigoureuse sans possibilité d'alternative autonome. Malgré cela, certains artistes réussissent quelques prouesses avec le bluetooth, élaborant des logiciels domestiques ou avec d'autres réseau comme internet (qui en théorie, n'appartient encore aucune entreprise), suggérant ainsi d'autres formes d'utilisation de ces technologies bien que propriétaires et contrôlées.

Mais l'idée de détournement liée à l'art nécessite un approfondissement. Si on considère le fait de démonter un ordinateur pour créer un système spécifique et une installation comme un détournement, je dirai moi, que cela n'a rien d'exceptionnel. Tous les cas ne se résument pas en une seule équation. Beaucoup d'artistes utilisent les médias actuels comme pour questionner sur le rapport à la technologie, d'autres comme un moyen d'atteindre le monde de l'art produit par et pour le réseau. D'autres comme une forme " d'artivisme " politique. Mais cela est aussi le fait de non artistes, parfois de manière aussi très efficace. Il existe ainsi des mécanismes, situés en marge de l'art (même si, en de rares occasions, ils peuvent y être associés), qui causent dégâts et avaries comme les virus, bien qu'étant néanmoins le fait d'esprits intellectuellement développés. Le piratage informatique par exemple, est apparu comme une forme insidieuse de vengeance des classes, un soulèvement contre le capital international, dans un mouvement global d'échanges peer-to-peer, de création des codes, et programmation avancée. Malgré tout cela ne peut pas être considéré comme un mouvement de détournement authentique, ne proposant aucune réelle alternative concrète.

Entrevues retrouvées...

Quelques questions par l'équipe de VIDEOBRASIL

Entretien réalisé par l'équipe du festival lors de sa 14^e édition, en 2003)

Existe-t-il une relation entre l'art et la politique, et si cela existe, cette relation est-elle aussi riche que conflictuelle ? Comment ressentez-vous cette relation dans le cas précis de votre travail ?

Dans un récent débat organisé on-line entre amis, un copain m'a taquiné en citant une phrase de Mario Faustino, dite par Jardel Filho dans le film de Glauber Rocha *Terre en Transe* : « L'art et la politique sont beaucoup pour un seul homme ».

Il est impossible de nier la force poétique de cette affirmation, surtout parce qu'elle suggère un enthousiasme irréversible dans l'une ou l'autre option, rendant non viable la coexistence des deux, si elles sont exacerbées. Mais comme l'intention est de prolonger la question et non l'arrêter ici, je pense qu'il est toujours judicieux pour l'artiste, le réalisateur, d'avoir une position politique bien définie et claire mais en de rares moments de notre histoire, l'esthétique liée à la politique a bien fonctionné. La forme révolutionnaire d'aujourd'hui est différente de celle de l'époque de la révolution russe, surtout parce que le contenu d'aujourd'hui se transforme dans le média lui-même (Marshall McLuhan) ou dans la propre interface (Lev Manovich). Dans la pratique malheureusement, les circuits existants sont des mécanismes signalant ce qui peut-être ou non bienvenu en termes d'accent politique. En resumant, je dirais qu'il y a quelques années existait un certain rejet pour tout ce qui était délimité explicitement par la politique. Aujourd'hui je pense que c'est le contraire, je dirais même qu'il y a un rejet opposé : la politique ayant été absorbée comme un phénomène de mode, générateur de saturation. Ainsi quand on dit que la politique a saturé le terrain de l'art cela me tracasse pour une autre raison, car cela a régulé un besoin naturel puisque nous sommes tous politiques par défaut. Dès lors qu'on se préoccupe d'un thème, d'une ligne esthétique, d'une technique ou l'un d'un recours poétique qui demande à être exploité, il peut se voir taxer de mode ou de modisme. Cela fonctionne comme un élément déstabilisateur ébranlant plus ou moins la stabilité d'un édifice qu'on a du mal à esquisser. On tend très souvent de plus à éviter les sujets qui fâchent, leurs conséquences et leurs solutions. Modisme, saturation et fatigue se mêlent. Je ne peux d'ailleurs que déplorer le manque d'intérêt que portent certains médias, mais également certains groupes d'artistes, de commissaires et une certaine Académie à ces sujets.

On peut dire alors que l'art et la politique sont trop pour un être... Peut-on se contenter de ne faire que l'un ou l'autre, ou les deux séparément ?

Dans le cadre de mon travail, je me suis rendu compte peu à peu que j'avais déjà réalisé (depuis à peu près 1996) quelques vidéos et installations montrant clairement une certaine vocation politique liée aux indéfinitions entre espace public et privés et les conflits qui en résultent. Cela peut être associé à un contexte global mais je cherche plutôt à savoir comment cela est vécu dans chaque cas particulier. La plupart de ces travaux montrent des existences particulières dans le milieu urbain, en se focalisant presque toujours sur des sujets tel que l'individu, la nature humaine, l'invasion de l'intimité, de cette politique qui confond micro et macro.

Dans le contexte socio-politique et culturel contemporain, les identités locales se reconfigurent en permanence face aux courants globaux. L'art électronique offre alors un terrain ouvert à l'expérimentation et à une forme d'expression de subjectivité. Comment ces questions se manifestent-elles dans votre travail ?

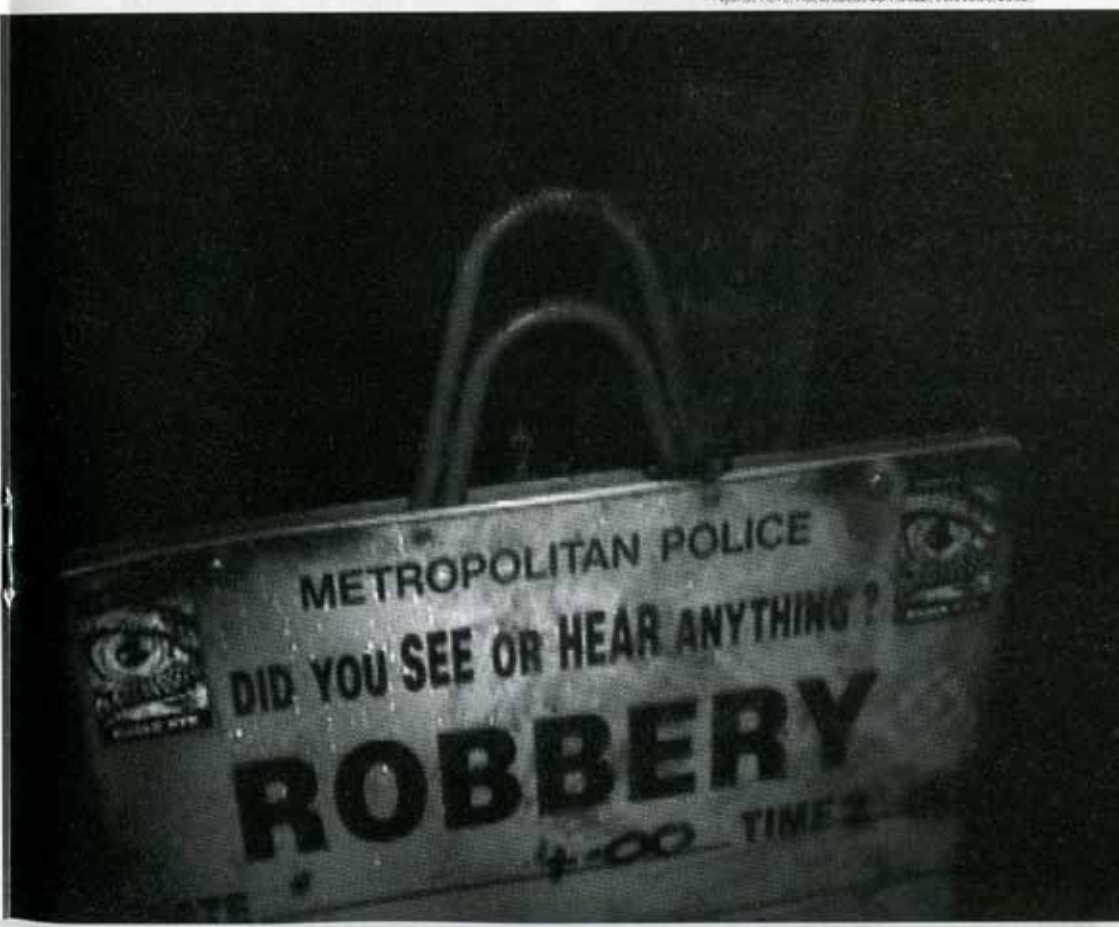
Je pense que depuis la vidéo *Love Stories*, je n'ai pas arrêté de goûter aux différentes possibilités d'expression subjective. Aujourd'hui, mon travail est toujours ponctué d'événements vécus sous l'influence de phénomènes globaux néanmoins agrémenté de relations humaines. C'est à dire que j'utilise certaines techniques propres aux médias dans l'univers des relations humaines. D'autres dans l'univers des médias eux-même, ainsi que dans des domaines très spécifiques tels que le monde animal, l'espace architectonique, les questions spirituelles, le langage écrit ou parlé, le langage non verbal ou les formes abstraites. Beaucoup pensent que les problèmes actuels sont dûs aux relations de pouvoir entre les personnes et les mécanisme sociaux. Je m'intéresse en revanche particulièrement à ceux qui préservent une forme de libre arbitre. Personnellement, mon intérêt est de comprendre comment ces identités locales évoluent en marge du système, et leur impact, leur négation, leur subversion par les personnes. Les problèmes sont la matière brute et je m'intéresse aux symptômes, ce n'est pas le média qui m'intéresse mais l'échange qu'il crée.

Actuellement, les cultures locales tentent de réinventer des mémoires personnelles et collectives, face au grands flux de communication globale. A votre avis, comment ce défi se traduit dans les expérimentations d'art média ?

Au nom de la globalisation nous sommes en train d'adopter un style de vie qui n'est pas le nôtre. Je pense de plus qu'aujourd'hui nous sommes influencés par un status quo représenté par ce qu'il y a de pire aux Etats-Unis et que nos parents se sont eux aussi posés des questions dans différents domaines (au moins les miens). On adopte tout, d'une façon bien moins perceptible qu'il y a dix ou vingt ans. Ce n'est plus seulement le rêve de la grosse voiture, mais aussi le crédit à outrance, négocier sa dette, avoir une vie sexuelle plus tranquille avec des pilules, mieux baiser avec l'aide de manuels. La quantité de mails que je continue à recevoir pour des assurances-vie, des emprunts, pour savoir le secret du voisin ou pour augmenter la taille du pénis, est impressionnante ! Mais si cela existe de façon si flagrante, c'est qu'il existe un public demandeur. Internet est aujourd'hui le reflet de notre société, rien ne sert de se voiler la face : ce serait comme vivre à São Paulo et fermer les yeux à la folie qui nous entoure.

© Collectif, Turbulences vidéo # 49, octobre 2005.

Aqui de novo, vidéo, Lucas Bambozzi, 00:00:00, 2002.



Originaire de Belo Horizonte et établi à São Paulo, Lucas Bambozzi est un artiste qui vient du monde du documentaire. Il travaille sur les interférences entre les domaines publics et privés telles que la confrontation des images issues du documentaire, de la fiction, et d'autres formes de stockage (home movies, caméra de surveillance) permet de mettre au jour.

Le regard de l'artiste

par Sophie Biass-Fabiani

La demande d'objectivité et d'impartialité, d'ailleurs parfaitement illusoire, requise par le domaine de la communication télévisuelle pour lequel il travaillait l'avait laissé insatisfait : Lucas Bambozzi s'est ainsi très vite tourné vers le milieu artistique de la vidéo qui autorise et qui valorise une vision plus personnelle du rapport au document. La grande richesse de la vie culturelle particulièrement dans le domaine de la vidéo dans les années 80 à Belo Horizonte a favorisé cette insertion qui lui a permis de mettre à profit sa connaissance du système de production des images télévisuelles et d'effectuer un retour réflexif et critique sur le régime de production des images qu'elle suppose. La marque personnelle de Lucas Bambozzi est très affirmée dans de nombreux travaux : l'artiste, qui a dû développer une posture très active par rapport aux

stocks d'images, procède depuis de nombreuses années à l'enregistrement (sur des supports qui évoluent avec les changements technologiques) de données de sa vie quotidienne utilisées dans son travail artistique selon les besoins. Ce procédé lui permet d'approfondir une réflexion sur la mémoire nourrie d'accumulations et de télescopages.

