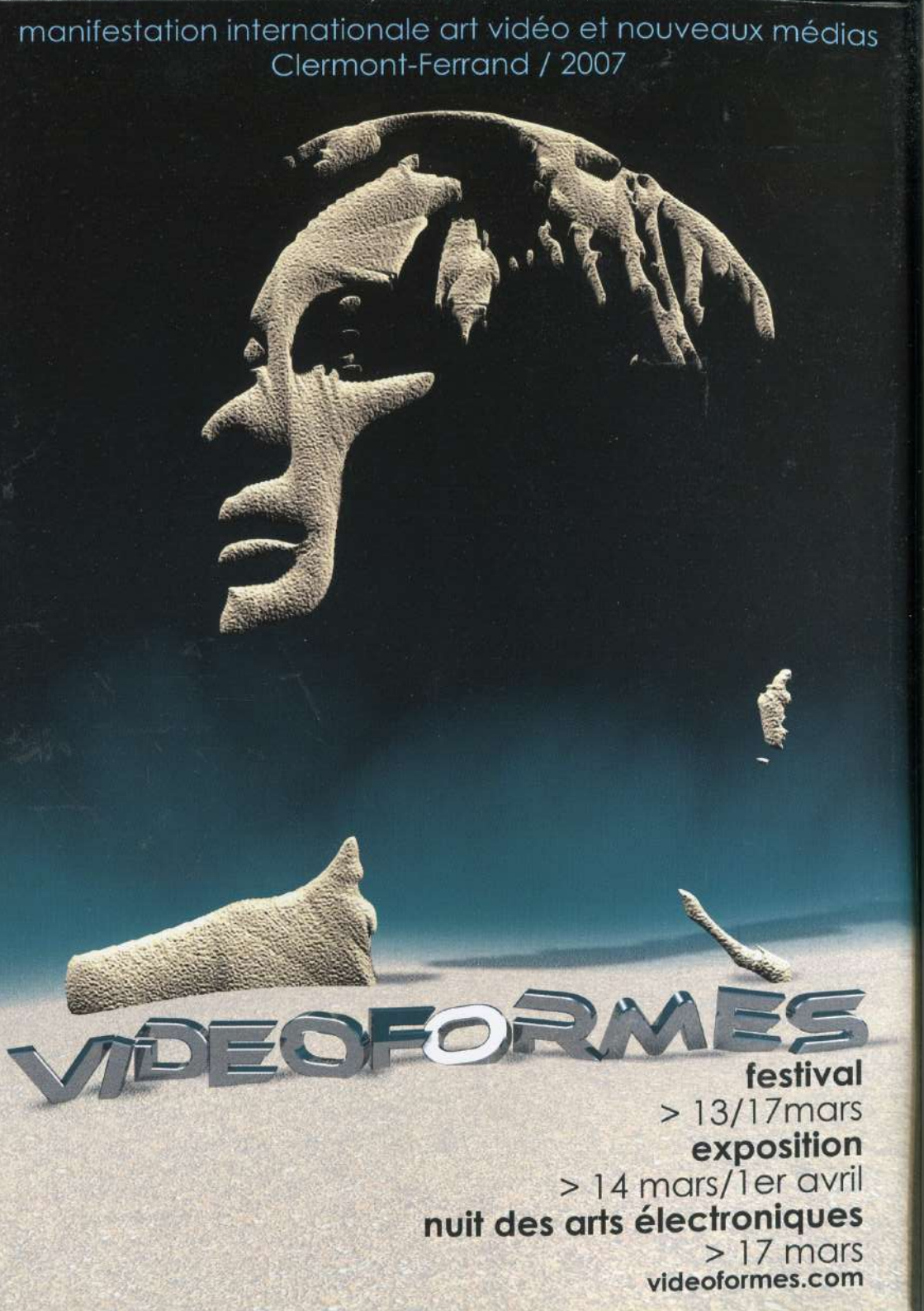


Turbulences vidéo

revue trimestrielle #54 - janvier 2007 - 5 €



manifestation internationale art vidéo et nouveaux médias
Clermont-Ferrand / 2007



VIDEOFORMES

festival
> 13/17mars
exposition
> 14 mars/1er avril
nuit des arts électroniques
> 17 mars
videoformes.com

Turbulences vidéo

revue trimestrielle janvier - février - mars 2007
Abonnement (1 an) : France : 18,5 €, étranger : 24,5 € • Prochain numéro : avril 2007

Autres lieux, autres envies...

Invité pour la première fois à la XVI[e] Manifestation Internationale d'Art Contemporain d'Istanbul : ARTist* par la Galerie Karsi, l'art vidéo a ébloui les visiteurs d'un événement essentiellement consacré aux arts plastiques. Les sélections (Karsi pour la vidéo turque, Cinémathèque de Tanger pour la vidéo nord africaine, Vidéobrasil pour la vidéo latine et Vidéoformes pour un programme international) étaient plutôt relevées et ont captivé l'attention du public comme celle des organisateurs et autres galeries exposantes ! A tel point que pour la prochaine édition, on envisage très sérieusement de consacrer l'une des huit halles de 1000m² chacune, à la vidéo et aux installations multimédias.

A rêver que nos publics et édiles " occidentaux " manifestent le même enthousiasme pour le fait contemporain !

Gabriel Soucheyre

* www.karsi.com

Turbulences vidéo # 54 • Premier trimestre 2007
Directeur de la publication : Loiez Deniel • **Directeur de la rédaction :** Gabriel Soucheyre
Secrétariat / abonnement : Colette Promérat • **Diffusion en librairie :** Frédéric Legay
Ont collaboré à ce numéro : Geneviève Charras • Jean-Paul Fargier • Norbert Godon • Bidhan Jacobs • Pierre Mabille Jacques Malgorn • Gilbert Pons • Anne-Marie Rognon • Stephen Sarrazin • Gabriel Soucheyre • Pascale Weber

Coordination et mise en page : Frédéric Legay • **Impression :** Imprimerie SIC à Clermont-Ferrand •
Dépôt légal : à parution • **N° de commission paritaire :** 0107G81178 • **N° ISSN :** 1241-5596 •
Publié par VIDEOFORMES, B.P. 50, 63002 Clermont-Ferrand cedex 1 • tél : 04 73 17 02 17 • videoformes@videoformes.com • www.videoformes.com •
© les auteurs, Turbulences vidéo # 54 et **VIDEO**FORMES • **Tous droits réservés** •
La revue **Turbulences vidéo** # 54 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.

1 *Seule avec Loup*, chorégraphie 3D interactive, N+N Corsino, 2006.

2 *Mes habits neufs*, vidéo, 00:03:50, Anne-Marie Rognon, 2005.

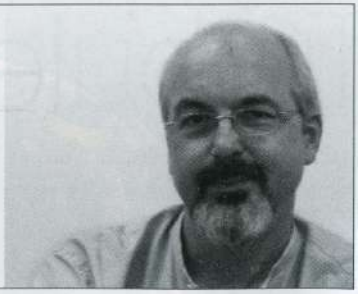
Chroniques en mouvement

3 *Forsythe à la pointe* (Geneviève Charras)

6 *Du blanc au corps…* (Norbert Godon)

12 *Hatsu-Yume, Bill Viola…* (Stephen Sarrazin)

18 *Le loup, l'aigle et les papillons* (Jean-Paul Fargier)





Sur le fond

25 *Le tombeau d'Hugo Verlinde* (Bidhan Jacobs)

30 *Les abstractions minutieuses* (Gilbert Pons)

36 *Siamese cat* (Stephen Sarrazin)

Portrait d'artiste : Anne-Marie Rognon

39 *Entretien* (Gabriel Soucheyre)

41 *Choses tumultueuses* (Pierre Mabille)

44 *2 ou 3 choses pour accompagner Anne-Marie Rognon* (Jacques Malgorn)

46 *Choses tumultueuses* (Pascale Weber)

48 *Curriculum V*





Les œuvres en scène

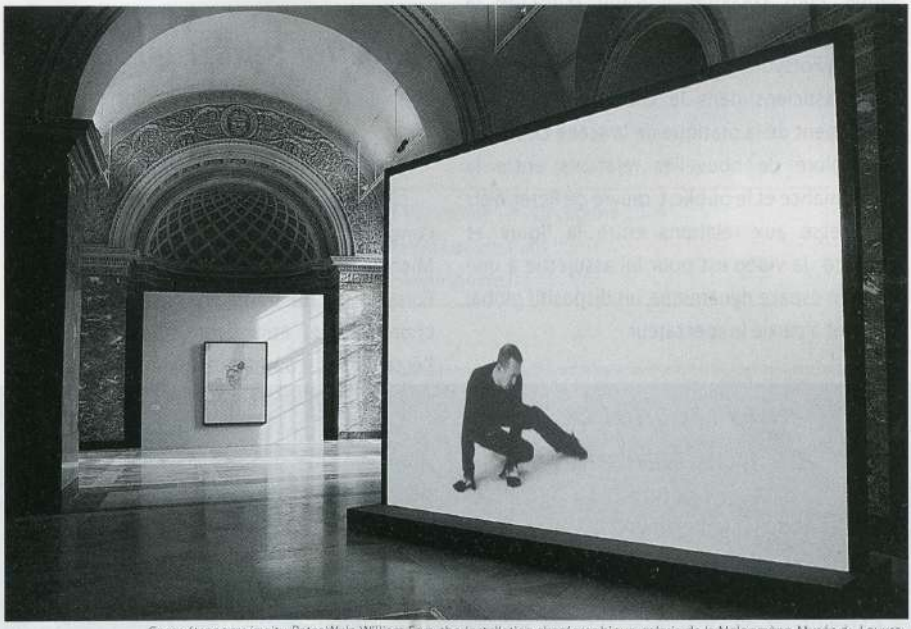
50 *Metapolis II* (Geneviève Charras)

52 *Entretien avec Frédéric Flamand* (Geneviève Charras)

Deux vidéo-danse et une performance au musée du Louvre lors du dernier festival d'Automne à Paris : une rentrée prolixe pour ce démiurge, chorégraphe de l'image avant tout, pionnier de l'utilisation des nouvelles technologies autant dans son travail pédagogique que sa recherche artistique.

Forsythe à la pointe

par Geneviève Charras



Corps étrangers in situ, Peter Welz, William Forsythe. Installation chorégraphique, galerie de la Melpomène, Musée du Louvre. Retranslation/Final Unfinished Portrait (Francis Bacon), 2006.© William Forsythe, Peter Welz, et The Estate of Francis Bacon.

C'est avec *Corps étrangers* que son travail explore de nouvelles voies et perspectives. On le sait chorégraphe iconoclaste, détricotant le langage et le vocabulaire de la danse classique à l'envers. Ici, au sein du Louvre, William Forsythe explore quelques dialogues entre la performance corporelle et le langage graphique. Au détour des espaces dédiés à la statuaire antique, dans la galerie de la Melpomène, en compagnie de Peter Welz, vidéaste allemand, il interroge la figure humaine et sa relation à l'espace, avec une installation inédite qui mêle peinture, dessins et projections vidéo. *Retranslation/Final Unfinished Portrait (Françis Bacon)* est inspirée du dernier autoportrait de Françis Bacon, chef-d'œuvre inachevé exposé en France pour la première fois.

Cette installation chorégraphique multimédia se niche au cœur des collections antiques du musée du Louvre ; à partir de la toile de Bacon, installée dans l'espace, une performance réalisée par Forsythe, filmée sous différents points de vue est déployée à travers l'étendue de la galerie sur trois grands écrans. Le spectateur se confronte à ces toiles, semblables à des corps, au gré de sa déambulation, avant d'aboutir au dessin tracé au sol par le danseur durant sa performance. Redevable à Beckett autant qu'à Bacon, l'installation a partie liée avec l'expérience d'une perte ontologique. Pour Forsythe, il s'agit d'inscrire la présence d'une absence. Depuis quelques années, Forsythe collabore régulièrement avec des plasticiens dans le cadre d'œuvres qui s'éloignent de la pratique de la scène classique et explore de nouvelles relations entre la performance et le public. L'œuvre de Peter Welz s'intéresse aux relations entre la figure et l'espace : la vidéo est pour lui assujettie à une mise en espace dynamique, un dispositif global prenant à partie le spectateur.

Petites méditations sur trois éléments

vidéo (2006, 00:26:00)
L'osmose des matières et des corps.

Ce film réalisé par Frank Nierman s'inspire des trois éléments, l'air, l'eau et le feu, mis en danse par Forsythe. Une improvisation à haut risque, interprétée par trois danseurs, qu'épouse au plus près un style de réalisation minimaliste. Frank Nierman est lui-même danseur, il intègre dans ce film des images allégoriques invitant à la méditation. Deux femmes, un homme se glissent dans l'espace caméra et œuvrent au plus juste des rythmes du Concerto pour piano et cordes d'Alfred Schnittke. La danse en hommage à l'eau est fluide, coule de source, comme un flux et reflux continu. La danse se confond avec un fond d'écran mouvant, des images d'eau en surimpression, qui submergent peu à peu les danseurs, inondent l'écran, et provoquent la lente disparition et l'effacement des corps dans la matière aquatique. La terre, elle, attire les corps, les fait chuter, attirés irrésistiblement par la pesanteur, le poids et les appuis au sol se précisent. L'attraction terrestre rend les mouvements hachés, raturés, convulsifs et tranchés dans le vif. Stricte et sobre, la réalisation épouse la matière corporelle qui s'invente en improvisation, face à la caméra.

One flat thing reproduced

vidéo (2006, 00:26:00)
Architecture tabulaire

Thierry De Mey, musicien, réalisateur, complice d'Anne Teresa De Keersmaeker et Michèle Anne De Mey, rencontre l'univers de Forsythe et du musicien Thom Willems. Une chorégraphie étincelante, réinventée pour l'écran. Tout commence par un éclat : vingt tables sont propulsées dans un espace immense, résonnant comme une scène vide. Elles deviennent la surface et l'horizon de toute l'action. Quatorze corps électriques traversent ensuite cet espace sous tension. Dans une attitude à la fois retenue et explosive. Thierry De Mey tourne comme pour un film d'action, alternant plans fixes, travellings, arrêts sur image, angles inhabituels. Il prolonge et réinvente la chorégraphie de Forsythe pour en faire une œuvre originale, librement adaptée d'un langage si codifié.

Lignes de fuites, perspectives à l'infini d'un espace singulier — une friche désertée — tout est architectural et architectonique. Les niveaux d'intervention des danseurs sont autant les surfaces restreintes des plateaux des tables, que les interstices et espaces mouvants qui

les séparent. Danse à haut risque dans ces volumes qui se divisent et que les corps investissent à l'envi, comme si la nature avait horreur de la vacuité. Les lumières naturelles du lieu sont autant de lignes rythmées par les faisceaux et rais qui laissent filtrer la source lumineuse. Vertical-horizontal définit la syntaxe chorégraphique de Forsythe et l'écriture cinématographique de Thierry De Mey. La partition sonore des corps, en son direct, renforce les intentions de suspens de la musique originale de Willems. Le dédale architectural de ces tables, nouvel espace de danse, se révèle un détonateur de ruptures, de conflits, d'affaissements comme une suite de failles dans un paysage géologique perturbé, rythmé en décalage quasi musical. Angles, petite géométrie vue de haut, constituent comme un jeu où les pièces — les corps — se déplacent, comme autant de pions dans l'espace étriqué. Groupe ou duo enfreignent les lois des déplacements, des niveaux et le film atteint son apogée dans l'épilogue où tous ces êtres vivants fuient cette rangée de tables sacro-saintes, lieu de disciplines et de rigueur. Un univers fascinant, policé où la révolte des corps gronde en direct. Pour leur seul Salut et Rédemption.

© Geneviève Charras, Turbulences vidéo # 54, janvier 2007.

CORPS ÉTRANGERS • 13 octobre - 11 décembre 2006
Musée du Louvre, Paris I^er^
www.louvre.fr

One flat thing reproduced, vidéo Thierry de Mey, chorégraphie William Forsythe, 00:26:00, 2006.



Petit parcours analogique à travers les vidéos de la galerie Vanhoecke, commentées par un de ses artistes.

Du blanc au corps en passant par la machine

par Norbert Godon

La galerie Pascal Vanhoecke, ouverte depuis peu, 21 rue des Filles du Calvaire à Paris, défend une sélection d'œuvres vidéo très largement ouverte, à l'image du caractère polymorphe de la création dite " d'art vidéo ", relevant de démarches diverses et parfois sans rapprochement possible. Se situant, comme beaucoup de jeunes galeries, hors de la question des genres et catégories qui permettaient encore de cartographier le paysage des espaces d'art parisiens avant les années 90, le parti pris est ici de réunir un large panel des réalisations qui jouent la carte de l'hybridation des pratiques afin de toucher plus directement leur public. Durant ces vingt dernières années, les lieux d'art ayant attiré un public de plus en plus nombreux et non plus uniquement constitué d'experts et d'acheteurs, la prise en compte du destinataire non spécialisé est devenue une question de plus en plus centrale dans la démarche des jeunes artistes. Les débats internes à l'histoire de l'art, quant à ce qui renouvellerait ou non sa définition, sont passés de fait au second plan.

L'usage de la vidéo en art a pu justement être considéré comme un moyen d'intégrer la réception des œuvres dans leur élaboration. Pour faire sens, tous les mélanges sont alors permis. Suivant cette optique, les œuvres vidéo présentées à la galerie Vanhoecke regroupent des démarches parfois sans rapport ; elles ont pour seul point commun d'intégrer la dimension spectaculaire propre à l'image en mouvement et de l'assumer pour arriver à leur fin. Le parcours que je vous propose ici trace dans le champ ouvert de cette sélection un chemin à travers quelques unes des préoccupations qui selon moi y sont prédominantes.

