Turbulences vidéo

revue trimestrielle # 61 - Octobre / October 2008



Turbulences vidéo

revue trimestrielle octobre - novembre - décembre 2008
quarterly magazine october - november - december 2008

En 1986,

je crois, j'ai fait la connaissance d'André Iten. C'était à La Haye où se tenait le World Wide Video Festival de Tom Van Vliet à l'époque. Nous étions en compagnie de Robert Cahen et nous avons rencontré un artiste tout frais débarqué sur le continent, un brin timide, Gary Hill. J'étais un visiteur fidèle de la BIM (Biennale de l'Image en Mouvement) de Genève finalement plus proche et bien plus active (que notre capitale) dans ce domaine qui nous intéressait tous deux : l'art vidéo et les nouveaux médias numériques. Adieu André ! Ce numéro t'es dédié.

Au sommaire, un roboratif portrait d'artiste d'une personne qui aime bien poser des questions : Stéphane Trois Carrés associé désormais au portrait vidéo consultable en ligne. De nouvelles signatures viennent nous rejoindre et enrichissent la revue de chroniques fort diverses et délicieuses. On adore aussi retrouver un Jean-Paul Fargier en très grande forme ! A savourer sans modération et à partager avec le plus grand nombre !

André Iten nous a quitté cet été bien trop tôt à 56 ans !

I met André Iten in 1986.

We were attending Tom Van Vliet's World Wide Video Festival in the Hague. We were with Roberty Cahen and we met this new guy on the European scene : Gary Hill. I was a regular at the BIM (Moving Image Biennial) in Geneva, a city much closer to my own city and much more active than Paris — at the time — in this particular field of video art and digital art later. Good bye André, this magazine is dedicated to you.

Featured in this issue, a invigorating portrait d'artiste' in the person of Stephane Trois Carrés linked to a video portrait on line. New contributions enrich this issue with succulent varied papers. We also love regular ones like Jean-Paul Fargier's, in great shape indeed.

To be savoured without moderation and to share with the largest number of friends.

André Iten left at 56 only !

Gabriel Soucheyre

Turbulences vidéo # 61 • Quatrième trimestre 2008 / *fourth quarter 2008*
Directeur de la publication / *director of publication* : Loiez Deniel • **Directeur de la rédaction / *editor-in-chief* :** Gabriel Soucheyre
Ont collaboré à ce numéro / *editors* : Geneviève Charras • Jean-Paul Fargier • Andréa Goffre • Bidhan Jacobs • Gabriel Soucheyre • Zoe Stillpass

Mise en page / *lay-out* : Eric André-Freydefont • **Mise en ligne / *on line edition* :** Grégoire Rouchit
Publié par / *published by* **VIDEO**FORMES, B.P. 80411, 63011 Clermont-Ferrand cedex 1 • tél : 04 73 17 02 17 •
videoformes@videoformes.com • www.videoformes.com •
© les auteurs, Turbulences vidéo # 61 et **VIDEO**FORMES • Tous droits réservés / *All rights reserved* •
La revue Turbulences vidéo # 61 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 *Electronic Wall-paper - Colorbar*, vidéo, Stéphane Trois Carrés © Stéphane Trois Carrés

2 *Inferno*, Romeo Castellucci © Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon

Sommaire # 61

Chroniques en mouvement

7 Iten, Boutang, Bouchon … partis au paradis (de Romeo Castellucci)
Jean-Paul Fargier

13 Chantal Akerman@Camden Arts Centre
Andréa Goffre

16 Collectif Jeune Cinéma / Les Trois Lumières : un croisement attendu
Bidhan Jacobs & Gabrielle Reiner

Portrait d'artiste : Stéphane Trois Carrés

21 Trouvère Polymorphe
Jacques Norigeon

22 Entretien avec Stéphane Trois Carrés
Gabriel Soucheyre

30 De l'artiste comme suprême Explorateur des mondes possibles
Sylvie A. Allouche

32 La peinture à l'oeuvre dans les vidéos de Stéphane Trois Carrés
Elsa Ayache

37 LiensWeb / WebLinks / Portraits Video

Les œuvres en scène

38 *Barbies'doll's*
Geneviève Charras

42 *U W*
Geneviève Charras

44 *Zapping unit*
Zoe Stillpass

Videobars #1 & #2

Videoformes ouvre les portes de la galerie de l'art du temps aux artistes et leur offre un espace d'expérimentation et de rencontre avec le public, de 19h à 20h30.

Les deux premières éditions de ces *Videobars* expérimentaux ont remporté un certain succès auprès des visiteurs.

Le 25 septembre dernier, fut l'objet d'une rencontre entre le **Duo Audinet/Marty,** et le vidéaste **Philippe Fontès**. Sylvain Marty et David Audinet, deux musiciens improvisateurs ont retrouvé le vidéaste qui jouait *à faire des bulles* devant la caméra :

C'est une histoire de tension, celle des lèvres sur une embouchure, la note d'une peau qui résonne ou encore la tension de surface d'une bulle de savon.

Le 7octobre, c'était au tour de **Sébastien Camboulive de** présenter quelques pièces de sa série des *Spirales*.

Cette série constitue le point de contact entre son travail de photographies et celui de vidéo qu'il sera invité à poursuivre au cours de cette année de résidence à Vidéoformes. Cette présentation visuelle était accompagnée d'une proposition sonore de **Fabien De Macedo.**



Videobar #1 - Fontès + Duo Audi/Marty © Vidéoformes



Videobar #2 - Sébastien Camboulives © Vidéoformes

Nocturnal Rainbow Rising - Ran Slavin



Crónica is very proud to present **Ran Slavin's** *Nocturnal Rainbow Rising*. After 2004's *Tropical Agent / Ears in Water* and last year's *The Wayward Regional Transmissions* — awarded a honorable mention at the **Prix Ars Electronica** — Ran's third full-length release in Crónica is now available in the Unlimited Release series, with 10 tracks available for free download or choose-to-pay-as-you-will donations.