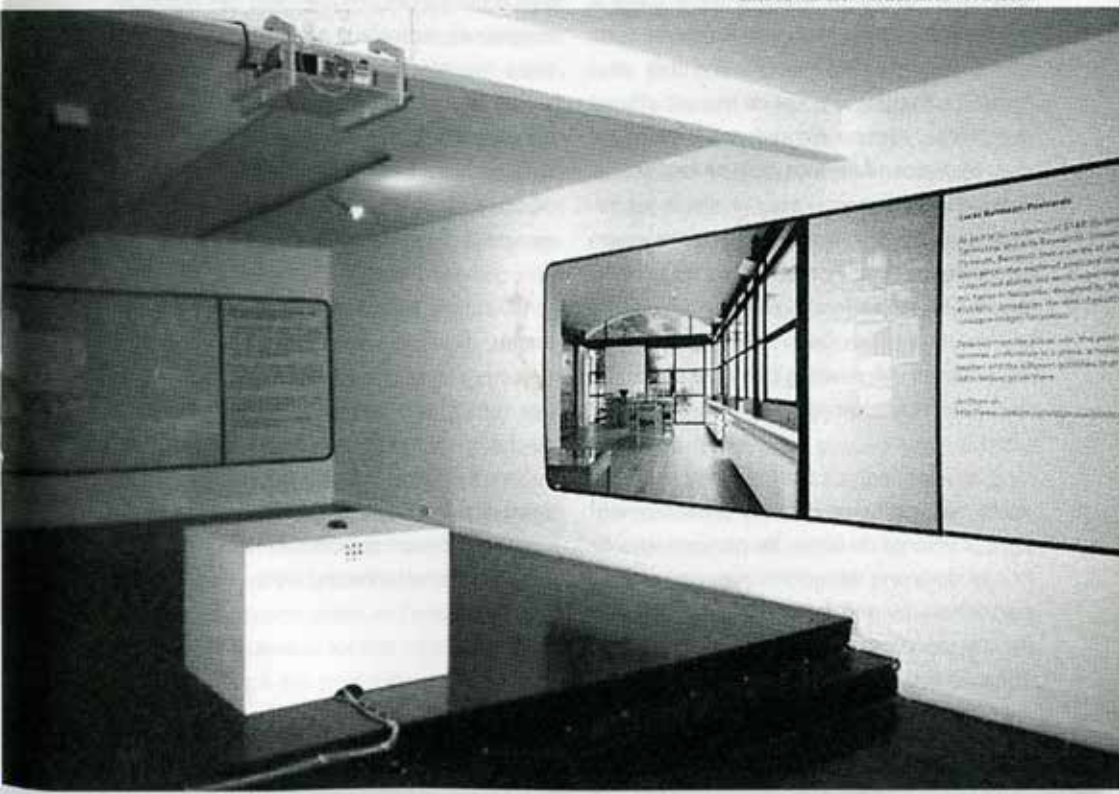
La mise en espace de ces images a souvent été l'occasion de confronter le spectateur à une intimité à laquelle il ne devait pas être convié et dans laquelle il entre en quelque sorte par effraction. Lucas Bambozzi joue ainsi du malaise du spectateur et/ou de sa frustration à ne pas comprendre la totalité de la situation. La place donnée à l'interprétation et à l'imagination marque aussi l'intérêt de l'artiste pour un type d'œuvre multimédia interactives qui sollicite le spectateur plus directement.

Le questionnement est retourné. Alors qu'auparavant l'artiste conviait le spectateur à regarder des images privées qui ne lui étaient pas destinées, dans ses œuvres les plus récentes, Lucas Bambozzi sort du registre autobiographique et documentaire pour inviter désormais le spectateur à s'interroger sur le mode de production des images et plus largement le formatage, le stockage et la circulation des informations qui permettent d'enregistrer sa vie privée sans qu'il en soit toujours conscient.

Les premières vidéos, telle *Love Stories* (1992), ont pour origine des sensations de l'artiste et sont issues d'un monde poétique personnel confronté à des fictions, soit préexistantes, comme *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras, soit filmées pour l'occasion. Là aussi la réalité des situations de filmage —

par exemple, la nécessité ressentie par l'actrice d'échapper au désir envahissant de son partenaire et de trouver un refuge auprès de la caméra — est incluse dans le dispositif. Lucas Bambozzi a choisi la vidéo parce qu'il s'appuie sur un langage plus synthétique que le film narratif pour exprimer l'impossibilité qu'il éprouve lui-même à se réengager dans une relation amoureuse. L'artiste tient toujours à se positionner dans un travail de subversion du média : le travail sur la musique, pot-pourri de musique de film, en témoigne. On peut notamment reconnaître la musique du film de Hitchcock : *Psychose*. La bande-son constitue une série de commentaires ironiques des stéréotypes amoureux. *Ali é um lugar que nao conheço* (1999) est une vidéo dans laquelle, s'agissant de lieux, l'artiste a laissé une place plus importante au paysage, ce qui constitue une nouveauté.

Postcards, installation vidéo, Lucas Bambozzi, 2001.



Le travail sur les *cartes postales* a été développé sur plusieurs années en fonction des opportunités de déplacement. La série, qui comprend une soixantaine de courtes vidéos, continue encore aujourd'hui. Il s'agit d'un work in progress. Le procédé est fixé dans les années 80 : l'artiste confronte une carte postale avec le lieu même où elle a été prise. Outre une évolution du lieu ou un décalage climatique, il s'agit aussi de mettre en relation une mémoire figée et toujours mise en scène à une image en mouvement que l'on peut élargir à son environnement. Un travail de montage subtil, fait d'accélération et de ralentissements, appuyé sur un fond sonore décalé par rapport à l'image, oriente la perception vers des sensations nouvelles. L'hommage aux cartes postales qui s'animent de Robert Cahen, Stéphane Huter et Alain Longuet, conduit à faire apparaître comme en se jouant de la construction des stéréotypes touristiques. On peut aussi y voir une critique et un démontage des travers du documentaire dans la confrontation du document avec une autre réalité qui n'est pas nécessairement plus "vraie" mais dont le point de vue est affirmé avec force : l'artiste est présent, il s'engage dans le dispositif et nous montre le paysage. Il s'avance en personne pour révéler le subterfuge de la carte postale. Il existe une version ultérieure constituée de quinze cartes postales sous forme d'installation. Celle-ci a été présentée en 2001 à Sao Paulo : l'artiste y projette les vidéos sur les cartes postales originales qui ont servi au tournage.

Une des marques du documentaire, et de l'attrait qu'il suscite, tient probablement dans la volonté de filmer les personnages de face et dans une interrogation directe avec la personne. La vidéo *Eu não posso imaginar* [*I have no words*] (1999) est une mise en question du statut de l'image et du langage :

l'incapacité des différentes personnes à transmettre leurs sensations, qu'elles soient issues de la fiction ou de la réalité comme les malades mentaux, est perturbante. Les actrices jouent également à troubler la perception en s'adressant agressivement au réalisateur et donc au spectateur. Le spectateur est donc confronté à des images de différents statuts sans être pour autant capable de les identifier d'emblée. La citation de Fernando Pessoa « je ne sais pas si c'est un rêve ou pas mais cela a la même valeur » est une invitation à brouiller la frontière entre fiction et réalité. La réflexion s'élargit aussi à celle du voleur volé : les filles cleptomanes, qui volent à la tire, dont l'une confesse qu'elle est sujette à des pertes de mémoire, et l'autre tente de se confier sans rien pouvoir formuler clairement, voient leur image volée à leur tour par le réalisateur. La mise en exergue de l'inexprimable, issue de la réalité, de la fiction ou de la suggestion dans un état paranormal de folie ou bien de transe dues à des drogues ou à des pratiques religieuses, renforce la perception des sensations non décrites par les personnages. La suggestion plus forte que la description ; le montage de diverses séquences de nature différente qui font allusion à une incapacité à décrire y contribue fortement ainsi que le caractère expérimental de la vidéo.

D'autres travaux sont plus profondément ancrés dans un travail de documentariste. Certains extraits peuvent être réutilisés dans des vidéos qui appartiennent de plein droit au champ de l'art contemporain comme on l'a vu pour *Eu não posso imaginar* où Lucas Bambozzi réutilise quelques figures, malades dans une prison psychiatrique, qu'il a filmé pour *Imagens Históricas* (1996).

De même les personnages du documentaire *O fim do sem fim* (2001) réalisé avec Guimaraes et Magalhaes, sont confrontés directement avec la caméra et donc avec le spectateur. Celui-ci est placé face à des personnes qui exercent un métier anachronique, voué à la disparition, dans diverses régions du Brésil. On retrouve le même type de dispositif pour décrire les espoirs des Brésiliens attirés par l'or facile à la frontière de la Guyane française dans *De outro lado do rio* (2004). L'imaginaire est en première ligne; le film est bâti sur les vies rêvées de brésiliens en attente de visa pour traverser le fleuve frontière et partir à la recherche d'or. La version courte et artistique de ce documentaire, *Olapoque* (1998) est conçue dans une forme qui se rapproche du journal entremêlant des séquences très brèves d'entretiens et de paysages.

Une vidéo à la charnière de ces problématiques est la série *Cultura*, issue d'une commande précise et contraignante, tant par le sujet que par la durée imposée de trente secondes pour définir la culture. Lucas Bambozzi présente sept portraits de personnes qui "jouent" leur réponse. Le subterfuge est toujours avoué: un homme a un trou de mémoire, un autre s'enquiert de l'assentiment du caméraman. Le spectateur s'interroge néanmoins sur la part de réalité des réponses tant leur spontanéité est forte. Il rentre pourtant dans le jeu de ces réponses toujours à la limite du politically correct. Il s'agit d'un travail sur le portrait et Bambozzi cherche à éviter que le mouvement ne génère de la banalité et n'affaiblisse ainsi le portrait.

La vidéo *What is erased, What is retained* (2002), sorte de portrait de foule, joue essentiellement sur la frustration du spectateur de ne pas pouvoir restituer l'ensemble de la scène filmée dans sa totalité. La vidéo montre avec insistance des personnes captivées par

un spectacle qu'on ne voit jamais. L'artiste déplace l'intérêt du combat au niveau des réactions des spectateurs et ne retient que l'ambiance, le contenant et non le contenu. Bambozzi exploite le même filon dans *No logo/no todo* réalisé lors du 1^{er} mai 2002 à Londres. Pour se prémunir des dommages causés lors des manifestations toutes les vitrines des grandes marques de multinationales sont murées et les logos disparaissent également par l'intermédiaire de l'artiste. Le commentaire politique n'a pas lieu d'être souligné tant il s'impose par l'évidence.

Dans le domaine des installations on retrouve le même questionnement entre réalité et fiction. Pour *Subterrâneos — Hades* (1997), créé dans le cadre du projet *Arte/Cidad*, Lucas Bambozzi est invité à investir à un bâtiment abandonné vidé pour l'occasion de ses habitants, sans abri et prostituées. L'idée est de faire revenir sous forme symbolique ceux qui ont disparu du lieu et de projeter des situations de tension et de violence dans un procédé inspiré du documentaire. L'organisation in situ des projections et des téléviseurs profitant des trous préexistants dans le sol donne une force particulière à ces images qui surgissent du néant. Dans le même type de travail sur l'espace l'intervention de *Conversa particular* (1998) exploite des lieux pris dans leur propre histoire et les investit d'une dimension privée alors qu'il s'agit d'objets à la disposition du public. Des projections sur des objets tels un téléphone public, une poubelle ou une boîte à lettres dévoilent et exposent au public des histoires personnelles, dans une ambiance sonore de lieux publics. Une main intervient directement pour retirer de la poubelle ce qui ne mérite pas d'y être. L'intervention pour la BIENNALE DE LA HAVANE en 2000, *Atopicos* opère le même déplacement du privé vu en public

par la juxtaposition de rasoirs jetables collectionnés par Lucas Bambozzi et d'archives personnelles de vidéos ayant trait aux chambres d'hôtel qu'il a occupées depuis quelques années et à d'autres chambres dans lesquelles il a dormi. Les prises de vue sont toujours les mêmes, la caméra parcourt l'espace qui va du lit à la fenêtre. *1+1 Taxidermia & Outdoor* exploite la même gamme d'ambiguïtés liées à l'espace public. Le spectateur est invité à rentrer à l'intérieur d'un taxi et à écouter les commentaires du chauffeur qu'on aperçoit dans le rétroviseur et à regarder des scènes dérangeantes liées à la prostitution ou à la drogue mais que la société aisée feint d'ignorer et dont elle détourne le regard. L'artiste invite le regardeur à s'intéresser aux tabous et aux anathèmes qui régissent la société urbaine. Dans ce cas, Bambozzi ne joue pas sur la frustration mais sur la mauvaise conscience du spectateur voyeuriste et/ou sur son malaise.