Une interrogation majeure se fait ainsi rapidement jour : que devient le réel lorsqu'il est réduit à l'image d'une surface impénétrable, celle d'un théâtre post-industriel désaffecté, où toute profondeur est bannie, au sens esthétique et moral.

Dans un plan fixe, la vidéo de Benjamin Rivière, *Station U*, donne d'emblée le ton en présentant le spectacle nocturne d'une machine de nettoyage dans une station service, ouvrant ses rideaux lave-auto sur les deux phares aveugles d'une voiture : ballet mécanique désenchanté, la machine semble uniquement exécuter sa danse pour cette autre machine qu'est la caméra. Elle met en branle ses jupons rotatifs dans l'effarement des lumières, irisées en motifs géométriques. Méthodique dans l'exhibition de ses charmes détergents, la machine à spectacle s'affaire, agite ses dentelles de plastique pour s'arrêter enfin, une fois le nettoyage de la voiture (et de l'œil) effectué. Les prismes, les ronds, les losanges de lumière artificielle, qui évoquaient à l'image les vieux symboles de cette abstraction qui voulait construire l'avenir, laissent place au désenchantement prosaïque de l'après : la voiture s'en va et laisse les jupons nettoyants pantois.

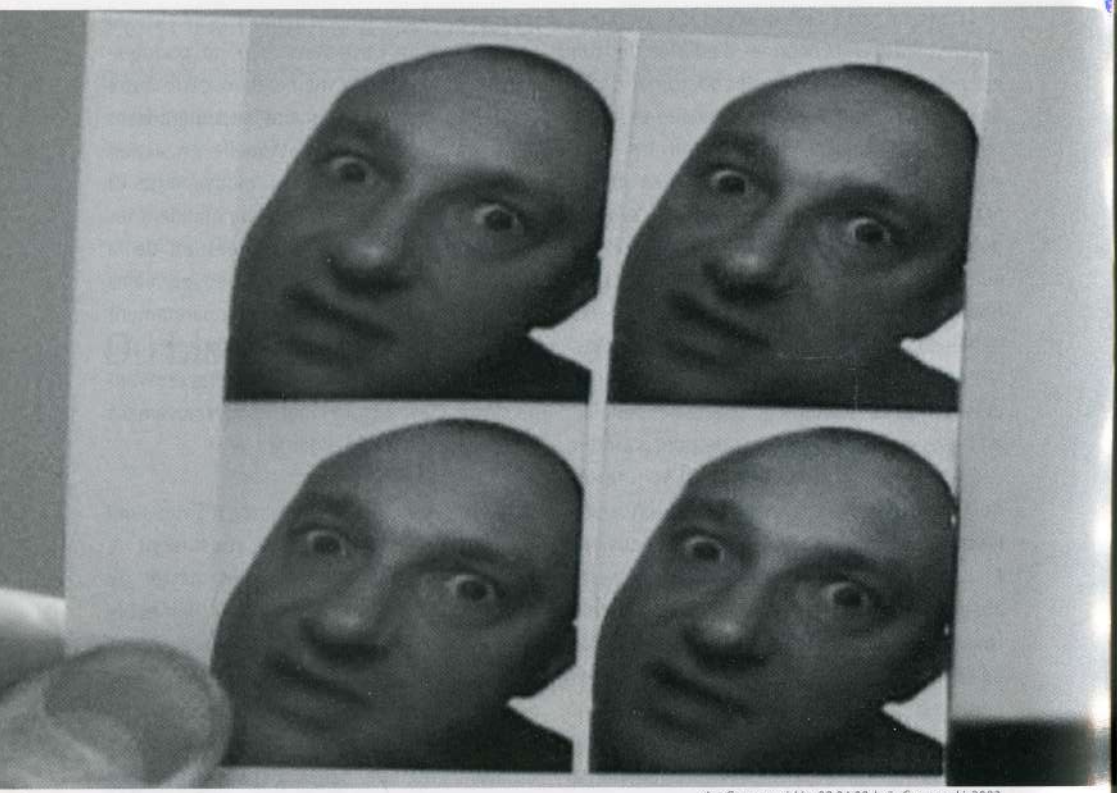
Ce sont les mains de Jum Bum Park qui prennent la suite dans *The Advertisement*, collant à la surface d'une façade d'immeuble en béton nu des affiches et bandeaux publicitaires jusqu'à disparition du gris dans la surcharge des intérêts concurrentiels. Par un jeu d'échelles décalées, l'auteur se réfère au principe du collage urbain qui détermine l'organisation des villes et qu'il applique ici au sens strict. Superficialité renforcée d'un décor où le pouvoir d'affichage des grands trusts et des petites entreprises se confond avec la pratique du graffiti, quant à elle prohibée. Les opérations manuelles de l'artiste se confondent ainsi avec celle du politique ou de l'urbaniste. De même, dans cette autre bande, où ces mêmes mains se superposent à l'image filmée d'un tractopelle en action pour en suivre les moindres mouvements et produire l'illusion qu'elles en commandent les mécanismes. Et voilà que la question de la manipulation se trouve renversée : les mains qui manipulent la machine, apparemment réduite à un jouet inoffensif, sont en fait manipulées par le mouvement qu'elles essayent de suivre. C'est encore l'inertie du mouvement mécanique qui mène la danse.

Avec *Tweety Lovely Superstar*, d'Emmanuel Gras, ce sont les murs qui constituent la surface. Surface attaquée par les masses de démolisseurs, affairés à raser un immeuble sous le soleil de Beyrouth. L'image du réel est encore interrogée dans cette œuvre d'origine documentaire, qui érige pourtant la démolition du bâtiment en véritable symbole de la situation politique, par la disparition de tout commentaire autre que celui des musiques rythmées au martèlement du montage. Avec l'image d'un pays en état de friche permanent, cette vidéo évoque le caractère dérisoire des moyens mis en œuvre pour sa rénovation, aussi dérisoire que le pouvoir d'action du film, qui se permet juste d'établir un constat de la situation, au plus proche du vécu : de l'engagement dans la destruction, ne reste que la foi dans l'usage du marteau.

The Advertise, vidéo, Jum Bum Park, 2004.







Art Coucou, vidéo, 00:04:00, Loïc Connanski. 2003.

Filant l'image de la démolition, mais dans l'extrême opposé des moyens mis en œuvre, c'est l'effondrement des tours jumelles que Loïc Connanski remet en scène dans *Café Progress*, en s'interviewant à côté de son poste de télévision lors de la retransmission de l'événement du 11 septembre. Evoquant précisément la disparition du réel dans les médias, il démontre le renforcement parallèle de l'angoisse face aux petites réalités quotidiennes. Chacun des plans étant systématiquement diffusé deux fois de suite, Loïc Connanski développe un procédé obsessionnel de répétition qui accentue le caractère absurde de sa situation dans le présent. Ne sachant plus s'il doit aller se faire un café ou regarder par la fenêtre, il en déduit qu'il ferait aussi bien de se gratter l'oreille. La situation de l'homme solitaire contraste alors avec les questions présentées par l'instrument de communication dominant comme concernant la planète entière. Détournant sans répit les formes télévisées, du clip publicitaire, aux émissions de variétés en passant par les reportages à l'emporte-pièce, il s'ingénie à faire de l'auto-filmage un moyen de retourner aux médias l'image de leur dérision tout en revendiquant le caractère dérisoire de sa propre entreprise.

La question de l'obsession a également la part belle dans les vidéos d'artistes de la galerie Vanhoecke et notamment au travers de la mise en exergue du blanc qui, de film en film, s'impose comme une thématique à part entière.

Avec *Doubting of the perfect Moment*, d'Amparo Sard, c'est le blanc d'une salle de bain remplie d'eau, que l'artiste frappe avec le bouchon d'un siphon, qu'elle perd et retrouve au fond de l'eau, sans fin dans un mouvement lent et ininterrompu. Souvent pris en grippe par les artistes, ce lieu de recueillement quotidien, cet isoloir imparti aux soins du corps se trouve changé en un lieu de sourde angoisse, qui renvoie à la solitude et à l'enfermement moral de l'homme occidental. Le refoulé ressurgit à travers l'image du corps laissé pour compte dans le souci d'aseptisation moderne ; l'eau monte et envahit la pièce ; le bouchon tombe et retombe sans cesse des mains qui tentent de le repêcher.

C'est aussi le blanc que Robert Gligorov a choisi pour constituer le fond de ses compositions vidéo où l'ascèse des cadrages s'oppose à des débordements organiques de motifs qui viennent germer et pulluler à la surface de corps nus, palpitants et extatiques dans leurs floraisons baroques. Ici, c'est le blanc de l'univers médical ou de la page de l'herbier rationnel qui se trouve dépassé par l'émergence de formes incontrôlables directement issues des foisonnements de l'imagination. C'est le blanc du souci d'hygiène érigé en norme esthétique qui se trouve dégradé, rongé par les résurgences anarchiques de quelques auréoles de sang en expansion, par les tresses envahissantes de quelques terminaisons artérielles, par des saillies de quelques bubons diaphanes et autres excroissances décoratives.

Con el Agua ce Cuello, vidéo, Amparo Sard. 2005.



Les Turbulences du blanc de Frédéric Lecomte jouent d'un contraste tout aussi marqué, entre la disparition des images dans le blanc et la fulgurance des apparitions organiques : apparitions de sexes découverts, de langues qui s'entremêlent, de giclées de sang ondoyantes ou de bulbes de fumées issus d'armes à feu, le tout fondu dans un même vide où la représentation du désir en actes fait écran.

Enfin, la mise en rapport du politique, du verbal, à la subjectivité des perceptions par le biais des images est une des thématiques majeures des vidéos de la galerie. Ce dernier échantillon présente un des intérêts principaux du support vidéo, qui permet d'interroger le discursif dans le travail artistique.

Michaël Sellam, avec *Speech*, propose un montage d'images de jeux vidéo de guerre défilant au rythme des discours de Bush, associant un plan à chaque syllabe pour souligner la fonction discursive de tout montage et la dimension guerrière que revêt le défilement des images comme celui des paroles. Cette réflexion sur le rapport entre mot et image, prolongeant les premières expérimentations vidéo de Gary Hill, s'inscrit dans une démarche plus largement tournée vers la mise en lumière des phantasmes de nos sociétés et la mise en évidence des idéologies qui les sous-tendent. Un deuxième exemple à l'appui : Michaël Sellam a réalisé un aspirateur robot qui nettoie le sol des espaces d'art qui l'accueillent et retransmet en direct, sur grand écran, l'image des surfaces qu'il explore ainsi. Régulièrement, lorsqu'il regagne sa station de rechargement, l'image projetée en direct s'interrompt et se trouve remplacée par celles d'un groupe d'ingénieurs de la NASA en liesse devant pareil exploit.

Ce rapport entre discours et images est également au centre de mon travail. Avec *Gestation Politique*, je présente un four à résistances changé en télévision, greffé à de multiples tuyaux noirs avec ventouses. Image ironique de la télé tentaculaire, ce dispositif envahissant diffuse l'enregistrement vidéo d'un discours politique déformé à tous les niveaux : à l'image, un enregistrement méthodique des erreurs survenues lors de la lecture numérique, dans des couleurs crues, un recouvrement des visages apparaissants ; au son, un véritable discours politique morcelé puis recousu de sorte que seules les métaphores évoquant le corps soient conservées. Ce travail donne à entendre et à voir à quel point l'imagerie invoquée par les discours politiques est liée aux représentations de notre propre organisme. Avec la série des *Vidéo-Vaccins*, dans laquelle ce travail s'insère, la galerie présente aussi une série de *Machines à Mots*, sortes d'installations issues d'un univers de science-fiction déjà désuet, qui pensent en diffusant des images de notre environnement dans le moniteur qui leur tient lieu d'organe central. Les vidéos qui y sont insérées, réalisées à partir de discours détournés, évoquent le conflit entre l'irrégularité du vivant et la finition technique de nos lieux de vie.

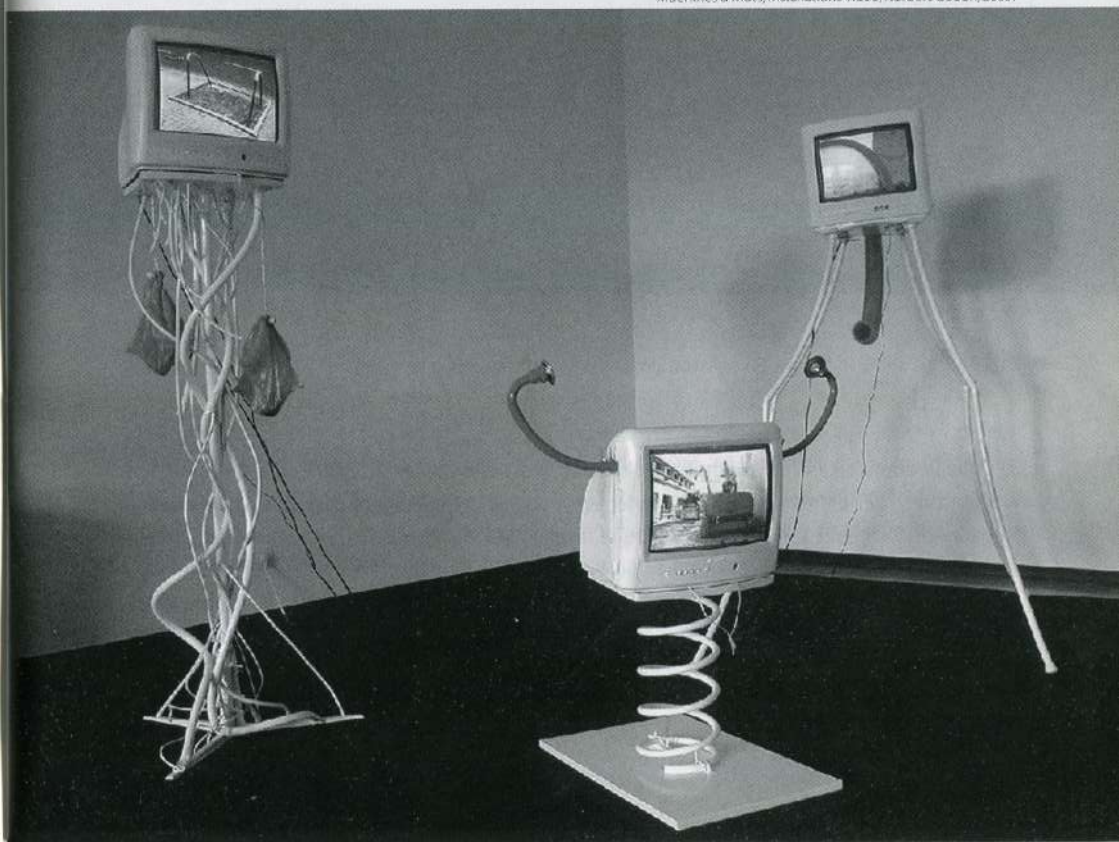
Entre discours et images, le travail de Ronald Dagonnier s'interroge aussi sur la question des valeurs sociales et politiques que véhicule une esthétique. Questionnant la notion de point de vue, sous toutes ses acceptions, ses vidéos explorent les effets produits par la déformation optique de ce qu'on tient pour être la réalité. Redécouvrant les procédés de l'anamorphose, conjuguée au défilement de l'image vidéo, il met en avant le caractère fascinant de l'image où l'on reconnaît intuitivement des soubassements culturels enfouis. Tantôt il

restitue, avec le reflet d'un cylindre en métal, les proportions d'une image déformée à la projection ; tantôt il projette des images de foules fascinées sur un support semi sphérique, évoquant l'image reflétée dans les miroirs convexes de la peinture flamande pour fasciner l'observateur. A cela s'ajoute la déformation produite sur l'image par le discours, comme dans ce dispositif à trois écrans où un échiquier d'images en mouvement est associé à la voix de Duchamp qui, fantomatique, apparaît sur un des côtés pour répondre à celle des divers dictateurs qui lui font face. Engagé dans une bataille sonore où les pièces, indéfinissables et changeantes sont des prises de vue des entrées de différents pavillons à la Biennale de Venise, le propos est lancé : enjeux politiques et mise en jeu des représentations ; tout parti pris esthétique relève d'une prise de pouvoir. Ce qui est imposé comme beau finira bien par l'être, nous rappelle ici le père mythique du ready-made, ce qui importe c'est le discours qui lui est associé.

© Norbert Godon,
Turbulences vidéo # 54, janvier 2007.

PREMIÈRE • 9 - 23 septembre 2006
Galerie Pascal Vanhoecke, 21, rue des filles du Calvaire, Paris III • 01 40 27 09 27
www.galeriepascalvanhoecke.com •

Machines à Mots, installations vidéo, Norbert Godon, 2005.



Le Musée Mori de Tokyo accueillait la première grande rétrospective d'installations de Bill Viola au Japon. Sa sublime vidéo, *Hatsu Yume*, (le premier rêve), s'imposait comme titre de l'événement, et pourtant on ne retrouve aucune œuvre dans ce musée des années 80. Le Centre ICC présentait les vidéos des années 70-90 dont *The Passing*, mais, outre *The Stopping Mind* (1991) et *Heaven and Earth* (1992), l'exposition se composait d'œuvres récentes, les tableaux vidéo entrepris depuis le milieu des années 90, presentés à Londres en 2000. Comme toujours, accrochage et dispositifs techniques irréprochables au Mori, où une large part du public découvrait ces installations. Viola le grand voyageur, l'homme à la caméra est devenu maître d'atelier ces dernières années, donnant les directives à ses assistants qui réalisent les pièces, passant des extérieurs dramatiques aux intérieurs sous contrôle.