Nocturnal Rainbow Rising drifts across far removed cinematic panoramas of lush nightly atmospheres. The tracks bear forms of sound memories, occlusions of dreamy nocturnal passages, of introspective and illusory projections arising from the metropolitan environments to the tundra.

http://www.cronicaelectronica.org/?p=037

Anne Marie Rognon - « *le bas du fossé* » - jusqu'au 25 octobre à la galerie du Haut-Pavé - Paris (5e)

Sous la toile, (2008) installation d'**Anne-Marie Rognon** (peinture) et **Nathalie Côte** (composition).

Ce projet, né de la rencontre d'un compositeur et d'une plasticienne clermontois, se compose d'un camp de tentes canadiennes miniatures dont les toiles sont peintes et réparties sur une surface d'environ 30 mètres carrés. A l'intérieur de cinq d'entre elles, est dissimulé un haut-parleur diffusant une bande son électro-acoustique en 5.1 au format DTS. Les motifs picturaux et musicaux tantôts abstraits, tantôt concrets se répondent et plongent le spectateur dans un univers tour à tour poétique et crûment réaliste.

Ce projet a bénéficié du soutien de **Clermont-Communauté** et de l'association **Trames**.



Alarmé, acrylique/toile, 50 x 40 cm, 2008 © Anne Marie Rognon

On rentre de vacances, on a traversé les cercles de la Divine Comédie de Dante, guidé par le metteur en scène vedette du Festival d'Avignon, et l'on apprend – avec retard – la mort de trois personnes chères. Comme on n'a pas été à leur enterrement, c'est comme s'ils n'étaient pas partis. On les imagine chez Dante continuant à vivre, selon leur choix, l'un en *Enfer*, l'autre au *Paradis*, le dernier au *Purgatoire*. Tels que revisités par Roméo Castelluci… à la lumière de Nam June Paik.

Iten, Boutang, Bouchon … partis au paradis (de Romeo Castellucci)

par Jean-Paul Fargier

André Iten, en Enfer ? Le fondateur du festival d'art vidéo de Genève, j'en suis sûr, aurait choisi de se fondre dans le grouillement des corps anonymes qui peuplent à jamais la Cour d'Honneur du Palais des Papes, pour ceux qui ont vu cet été l'*Inferno* de **Castellucci**.

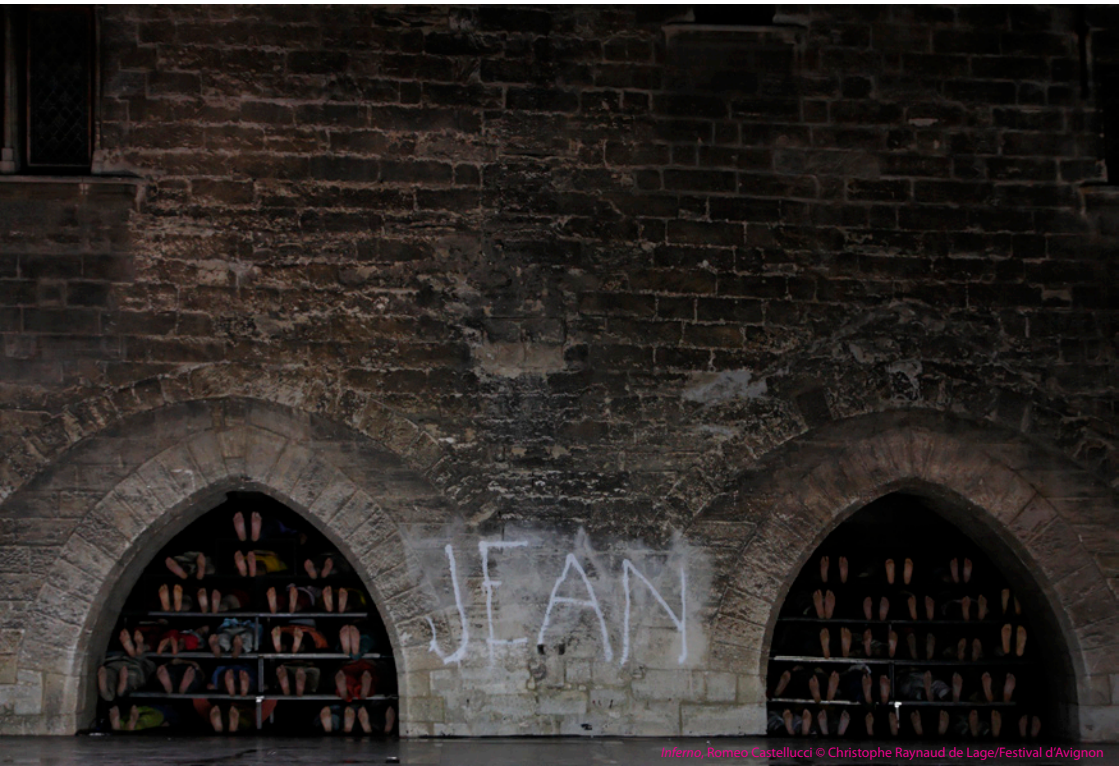
Le metteur en scène *plasticien* avait fait appel à une cinquantaine de comédiens amateurs, vêtus de couleurs claires. Troupe bigarrée de damnés, ils (elles) roulaient par vague sur le sol, partaient à l'assaut de la muraille papale à coups de tatane, se zigouillaient en silence d'un pouce trancheur de gorge, s'allongeaient dans une fenêtre en ogive, pieds en avant, formant un vitrail de chair. Un magma bouillonnant, qui rétrospectivement me rappelle la cohorte des amis de **Thierry Kuntzel** au Père-Lachaise, où j'ai fait ce jour-là un bout de chemin avec André Iten. C'est même en ce lieu et ce jour (de mai 2007) que je l'ai vu vivant pour la dernière fois, mon ami André. On avait bien sûr parlé de Thierry, de sa dernière installation, *La Peau*, qui serait montrée au Festival de Genève, mais aussi de nos enfants, de nos femmes, de ces vacances où nous nous étions retrouvés dans la même île grecque, souvenirs d'un autre temps, il n'avait pas encore divorcé, moi non plus, nous avions fêté ses quarante ans, sa fille avait appris aux miennes à nager, nous avions cherché ensemble dans le ciel certaines étoiles, etc… Je lui ai promis d'aller faire un tour à Genève en octobre pour sa 12ème **Biennale de l'Image Contemporaine** (sa grande création) et puis je n'ai pas pu, pourtant j'avais contribué à son catalogue (avec un texte sur les films de Stavros Tornes)…



