



Turbulences vidéo

revue trimestrielle #50 - janvier 2006 - 5 €



Clermont-Ferrand / 2006

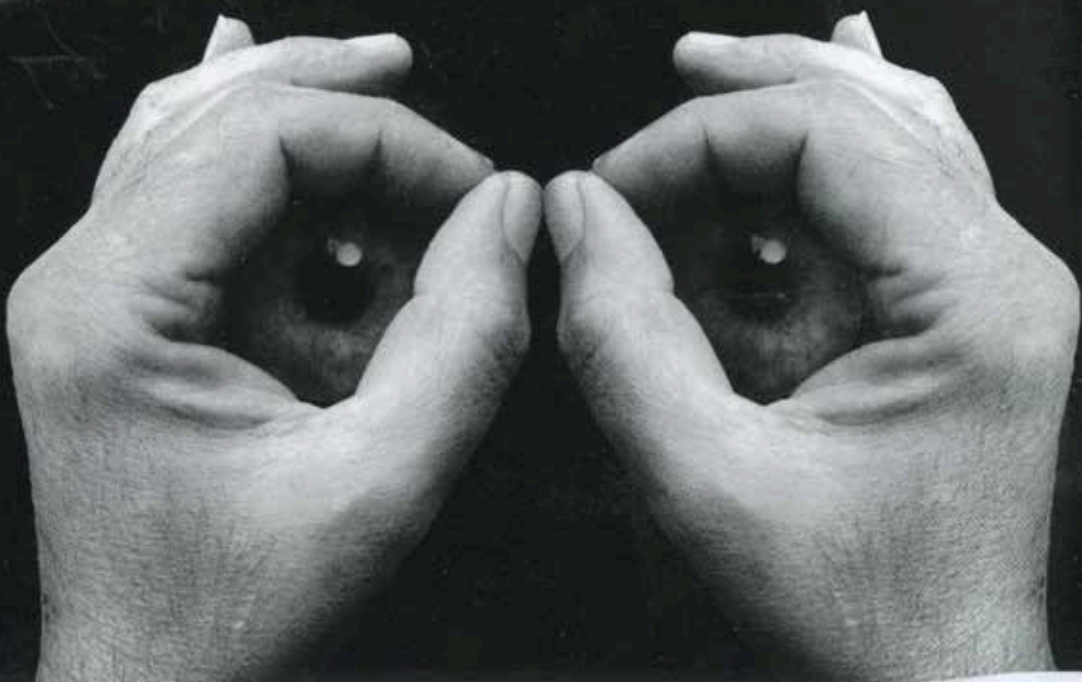
festival 14 > 18 mars

expositions 15 mars > 2 avril

nuir des arts életroniqueus 15 mars

videoformes.com

manifestation internationale
VIDEOFORMES²¹
art video/nouveaux medias



Turbulences vidéo

revue trimestrielle janvier - février - mars 2006

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

Un numéro fort avenant que nous sortons pour les fêtes de Noël : la danse, comme toujours à l'honneur, une belle palette de textes sur des artistes dont l'éclectisme n'égale que leur qualité intrinsèque.

Les femmes sont mises en valeur, à leur place ! Qui a annoncé que le XXI^e siècle serait féminin ? Nul ne regrettera un article sur Shirin Neshat ou encore Rosângela Rennó dont je suis définitivement tombé (artistiquement) amoureux : élégance, finesse, intelligence. J'espère l'attirer un jour dans notre galerie (elle a émis le vœu de travailler avec Vidéoformes !)

Quant au portrait de l'artiste, il concerne un personnage enjoué et talentueux : Nicolas Barrié. Il arrive au fil des vidéos qu'il produit, à marier harmonieusement les textes d'auteurs contemporains que le hasard met sur sa route avec ses qualités d'artiste visuel et celles de son compère maître en sons !

A suivre... de près.

Gabriel Souchevre



Turbulences vidéo # 50 • Premier trimestre 2006 •

Directeur de la publication : Loïc Deniel • Directeur de la rédaction : Gabriel Souchevre

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

Ont collaboré à ce numéro : Emmanuel Adely • Nicolas Barrié • Sophie Bass-Fabiani • Germaine Chazas • Jean-Michel Espritallier • Martine-Émile Jolly • Kirsten Lemaire • Laurence Macé • Richard Morgilve • Julien Piedpierre • Gilbert Pons • Gabriel Souchevre • Annie Thébaud • Olivier Villepreux

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

Dépôt légal : à parution • N° de commission paritaire : 0107081178 • N° ISSN : 1241-5596 •

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

© les auteurs, Turbulences vidéo # 50 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •

La revue Turbulences vidéo # 50 bénéficie du soutien du ministère de la Culture / DRAC Auvergne, de la ville de Clermont-Ferrand, de Clermont Communauté, du conseil général du Puy-de-Dôme et du conseil régional d'Auvergne •

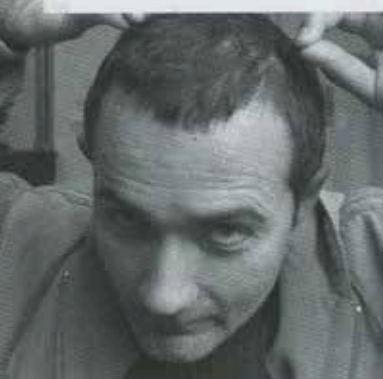


Chroniques en mouvement

- 3 *Rosângela Rennó : mémoires réfléchies* (Sophie Biass-Fabiani)
- 7 *Electronic Shadow, fenêtre sur un nouveau monde ?* (Laurène Macé)
- 11 *Scène d'images* (Martine-Emilie Jolly)
- 14 *Shirin Neshat : femmes en attente de paradis* (Sophie Biass-Fabiani)
- 18 *Fractale IV Tod - Vidéo à mort* (Sophie Biass-Fabiani)
- 20 *[...] à propos des SuperPositions de Pascale Weber* (Gilbert Pons)
- 25 *Festival de danse de Cannes 2005* (Geneviève Charras)
- 28 *Contour, biennale de l'image mouvante* (Kirsten Lemaire)

Sur le fond

- Vers Mathilde, une ode à la femme chorégraphe 32
(Geneviève Charras)
- L'art vidéo diversifie son support vers la grande image 35
(Julien Piedpremier)
- Foi, la fusion des genres (Geneviève Charras) 40
- Iiris, Eclipse de lune, d'astres, de soleil et de danse ! 42
(Geneviève Charras)



Portrait d'artiste : Nicolas Barrié

- 46 *Entretien* (Gabriel Soucheyre)
- 51 *La guerre et le civil* (Olivier Villepreux)
- 55 *Deux ou trois choses...* (Jean-Michel Espitalier)
- 58 *Les sirènes du port d'Alexandrie* (Emmanuel Adely)
- 61 *NB 27 02 63* (Richard Morgiève)
- 64 *Curriculum V*

Les œuvres en scène

- « Eraritjaritjaka, musée des phrases » (Geneviève Charras) 66
- Just for show : L'illusion comique* (Geneviève Charras) 68



Rosângela Rennó est une artiste brésilienne née en 1962 à Belo Horizonte qui travaille sur la mémoire quotidienne et vit à Rio de Janeiro. L'originalité de sa démarche tient au fait qu'elle s'exprime principalement à travers un médium photographique qu'elle ne produit que rarement, mais qu'elle rassemble et collecte patiemment. L'artiste travaille depuis la fin des années 80 sur les archives et la valeur symbolique qui s'y attache.

Rosângela Rennó : mémoires réfléchies

par Sophie Biass-Fabiani

L'installation vidéo présentée dans le cadre du FESTIVAL D'AUTOMNE nous permet de découvrir à quel point l'artiste maîtrise remarquablement l'image, la mémoire, la sienne et celles des autres. Présentée en 2001 à Lisbonne au musée du Chiado, *Espelho Diário* est une œuvre fascinante par l'émotion qu'elle dégage chez le spectateur. Confortablement installé sur des poufs face à un double écran disposé presque à un angle de 120 degrés qui agit comme un livre ouvert, un agenda, que l'on feuillette, ou comme un miroir, de l'autre écran ou de soi-même, le spectateur reste absorbé tout au long des deux heures de projection synchronisée en boucle. Le titre fait une référence ironique au nom du célèbre quotidien *Daily Mirror* et à sa chronique de faits-divers. L'artiste a collectionné pendant huit

ans des articles concernant des femmes qui portent le même prénom qu'elle, Rosângela, sans grande difficulté car il est l'un des plus répandus au Brésil. Mais c'est un prénom que l'artiste n'aimait pas. « J'ai toujours eu du mal à accepter mon prénom. Entre 1992-93, j'ai lu dans un journal au sujet de l'enlèvement et de la libération d'une femme des classes supérieures de Rio : "Rosângela a été libérée alors qu'elle priait". J'ai beaucoup aimé, la première femme de classe supérieure avec un prénom à passer aux informations. »

Elle a demandé à Alicia Duarte Penna — écrivain qui tient un journal intime depuis plus de vingt ans — d'écrire des monologues intérieurs pour chaque femme et s'est filmée elle-même, s'appropriant et s'identifiant ainsi à cent trente-trois personnalités différentes.

qui sont individualisées par une date inscrite sur l'écran. « L'idée était de les placer dans une espèce de journal, du 1^{er} janvier au 31 décembre, donc une espèce de condensation de huit années en une année. » On y trouve toutes les facettes de la société : célébrités ou personnes anonymes, femmes au foyer, sans-abris ou députée, mères ou filles, libres, enlevées, prisonnières ou mortes ; toutes vouées à une certaine amnésie de la société après ce moment de célébrité passager. L'artiste a ouvertement choisi de mettre toutes ces femmes sur le même plan. Tous les détails sont parfaitement maîtrisés. Les lieux sont très dépouillés. A chaque type de femme correspond un lieu — cuisine, chaise, lit, banc public, prison, rue — et un type de cadrage — paysage, plan moyen, portrait ou gros plan. Le lieu peut à un moment ou un autre être déserté et encore habité par les personnages précédents. A chaque femme correspond aussi un type vestimentaire et l'on pourrait dire physique, tant la performance d'actrice est réussie : Rosângela Rennó incarne diverses femmes et réussit à convaincre avec très peu de subterfuges, qui se limitent essentiellement à la coiffure et à la présence physique. « C'est toujours moi qu'on voit, et pourtant je n'ai pas cherché à interpréter les rôles de femmes comme une actrice : c'est par l'absence d'interprétation qu'on voit sur moi toutes ces femmes. » L'artiste s'est doublée elle-même en français : ce choix est très pertinent étant donné la longueur des monologues. Elle a choisi un ton égal et l'on est surpris qu'elle réussisse à convaincre à chaque portrait en adoptant une telle posture : en refusant de jouer la comédie, elle rend à merveille ce dialogue intérieur, une certaine acceptation de la fatalité face à la monstruosité de la vie et une rébellion sans réelle efficacité et somme toute très vite absorbée par la réalité des faits. « Dans cette vidéo, je personnifie toutes les

Rosângela. C'est pour moi une manière de résoudre ma difficulté avec la représentation, avec ma propre mémoire, avec le fait de ne pas aimer mes images, de préférer la mémoire des autres, et souvent leur manque de mémoire : l'amnésie des autres est bien plus intéressante, peut-être que je peux travailler plus intimement avec plus de liberté. »

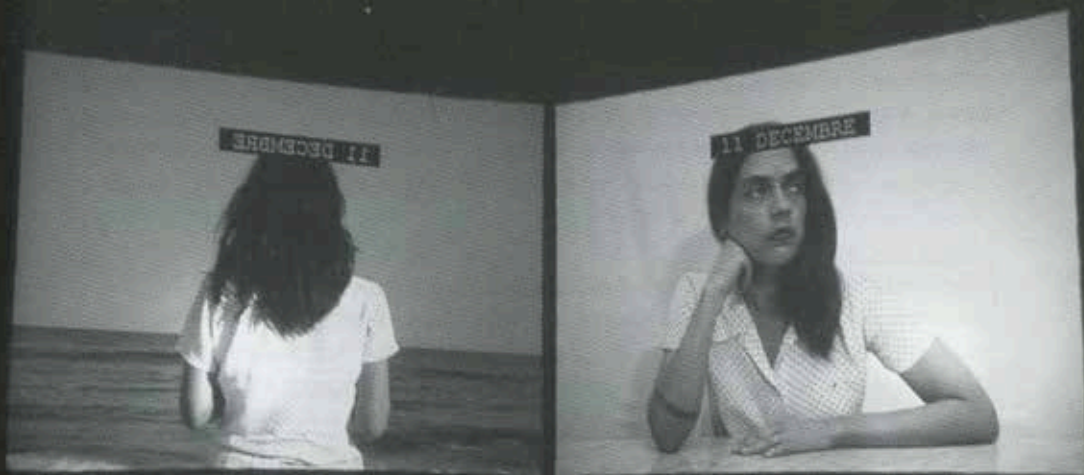
La qualité du texte est à souligner : il permet à la femme de présenter en quelques mots simples sa situation, le désarroi qui l'envahit et l'attitude qu'elle adopte face à ces situations à la fois peu ordinaires de la vie, celles auxquelles on ne souhaite jamais être confronté mais qui sont aussi très courantes, au Brésil comme ailleurs. Cette capacité à capter les réactions de l'être humain face à la vie rend la vidéo de Rosângela Rennó particulièrement puissante et universaliste : nul besoin de connaître particulièrement le Brésil pour s'identifier à ces femmes face à la vie, la maladie, le dénuement et la mort. Les textes sont déjà présents dans l'œuvre de Rosângela Rennó mais pas sous une forme sonore. On peut citer notamment *Hipocampo* extrait de son projet *Arquivo Universal* (Archive universelle) en 1995, où les textes muraux s'inscrivent sur les cimaises jouant le rôle d'épithames sur des monuments antiques.

Les effets de miroir sont nombreux et visent à favoriser les enchevêtrements des histoires personnelles de toutes ces Rosângela. « J'avais l'intention de provoquer chez le spectateur l'impression d'avoir vu déjà cette femme-là, d'où les répétitions : ainsi toutes les femmes mortes sont vues au même endroit, vêtues de la même manière. Elles sont neuf à être mortes, mais on a l'impression que c'est la même qui revient. » Le miroir est clairement annoncé avec les dates : l'éphéméride s'inscrit à l'envers en réflexion. Certaines images sont aussi réellement inversées ; le tatouage au bras en est la preuve la plus facile à vérifier.

A d'autres moments, il s'agit simplement d'un double : l'actrice est assise dans le même fauteuil ou décor. Au contraire, le fond change : l'artiste court en intérieur ou en extérieur. Parfois la caméra prend de profil, une autre fois de dos. Le spectateur n'est ainsi jamais confronté à un systématisme ennuyeux. De même, la voix alterne d'un écran à l'autre jusqu'à se superposer, ou se taire. La présence de l'individu est aussi marquée par le bruit de sa respiration. Ce souffle donne vie à l'image. L'attention se transporte d'un écran à un autre sans que le spectateur ne réussisse à noter que parfois la seconde image s'est figée, un léger décalage s'instaure. La répétition des décors et des costumes cherche cependant à masquer le nombre des femmes : « Sans cela, cette multiplicité aurait été vertigineuse pour le spectateur. »

Pour l'artiste, il s'agit d'un travail politique mené dans un état jeune qui continue de se projeter dans l'avenir sans tenir compte des sacrifices qu'il demande à ses citoyens. L'œuvre d'art est un moyen de faire surgir la dimension du coût humain. On retrouve cette démarche de restitution de la dignité humaine dans de nombreuses œuvres de Rosângela Rennó : c'est le fil conducteur de son œuvre. L'artiste a recours à des moyens paradoxaux par rapport à son sujet car elle retire une partie de la visibilité du sujet pour mieux le prendre en compte et l'insère toujours dans une série dont l'individualité doit surgir.

Dans une série sur les détenus de la prison Carandiru à São Paulo entre 1920 et 1940, intitulée *Cicatriz* (1996), elle ne montre que les cicatrices, les crânes vus de dos ou les tatouages qui les distinguent les prisonniers les uns des autres, n'hésitant pas à couper ces



portraits au cou. Elle s'efforce de rechercher des photographies du début du siècle qu'elle sauve de la destruction et de l'anonymat pour signifier que ces images ont perdu leur charge symbolique, elle en vient à effacer les visages dans diverses séries comme dans les photographies de mariages cubains *Cerimônia do Adeus* (1997-2003) ou dans la série *Vermelha (Militares)* (2001-2003) dont les portraits sont retouchés, saturés de rouge et donc peu lisibles. Dans *Bibliotheca*, (2001) présenté à Arles cet été à l'occasion des Rencontres internationales de la photographie, elle expose des albums de photographies anciennes fermés pour mettre en valeur le changement de statut qui s'opère quand un album sort de son cadre familial. De la même manière, elle expose ici en introduction à l'exposition, l'album dans lequel elle a recueilli les coupures de presse, fermé et non accessible dans une vitrine ; le spectateur ne connaîtra pas plus de détails sur toutes les Rosângela que celle qu'elle nous propose dans la vidéo. L'artiste joue de cette même frustration du spectateur. Dans une vidéo, intitulée *Vera Cruz* (2000-2004), qui se donne comme un documentaire de la découverte du Brésil par les Portugais en

1500 et où le spectateur lit les sous-titres des dialogues mais ne peut percevoir que quelques changements lumineux d'un film qui se veut si vieux (quelques siècles) qu'il est totalement effacé et rayé par les nombreux passages et dont la bande son se limite aux bruits des rayures. Sa dernière installation vidéo *Experiência de cinema* (2004) joue aussi sur cette dissolution de l'image projetée sur un écran de fumée. L'image projetée dure le temps que le rideau de fumée se dissout, environ huit secondes et rappelle des impressions fugitives des lanternes magiques ainsi que des premiers usages de la photographie.

Dans ce miroir quotidien, *Espejo Diário*, Rosângela incarne ainsi avec une très grande puissance toutes les Rosângela que nous ne connaissons jamais : sa volonté de se concentrer sur l'histoire de ces femmes plutôt que sur leur particularité physique, qui rendrait anecdotique leur individualité, nous confronte à une Rosângela unique, forte et multiple.

© Sophie Blass-Fabiani

Turbulences vidéo # 50, janvier 2006.

ESPELHO DIÁRIO • ROSÂNGELA RENNO

FESTIVAL D'AUTOMNE • 19 octobre - 14 novembre 2005

Passage du Désir - 85-87 rue du Faubourg St Martin - 75010 Paris

info@festival-automne.com • www.festival-automne.com

Les citations de Rosângela Rennó sont extraites d'un entretien avec Cédric Lagandré publié dans *Mouvement*, n° 36-37, septembre-décembre 2005 et avec Maria Angélica Melendi en mai 2001 dans *LatinArt.com*.

L'artiste a publié un livre remarquable sur ses travaux photographiques : *O arquivo universal e outros arquivos*, avec des textes (en portugais et en anglais) de Adriana Pedrosa et Maria Angélica Melendi, ed. Centro Cultural Banco do Brasil/ Casac Natif, São Paulo, 2003.

L'artiste a également présenté des œuvres cet été au Carreau du Temple à Paris dans le cadre de l'exposition DIVERSITÉ DANS L'ART CONTEMPORAIN BRÉSILIEN.

Retour sur l'œuvre d'Electronic Shadow à la Fondation Vasarely, à Aix-en-Provence, dans le cadre du festival ARBORESCENCE 2005.

Electronic Shadow, fenêtre sur un nouveau monde ?

par Laurène Macé

Tout d'abord, il me semblerait intéressant de poser une définition d'un terme employé de façon récurrente dans l'art contemporain et peut-être un peu flou : "les arts numériques". Appelés aussi "arts des nouveaux médias", ces œuvres sont développées via des médias technologiques ou issus des nouvelles technologies de communication. Ce constat rend ce "type" d'art proche de la société de communication dans laquelle nous évoluons puisqu'il est fabriqué grâce à celle-ci. Cependant les arts numériques, contrairement à ce que certains peuvent penser, ne sortent pas du champ de l'art dit "contemporain", seul le média ou le support de l'œuvre change. Cependant le duo Electronic Shadow n'évoque pas le terme "d'arts numériques", ni celui de "nouvelles technologies" car ils utilisent juste les outils de leur époque pour faire de l'art.