Hatsu-Yume, Bill Viola au musée Mori

Ha-Bill

par Stephen Sarrazin

Quels effets cela a-t-il produit sur l'œuvre? Les tableaux, les *Passions* vidéo, témoignent d'une confiance, d'une nouvelle maturité, et peut-être même d'une certaine ironie absente auparavant. *Catherine's Room* (2001) évoque la cellule de Saint Jean de la Croix, mais, tout cette fois est artifice et decor, l'éclairage manipule du temps qui passe, Viola n'attend plus la lumière, et aux méditations du poète-martyr succèdent des exercices de yoga. A la terreur des animaux qui surgissent dans le noir, les hiboux, les chouettes, les chiens qui aboient, Viola livre les visages de Californiens qui attendent d'être balayés par des vagues dans sa version du *Radeau*, sommet HD. Bill Viola était détendu, ravi d'être de retour au Japon et le ton de notre conversation allait dans ce sens.

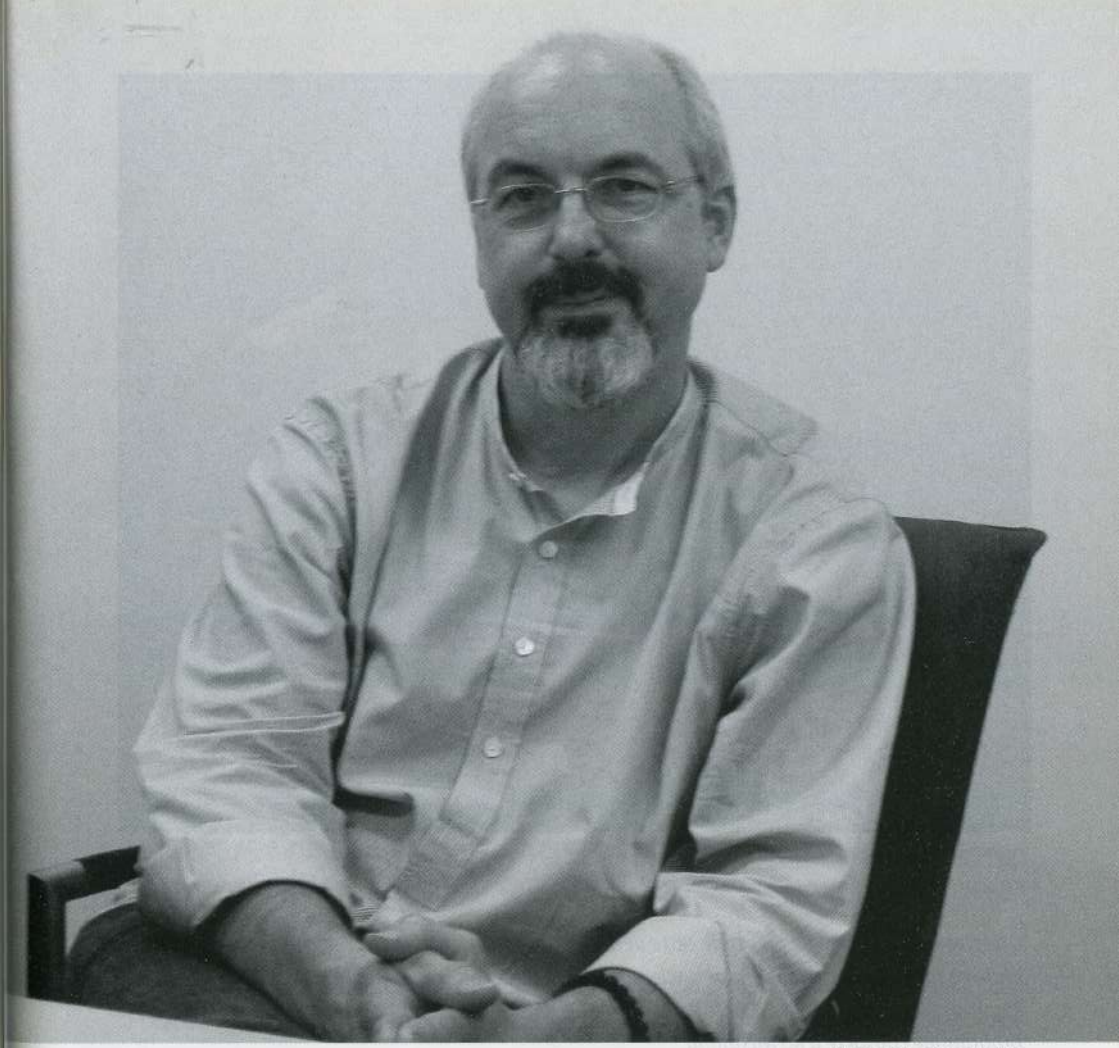


Photo : Stephen Sarrazin, 2006.

***Stephen Sarrazin** : Tu n'étais pas venu au Japon depuis des années, pourquoi ?*

Bill Viola : J'ai une longue histoire avec ce pays, j'y avais passé plus d'une année au début des années 80, j'y avais beaucoup tourné, rencontré des gens qui devinrent des amis très chers, comme Fujiko Nakaya. Je me suis servi de plusieurs images ici et là dans mes vidéos mais la principale création était *Hatsu-Yume*, titre que les commissaires ont donné à la rétrospective au Musée Mori. Je me sentais chez moi dès ma première visite et pourtant je voyais bien que ce pays allait changer ma vie, ma façon de voir le monde. Ce fut le cas, y compris lorsque je suis rentré en Californie. J'étais passé à quelques reprises, au début des années 90, période où j'étais surtout retenu en Europe, où mon travail d'installation devait prendre une autre ampleur. Les années 90 représentent une décennie européene pour moi, de la Documenta et *Arc of Ascent* au début des années 90 à la grande expo de Londres.



Silent Mountain, installation vidéo (diptyque), Bill Viola, 2001. © Photo : Mike Bruce, courtesy Mori Art Museum.

On retrouve hélas peu de pièces de cette période européenne, ou d'autres encore plus anciennes ? Etait-ce ton choix ? L'une des plus anciennes est Heaven and Earth, *que tu réalisas peu après* The Passing. *D'ailleurs lors de la dernière édition de Vidéoformes, on parlait de toi, en revoyant le programme consacré à Ko Nakajima.*

Oui, sa vidéo *My Life* ! J'ai revu Ko lors de ce séjour. Ce fut évidemment une révélation pour moi, une œuvre qui a compté, qui m'a inspiré. Quant au choix des pièces dans l'expo, ce fut en partie le mien mais surtout celui des commissaires du musée Mori. Le public japonais n'avait pas eu l'occasion de découvrir ma série des *Passions*, inspirée de l'histoire de la peinture européenne, de Bosch à Pontermo, et bien d'autres.

Ces Passions *forment une autre étape de ton œuvre : on peut remonter aux débuts, les vidéos qui mêlent performance et technologie, desquelles tu t'es éloigné assez rapidement, puis tu te tournes vers les grands poètes mystiques, de Blake à Saint-Jean de la Croix, ensuite c'est la nature, les éléments, les animaux. Le point commun néanmoins tenait à ton rapport aux outils, tu tournais, montais. Ce qui n'est plus le cas depuis des années.*

Ce fut une période au cours de laquelle je me suis éloigné du support vidéo afin de tourner en 35mm. Cela entraîna de nombreuses modifications dans ma facon de travailler. Je ne tenais plus la caméra, je tournais avec des figurants, des "acteurs ", en intérieur, plutôt qu'en extérieur. Je m'appuyais sur la compétence d'un chef opérateur et de son équipe, qui fait vingt-cinq personnes. Le budget des pièces explosait et j'ai dû comprendre ce qu'était la production. Mais j'avais besoin d'aller dans cette direction, de réflechir picturalement sur mes installations, et sur le thème de la mort qui hante mon travail (Tu te souviens que j'avais failli me noyer à l'age de six ans). Déjà enfant je m'intéressais au cinéma fantastique, à l'horreur, c'est aussi le cas chez mon fils ainé. Et puis les années 90 s'ouvrirent sur le décès de ma mère avant de se fermer sur celui de mon père.

Durant ces années-là quelques artistes passèrent à la réalisation de longs-métrages.

Oui, Matthew Barney.

Je pensais davantage aux exemples de David Salle, Cindy Sherman, Larry Clark, Julian Schnabel. As-tu été contacté par Hollywood lorsque tu es passé au 35mm?

Oui, j'ai eu une rencontre avec Brian Grazer, le patron d'Imagine, qui produit tous les films de Ron Howard et bien d'autres choses. Ce n'est pas allé plus loin. Je n'ai jamais écrit de vrai " scenario ".

Et pourtant tes créations récentes livrent une impression d'artifice, de leurre. La qualité de l'image de tes tableaux vidéo est éblouissante, l'utilisation du 35mm et la résolution de tes écrans HD se donnent comme étant explicitement maniéristes.

Mais dans les plus petits formats, comme *Four Hands*, *Dolorosa*, ou *Anima*, je songeais aussi à Dürer, aux petits autels transportables, pliables que les collectionneurs prenaient avec eux pour prier.

Ces œuvres ont divisé une part de la critique, du public ; on se souvient de l'impact, de l'influence des créations antérieures sur les jeunes artistes il y quinze, vingt ans. Mais aujourd'hui, crois-tu avoir des héritiers ? Suis-tu l'évolution du media art, regardes-tu les travaux de tes contemporains ?

J'aimerais me remettre à enseigner prochainement, cela me manque et en revenant ici, en replongeant dans la tradition zen, je constate à quel point je m'étais eloigné de cette discipline de l'osmose, chez les maîtres zen, sufi : comment tout se transmue plutôt que de se transmettre. Lorsque j'étudiais la littérature, j'ai eu un professeur qui avait lui étudié avec un autre et la chaîne remontait jusqu'au poète Walt Whitman. Je le trouvais extraordinaire. Mais en Asie, mon professeur, mon maître " serait " Walt Whitman.

Je ne suis plus tellement ce qui se fait dans la vidéo aujourd'hui, je vois des choses lorsque je participe à des expositions de groupe, mais j'ai toujours été un solitaire. Je vis toujours à Long Beach, je ne vais pas aux fêtes, aux vernissages. Lorsque j'ai une exposition, je me prête au jeu, on me montre, puis je rentre chez moi. Je n'ai pas revu mes anciennes vidéos depuis longtemps, toi et tes étudiants devez les connaître mieux que moi !

Le centre ICC présentait pour la énième fois tes anciennes vidéos. Hélas, ce n'est que dans ce contexte que les jeunes artistes ici peuvent découvrir ton travail. Cela n'existe pas à la fac. Dans ce cadre il ne s'agit pas de se souvenir de tes vidéos, mais de les découvrir, ou redécouvrir. Comme dans le splendide essai de Jean-Paul Fargier sur **The Reflecting Pool.**

J'étais très stimulé par son projet, par sa lecture, me dit-on, très personnelle de cette œuvre, cette envie de replonger dans cette bande ! Je veux me remettre à animer des séminaires, des ateliers. Lorsque je commençais dans la vidéo, dans l'état de New York, je travaillais comme assistant technique pour des artistes comme Nam June Paik, ou Peter Campus. Je me souviens du chaos de câbles et connexions de Nam June, et au contraire de ceux posés en angle droit, précis, de Campus. Kira et moi étions bouleversés par la mort de Nam June, nous sommes allés aux funérailles. Je pensais surtout à sa générosité, lorsqu'il a découvert la vidéo, l'idée d'en faire de l'art et comment... Il ne s'est pas enfermé dans son atelier afin de garder tout cela pour lui. Au contraire il disait « regardez ce que j'ai trouvé », il a tout de suite partagé sa découverte. Il faut revenir à ça.

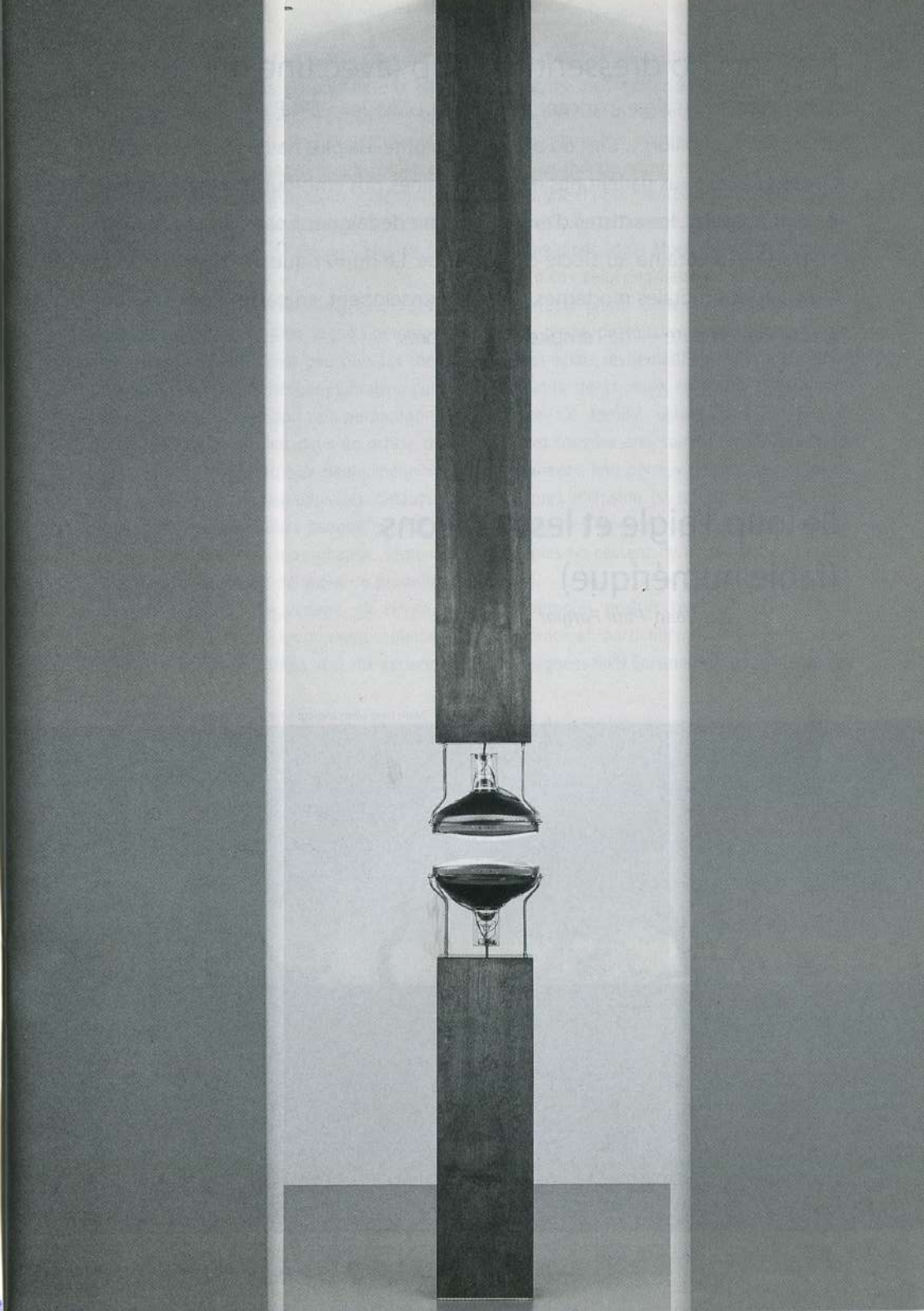
Tu es passé d'une sensibilité poétique, celle des éléments de la nature, l'eau, le feu, l'air, des grands déserts de la planète comme Chott el Djerid, à l'Opéra Bastille à Paris dans le cadre d'une collaboration avec Peter Sellars qui mettait en scène **Tristan & Isolde** ***de Wagner.***

Oui, et tu sais qu'on retrouve ces images élémentales dans mes projections qui accompagnent cet opéra. La dernière véritable " vidéo "que j'ai tournée était pour la France, *Deserts*, d'après Edgard Varese, qui venait clore un chapitre de mon œuvre. Cette aventure épique avec Sellars et Wagner annonce autre chose je crois, l'envie d'un retour à quelque chose de plus direct, j'ai de nouveau envie de tourner, de saisir la caméra, de revenir à la poésie de la vidéo, en plein air. J'ai d'ailleurs commencé deux nouvelles œuvres qui me donnent énormément de plaisir, des poèmes vidéo.

© Stephen Sarrazin, Turbulences vidéo # 54, janvier 2007.

HATSU -YUME (FIRST DREAM) • 14 octobre 2006 - 8 janvier 2007
MORI ART MUSEUM, Tokyo, Japon
www.mori.art.museum/eng/index.html

Heaven and Earth, installation vidéo, Bill Viola, 1992.© Photo : Kioku Keizo, courtesy Mori Art Museum.



Les Corsino dressent un loup (avec une danseuse). Gary Hill mate un aigle (par cent mille volts). Lydie Jean-Dit-Pannel teste (au bras de fer) l'effet papillon… L'art du bestiaire remonte à la plus haute antiquité. Esope, disons. Les animaux parlent nos rêves, nos haines, nos embrouilles. Mêmes bardés de technologies, les artistes d'aujourd'hui ne dédaignent pas de se ressourcer où puisa La Fontaine au siècle dit classique. Le numérique animalier les aide à fabuler des morales modernes. Qui nous enseignent, en particulier, comment sortir — tête haute — de l'empire des Nombres.

Le loup, l'aigle et les papillons (fable numérique)

par Jean-Paul Fargier

Seule avec Loup, chorégraphie 3D interactive, N+N Corsino, 2006.



