



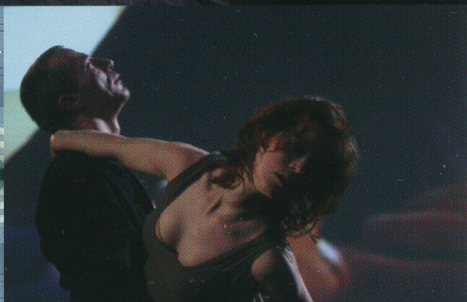
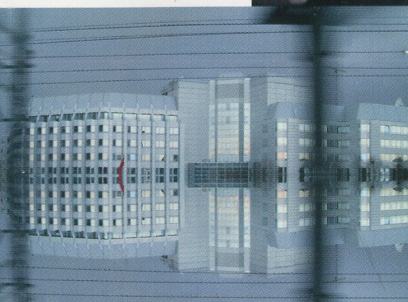
Turbulences vidéo

revue trimestrielle #56 - juillet 2007 - 5€



APPEL À PROJETS VIDEOFORMES 2008

11-15 / 03 / 2008



Prix de la Création Vidéo VIDEOFORMES 2008
Prix Nouveaux Médias Bruno-MROZINSKI 2008

DATE LIMITE D'ENVOI DE VIDEOS OU MEDIAS : 8 octobre 2007

renseignements sur le site

www.videoformes.com

Turbulences vidéo

revue trimestrielle juillet - août - septembre 2007

Tristesse et joie.

Accident. Priamo Lozada, commissaire du pavillon mexicain pour la biennale de Venise est décédé sur le théâtre de son dernier projet. Il avait créé le Festival International de la Vidéo et des arts électroniques de Mexico (1999) avant de mener une série impressionnante d'expositions avec les plus grands artistes internationaux d'art contemporain. Un ami s'en va, un ange s'éloigne.

Belle rencontre avec Sejla Kameric au OK Centrum de Linz où elle exposait 'What do I know ?' sa dernière production, installation à quatre écrans, au terme d'un parcours dans un ensemble de neuf pièces, un raccourci de sa jeune et riche carrière, celui d'une jeune adolescente qui rencontre son destin pendant le siège de Sarajevo, une marque indélébile qui nourrit une œuvre singulière et touchante, à découvrir ici (www.sejlakameric.com) et dans quelque temps dans la vlogbox de Vidéoformes (www.videoformes.com).

Gabriel Soucheyre

Turbulences vidéo # 56 • Troisième trimestre 2007

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

Secrétariat / abonnement : Colette Promérat • **Diffusion en librairie :** VIDEOFORMES

Ont collaboré à ce numéro : Geneviève Charras • Jean-Paul Fargier • Bidhan Jacobs • Jean-Paul Gavard-Perret • Sophie Blass-Fabiani •

Güven Incirlioglu • Alessio Moretti • Gilbert Pons • Gabriel Soucheyre • **Relecture :** Colette Promérat • Pascale Fouchère

Coordination et mise en page : Grégoire Rouchit • **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 # 56 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •

La revue Turbulences vidéo # 56 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

1 Waterfloor, vidéo-dance, Ali Salmi.

2

2 Delirium, vidéo, Ethem Ozguven.

Chroniques en mouvement

- 3 *Orlan, détour(nements) et métissages : contre les diktats de la beauté*
(Jean-Paul Gavard-Perret)
- 8 *TRUBLION ALTER – NON EGO de l'image : Jean Gaudin*
(Geneviève Charras)
- 15 *Eve Sussman, L'Enlèvement des Sabines*
(Sophie Biass-Fabiani)



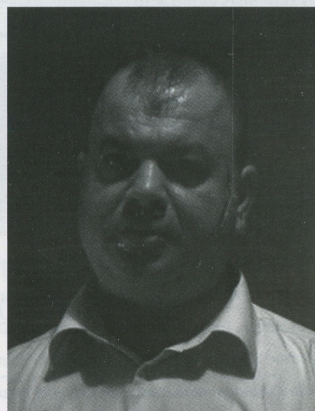
Sur le fond

- 18 *Johanna Vaude/Lowave : DVD Hybride*
(Bidhan Jacobs)
- 31 *Un rire d'outre-tombe*
(Jean-Paul Fargier)
- 33 *Pour une réflexion artistique anthropologique
sur l'espace de la ville à Berlin*
(Sophie Biass-Fabiani)
- 37 *Drôle de jeu et jeu de rôles,
la fin d'une aventure à La Pommerie*
(Gilbert Pons)



Portrait d'artiste : Ethem Özgüven

- 43 *Entretien* (Gabriel Soucheyre)
- 47 *Ethem Özgüven* (Güven Incirlioglu)
- 52 *Curriculum V...*



Les oeuvres en scène

- 53 *My Life de Ko Nakajima : l'autoportrait en mort-vivant* (Bidhan Jacobs)
- 59 *Un chef d'œuvre fait maison : La Fiancée de Jérôme Bosch* (Alessio Moretti)

Gamine et jeune fille, Orlan se sentait déjà hors-la-loi, rebelle, critique par rapport à la société des adultes et avait l'impression de penser très différemment des gens de son entourage. Lorsqu'elle se regardait dans la glace, elle découvrait une jeune fille au charmant minois et qui plaisait aux hommes.

Orlan, détour(nements) et métissages : contre les diktats de la beauté

par Jean-Paul Gavard-Perret

C'était pour elle très irritant que la différence qu'elle ressentait en elle ne se montrât pas sur son visage. C'est pourquoi elle s'est engagée dans ce qui a fait plus que son style : son langage intérieur à travers toutes les opérations chirurgicales qui ont inscrit de la différence. Mais si depuis les années 64/65 elle a utilisé son corps, sa représentation pour dire un certain nombre de choses ce travail s'est fait progressivement. D'abord de manière rebelle, presque instinctive. On la découvre à cette époque sur des photos avec des quantités de bras, de jambes comme un corps augmenté, mutant, polymorphe. On la découvre aussi dans des poses très sculpturales avec ses cheveux devant son visage donc masqué sur des socles ou aussi avec des masques réels. Toutes les clefs de son travail étaient déjà là mais, faisant à côté de la peinture et de la sculpture, elle était et est telle qu'elle se définit toujours "je suis une artiste très très normale quand je ne suis pas dans un bloc opératoire" et son travail d'*Opérations-Performance* a eu lieu uniquement de 1990 à 1993.

Artiste plasticienne protéiforme et pluridisciplinaire, Orlan emploie donc la sculpture, la photographie, la performance, la vidéo, le multimédia ainsi que les techniques scientifiques dont la chirurgie et prochainement, la bio-génétique dans un perpétuel travail de modelage et remodelage de son propre corps, réalisant une sorte de morphing réel et virtuel qu'elle décline à l'infini. Questionnant la place de notre corps dans la société, elle casse l'image de la femme et propose une redéfinition du Beau. Récemment Stephan Oriach vient de lui consacrer un documentaire (peu convaincant car trop haché, truffé d'effets et plongé dans une musique de jazz stridente) mais qui a l'intérêt de montrer le déroulement des spectaculaires *Opérations-Performances* d'Orlan. Stephan Oriach filme par ailleurs ses performances depuis 1991. Mais cette collaboration reste différente de celle qu'elle dirige et de même avec le chirurgien qui modèle son visage pendant les *Opérations-Performance*, et de tels films restent pour elle comme elle le précise "des reportages, une interview de moi parmi 100 000 autres."

À propos de ses *Opérations-Performance*, certains affirment qu'il s'agit là d'un travail dont l'inspiration de base serait les tableaux des peintres de la Renaissance, notamment la *Venus* de Boticelli, l'*Europe* de Gustave Moreau. Mais Orlan là encore est catégorique : les médias ont dit ça mais c'est entièrement faux : "Tout le monde a repris ça et parfois même les historiens d'art. Je suis quelqu'un qui a toujours travaillé avec l'historicité, avec l'histoire de l'art mais qui a toujours été contre les modèles, contre les standards et particulièrement ceux de beauté, toutes les pressions sociales qu'il y a sur le corps. Donc, effectivement, il aurait été absurde de vouloir ressembler à la Joconde, à Diane ou à je ne sais qui." Son travail est contre les standards de beauté et comme elle l'a prouvé dans ses tableaux vivants des années 65/70, il s'agit au contraire d'un travail de dénonciation des modèles. Et l'artiste doit toujours en fait se préoccuper de deux "œuvres" : une "fabriquée" par les médias et l'autre véritablement façonnée par elle-même. Et si l'inspiration de base du morphing numérique comme de ces *Opérations-Performance* est bien de mêler son image actuelle à des standards de beauté de la Renaissance, Orlan précise : "il n'a jamais été question, par l'intermédiaire des opérations chirurgicales, de ressembler à ces modèles". Si l'artiste s'intéresse à des icônes éloignées dans le temps et non à des icônes actuelles c'est parce que ces dernières sont celles qui sont déterminées par l'idéologie dominante et qu'on essaye de nous imposer. L'artiste préfère une mise en perspective de l'histoire plus ancienne ou géographiquement éloignée, comme elle le propose avec ses *Self-Hybridations africaines*. Celles-ci sont constituées de photos numériques faites à l'aide de palettes graphiques où elle hybride son image (celle-ci étant censée représenter les standards de beauté de notre époque bien que les deux petites bosses sur son visage

essaient de se battre contre ces standards de beauté) avec des photos ethnographiques ou des images de statues et de masques de certaines tribus. Ce type d'hybrides met ainsi en perspective nos standards de beauté et l'artiste montre ainsi que la beauté peut prendre des détournement(s) d'apparences qui ne sont pas réputés beaux actuellement et les mettre en question.

A sa manière Orlan est donc celle qui lutte le plus contre les diktats actuels de la beauté. Elle pense que chacun doit essayer - dans la mesure de ses moyens parce que c'est une chose très difficile à faire - de s'éloigner de tous les formatages, physiques et d'être à la fois soi-même et critique par rapport à la société, à soi-même, aux modèles imposés qu'on nous désigne. L'idée pour Orlan est de toujours sortir du cadre. "Je l'ai fait dans les années 64 ou 65 où, physiquement, j'ai pris des poses par rapport à des gros cadres dorés où j'essayais donc de sortir du cadre" précise-t-elle. A mi-chemin entre deux postulats : celle de Valéry qui affirme "ce qu'il y a de plus profond dans l'homme c'est sa peau" et celle de la psychanalyste Eugénie Lemoine-Luccioni "la peau est décevante car elle ne reflète pas ce que nous sommes", Orlan tente de réconcilier l'intérieur et l'extérieur, par delà son apparence physique et son être intérieur. L'artiste sait que la peau est décevante mais que dans la vie, on n'a que notre peau et, ajoute-t-elle, "il y a maldonne dans les rapports humains parce que l'on est jamais ce que l'on a". Lemoine-Luccioni dit par exemple qu'on a une peau de chacal et qu'on est un ange, une peau de femme et qu'on est un homme, une peau de noir et qu'on est un blanc. D'où les neuf opérations de chirurgies esthétiques "créées" afin d'exprimer l'être intérieur ou ce qu'on devient dans le véhicule-corps que l'on est devenu par rapport à celui que la "nature" nous a donné.

Sans doute, ses *Opérations-Performance* ont tendance à masquer le reste du travail et c'est là le plus grand danger qu'elle a artistiquement et physiquement affronté. Dans leur radicalité de telles interventions (qui il faut le rappeler n'avaient jamais été faites) ont entraîné dans son propre corps comme dans le corps social diverses réactions épidermiques et de rejets énormes - plus particulièrement dans le milieu de l'art français. Toutefois, après plusieurs rétrospectives, le milieu artistique s'est rendu compte que Orlan avait toute une oeuvre derrière elle des années 64 jusqu'à aujourd'hui. Certes ces opérations "spectaculaires" ont effacé toutes les oeuvres précédentes et même les suivantes. Par exemple, l'exposition de ses *Self-Hybridations précolombiennes* (travail d'hybridation de son visage avec de la statuaire Maya, Aztèque, Olmèque) est passée sinon inaperçue du moins a été perçue comme un nouvel avatar de ses opérations chirurgicales. Et il est à noter, qu'aujourd'hui encore, Orlan retrouve son véritable statut d'artiste uniquement lorsqu'elle fait de la sculpture qu'on ne peut rattacher à une quelconque performance.

L'idée centrale de l'oeuvre d'Orlan reste pourtant aussi simple que capitale : montrer ce qui est caché. Et lorsqu'elle a fait ses opérations elle a proposé à la Galerie Sandra Gering à New York : 40 diptyques sur lesquels chaque jour était photographiée la tête des jours post-opératoire tenant à montrer ce qui d'habitude est caché : "On montre toujours l'avant et l'après. Moi, ce qui était important, c'était le processus. Pendant ces 40 jours, le corps fait une espèce de *Self-Hybridations-Autoportrait* lui-même, en étant du côté de la sculpture et de la couleur puisqu'il change de couleur et de forme de manière extrêmement violente" précise Orlan. Et toute son oeuvre devint une mise en relation entre l'autoportrait entre la machine-corps et l'autoportrait fait

par la machine-ordinateur (puisque'il y avait aussi des photos faites par ordinateur dans ces diptyques). Et Orlan de préciser encore ce point important : "Tout mon travail a été basé sur le "et". Notre culture judéo-chrétienne nous demande toujours de sataniser une des parties et de dire "ou" le Bien "ou" le Mal. J'ai travaillé pendant 15 ans sur le baroque où l'on voit la Sainte Thérèse en extase à la fois extatique et érotique qui jouit de la flèche de l'ange. C'est montré dans le baroque, on montre le Bien "et" et le Mal en même temps. Ce fameux "ou" donne dans nos métiers, la sculpture en marbre de Carrare "ou" les nouvelles technologies, la peinture "ou" la vidéo. J'ai essayé dans tout mon travail de rebondir d'un médium à un autre, en essayant d'inscrire de la manière la plus juste, une idée, un concept et d'essayer de trouver ensuite dans quelle matérialité elle serait plus juste, elle dirait le plus de choses possibles". Orlan, afin de montrer le caché, le dessous des bandes et des cartes s'est donc toujours placée dans le "et", au niveau des pratiques artistiques mais aussi, dans le public "et" le privé, le beau "et" le laid, l'ancien "et" l'actuel.

A ce titre elle a conceptualisé dans son manifeste *l'Art Charnel* ce qu'il en était de ce travail et ce en partant de la définition la plus précise possible :

L'Art Charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un "ready-made modifié" car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer.

Distinction : Contrairement au *Body Art* dont il se distingue, *l'Art Charnel* ne désire pas la douleur, ne la recherche pas comme source de purification, ne la conçoit pas comme Rédemption. *L'Art Charnel* ne s'intéresse pas

au résultat plastique final, mais à l'opération-chirurgicale-performance et au corps modifié, devenu lieu de débat public."

Et plus loin : l'Art Charnel transforme le corps en langue et renverse le principe chrétien du verbe qui se fait chair au profit de la chair faite verbe ; seule la voix d'Orlan restera inchangée, l'artiste travaille sur la représentation. L'Art Charnel juge anachronique et ridicule le fameux "tu accoucheras dans la douleur", comme Artaud il veut en finir avec le jugement de Dieu ; désormais nous avons la péridurale et de multiples anesthésiants ainsi que les analgésiques, vive la morphine ! À bas la douleur !"

C'est pourquoi si Orlan estime que dans les années 60/70, autour de l'art corporel, les artistes sont allés le plus loin possible au niveau des limites physiques et psychologiques, s'ils ont effectué un travail essentiel en tentant de les tabous de la nudité et de la sexualité, les artistes qui intéressent Orlan à l'heure actuelle ce sont les artistes qui travaillent dans un autre contexte : celui des nouvelles technologies qui arrivent et dont l'apparition pousse à la question : "et l'être humain, et le corps dans tout ça, qu'est-ce qu'il va devenir ?".

Mais Orlan est intéressée aussi au rapport du corps avec la pollution, la malbouffe, la maladie, les manipulations génétiques, le clonage tout ce qu'on rejette mais qu'on ne pourra pas éviter. Et l'artiste de préciser : "il y a une espèce de peur incroyable parce que ça remet en question toute notre culture particulièrement religieuse, l'idée de Dieu en prend un coup". Elle ajoute par ailleurs : "Nos mœurs sont en train d'évoluer mais ce n'est pas encore évident. Il y a encore des femmes qui ne veulent pas la péridurale pour accoucher. Il y a encore dans les mentalités un prestige à souffrir. Moi, c'est pas du tout là-dessus que

je travaille, au contraire et il y a quelqu'un qui m'a très bien entendu et qui est David Cronenberg dont *Painkillers* développe l'idée d'une civilisation du futur où il n'y a plus de douleur et où les rapports sexuels se font par l'ouverture du corps". Orlan elle-même projette un vrai faux film intitulé *Le Plan du Film*. Il s'agit de faire un film à l'envers en partant d'une phrase de Godard : "un film magistral parce que conçu à l'envers et qu'il est aussi l'envers du cinéma". Cette phrase Orlan a eu envie de la prendre au pied de la lettre. En utilisant de très mauvaises images qui lui restaient d'actes éphémères (installations, sculptures) recyclées à l'intérieur d'affiches de cinéma faites en boîtes lumineuses que l'on pourrait voir dans toutes les salles de cinéma. Voici comment l'artiste les définit : "Elles sont très mimétiques, il y a dans les génériques, les noms de gens qui ont été très proches de moi et puis, il y a un nom ou deux qui fait croire que le film existe, donc des noms d'acteurs, de stars du cinéma". Ainsi Orlan a commencé par faire à la Fondation Cartier, une émission de télévision tournée en public. Tout le monde a pu croire que c'était une réelle émission de télévision avec de vrais critiques de cinéma, de vrais acteurs car tout le monde jouait le jeu en disant : "oui, écoutez, je sors de la première de ce film, je vais vous raconter l'histoire". Alors que bien sûr l'histoire n'existe pas ! Orlan en a tiré une émission de 52 minutes sur la plupart des films qu'elle était sensée avoir réalisés et a publié aux éditions Al Dante, un catalogue qui ressemble à un faux DVD, dans lequel il y a la bande sonore du film qui n'existe pas.

Orlan ne cesse donc de remettre en question les choses, les apparences et les institutions dans un travail critique, lucide, concerté préférant voir en ses travaux quelque chose d'hystérique. Refusant d'être une "décoratrice pour les appartements ou les

musées" elle préfère ce qui n'est pas forcément montrable ou vendable. C'est là sa liberté. D'où parmi ses chantiers en cours (des reliquaires, des sculptures en résine, des êtres mutants, etc.) ce qu'elle propose en compagnie du groupe SymbioticA qui travaille avec les biotechnologies et plus particulièrement avec les cellules de peau ou de muscles qu'ils élèvent en laboratoire. Il ont ainsi "fabriqué" un steak de grenouille qu'ils ont mangé à la fin d'une exposition. Avec eux, Orlan, caresse une projet difficile à réaliser : prendre des cellules de l'artiste par l'intermédiaire d'une biopsie et les mélanger à des cellules de derme d'une personne de peau noire afin de les élever en laboratoire et obtenir 10 à 15 cm de peau métissée. Enfin Orlan travaille aussi sur un texte de Michel Serres - conte philosophique magnifique qui se trouve dans *Le Tiers-instruit*. - dont elle écrit la préface *Laïcité*. Serres parle de l'Arlequin comme la métaphore du métissage

puisque chacun des petits bouts de tissu sont de couleur différente, de provenance différente. Et comme son idée est d'arriver à construire un manteau d'Arlequin avec des élevages de peau successifs de ses cellules mélangées à des cellules de provenance différente, le lien est évident comme il est évident pour Orlan de rester en connexion étroite avec son temps. Car comme elle l'affirme "il est important de se souvenir du futur et de réfléchir avec le passé". A ce titre l'hybride est là, dans le présent. Il est notre faim - pas notre fin.

© Jean-Paul Gavard-Perret,
Turbulences vidéo # 56, juillet 2007

ORLAN, expositions :

Chelsea Art Museum, 556 West 22nd Street, New York, NY 10011, février 2007

Santa Monica Civic Auditorium, 1855 Main Street, Santa Monica, California, février 2007

Arte Fiera Bologna, février 2000

C'est en étroite complicité avec Marc Guérini, plasticien et vidéaste, que depuis plus de vingt ans Jean Gaudin trace un itinéraire singulier, fidèle avec l'image de sa danse.

TRUBLION ALTER – NON EGO de l'image : Jean Gaudin

par Geneviève Charras

"Pourquoi filmer la danse" s'interrogent ensemble le chorégraphe et le réalisateur qui semblent détourner avec humour toutes les difficultés liées à la fois à la captation, la restitution de tout ce qui fait la danse : temps, espace, mouvement....

"La danse n'a que faire de l'espace cinématographique, elle a sa spécificité, ses supports, sa spontanéité. Elle est tour à tour fragile et futile, en perpétuel changement. Le spectacle, lieu des possibles, permet de tout remettre en jeu, chaque soir. Qu'elle est alors la place de la caméra, avec ses exigences, sa fixité, sa lourdeur productive ? " s'interroge Guérini, tout en résolvant à chaque nouvelle expérience de tournage avec Gaudin ces énigmes réactivées.

"Les gestes me renvoient au cinéma des origines où la parole était superflue : ce cinéma où tout a été écrit, noté, travaillé. Ces corps mouvants où chaque élément intervient selon un ordre établi, suivant le rythme, le souffle, la lumière, l'interprétation, l'espace."

