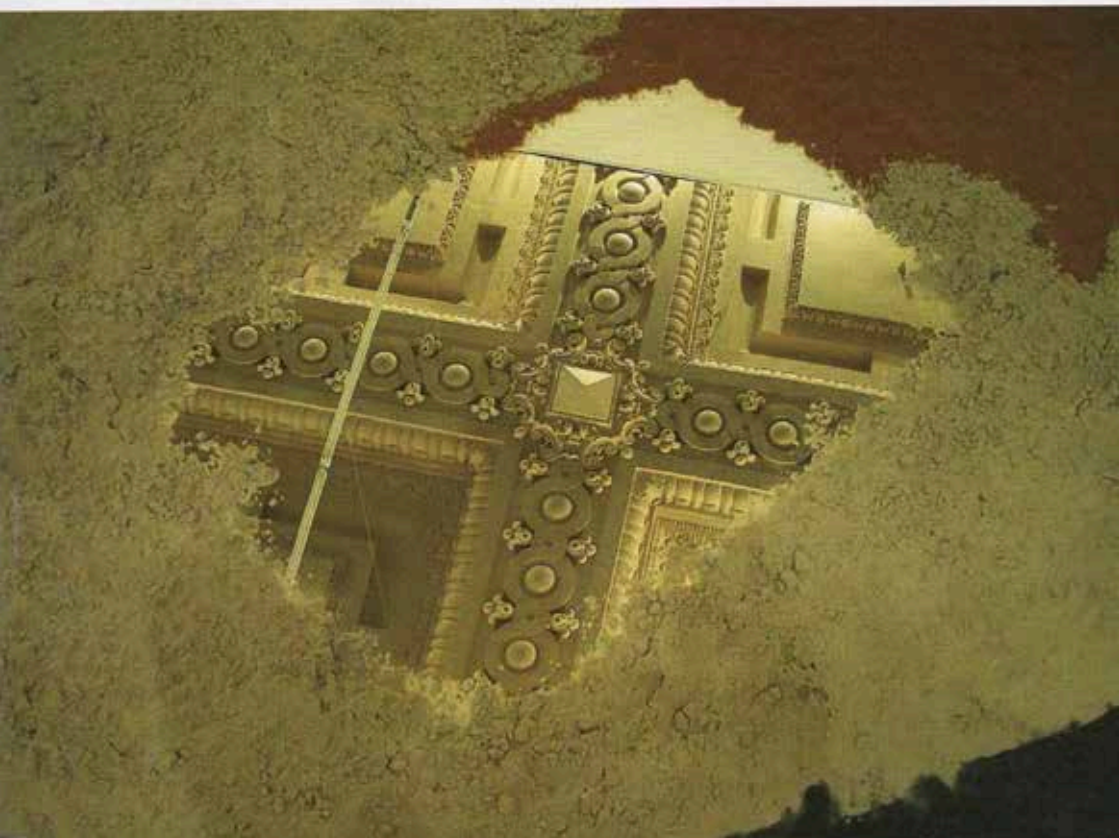




Turbulences vidéo

revue trimestrielle #52 - juillet 2006 - 5 €





lacritique.org

📌 www.lacritique.org,
revue mensuelle
d'art contemporain en ligne.



Turbulences vidéo

revue trimestrielle juillet - août - septembre 2006

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

Flashback

La XXI^e édition de Vidéoformes, la manifestation internationale d'art vidéo et nouveaux-médias fût riche au-delà même des prévisions. Inviter Ko Nakajima pour rendre un hommage à l'un des pionniers de l'art vidéo c'était à coup sûr réveiller un volcan pas même assoupi. La rencontre fut dense : entre les œuvres anciennes (l'anthologique *My Life*) et la création d'une installation ô combien prophétique *Mizu no esprit, gomi no esprit* (L'esprit de l'eau, l'esprit des déchets), et la surprise, les surprises furent les performances — non programmées — de la danseuse Gencho Morita et la lecture d'un poème touchant de Yutaka Kusaba : moments d'intense émotion qui troublèrent fortement le public nombreux. On en trouvera l'écho dans ce numéro.

Et aussi quelques découvertes : Rachel Rosalen et son appréhension de l'environnement culturel japonais par exemple.

Fastforward

Le portrait d'Haim Ben Shitrit pourrait préfigurer une ouverture sur la création contemporaine israélienne à venir...

... à suivre.

Gabriel Soucheyre

Turbulences vidéo # 52 • Troisième trimestre 2006 •

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

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

Ont collaboré à ce numéro : Haim Ben Shitrit • Sophie Blass-Fabiani • Geneviève Chantas • Jean-Paul Farrier • Julia Hountou • Bidhan Jacobs • Elise Palluet • Gilbert Pons • Mathilde Roman • Elodie Sack • Stephen Samadiri • Gabriel Soucheyre • Yutaka Kusaba

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

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

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

© les auteurs, Turbulences vidéo # 52 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •

La revue Turbulences vidéo # 52 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 *Le Jardin des âmes* (Jean-Paul Fargier)
- 7 *Rififi à Tokyo* (Stephen Sarrazin)
- 11 *Brown is beautiful* (Geneviève Charras)



Sur le fond

- La nature morte aux fleurs, propos sur l'écorché de Frédéric Pollet* (Elise Palluet) 13
- Entrelacs : création et document dans le travail de Shelly Silver* (Sophie Biass-Fabiani) 17
- HC Gilje, virtuose de la vidéo numérique* (Bidhan Jacobs) 23
- Mihai Grecu* (Mathilde Roman) 26
- Anathéma crépusculaire* (Elodie Sack) 30
- Blush : un pas en avant vers la fiction* (Geneviève Charras) 34
- Yoni soit qui mal y pense...* (Jean-Paul Fargier) 41
- De l'eau et des déchets* (Yusaba Kutakas) 42
- La Montagne éternelle, à propos de Mont Fuji* (Yusaba Kutakas) 44
- Gina Pane : Entretien avec Carole Roussopoulos* (Julia Hountou) 46

Portrait d'artiste : Haim Ben Shitrit

- 54 *Entretien* (Gabriel Soucheyre)
- 58 *Le dictionnaire* (par lui-même)
- 62 *Haim Ben Shitrit* (Mathilde Roman)
- 65 *Curriculum V*



Les œuvres en scène

- 66 *Brouilleur de pistes - Vidéo maton, vidéo matée* (Geneviève Charras)

Rachel Rosalen métamorphose un Jardin des Morts

en *Jardin d'amour*. Miracle de l'interactivité. En entrant dans son installation, en vous prêtant à son jeu, en obéissant à son programme, vous devenez un saint doué pour un instant du pouvoir de résurrection. Lazare, lève-toi et marche, lançait Jésus. Images, sortez du tombeau, ordonnez-vous du bout du... pied. Et ça marche.

Le Jardin des âmes

par Jean-Paul Fargier

A première vue, la pièce sombre où vous êtes invité à pénétrer n'a rien d'un jardin. C'est un cube de silence. Le sol, d'une blancheur sublime, s'amollit sous vos pas. Du sable ? Non, du sel. Ses cristaux scintillent doucement à la lueur, faible, des deux grandes images qui occupent presque entièrement deux des faces du cube. Vous identifiez, sur ces images, un cimetière japonais. Au milieu des tombes, une jeune femme en robe blanche, s'incline en serrant dans ses mains un énorme objet ovoïde, blanchâtre. D'autres objets identiques peuplent les allées du Repos. Pétrifié par l'étrangeté du lieu, par l'énigme du spectacle, vous n'osez pas bouger.

C'est alors que quelqu'un d'autre entre dans la pièce, un visiteur de plus. Il traverse votre champ visuel et va se poster à quelques mètres de vous. Une des deux images se met à bouger. La jeune femme s'agenouille et fait

glisser dans son dos l'œuf qu'elle tenait sur son giron. Ce mouvement accompli, l'image se fige. Vous faites un pas en arrière pour contourner votre co-locataire du lieu. L'autre image s'anime : la silhouette blanche se faufile entre les tombes. Alors vous comprenez — on vous a déjà fait ce coup — que l'œuvre est interactive, d'ailleurs c'était marqué à l'entrée. Vous vous mettez à chercher les capteurs, les boutons déclencheurs, cachés sous le tapis scintillant. Votre voisin, qui lui non plus n'est pas tombé de la dernière pluie, se décide à jouer de même à ce colin-maillard des chaussures. Allez, chacun son tour. Avec complicité vous vous renvoyez les images, comme on se renvoie la balle sur un terrain de tennis. C'est un festival de coups (smash, lift, passing shot) bien envoyés. Les images s'enchaînent. Les actions sur les deux écrans alternent : toujours des gestes (élévation, déposition, transportation) avec ces œufs.

Hola ! que se passe-t-il ? Tout un groupe (des scolaires) pénètre dans la salle de jeu. Ils piétinent sans comprendre le tapis blanc, rient un peu et s'éclipsent. Ils étaient trop nombreux, ils ont bloqué le système. Les capteurs activés tous en même temps se sont déclarés en panne.

C'est le problème des installations interactives. Au-delà d'un nombre X de participants, la machine ne répond plus. Il faudrait limiter les accès. La chance vous sourit : l'autre visiteur s'en va. Vous voici à nouveau seul avec la belle. Et sa ribambelle d'images proposées à vos pulsions tactiles. Vous pianotez des deux pieds, de moins en moins à l'aveugle, le dispositif. Vous enchaînez les notes, déclenchez les actions. Compositeur ou presque.

Et vous commencez à interpréter le spectacle dont vous faites partie.

Le lieu est un cimetière. Où reposent ceux qui ne sont plus. Les œufs sont des images. Enfermées dans des urnes. Images mortes mais pas pour toujours. Quelqu'un peut leur redonner vie et ce quelqu'un c'est vous, spectateur. De même que le visiteur d'un cimetière ranime par sa pensée les morts qu'il vient saluer, de même le spectateur actif participe à une opération de... résurrection. Qui suis-je ? Le Christ ou presque.

Il s'agit bien ici du lien fort que toute image entretient avec le désir de survie. Godard en a fait un chapitre de ses *Histoire(s) du cinéma*. Il égraine à plusieurs reprises les mots de cette affirmation : la résurrection viendra avec les images — l'image viendra au temps de la résurrection — ô temps... Ce n'est pas seulement une citation tronquée de Saint Paul (Rachel Rosalen vient de São Paulo, coïncidence, mais ça n'a rien à voir), c'est l'application d'une pensée maîtresse de Malraux, explicitée dans *Le Musée Imaginaire*.



« Les œuvres ressuscitées, ne sont pas nécessairement immortelles. Le chef-d'œuvre ne maintient pas un monologue souverain, il impose l'intermittent et invincible dialogue des résurrections. » Phrase pénétrante, que Godard a beaucoup méditée. (1)

Où je vois une clé possible du *Jardin d'Amour* de Rachel Rosalen. Selon Malraux, toute reproduction d'œuvres d'art sous forme de photos ou de films (c'est le sujet même du *Musée imaginaire*, musée d'images, d'œuvres réincarnées dans des images) introduit ces œuvres, surtout s'il s'agit de chefs d'œuvre, dans un concert sans fin (intermittent mais invincible). L'image terrasse la mort. Mais comment et jusqu'à quel point ? Ce phénomène qu'il a été le premier à décrire, Malraux se contente de le constater, mais avec quel souffle !

Voici. « L'immense dérive des nuages qui emporte les civilisations vers la mort, et qui

effaça tour à tour les Astres de Chaldée et l'étoile des Bergers, semble aujourd'hui passer en vain sur la première constellation des images. A toutes les œuvres d'art qu'il élit, le *Musée Imaginaire* apporte, sinon l'éternité que leur demandaient les sculpteurs de Sumer ou de Babylone, sinon l'immortalité que leur demandaient Phidias et Michel-Ange, du moins une énigmatique délivrance du temps. »

Enigmatique délivrance du temps... Cela même que nous éprouvons en nous enivrant des effets de notre pouvoir magique dans le *Jardin* de Rachel Rosalen. Sauf qu'il ne s'agit pas, ici, de réactiver seulement le principe salvateur des images d'œuvres d'art (comme le théorise Malraux, comme l'accomplit Godard) mais de toute image, en tenant compte de ce que, de l'époque pensée par Malraux à celle que nous vivons, nous avons changé d'ère (2). La reproduction du réel (dont les œuvres d'art font partie) et la circulation des images (du réel et

The garden of love, installation video, Rachel Rosalen, 2006.



donc des œuvres) sont entrées dans l'âge du Direct (direct tivi, direct internet). Ce dont Godard manifeste une conscience aiguë depuis toujours mais encore plus dans ses *Histoire(s) du cinéma* : il les a tournées en vidéo, pour des chaînes de télévision, en se mettant en scène dans une posture de commandeur de l'Immédiateté, ordonnant aux citations de films, de tableaux, de livres de paraître, et de comparaître (moins au sens judiciaire qu'orchestral), aussitôt qu'énoncées ou frappées leurs titres sur un clavier. Client sans limite des Banques de données, le JLG, même s'il vitupère à satiété Ordinateurs et Télés. Plus sereine, l'installation de Rachel Rosalen se donne comme une démonstration irrésistible de la force — vitale — de la Télévision comme d'Internet. Elle ne refait pas le Musée Imaginaire, elle nous plonge dans les arcanes de son programme : la Simultanéité. Ce ne sont pas les applications qui l'intéressent mais sa logique. Œuvre théorique donc, désarticulant les causes des prodiges de l'Image au stade actuel. En avançant un pied sur le sol du *Jardin d'amour*, nous pénétrons dans un logiciel. Caméra, Réel, Reproduction, Stockage, Diffusion : tous les acteurs du miracle permanent sont au rendez-vous.

Y a-t-il une caméra dans la salle ? Il y en a des centaines : autant que de visiteurs. Chaque mouvement activé sur l'un des écrans est le résultat d'un filmage dont nous sommes les auteurs. Avec nos pieds, nous ne votons pas

pour tel ou tel moment d'un réel stocké, nous le fabriquons. C'est du réel qui surgit de notre action et simultanément sa mise en image. Tout se passe en Direct. Une image, normalement, tue le réel, le désigne comme passé, trépassé. Avec le Direct, ressuscite immédiatement ce qui bascule dans la mort. Le temps est aboli.

Ô temps ! L'espace devient un océan d'éternité.

Un jardin d'amour ? De « a » — plus exactement. Quel genre de fleurs sont ces « a » ? Des fleurs de mon désir (bonjour Almodovar). La force d'attraction de ce que propose Rachel Rosalen en son *Jardin d'amour* ne tient pas seulement à l'efficacité de sa simulation subtile, machine à explorer le Temps Réel de nos Images : elle s'enracine au plus profond de ce qui meut nos désirs. L'image est l'objet petit a du Monde que nous voulons posséder. Pulsion sans fin recommencée de la fusion illusoire. L'image n'est pas le Réel. Même quand ce Réel est par elle créé. Embrasser ce a c'est étreindre le néant. Expérience fondamentale de l'Etre. Etre tenu au dessus du vide (et maintenu en vie) par le crochet du néant, cela s'appelle l'aurore pour certains, pour d'autres l'âme, l'amour, l'art, etc. La résurrection des images est la vérité de toute résurrection.

© Jean-Paul Fargier
Turbulences vidéo # 52, juillet 2006.

(1) Méditations sur lesquelles j'ai glosé dans un article *L'art sans faute*, publié par le Centre Culturel Français de Turin, en 1990, à l'occasion d'une rétrospective Godard.

(2) Voir mon texte *Tam-tam dans la cathédrale* dans le n° 16 (avril 2006) de la revue MédiaMorphoses, ed INA.

Printemps tardif à Tokyo, celui d'un ciel trop couvert qui persiste alors que la floraison des cerisiers était si précoce. Tardif aussi parce qu'une fois de plus, Tokyo semble affirmer qu'elle n'est toujours pas prête pour l'art contemporain.

Rififi à Tokyo

par Stephen Sarrazin

Effets inattendus de la saison, boulimie media à Paris, photographie / cinéma / video, et fine bouche à Tokyo. Grand écart entre les villes, d'une part citons Pierre Huyghe au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Pedro Almodovar expose à la Cinémathèque, Godard à Beaubourg (1), Juergen Teller à la Fondation Cartier, Ed Ruscha et Craigie Horsfield au Jeu de Paume, et à nouveau Beaubourg avec son nouvel accrochage de sa collection permanente, Le Mouvement des Images, où les œuvres défilent, sont recadrées, remontées et rementies... d'autre part le seul événement de "taille" à Tokyo cette saison, des œuvres de la Collection de la Fondation Cartier, présentées au Musée d'art contemporain de Tokyo, le MOT, exposition conspuée par le maire / gouverneur de Tokyo, Shintaro Ishihara, qui dans ses propos lors de l'ouverture, déjà largement diffusés et médiatisés, déclarait que l'art contemporain ne servait à rien et dont les œuvres étrangères lui laissent un goût amer, pas du tout celui de la beauté.

Quel regard porter sur cette situation ? Le confort du "trop", l'habitude du "moins" ? L'accrochage des œuvres de la Fondation Cartier au MOT nous ramène avec élégance aux années 90, époque à laquelle "le moving image" et ses fusions numériques obtenait une reconnaissance à part entière non seulement comme support de création, mais surtout en tant que pratique majeure contemporaine, avant de dominer les institutions, les marchés, et l'appareil critique. Difficile d'imaginer aujourd'hui que les œuvres de Raymond Depardon, Tony Oursler, James Coleman et Nan Goldin puissent arriver à susciter la moindre controverse.

Elles ont signé cette période. Elles servent plus que jamais à nous émouvoir, à montrer le chemin pour que l'art contemporain puisse se dégager de l'ère du concept, et accéder, momentanément, à celle de... Il serait tentant d'employer le mot de Godard, « résurrection », pourtant celui qui vaut pour l'instant appartient à Douglas Sirk, à « l'imitation



© Raymond Depardon-Magnum Photos

de la vie ». L'art se méfie trop encore pour renaître de vieilles cendres, mais l'acte d'éprouver quelque chose devant un objet, une situation que nous pouvons reconnaître, n'est désormais plus interdit. L'émouvante scénographie de Nathalie Crinière (déjà responsable de celles de Cocteau, et Hitchcock à Beaubourg) pour l'exposition Almodovar à la Cinémathèque offrait au monde du cinéaste une résonance plus intime qui permettait au spectateur "d'être" dans les fictions d'Almodovar, enfin, de faire semblant d'y être. Fascinante différence dans la conception du parcours d'une manifestation, lorsqu'on expose le cinéma, dans lequel est osée une théâtralité sentimentale.

Ce que continuent de s'interdire les musées d'art moderne et contemporain. Et cette "froideur" convient, il va de soi, à l'expédition de Pierre Huyghe et ses camarades dans l'Antarctique, ce *Journey that wasn't* qui a le mérite d'être tellement plus courte que l'autre film oscarisé sur les pingouins. Pourtant, dans l'entretien que Huyghe accordait à Art Press récemment (2), il décrivait son projet comme « l'invention de fictions, puis se donner les moyens réels d'aller vérifier leur existence, faire quelque chose qui célèbre plus qu'il ne critique, quelque chose de l'ordre du sentiment ».

Plus touchant que le pingouin albinos à Central Park (ou que le moine albinos du *Da Vinci Code* au Louvre...), *This is not a time for dreaming*, commande en abîme de l'université Harvard dans laquelle Huyghe se penche sur le cas de Le Corbusier et de sa propre expérience contraignante avec Harvard lorsqu'on lui demanda de concevoir le Carpenter Center. En cette année de centenaire de la naissance de Samuel Beckett, le film de Huyghe tiré d'un spectacle de marionnettes à la Gerry Anderson dans lequel on assiste aux luttes respectives de l'architecte, et de l'artiste français méditant sous un arbre, dans l'attente d'une... solution, évoque Godot, en se dérobant au langage, silence qui n'aurait pas déplu à l'écrivain, à l'homme du burlesque.