Inferno, Romeo Castellucci © Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon

Te voici désormais, cher André, dans les cercles de Dante. Bien placé pour regarder choir les étoiles vidéo qui pleuvaient dans la Cour d'Honneur des Papes d'Avignon. Autre temps, autre étoiles. Le clou de l'*Inferno* de **Roméo Castellucci** est en effet une chute de téléviseurs depuis les plus hautes fenêtres du Palais. Sept écrans comportant chacun (un peu à la façon des premières installations de Kuntzel) une lettre scintillante : E, T, O, I, L, E, S… dont quatre vont plonger dans le vide et s'écraser sur la scène avec un bruit infernal, ne laissant plus à lire que le mot I L E… Tous des îles, c'est ça l'enfer ? Un peu avant, plus bas sur la muraille, on avait vu s'inscrire les noms des membres défunts de la **Societa Raphaël Sanzio**, la troupe de Castellucci. Morts mémorables, îles peut-être, mais jamais oubliés, aussi longtemps qu'il restera des étoiles. Belle promesse ! Mais qui la tiendra, pour toi ? Nous, pour qui tu as beaucoup compté, tant que nous pourrons du moins contempler ces deux lumières qui te réjouissaient, celles des astres dans la nuit et celles des écrans habités avec art.

Car tu auras été contemporain de cela, que tu as beaucoup promu au Théâtre Saint-Gervais de Genève : l'art vidéo insufflant une vie nouvelle au théâtre. Je ne sais si tu aimais Castellucci, qu'on qualifie, faute de mieux, de metteur en scène *plasticien* parce que pour lui les images priment sur les mots. Ainsi du livre de Dante, il ne fait entendre aucun vers. Il en retient des visions, les siennes, qu'il offre en pâture aux spectateurs, comme il s'offrait, en ouverture de son *Enfer*, à la morsure d'une meute de chiens féroces. Impressionnant spectacle, tant par la férocité vraie des chiens mordant les membres, certes protégés par un vêtement solide, que par leur dressage parfait, aucun ne s'attaquant au visage et aux mains restés nus et tous cessant leur assaut sur un coup de sifflet de leur maître ! Spectacle post-télévisuel, fusionnant l'effet de direct et l'effet théâtral. En tous cas, les vestales du Pape de l'art vidéo ne s'y sont pas trompées.



Inferno, Romeo Castellucci © Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon



Inferno, Romeo Castellucci © Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon

La **Fondation Nam June Paik** (Séoul) est coproductrice de cette adaptation de Dante.

Et **Pierre-André Boutang**, ce grand « homme de télévision », artisan d'*Océaniques* et de tant d'autres programmes remarquables (*L'abécédaire de Deleuze* par exemple), où peut-il être maintenant, sinon *in Paradiso* ?

Disparu en mer, au large de la Corse, en pleine Méditerranée, l'ami de **Philippe Sollers** et de **Jean-Daniel Pollet**, avec lesquels il formait un trio d'inséparables au début des années 1960, a rejoint, dès que j'ai entendu la nouvelle de sa mort, un matin d'août sur France Culture, la blancheur éblouissante du *Paradis* de Castellucci, installé cet été dans la Chapelle des Célestins d'Avignon. À cause du *Paradis* de Sollers bien sûr, et de mon *Paradis Vidéo*, qu'il avait visionné pour l'inscrire éventuellement dans une des nombreuses grilles qu'il contrôlait dans les années 80… mais il y avait renoncé en s'excusant : « *tu comprends, il faudrait que je puisse expliquer à ma direction qu'on peut intéresser les gens pendant une heure en leur montrant rien que des Sam Francis*… » Je ne voyais pas le rapport. Sollers disant son texte fleuve entouré d'un flux d'images n'avait rien de l'abstraction lyrique du peintre américain. Après un tel refus, même fondé sur un sentiment d'admiration, je fus quand même surpris que Pierre-André m'invite à réaliser des sujets pour *Métropolis*. Un Cézanne, un Mallarmé, un Jazz aux Tuileries, où je jouis d'une totale liberté. Mais aussi un Parcours de sculptures au Palais-Royal, pendant le montage duquel, il se fit plus que pressant : il fallait que j'inclus à tout prix l'image de l'organisatrice. Comme je résistais à exhiber cette affidée de Tiberi, il lâcha cet argument décisif : « *c'était une des maîtresses de mon père, il lui a même fait un enfant, tu comprends* ». Cette confidence me désarma, j'obtempérai en me souvenant qu'on disait de P.A.B. qu'il se vouait à réparer les erreurs de son père, vieux grognon royaliste et quelque peu fasciste sous Vichy. Il était très généreux… pour les siens. C'était avant tout un homme de clan. Il aimait montrer son