Avec leur nouveau film *Quelque part (comme si)* Jean Gaudin joue toujours de l'espace et du temps. Lié à son projet *FluxS 1*, *La Balade de Rico*, est cette déambulation d'un

homme sans qualité qui traverse le champ de la caméra et plonge dans des espaces incertains dont il ressort toujours vivant malgré le détournement fonctionnel qu'il en fait. Une piscine vide où qui se vide est mille fois plus intéressante que quand elle est pleine, prête à fonctionner. Etre au bord, vaciller dans un vertige provoqué par la vacuité est source d'expérience singulière pour le danseur, friand d'espaces extérieurs qui convoquent les frissons et les émotions.

Situations décalées, objets et lieux détournés pour "traiter l'absurde par l'absurde". Donner une autre valeur à un lieu, faire ainsi acte d'humour, ces grincements qui provoquent. Rien du "tragique" que l'on attend ou pressent parce qu'il est déjà inscrit dans le récit.

Rico se déplace dans des endroits inhabituels et le film en restitue la trace singulière en poursuivant ses pérégrinations spatiales. Il nous amène ailleurs, comme dans un passage vers autre chose.

La caméra à ces instants précis peut révéler cadres et volumes, espaces et sensations comme si le corps du spectateur pouvait les vivre lui-même, en direct. L'idiosyncrasie, cette osmose, ce mimétisme de l'hybride qui



FluXS 2, vidéo-dance, Jean Gaudin.

joue sur la transformation d'un être par son environnement interroge le chorégraphe et le pousse à inventer de singulières créatures. Son "Rico" serait un alter-égo, un avatar de Gaudin, qui disparaît alors au profit d'un être anonyme, étranger à soi, invisible, sans égo ni narcissisme. "Quand je me retourne sur mon œuvre vidéo et chorégraphique passée cela m'aide à aller de l'avenir et je m'interroge toujours sur ce qui motive une fin, comment finir "bien" une pièce, un film..." Quand arrêter d'imaginer, comment donner le point final ou le point de suspension dans la narration filmique ?"

Il part toujours du cinéma pour nourrir sa danse : Depardon, Keaton, Cassavetes... Pour Gaudin, c'est le cinéma qui donne à danser, la danse va chercher, elle, à le dynamiser.

C'est aussi le cinéma qui nourrit la danse, dans la singulière expérience de se réapproprier une séquence du *"Figurant"* avec Buster Keaton qu'a récemment proposé le chorégraphe lors d'un atelier à Strasbourg lors de sa résidence au Pôle Sud.

La chorégraphie inhérente à la mise en scène d'un extrait choisi fit l'objet de *"répliquères"*, répliques des mouvements des personnages dans le film, pour en interpréter les qualités et renforcer la présence des corps – acteurs sur scène.

Son projet de création en résidence *"FluXS.2"* est lauréat des "Bains numériques du Centre des Arts d'Enghien les Bains" en 2005 et développe le thème de l'errance à partir de Rico et ses espaces de déambulations. Sur la place des techniques de réalité virtuelle, Jean Gaudin

cherche à se questionner sur la réalité du corps errant qui amène à convoquer le virtuel pour prolonger l'espace d'écriture chorégraphique et permettre ainsi une démultiplication sans limites des interprètes. Dans cette recherche, les espaces de projections des images virtuelles quitteront la verticalité naturelle de lecture sur un écran: toutes les surfaces y compris danseurs et spectateurs, seront supports de projection et finiront par se confondre dans cette virtualité enveloppante et troublante. Un programme alléchant où des clones seront par ailleurs dessinés puis animés selon les mêmes scénarios chorégraphiques. L'animation de ces clones se fera en direct et en relation avec les performances des danseurs. Chaque clone pourra ainsi développer sa propre interprétation, selon des techniques de détection et de collision empruntées au jeu vidéo.

Lire Les équilibres du vertige de Joëlle Acoulon chez Séguier sur Jean Gaudin.

INTIMITATEN

Iris, Meinhardt, l'œil surréaliste

Son prénom serait – il prémonitoire ?

"Iris", artiste allemande, performeuse de l'image vient d'être programmée au festival des "Giboulées de la Marionnette" qui se tenait à Strasbourg ce printemps.

Son rapport avec les multiples facettes et genres que revêt aujourd'hui la légendaire "marionnette" figurine animée du théâtre traditionnel autant européen qu'international ?

Ce serait d'animer un corps charnel d'images virtuelles pour créer un nouveau spécimen, hybride de l'espèce humaine ! Magie, manipulation, leurre, tout contribue dans ses derniers spectacles à semer le trouble entre réalité du corps et transformation à vue de l'être

humain en faisant apparaître et disparaître à des endroits du corps, des segments ou fragments qui perturbent la réalité.

Vêtue d'une robe seyante, en crinoline translucide, une femme évolue, danse, se déplace et fait naître un corps nouveau, en perspective déstabilisante. Des jambes "artificielles" apparaissent sur sa longue jupe gonflante pour y insinuer des mouvements accélérés de course alors que notre personnage est bien immobile. Inspiré de travail de Tony Oursler qui projette sur des sphères des images d'yeux, de bouches qui animent littéralement les objets statiques, son art se singularise par le passage à la scène. Leurre et trouble se mêlent pour engendrer de l'hybride, du neuf de l'inouï, un «double trouble» très troublant... Univers fantastique à souhait d'où jaillit une série de métamorphoses ; des micros caméras explorent l'espace, grossissent et surdimensionnent des cavités ou des parties du corps jamais montrées.

Baroque et surnaturel, l'univers d'Iris Meinhardt fascine et captive. L'être et le paraître s'y superposent, se complètent, se confondent et nous confondent de poésie et de mascarade.

Incarnation ou fantôme : il faut sans cesse choisir dans ce vaste monde confus où règne toute l'ambiguïté du virtuel dans et face au vivant. Voir Iris, c'est ouvrir grand les yeux et jouir de la vue d'un être surréel, irréel, pourtant bien en chair, manipulé par les images qui lui dictent son comportement vis à vis d'elle. Symbiose, osmose de deux mondes, son univers irradie de magie et transporte au-delà de la simple vision dans des espaces ludiques et fascinants.



Intimitäten, vidéo-dance, Iris Meinhardt.

WATERFLOOR

Ali Salmi se jette à l'eau...

Jeter son corps dans la bataille, Ali Salmi, le fait depuis ses premiers pas de danse, pour se révolter, pour embarquer les autres sur des terrains minés du politiquement incorrect : la cité, ses habitants l'inspirent, ses gestes sont ceux de l'urgence et c'est tout "naturellement" qu'il rejoint la compagnie du chorégraphe flamand Wim Vandekeybus avant de fonder sa propre compagnie "Osmosis". De ce long voyage, son corps retient les coups et blessures mais aussi la gestuelle vif ardent de l'urgence de danser à tout prix, mais pas n'importe quoi.

Amoureux des images dont il fait ses partenaires lors de ses spectacles – projetées sur un camion itinérant pour "Transit" - Ali décide un jour de réaliser son film sur un solo emprunté à une chorégraphie de Michèle Noiret. Très proche de sa sensibilité, ce solo fait aujourd'hui l'objet d'un film de 10 minutes, perle rare de virtuosité, et dansée et filmée.

Un film fabriqué avec les moyens du bord, mais avec une véritable équipe de tournage et toute la solitude du montage de post-production, en 16 mm pour la beauté de l'image et une définition rigoureuse du rendu des lumières. Un film sur l'eau, dans l'eau, celle des sanitaires inondés de l'école maternelle de sa petite enfance à Nancy !

Mémoire vive, souvenir des gouttes d'eau qui coulent des robinets mal fermés par des petites mains trop faibles, des douches qui giclent et pleuvent en cascades, des lavabos qui débordent. Les premières séquences plantent le sujet et l'atmosphère, délivrent l'espace, investissent les lieux singuliers de la danse qui va s'y nicher. Puis il apparaît, homme, adulte, immergé au sol dans l'eau tranquille qui inonde l'espace au sol. La gravité d'abord : l'eau stagne, le corps s'y rue, horizontal, couché, empli de soubresauts, de dynamique hydraulique.

Une vraie centrale qui sursaute et produit de l'énergie humaine. L'homme surnage, Ophélie porté par les eaux, bercé le temps d'une accalmie par le liquide amniotique. Naissance, renaissance, évacuation des eaux du corps de cet homme qui accouche des plus beaux souvenirs de l'enfance : les petites toilettes de la maternelles alignées sagement le long du mur comme une partition, phrasé chorégraphique mural.

L'eau jaillit, s'éparpille, le visage s'auréole de la tignasse massive et drue, mouillée, du danseur sauvage et dompté à la fois par ses gestes tétaniques, violents, tranchés. L'eau apaise puis se répand, le corps se soulage de ses accès de mouvements, de frénésie diabolique.

Aquatique en diable, la danse puise dans la matière et laisse évoluer la pesanteur, ce qui arrime le corps au sol quand l'eau n'est pas assez abondante pour le repousser du sol et le faire flotter. Montage cut, découpage rythmé, accentue l'allure et la vitesse des mouvements sans pour autant utiliser les accélérés artificiels. Ali, cinéaste, une nouvelle corde à son arc, en «autodidacte» de la technique mais en grand connaisseur des fondements de la danse et du cinéma : vitesse, mouvement, lumière, espace, rythme. «Une plongée en apnée, un face à face entre un individu, le sol et l'eau», se plaît à dire l'auteur, danseur, chorégraphe, réalisateur.

Une maîtrise insoupçonnée de l'image animée qui donne naissance à un film *Waterproof* qui résiste à l'eau et résistera au temps car hors mode et effets de manches.



Waterfloor, vidéo-dance, Ali Salmi.

HOLEULONE

Du graphisme en mouvement :
un "encrage" de la danse animée

Karine Ponties dirige sa compagnie "Dame de Pic" depuis 1996 ; belge et bruxelloise mais arpenteuse de territoires multiples à travers toute l'Europe, elle tisse depuis 2002 une étroite et étrange collaboration avec Thierry Van Hasselt, inventeur de films d'animation hors pair à partir d'une écriture calligraphique très singulière. Dans *Brutalis* ils signaient déjà ensemble en 2002 une œuvre émouvante, mouvante et pleine de surprises plastiques. Un livre en témoigne encore aujourd'hui à partir des travaux de dessins de l'artiste. Au cours du festival *Strasbourg Nouvelles de Danse* en Mai dernier à Strasbourg, piloté par Pôle Sud, Karine Ponties remet son ouvrage en émoi avec sa dernière création.

Holeulone est une ode visuelle à l'espace de la mouvance, de ce qui fuit et se dérobe sous les pas de deux danseurs, navigants sur une plaque architecturale limitant mouvement et déplacements. Cadre singulier, espace restreint mais entièrement dévolu à la projection des images animées de Thierry Van Hasselt. De l'encre, noire qui vire au gris, se fond dans le tracé de la plume du peintre-dessinateur. Filmées, image par image, ces esquisses floues et indistinctes se lovent, tourbillonnent, aspirent au vertige et disparaissent, happées par un fluide magique. Les spirales, les taches se confondent avec les corps des danseurs, les envahissent. La perspective du regard que l'on porte à ce spectacle est constamment décalée et provoque comme un vertige, accentué par le passage furtif des deux personnages. Ils évoluent en fonction des remous de l'image qui les absorbe, les envahit, les engloutit dans son flux noir et blanc. Quand cessent

leurs apparitions quasi fantomatiques, le rêve persiste, la rémanence opère sa magie et la mémoire plaque encore sur les corps des danseurs de subtiles volutes et circonvolutions. Eric Domeneghetty et Jaro Vinarsky tirent merveilleusement bien leur épingle de ce jeu de mikado, apparaissent et disparaissent à l'envi, tels des pantins suspendus dans l'espace. Gémellité, hybridation : tout contribue à brouiller les pistes et à suspendre le souffle de celui qui regarde, témoin actif de ce jeu très tectonique dans un dispositif plastique éprouvant gouffres, failles, et bassins d'effondrement.

Une petite géologie de la danse, une dynamique singulière naît de cet espace dansé, poétique, onirique, fascinant. On y perd pied sans y perdre son âme d'enfant, enchanté par les évolutions de ces deux hommes, jumeaux en compétition sur le ring de la vie.

Comme une matière qui se pétrît, se dissout, puis s'évapore dans la lumière...

ERECTION

debout, la danse !

Toujours dans le cadre du festival *Nouvelles de danse de Strasbourg*, Pierre Rigal et Aurélien Bory, présentaient *Erection*, un solo insolite dansé par le chorégraphe et mis en scène par son complice, scénographe de la lumière, Aurélien Bory.

Au début était... la "position couchée" pour nous révéler la genèse de la Danse. Jusqu'à ce que l'homme se relève et atteigne sa divine verticalité. Mais entre-temps, que de chemin parcouru par la gente humaine : le danseur, allongé au début du spectacle, s'aligne sur une rangée plane de lignes de lumière et d'ombre : échiquier, couloir étroit... Le danseur agit en direct sur les sources lumineuses à chaque mouvement et change sans cesse l'architecture

du plateau. Un curieux phénomène opère : l'interaction judicieuse entre l'interprète et les flots ou rayons de lumière, conduit à un duo-duel très esthétisant mais non dépourvu de poésie. Pierre Rigal se couche au sol, y vit, y frémit de tout son corps. La magie du dispositif vidéo, résonne à travers sa gestuelle et définit une plastique changeante. L'idée chorégraphique de cette pièce est minimale : il s'agit de passer de la position couchée à la position debout. Mais l'objectif est de s'élever, jusqu'au palier suivant, sans forcément connaître l'objectif de la position finale. Pierre Rigal propose une gestuelle qui se frotte aux images projetées sur le carré de lumière, au sol, délimitant son espace d'évolution. Dans un dispositif épuré, accompagné d'effets sons et vidéo créés en direct, le spectacle défie les lois de la pesanteur dans un environnement surnaturel.

Et son corps s'illumine des formes qui se collent sur lui, animent sa peau, écran tendu, réceptacle d'images de lui-même projetées à même les contours de sa corpulence.

Un effet des plus déroutant. Les couleurs s'en mêlent, puisant dans un registre malicieux, de rouge, vert, jaune. Des formes de grillage quadrillent le corps du danseur qui passe au travers de ces rythmes d'architecture mouvante sans le moindre effort. Duo entre homme et lumière, effets stroboscopiques, tout concourt à une transformation lente de cette créature luisante, fluorescente qui se meut en humanoïde dressé finalement dans sa course folle à la rectitude.

Il se dissout au final, fond comme un morceau de sucre pour disparaître, dilué dans la matière lumineuse : une étrange métamorphose. Organique, sensuelle, vivante !

© Geneviève Charras,
Turbulences vidéo # 56, juillet 2007

Quel statut pour cette œuvre de 80 minutes ?

Est-ce le support, le lieu de vision, le public en somme, le fondement esthétique, les références artistiques, qui nous autorisent à formuler un jugement, différent selon les catégories que l'on privilégie ?

Eve Sussman, *L'Enlèvement des Sabines*

par Sophie Blass-Fabiani

Car selon le point de vue où l'on se place, on peut encenser ce film ou le dénigrer. Les critiques s'accordent cependant pour parler d'un vidéo-opéra.

Au point de départ, l'artiste Eve Sussman (née en 1961 à Londres, vit et travaille à Brooklyn, New York) s'inspire ouvertement du célèbre tableau du Louvre de Jacques-Louis David, que l'artiste avoue ne connaître qu'en reproduction (1). Mais déjà, certains critiques auront remarqué que la référence à Poussin ou à Rubens semble plus conforme à la réalité des images. Il ne s'agit pas seulement d'une question de style mais aussi d'iconographie. Poussin relate l'enlèvement des Sabines par les Romains, alors que David décrit les Sabines s'interposant plus tard entre les Sabins venus les récupérer et les Romains, pères de leurs enfants. On ne traite plus le même thème. L'artiste opte pour une narration qui englobe un champ temporel beaucoup plus long incluant la préparation de l'enlèvement des femmes et la tentative pour les reprendre. Ce faisant, elle se démarque du choix de l'unicité du moment qui caractérise la peinture classique. La référence majeure à l'exploration

de cette problématique dans le domaine de la vidéo est bien sûr l'œuvre de Bill Viola, mais ce dernier s'est plutôt attaché à détailler le champ de lecture du spectateur. Chez Viola, le ralenti des mouvements des acteurs et le temps souvent étiré de la vidéo contribuent à donner au spectateur l'impression de s'imprégner du tableau, de le balayer du regard, comme on apprend aux étudiants à le faire, de prolonger une suspension du temps du tableau.

Eve Sussman a d'ailleurs travaillé dans un sens original sur le même sujet : dans *89 Seconds at Alcazar*, elle s'est employée à recréer un moment qui n'a jamais existé que dans le champ de la peinture et non dans la réalité à partir d'une recreation pendant 89 secondes du célèbre tableau de Velasquez *Les Ménines*, et de sa préparation fictive pour une durée totale de 12 minutes. Alors que la famille royale n'a jamais été ainsi réunie que sur la toile, Eve Sussman tente de nous convier à une réalité faussement jouée pour le spectateur.

Dans *L'Enlèvement des Sabines* d'Eve Sussman, le support narratif de l'histoire de la création de Rome par Romulus racontée

par Tite-Live (*Histoire Romaine*, I, XIII) est une référence assez dénaturée : on parle de raptus au sens de l'enlèvement et non de viol à proprement parler. S'il y a violence, elle n'est pas dans l'histoire immédiatement sexuelle : il s'agit là seulement d'un banal problème de reproduction de la tribu. L'artiste dit qu'elle s'intéresse avant tout au traditionnel triangle amoureux, qui n'exclut jamais la violence, mais la scène ne se déroule jamais à trois personnages, alors que David avait bien su isoler un trio emblématique de l'histoire. Dans la vidéo, on est dans le domaine de la rivalité de bandes qui s'affrontent.

L'actualisation du thème de l'Antiquité romaine n'advient pas totalement. On reste dans le domaine de l'histoire : cette fois-ci tout est transposé dans l'histoire contemporaine des années soixante. L'Antiquité est évoquée par le biais du musée, le Pergamon Museum de Berlin dans lequel se promènent les silhouettes d'un loup (rappel de la louve de Remus et Romulus) et d'hommes esseulés avant de s'embarquer via le métro à l'aéroport de Tempelhof, d'architecture nazie doit-on le rappeler, pour la Grèce. Là-bas, le drame se déroule dans divers lieux. Le marché des bouchers à l'Agora tient lieu de décor pour l'enlèvement, ensuite, les femmes sont maintenues à l'écart près de la piscine de la villa de rêve d'un magnat à Hydra avec vue sur la mer Égée et la scène finale, de loin la plus longue et la plus "glamour", se déroule dans le théâtre Hérodion à l'Acropole d'Athènes. La Grèce apparaît comme moins sophistiquée, l'artiste dit préférer une ambiance moins "domestiquée" (2), que l'Italie, et donc plus apte à rendre le cadre rude de l'histoire romaine aux yeux de l'artiste. Cinq lieux pour un drame qui se déroule en cinq actes.

Pourquoi les années soixante ? L'artiste y voit une prédominance identique de la violence et de la domination masculine. On y voit plutôt un goût pour le rétro et la nostalgie

qui s'affiche. Si le lieu d'origine, Rome, a été trahi, l'artiste a scrupuleusement tenu à la véracité historique des années 60 et a eu recours à des costumes "vintage". On parle de références artistiques pour de nombreuses scènes ; j'y vois plutôt l'envahissement d'une esthétique de l'image qui s'impose à partir de la publicité et de la mode. L'image de référence est essentiellement celle de *Vogue Magazine*. On ne peut pas s'étonner quand on apprend qu'un des livres de référence cité par un journaliste en visite soit effectivement *The Sixties : A Decade in Vogue* (3). La scène des hommes attendant l'avion à Tempelhof ne m'évoque pas Jacques Tati et son humour, bien au contraire : je me demande quel type de produit, cigarette, déodorant, costume - ou plus localement bière, on veut m'inciter à acheter. Dans ce domaine-là, les images sont indubitablement d'une très grande perfection, on a plutôt le sentiment d'une recreation de page de magazine glacée que de celle du tableau de David. Certains cadrages évoquent également les photographies de Philip-Lorca Dicorcia. La déambulation dans des lieux si divers reste une source de mystère (peut-être due à l'origine des sponsors) entretenu par une bande-son remarquablement maîtrisée, correspondant à la réalité sonore d'un film à grand spectacle et qui mêle habilement musique électronique, bouzoukis, toux et bruits d'affûtage de couteaux de boucherie. La grandiloquence n'est pas toujours évitée.

Eve Susmann se réclame d'un nouveau genre à la charnière de la vidéo et du cinéma, d'une vidéo à grand spectacle qui tient de l'entertainment (la culture du divertissement à l'américaine), de l'émotion de la vidéo sans l'ennui de la bonne volonté culturelle. L'émotion est réduite à l'essentiel : il n'y a pas d'échange de dialogue pendant les 80 minutes. Le spectateur peut se plonger paisiblement dans la bataille finale. L'artiste

a tenté de rendre une vitalité en se servant des performances de ses acteurs et de leur capacité d'improvisation qu'elle revendique pleinement. On sourit tout de même quand on voit avec quelle naïveté elle pense faire passer ce sentiment en conservant des plans dans lesquels une partie de son équipe de prise de vue est à l'œuvre comme témoin valide de l'œuvre en cours de fabrication et de la force de l'improvisation.