Les œuvres suivantes exploitent le même ressort en y ajoutant un grain d'interactivité. *4 Walls*, présenté à Sao Paulo (2002) et à Clermont-Ferrand (2004) dans deux versions différentes, joue sur le malaise créé par le voyeurisme du spectateur qui regarde et écoute une femme à travers une fenêtre. Le dispositif consiste en une figure féminine projetée sur une fenêtre au fond d'un corridor. Les réactions de la femme, passablement éméchée et vulgaire, deviennent provocantes au fur et à mesure que le spectateur s'approche d'elle et déclenche de nouvelles séquences grâce des détecteurs de présence. La pièce *Meta4walls* investit un nouveau champ technologique, celui des sites internet. Le spectateur est invité à partir d'une image de Courbet de *l'Origine du monde*, qui se transforme en photographie pornographique d'un sexe de femme jambes écartées, à pénétrer dans des sites pornographiques

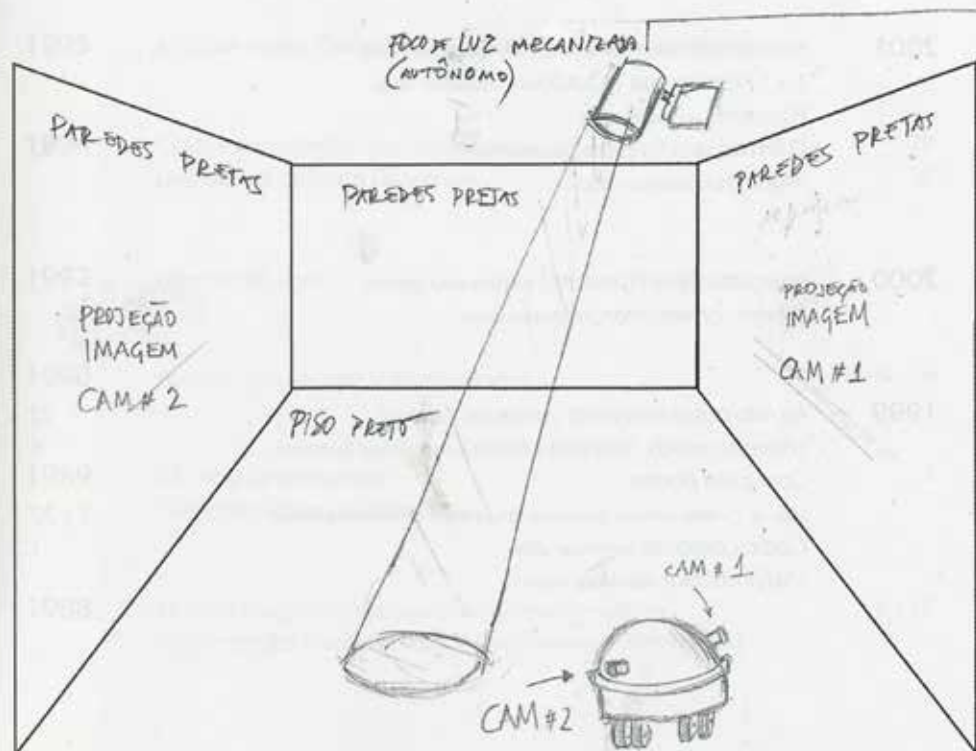
illicites. Il s'agit pour l'artiste de faire prendre conscience au spectateur voyeur qu'il est observé et que tout un dispositif de signaux d'alarme l'informe de ce qu'il est surveillé dans le cadre de consultations internet illégales. A partir de ces préoccupations nouvelles qui se banalisent rapidement — les signaux d'alerte inquiétants en 2003 font partie de la culture commune aujourd'hui grâce à des procès retentissants — Lucas Bambozzi investit le champ du multimédia sur internet à travers le prisme des enregistrements de surveillance et des nouvelles archives de mémoire qu'ils suscitent. La pièce *Spio*, présentée en 2004 à ITALY CULTURAL (Sao Paulo) et en 2005 à Londres (HTTP Gallery; HOUSE OF TECHNOLOGICALLY TERMED PRAXIS), développe un système de surveillance à partir de caméras infra-rouge montées sur des aspirateurs modifiés. L'image est projetée dans la pénombre sur deux grands écrans ; le son évolue selon la position des spectateurs, une troisième caméra pilote par internet les évolutions des deux robots.

Lucas Bambozzi estime qu'il revient à l'artiste de savoir diriger le regard de ses contemporains à un moment où la société est menacée par une invasion d'images dues aux nouvelles technologies numériques et à internet. La question de la conservation et de la sélection des images est au cœur de ses réflexions. L'œuvre *sur le temps "non-retrouvé"* *Em busca do tempo perdido* (2003) conçue à partir du livre de Proust marque un temps d'arrêt : l'artiste, qui rajoute nerveusement sur chaque mot retrouvé un "non" se rend compte qu'il ne lui est pas toujours facile de donner un sens à tous les enregistrements qu'il a réalisés depuis des années et qui se téléscopent sur les écrans. Il présente sa vie comme un montage labyrinthique que se soit sur plusieurs écrans ou dans sa version multimédia.

Le travail de Lucas Bambozzi constitue une réflexion ambitieuse sur la question des statuts de l'image dans la société contemporaine. Il procède par une série d'interpellations qu'il s'agisse de contenus filmiques ou de la relation avec le spectateur. Où commence l'espace public ? Quelle est la capacité de l'individu contemporain à échapper aux dispositifs de contrôle qui l'enserrent ? L'œuvre évolutive de Lucas Bambozzi ne fournit certes pas de réponses à ses interrogations massives, mais elle affirme avec une vigueur constante que la logique de la frustration constitue un des moteurs de la vie sociale.

© Sophie Blass-Fabiani, septembre 2005
Turbulences vidéo # 49, octobre 2005.

Spo, installation (croquis préparatoire), Lucas Bambozzi.



Curriculum V[...] 2005-1988 (sélection)

2004	<i>Do outro lado do rio</i> , vidéo (documentaire) <i>Spio</i> , installation	89'
2003	<i>2 or 3 encounters (Hommage to Waly Salomão)</i> , vidéo <i>Intimidade - The 4 walls projet</i> , (Partiel) installation <i>Em busca do tempo perdido</i>	4'
2002	<i>Aqui de novo</i> , vidéo <i>Projeto 4 paredes</i> , installation vidéo interactive <i>What is erased - What is retained</i> , vidéo <i>Road video</i> , vidéo <i>No_logo, no to_do</i> , vidéo	6' 8' 8' 7'40"
2001	<i>Meta4walls</i> , netart (www.comum.com/diphusa/meta) <i>1 + 1 [Taxidermia + Outdoor]</i> , installation vidéo <i>Postcards</i> , version installée <i>O fim do sem fim</i> , vidéo (documentaire) <i>Atômicos</i> , installation vidéo	92'
2000	<i>Postcards (série Plymouth)</i> , 6 vidéos pour internet <i>Private conversation</i> , installation vidéo	
1999	<i>Eu não posso imaginar</i> , vidéo (Projet Torments) <i>I have no words : Vestígios (Trailer)</i> , vidéo (Projet Torments) <i>Corrupted poems</i> , série de 7 vidéos internet, basées sur des citations de Fernando Pessoa <i>Como corpo cai</i> , hommage vidéo <i>Uso particular</i> , installation vidéo	22' 6' 7 x 20' 1'

1998	<i>Oiapoque - L'Oyapock</i> , vidéo (documentaire)	12'
	<i>Otto</i> , fiction	21'
	<i>Jacks in slow motion</i> , cédérom	
	<i>Série Cultura</i> , 7 vidéos (documentaires)	7 x 30"
	<i>Conversa particular</i> , installation vidéo	
1997	<i>Juke-Imagem</i> , installation multimédia	
	<i>Subterrâneo</i> , (Projet Arte / Cidade), installation vidéo	
1996	<i>Ali é um lugar que não conheço</i> , vidéo	6'30"
	<i>Imagens histéricas</i> , (Projet Torments), installation vidéo	
1995	<i>A cidade e seus fluxos (A city and its flows)</i> , vidéo (documentaire)	24'
1994	<i>Cidade sem janelas</i> , vidéo (documentaire)	29'
	<i>Unplugged : Gilberto Gil</i> , télévision	50'
1992	<i>Love stories</i> , vidéo	6'
1990	<i>Agenda</i> , télévision (agenda culturel journalier)	15" chaque
1989	<i>√5 - Raiz de cinco</i> , vidéo	3'
	<i>Telerium tremens</i> , installation vidéo	
1988	<i>Musical mug show</i> , télévision série de 6 émissions musicales	6 x 52'
	<i>No Tempo dos Assassinos</i> , vidéoclip (pour le groupe O Último Número)	

1965

Naissance à Matão, Brésil.
Vit et travaille à São Paulo.

Activités

1988

No tempo dos Assassinos,
Clip pour le groupe O Último Número
Première sélection à un festival.

1990

Création de FORUMH2VIDEO,
festival, 3 éditions jusqu'en 1995.

1992

Love Stories
Vidéo achetée par le CENTRE POMPIDOU.

1993-1995

Coordinateur des activités médias
du MUSÉE DE L'IMAGE ET DU SON de São Paulo.

1998

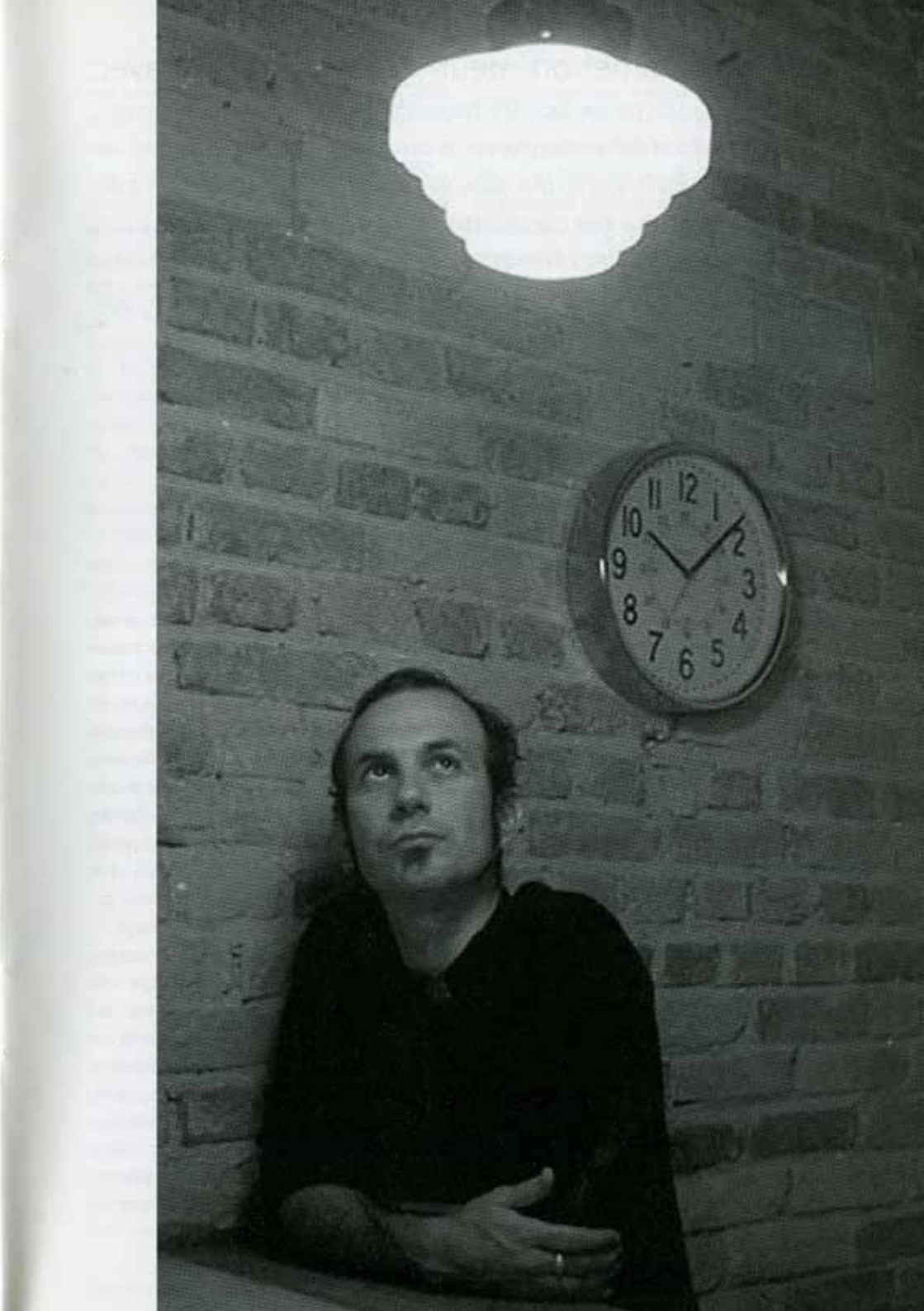
Jacks in slow motion
Cédérom, primé au VII Prix Moebius, Paris.