pouvoir. Comme je le remerciais d'avoir donné un coup de pouce décisif à un de mes projets, il balaya ma gratitude, hilare : « *Ne sais-tu pas que c'est la Maffia ici* », en jetant un regard circulaire sur son antre de l'avenue Mac Mahon où il veillait à la bonne fortune de trois ou quatre sociétés de production. Il me laissait ainsi entendre qu'il n'avait pas fait ça pour moi mais pour quelqu'un à qui il ne pouvait dire non. N'entre pas au Paradis qui veut ! A celui de Pierre-André comme à celui de Roméo.

On n'entre dans la chapelle des Célestins que six par six (c'est très *happy few*) et on vous en extirpe au bout de trois minutes. On bute sur une cloison noire face à laquelle on est invité à se mettre à genoux si l'on veut voir quelque chose : au ras du sol, un oculus d'un mètre de diamètre dévoile un sol inondé, et quoi au-delà ? Une grande blancheur. Aussi violente que fugitive. Un voile (une voile) noir(e) claque et obture l'oculus. Des gouttes d'eau vous fouettent le visage tandis que vous découvrez un piano brûlé (celui de l'*Enfer* de la Cour d'Honneur) et l'illumination immaculée des murs et du maître autel. C'est tout et c'est stupéfiant. Mise en scène conjuguée de la « pulsion scopique » (selon le dogme catholique, le Paradis équivaut à la vision



Paradisio, Romeo Castellucci © Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon



Purgatorio, Romeo Castellucci © Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon

de Dieu face à face) et de l'éternité retrouvée (une seconde, une minute, un an se confondent sans fin), le battement de l'obturateur noir, véloce, caoutchouteux conforte génialement la fonction permanente de la forme circulaire chez Roméo Castellucci : à la fois trou dans le réel, sexe féminin, œil métaphysique, puits de sens indicible, image en directe.

Vous ne connaissez certainement pas **Jean Bouchon**, mon cousin, qui a trépassé cet été de vieillesse. Ayant passé sa vie dans un purgatoire intérieur (ni enfer ni paradis), il ne s'étonnera pas que je l'expédie, au moins le temps de ce texte, au *Purgatorio* de Castellucci, bien qu'il mérite le paradis, le vrai, s'il existe. Cantonnier de la ville de Privas (Ardèche), fils du bourreau de ce chef-lieu, éleveur de chèvres sur la pente du Mont Tholon qui regarde vers l'Escrinet, je lui dois le couronnement de mes études secondaires, puisque c'est dans sa maison que j'ai dormi toute la semaine pendant laquelle je subissais les épreuves du Bac. Nourri de fromages de biquette, je partais tous les matins vers les salles d'examen le cerveau bardé de vitamines anti-oubli, craignant plus que tout le trou de mémoire. Le « Jean de Privas », cousin germain de ma mère, lui, n'oubliait rien ni personne. Ni le destin cruel, incompréhensible, qui lui enleva sa jeune épouse si tôt qu'elle eut accouchée de deux beaux enfants, qu'il tint, fidèle à l'Aimée par delà la mort, à élever seul. Ni les malheurs de la guerre qu'il avait traversé en héros du quotidien, débrouillard et récalcitrant. Depuis des années, on se revoyait plus qu'aux enterrements. Il semblait ne pas plus vieillir que sa casquette, qu'il tournait entre ses mains tout au long de la cérémonie, du *Dies Irae* à l'*Absoute*, ruminant d'un air absent son drame intérieur. Fixé à jamais sur un moment irrémédiable.

Dans son *Purgatorio* d'Avignon, Castellucci fixe un personnage sur une blessure elle aussi inguérissable. Elle n'a rien à voir avec celle qui hantait mon cousin puisqu'il il s'agit ici d'un viol incestueux (père-fils). Cependant, c'est la même

prostration qui en résulte, plaçant celui qui la subit dans une suspension sans fin du désir. Impossible paradis, improbable enfer : la victime est condamnée à vivre perpétuellement dans un entre-deux. Le génie de Castellucci est d'avoir choisi cet état d'enfermement comme image du Purgatoire : un crime qui n'entraîne ni pardon ni condamnation ; une victime incapable ni de pensée ni d'action, condamnée à une vision récurrente. Enfermé dans un placard, l'enfant regarde défiler sans fin ce qui ne peut s'effacer, se propage sur place, dans un intérieur dont on ne s'évade pas. Mais au théâtre, c'est mieux qu'au Purgatoire, on peut inverser dedans et dehors : soudain l'enfant du placard se retrouve à l'extérieur même de la scène, à deux pas des premiers spectateurs, auxquels il tourne le dos, rivé qu'il est à son oculus d'où il embrasse, comme nous, le spectacle hideux de son père devenu un pantin désarticulé par la maladie.

Ouf ! le théâtre, loin du Paradis, de l'Enfer et du Purgatoire, reste encore un lieu de salut. La simple comédie, l'humaine comédie, échappe aux cercles irrespirables de la *Divine Comédie*.

Mais que signifie la télévision constamment allumée, de dos, dont on ne voit donc pas les images, seulement la lumière ? Peut-être la lumière justement, qui guide le théâtre aujourd'hui vers une dramaturgie nouvelle. Le théâtre commun des morts et des vivants.