Le thème de cette cinquième édition d'ARBORESCENCE, festival d'arts numériques et visuels, reposait cette année sur des questionnements autour de la participation et de l'interactivité. Plus particulièrement, les œuvres présentées relevaient d'une réflexion sur l'interrelation entre l'art, la nature et les nouvelles technologies. Ainsi, les visiteurs ont pu voir l'œuvre de

Miguel Chevalier *Signatures*, qui présentait son herbier virtuel qui pousse de façon autonome et réagit à la présence du public. Les *pissenlits*, d'Edmond Couchot et Michel Bret, à l'école supérieure d'art, s'envolaient grâce au souffle que le spectateur exerçait sur l'écran. Ces installations interactives "captent" les réactions des personnes grâce à des détecteurs de présence qui font réagir l'œuvre en fonction de l'environnement. Les pièces d'Electronic Shadow se décalent légèrement de cette "vague" d'interactivité du moment car celles-ci ne dépendent pas uniquement de la présence "déclencheuse" du spectateur.

C'est dans le cadre de ce festival qu'Electronic Shadow présentait sa première exposition personnelle depuis sa formation en 2000. Naziha Mestaoui, architecte et Yacine Ait Kaci, réalisateur forment un duo d'artistes mêlant des domaines divers comme l'architecture, l'art, le design, la mode et l'environnement. Cette transversalité du travail fait naître des questions liées aux enjeux des apports des nouvelles technologies de communication dans la vie quotidienne ainsi qu'aux changements de "perception par rapport aux réalités en mutation". De plus,

ces artistes repensent les frontières corps/espace, intérieur/extérieur, dedans/dehors, des problématiques déjà très présentes au Japon, dans le design, où les espaces de vie sont délimités temporairement par des paravents amovibles et où le rapport à l'espace est perçu autrement que dans les sociétés occidentales. Ces artistes s'intéressent de près au design japonais et utilisent l'eau comme fondement essentiel à l'élaboration de leur travail. Si nous avons tendance à oublier que nous sommes composés de 80% d'eau, Electronic Shadow s'appuie sur cet élément qui dépasse les frontières géographiques et qui se rend à la fois indispensable et universel. De plus, la métaphore de l'eau est employée de manière récurrente pour caractériser le réseau internet : "surfer", "navigation", "flux",... ces mots s'inscrivent dans le champ lexical de l'eau.

Cinq installations étaient présentées dans l'enceinte de la fondation Vasarely : *Focus*, 3 minutes ?, *H2O*, *Ex-iles* et *The Bride*.

3 minutes ? est une installation qui questionne la vie dans laquelle les comportements du quotidien sont assistés par l'apport des TIC (Technologies de l'Information et de la Communication). L'espace se reconfigure en fonction des activités de celui qui y habite, l'environnement s'adapte à l'Homme. Cette question peut poser problème et inverse le fonctionnement de la nature : ce n'est plus l'Homme qui s'adapte mais l'environnement qui s'ajuste aux désirs de l'Homme. Cette œuvre questionne aussi notre propre rapport à l'image. En effet, le personnage est lui-même représenté en image, l'environnement virtuel n'est qu'une projection dans lequel le visiteur est immergé par le dispositif de miroirs.

Focus raconte l'histoire du feu d'après la philosophie japonaise : feu sauvage, feu sacré, feu domestiqué par l'Homme sous forme d'images projetées sur trois panneaux mis en

abîme à l'infini (encore) par un jeu de miroirs. La figuration d'un cercle au sol indique que le dispositif invite le spectateur à participer à l'œuvre. Devons nous réellement parler d'œuvre interactive ou participative ? L'arrivée du spectateur dans le cercle réservé à sa présence enclenche un cycle d'images relatives à la domestication du feu, à l'industrie, à l'énergie créée par l'Homme. L'interaction du spectateur dans le dispositif fait sens dans le cycle évoqué par les artistes, cependant l'œuvre existe sans lui et les séquences s'enchaînent quand même. Le spectateur ne se fait pas intégrer à l'œuvre mais son statut se révèle véritablement pris en compte par les artistes. En effet, l'accès à l'œuvre peut se faire par plusieurs "portes" possibles, offertes par les artistes, dans une volonté très "universelle" d'être compris par tous.

Les travaux d'Electronic Shadow mettent en exergue des problématiques qui pourraient bien prendre forme dans un avenir proche ou utopique dans lequel les nouvelles technologies se substitueraient (et se substituent déjà) aux gestes ordinaires de la vie de tous les jours. Ils vont même plus loin puisque le paradoxe art/quotidien est dépassé en faisant justement sortir le spectateur hors de son quotidien. Selon Yacine Ait Kaci : « Il s'agit de partir du quotidien pour aller plus loin, dépasser ce cadre de tous les jours pour aller vers l'imaginaire, emmener le spectateur ailleurs... ». Le jeu de miroirs permet au regardeur de démultiplier ses points de vue sur les installations et de voir autrement en fonction de l'endroit où il se place. Les miroirs aplatissent les œuvres en trois dimensions et unifient les éléments séparés par l'espace. En résumé, ces dispositifs donnent le choix à celui qui regarde, ces propositions laissent un espace de liberté et de réflexion, d'ailleurs n'est-ce pas le propre de l'œuvre d'art ?



Ce mélange des disciplines rassemblant architecture, design, art contemporain, cinéma, environnement et s'inspirant de cultures différentes produit un résultat "hybride" rappelant les questionnements de Christine Buci-Glucksmann dans son ouvrage *L'esthétique du temps au Japon, Du Zen au Virtuel* (1) : « Comment penser ces temporalités croisées, hybrides et non chronologiques, toutes ces strates mêlées d'universalités et de différences [...] ? A l'époque du virtuel, où la frontière entre réel et irréel devient de plus en plus fragile, il m'a paru essentiel [...] d'interroger les différences culturelles et plus largement le statut de l'humain dans un espace-temps désormais mondialisé, marqué par la mégalo-pole et le cyberspace "post-humain" ». Naziha Mestaoui et Yacine Ait Kaci posent des questions de fond sur nos sociétés contemporaines dans lesquelles se croisent les mondes

virtuels et les mondes réels : ils tendent à synthétiser les deux pour proposer un univers narratif entre rêve et réalité. De cet écart entre deux mondes, naissent des questionnements, des sensations au milieu desquels nous sommes obligés d'être actifs, nous créons nous-même les liens.

Nous nous trouvons face à une œuvre plastique, esthétique et profondément poétique qui nous place dans un univers "entre-deux" à la fois visuel, sonore et tactile. Un résultat efficace qui nous fait nous poser des questions.

© Laurène Macé

Turbulences vidéo # 50, janvier 2006.

ELECTRONIC SHADOW • RÉALITÉS HYBRIDES

FESTIVAL ARBORESCENCE • 29 septembre- 31 décembre 2005

1 place Victor Schoelche - 13090 Aix-en-Provence

www.arborescence.org • www.electronicshadow.com

(1) *L'esthétique du temps au Japon, Du Zen au Virtuel*, Christine Buci-Glucksmann, Galilée, 2001.

L'installation photographique de Marie-France Lejeune, présentée à la galerie Vrais Rêves à Lyon, s'adresse au spectateur, au promeneur qui veut bien prendre le temps de s'arrêter dans un espace réservé à la contemplation. L'artiste qui, habituellement, démonte ses *objets photographiques* pour nous présenter en trompe-l'œil des points de vue reconstitués, nous place ici devant un objet ouvrant sur un paysage. L'espace du visible laisse entrevoir un espace intermédiaire qui se situe entre une vue photographique sur la mer et une chaise longue.

Scène d'images

par Martine-Emilie Jolly

La chaise, relais visuel entre spectateur et paysage, inclut "virtuellement" le spectateur dans l'installation. Que vous la dépliez ou la repliez, elle ne vous laissera pas perdre de vue l'immensité de la mer et du ciel, rigoureusement découpés pour que votre regard participe à la reconstitution du réel imposé par l'artiste. On déplie la chaise pour assister au spectacle offert, mais on ne peut pas la déplacer, l'objet résiste : la séparation de la chaise et du paysage vu de ce point de vue particulier est impossible. La machine de vision engage une idéologie centrée sur l'unicité du point de vue ; la mécanique de l'objet, en l'occurrence la chaise, se superpose à celle de l'appareil photographique. On touche ici à l'en deçà de la photographie

qui, dans les œuvres de Marie-France Lejeune, interroge la "fabrication du regard". La chaise elle-même devient un instrument de la vision car elle met en scène le processus de la photographie. Les images fonctionnent ici comme le miroir décalé de la vision. Est-ce que la place du spectateur est encore identique à celle du photographe ? Ou bien le décalage de l'angle de vision n'est-il pas un moyen d'introduire dans la pensée du spectateur que "la réalité n'est pas toujours vue de face" ?

Outre cette invitation permanente à inciter le spectateur à reconstituer le réel, l'installation nous projette dans une mise en abîme du regard. Dans cette œuvre où champ et contre-champ se superposent, une séparation

s'opère pourtant entre le spectateur et l'objet de son regard. Vous ne pouvez pas voir car le Voir a déjà été vu précédemment ; et paradoxalement, il est impossible de ne pas y voir ! Ce qui laisse au spectateur un sentiment de frustration, c'est le fait de ne pas être maître de son propre regard. Si notre œil vient buter contre la cimaise, la liberté du regard en revanche peut encore s'effectuer mais seulement au-delà du paysage. Un sentiment de liberté et d'éternité se dégage de cette photographie de paysage.

Spectacle figé et ouvert à la fois, le dispositif photographique renvoie à la perception du temps. D'une part le paysage morcelé nous entraîne vers un lointain spatio-temporel, d'autre part l'intervalle qui le sépare de l'objet déplié nous confronte à une image immédiate. L'effet de réel se confond avec celui existant déjà dans le procédé de la photographie. C'est un supplément de réel que l'artiste expose ici. Le cliché de la chaise longue face à la mer

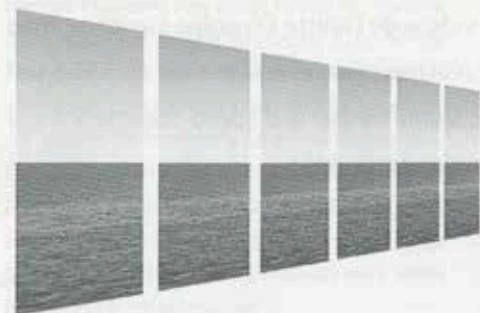
fonctionne sur le mode de la représentation conventionnelle, comme celle figurant sur la carte postale. Les objets de Marie-France Lejeune appartiennent d'ailleurs toujours à un univers familier. Et l'artiste a soigneusement recomposé l'objet comme pour le vider de son image. Le paradoxe, "ça a été de la photographie" mais "ça n'en est plus", provoque un véritable retour de la photographie sur elle-même, c'est à dire sur son essence même : le réel et sa part d'authenticité. Et comme le réalisateur de cinéma Robert Bresson disait lui-même de ses propres images « Aplatir mes images (comme avec un fer à repasser), sans les atténuer », on pourrait affirmer que les *objets photographiques* de Marie-France Lejeune gardent tout de leur présence.

Scène d'images

© Martine-Emilie Jolly

Turbulences vidéo # 50, janvier 2006.

MARIE-FRANCE LEJEUNE • SCÈNE D'IMAGES
GALERIE VRAIS RÊVES • 27 octobre - 3 décembre 2005
6 Rue Dumenge - 69004 Lyon
<http://vraisreves.com/>



Photographie + Objet Photographique en Bois et tissu, installation, Marie-France Lejeune, 2005.

L'exposition de Shirin Neshat à la Hamburger Bahnhof de Berlin présente les deux dernières installations vidéos de l'artiste. D'origine iranienne, mais ayant fait des études artistiques aux Etats-Unis où elle s'est établie en 1974, soit cinq ans avant la révolution islamique, Shirin Neshat a d'abord commencé par réaliser des photographies, puis s'est tournée vers la vidéo.

Shirin Neshat : femmes en attente de paradis

par Sophie Blass-Fabiani

On retrouve les deux démarches dans cette exposition. Une sélection de photographies de la série *Women of Allah* (1993-97) fournit un intéressant contrepoint à la vidéo. L'artiste explore comme à son habitude la question de la femme musulmane et celle du rapport entre les sexes dans le monde islamique. Cette préoccupation témoigne de la réflexion de l'artiste sur sa culture d'origine et sur le choc qu'elle a reçu lors de son retour en Iran en 1990 après quelques années d'absence et l'installation d'une république islamique. L'artiste explique que le passage de la photographie — qui lui convient pour ses qualités de « réalisme » dans un premier temps — à la vidéo s'est imposé quand elle a voulu explorer une veine plus « lyrique, philosophique et

poétique » en prenant appui sur le travail réussi du cinéaste iranien Abbas Kiarostami. Les vidéos ont d'abord conservé l'opposition graphique du noir et blanc caractéristique de la photographie. Shirin Neshat a eu recours à des images très épurées en s'attachant à faire disparaître tous les détails qui auraient pu distraire un spectateur à la recherche de documents ethnographiques détaillés ou de frisson exotique. La stylisation a lieu dans la recherche même des paysages, plutôt désertiques, ou en tout cas très symétriquement composés. L'opposition graphique et le jeu symétrique se sont ensuite renforcés à travers les possibilités offertes par le recours à différents écrans. Les images s'opposent et se répondent souvent comme

dans *Turbulent* (1998) où un homme et une femme chantent l'un après l'autre ou comme dans *Rapture* (1999) présenté à la fin de l'exposition de Berlin et sans doute l'une des vidéos les plus célèbres de l'artiste. On y voit un groupe de femmes y faire une démonstration de force en partant à l'aventure sur la mer au moyen d'une barque alors que les hommes s'enferment dans les hauteurs d'une tour fortifiée. Le symbolisme est toujours chez Shirin Neshat explicite et insistant.

Les deux vidéos nouvelles font partie d'une série de cinq vidéos *Women without men* qui approfondissent la thématique d'une supériorité de la femme et qui lui permettent de dépasser une opposition binaire homme/femme. Elles ont recours à une dimension plus narrative, empruntant des traits aux films de fiction, mais il ne s'agit en aucune façon d'être fidèle à la réalité quotidienne. Shirin Neshat s'inspire de la littérature comme elle l'a déjà fait très régulièrement auparavant. Les textes qui recouvrent sa peau dans les photographies sont des poèmes contemporains en farsi. Le chant de l'homme dans *Turbulent* est un chant d'amour soufi écrit au XIII^e siècle par Rumi. Elle s'appuie ici librement sur les nouvelles d'un auteur persan, Shahrnush Parsipur, publié en 1989 à Téhéran puis censuré en Iran et exilé pour ses textes non orthodoxes. L'artiste évoque les vies de femmes qui, après avoir enduré des privations, se retrouvent dans un jardin paradisiaque à la dimension onirique très appuyée. Pour la première fois depuis *Soliloquy* (1999), Shirin Neshat s'engage dans un travail qui prend en compte la couleur mais sans pour autant s'en tenir à une représentation réaliste. *Mahdokht* (2004) est projeté sur trois écrans à la fois situés sur le même plan horizontal. Le son unique unit ces trois points de vue différents. L'image est ainsi constituée en référence aux formats de cinéma technicolor américain ;

il y a un effet de citation du grand récit cinématographique sous une forme à la fois allusive et concentrée. Le thème développé sans le roman est celui d'une femme qui souhaite se transformer en arbre. « Elle voulait se transformer en des milliers et des milliers de branches. Elle le voulait et c'est toujours le désir qui conduit à la folie. » Shirin Neshat a déjà abordé ce mythe dans *Taboo* en 2002 en décrivant une femme qui se fond dans un tronc d'arbre centenaire unique au centre d'un jardin clos. L'arbre est interprété en Iran comme un symbole de l'enracinement de l'être humain et de son appartenance à une communauté. On découvre ainsi une femme morte en robe blanche flottant dans l'eau, telle une Ophélie dans la tradition occidentale. L'image passe insensiblement de l'oasis à la femme au début du film, puis de la femme à la végétation pour achever ce parcours. Entre temps, on voit cette même femme enfant jouant avec d'autres enfants et ensuite, plus âgée dans une oasis où elle s'installe dans une mer de laine jaune d'or pour tricoter avec intensité. Une nuée d'enfants apparaît : ils s'avancent ensemble en courant, et arborant des vêtements du même jaune que la laine qui tapisse la terre de l'oasis. Cette allusion au caractère riche et nourricier de l'oasis plonge le spectateur dans une oscillation entre douceur et mystère. L'œuvre est placée sous le signe d'une inquiétante étrangeté : elle instaure un malaise diffus lié à l'ambiguïté du rapport entre la femme morte et les enfants qui jouent avec son double plus jeune.

Autant *Mahdokht* est éloigné du texte de l'écrivain en restituant uniquement des visions poétiques qui s'enchevêtrent, autant la dernière vidéo, présentée ici pour la première fois au public, reprend assez précisément la trame narrative utilisée par l'auteur. *Zarin* (2005) décrit le cauchemar d'une jeune fille placée dans un bordel dont elle réussit à

s'échapper. On voit un rappel visuel de *Mahdokht* dans la jeune fille tricotant de la laine jaune à côté de la tenancière. Les figures d'homme se limitent à des silhouettes sans personnalité, des hommes sans tête, ce que Shirin Neshat traduit par des hommes dont les traits du visage sont effacés. Ces fantômes poussent la jeune femme à se rendre au hammam où elle se lave son corps maigre avec vigueur pour tenter de se purifier. Elle se rend ensuite à la mosquée pour prier alors que les fêtes religieuses se déroulent. Devant la persistance de son malaise, elle s'échappe de la ville à travers une arche qui rappelle celle des premières images de l'oasis de *Mahdokht*. La dimension onirique est prise à revers : le lieu est cauchemardesque et répond plutôt à une vision issue de la veine orientaliste de la culture occidentale.

Aucune des deux installations ne permet une lecture sans ambivalence de la situation qui est faite aux femmes qui n'ont pas de

véritables relations avec les hommes : leur fuite semble les avoir vidées de leur substance. Le spectateur est mis dans une position inconfortable : il ne sait pas où se situer dans ses rêves inquiétants. Il ne peut ni les interpréter ni en sortir. Shirin Neshat semble avoir abandonné sa virtuosité chorégraphique. *Rapture* rappelle au contraire son intérêt pour les mouvements élaborés de groupes humains dans des espaces dépouillés, largement ouverts et presque abstraits. Dans *Fervor* qui est le troisième volet de la trilogie engagée avec *Turbulent* et *Rapture*, la rencontre, ou plutôt le croisement, de l'homme et de la femme peut être ressentie comme un pas de deux. Dans le cas de confrontation avec une architecture, celle-ci reste épurée, monumentale et symétrique. Dans les deux nouvelles vidéos présentées à Berlin, c'est au contraire l'espace clos qui prédomine : l'oasis et le bordel figurent l'espace familial et ses fortes balises. Les chorégraphies de groupe mon-



traient la force d'un collectif conçu comme une unité rythmique. La chanteuse Susan Deyhim de *Turbulent* affirmait avec beaucoup d'intensité sa présence visuelle et sonore. Même les gradins vides devant lesquels elle chantait prenaient la dimension d'une foule à imaginer. Dans *Mahdokht* et *Zarin*, ce sont plutôt des figures individuelles, fragiles et contradictoires qui sont au centre de l'attention. Déjà en 2000, Shirin Neshat soulignait que la résistance des femmes, soumises en Iran à une pression plus forte que les hommes, était plus grande. L'artiste cherchait aussi à s'engager dans une voie plus ethnographique mais aussi plus universaliste et plus ouverte à l'interprétation.

© Sophie Blass-Fabiani, novembre 2005, *Turbulences* vidéo # 50, janvier 2006.

SHERIN NESHAT • 1^{er} octobre - 4 décembre 2005

Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart

Dstraße 50 – 51, 10557 – Berlin – Allemagne

hbf@smb.spk-berlin.de • www.hamburgerbahnhof.de

Ces remarques s'appuient sur le remarquable entretien avec Shirin Neshat réalisé par Arthur Danto pour *Bomb Magazine*, automne 2000, n° 73.

Mahdokht (Women without Men series), installation vidéo, 2004. Photo: Larry Barris. © Shirin Neshat. Courtesy: Gladstone Gallery, New York.