On se demande également si l'importance des moyens mis en œuvre contribue à amplifier l'émotion (140 heures de footage, 100 heures de musique, 6 000 photographies, chœur de 800 personnes, 10 acteurs recrutés en Grèce en supplément des 22 membres de la compagnie) et si cela n'est pas antagonique avec l'improvisation. L'œuvre est en vidéo de haute définition avec un entourage sonore et est projetée sur un écran de 4 mètres sur 7 ; de plus, on alterne l'usage du noir et blanc, de la couleur et de différents filtres. Le budget originel de 250 000 \$ a été en partie subventionné par la Hauptstadtkulturfond-Berlin. On peut mentionner la présence de la chorégraphe Claudia de Serpa Soares qui travaille également avec Sasha Waltz.

Le symbolisme manque de finesse : on peut évoquer ce gardien de musée qui se retrouve comme témoin de l'inéluctable destin dans toutes les scènes, et donc à ce titre comme touriste dans la villa d'Hydra. Dans le chaos de la scène finale, on est plus proche du film *Apocalypse Now* filmé pour *Vogue*. D'ailleurs le rêve de l'artiste était de présenter son film à Cannes (4). En 1799, David avait produit un des grands chefs d'œuvre un peu grandiloquents comme on savait en peindre au XIXe siècle, sa vision de la femme était de toute évidence plus positive et optimiste.

1-Phoebe Hoaban, The New York Times, 6 février 2005.

2-Artfacts.net, Interview with Eve Sussman par Marek Claassen, 25-04-2007 ; « ...mais j'avais aussi décidé que je ne voulais pas filmer dans ce que je considérais être une culture trop bourgeoise ».

3-Op. cit., note 1.

4-Op. cit., note 2 ; « Je voulais que les gens aient le souffle coupé, les faire pleurer, et je pense que tout artiste le veut... Si vous pouvez le faire avec une misérable petite vidéo de 10 minutes, vous avez bien de la chance. »

© Sophie Blass-Fabiani,
Turbulences vidéo # 56, juillet 2007

Partition Jonathan Bepler, chorégraphie Claudia de Serpa Soares,
costumes Karen Young, Rufus Corporation (compagnie
fondée en 2003 et dirigée par Eve Sussman).

Première 19 novembre 2006, Thessalonique, International Film Festival
Berlin Hamburger Bahnhof, 25 janvier - 4 mars 2007.

Lowave est un label indépendant, créé en 2002 par Marc Horchler et Silke Schmickl, proposant une très large palette de films internationaux récents et actuels faits sur divers supports, capable de promouvoir des artistes encore peu connus à ce jour mais situés à la pointe avancée de la création audiovisuelle.

Johanna Vaude/Lowave : DVD *Hybride*

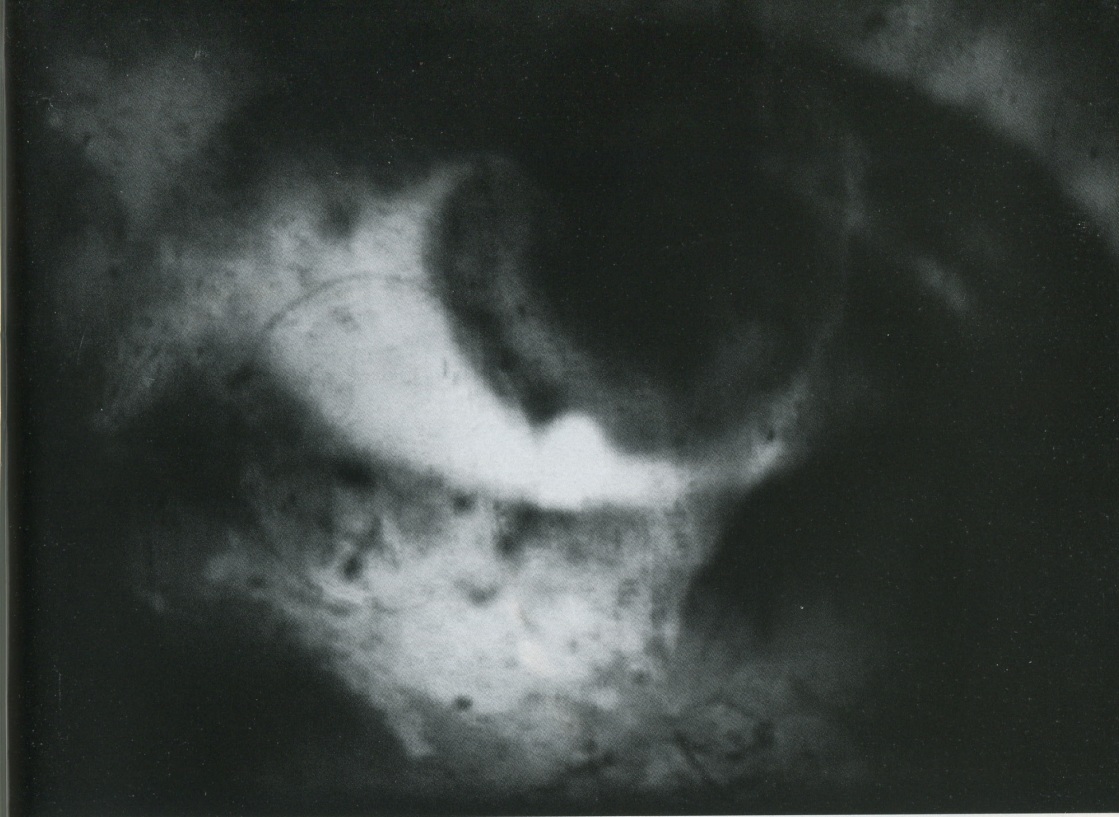
par Bidhan Jacobs

Son objectif est de rendre ces films accessibles à un large public, grâce au support numérique du DVD. Le riche postulat théorique de décroisement joint à la radicalité et à la sûreté des choix de ce label en font l'un des plus audacieux au monde.

Johanna Vaude est une jeune artiste née en 1975 qui a débuté par la peinture, le dessin, la photo, la poésie avant de verser dans le cinéma expérimental durant ses études en arts plastiques à Paris I – St Charles et d'y transposer et fusionner ses pratiques de plasticienne. Grande exploratrice des médias, visionnaire douée d'une érudition transversale à l'histoire de l'art, technicienne virtuose et créatrice de formes nouvelles et puissantes, elle représente le fleuron de la toute jeune avant-garde française défrichant un territoire sans cesse en expansion pour le cinéma.

L'édition aujourd'hui par Lowave du DVD monographique *Hybride* consacré à Johanna Vaude est le fruit d'une collaboration logique. Un DVD contaminé par l'œuvre, magnifique, sans concession, qui exploite toutes les possibilités qu'offre ce support industriel, invite le spectateur à y plonger, glaner des pépites à chaque instant et tomber par hasard sur un trésor caché.

Une interview nécessaire, placée sous le signe de la mutation multiple, vendredi 23 mars 2007 chez Lowave, avec Johanna Vaude, Silke Schmickl et Marc Horchler.



L'Oeil Sauvage, vidéo, Johanna Vaude.

Mutation multimédia d'une cinéaste en évolution...

Bidhan Jacobs : Je sais qu'à chaque fois que vous éditez un DVD monographique sur un cinéaste, vous le concevez point par point avec lui. Racontez-moi l'histoire de ce DVD...

Silke Schmickl : Nous avons découvert le travail de Johanna Vaude au mk2 Beaubourg, en janvier 2005, au cours d'une séance monographique des programmations d'Hugo Verlinde. Nous avons apprécié tout de suite son travail. Mais au début, nous étions un peu hésitants, à cause de la musique, pour dire toute la vérité...

Johanna Vaude : Il y avait plusieurs musiques différentes puisque j'utilisais des musiques déjà préexistantes sur tous les films que je faisais.

S.S. : Si tu veux, en terme d'édition, il fallait obtenir ces droits-là et ça aurait été très difficile. De plus, nous trouvions que ses films apparaissaient un peu comme une illustration de ces musiques. Ils avaient des images tellement fortes qu'ils méritaient aussi leur propre musique. Mais c'est comme ça que nous l'avons connue. Nous avons suivi de près son travail et finalement rencontrée...



Asleep, vidéo, Johanna Vaude.

J.V. : Je m'en souviens bien, je ne vous connaissais pas encore à l'époque : c'est Nicole Brenez qui m'avait parlé de vous. Je vous avais écrit pour mon DEA/MASTER 2 sur l'hybridation, il y a presque deux ans. Et c'est à ce moment-là que tu m'as dit, Silke, que vous aviez déjà vu mes films. C'est comme ça que nous nous sommes connus. A l'époque, je pensais déjà faire refaire les musiques de mes films, nous en avons parlé, c'est comme ça que le projet de DVD s'est mis en marche.

S.S. : Nous avons alors beaucoup parlé et décidé de trouver des financements. Nous avons élaboré ensemble un projet global pour le CNC, il y a moins d'un an ; à partir du moment où nous avons décroché la subvention, nous avons commencé à travailler sérieusement ensemble. C'est surtout Johanna qui a fait la sélection des films.

J.V. : J'ai choisi les films qui me semblaient les plus importants et que j'aimais beaucoup, et puis en fonction des films où la musique n'avait pas encore été refaite : *L'Œil Sauvage*, *Notre Icare*, *Samourai*, *Totalité remix*, *De l'Amort* et *Exploration*. Hormis les deux derniers films, j'avais réalisé les autres sans penser aux droits musicaux, en faisant ça dans ma chambre, tout simplement, sans penser qu'il y aurait un jour l'édition d'un DVD par Lowave. Je n'étais pas préoccupée par ces choses-là. Petit à petit, à mesure que mes films étaient de plus en plus projetés, je me suis retrouvée confrontée à ces problèmes de droits musicaux. Comme à l'époque je ne connaissais pas de musicien, ça m'a

poussé à vouloir en rencontrer et ensuite à faire les musiques moi-même. Et ça, c'était vraiment bien, parce que ça m'a aussi sortie d'une sorte de petite prison que je m'étais fabriquée sans le vouloir. A l'époque où j'ai fait mes premiers films, je ne pensais pas que mon travail pouvait intéresser, on n'était pas encore aussi tourné vers l'expérimental que maintenant.

S.S. : Je pense que les films ont vraiment gagné beaucoup, on s'aperçoit qu'il y a un vrai travail de collaboration entre les musiciens et Johanna, et aussi en terme de DVD, ça donne une nouvelle actualité aux films : l'acheteur du DVD aujourd'hui qui connaît certains films de Johanna va les redécouvrir avec une nouvelle musique. Ça nous paraissait bien aussi, c'était comme une nouvelle création.

J.V. : Oui, une vraie relecture... Et les musiques sont meilleures. Je ne regrette rien du tout parce que les musiciens ont vraiment fait un superbe travail. Je n'ai fait que la musique des deux derniers films parce que je ne suis plus engagée dans la voie que je pratiquais avant, mais j'ai fait retravailler la musique de tous les autres par un musicien différent à chaque film, comme Rémy Laurençon sur *Notre Icare* et *Samourai*.

B.J. : Qu'y a-t-il comme autres éléments dans ce DVD ?

S.S. : Comme à chaque fois nous avons essayé de recréer l'univers de l'artiste. Johanna a voulu participer à l'élaboration des menus, elle a fait des sons spéciaux, des boucles d'images particulières, un entretien en autoportrait qu'elle a fait elle-même et qui correspond vraiment au DVD, une galerie de photogrammes, une biographie/filmographie...

J.V. : Et il y a quatre proses dans le livret parce que j'écris aussi. Et un texte de Nicole Brenez. Nous avons beaucoup collaboré pour l'aspect visuel du DVD, la navigation ; en effet, j'ai travaillé avec le technicien de Lowave, Thomas Lambert, pour l'authoring et le graphisme du DVD : nous avons repris des photogrammes que nous avons manipulés sous Photoshop afin de recréer l'univers de mes films. Pour y parvenir pleinement, nous avons eu l'idée d'intégrer mon écriture dans tous les menus, parce que toutes les écritures d'ordinateur ne me convenaient pas vraiment, ce qui fait aussi le côté hybride à l'image du travail que j'effectue, comme la peinture sur pellicule, mais du côté humain. C'est vraiment hybride à tous les niveaux. Ainsi y a-t-il eu adaptation de toute la technique du DVD à une page d'écriture. J'en suis très contente, parce que au moins ça me ressemble. Et c'est rare de parvenir à un tel résultat... c'est très important que Lowave ait fait en sorte que je sois contente, ils ne m'ont rien imposé, ils m'ont laissé carte blanche. Ça me ressemble, c'est-à-dire que ce n'est pas un DVD standard avec les titres et point barre.

S.S. : C'est en trois langues, français, anglais et allemand ; et il y a encore une face NTSC et une face PAL de manière à pouvoir être lu dans n'importe quel pays.

B.J. : Lors de l'événement à la Cinémathèque française le 7 mars dernier, était-ce pour vous l'occasion de projeter les films de Johanna ou également de faire découvrir le DVD ?



J.V. : Non, nous ne l'avons pas fait, nous avons seulement projeté les films. C'est vrai que nous aurions pu dire comment il avait été fabriqué et montrer comment il était fait. Je n'ai pas pensé à tout ça, mais nous étions alors dans le stress.

S.S. : Nous avons quand même parlé du projet DVD à l'ouverture de la séance mais nous avons aussi prévu une signature et un cocktail après : cette séance consistait avant tout à montrer les films sur grand écran. Nous ne voulions justement pas trop insister sur le DVD.

B.J. : Pour ne pas risquer d'apparaître comme trop commercial ?

S.S. : Disons que nous voulions organiser un événement un peu festif autour du DVD et donner une visibilité à l'œuvre au-delà du DVD. Mais c'était un peu commercial quand même, bien sûr. Nous vendions des DVD sur place... (rires). D'un point de vue général, nous à Lowave nous nous sentons proches de ces démarches hybrides comme celle de Johanna, puisque nous travaillons avec des cinéastes, des vidéastes, même des plasticiens de l'art numérique comme Hugo Verlinde, des artistes qui expérimentent donc différents médias ; la démarche de Johanna est pour nous très emblématique. Nous avons donc envie de montrer une autre facette de son travail, ses poèmes en prose, ses photogrammes dont elle fait parfois des tirages à part, pour montrer que son travail ne se limite pas à une projection de films.

J.V. : Oui, je trouve ça très chouette parce que c'est l'occasion de ne pas me mettre dans une case unique contrairement à ce qu'on veut toujours faire. Cette édition DVD montre plus l'étendue de mon œuvre. Bien sûr, il s'agit des films les plus importants, mais on voit à côté ce qui se déploie aussi, tout un univers bien plus vaste.

B.J. : Dirais-tu que c'est une alternative à ton site ou un complément ?

J.V. : Sur mon site, il y a déjà beaucoup de photogrammes, quelques extraits de films, mais pas les écritures, et il faut quand même dire qu'un site sert plus à présenter succinctement son travail, ce n'est pas fait pour regarder des films par exemple, c'est pour ça que je ne mets en ligne que de petits extraits. Mais oui, c'est complémentaire, tout est complémentaire de toute manière... Je suis contente du DVD parce que c'est un bel objet qui permet de découvrir vraiment tout mon univers.

S.S. : Pour nous l'édition d'un DVD est assez proche d'un catalogue monographique présentant une publication complète avec les textes, les films, les photos ; ainsi nous dépassons la simple sélection de quelques films. Nous aimons prendre le temps de la gestation, de réfléchir comment



Notre Icare, vidéo, Johanna Vaude.

rendre l'objet le plus complet et le plus hybride possible.

J.V. : Un détail important, c'est qu'il y a quelque chose à trouver sur le DVD, une chose cachée qu'il faut découvrir seul, qu'il faut chercher. C'était quelque chose dont j'avais vraiment envie qui procède à la fois du simple amusement de dissimuler quelque chose, mais aussi d'une démarche qui me correspond. Mais, je laisse le suspense...

B.J. : C'est "hybride" et pas hybridation"... pourquoi ?

S.S. : Il fallait donner un titre percutant qui frappe l'imagination, un titre qui en plus fonctionne dans les trois langues, anglais, français et allemand.

J.V. : *Hybride* a l'avantage d'être plus court et plus concis et ça peut faire penser aussi à une personne "hybride", cela correspond à ce que je fais dans ma démarche, des films hybrides qui ne rentrent pas dans le cadre "art vidéo" ou "cinéma expérimental" pur ou "animation", je suis un peu entre tout ça. Je me dis « cinéaste », mais bon je préfère "artiste".

S.S. : Je préfère la notion d'"auteur" parce que certaines personnes sont considérées comme artistes et d'autres non alors qu'ils ont des créations aussi importantes mais pas de galerie ou d'agent artistique, du coup ils ne sont pas forcément "artistes" parce que pas reconnus par le marché de l'art et la société. J'aime la notion d'auteur, de quelqu'un qui a quelque chose à dire, qui peut aussi bien travailler avec l'écriture, la pellicule ou la photo, j'aime beaucoup cette idée-là.

Mutations en profondeur d'un support industriel...

B.J. : Marc, quel a été ton rôle dans la création de ce DVD ?

Marc Horchler : Thomas Lambert et moi avons beaucoup travaillé sur la partie authoring. Avec les films de ce genre, il est très important de vérifier la conversion de l'image en format DVD. Nous avons été obligés de refaire le DVD plusieurs fois parce qu'au début ça n'allait pas du tout. Avec les films expérimentaux en général et ceux de Johanna Vaude en particulier, il faut faire très attention à la compression afin qu'elle soit de la meilleure qualité possible. Là il n'y a vraiment aucun plan des films typiques de fictions ou documentaires pour lesquels on peut prendre le Master et le compresser directement et sans problème en mpeg2. Dans les films de Johanna tout est très composé, composite et sophistiqué, c'est un véritable défi technique à relever. Il faut vérifier minutieusement, image par image, qu'il n'y ait aucun défaut, des drops, ou toutes sortes de problèmes liés à la compression. Cela nécessite d'adapter totalement la technique de la compression à ces films, c'est-à-dire inventer presque une compression image par image, une compression "à la main", recompresser certaines images ou certaines petites séquences selon des méthodes différentes, ajustées, de manière à obtenir un rendu visuel parfait, identique à l'œuvre originale. Il faut penser en plus que cela devait être fait pour le PAL et le NTSC.

S.S. : C'est vrai que c'est vraiment très important sur ces films expérimentaux parce que le milieu est toujours réticent à l'édition DVD. C'est dans notre intérêt de travailler le plus précisément possible, très proprement, dans le respect et l'intégrité de l'œuvre.

J.V. : Pour ce DVD, le résultat est extrêmement satisfaisant et fidèle à mon travail. D'après ce que Thomas Lambert m'a expliqué, le DVD est vraiment très lourd, il est à la limite de ce que le support peut contenir et de ce qu'un lecteur peut lire. Vous avez fait des compressions de manière à ce que cela soit le moins compressé possible pour obtenir la meilleure image, la plus riche possible, qu'elle comporte le maximum de détails, cela se passe au niveau du pixel, et du coup les fichiers sont très lourds. C'était ça le tour de force aussi. J'ai bien sûr supervisé cette phase de l'élaboration du DVD, vérifié la définition de l'image.

M.H. : Quand on regarde un film de fiction et qu'il y a un léger problème de compression pendant une seconde, ce n'est pas forcément très grave parce qu'on suit l'histoire, par la narration et par les dialogues. Tandis qu'avec les films de Johanna la narration passe par l'image, elle est d'abord plastique. Chaque image compte, chaque image doit être parfaite. Bien sûr, un DVD est un produit qui est fait avant tout pour être regardé à la maison et pas en projection mais il faut penser que ça peut aussi être le cas. Il faut faire des compromis sans se compromettre et sans compromettre l'image. J'ai regardé les films cent fois afin d'être sûr de l'image et pareil pour le son bien sûr qui a constitué un travail à part entière. Il faut veiller à ce que cela puisse passer sur n'importe quelle télévision. On ne peut, bien sûr, contrôler ce que les gens disposent comme matériel chez eux... On se heurte à une limite qui est celle du matériel audiovisuel du spectateur ; si par exemple, le



Samourai, vidéo, Johanna Vaude.

poste de télé n'a pas de bon rendu de couleurs, tu ne peux rien faire.

B.J. : Est-ce que ce que vous disiez lors d'un forum numérique de Vidéoformes 2005, que vous édiez vos DVD à 2000 exemplaires, est toujours d'actualité ?

S.S. : Au début, quand nous étions encore très optimistes, nous tirions à 2000 pour quelques titres, maintenant c'est plutôt 1000 exemplaires à la fois. Cependant, nous procédons parfois à des rééditions de quelques titres, mais ce n'est pas viable de tirer tout de suite à 2000 : il faut les stocker et ce n'est pas facile de les vendre. Surtout en ce qui concerne les monographies, vu que nous travaillons surtout avec de jeunes artistes qui commencent à être connus, mais qui ne sont pas des superstars, ou pas encore. Nous voulons contribuer à lancer des artistes, notamment à l'étranger. Je suis sûr que ce DVD sera une excellente chose pour Johanna puisqu'il est distribué en Allemagne, en Suisse, aux Etats-Unis où elle est déjà un peu connue, mais cela lui donnera une plus grande visibilité. Le DVD permet une circulation des œuvres. Les ventes se font par l'intermédiaire des librairies des musées en général, les Ecoles d'art, mais aussi sur Amazon. En Allemagne c'est un autre distributeur qui vend pour nous. Beaucoup de particuliers les achètent. Il y a de tout. Une fois que le DVD est sorti, nous essayons généralement d'exporter le programme pour qu'il soit projeté dans d'autres lieux à travers le monde.

Tout est hybride...

B.J. : Johanna, mardi 20 mars dernier, je suis allé à la conférence-projection de Katarina Thomadaki et Maria Klonaris à la Cinémathèque Universitaire de Paris 3. J'ai été frappé par le fait que leur travail s'ancrait totalement dans cette notion d'hybridation, qu'elles revendiquent même. Je voulais savoir quel était ton rapport avec cette histoire de l'hybridation.