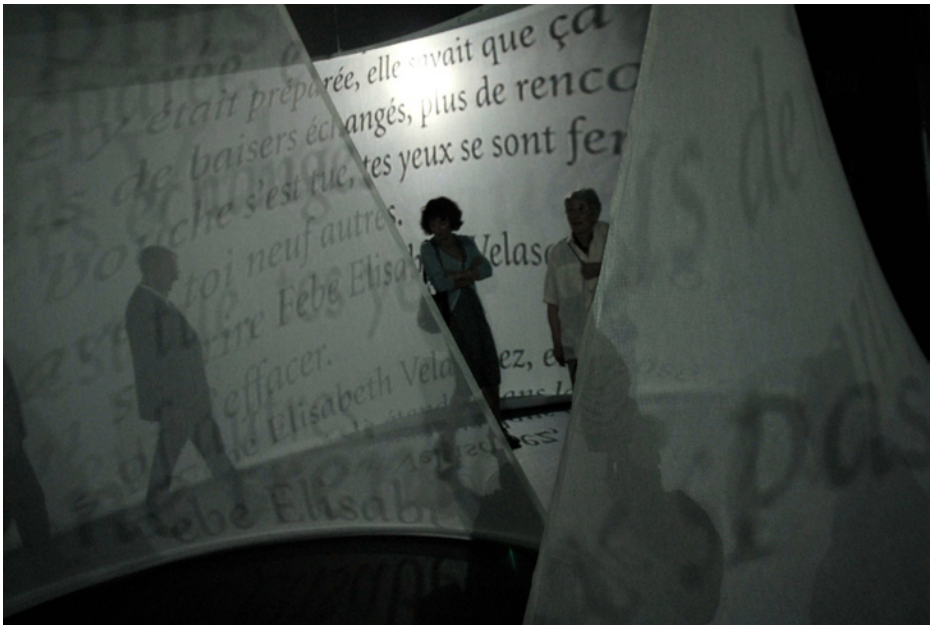
© Jean-Paul Fargier
Turbulences Vidéo #61, Octobre 2008

Si son travail est difficilement classifiable, l'exposition de Chantal Akerman au Camden Arts Centre met en lumière certain des thèmes qui jalonnent sa longue carrière artistique : le temps, les femmes, le récit autobiographique. Chantal Akerman est un metteur en scène qui a travaillé sur différents supports - films, documentaires, installations - expérimentant sans cesse de nouvelles formes de narrations.

Chantal Akerman@Camden Arts Centre

par Andréa Goffre

Sa carrière de cinéaste commence dans les années 1970 avec son premier court métrage, *Saute ma Ville*, en 1968. Très influencée par le cinéma de **Jean-Luc Godard**, en particulier son film *Pierrot le Fou* (1965), elle s'imposera dans la scène du cinéma expérimental, dans la lignée de l'avant-garde new-yorkaise. Travaillant sur le temps réel, son œuvre analyse les espaces et les individus d'une manière originale et sensible. C'est au milieu des années 90 que ses créations investissent les espaces d'art contemporain, avec des installations vidéo, comme *D'Est* (1995), *Sud* (1998/1999), *From the Other Side*



To Walk Next to One's Shoelaces in an Empty Fridge (detail), 2004, Chantal Akerman © Chantal Akerman, Courtesy Marian Goodman Gallery, New York / Paris



Women From Antwerp in November (detail), 2007, Chantal Akerman © Chantal Akerman, Courtesy Marian Goodman Gallery, New York / Paris

(2002), ou *Marcher a côté de ses lacets dans un frigidaire vide* (2004).

Camden Arts Centre présentait cet été un film et deux installations de l'artiste belge.

Hotel Monterey (1972) est un film de 65 minutes observant la vie d'un hôtel new-yorkais. Étage par étage, presque exclusivement en plans fixes, la caméra parcours l'édifice. La narration est réduite à son minimum et la longueur des séquences confronte le spectateur au temps réel et l'intègre dans l'espace observé.

Dans la seconde salle, c'est de manière physique que le spectateur expérimente l'œuvre. La projection s'étale dans l'espace sous forme de spirale, à l'intérieur de laquelle évolue le spectateur. L'écriture prend corps, renforcée par une voix-off, créant une narration presque palpable dans l'espace d'exposition.

Ici, le récit s'impose de manière directe, par le jeu d'une double projection. C'est un dialogue avec sa mère, autour d'un vieux journal intime ayant passé par les mains de différentes générations de femmes. Bribes autobiographiques, sa mère, juive polonaise déportée, évoque des souvenirs de famille.

Ce portrait intime de femme, fait écho à ceux d'inconnues ; projetées dans la dernière salle. *Femmes d'Anvers en Novembre* (2007) est une double projection, face à face. Sur un des murs, cinq scènes différentes reconstituent une ligne

d'horizon, « un paysage ». Ces scènes, en noir et blanc ou couleur, illustrent différentes postures de femme fumant dans les rues d'Anvers. L'ambiance nocturne et la gestuelle des femmes évoquent les films noirs des années 1950. Chaque scène dure à peine le temps d'une cigarette et reste ouverte à l'imagination. Pensives, en pleurs, exténuées, ces femmes traversent différentes émotions. Touchantes et mystérieuses, désirables et inaccessibles, chacune d'elles constitue une pièce de ce panorama féminin.

Sur le mur opposé est projetée en gros plan l'image d'une femme, qui fume de manière languissante.

Cette installation évoque le talent d'observation de Chantal Akerman, qui distribue dans l'espace des portraits sensibles de femme, tout en évoquant et interrogeant le cinéma et son histoire.