Cette exposition se déroule sur trois étages de l'ancien Palais de la République, ancien siège du pouvoir de Berlin-Est. Il s'agit de la quatrième exposition *Fraktale* organisée par les artistes berlinois Jonas Burgert et Ingolf Keiner dans un nouveau lieu sur le thème de la mort. Diverses œuvres d'art contemporain y sont rassemblées ; vingt-cinq discours sur la mort se déroulent ainsi dans un lieu déjà malmené mais qui est en principe appelé à être complètement détruit après cette exposition (dès que les crédits nécessaires seront réunis) : les plus intéressants sont l'œuvre de vidéastes. La part du lion est réservée à Harald Fuchs qui occupe à lui seul un étage, le rez-de-chaussée qui se découvre à l'arrière des escaliers, plongés dans la pénombre.

Fractale IV Tod - Vidéo à mort

par Sophie Blass-Fabiani

L'installation arrête d'emblée le spectateur par un ensemble complexe que l'on met un peu de temps à décrypter. Sur un écran, une projection en mouvement et une rétro-projection fixe se superposent ; par transparence la silhouette d'une machine à coudre se dessine. Une mouche morte est transpercée par l'aiguille en très gros plan d'une machine à coudre ; l'image est tantôt fixe, ralentie ou plus rapide. La seconde image est aussi celle d'une mouche inerte un peu plus petite. La présence de la mort plane dès le début. Les mouches, motif de vanité dans les natures mortes, sont un thème déjà exploré par l'artiste pour qui elles symbolisent la recherche, l'évolution et le passé. Le motif de la machine à coudre en marche et des tissus bariolés africains se déploie sur sept autres écrans (double face, avec ou sans rétroprojecteur). Une autre vraie machine à coudre se trouve dans l'espace, plutôt au centre mais dans

l'ombre, avec sur la table une masse de tissus en cours de confection. Les écrans sont répartis perpendiculairement ou parallèlement les uns aux autres ; les projections s'arrêtent ou se figent en donnant l'impression de ballet savamment orchestré. Le spectateur est appelé à se déplacer d'une couturière à l'autre, d'un écran à un autre, souvent anticipé par une source sonore d'un bruit de machine à coudre qui s'accélère ou se ralentit selon les besoins de la pièce de tissu et l'activité qu'elle génère. Cette œuvre date de 2000 et s'intitule *Libreville* du nom de l'ancienne capitale du Gabon que l'artiste reprend à son compte pour figurer un monde imaginaire où l'on coud librement des tissus sur lesquels sont figurés des gènes humains. Harald Fuchs l'a réalisée après un séjour en Afrique, lieu qui lui est très familier. Les tissus qui figurent dans les vidéos ont été dessinés pour lui.

D'autres œuvres sont à remarquer. Roman Signer présente *Schweiben in einer Kiste*, la mort d'un hélicoptère de modélisme. La projection a lieu sur la boîte même dans laquelle la petite machine a tenté de voler avant de se casser contre une paroi. Alexandra Ranner présente une petite maison de bord de rivière. En regardant par la fenêtre, on y découvre grâce à une projection une vue que l'on pourrait s'attendre à voir en regardant vers l'extérieur de cette fabrique. On a alors la vision surprenante d'une tête coupée flottant au gré du courant et chantant le second et le

troisième air de la cantate de Bach « Ich habe genug », (j'en ai assez) qui donne son titre à la pièce. Passé la surprise, le spectateur se laisse séduire par cet enchantement. Rudolf Reiber présente sur trois doubles écrans installés en triangle non jointivement *The Drive*, l'attente de chasseurs, faisant partie d'un même club, postés en ligne fusils à l'affût et chien au pied. Quelques fausses alertes et petits mouvements rompent la monotonie. Le spectateur ne saisit pas toujours la fin de la projection en boucle : les rabatteurs ne se manifestent jamais et le coup de feu tant attendu ne vient pas.

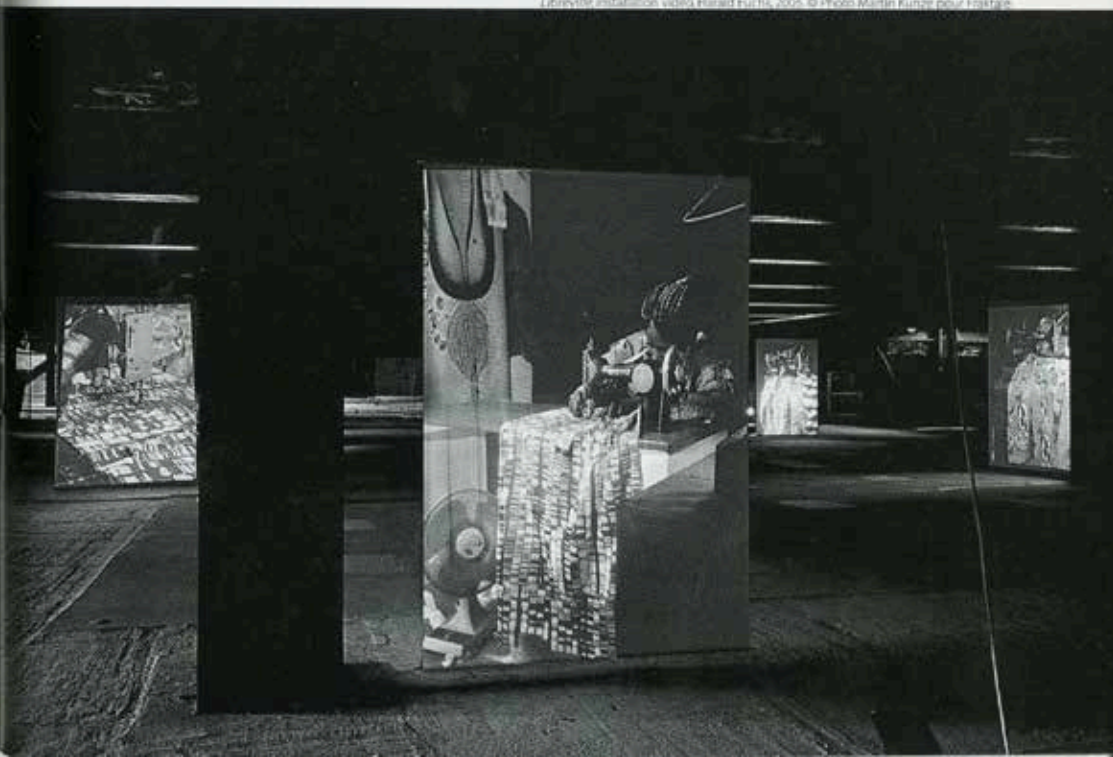
© Sophie Biass-Fabiani, novembre 2005, Turbulences vidéo # 50, janvier 2006.

FRAKTALE IV TOD • PALAST DER REPUBLIK, BERLIN • 16 septembre - 20 novembre 2005

Schönhauser Allee 167b - 10435 Berlin - Allemagne

info@fraktale-berlin.de • www.fraktale-berlin.de

Libreville installation vidéo Harald Fuchs, 2005. © Photo Martin Kunze pour Fraktale



La peinture donne une sorte d'immortalité aux modèles qui ont posé devant l'artiste. En les invitant, puis en les congédiant, Pascale Weber s'attache davantage à leur précarité, et souligne la sienne.

Confidences d'un bouche-trou occasionnel, à propos des *SuperPositions* de Pascale Weber

par Gilbert Pons

Fractale IV Tod - Vidéo à mort

« Rembrandt, artiste que l'on ne saurait réduire à son œuvre autographe. »
Svetlana Alpers, *L'atelier de Rembrandt*.

Hormis pour évoquer des anecdotes ou faire étalage de relations amoureuses avec eux, les modèles des peintres et des photographes n'ont guère l'occasion de s'exprimer publiquement, moins encore d'émettre un jugement critique sur l'œuvre dans laquelle ils figurent, d'ailleurs l'histoire de l'art n'a que faiblement retenu leurs témoignages. Les lignes qui vont suivre voudraient combler un tant soit peu cette lacune, pas seulement...

Je désirais faire son portrait. Elle était réfractaire, comme le sont souvent ceux et celles qui passent une part de leur vie armés d'un appareil photo ou d'une caméra. Mais j'étais résolu et attendais mon heure. Elle a fini par accepter, à une condition. Que je pose moi aussi, pour l'installation-vidéo dont une œuvre de Rembrandt fournit le motif principal.

Je lui ai dit oui, sans trop tergiverser malgré l'appréhension. Mis à part les photos faites en famille ou lors d'une cérémonie, des photos dénuées d'enjeu, et de danger, je me suis rarement trouvé devant un objectif, et lorsque, il y a quelques années, Frédéric Pollet ou Erika Smulders (1) ont braqué leur appareil vers moi, c'était pour des expositions, c'était en noir et blanc, je ne pouvais pas refuser, d'autant que photographe moi-même je supporte mal que des modèles potentiels tournent ostensiblement le dos à mes propositions. Bref, le jour-dit, j'ai passé de longues, de très longues minutes en tête-à-tête avec la caméra de Pascale Weber. Mais j'ignorais au départ qu'elle ne la tiendrait pas, qu'une fois l'engin vissé sur un trépied elle filerait à l'anglaise, me laissant démuné devant cette bestiole de métal qui fonctionnait toute seule, sans bruit, à deux

ou trois mètres de moi. Je ne sais pas ce qu'elle a fait pendant que j'étais bloqué sur ma chaise, ce qu'elle tramait, je ne sais même pas dans quelle pièce de la maison elle se trouvait. J'étais donc chez moi — disons aussi chez elle, c'est-à-dire chez Rembrandt —, habillé selon mon goût (il ne s'agit pas d'un film en costumes), convenablement installé, les coudes appuyés sur la table de marbre du séjour, et je n'avais pas froid. Il fallait que je parle devant un micro invisible, que je dise quelque chose, ce qui me passerait par la tête, pourvu que ce soit en rapport avec Les Syndics de la guilde des drapiers dans la reproduction duquel, une reproduction passablement remaniée par ses soins, l'artiste m'enchâsserait plus tard, en me substituant à l'un de ces garants de la qualité des draps telnts. J'ai beau avoir le goût de la conversation, discourir sans complexe devant un auditoire — mon métier l'atteste —, je me suis vite rendu compte que je ne savais pas parler à un public absent et que le contexte pictural où je m'étais aventuré m'intimidait au point de me rendre aphone ou à peu près. Bien sûr, j'avais pris mes précautions : un bon livre (2) sous la main pour y poser de temps en temps les yeux et des cigarettes afin d'avoir une contenance, me cacher au besoin derrière un nuage de fumée... Ce fut une épreuve, le temps s'était mis tout à coup au point mort, de surcroît, je ne savais pratiquement rien du rôle que l'on voulait me faire jouer, d'ailleurs ce n'était pas un rôle et Pascale Weber, qui n'est pas directive en ce domaine, tablait sur l'improvisation. Qu'ai-je pu dire lors de cette parenthèse dans ma vie ? Moi qui ai une bonne mémoire, du moins c'est ce qu'on affirme, je n'en ai pas gardé le souvenir. Depuis, j'ai regardé maintes fois la vidéo, j'ai tenté de comprendre les sons qui sortent de ma bouche entre deux volutes blanchâtres, de saisir le fil conducteur, mais ce sont des bribes de phrases, des propos décousus, un comble, surtout quand on pense au patronyme de l'artiste :

Weber, outre-Rhin, signifie tisserand ! Du décor initial, le mur blanc qui a servi de fond lors de la prise, on n'aperçoit rien sur l'écran, ne se voit que le haut de mon corps, la marinière bleue que je portais ce jour-là, et mon visage, bien sûr, le tout cadré de trois-quarts et encastré dans l'espace vide laissé par le départ subit d'un personnage. Pascale Weber doit être une virtuose dans l'art de la marqueterie, et de l'escamotage. Ça me rappelle ces stands de fêtes foraines où, pour une menue somme d'argent, on peut se faire photographier en introduisant son visage dans une cavité ovale découpée juste au-dessus des épaules d'un personnage pittoresque, connu ou non, peint sur un panneau de bois ; en choisissant pour support un tableau célèbre l'artiste a pris des risques et diablement modernisé le système.

Je me vois donc dans un lieu où je ne me suis jamais trouvé, tel un extrait dans un recueil, assis à côté d'autres remplaçants (parmi eux, infidélité féconde au tableau du maître hollandais, des femmes) qui se trouvent dans une situation comparable, on distingue mal ce qu'ils essaient de dire, leurs soliloques se croisent et se chevauchent. Prochainement, ils le feront bien davantage car, dans la logique de son propos, l'auteure prépare une version "babélienne" où chaque intérimaire sera doublé dans une langue différente : néerlandais (chose somme toute naturelle), espagnol, anglais, allemand, portugais, italien, et même japonais, ce qui creusera encore le fossé entre les personnages et augmentera, j'imagine, leur caractère spectral. Deux d'entre eux sont des amis, qui ont d'ailleurs été filmés dans ma maison à quelques heures d'intervalle, d'autres pas, des inconnus, aussi mystérieux pour moi que les notables du tableau. Il paraît que Rembrandt ne les a pas fait poser ensemble mais que, pour des raisons de commodité, il les a peints séparément — compte tenu de la durée des séances et d'un très vraisemblable problème de compatibilité

entre les moments de liberté des uns et des autres c'eût été trop difficile à pratiquer. Nous coexistons donc dans l'image vidée peu à peu de ses occupants légitimes, sans avoir su au moment du tournage la place exacte qui nous serait attribuée, l'emploi précis qui nous serait dévolu par celle qui tient apparemment les clefs. Je me vois donc — comme je ne me suis jamais vu auparavant — mais ne sais pas ce que j'ai dit, d'ailleurs je ne savais que dire. Et ce Jochem de Neve, à quoi pensait-il devant le peintre ? D'autant que les séances devaient durer. Peut-être parlait-il avec lui ? J'ai essayé de me mettre à sa place, c'est d'ailleurs ce qui m'était demandé. J'ai eu du mal. Si seulement l'opératrice avait été là, j'aurais eu ma chance, mais il n'y avait que la caméra, imperturbable, elle ne renvoyait rien, n'offrait aucun appui valable, aucune prise. Tout cela devait être prévu

par l'artiste, il n'y a que les images qui l'intéressent, certaines images, et ce qu'elle peut en faire... Ce qui me console, c'est que même si leurs symptômes diffèrent des miens, les autres acteurs occasionnels sont empruntés eux aussi. L'un rouspète constamment, à haute voix ; son "voisin" ne cesse de se lever et de se rasseoir, comme s'il cherchait, mais vainement, la bonne position, celle de son homologue dans la toile du maître ; l'homme assis "à côté de moi", théâtral, pour ne pas dire cabotin, émaille de commentaires burlesques l'énumération de ce que contient le portefeuille que je lui avais prêté pour la circonstance, et je me sens quasi abstrait en comparaison ; à l'arrière-plan, la jeune femme qui a pris la place du domestique se demande ce qu'elle est venue faire là ; quant au personnage situé à l'extrême gauche de la scène, une dame à la mise élégante, on sent à ses interro-

Superpositions, vidéo (00:09:00), Pascale Weber, 2005



gations, à ses mouvements d'humeur, qu'elle est impatiente de partir. Les modèles de Rembrandt étaient à coup sûr plus patients et plus dociles.

C'est coton de rédiger la prosopopée de soi-même en figurant peu loquace, aussi vais-je adopter une position qui me convient mieux ; et puis je ne tiens pas à m'incruster davantage en tant que modèle, une fois suffit.

Sur le tableau, dont l'artiste a rafraîchi les couleurs, comme si elle avait entrepris sa restauration, et qu'elle a ouvert en écartant les bords du cadre afin de rendre visible ce qui est hors-champ (3), en prolongeant aussi, et même en noircissant la ligne des lambris — possible allusion aux tracés anguleux de Valerio Adami —, j'observe maintenant, avec le recul, une sorte d'ectoplasme qui me ressemble pas mal. Il a été planté là, dans une pièce assez vaste que des alter ego inhabitent également, des marionnettes si on veut, qui bougent peu ou prou et parlent — mais pas entre elles, et pour cause —, dont personne cependant ne tire les ficelles ; cette impression de flottement est renforcée par le halo qui cerne chacun de nous, sorte d'aura tremblotante et fort peu benjaminienne. Je suis déconcerté, plus encore qu'au moment où la caméra enregistrait ma vue et ma voix. Mais Pascale Weber a introduit un autre élément perturbateur dans le tableau, ou plutôt à côté. Un jeune homme tout en noir, à l'instar des membres de la Guilde, et portant des lunettes, ne remplace aucun d'eux — ils sont au complet —, c'est un intrus, pourtant c'est lui qu'on voit le mieux, et le plus durablement puisqu'il est présent du début à la fin de l'histoire, silhouette sombre qui se détache sur l'arrière-plan lumineux et n'appartient ni au même espace ni au même temps que les autres. On entend bien sa voix qui n'est pas étouffée par le passé de la toile. Le siège qu'il occupe, sa position frontale, sa proximité du tableau, le calme qu'il affiche,

pourraient faire croire que nous sommes dans un musée imaginaire et qu'il est le gardien affecté à ce tableau spécial. Mais alors, où est donc sa casquette ? Ou bien il s'agit d'un guide chargé de fournir aux visiteurs quelques explications sur l'œuvre, mais aussi de surveiller leur va-et-vient, ou encore d'un étudiant fauché qui paie en travaillant ses études de philosophie, puisqu'on l'entend évoquer les "petites perceptions", si chères à Leibniz. Absorbé par son discours, il ne s'est pas aperçu que les personnages primitifs avaient disparu — il faut dire que ce fut fait sans bruit —, détrônés par des doublures qui n'en sont pas et ne peuvent normalement abuser personne ; il n'a pas remarqué non plus que des spectateurs, des curieux venus on ne sait d'où, s'étaient tellement approchés de la toile qu'ils semblaient presque y avoir pénétré. À la fin de la séance de projection — un mot qu'il faut comprendre ici dans son double sens —, ou plutôt lorsqu'elle sera terminée, les hommes portraiturés par Rembrandt retrouveront sans doute, définitivement cette fois, leur lieu naturel, celui qu'ils avaient quitté pour un mystérieux ailleurs. Des sortes de vacances...

Les peintres du passé ont fréquemment travaillé d'après les tableaux de maîtres accrochés dans les musées — il y eut en 1993, au Louvre, une belle exposition de ces copies d'anciens originales —, en pratiquant la dissection sans bistouri de ce tableau céléberrime, subtil hommage aux *Leçons d'anatomie* du maître, en évacuant ce qu'il semble montrer (des visages), en déployant ce qu'il cache (le temps de la pose), Pascale Weber propose à son tour un exercice d'admiration, magistralement.

Appendice

Le catalogue, en cours de fabrication, et accompagné d'un DVD, contient des textes éclairants écrits par Jani Laurens Siesling (historien d'art et écrivain néerlandais) et par Jérôme Rouland (philosophe). S'il donne un bel aperçu du travail accompli par l'artiste lors de sa résidence à La Pommerie, en Corrèze, il ne peut malheureusement restituer les multiples dimensions que dévoilait au public sa présentation in situ. Je pense en particulier au rectangle de tissu blanc, taillé sur mesure, qui recevait la lumière issue du vidéoprojecteur et offrait un juste écho visuel à la toile conservée au Rijksmuseum. Je pense aussi à la nature interactive de cette installation, puisqu'une caméra, reliée à un second vidéoprojecteur, filmait en continu ceux des visiteurs qui voulaient bien se présenter devant elle, mêlant ainsi leur image à celle des protagonis-

nistes initiaux. Je pense enfin aux verres et aux bouteilles que Pascale Weber avait disposés sur des tables couvertes d'un tapis, le jour du vernissage, aux coupes remplies de fruits, aux candélabres allumés; ces natures mortes hollandaises réparties dans la salle où avait lieu la projection faisaient déborder l'espace du tableau sur celui des spectateurs, ainsi le processus continuait. Ce qui est vrai du catalogue l'est a fortiori de ces pages...

Les relisant, je me demande si la tâche qu'on m'a confiée, je veux dire le rôle qu'il m'a fallu tenir, n'a pas déteint. Recruté par l'artiste afin de suppléer l'un des contrôleurs de la qualité des tissus, j'ai rédigé finalement comme une attestation de la valeur de son œuvre.