Le numérique tue l'art, prétend Baudrillard. « Nous allons de plus en plus vers la haute définition, c'est-à-dire vers la perfection inutile de l'image. » lance-t-il dès 1997 (1). Pourquoi inutile ? Parce que l'image « du coup, n'est plus une image, à force de se produire en temps réel. Plus on approche de la définition absolue, de la perfection réaliste de l'image, plus se perd sa puissance d'illusion. »

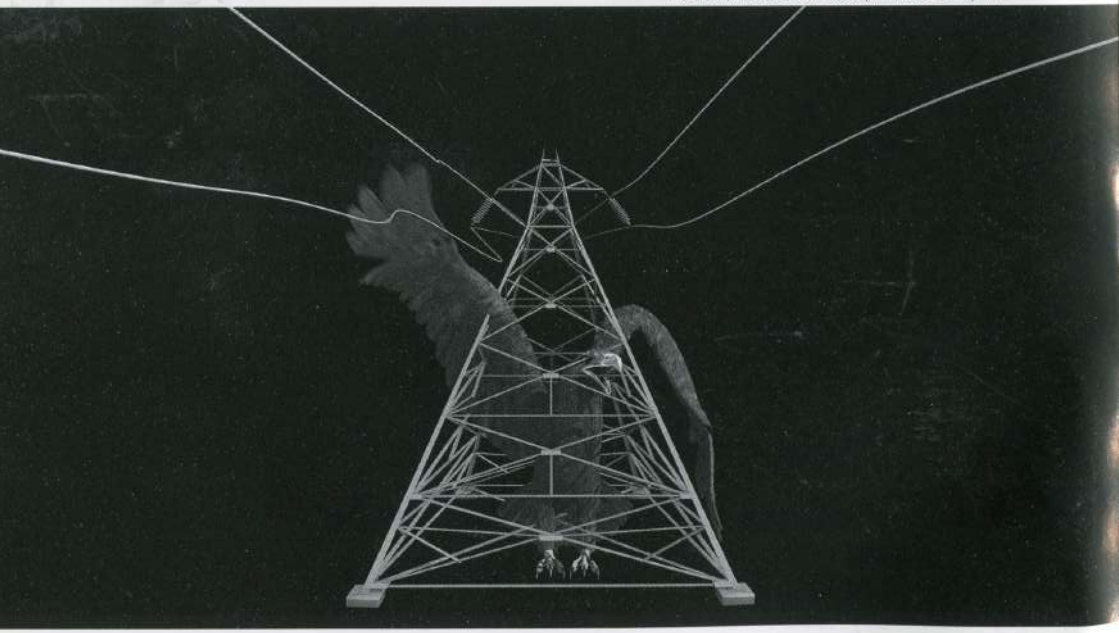
Je serais tenté de contre signer ces propos radicaux, ayant moi-même aligné à peu près au même moment sinon un peu plus tôt (début des années 90) des sentences péjoratives contre l'image numérique et son vain perfectionniste réaliste... en particulier dans un article d'Art press que j'avais intitulé La haute méfinition ! L'art venant se nicher dans les défauts de définition des " nouvelles images " plutôt que dans leurs artifices triomphants. Tenté oui d'applaudir la formule définitive de Baudrillard : perfection inutile de l'image, ça cingle, ça sonne bien. Mais tenté un moment seulement : l'attaque contre le temps réel me retient de succomber au propos du philosophe, me hérisse, me met la puce à l'oreille. La haine du temps réel, que partage aussi un Jean-Michel Frodon (dans son petit essai *L'art du cinéma dans le monde contemporain à l'âge du numérique et de la mondialisation*) est toujours l'indice d'une déficience de pensée complexe (comme dirait Edgar Morin). Car le temps réel, avant d'être celui de l'élaboration informatique à la vitesse grand V, est celui du Direct télévisuel, pierre de touche depuis un siècle de tous les éclats, revirements, soubresauts, bonds qualitatifs de la mise en représentation du monde. Ce temps instantané après lequel courent tous les arts, souvent à profit, et non fatalement à leur perte, y puisant de nouvelles tournures d'illusion (si tel est le maître mot des finalités de l'art) comme de nombreux exemples ne cessent de le démontrer chaque année.

Exemples positifs que la moisson 2006 augmente, en particulier, de ces trois productions signées N+N Corsino, Hill, Jean-Dit-Pannel.



Seule avec loup, dont Geneviève Charras a très bien parlé dans le numéro précédent d'un point de vue chorégraphique, travaille numériquement à décevoir le perfectionnisme non de l'image, dont les beautés graphiques sont sidérantes de stylisation plastique plus que de vain réalisme, mais celui de l'implication du temps réel dans la gestion de l'ensemble. L'œuvre est du type interactif : des capteurs dissimulés sous un tapis en caoutchouc noir déclenchent des événements dans l'image quand LE spectateur (au singulier, ça ne marche que si un seul s'y aventure) les foule de ses pieds. Comme s'agite devant lui une danseuse perdue dans des paysages mirifiques, le mimétisme veut que le spectateur se mette lui aussi à danser. Ce que j'ai fait allégrement. Danse perplexe du consommateur interactif : un certain temps passe à saisir ce que mon action agit. Spontanément, je crois que ce devrait être la danseuse. Mais plusieurs tests (petits sauts répétés ici, poursuivis là) me permettent de vérifier qu'elle demeure indifférente à mes entrechats, quoi que je fasse elle poursuit imperturbablement sa course dans les bois, les hautes herbes, les collines... En revanche, je commence à comprendre que c'est sur le décor que mes déplacements agissent. Peut-être aussi sur la musique, car l'œuvre est produite par l'Ircam via la participation du compositeur habituel des Corsino, Jacques Diennet. Mais un jeu interactif sonore est nettement plus difficile à percevoir (on l'avait compris dès le *Répons* de Boulez épié par Cahen) qu'un remue-ménage visuel. Donc ça y est, j'ai compris : tel capteur retarde tel paysage, tel autre le précipite en avant, tel autre déclenche une substitution. C'est amusant mais peu. Je suis déçu (Vive Déçu ! comme dirait Fernand Raynaud). Mais au moment de partir — eurêka — je reviens sur mes pas : je regarde un autre cobaye mesurer l'espace (« laisse un peu mesurer les autres », disait avec sagesse le César de Pagnol à son fils Marius embarqué dans une mission océanographique...).

Frustrum, installation vidéo, Gary Hill, 2006. © Gary Hill.



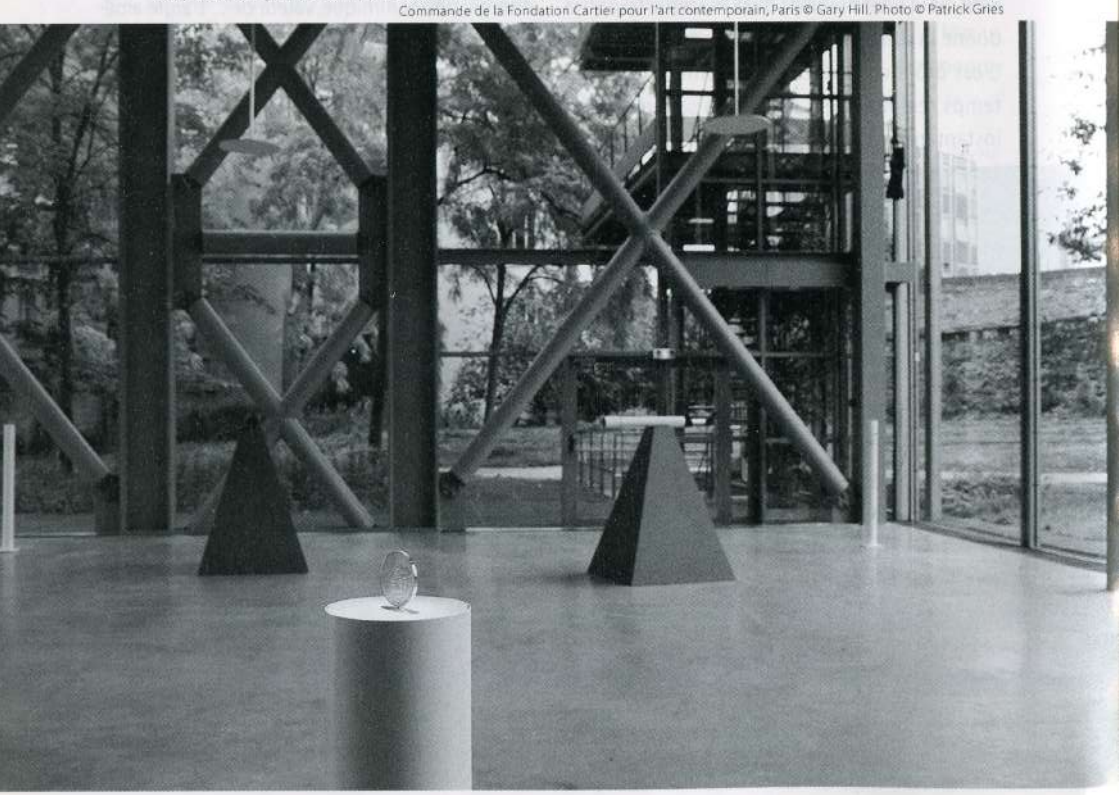
Le loup des Corsino est encore plus insaisissable que celui du Mercantour. J'avais tort de penser que j'en serai le chasseur victorieux. Bredouille de la bidouille, je reviens rassuré à ma place de contemplateur épaté... Si le moindre de mes pas manipulait l'interprète de la chorégraphie, on serait dans un jeu vidéo pas dans de l'art vidéo ! Quand les positionnements sur les capteurs déclenchent seulement un changement de vitesse ou de coloris, je deviens une sorte de clé de temps (comme en musique, de sol ou de la) modifiant en profondeur l'exécution d'un programme en temps réel. J'entre à petits pas dans l'ère Tivi... je fais du direct à ma mesure. Je relève le défi le plus fort de l'art contemporain. Je participe à la méfinition... Geneviève Charras ne s'y trompe pas : « Le son, c'est vous, c'est moi qui navigue et fend l'espace de la représentation in situ. » Bien dit : l'effet fissurant de la musique frappe la donne in situ, autrement dit le temps dit réel.
C'est drôle comme tous les contempteurs du temps réel réduisent le direct à sa duplication instantanée du réel. Et comme ils négligent son accompagnement verbal. Comme si l'audio-visuel n'était que visuel. Or c'est dans sa dimension sonore que le manque surgit, manque à partir duquel peut s'édifier un geste artistique. Quand un commentateur sportif tente de dire ce qu'il voit en direct, il court désespérément après l'instant que nous avons sous les yeux. Si l'image est parfaite, le son, lui, ne l'est pas, ne pourra jamais l'être. Mais on peut inverser : avoir un son " parfait " et une image qui pèche, qui boîte... L'art commence où la méfinition trouble la définition. Les Corsino l'ont compris — et depuis longtemps — depuis *Totempol*, confrontation d'un corps numérique et d'un corps réel échangeant leur énergie en pure perte (dans un bilan comptable régi par le critère du vrai). Mais gagnant sur un autre tableau : celui de la frustration dépassée d'un réel à jamais perdu.

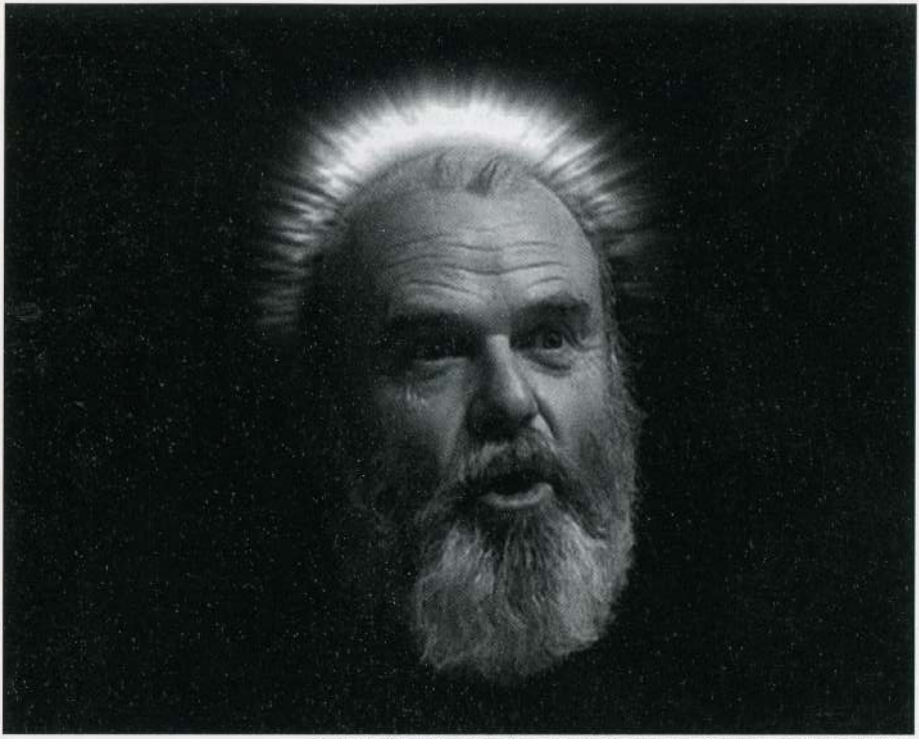
Gary Hill a justement intitulé *Frustrum* sa dernière installation (proposée par la Fondation Cartier du 27 octobre 2006 au 4 février 2007). L'élément le plus apparent en est un aigle, immense prisonnier d'un pylône électrique. Réalisé en image de synthèse quasi parfaite de réalisme, cet oiseau impérial (qui n'est cependant pas un pygargue à tête blanche que les Etats-Unis ont érigé en symbole de leur Puissance) se débat et ses ailes déployées secouent les câbles portés par le pylône : une décharge sonore s'ensuit à chaque choc. Les câbles ondulent. Le silence revient et l'on attend le prochain battement, le prochain claquement. L'image projetée sur un très grand écran se reflète dans la surface liquide noire qui occupe toute la pièce. On pense à du pétrole, or noir, d'autant plus qu'un lingot d'or occupe le centre de ce " Reflecting pool ". Energie électrique, énergie pétrochimique, valeur or... L'aigle américain est prisonnier de sa consommation de richesses. Etc... On ne peut pas ne pas chercher une morale politique au concept mis en scène. C'est peut-être plus compliqué que ça, mais de toute évidence il y a de l'anti-impérialisme dans l'air. A chacun d'accommoder ses lunettes —idéologiques — sur la question.

D'ailleurs dans la salle voisine une autre installation — *Guilt* — complète le message présumé de *Frustrum*. Des pièces de monnaie, à échelle réelle, tournent lentement sur des socles et on nous suggère de les observer à travers une sorte de télescope. Mauvaise optique, problème de point, l'image est presque floue, pas assez cependant pour qu'on n'arrive pas à déchiffrer des mots sur la tranche et des figures sur pile et face : la gueule cassée de l'artiste, froissée, grimaçante comme accusant un coup violent. A la place de la devise américaine qui figure sur les dollars (In God We Trust) sont gravés d'autres messages, tels que Mundus vult decipi ergo decipiatur (le monde veut être dupé donc il l'est) ou Actus reus mens

rea (acte coupable, conscience coupable) ou Ars est corpus vile (l'art est un corps sans valeur) !
Le dossier distribué au public suggère d'interpréter ces dispositifs comme « un portrait de la mauvaise conscience d'un artiste face aux injustices du monde ». Pourquoi pas, chacun règle avec le Mal ses comptes comme il peut, mais ce prêt-à-penser digère un peu trop vite la richesse du travail de Gary Hill. Dans la réunion de ces deux installations, qui pourraient être présentées séparément certes mais qui s'épaulent ici, il y a par delà son simplisme politique (illustrant des idées avec lesquelles, au fond, il est difficile de ne pas être d'accord) un discours sur l'état de l'art à l'ère numérique, plus subtil et plus conséquent. La haute qualité des images de l'aigle et du pylône, parfaites en termes de rendu numérique (on balance longtemps pour savoir si l'oiseau n'est pas un vrai de vrai, filmé sur un fond noir, puis incrusté dans de la quincaillerie 3D), entre en collision avec les défauts de point des images à peine lisibles formées sur les lorgnettes, comme si le sens à trouver résidait hors de la définition ou de la méfinition qui se disputent aujourd'hui le champ des représentations. Peu importe le visuel, de bas étage ou de haute qualité, ce qui compte c'est le son qui les traverse, les commente et leur court après en direct, ouvrant une béance dans le temps réel. Ainsi les décharges sonores des lignes de haute tension, déclenchées par l'agitation de l'aigle, sont des coups de fouets : des sons superposés comme un méta-discours davantage que des détonations dénotées.

Guilt, installation : pièces en or fin, lunettes astronomiques, sculptures en MDF et en métal, moteurs, son directionnel, dimensions variables. Commande de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris © Gary Hill. Photo © Patrick Gries





St Pierre, vidéo, Lydie Jean-dit-Pannel. Travail réalisé dans le cadre de l'exposition *Loggia St Pierre*.

De même, dans l'espace visuel de *Guilt* s'insinuent les murmures réprobateurs de la voix de l'artiste s'insultant, s'accusant de ne pas être à la hauteur de sa responsabilité politique. Manière de dénégation, puisque tout converge dans ces deux œuvres à exprimer une conscience politique aigüe non seulement du statut de l'Amérique mais du statut de l'image au moment où elle passe des lentilles plus ou moins fidèles aux chiffrages informatiques sans faille. Dans un cas comme dans l'autre, leur valeur finale dépend d'un réseau de signes sonores. Leçon de modestie : mollo, les pixels !