© Andréa Goffre
Turbulences Vidéo #61, Octobre 2008



Women From Antwerp in November (detail), 2007, Chantal Akerman © Chantal Akerman, Courtesy Marian Goodman Gallery, New York / Paris

Créé en 1971 sur le modèle de la Filmmakers Cooperative de Jonas Mekas à New-York, le Collectif jeune Cinéma (CJC) est la première coopérative française de diffusion et de distribution du cinéma expérimental. Il est né d'un groupe de cinéastes constatant que le cinéma expérimental n'est pas défendu en France. Ces derniers s'organisent alors pour unir leurs efforts et travailler à la défense de ces films très peu diffusés.

Collectif Jeune Cinéma / Les Trois Lumières : un croisement attendu

par Bidhan Jacobs & Gabrielle Reiner

Aujourd'hui riche d'un fond historique irrigué en permanence par des œuvres contemporaines, elle fédère deux cents cinéastes et vidéastes français et étrangers qui ont déposé plus de sept cents films. Le C.J.C. organise pour la première fois fin janvier 1999 le **Festival des Cinémas différents de Paris**, l'une des rares manifestations consacrées exclusivement aux films d'avant-garde, indépendants, *underground*, alternatifs, expérimentaux ou différents[1]. Ce festival annuel désire refléter la richesse et la diversité des pratiques cinématographiques récentes et novatrices. Cette année, le festival fêtera ses dix ans du 9 au 14 décembre 2008 au cinéma l'Archipel (Paris X^{e} arr.) et à Mains d'Oeuvres (St Ouen). Dans le cadre de cet anniversaire, le Festival décline une programmation « hors les murs » à Paris et en province en partenariat avec quatre structures culturelles[2] dont les **Trois Lumières**.

Créée en novembre 2004 à l'Université Paris I – Panthéon Sorbonne, les Trois Lumières, association regroupant aujourd'hui une quarantaine de jeunes chercheurs en études cinématographiques, s'attache notamment à faire rayonner une tradition de recherches sur les avant-gardes solidement établie depuis une dizaine d'années à Paris I sur d'autres universités et entraîne ces dernières au sein de multiples projets scientifiques et artistiques. Les Trois Lumières ont décidé d'organiser le 7 novembre prochain à l'Auditorium de l'Institut National d'Histoire de l'Art (Paris 2^{e} arr.) une Journée d'études intitulée « Collectif Jeune Cinéma /Festival des cinémas différents : histoire, conservation et diffusion du cinéma expérimental », avec le conseil scientifique de **Nicole Brenez** (C.E.R.H.E.C.). Une collaboration fructueuse attendue.

---

[1] *Le Festival des cinémas différents* est considéré comme une résurgence de la section *Festival International du Jeune Cinéma de Hyères* (1965-1983) consacrée au « Cinéma Différent » et qui pendant douze ans a été un rendez-vous important de l'avant-garde internationale. Le programme du premier Festival des cinémas différents de Paris qui eut lieu fut sous-titré : « *De Hyères à Aujourd'hui* » (car il montrait des films primés lors de cette manifestation dont **Marcel Mazé** fut le programmateur).

[2] Le 11 septembre dernier à Paris aux Voûtes avec Rush up, le 21 octobre à Lyon avec Les Inattendus et le 6 décembre au Centre Pompidou.



Ce partenariat avec le C.J.C. et l'I.N.H.A. poursuit un travail entamé lors du premier colloque des Trois Lumières consacré à l'expérimentation cinématographique le 18 mai 2007, organisé en collaboration avec le C.E.R.H.E.C. (Paris I). Il fut, en effet, co-présidé par **Nicole Brenez** (membre d'honneur du Collectif Jeune Cinéma) et **Marcel Mazé** (fondateur et Président d'honneur du C.J.C.) ; **Raphaël Bassan**, autre pilier du C.J.C., y était intervenu. Cette Journée d'études devient ainsi l'opportunité d'une collaboration plus étroite entre chercheurs et cinéastes. Ce rapprochement entre praticiens et théoriciens qui œuvrent également de leur côté à faire découvrir le cinéma d'avant-garde[3] a été facilité par la présence au sein du C.J.C. de chercheurs en études cinématographiques qui ont proposé à des membres des Trois Lumières d'accompagner la programmation du Festival afin de consolider ensemble l'assise théorique et historique de cette Journée d'études.

La matinée intitulée "Toujours jeune et très différent", introduite par Nicole Brenez et Marcel Mazé, analysera, par échantillonnage, les choix radicaux des programmations sur 10 ans de festival et les démarches qui ont mené à la programmation de séances rétrospectives[4] pour cette édition anniversaire du Festival composées de films ayant marqué les neuf années précédentes. En effet, à travers le dépouillement d'un fond papier (les catalogues des éditions passées du festival) le constat suivant s'est imposé : la manifestation a toujours cherché à projeter des films issus de la collection gérée par le C.J.C. aux côtés d'autres films extérieurs à la coopérative (par des appels à participation, des soutiens à d'autres coopératives, des cartes blanches à des personnalités ou à des structures du milieu expérimental ou connexes) dans un souci de faire vivre le fond et de le dynamiser par échos et résonances entre les œuvres déposées au C.J.C. et les autres : un moyen d'instaurer des rencontres et des échanges tout en alimentant

[3] Au travers d'*ImpaKt*, manifestation audiovisuelle régulière à l'INHA depuis avril 2007 en partenariat avec l'*Équipe d'Accueil Histoire culturelle et sociale de l'art de Paris I*. Les projections ont pour but de réunir les chercheurs, les étudiants et les curieux autour de l'œuvre d'un artiste, présentée par lui-même, sous forme libre. Ce dernier organise lui-même la séance selon les nécessités de ce qu'il désire présenter, en tenant compte des conditions de la salle. *ImpaKt*, privilégie les images inédites, les démarches emblématiques, les artistes non-conformistes et les approches originales afin d'éveiller l'intérêt d'un large public vis-à-vis de ces œuvres et d'élargir le champ d'action des jeunes chercheurs.