© Gilbert Pons, La Blanquière,
début novembre 2005.

Turbulences vidéo # 50, janvier 2006.

Pascale Weber

LA POMMERIE - Résidence d'artistes - 19290 Saint Sétiers

05 55 95 62 34 • appelboompommeri@aol.fr

(1) Photographe et plasticienne hollandaise qu'Huib Nollen, le directeur de La Pommerie, avait invitée pour une résidence.

(2) *Histoires de peintures*, un ouvrage posthume de Daniel Arasse, paru chez Denoël en 2004.

(3) Cet espace élargi lui permet de s'introduire elle aussi dans le tableau et d'y manœuvrer à l'aise. On la voit, filmée de profil, assise dans un coin, le visage tourné vers les acteurs mais lançant aux témoins de la scène quelques idées fortes sur l'esprit de son intervention, ou bien allant et venant d'un pas décidé, la caméra sur l'épaule, comme un soldat chargé de monter la garde, ou de veiller à ce que les prisonniers plus ou moins consentants ne s'échappent pas trop vite du périmètre où ils sont confinés. Un clin d'œil complice à ceux qui se sont immiscés dans leur propre peinture d'où ils semblent jouir à l'avance de l'intérêt qu'elle suscitera.

Dance, un sommet, un monument de l'histoire de la chorégraphie, est remis à jour par la compagnie du Ballet du Rhin - centre national chorégraphique de Mulhouse, dirigé par Bertrand D'At. Une chorégraphie de cinquante cinq minutes, basée sur la musique minimaliste de Philip Glass et surtout sur l'architecture lumineuse, signée Sol Le Witt, artiste américain minimaliste, chantre de toute une époque où la recherche transdisciplinaire dans les arts se pratiquait sans se savoir !

Festival de danse de Cannes 2005

par Geneviève Charras

Une œuvre emblématique, pionnière du rapport danse-image

1979, date de sa création, l'œuvre est chorégraphiée par Lucinda Childs, aujourd'hui reconnue comme la grande prêtresse de la modern dance en Europe. Aujourd'hui, restaurée pour de nouveaux danseurs, une autre dynamique qu'à l'époque de sa création, ce ballet prend une dimension singulière : les images d'un film tourné à la date de la création, restituent l'énergie des interprètes virtuels, en noir et blanc, filmés en 35 mm. Tout se joue ici dans la superposition de la danse vivante sur le plateau et la simultanéité de ces images projetées surdimensionnées sur les corps des danseurs. Tout bascule dès la première projection sur un immense écran transparent qui laisse défiler les plans tournés par Sol Le Witt. Les niveaux se superposent, la danse alterne avec l'autre

danse virtuelle, et tout se confond dans un timing et un rythme musical hallucinant. Une heure durant, le spectateur est sur la brèche, haletant, suspendu à la performance humaine, autant que technique. Mélange, métissage des genres, hybridation totale pour une œuvre grandiose qui transporte dans l'alchimie d'une fabrication magique : danse-images-musique sont en osmose pour créer un spectacle total où pas une seconde ne serait laissée au hasard. Jubilatoire, tendue comme un arc au dessus du temps, investissant un espace latéral et frontal, l'œuvre plastique de Sol Le Witt est celle d'un artiste, sculpteur de lumière, scénographe, prestidigitateur de la représentation. Quand les arts plastiques fondent un langage nouveau avec la danse et le rythme, on plonge dans un univers unique, invraisemblable... Cadeau du festival, ce spectacle fut un moment suprême et fondateur d'un acte de programmation emblématique de modernité autant que de prise de conscience de l'existence d'un patrimoine chorégraphique, répertoire assumé par la troupe de Mulhouse.



Dance chorégraphie, Lucinda Childs, 1979 entrée au répertoire du Ballet du Rhin en 2002.
Réalisation: Sol LeWitt, musique de Philip Glass. © Photo: Olivier Houeix

Cover de Rachid Ouramdane

Toujours dans le cadre du festival de danse de Cannes 2005, la création de Rachid Ouramdane, artiste, chorégraphe épris de discours politique sous-jacent à son œuvre, tissée comme une parabole des temps modernes, s'ouvre sur le monde sud-américain, la négritude, l'apartheid, les différences, l'altérité de l'être humain. Cette fois-ci, c'est au tour du Brésil de passer sur le grill et d'y laisser quelques cendres...

Comme toujours, le dialogue avec les technologies numériques l'a souvent confronté à l'élaboration de plus en plus hétérogène

des identités contemporaines. « La réduction des distances a permis un rapprochement de certaines cultures et cette proximité géographique a ainsi donné lieu à la construction de nouvelles identités ; la figure du métis contemporain n'est pas porteuse d'une forme de différence, ni d'exotisme, elle possède une capacité à créer du lien là où il semble y avoir de la distance. » avoue le chorégraphe face à la forme pluridisciplinaire de sa pièce. Quatre danseurs évoluent en ligne frontale, traversent la scène, lui, véritable "black", l'autre barbouillé de noir pour faire faux-semblant. Comme scénographie, un judicieux dispositif incluant un rideau-écran qui se déploie selon les séquences comme un paravent où une toile de cinéma : on y découvre autant de spectres blancs sur fond noir, ou autant de signes

calligraphiques noirs sur fond blanc pour évoquer les fantômes ou les ectoplasmes de nos idées reçues sur la question de la couleur de la peau. Les images projetées sont liquides, mouvantes, et cette énergie qui flotte sur la toile renforce cette hybridité latente au projet de Rachid Ouramdane. Une évocation fine et subtile qui utilise tous les objets emblématiques de l'exotisme (bidons d'huile, palmes...) pour une autre image d'un Brésil en mutation, loin des clichés attendus. Fidèle à ses engagements poético politiques, le chorégraphe s'avance masqué sur les sentiers de la recherche et réussit entre les lignes à toucher et émouvoir loin d'un discours didactique sur la question. Et quand il danse, Ouramdane convainc que par delà les différences, le mouvement trahit à travers l'expression, l'existence de corps bien semblables.

© Geneviève Charras, Turbulences vidéo # 50, janvier 2006.

FESTIVAL DE DANSE DE CANNES • 18 - 25 novembre 2005
www.festivaldedanse-cannes.com

Cover chorégraphie, Rachid Ouramdane, 2005. © Photo : Patrick Imbert.



La ville de Malines en Belgique se profile comme "ville de l'image mouvante". Sous le nom de CONTOUR, elle nous présente tous les deux ans une sélection d'œuvres d'art vidéo. Cette deuxième biennale, a eu lieu du 17 septembre jusqu'au 20 novembre 2005. Les œuvres de 19 artistes internationaux ont été exposées en treize lieux différents au cœur de la ville.

Contour, biennale de l'image mouvante

par Kirsten Lemaire

Typique de CONTOUR, qui depuis sa première édition en 2003, est l'interaction entre les grands espaces — la plupart historiques — et les œuvres avec image mouvante, l'interaction prend de nombreuses formes. Le centre-ville compte en effet des dizaines d'édifices qui, par leur taille et éclairage, peuvent parfaitement héberger des vidéos et installations.

En terme de contenu, le commissaire Cis Bierinckx s'est basé sur *Ways of Seeing*, un livre de l'auteur britannique John Berger. D'après lui l'analyse, la lecture et l'unicité d'une image sont l'aspect le plus important d'une exposition. Le commissaire voulait plus précisément explorer les frontières entre cinéma (indépendant) et image mouvante, médias, qui, de fait commencent à s'entremêler.

Sept artistes ont créé une nouvelle œuvre pour CONTOUR et l'ont intégrée dans l'espace d'exposition: Manon de Boer (Bel), Anouk De Clercq (Bel), Dany Deprez (Bel) et Katrien Vermeire (Bel), Dara Birnbaum (EU), James Fotopoulos (EU) et Gülsün Karamustafa (Turquie).

L'image de campagne *Pauline en Timo* est l'œuvre de Katrien Vermeire, qui a projeté une série de nouvelles photos sur une façade de l'ancienne brasserie Lamot.

Dans la chapelle gothique de La Madeleine, où résonnait la musique magique de l'australienne Strevie Wishart, les images épurées d'Anouk De Clercq ont été mises parfaitement en valeur.





Ajune en Tima, photographie, Katrien Vermeire, 2004.

Dany Deprez s'est laissé inspirer par la triptyque de Rubens dans l'église Saint-Jean pour *The Gaze*, pour lequel le philosophe gantois Marc De Kesel avait écrit un texte que le visiteur pouvait écouter discrètement à l'aide d'un guide-audio, absorbant en même temps les images.

Dans la création de *Manon* de Boer, l'actrice Sara De Roo interprète quatre monologues sur la façon dont le désir guide nos pensées et actions et sur la signification de la liberté par rapport à l'autre. Le jeune cinéaste américain James Fotopoulos est un des grands noms du cinéma underground américain en ce moment. Il produit un fleuve continu de nouvelles images, films, court-métrages, vidéos et également installations et dessins. Son œuvre est rebelle et audacieuse.

L'américaine Dara Birnbaum continue de travailler de façon conséquente. Comme souvent elle dénonce les techniques trompeuses des médias, dans ce cas le mélange de radio et télévision. Son *Tapestry for (radio) Donna: Elegy* est projeté sur un métier à tisser dans une des salles imposantes de la fameuse Manufacture De Wit qui restaure des gobelins.

Pour *Tailor Made* l'artiste turque Gülsün Karamustafa a réalisé des images d'un défilé de mode assez particulier à Istanbul. On y voit des chanteuses et danseuses orientales, plutôt

exubérantes, venues de casinos et petits cabarets, arborer des vêtements de circonstance. La créatrice du défilé a voulu évoquer les circonstances de travail lamentables de ces femmes et c'est ce que Karamustafa a mis en image.

Les autres œuvres de la biennale étaient très récentes et d'autant plus différentes. Il y avait des vidéos aussi bien d'artistes connus que de la nouvelle jeune garde: Vasco Araújo (*Sabine/Brunilde*), Catherine Sullivan (*Ice Floes of Franz Joseph Land*), Kerry Tribe (*Here & Elsewhere*), Pipilotti Rist (*Hilf mir ehrlich zu sein*), Chantal Akerman (*Woman Sitting After Killing*), Runa Islam (*Be The First To See What You See As You See It*), Ana Poliak (*Sin Titio*), Hito Steyerl (*November*) et 2 œuvres de Sam Taylor-Wood (*Pietà* et *A Little Death*). Les girophares rouges d'Honoré d'O, le représentant belge à la dernière biennale de Venise, étaient également l'élément de jonction entre les différents lieux.

© Kirsten Lemaire,

Turbulences vidéo # 50, janvier 2006.

CONTOUR • BIENNALE D'ART VIDÉO • 17 septembre – 20 novembre 2005

67 F. de Merode Str. - 2800 Mechelen - Belgique

contour@telenet.be • www.contour2005.be

Mathilde Monnier a fait partie des enfants terribles de la jeune générations de la danse des années 1980 en France ; elle se distinguait par sa verve et son effronterie auprès de son partenaire-complice de l'époque : Jean-François Duroure. Quelques 25 ans après, la voici directrice artistique du CENTRE NATIONAL CHORÉGRAPHIQUE DE MONTPELLIER LANGUEDOC ROUSSILLON, à deux reprises programmée à Avignon au festival 2005, et championne des rencontres insolites qui la propulsent encore au delà dans le monde de la philosophie avec Jean Luc Nancy ou Lacou-Labarthe, avec Christine Angot pour la complicité littéraire et Claire Denis pour un passionnant film, portrait d'une femme sensible.

Vers Mathilde, une ode à la femme-chorégraphe

par Geneviève Charras

Elles se sont "rencontrées", une façon de croiser leurs pratiques du mouvement par le cinéma qui devait aboutir à une œuvre forte et discrète à la fois : le parcours sur une année du travail de Mathilde, filmé à travers l'œil d'une caméra sensible, transperçant l'univers et la pensée d'une femme qui danse. Aujourd'hui parmi les "parents" terribles de la danse, Mathilde Monnier a à son actif chorégraphique bon nombre d'œuvres emblématiques de sa réflexion sur la danse, la marche et la démarche des danseurs, leur façon et motivations de se mouvoir.

Claire Denis saisit à bout portant cette pensée et ce corps en mouvement qui revendique la simplicité autant que la rigueur, la discipline autant que le recherché iconoclaste sur les fondements du geste.

Le film saisit donc cette danse en élaboration continue, relayant la fluidité des gestes et de la réflexion par des plans séquences variés et donnant un rythme particulier au long métrage. Le corps, le plaisir du travail exprimé par la chorégraphe (très touchante séquence sur sa façon de pratiquer quotidiennement son échauffement) sont au centre des préoccupations de chacune et la complicité se tisse



au long du film sans laisser jamais ni se confondre en intimité de privilégiée. Cette visite chez la chorégraphe est étayée par des séquences de travail, de répétitions, de mise en place de ses deniers spectacles (*Déroutes-Allitérations-Publique*) et surtout une séquence finement restituée de son solo en compagnie d'une image vidéo en direct dans un carré de lumière. La lumière, justement, Claire Denis en fait le complice de son film, éclairant la danse par une indiscretion plastique qui sculpte les corps, illuminent le regard déjà fort pertinent de Mathilde. Silhouettes découpées, rémanence de la fulgurance des mouvements captés, ajustés au cadre de la caméra ou débordant d'intensité, voilà un reportage, documentaire de création qui saura de surcroît atteindre le spectateur non-initié à la pratique chorégraphique.

« Au cœur du film, un geste de cinéaste, attraper le travail en train de se faire, le mouvement de la pensée de Mathilde, sa pensée de la danse, du corps, du groupe. Afin de saisir ce qui se passe quand le corps se met au travail, au delà de l'enjeu du

spectacle, au moment de l'écriture, de l'élaboration ; et au moment où l'on ne s'y attend pas, filmer la danse dans ses frontières, dans les interstices qu'elle ouvre sur la vie, à travers des rencontres. Ce film, c'est une histoire de confiance ; la confiance de Mathilde. » Confie Claire Denis, au regard aiguisé et clairvoyant d'une artiste qui maîtrise l'art du mouvement... cinématographique. Le film s'ouvre sur les aveux de la chorégraphe, comment remplir cette page blanche, la scène en griffonnant les signes, en raturant, en faisant "sale" pour glisser dans les failles et créer de l'invisible, de l'indiscible. Il se referme sur les images du solo, écriture accomplie de la danseuse interprète qui vient de livrer quelques secrets de fabrication de son œuvre, quelques failles de son être : surtout pas de "paraître", que de l'authenticité. Dehors, dedans, avec elles, et "pour" Mathilde !

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 50, janvier 2006.

Mathilde, film de Claire Denis, 01:05:00, 2004. Coproduction ARTE et Why not. Présenté à vosmillepages 2005 et au festival d'ivrogne 2005. A l'occasion du festival d'automne à Paris et pour la reprise de *La place du singe* et *Frère et sœur*, les deux dernières créations pour la scène de Mathilde Monnier, le film est sorti en salle en septembre dans une version de 01:24:00 sous le nom *Vers Mathilde*.

Paris vient d'accueillir en son sein, le 1^{er} et 2 octobre dernier, l'évènement des Nuits Blanches. Cette grande fête vient placer à nouveau notre capitale sous le feu des lumières, dynamisant du même coup un art s'ouvrant désormais à un plus large public.

Nous connaissions déjà depuis quelque temps la Fête des Lumières de Lyon, nous voici maintenant dans une tout autre problématique, sortant du "tout illuminé". Paris joue en effet la carte d'un art ludique offert à tous, mais cet fois à l'échelle de la ville. Pour la quatrième édition consécutive, cet art urbain, s'avère être un succès toujours plus envié et reproduit dans les capitales voisines, comme en Italie, en Espagne ou dans les Pays-Bas. Sur ce sujet, il convient en effet d'apporter une réflexion plus "poussée" sur les origines d'un tel engouement du public pour ce que l'on peut appeler "Les Grandes Images".

L'art vidéo diversifie son support vers la grande image

par Julien Piedpremier

Depuis l'ère préhistorique, nous savons que nos ancêtres peignaient des motifs rupestres dans leur lieu de vie et de cohésion sociale. Les grottes de Lascaux figurent d'ailleurs parmi les plus beaux exemples de ce patrimoine.

Dans notre société actuelle, nous semblons ainsi reproduire ce schéma en utilisant l'espace bâti pour transmettre nos pensées par l'image. Après l'utilisation optimale de l'espace clos du théâtre, lieu fermé et protégé, dans lequel nous avons développé de nombreuses propositions de fonds de décors, nous évoluons vers une toute autre échelle de création.

Des artistes tentent désormais d'approprier des supports de grande taille, comme pour sortir du cadre de leurs créations.

On peut aussi constater que la taille des images d'aujourd'hui, demeure limitée par la puissance des appareils permettant leur diffusion, et que la volonté de nombreux artistes est souvent essouffée par le manque de moyens, à utiliser ces technologies de pointe. C'est pourquoi, les créations restent rares et le caractère éphémère de ces œuvres m'encourage à les faire connaître.

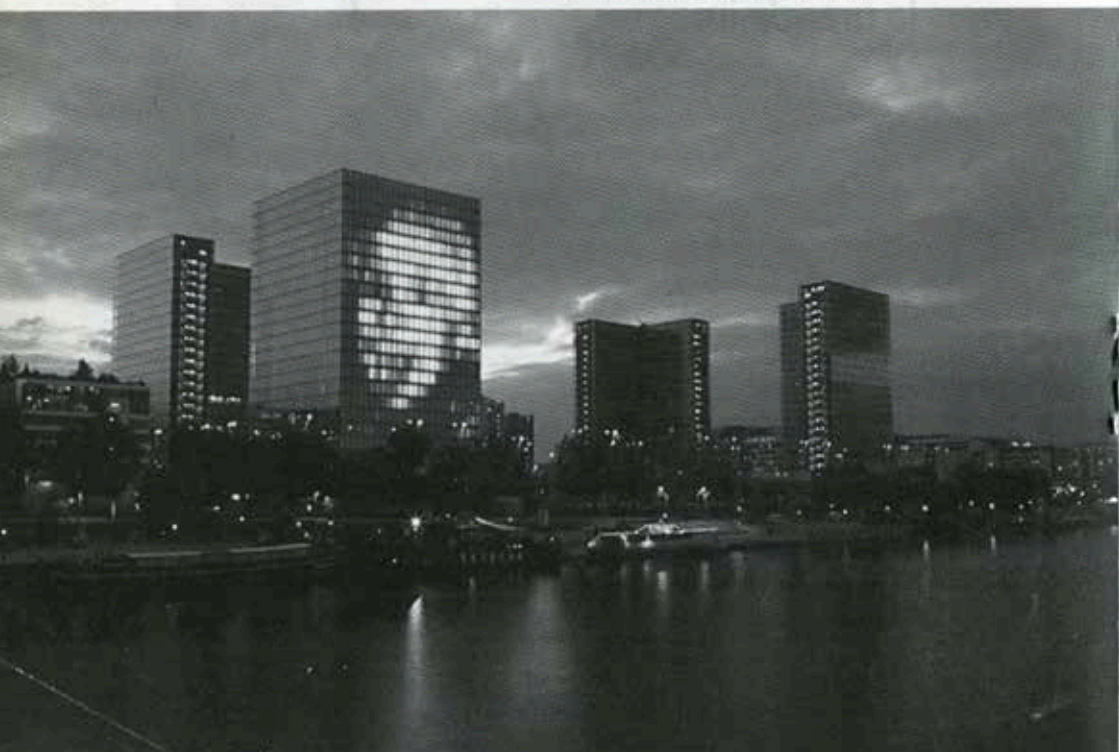
Cette article, comporte le nom de "grande image" au sens où illuminer notre environnement urbain, en trouvant l'équilibre parfait entre le noir et blanc, le vide et le plein, le néant et la vie, c'est aussi créer une grande image, pour y vivre une expérience : celle de la lumière non polluante. Et l'image n'est pas uniquement le résultat d'une production audiovisuelle, mais tout autant la couleur abstraite d'une cimaise, conçue grâce à la matière lumière, à l'échelle d'un musée, d'une galerie d'exposition, ou de l'espace bâti.