2000-2001

CENTRE CAIIA - STAR
Résidence, élaboration du projet *4Walls*.

Pour voir les travaux de Lucas Bambozzi, prochainement :

Maison Européenne de la Photographie (Paris, 75) • 1^{er} octobre - 27 novembre 2005 • www.mep-fr
Kerry Film Festival (Irlande) • 24 - 30 octobre 2005 • www.samhlaiocht.com
Centre d'arts plastiques et visuels (Lille, 59) • 3 novembre 2005 • 03 20 54 71 84
Imagespassages (Annecy, 74) • 11 novembre - 12 décembre 2005 • www.imagespassages.fr
MAC 2005 (Paris, 75) • 23 - 27 novembre 2005 • www.mac2000-art.com



Curieux comme on peut changer d'avis avec la distance. En sortant du spectacle *The Biography Remix* signé Marina Abramovic et Michaël Laub, cet été en Avignon, mon opinion était sévère : pitoyable. Les performances les plus osées, les plus dures, de l'histoire de l'art vidéo réduites à des sketches fast food ! Vous avez compris : l'art vidéo est mort. Il appartient au passé. Comme Buffalo Bill quand il s'exhibait avec des indiens d'opérette et des buffles domptés sous un chapiteau de cirque. Lola Montes construisant sa propre cage. Adieu.

Abramovic remix

par Jean-Paul Fargier

Et puis, un mois plus tard, en repensant pour ce texte à tout ce que j'avais vu au festival d'Avignon, cette mise en scène de la reine et martyr de l'art vidéo m'est apparue comme un bijou, une pierre philosophale. La clé de tout ce qui s'est joué dans les débats de cet été sur la crise du théâtre, l'invasion du théâtre par l'image... Vrai débat mais simpliste. Pourquoi taxer l'image de meurtre ? Pourquoi parler d'image en général et pas de celle qui s'affiche partout, l'image vidéo, donc l'image de la télé. Effet tivi, brave gens, n'ayez pas peur de le dire. Et côté vidéo, eh bien non, ne soyons pas pressés de l'enterrer, l'art vidéo n'est pas mort. Encore une fois, il a une longueur d'avance. Il est plus vivant que jamais : il est partout chez lui, y compris au théâtre. Parce qu'il est le lieu le plus conscient du rôle de la télé comme modèle global. Voilà ce que nous signifie Marina Abramovic en jouant les prêtresses télévisuelles.

En Avignon, cet été, l'effet tivi était partout. Mais pas assumé. Les gens de théâtre font de la télé en catimini, Abramovic seule fonce tête haute dans le tube. Pendant une heure et demie, le temps d'un Grand Format (la case documentaire la plus cotée d'Arte), elle vous conte sa vie comme la télé en mobilisant toutes ses ressources pourrait le faire. Pas de meilleur compliment pour ce spectacle : voilà, une belle émission, une émission idéale ! Un art consommé du direct et du différé, de l'utilisation des archives et du témoignage in, du discours off et de la voix off, des trucages tous azimuts, du remake, du mélange des genres, de la vraie et fausse 3D, le tout au service d'une vérité subjective sur fond de démonstration irréfutable du Réel comme Représentation. Pendant ce temps, dans d'autres spectacles, des metteurs en scène futés travaillaient deux ou trois effets empruntés à la télé pour tenter d'adapter le plus vieil art du monde au cours présent du monde. Avec plus ou moins de succès.

L'avantage d'Abramovic, bien compris par son scénographe Michaël Laub, réside dans sa présence vivante sur scène : doublement sujet de la représentation. C'est d'elle (sa vie, son œuvre) que le spectacle traite et c'est elle qui préside au récit, l'impulse. Non qu'elle le prenne entièrement en charge — c'est même là l'enjeu principal de l'entreprise : éprouver les possibilités de substitution, de transmission, en déléguant à de multiples narrateurs le rôle de formuler et d'incarner les biographèmes — mais parce qu'elle l'imbibe de part en part : les fragments de texte qu'elle ne dit pas c'est quand même elle qui les a écrits, les images qui illustrent les étapes de sa carrière c'est elle forcément qui s'y exhibent, quant aux actions sur scène quand ce n'est pas elle qui les exécute ce sont des répliques d'elle, vêtues comme elle, coiffées comme elle (jupe sombre, corsage blanc, queue de cheval), qui viennent les rejouer exactement comme elle. Et puis surtout elle est là, en majesté ou près des coulisses, d'où surgissent ses clones dont nous sommes informés, par un panneau lumineux, que ce sont des étudiantes d'elle, si ressemblantes parfois que nous mettons du temps à admettre que ce n'est pas vraiment elle mais une autre qui s'agit comme elle devant nos yeux.

Pour dupliquer son partenaire, puisque une grande partie de son œuvre a été exécutée en duo, avec Ulay, l'exigence de ressemblance paraît moindre, sauf une fois, la première. Stupéfaction quand déboule, nu comme l'original, efflanqué comme l'original, un homme de grande stature qui ressemble à Ulay si parfaitement qu'on se prend à douter que ce ne soit pas Ulay en personne, conservé à l'identique tel un nouveau Dorian Gray par un pacte diabolique, un quart de siècle après. Tout s'éclaire quand le panneau lumineux

désigne le performer comme le fils d'Ulay. Cet Ulay que nous venions juste d'avoir sous les yeux grâce à une archive vidéo noir et blanc de la fin des années 70 ou du début des années 80... Cet Ulay tant aimé qui fut la joie puis le désespoir de Marina, comme elle nous le conte, cet indispensable alter ego des actions artistiques imaginées par elle sans doute plus que par lui puisque c'est elle aujourd'hui qui en revendique l'histoire, les signe en les intégrant dans sa biographie, cet amant qui lui fit un enfant dans le dos avec une maîtresse qu'il finit par suivre, laissant Marina doublement seule, sans partenaire, sans descendance. Mais le deuil est aujourd'hui achevé, le récit peut advenir. Marina en aime un autre, un italien, nous apprend-elle, et elle a réussi à faire entrer le fils d'Ulay dans son jeu. Banco effaçant la rupture, démontrant quelle vraie relation la liait à Ulay du temps de leur coopération, une relation maternelle. Un tour autrement fort que si elle avait simplement produit sur la scène un acteur sosie ou une créature 3 D. Chez Abramovic rien n'est en toc, tout en chair et en os. L'incarnation même — mais de quoi ?

Sur la scène, tandis que la salle se remplit : des os, un tas d'ossements équarris. Au dessus de la scène, de la chair, Marina en personne, les seins nus, clouée pour ainsi dire contre le mur du fond, bras écartés tenant dans ses mains des serpents ! Tel le Crucifié vainqueur du Tentateur ? Peut-être. Ou Pythie en posture de dire des secrets ? Déesse ou prêtresse, on hésite. Icône vivante en tous cas. Bien vivante — les serpents bougent, les bras changent de position — et c'est bien cela qu'elle va démontrer pendant cette chronique : que ce qu'elle a accompli est encore actif. Tout continue, suffit de savoir recycler. D'autres, en des formes nouvelles, adaptées à la situation, pour constituer un spectacle,



vont ranimer les actes clés de sa carrière. C'est aux autres maintenant qu'il appartient de conter ses bonheurs, ses malheurs, ses trauvailles, mais pas sans elle, pas encore, pas sans ses encouragements ou même quelques signes d'approbation satisfaite. Elle viendra signer à la fin comme elle a signé au début, par une apparition superbe, hautement symbolique, et passera au milieu faire un petit clin d'œil, par une action nouvelle, parfaite.

Tout commence dans une biographie par la phrase obligée : née le, à, d'un père ceci et d'une mère cela... Eh bien nous y voici, la phrase est prononcée mais pas par une voix, par une ligne d'écriture courant sur deux panneaux lumineux, en anglais à droite, en français à gauche de la scène. A l'évocation des parents, partisans dans le sillage de Tito, autrement dit résistants, communistes, entrent sur scène, avec la lenteur stylée de comédiens chevronnés, un couple de chiens racés, un mâle, une femelle. Ils se dirigent vers le tas d'ossements et y plongent leurs crocs. Pendant bien dix minutes, ils entreprennent de déchiqueter chacun une pièce de viande, tandis que le récit continue, évoquant une parentèle orthodoxe, un oncle pope en chef, etc. L'enfance, l'adolescence, le divorce des parents, les études d'art, les premières œuvres, peintures, enfin les premières performances solo. Les informations sont distribuées tantôt par l'écriture rouge sur les panneaux, tantôt par des voix, des bandes son. En contre point des illustrations, des preuves s'affichent sur des écrans disposés un peu partout. Mais nous sommes face à une scène et une scène ça doit se peupler d'acteurs, d'actrices. Sur le programme, après les noms des auteurs, on lit une longue liste d'interprètes accrochés au rituel avec. Pour faire quoi ?

Pour refaire. Soudain, entre une jeune femme. Elle se met à mimer la première performance importante de Marina Abramovic : *Dire des phrases sur la beauté*. Performance dont nous avons eu un aperçu par un extrait de vidéo d'époque pendant une ou deux minutes tandis que s'affichait la durée de l'action originelle, plus d'une heure. D'autres "répliquantes" viendront rééditer d'autres actions, poussant le mimétisme, comme je l'ai déjà indiqué, jusqu'aux signes extérieurs (habits, coiffure). Et pour les actions avec Ulay, d'autres simili-Ulay (y compris le fils d'Ulay) défilent pour exécuter sagement la partition écrite des années plus tôt par des corps qui ne faisaient pas semblant. Partition que l'on nous met au préalable ou simultanément sous les yeux sous forme d'archives, tandis qu'une inscription précise leur durée réelle (quatre heures, dix heures, trois jours, etc.). C'est cet écart entre la réalité et le semblant qui m'avait révolté, quand j'ai vu le spectacle. Oser faire des remake express de ces gestes historiques, que nous avons reçus autrefois avec tant d'enthousiasme, ne pouvait que signifier la mise à mort de leur sens, comme un manifeste à l'envers, une proclamation négative. Une extinction. C'est bien sûr, maintenant, ce que j'admire le plus dans ce spectacle : sa tentative de prolongement par déplacement.

Son rallumage universel.

Je me suis souvenu d'une remarque que Paik m'avait glissée pendant que je tournais son portrait pour Canal Plus (*Play it again, Nam*), 1990. Je ne l'ai pas gardée dans le film et j'ai eu tort. C'est une des choses les plus fortes que j'ai jamais entendues. Paik était en train de montrer comment on pouvait jouer du piano avec une caméra pour enfoncer les touches — un moniteur posé sur le piano affichant en direct les images ainsi créées. Il considérait cela comme sa plus grande invention :

«Peut-être, après ma mort, il ne restera qu'une pièce de moi et ce sera celle-là. Parce que tout le monde peut la refaire.» Argument inattendu. Mais logique. L'art abouti est ce qui suscite non seulement l'admiration mais aussi l'envie de copier, de reproduire. Marina Abramovic, par son remix, nous dispense la même leçon. Voyez ce que j'ai fait, faites le à votre tour, si le cœur vous en dit, mais je vous préviens : il faut l'avoir bien accroché, le cœur ! C'est pas de la rigolade. On peut y laisser sa peau. On y risque sa chair.