J.V. : Quand j'ai commencé à faire des films "hybrides", je ne savais pas que je faisais des films hybrides. Je ne me suis jamais dit "je vais faire des films hybrides" mais juste des films. Et puis, naturellement, j'ai combiné différentes techniques. Tu rencontres des gens qui te disent que ce que tu fais n'est pas du cinéma expérimental parce qu'il y a de la vidéo, ou inversement d'autres qui te disent que ce n'est pas de la vidéo parce qu'il y a du film et tu ne comprends pas ce que tu fais. A un moment donné, j'ai eu envie de poser un peu mes théories sur les choses : j'ai fait mon DEA/MASTER 2 sous la direction de Nicole Brenez à Paris I qui m'a proposé de travailler sur l'hybridation puisque je la pratiquais dans mes films. Ce n'était pas le sujet qui m'intéressait le plus au départ, mais ça m'a vraiment passionnée parce que c'est un sujet très à la mode, sur lequel il se dit plein de choses, et il était donc important de définir ce dont il s'agissait. Dans la mesure où tout est hybride, que veut dire exactement ce terme ? Nicole Brenez m'a donnée alors une carte blanche à la Cinémathèque française du 1er septembre au 20 octobre 2006 que j'ai faite, à partir de mon DEA, sur la greffe, la fusion et l'hérédité. L'hybridation, c'est énorme, tout le monde est fait comme ça, la vie est faite comme ça. Tu te rends compte que la notion de format et de support n'est pas ce qu'il y a de plus important ; venant des arts plastiques, j'utilise le pastel, l'acrylique, l'huile, le fusain, tous les outils qui sont sous la main et personne ne me dira "non, tu ne fais pas des arts plastiques parce que tu utilises tel outil". Il n'y a pas un outil imposé. Et j'ai pratiqué le cinéma de cette manière, avec la même liberté. Mais le cinéma est un art tout nouveau, sous l'empire de l'industrie, du coup on enlève un format pour le remplacer par un autre. Ce qui est vraiment dommage, parce que si tu regardes bien, la pellicule est aussi intéressante que le numérique. C'est deux choses différentes, qui ont chacune leurs qualités et leurs défauts, mais ce qui m'intéresse, c'est la rencontre des deux et ce que tu peux faire avec. Supprimer l'un ou l'autre, ça ne veut rien dire pour moi. Ce qui compte avant tout, c'est qu'ils se retrouvent dans le film, ce que tu as fait avec. Les outils ne sont qu'un moyen. Ce DEA était donc important pour savoir me situer, savoir exactement ce que je faisais et comprendre ce qui se passait tout autour de moi. Mais je ne voulais pas parler de ma pratique d'une manière trop personnelle, je l'ai fait d'un point de vue scientifique, Darwin, l'évolution des espèces, pour regarder ça avec du recul, comme si j'observais un organisme vivant, en mouvement, en train de se transformer et de muter. Et c'est le cas d'ailleurs.

B.J. : Quel regard portes-tu sur le travail de Klonaris et Thomadaki ?

J.V. : Malheureusement, je n'en ai pas vu beaucoup, seulement *Selva*, *Quasar* et *Pulsar*.

S.S. : *Le Cycle de l'Ange* est magnifique, j'adore. Elles ont travaillé à partir d'une photographie d'hermaphrodite qu'une des deux a retrouvée dans les affaires de son père gynécologue.

B.J. : En les écoutant, je retrouvais ces problématiques scientifiques que tu évoquais, Johanna, sauf que chez elles, il semble qu'il y a une dimension mystique supplémentaire. Je pensais que tu avais peut-être fouillé de ce côté-là. Je ne crois pas qu'elles aient lancé quoi que ce soit, mais il semble qu'elles aient travaillé depuis les années 70 dans l'hybridation, puis ont été pionnières en France de l'hybridation cinéma, vidéo, ordinateur fin des années 80.

J.V. : C'est un terme qu'on a toujours utilisé et ça a toujours existé, non ? Le cinéma expérimental a toujours été hybride, dès les années vingt et même avant. C'est un nouvel outil artistique qui s'est hybridé à toutes les pratiques antérieures à lui, comme la peinture sur pellicule, la projection sur des volumes, la photographie (toutes ces expériences qui ont été faites), il s'est hybridé à tout ce qui était antérieur à lui. Maintenant, il y a quelque chose de nouveau qui arrive, le numérique, un support qui lui est semblable, de même constitution, pas comme la peinture, mais en même temps différent, comme un nouveau continent qu'il n'a pas exploré. Et du coup certains bloquent.

M.H. : Il y a une zone de flou de plus en plus apparente ces dernières années entre l'art vidéo et le cinéma expérimental, qui sont restés longtemps comme deux mondes à part, deux écoles à part, deux économies à part. On voit de plus en plus, notamment chez Lowave, des artistes qui sont entre les deux.

S.S. : C'est un problème de notre temps, je crois, la tendance est à cloisonner les différents milieux, c'est ce que nous rencontrons tous les jours et il y a même des critiques qui nous sont formulées parce qu'il y a un documentaire, de l'art vidéo et un film expérimental sur un même DVD. Heureusement, il y a des gens comme Raphaël Bassan qui vient d'écrire un très beau texte sur Johanna Vaude, qui connaissent très bien le cinéma expérimental, mais qui n'ont pas ce problème à se limiter à un genre, qui voient la force des nouvelles technologies ; j'aime beaucoup cette conception qu'une œuvre est avant tout une œuvre. Chez Lowave, dès le départ, c'est quelque chose qui nous a intéressé. Une hybridation peut se faire autour d'un thème, c'est même beaucoup mieux ainsi. Il ne faut éviter de faire des distinctions tranchées. Dans les galeries d'art, par exemple, il y a des œuvres que tu ne verras jamais pendant d'un festival expérimental et pourtant elles sont tellement proches de ce qui y est projeté. Nous, nous utilisons le DVD aussi dans ce but-là : pour décroisonner. Lowave est devenu une véritable plateforme de rencontre entre divers champs artistiques. Peu importe que l'un soit vidéaste, l'autre cinéaste, l'autre encore photographe.

J.V. : C'est vrai que c'est énervant de devoir se définir comme ça, c'est dingue et très énervant. Ça ne fait pas de sens. Tu fais un geste à un moment donné qui peut revêtir différentes formes et utiliser différents supports. Il faut prendre les médias comme des outils tout en les explorant quand même, mais ensemble. C'est ça qui m'intéresse de plus en plus, de les faire fusionner. Ça donne des relations, des mélanges, des rencontres, des interactions que tu n'as pas avec l'outil tout seul.

M.H. : Ce qui est unique avec Johanna, c'est que l'hybridation lui permet d'adapter une nouvelle technologie, de nouveaux formats, nouveaux médias, tout en gardant les apports des anciennes pratiques. Tout comme les groupes de musiques qui mêlent de la musique traditionnelle à des expérimentations électroniques, des instruments anciens avec de nouveaux. C'est une ouverture vers l'avenir qui incorpore le passé.

S.S. : C'est une démarche rare et emblématique, bien des gens restent fixés pour toujours sur un support.

J.V. : Ce qui est terrible alors, c'est si on leur enlève ces supports. Imaginons que demain Sarkozy nous retire toutes les pellicules, le numérique, les DVD. Qu'est-ce qu'on va faire ? Eh bien, on va continuer quand même. On va trouver une autre solution. Je plaisante un peu, mais l'idée est là.

B.J. : C'est vrai que je m'étonne aussi que nous soyons à une époque où on cloisonne encore tant les choses. Je ne comprends pas vraiment par exemple les prises de position de Stéphane Marti vis-à-vis du super 8...

M.H. : A l'autre extrême, tu as les gens qui ne veulent pas travailler avec la pellicule parce que ça fait vieillot, ils sont dans le culte de la nouveauté technologique. Ils ne connaissent rien du passé non plus. Tu as des artistes qui font des images en numérique mais qui ne savent pas dessiner à la main.

J.V. : C'est très intéressant ce que tu dis, c'est cette courroie de transmission qui manque peut-être, ce passage d'une pratique vers un autre outil. Forcément, avec l'industrie, le cinéma est un peu devant ce fait accompli : la pellicule va disparaître. Il faut l'admettre. Et c'est ce passage d'un médium à un autre qui va être intéressant. D'où la courroie de transmission, il faut transmettre des techniques qui ont été explorées vers de nouveaux médias.

S.S. : Quand nous travaillons avec des cinéastes expérimentaux purs et durs, ils ne veulent pas que nous fassions de projections du DVD parce que nous n'allons pas projeter à partir de la pellicule. Je peux comprendre que l'on tienne à une projection pellicule quand on a les moyens, mais il faut comprendre aussi que passer d'un support à l'autre, ça ouvre aussi d'autres possibilités. Je trouve intéressant aussi de présenter le film sous un autre support tout en sachant, qu'au départ, il s'agissait par exemple de 16mm. Il faut savoir faire voyager l'œuvre avec des moyens plus modernes, plus accessibles. Le DVD permet ça. Et si tu veux être sur un DVD, cela implique une volonté d'ouverture, d'être vu, d'atteindre un autre public aussi.

J.V. : C'est un risque aussi, tu t'exposes. C'est en tout cas ce que je ressens en ayant fait ce DVD. Ça me plaît, mais j'avais plutôt l'habitude de faire mes films seule dans mon coin, de les montrer à un cercle de gens. Le DVD devient un objet public, accessible.

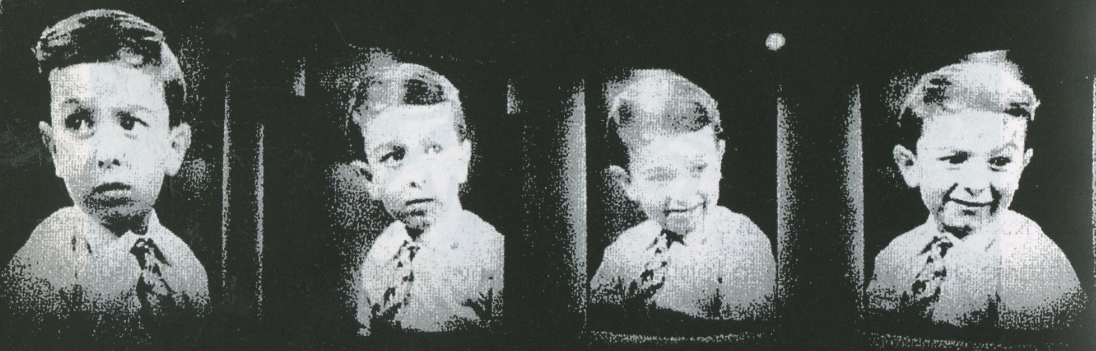
Mutations à venir...

B.J. : Vois-tu de nouveaux outils que tu voudrais utiliser ?

J.V. : Oui, tout m'intéresse, il faut juste que j'apprenne. Quand je vois des films en 3D aujourd'hui, ça me gratte, parce que je me dis "ah ! si je pouvais en faire !". J'aimerais bien expérimenter ça, j'ai l'impression que cela reste encore très lisse, on utilise la 3D pour que cela ressemble le plus possible au réel. Je voudrais expérimenter de nouvelles images. Sortir de la projection simple pour des installations, ou même des œuvres faites en direct par exemple, pour étendre la représentation. Mais alors en association avec d'autres personnes, qui connaissent des outils que je ne maîtrise pas. Et c'est tellement enrichissant de rencontrer d'autres gens qui ont un tout autre univers, qui font autre chose, et établir un échange, de partager et de construire des choses à plusieurs. Sinon, j'aimerais bien, un jour, que le cinéma soit complètement holographique ; quand je projette un film, j'aimerais beaucoup que le spectateur soit dans le film, qu'il rentre dans cet univers. Moi je cherche déjà à rendre ça par un travail de l'image en profondeur, en couches superposées. Mais je voudrais que le spectateur y soit vraiment. Mais le mieux, pour mener à bien ce projet, serait de travailler en partenariat avec des équipes de scientifiques en laboratoire.



Totalité Remix, vidéo, Johanna Vaude.



Tu, installation, Thierry Kuntzel.

Fou rire au Père Lachaise... La dernière œuvre de Kuntzel aura été de faire rire ses amis au bord de sa tombe, devant son cercueil...

Un rire d'outre-tombe

par Jean-Paul Fargier

Je reverrai longtemps, je crois, quand je penserai à ces adieux, Raymond Bellour secoué de la tête aux pieds par une franche hilarité, Anne-Marie Duguet pouffant soudain sans honte aucune et Martine Marignac le visage éclairé d'une brusque lumière gaie derrière le nuage de fumée qu'elle ne cessait d'exhaler, cigarette après cigarette, Time smoking a picture incarné. Et nous tous, ses proches, ses (plus ou moins) compagnons de beuverie, de tabagie, de rigolades, ses amis, ses veuves, ses confidents, ses soignants et autres producteurs, collaborateurs, critiques, admirateurs, tous saisis d'un accès de rire irrépressible, que nous ne cherchions d'ailleurs pas à réprimer, mais accueillions comme un point d'orgue logique dans une cérémonie qui jusque-là n'avait pas manqué de sourires divers, mêlant souvenirs drôles de chacun et auditions de chansons rétro, ringardes mais limpides, les préférées de l'auteur, persuadé certainement lui aussi, comme le disait François Truffaut, que "les chansons seules disent la vérité de l'amour". De la mort aussi, on l'aurait bien vu compléter, Thierry.

L'occasion de ce rire plein, débordant sans être excessif, était la lecture par le cadet des Kuntzel, Olivier et la compagne de celui-ci, Florence Deygas, de dialogues philosophiques

que Thierry avait composés dans les dernières semaines de sa vie. Dialogues destinés à être mis dans la bouche de deux chiens "existentialistes", héros d'un dessin animé qu'étaient en train de réaliser Florence et Olivier (excellents graphistes et cinéastes brillants, comme les spectateurs de Vidéoformes le savent depuis l'hommage qui leur a été rendu à Clermont-Ferrand en 1996). Ils les avaient imaginés tous les trois, ces deux animaux pensants, quelques années plus tôt, racontent Florence et Olivier au public du Père Lachaise, un jour d'ascension du Stromboli, que Thierry, vite essoufflé, clope au bec, et chaussé comme en ville, avait interrompu pour son compte dès le premier refuge... mais il n'avait pas perdu son temps : il avait profité de ce répit inopiné, pendant que les deux jeunes montaient jusqu'au sommet, pour créer les premières répliques échangées par les deux clebs géniaux... Entre les deux frères (et Florence), ces réflexions loufoques étaient devenues depuis lors un private joke permanent, sans cesse alimenté par Thierry de nouvelles saillies au hasard des mails, la cadence de leur production augmentant considérablement lorsque l'idée d'en faire un film avait pris corps.

Et voici que nous avons la primeur de ces dialogues devant la tombe ouverte de Thierry,

grâce aux extraits que nous en lisaient Florence et Olivier. Par exemple (j'aurais voulu tous les retenir, il ne me reste que celui-ci) : – Qu'est-ce que le désir ? – C'est faire chambre à part, en pensant très fort l'un à l'autre...

Après les témoignages des amis nombreux qui avaient tous célébré l'intelligence et l'humour du défunt, après les saisissants morceaux choisis de ses écrits théoriques dits par lui-même (ah quelle voix, grave et douce, forte mais légèrement tremblante d'avoir traversé comme des sanglots qui la nimbait encore sur ses bords d'une humidité coupante), tirés du DVD publié par Anne-Marie Duguet, que lançaient à intervalles réguliers les deux derniers assistants de Thierry (et d'Anne-Marie), après les chansons fleur bleue et eau de rose virant vinaigre comme il se doit dans les mélés, c'était tout à coup un geste vivant, une preuve tangible. Preuve de quoi ? D'une vie placée, justement, sous le signe du rire, d'un parti pris de rire de tout – et fondamentalement, de la mort même. Car quand on rit de tout, c'est Elle d'abord qu'on vise. Avec elle. Puisqu'on ne peut la viser, elle, qu'après l'avoir retournée, traversée, dépassé, doublée – cible et flèche à la fois. Jusqu'au bout Thierry Kuntzel avait défié la mort par ses rires, des rires "hénaurmes" fusant dans ses conversations entre amis aux rires délégués à l'éclat de ses œuvres, actes d'insurrection contre le Néant, des premières inscriptions lapidaires inspirées par le Bloc Magique de Freud (où la Mémoire épouse irrémédiablement l'Oubli) jusqu'à ce geste ultime de ventriloque s'exprimant par les aboiements de deux chiens philosophiques.

Rire d'outre-tombe, perpétré de son vivant même. C'était soudain l'évidence.

Saisis par cet accès de rire intempestif, émerveillés par tant de culot, de brio, d'impertinence, de lucidité vivace, on voyait comme résumé en un point lumineux (celui d'une allumette enflammée, inextinguible,

celui d'un spot scripteur sans fin de trame électronique), l'énergie créatrice de T.K. et l'on comprenait à nouveau pourquoi il avait tant de fois filmé la mort. Sous maintes formes métaphoriques comme en l'état de cadavre noir sur fond de blanche neige. Lui qui avait commencé par admirer *La Jetée*, cette histoire de fantômes rétroactifs, au point d'envisager de faire de son œuvre entière un perpétuel remake du film de Marker.

Tandis que nous gravissions la pente du Père Lachaise, André Iten (le directeur du Festival International d'Art Vidéo de Genève) me faisait part de l'existence d'une œuvre posthume de notre ami, qu'il allait exposer en automne, intitulée *La Peau*. Où l'on retrouvera, à coup sûr, la réitération de ce corps à corps éperdu avec le destin, refusé, désiré, étreint, rejeté, volté comme dans le rite du tango.

Si j'avais participé à la litanie des "je me souviens", déroulée devant la tombe ouverte de T.K., j'aurais rappelé cette soirée à Santiago du Chili, dans une boîte à tangos, face à la Moneda, le palais présidentiel, qui portait encore les traces de l'assaut des sbires de Pinochet. Entre deux danses, entre deux verres de Sangre de Toro, Thierry, Martine, Maca et moi, nous avions évoqué le courage d'Allende, résistant mitraillette à la main, avant de se suicider de sa dernière balle.

C'est une pluie de brins de muguet, distribué par le toujours prévenant d'attention et d'originalité Maurice Tinchant, qui grêla pour finir sur la Magic Box de Thierry, une fois mise en terre... recouvrant d'une nappe de blancheur comme il en avait tant créée sa boîte à oubli – que nous ne sommes pas prêt d'oublier.

Dans cette galerie de type associatif, dont la politique consiste à inviter des commissaires pour tisser des relations artistiques internationales, se déroule une exposition montée par Christine Nippe, dont l'originalité est de travailler à la fois en art contemporain et en anthropologie de la ville.

Pour une réflexion artistique anthropologique sur l'espace de la ville à Berlin

par Sophie Biass-Fabiani

Pour cette exposition centrée sur Berlin, elle a rassemblé plusieurs artistes de notoriété et d'origine différente, à la fois dans un respect du politiquement correct, Berlin-Ouest, Berlin-Est - la ville même réunifiée depuis plus de 17 ans génère bien deux regards qui sont porteurs d'une histoire différente et l'art est sans doute le plus apte à en rendre compte - et d'artistes étrangers installés à Berlin, ville attirante s'il en est, pour la qualité et le foisonnement de sa vie artistique - plus de trois cent cinquante galeries cohabitent, la foire annuelle comprend trois lieux-off, la biennale se déroule régulièrement et médiatiquement.

Sur la cimaise d'entrée, le travail qui rend le plus simplement et puissamment compte des changements de cette ville imputable (parfois avec excès) à la disparition du mur (aujourd'hui éliminé physiquement mais présent dans tous les esprits et dans toutes les mémoires) est un travail photographique de Wiebke Loeper (née à Berlin Est en 1972), intitulé *Lad*, déjà ancien (2001), qui met en évidence les traces de l'absence avec une grande retenue.