Du théâtre à la rue, la grande image génère un message auprès d'un public, qui durant la nuit, réajuste son échelle de perception, au sein d'un espace qu'il croyait familier. L'espace bâti prend alors une toute autre dimension, poétique cette fois, plongé dans une création éphémère, au sein de laquelle le spectateur est immergé, et appréhende ces dispositifs gigantesques comme l'un de ses propres rêves.

Mais aussi grandiose soit-il, le spectaculaire n'est pas essentiel à la compréhension du message artistique. Morceler l'image et laisser au regardeur la possibilité d'imaginer l'étendue du contenu visuel, demeure en effet l'artifice le plus prometteur, dans notre quête au sensationnel.

La mise en scène d'univers extérieurs offre pourtant des perspectives nouvelles et illimitées aux artistes. Cependant, ces créations dites en "plein air", sont souvent sujettes aux caprices des éléments naturels et aux lumières de nos villes trop souvent mal canalisées.

En dépit de ces nombreuses contraintes, la grande image innove constamment. Et suite à une prédominance de la décoration de façade, la création d'interfaces permettant la mutation en temps réel de ces surfaces lumineuses projetées sont déjà effectives. L'exemple le plus parlant demeure l'installation lumineuse interactive intitulée *Arcade*, réalisée en 2003 sur une façade de la BNF, pour les Nuits Blanches de Paris.





Page précédente et ci-dessus : Arcade installation, Chaise Computer Club, Paris, Nuits Blanches 2003.

De plus, je citerai l'utilisation de nouveaux murs d'images "autonomes", utilisables dans des conditions extrêmes. L'écran géant à diodes, est en effet un support de diffusion tout à fait abouti pour les artistes qui souhaitent concevoir une œuvre qui allie à la fois résistance aux variations climatiques.

Les images géantes restent donc le résultat d'une quête perpétuelle de l'artiste à adapter sa sensibilité aux supports innovants, et d'une capacité à utiliser les technologies de pointe pour servir son art, sans le dénaturer. Ces créations sont aussi porteuses de messages en incitant les spectateurs à s'appropriier l'espace bâti, devenu le théâtre de nouvelles émotions collectives.

En rencontrant ces artistes, il apparaît un nouveau vocabulaire pour qualifier cette nouvelle approche de la grande image. Il

semble en effet impératif de le maîtriser pour comprendre alors le véritable sens de l'œuvre éphémère ou pérenne utilisant la lumière comme média, ou son véritable sens : créations in situ, lumière matière, cimaise lumineuse, lumière du numérique, hyperlumière...

Et nous verrons que cette passion sans égal pour la grande image, a poussé les artistes de notre contemporain, à faire "l'expérience de la lumière". En ce sens, toute œuvre n'existe qu'à travers du spectateur « qui fait l'œuvre », comme le disait Duchamp, mais pour l'artiste qui la conçoit, c'est une volonté de "faire corps" avec elle, avec l'espace, mais aussi pour partager une formidable expérience humaine.

Car cette quête du plus beau plus grandiose est à mon sens véhiculée par la volonté de transmettre une émotion positive, un message pacifique au plus grand nombre. Et lorsque nos portraits d'identité apparaissent

sur les murs, ils nous confortent dans l'idée que l'espace bâti n'est plus un obstacle en soi, mais le support vivant devenu révélateur de notre frustration, reflet de notre quête d'identité.

Afin de mieux comprendre le principal moteur de ces artistes à investir de nouveaux territoires à la manière des Land Artistes, je pourrais évoquer mon propre parcours artistique, motivé par le besoin de contourner le "petit cadre" d'un écran d'ordinateur ou d'un écran de télévision. Et cela, après avoir développé mon goût pour le grand format en peinture, aux côtés de Jean Nani ou de Pierre Mabille enseignants à l'école des Beaux Arts de Clermont-Ferrand pour le premier et Nantes pour le second.

Mais ce parcours n'est pas atypique. Et chaque artiste désireux de se frotter au paysage évolue à sa manière, saisissant plus au départ une opportunité offerte par des pouvoirs publics. Les coûts engagés par ces réalisations tendent en effet à se démocratiser, mais ils restent chers. L'artiste adapte donc sa démarche artistique à l'espace extérieur. François Morellet ou Jacqueline Dauriac font par exemple partie de ces privilégiés dans la catégorie de la mise en lumière artistique de lieux publics. Miguel Chevalier, Bill Viola, Olivier Agid ou encore Jaume Plensa, emploient quant à eux le média vidéo.

Le nouveau visage d'un art monumental, est désormais possible grâce à l'essor des nouvelles technologies de projections mais aussi de maîtrise de la lumière recomposant le pixel d'une image.

Enfin, tout concourt à témoigner de l'extraordinaire avancée des technologies liées à l'utilisation de la "matière lumière" en présentant les multiples supports qui la révèlent et concourent à la manifestation de la pensée universelle.

Les grandes images seraient alors l'aboutissement d'un travail acharné, où l'artiste tente d'embrasser le paysage. Geste rêvé, souhait d'un partage ultime, communion du corps et de l'esprit, leur message semble viser le point de repère, dans une société en recherche de sens et donc de lieux pour fédérer.

© Julien Piedpremier,
Turbulences vidéo # 50, janvier 2006.

The Crown Fountain, installation, Jaume Plensa, 2005, Chicago.

"Mur d'image & fontaine" composé de lampes diodes électroluminescentes diffusant en continu un échantillon de 2000 visages fixes et animés. Par moment le visage se craque et un jet d'eau jaillit à l'emplacement de la bouche du portrait.



On a beaucoup parlé de Sidi Larbi Cherkaoui ces derniers temps, que ce soit avec ses dernières créations (*Tempus Fugit*, *d'Avant*, *Rien de Rien* ou des pièces pour des compagnies de répertoires) que comme chorégraphe emblématique de la filiation des Ballets C de la B d'Alain Platel en Belgique. Il est belge d'adoption et marocain d'origine, pétri d'une technique voisine de l'acrobatie mais riche de multiples expériences de métissages des disciplines. Retour sur ce film présenté en mai dernier à Pôle Sud à Strasbourg dans le cadre du festival nouvelles Strasbourg danse 2005.

Foi de Sidi Larbi Cherkaoui : La fusion des genres

par Geneviève Charras

Avec *Foi*, cette pièce chorégraphique de référence, il excelle dans le mélange des genres et le film restitue avec fidélité cet engagement, profession de foi du chorégraphe. On y retrouve cette alchimie magique des langages : danse, chant, théâtre et cet engagement intact des interprètes comme Damien Jalet ou Erna Omarsdottir. Il brode sur le thème des religions mais pas seulement, abordant des rives plus troubles où le rire et l'angoisse se répondent. On lui doit ce baroque débordant et exubérant porté par la formation musicale et vocale la Capilla Flamenca et les images qui en surgissent comme une danse à corps perdu.

Entre comédie et tragédie inspirée du Moyen Âge, cet opéra "médiévo-contemporain" évoque la tolérance et le dialogue entre les religions; la légèreté des anges, les splendeurs de l'amour et les désastres du temps en font une farce autant qu'une tragédie : d'une

marée noire aux guerres d'ex-Yougoslavie et d'Irak, le film restitue la chorégraphie et chose remarquable quasiment dans la durée du spectacle (90 mm) : c'est dire si la conception de l'œuvre appartient autant au chorégraphe qu'au réalisateur Andréas Morell qui suit de très près le déroulement chronologique de ce torrent de danse, de verbe et de chant. Les images y épousent l'extrême dextérité du mouvement, les expressions poussées des personnages, leur verve et leur présence charnelle portée par une interprétation très personnelle de chacun. *Foi* fera référence dans un genre, entre captation et reconstruction narrative pour l'écran, cet autre espace de dialogue entre l'art vivant et sa restitution virtuelle.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 50, janvier 2006.



« Une rêverie en deux temps, comique et cosmique, sur notre manière d'habiter et de regarder un "monde en vrac" ». Ainsi définit le chorégraphe touche à tout du monde du spectacle vivant et du divertissement, sa dernière création chorégraphico-cinétique !!

Ilris,

Eclipse de lune, d'astres, de soleil et de danse !

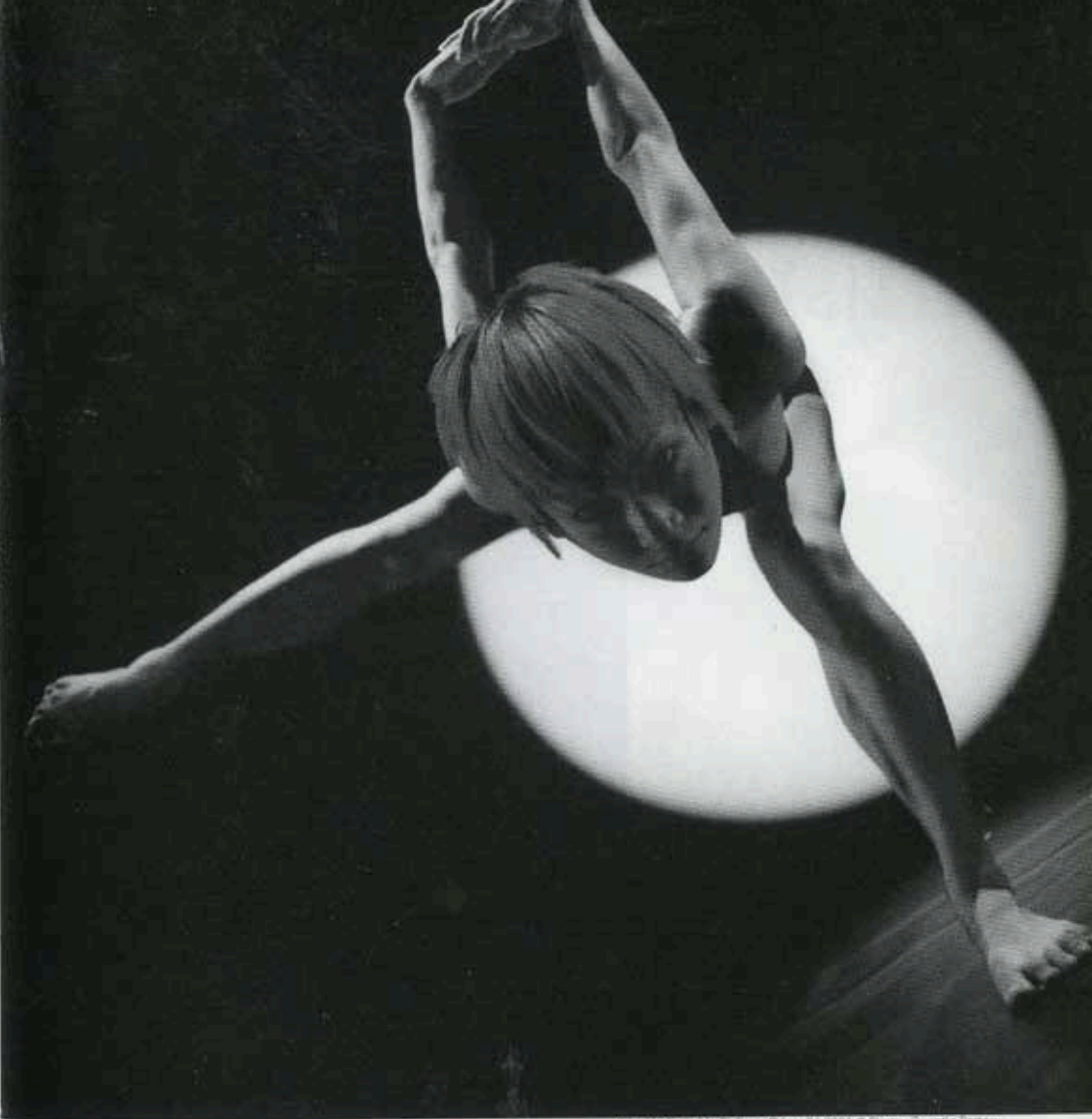
par Geneviève Charras

A l'origine le très beau spectacle *Iris*, créé au Japon en 2003, suivi d'une seconde version, *Ilris* donne la matière première à une revisitation du comble au grenier de cette proposition déjà à la limite du virtuel. Les effets de magie, apparitions, disparitions, tour de passe-passe et détours de mains de maître s'y succèdent dans un rythme endiablé, enivrant, subjugant.

« Pourquoi 2 Iris ? Parce que nous avons un iris au milieu de chacun des yeux, ce qui fait deux iris », Lapalissade du chorégraphe à propos du globe oculaire, solaire, lunaire, diaphragme circulaire qui s'ouvre et se referme pour laisser passer la lumière : d'abord variation virtuose sur le cercle, cette vidéo nous convie à une succession élégante et mouvante de tableaux dansés. Les icônes et les corps dansant s'y télescopent pour créer un paysage

onirique, tantôt comique, tantôt pathétique qui oscille de l'urbain au bucolique par des passes et passages virtuoses de cadrages et de montages. On assiste à une démonstration de magie à la Méliès et la lune veille avec son kaléidoscope comme focale oculaire et avec son grand manteau de faiseur de miracle comme voile dissimulant quelques trucages maison.

Le melting-pot de lumières, de sons et de musiques métissées n'éclipse jamais la force de la danse toute en acrobatie vertigineuse et fantastique. Dépaysement du voyage, tendresse de l'humain, vertiges du désir, mais aussi jeux de mains et de vilains : une fois de plus, Decoufflé parvient à faire partager l'émerveillement grave et gai de son regard enfantin sur le monde.



Art, chorégraphie, Philippe Decouflé, 2003. © Photo : Quentin Serroux

Jamais le cinéma de cet aventurier du mouvement, collectionneur de fantaisie, n'a été aussi loin dans l'artefact et le leurre, dans l'expression d'un sourire de l'image qui se dévoile avec ironie et malignité, audace et sarcasme. Dans *Le doute m'habite*, son dernier solo, Decouflé repose les bases de son travail : l'illusionnisme et le don du divertissement, disséminé comme la fleur de pissenlit que l'on sème au vent pour mieux aimer la vie et l'art : un peu, beaucoup, passionnément, à la Decouflé !

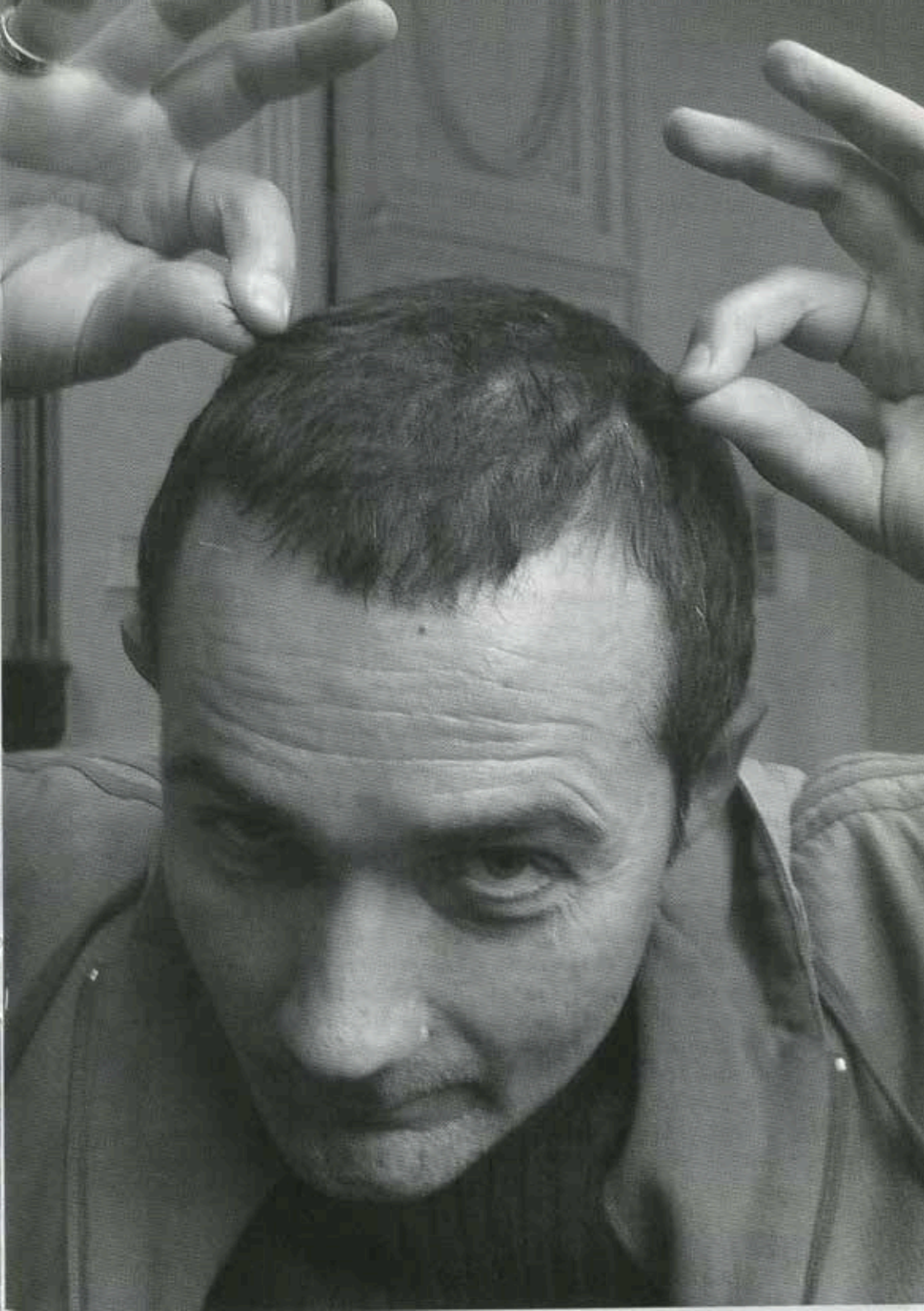
© Geneviève Charras, Turbulences vidéo # 50, janvier 2006.

Portrait d'artiste

Jacques
Barrié

Nicolas
Barrié





Le premier film que j'ai réalisé, *Hermanos, Hermanas*, est très influencé par la peinture. Jusqu'à ce film, j'étais peintre. Parallèlement, j'étais très curieux de toutes les expériences qui se développaient dans la vidéo et les nouvelles technologies comme Internet.

Une amie romancière et nègre de quelques célébrités cathodiques m'avait proposé de l'accompagner au Mexique. Elle partait assister aux premières aguascalientes de 1996 mises en place par le Sous-commandant Marcos dans la région du Chiapas. J'étais emballé par cet étrange projet imaginé par la première cyber-révolution. L'utilisation d'Internet comme outil de communication et d'information pour décrire une situation politique désastreuse était toute nouvelle. Informer, et faire se déplacer grâce à cet outil plus de 3000 étrangers dans la jungle Lacandone, leur offrir un hébergement et le construire alors même que l'armée mexicaine étouffait les montagnes était stupéfiant.

J'empruntai une caméra pour tourner mes toutes premières images, sans savoir ce que j'en ferais par la suite, ni quel type de film j'allais monter.

La petite histoire...

Je suis né à Paris. Mes deux sœurs sont nées à Toulouse. Mon père est un basque de Saint-Jean-de-Luz, musicien, saxophoniste ténor de jazz be-bop. Il adore nous faire des farces à Noël. Il nous enveloppe de ses gammes, du son d'Hawkins, de Coltrane et de Parker. Ma mère est de Cazères, village à 50 kilomètres de Toulouse. Elle a été pendant la guerre pensionnaire au Fousseret chez des sœurs pleines de vices au sadisme entretenu. Une maman vraie maman qui me fait les meilleurs gâteaux à la poêle du monde. Mes deux sœurs plus grandes me font découvrir très jeune Jimmy Hendrix, Pink Floyd, les Doors et les Rolling Stones.

Fin 50 - début 60, après avoir monté une boîte de jazz à Toulouse qui s'appelait Le Ragtime, mon père, qui y jouait avec son quartet et y accueillait de nombreux musiciens de l'époque, décida de "monter" à Paris retrouver ses amis jazzmen : le saxophoniste Guy Lafitte, le trompettiste Bill Coleman, le pianiste Memphis Slim et bien d'autres dont le trompettiste Peanuts Holland qui lui avait proposé de former un quintet.