Un nouveau mystère de l'incarnation est à l'œuvre et nous pouvons y communier : voilà le message de cette messe télévisée. Quant l'art s'offre comme un substitut aux religions, une telle démarche n'est pas pour nous surprendre, mais on n'avait vu encore personne, à part l'ex-jésuite Journiac sur le mode grotesque (prenez et mangez, ceci est mon corps, disait-il en distribuant des morceaux du boudin fait du sang qu'il avait soutiré à ses veines), s'offrir en hostie pour le démontrer. Marina distribue des morceaux choisis de son œuvre en guise de viatique. Non, il n'est pas nécessaire de mimer sa vêtue, sa coiffure, n'importe quel corps est apte à ce saut salutaire. Une ultime répliquante est chargée de le prouver : une jeune femme grassouillette, débordante de plis, danse nue sur un rythme initié par la psalmodie des moines zen que Marina a filmés pour une installation récente (que l'on pouvait voir par ailleurs, en Avignon, dans une ancienne chapelle où se tenait une rétrospective assez plate des installations d'Abramovic, comme si toute son énergie avait été investie dans la transsubstantiation théâtrale). Et cette chair inesthétique sublimée par l'action artistique qu'elle mettait au monde donnait la mesure de ce que tout un chacun pouvait accomplir — physiquement ou intérieurement — en se

branchant sur l'enseignement de la grande prêtresse de la Performance. Cette *Biography remix* est un évangile — littéralement, une bonne nouvelle. En direction du monde entier. L'évangile de la beauté moderne. Accessible à tout corps, à toute chair.

Au milieu du spectacle, Marina revient sur scène pour exécuter une nouvelle performance. Strip tease annonce un titre sur le panneau, « Musique », commande Marina. Puis elle commence à ôter son corsage sur un air approprié. Avec des mines savantes, raffinées, enjôleuses. Jusqu'où ira-t-elle ? Pas plus loin. Ou si, extrêmement loin mais de façon paradoxale. Elle ne se déshabille pas davantage : au contraire, elle se couvre. Elle ensevelit son visage avec sa longue chevelure, qu'elle fait danser devant sa tête inclinée comme un voile. La scène dure un bon moment et on ne se lasse pas de ces ondulations pilleuses, capiteuses, comme si cette touffe flambante était le sexe même. Strip tease à l'envers ! Chapeau, l'artiste. Sa mise à nu, c'est le spectacle tout entier qui l'opère.

Faire de son corps l'instrument et le lieu d'une œuvre équivaut à un déshabillage permanent, radical. Exposer ses limites, risquer sa propre perte par des actions exténuantes (recevoir et donner des gifles pendant des heures ; un baiser sous vide, où les partenaires après avoir échangé beaucoup d'oxygène se distribuent de plus en plus de gaz carbonique) ou dangereuses (s'exposer à la flèche d'un arc tendu à l'extrême ; se laisser enlacer par des énormes serpents jusqu'à l'étranglement) est un calcul mental où la chair nue en tant que telle est une bagatelle à côté de la nudité intégrale, organique, qui se profile à l'horizon de ces actions. A chaque fois, se déroule la mise à nu d'une mariée qui a épousé l'art à l'époque du ready made.

Pour saisir la portée du remix, il ne faut pas perdre de vue les origines de la performance, dans l'histoire de l'art. La performance est née comme contre-feu à l'incendie allumé par Duchamp. Comme le baroque a surgi au temps de la contre-Réforme. Des artistes ont mis en jeu leur corps pour ressusciter la possibilité de créer après que l'exaltation de l'objet ait prononcé l'inutilité des gestes créateurs (de peintures, de sculptures, etc.). Les actions accomplies par des artistes, dans des espaces artistiques, n'importe quelle action, dans n'importe quel lieu (où est l'artiste, là est l'art) rouvrent la production de l'œuvres signée, assumée comme création. Au passage, la performance emprunte au ready made qu'elle combat l'arme du n'importe quoi. Les gestes du performer pourront être des "gestes trouvés", trouvés dans la vie quotidienne, pas forcément des gestes inédits, inventés. Le baiser, la gifle par exemple. La création portera sur la manière de mettre en scène ces gestes, la façon de les reproduire, l'art de les exposer. L'action devient un piédestal de gestes. Dans le ready made, le socle acte l'objet. Les performers sont des fabricants de socles pour des non-objets. Quand Abramovic (avec ou sans Ulay) accomplit une action dans un lieu voué à l'art (galerie, musée, biennale), elle taille un piédestal au retour du geste créateur. Mais quand des étudiant(e)s à elle, dans une salle de théâtre, répètent des années plus tard cette action, en compressant sa durée, que se passe-t-il ? Le contraire, on dirait. Ces exécutants se constituent en piédestal pour la performance qu'il cite, et celle-ci du coup est ramenée à un objet déjà fait, réifiée, ready madisée. Oui ou non ? Oui et non. C'est pourquoi, à première vue, on pouvait s'indigner de cette suite de digests. A la réflexion — mais quelle gymnastique ! — ce petit jeu n'équivaut pas à un retour en arrière, c'est un bond en avant. Non une extinction mais une extension. Et qui plus est, réussie.

Dans la performance ce qui s'expose en vérité c'est le temps. Le temps de l'acte : le présent. Rien n'a lieu que le temps. Rien n'a lieu que par le temps, dans le temps même de l'exécution. Sur le piédestal, quel que soit le geste qu'il exécute, répète, varie, le performer pose l'instant créateur. Autrement dit (et ailleurs), le Direct. Ailleurs : au théâtre, à la télévision. Ce sont dans ces deux espaces de représentation que le spectacle qui se présente est produit au moment même où il est présenté. En débarquant dans un théâtre, Marina la performeuse amène dans ses bagages la télé : automatiquement. Parce que déjà toutes ses œuvres ont consisté à distiller dans l'art des actes accomplis pour signer une durée déterminée de temps d'exposition, parcourir en une heure et demie la somme de ces œuvres doit nécessairement, sous peine de contre sens, prendre la forme d'une nouvelle théâtralité de l'instant. Comme les citations des actions glorieuses ne peuvent avoir cet effet, même si elles consistent à exécuter au présent devant un public une copie du passé, il faut qu'intervienne un facteur temps de plus pour muer la durée réelle du spectacle en création originale, allant si possible plus loin encore que chacun de ses éléments référentiels. Le prodige naît du remix. Un remix en musique est une action en temps réel qui permet de créer une nouvelle sonorité en mêlant plusieurs pistes enregistrées. Ce concept, posé dès le titre, structure énergiquement le spectacle de la biographie sur scène, l'écartant à coup sûr du catalogue illustré qu'il aurait pu devenir.

Les étapes de la carrière de l'artiste ne se succèdent pas, comme dans un catalogue, mais se combinent. Elles sont souvent exposées deux par deux. Ce nouveau rapport entre deux moments de l'œuvre crée une autre œuvre, à l'instant même. Ainsi par

exemple, la danse nue de l'étudiante replète, déjà évoquée, se déroule face aux images d'une installation de visages de bonzes. Ainsi l'évocation, par des images, de la marche d'adieu sur la muraille de Chine qui scelle définitivement la rupture entre Marina et Ulay, est effectuée tandis qu'à l'avant-scène une Marina bis enjambe une barre fixe : le geste masturbatoire redouble le sens des mots prononcés sur le document — la solitude est un drame qui peut se changer en plaisir. Les images du visage de l'artiste déformé par la pression des serpents surviennent en contre point d'une autre performance se déroulant sur le plateau (dont j'ai oublié le contenu mais pas l'effet de mix). Nœud après nœud, boucle après boucle, s'élabore un Grand Œuvre. L'alchimie de l'effet tivi opère magiquement, non : logiquement. Si bien qu'in fine l'artiste peut venir s'asseoir et dévisager fièrement le public en désignant, ce qui vaut signature, la

date du jour s'affichant, avec le lieu (Avignon), sur la scène. Ce qui certes fait pendant avec le début de la biographie (date de naissance) mais dessine aussi une ultime affirmation que l'aventure n'est pas terminée, qu'elle continue ici et maintenant, se poursuivra demain sur la même lancée. L'aventure de Marina Abramovic comme celle de l'art vidéo.

Si catalogue il y a dans cette opération Avignon, c'est au sens où un tel type d'ouvrage comprend habituellement outre le rappel des œuvres des amorces de théorie. Ici, la mise en scène fait office de théorie. La mariée met à nu les célibataires de l'art. Tous ceux (au théâtre comme partout, dans l'art comme au théâtre) qui refusent d'épouser le Direct.

© Jean-Paul Fargier,
Turbulences vidéo # 49, octobre 2005.

The Biography remix, Marina Abramovic et Michael Laub. © Photo : Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon 2005.



Au Festival d'Avignon 2005, l'artiste associé auprès de l'équipe artiste permanente (Vincent Baudriller et Hortense Archambaud) ne fut autre que Jan Fabre, cet artiste belge multimédia au talent hors pair, monstrueusement doué et reconnu pour les déflagrations artistiques en tout genre : performances sur son propre corps, chorégraphies et mises en scènes iconoclastes, expositions de sculptures "insectueuses" vidéos de leur chair, écrits et photographies mixées de ses interventions plastiques, cinéma expérimental.

AVIGNON 2005

Jan Fabre : gardien de la beauté

par Geneviève Charras

L'homme qui mesure les nuages

Trois créations en Avignon témoignaient de sa fertilité artistique, en plus des choix des autres artistes invités qui lui incombait : beaucoup de danse et d'arts performants donc, durant cette édition dédiée à la beauté, à la poésie, au corps omniprésent et consacré comme le vecteur le plus révélateur des préoccupations artistiques du moment.

L'empereur de la perte, Le roi du plagiat, L'histoire des larmes et l'exposition *For intérieur* qui lui fut consacrée à la MAISON JEAN VILAR, tout atteste du combat singulier de cet homme radical pour la célébration du charnel, de ce corps qui pleure et qui transpire,

qui saigne et se coltine les épreuves les plus sensuelles de la vie. La vulnérabilité de la beauté imprègne son œuvre et dessine les contours de sa sensibilité ; tel un guerrier de la beauté, il se définit comme un naufragé, artiste à la dérive parmi les autres artistes conviés à honorer le corps et sa splendeur. « Je suis un inlassable zéléteur de la beauté, pas un chorégraphe uniquement. » Par la "consilience", il définit l'interdisciplinarité constructive, autrement dit la façon dont on peut utiliser la compréhension d'un phénomène pour interpréter par comparaison un fait semblable, dans un domaine différent. Un phénomène à lui seul qui nous embarque dans des univers limites où l'on risque de perdre pied.

Mais revenons sur le film, documentaire de création *L'homme qui mesure les nuages*, une coproduction Arte, et SBF, qui trace et retrace le parcours singulier d'un créateur fragile et au bord des larmes qui se dévoile lors d'un film-poursuite de Caroline Haertel et Mirjana Momirovic. Ce film fut projeté dans le cadre des HIVERNALES D'AVIGNON, cette manifestation qui associe spectacles, rencontres et ciné-danse tous les jours durant le festival d'Avignon, à l'initiative du centre de développement chorégraphique dirigé par Amélie Grand.

Voici l'artiste aux prises avec ses œuvres monumentales : cette statue à Anvers, sur les toits qui domine la ville et s'intitule *L'homme qui mesure les nuages*, une métaphore, déplacement sémantique de toute l'œuvre de Fabre, cet homme qui, artiste visionnaire, mesure le temps et les formes qui se dissolvent dans l'univers : un pari, une gageure absurde et belle qui témoigne de la quête de l'impossible que mène l'artiste ; le voilà encore en train d'installer son fantasme : recouvrir murs et plafonds du Palais de la Reine à Bruxelles, de millier de scarabées,

L'homme qui mesure les nuages, S.M.A.A. Gand, 1998. © Photo : C. Angelos.



coquilles vidées, carapaces d'insectes sacrifiés pour le culte de la beauté et du baroque grandiose. Une folie qui nécessite les petites mains de fées d'artisans au labeur des heures durant pour coller bout à bout les insectes satinés et polychromes ! ! Un festin d'images prises sur le vif qui attestent de la capacité de Jan Fabre à mobiliser les énergies humaines pour servir son œuvre. Des répétitions aussi de son spectacle emblématique *Perroquets et cobayes* de 2002 où l'on retrouve ses peluches