La situation prend le pas sur le médium, Huyghe affirme qu'il ne s'intéresse ni à la vidéo ni au cinéma, discours tenu par tous les artistes venus des arts plastiques, des arts vivants qui se sont pratiquement tous mis à la vidéo ou au cinéma... Il ne s'interdit pas de refaire. Refuser cela est immoral. Peut-on refaire sans citer ?

Alors comment naviguer au travers de la numérisation de tout bord opérée par Beaubourg dans son Mouvement des Images ? Les films expérimentaux mutilés de leurs effets sonores de défilement, plus de flicker ; vidéos analogues de performances célèbres qui ne respectent plus le format du moniteur (à cet égard mieux vaut visiter l'exposition Los Angeles)... Comment empêcher les institutions elles-mêmes de refaire lorsque cet acte est au cœur de la création actuelle ?

The Ballad of Sexual Dependency, diaporama, Nan Goldin, 1979-1995, ©Nan Goldin.



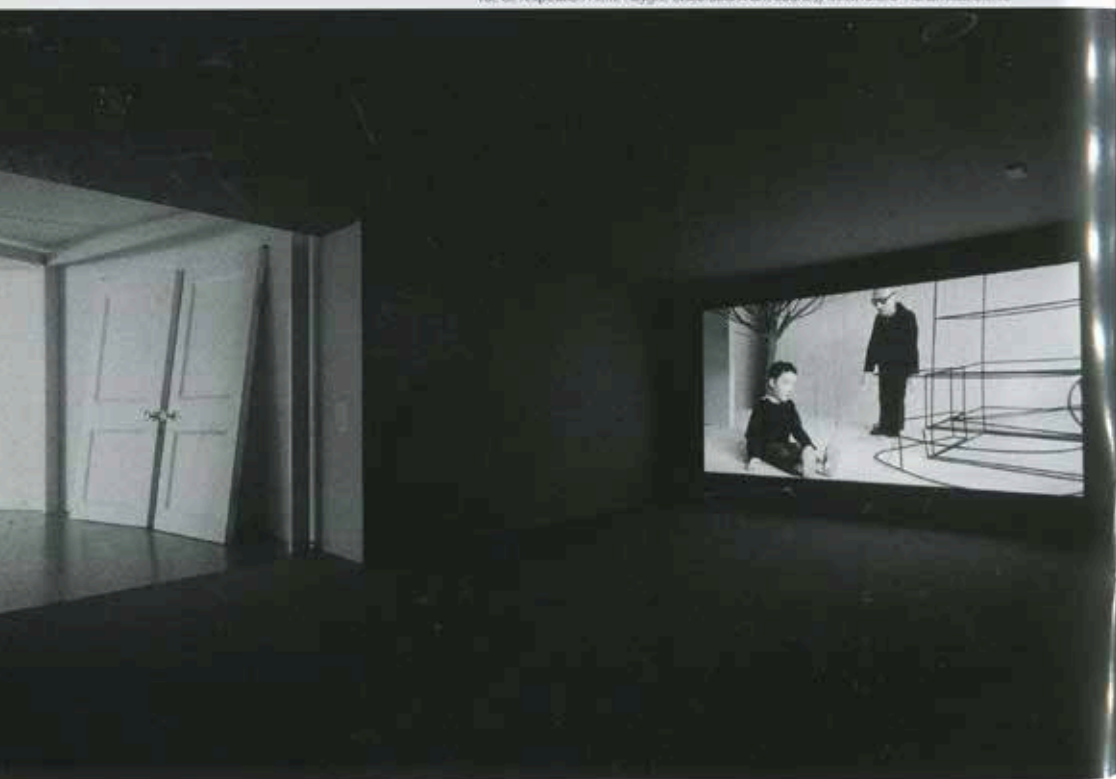
Shinato Ishihara dénonçait un art à peine commenté au Japon, un art qui se prête davantage, dans la capitale, à un effet de tendances. Ces dernières années, l'association d'artistes autour de Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Dominique Gonzales-Foerster, et en périphérie Douglas Gordon, y a rencontré un public fidèle. Cela ne suffit pas à freiner les élans du maire ; les œuvres de la Fondation Cartier ne servent à rien au Japon : inutiles, pas nécessaires.

Combien de temps faudra-t-il pour se souvenir avec affection de l'œuvre de Huyghe & co ? Voilà au fond l'enjeu souligné par l'état Tokyo, où l'on peine à imaginer, dans le gratte-ciel post-modern eighties du Tokyo Metropolitan Government Office à Shinjuku, qu'il soit souhaitable de continuer de penser à ces œuvres.

© Stephen Sarrazin, Tokyo, mai 2006,
remerciements à Kaoru Shinahama,
Turbulences vidéo # 52, juillet 2006.

- (1) Exposition sur laquelle nous reviendrons dans un prochain numéro.
(2) Art Press, avril 2006.

Vue de l'exposition Pierre Huyghe Celebration Park. Courtesy MAM ARC. © Florian Kleinert.



A l'occasion de sa venue à l'Opéra National de Paris avec sa compagnie en janvier dernier, une des pionnières de la danse "post-moderne" aux Etats-Unis, faisait l'objet d'une judicieuse soirée rétrospective à la Cinémathèque française de la danse.

Brown is beautiful

par Geneviève Charras

Dans les années soixante, Trisha Brown participe à la formation du Judson Dance Theater, sorte de "ruche" où les artistes de toutes disciplines se croisent et inventent des spectacles hybrides, multimédia. Ne disposant pas encore de "théâtre", elle offre à ses danseurs les pelouses des parcs, des radeaux sur l'eau d'un étang ou les toits de New York.

Des pièces historiques du "répertoire" de la grande dame, films d'archives, témoins de leurs temps et de leurs danses, figuraient au programme et régalaient plus d'un fan de danse, de minimalisme et d'élucubrations artistiques dignes d'une époque révolutionnaire et fructueuse. Mais c'est au film *Shot Backstage, For M.G.* (1) que revient toute notre attention. Sans doute car il est chorégraphié et réalisé en 1998 par Trisha Brown, elle-même.

Ce vidéo-film indique pudiquement au générique de fin, que Trisha Brown en a réalisé l'image (bien que mystérieusement elle apparaisse dans la dernière prise, saluant le public mais sans caméra, pourtant !)

For MG (Michel Guy, ex-ministre de la Culture et créateur du Festival d'Automne à Paris) est un hommage à cet artisan, esthète et homme exceptionnel. Trisha choisit d'enregistrer et de filmer cette chorégraphie

qu'elle a créée en 1991, comme un travail ethnographique, un poème visuel, depuis les coulisses, là où d'habitude le regard ne s'aventure guère. Elle y filme l'émergence de sa danse, de sa propre ombre et les enlacements des trajets pulsionnels qui la sous-tendent. Se tenant dans sa pénombre, lieu de la prise de vue, de la prise du sujet, elle filme sa mouvance se déroulant devant un public que l'on devine seulement. De cette danse, elle ne filme que l'étreinte des corps, l'esquive et la chute, leur séparation instantanément douloureuse. Son style évoque les cinéastes underground de la Beat génération autant que les premiers documentaristes, pionniers de ces années (Leacock, Pennebaker, Mekas), jusqu'au récent portrait de Bob Dylan admirablement réalisé par Martin Scorsese. Sa caméra survole, puis s'approche en piqué des abysses de sa danse, sa propre chair. Le cadre devient alors souffle, rythme. Affranchi du souci de plaire, le regard de la caméra ne cherche plus d'appui, mais le vertige. Dans ces images, le point souvent n'est pas ajusté, qu'importe ! Puisqu'il s'agit avant tout de se perdre, là où le geste n'a plus véritablement cours ni sens. A contre-pied, Trisha filme l'immobilité d'un danseur qui

attend, une attitude de recueillement, de silence là où le mouvement semble en apnée et à contre courant du rythme de ce long plan-séquence hypnotisant.

Un très beau geste cinématographique, ode au souffle du mouvement, regard-miroir d'une artiste sur son œuvre en train de se faire et de se défaire.

© Geneviève Charras, Turbulences vidéo # 52, juillet 2006.

(1) Projeté le 3 janvier dernier à la cinémathèque de la Danse, par Patrick Bensard, directeur.



For M.G. choregraphie, Trisha Brown, 1991. © Mark Hanauer.

Autrefois, chirurgiens et anatomistes récupéraient dans les hospices les cadavres nécessaires pour leurs séances de dissection. De même, c'est dans la décharge d'un hôpital des environs de Paris que Frédéric Pollet a trouvé son écorché, sorte de cobaye sur lequel il tente des opérations, des greffes assez bizarres.

La nature morte aux fleurs, propos sur l'écorché de Frédéric Pollet

par Elise Palluet

*« Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière,
une photo est toujours invisible ; ce n'est pas elle qu'on voit. »*

Roland Barthes, *La chambre claire*.

Il arborait en son temps de multiples nuances, allant d'une carnation claire presque ivoire, presque jaune, au carmin intense, en passant par des oranges, des vermillons, des rouges vifs, des rubis, des garances. Une riche palette.

Et puis des artères céruléennes, comme des fils de soie lacés autour de son corps, habit d'apparat.

Une certaine noblesse dans la peau.

Lorsqu'on le voit aujourd'hui en pied, on s'aperçoit que les couleurs sont atténuées, qu'elles sont un peu délavées ; néanmoins, si l'on s'attarde sur les muscles des cuisses, ou dans l'intérieur du ventre — ventre creux ouvert à notre regard — on distingue bien qu'un réel souci avait été porté à transposer au mieux les véritables teintes de la chair humaine, qui

varient nécessairement selon les différentes structures de celle-ci. Depuis, le corps s'est sali, usé, il a pris des coups, et la peinture s'est par endroits écaillée ; cet écorché à l'âge des veines du bois dont il est fait, il n'est que le témoin décevant d'une époque révolue.

De la Renaissance à la fin du XIX^e siècle, les écorchés en volume, de bois, de cire ou encore de chairs séchées et d'os, ont été des objets à fonction ambiguë. Ils étaient évidemment des supports d'enseignement irremplaçables, mais aussi d'incontestables objets d'art à l'aura singulière, admirablement peints, parés de vêtements, de bijoux, et bien sûr mis en scène, dans des poses suggérant assez souvent la statuaire antique. En effet, avant de devenir de poussiéreuses vieilleries, simples curiosités de

foire ou décors décalés de salle de Sciences Naturelles — qui n'a jamais eu dans son lycée un Hector ou un Octave, un squelette de fond de classe, ou même un crâne, bien naturel celui-là, objet de plaisanteries douteuses et sujet de divers tours grand-guignolesques ? — avant de devenir obsolètes ou de mauvais goût les écorchés tenaient un rôle de premier ordre. Les anciens manuels de médecine, fastueusement illustrés, nous l'attestent. Ils étaient les démonstrations, les preuves "vivantes" de la merveilleuse harmonie du corps humain, de sa composition subtile, ainsi que l'occasion de débats et de controverses cruciales. On s'est longtemps étripé avec une grande ferveur au-dessus de ces représentations, dans la mesure où seule l'anatomie pouvait renseigner sur le fonctionnement de la machine corps. Ces objets célébraient et soutenaient le savoir mais aussi l'art, qui dans sa conception classique se devait avant tout d'imiter la nature, c'est-à-dire de reproduire avec fidélité l'emplacement et la proportion de chaque muscle, de manière à réaliser une figure en mouvement, ou bien un visage expressif. Modèles pour les artistes, témoignages pour les médecins, la réalisation et l'ornementation de ces archétypes humains étaient souvent confiées à des artisans, subtils sculpteurs ; il suffit de voir l'allure, la hiératique présence de tels personnages en volume. On ne s'est pas contenté d'un relevé topographique des éléments. On a dépassé le mannequin d'instruction pour aller vers la sculpture, vers la figuration d'authentiques caractères.

Il paraît que l'on trouve encore parfois de ces objets hybrides dans les poubelles d'Hôpitaux Universitaires, les arrière-cours ou les remises des Facultés de Médecine. Ils gisent, abandonnés, inutiles. C'est à l'un de ces déshérités que Frédéric Pollet redonne en quelque sorte vie.

L'artiste s'est saisi de cette chose désuète et a repris à son compte une attitude ancienne, qui mêle questionnement sur la vie et mise en exergue de la beauté d'une belle énigme. Il a "orné" l'hémisphère cérébral manquant, le crâne tranché en longueur, d'une sorte de fleur de chair, fleur charnelle, ou bien d'un animal marin, que l'on verrait presque vibrer, onduler doucement comme une méduse dans le ressac, comme les feuilles d'un drosera, fleur carnivore, dans le vent. Frédéric Pollet a ainsi rendu à l'écorché de bois sec l'équivalent d'un cerveau, en plus beau bien sûr, le véritable cerveau humain n'étant jamais qu'une disgracieuse masse de matière grise, grossière et épaisse. Avec ses tentacules flottant légèrement, la chose paraît ferme et molle à la fois, réussissant par là le très troublant "effet de réel" rappelant la chair humaine, phénomène typique de l'art de la céroplastie. Ses tentaculaires pétales lui confèrent une inquiétante grâce, ils évoqueraient assez bien la légèreté de hautes pensées qui s'élèvent et s'envolent à partir d'un corps de plomb. L'artiste rehausse ainsi notre personnage déchu, le ramenant à un rang plus digne, moins terrestre, à son lieu d'origine en quelque sorte, celui des "choses de l'esprit". A le contempler avec cet appendice, on se demande s'il rêve, ou s'il philosophe. Toujours est-il que sa pose est bien plus déliée et tranquille que celle d'un autre grand "Penseur", celui de Rodin. Le nôtre semble à son aise avec la spéculation.

Cependant, le regard de qui le contemple est dérangé par la couleur de la fleur, couleur incertaine, couleur inconfortable, il s'agit en effet d'un bleu éteint, hésitant, passé, d'un ciel des idées un peu embrumé, un peu gris. Celui-ci dépare avec des beautés plus naturelles, celles de l'entrelacs des entrailles. L'élégante ombrelle — puisque c'est ainsi que l'on appelle la masse gélatineuse mais rigide qui forme l'essentiel du corps des méduses — fait un



© Gilbert Forns Lagny, Vie 2004.

contraste parfait avec la partie inférieure de l'écorché, avec son ventre ouvert, plein et en désordre, qui semble un peu un ventre dépotoir, une sorte de vide-ordures. Les éléments qu'on y a déposés forment une boursofflure de tissus intermédiaires, très pâles, d'où le sang se serait retiré, dans l'instant avant que ne commence la décomposition. Là encore parmi les débris, les filaments et les grappes, une sorte de fleur, une rose "vieux rose". Elle vient nous dire la fragilité, la précarité du corps humain, sur le thème du célèbre vers de Ronsard : « Mignonne allons voir si la rose... », ce motif s'accompagnant d'une sensation étrange d'épanouissement, comme si nous étions en présence d'une rose qui ferait un léger bruissement en s'ouvrant. Il y a un souffle dans la cavité, une respiration. Les deux fleurs se répondent ainsi, dans l'idée d'un vivant colonisant la matière, et se contredisent aussi, l'une soulignant l'immortalité de la pensée, l'autre le pourrissement, la flétrissure du corps.

Il y a bien sûr un peu de dérision dans le geste d'ajouter une telle "fleur de pensée" à l'écorché, celle-ci vient pour une part du fait que la matière utilisée a bien moins de noblesse que le bois ou la cire, classiquement utilisés : il s'agit du très pauvre silicone, en tout cas d'une insignifiante résine plastique. Dans la confrontation de ce vieil écorché de bois avec une matière contemporaine, une substance pour tout dire douteuse, à la couleur assez artificielle, on voit se heurter ici le périssable végétal et un produit de culture qui jamais ne rejoindra la nature, sous l'aspect d'une résine plastique quasiment éternelle. En même temps qu'on rend à l'écorché son aspect énigmatique, on lui fait alors un affront. Pour rétablir une justice, on peut dire que si le bois dont est fait le corps de notre personnage disparaît, quand le plastique, lui, traversera le temps sans redevenir poussière, au moins l'œuvre en laquelle consiste "l'esprit" de l'écorché demeurera... Déchéance de la chair. Éternité de la pensée.

Néanmoins, au-delà du clin d'œil amusant, du pied de nez, Frédéric Pollet renoue avec une vieille fascination pour le vivant, et modernise les questions des savants à propos de celui-ci ; elles relevèrent pendant des siècles de la compréhension du fonctionnement d'un corps que l'on concevait comme une machine, sophistiquée, certes, mais structurellement pas très différente des automates que l'on pouvait construire. L'artiste illustre plutôt ici le thème cartésien des "esprits animaux", « parties du sang très subtiles » qui, dans *Les passions de l'âme*, assurent l'union de l'âme et du corps et permettent l'action réciproque des deux substances. On peut penser alors qu'il s'empare avec finesse de ce sujet aujourd'hui extrêmement discuté qu'est le phénomène de la conscience. Nous avons affaire à une mise en scène fort piquante de l'irréductible singularité humaine : la survenance de la pensée dans des structures corporelles somme toute assez banales.

© Elise Palluet,
Clermont-Ferrand, hiver 2005-2006,
Turbulences vidéo # 52, juillet 2006.

Le spectateur est frappé par le caractère hybride des vidéos de Shelly Silver. Comme un enfant, il cherche avec difficulté à faire le tri entre la réalité et la fiction. Quand l'image semble avouer son caractère avec évidence, le son ne lui correspond pas toujours et offre une zone de chevauchement supplémentaire.

Entrelacs : création et document dans le travail de Shelly Silver

par Sophie Blass-Fabiani

Tout le travail de cette artiste peut se lire à travers cette intrication. L'artiste affiche la volonté d'une écriture cinématographique dans laquelle elle avoue volontiers ses références et ses modèles. Shelly Silver a recours à une structure narrative plutôt traditionnelle. Chaque vidéo a un début, un milieu et une fin qui contribuent à ordonner la narration. Mais c'est pour mieux se jouer des codes en vigueur, qu'ils soient du domaine du cinéma, de la fiction ou du documentaire, de la télévision ou de la vidéo artistique. La rigueur du montage associée à une grande clarté du discours nous donne une impression globale de classicisme ; cependant celui-ci est subverti subrepticement.

La frontière entre les différents types d'images et de discours est toujours assez tranchée, mais le spectateur a parfois du mal à reconnaître d'emblée le registre tant les pistes sont volontairement brouillées. *The Houses that are left* (1991, 00:52:00) est sans doute la vidéo qui a recours au plus grand nombre de registres. Plusieurs lieux plus ou moins fictifs ou réels sont filmés, chacun dans le registre d'images caractéristique d'un média : le film noir et blanc pour la fiction de cinéma d'auteur façon Nouvelle vague, le film de télévision couleurs pour le registre de la situation irréaliste des individus saisis après leur mort qui interfèrent dans le monde des vivants (la série télévisée devient symboliquement l'enfer des morts),



The houses that are left, vidéo (00:52:00), Shelly Silver, 1991.

la vidéo pour les moments de film documentaire dans la rue. Mais, dans ce cas précis, le documentaire ne revêt pas la nécessité de se référer à une situation réelle. Le recours à l'infographie ou à la typographie pour parfaire ce subtil mélange sert à surligner et à prendre du recul, mais complique aussi l'interprétation. On peut aussi distinguer plusieurs types d'écrits qui vont d'une citation ou d'un titre à un commentaire off.

On retrouve le même type de travail dans *We* (1990, 00:04:00). Les différents registres se superposent très vite après le début de la vidéo : d'abord une scène de rue en noir et blanc de passants qui marchent, ensuite dans la deuxième moitié verticale, un gros plan de film pornographique en couleurs et enfin un épais bandeau noir avec une typographie

blanche déroulante vient barrer l'écran d'un texte de Thomas Bernhard extrait de son livre *Correction*. On peut presque dire que le déroulement du texte et la musique donnent le rythme à ces deux images projetées en ralenti.