Les battements d'aile des papillons de Lydie Jean-Dit-Pannel vibrent de la même sagesse apprise à faire concrètement des images aujourd'hui. A l'occasion de son exposition à la Galerie Duchamp, d'Yvetot, la traqueuse de Monarques, la chasseuse de vrais papillons dans les forêts du Mexique, a inventé la figure du Bras de fer comme image du champ des forces qui s'opposent dans la création contemporaine. En faisant clignoter les deux trames d'une même image (l'une à l'endroit, l'autre à l'envers) représentant le bras de fer que l'artiste exécute avec un vieil homme barbu (son père en réalité, pris comme figure de Saint-Pierre, thème de la commande d'Yvetot pour célébrer les 50 ans d'un église dédiée à Saint-Pierre, superbe construction de béton et de verre des années 50, soit dit entre parenthèses) se dessine le tourniquet conceptuel de l'opposition analogique/numérique. C'est l'effet papillon à distance zéro. Au lieu d'avoir un impact au bout du monde, ces ailes-là provoquent un choc sur

place : les deux acteurs, bras nus, confondent leurs peaux, leurs pores, leurs dessins — on ne sait plus qui porte les tatouages. Le temps se boucle sur lui-même dans un dédoublement sans fin. La persistance rétinienne renforcée par une vitesse informatisée : ça valse jusqu'au vertige. Merci le numérique ? Pas si simple. Tourné en numérique, monté en numérique, le battement des deux trames (inversées droite/gauche) ne se distingue en rien de ce que donnerait la même scène traitée analogiquement. Justement le sujet de cette image est là : dans cette indifférence évidente entre les deux types de support. Ce qui fulgure c'est le direct percuté par le montage interne. Le montage se rappelle à notre attention comme élément clé du temps réel. Le montage ici joue le rôle que joue le son dans les installations des Corsino et de Gary Hill analysées ici. Celui d'un commentaire décalé sans possibilité de coïncidence. Le temps réel n'est pas davantage que le direct une donnée, c'est une construction générée par une image multiple. Voilà vers quelle sorte de médiation nous entraîne le Saint-Pierre de Lydie, gardant les portes du paradis des images modernes ! Chaque moitié d'image est tour à tour pour l'autre le réel et son reflet. Et après ça, il y en a qui continuent à prétendre que les images numériques empêchent de penser…

© Jean-Paul Fargier,
Turbulences vidéo # 54, janvier 2007.

(1) Jean Baudrillard, *Illusion, désillusion esthétiques*, éditions Sens & Tonka.

SEULE AVEC LOUP (N+N CORSINO) • 1er - 26 juin 2006
Centre Pompidou, place Georges Pompidou, Paris IV, France
Tél : 01 44 78 12 33 • www.cnac-gp.fr

LOGGIA SAINT PIERRE (LYDIE JEAN-DIT-PANNEL) • 22 septembre - 18 octobre 2006
Galerie Duchamp, 7, rue Percée, 76190 Yvetot, France
Tél : 02 35 96 36 90 • www.galerie-duchamp.fr

GARY HILL • 27 octobre 2006 - 4 février 2007
Fondation Cartier pour l'art contemporain, 261 Bd Raspail, Paris XIV, France
Tél : 01 42 18 56 77 • www.fondation.cartier.com

" Le Tombeau d'Hugo Verlinde "

par Bidhan Jacobs

« Dès que j'aperçois de telles choses et d'autres semblables dans cette pierre, elles deviennent des lumières pour moi, c'est-à-dire qu'elles m'illuminent. Car je commence à me demander d'où cette pierre tient ses propriétés dont elle est investie... et bientôt, guidé par la raison, je suis mené au travers de toutes les choses jusqu'à cette cause de toutes choses qui leur confère lieu et ordre, nombre, espèce et genre, bonté, beauté et essence, ainsi que tous les autres dons et qualités. »

Denys le Pseudo-Aréopagite, *De Caelesti Hierarchia*

{ artiste érudit génie démiurgique mélancolique visionnaire ;
porteur d'un feu dévastateur ;
qui se répand comme une semence incandescente ;
voie lactée étincelante ;
fontaine blanche ;
il enseigne que ;
//l'art//
n'est plus tout à fait humain ;
immensité ;
puissance terrible;
qui nous fait côtoyer l'univers

<l'Un>
}

#envers et contre tout ;
#avec n'importe qui ;
#seul compte l'acte créateur ;
#seul compte la toute-puissance de l'élan vital/

<se souvenir> (((que nous sommes poussières d'étoile
et bien plus encore)
(et bien plus encore))
des grandes ondes)))

#<taisez-vous>
#vous autres qui ne savez qu'ignorer la beauté ;
#la vraie lumière ;
#vos yeux ne sont que gélatine ;
#votre regard bovin attiré par les lueurs pâles et médiocres ;
#pour lesquelles vous payer sans broncher ;
#animaux <rentrez dans ces étables>
#qui vous servent de grand-messe ;
#<installez-vous> (reniflez et repaissez-vous)
#ou votre gueule collée au téton de verre ;
#<dormez>
#puisque sur cette terre vous n'avez pas grand chose à faire ;

ou
<souvenez-vous> (que vous êtes magnifiques
(pas la vague
mais l'écume))
(pas la lune
mais le soleil)))

{
{
à la pointe extrême du cinéma ;
intersection des arts plastiques et des beaux-arts ;
à l'ère du numérique et de l'ordinateur ;
héritier de la scolastique et de la renaissance ;
<il a cent ans d'avance>
}
{
approfondir et élargir ;
sans cesse ;
les possibilités illimitées du nouveau médium ;
= la programmation ;
au-delà des whitney ou de larry cuba ;
{

découvrir dans les modèles mathématiques ;
des équations trigonométriques tridimensionnelles ;
ces prodigieuses constructions de l'esprit humain ;
dans la recherche des principes premiers de l'univers ;
// X = cos(7/x).cos(x)/cos(Z)
Y = sin(7/x).cos(x)/tan(Z)
Z = sin(m+exp(0.17+cos(8x).cos(8x)))/cos(8x) //
un fluide esthétique ;
une infinie richesse plastique ;
renouvelant les enjeux de l'abstraction ;
{
connaître ces modèles ;
comme l'expérience d'une rencontre avec des entités métamorphes ;
étouffant de vie, palpitantes ;
comprendre leurs caractéristiques ;
leur mode d'être ;
leur logique ;
leur dymanique ;
ce qu'elles ont à transmettre ;
et transmettre cette expérience au spectateur ;
comme sublimement ;
<anagogique>
}
}
}

#<cachez-vous>
#vous qui à genoux vous acharnez à encenser l'infâme ;
#pour quelques sous chatoyants et une brillante carrière ;
#qui polluez le monde de vos écrits ineptes ;
#obscurcissez les esprits de vos flots d'encre noire ;
#honte à vous ;
#vous êtes les plus grands criminels de notre temps ;

ou
<rappelez-vous> (les poètes que vous auriez pu devenir
(la vague
pas l'écume))
(la lune
pas le soleil)))



Iris, installation, Hugo Verlinde, 2005. Photo © Hugo Verlinde, Festival de Larodde, 25 août 2006.

{
plasticien adepte du cinéma transmué par les arts numériques ;
invitant au voyage à travers l'espace-temps et les étoiles ;
le mystère insondable de l'univers et du génie humain ;
dans une explosion violente ;
du cadre et des surfaces ;
{
l'écran se dilate ;
se contracte ;
se plie ;
se courbe ;
s'étire aussi fin et souple qu'un voile de satin ;
épouse la peau du corps humain ;
sous l'irrésistible ;
force gravitationnelle ;
de son intellect ;
<éblouissant>
}
}

© Bidhan Jacobs,
Turbulences vidéo # 54, janvier 2007.

Le label indépendant Lowave édite un DVD monographique consacré à Hugo Verlinde intitulé *Derviches : vers un art des modèles*, dont la sortie est prévue début 2007 (www.lowave.com).



Sans titre, Michel Rouby, 2002. © Photo Gilbert Pons (détail) 2006.

Dans une civilisation obnubilée par l'hygiène et par la propreté, les moisissures, la rouille, et autres marques de l'altération, ont un statut évidemment négatif. Les portraits imaginaires qu'en propose un artiste contemporain leur confèrent cependant quelques titres de noblesse.

Les abstractions minutieuses, petits commentaires sur l'œuvre de Michel Rouby

par Gilbert Pons

« Pierres, archives suprêmes, qui ne portez aucun texte et qui ne donnez rien à lire. »

Roger Caillois, *Le fleuve Alphée*

« Vous photographiez ce que j'ai envie de peindre », me dit un soir, à la fin du vernissage des *Paysages de l'infime* (1), un homme affable qui jusque-là s'était tenu à l'écart. Surpris par ces propos flatteurs, mais surtout intrigué par le caractère énigmatique de la formule, je me suis rendu chez lui quelques semaines plus tard afin de me rendre compte. Disons que l'admiration fut partagée, même s'il s'écoula un temps assez long avant que je ne me décide à écrire sur son travail, chose que je ne pouvais réussir qu'en observant à mon tour, et de près, ces paysages étranges qu'il avait inventés, paraît-il, les yeux tournés vers des photos que je n'avais pas faites.

J'ai donc passé récemment des heures plutôt tendues dans l'atelier de Michel Rouby, allant d'un grand tableau à son voisin plus petit — il y en a des centaines —, comme on survole un continent après l'autre à bord d'un long-courrier. Il faut reconnaître qu'examinées à distance normale, ces peintures donnent l'impression qu'on aperçoit le monde par un hublot, à moins que ce ne soit à travers une loupe. En découvrant ces reliefs accidentés l'œil collé à l'œilleton de mon appareil, j'ai eu l'impression bizarre d'appliquer à mes propres photos la méthode d'approche que je pratiquais autrefois lorsque, le nez sur le motif, je mitraillais compulsivement des brimborions abîmés ; bref, il faut croire que le peintre était parvenu à ses fins et qu'en

m'occupant de lui je m'exposais à des réminiscences. Phénomène amplifié par la fréquence de rectangles régulièrement disposés autour de ses compositions, tout en étant intégrés à elles, rectangles dont les proportions rappellent fortement le format 24x36 des photos.

« Pour chaque objet comme pour chaque tableau dans une galerie de peinture, il y a une distance optimale d'où il demande à être vu, une orientation sous laquelle il donne davantage de lui-même : en deçà et au-delà nous n'avons qu'une perception confuse par excès ou par défaut, nous tendons alors vers le maximum de visibilité et nous cherchons comme au microscope une meilleure mise au point, elle est obtenue par un certain équilibre de l'horizon intérieur et de l'horizon extérieur. » (M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, pp. 348-349.) Ces remarques du phénoménologue valent pour la plupart des peintures (2), pour celles que l'on regarde à une distance à peu près invariable, que définissent par exemple les barrières de protection dans les musées, mais les œuvres de Michel Rouby échappent à cette alternative, je veux dire que chacune d'elles est en quelque sorte plurielle, qu'on peut en jouir plusieurs fois, et de façons très différentes, il suffit pour cela d'avancer ou de reculer, la netteté demeure, même si l'échelle d'observation a varié.

En photographiant les peintures de cet artiste, tantôt à quelques centimètres seulement de la surface, tantôt avec un recul disons plus raisonnable, j'ai eu l'impression qu'une boucle se fermait, logiquement, et que du même coup il me devenait enfin possible d'amorcer mon article, car même si de telles prises de vue sont moins neutres ou moins impersonnelles qu'il n'y paraît, puisqu'en fouillant à fleur de toile avec l'objectif on détecte des choses qui avaient possiblement échappé au créateur, il faut bien admettre que la marge de manœuvre est faible et la valeur ajoutée insignifiante — on sait que la photographie des tableaux, parce qu'elle se plie par principe au devoir de réserve esthétique, ne relève pas de l'art. Reste que rédiger deux ou trois pages sur ce genre de travail est une vraie gageure, autant s'essayer à décrire fidèlement une toile de Fautrier ou de Pollock, je veux dire en faire un compte-rendu assez précis pour qu'on puisse identifier l'œuvre en question, la distinguer à coup sûr de l'une de ses consœurs, après avoir lu sa mise en mots ! Difficulté pire que celle pointée déjà par un écrivain aussi attentif aux choses que Francis Ponge, dans *La rage de l'expression* en particulier. C'est pourquoi, en dépit des frustrations qu'elles provoquent, les photos sont irremplaçables, elles évitent de verser dans la paraphrase.

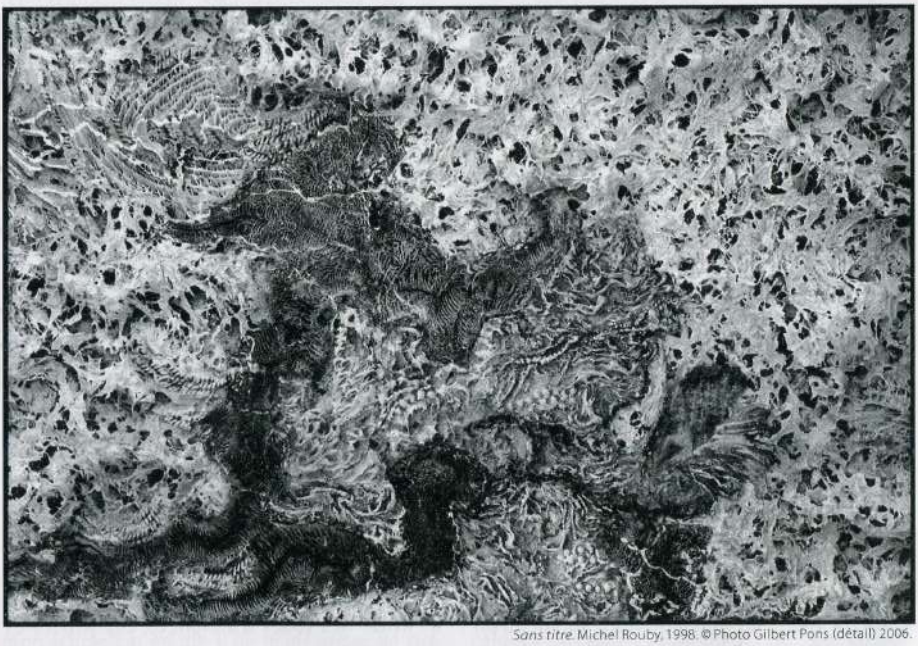
Ayant beaucoup de mal à m'attaquer à cette étude, je me suis donc dit que les photographies d'une part, un entretien avec l'artiste de l'autre, offriraient peut-être des points de vue suffisants et que mes commentaires pourraient par conséquent être restreints au minimum sans dommage pour le rendu des œuvres. Mais les contraintes éditoriales me condamnant à opérer en noir et blanc ; les peintures de Rouby perdaient ipso facto une part substantielle de leur beauté, même si la traduction (3) des couleurs en camaïeux de gris fait saillir des lignes de force que le chatoiement des bruns ou des roses, par exemple, — des couleurs qui reviennent de façon obsédante dans ses toiles — a tendance à occulter. Outre cela, et nonobstant son fort coefficient d'authenticité, la simple transcription d'aveux ou de confidences extorqués à l'artiste, lorsque celui-ci accepte vaguement de s'y laisser aller, ne peut décemment tenir lieu de critique, c'est pour ce motif, notamment, que j'y fais peu allusion ici. Après ces atermoiements tarabiscotés — furtive allusion à la manière de l'artiste —, venons-en donc aux œuvres "proprement dites", ou à leur gestation.

Par une répulsion tenace à l'égard du vide, ou bien du gaspillage de place, Rouby sature l'espace de ses toiles, comme si le moindre centimètre carré vacant lui lançait des appels afin d'être couvert. Parce qu'il se sent plus à l'aise à proximité des bords pour débuter, un peu comme les marins qui font du cabotage, les coins de la toile lui fournissent un point d'appui privilégié, mais s'il avance à la façon dont l'écrivain couvre la page, une ligne après l'autre, sa progression est spontanée, peu contrôlée, sans idée directrice ou plan préconçu, à la façon dont les lichens (4) se propagent sur la pierre ou l'écorce, c'est que l'art de ce scribe d'un genre paradoxal a peu à voir avec le conceptuel. Il peint, certes, mais il préfère la plume aux instruments pourvus de poils. Il peint en écrivant, toujours blanc sur noir — un blanc amorti ou patiné et qui tire généralement sur le gris —, dessine sans dessein, d'ailleurs on chercherait en vain une figure ou une lettre familière dans ses calligraphies et nulle grammaire connue ne règle les mouvements de sa main ; ça ressemble un peu, en moins figuratif, à des croquis de Dado, ça évoque davantage les empreintes de végétaux fossiles, mais qui ne correspondraient à aucune espèce répertoriée, ou bien des arabesques, mais qui n'auraient aucune signification extérieure et ne seraient orientées dans aucune direction spéciale. Rouby écrit comme un chat, mais sa griffe est sûre. Si lire c'est ne retenir de ce que l'on voit que le minimum requis pour accéder à l'invisible, il faut admettre que le travail de cet artiste promeut le visible pur, que ses pattes de mouches sont illisibles, d'autant qu'on a du mal à distinguer dans ses œuvres un endroit plus saillant ou plus chargé d'intention que les autres à partir duquel un sens pourrait soudain monter. De temps en temps, on croit reconnaître la provenance d'un matériau emprunté — j'aurais dû souligner l'épaisseur impressionnante de certains tableaux —, mais ces citations sont des pièges pour l'enquêteur et il n'y a par exemple que du carton d'emballage soigneusement découpé, patiemment usé, là où j'avais cru reconnaître la peau d'une vipère.