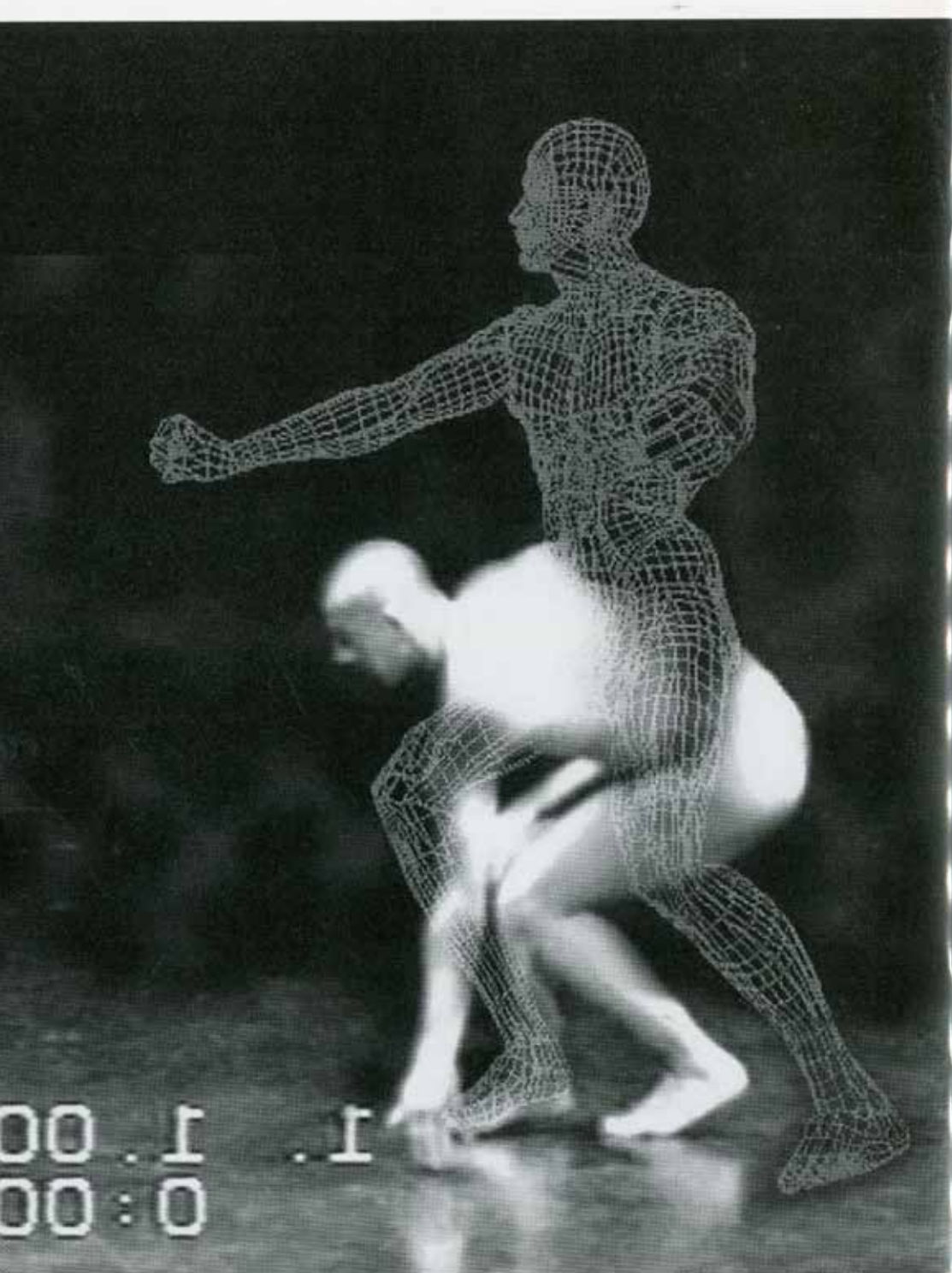
gigantesques aux prises avec une réalité humaine nue et crue, incisive et poétique. Le film nous accompagne dans les coulisses de la vie privée de Jan Fabre : ses amis, Marina Abramovic, Emilio Gréco, son actrice fétiche Els Deceukelier, son manager et son réalisateur, bref, une compagnie hors du commun qui suit et entoure l'artiste au quotidien ! Humour, ciné-vérité pour un film décapant qui pénètre l'œuvre et le comportement de Jan Fabre, au plus près de sa vie dévouée à l'art.

Petite sélection de coups de cœur d'une acharnée qui vous livre le contenu de son cabinet de curiosités ainsi constitué durant six jours de pérégrinations dans la cité des papes.

Avignon : images en vrac

Dans la veine Fabre, le court métrage *The Unclear Age* signé Erna Omarsdottir et Damien Jallet fait mouche. Projeté dans la foulée de *L'homme qui mesure les nuages*, c'est toute l'école du maître qui en surgit dans les formes, sujets et fantasmes des deux danseurs interprètes ; Erna Omarsdottir est une ex-danseuse de la compagnie TROUBLEYN de Jan Fabre et tout son corps rageur s'investit dans une démarche de don total, de corps exposé jusqu'au vertige dans la présence scénique.

Voici une fiction très noire, très sale qui se déroule plutôt dans une déchetterie, où deux personnages affrontent les matières plastiques imputrescibles, les ravages de la civilisation de consommation avec rage et horreur ; les ordures de notre époque y sont dévoilées sans pudeur ; comme un poème surréaliste qui explore avec humour les traces d'humanité, là où le tout consommable et le tout jetable ont déjà tout dévasté ! D'ailleurs le film commence là où finit *Que sont les nuages*, court-métrage de Pasolini, où deux marionnettes vivantes se retrouvent jetées dans une décharge face au ciel... Réalisation et images et Anais et Olivier Spiro, cette fiction est enfin, avec la musique de Johann Johannsson, une fiction danse digne des plus grands moments de la création danse-image.



Décoffrage Compagnie Guidam, 2005

Alors que le in bat son plein, le festival off offre à Avignon, à qui sait s'y glisser, une myriade de propositions diverses qui ne sont pas que des propositions uniquement théâtrales ou spectaculaires !

Décoffrage

Une pièce chorégraphique signée François Grippeau et Nathalie Rinaldi de la compagnie QUIDAM à Nantes, est une petite incursion maligne dans l'univers 3D : un solo en contre-point d'une image de corps numérique surdimensionné qui joue avec le corps "conducteur" d'un danseur en direct sur scène durant quinze minutes : une étape de recherche sur la vision du corps avec un autre espace simultanément investi par la vidéo de Olivier Moreels.

Xenit

...du collectif marseillais pluridisciplinaire Skalen proposé dans le cadre de l'été danse des HIVERNALES, fut un moment de retrouvailles avec leur premier travail : une danseuse, le long d'un mur, un DJ et l'image qui démultiplie les points de vue, qui déstabilise le regard ; Patrick Laffont, vidéaste réalise le rêve d'apesanteur de chaque danseur en projetant en direct l'image renversée de la danseuse qui opère avec son double un effet saisissant de dualité autant que de complicité ! Michèle Rizzo est "renversante" et se joue de la simultanéité des images avec sa propre danse verticale-horizontale comme une experte de la démultiplication du temps.

Des-illusions

...un théâtre d'images, que l'on doit à Bruno Cohen qui en signe l'écriture, la scénographie et la mise en scène, se révèle comme la découverte du festival off ; trois personnages "réels" se partagent le plateau à l'italienne : un comédien qui répète son rôle de chercheur qui teste en direct le contenu d'une conférence passionnante sur l'espace et le corps, une jeune femme qui récite un texte très poétique et introduit une danseuse qui vient encore occuper l'espace pour entraîner son corps au quotidien. Tout bascule dans l'onirique quand la science se fait concrète et projette ses phénomènes devant les yeux des spectateurs : la mise en scène prend alors en compte l'interaction corps-images par le jeu des frottements visuels qui sont construits, en élaborant une partition lumineuse et sonore qui tient compte du contraste lumière vidéo, lumière théâtre, paroles-musique et bruits du corps. Des illusions scéniques spécifiques, par une captation savante en vidéo du corps des acteurs, et la création d'effets temps réel leurs sont superposés. Cela devient magique et l'illusion est totale grâce au mixage dans le traitement des images en direct : un savant dispositif de projections de ces mêmes images établit un principe de symétrie optique entre le corps réel des acteurs et les images virtuelles projetées. Ceci nous conduit dans un univers impalpable et surréaliste. Enfin, la mise en place d'un jeu de miroirs (réfléchissant

ou transparent) offre simultanément des perspectives visuelles contradictoires ou cohérentes en référence à l'argumentaire scénique. La sophistication de ce dispositif a nécessité pour cette initiative la collaboration étroite du CAT artistique d'Avignon qui accueille le public dans un lieu fixe où le démontage n'est pas nécessaire pour laisser la place au spectacle suivant ! La chorégraphie de Sosana Marcelino et son interprétation en font une pièce unique et rare autant du point de vue de l'originalité du propos que de la scénographie du groupe de Nancy : ATEA ARTISTES ET TECHNIQUES ASSOCIÉS CeCN. Enfin du neuf dans l'univers de la danse et du spectacle total !

Côté farfelu, à noter un excellent moment passé en compagnie du Musée FUJAK, une visite guidée insolite dans l'univers enchanté des frères Fajak, inventeurs de la photographie (fuji-kodak) où Hervé B, fondateur et conservateur de la structure mobile et fictionnelle nous invite à découvrir, une demi-heure durant, à partir d'une collection d'objets étranges, les aventures rocambolesques de ces deux personnages inventés de toute part mais qui nous emmènent de but en blanc dans un joli mensonge poétique ! La compagnie avignonnaise VOUS AVEZ DIT BIZ'ART accueille en son lieu Olivier Huet, magicien et acteur, guide insolite de ce voyage hors du temps au pays de la photographie et du monde riant (mondrian) ; Duchamp aurait beaucoup aimé cette forme de tourisme expérimental ! A visiter absolument !

Retour au festival in avec le choc et chaos du moment : le spectacle performance en continu, *L'insulte faite au paysage* du collectif LFK de Jean Michel Bruyère, qui investissait l'espace de l'église des Célestins, "fioretti de l'errance et de l'extermination" : en non-stop, acteurs, performeurs, installations vidéo et autres dispositifs scéniques nous plongent dans une noirceur d'apocalypse politique, écologique et économique qui en fait frémir plus d'un... la réalité et la fiction s'emmêlent et en surgit une atmosphère étouffante, quasi culpabilisante sur le monde. Les "cynématographes" sont autant de séquences de fioretti, images cynesthétiques retraçant les premiers épisodes de la vie errante réapparue dans le néolithique : une fiction-réalité qui bouleversent la véracité des images réelles et fictionnelles et nous ramènent à considérer ces histoires comme des infos tv telles qu'on ne les voit jamais... LFK Lafabriks joue ici le grand jeu de la dénonciation symbolique du chaos et ça fait mouche.

Avignon par la bande, ou le chemin de l'âne en furetant au travers des maillages obligés fut un régal de rencontres insolites au pays du spectaculaire revu et corrigé !

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 49, octobre 2005.

59^e FESTIVAL D'AVIGNON • 8 - 27 juillet 2005

+33 (0)4 90 27 66 50

www.festival-avignon.com • info-doc@festival-avignon.com

Une surprise de taille au festival DANSE A AIX 2005 : si "danser fort" était le leitmotiv de l'édition du festival, ce fut surtout à cette performance danse-image que l'on peut associer ce slogan quelque peu réducteur.

Journal d'inquiétude de Thierry Baë : Nos fantasmes et les leurres

par Geneviève Charras

Sa compagnie TRAIT DE CIEL est quasi inconnue et Thierry Baë ferait plutôt partie des oubliés de la danse contemporaine : ceux qui galèrent dans l'ombre de leur confères reconnus qui ont su émerger et se situer sur les terrains artistiques et économiques du spectacle vivant. Mais cet homme est pugnace et ce "vieux" danseur-interprète installé près de Manosque, de surcroît malade des bronches et donc en voie de disparition si l'on s'en tient aux lois économiques, vient de réaliser un coup de maître ; certes, il a attendu le "nombre des années" mais seule sagesse et maturité lui ont permis un coup de folie : demander au directeur du festival DANSE A AIX, d'accueillir un spectacle atypique, sur son parcours, sa maladie, une sorte d'autobiographie pudique mais réaliste au plus profond. Pari tenu pour cette œuvre *Journal d'inquiétude — une pièce impossible pour un danseur et ses doublures*.