Dans *37 Stories about leaving Home* (1996, 00:52:00), Shelly Silver entremêle plusieurs histoires de femmes japonaises de trois générations différentes ainsi qu'un conte japonais à trois protagonistes, la mère, la fille et le gendre qui est un monstre nommé Oni. La référence littéraire est un moyen pour l'artiste de structurer et d'ordonner le déroulement de son film, alors que les histoires des différentes familles, extraites d'entretiens réalisés au Japon lors d'un séjour de l'artiste, ne sont pas racontées linéairement. De même, certains entretiens n'ont pas été réalisés par

l'artiste mais par une protagoniste étudiante sans que le spectateur ne puisse le sentir véritablement. Quoi qu'il en soit, Shelly Silver cherche clairement à s'inscrire dans le domaine de l'archive audiovisuelle.

Dans son installation vidéo *Rooster* (2001, Coq), Shelly Silver a recours au même type de support narratif. Une femme raconte le conte juif du XVIII^e siècle de Rabbi Nachman dans lequel un prince a été transformé en coq. Le début de l'histoire « Il était une fois un prince... » situe d'emblée le registre de la fable et inscrit cette installation dans le temps d'une narration. L'alternance de coqs et d'humains nus couronnés met en évidence la transformation du prince en coq à l'œuvre dans le conte.

Dans *Suicide*, le genre épistolaire permet de donner le sentiment de l'écoulement du temps : la lecture des lettres que le personnage unique écrit, interrompt et rythme la vidéo. Le recours à un autre langage que celui du monologue intérieur parlé est un contrepoint important dans cette fiction. Du point de vue visuel, certains fragments peuvent se comprendre comme des cartes postales envoyés à des proches. L'autre élément qui permet un équilibre subtil est celui de la réalité des images : le spectateur comprend d'emblée que les images ont un statut de documentaire et que rien n'y est inventé. L'ambiguïté réside plutôt dans la bande son qui, elle, est du domaine de la fiction.

Dans d'autres vidéos, la référence littéraire est présente mais parfois sous sa forme écrite : des citations d'écrivains ou de philosophes s'offrent à la lecture ; leur déroulement en plusieurs cartels hache parfois le fil narratif et cherche à influencer sur sa compréhension. Thomas Bernhard (*We*) ou Nietzsche, Kafka, Flaubert (*The Houses that are left*) sont utilisés. Le champ littéraire convoqué est très large et recouvre souvent un champ classique de high culture. La musique peut parfois être utili-

sée de la même façon que la typographie. *La Résurrection* de Mahler vient souligner la fin de *The Houses that are left*. Dans 1 (2001, 00:03:12) deux versions décalées de Miles Davis rythment la vidéo qui affiche morceau par morceau l'inscription « The World will devour you so you better taste good ».

Dans d'autres vidéos, le procédé est inversé : le réel appartient à la bande son et non à la fiction. Dans *Small lies, big truth* (1999, 00:18:48), les images d'animaux font référence au documentaire animalier et les textes sont des citations tirées des dépositions de Bill Clinton et Monika Lewinsky publiés par le Starr Report. Le ressort ludique de cette vidéo tient au fait que le spectateur ne reconnaît pas d'emblée ces dialogues comme appartenant au domaine du document ou du témoignage. Sa perception est brouillée du fait que plusieurs personnes de sexe différent sont amenées à dire les mêmes répliques et que plusieurs couples se répondent. Les paroles qui appartiennent au registre du témoignage sont ainsi décalées dans celui du théâtre et peuvent être éventuellement identifiées au moment du générique.

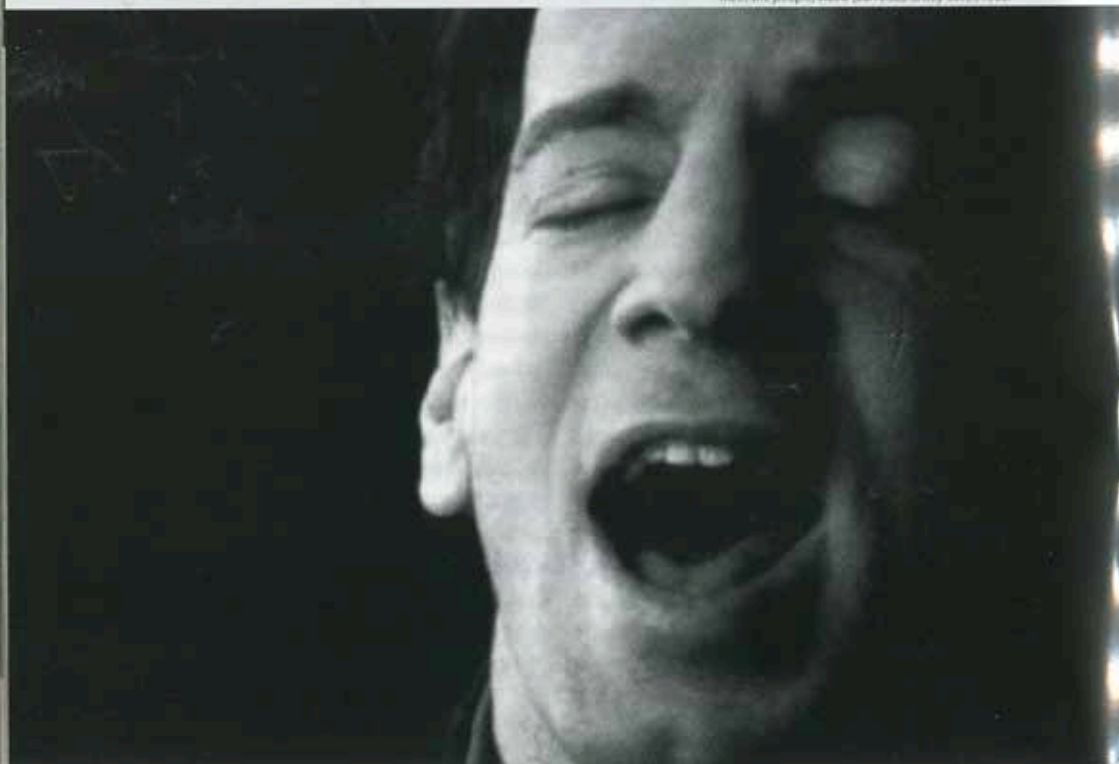
Le genre du témoignage documentaire est à la base du travail de Shelly Silver. Elle en est le plus proche lors de résidences à l'étranger quand elle travaille à décrire ce qui l'entoure. On pourrait cependant souligner que la motivation profonde qu'elle insufflé à la fiction de *The Houses that are left* consiste précisément à garder une mémoire du quartier de New York qu'elle habite, Chinatown, à un moment où elle ressent un profond changement dans le quotidien de ce quartier. Au Japon, elle s'attache à décrire les rapports mère / fille également à un moment-clé de l'histoire japonaise où émerge une nouvelle génération d'enfants qui continuent de vivre chez leurs parents jusqu'à plus de trente ans. Le recours à une fiction est de l'ordre du procédé. La force de la

vidéo tient aussi au fait que des histoires personnelles se révèlent également à l'intérieur des familles grâce au prétexte de la caméra. A Berlin, l'artiste arrive en 1992 deux ans après la chute du mur. Son documentaire tente de décrire le changement intervenu chez les berlinois, d'où son titre, *Former East, Former West* (1994, 01:02:00), qui entremêle différents points de vue. La base de travail comprend cent quatre-vingts heures de prises de vue pour aboutir à une heure de film. La force de la vidéo, qui s'affirme déjà comme un document extraordinaire sur ce moment historique, tient aussi au fait que les Allemands interviewés se sont sentis très concernés par les questions posées et ont tenu à participer à la constitution de cette mémoire. Le montage, qui omet la présence de l'artiste en oblitérant les questions qui apparaissent en creux dans les réponses, est d'un grand dynamisme et confronte directement des réalités qui peuvent être paradoxales

mais qui voisinent avec sérénité. Quand on demande ce qui a changé, les réponses vont du tout à rien : toutes les réponses sont dans le vrai et ont la même portée.

Dans cette recherche de l'artiste sur ce qu'est la frontière entre le réel et la fiction, la vidéo *Meet the people* (1986, 00:16:32) est une réussite exemplaire. Quatorze new-yorkais, en close-up face à la caméra, nous font part en alternance de leur histoire et de leurs états d'âme avec, semble-t-il, une grande honnêteté et une volonté d'introspection. La caméra se rapproche de plus en plus. Chaque personne révèle des moments de prise de distance ou d'émotion intense. Mais, contrairement à ce que cette vidéo affirme, il ne s'agit là que de fictions de l'artiste jouées impeccablement par des acteurs. L'artiste nous conduit à prendre conscience à quel point la présentation de soi en public se réfère au modèle télévisuel et peut influencer sur la construction de

Meet the people vidéo (00:16:32) Shelly Silver, 1986.



notre propre personnalité. Son travail peut être décrit comme une mise en fiction du genre de l'interview télévisé et vise à souligner les limites du genre et la validité des stéréotypes humains. On retrouve un brouillage analogue de la réalité dans la présence de l'artiste sur ses vidéos. Certains moments autobiographiques sont joués par des acteurs et quand elle récite le monologue intérieur de *Suicide* (2004, 01:10:00), il s'agit au contraire d'une fiction.

Dans sa recherche d'utilisation de différentes sources, Shelly Silver aborde désormais l'installation et la photographie. Dans *What I'm looking for*, plusieurs supports sont combinés : l'annonce affichée installe le postulat de départ, la vidéo propose une version personnelle de l'histoire, et enfin les photographies encadrées condensent l'expérience. Le parcours du spectateur rend le décalage de ses réactions. L'arrêt sur image qu'implique la photographie est perçu différemment selon qu'on la regarde avant de prendre connaissance de la vidéo qui se situe au fond de l'espace ou après.

Le décalage existant entre les scènes qui se succèdent est aussi l'un des ressorts profonds de l'œuvre de Shelly Silver. La volonté affichée de se coltiner aux espaces publics tout en parlant d'intimité joue sur une alternance de désir et de frustration. Cette disjonction très nette se trouve par exemple très systématisée dans une vidéo de 1989 *Getting in* (00:03:00) dans laquelle il s'agit d'espaces de la rue ou de bâtiments publics associés dans le montage à une bande son de jouissance sexuelle. Le spectateur ne sait jamais rien des protagonistes à l'œuvre mais finit par entrer dans un espace intérieur. Dans *Things I forget to tell myself* (1989, 00:02:00) l'artiste réduit considérablement le champ de prise de vue en obstruant de façon perceptible l'objectif avec la main. Quand finalement, elle la retire, la perspective se dévoile comme étant une porte de garage fermée qui laisse le spectateur dans une impasse.

Dans *What I am looking for*, l'espace public est agrandi à l'Internet. L'artiste protagoniste cherchant à photographier des moments d'intimité passe une annonce sur la toile : « I'm looking for people who would like to be photographed in public revealing something of themselves... » (Je recherche des personnes qui aimeraient se faire photographier en public en révélant quelque chose de personnel) et propose une rencontre à New York au Starbucks Coffee près de chez elle. Il s'agit là de produire l'image du désir de l'autre, en filmant ce que ces inconnus d'une rencontre veulent montrer. Le spectateur est confronté à des images parfois frustrantes de désir refroidi, telle cette photographie d'homme au sperme congelé.

A de nombreuses reprises, la caméra capte l'incapacité à atteindre ce désir, comme cette main qui pointe du doigt un je-ne-sais-quoi que l'on ne peut voir dans le début de l'œuvre de *The Houses that are left*.

La confrontation de divers niveaux de représentation dans l'image est aussi un procédé récurrent dans les images de Shelly Silver. Dans *Suicide*, qui se donne comme un film sur le désir ou plutôt sur son absence, comme il est dit dans son ouverture, les images de rue se juxtaposent aux images peintes ou dessinées (parfois issues de mangas japonais) ou aux photographies de publicité que l'on y rencontre, témoignages d'une culture de masse. Elles rendent compte de cette situation permanente de désir frustré dans laquelle l'homme contemporain se trouve placé malgré lui. On peut dire que la situation est à son sommet quand Shelly Silver se filme dans un espace public qui lui renvoie son image sur un grand panneau numérique, qu'elle tente de cerner au zoom alors qu'en s'en approchant un peu plus, il perd peu à peu de son pouvoir de reproduction. L'image se dissout pour n'être qu'un signal lumineux.

Mais le désir se niche parfois chez un (ou une) inconnu(e) attendant le métro, sur lequel la réalisatrice fictionnelle inscrit ses fantasmes. On y voit qu'elle est particulièrement sensible aux nuques masculines, qui ponctuent son travail de vidéo (1). La caméra oscille souvent entre le désir du modèle, et celui de la réalisatrice. Shelly Silver n'hésite pas non plus à jouer de la frustration du spectateur en ayant recours à un écran noir pour ponctuer son propos. La juxtaposition d'un commentaire off aux vues de ville contemporaine est parfois plus allusive. Dans ce registre, Shelly Silver suggère avec humour des interprétations légères et joue de connivences avec le spectateur. Dans *Things I forget to tell myself*, un père Noël dans une vitrine de magasin cohabite avec des halètements de jouissance et dans *Suicide*, le marteau piqueur qui perfore le goudron se superpose au mot désir.

Shelly Silver, tout en ayant recours à un montage sophistiqué, tient toujours à être clairement comprise du spectateur. Les œuvres multimédia les plus récentes sont dans la cohérence de cette démarche. Dans *Suicide*, elle apparaît à plusieurs reprises en interaction avec les passants qu'elle filme, elle achève la vidéo sur une interaction avec un trio de petites écolières japonaises délurées. Dans *What I'm looking for* le quidam est sollicité par internet à une rencontre. Dans son dernier site desiredescape.net (2006), la rencontre du désir de l'autre peut n'être plus que virtuelle.

Dans le domaine du documentaire comme dans celui de l'œuvre interactive, on est toujours séduit par la grande capacité d'écoute de l'artiste. Il en résulte une œuvre empreinte de gravité dont l'humour n'est pourtant jamais absent.

© Sophie Biass-Fabiani,
Turbulences vidéo # 52, juillet 2006.

1, vidéo 10003121, Shelly Silver, 2001.



HC Gilje fait partie de ces plasticiens qui ont su découvrir et exploiter les spécificités et les possibilités infinies de la vidéo numérique. A 36 ans, ce Norvégien diplômé de l'Académie de Trondheim, connu en France grâce à l'admirable travail de Lowave, s'est imposé comme l'un des artistes vidéo les plus inventifs d'aujourd'hui. Son esprit critique (il se trouve peu d'affinités avec le champ actuel de l'art vidéo), sa connaissance intime du medium (la compréhension de la nature des images vidéo) et son exigence (il s'est élaboré une conception très singulière de ce que devrait être la création vidéo), ont été essentiels dans le développement de son entreprise de maîtrise, d'approfondissement et d'élargissement des possibilités du medium.

HC Gilje, virtuose de la vidéo numérique.

par Bidhan Jacobs

Toute belle et grande œuvre se fonde dans le constat d'un manque à partir duquel elle motive son existence. Très formaliste, HC Gilje considère les pures images vidéo comme peu satisfaisantes parce que chargées de trop de détails et convoquant un rapport documentaire au réel. Aussi ne sont-elles pour lui qu'un matériau de base à partir duquel il crée des images nouvelles. De même, le VJing tel qu'il est pratiqué à notre époque ne lui convient pas puisqu'il n'exploite pas toutes les possibilités de l'improvisation vidéo live et se trouve réduit, à cause du contexte dans lequel il est tenu d'exister (les concerts, les boîtes de nuit), à créer une ambiance audiovisuelle plus qu'une œuvre en soi sur laquelle les spectateurs focaliseraient leur attention. Aussi ses références sont-elles ancrées davantage dans les avant-gardes des années vingt en Allemagne ou le cinéma

expérimental des années soixante aux États-Unis, dans l'histoire de la peinture abstraite ou encore dans la musique, que dans l'art vidéo.

Par ailleurs, sa compréhension qu'une image vidéo numérique dans sa nature, sa texture et sa structure, est une trame constituée de pixels, lui fait traiter la vidéo pour ce qu'elle est : non pas une séquence d'images offrant une représentation du réel et qu'il faudrait agencer en plans ainsi que le fait si bien le cinéma, mais comme un signal numérique ou un flux de données, créé par les capteurs CCD de sa caméra numérique réagissant aux propriétés de la lumière, sur lequel, au moyen d'outils appropriés, il pourrait intervenir comme il le désire. C'est ainsi que sa pratique de l'art vidéo l'a orienté vers les démarches de l'art numérique, ou plus exactement, de l'art par ordinateur.



Sa volonté de créer des œuvres dans l'instant, de manière riche et intuitive, tel le peintre usant d'une palette de couleurs et de pinceaux dans son atelier, ou le musicien improvisant sur scène, l'ont poussé à élaborer ses propres instruments. Le développement, depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, de toute une technologie favorisant le traitement de la vidéo numérique en temps réel, lui a permis d'accomplir sa vision. Grâce à l'environnement de programmation graphique Max, développé à l'origine par l'IRCAM, et utilisé comme outil servant à élaborer des programmes afin de traiter plusieurs sources de données vidéo en temps réel, il a pu axer ses œuvres sur des improvisations vidéo live. Les différentes étapes de fabrication de ses vidéos sont devenues les suivantes : tout d'abord, le filmage en caméra numérique (images brutes), puis l'importation d'une partie de ce matériel visuel pour le traiter ensuite dans des improvi-

sations vidéo live, l'enregistrement de ces improvisations, et enfin, le montage de ce matériel sous Final Cut Pro. Max lui permet de traiter les images vidéo de manière radicalement différente que s'il utilisait des logiciels de montage et d'effets spéciaux, trop limités en regard des expérimentations qu'il veut faire subir aux flux vidéos. Il crée son esthétique de toutes pièces dans les programmes en utilisant toute la puissance de son imagination et s'oriente systématiquement vers un traitement multicouches de l'image. Les possibilités sont infinies. Il peut choisir n'importe quel fichier de source vidéo, en prendre simultanément autant qu'il le désire, les combiner de manière additive ou soustractive, appliquer à n'importe quel instant les effets de son choix et en faire varier tous les paramètres, créer des images dans les images de toutes formes et de toutes tailles et sans limites, et même utiliser et créer des erreurs du programme.

HC Gilje a réussi, au moyen de cette technique révolutionnaire de programmation graphique combinée aux techniques traditionnelles de la vidéo, non seulement à pousser au plus loin les recherches sur l'abstraction comme elles ne l'ont jamais été, mais aussi à devenir un vrai virtuose de la vidéo numérique, dans le sens musical du terme. *H.K. Mark 1* (1998), *Crossings* (2002) et *Night for Day* (2004), édités dans le DVD *Cityscapes* par Lowave (2005), constituent, en ce sens, ses plus beaux accomplissements, dans la grande tradition des symphonies urbaines des années vingt.

© Bidhan Jacobs,

Turbulences vidéo # 52, juillet 2006.

Gauche et droite : *Night for Day*, vidéo 00:30:00, HC Gilje, 2004.



L'univers de Mihai Grecu est sombre, gris et angoissant (1). Dès le générique, dès les premières ambiances sonores, Mihai Grecu nous entraîne dans des compositions poétiques qui prennent pied dans le réel tout en s'en échappant sans cesse, pour ne jamais véritablement s'en éloigner. Ses regards se posent sur le monde qui l'entoure. Il prend ainsi la place de l'homme de fer, au nom si suggestif, comme terreau d'une de ses rêveries, Ironman Platz (une bande annonce de jeu vidéo). La place où il a son appartement, à Strasbourg, depuis qu'il est venu terminer ses études à l'Ecole des Arts Décoratifs. Il est arrivé en France avec une sensibilité très kafkaïenne que l'on associerait volontiers à sa nationalité d'Europe de l'est, mais qui rappelle également les images de Pink Floyd. Il se situe dans une veine artistique sur-réaliste où il manie la métaphore avec brio, dans une atmosphère grinçante qu'il extrait de nos cadres de vie.