J'ai parlé des toiles de Michel Rouby, mais c'est par commodité de langage, et même par abus, car il emploie des supports plus rigides, carton ou bois notamment, des supports dont la relative dureté lui permet d'opérer de façon plus précise, et quasiment chirurgicale puisqu'il use plus volontiers du scalpel que du couteau ou du grattoir ; en outre, ces substances supportent mieux que le tissu la greffe de matières hétéroclites. On dira que ces subjectiles sont classiques, mais il a récemment jeté son dévolu sur du grillage, un article que l'on rencontre plus fréquemment dans les quincailleries que dans les endroits réservés à l'art contemporain. D'ordinaire, le grillage n'attire pas l'œil (ou alors c'est pour le gêner), il sert juste à protéger jeunes pousses ou volailles contre d'éventuels prédateurs, et Rouby, qui affectionne, on l'a vu, les formes variées prises par la dégradation, ne pouvait manquer la rencontre avec un tel matériau. En soi, le grillage c'est déjà du dessin, du dessin régulier, en trois dimensions, il se plie sans mal en fonction des besoins et garde indéfiniment la forme qu'on lui a imprimée ; c'est aussi un filtre, il se laisse traverser par l'air et la lumière mais retient tout ce qui est encombrant ou épais ; bref, Rouby a tendu ces fils de fer entrecroisés sur des cadres de bois, comme on fait généralement avec de la toile, ou avec des peaux de bêtes, et, à l'instar des toiles d'araignées, ces structures à claire-voie sont devenues autant de réceptacles pour d'imprévisibles trouvailles. Plus d'une fois, en contemplant ces œuvres posées sur le sol, j'ai eu l'impression de me trouver au bord d'une rivière, en été, lorsqu'en s'évaporant les eaux abandonnent sur les galets du fond une mince couche de vase desséchée allant du

brun clair au verdâtre, une pellicule presque soyeuse et très douce au toucher, à laquelle se sont incorporés toutes sortes d'intrus, végétaux et autres ; l'impression est saisissante, et sa cause bien dans la logique de l'auteur — on se doute qu'aux eaux claires et vives il préfère les eaux louches, celles qui croupissent et où les métamorphoses peuvent se multiplier à plaisir.

Quelques mots, pour finir, sur les emprunts de Michel Rouby — j'en ai déjà énuméré certains. S'il travaille le plus souvent sur des matériaux neufs, il lui arrive cependant d'accommoder les restes, en l'occurrence de recycler les œuvres, innombrables et foisonnantes, de son frère, qui pêche d'ailleurs dans des eaux aussi troubles que lui ; mais avec un attirail différent, sans parler de son rapport aux œuvres, Jacques ramène de tout autres prises. Celles qui ne font pas la taille réglementaire, ou ne correspondent pas à ses attentes, il les rejette, sans regret, comme un pêcheur soucieux de l'avenir halieutique remet à l'eau les bêtes trop petites. Avec une épuisette à mailles fines, ce qui rappelle fort le grillage évoqué plus haut, Michel récupère donc les pièces dédaignées par son alter ego, (5) les pièces usagées, et confirme bien par là sa propension à remédier au gaspillage.



Sans titre. Michel Rouby, 1998. © Photo Gilbert Pons (détail) 2006.

On sera peut-être surpris en apprenant que cet artiste singulier conserve chez lui la plupart de ses œuvres. C'est qu'il les montre avec parcimonie, non pas comme un collectionneur jaloux qui garderait pour lui et pour les proches ses précieux objets d'art, mais parce qu'il ne fait rien pour plaire au public ou pour séduire les galeristes ayant pignon sur rue et qu'il navigue dans des eaux où les critiques ne s'aventurent guère, une raison supplémentaire pour s'y intéresser.

© Gilbert Pons,
La Blanquié, novembre 2006
Turbulences vidéo # 54, janvier 2007.

(1) Au printemps 1998, la librairie galerie Calligramme avait exposé une vingtaine de Cibachrome de matières malades, photos réalisées à bout portant et dont la tentative de justification figure dans un article aujourd'hui introuvable : « Croûte et pellicule, une apologie des matériaux déchus » (*Noésis*, n° 5, 1987, pp. 79-90.)

(2) Diderot décrit des choses tout à fait semblables : « On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs une écume légère qu'on y a jetée. (...) Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît, éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit. » (*Salons* de 1763 et de 1765: Chardin.)

(3) Pour ce qui est des critiques adressées à la photo en couleurs au nom d'une légitimité incomparable du noir et blanc, je renvoie le lecteur aux remarques tranchantes ajoutées en 1985 par Henri Cartier-Bresson à « L'instant décisif », le texte phare qui servit d'introduction à ses *Images à la sauvette* (*L'imaginaire d'après nature*, Fata Morgana, 1996, p. 32.)

(4) Lorsque j'ai vu pour la première fois certains de ses tableaux, j'ai d'abord cru qu'il s'était inspiré de ces végétaux symbiotes qui croissent sur les vieux troncs et sur les murs — les lichens sont en effet des vivants ambigus puisqu'ils résultent de l'association d'une algue et d'un champignon (cf. Édouard Frey, *Les lichens*, Payot, Lausanne, 1970). J'ai pensé aussi qu'il avait pu prendre modèle sur des maladies de peau tellement les parties croûteuses de ses toiles ressemblent à des dermatoses, d'ailleurs l'une de ces affections cutanées porte le nom de lichen ! Il m'avoua à ce sujet que les processus d'altération le fascinent, qu'il aime la rouille, la moisissure, tout ce qui se détériore par suite d'une lente mais inexorable contagion. Plus d'une fois il m'a parlé de métastases...Comme je le comprends.

(5) Cf. Gilbert Pons, « Les palimpsestes de Jacques Rouby », *Gazogène* n° 20, hiver 1999-2000, pp. 24-27.

Je l'ai souvent répété dans ces pages, le Japon n'a aucun musée qui ait une véritable politique d'acquisition et de conservation de créations vidéo. Certaines écoles discutent un peu de vidéo, montrent de rares documents, mais il n'existe en fait aucun cours consacré à l'histoire de cette pratique.

Siamese cat

par Stephen Sarrazin

Depuis mon arrivée au Japon, j'ai pu organiser des expositions, concevoir des programmes thématiques, des événements consacrés à des artistes précis, avec divers partenaires. Comme pour tout projet, « there's the rub » comme dit Shakespeare. John Sanborn soulignait qu'en Amérique, la plus grande forme d'art était celle du " deal ", du contrat. Au Japon, l'art " contemporain " dominant prend la forme de synergies possibles qui livreront un " oui ".

Durant près de quatre années, l'Institut Franco-Japonais de Tokyo soutenait la diffusion d'œuvres françaises malgré un calendrier culturel chargé. Depuis plus d'un an, passage d'armes à l'Institut de Yokohama par le biais des efforts de son directeur Philippe Laleu, qui m'invitait, en collaboration avec le musée de Yokohama, à présenter un cycle de six conférences et programmes autour d'une histoire de la vidéo. J'ai choisi comme axe de souligner un nombre de grandes esthétiques et tendances au cours de trois décennies, les années 70-80-90, en alternant la scène internationale et la scène française. Le Musée présente cela à la presse et au public comme un cours, sur scène, une place que mérite bien la vidéo.

La France, l'Allemagne, l'Amérique disposent de moyens exemplaires, les œuvres sont accessibles, et tant d'autres pays organisent des festivals et autres manifestations vidéo. Le Centre Georges Pompidou se lance, suite à ses " Video Après ", dans une série de conférences autour d'une œuvre vidéo/cinéma commentée par un critique différent au cours des mois à venir.

Le cycle s'ouvre par le tandem Bruce Nauman/Francoise Parfait, qui traitera de *Stompin' in the Studio*. Nauman plaît à tous, je présentais la même œuvre à Yokohama en octobre 2006.

Durant mes années en France, j'ai pu participer à la création de divers projets, et enseigner l'art vidéo. Je maintiens avec bonheur de nombreuses collaborations en Europe. Je souligne tout cela afin de mieux mesurer l'enthousiasme du public devant des créations qui nous semblent loin derrière nous, mais que le Japon découvre, des vidéos vues pour la première fois, de Nauman à Averty.

Heureuse coïncidence cet automne avec le passage de Bill Viola à Tokyo et une nouvelle exposition de Tomoko Konoike, venue à la dernière édition de Videoformes. Lors de la conférence de novembre à Yokohama, je

présentais une sélection de pionniers de la vidéo française, je dis bien une sélection, évidente, dans laquelle se trouvait Averty, Kuntzel, Cahen, Fargier, Jaffrenou, etc. Que du bon. La salle, pas tout à fait pleine, mais généreuse un soir de pluie, goûtait " cette vidéo française " ; elle connaissait la littérature, le cinéma, mais de la vidéo, bien peu de choses. Avant le début du programme, la grande vidéaste Mako Idemitsu vient me saluer et m'informer qu'elle assistera à toutes les soirées. Et en regardant de plus près, j'arrive à témoigner de la qualité du regard du public, du plaisir qui se lit dans leurs yeux.

Les questions affluent par la suite, se poursuivent sous la pluie, en route vers un restaurant dans un gratte-ciel des années de bulle tout près de la baie. Il faudra tenter un autre endroit la prochaine fois. Et convaincre les structures de poursuivre tout cela au-delà du printemps. La culture vidéo fait bien partie de la culture française; cela sera à nouveau démontré en 2007 dans le cadre d'un événement qui reste a révéler, autour de Jean-Paul Fargier.

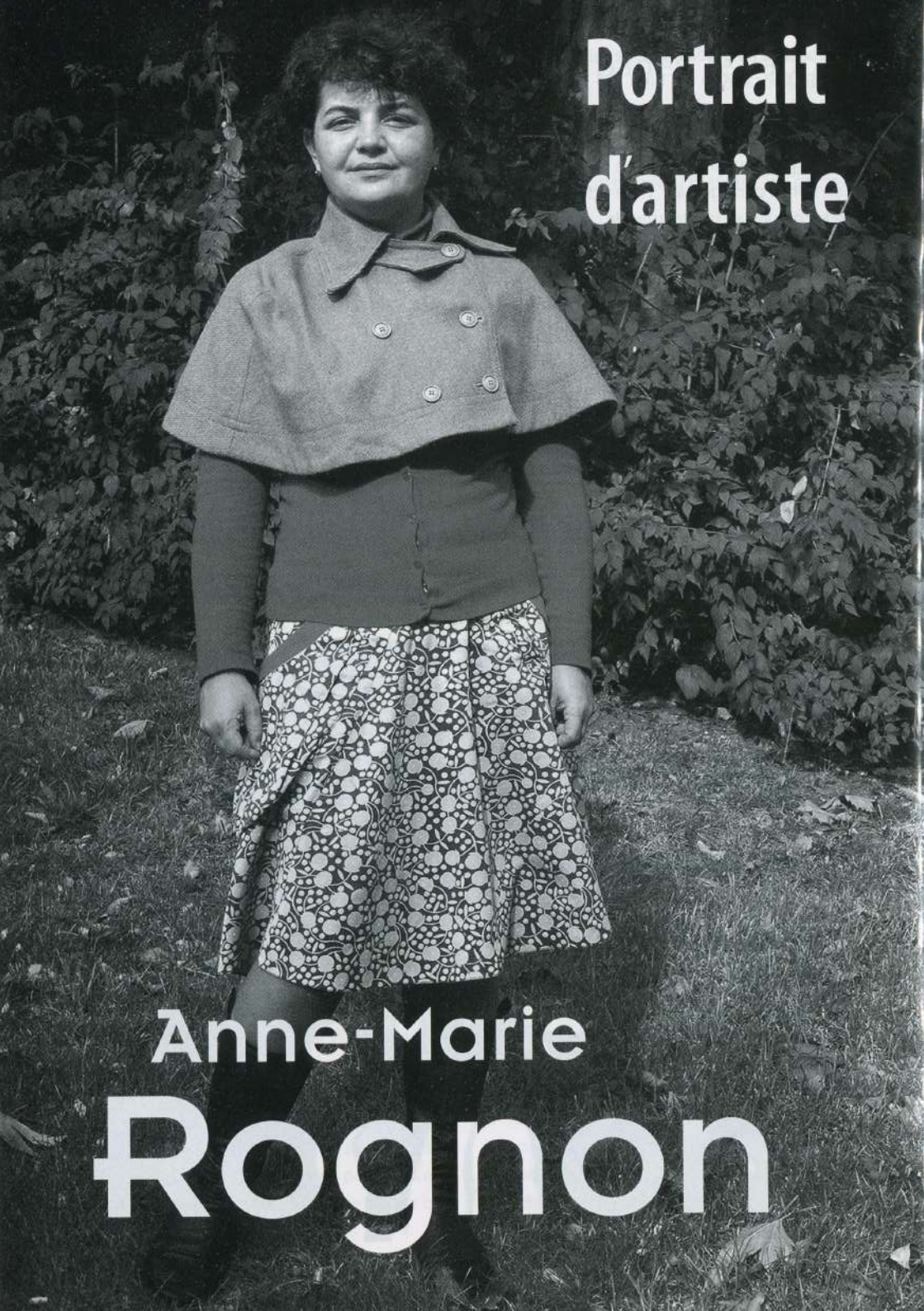
© Stephen Sarrazin, novembre 2006
Turbulences vidéo # 54, janvier 2007.

Remerciements à Philippe Laleu et M[me] Miho Sano.

PLUS QUE PARFAIT • Octobre 2006 - Mars 2007
Musée d'Art de Yokohama• www.yaf.or.jp/yma/en

Juste le temps, vidéo, Robert Cahen, 00:12:45. 1983.




Portrait
d'artiste
Anne-Marie
Rognon

Je suis née à Bourbon Lancy, en Saône et Loire, à côté de Moulins, dans l'Allier. J'ai un frère, et deux sœurs. Mon frère est le plus âgé, je suis la deuxième. Mon frère travaille à la Poste. L'une de mes sœurs travaille dans la pharmacie, l'autre ne travaille pas. Mon père était agent hospitalier dans une maison de retraite, ma mère était femme au foyer.

Anne-Marie Rognon

par Gabriel Soucheyre

On vivait près d'une forêt, un grand espace. On habitait la dernière maison au bout du chemin, les voisins étaient assez âgés. Vu l'espace extérieur, nous pouvions donc nous amuser comme nous le voulions : on construisait des cabanes, des skis, on faisait de la poterie avec de la terre glaise qu'on laissait sécher au soleil... J'ai commencé à peindre. J'offrais mes peintures à ma mère qui les appréciait sur le moment, puis les détruisait quelque temps plus tard... si j'étais pas sage.

A l'école, j'étais plutôt bonne. Ayant beaucoup de mémoire, je travaillais peu mais retenais tout. Comme tout le monde, j'avais des ami(e)s et mes moments de solitude.

Au collège, là c'était assez dur. Il fallait s'organiser... J'aimais bien, en revanche le fait de changer de matière et de professeur. Au début de l'année, j'avais dit bien aimer la gym et le dessin, on m'avait alors reproché de n'avoir rien envie de faire ! Après coup, j'ai réalisé que j'appréciais aussi beaucoup le français, l'histoire et la géographie : les disciplines aux dimensions humaines, et écrites...

Je suis ensuite arrivée au lycée à Digoin sans avoir eu mon BEPC, pour des raisons disciplinaires. J'étais très satisfaite d'être interne car ainsi j'ai quitté la maison familiale. J'ai redoublé ma seconde, car je ne travaillais pas beaucoup. J'ai choisi la filière littéraire (A3), mais il aurait fallu aller à Chalon sur Saône et cela posait trop de problèmes à ma mère car il n'y avait pas d'internat. La conseillère d'orientation m'avait en plus demandé ce que je ferais après, et j'ai décidé de rester dans le même établissement et de demander A2, ou G car le commerce me plaisait pas mal pour la relation avec les clients.

Finalement on m'a acceptée en première G3. La première commune se divisait ensuite en 3 sections dont la mienne, qui préparait au commerce. J'y ai appris quelques rudiments de morphopsychologie qui ne me servent pas beaucoup aujourd'hui et plein de choses sur l'union européenne qui ne se sont pas passées ainsi par la suite.

Après avoir eu mon Bac, je ne voulais rien faire. Cette période a duré un an, j'ai fait les vendanges, un peu de peinture et passé pas mal de temps au café et à la biblothèque. Au bout d'un an, je me suis mise à chercher du travail, mais Bourbon-Lancy ne compte que 6000 habitants ! Avec un parcours scolaire en commercial, j'aurais pu être chef de rayon dans un supermarché, mais cela ne m'intéressait pas. Je suis passée par l'ANPE pour faire un stage de recherche d'emploi, puis un apprentissage dans l'encadrement d'art. Dans la revue de l'Art et de l'encadrement, j'avais trouvé une annonce d'un patron à Nancy qui embauchait, mais nous ne nous sommes pas entendus sur la façon de travailler... Je cherchais pas mal de pistes dans les domaines manuels... J'ai aussi fait un C.E.S. à la mairie d'Yzeure, je collais des affiches dans la ville pour le service culturel. Je voulais toujours obtenir une formation dans un domaine artistique. On m'a renvoyée au bout d'un mois car je sollicitais quelques heures de formation en dessin le mercredi après-midi, jour du collage d'affiche (qui d'ailleurs pouvaient être collées n'importe quel autre jour). Je n'ai rien perdu au change car je me suis ensuite retrouvée au secrétariat du maire. Je passais mon temps à trier des archives, à dessiner sur ordinateur. Mais j'allais toujours à la mission locale des jeunes pour obtenir une formation à un métier d'art. Ces formations coûtant très cher, j'ai réussi à faire des stages à l'école des Beaux-Arts de Clermont-Ferrand, payés par la mairie d'Yzeure. Une fois là, j'en suis venue à vouloir passer le concours d'entrée, chose qui ne m'était pas venue à l'esprit, croyant que c'était aussi cher que les autres formations artistiques. J'ai passé le concours assez décontractée, je n'avais rien à perdre. A la question : « Qu'est ce qui vous amène aux Beaux-Arts ? », j'ai répondu que j'avais raté ma vocation d'artiste... A l'époque, j'avais un côté rebelle, qui s'est estompé avec le temps. Une fois le concours passé et obtenu, j'ai été surprise d'être, là, dans cette école des beaux arts à faire des choses qui me plaisaient. Cinq années merveilleuses qui m'ont beaucoup apporté.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre
Turbulences vidéo # 54, janvier 2007.