"Lad" (en dialecte allemand) est le coffre dans lequel on conserve les souvenirs familiaux les plus précieux. Le terrain en friche fait partie intégrante de l'urbanisme de la ville, même s'il a tendance à se combler. Le format restreint des photographies qui prennent leur sens par leur nombre est renforcé par un accrochage « à trous » qui est aussi une marque du manque et du changement à l'œuvre. Installé sur la cimaise d'entrée, cet ensemble d'images, qui ne verse pas dans l'ostalgie, donne le ton du constat, l'envers du décor et de la vitrine technologique moderne de la ville souvent occulté par le renouveau de la Postdamer Platz et de l'incontournable Sony Center illuminé par James Turrell. Ce travail se situe dans le prolongement de *Moll 31*, (du nom de son adresse dans le centre de Berlin) dans lequel l'artiste revisite l'appartement de son enfance (cf. *Moll 31*, éd. J.J. Heckenhauer, Tübingen, Berlin, 2005). L'immeuble est un prototype d'architecture construit par son père architecte sur les préceptes socialistes d'espace modulable et flexible, mémoire témoin d'une

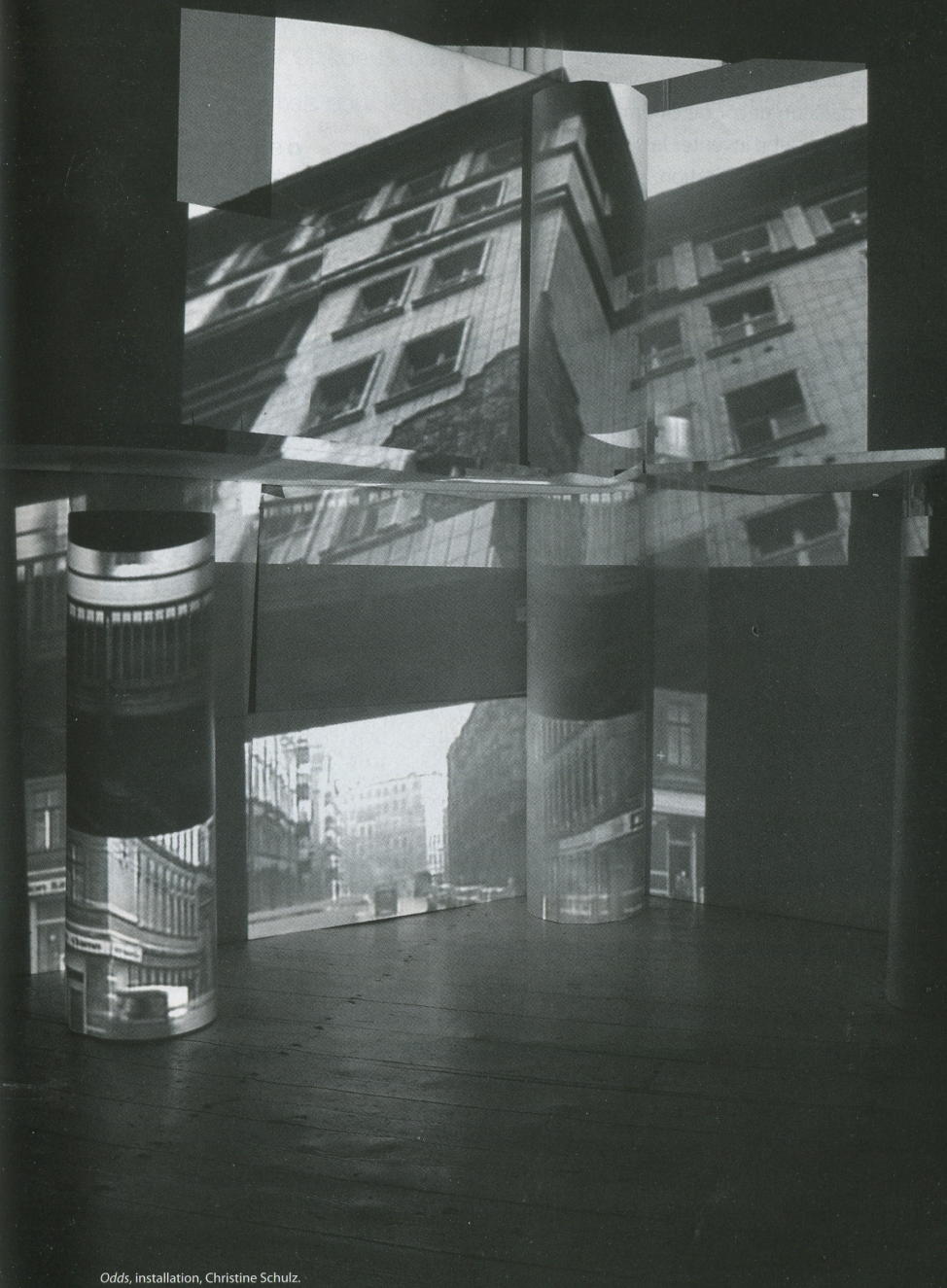
compétition est/ouest dans tous les domaines. L'artiste reprend une à une les photographies prises par son père dans leur vie quotidienne, en s'astreignant à en retrouver les mêmes angles de vue (comme on a pu le faire dans le domaine de la photographie de paysage), peu de temps avant la destruction en 2002 de l'immeuble dont les fondations menaçaient de s'effondrer. Pour l'artiste, le foyer s'est transformé en ruine.

L'installation de Christine Schulz (née en 1961) présentée dans la pièce suivante, *Odds*, a été créée pour l'exposition. Là encore des images de sources très différentes sont juxtaposées. La composition spatiale fermée est complexe. Pour autant l'artiste a recours à des matériaux pauvres : cartons, écran plastique, écran de bois, sans unité de taille, ni de proportion. L'espace est biscornu, fermé au public, et ne s'appréhende pas de façon simple : les angles ne sont pas toujours droits, rien n'est homogène, des rouleaux verticaux sont installés à l'intérieur, tels des colonnes. On est loin du carré blanc épuré de l'architecture des années fonctionnalistes. Cet espace chaotique peut d'abord s'interpréter comme une référence au développement non maîtrisé de l'urbanisme mondial et tente de démystifier l'apparent développement contrôlé de l'urbanisme berlinois qui n'échappe pas à la tentation de la globalisation. L'artiste est indubitablement attirée par les espaces de mégalofoles asiatiques dans lesquelles elle a récemment séjourné. Certains écrans sont transparents, donc visibles de l'extérieur, d'autres sont opaques. Les images projetées à l'intérieur de cet espace sont de divers ordres : fixes ou en mouvement, originales ou historiques (footages récupérés dans des films) et décrivent des espaces publics extérieurs. La disparité de l'échelle des scènes, humaines ou architecturales, des lumières, d'hiver ou d'été, de jour ou de nuit, restitue l'incapacité à percevoir

d'emblée la multiplicité des espaces de vie de la ville, malgré la tentation de systématisme qui s'affirme dans certaines prises de vue qui balaient des immeubles verticalement ou horizontalement. Cette compilation opère à la façon d'un collage d'images de nouveaux médias et crée un nouvel espace urbain dans lequel Berlin devient une nouvelle fiction. L'artiste a le sentiment que le changement est tellement rapide dans Berlin que les films qui y sont tournés ne peuvent en donner une vue adéquate et reconnaissable.

La vision de Berlin présentée par l'artiste roumain Daniel Knorr (né à Bucarest en 1968) qui a représenté son pays à la dernière biennale de Venise par une installation *European Influenza* dont les seules marques des installations précédentes constituaient ce qu'il y avait à regarder, est aussi marquée par un déplacement du regard vers le vide. La vidéo *Impressions 1 Mai 2004* s'intéresse au rituel du 1er mai à Berlin. Perçu comme une tradition de manifestants s'affrontant violemment avec la police, ce rituel récent (1987) - correspondant à peu près aux incendies de voitures du nouvel an à Strasbourg - est en quelque sorte désamorcé : la vidéo se concentre sur l'eau d'un canal de la Spree, le Kiehluf, dont l'eau relativement stagnante recèle des branchages, bouteilles et ballon, et dont le calme apparent contraste avec les bruits de fond des manifestations syndicalistes assourdies et bientôt oubliées. Le souvenir est en quelque sorte anticipé, et l'agitation est déjà de l'ordre de la trace et de la vanité.

L'exposition présente également un travail vidéo en cours d'une artiste islandaise installée à Berlin depuis 2005 (après Glasgow et Paris), Elin Jacobsdóttir (née à Selfoss en 1968), *Horsebox*. L'œuvre en est à son état de storyboard et de prises de vues. Il s'agit de reconstituer une histoire dans un endroit désaffecté du quartier de Wedding, autrefois occupé par les usines



Odds, installation, Christine Schulz.

électriques AEG, au moyen du transport d'une boîte susceptible de contenir un cheval dans des espaces qui ont été conçus pour permettre des déplacements industriels de très grande envergure. Ces espaces urbains désaffectés ont agi comme une invitation pour l'artiste à réaliser un film dans un décor de cinéma pré-existant qu'il lui revenait d'inventer le scénario et dont nous attendons la réalisation.

De la trace à la future trace à la fiction, chaque artiste nous offre une vision personnelle de la ville en y imprimant sa marque.

© Sophie Biass-Fabiani,
Turbulences vidéo # 56, juillet 2007

L'auteur remercie particulièrement
Christine Nippe.



Impressions 1 Mai 2004, Daniel Knorr.

Place Makers : Berlin's Urbanity in Contemporary Art

Galerie Curators Without Borders

Brunnenstrasse 5

10115 Berlin

www.curatorwithoutborders.com

Catalogue à paraître fin 2007 Curators Without Borders, avec un texte de la commissaire
Christine Nippe, *Artists and the (Place-)Making of Berlin*.

Autres artistes de l'exposition non mentionnés : Nevin Aladag, Jan Brokof, Frank Nitsche.

Le tombeau désigne un hommage que les musiciens composent quelquefois pour un confrère, le plus souvent disparu. On connaît celui réalisé par Maurice Ravel pour François Couperin, ou par Paul Dukas pour Claude Debussy. C'est quelque chose de ce genre qu'a pratiqué Frédéric Pollet, mais pour le réussir la participation du principal intéressé lui fut très nécessaire.

Drôle de jeu et jeu de rôles, la fin d'une aventure à La Pommerie

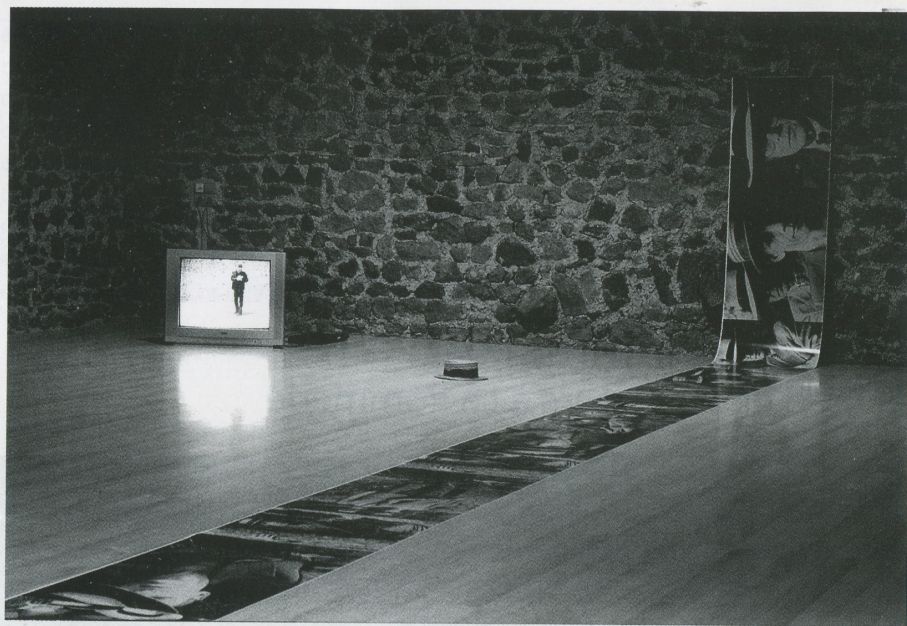
par Gilbert Pons

"Le printemps menace."

G. W. F. Hegel

Les résidences d'artistes permettent à des plasticiens mal reconnus encore par l'Institution ou par les rares mécènes, et très souvent désargentés, de faire leurs preuves et ainsi joindre les deux bouts. Généralement, ils sont choisis en fonction de leurs œuvres passées, et comme le directeur n'est pas omniscient, qu'il n'existe pas, et pour cause, de Who's Who valable pour la "corporation", ils le sont aussi sur les conseils de rabatteurs avisés ; mais ils le sont surtout à partir d'un projet conçu en fonction du lieu où ils travailleront. C'est ainsi que Frédéric Pollet, plasticien voyageur puisqu'il a opéré dans divers pays européens, mais également au Japon, en Inde, au Maroc, au Bénin, au Brésil..., avait envisagé une sorte d'immersion dans les forêts limousines et fait provision de toiles, de couleurs et de pinceaux en conséquence. L'exceptionnelle douceur de la saison aidant, il comptait s'imbiber peu à peu avant de se mettre au travail. Il faut croire que ses promenades furent fécondes,

l'imprégnation rapide, car celui-ci était déjà bien avancé lorsque je lui ai rendu visite, début avril, disons plutôt que le milieu naturel l'avait littéralement conquis en colonisant les toiles, par lichens interposés. *Evernia prunastri* s'étendait donc en surfaces rectangulaires d'un séduisant vert de gris, duveteuses de loin, rugueuses de près, et rêches au toucher. Ce souci de présenter d'une façon résolument plane cette toison touffue qui prolifère sur le tronc des arbres morts ou malades, mais aussi sur leurs moindres branches, jusqu'à dissimuler parfois entièrement l'écorce — hormis celle des conifères c'est d'ailleurs là seule "verdure" que l'on aperçoit l'hiver en Haute-Corrèze —, j'avais envie d'y voir une sorte d'allégorie de la peinture, laquelle, loin de tenir les deux dimensions de la toile pour un pis-aller, eu égard au défi que lui lance la profondeur du réel, y trouverait au contraire une belle occasion de faire valoir son inventivité. Mais la teinte à peu près uniforme, la sobriété de



cet ensemble, avaient de quoi surprendre en raison de leur peu de rapport avec les ouvrages récents de l'artiste, je pense à la magnifique série de ses méduses.

J'aurais dû me douter qu'en se rendant à La Pommerie Frédéric Pollet n'emboîterait nullement le pas à un paysagiste comme Olivier Masmonteil — qui y résida en août 1999 (1) et dont le Centre d'art contemporain de Meymac expose en ce moment une succession de grands formats impressionnante —, j'aurais dû me douter qu'il ne travaillerait pas "sur le motif", en dépit des projets qu'il avait conçus à Paris quelques semaines auparavant. Lorsqu'il peint, Frédéric le fait de mémoire et on l'imagine mal en tenue de plongeur, ou plus sérieusement face à un aquarium, pour tirer le portrait à ses méduses, d'ailleurs celles-ci, moins pétrifiantes que pétrifiées, sont traitées dans une sorte d'épaisseur fortement pigmentée bien loin du naturalisme, comme si, en préférant l'huile à

l'aquarelle, l'artiste avait choisi de conjurer leur nature diaphane.

Mais revenons aux lichens. Ou plutôt quittons-les car, au bout de quelques jours, probablement lassé par cette cueillette patiente suivie d'un méticuleux repiquage, Frédéric Pollet changea son fusil d'épaule, son fusil-photo en l'occurrence, puisqu'il délaissa cette collecte vaguement apparentée aux manières de Goldsworthy pour des cibles mieux accordées selon lui à l'identité du lieu, disons plus justement à celle de son hôte.

Offrir à ceux qui y passent quelques semaines un cadre sauvage propice à leur activité n'est pas le moindre mérite de ce "lieu d'art", on dira même que c'est dans l'ordre puisque telle est sa vocation géographique et que le calme des alentours stimule la concentration. Huub Nollen, historien d'art de formation, Hollandais d'origine, y est installé depuis une bonne douzaine d'années et assume son rôle de directeur (il en est aussi

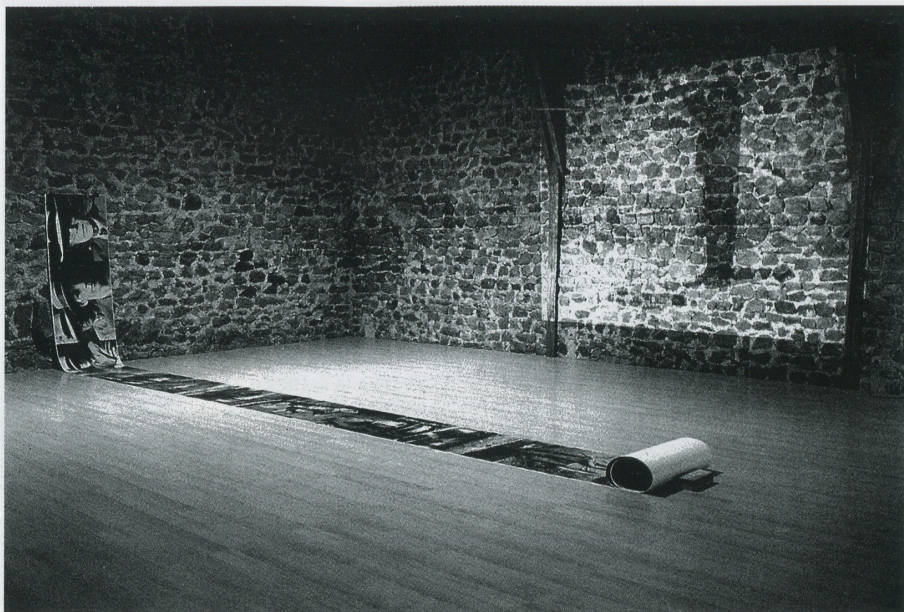
le fondateur) avec un fin dosage de fermeté et de discrétion. L'isolement de La Pommerie — rappelons qu'elle est située au cœur du Plateau de Millevaches, entre les villages de Sornac et de Saint-Setiers, à une quarantaine de kilomètres de Vassivière — se prête au rapprochement de ceux qui s'y trouvent, surtout lorsque la durée du séjour est d'un mois ou davantage, pourtant, par caractère ou par principe, probablement un cocktail des deux, le responsable de l'endroit tient à garder ses distances avec ses invités, à leur laisser les coudées franches. Si je donne ces indications, c'est qu'elles ont un rapport avec ce qui s'est passé lors de la résidence de Frédéric Pollet en Limousin.

Le fondateur d'Appelboom (2) n'impose donc pas sa présence aux artistes qu'il reçoit, ne leur fait pas de suggestions, il les laisse tranquilles pour œuvrer et attend d'eux une attitude semblable. Ce qui ne l'empêche d'ailleurs pas de figurer, toujours plus ou moins en retrait, sur les photographies prises lors de la collation organisée les jours de vernissage. Mais, par un retournement des choses, il a été recruté à son tour par Frédéric Pollet et lui, l'homme de l'ombre (3), le marginal, s'est trouvé tout à coup au centre d'une troublante vidéo.

S'il comprend fort bien notre langue, Huub Nollen la parle avec un assez fort accent, et s'il l'écorche parfois, c'est avec une certaine distinction et beaucoup de douceur dans la voix. C'est pourtant un rôle muet que l'artiste a confié au directeur de La Pommerie. Je dis cela comme s'il l'avait tout simplement invité à poser pour lui, il se pourrait bien cependant que, pour la première fois — et aussi la dernière — l'initiative soit revenue au modèle. Bref, on ne saura pas qui de l'artiste ou de son recruteur a fait le premier pas et on peut admettre que la paternité de l'œuvre qui en résulte est littéralement partagée.

Il s'agit d'un plan séquence de huit minutes tourné à l'endroit même où ont lieu les expositions : la vaste grange aux murs faits d'un granite aux tons chauds. Lorsque commence l'histoire, disons aussi la performance, Huub est juché sur un tabouret de bar, vêtu d'un costume de lustrine noire, le crâne couvert d'un chapeau marron à larges bords, en certains endroits son visage amaigri a été maquillé de blanc par les soins de l'opérateur, comme pour en faire un mime. La lumière, violente, tombe à la verticale, ce qui découpe sur le sol clair des ombres fortement contrastées. Dans ce décor dépouillé débute alors une étrange chorégraphie. Les gestes de ce collectionneur de poids anciens et de balances qui avait, chose assez logique pour un admirateur de Mondrian, l'obsession de la mesure et de l'équilibre, s'enchaînent lentement, mais avec un naturel et une exactitude qui feraient croire qu'ils ont été répétés pendant des heures. Rien de tel pourtant car, dans ce véritable court métrage, tout est improvisé, depuis la décision subite de faire un film — comme s'il y avait urgence — jusqu'à sa réalisation à l'aide d'une caméra ultra légère qui suit les mouvements de l'acteur, ou les anticipe, avec, là encore, une sûreté dans le cadrage (parfois le décadrage) qui inciterait presque à supposer, autre branche de l'alternative, que le cinéaste a écrit le scénario et réglé, à la seconde près, la succession des phases. Or, si une histoire sans parole se déroule bien sous nos yeux, Frédéric Pollet n'en est pas à proprement parler l'auteur, il a usé de son appareil comme il le fait dans ses documentaires, avec la pudeur et l'économie de moyens d'un ethnographe — rien de surprenant pour un vidéaste qui a beaucoup regardé le cinéma de Jean Rouch.

L'ethnologue n'est pas neutre, on le sait, son point de vue n'est pas désincarné, il est toujours peu ou prou impliqué, et si ses films



sont généralement des constats, s'ils se veulent dénués de parti pris parce qu'il n'y a ni mise en scène ni grille de lecture ostensiblement imposée, la voix off commente les images et oriente la perception du spectateur. Mais dans le travail de Frédéric Pollet, la musique — une lente mélodie japonaise jouée au shakuhachi, une flûte de bambou — n'accompagne pas seulement les images, elle soutient surtout, discrètement, l'acteur. Si, à l'évidence, les moindres gestes d'Huub Nollen sont porteurs de sens — aucun temps mort, aucune hésitation, dans cette longue phrase où les mouvements et les postures tiennent lieu de mots — nous n'y aurons pourtant pas accès, et c'est préférable car on ne court pas le risque de verser dans la psychologie. Quelques objets d'anodine apparence tiennent compagnie au personnage grîmé : le tabouret précédemment évoqué, un verre contenant un liquide, du whisky d'après la couleur (cet alcool tant

aimé), et deux roses rouges, cueillies dans un cimetière proche, deux roses artificielles auxquelles le comédien occasionnel a octroyé un rôle crucial dans la pièce qui se joue devant la caméra. Huub procède à une sorte de rituel, dont le code n'est rédigé nulle part et auquel nous ne sommes pas initiés, pas davantage d'ailleurs que son témoin attentif. Soudain, mais avec d'innombrables précautions, l'officiant verse une rasade de scotch sur l'une des fleurs, comme si c'était stipulé dans le cérémonial, puis, délicatement, il la porte à ses lèvres et prend cette douche écossaise à même les pétales. Après, il semble rassasié, heureux, comme un prêtre venant de vider le calice à la fin de la messe.