Mihai Grecu

par Mathilde Roman

Ses vidéos sont le fruit de l'association d'une grande maîtrise technique et d'un imaginaire débordant. Son rythme de production est très soutenu, et sa première exposition personnelle au Cube était ainsi très dense et inquiétante. Mihai Grecu projette ses visions intérieures et nous plonge dans leurs atmosphères déshumanisées, absurdes et terrifiées. Sans cesse il produit des images qui portent la marque d'une perception sceptique des évolutions de nos sociétés, et des peurs qui les habitent de plus en plus. Entre 2004 et 2005, Mihai Grecu réalise *The nerve gas suite*, cycle de trois vidéos-poèmes : *Tabun*, *Sarin* et *Soman*. En s'emparant des noms de gaz utilisés pour les armes chimiques, il situe d'emblée le parcours qu'il entame dans le contexte du XX^e siècle.

Certains diront qu'il s'agit plus encore de science-fiction, et il est vrai que les paysages qu'il met en scène peuvent être associés à un avenir aux allures apocalyptiques. En même temps, rien ne justifie vraiment cette lecture dans ces trois vidéos. Elles sont basées sur un constat qui est bien propre au XX^e siècle puisqu'il s'agit de comprendre le déplacement essentiel qui a modifié les stratégies guerrières : il ne faut plus désormais "viser le corps d'un ennemi, mais son environnement. C'est la pensée fondamentale de la terreur, dans un sens explicite et contemporain". Les images de Mihai Grecu prennent acte de cette modification. On n'y trouve aucun corps décharné, ni même blessé. Les dégradations de la vie humaine se font par l'intermédiaire de leur atmosphère qui devient viciée et contamine nos regards et nos capacités à exister.

Il n'y a pas de guerre à proprement parler, mais la terreur s'est installée et nous inquiète intimement. C'est cette atmosphère que dépeint Mihai Greu, il met en images les fantasmes de fin du monde, de menace généralisée, qui imprègnent les modes de vie de ce début de XXI^e siècle. Il ne cherche pas à projeter des avenir sombres plausibles, reliés de manière scientifique au réel. Au contraire, il cultive des situations de perplexité qui ne sont pas des prévisions de l'avenir mais explorent les dimensions discrètes, cachées du présent. *Nerve Gaz Suite* met à jour la terreur qui imprègne nos sociétés depuis les premières attaques au gaz où l'individu s'est aperçu qu'il pouvait être menacé dans une de ses dimensions biologiques dont il avait peu conscience : son activité respiratoire. Sans qu'il n'y ait

forcément de présence humaine guerrière à proximité, ses capacités à vivre peuvent être violemment diminuées, et cette nouvelle donne a marqué profondément les esprits.

Dans *Tabun*, les premières images montrent un avion militaire qui survole des paysages nuageux. Il est opaque et guerrier. Puis les images s'enchaînent en plans fixes ou animés et montrent l'urbain dans ses facettes délaissées. Le son est légèrement présent, il accentue l'impression d'étrangeté et se retire par moment pour laisser toute sa place à la forte expressivité du silence. La caméra se focalise sur des bâtiments abandonnés ou encore parcellaires, sur des objets qui attendent dans leur coin un hypothétique trajet vers la décharge. Rien qui ne soit étranger à nos univers de vie jusque là. Puis les visions

Taturn: (cycle *Nerve Gas Suite*, 1^{re} partie), vidéo (00:30:00), Mihai Greu, 2004



s'emplissent d'étrange : une chaise est en lévitation, un cœur géant et visqueux respire au fond d'une baignoire. Les techniques d'animation sont utilisées pour se glisser au sein du réel et le modifier, suggérant ainsi la vie sous-jacente aux objets. La perception est surréaliste, le gaz toxique a étendu son emprise et déjoue nos repères en perturbant le réel. Tout est froid et inquiétant. La seule personne humaine que l'on croise a un comportement distancié et aux allures insensées. Son double l'accompagne et ils se font face, immobiles, assis sur des chaises disposées hors de la ville dans un

paysage désert. *Sarin* continue le parcours en incluant cette fois un rapport d'intimité avec certains personnages. La caméra fixe des visages indifférents et ausculte leurs reflets, se déplace de l'un à l'autre, d'une solitude à une autre. Nous sommes dans la ville, dans une proximité avec du béton illuminé par la lumière blafarde des néons. Les personnages se côtoient dans un ascenseur sans échanger, et se démultiplient sans sortir pour autant de leurs isolements. L'urbain contemporain est dépeint dans ses facettes déprimantes et ses figures qui dépérissent.

Sarin, Cycle Nerve Gas Suite, 2^e partie, vidéo 100'02-15', Mihal Grecu, 2005.



Le cycle se clôt avec *Soman*. Les images alternent entre des focus sur deux personnages, un homme et une femme qui apparaissent dans des positions de repli ou d'angoisse, et des séquences sur une équipe de dégazage. Protégés par des vêtements hermétiques et des masques, cette équipe symbolise bien les peurs qui sont associées au gaz. On les voit transporter des récipients sur lesquels le spectateur projette tous ses fantasmes. Mihai Greco filme aussi des séquences où on les voit allongés au sol procéder à des gestuelles incompréhensibles. La fin du cycle apporte une vision plus concrète de la nocivité des gaz. Le personnage féminin ouvre la bouche pour former un cri qui nous est inaudible, et M. Greco en profite pour y insérer des animations d'une ville en mouvement. Une métaphore de l'affolement des populations à l'idée de ces menaces terroristes, qui leur font, comme les gaulois, craindre que le ciel ne leur tombe sur la tête.

Comment et pourquoi as-tu choisi ces gaz ?

Tout petit j'étais très intéressé par la chimie, et plus particulièrement pas les poisons. Ils me fascinaient. J'avais gardé en tête ces noms de gaz toxiques car leurs sonorités m'ont toujours semblé très étranges. Lorsque j'ai voulu faire un travail sur la peur des attentats, sur l'angoisse urbaine qui s'est accentuée avec la menace du gaz, ces trois noms, Tabun, Sarin et Soman, se sont imposés.

Que veux-tu donner à imaginer et à penser par ces références au gaz ?

Je ne fais pas de la science-fiction et je ne cherche donc pas à proposer un avenir plausible à nos sociétés. Au contraire, je cherche à accentuer l'impression de perplexité, d'incapacité à expliquer, à établir des liens de cause à effet. J'essaie de rendre visible une dimension importante en Occident : l'angoisse, la terreur, qui se sont intégrés aux modes de vie.

En quoi ta nationalité roumaine a-t-elle influencé ce travail ?

En Roumanie, il y a plein d'endroits glauques, pourris. On ne trouve plus rien de lisse ou de net, les bâtiments sont malades, mais tous sont des architectures de type HLM. Tout ce qui préexistait à la période communiste a été rasé. J'y suis habitué, ils n'attirent plus mon attention. Par contre, j'ai été d'autant plus choqué en France quand j'ai découvert des endroits tout aussi glauques mais qui avaient une autre étrangeté puisqu'ils n'étaient pas uniformes, qu'ils prétendaient à une innovation architecturale ou à une filiation historique. Ce sont ces endroits mixtes, qui peuvent être lisses mais couverts de graffitis, qui m'intriguent et attirent mon imaginaire. C'est, je pense, une sensibilité qui me vient de Roumanie, de cette absence de diversité architecturale qui m'a entouré pendant mon enfance. Lorsque je retourne là-bas, je n'ai pas le désir que j'ai ici de faire des images et de construire un regard à partir de ce que je vois. J'y ai parfois filmé un peu, mais toujours dans la finalité d'intégrer ces séquences dans des vidéos qui se focalisent sur les sociétés occidentales. Ce sont elles qui m'intéressent.

© Mathilde Roman, publié sur www.lacritique.org, avril 2006,

Turbulences vidéo # 52, juillet 2006.

(1) Plus d'infos sur www.mihaiagrecu.org

« Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage » affirmait Michel Foucault (*L'Archéologie du savoir*) ; mais c'est parce que le sien est mis à mal par le photographe qu'Elodie Sack prend justement la plume.

Anathéma crépusculaire

par Elodie Sack

L'erreur.

Un acte manqué, pas si manqué finalement. Pas raté, en tout cas. Nouvelle épreuve, révélant à sa façon l'au-delà du Moi. C'est fou de voir à quel point l'erreur peut coller à la vérité, la découvrir, l'exprimer, lui correspondre... A quel point elle peut être la vérité.

Mais l'erreur peut aussi se révéler fatale. Malédiction.

Certes, l'encre est bien sur le papier, mais pas du bon côté : j'ai la tête à l'envers ! Ce n'est pas tout : en conséquence de cette mauvaise union (sacrilège ?), l'encre refuse de jeter l'ancre. Ou bien ne le peut pas. Volontairement ou non, elle ne se fixe pas, glisse sur la paroi, tente de s'agripper sans succès. Je glisse avec elle. Les griffes ne servent à rien, je tombe. Aïe. L'encre me dissout, me noie. Tirée vers le bas, je coule. Loi inviolable de la gravité. Ces profondeurs qui nous attirent

et nous conquièrent à jamais... Mais dis-moi : dans ces ténèbres, qui me sauvera ? « Irréparable. Pardon. » Une marche irréversible vers l'inéluctable disparition. L'aube ne reviendra pas... Si mon sort semble certain, connais-tu le tien ? Il se peut que nous en perdions tous deux la tête.

Me voilà devenue le spectre de moi-même, par votre faute. Désormais, ni vivante ni morte, je hanterai vos rêveries. Protègerai enfin mon territoire : on tente de m'envahir sans cesse. Approchez-vous donc ! Offrez-moi le plaisir de vous détruire de l'intérieur. Sourire au cœur. Simple revanche, juste vengeance pour ce fantôme qui fredonne la mélodie d'un outrage. S'en aller, éviter le carnage ? Un bain de sang. Je suis exsangue : pas de veine ! Que faire alors à celui qui a préféré la chair, contempler son empire. Souhaiter le pire ? J'ai mal. Je désespère de m'anéantir.

Animation imprévisible de l'inanimé. Le vernis sous le dissolvant. Ne restera que l'inexistant.

Placard glacé, miroir d'acier. Et les tourments de la mémoire, les affres de qui je suis. Épargnez-moi l'ennui. Et l'orage ? La fureur des hommes, leur folie. Nos déchirures. Se retirer. Effacement de l'épiderme sous l'ecchymose. Définitivement, abandonner l'anastylose.

Mise en abyme de l'image qui s'abîme, de l'image abîmée. Obsession mortifère, vampire qui se nourrit de toute lueur, insatiable. Qui est la proie ?

Être tentaculaire. On est tenté. Tout est supplice. On est Tantale. Le presque-à-portée. L'inanité de notre espoir est inconsolable. Genoux à terre, qui est complice ? Jetons les dés de nos dédales, souffrons la haine inébranlable.

L'ombre me grignote. Un nuage de cafard. Mon visage s'obscurcit, par touches, par taches. Un profil est déjà englouti, l'autre suivra sans doute. J'ai peur. Ils n'entendent pas mon cri : ont-ils peur eux aussi ? Ils ont raison. Tous ces regards qui usent et abusent, déforment. Dégradent. Je me retrouve dévisagée, d'avoir été dévisagée. Masque livré à l'érosion, jusqu'à l'ultime disparition. Tombe en poussière. Sur le sol stérile. Balayé par le vent.

Encore cette nuit qui me ronge, me dévore. Nous ramène à ces morts qui nous tuent. « Souviens-toi. L'Ennemi resurgira... » J'en tremble. Trou noir. Photophobie.

Revenant d'outre-tombe, dans ce bois sombre d'une inquiétante lumière. Trouble. La Terre. Ses lunes. Sélène. C'est Léna. Le venin du néant, doux et violent à la fois.

Aspérité de l'écorce de pierre. Les mains qui ont voulu caresser brûlent encore de leurs écorchures. J'ai mal. Solitude de l'isolement, de l'enfermement. Dans cette cage sans

barreau. J'ai besoin d'un bourreau. Ramenez-moi. Laissez-moi. Je ne sais plus ce que je veux, ce que je dois, ce que je peux, ce que je crois. Je suis K.O. La tête en buée. Combien de fois me suis-je laissée dissoudre par la pluie, diluer en une flaque sur le banc ou sur le trottoir. Combien de fois l'Autre n'était pas là, l'inattendu n'est pas venu. La brume au milieu des camps. La fin ou le cœur de l'humain ?

Me sauver, m'ôter le poids des incarnations. Mésincarnations.

Qu'est-ce qui m'arrive ? Je me réveille en sursaut, plongée dans un monde irréel. Non, je ne délire pas : je suis lucide. J'ai seulement basculé de l'autre côté. Je regardais quelques photographies, hier soir, avant de m'endormir enfin. Au milieu de la nuit. J'ai ouvert les yeux, j'ai regardé tout autour : je ne reconnaissais rien. J'ai cherché des repères ou des souvenirs pour me rassurer (ça m'arrive parfois de ne pas savoir où je me trouve lorsque je me réveille), mais rien à faire : je suis bien dans l'inconnu. L'angoisse monte, prend le dessus puisque rien ne l'arrête. C'est la panique. Je tends l'oreille : un grand silence, une grande absence. Rien ne m'est familier, et c'est pénible. En effet, j'aurais très bien pu me retrouver dans quelque pays enchanté : ce n'est pas le cas. Ici tout est vide, vidé, éloigné de tout, de moi. Je me sens échouée, seule, au milieu de nulle part.

Non, ce n'est pas un rêve, pas un cauchemar. Je ne dors plus. Alors, comme je suis rationnelle, j'observe et scrute, à la recherche du moindre indice, pour expliquer, comprendre. Il doit y avoir une raison. Il faut que je la découvre. Ai-je sombré dans la folie ? Depuis le temps que ça me guette... Ou bien, la mort m'a emportée dans mon sommeil. Qui va apparaître ? Mais non, je ne suis ni folle ni morte. Cette irréalité même est bien réelle. Je me livre donc à une analyse de la situation,



reprenant ainsi ma première question : qu'est-ce qui m'arrive ? Puisque, d'une part, personne ne vient à moi : ce monde bis a effacé ma trace, oublié ma place au cours de sa transformation. Malin génie ? Ce qui me fait face en tout cas, me semble terriblement artificiel. Un grand mirage. J'ai l'impression d'être prise dans une errance figée, une tempête statique. Stupeur. L'espace n'est donc pas une dimension inaliénable. Le temps, quant à lui, a perdu son sens et sa vigueur. Certes, le mien n'a peut-être jamais été le vôtre (je veux dire celui d'avant), mais la différence est plus saignante à présent. La vie autour de moi, ce Rien qui s'affaire, n'est désormais plus rien du tout. Misère.

J'ai le vertige. Normal : depuis mon réveil, je flotte dans ce corps flou, presque immatériel, que je sais être le mien. Mais de toute évidence, ce n'est plus tout à fait ma vie, plus tout à fait moi. Qui donc m'anamorphose ? Mes pensées, mes sensations, mes souvenirs sont faussés, contaminés par l'atmosphère qui règne ici. Je me regarde, inutile : je ne suis plus personne. Peut-être est-ce finalement la vie qui me délaisse, m'abandonne peu à peu pour me confier à la mort. Fatiguée. Est-ce mon esprit qui me fuit ? Je ne sais pas. Je ne sais toujours pas.

Comment vous dire ? Les mots sont vaincus, perdus eux aussi je ne sais où, là où je suis. Nul besoin de les chercher, ni même de les trouver : vous ne les entendriez pas, ils ne parviendraient pas jusqu'à vous, je crois. Ou comme de simples sons, informes et dénués de sens. Un gémissement, tout au plus. En reviendrai-je ? Nous rejoindrons-nous ?

Et pourtant, ça me redessine : vois là mon être réinventé. Dans un (saint ?) suaire. Pas un simple reflet. Apparition, réapparition dans cet entre-monde où la profondeur surgit et s'impose à la surface, pour mieux nous captiver, nous capturer. Séduction authentique. Révélation. L'ineffable, l'intangible. Mystique des profondeurs : l'âme ne peut s'élever que lorsqu'elle est dans les abysses.

© Élodie Sack, Lyon, novembre 2005
Turbulences vidéo # 52, juillet 2006.

Un film "de danse" projeté en salle !! Un petit miracle de la distribution !! Rien à voir cependant avec le triste *Aurore* signé Niels Tavernier, dit "film de danse" qui accumule toutes les bavures inhérentes à l'étiquetage... Rien à voir non plus avec un petit chef d'œuvre du genre film loufoque inclassable, chorégraphique jusqu'à la plante des pieds des acteurs, *L'iceberg* film belge de Dominique Able, Fiona Gordon, Bruno Romy.

Bref, *Blush* est le premier moyen-long métrage du chorégraphe flamand Wim Vandekeybus et de sa compagnie Ultima Vez.

***Blush* : un pas en avant vers la fiction.**

par Geneviève Charras

Les images sont nées simultanément lors de la "fabrication" du spectacle *Puur* et la chorégraphie adaptée de la scène à l'écran. Revisitation d'une œuvre préexistante ? Pas vraiment, puis qu'ici le scénario-image pille certes les situations et la gestuelle du chorégraphe mais en façonne un voyage dans les espaces et le temps propres à l'écriture cinématographique. « Ce n'est pas la version filmée du spectacle *Blush*, bien qu'il s'en inspire, mais ce n'est pas totalement une fiction, non plus. C'est un film de danse qui inclut des éléments conduisant vers la fiction, en particulier grâce à son atmosphère générale. J'ai voulu filmer en super 16, pas en vidéo ; pour moi, ce film est un pas en avant vers la fiction » précise le chorégraphe.

Blush est comme une exploration de l'inconscient sauvage, des forêts mythiques, des impulsions contradictoires, de l'imaginaire où le corps a ses raisons que la raison ignore. Attractions, répulsions... Des histoires se tissent où les frayeurs et les désirs prennent les traits de métamorphoses animalières. Les paysages réels sont les espaces de la danse dans le film. « Quand j'ai demandé aux danseurs d'enlever leurs chaussures alors que le sol était recouvert d'épines et de cailloux, ils se sont sentis frustrés parce qu'ils ne pouvaient pas faire la même chose que sur scène. C'est exactement ce qui m'intéresse ». Et le chorégraphe d'ajouter : « Dans le cinéma en général, on fait des choses fantastiques, mais c'est truqué, chez moi, le tournage est une aventure. Il ne faut pas avoir peur de faire faire des choses aux gens. »



Blush est un film poétique, un hymne au corps. Vandekeybus montre tout ce que le corps dansant peut transmettre et le film lui permet de multiplier les possibilités d'expression des mouvements des danseurs.

Quelques bribes de textes étayent la narration des images mais c'est surtout l'énergie qui "parle" et interpelle l'imaginaire du spectateur. Une folle course entre rêve et réalité nous est donnée à vivre à perdre haleine. Un spectacle très pictural digne des *Nymphéas* ou parfois d'une jungle à la Douanier Rousseau...

Blush, film 35 mm couleur (20x55 00), Wim Vandekeybus, 2005.



Another, les détenus de Tartu : escapades derrière les barreaux

Helena Jonsdottir est chorégraphe en Estonie. René Vibre est allemand et réalisateur. Leur rencontre s'opère lors de l'élaboration d'un projet d'évocation de l'univers carcéral par la danse. Rencontres d'espaces et de non-espace, de claustration et d'évasion par le mental, l'imaginaire produit par le corps dansant.

Amour et jalousie sur fond de mouvements et déplacements, tantôt calmes, tantôt nerveux, des occupants d'une prison : voilà pour l'intrigue. C'est en Estonie, dans la prison de Tartu, qu'est tournée la fiction. Simple : un surveillant, Jinn courtise sa collègue Lilith, mais se persuade bientôt jusqu'à la déraison, qu'elle a une liaison avec un jeune détenu. Dans l'ambiance d'un pénitencier futuriste, le film hypnotisant, fait alterner mouvements nerveux et rythmes rituels, statiques et immuables, du quotidien des détenus et de leurs gardiens.

Les séquences, rapides, fugaces alternent avec de beaux plans séquence en zoom arrière en travelling assez surprenant. L'espace est traité en osmose avec l'univers carcéral : de trop étroit à très vaste, évoquant les possibilités de fuite. La danse est surprenante et l'écriture chorégraphique digne de quelques grosses peintures de la danse contemporaine. Le jeu est sobre et poignant, les plans recherchés et parfois extravagants, tant ils paraissent non orthodoxes et déroutants dans la lecture. Loin d'être linéaire, elle bascule avec subtilité dans l'onirique et tout y devient surprise et étonnement.