Anne-Marie Rognon

Sei Shônagon était une Dame d'honneur attachée à la princesse Sadako, dans le Japon du XI[e] siècle. Ses *Notes de chevet* (1) rassemblent une variété de textes, parfois très brefs, légers ou graves, de formes diverses : portraits, listes, descriptions, récits, regroupés sous des titres singuliers. Par exemple : choses effrayantes, choses qui font battre le cœur, choses qui donnent confiance, choses vénérables et précieuses, gens qui imitent ce que font les autres, choses difficiles à dire, gens qui ont un air de suffisance, choses qui sont bonnes quand elles sont grandes, choses qui doivent être courtes, choses qui ne font que passer, choses qui sont à propos dans une maison, choses tumultueuses, choses qui ont un aspect sale, choses enviables, choses auxquelles on ne peut guère se fier…

La lecture de ces notes nous met en contact avec certains aspects d'une civilisation lointaine, et nous permet de faire la connaissance de cette dame, qui a passé du temps à manifester régulièrement sa subjectivité, en écrivant avec minutie et plaisir les variations de sa relation au monde.

Choses tumultueuses

par Pierre Mabille

Anne-Marie Rognon est une jeune femme vivant en Auvergne, dans l'Europe du XXI[e] siècle. Jean-Paul Fargier a décrit comment son activité artistique s'articulait avec l'histoire de l'art contemporain, a loué avec enthousiasme son originalité, sa liberté, le dynamisme de ses réalisations plastiques. Les peintures et les vidéos d'Anne-Marie ne répondent pas à un projet programmatique, elles se succèdent comme des notes de chevet, et construisent au fil des années une œuvre qui ressemble au journal intime d'une Dame d'Honneur. Mais un journal intime public, sans chronologie, simultané, multimédia : on est au XXI[e] siècle.

Anne-Marie Rognon nous montre des " Choses auxquelles on ne peut guère se fier ". Dans les vidéos comme dans les peintures, le point de départ tient souvent du lieu commun. Par exemple : les fourmis sont comme des voitures, les pylônes électriques font penser à des arbres. Dans un registre différent : « Je vais

vous présenter mes habits neufs ». Ou encore : « Moi aussi j'fais d'la pub ».Tout cela n'a rien d'original dans le paysage de l'art contemporain. Depuis plusieurs décennies, l'annexion des cultures et des médias populaires est une pratique ordinaire, le stéréotype est un matériau, le travail du regard sur le quotidien devient un genre. Ce qui est plus particulier, c'est la présence de la Dame. En effet dans les vidéos comme dans les peintures, le corps d'Anne-Marie s'introduit à l'intérieur du cliché, avec sa voix, son mouvement et ses gestes, sa parole. Nous ne sommes pas dans un univers lointain, pas d'altérité a priori, ni d'Orient mystérieux, et pourtant il se dégage une impression d'étrangeté : la présence forte de la Dame s'impose, dans le champ et hors champ. Cette présence provoque une dérive imprévisible du sens, petits éboulis dans nos usages de la perception et de la communication, effet de trouble. Les propositions d'Anne-Marie apparaissent alors dans une tonalité bouleversée et nous placent devant une personne unique : celle qui occupe le cœur des images, annexe tous les objets, et colonise les espaces.

La présence d'Anne-Marie colonise l'espace avec ses peintures organisées en bataillon. Au fil des années, on note l'envahissement progressif des murs, sols, et plafonds, avec une préférence d'araignée pour les angles, les marches, les niches, les recoins... Petits plis de l'espace soudain squattés par des campements gouachés, mini-scénographies aux couleurs vives, objets curieux, plantations planifiées d' OGM non identifiés, avec toutes sortes de véhicules, de l'herbe et du linge qui sèche en miniature. Par ailleurs, les vidéos organisent toutes ces " Choses en désordre ", qui mobilisent son regard et son imaginaire : les vêtements, les ondes, les différentes sortes de chaussures, la téléphonie, la télévision, le bonnet de Noël Dolla, la Cagoule Canadienne, Coluche, le commerce, cordes à linge, coïncidences, les encombrants, les couleurs, la radio, la rue, publicités, chiffres, mouvements, ce-truc-dont-tu-m'as-parlé, là : l'humour, la pelouse, les micros, les ondes, les Deschiens, Kiloutou, les détails, les ombres, les fourmis, et un goût marqué pour les jargons, les curiosités de la langue et les questions de dénominations : noms de famille, noms de rues, noms de magasins, de marques, noms d'artistes, etc.

Il arrive que les sujets des peintures portent sur l'univers de la communication : téléphonie sans fil et avec, sans fil mais avec micros, vrais et faux micros, micro entreprise de com', réseaux d'infiltration dans les ondes etc. A l'inverse il arrive que dans les vidéos, on tourne autour des " Choses qui gagnent à être peintes ". Ainsi la vidéo *Le Peintre* présente un homme âgé sur une échelle repeignant en bleu les volets d'un pavillon. Il étale la peinture avec une large brosse en répétant son geste machinal, à la fois mou et rapide, les gestes d'un peintre amateur et bâcleur, très pressé d'en finir avec la peinture... La voix d'Anne-Marie, hors champ : « Tombera ? ... Tombera pas ?... »

C'est bien souvent cette voix qui impose la présence de la Dame. C'est une voix à forte densité qui semble contenir dans le même son, dans son débit et ses intonations, une masse compressée d'émotions. Une voix à classer près des voix de Gianna Nannini, Billie Holiday, Nicoletta, Cesaria Evora, Colette Magny ou celle de la comédienne Myriam Boyer. Une voix près du bord, au bord des larmes, du fou rire, de la moquerie, du cri. Une voix au bord, trop près du bord, mais qui accroche sur son fil, toutes ces " Choses suspendues ", pleines de tumulte et de fragilité, si familières et si étranges.

Si les notes de Sei Shônagon, importées du Japon du XI[e] siècle, sont teintées d'élégance, celles d'Anne-Marie donnent par comparaison l'impression de " Choses brutales ". Les vidéos comme les peintures sont frontales, en accès direct, et contiennent une sorte de brutalité inhabituelle pour le spectateur d'aujourd'hui. Nous savons qu'avec la brutalité du réel, on est amené à faire quelques petits arrangements, et nous pourrions nous mettre à inventorier plusieurs sortes de brutalités. Celle-ci n'est ni provocatrice, ni guerrière, c'est celle, réactive et pure, qui est à l'origine, c'est l'impulsion d'une expression forte. Grace à elle, les vidéos comme les peintures, malgré leur part d'enfance manifeste, sont sans innocence et sans artifice, elles sont au-delà de l'humour, de la trivialité, de la mélancolie. Parfois c'est la tendresse qui est brutale. Qualité remarquable dans cette version " Spéciale Auvergne " des *Notes de chevet* d'une Dame d'honneur.

© Pierre Mabille,
Turbulences vidéo # 54, janvier 2007.

Le peintre, vidéo, 00:04:10, Anne-Marie Rognon, 2006.



Qu'est ce qu'il y a entre ici et là-bas ? Entre maintenant et tout à l'heure, tout de suite à cet instant précis et plus tard ?

2 ou 3 choses pour accompagner Anne Marie Rognon

par Jacques Malgorn

Il convient de bien observer, tenter de comprendre ce qui peut se dérouler entre moi-même et le reste, entre moi et les autres (tous les autres, êtres, machines, objets...). Combien de mirages, de miracles, d'invraisemblances, de surprises, d'inattendus vont apparaître, comment vais-je influer le cours des choses, comment ma pensée va interrompre le bon ordre et la bonne logique, suis-je capable moi aussi d'intervenir et d'infléchir sur le bon déroulement de la destinée, y a t-il une fée dans la salle ? La question de l'échelle (pourquoi la question ?) C'est une échelle réduite, une petite échelle. C'est une scène minuscule, un fragment de monde, un morceau de météorite, un microcosme, un état miniature, sorte de condensé, de concentré. Souvent le propos se loge dans un coin un peu délaissé pour accentuer le décalage. Pour s'approcher, il faudra se faire petit, sans doute changer de point de vue, adapter son rapport au temps et à l'espace, quitter ses repères habituels, en fait c'est à partir de cette hypothèse que l'on survolera l'ensemble. Comment voir de loin et de près en même temps ? Comment voir en étant auteur et acteur ? Le faux et le vrai n'étant plus qu'un, comme si l'enfant et l'adulte n'étaient pas séparés. L'humour, l'absurde. Il est parfaitement impossible d'écrire sérieusement quoi que ce soit sur l'humour et sur l'absurde. L'éclair. Les rapprochements opérés, les coïncidences mises à jour, les relations de cause à effet sont toujours d'une impitoyable justesse. Plus vrai que vrai. Pas de place pour le tâtonnement, ici c'est l'éclair qui fuse, les formules sont magiques, cette immédiateté du propos est au service de la grande simplicité picturale ou plastique. Le tout construit des ensembles d'une certaine légèreté, d'une grande drôlerie, non encombrés par le démonstratif. La formule nous touche définitivement.

© Jacques Malgorn, novembre 2006,
Turbulences vidéo # 54, janvier 2007.



Dernière station avant péage, acrylique sur bois, pièces de monnaie, poulie, seau, 45x70 cm. Anne-Marie Rognon, 2006.

« Rognon, c'est pas un nom d'artiste ! » dit-elle pour clore l'un de ses films vidéo. C'est le sien pourtant. Anne-Marie Rognon filme, se filme, commente ce qu'elle voit, met en scène les personnes qu'elle rencontre, pense à voix haute, toujours en faisant preuve d'un humour décalé.

Anne-Marie Rognon

par Pascale Weber

Dans ses vidéos, les plus courtes, les plus incisives, elle offre un regard critique sur les prétentions du monde moderne : le désir de célébrité, le tout communicationnel, la soumission à la société du spectacle, le paraître, la consommation… Elle y parvient en retournant les codes qu'elle décèle, dans le monde de la publicité par exemple : ces réclames deviennent des anti-pubs (*Dans les ondes*), ses héros des anti-héros. Anne-Marie Rognon pratique l'autodérision bien sûr, mais les images et les récits les plus déroutants ne sont pas ceux qui puiseraient dans le registre du burlesque, qui emprunteraient à la comédie et au jeu clownesque. Les figures de style étudiées, les postures et la gestuelle minutieusement élaborées sont bien moins désopilantes que l'authentique candeur qu'il me semble observer chez la vidéaste lorsqu'elle jette sur le monde un regard incrédule : pourquoi ne peut-on ouvrir la barrière d'un parc à voitures quand on n'a pas de voiture ? Pourquoi les choses seraient-elles impossibles juste par principe, parce qu'elles ne répondent à aucune logique ou ne servent aucun intérêt si ce n'est notre fantaisie ?

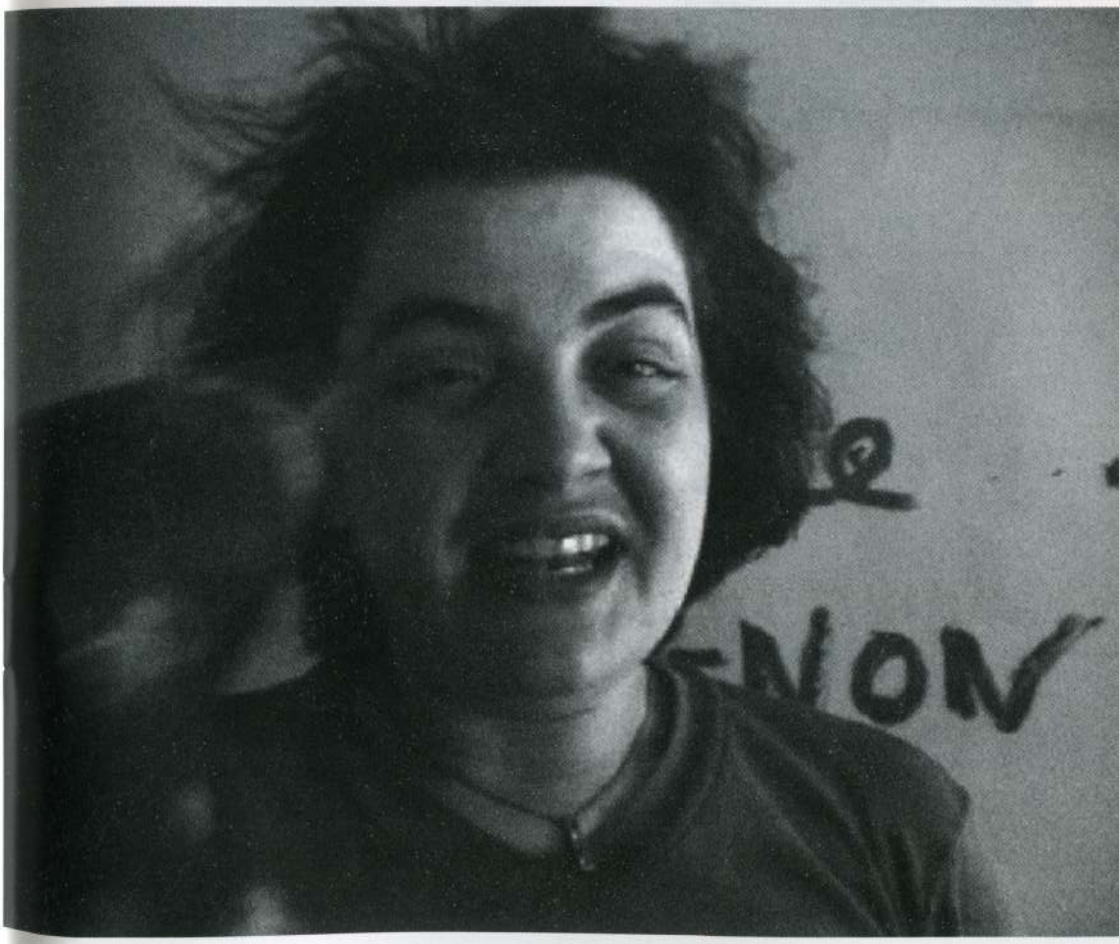
Anne-Marie Rognon révèle les fonctionnements et les contraintes de notre société en sollicitant des personnes qu'elle interroge, qu'elle n'hésite pas à déranger, dans leur travail, une fois, deux fois, trois fois (*Où est-ce que je peux trouver ça ?*), avec politesse et opiniâtreté.

Elle s'acharne également sur un Québécois auquel elle demande de trouver des termes linguistiques spécifiques à sa culture. Elle filme la difficulté et ici l'échec de sa tentative à lui faire dire un mot précis. « Tant pis », finit-elle par lâcher, pensant à voix haute et abdiquant en direct (*Management*).

Ainsi, pour conclure ce qui me semble le plus admirable dans ce travail vidéo ne relève pas tant de la tentative pédagogique (faire passer un message, traiter de façon assez généraliste la question du stress, de notre asservissement, donner une explication fût-elle drolatique...) que de ces propositions dans lesquelles l'artiste se bat pour défendre une forme de curiosité étrangère à la bienséance, l'arrogance d'un certain bon sens, l'entêtement à comprendre là où rien ne semble plus avoir à être compris.

© Pascale Weber,
Turbulences vidéo # 54, janvier 2007.

Dans les ondes, vidéo, 00:02:15, Anne-Marie Rognon, 2002.



Curriculum V... 2006 - 1999

(vidéos PAL, couleur & sonores, sauf mention contraire,
en ligne sur **www.videoformes.com**)

2006	*Petit coin de fraîcheur,*	00:03:20
	Le peintre,	00:04:20
	L'interview,	00:01:24
	Dernière station avant péage, (peinture)	
	L'apologie du canapé, (peinture)	
	La salle, (peinture)	
	La théorie des ensembles, (peinture)	
	Premier rang, (peinture)	
	A votre insue, (peinture)	
2005	*Management,*	00:03:00
	Ça dépend,	00:01:00
	Mes habits neufs,	00:04:00
	Célébrité descendant l'escalier, (peinture)	
	Super, (peinture)	
	T'es tu barré la porte, (peinture)	
2004	*Gober,*	00:02:30
	Les porteurs de valise, (peinture)	
	Nous aussi on veut des nikes, (peinture)	
	J'achète la mer, (peinture)	
2003	*Voyage,*	00:13:52
	Arbres de vie,	00:03:10
	Comme unis, (peinture)	
2002	*Défragmenter,* bande sonore	00:09:03
	Dans les ondes,	00:02:15
	Funambule, (peinture)	
	Etat gère, (peinture)	
2001	*Un train peut en cacher un autre,*	00:02:00
	Le ticket,	00:01:53
	Je l'ai trouvé par taire,	00:05:52
	Où est-ce que je pourrais trouver ça ? Numéro 3	00:04:50
	Un toboggan pour le réel, (peinture)	
	Lot de 3 chaises, (peinture)	

2000	*Où est-ce que je pourrais trouver ça ? Numéro 2*	00:01:35
	Où est-ce que je pourrais trouver ça ? Numéro 1	00:01:06
	Identités Remarquables]-infini, +infini [	00:04:40
1999	*Tourner la carte,*	00:05:49
	C'est pas un nom d'artiste,	00:01:00
	Peinture descendant l'escalier, (peinture)	
1998	*Sculpture rapide,* bande sonore	00:15:00



Le ticket, 00:01:53, Anne-Marie Rognon, 2001.