J'ai grandi dans le 12^e arrondissement jusqu'à l'âge de 7 ans. De ma fenêtre, je pouvais voir le rocher aux singes du zoo de Vincennes. J'ai été soigné de longs mois dans l'appartement du boulevard Soult lors d'une grave maladie. Un simple transport à l'hôpital pouvait être catastrophique : "salut le fiston !" auraient

alors pu dire mes parents. Les docteurs ont conseillé de me faire prendre un grand bol d'air frais et pour longtemps. Nous sommes partis un an aux Sables-d'Olonne, puis à Toulouse.

Je n'ai pas beaucoup de souvenirs de Paris. Des visites chez le docteur pour me cautériser l'intérieur du nez, qui saignait fréquemment. L'opération des amygdales qu'il me tardait d'avoir pour manger des glaces. Les dents sous le coussin pour la petite souris. L'envie de devenir petit danseur de l'opéra. Un après-midi au ciné avec ma mère, John Wayne et un jeune cow-boy qui tirait sur des cactus.

Des visites au musée de la Marine, au musée de l'Homme, au Louvre... Au musée de l'homme, une tête réduite jivaro. Les crocodiles de l'ancien musée d'Afrique et d'Océanie. Toujours avec ma mère. Des petites histoires. Une première image de guerre forte à la télé en noir et blanc. Une décapitation. C'est la guerre, la guerre d'Algérie ? Ma mère m'envoya vite me coucher, j'avais entre 4 et 7 ans.

Aux Sables-d'Olonne, mon père a eu diverses activités. Avec un ami batteur, ils faisaient du porte-à-porte pour proposer leurs services d'exterminateurs de termites (chez des gens qui n'en avaient pas besoin !). Le jazz souffrait. C'était l'époque "Salut les copains". La jeunesse voulait faire d'autres expériences musicales.

Ma mère travaillait chez une antiquaire qui lui offrait des tas de vieux livres qui l'encombraient. Pendant ce temps, avec ma sœur Agnès, on demandait l'heure à des gens dans la rue en tenant des boules puantes ouvertes dans nos mains. Une fois, dans un jardin public, on lançait des marrons sur des amoureux assis sur un banc, ma sœur a pris une baffé parce qu'elle courait moins vite. Aujourd'hui elle fait tous les matins dès six heures une heure de kayak sur un lac près de chez elle. Mon autre

sœur, Catherine, première en classe, ne jouait pas au docteur avec moi et ses copines. C'était ma super grande sœur.

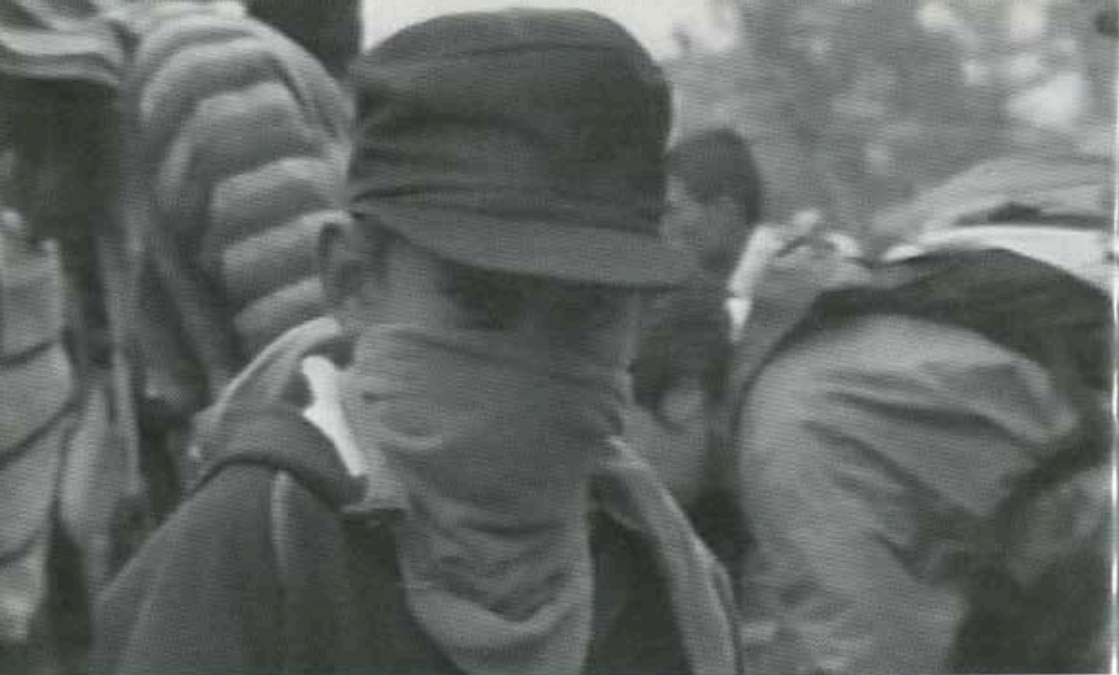
Dans mon adolescence toulousaine, mes parents ont acheté une ferme à retaper dans le Gers. Bill Coleman et Guy Lafitte aussi (le festival de jazz de Marciac a été créé à cette époque).

Souvent, le samedi soir, ils "tapaient le bœuf" et l'arrosaient en famille chez Camille Jeannel, un pianiste gynécologue, sa femme Monette et leur fils, Didier, guitariste. Guy Lafitte aimait me poursuivre en engloutissant des vers de terre presque dans sa bouche en imitant le monstre de Frankenstein.

À l'école primaire, tout s'est déroulé normalement. J'ai eu un premier prix de turbulence mais aussi d'écriture. Je faisais un peu de peinture comme beaucoup d'enfants, des scènes de guerre, de batailles, des chars d'assaut, des corps mutilés, vraisemblablement influencé par les images de la guerre du Viêt-nam... et mon grand père maternel assassiné en 39/45 ?

Au collège, dès la sixième, je me suis mis à regarder le Ciné-Club à l'insu de mes parents et à vouloir être réalisateur. *Pierrot le fou*, *Les sept samouraïs*, *Cocorico Monsieur Poulet* et *Le septième sceau* m'ont beaucoup marqué, ainsi qu'un autre film russe dont je n'ai pas retenu le titre. Je me souviens aussi avoir vu le physique Casanova de Fellini au cinéma.

Un autre souvenir de guerre, une photographie dans le magazine *Photo*. Une brochette de têtes suspendues à un long bâton. La guerre du Viêt-nam. Je trouve ce magazine entre 9 et 13 ans dans la cave de mes voisins. Elle n'est jamais fermée. Ils ont aussi *Lui* et *Playboy*. J'habite rue Bonnat à Toulouse.



Hermanos hermanos, vidéo 000529, Nicolas Barin, 1998.

J'étais très isolé, j'avais peu d'amis jusqu'à mes 14 ans. J'attendais impatiemment d'avoir 13 ans pour voir les films interdits avant cet âge. Le premier fut *La malédiction* de Richard Donner : je n'ai pas dormi, des cauchemars toute la nuit. Un étrange tonton appelait sa fille champs de fraises parce qu'elle avait des boutons d'acné sur le visage.

Au Lycée, je ne suis pas allé au-delà de la seconde. J'étais dans une section Arts plastiques. La professeur de français que j'avais eu au collège avait remarqué ma passion pour le dessin et avait conseillé à mes parents de m'orienter dans cette voie. Mes nouveaux camarades me font lire la revue *Métal hurlant*. Rien ne va plus avec les Sex Pistols, Iggy Pop, Clash and the Stooges et les Ramones. Superbe Magazine *Haute tension* à la télévision et animations graphiques du groupe Bazooka. A la fin de ma première année lycéenne, on me fait comprendre que ce serait bien d'aller faire un tour dehors. Je l'annonce à mes

parents. Ils ne sont pas contents du tout. Cette même fin d'après-midi, mon beau-frère nous invite au vernissage de son exposition de photos à la galerie Voir. Des portraits de chiens abandonnés.

Mon avenir m'appartenait. J'avais envie de voyager et d'aller aux Beaux-Arts.

Pendant un an mes parents m'ont laissé expérimenter ma vie. Je respecte beaucoup la confiance qu'ils m'ont accordée dans l'attente de passer le concours de l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse. J'ai apprécié le vin que j'ai vendu dans une cave. J'ai travaillé dans des centres pour handicapés mentaux (très bizarrement sans formation). J'avais créé un groupe de rock avec quelques patients, on faisait des répétitions l'après-midi sans instruments. Puis s'enchaînent des départs en Italie, au Portugal et en Espagne. Je dessine beaucoup à l'encre de Chine avec une plume, c'est presque de la gravure. Un film, un chant violent et poétique avec ma mère au cinéma, *Apocalypse Now*.

Dans les années 80, j'ai passé un diplôme de peinture après cinq formidables années étudiantes aux Beaux-Arts et dans les bars la nuit. Rien que de très normal.

Je me souviens étrangement (mais peut-être pas ?) d'un prof arrivé un matin avec des caméras super8 et des bobines de trois minutes pour une dizaine d'entre nous. Le mot d'ordre était de réaliser un film d'une bobine dans la semaine qui suivait. Avec enfin entre les mains la possibilité d'assouvir mon rêve cinématographique, je n'ai finalement pas pu aboutir à la moindre image ! Le vide. Occasion ratée.

J'ai fait des expositions dans la région toulousaine. Je commençais à m'ennuyer. Je suis parti pour Paris. Je suis arrivé à la Cité des Arts de Montmartre, puis un atelier d'artiste dans le zoo de Vincennes avec les fauves pour voisins. Je commençais à me sentir en décalage. La peinture, c'était plus mon histoire.

1996 : départ au Mexique.

1998 : réalisation de *Hermanos, Hermanas*.

Mon travail dans la vidéo s'est depuis beaucoup déplacé vers l'écriture, à travers des collaborations. Celles-ci sont toujours le résultat de confrontations inattendues avec des écrivains, l'aspect affectif, relationnel étant primordial.

Premier de ces travaux, *Mafish Durell* résulte d'une connivence avec Emmanuel Adely, romancier français, et de la rencontre avec l'égyptien Ibrahim Abdel Meguid. A l'origine, j'étais venu à Alexandrie pour réaliser un film de commande sur les momies (je ne l'ai jamais réalisé). Je n'avais pas lu *Le Quatuor* de Durrell, je n'étais absolument pas dans cette recherche du mythe propre à de nombreux visiteurs attirés par le passé glorieux de la ville. Hébergé par l'Institut Français, j'ai fait là-bas la connaissance d'Emmanuel Adely, arrivé six mois auparavant. Je ne connaissais

pas ses livres, mais le regard qu'il avait sur la cité alexandrine se rapprochait beaucoup de mon observation. Je lui ai donc proposé de travailler ensemble. Faire un film.

Outre la complicité et les échanges autour d'une aventure vidéographique et littéraire, travailler avec des écrivains aux pratiques très opposées m'oblige à ne pas employer la même forme, le même langage. Le texte m'apporte l'architecture, celle-ci me permet de prendre un certain recul et de m'interroger ensuite sur le montage et la mise en scène en m'éloignant des procédés habituels.

Ma rencontre avec Jean-Michel Espitalier devait donner naissance à une comédie musicale bouchère. Nos discussions régulières nous ont fait découvrir et partager une préoccupation commune, notre mémoire des guerres. Ce sentiment d'avoir toujours vécu en guerre, par la mémoire familiale, les récits cinéma-tographiques et littéraires, fictions et documentaires, abondance de la médiatisation des événements guerriers et actualité constante d'un monde en guerre. Mais surtout cette inquiétante virtualité de notre perception de ces dernières. Nous n'étions jamais dans la guerre. Toujours avec la guerre.

Richard Morgiève prit une place déterminante en un après-midi dans mon espace quotidien ou imaginaire. Je le rencontrais pour réaliser une vidéo (son portrait en trois minutes), une commande pour un festival littéraire. En sortant de chez lui en cette fin de journée, j'avais décidé que je reviendrais — sans savoir comment — pour lui tirer le portrait, mais cette fois-ci à ma façon. J'étais mordu. Deux ans après, le dispositif fut mis en place et j'enregistrais le début d'une rencontre quotidienne avec "le chien", un film qui serait sans montage.

Je travaille avec le musicien Fabrice Coulon. Depuis le départ, il y a entre nous une très grande complicité, une logique de travail qui s'épanouit dans une mise en situation inconfortable. Celle-ci nous force à nous redéfinir sans cesse. Ses inventions musicales sont toujours déterminantes pour le montage : elles donnent le rythme de ce dernier. Fabrice est un monstre de travail qui peut passer d'une création baroque pour le théâtre à un habillage sonore pour une exposition sur l'architecture, sauter dans un train pour faire la guitare rythmique d'une chanteuse de jazz et finir ses économies à l'île de la Réunion pour enregistrer des sons d'une étrangeté totale. Nous étions ensemble aux Beaux-arts. Lui en design.

En 2001, Alain Longuet m'a lancé un projet : produire une vidéo de huit secondes par jour pendant un an et la mettre en ligne. Il y a encore quatre ans, ce genre de travail n'était pas aussi simple qu'aujourd'hui : je n'avais pas de prise firewire ! Tout au plus 12 Go de mémoire sur mon disque dur, Mac OS 9 en interface, un logiciel de montage qui plantait tout le temps avec ma carte d'acquisition, des compressions à trouver comme 365 casses-têtes. Un jeu d'enfant désormais. Ce travail est d'ailleurs toujours visible à l'adresse : <http://365videospour2001.free.fr>

Aujourd'hui, j'ai repris à mon compte cette idée de carnet de voyage quotidien, mais cette fois sans me fixer de terme. Ne pouvant pas, par nature, me consacrer à un seul projet, je dois trouver des "à côtés" à des fins d'exploration. Je n'ai pour ce travail qu'un simple appareil photo numérique, je n'utilise pas le mode vidéo mais je fais de l'image par image ou de la prise en rafale. Pour la capture du son, j'utilise le petit micro incorporé. J'ai démarré ce journal à l'occasion d'une invitation en Bretagne cet été à Pont-Croix dans une résidence express qui invitait un artiste par jour.

© Propos relevés par Gabriel Soucheyre au Louvre,
le 6 novembre 2005.
Turbulences vidéo # 50, janvier 2006.

Tandis que dans le journalisme télévisuel la question de la guerre et du civil n'est jamais posée au fond, voici comment deux essais vidéos posent des questions que le reportage ne soulève plus, puisque son unique référent est, justement, le mode "reportage". A la lisière d'un côté, de l'art, et de l'information de l'autre ces deux approches sur des sujets d'actualité ouvrent des pistes peut-être sur de nouveaux traitements d'événements (la guerre et l'émigration forcée) loin de leur supposée réalité dont les reportages sont censés attester.

La guerre et le civil

par Olivier Villepreux

Tout d'abord, la guerre civile. Comment une guerre peut être civile ? L'expression livrée journalistiquement se perçoit comme une évidence : un pays se déchire ou implose. Or une guerre est le fait de militaires et le civil, par définition, ne va pas à la guerre. Le choc des deux mots, évidemment, restitue déjà la violence d'un affrontement d'une espèce incontrôlable, puisque les "règles" de la guerre classique (deux ennemis étrangers l'un à l'autre s'affrontent) n'ont plus cours. Dans une guerre civile, les personnes qui s'entretuent ont un vécu commun, une culture. La guerre civile est donc une guerre "ensemble", mettant aux prises des connaissances, des liens intimes. C'est ce qu'évoque cette vidéo. Notre culture, notre connaissance commune est mise en scène et détraquée par le "matraquage de l'info", ici la voix-off écrite par Jean-Michel Espitalier : « Les amis de mes amis sont mes amis » qui progressivement dans une incré-

mentation savamment orchestrée par la diction, le rythme, la musique crescendo de Fabrice Coulon et l'évolution du discours feront se mélanger et se piétiner amis et ennemis. Puis toutes les variantes amis/ennemis sont exploitées pour créer un brouillage proche du crépitement quotidien de l'information en temps réel génératrice d'incompréhension ou, dans le meilleur des cas, de captations partielles ou superficielles du sujet traité.

On a pris soin de disposer dans le champ des repères affectifs attirant : des jouets d'enfants martyrisés par des rejets de produits de consommation alimentaires courant : ketchup, œufs, ordures, résidus, bref, du dégoût. La redondance et l'accumulation de l'information poursuit un but clair : brouiller l'information. Et comme l'assène Michel Serres, « la répétition, c'est la mort ». Il a relevé l'extrême occurrence du mot "mort" dans l'information et son rôle moteur dans le tri de l'information.



La mort dicte les choix éditoriaux, de cadavres en victimes, d'assassinés en disparus. Ces déchets qui ensevelissent la vie sensible sont les armes de la guerre qui nous distraient d'un pouvoir de tuer que l'on n'atteint plus. Un pouvoir qui, comme le réalisateur, enterre ses sujets, les civils, sous des tas d'ordures. Pour revenir au journalisme, il ne lui reste qu'à se vouloir témoin objectif d'une situation donnée et de produire et reproduire de la malinformation, comme on dit de la malbouffe, puisqu'il n'y a pas plus équivoque que le réel. Par strates, couches, l'information se superpose. Nous regardons fascinés, l'inéluctable, le drame. Mais est-ce tout ?

Non, pour combler sans doute le manque de pertinence de nos regards et de nos émotions que n'interpellent plus l'information instantanée c'est la "voix-off" qui guide et caractérise l'image. De ce fait, la raison d'être de cette dernière est bafouée (on notera l'importance du mot "off" en journalisme, jusqu'au interviews où les propos "off" désignent ce qui ne peut être divulgué et le "making off" pour les films où les coulisses prennent le pas sur le travail fini). La voix impose du sens à une situation en image qui peut nous faire douter, pour le coup, de sa nécessité, de sa (de la) réalité. Alors, pourrait-on dire, ce film *De la guerre civile* va au plus court, il est le condensé d'une massive production journalistique.

Ensuite, le civil. Changement de genre radical dans *Ils nous ont fait bonheur*. Le retour contraint de ce Guinéen polyglotte racontant sa fuite puis son expulsion de France appartient au genre documentaire, du témoignage direct. Nous quittons la force symbolique et les extrapolations suggérées par *De la guerre civile* pour nous concentrer sur l'humain, l'individu, son histoire. La main écrit, ici, elle parle, et c'est l'angle de ce document : des mains dansantes ironiques et légères de l'Africain. Ses mains courent dans la forêt comme elle menacent, prenant la forme d'un revolver aveugle ou d'une fuite éperdue. Ces mêmes mains font apparaître entre deux sièges d'un long-courrier toute la vanité d'une information occidentale sur l'immigration. Ici on ne montre pas la victime, le sujet, on la protège, on a pris son parti. C'est du journalisme engagé et instantané, simple et généreux.

Voilà en creux, le discours dominant nié par ce récit détourné (nous sommes dans un avion), contredits les rites télévisuels de l'interview et ignorée la déontologie. Si tout cela était faux ? Aucun risque. En s'interposant, entre le sujet journalistique (émigration) et la situation objective de l'interviewé (l'émigré) le réalisateur fait écho à l'information globale, sans nécessité de vérification puisque l'enjeu du film est nul... Et, ce qui n'est pas le moins intéressant, pour nous, spectateurs, est de se retrouver soudain libres, à même de percevoir le message, culturellement, pour connecter directement l'information particulière à l'information institutionnelle en se libérant des codes de fabrication de cette dernière. Ici, le média, c'est nous.