Une réussite, assurément dans le paysage de la fiction dansée.

Another, les détenus de Tartu, vidéo 105-23-001, Chorégraphe : Helena Jonsdottir, réalisation : René Vibre, Coproduction ARTE ZDF 2005.



My lunch with Anna : Tapas chorégraphiques

Projeté dans le cadre de Vidéo Danse 2006 au Centre Georges Pompidou, puis au Musée d'art contemporain de Lyon dans le cadre de l'exposition sur Anna Halprin, ce film est un véritable témoignage sur le geste quotidien et l'improvisation, axes de recherches chers à la chorégraphie post-moderne américaine. Alain Buffard en est le réalisateur, danseur attentif et scrupuleux, témoin très proche de cette égérie du courant des "tasks", ces tâches quotidiennes que reproduisaient les danseurs de l'époque pour mieux s'immerger dans la mouvance du quotidien. C'est donc à cinq repas que nous assistons, à des discussions entre elle et lui, détournées en performances chorégraphiques ! Mais ici, avec une singulière légèreté, on sent de façon palpable, comment le seul fait de porter à la bouche une feuille de salade peut amorcer une improvisation, et en fait ouvrir

tout un imaginaire. L'acte de création ne trouve de sens qu'intégré à l'état global du rapport au monde. Alain Buffard interroge cette figure tutélaire de la danse, sur ses expérimentations sur le mouvement et ses recherches sur le geste banalisé, initiées dès la fin des années 1950 avec le San Francisco's Workshop. Un dialogue performé où le geste rejoint la parole, où l'exercice de l'entretien et de la mémoire laisse la place à une relation qui se livre pudiquement, entre deux bouchées de salade, entre deux corps proches et dissemblables.

La réalisation est très "charnelle", au plus près des sons du quotidien : pas d'artifices, ni de complaisance. Les corps se parlent et, sans lassitude aucune on sympathise avec ce drôle de couple... qui mange devant nos yeux, suspendus au moindre geste ! De l'intimité, du jamais vu là où le signe fait mouche chorégraphique.

© Geneviève Charras,

Turbulences vidéo # 52, juillet 2006.

My lunch with Anna, film 800-58-000, Alain Buffard, 2005.



A 31 ans, en l'espace de six ans à peine, Augustin Gimel s'est imposé comme l'une des puissances de création et de théorisation les plus grandes de son temps. Sa pratique transcende les différents media existants. Qu'il tourne en vidéo numérique (*l'Œil lourd du voyage mécanique*, 2003), en argentique (*1305*, 2001), qu'il prenne des photographies numériques (*Extracorporel*, 2004), prélève des images sur internet (*Fig. 4*) ou extraie des éléments audiovisuels d'un DVD (*Genève*, 2004), il poursuit, à un rendement très élevé, une œuvre à la pointe avancée de la vision que Jean Epstein se faisait du cinéma de recherche. Et plus encore...

Augustin Gimel : Le savant et la machine philosophique

par Bidhan Jacobs

Bien que nous puissions en faire l'héritier du cinéma structurel américain et en particulier de Paul Sharrits et de Robert Breer, en regard des expérimentations très poussées auxquelles il soumet et le medium et le spectateur — l'exploitation systématique du plan-photo-gramme, nous pensons qu'A. Gimel peut être perçu, de manière beaucoup plus ouverte et plus fructueuse, dans le prolongement de la tradition des grands savants techniciens qui ont tenté de percer les mystères du vivant, d'Archimède et d'Héron d'Alexandrie jusqu'aux scientifiques des laboratoires d'IBM en passant par Etienne-Jules Marey. Ainsi, l'œuvre d'A. Gimel doit-elle être envisagée à l'intersection d'une histoire du cinéma, des Beaux-Arts, des arts plastiques, mais aussi, d'une histoire des automates.

L'automate est ambigu : il est à la fois un modèle scientifique et une machine philosophique, une imitation de la vie et sa condensation, un miroir déformant d'une image indécise pour l'homme et le ferment de critiques et d'interrogations. Sa parenté avec le mythe en fait un des principes fondateurs de toutes les cultures.

« L'automate est au centre des frottements des catégories logiques, au point où les savoirs se heurtent, se nouent et se dénouent. Ses racines mythologiques, philosophiques, théâtrales, puis physiques, biologiques, techniques enfin lui confèrent la vocation "de pierre de touche" d'une vision globale du savoir et des pouvoirs. » (1)



L'automate est une concrétion technique très élaborée d'une conception du monde et de l'être humain à un moment donné de l'histoire d'une culture. La plupart des œuvres d'A. Gimel peuvent être conçues, entre autres dimensions, comme de fascinants prototypes audiovisuels d'automates. Il explicite d'ailleurs très justement *Fig.4* et *Extracorporel* comme des « Golems visuels ». Les stratégies qu'il met en œuvre afin d'insuffler la vie à une image fixe dérivent de l'assimilation des conceptions du corps élaborées par Antonin Artaud et Gilles Deleuze et se fondent dans une exploitation des lois de la physique optique et de la biologie de la perception visuelle. Le dépassement de l'organisme par le combat contre la transcendance, la création d'un corps intensif et intense « parcouru d'une onde qui trace dans le corps des niveaux ou des seuils d'après les variations de son amplitude » si bien que « la sensation n'est plus qualitative ou qualifiée mais (...) est vibration » (2) trouvent une dimension plastique dans le montage que fait A. Gimel de milliers de plans-photogrammes. *Extracorporel* constitué de 6000 photographies de peintures

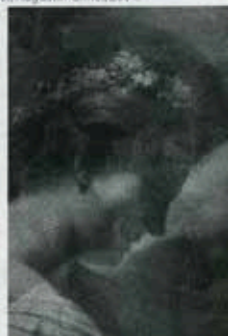
du corps humain et *Fig.4* de 7500 images pornographiques en représentent l'aboutissement :

— Grâce au débit d'une image différente tous les 1/25^e de seconde, le pouvoir de séparation temporelle de l'œil est largement dépassé. Ce dernier ne peut plus séparer deux images, il les perçoit comme synchrones et ne peut donc déterminer laquelle est apparue la première.

— Le phénomène de masquage visuel est décuplé. En effet, chaque image perturbe la perception de la précédente.

— L'effet-phi est transgressé : ces processus cérébraux qui, au cinéma, nous débarrassent de la persistance rétinienne afin de recréer un mouvement apparent, sont dérangés. Le bombardement d'images en coïncidence imparfaite est tel, que la persistance rétinienne se trouve pleinement réquisitionnée et que le cerveau ne peut plus traiter correctement les informations visuelles qu'il reçoit. Les images se superposent les unes aux autres, se mêlent, de sorte que des entités virtuelles sont synthétisées par le cerveau et que la perception de la forme et la perception du mouvement sont confondues.

Extracorporel, polyptyque, photographies numériques (00:09:30), Augustin Gimel, 2004.



Les créatures issues de ce montage virtuose sont inédites, polymorphes et aléatoires, libérées de la prison du corps par la reconstitution d'une autre organisation de celui-ci, et, puisqu'elles naissent avant tout de la perception, modifient leur comportement à chaque visionnement. Elles apportent une explicitation du vivant, non pas à la manière des automates traditionnels, équivalents de microscopes théoriques permettant une visée des profondeurs, mais comme des outils spéculatifs extrêmement audacieux visant un au-delà du corps. Elles repoussent les limites de la perception et de la connaissance. Ces extraordinaires machines philosophiques sont pour le XXI^e ce qu'a été le théâtre mobile d'Héron d'Alexandrie pour le monde antique, le canard de Jacques de Vaucanson pour le XVIII^e ou les chronophotographies d'Etienne-Jules Marey au XIX^e.

© Bidhan Jacobs, Turbulences vidéo # 52, juillet 2006.

(1) *l'Automate et ses mobiles*, Jean-Claude Beaune, Paris, Flammarion, 1980, p.11.

(2) *Logique de la sensation* (1981), Gilles Deleuze, Paris, Seuil, 2002, p.47.

Un nouveau festival vidéo complètement à l'ouest, initié par le collectif l'Oeil sur la Rive, fondé en vue de réunir un cinéma de village

LA VIDÉO S'INSTALLE À MORTAGNE

Directrice : Marie Courtin (enfant du pays), Directeur artistique : Jean-Paul Fargier (qui reprend du service).

du 20 juillet au 10 août 2006

Mortagne, joli port sur l'estuaire de la Gironde, à 25 km au nord de Blaye et à 25 au sud de Royan.
Mortagne et ses falaises blanches (sur lesquelles auront lieu des projections).

Chaque année un thème : pour commencer, le paysage

INSTALLATIONS

Nam June Paik *Jardin Vidéo*

Ko Nakajima *Mont Fuji*

Lydie Jean-Dit-Panel *L'arc du monarque*

Anne-Marie Rognon *Avec et sans fils*

Bill Viola *Reflecting Pool*

Chris Quanta *Nationale 7*

Valerie Pavia *Vilnius-Odessa*

et Laurent Millet *L'in/ondation*

+ SOIRÉES DE DIFFUSION

Renseignements **06 14 51 83 39** ou **06 88 58 39 89** en partenariat avec **VIDEOFORMES**

Image extraite du Parigori, Mars 2006 © Lydie Jean-Dit-Panel

Ce qui est formidable avec Nakajima Ko, c'est que ses installations, ou ses bandes, vous plongent tout de suite dans le symbolique. Sa dernière installation : *Mizu no Esprit, Gomi no Esprit* (L'esprit de l'eau, l'esprit des déchets), ne déroge pas à la règle. Son arbre érigé au centre d'un anneau liquide évoque immédiatement un yoni lingam. Assailli par une myriade de bombe H.

Yoni soit qui mal y pense...

par Jean-Paul Fargier

Début de la fin ? Ou fin d'un commencement ? Se le demander ouvre la porte à deux réels possibles.

L'arbre se tord de douleurs après une méga-catastrophe. Les eaux charrient les décombres d'une civilisation victime de ses progrès. Il n'y a plus rien à voir, circulez (les écrans sont en berne ou vont cramer) parce qu'il n'y a plus rien à récolter entre les sillons de la Terre. Tout est devenu noir, les machines déglinguées vomissent leur tripes numériques. Une sève négative rabougrit les bras de la plante mâle, tout élan coupé. La fougue femelle emporte un torrent de détritiques mort-nés. Ko, prophète de malheur, pousse un cri lugubre, dernier avertissement avant le Néant. Sa sculpture multi-médias est un faire-part de décès global.

L'arbre geint de renaître après un déclin qu'on avait cru irrémédiable. Il se conforte en puisant une énergie nouvelle dans les eaux qui lèchent ses racines. Il y a de la copulation dans l'air : le vertical (yoni) enchante l'horizontal (lingam) qui réciproque circulairement la caresse. Les étoiles cathodiques s'allument pour annoncer le regain. Un monde s'écroule, un

autre surgit, pas forcément pire que le précédent. Ko, prêtre d'une célébration (confuse mais pertinente) de la permanence des sexes. Le Tout triomphe du Rien. Tout déchet est une graine. Dans un éternel Va et Vient... universel, global.

La première interprétation s'imposait dès lors que vous visitiez l'installation en tournant autour d'elle dans le sens des aiguilles d'une montre. La seconde si vous entrepreniez de la circonvenir dans le sens inverse. Car le pessimisme est un tourniquet spontané. L'optimisme, lui, se gagne en pensant à rebours. On peut trouver les deux dans le même sujet. Ko commentant son œuvre penchait dans le sens d'une vision pessimiste. Et personne n'avait du mal à l'entendre. Ko continuant chaque jour à alimenter le feu et l'eau, le fer et le bois de sa composition prophétique (en versant des déchets nouveaux dans le cloaque annelé) donnait à penser, fut-ce à son insu, ce que je ne crois pas, le contraire. Chapeau, Ko Ko !

© Jean-Paul Fargier,

Turbulences vidéo # 52, juillet 2006.

De l'eau et des déchets

par Yusaba Kutaka

Mesdames, Mesdemoiselles, et Messieurs,
Quelle quantité de déchets avez-vous jetée depuis votre naissance ?

Mes chers amis,

Quelle quantité de déchets avez-vous jetée depuis votre naissance ?

Mon ami,

Quelle quantité de déchets avez-vous jetée depuis votre sortie du berceau ?

Et quelle quantité d'eau avez-vous fait couler vers l'égout ?

Je ne sais pas du tout.

Je ne sais pas quelle quantité de déchets j'ai mise en terre.

Je ne sais pas quelle quantité d'eau j'ai fait couler depuis mes premiers pas sur la terre.

J'ai complètement oublié, et pourtant les roseaux purifient l'eau.

J'ai reçu beaucoup de la terre, mais aujourd'hui j'ai oublié.

J'ai jeté beaucoup de déchets sans réfléchir, et pourtant

l'homme est un roseau pensant.

Parmi les roseaux, j'ai trouvé un couple de pinsons.

Ils couvaient tout en observant une décharge tout près de leur nid.

Ils m'ont dit : le Recyclage, c'est toute notre vie.

Nous faisons nos nids en recyclant les rameaux des arbres.

Nous picorons des insectes, des fruits, et nous fertilisons la terre.

Quelle quantité de déchets avez-vous recyclée ?

Quelle quantité d'eau avez-vous recyclée ?

Les déchets, c'est la source du chaos.

L'eau, c'est la source de toute vie.

Depuis quand l'homme s'est il permis de tout jeter ?

L'homme jète tout, et tout se transformera en déchets, demain.

Ah ! Pourquoi les machines électroniques d'hier sont-elles des déchets aujourd'hui ?

Il y a cinquante ans que l'homme regarde la télévision.

Les images sur les écrans sont des déchets dans nos cervelles.

Nous avons pensé, nous avons aimé,

Et nos mémoires ont fabriqué des déchets dans nos cervelles.

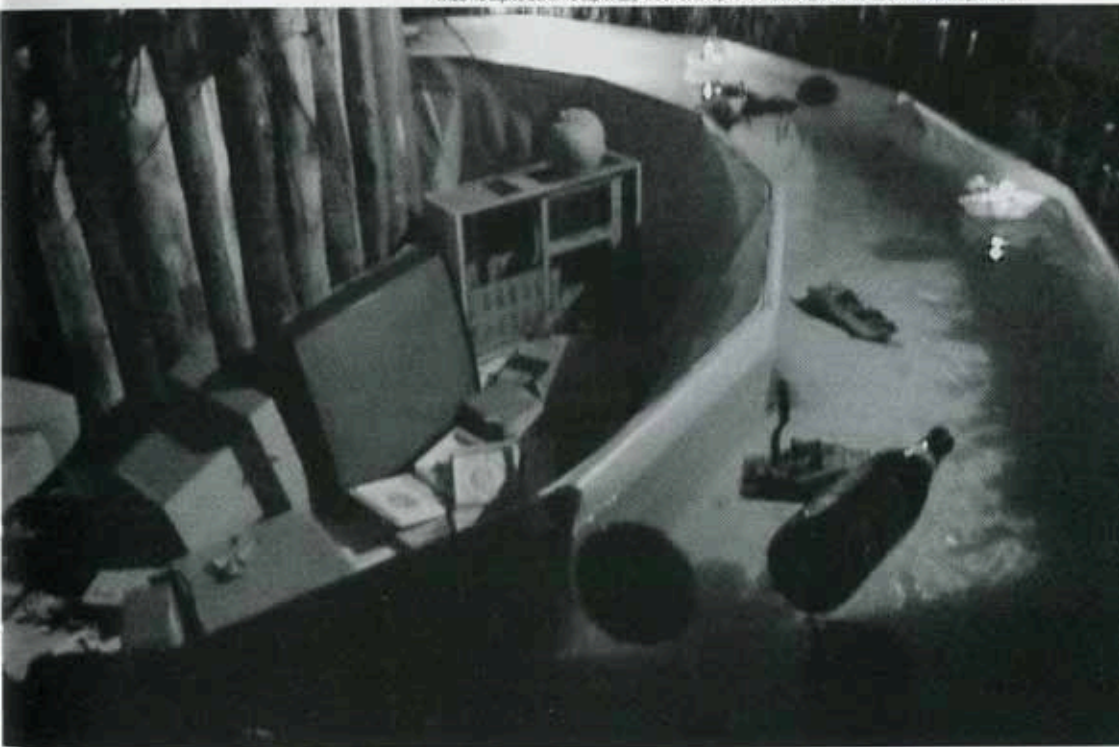
Alors, où sont nos âmes ?
Nos âmes, sont-elles dans nos mémoires, dans nos cœurs, dans nos cervelles ?
Nos âmes se fabriquent des déchets, dans nos cervelles.

Les déchets sont la source du chaos ; l'eau, c'est la source du tout.
La terre recycle tout avec de l'eau.
La terre recycle les déchets de nos mémoires avec de l'eau, peut-être.
La terre recycle nos cervelles, aussi, peut-être.
Mais, pas les machine électroniques, ni les télévisions.

De l'eau coule, de l'eau passe par la terre bleue, pour toujours, je l'espère bien.

© Yusaba Yutaka, traduit de l'anglais par Gabriel Soucheyre,
Turbulences vidéo # 52, juillet 2006.

Mizu no Esprit, Gomi no Esprit (Esprit de l'eau, esprit des déchets), installation vidéo, Ko Nakajima, 2006.



Les gens l'appellent "La Montagne éternelle" parce qu'ils croient qu'un dieu vit là-haut depuis des temps très anciens et qu'on voit cette magnifique silhouette de partout dans l'est du Japon. De nombreux artistes se sont mesurés à ce sujet et parmi eux, les travaux de gravure sur bois de Hokusai Katsusika (1760-1849), et plus particulièrement le magnifique *Fugaku Sanjurokkei (les 36 scènes du Mt.Fuji)*.

La Montagne éternelle

A propos de *Mt.Fuji*, une vidéo de Ko Nakajima

par Yusaba Kutaka

L'artiste contemporain Ko Nakajima s'est également mesuré à ce thème et avec succès.

Tout d'abord, il nous montre diverses vues du Mt.Fuji dans des cadres. Il recourt à un grand nombre de photographies qu'il combine de manière très délicate pour nous entraîner dans un monde mystérieux. C'est ainsi que pour la première fois, j'ai pu vraiment saisir le sens du travail de Hokusai Katsusika grâce à la vidéo de Ko Nakajima.

Ko Nakajima utilise un très grand nombre de photographies afin de donner à sa présentation du Mt.Fuji une image dynamique de la montagne. Il tente de déborder la limite de la dimension tout comme Hokusai Katsusika l'a fait. Un peintre essaie souvent de donner l'illusion de la troisième dimension dans un travail limité à la deuxième dimension, une toile

plane. Hokusai n'avait que des feuilles de papier à sa disposition et ne voulait se satisfaire d'une illusion de troisième dimension. Il a alors réuni 36 vues pour obtenir une vision synthétique et dynamique du Mt.Fuji. Par ailleurs, la vidéo possède la troisième dimension, l'espace, la quatrième, le temps, et la cinquième, la capacité de transformation. Ko Nakajima fait bon usage de la technique vidéo et accède ainsi à l'étape supérieure de la dimension synthétique de la dynamique. On peut affirmer que ces deux artistes adoptent une démarche similaire dans leur manière de défier cette dynamique. *Mt.Fuji* est riche de cette variété. Minute après minute, on est attiré et captivé par l'observation de scènes différentes de la grande montagne alors qu'habituellement on ne peut voir qu'une scène à la fois. Ces deux artistes sont certaine-

ment arrivés à la même conclusion qu'il faut donner à voir une image dynamique. Nous n'avons donc pas pu savourer chaque feuille de papier du *Mt.Fuji* d'Hosukai car il s'agit d'une œuvre synthétique.

La vidéo *Mt.Fuji* nous décrit un monde plein de vie, d'animaux et de plantes. Un jour la vie changera et arrivera à sa fin. Le *Mt.Fuji* nourrit les plantes et les animaux et à leur tour ils transforment la montagne, jour après jour, car ils y vivent. Il n'est pas non plus exceptionnel d'y rencontrer des êtres humains. Des gens ont vécu au pied de l'immense montagne, ont utilisé son eau, cultivé les terres à son pied.