1969
Naissance à Bourbon-Lancy (Saône-et-Loire).
Vit et travaille à Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme)

Etudes

1999
DNSEP, école des Beaux Arts Clermont-Ferrand

Activités :

1999
Première vidéo : *C'est pas un nom d'artiste*

2001
Je l'ai trouvé par terre,
primée au festival vidéo d'Estavar-Llivia.

> 09/02/2007
Exposition à l'école supérieure d'art de Clermont Communauté

La Biennale de la Danse de Lyon 2006 déclinait toute sa programmation sous le signe judicieux de " Danse la ville " : une réflexion très élargie du rapport du corps danseur-citoyen à l'environnement urbain et à l'architecture. *Métapolis* II y jouait un rôle de révélateur de la thématique sous tous ces aspects et y créait son " Métropolis " : une mégalopole protéiforme où les corps épousent ou repoussent les espaces, les structures, les matériaux. Hautement symbolique.

METAPOLIS II : Faire danser l'espace " au-delà de la ville "

par Geneviève Charras

En 2000, Frédéric Flamand proposait à Zaha Hadid de croiser leurs chemins respectifs : le chorégraphe flamand et l'architecte designer irako-britanique créaient *Métapolis*, une œuvre pour " faire danser l'espace ". Clins d'œil à la gare terminus du tram de Hoenheim en Alsace, ils se retrouvent en 2006 et opèrent à nouveau sur les territoires de prédilection de la danse et de l'architecture : structuration de l'espace et des volumes.

Frédéric Flamand est à l'origine d'une démarche interdisciplinaire qui voit le jour dès 1979 dans la Raffinerie de Sucre, le Plan K, à Bruxelles, une friche industrielle où ne cesseront de se côtoyer les disciplines artistiques les plus variées. Il y développera ses propres projets de chorégraphe bâtisseur de rêve jusqu'à sa nomination à la tête de Charleroi Danse, centre chorégraphique en pleine ébullition, dans une ville en reconversion industrielle. Faire dialoguer les techniques de la danse classique avec celles du contemporain demeure son credo et, depuis 2004 à la direction du Ballet de Marseille, il n'a de cesse de confronter au dialogue cette utopie teintée de réalisme dont il use et abuse avec générosité.

Son travail au regard de l'architecture se révèle dans ses chorégraphies dès 1996, face à ses préoccupations d'intégrer l'être humain dans son environnement urbain ; avec ses complices new-yorkais Diller et Scofidio, avec Jean Nouvel, avec le californien Thom Mayne. Autant d'expériences qui le conduisent en 2004 à enseigner l'architecture à l'université de Venise ! Dernièrement, c'est un hommage à la Cité Radieuse du Le Corbusier à Marseille avec Perrault qu'il rend, en compagnie du corps de ballet de la cité phocéenne.

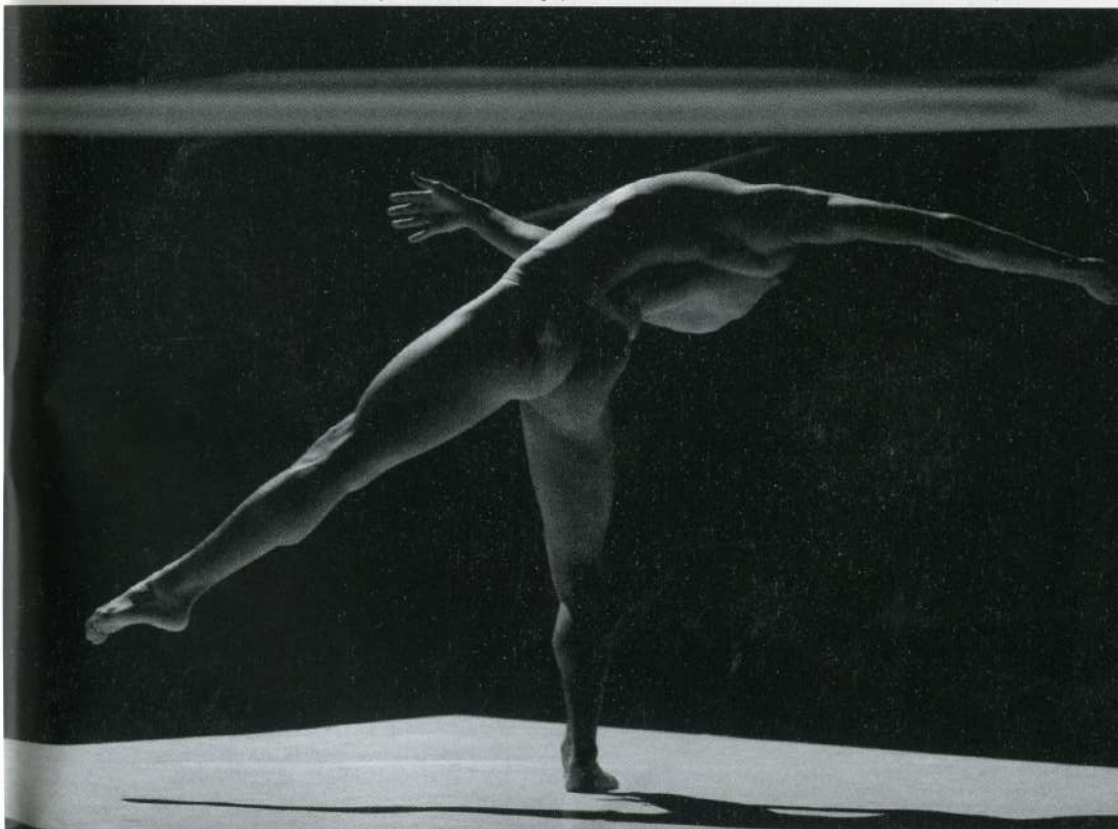
Ici trois ponts mobiles, d'abord emboîtés, puis déplacés en différentes configurations sont le lieu de petites scènes, duo romantique, jeu de cache-cache ou rassemblement d'un groupe tourné vers l'écran du fond de scène pour regarder le nouveau panorama. Car l'écran n'est jamais vide. Outre les rétroprojections d'actions sur la scène, apparaissent tantôt de belles sinusoïdes et spirales tirées des dessins de Zaha Hadid, tantôt des films de paysages urbains tel celui d'un tunnel routier qui semble aspirer une danseuse s'agitant en apesanteur parmi les voitures.

Déclivités, figures de l'équilibre, le geste vivant s'affranchit des contraintes de l'architecture ; la ligne, le mouvement, la lumière et les volumes se conjuguent pour opérer une alchimie de l'espace qui se construit sans cesse pour charpenter corps, danse et univers.

Les images déferlent en fond de scène, aspirant la vie, générant un foisonnement de circulations et de mouvements. La ville s'imprime dans les corps en géométries mouvantes. Les costumes de Zaha Hadid rappellent l'esthétique futuriste et offrent au regard des angles, coupures, ruptures dynamiques en osmose avec les mouvements décomposés des corps qui se recomposent alors dans leur environnement urbain et architectural. Le développement de la réalité virtuelle est lié au surgissement des nouvelles technologies de communication génératrices de processus de dématérialisation du corps.

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 54, janvier 2007.

Ci-dessous & page 53 : *Metapolis II*, chorégraphie de Frédéric Flamand & Zaha Hadid. © Ballet National de Marseille, 2006.



Entretien avec Frédéric Flamand

par Geneviève Charras

Geneviève Charras : Ouvrir serait un leitmotiv de votre démarche artistique…

Frédéric Flamand : Je vais dans différentes directions pour " sortir du ghetto de la danse ", vers d'autres médias, vers d'autres publics pour renforcer la danse. Mêler publics et médias pour questionner le vieil espace théâtral de la Renaissance : le frontal et la perspective. Je me situe dans un renouveau de ces espaces, pour les casser, les faire exploser et modifier les lieux du spectacle. C'est un " vieux projet ", cher aux artistes qui transforment tout dans une époque de mutation : le XXI[e] siècle !

La ville, les espaces urbains opèrent une véritable fascination sur vous… et sur les corps qui y circulent…

Il y a une harmonie de la ville, en mouvement, en transformation et métamorphose. Je cherche toujours d'autres lieux pour créer, mais souvent dans les tournées, on nous impose une scène. Alors des contraintes apparaissent et l'on va au-delà des structurations ; quand on voyage, on ne peut pas tout transformer en trois jours. Il faut réagir au concret. Comme disait Merce Cunningham à un journaliste : « Il y a neuf danseurs dans mon spectacle car il y a neuf places dans notre bus-navette ! ». Il y a eu des spectacles extravagants, luxueux, pleins de folie et des retours au calme dans des espaces moins sophistiqués. Avec Jean Nouvel, nous avions pu faire une version du décor coupé en deux où le public bénéficiait des reflets dans un miroir, une grande perturbation de la perception, en fait. La ville nous interpelle pour les 2/3 de la population mondiale ! C'est le lieu des fantasmes et des utopies qui influencent le pouvoir, le politique, les corps entre eux. La planète est une vaste ville, c'est une "planète-territoire", relayée par les nouvelles technologies.

Internet est la ville des villes et permet de vivre plusieurs identités, d'être connecté et isolé à la fois. On vit un individualisme croissant, dans une civilisation du " self ", seul sur internet aux commandes ! Ceci, c'est de l'intellect. Avec Mayne, Hadid et Perrault, je vis une trilogie de l'architecture dans la ville et comme chorégraphe, je ne suis jamais seul. Homme des cavernes, je créée avec le collectif de danseurs : c'est une expérience d'être ensemble de différentes manières pour aborder tous les possibles. Les danseurs discutent, improvisent ; ils sont créateurs et concernés et parlent du monde d'aujourd'hui.

L'espace virtuel, les projections sont-elles un prolongement de l'architecture, des volumes, de l'espace ?

Le corps naturel n'existe plus face aux nouvelles technologies. Dans la danse nous sommes dans le tangible ; le corps est le seul outil de communication, et c'est le paradoxe de l'éphémère, le beau qui survit à tout. Le monde de l'image nous envahit, devient plus important que la réalité. Ce sont les images qui nous imposent nos désirs par un matraquage qui forge nos manières d'être. Je plonge dans le monde contemporain pour en avoir et en donner une version critique et pas fataliste. L'architecture de la danse est simple et belle ; elle existe et donne espoir : celui d'une utopie possible, merveilleuse, gratuite. L'art donne du sens, hors du calcul. La danse se propose sans compétition, pas comme en affaires... Les villes se dilatent, s'offrent partout de la même manière (voir l'excellent ouvrage de Marc Auget, *Les non-lieux*, ces lieux même, de consommation, shopping center où nous sommes passagers, usagers, clients et de la mobilité constante : les aéroports, gares etc...). A Marseille, on peut passer sa journée dans ce type de ville nouvelle dans la ville ; il n'y a plus de centre ni de place du village. La transformation de la convivialité en est induite. Heureusement il y a les corps rebelles qui transforment sans abdiquer. C'est la force de l'humanité face à la standardisation. Italo Calvino dans *Les villes invisibles* ne dit pas le contraire.

La scène finale est emblématique de vos préoccupations sur la place du virtuel dans le spectacle vivant

Les images de synthèse qui défilent à l'écran montrent d'immenses ponts suspendus, qui, plus qu'une métaphore des réseaux de circulation sont un symbole de la victoire de la culture urbaine sur la nature. La caméra virtuelle se déplace à l'intérieur d'un des projets de Zaha Hadid et la métaphore de la ville comme creuset d'énergie se développe à l'écran en une suite de visions aériennes qui sont autant de paysages abstraits aux formes technologiques : les faisceaux des lignes directrices du cosmos urbain, d'un rouge incandescent, intensifient leur dynamisme. Ils se déroulent, s'entrelacent dans une réorientation continue des flux énergétiques, s'élançant sans fin dans l'espace. C'est un monde virtuel, dense et précis que l'absence humaine rend encore plus inquiétant. Y prend forme la Mégapole, le Métropolis du futur.

© Propos recueillis par Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 54, janvier 2007.



Anciens numéros disponibles

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 Bastry / Les années Fluxus / Les installations vidéo en question : la Tribune des critiques /…

Turbulences Video n°7 Portrait : Peter Campus / Nam June Paik, M.Kulchitsky / Cinéma expérimental : Nam June Paik raconte Francis lee / Bill Viola /…

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

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

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

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

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

Turbulences Video n°17 Portrait : Ghislaine Gohard / Fabrice Hybert : Altéritélivision / Causerie : cédérom contre Internet /…

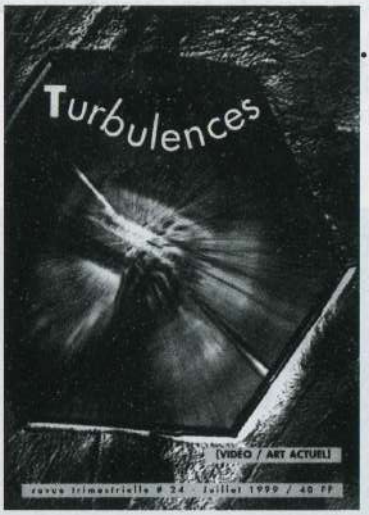
Turbulences Video n°18 Alain Bourges / Nicolas Théry / Vidéographe : la naissance de la vidéo en Amérique du nord /…

Turbulences Video 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) / Découflé : 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 Steina et Woody Vasulka

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

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

Turbulences vidéo n°26 Portrait : Richard Skryzak / Mes promenades (Alain Bourges) / Officina Europa (Françoise-Claire Prodhon) / 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 (Loiez Deniel) / Olympia by Charlotte : 21 à 26

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

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

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

Turbulences vidéo n°31Catalogue 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) / FIAC Tanger (Eglantina Monteiro) / Marek Sulek (Gilbert Pons) / Portrait : Dominique Belloir/…

(n°1, 5, 6, 8, 9, 10, 13, 20, 33 épuisés)

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

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

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

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

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

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

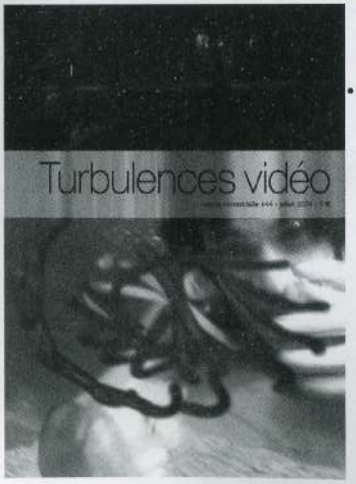
Turbulences vidéo n°40 L'expression des beaux sentiments (Stephen Sarrazin) / Portrait : Michel Jaffrenou / Chemins croisés : Du Zhenjun / ...

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

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

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





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

Turbulences vidéo n°48 / Monaco Dance Forum 2004 (Geneviève Charras) / Portrait : Grégory Chatonsky / Silence on tourne... (Stephen Sarrazin) / L'horreur 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 Rennó, Electronic Shadow, Shirin Neshat, Fraktale IV Tod / Portrait : Nicolas Barrié / *Iiris, 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,

Turbulences vidéo n°52 / Shelly Silver, Frédéric Pollet, HC Gilje, Mihai Grecu / Portrait : Haim Ben shitrit / Adrien Mondot / Carole Roussopoulos, Ko Nakajima

Turbulences vidéo n°53 / Biennale de Berlin 4, Vidéo à Mortagne, Marcel Odenbach, Eder Santos, Portrait : Jean-Gabriel Périot / N + N Corsino, Nacer Belaza, Bud Blumenthal

ABONNEMENT

Raison sociale.....

Nom.....**Prénom**.....

Adresse.....

.....

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 mentioner l'année)

Je joins un chéque de ..... €.

Je souhaite recevoir une facture oui/non

A retourner avec votre réglement à :

Turbulences vidéo, c/o
VIDEOFORMES
B.P 50, 63002
Clermont Ferrand cedex 1,
France

Paris : Bimbo Tower, Ciné Reflet, Librairie du Centre Pompidou

Lyon : Librairie du Musée d'Art Contemporain • **Thiers** : Librairie du Creux de l'Enfer

Clermont-Ferrand : Vidéoformes


FESTIVAL 2007
Programme, dates & lieux, espace presse, palmarès des éditions précédentes
VLOG BOX
Vlogons Vidéoformes !
AGENDA
Toute l'actualité de Vidéoformes !
ARCHIVES NUMÉRIQUES
Prochainement, plus de 250 vidéos d'artistes accessibles en ligne !
ZZAZZOOTIVI.NET
Une WEB TV en collaboration avec oc-tv.net
DIGITALCLUB
• Serial portraits, un travail en cours de Sigrid Coggins
WWW.VIDEOFORMES.COM
VIDÉO ET NOUVEAUX MÉDIAS DANS L'ART CONTEMPORAIN


CLERMONT FERRAND
26 JANVIER AU 3 FÉVRIER 2007
FESTIVAL DU COURT MÉTRAGE
Sauve qui peut
le court métrage
6, place Michel-de-L'Hospital
63058 Clermont-Ferrand
Cedex 1 - France
Tél. 04 73 91 65 73
Fax 04 73 92 11 93
info@clermont-filmfest.com
www.clermont-filmfest.com
CANAL+