J'ai dit tout à l'heure qu'Huub était seul à l'écran, ce qui expliquait son mutisme, en vérité il y en a deux, ou plutôt, dans cette installation complexe dont j'ai négligé certaines composantes, il y a un moniteur, posé sur le sol,

et, orienté à quatre vingt dix degrés, un autre appareil qui projette les mêmes scènes sur un mur, quoique légèrement décalées dans le temps. La surface sombre et mate de cet écran de fortune absorbe les images plus qu'elle ne les renvoie, ce qui en adoucit l'ambiance et crée une impression d'effacement, assez prémonitoire, comme on verra. Entre le moniteur et l'écran de pierre, on a déroulé un tapis noir et blanc, si long qu'il déborde sur l'un des murs. Ce n'est pas un tapis, mais un ruban fait de photos juxtaposées, sorte de pellicule géante en positif. Des portraits du personnage principal, d'autant plus émouvants qu'il en émane un mélange de force et de grande lassitude, alternent avec ceux d'un comparse, un homme plus jeune, tantôt grave, tantôt souriant, maquillé comme on l'était autrefois dans les films muets — d'ailleurs il ressemble un peu à Buster Keaton, ce qui n'est pas si mal pour un travesti. Sur l'une des photos les duettistes figurent côte à côte, mêmes vêtements chics, même pose, ils se ressemblent tellement qu'on jurerait qu'ils sont jumeaux, comme Gilbert & George en donnent quelquefois l'impression. Sur une autre, last but not least, un arbre au tronc hérissé de lichens coupe la photo en deux et les sépare, Huub s'est réfugié dans le coin gauche de l'image, lointain, un peu flou, comme s'il prenait déjà congé.

En montrant le directeur de La Pommerie comme nul n'avait su le voir auparavant, ces images fixes et mobiles, révèlent (4), si je puis

dire, sa face cachée, notamment artistique. Il aura donc fallu pour cela qu'il se farde et joue la comédie, autrement dit qu'il tombe enfin le masque. Huub s'est absenté quelques jours à peine après les prises, définitivement. Outre les œuvres que divers plasticiens de passage lui ont laissées en souvenir et qui prendront place, on l'espère, dans un petit musée, restera du dandy qu'il était cette autofiction (5) dont Frédéric Pollet, ultime artiste invité, aura été bien plus que le narrateur paradoxal.

1 J'avais chroniqué ici même, à l'époque, ce travail prometteur : « Les peintures in situ d'Olivier Masmonteil », *Turbulences*, n° 28, juillet 2000, pp. 45-49.

2 C'est l'appellation néerlandaise pour le lieu-dit en question, mais c'est surtout le titre de l'association.

3 Expression malheureuse, j'en conviens, lorsqu'on sait qu'Huub Nollen adorait s'exposer aux rayons du soleil.

4 Telle est bien la fonction de l'art telle que le conçoivent des artistes comme Oscar Wilde (*Le déclin du mensonge*) ou Marcel Proust (*Essais et articles* : « Chardin et Rembrandt »).

5 Ce terme d'invention assez récente (Serge Doubrovsky, *Fils*, Gallimard, 1977) ressortit au domaine romanesque, je n'en vois pourtant pas de meilleur pour qualifier ce dont il s'agit dans cette œuvre bicipale et de facture peu littéraire. Cf. Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, septembre 1996.

© Gilbert Pons,

Turbulences vidéo # 56, juillet 2007



Portrait d'artiste



..Ethem
Özgüven

Je suis né à Isparta, une ville qui se trouve à deux heures d'Antalya. Mon père était officier dans l'armée turque, et nous nous déplaçons sans cesse d'un endroit à l'autre du pays. J'ai deux sœurs, toutes deux plus jeunes que moi et qui sont toutes deux médecins. Ma mère s'occupait de la maison ; mes parents venaient d'une petite ville dans la montagne, Akseki.

Ethem Özgüven

par Gabriel Soucheyre

J'avais sept ans lorsque je suis allé à l'école pour la première fois. J'étais bon élève, toujours premier ou second, non seulement dans la classe mais aussi dans toute l'école. Je ne travaillais pas beaucoup pourtant, la seule chose qui m'intéressait alors était de jouer au football et de m'amuser avec mes amis comme tous les gamins.

A l'âge de dix ans, alors que j'étais en 4^e année, j'ai connu le premier choc de ma vie : nous venions d'emménager à Antalya à la retraite de mon père. Là, je suis devenu le cancre de l'école : la différence de niveau était incroyable ! Cela m'a pris du temps, je me suis adapté plus tard ; ou peut-être ne me suis-je jamais adapté à quoi que ce soit ! Ce premier choc est toujours vivace ...

J'avais beaucoup d'amis, je m'intéressais au football (aujourd'hui encore), à la chasse, la pêche. Je ne chasse plus, et ce depuis longtemps, mais jê pêche toujours. En fait c'est la seule chose dans ma vie que je fais avec amour et totale concentration.

A l'école je m'intéressais à presque tout sauf à la chimie. Mes préférences allaient aux mathématiques, la littérature et aussi l'histoire. C'est curieux comme tout ça ressemble à un gros mensonge ou un cliché !

Après avoir réussi ma deuxième année de lycée, je suis allé à New York pendant un an. Auparavant, j'ai dû me soumettre à un examen spécial que nous n'étions que deux à avoir réussi dans ma ville ! Le test final était un entretien sous forme de conversation avec un jury de deux membres. Je me souviens que je ne faisais pas trop attention à eux alors que tous les autres élèves avaient apporté des livres et avaient tenté de s'entretenir avec ces gens. Lorsque les membres du jury sont arrivés, j'étais occupé à jouer au volley-ball avec d'autres élèves. Les tests pourrait se résumer à cette question : quelles sont les trois choses que vous emmèneriez avec vous sur une île ? Ma réponse fut simple : deux filles et un garçon. C'est comme ça que j'ai décroché cette bourse scolaire d'un an à New York.

Deuxième grand choc : cette fois je n'étais pas seulement le plus mauvais de la classe mais je ne pouvais pas parler, je ne pouvais pas m'exprimer du tout ! Comment expliquer à quel point mon anglais était mauvais ? Nous avons été rassemblés en provenance de quatre-vingts ou quatre-vingt-dix pays et placés dans des dortoirs dans une école de New York. Nous étions environ deux mille étudiants. S'il y avait quelque chose à comprendre là c'est que

mon anglais était vraiment très mauvais. C'est même un peu culotté de commenter mon anglais car en vérité, je ne parlais pas anglais du tout ? J'étais triste. Un soir, j'ai dansé avec une blonde qui m'a rendu très heureux car elle était finlandaise et son anglais était du même niveau que le mien ; je comprenais tout ce qu'elle disait avec mon pauvre anglais. Mon bonheur fut de courte durée : le lendemain, je me rendit compte que cette blonde était notre professeur, et ce jour là elle était américaine et de toute évidence elle parlait parfaitement anglais (aussi bien qu'un américain le peut !). Mon troisième grand choc !

Je résidais chez une famille américaine très gentille. j'ai perdu le contact quelques années plus tard ; quelque chose a dû leur arriver car j'ai essayé plusieurs fois de les contacter en vain.

J'étais très nostalgique de mon pays pendant ce séjour new-yorkais. Aujourd'hui, je me souviens surtout des hamburgers, du lait et des pizzas américaines. A ce moment-là, la Turquie me manquait tellement : j'aurais pu en manger le sol ! Dans cette ville, on pouvait faire presque tout ce que l'on voulait sans en référer à personne. On pouvait pratiquer tous les sports, aller pêcher autant qu'on voulait.

A New York, les deux premiers mois furent vraiment difficiles en raison de mon anglais, je ne savais rien dire d'autre que "Hi" (Salut). Quand enfin je me suis adapté à ce pays, il était l'heure de retourner en Turquie.

J'ai pu obtenir plusieurs bourses scolaires grâce à mes capacités sportives, mais les écoles américaines sont bien plus difficiles que les turques et j'ai dû travailler beaucoup plus. J'ai cependant obtenu mes diplômes car j'étais un "invité" (personne n'est au courant, c'est un secret !).

Je suis revenu en Turquie avec dix centimètres et dix kilos supplémentaires : j'étais un enfant lorsque je suis parti et à mon retour,

un jeune homme qui avait pris quelques leçons de la vie (je ne jurerais pas de ça !).

Ensuite je suis allé à l'université de sciences économiques d'Ankara où il me fallut deux ans et demi pour comprendre que je ne terminerais jamais ce programme. Au même moment, je faisais partie de deux équipes semi-professionnelles de football et de handball. Je ne voulais pas étudier l'économie, c'est l'orientation qui m'a été imposée par mes résultats aux examens et mon rang. L'art était très éloigné des préoccupations de ma famille, et même des miennes à ce moment-là. Pour nous l'art se résumait aux livres et à la musique.

Alors, comme de toute manière je ne voulais pas être docteur ou ingénieur, j'ai choisi le cinéma ! J'ai quitté l'université d'Ankara pour m'inscrire dans une école de cinéma à deux heures de la ville et à trois heures d'Istanbul. Dans cette école, j'ai commencé à vraiment me passionner. J'ai commencé à faire des documentaires et des films expérimentaux... Je n'ai jamais essayé de faire des films de fiction car les histoires qui m'intéressent ne ressemblent pas à celles que l'on raconte dans ce genre de films. Je dis toujours les choses de manière très courte. Dans la vie, je peux m'ennuyer très vite. Et plus que tout, je ne pense pas qu'on puisse me donner les moyens de faire un long-métrage de fiction. J'ai donc appris à m'auto-produire.

Dans ce pays, en politique, on trouve des fascistes, des partis religieux, comme dans beaucoup d'autres pays, mais je n'ai pas plus confiance dans les gens de gauche ou les libéraux. On pense toujours que l'on a quelque chose d'important à dire. En ce qui me concerne, le documentaire est un bon moyen d'expression, sans dépense excessive ni croisière que je n'aime pas de toute manière.

(1) En Turquie, l'école primaire dure 5 ans, l'école secondaire 3 ans, le lycée 3 ans.

I was born in Isparta, located two hours from Antalya.

My father was a military officer, moving from a place to another. I have two sisters, both younger than me and both doctors. My mother was a housewife ; she and my father had backgrounds in a small town up in the mountains called Akseki.

Ethem Özgüven

by Gabriel Soucheyre

I was seven when I went to school for the first time, I was very good there, always first or second not only in my class but in the whole school. I did not study very much anyway, my only concern at that time were playing football and having fun like every normal kid.

When I was ten, as I was in 4th grade, I had the first major shock : we had moved to Antalya, since my father had retired. There I became the worst pupil of the school : there was an amazing quality difference ! It took me some time, then I adapted later. I guess ; or I have never adapted to anything, that main shock continues ever since...

I had many friends, I was very interested in football (and I still am), hunting, fishing. I do not hunt anymore and I haven't for a long time, but I still go fishing. In fact that is the only thing I am doing in life with full love and concentration.

At school I was interested in almost everything maybe except chemistry. My main interests were mathematics, literature and also history. And that sounds like a big lie to me and a cliché.

During my second grade, after completing my second year in high school, I went to New-York for one year. Before that I had to

take a special exam that we were only two persons in my city to pass. The final test was a conversation with two members of the organization. I remember I wasn't paying any attention to them whereas all the other students had brought books and had started talking to these people. When they (the jury) arrived, I was occupied in playing volley-ball with some other students. The test could be shortened to this question, they asked me : What could be the three things you would take to an island ? My answer was simple : two girls and one boy. That's how I won this one-year scholarship in New-York.

Second big shock ; this time not only that I was the worst in class but I could not talk, I could not express myself at all. Let me tell you how bad my English was ; they have gathered all of us from eighty or ninety countries in the dormitories of some college in New York City. We were about 2000 students. I finally found out that my English was very bad if there was anything. I guess I would be a brave person to comment on my English because it did not exist. So I was sad, one night I danced with a blond girl and she made me so happy because she was from Finland and her English was as poor as mine and I was able to understand

all she said with my English. My happiness vanished when I saw her the next morning : that blond girl was our teacher for that day she was American and obviously she could speak English, (as much as an American can) my third big shock.

I was living with a very nice American family. I lost contact with them a few years after that, something must have happened since I tried to reach them a couple of times.

I missed everything back home when I was in New-York. Now all I can only remember is hamburgers and milk and American pizza. At the same time, I missed Turkey so much that it's hard to explain : I could have eaten the ground. In our town, we were allowed to do almost everything we wanted without anyone telling us anything ! We could practice every sport, go fishing as long as we wanted.

In NewYork, the first couple of months was a bit difficult for me as my English was very poor, I wasn't able to say anything else than "Hi". When I finally got used to this new country, it was time for me to go home.

I got many scholarships due to my abilities in sports, but American schools are much more difficult than the Turkish ones and I had to work harder. I got my grades anyway as I was considered as a guest (nobody knows this, it is a secret).

I came back to Turkey with ten centimetres and ten kilos more : I had left as a boy and came back as a young man, who had learned a little bit about life. (I would not bet on that).

Then I went to the Ankara University of Economy, it took me about two years and a half to realize that I would never finish this school. At the same time, I was a member of almost semi-professional football and handball teams. Economy was not the university I first wanted, it was the department I had to take due to my exams results and classification. Art was a long way from my family's concern and even me,

at that time. We only related art to books and music.

So at last, as I didn't want to be an engineer or a doctor either, I chose cinema ! I left the Economy University to go to a cinema school two hours from Ankara and three from here, Istanbul. Once I was there, I started to grow an interest about it. I started to make documentaries and experimental movies... I never tried to make any feature films as the stories that interest me are not like those you find in that kind of movies. I always tell things in a short way. In life, I can get bored very easily. Most of all, I never thought someone would ever give me the means to make a feature film. I developed a skill for self-production.

In this country, in politics, you have fascists, religious parties, like in many other countries, but I don't even trust left or liberals. We always think that we have something really important to say. As for me, I consider the documentary as a good way to express myself without expensive charges and cruises that I don't really like anyway ...

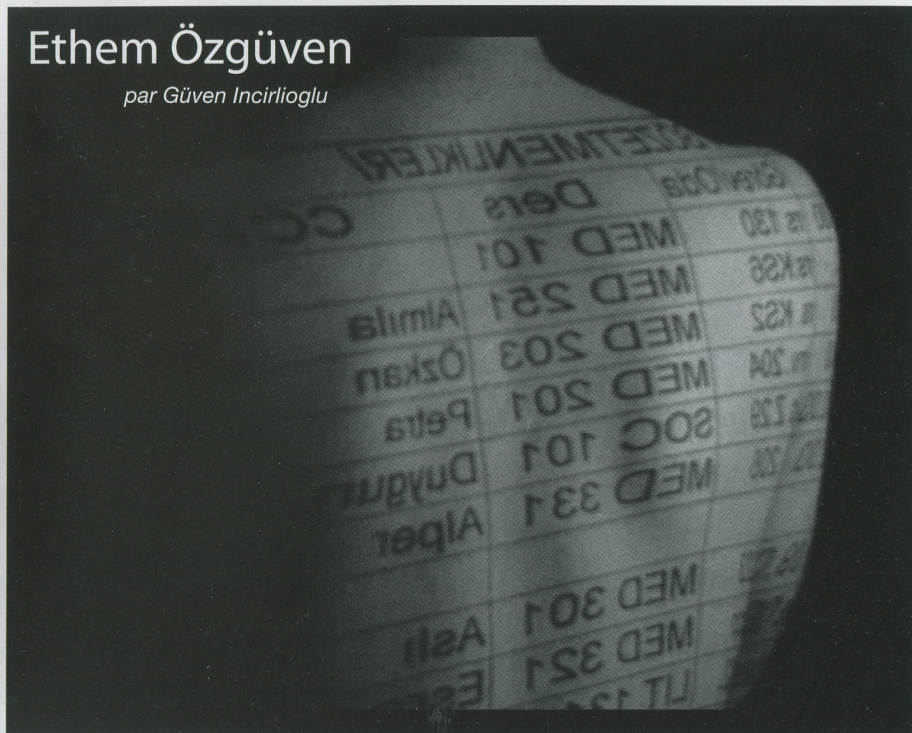
(1) In Turkey, primary school is 5, secondary is 3 years, then high school (Lycee) is 3 years.

© Interview by Gabriel Soucheyre,
Turbulences vidéo # 56, juillet 2007

Il y a un thème fondamental dans les travaux d'Ethem Özgüven, une marque de violence qui est particulière à cette partie du monde. La violence dans ce sens n'est pas celle de l'assaut imprévisible du schizophrène, de l'aliéné, pas même celle engendrée par la terreur que peut provoquer un appareil de pouvoir hautement sophistiqué, mais simplement une chose transparente, consensuelle, motivée, presque dotée «des meilleures intentions».

Ethem Özgüven

par Güven Incirlioglu



AMN, vidéo, Ethem Özgüven.

La "psyché" divisée entre tradition et changement, est sujette à se tourner vers vers le fascisme ordinaire de la vie quotidienne et gouverner, au nom de la famille, la nation, la religion, le progrès, le développement, la modernité, la reconnaissance identitaire, et finalement, du profit. Dans certains cas, quoi que l'on fasse au profit de la majorité en termes d'emplois et de carrières (les mines

d'or_*The People of the Light's Long Walk*), cela se retourne par la suite contre la vie même, contre la terre et la vie, défie la loi, la justice et les manifestations massives des citoyens. Dans d'autres cas, les manières "traditionnelles" de régler les problèmes de famille (violence contre les femmes_F) s'opposent à l'occidentalisation forcée et deviennent doublement meurtrières. Pourtant à d'autres égards, l'industrie la plus

respectueuse de l'écologie (tourisme "global" — *Little Lake*) se développe librement, sans contrainte, ce qui la conduit à des degrés de "barbarisme" extrême de la part des touristes et des gens du pays, au pillage de la terre et de la mer. En outre, le complexe intégré de la publicité, de la communication d'entreprise et des sports (le football) comme le spectacle de la foule agressive, sont compactés et instrumentalisés ensemble pour transformer chacun en complice dans cette violence transparente (*Delirium*).

Il y avait eu — en plus des atrocités documentées de ce pays dans le passé — : les coups d'état militaires et leur conséquences sanglantes, les détentions, la torture et les exécutions, les villages brûlés du sud-est du pays, les déportations et les assassinats "non

élucidés", qui sont les preuves de la violence infligée au nom de la nation. D'ailleurs, les organismes mafieux et la corruption massive sont le signe évident de la violence du vol de la richesse du peuple.

Et tout ceci sous les auspices d'un certain "pouvoir", mais — encore plus important, et triste, — avec l'assentiment des masses rassurées de ce fascisme ordinaire.

Dans ses travaux, Ethem Özgüven rend compte de cette violence répandue et de ces malfaiteurs souvent si "ordinaires" qu'ils nous rendent presque complices de ces crimes. Néanmoins, d'un point de vue moral et sans recourir à un moralisme de bon aloi, il déconstruit les mécanismes du pouvoir derrière le mal en ayant recours aux moyens connus de manipulation des opinions publiques, à savoir

Little Lake, vidéo, Ethem Özgüven.





F, vidéo, Ethem Özgüven.

le montage rapide de la publicité et le discours "neutre" du documentaire, pour railler parfois leur "fiabilité". Ses spots de publicité sociale sont une réponse directe et une critique de la profession (de la publicité) qui a été la plupart du temps sacralisée, et bénie de ces discours sur la "créativité".

Finalement, tout s'apaise, la position que l'artiste/intellectuel ne peut pas (ou, ne devrait pas) éviter dans cette partie du monde contre une existence de violence, face à un tel pouvoir et au capitalisme dans un monde globalisé.

En d'autres termes, pour mener une vie pour réveiller quelqu'un : Regardez ce que nous avons fait à d'autres peuples, à la terre et à nos villes, notre histoire, aux oiseaux et aux poissons et à nos propres vies qui sont devenues si ternes et si appauvries lorsque nous devenons les complices silencieux de ce crime invisible commis en notre nom...

© Güven Incirlioglu,
Turbulences vidéo # 56, juillet 2007

A particular brand of violence is the underlying theme in Ethem Özgüven's works, something peculiar to this part of the world. Violence in this sense is neither the unprovoked assault of the schizophrenic, alienated being, nor solely the terror by a highly organised apparatus of power, but it is something transparent, consensual and motivated almost with "the very best of intentions."