Le *Mt.Fuji* nous offre ce paradoxe : il contient les éléments du mouvement biologique tout en étant éternel ! Il contient aussi la catastrophe. Il a l'air endormi mais c'est un volcan. La première scène nous montre que le

Mt.Fuji est une montagne sacrée et glorieuse où vit un dieu. Mais la vidéo de Ko Nakajima nous enseigne que la montagne éternelle a une vie, qu'elle est mortelle tout comme les humains.

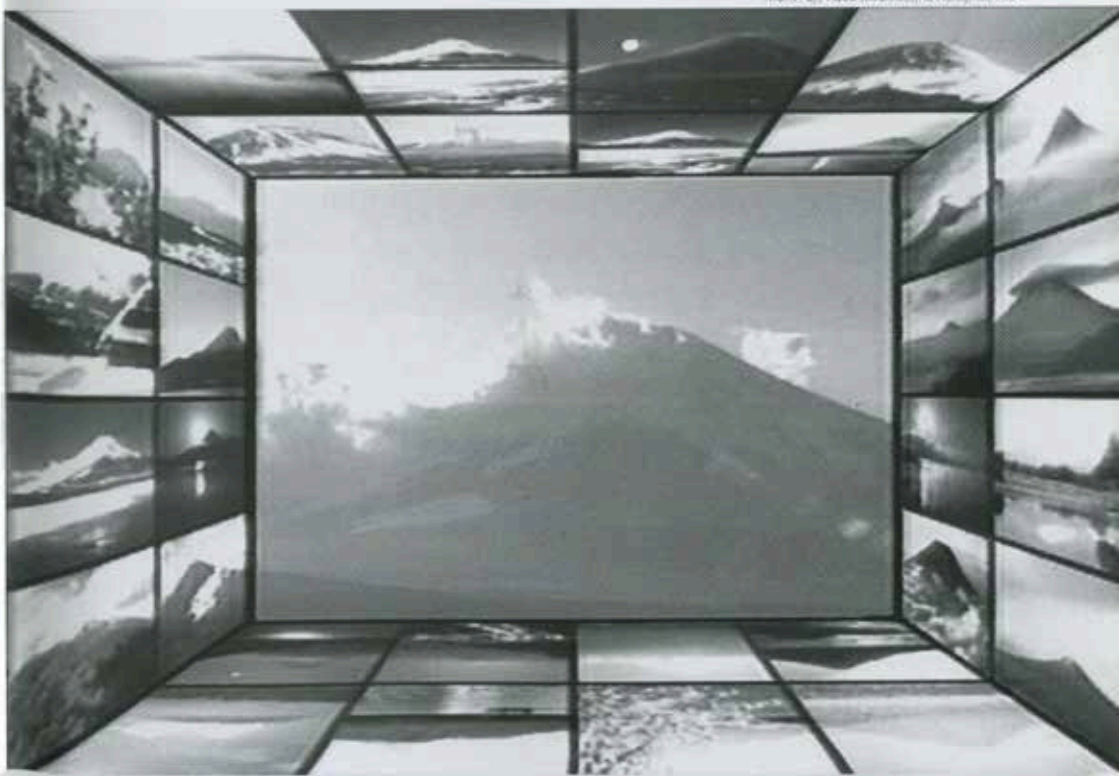
Les gens d'aujourd'hui regardent la montagne des fenêtres du Shinkansen — le TGV japonais — et disparaissent. Des milliers de personnes font l'ascension de la montagne chaque année. Au sommet il y a un vieux sanctuaire. Les gens sentent-ils la présence d'un dieu en cet endroit ? Un scientifique répondrait « Non, c'est juste une grande montagne. »

© Yusaba Yutaka,

traduit de l'anglais par Gabriel Soucheyre,

Turbulences vidéo # 52, juillet 2006.

Mt.Fuji, vidéo (00:21:00), Ko Nakajima, 1984



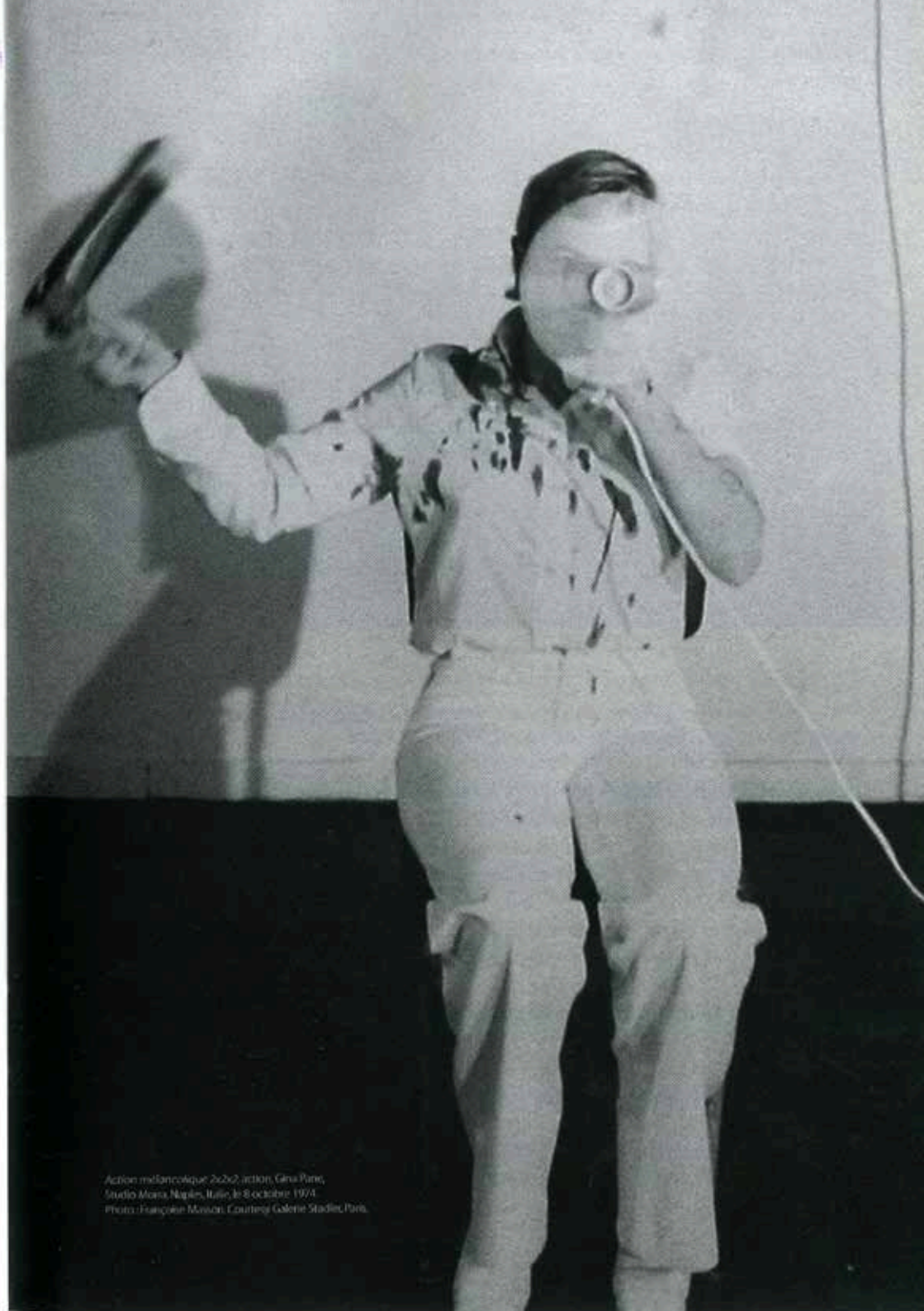
Originnaire de Suisse romande, Carole Roussopoulos née en 1945, est la première femme à avoir utilisé la vidéo en France en 1970 d'un point de vue sociologique et militant. C'est cette année-là qu'elle crée avec Paul Roussopoulos le premier collectif vidéo parisien, VIDEO OUT. Leur première vidéo sera *Jean Genet parle d'Angela Davis*. Jean Genet est filmé par une équipe de l'ORTF (en 16mm) pour une émission dont l'invité est l'écrivain Rezvani. Genet lit un texte écrit par lui, dans lequel il dénonce violemment la politique raciste des Etats-Unis, l'arrestation d'Angela Davis et donne son soutien aux Black Panthers. Par peur d'être censuré, il demande à Carole Roussopoulos, de filmer les trois prises qu'il effectue. L'émission ne sera jamais diffusée. Il ne reste que les images vidéo. Avec sa caméra, Carole Roussopoulos accompagne les mouvements des années 70 et 80, que ce soient les mouvements féministes, ouvriers ou d'indépendance. Ainsi se succéderont par exemple le F.H.A.R. (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire) en 1971, Lip entre 1973 et 1976, S.C.U.M Manifesto en 1976, en co-réalisation avec Delphine Seyrig, lecture mise en scène du livre de Valérie Solanas. Durant toute sa carrière, Carole Roussopoulos s'est attachée, non seulement à filmer mais aussi à réfléchir sur les moyens de sauvegarder la mémoire de ces femmes, souvent anonymes et qui font l'histoire. C'est ainsi qu'en 1982, elle crée en compagnie de Delphine Seyrig et Iona Wieder, le Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir. En 1999, elle réalise un long-métrage documentaire *Debout !*, une histoire du Mouvement de libération des femmes, en Suisse romande et en France, de 1970 à 1980, en intégrant une partie de ses archives.

Carole Roussopoulos continue aujourd'hui son travail avec une caméra DV.

Gina Pane

Entretien avec Carole Roussopoulos

par Julia Hountou



Action mélancolique 262x2, action, Gina Pane,
Studio Mora, Naples, Italie, le 8 octobre 1974.
Photo: François Mironi. Courtesy Galerie Stadler, Paris.

Vous avez été la vidéaste de Gina Pane pendant quelques années. Comment l'avez-vous rencontrée ?

Ma collaboration avec Gina Pane ne s'inscrit pas vraiment dans le domaine qui m'est propre. Mais je suis loin de regretter cette expérience qui a été pour moi très fructueuse, très enrichissante. Pendant quelques années j'ai été la vidéaste de Gina Pane, que j'ai dû rencontrer par l'intermédiaire de la galerie Stadler de Paris. La première action que j'ai suivie (*Autoportrait(s)*) a eu lieu en 1973, je pratiquais la vidéo depuis quatre ans déjà, puisque j'ai acheté ma première caméra en 1969. J'étais toute jeune à l'époque. Je réalisais de la vidéo pour mon propre compte car j'ai toujours été indépendante. J'ai travaillé deux ans avec Gina en 1973 et 1974.

Vous souvenez-vous de Gina Pane, de sa personnalité ?

Gina Pane et moi nous entendions bien. C'était quelqu'un d'extrêmement chaleureux. Nous nous sommes rencontrées plusieurs fois. Elle a pris le temps nécessaire pour essayer de me faire comprendre sa démarche et m'a montré beaucoup de photos de son travail antérieur. J'étais très flattée de travailler avec elle. Gina est devenue une amie. Même si ensuite j'ai été assez heurtée par certaines de ses performances, je l'appréciais car dans la vie elle était très simple, très naturelle et bonne vivante. Nous avons passé de bons moments ensemble, Anne Marchand, Gina et moi.

Parlez-moi de votre travail avec Gina Pane. Ses actions vous ont donc heurtée ?

Pendant le laps de temps où j'ai travaillé avec elle j'ai filmé la plupart de ses actions, quatre en tout cas, trois à Paris, *Autoportrait(s)* (1), *Psyché (Essai)* (2), *Death Control* (3), et une à Naples *Action mélancolique 2 x 2 x 2* (4), la dernière action que j'ai filmée.

Je trouvais le travail de Gina Pane assez dur. Lorsqu'elle se mettait sur le visage des asticots ou se coupait l'oreille, je trouvais cela violent ; j'avais toujours peur qu'il y ait des complications. Je pensais qu'elle se mettait vraiment en danger. Les asticots posés sur sa figure étaient susceptibles par exemple de rentrer dans son nez, ses oreilles, ses yeux ; c'était assez impressionnant ! Même si Gina prenait le temps de m'en parler avant, de m'expliquer ce qu'elle allait faire, de m'en donner les raisons, le moins que l'on puisse dire est que c'était très étonnant. Pour moi, il s'agissait d'une expression totalement nouvelle et aujourd'hui je pense que je n'avais pas fait l'effort d'y réfléchir suffisamment et d'essayer de l'intégrer.

Gina Pane vous laissait-elle une grande liberté dans votre travail ?

Gina et moi décidions précisément où je devais mettre la caméra qui était sur pied et bougeait peu. Notre travail était préalablement construit, pour Gina c'était très important, c'était le reflet de son action ; je respectais sa propre création et j'essayais de faire ce qu'elle voulait. Je ne me considérais pas comme une artiste exécutant un travail sur une artiste ; je réalisais un travail de caméra à la demande de Gina Pane. Ces vidéos aux cadrages très simples étaient décidées et voulues par elle. J'étais au service de son art.



Psyché (Essai), action, Gina Pane, Galerie Stadler Paris, Le 24 janvier 1974 à 19h30. Photo : Françoise Maison. Courtesy Galerie Stadler, Paris.

Vous souvenez-vous de l'ambiance qui régnait lors des actions de Gina Pane ?

Je m'en rappelle très bien. Gina n'était pas quelqu'un de pédant, ni prétentieux, elle était très professionnelle. Je me concentrais sur ce que j'allais faire, nous étions tous solidaires de l'action qui se passait, dans un grand silence : je n'ai aucun souvenir dramatique. Quant au public, il était également très concentré, étonné et attentif.

Que pensiez-vous de la manière de travailler de Gina Pane ? Au fur et à mesure des actions que vous avez filmées, votre regard a-t-il changé à l'égard de la singularité de sa démarche, ou du fait qu'elle se blesse par exemple ?

Le travail de Gina Pane était construit, méticuleux : il nécessitait une parfaite connaissance de l'anatomie. D'ailleurs, elle maîtrisait très bien ce qu'elle faisait sur son propre corps. Elle était très exigeante au niveau de son travail, mais pas dure. Elle était concentrée, mais pas fébrile. En ce qui me concerne, au fur et à mesure des actions que j'ai filmées, j'ai continué de me sentir heurtée. Mon regard n'a pas changé vis à vis du côté insolite et original de sa démarche. Je trouvais très intéressant qu'elle mette son corps au service de l'art, mais ce qui me gênait c'était les agressions sur son corps. J'avais peur pour elle, j'avais peur qu'elle se fasse mal, qu'elle ait une hémorragie. Bien sûr, vous pouvez me répliquer qu'elle était très prudente, très attentive, que c'était de l'ordre du symbole et très maîtrisé.

Que pensiez-vous de la dimension plastique de son approche ?

Je me rappelle surtout les photographies noir et blanc, magnifiques, de la prédominance du blanc et du bleu. Symboliquement et esthétiquement, c'était très intéressant, mais j'étais dans une autre démarche à l'époque.

Ce n'était pas forcément un genre d'expression que vous appréciez ?

C'est aussi la raison pour laquelle nous n'avons pas continué à travailler ensemble. Je n'étais pas suffisamment à l'aise. A mon avis, je n'étais pas la personne la mieux choisie pour ce type de travail. D'ailleurs, elle le savait car je le lui avais dit.

Cette collaboration avec une artiste de l'art corporel a été ponctuelle et unique, mis à part un travail avec Michel Journiac lorsqu'il a réalisé une action avec du boudin intitulée *Messe pour un corps* (5) à la galerie Stadler que j'ai filmée (6). Ce sont les seuls artistes que j'aie connus et suivis. L'art corporel ne correspondait pas vraiment à ma sensibilité de l'époque. Néanmoins j'ai toujours eu une réelle admiration pour Gina Pane, un grand respect pour son travail, et j'ai été triste et révoltée d'apprendre sa mort. Comme les grands artistes elle était en avance sur son temps et je suis heureuse de voir qu'aujourd'hui elle a l'attention qu'elle mérite.

Emettait-elle des critiques sur son propre travail ? En discutiez-vous ? Avez-vous eu l'occasion de la voir en dehors de cette collaboration, de parler de cinéma ou de littérature ?

Elle me parlait de son travail dans lequel elle était totalement impliquée. Elle se livrait à des recherches incessantes, participait bien sûr au montage des vidéos, avec toujours la même exigence, malgré nos moyens techniques extrêmement limités à l'époque. Il n'y a jamais eu de nuage entre nous, jamais rien de désagréable, mais je pense qu'elle devait se rendre compte que je n'étais pas suffisamment intéressée par son travail. C'était l'époque du féminisme, du mouvement de libération des femmes et nous avions des discussions passionnées.

Vous souvenez-vous de la présence de la photographe, Françoise Masson, lors des actions ?

A Naples, le lendemain de la performance de Gina, nous étions allées nous promener elle et moi. Elle s'est faite agressée par un jeune homme qui lui a arraché ses appareils photographiques. Ça avait été un grand choc ! Ensuite, je l'ai totalement perdue de vue. Nous ne nous sommes jamais gênées lors des actions ; nous faisons toutes deux un travail pour Gina et nous respectons la place de chacune. J'étais très admirative du travail de la photographe, travail capital car ce sont les photographies qui témoignaient des performances.

Votre collaboration avec Gina Pane s'est donc arrêtée là ? Même si vous n'adhérez pas totalement à sa démarche, elle reste pour vous une artiste importante. Vous souvenez-vous d'un moment privilégié qui vous aurait marquée durant cette courte collaboration ? Comment pourriez-vous qualifier cette artiste en quelques mots ?

Je ne me rappelle plus exactement pour quelle raison notre collaboration s'est arrêtée. Ensuite elle a certainement rencontré d'autres vidéastes. Mais elle reste pour moi une artiste importante et précurseur. Elle a été en avance, même dans le courant de l'art corporel. C'était une véritable artiste. J'avais et j'ai beaucoup de respect pour son travail. Je me souviens de soirées très sympathiques que nous passions ensemble, et de ce voyage à Naples où dans le train nous nous étions beaucoup amusées, Anne Marchand Gina et moi ! Quant à Gina Pane, pour la qualifier en quelques mots, je dirai qu'elle était exigeante, chaleureuse, en perpétuelle recherche. C'était une femme libre, qui s'assumait pleinement malgré les difficultés du monde artistique encore très masculin.

Pour terminer, que reprenez-vous de votre rencontre avec Gina Pane ?

Ma collaboration avec Gina Pane m'a beaucoup enrichie. Elle m'a permis de découvrir l'univers de l'art corporel, même si je n'ai pas poursuivi de recherches dans ce domaine. Si je devais avoir un regret aujourd'hui, c'est celui de n'avoir pas approfondi davantage ma relation avec Gina, elle avait encore énormément à m'apporter tant sur le plan humain que formel !

© Propos recueillis par Julia Hountou, Turbulences vidéo # 52, juillet 2006.

Julia Hountou réalise actuellement une thèse sur les Actions de Gina Pane.

(1) 11 janvier 1973, à 19 h30, à la Galerie Stadler (Paris VI^e). Vidéo n&b, sonore, 00:45:53. Caméra : Carole Roussopoulos.

(2) 24 janvier 1974, à 19h30 à la Galerie Stadler. Vidéo n&b, non sonore, 01:12:00. Caméra : Carole Roussopoulos.

(3) Juin 1974, dans le cadre de la Foire de Bâle (galerie Diagramma). L'Action a été reprise sous le titre *Death control - Transit* et modifiée, en 1975, à la galerie Stadler. Vidéo n&b, sonore, 00:10:00. Caméra : Karole Kalbermatten (nom de jeune fille de Carole Roussopoulos).