Mais de quoi s'agit-il ? D'une gaffe fictionnelle qui aurait pu mal tourner si notre homme par qui le mensonge arriva ne s'en était sorti par une pirouette géniale ; annoncer à son producteur qu'il est capable d'inviter dans son spectacle, pour le renforcer, Forsythe, Monnier, Montet ou Nadj pour jouer son double, voici l'affaire... Et la supercherie ! Mais notre naïf, le ravi de la crèche, s'en tirera fort bien car par ramification et relation, il saura convaincre les plus grands et sort indemne de cette galère (comme le gamin des 400 coups de Truffaut qui ment pour s'en sortir) : Les plus grosses bévues font les plus grandes œuvres. Thierry Baë, chorégraphe et touchant interprète à la voix si tenue (par la fatigue et le souffle manquant) nous tient en haleine plus d'une heure durant grâce à une fiction nourrie de corps réels autant que d'images filmées pour narrer cette histoire rocambolesque à

vous couper le souffle. Et la magie opère quand le spectateur découvre que notre malin menteur n'est pas un charlatan mais bien un magicien qui sait faire apparaître sous les feux de la rampe, les plus grands danseurs-interprètes rendus alors complices de sa fraude. C'est Joseph Nadj que l'on découvrira alors dans la lumière tenue et qui va suivre pas à pas les consignes édictées par Thierry Baë qui le guide dans l'espace; Nadj s'y laisse conduire sans jamais s'éconduire, docile mais déterminé, comme une marionnette intelligente dont le maître serait un génial manipulateur. Le spectacle fonctionne en trois temps: l'introduction où l'on assiste en totale empathie au solo de Thierry Baë qui dompte son propre corps et lui parle de ce qu'il veut lui faire danser, la seconde partie qui est un film qui retrace les pérégrinations de la production de ce spectacle comme une reality-show en direct, puis la révélation comme épilogue heureux des rêves du chorégraphe: faire danser les plus grands auprès de lui en toute modestie et humilité! *Tout ceci (n'est pas) vrai*, le titre de son dernier spectacle se révèle réalité!

A cet artiste qui avoue faire des pirouettes, tenter de modifier la vie en tissant la métaphore du vieillissement de chacun, la chance sourit. Son discours est clair, nourri d'expériences mais aussi de rêves; les images poétiques du spectacles, leur bonus en ellipse construisent en souterrain le propos de la fiction. Cette mise à nu par la danse, crudité misérable d'un homme qui décline et se ressaisit est franchise et non esquivée. Du vivant et de l'artificiel s'y conjuguent intensément en faisant une truculente délectation. Paroles et mouvements, virtuosité discrète s'y mêlent; le chorégraphe « s'y amuse, en joue en écho dans le silence autant que sur le fil de la voix ». La part fictionnelle et narrative qui revient au film, insérée dans la construction du spectacle est de taille: la narration s'y déroule,

captivante, émouvante; le fil conducteur est simple comme les images ou le tournage, caméra au poing, sans répétitions ni reprises de scène. C'est du vrai-faux mais jamais du faux semblant! « C'est le champ de la tv réalité, c'est d'ailleurs le projet initial du chorégraphe qui souhaitait écrire le scénario et en conduire la réalisation ». François Lejault en est l'artisan, cadreur et réalisateur, mandaté pour mener à bien cette joyeuse affaire. « Mobile, caméra à la main, je me suis fondu dans les scènes en direct, comme une présence chorégraphique en permanence, corps et âme avec les acteurs et les danseurs solistes. Le montage reste dynamique, fluide, la mise en scène y est légère sans rôle de composition; les prises de vue y sont "insaisissables", les situations "bien posées" facilitaient le tournage sauf peut-être quand le chorégraphe à l'entraînement est traqué de trop près par la caméra trop indiscreète, trop près des corps! ».

Et quand le réel bascule dans l'imaginaire, le scénario devient alambiqué et "contre un mur, acculé, le chorégraphe jette ses cartes" et la narration rebondit, du désespoir douloureux au bonheur! "Menteur, bluffeur" créateur d'intrigues et de fiction, voici un réalisateur heureux, au service du propos du chorégraphe qui nous leurre en direct: double supercherie magistralement entretenue par des plongées et contre-plongées, des plans séquences qui pistent les faussaires et délivrent en final le secret: "retour plateau", retour à la vérité qui sera le plus beau cadeau du spectacle: la présence de ceux qui ont donné corps à la fiction! Pince-moi, je rêve! Retour au corps et à la lumière, après l'épisode truculent du film qui s'intègre merveilleusement au jeu du réel à l'artificiel. Pour garder la vitalité de la danse, son rythme, ses vertus et ses lois, le réalisateur y cultive la proximité des corps, les choses ne s'installent pas, elles évoluent devant nous; il garde les plans d'origine même surexposés

ou en contre-jour, même les flous de l'extrême rapprochement y figurent dans le montage final : la mise à nu opère tout le long du spectacle, film y compris qui jamais ne vient plomber les situations, mais prolonge le suspens et la dynamique de cette folle aventure ; vertiges et précipités de l'illusion, Thierry Baë manipule tout ceci en maître absolu et en toute sobriété : oui, "la chance sourit aux audacieux "et" aux innocents, les mains pleines "est-on tenté de dire !

Et le spectacle , ce lieu du corps et de sa représentation, déjà, fictionnelle en soi, gagne en virtuosité de non jeu ; « on peut détruire les conventions, mais pas le regardant qui s'expose au regard de l'au-delà » remarque le chorégraphe, encore tout surpris de l'impact de sa pièce sur les spectateurs du festival, ravis, enchantés par cette prestation de prestidigitation !

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 49, octobre 2005.

Journal d'inquiltude — une pièce impossible pour un donneur et ses doublures, Thierry Baë, 2005. © Photo : Eric Blouet.



De la vidéo dans un opéra, on avait déjà vu ça. Mais jamais les images n'avaient constitué la totalité du décor. Cinq heures de vidéo, chiche ! C'est le pari (fou ?) proposé par le metteur en scène Peter Sellars au vidéaste Bill Viola. Pour une nouvelle version du *Tristan et Isolde* de Wagner, créée ce printemps — repris cet automne — à l'Opéra Bastille. A mes yeux, une réussite parfaite. Mais suis-je bien placé pour en juger ?

Sellars et Viola opèrent l'Opéra

par Jean-Paul Fargier

Lisez-vous les critiques d'opéra ? Je n'en manque aucune, quand il m'en tombe sous les yeux. Pour la beauté du genre. Elles relèvent, pour moi qui ne suis pas un véritable amateur de bel canto, d'un type d'écriture proche du fantastique. Ces voix dont on nous détaille les faiblesses ou les exploits, existent-elles vraiment ? En tous cas, les mots qui les vantent, les formules qui les vampent, les compliments qui les snobent ne manquent pas d'air ! Ces décors étranges, jamais satisfaisants ou alors furieusement minimalistes, qui les habitent ? Des créatures aux voix célestes qui se battent pour incarner un prénom (Carmen, Violetta, Mélisande), couronne fragile, remise en jeu à chaque représentation, commentée avec la même férocité qu'un match de boxe. Les arguments qui sonnent le destin des mises en scènes, vouées aux gémonies ou portées au pinacle, m'enchantent pareillement : ils huilent une dialectique dont je ne me lasse pas de saisir les rouages.

J'ai lu d'un autre œil, évidemment, les articles suscités par la collaboration Viola-Sellars. Presque tous, de peur de tomber dans un piège épate couillons, montrent une retenue prudente face aux rôles des images (sauf Marc Mercier, dans *Bref*), quand ils ne lâchent pas sauvagement les chiens contre l'absence de mise en scène de Sellars. Et puis vite, passons aux choses sérieuses : les voix (cette Isolde est la meilleure du moment, admirent les uns, surtout dans le dernier acte ; pas d'accord, protestent les autres, elle a été la meilleure, elle ne l'est plus, avez-vous entendu là... à... ?) ; la direction d'orchestre (Pekkonen irréprochable, étoile montante dans le ciel des baguettes). Tout le contraire de ma façon de ressentir. Si, par un tour d'intérim, j'avais eu la charge de commenter ce spectacle, j'aurais consacré, moi, trois lignes aux interprètes (magnifiques, magnifiques) et une phrase au chef (saisissant, saisissant) puis je me serais répandu sur les vertus extraordinaires des

images vidéo au sein de la subtile scénographie tracée par les choix de la mise en scène. Car la clé de la réussite de cette opération Wagner 2005 me semble là : dans le flux tendu par Sellars — et bien ajusté par Viola — entre mise en scène et mise en image.

De Sellars, avant ce *Tristan*, j'ai vu au moins dix entreprises scéniques, et au moins trois opéras (le *Saint François* de Messiaen, l'*Histoire du Soldat* de Stravinsky et un opéra chinois, avec le mot pivoine dans le titre, le Pavillon des pivoines peut-être), plus un curieux essai chanté de confrontation Bach/Brecht. Et même sans Viola, j'aurais couru à la Bastille (où seuls m'attirent les metteurs en scène, pour les voix je me contente des disques), un Sellars ça ne se rate pas. Au contraire de Bob Wilson, autre génie actuel de la scène, qui reprend toujours les mêmes éléments de vocabulaire, nous enchantant à chaque fois par de nouvelles variations, Sellars travaille chaque pièce comme un monde nouveau, trouvant dans l'œuvre en cours des ressorts inédits pour déployer son art. La mise en scène est l'art des distances et du temps que l'on met à les parcourir. Les distances réglées par Sellars pour soutenir le voyage dans l'œuvre de Wagner qu'on lui a donné à revisiter manifestent une perception aigüe de la folie en jeu non seulement dans ce drame particulier mais dans l'opéra comme genre. Et en suivre les crépitements lumineux procure une jouissance qui va bien au-delà de l'abandon aux charmes des performances vocales indéniablement envoûtantes. On y communique heureusement à l'élan général qui met le spectacle aujourd'hui sous la coupe de la tivi.

L'action de *Tristan et Isolde* tourne autour d'un filtre d'amour : bu à leur insu, il permet à deux êtres épris de s'aimer enfin par delà tous les interdits. Entendez-vous la métaphore fuser

du filtre vidéo ? La vidéo, ici versée à flot, est la potion magique qui ouvre les épousailles du lyrique avec... quoi au juste ? Les turbulences de notre temps. Pas moins. Lifting idéologique. L'opéra sort de son cocon mondain dix-neuviémiste, de sa bulle chic vingtiémiste. Le battement du monde mondialisé résonne enfin au cœur du temple érigé contre tout bruit extérieur. Et sans renforts à la mode, style projections d'actualités, habillage contemporain, décor design. Juste par la présence constante sur scène d'une loupiote électronique (phare si vous voulez). Toute image vidéo renvoie à la télé, d'abord à la télé, quel que soit son contenu. Sellars en plaçant Viola au centre de son dispositif raccorde celui-ci au réseau mondial. A la révolution en cours. Au lieu que le drame composé par Wagner se re-déroule une fois de plus, il se présente dédoublé.

Comme filmé en direct. Non que Viola ait installé des caméras pour capter les performances des interprètes et les agrandir dans l'instant sur des écrans géants. Simplement en fournissant du Viola, des images symboliques d'une rare densité, déployée avec un art consommé des temporalités. Des images qui résonnent à l'unisson des voix. Extrayant des mots qu'elles gémissent le suc des sentiments qu'ils expriment. Echos visuels parfaits d'immédiateté. Radiographies stupéfiantes.

Viola a beaucoup médité les textes de Wagner (que je trouve, pour ma part, pesants, ridicules) avant de se mettre au travail (cf. ses confidences à l'envoyée du Monde). Il a cherché longtemps, dit-il, comment exprimer par des images spécifiques l'essence du drame conté par l'opéra. Il croyait qu'il n'y arriverait pas, et puis il a trouvé. Voyons ça. Cinq heures d'images. Magnifiques, mais. Pas une qu'on n'ait déjà vue chez lui, ailleurs. Étonnante, cette non surprise. On dirait qu'il n'a fait que recycler, magistralement, ses turbines habituelles.



Enlazzi e dondolo Opéra de Richard Wagner in scena al Teatro Sallustiana, video di Bill Viola, 2015/06 Photo: Rosa Peroni

Plongeon au ralenti dans des piscines magiques, flammes qu'on allume cérémonieusement ou qu'on traverse héroïquement, marche interminable dans des déserts, forêts sans fin, paysages agités, danses des nuages, arbres touchant le ciel, apparitions fantomatiques, charbonneuses. A la Bastille, Viola avouerait-il son secret : Viola - Wagner, même combat... depuis toujours ? En tous cas, Viola trouve Wagner... bouddhiste. Sincère ou diplomate ? Plutôt sincère. A moins qu'il ne s'agisse de dire de façon élégante qu'il se projette dans le rorscha du pathos allemand. On préfère cela : Viola voit du Viola partout. Ses clés sont universelles. Ne cherchons pas plus loin. Ou plutôt si. Une image ce n'est pas seulement un contenu c'est aussi une taille, une durée, un rythme. La nouveauté des images proposées par Viola pour ce *Tristan et Isolde* tient avant tout à leurs dimensions. Si son art se définit, comme énoncé plus haut, par sa science des temporalités, on a rarement eu l'occasion d'en pouvoir admirer autant de nuances à la fois. Pendant cinq heures, le temps se plie et se déplie à l'infini. A chaque situation se déroulant sur la scène répond l'échographie d'un tempo particulier, affichée derrière les protagonistes comme un graphique des fièvres, des passions, des aveux, des remords, des dénis, ayant leurs rythmes propres, parfaitement lisibles, tressant ensemble le temps réel d'un destin.