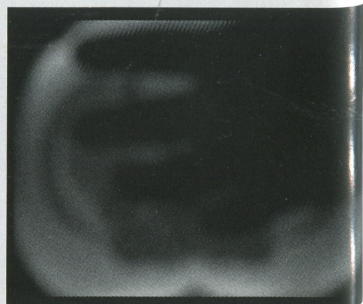
Ethem Özgüven

by Güven Incirlioglu

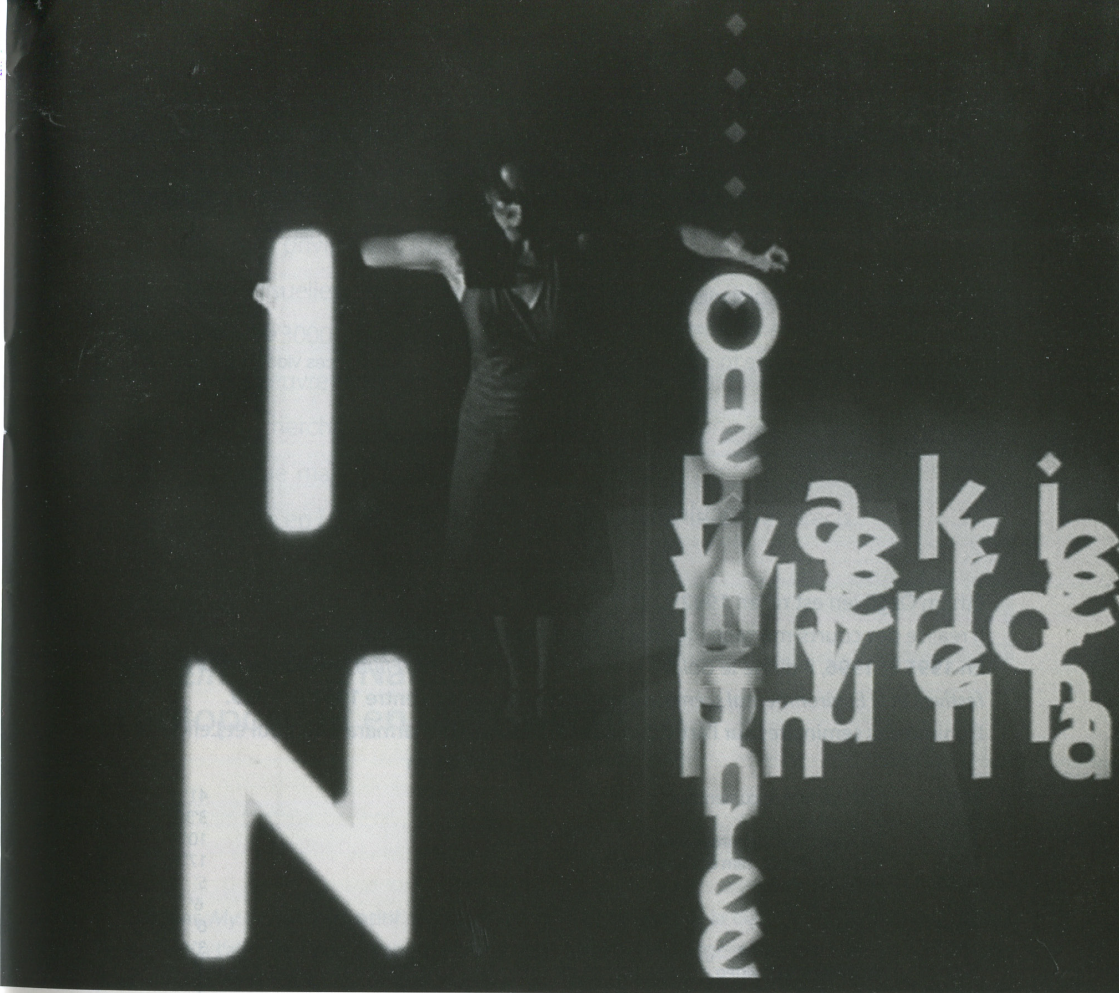
The divided psyche in between tradition and change is prone to turn to the ordinary fascism of the everyday life and governing, in the name of the family, the nation, religion, progress, development, modernity, recognition, and ultimately, profit. In some cases, whatever is initiated for the benefit of the majority in terms of jobs and opportunities (gold mining_ *The People of the Light's Long Walk*) eventually turns against their very livelihood, against the earth and the life, defying law, court orders and massive protests of the inhabitants. In other instances, the 'traditional' means of settling the matters of the family (violence against women_ *F*) clash with the long sought after

westernisation and become doubly murderous. Yet in other terms, the most 'ecologically friendly' industry, (global tourism_ *Little Lake*) is set to reign free and unchecked to a degree to lead to the extreme barbarisms of the tourist and the locals, pillaging of the land and the sea. More, the integrated complex of advertising, corporate media, and sports (football) as the spectacle of the lynching mob, are packaged and manipulated together to turn everyone into an accomplice in this transparent violence (*Delirium*).

There had been more to this country's documented atrocities in the past : Military coups and their bloody aftermath, detentions,



AMN, vidéo, Ethem Özgüven.



F, vidéo, Ethem Özgüven.

torture and executions, burnt villages in the Southeast, forced migrations and 'unsolved' assassinations as the manifest violence inflicted in the name of the Nation. Moreover, mafioso organisations and massive corruption indicated a violent robbery of the wealth of the people. And all this under the auspices of some 'authority', but more importantly, and sadly, most with a nodding "yes" from tranquillised masses of ordinary fascism. In his works, Ethem Özgüven is very much aware that the violence is widespread and the perpetrators

are often so diffused, almost to include 'all of us' as the consenting accomplices in the crime. Nevertheless, with an ethical point of view and without resorting to manifest 'moralism', he deconstructs the power mechanisms behind evil by using well known genres of manipulating public opinion, namely the fast paced montage of advertising and the 'neutral' discourse of the documentary, sometimes to mock their "reliability". His social advertising spots are a direct response and a critique of the profession (of advertising) that has been

mostly hallowed out, but sprinkled with the discourses of 'creativity'.

Ultimately, all boils down to the stand, the bearing that the artist/intellectual cannot (or, should not) avoid in this part of the world against a violent existence, under the given disposition of power and capital in a globalised world. In other words, to lead a life to wake somebody up: Look what we have done to other peoples,

to earth and our towns, our history, to the birds and the fishes and to our very lives that became so dull and impoverished when we become the silent accomplices in this invisible crime committed in our name...

© Güven Incirlioglu,
Turbulences vidéo # 56, juillet 2007

Curriculum V... 2007 - 1984 (sélection)

Ethem Özgüven est né en 1962.

Il réalise des courts-métrage, des documentaires et des vidéos depuis 1986.

En 1995 et 1996, il dirige le *Golden orange international short film and documentary festival*, et le *Environmental scenario and production awards* entre 1997 et 1999.

Il anime des séminaires sur l'art vidéo aux Universités de Marmara, Istanbul et Lefke.

2007	<i>Lethea</i> , film documentaire	41'
2007	<i>D 07</i> , vidéo	3'30
2005	<i>Tenedos</i> , film documentaire	10'
2005	<i>Fethi Kayaalp</i> , film documentaire	17'
2005	<i>Fellujah</i> , vidéo	5'
2005	<i>Delirium</i> , vidéo	6'
2004	<i>F</i> , vidéo	6'
2003	<i>Little Lake</i> , vidéo	3'
2001	<i>Erol Akyavaş</i> , vidéo	4'
2001	<i>ALG</i> , vidéo	3'
2001	<i>LIG</i> , vidéo	3'
2001	<i>LID</i> , vidéo	3'
2000	<i>The People of the Light's Long Walk</i> , film documentaire	54'
1999	<i>Aydın Teker Dans Sergisi</i> , film documentaire	14'
1999	<i>İçbükey</i> , vidéo-dance	14'
1998	<i>LI-MO-NA-TA</i> , vidéo-dance	16'
1997	<i>Sipsi</i> , film documentaire	17'
1996	<i>A</i> , vidéo	2'
1990	<i>OT1</i> , vidéo	5'
1984	<i>lvme</i> , court-métrage	23'

Publié dans FF Dossier 011

Projet développé par Associação Cultural Videobrasil
sur leur site : <http://www.videobrazil.org.br>

My life est une des œuvres de Ko Nakajima qui ne se situe pas à la pointe avancée de ses recherches vidéographiques et numériques, dans le sens où elle ne constitue pas un terrain privilégié d'expérimentations du médium en vue d'une débauche d'inventions visuelles et de formes plastiques radicales (comme dans *Mont Fuji* 1984 où il reprenait 3000 photos de ce dernier prises par Kozan Seito) ; elle fait plutôt partie de ces œuvres conceptuelles, comme *The Horizon* (1971) ou *The Subway Lunch* (1967-1992), cherchant à reconfigurer non pas les données du visible cinématographique mais le réel, en terme de perceptions et de connaissances, par le biais de la mise en jeu de moyens formels minimaux, sobres et précis.

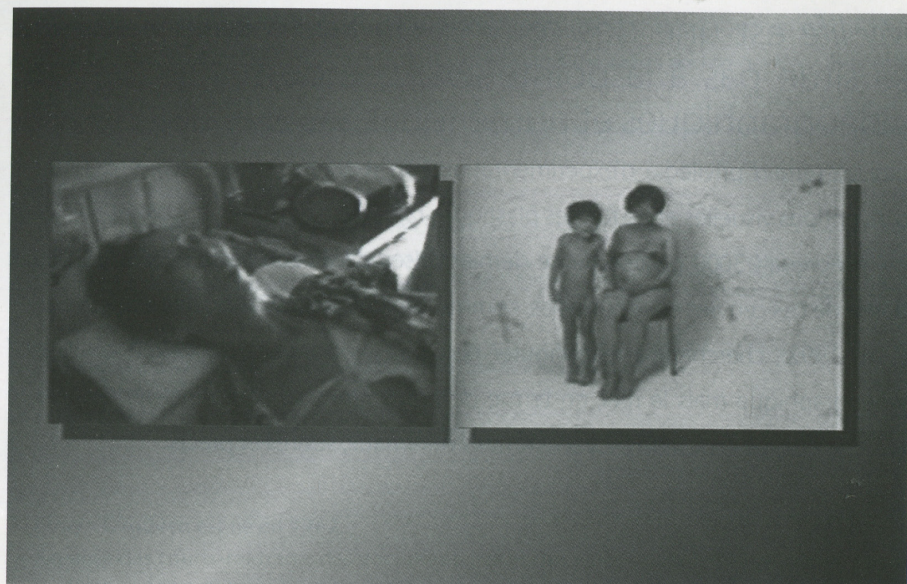
***My Life* de Ko Nakajima : l'autoportrait en mort-vivant**

by Bidhan Jacobs

Dans *My Life*, le dispositif est la mise en parallèle à l'aide de deux écrans, de la mort de sa mère et de la naissance de sa fille qu'il a lui-même filmées ; ce principe est mis en action bien avant *The Passing* de Bill Viola (1991) et de manière beaucoup plus radicale : il ne s'arrête pas au décès non plus qu'à l'accouchement.

"Il faut confronter des idées vagues avec des images claires" disait Jean-Luc Godard. Cette assertion paradoxale prend à contre-pied les conceptions quelques peu paupérisantes des rapports que peuvent entretenir image et sens et selon lesquelles les images vagues, floues renvoient à des idées vagues et les images nettes à des idées claires. Cette assertion est un postulat essentiel ; elle constitue le pendant cinématographique de la différence que fait

Leibniz entre la clarté et la distinction lorsqu'il parle du rouge par exemple : on sait ce que c'est mais on ne peut guère l'analyser ; une notion peut être à la fois claire et indistincte ou confuse. Toute la puissance de *My Life* de Ko Nakajima (1967-1992) vient de la virtuosité qu'il déploie pour évoquer/invoquer une idée vague avec des moyens formels simples et précis. Qu'elle est cette idée vague ? Quelque chose sans contour, sans forme, d'impossible, qui ne soit ni mort, ni vivant et qui remette, par ailleurs, systématiquement en question ces partitions. Il se retrouve quelque peu dans la situation de Fra Angelico au 15e siècle, analysée par Georges Didi-Hubermann, lorsque le peintre doit introduire de l'infini dans *Noli me tangere* (1438-1450) en obéissant à logique selon laquelle tout doit être délimité : la



My Life, vidéo, Ko Nakajima.

solution de Fra Angelico réside dans les taches de couleurs censées représenter les fleurs du pré mais qu'il peint comme les stigmates du Messie, (à la façon dont il peint les stigmates en général) de manière à ce qu'elles forment une constellation qui aboutit au même signe pictural dans la main et sur le pied du Christ (1). Quelles sont les solutions apportées par Ko Nakajima pour faire surgir ce qui est totalement infigurable ? Il choisit d'attaquer et de ruiner le couple mort/vivant, conçu comme traditionnellement antagoniste, par le biais du principe d'incertitude, du paradoxe ou de la relativité et de l'illimitation, en puisant dans les ressources propres du cinéma. La mise en œuvre sophistiquée de ces ressources peut être répartie en trois niveaux : le gommage des hiérarchies visuelles et sonores, qui relèvent de l'incertitude ; les distorsions temporelles qui relèvent du paradoxe, et l'hybridation qui renvoie à l'illimitation.

La mort au Japon est extrêmement taboue, elle n'est pas censée être filmée et montrée (autrement dit transmise) car elle est considérée, au même titre que les règles pour les femmes par exemple, comme de la saleté (le terme anthropologique japonais est "kegaré"). C'est pour cette raison que les os ne doivent pas être touchés avec les mains mais avec des baguettes, ou que l'on jette du sel sur soi après la cérémonie pour se "laver". Autrement dit, Nakajima fait déjà œuvre de subversion rien qu'en osant filmer la cérémonie de mort. A cela se rajoute le fait qu'il est le fils aîné de sa famille et qu'il était de son devoir d'organiser la cérémonie de mort de sa mère : le côté subversif monte d'un cran supplémentaire. Quand enfin, il ose juxtaposer cette "kegaré" avec la naissance et la vie, le film atteint le comble de la subversion pour le japonais. Nakajima refuse donc radicalement les conceptions traditionnelles de la vie et de la mort.

La juxtaposition des images présentant l'agonie, la mort, la cérémonie de mort de sa mère, et les dernières semaines de gestation de sa femme qui aboutissent à la naissance de sa fille puis la croissance de celle-ci jusqu'à l'âge de 13 ans, induisent un des phénomènes de symétrie tendant à comparer, sinon à mettre sur un pied d'égalité des lieux, des processus biologiques, des professionnels de la santé et des rites opposés. La présentation de ces images comme deux photographies dans les mêmes tonalités noir et blanc sépia se détachant identiquement en ombre sur un fond gris métallisé renforce cette impression. A l'interview de sa mère sur son lit de mort à l'hôpital, vêtue, famélique, ridée et immobile, répond la cérémonie détournée de la photo de famille en studio, tous nus, bien portants (ventre bien rond de la mère) et vifs dans leurs mouvements. D'ailleurs, ces mouvements de vie trouvent leur équivalent plastique pendant l'interview, non dans le champ, mais dans la manière dont le cadre devient instable lors du bougé de la caméra tenue par Nakajima. A la préparation de la mise en bière du corps de la mère au centre funéraire et des soins rituels qui lui sont accordés par les professionnels, répond la mise au berceau du nourrisson à l'hôpital, dans la salle d'accouchement, surveillé par les infirmières. La correspondance se fait jusque dans les valeurs de cadre identiques de part et d'autre, le parallélisme des corps à droite et à gauche ou au contraire leur symétrie parfaite. La bande-son de cette séquence laisse les cris du bébé recouvrir le son in de la mise en bière de sorte qu'il peut presque être perçu aussi, dans un moment de vertige, comme émanant du cadavre de la mère ; inversement, les pleurs et halètements pendant la mise en bière peuvent être attribués aux douleurs de l'enfantement de la femme de Nakajima. A la mise en bière proprement dite, lorsque le couvercle du cercueil est cloué par la famille

(dont Nakajima), répond le bain donné au nourrisson par l'aide-soignante. Au recueil et au dénombrement des os à l'aide de baguettes après la crémation, répond le corps nu du bébé qui a grandi, potelé et gazouillant, chatouillé du bout des doigts par son père. Au gros plan de la stèle en marbre couverte d'idéogrammes au cimetière dressée en hommage à sa mère répond le visage en gros plan de sa fille souriante âgée de 13 ans.

Nakajima renonce à opposer vie et mort, et, jouant du principe d'incertitude grâce à ce gommage des hiérarchies visuelles et sonores, tend plutôt à brouiller les pistes entre les deux, à rendre entièrement poreuse la frontière que les traditions ont établie. Manifestement pour lui, vie et mort sont indivisibles et aussi magnifique l'une que l'autre. Ce gommage démontre que ces deux notions forgées n'ont pas de contour précis, que leur sens n'est pas évident et délimité mais bien flou. Et le sens flou d'un mot, nous dit Wittgenstein, est loin d'être un défaut : "Croire que c'est un défaut, ce serait à peu près comme si je vous disais que ma lampe de chevet n'est pas une vraie lampe parce que je suis incapable de dire avec certitude où s'arrête l'orbe de sa lumière." (2). Le vivant et la mort s'interpénètrent et coexistent.

Il n'est déjà plus question de parler du couple mort/vivant mais de quelque chose d'un peu plus complexe, l'un incluant l'autre. Les distorsions temporelles vertigineuses parcourant le film permettent d'avancer plus avant vers la constitution de l'infigurable désiré par Nakajima. L'incertitude se double ainsi de paradoxe.

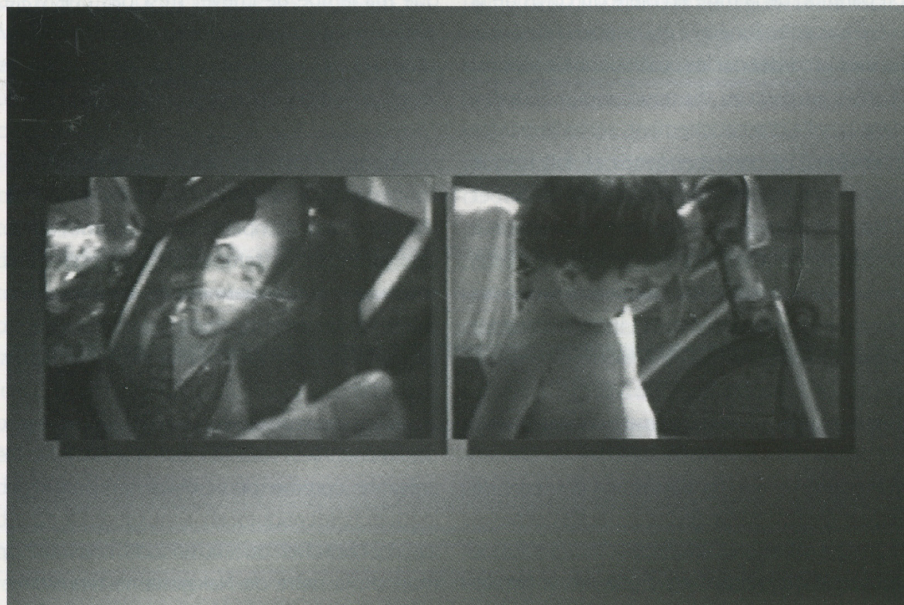
Une des conséquences des gommages des hiérarchies visuelles est que le film se présente comme deux blocs temporels de longueurs identiques en simultané. Or, force est de constater que la période couvrant la mort de la mère de Nakajima ne représente

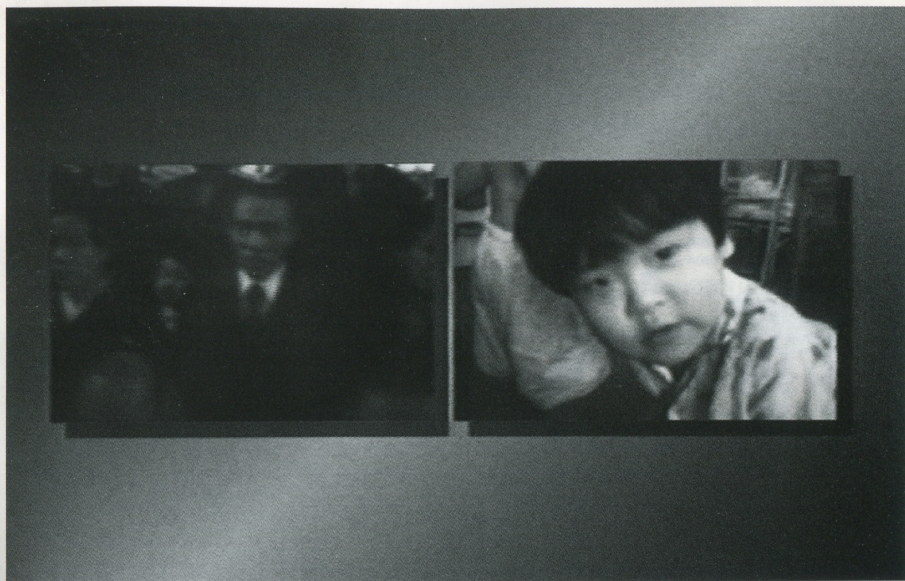
que quelques jours, tandis qu'en regard, la période de la fille de Nakajima s'étend elle sur plus de 13 ans. Si les temporalités respectives se superposent approximativement de la mise en bière et de l'accouchement jusqu'au début de la crémation, une accélération se produit, par le biais d'ellipses plus importantes, du côté droit avec la croissance de la fille de Nakajima, démontrant une élasticité et une relativité temporelle saisissantes. D'un autre côté, remarquons que la présentation de ces deux blocs en simultané ne permet pas de renseigner quel est le film antérieur à l'autre. Nous savons que la mort de la mère de Nakajima est antérieure à la naissance de sa fille, nous pouvons le déduire des dates présentées en ouverture du film, ou encore des marques du temps inscrites sur le corps et le visage de Ko Nakajima présent dans les deux films. Mais la durée et le temps de la projection imposent une temporalité autre, purement cinématographique, qui ici ne cesse

de créer des paradoxes temporels inextricables. Ainsi, un autre paradoxe remarquable : alors que la présentation simultanée fonctionne parfaitement, et que le temps de la projection devient le présent du spectateur confinant à l'effet de direct, une illusion de décalage temporel est impulsé par les mentions des noms des deux personnages qui apparaissent en différés : le nom de la fille de Nakajima s'affiche près d'une minute et trente secondes après celui de la mère. Cette illusion est brisée à la fin, lorsque les deux films finissent par se rejoindre presque exactement, avec même une demi-seconde d'avance pour le film sur la fille de Nakajima par rapport à celui sur la mère.