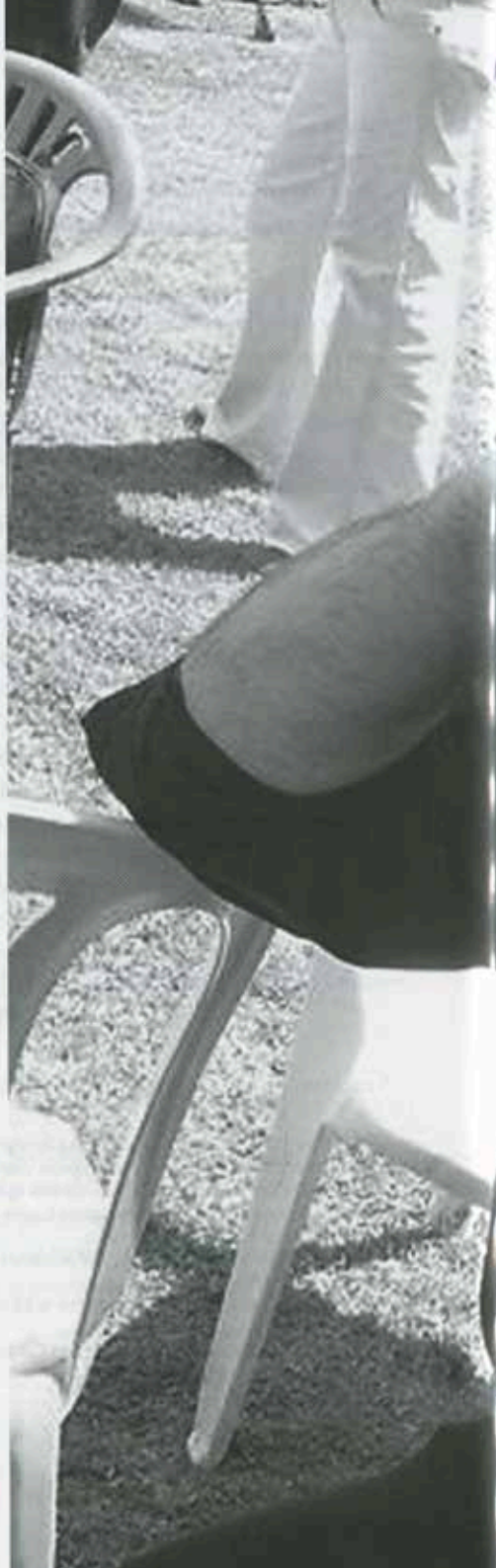
(4) *Azione melanconica 2 x 2 x 2*, 08 octobre 1974, Studio Morra, Naples (Italie). Vidéo n&b, sonore, 00:41:30. Caméra : Carole Roussopoulos.

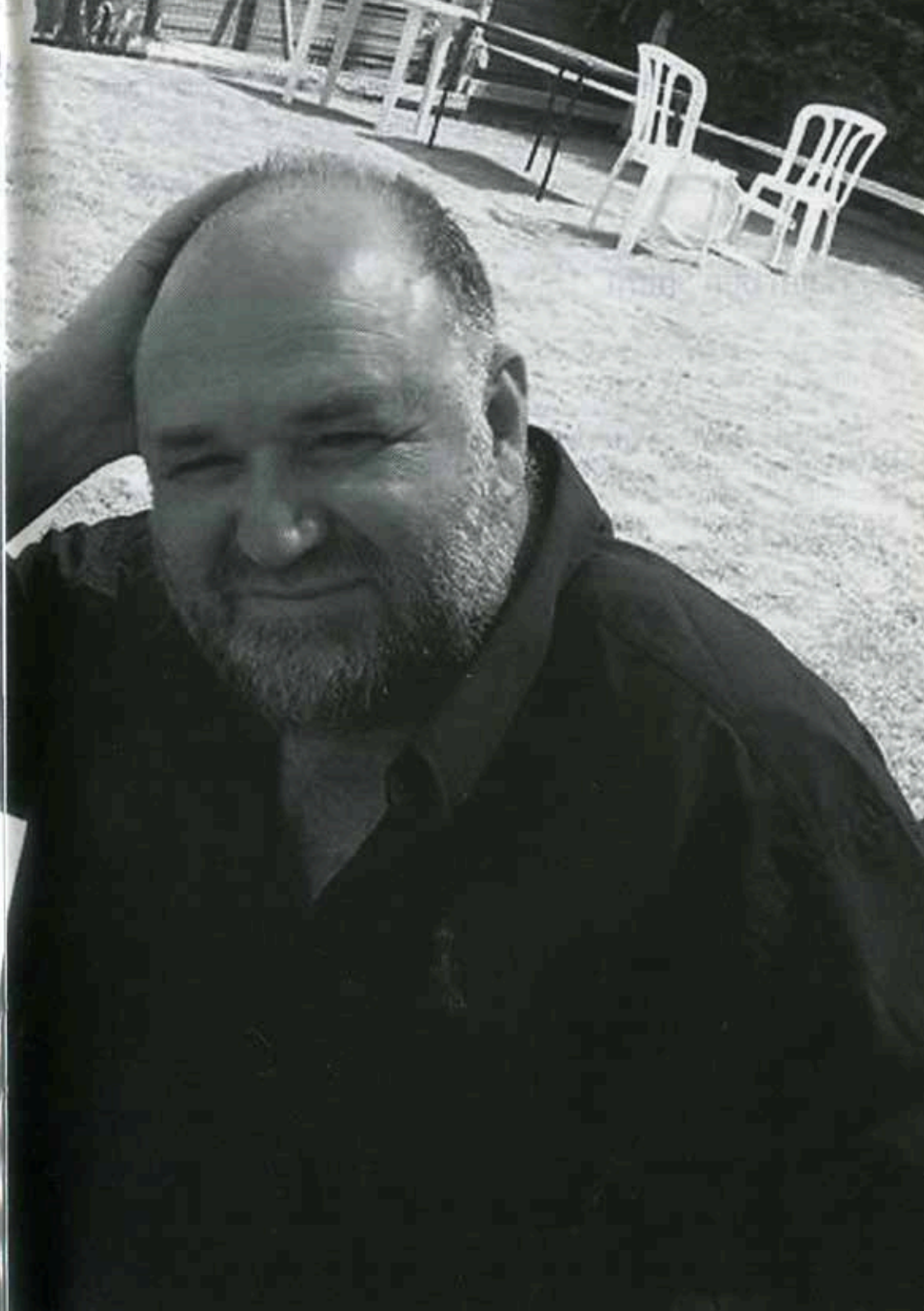
(5) L'Action a été réalisée la première fois le 06 novembre 1969, à la Galerie Daniel Templon (Paris). Puis, elle a été refaite en 1975 à la galerie Stadler (Paris).

(6) Carole Roussopoulos (images) et Gérard Cairaschi, Michel Journiac (réalisation), *Messe pour un corps*, 1/2 pouce transcrit en Béta, 00:21:33.

Portrait d'artiste

Haim
Ben Shitrit





Je suis né à Jérusalem, en 1959, de parents immigrés juifs. Mon père venait du Maroc, et ma mère d'Égypte. Ils étaient tous deux arrivés en 1956 avec leurs parents mais pour des raisons différentes...

Haim ben Shitrit

A cette époque, l'état israélien était très jeune, tous les nouveaux colons venant des pays arabes étaient envoyés dans des baraquements assez sommaires. Mes parents, relativement bien éduqués — mon père était en quelque sorte ingénieur et ma mère avait suivi les cours d'un lycée français — ont vite quitté ces endroits pour une petite chambre avant d'être envoyés dans un kibboutz au nord d'Israël. C'est là qu'ils se sont rencontrés et sont tombés amoureux ; en français dans le texte, car c'était leur langue commune...

Les débuts furent délicats, les parents de ma mère n'appréciant pas que leur fille fréquente un Marocain. Ils auraient préféré la marier à un Irakien juif qui possédait un tracteur. Ma mère réussit heureusement à imposer son propre choix : le pauvre marocain. Cette histoire familiale est toujours présente aujourd'hui, les Égyptiens étant réputés hautains et méprisants envers les Marocains qu'ils considéraient souvent comme incultes et peu raffinés. C'est une chose que j'évoque souvent dans mon travail, notamment dans Fibi.

Avant de faire son service militaire — ma mère ne l'a pas fait — mon père avait travaillé quelque temps dans le domaine agricole. Après son service, il a été embauché dans une entreprise de travaux publics, en tant que dessinateur. Ma mère, elle, a trouvé un emploi de secrétaire à la poste. Peu à peu, ils ont grimpé

les échelons de leur hiérarchie et ont fini par occuper des postes importants. Les responsabilités de ma mère se situant à un niveau social, lui procurant une certaine notoriété dans les succursales de la poste israélienne ! Malgré cela ma mère n'était pas une carriériste, la vie familiale étant beaucoup plus importante pour elle.

Je suis l'aîné des enfants, j'ai une sœur cadette, de sept ans plus jeune que moi. La plupart des familles originaires d'Afrique du Nord sont en général plus nombreuses... Mes parents n'ont pas cherché à reproduire le schéma juif maghrébin traditionnel, peut-être pour des raisons économiques et ils étaient, de plus, très laïcs. Ils étaient venus en Israël pour découvrir un pays neuf, possédant une identité très flexible, absolument pas attachés à leurs origines égyptiennes ou marocaines... Ils parlaient le français, l'hébreu, tandis que chez ma grand-mère égyptienne, on parlait arabe, j'ai fini par savoir parler les 3 langues. Les cultures se sont également mêlées : la musique égyptienne et la chanson française.

Peu avant la guerre des six jours, mes origines arabes étaient dures à assumer : l'ennemi étant de plus l'Égyptien, j'en étais même arrivé à avoir honte de ma mère et de ma grand-mère et de leurs discussions publiques dans la langue de l'ennemi... Leur accent étant assez marqué, on arrivait même à déterminer leurs origines

quand elles parlaient français. Beaucoup plus tard, une fois adulte, j'ai voulu revenir à un stade où la langue représente beaucoup plus que la langue. Tout ce qui est de l'ordre du sentiment, de la réflexion et de l'attraction.

Mon père, quand il parlait hébreu avait un accent français, ma mère avait également cet accent, mais en arabe. J'avais donc toujours un peu honte de ma mère quand elle m'accompagnait ou venait me chercher à l'école...

Après 1967, les choses ont radicalement changé, l'occupation des territoires, mes premières rencontres avec des arabes palestiniens... J'avais quelques appréhensions au début, mais je me suis vite rendu compte, grâce à ma mère, que l'accent et le dialecte égyptiens étaient très appréciés chez les arabes en général, la musique et le cinéma égyptien y étant pour beaucoup. Je vivais donc dans un environnement assez paradoxal, puisque dans le même temps, j'allais à l'école israélienne bien entendu, et qu'à cette époque, les professeurs y étaient très sionistes tout en étant plutôt à gauche. Dans les écoles primaires, nous avons en Israël un professeur un peu particulier qui n'enseigne pas mais est plutôt une sorte d'assistant social. Dans ma classe, ce rôle était occupé par cette femme assez particulière : une personnalité très forte, elle aussi très à gauche tout en étant très patriote, avec un côté très européen... Très tôt, elle avait remarqué mon goût pour le dessin et m'a incité à me mettre à la peinture, je suis d'ailleurs toujours en contact avec elle. Son rapport à l'art était tout sauf classique ou conservateur... incitant par exemple à considérer une coulure de peinture comme pouvant être tout autre chose qu'une "erreur"... Les autres professeurs m'encourageaient également, de façon plus classique, bien sûr. Quant à ma mère... elle me félicitait bien souvent sans même avoir vu mes dessins !

Contrairement à beaucoup de parents, souvent réticents à voir leurs enfants s'engager dans des carrières artistiques, les miens ne m'ont jamais mis la moindre pression pour me pousser à faire médecine ou une fac de droit... Jusqu'à douze ou treize ans, par exemple, j'envisageais d'être comédien, je me suis alors intéressé au théâtre et ai joué dans les pièces de fin d'année.

Adolescent, je suis allé dans un des meilleurs lycées de Jérusalem : très bien fréquenté, on y trouvait beaucoup de fils d'avocats, médecins, journalistes... Je me sentais plutôt attiré par les sciences humaines, mais à cette même époque, je commençais à faire l'école buissonnière. Prétextant des recherches documentaires auprès de l'école, je passais beaucoup de temps comme assistant dans un atelier d'artiste où il y avait un atelier de nu, un atelier de lithographie... Très vite l'art figuratif m'a lassé... J'ai commencé à m'intéresser à Picasso...

À cette même époque, je commençais à me rapprocher politiquement de groupes d'étudiants d'extrême gauche — un peu aussi pour les filles qu'on y croisait ! Des utopistes qui voulaient créer un grand état où juifs et arabes vivaient en paix... J'ai commencé à m'intéresser aux kibboutzim — là aussi les filles sont belles — vers 1977, à l'époque où je devais faire mon service militaire. J'ai donc créé un groupe de personnes qui s'intéressaient à l'art, (ce groupe s'appelait le créateur) de façon à pouvoir profiter de la loi israélienne qui permet dans ce cas d'effectuer une partie de son service dans un Kibboutz. En résumé, en cas de conflit, je suis réserviste dans un kibboutz... tout en dépendant de l'infanterie. Malgré cela, les débuts de mon service furent difficiles, le côté macho, la perte de libertés, tout cela était un peu dur pour moi. Et puis, à notre arrivée au kibboutz, j'ai décidé, au bout de quelque temps de faire carrière dans l'armée...

La raison était simple, même si l'infanterie était pénible pour moi, j'avais une amie dont le père était un haut gradé dans les renseignements. Il me proposa alors d'utiliser mes capacités linguistiques diverses au service des renseignements israéliens. J'ai donc demandé à quitter mon unité, et après quelques examens, j'ai rejoint cette fois une unité de renseignements. Pour des raisons évidentes, je ne m'étendrais pas trop sur cet aspect de ma vie... Dès lors, il n'y avait plus rien de romantique, j'ai tiré un trait sur tout le côté artistique de ma vie. Je consacrais alors toute mon énergie à ce domaine, y trouvant curieusement une dimension créative... Je parle arabe couramment, mais je n'ai pas cette culture, cela m'a permis de gravir assez rapidement les échelons de la hiérarchie militaire et d'entrevoir un avenir d'officier.

En 1982, le début de la guerre du Liban a mis fin à ma carrière militaire. J'avais, peu de temps auparavant, rencontré ma femme, et cette guerre n'étant pas justifiée à mes yeux, je ne voulais pas en être. J'ai réussi à quitter l'armée et suis parti m'installer avec ma femme dans un kibboutz.

J'étais attiré par l'éducation, mais on voulait surtout me faire travailler la terre. Je demandais donc à être réaffecté vers ces tâches-là, d'ordinaire réservées aux femmes. On m'a nommé prof d'arabe et de dessin, sans avoir aucune expérience pédagogique. À l'âge de 24 ans, j'ai décidé de me remettre aux études, après avoir demandé la permission au kibboutz. Je suis donc allé à l'école des Beaux-Arts, puis après y avoir passé deux ans, j'ai obtenu un échange de sept mois avec l'Ecole de Paris, en 1988. Le directeur de cette époque était assez particulier — il avait sa propre cave à l'école ! — un aristocrate, mais il m'a permis de rencontrer Christian Boltanski. Les discussions avec lui étaient un peu particulières — il n'est pas juif,

mais suppose que son père l'était — me posant des questions toujours bizarres au sujet d'Israël, j'avais un peu l'impression d'être un sujet d'étude anthropologique. Il n'oubliait jamais de me rappeler à quel point l'humour est important !

Aux Beaux-Arts en Israël, j'avais fait beaucoup de performances, mes professeurs étant très au fait de la mode, tentaient de me décourager en me disant que c'était dépassé. J'essayais déjà à l'époque de faire des assemblages d'identités. En France, les choses étaient différentes et je m'orientais vers la peinture, mais toujours dans un esprit de performance. Je suis allé jusqu'à utiliser des logos de groupes terroristes palestiniens pour créer des "comics abstraits théra-poétiques", dans le but peut-être de leur enlever leur aspect guerrier et agressif... Je nommais cela *Middle east abstract*. Lors de mon retour en Israël, j'ai fait de la peinture jusqu'à la fin de mon parcours, tout en sachant que je ne serais jamais peintre. Les gens s'obstinaient à ne voir qu'une toile, alors que pour moi, c'était avant tout le résultat d'une performance. Le travail que j'ai présenté lors de mon exposition de fin de parcours fut bien apprécié par le jury, mais le côté subjectif de leur choix, de même que certains aspects relationnels du monde de l'art m'ont fait comprendre quel crédit il faut laisser aux critiques. Je fus d'ailleurs sollicité par la galerie contemporaine la plus en vue à ce moment, mais je déclinai la proposition, déjà un peu lassé par le monde de l'art... J'avais déjà compris que je devais faire mon chemin tout seul... Cela passait également par la prise de conscience que gagner sa vie de son art était quasiment impossible, j'ai donc accepté de travailler dans une école un peu particulière, on y enseigne la musique, les arts et la science...

L'objectif est de créer des liens entre les différents types d'élèves, scientifiques et artistes... J'étais un peu réticent au début,

mais là encore ma femme a réussi à me faire comprendre l'intérêt d'un tel projet. Celui-ci était d'envergure puisque je devais mettre sur pied tout le département art plastique, en allant jusqu'au recrutement des professeurs, sans oublier que je consacrais à cette époque toujours un peu de temps à la peinture.

En 1994, à Téhéran, je souhaitais présenter sous une nouvelle forme *Middle east abstract*. Je souhaitais placer mes travaux un peu partout dans la ville, les rues, chez les habitants, mais je n'arrivais pas à matérialiser ce que je voulais faire avec la peinture, et j'ai décidé d'utiliser la vidéo et j'ai renommé le travail *Secret mission*. J'avais un ami qui avait accès à de nombreuses chaînes de télévision et qui m'a enregistré des émissions iraniennes. J'ai ensuite monté les passages que j'avais retenus. J'avais heu-

sement touché un prix en peinture l'année précédente qui m'a permis financièrement de monter un tel projet. J'ai par la suite eu beaucoup d'idées de projets, l'enjeu étant bien évidemment de les concrétiser...

Dernièrement, j'ai par exemple tiré des textes de *Fibi*, que j'ai fait lire par des Anglais de diverses origines, l'étape suivante sera de réaliser le processus inverse. J'aimerais pouvoir établir quels sont les liens qui peuvent exister entre différents individus du bassin méditerranéen. Des liens qui reposeraient davantage sur l'héritage culturel que nous partageons tous, plutôt que sur le traditionnel clivage "gauche-droite"...

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre,
Turbulences vidéo # 52, juillet 2006.

Haim Ben Shitrit, lors de sa résidence à Fabrice, Brighton, Royaume-Uni, 2005.



Haim Ben Shitrit le dictionnaire

par lui-même

Bonsoir shalom
Entrez je vous en prie
Asseyez vous
Mettez vous à l'aise
Je m'appelle Haim
Haim c'est la vie en hébreu
Le "h" se prononce avec le fond de la gorge
Ben shitrit comme tout les ben, Ben Yehuda, Ben Bella...
Né a Jérusalem méga laboratoire
Peu de place pour moi
Mère Fortunée-Mazal
Hébreu pour bonne fortune-chance
Magnifique peau brune
Dont je n'ai malheureusement pas hérité
Mon Coeur, mon âme, le sens de ma vie
Tendres mots arabes dits aux Oreille fragiles du nouveau né Israélien
Egyptienne juive franco-arabe, le roi farouk

כן אתה יודע המלך פארוק
*«oui tu sais le roi farouk
Etait très mauvais, il est mort à 47 ans
Il n'avait qu'un œil
Parce qu'il fréquentait une femme mariée.
Le mari lui a tiré dessus
et lui a fait perdre un œil »*

והוציא לו את העין

« tous ont eu peur des Marocains »

اقترحوا لي *Ils m'ont proposé un Irakien riche* حب تراكاتور

J'ai dit non je préfère le pauvre Marocain »

En arabe au marché de Jérusalem, je me détend alors qu'elles parlent en français.

בשבת אמרתי לאימך בואי לבקר
« samedi j'ai dit à ta mère viens me voir
Est-ce j'ai dit quelque chose de mal ?