Gauche et droite : *De la guerre civile*, vidéo 00:04:05, Nicolas Barré, 2004

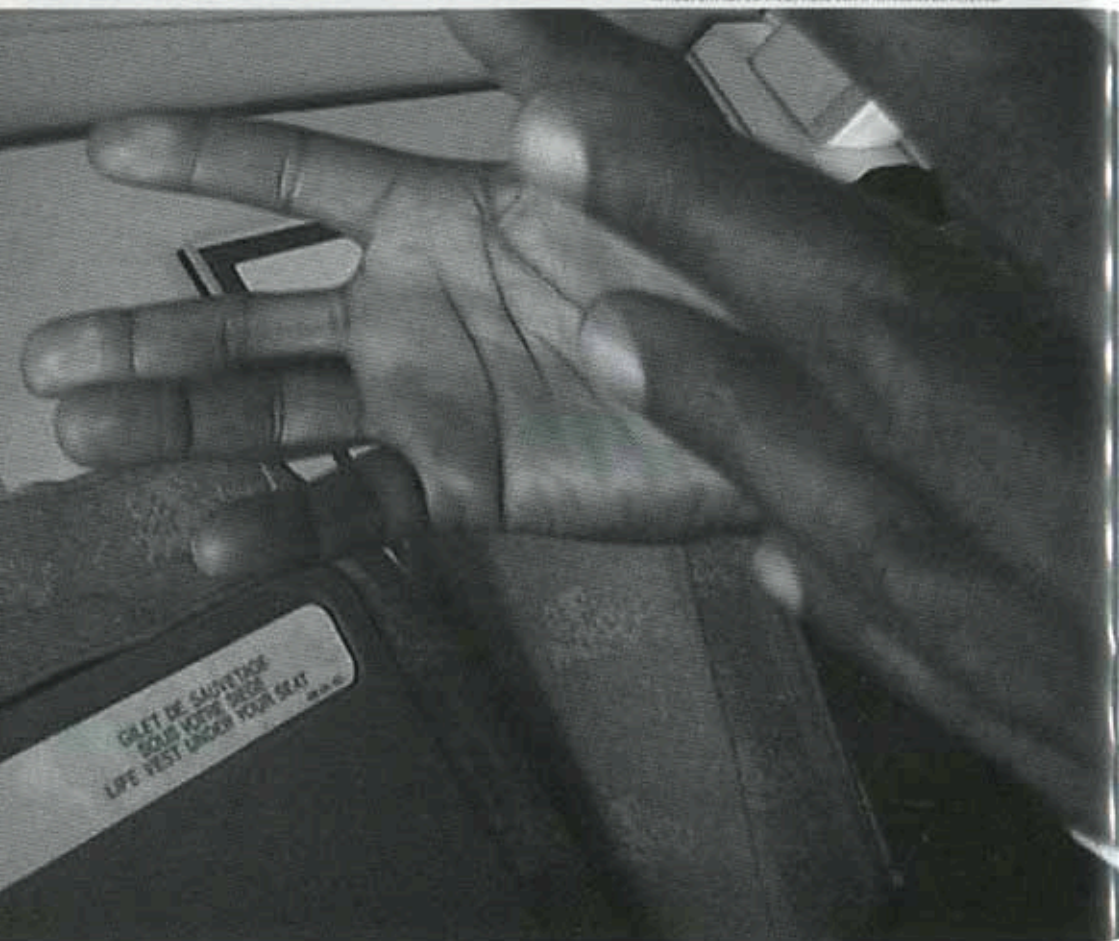


Ces deux films tendent à souligner que la forme journalistique, prisonnière d'un encodage universel et capitaliste, doit se remettre en cause, pour se retrouver en accord avec sa vocation libérale originelle, dans le premier cas, pour susciter la réflexion critique et individuelle de qui la vit ou la perçoit ; dans le second, pour informer, totalement.

© Olivier Villepreux, Turbulences vidéo # 50, janvier 2006.

Olivier Villepreux est journaliste à *Libération* et rédacteur en chef adjoint du mensuel *Robin*.

Ils nous ont fait bonheur, vidéo 00:11:45, Nicolas Barré, 2002.



J'aurais pu décrire notre première rencontre mais au fond, quel intérêt ? Je t'ai connu par Pierre Mabille qui m'a été présenté par Pierre Tilman que j'ai rencontré chez Arnaud Labelle-Rojoux dont la sœur connaissait Jacques Sivan qui est mon ami d'enfance. Et c'est tout. Les amis de mes amis... Indirectement branché à mes années de jeunesse. Au fond c'est une piste. Parce que nos préoccupations d'adolescents extradés dans un monde trop vieux jouent un peu sur le même tempo. Purs moments de pur rock'n roll. Sinon, ça n'aurait pas collé.

Deux ou trois choses...

par Jean-Michel Espitalier

J'aurais aimé te tirer le portrait, mais avec quoi ? Et sous quel angle ? Et comment faire le portrait d'un tireur de portraits ? Avec de la musique (Ramones ou Sonic Youth) ? Du cinéma (*Massacre à la tronçonneuse* ou les frères Quays) ? Outrances chics et gravité légère, explorateur de merveilles loufoques au cœur des beautés sales et des mélancolies, usager amusé des inquiétantes étrangetés. En réalité tu es un "drôle" (au triple sens de gamin — comme on dit dans ton sud-ouest natal —, de comique et de singulier). Jamais inquiétant, parfois étrangement inquiet. Toujours sur le qui-vive.

« La vie est la farce à mener par tous. » C'est Rimbaud qui (nous) parle. Il y a beaucoup de ce Rimbaud-là dans ta façon de remixer ce qui te passe par la rétine. La farce est l'arme du rire et rire c'est désarmer la farce généralisée. Petit décapsuleur pour faire mousser le monde qui ne rigole pas (il n'aura échappé à personne que nous vivons un temps de couvre feu).

Je voulais raconter le making off de *De la guerre civile*, ce petit clip joyeusement foutraque, mais non. Seul compte le résultat et le résultat est un petit opéra rock avec des œufs, des os, du boudin noir et du ketchup recyclés en giclées de rires acides sur les jouets colorés de Fiona. Une esthétique du consternant avec des guitares électriques. Pur moment de pur rock'n roll. Ton œil, connecté au chromosome du déconneur, en balayages pop sur mes froids syllogismes.

Je pourrais parler de ton film sur Alexandrie mais il ne m'en reste que des émotions, et ces émotions-là ont déposé en moi des linéaments de trouble. Ceci ne se dit pas. Objet sépia, en demi-teinte et effets ralentis, non pas miroir d'une nostalgie feinte mais façon de capter les choses, en suspens dans leur fuite, comme les images des rêves, feuilleté d'explosantes fixes tracées avec les crayons de Tanguy retaillés par Daguerre. Ces images qui nous regardent semblent ne pas nous regarder.

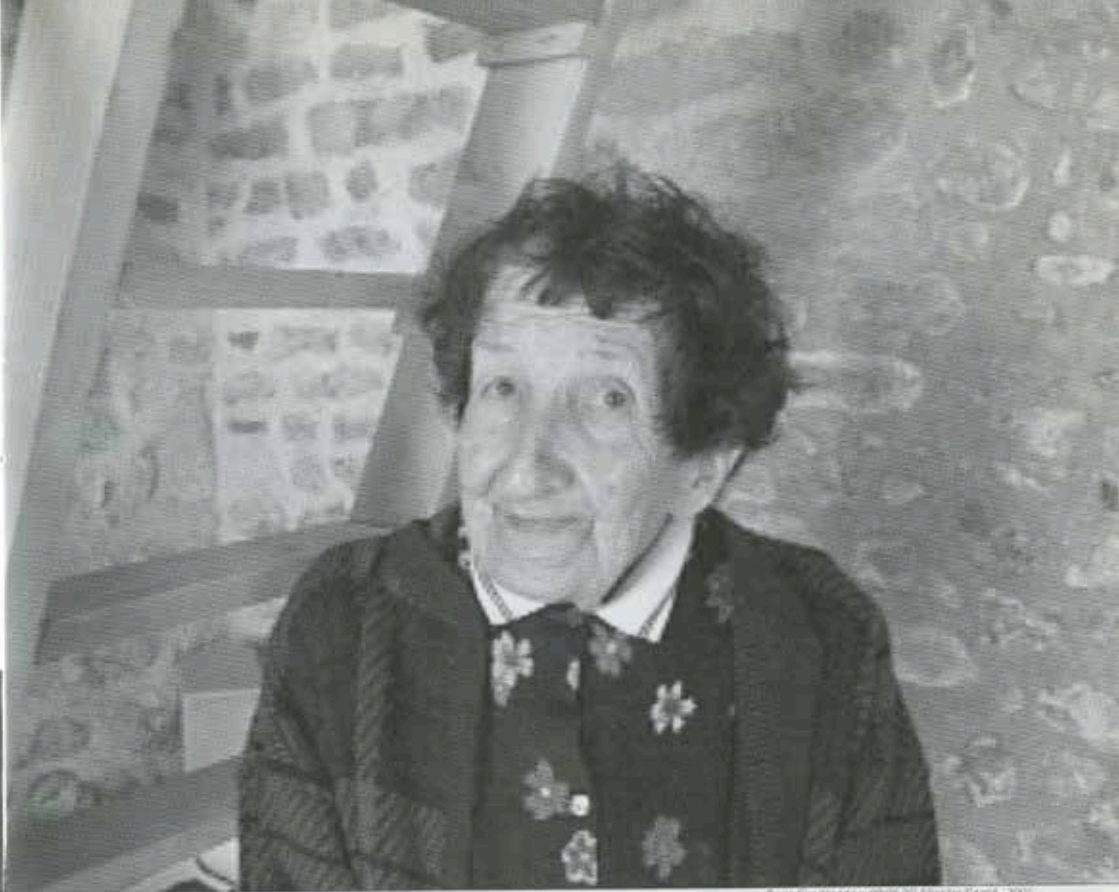
J'aurais pu encore ne pas écrire beaucoup de choses. Je préfère conclure sur une petite vengeance. Te souviens-tu de ce bar louche, derrière le port de Lorient, où nous avons passé la nuit à nous cuisiner sur des dizaines d'albums rock, alors que l'ambiance environnante était à la bagarre ? Je tiens ma revanche. Voici un extrait de ma discobiographie que je sou mets à ta sagacité d'érudit-rock. Tu m'as suffisamment posé de colles sur le sujet. A toi de jouer. J'attends tes réponses. Un jeu d'enfant.

« Il y eut ma vie avant (et donc après) *Cosmo's Factory*, ma vie avant (et donc après) *Pearl*, ma vie avant (donc après) *Just A Poke*, avant (donc après) *Chicago Transit Authority*, ma vie avant (et donc après) *Rock Bottom*, il y

eut ma vie après (pas de vie avant) *Abbey Road*, ma vie avant (et donc après) *Machine Head*, il y eut ma vie après (pas de vie avant) *Revolver*, après (pas de vie avant) *School Day*, ma vie après (pas de vie avant) *Sgt Pepper*, ma vie avant (et donc après) *Sticky Fingers*, il y eut ma vie avant (donc après) *The Piper at the Gates of Dawn*, ma vie après (pas de vie avant) *The Madcap laught*, ma vie avant (donc après) *Metal Box*, il y eut ma vie après (pas de vie avant) *Close to the Edge*, ma vie avant (donc après) *Mezzanine*, ma vie avant (et donc après) *Electric Warrior*, ma vie avant (donc après) *Amnesiac*, ma vie avant (donc après) *Red*, il y eut ma vie avant (et donc après) *Outlando's d'Amour*, ma vie après (pas de vie avant) *Regatta de Blanc*, ma vie avant (donc après)

Hermonas, hermonas, vidéo 0005:29, Nicolas Sarré, 1998.





Port Croix video, 000639, Nicolas Barme, 2005.

Movies, il y eut ma vie après (pas de vie avant) *Remain in light*, ma vie après (pas de vie avant) *Outside*, ma vie avant (donc après) *Wired*, il y eut ma vie avant (donc après) *Band on the Run*, ma vie après (pas de vie avant) *Imagine*, ma vie avant (et donc après) *Xo*, il y eut ma vie avant (et donc après) *Earthling*, avant (donc après) *Desire*, avant (donc après) *Ram*, il y eut ma vie avant (donc après) *Hail on the Thief*, ma vie après (pas de vie avant) *Fragile*, ma vie avant (et donc après) *Aja*, ma vie avant (et donc après) *Exposure*, ma vie avant (donc après) *Made in Japan*, il y eut ma vie après (pas de vie avant) *Relics*, il y eut ma vie avant (et donc après) *Twist*, avant (donc après) *American Supreme*, avant (donc après) *Aladdin Sane*, ma vie après (pas de vie avant) *Rubber Soul*, il y eut ma vie avant (pas de vie après) *Anarchy in The UK*, ma vie avant (donc après) *Magick Brother*, ma vie avant (donc après) *Woodstock*, avant (et donc après) *Festival* [...]

© Jean-Michel Espitalier, *Turbulences vidéo* # 50, janvier 2006.

Co-fondateur de la revue *Java*, Jean-Michel Espitalier a récemment publié *Le Théorème d'Espitalier* (Flammarion, 2003), *En Guerre* (Inventaire/Invention, 2004), *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui* (Pocket, 2006).

Nombreuses interventions (lectures, performances, conférences, projets multimédias, etc.) en France et à l'étranger.



Les sirènes du port d'Alexandrie

par Emmanuel Adely

C'est au fort de Qait-bey dit-il, c'est incroyable dit-il, il y a un aquarium et dans cet aquarium il y a toutes les espèces de poissons de la terre ou de la mer plutôt il dit de la mer évidemment dans un aquarium dit-il il y a tous les animaux marins et les végétaux de la mer enfin il y a tout vraiment et toutes les espèces et même de celles qu'on ne connaît pas dit-il avec enthousiasme il fait de grands gestes en souriant il est debout il a chaud et il est rouge d'émotion oui oui oui dit-il et même eh bien parmi tous ces animaux marins il y a et il s'arrête il fait monter l'attente il dit vous ne devinez pas hein vous ne pouvez pas deviner il est heureux et transpire il a vraiment l'air heureux, il dit c'est ahurissant figurez-vous qu'il y a ici une espèce qu'on ne voit que dans les livres et même dans les livres c'est rare mais ici à Alexandrie eh bien ici il y a des animaux de cette espèce dans l'aquarium du fort de Qait-bey vous ne devinez pas et moi-même je ne le croyais pas mais c'est le docteur qui me l'a dit, un docteur d'ici et vieux et vénérable qui sait de quoi il parle et le monde entier vient ici au fort de Qait-bey voir cet aquarium où on trouve, oui le monde entier et même Cousteau est venu et même les plus grands scientifiques sont, oui pour observer cette espèce qu'on croyait c'est ahurissant je vous dis il y a ici à Alexandrie

dans le fort de Qait-bey c'est-à-dire dans l'aquarium du fort de Qait-bey il y a des sirènes et ne dites pas non il dit aussitôt c'est le docteur qui me l'a dit il y a des sirènes c'est-à-dire qu'il y a des familles de sirènes de vraies sirènes il dit ce n'est pas très grand c'est grand comme un peu plus qu'un hippocampe et il fait le geste d'ouvrir la main entre le pouce et l'index une sirène c'est comme ça et il y a des familles de sirènes oui des familles avec les papas, les mamans, les enfants, les grands-parents sirènes, toute la famille et donc ce sont on ne sait pas ce que c'est vraiment parce que jusqu'à la taille ce sont comme des poissons ils ont des queues de poissons et des corps de poissons mais à partir de la taille ce sont comme des hommes et des femmes et des enfants, en plus petit évidemment en plus petit dit-il en refaisant le geste de la main entre le pouce et l'index mais comme des êtres humains normaux le haut c'est comme des êtres humains normaux dit-il vous vous rendez compte que ça existe les sirènes et il n'y en a qu'ici à Alexandrie c'est ça qui est prodigieux rien qu'ici à l'aquarium du fort de Qait-bey où tout le monde vient du monde entier pour voir les sirènes et il s'assied à bout de souffle et il sourit et il est heureux. On reste silencieux, avec Nicolas on reste

silencieux, on se connaît depuis trois jours c'est-à-dire qu'on ne se connaît pas c'est à peine si on s'est parlé et on regarde ce type qui dit qu'il y a des sirènes dans l'aquarium d'Alexandrie et on se regarde et on regarde le type et on reste silencieux ou abasourdis pendant que Nicolas sourit, c'est au bord du fou rire on peut penser ça, c'est toujours à la limite d'autre chose chez Nicolas le sourire est entre le sourire et le fou rire ou la franche ironie et ça surprend ce sourire presque constant parce que Nicolas parle peu et ça peut mettre mal à l'aise c'est presque une posture chez Nicolas en trois jours j'ai remarqué ça et je regarde Nicolas regarder le type qui croit qu'il y a des sirènes dans l'aquarium du fort d'Alexandrie et Nicolas reste assis en souriant un long moment sans bouger et c'est exactement à ce moment-là, ai-je compris, que j'ai rencontré Nicolas, à ce moment-là exactement en le regardant regarder, en

le regardant travailler ai-je compris aussitôt — le sourire de Nicolas, ce sourire faussement naïf ou volontairement odieux, ce sourire comme un masque ou une provocation est sa façon de constamment interroger l'autre. Dedans, dehors, la caméra prête à filmer, Nicolas sourit et ce sourire est une question qui modifie l'autre aussitôt et le fait poser, parler, bouger, agir, raconter, rire, ou faire n'importe quoi puisque Nicolas sourit toujours, c'est fascinant, ça a quelque chose de l'ordre de la fascination, de l'arrêt, de l'incitation ou du déclenchement et ainsi les sujets se présentent et s'offrent, derrière la lentille de la caméra on devient des sirènes je dis on, je dis moi, il y a fascination devant l'objectif, quelque chose de l'ordre du primitif, du rapt consenti, puisque Nicolas sourit derrière la vitre de la caméra. Nicolas provoque le monde puisqu'il ne s'en satisfait pas. C'est pourquoi il filme.

© Emmanuel Adely, Turbulences vidéo # 50, janvier 2006.

Emmanuel Adely est également l'auteur de *Les Cintres* (Editions de minuit, 1993), *Agar-Agar* (Stock, 1999), *Jeanne, Jeanne, Jeanne* (Stock, 2000), *Fantôme* (Stock, 2002), *Mad about the boy* (Joëlle Losfeld, 2003), *Mon Amour*, (Joëlle Losfeld, 2006).

NB 27 02 63

par Richard Morgiève

Cesser de peindre ça lui a pris en 1996 tombé raide amoureux du commandant Marcos dont il collectionnait les photographies qu'il reproduisait ensuite à l'encre sur ses cuisses sur son gland mais ne nous égarons pas il est monté dans ce planeur et au Mexique arrive ne voit que de loin son commandant juché sur un bourrin blanc si inclus dans la révolution qu'on ne voit que sa barbe tu parles d'un voyage ! Au Mexico NICOLAS BARRIÉ 27 02 63 n'a de rapport sexuel avec personne sinon avec ces Belges tous souls rapatrié en France par la charité de l'expiration de son visa mis dans une voiture la nuit il se souvient du ventre du policeman mexicain le long objet de son sexe pour cela que sa vidéo faite là-bas HERMANOS HERMANAS pour le long objet du sexe non vidéasté mais sublimé ô fille de NB non encore engendrée tu seras partout sur l'écran de ton père cependant revenons à cette histoire de "fini la peinture" NB MORT ON NE SAIT PAS ENCORE QUAND revient en France là il séduit une très jeune fille CÉCILE K 02 01 77 il lui fait croire qu'il est diplomate confiseur puis dit la vérité atroce PEINTRE il veut lui jurer d'être et qu'ils seront il la caresse avec sa caméra vidéo qui zoome toute jalouse sur la peau claire de la jeune fille nommée donc CÉCILE K 02 01 77 MORTE ON SAIT PAS QUAND NB sent qu'il va aimer la jeune fille ça le désespère de joie et BOIT BOIT BOIT toute sa peine car NICOLAS BARRIÉ 27 02 63 est alcoolique cycliquement engorge comme six s'endort

dans son bidet se lève pour filmer la mer mais malheureux c'est son couvre-lit toutefois l'art est là pour transformer un reflet en image une courbe en droite VIVA MARCOS NON ! VIVA CÉCILE K ! La première fois qu'il la déshabille voit son corps nubile devient vitreux aux yeux dur au nœud tout fou décide d'apprendre la numérogie le basket la cuisson à la vapeur sait là que CÉCILE K est l'incarnation totale de la vidéo qu'il cessera de peindre compte les poils pubiens de CÉCILE K devient gaga complètement dans cet atelier l'amour sublime pour la jeune fille bien plus jolie que lui ils sont donc dans l'atelier nus le tube dressé dans le zoo de Vincennes là il peint sur la vulve de CÉCILE K un premier paysage il dilue l'acrylique au sperme il est heureux CÉCILE K 02 01 77 est subjuguée par sa peinture spermatozoïque qu'elle veut pour elle que pour elle le lion rugit à moins d'un mètre sa grosse gueule de con emprisonné derrière les vitres NB ne peut plus peindre sur la vulve de CÉCILE K il n'a plus de liquide hormonal plus de place NB sait qu'il doit peindre alors ses souvenirs du Chiapas du Marcos pour aimer encore plus CÉCILE K décider de ne plus peindre de filmer pour CÉCILE K sur les écrans CÉCILE K tout en vidéo CÉCILE K ne peut admettre la peinture CÉCILE K est la fin de la peinture CÉCILE K est le vit le vide emplir son vide des fois c'est pas le lion mais le tigre qui couine montre sa face de zèbre à moins d'un mètre dans le zoo on ne peut peindre que jusqu'à la fermeture sortir dans la nuit avec CÉCILE K avoir envie de la peindre au con au cul aux seins la peinture que là que sur la peau dans l'organe de CÉCILE K finir de peindre en peignant dans le zoo des diptyques à l'acrylique il en peint 14/18 les

dernières nouvelles de la peinture j'en ai reçu une
 huit ans plus tard la Poste déconne à mort elle est là
 devant moi RM 09 07 50 je l'aime comme on aime sur
 la toile je vois ce que je vois mais j'imagine CÉCILE K
 02 01 77 c'est la nuit CÉCILE K belle et NICOLAS BARRIÉ
 27 02 63 avec elle enlacé le lion s'en branle le tigre est
 à l'hôpital la jeune femme est mouillée le sol
 on saura pas.