[4] Cette rétrospective sera composée de deux séances présentant des oeuvres historiques, notamment certains films du festival de Hyères. Les deux autres s'orienteront d'une part sur le cinéma du corps, principal courant qui se développa dans le giron du *Collectif Jeune Cinéma* au cours des années 70, et sur ses prolongements ; d'autre part sur des œuvres aux univers oniriques et fantasmatiques.

la collection de nouveaux films qui n'étaient pas encore affiliés à des coopératives.

L'après-midi intitulée « Le CJC/FCD au présent : propositions d'artistes », modérée par **Pip Chodorov**, le président en exercice du C.J.C., sera l'occasion de présenter des analyses des artistes emblématiques du catalogue (tels **Solomon Nagler** et **Pierre-Yves Cruaud**), de donner la parole à d'autres artistes afin qu'ils présentent leurs démarches et leurs travaux, mais également de soulever des questions essentielles concernant le deuxième axe du Festival de cette année, la pratique du noir et blanc. Cette dernière est souvent utilisée comme moyen d'expérimentations de gestes techniques, de choix esthétiques, de possibilités plastiques et critiques qui font figure d'exception dans le panorama de la création cinématographique/vidéographique contemporaine[5].

Le colloque mettra en valeur les deux axes principaux de la manifestation en menant une réflexion historique et esthétique au travers de communications de jeunes chercheurs de l'association et de conférences de cinéastes/vidéastes du C.J.C. Des projections de films peu diffusés de cinéastes connus et moins connus qui ont marqué les festivals passés ou qui seront programmés dans le festival à venir accompagneront la manifestation, permettant une relecture de cette collection de films ; la finalité du colloque étant de rendre accessible des documents, des corpus et des sources encore peu dépouillés de nos jours afin d'initier de nouvelles recherches. Cette présentation du fonds à des chercheurs et des étudiants de tout horizon se tiendra dans ce lieu dévoué aux recherches approfondies sur l'image envisagée dans toutes ses dimensions qu'est l'I.N.H.A., replaçant le cinéma expérimental comme le site même de l'articulation entre histoire du cinéma, histoire des Beaux-Arts et des arts plastiques.

Rien d'étonnant à ce que la méthode qui s'impose naturellement soit le décloisonnement, entre les arts, les disciplines mais également entre les statuts et les fonctions des intervenants. En effet, comme le relève Nicole Brenez, une tradition caractéristique de l'histoire de l'avant-garde est le refus de la division entre l'art, son commentaire et sa diffusion. Les artistes restent non seulement les plus importants théoriciens de leur pratique, mais assument aussi des fonctions d'historiens, d'analystes et de programmateurs. L'articulation entre le C.J.C.



©... Des nuages aux fêlures de la terre ..., Philippe Cote

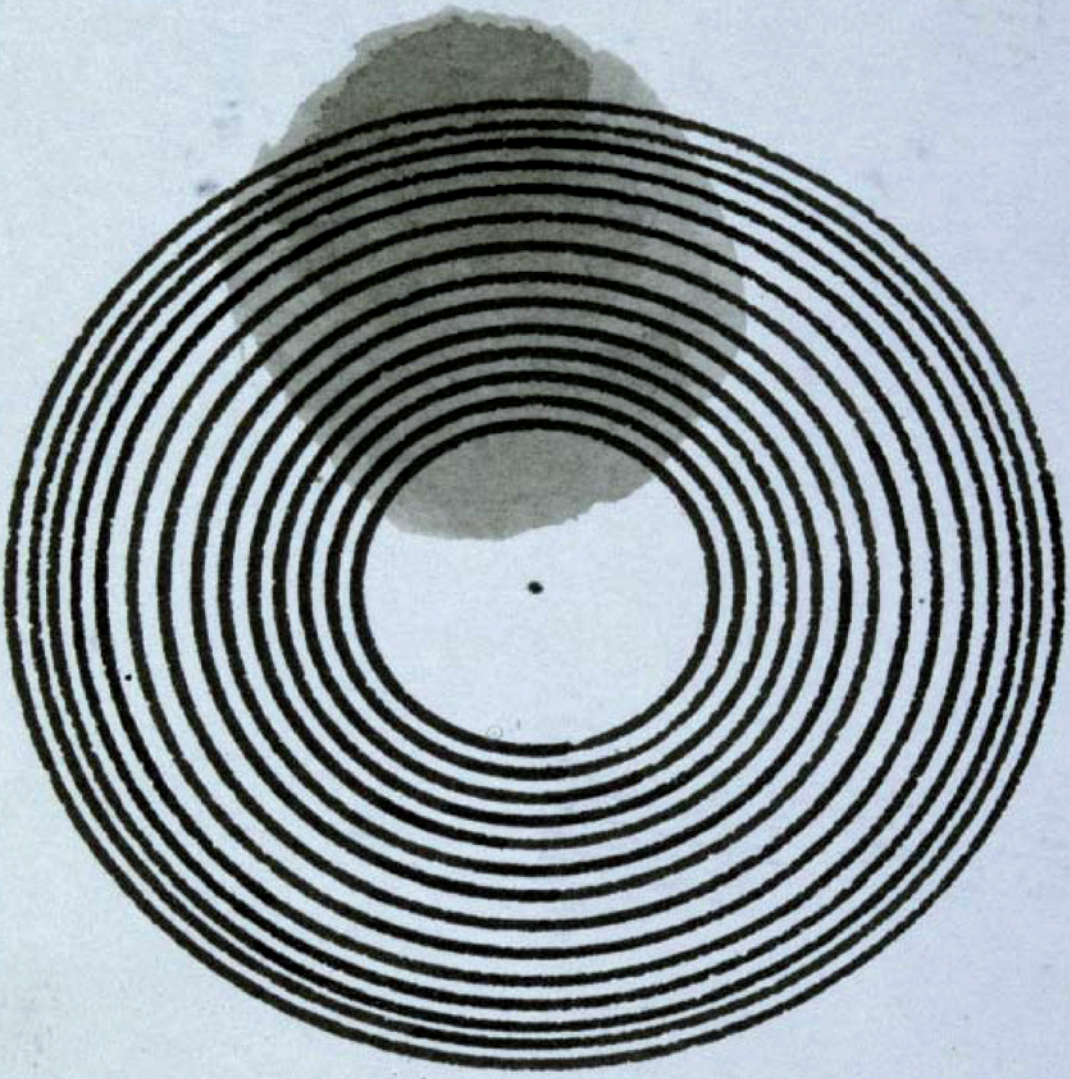
[5] Quatre séances pendant le Festival donneront un aperçu de la diversité des approches autour de cette problématique.