Sellars n'en attendait pas moins de Viola. Pour mettre en scène sa vision, nous proposer une lecture opératique... globale. Viola ayant volatilisé le décor, Sellars se charge de dissoudre la scène. En réduisant le périmètre des évolutions à un mouchoir de poche. Sur le plateau les protagonistes sont confinés dans un carré surélevé. Tantôt navire, tantôt nid d'amour, tantôt lit de douleur, cette estrade (double) encourage l'immobilité des acteurs. Jamais on n'avait vu interprètes lyriques si peu

gesticulateurs. On dirait un concert. Et cela en est un, mais un concert de temps, multiples, mêlés, jaillissant harmonieusement de tous les instruments du metteur en scène. Les mouvements dans l'espace, Sellars les attend des déplacements accomplis dans les images. Ici, les parcours n'en finissent plus. Que ce soit deux silhouettes qui progressent depuis l'horizon où elles n'étaient au début qu'un seul point pour venir s'identifier en gros plan, après une très longue marche droit vers la caméra, comme un homme et une femme. Que ce soit la caméra qui se meuve lentement vers une seule flamme qu'elle va cueillir parmi des centaines ou qu'elle longe une forêt traversée par un chaos de lumières. Ou que ce soit le soleil qui met un temps considérable à se lever derrière une colline surmontée d'un grand arbre. Et des dizaines d'autres exemples (nuages, mer démontée) de mouvements dans des espaces démesurés. Oui tout bouge et sans cesse dans les images de Viola. Et en particulier l'homme et la femme qu'il a choisis pour figurer Tristan et Isolde. Là haut, sur l'écran, au dessus des corps de chairs et de cordes (vocales), qui paraissent minuscules sauf par leurs voix puissantes, deux géants se livrent à des actions impérieuses. Ils marchent, ils plongent, ils boivent, ils traversent des flammes, ils s'envolent... Sellars s'appuie sur ces mouvements filmés pour ordonner sur la scène des comportements discrets. En contre point inverse, il se sert de la salle comme d'une scène agrandie. Des protagonistes surgissent du parterre, se penchent des baignoires, s'accrochent aux cintres. Cette pratique n'est pas neuve mais elle prend ici un sens aigu. Elle accroît le décentrement de l'objet du spectacle. Ce qui se joue dans ce Tristan n'est pas une représentation de plus de l'œuvre de Wagner mais un raccourci, violent pour certains, de l'Opéra aux rythmes du monde actuel. Sellars et Viola font basculer l'art lyrique dans le théâtre de l'instant.

Le message c'est le médium. La vidéo, placée au centre d'un opéra, y dicte sa loi. Sonne l'heure du Direct. Chaque image paraît comme une transcription de la scène qu'elle accompagne. En temps réel. L'attention du public est constamment invitée à se porter sur ce dédoublement instantané. L'objet du spectacle n'est plus ce que font les interprètes sur scène ni ce que forment leurs doubles dans les images. L'objet du spectacle est le lien temporel qui accorde ces deux pôles. Ce lien est multiple : à la fois immédiat et différé. Immédiat parce que tout geste accompli dans les images se pose en reflet instantané de ce qui s'agit dans le Réel de la scène. Différé parce que le geste reflet traduit non la matérialité du geste réel mais son énergie intérieure. Sellars passe au scanner (infra Bill ultra Viola) le spectre wagnérien : il le télé-vise. Il relie en lui les lointains tel un duplex mondial. Comme dans un de ses précédents spectacles, *Les enfants d'Héraclès*, il avait télé-visé la tragédie antique, en faisant appel à Michel Polac jouant sur la scène son rôle de présentateur, y allant de ses commentaires sur le sujet (le droit d'asile) et introduisant des témoignages contemporains (enregistrés par de vrais émigrés), contrepoinant aux scènes hiératiques interprétées par des acteurs professionnels et des enfants des cités voisines (du théâtre de Bobigny). L'opéra Bastille appelait un traitement plus radical encore, en instillant au sein de l'art le plus replié sur lui-même les effets de l'art vidéo, conscience de soi de la télévision. Le message c'est le mass/age.

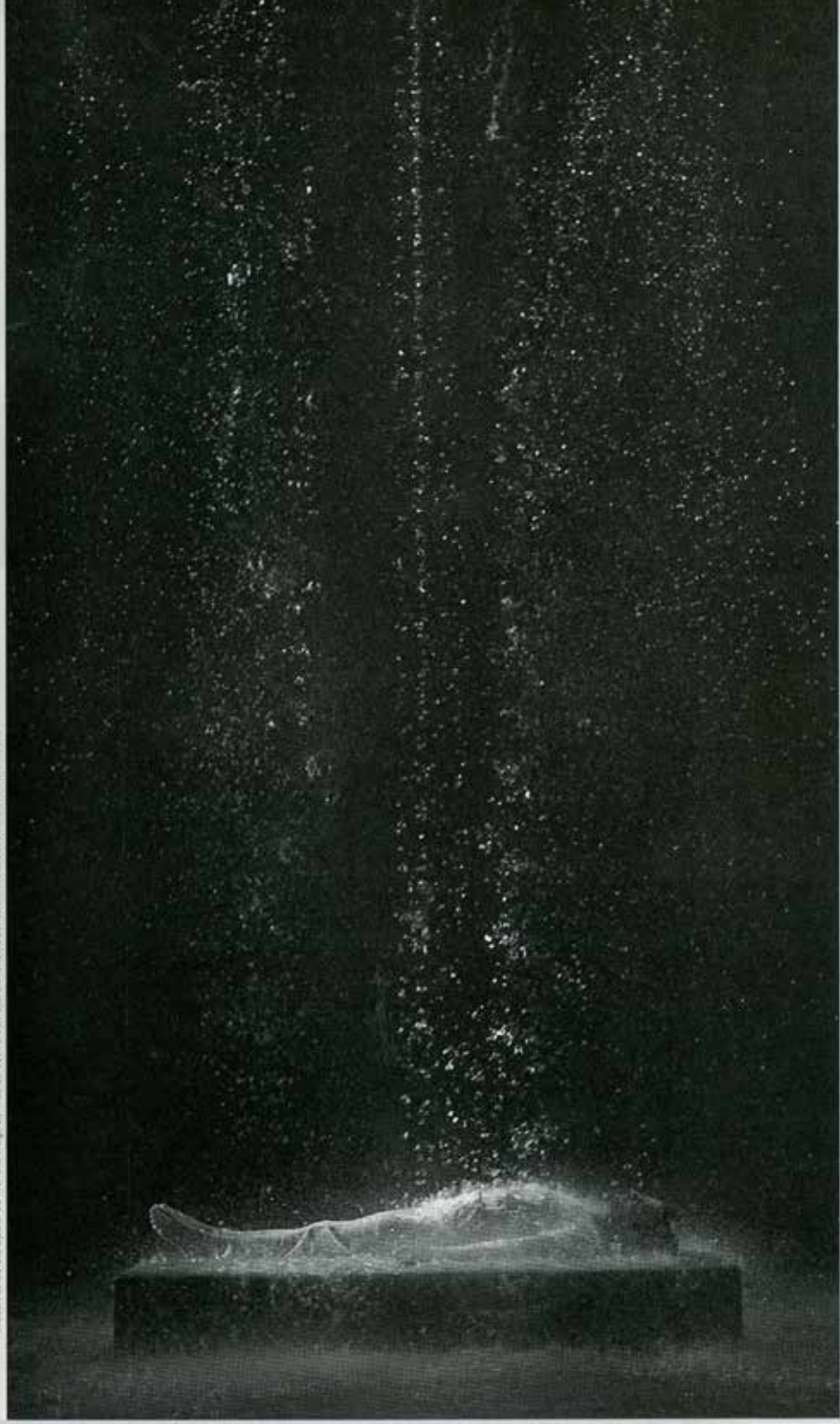
© Jean-Paul Fargier,
Turbulences vidéo # 49, octobre 2005.

TRISTAN ET ISOLDE

12, 16, 20, 29 novembre 2005, 3 & 6 décembre 2005

Opéra National de Paris • Opéra Bastille • 120 rue de Lyon • 75 012 Paris

0 892 89 90 90 • + 33 (1) 72 29 35 35 • www.operadeparis.fr



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. Kulchitsky / ...

Turbulences Vidéo n°11 (spécial) J.P. Fargier, Laurence Madeline, Danielle Jaeggi, Ryszard Kluszczyński / Anne 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 Fa vu, Pannel fecit / ...

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

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

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

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



Turbulences vidéo n°21 Portrait : Roland Baladi / L'image mentale (3) (Alain Bourges) / Découffé : le charivari à Tétrac (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 Prodhon) / Traversées (Geneviève Charras) / Olympia by Charlotte : 8 à 12 / ...

Turbulences vidéo n°26 Portrait : Richard Skryzak / Mes promenades (Alain Bourges) / Oficina Europa (Françoise-Claire Prodhon) / 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 (Loïez 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 Masmonteil (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 Poillet / Vincent Julliard (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 Monteiro) / Marek Sulek (Gilbert Pons) / Portrait: Dominique Belloir /...

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

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

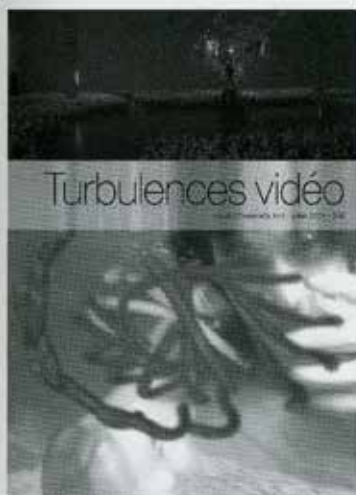
Turbulences vidéo n°36 Traverses vidéo / Portrait: Pierre Villemin / Pierrick Sorin et Pierre Bastien à Genève (Pascale Weber) / Médiateur: André Izen /...

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

Turbulences vidéo n°38 Fiac lux (Geneviève Charras) / Portrait: Joel Bartolomé / 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 Halkowycz) /...

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 Soucheval) / Portrait: Peter Fischer / Art domestique (Pascale Weber) / Chemins croisés: Antonella Bussanich /...

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

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

•• **Turbulences vidéo n°44** / Mathieu Briand (Rozenn Canévet) / Portrait: Jérôme Lefou / Chemins croisés: Aiyoun 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 Geneix, Annie-Sophie Emard, Atsushi Ogata & C.M. Judge, Sigrid Coggins, Chris Quanta, Ben, Studio Azzurro /...

Turbulences vidéo n°48 / Eder Santos (Stephen Sarrazin) / Portrait: Gregory Chatonsky / L'horreur économique (Jean-Paul Fargier) / Silence on tourne... et tourne (Stephen Sarrazin)

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

Turbulences vidéo # 48 • Troisième trimestre 2005 •

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

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

Ont collaboré à ce numéro : Lucas Bambozzi • Sophie Bass-Fabiani • Geneviève Charras • Jean-Paul Fargier • Gilbert Pons • Stephen Sarrazin •
Gabriel Soucheyre •

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 # 49 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •

La revue Turbulences vidéo # 49 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 •



The Reflecting Pool de Bill Viola

par Jean-Paul Fargier

Une analyse qui établit la place de premier ordre de Viola dans l'histoire de l'art vidéo.

12,50 € TTC

Yellow Now

Côté films #2

IMAGESPASSAGES 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

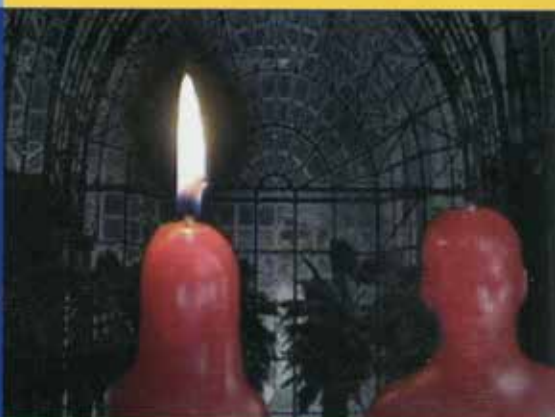
Installations et projections de

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**