© Richard Morgiève.

Turbulences vidéo # 50, janvier 2006.

Richard Morgiève a récemment eu le prix Wepler pour *Vertig*, Denoël, 2005.

Il est également l'auteur de *2000 Capotes à l'heure*, Pocket, 2005,

Mondial Cafard, Joëlle Losfeld, 2005, *Full of Love*, Denoël, 2003.

Mon beau Jacky, *Serpent à Plumes*, 2002, *Mon petit garçon*, Joëlle Losfeld, 2002,

Ton Corps, Pauvert, 2000, *Sex Vox Dominam*, Pocket, 1998, *Le garçon*, Calman-Lévy, 1997,

Un petit homme de dos, Joëlle Losfeld, 1995, *Fausto*, Presses Pocket, 1993.



Le portrait de Richard, vidéo, 005250, Nicolas Barré, 2001.

Curriculum V.... 2005-1995 (sélection)

2005	<i>Superman</i>	02'55
	<i>Pont-Croix</i>	06'39
	<i>Portrait de Richard</i>	52'00
	collaboration avec Richard Morgiève	
2004	<i>De la guerre civile</i>	04'05
	collaboration avec Jean-Michel Espitalier	
	<i>Tommaso</i>	06'00
	<i>Vers l'Afrique</i>	03'45
	<i>C'est beau ce que tu dis</i>	15'00
2003	<i>Mafish Durell</i>	52'00
	collaboration avec Emmanuel Adely	
2002	<i>Ils nous ont fait bonheur</i>	11'45
	Création vidéo pour <i>l'Intrus</i> de Jean-Luc Nancy,	théâtre
2000	Création vidéo pour <i>mielchoka</i> de Lolita Monga,	théâtre
2001	<i>It is quick time o'clock</i>	52'00
	http://365videospour2001.free.fr	site internet
1999	<i>Le portrait d'Amélie</i>	07'29
1998	<i>Hermanos, hermanas</i>	05'29



© Photo Louis Joseph

1963

Naissance à Paris.

Vit et travaille à Paris et Lorient.

Etudes

1987

DNSEP Peinture

à l'école nationale des Beaux-Arts de Toulouse

Activités

1994-1995

Artiste résident à la Cité internationale des Arts, Paris

1996-1999

Atelier d'artiste au Parc zoologique de Vincennes, Paris

2000

Obtention d'une bourse de l'AFAA pour un "projet à la carte".

Artiste résident au centre culturel français d'Alexandrie, Egypte.

2002

Prix Carnet de voyage multimédia,
Biennale du carnet de voyage,
Clermont-Ferrand
<http://365videospour2001.free.fr>

2002 >

Enseignant en vidéo à l'école supérieure d'Art de Lorient

Eraritjaritjaka, cette expression poétique archaïque signifie en aranda (dialectique aborigène), « animé du désir d'une chose qui s'est perdue » écrivait Elias Canetti.

C'était déjà la piste rêvée pour le compositeur et metteur en scène Heiner Goebbels pour se glisser dans les méandres d'une proposition scénique entre musique, vidéo, textes, magistrale leçon de spectacle total à qui rien n'échappe dans la rigueur et la démonstration d'un savoir-faire hors pair.

« *Eraritjaritjaka*, musée des phrases » : vertige, quand tu nous tient !

par Geneviève Charras

Pour cette nouvelle expérience de théâtre musical, troisième partie d'une trilogie menée avec le comédien André Wilms, explorant l'humain à travers l'Europe du siècle dernier, Heiner Goebbels a puisé dans l'œuvre du Prix Nobel de littérature, Elias Canetti.

Les textes sont ici comme de petits cailloux qui invitent à suivre le chemin du comédien dont les mots envahissent l'espace, avant de se laisser envahir par la musique et tenter d'échapper à la représentation... Les pistes sont élégamment brouillées : où se trouve la frontière entre réalité et cinéma, sur le plateau où le décor est planté ? Une toute petite maison, plutôt sculpture qu'habitable, qui peu à peu se transforme en véritable home, sweet home musical, iconographique, magique.

Élément dominant de cette pièce, la musique (interprétée par le Mondriaan Quartet) et les images prennent la dimension d'une partition-hommage au quatuor à cordes, forme emblématique et parfaite de la culture européenne qui traverse le XX^e siècle, avec Bach, Crumb, Ravel, Scelsi, Chostakovitch, et Goebbels lui-même.

Goebbels noue ainsi une trame de correspondances possibles entre les pensées de Canetti, la musique de son temps et la réalité de la présence d'images filmées par une caméra vidéo baladeuse, maniée de main de maître par Bruno Deville. Les images du comédien pris en otage dans un direct foudroyant sont projetées sur un écran en fond de scène et nous font suivre son périple, du théâtre à ses

pérégrinations hors du plateau, qu'il abandonne précipitamment alors que la caméra va le suivre hors champ; et nous restituer les images de son absence tout au long du spectacle. Le comédien quitte le théâtre, s'engouffre dans un taxi et commence une virée dans la ville de Mulhouse en temps réel. La vision projetée du personnage fera place plus tard à nouveau à son véritable aspect charnel : mais quand nous rejoint-il véritablement sur scène ? Quand la magie cesse-t-elle d'opérer ? A quel moment bascule toute cette réalité ? Nul ne parvient à le deviner et le mystère reste total. Une performance digne d'un prestidigitateur vidéo qui brouille les pistes et bascule dans le virtuel tout en conduisant un fil narratif, musical et textuel passionnant. Les cadrages sont de véritables compositions picturales, inspirées de plans photographiques : plan

serrés, découpages de l'images par bribes et prises au plus près des sujets. Une grande leçon de spectacle total où le direct fait la part belle à une énigme du pré-enregistré, frontière entre l'extrême virtuosité de ce qui se fabrique sous nos yeux et ce qui serait de l'ordre de la préméditation... Quand tout semble se calmer, on découvre qu'une légère odeur d'omelette cuite en direct sur scène plane dans la salle. Et oui, là derrière les volets de la maison qui vient de se construire en grandeur réelle, tout a bien eu lieu. Sauf que, pour nous rappeler que le factice a bien lui aussi été traité, la petite sculpture de la maison a basculé sur le toit !!

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 50, janvier 2006.

Exemple d'art vidéo, une pièce de Helmer Goebels, réécrite André Wilms, 2005. © Photo Mario Del Curto.



Lloyd Newson, le demiurge australien de la scène chorégraphique britannique a encore frappé... fort, très fort cet automne au Théâtre de la Ville à Paris dans le cadre du FESTIVAL D'AUTOMNE 2005.

Just for show : L'illusion comique

par Geneviève Charras

Passé maître dans le traitement choc des images chorégraphiques, tant scéniques que cinématographiques — on se souvient des films *Enter Achilles* ou *Dead Dreams of Monochrome Men* filmés par ses compères de l'époque, Lloyd Newson et son DV 8 Physical Theater travaille sur l'illusion et le factice du show business. Juste pour voir et entrevoir, faire voir que ce que l'on regarde est bien à la frontière du réel et de l'irréel. Quoi de plus logique alors d'impliquer dans le processus de création chorégraphique, l'image virtuelle fondue et confondue en direct sur le plateau. Créant des visions oniriques hallucinantes, le metteur en scène fait basculer les espaces et les perspectives en voilant et dévoilant les personnages qui entrent et sortent comme absorbés par la matière vidéographique.

Le leurre est total et contribue à créer le spectacle de l'inconscient comme autant de séquences de rêves, de passages éveillés, où les regards n'ont plus de repères.

La danse est sur le fil du rasoir, oscille sans cesse de la virtuosité plastique renforcée par des lumières au bord du surnaturel, à la truculence d'une interprétation très charnelle des faits et gestes liés à la thématique du show. Abandonnant la jouissance du risque physique, le mouvement élargit son registre, tente de révéler comment la danse peut rendre compte d'espaces complexes, comment il établit des

correspondances entre les subtilités des volumes et celles des interstices du plein et du vide, du réel et de l'artificiel.

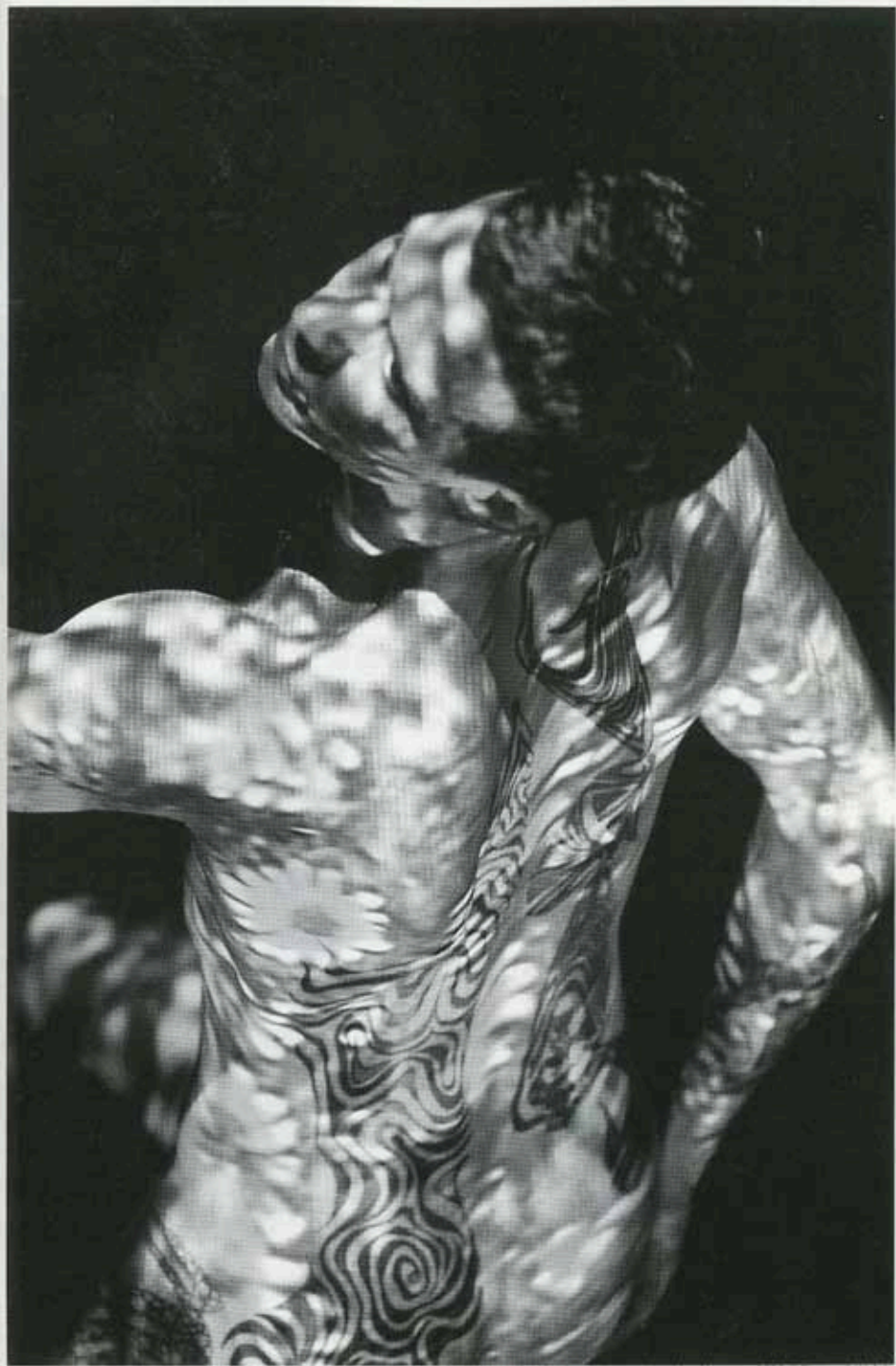
Newson s'attaque à l'un des maux de notre époque, cette soif du paraître et son cortège de leurre et autres faux-semblants. Il mêle les images, entre vidéo-projections et hologrammes comme autant de rêves et d'illusions. Look retouché entre palette graphique et chirurgie esthétique des corps sublimés, la représentation va bon train et le cinéma entre en scène pour mieux souligner l'effet de supercherie !

Les images de Rich Garfield sont des tableaux mouvants de lumières, de fumigènes colorés par les électrons libres des effets plastiques projetés sur les corps en mouvement.

Solos, duos et ensembles magnifient cette omniprésence de la fée électricité, revue et corrigée par les hallucinations de vagues et flux lumineux. Une atmosphère très feutrée, érotique et sensuelle modèle alors les corps qui deviennent autant de toiles tendues qui se projettent dans un espace qui se crée d'instant en instant... sous les yeux médusés des spectateurs confondus par tant de troubles et de mirages. Au delà du miroir, des reflets et des images, que reste-t-il de nos corps ?

© Geneviève Charras,

Turbulences vidéo # 50, janvier 2006.



Just for show, choreographie Lloyd Newson, 2005. © Photo : An Vleminckx

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,

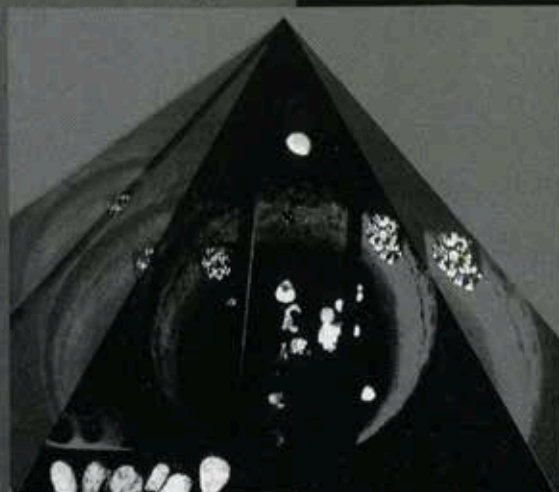
France

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

Sculptures dans la ville
22 décembre au 28 février
Annecy 2005

Appel à rêves



Sigrid Coggins créera une oeuvre
in situ dans l'espace public de la ville.

baptisée **Pyramidoscope**
songeries sur rêves dits

Cette création comportera à la
fois des éléments de sculptures
mais aussi un dispositif visuel
et sonore : appel à participation!

Des rêves? Quels rêves?
Ceux des Annéciens, les vôtres.

Composez le 04 50 33 65 61

Déposez votre rêve sur le répondeur

Pyramidoscope

songeries sur rêves dits

*Vous avez quelques secondes et plus
pour évoquer un rêve, une utopie ...*

Dès maintenant, vous pouvez participer
de façon anonyme et vocale

www.pyramidoscope.fr

Site créé avec l'aide de Loïc Demet + model XI

La manifestation "Sculptures dans la ville"
est organisée par la ville d'Annecy
et le Conseil Général de la Haute-Savoie.
Droits et droits de "Rêves dans la ville"

Commissariat de la manifestation :
Annick Louchet, Agnès Boudry-Roussé

Remerciements :
04 50 22 78 21 ou 06 97 26 25 77

*Votre rêve sera intégré à l'oeuvre et
proposé à l'écoute des spectateurs.
D'avance merci, Sigrid Coggins*

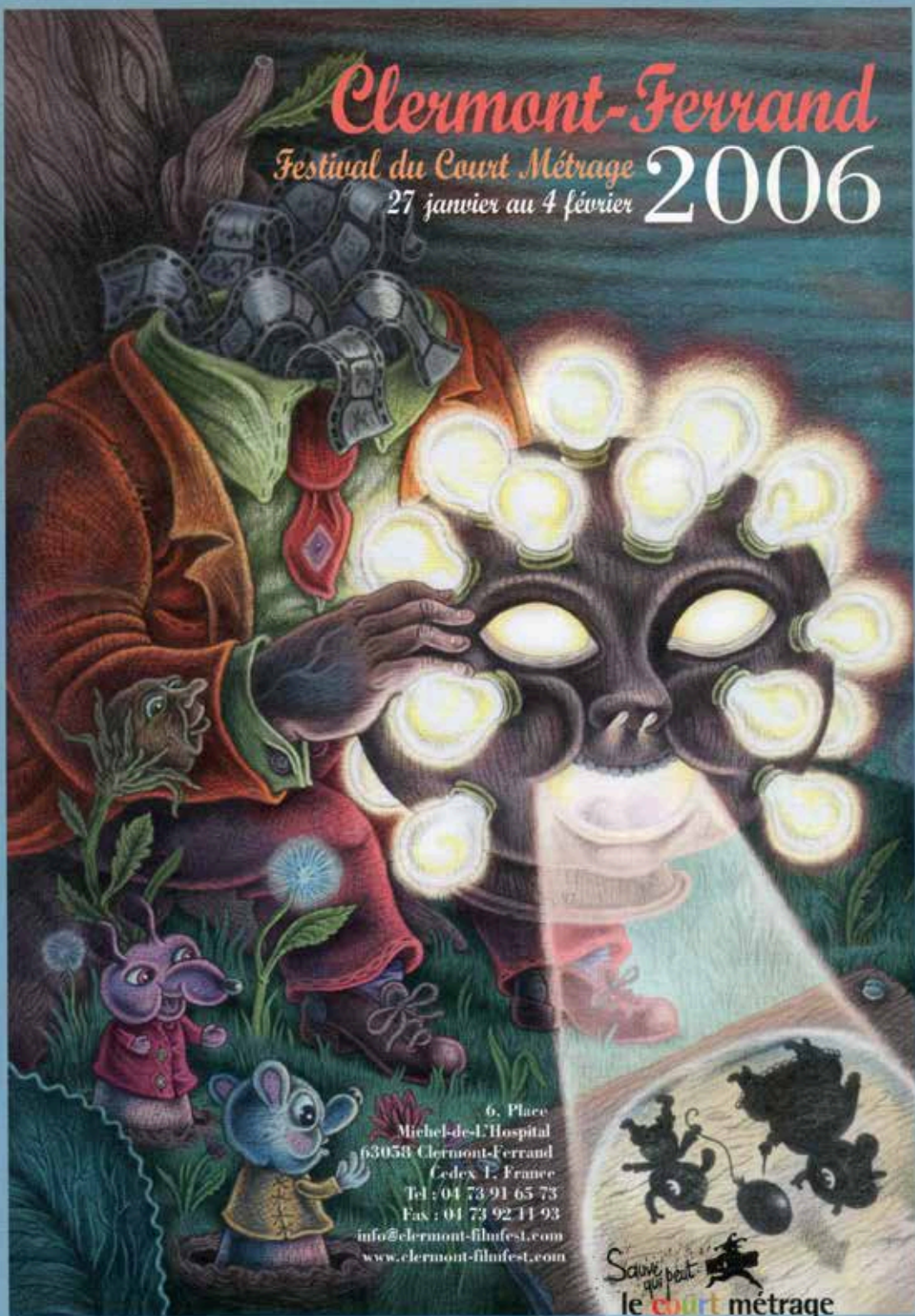


Clermont-Ferrand

Festival du Court Métrage

27 janvier au 4 février

2006



6, Place
Michel-de-l'Hospital
63058 Clermont-Ferrand
Cedex 1, France
Tél : 04 73 91 65 73
Fax : 04 73 92 11 93
info@clermont-filmfest.com
www.clermont-filmfest.com

Salve
qui peut
le court métrage