Cette relativité temporelle est due à de multiples et simultanées distorsions étirant, contractant, pliant et repliant les deux films alors même que le dispositif de base – deux écrans comme deux photographies ou cartes postales, deux films de même longueur, allant à la même vitesse – semble assurer d'un simple,

My Life, vidéo, Ko Nakajima.





My Life, vidéo, Ko Nakajima.

parfait et uniforme déroulement temporel. Ce que *My life* fait alors, c'est d'affranchir vivant et mort des atteintes du même temps.

Le dernier niveau que franchit Ko Nakajima pour faire jaillir l'infigurable au-delà de la mort et du vivant est l'obtention d'une nouvelle entité par hybridation plastique.

Ce moment culminant ne se situe pas à la fin du film, mais qu'importe, puisque, comme nous venons de le voir, la temporalité tisse un réseau complexe et inextricable à travers l'œuvre. La logique formelle que nous tentons de mettre au jour conduit inexorablement à cet éblouissant aboutissement. L'hybridation, qui, dans les conditions évoquées ne peut-être qu'éphémère, a lieu au moment où, dans l'écran de gauche, le cercueil va être placé dans le four crématoire et, dans l'écran de droite, la fille de Nakajima dort d'un sommeil de plomb. Les deux images, de nature et de temporalités différentes, se complètent très exactement, le bas du cercueil vient se placer dans le

prolongement du buste de la fillette endormie, comme si le corps mort, celui de la mère de Nakajima, se greffait pendant quelques secondes sur le celui de la fille. Seuls le gommage des hiérarchies visuelles et sonores, ainsi que les distorsions temporelles ont pu permettre à ce miracle plastique d'avoir lieu. Et cette hybridation introduit le seul paramètre qui manquait encore à l'idée vague que Ko Nakajima désirait exprimer : l'illimitation. En effet, cette dernière parachève la création de ce quelque chose qui ne soit ni mort ni vivant, détruit limites respectives de chacune des deux notions, qui fusionnent pour créer une nouvelle catégorie à part : le mort-vivant.

Au début des années 80, alors qu'il n'était âgé que d'une quarantaine d'années Ko Nakajima présente à Jean-Paul Fargier, avec le plus grand sérieux, le plan de son tombeau. Il consiste en une grotte tapissée d'écrans : tous les films qu'il aurait réalisés avant sa mort y



clignoteraient simultanément. Nulle œuvre ne seraient plus antérieure à une autre : elles tourneraient toutes en même temps, sans fin ni commencement, dans un éternel présent.

paradoxalement, diffuse expérience sensorielle qui pourrait être traduite de la manière suivante : "je ne suis pas simplement vivant, je suis mort en devenant et même plus, je suis d'hors et déjà mort, je suis mort et vivant". My Life ou l'autoportrait en mort-vivant...

1 Georges Didi-Hubermann, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, op. cit., p.22

2 Ludwig Wittengstein, cité par Dominique Chateau, « Les limites du flou », in Bernard Rougé (dir.), *Vagues figures, ou les promesses du flou*, Université de Pau, Coll. Rhétorique des Arts, 1999, p.41

58

J'ai personnellement adoré ce film, pourtant imparfait techniquement parlant (adolescent, j'adorais les films imparfaits, "aux couleurs de daltonien", d'un parfait inconnu, nommé Almodovar). Pourquoi ? Parce que c'est un film percutant.

Un chef d'œuvre fait maison : *La Fiancée de Jérôme Bosch* de Vincent Mengin-Lecreulx

par Alessio Moretti



La Fiancée de Jérôme Bosch, vidéo, Vincent Mengin-Lecreulx.

Un film de génie

C'est un chef d'œuvre. Par sa structure il me rappelle ce que l'on appela jadis le "théâtre total" (Artaud), la volonté efficace, je dis bien "efficace", d'être tout de suite et réellement dans l'élément vital de l'art intempestif (et éternel). Artaud y arrivait du fait de sa déchirante schizophrénie. Or, l'essence de cette réalisation filmique tient, à mon sens, à une certaine thématisation et pratique

de la folie, qui, justement, relève du grand art (je parierais, pour ma part, que l'auteur connaît la folie de près). Ce film ne paye pas d'obole aux contraintes commerciales de notre temps. Il n'est pas fait pour passer en salle. Il appartient à un autre monde que celui, tragi-comique, d'Hollywood. Et, plus étonnant, il n'est pas non plus un "film parisien". Pas fait pour passer en salle, ce film restera dans l'histoire – il passera donc encore et encore dans certaines salles (savantes) ! Car il expérimente, comme cela ne se fait plus (assez). Il offre des contemplations.

Il s'agit d'un "documentaire-torsion"

Le film se présente d'abord comme une sorte de documentaire sur la vie (et l'œuvre) de Jérôme Bosch (v.1450-1516), le célèbre peintre flamand (l'auteur du film est lui aussi peintre, ce point est essentiel). Ce "documentaire" se révèle toutefois très rapidement assez étrange de ce point de vue. Il porte, d'une part, une énigme, de par son titre, *La fiancée* de Jérôme Bosch (qui est la fiancée ? pourquoi s'intéresser à elle ?). Et, en sens inverse, il déclare d'emblée vouloir instaurer une analogie explicite entre l'œuvre majeure de Bosch, *le Jardin des délices* (un triptyque fantastique, conservé de nos jours au musée du Prado, à Madrid) et le "jardin du L.A.C." (*), la demeure bien réelle de l'artiste réunionnais, un luxuriant jardin-labyrinthe, amplement présent dans le film, construit pour être une fusion efficace entre lieu de vie et objet d'art. A quoi ce lien explicite instauré entre les deux jardins (l'un sacré, l'autre profane) dès les débuts du film peut-il servir ? A deux choses au moins, je crois : (1) à trouver, pour ainsi dire, les clefs du "cœur" de Bosch (par une empathie déformante mais puissante, à la Nietzsche, cf. La naissance de la tragédie – Mengin peut

pénétrer dans le jardin des délices car il crée et fait vivre le jardin du L.A.C.) et (2) à rendre le mot artistique de Bosch (un mot qui touche à la "folie") vivant, par la bouche créatrice de Mengin-Lecreux : l'enjeu est en sorte, par delà le temps (l'art n'est-il pas intempestif ?), d'être Jérôme Bosch. Vincent Mengin, par son film, est Jérôme Bosch (entendons nous : il est, comme Bosch, génie créateur habité par une exploration folle, porteuse d'un inaudible prophétisme).

Pour ce qui est de sa réalisation, le film est, disons nous, familial. Au sens suivant : les actrices, parfois obscènes, qui le peuplent (même Bosch est joué par une femme) sont des proches du peintre réunionnais : des amies de Mengin, pour jouer les "fiancées" de Bosch (en fait des prosopopées de vices : luxure, paresse, etc.) et la propre fille de l'auteur pour jouer Bosch (Auréli Mengin joue également le narrateur, sorte de parque ou pythie-voyante, distribuant de temps à autre divers objets rituels sur un mandala-œil qui ouvre et clôt le film – en fait un œil de caméléon). Si l'on ajoute que la musique (à mon sens impressionnante – elle fait un peu écho à celle très belle des films de Greenaway) est composée par le fils de l'auteur (Pablo), tout cela, ajouté au fait déjà mentionné que le lieu omniprésent de l'action filmique est le jardin du L.A.C., l'habitation réelle du metteur en scène, fait qu'il s'agit véritablement d'une production artisanale-familiale. Attention : je vois en cela non pas une tare technique, mais un signe du lien très fort que l'auteur instaure entre son œuvre et sa vie (mutatis mutandis, Pasolini et bien d'autres en faisaient de même).

Revenons sur l'analogie. Nous disions plus haut que le film se déclare d'emblée placé à l'enseigne de celle-ci : Mengin sive Bosch (jardin des délices sive jardin du L.A.C.). Nous pouvons, suivant le film, préciser ainsi cette analogie construite : dans les deux cas – ainsi

l'explique la narratrice-parque – il s'agit de se laisser guider par les "détails", abandonnant l'idée d'une logique d'ensemble. *Le Jardin des Délices* est un fourre-tout visuel, le jardin du L.A.C. (1) est un labyrinthe savant de plantes et d'œuvres d'art, détruisant d'emblée toute tentation de surplomb panoptique hégémonique. Le détail doit être maître. C'est ce que dit le dicton allemand : Der Teufel liegt im Detail, le diable (lisez : l'énergie de l'étrange) se trouve dans les détails. Cette «logique du détail» se retrouve au fond dans le film lui-même tout entier : à qui l'on peut reprocher l'absence d'une claire narration, mais qui en réalité raconte plein de choses (sur le tout...) par la foule de ses détails, picturaux en leur facture, à la fois simples (naturels) et troublants. Soit dit en passant, on sent, visuellement, la virtuosité imaginale et chromatique de l'auteur, peintre – et de multiples citations (fines) de tableaux semblent ainsi peupler de manière magique, car réellement incarnée, non mécanique, plusieurs scènes du film : Dali, Léonard, le Douanier Rousseau, Ernst, Delvaux ... (là aussi un dialogue vivant, tordu avec les "morts").

Ils'agit donc selon moi d'un «documentaire-torsion», en ce sens que l'auteur n'a aucun scrupule à déformer comme bon lui semble l'élément historique et pictural de départ (Bosch) : en quoi, nous y reviendrons plus loin, l'œuvre de Mengin est véritablement onirique et folle (un art réservé à peu d'artistes).

Il y va du thème de la folie (mais laquelle au juste ?)

S'il fait œuvre, le thème de la folie est toutefois assez complexe. On peut dire, il me semble, qu'il existe au moins trois différentes formes (ou univers) de folie : clinique (au sens des psychoses : schizophrénie, paranoïa, maniaco-dépression, ...), existentielle (au sens des désarrois philosophiques : la pensée tragique, ou sa trahison chrétienne), esthétique (au sens de l'accès, troublant par sa puissance, à l'onirisme).

Pour ce qui est de la folie esthétique, Jérôme Bosch fait véritablement des peintures folles. A plusieurs titres. Par exemple, *Le jardin des Délices* (1504) représente paradis, purgatoire et enfer. Un thème religieux classique (Bosch peint pour l'église). Pourtant, il le fait de manière époustouflante : Bosch y peint en toute innocence (surtout dans le purgatoire) des "détails" naïfs qui sont des bombes visuelles : des obscénités sans malice, des associations de corps (nus) et de situations incroyables, des possibilités sexuelles (parfois zoomorphes) inouïes, C'est cette folie (décriée par Bosch ? ou bien dévorée des ses yeux ?) qui méduse l'auteur du film. Il part de là, de la réalité visuelle de ce tableau incroyable. Mais il faut également rappeler que, par delà le génie de Bosch (son onirisme visuel inégalé), cet intérêt participe à vrai dire un peu d'un thème propre à l'époque (la Renaissance), celui de la folie comme chiffre paradoxal de l'existence – et pour certains de la foi ("credo quia absurdum"). Un peu plus tard ce sera le thème de *La nef des fous*. C'est dans ce contexte, où la folie fut une exploration rhétorique, que Mengin convoque, dans la bouche de son Bosch transfiguré (féminisé), Erasme de Rotterdam, l'auteur célèbre de *L'Eloge*

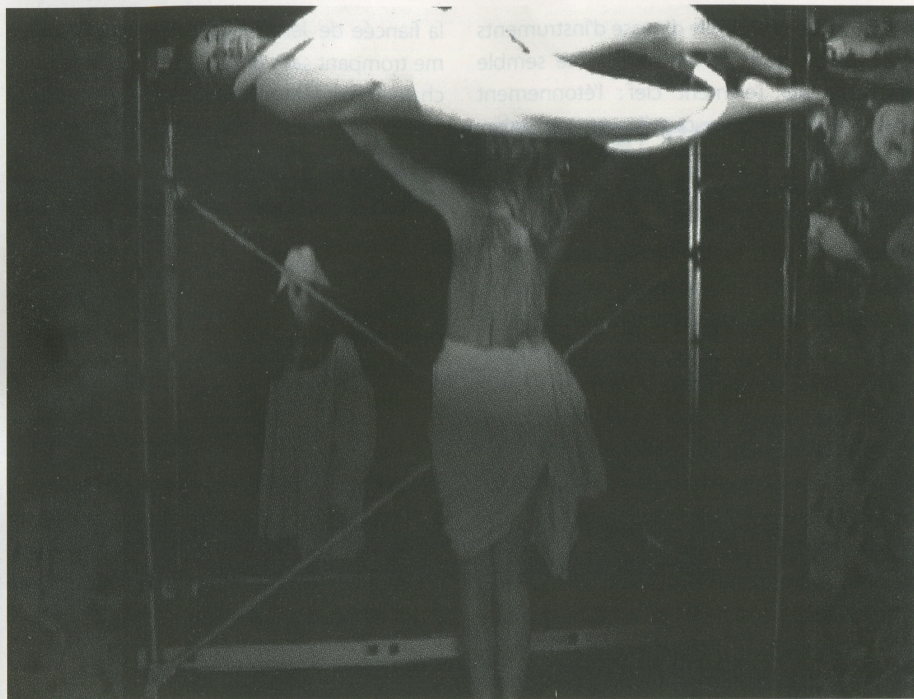
de la folie (1511). De lui sont de nombreuses magnifiques phrases que l'auteur met dans la bouche de sa fille-Bosch.

Pour ce qui est de la folie clinique (la folie douloureuse), un élément esthétique majeur du film, les caméléons (le jardin réel de Mengin semble en être richement peuplé), me suggère (fortement) une ligne inquiétante de lecture : elle relie, telle une longue langue gluante, le personnage filmique de Bosch, dont le regard saccadé et maquillé est délibérément caméléontique, et la triste mais prophétique schizophrénie (celle d'Artaud, par exemple, mais aussi de Pessoa ou de Joyce), que la faculté extrême de mimétisme de cet animal suggère analogiquement (on fait une œuvre pour s'étayer par delà sa déficience de structure subjective).

Pour ce qui est de la folie existentielle, ce thème de la folie prend ici, à mon sens, toute son ampleur si on le relie à l'élément, mentionné plus haut, de l'empathie historique déformante (Mengin sive Bosch). Car Nietzsche (à qui Artaud fait écho sur ce point, lorsqu'il théorise le théâtre total) nous apprend deux choses (apparemment bien retenues, ou redécouvertes, par Mengin) : que l'historien (la posture historienne – "ne surtout pas déformer le Bosch historique") risque, par son souci castrateur d'exactitude maniacale, de stériliser notre rapport au passé (cf. Deuxième Considération inactuelle) ; et, d'autre part, qu'une lecture «sauvage» mais inspirée (comme Mengin sur Bosch), point trop historienne, de la tragédie grecque nous en livre, comme secret (comme la pierre précieuse à l'intérieur du silène, dit le film dans un autre contexte), la découverte du tragique comme possibilité d'intensité maximale (exaltante) offerte à l'existence ("la tragédie est devant nous, et non derrière"). De ce point de vue, le fait que Mengin explore les méandres vivants-mortels de la folie-tragique (le bouleversant

final du film, avec ses animaux morts-vivants, témoigne de cela) par une identification-torsion à Bosch ("je m'appelle Jérôme Bosch. Je suis peintre") révèle une grande cohérence du propos filmique : c'est une même chose, sous des apparences bariolées, qui est explorée de bout à bout : la créativité inscrite dans la folie courageusement reconnue.

Ainsi, l'existence est vue par ce Bosch comme une terrible ambivalence, entre autres celle entre la condamnation de la folie du plaisir (une condamnation de "l'insigne folie du sexe féminin") et le vibrant hommage rendu au plaisir (et au féminin), qui seul justifie la peine de vivre (Mengin-Bosch cite en ce sens Sophocle). Bosch (splendidement joué par une femme !) fustige et adule la "faiblesse-force" du sexe féminin. Même le Christ, dont Mengin représente la cène, le supplice et l'état crucifié, est joué par une femme (au sourire troublant). L'ambivalence obscène-innocente de certains éléments de cette représentation (le thème christique est traité avec irrévérence créatrice, étonnante d'innocence) font des visions "religieuses" de ce film de purs fragments de rêve (inassignable – pas de Providence !). La place du féminin et du religieux sont ultérieurement complexifiés par l'exposition "documentaire" du mariage de raison de Bosch, lui ayant assuré, au moyen d'une épouse aisée, une existence artistique inhabituellement indépendante. «Bosch était malin» est-il dit. L'être-caméléon semble donc pouvoir également concerner la disposition sociale et l'apparente soumission au religieux (camouflage pratique). Je serais pour ma part tenté de voir ainsi, par ce caméléon obsédant, dans l'interrogation sur l'apôtre maudit ("Judas, Judas") propre à l'épisode, d'une incroyable beauté simple, de la cène, la forme de l'horrible trahison du tragique par le christianisme. A Mengin de nous dire (un jour, j'espère, je lui demanderai) si le cri de Bosch, animal au



La Fiancée de Jérôme Bosch, vidéo, Vincent Mengin-Lecreux.

milieu des cadavres d'animaux, est celui du Christ rendant l'âme, ou, comme je préfère (à chacun ses démons, ou détails), celui de Nietzsche perdant la raison à Turin face à un cheval battu.

Ça nous plonge dans le psychisme et l'existence humaine

"Je crois avoir loué la folie d'une manière pas tout à fait folle". Cette phrase étonnante, dite à plusieurs reprises, et martelée vers la fin du film (Bosch-femme se dandine, avec des yeux de braise, sur un arrière-fond cataclysmique), caractérise assez bien le film lui-même à mes yeux. Il a parlé d'un sujet réputé "informe" (la

folie) d'une manière, en réalité, très construite (pas informe). Pour être un accès aux abîmes, la folie n'est pas pour autant une mince affaire... Cette considération que je fais là n'est pas gratuite : la question de la structure propre à la folie (aussi bien celle clinique, qu'existentielle, qu'esthétique) constitue l'objet d'une série de recherches sérieuses de la part de différents groupes de spécialistes. Sans m'attarder sur ce point, je renvoie, principalement, aux études remarquables de Ignacio Matte Blanco (1908-1995) – *The Unconscious as infinite sets. An essay in bi-logic* –, qui a donné un modèle formel convaincant (indépendant de celui de Lacan) des axiomes métapsychologiques de la psychanalyse (et donc de l'inconscient, onirique et/ou psychopathologique) en termes de "bi-logique". Cette approche apporterait beaucoup de lumières sur l'œuvre

de Mengin en ce qu'elle dispose d'instruments conceptuels pour penser ce qui me semble en constituer l'élément clef : l'étonnement face à la coïncidence, que l'on croyait indue, d'éléments inconciliables. La Folie palpable dont nous parle Mengin-Bosch me semble être celle de la perception de la "vie-mort" (cf. le caméléon final) : c'est la folie des identifications incroyables, des coïncidences insoutenables, la logique de l'écartèlement dyonisiaque. Et le triste chiffre de notre pourtant glorieuse existence. La preuve finale – dans cet univers tout conjectural de la critique artistique, où je m'aventure aujourd'hui témérairement – en est à mes yeux le tout dernier élément du film, la terre jetée sur l'œil (du spectateur) pour enterrer Bosch : nous sommes Bosch, comme lui, nous vivants, sommes désormais déjà morts. Matte Blanco permet de comprendre quelque peu cette logique profonde que Mengin ne fait que constater et exprimer. Et il donne(ra)it des moyens de comprendre plus clairement le très grand talent artistique de ce dernier (cf. *Réflexions sur la création artistique*.)

Un film à voir, une météoricité à épouser

En conclusion, je dirai, par delà ce que j'ai pu écrire (des conjectures), que ce film est absolument à voir et à écouter (pour qui aime le génie, et en a besoin comme de l'air). Il vit de sa vie propre, et cette Vie est contagieuse. Mauvais par certains (petits) côtés (comme les titres), il est excellent (et époustoufflant) par d'autres. A l'énigme de départ, "qui est

la fiancée de Jérôme Bosch", je répondrai, en me trompant sans doute, que c'est en fait une chaleureuse, vivifiante mais mortelle épouse : la météoricité (l'être-météore) de qui, acceptant de brûler, veut (et va) devenir encre, peinture ou idée. Mengin est en train de brûler.

(1) L.A.C. : Lieu d'Art Contemporain, Saint-Pierre, Île de la Réunion,
www.palais7portes.com

L'auteur tient à remercier tous ceux avec qui il a discuté de ce film : Julien Clauss, Paul-Victor Duquaire, Ga-Young Fichet-Lee, NG, Triny Prada, Nathalie Pueyo, Ulla Rousse, Gabriel Soucheyre et, en particulier, Odile Gheysens.

© Alessio Moretti,
Turbulences vidéo # 56, juillet 2007

pour en savoir plus :
<http://tinyurl.com/nn4vrr>

ARCHIVES **VIDEO** DIGITAL NUMÉRIQUES FORMES ARCHIVES

Fonds international d'art vidéo d'environ 1000 films numérisés
associé à une base de données sur internet.

Accès gratuit aux vidéos et informations de la base.

Le visionnement des vidéos est proposé dans un format de consultation
(320 x 240 pixels, non exploitable à des fins de diffusion classique).

Consultation possible sur place, au centre de documentation de
l'Espace Culture Multimédia Vidéoformes.

Numérisation et sauvegarde de leurs vidéos gratuites
pour les artistes déposant leurs œuvres aux Archives.

Les Archives Numériques de Vidéoformes est un projet qui bénéficie du soutien du
Ministère de la Culture / DRAC d'Auvergne, et de Clermont Communauté.

www.videoformes.com

FAIR PLAY

5-8.07.2007

KINO BABYLON BERLIN MITTE

8 p.m. - 10 p.m.



Granados, 2003 - Javier Peñafiel