*Tu aurais dû voir quelle gueule elle m'a faite
Même un arabe ne fait pas comme ça »*

Emplis d'une joie immense tout en écoutant ma mère arabo-egyptienne

اسمها كان كازيت اخت فريد الأطرش
« *Asmaban était la sœur de Farid el Atrach*
Et elle est morte noyée

يقال إن أم كلثوم
Des rumeurs disaient que Um Koultoum
Avait envoyé quelqu'un pour l'assassiner
D'autres que c'était une espionne, un agent double »

الآخرون يقولون إنها كانت جاسوسة للجهتين

Philadelphia, le restaurant oriental épice n'était plus sûr pour nous
Les forces de police vérifiaient sans cesse mon identité dans les bus de Jérusalem
Ai-je l'air arabe, franchement, ai-je l'air arabe ?

אנו מאמינים מלכתחילה
« *nous croyons que quelquefois*
le terrorisme individuel est
essentiel et plus humain
que les autres méthodes de lutte »

عالم ليلي
je trouvais un asile gastronomique dans la cuisine de ma grand mère
moluhiya, la soupe égyptienne verte
me réconfortait et me redonnait espoir
à Tel Aviv mon installation Moluhiya ne réussit pas à créer un nouveau moyen-orient
c'était un véritable gaspillage de bonne nourriture

« Oui il y avait chadiya
et shoukoulou qui faisait rire
jusqu'à sa mort
et Madiba Yousri et Abdelwaab
au Ramadan ils mastiquaient
ils ne jeûnaient pas »

Désespéré je cherche mon pote virtuel Abdelwadoud

Qui a perdu son passeport et son identité

Suite au partage étrange de sa patrie

Ce héros du film syrien *La frontière* était surtout connu comme

Rawar Eltoshi, le macho du village, comploteur détesté,

et éternel fauteur de troubles pour les autorités locales.

« Abdelwadoud tu as renversé le monde pour m'épouser
je pouvais me marier avec un haut officier
mais j'ai eu de la pitié pour toi »

J'avais suivi Abdelwadoud depuis mon enfance

admirant son tempérament libre sachant

bien que qu'il n'accepterait jamais de me parler

Abdelwadoud, s'il vous plaît, parlez-moi

Je suis l'artiste Haim, fils de Mazal Fortunée l'égyptienne et Beber le marocain.

Haim Ben Shitrit Jérusalem 2003-2006

A la mémoire de ma chère mère Mazal Fortune Ben Shitrit

Tout comme Fibi, le personnage d'une de ses vidéos, Haim passe d'une langue à l'autre en composant à travers elles un visage saisissant de sensibilité. Le soir du vernissage de son exposition personnelle à Roubaix, Haim était accompagné de sa femme et de son père, qui le regardaient et se tenaient fièrement près de lui, lui glissant par moments quelques mots en hébreux. Lui leur répondait puis s'éloignait pour reprendre une conversation en français ou en anglais, au gré de l'identité des personnes croisées. Les phrases échangées mêlaient ainsi différentes cultures et postures face à l'événement artistique, suggérant quelques facettes du visage et du travail de Haim Ben Shitrit.

Haim Ben Shitrit

par Mathilde Roman

L'espace d'exposition était imprégné d'une odeur tenace de cumin, qui s'imposait dès la porte franchie et s'affirmait à mesure de la progression vers les œuvres. Aussi tenace que le sourire de Haim. J'y ai pensé en regardant au sol ces formes composées de miroirs et d'épices, reflétant l'architecture néoclassique du bâtiment municipal qui abrite le centre d'art, tout en s'imprégnant étrangement, par le cumin, d'une atmosphère orientale. Mélange d'odeurs et d'images qui ne semblaient pas avoir grand chose à se dire. Les déplacements du spectateur les faisait pourtant dialoguer, dans une déambulation rêveuse, captivée par la sobriété pensive de l'installation. Le son venait l'extirper par moments de ce cheminement en lui rappelant la présence de *Fibi* dans un recoin

fermé de l'espace d'exposition. A la sérénité du début de la visite succédait alors une expérience de regard bien plus dynamique. Haim est un mélancolique, un homme aussi sombre qu'il est souriant. Il parle avec ses émotions. L'installation aux miroirs est une invitation à vivre avec lui cette confrontation de deux cultures, occidentale et orientale, dans des regards olfactifs où l'image de soi est souvent embarquée. Le spectateur voit son reflet dans un bout du miroir, à son tour impliqué dans cet entre-deux qui est celui de Haim Ben Shitrit : un peu ici et un peu là-bas, toujours en équilibre entre des cultures différentes. C'est aussi de cela qu'il s'agit avec *Fibi*, discussion avec Abdel Wadoud, une œuvre qui parle magnifiquement de son auteur.

Cette vidéo raconte la vie d'une femme qui a quitté le Maroc pour vivre à Jérusalem. Le récit progresse chaotiquement en s'imbriquant avec d'autres histoires, libérant un imaginaire aux confins de l'hébreu, du français, du syrien. Haim Ben Shitrit se méfie des discours et a tissé dans cette vidéo une histoire qui saute d'un champ symbolique à un autre, qui fait l'économie de la syntaxe et des formules de transition. A ne pas trop vouloir en dire il s'en dégage pourtant de vastes territoires de signification à arpenter. Haim Ben Shitrit dit se prendre pour un fou dans un jeu d'échec et ses œuvres témoignent de son avancée en diagonale parmi des contrées éloignées. Si le spectateur se laisse prendre au jeu, il verra ainsi des visages de femmes marocaines du XIX^e siècle, il apercevra des images d'un feuilleton syrien, il

entendra l'accent égyptien du français que parle la mère de Haim. Haim Ben Shitrit a tracé son chemin dans l'héritage complexe d'Israël, refusant de le réduire à une compréhension rectiligne et bordée de frontières. L'art de la diagonale n'est pas celui d'un homme qui fuit mais celui d'un homme qui déroule ses pas sans craindre les ornières et les changements brusques de surface. Le récit qu'il compose de la vie de Fibi lui permet de nous entraîner à sa suite dans des pérégrinations à travers des histoires et des cultures qui cherchent à s'isoler les unes des autres. Les identités nationales qui sont associées dans son film revendiquent aujourd'hui leur hermétisme réciproque. A le suivre, on retrouve pourtant des sentiers désormais délaissés qui témoignent des passages nombreux qui se sont déjà faits entre

Fibi, discussions avec Abdelwadouzi, vidéo 001100, Haim Ben Shitrit, 2003



ריחמתי עליך. לו רציתי
but I felt pity for you
הייתי מתחתנת עם בעל דרגה

ces territoires. Maroc, Egypte, Syrie, France, Israël : les visages sont nombreux à pouvoir en raconter des traversées, à porter dans leurs mémoires des filiations essentielles, mais de trop longues années de guerre, de crainte, de peur, les ont peu à peu effacés au profit d'identités soucieuses de préserver leurs sols nationaux. Haim Ben Shitrit est pris dans ce contexte, il en a épousé les souffrances et se bat dans son œuvre pour leur offrir d'autres devenir. Quand il en parle, ses yeux et son corps se font les ambassadeurs de cette paix des langues. Il est pris tout entier dans ce désir qui se joue sur le plan du symbolique mais qui prend son sens dans un rapport au politique. Son art est ainsi engagé de manière intime et poétique, il s'éloigne des conflits réels et pourtant ce sont eux qui résonnent derrière les histoires singulières, derrière la prolifération sonore de langues différentes. Dans sa dernière vidéo qu'il a réalisée lors d'une résidence à Brighton pendant l'été 2005, il continue sur sa lancée et joue avec ceux qu'il filme en les

invitant à expérimenter à leur tour l'intimité d'une histoire qui leur étrangère. Plusieurs femmes et hommes britanniques, dont certains d'origine immigrée, racontent tour à tour des moments de la vie de Fibi. Haim Ben Shitrit leur a donné le texte du récit de Fibi et ils se l'approprient face à la caméra, ajoutant des expressions de visage, des tonalités dans leur voix qui mettent en scène leurs émotions face au contenu de ce qu'ils racontent. Ce nouveau point de vue sur Fibi permet de créer une nouvelle narration qui insiste sur d'autres détails et opère le rapprochement voulu par le titre : *Des rues de Jérusalem aux palaces londoniens*. Les acteurs jouent avec bonne humeur, créant une atmosphère présente dans toutes les vidéos de Haim Ben Shitrit : une grande énergie qui fait que mêmes ses visions les plus sombres se maintiennent dans un rapport essentiel avec la vie.

© Mathilde Roman,
Turbulences vidéo # 52, juillet 2006.

Haim Ben Shitrit, lors de sa résidence à Fabrika, Brighton, Royaume-Uni, 2005.



Curriculum V... 2006 -1994 (sélection)

- 2005** *Des rues de Jérusalem aux Palais de Londres*, projet vidéo collectif, Fabrica, Brighton, R.U.
Exposition individuelle à l'Espace Croisé, Roubaix
Anonymous soldiers-don't tell your mother, vidéo 05'50
- 2003** Installation vidéo, 3 écrans, clip franco-arabe du Gorille de Georges Brassens,
Centre israélien des art numériques, Holon, Israël.
Fibi - Discussions with Abdelwadoud, vidéo 11'00
Grand Prix Vidéoformes 2004.
- 2002** *Lessons in Moroccan*, projet vidéo, Jérusalem et Acco festivals
- 2000 >**
- 2001** *Nona*, projet vidéo collectif
- 1999** *The Abu Gosh Riddle*, (L'énigme d'Abu Gosh),
installation dans la maison de l'unique résident juif d'Abu Gosh,
un village arabe à proximité de Jérusalem.
- 1997** *Moluchiya*, installation
- 1995** *Artist Builds his tombstone*, installation
- 1994** *Middle East Abstract 2*, projet vidéo pour la télévision par câble, exposition virtuelle en Iran.
- 1993** *Peace*, exposition commune d'artistes israéliens et palestiniens, Marseille, France.

1959

Naissance à Jérusalem.
Vit et travaille à Jérusalem.

Etudes

1988

Ecole des Beaux-Arts de Paris,
avec Christian Boltanski.

1989

Diplômé avec mention de la
Bezalel Art Academy, Jérusalem.

Activités

1990

Directeur du Département des arts de
l'Académie des Arts et Sciences d'Israël
(toujours en fonction).
Bourse décernée par la Fondation pour la
culture Américano-Israélienne.

1991

Prix "Jeune artiste" décerné par le ministère de
l'Education d'Israël.

1995

Prix Jackson Pollock-Krasner, New York, Etats-Unis.



Convergence 1.0, Adrien Mondot, 2005. Photo : Michel Nicolas.

Adrien Mondot est initialement chercheur en informatique et se passionne rapidement pour le jonglage, de multiples expériences l'incitant à s'éloigner de son travail originel. Il rencontre la danse auprès d'Yvann Alexandre puis travaille avec soin et ténacité à *Convergence 1.0* auprès de moult structures d'accueil et de production : Théâtre de la Cité Internationale à Paris, le Manège à Reims, Pôle Sud et le Maillon à Strasbourg, les Subsistances à Lyon. C'est dire si son projet est novateur et enthousiasme le monde de l'image et des arts vivants.

Brouilleur de pistes

par Geneviève Charras

Curieuse expérience, mêlant le jonglage et l'informatique au centre de la démarche de recherche. Ils ne sont plus des éléments servant une trame narrative, ils sont à la fois le propos et l'objet du spectacle, essentiels dans leurs rapports et dans leurs développement : ils brouillent les pistes. Le point de départ du projet pourrait être résumé par l'interrogation : que reste-t-il du jonglage si on enlève les balles ? Il semblerait qu'une autre gestuelle, d'autres rythmes puissent naître de la disparition. Le système de jonglage virtuel développé permet de s'affranchir des contraintes et amène un autre mouvement. Emancipées de la figure, les balles peuvent devenir un support graphique, voire chorégraphique, se révélant tour à tour séduisant, ludique ou bien inquiétant par l'étendue infinie des possibilités. Faire disparaître la discipline derrière des images générées est un des risques encourus, mais c'est sur cette frontière étroite entre les disciplines que le spectacle évolue. Une

véritable féerie s'opère en live et sur l'écran suspendu derrière l'artiste bien réel, déferlent des nuées et nuages de balles virtuelles qu'il récupère nonchalamment. Leurres et merveilles, on est pris au piège de l'artifice, comme un feu éclatant de toutes parts. Et l'univers bascule, les lisières chavirent et le vertige s'empare du spectateur, médusé par tant de poésie.

La musique est réalisée en direct au violoncelle qui envahit l'espace alors que les samples jonglent avec les sons. La lumière est l'unique décor du spectacle : habillage infime, jeu d'ombres et de lumières, il oscille entre chien et loup, entre apparition et disparition. Fantomatique !

My dude... / Now there... / I'm just waiting for God... / Chorégraphe Robyn Olin - Vera Marinho, 2005.



Robyn Olin, chorégraphe sud-américaine, offensive dans le combat artistique contre l'apartheid, créatrice de spectacles décalés et porteurs de messages militants, politiques, signe ici un solo pour la danseuse chorégraphe portugaise Vera Mantero, un solo tendre et corrosif où la vidéo fait la part belle à l'incongru, la perte des repères et la démultiplication des espaces de la représentation théâtrale.



Vidéo maton, vidéo matée



Tout commence dans les Sud, structure de diffusion et de la danse à Strasbourg. Un public à se glisser dans la mat ou va avoir lieu la "performance" telle une SDF, est au sol, à danser dans un costume de Puis, elle nous rejoint dans le en direct sur trois écrans front dans le couloir est filmée par deux à ses pieds, une sur son des courses : une image su drôle au possible où pieds et voisinent, lui donnant un as petit monstre en noir et blanc.

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

Turbulences Vidéo n°3 Catalogue Vidéoformes 1995 Hommage : Danièle et Jacques-Louis Nyst / Vidéo et peinture : la vidéo considérée comme un des beaux-arts ? / ...

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

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

Turbulences Vidéo n°11 Catalogue Vidéoformes 1996 J.P. Fargier, Laurence Madeline, ... Danielle Jaeggi, Ryszard Kluszczyński / Anne Marie Duguet / ...

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

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

Turbulences Vidéo n°15 Catalogue Vidéoformes 1997 Studio Azzurro, John Sanborn / Cinéma et Vidéo : John G. Harbardi / J.P. Fargier : Lydie l'a dit, Jean -dit l'a vu, Panniel fecit / ...

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

Turbulences Vidéo n°17 Portrait : Ghislaine Gohard / Fabrice Hybert : Altérité/vision / Causerie : cœdrom contre internet / ...

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

Turbulences Vidéo n°19 Catalogue Vidéoformes 1998 Christa Sommerer, Peter Fischer, Gustav Hamos, J.L. Accetone, Christian Barani / ...

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

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



Turbulences vidéo n°23 Catalogue Vidéoformes 1999 La tribune des critiques / Perception, Mémoire et Interface dans les œuvres de Seïna et Woody Vasulka

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

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

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

Turbulences vidéo n°27 Catalogue Vidéoformes 2000 Hercule et l'arène de Lydie (Jean-Paul Fargier) / Artel : l'art en réseau (Loïez Deniel) / Olympia by Charlotte : 21 à 25

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

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

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

Turbulences vidéo n°31 Catalogue Vidéoformes 2001 Interférences 2 (Georges Casenove) / Shirin Neshat (Sylvain Ledey) / Portrait : Eric Lanz / Olympia by Charlotte : fin / ...

Turbulences vidéo n°32 Pierrick Sorin (Ariane Skoda) / RIAC Tanger (Eglantina Monteiro) / Marek Sulik (Gilbert Pons) / Portrait : Dominique Belioir / ...

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

Turbulences vidéo n°35 Catalogue Vidéoformes 2002 / Joseph Nadi, Hervé Robbe (Geneviève Charras) / Intérieur ville / Portrait : J.P. Fargier / Médiateur : Annie Aguetraz / ...

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

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

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

Turbulences vidéo n°39 Catalogue Vidéoformes 2003 Monaco Dance Forum (Geneviève Charras) / Portrait : Valérie Pavla / Quanta accule le réel (Jean-Paul Fargier) / Jean-Pierre Ostende (Fabienne Halkowicz) / ...

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

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

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

Turbulences vidéo n°43 Catalogue Vidéoformes 2004 Joël Bartoloméo, Ben, Antonella Bussanich, John Sanborn, Michaël Gaumnitz, Valérie Pavla, Il était trois fois la vidéo / ...



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

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

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

Turbulences vidéo n°47 Catalogue Vidéoformes 2005 / Gary Hill, Lucas Bambozzi, Eder Santos, Robert Cahen, Marc Génès, Annie-Sophie Emaud, Atsushi Ogata & C.M. Judge, Sigrid Goggins, Chris Quanta, Ben, Studio Azzurro / ...

Turbulences vidéo n°48 / Monaco Dance Forum 2004 (Geneviève Charras) / Portrait : Grégory Chatonsky / Silence on tourne... (Stephen Sarrazin) / L'homme économique (Jean-Paul Fargier) / ...

Turbulences vidéo n°49 / Matthew Barney (Stephen Sarrazin) / Portrait : Lucas Bambozzi / Sellars et Viola (Jean-Paul Fargier) / Tomoko Konoike (Stephen Sarrazin) / Abramovic remix (Jean-Paul Fargier) / ...

Turbulences vidéo n°50 / Rosângela Renô, Electronic Shadow, Shirin Neshat, Fraktale IV Tod / Portrait : Nicolas Barrié / Ilus, Foi / Festival de danse de Cannes 2005 / ...

Turbulences vidéo n°51 Catalogue Vidéoformes 2006 / Eder Santos, Pierre Lobstein, Thomas Israël, Nicolas Clauss, Delphine Gigoux-Martin, Tomoko Konoike, Ko Nakajima, Rachel Rosalen, Charlene Rule, Shelly Silver / ...

ABONNEMENT

Raison sociale

Nom Prénom

Adresse

Courriel

Téléphone

Abonnement annuel 4 numéros

(incluant le catalogue Vidéoformes)

18,50 € France • 24,50 € Etranger

Je désire m'abonner à partir du numéro.....

Je désire recevoir le(s) ancien(s) numéro(s).....

(5 € par numéro et 6 € les catalogues Vidéoformes, pour ces derniers mentionner l'année)

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

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

FORMATIONS

PROFESSIONNELLES



P.A.O. INFOGRAPHIE Photoshop CS 2 • Illustrator CS 2 • InDesign CS 2

4 modules indépendants (60H au total) • 1500 €

CRÉATION DE SITE INTERNET Dreamweaver • Fireworks • Flash

3 modules de 20H indépendants • 1500 €

FINAL CUT PRO HD

35 H en 5 jours • 900 €

MAYA

35 H en 5 jours • 1000 €

FLASH MX

2 modules de 20 H • 1100 €

espace
culture
multi**médi@**
VIDEOFORMES

Espace Culture Multimédia (ECM)

est un label du ministère de la Culture et de la Communication
Renseignements sur www.ecm.culture.gouv.fr

04 73 17 02 17 • ecm@videoformes.com • 64, rue Lamartine, 63000 Clermont-Ferrand

VIDEOFORMES est un organisme de formation agréé par le ministère du Travail et de la Solidarité sous le numéro : 8363018090 63

anarchive n°3

Thierry KUNTZEL

TITLE TK

Un livre de 648 pages
comprenant un choix de notes
de l'artiste entre 1974 et 1992

et un DVD-ROM
une création originale de l'artiste
avec la collaboration d'Andreas Kratky
(conception graphique et interactive)
et d'Anne-Marie Duguet (scénario)

Une base de données sur
l'ensemble de son œuvre.

éditions Anarchive /
Musée des Beaux-Arts de Nantes
www.anarchive.net
contact@anarchive.net

distribution : Les Presses du réel
info@lespressesdureel.com
www.lespressesdureel.com

édition bilingue français / anglais
prix public (France) : 39€ TTC

Produit avec le concours du Ministère de la culture et de la communication (C.N.A.P.)
Co-production : ARCADÏ, [ARS] numerica (CAPM); avec le soutien de la Ville de Nantes,
la Galerie Yvon Lambert, l'Université Paris 1