et les Trois Lumières apparaît d'autant plus logique que non seulement les jeunes cinéastes du C.J.C. se trouvent dans la continuité de cette tradition mais encore, inversement, nombre des jeunes chercheurs des Trois Lumières, historiens, analystes, programmateurs sont également des cinéastes et vidéastes. Le croisement et la complémentarité primeront sur le cloisonnement et la hiérarchisation afin de stimuler la recherche (artistique et scientifique), d'offrir de nouvelles pistes de réflexions, de nouveaux horizons à atteindre.

La principale conséquence d'une telle méthodologie sera d'accorder au sein de ce Colloque autant d'importance à l'analyse des images qu'à leur projection. Ainsi, non seulement les communications et les conférences seront étayées de beaucoup d'extraits de films et de vidéo, mais la journée elle-même sera structurée autour de programmes de films courts et peu connus, qui seront l'occasion pour le public de redécouvrir ou découvrir certains films peu ou pas diffusés tel *Focalises* de Marcel Mazé (1980), critiquant les codes présidant à la construction des images cinématographiques industrielles selon lesquels la technique de la profondeur de champ et de la variation du plan de mise au point inscrit une dialectique où le plan net est conçu comme véhicule de la narration et l'arrière-plan flou comme simple support résiduel de lecture. De même, la journée se clôturera par un ciné-concert : la projection d'un film court de **Philippe Cote** *…Des nuages aux fêlures de la terre…* (2007) avec improvisation musicale. Au principe d'ouverture intellectuelle et artistique répondra la diversité des supports présentés témoignant des voyages entrepris aujourd'hui par les artistes entre la multiplicité des possibilités techniques offertes de l'argentique au numérique (super 8, 16 mm, mini-DV, etc.).

Cette Journée d'études est désirée comme petite introduction dynamique et vivifiante d'une partie de l'histoire collective de cet art prenant en compte la création la plus récente et la plus jeune. Le souhait des organisateurs est qu'elle puisse contribuer à répondre à un besoin aujourd'hui de plus en plus pressant à mesure que les initiatives cinématographiques/vidéographiques se démultiplient. En effet, les recherches sur ce domaine essentiel et trop longtemps sous-traité du cinéma se développent depuis quelques années, mais se heurtent actuellement à de réelles difficultés d'accès aux œuvres et aux documents. Tout laisse penser que cette collaboration entre le C.J.C. et les Trois Lumières sera poursuivie dans les années à venir avec de nouveaux projets communs et qu'elle incitera à la coopération d'autres structures associatives et culturelles défendant ce cinéma.

© Bidhan Jacobs, Gabrielle Reiner (codirectrice du Festival des Cinémas Différents 2008)
Turbulences Vidéo #61, 22 septembre 2008



PORTRAIT D'ARTISTE
STÉPHANE TROIS CARRÉS

© Stéphane Trois Carrés, catalogue d'exposition, *Vue orbitale 1995 - 2005*

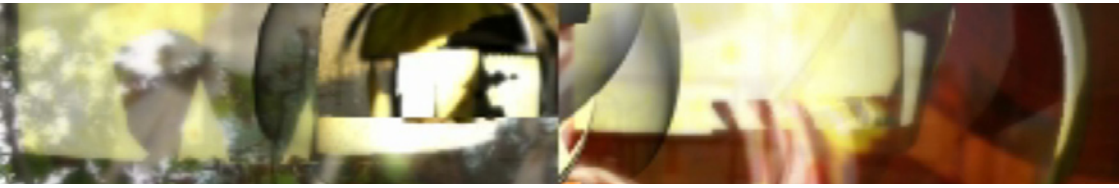
On peut considérer la science comme une machine qui produit beaucoup plus de questions déstabilisantes que de réponses durables. Et en miroir, l'art comme un processus de mise à disposition de réponses qui se passent spontanément de questions.

Trouvère Polymorphe

par Jacques Norigeon

Ajoutons que, de façon générale, l'accord entre une question et une réponse, même lorsqu'on le tient pour assuré et tacitement reconduit, est soumis à des variations de forte amplitude. Stéphane Trois Carrés aime dessiner des relations, comme en témoignent ses carnets : des flèches y zigzaguent d'un croquis à une citation, d'une esquisse à un copié-collé, ou d'un fragment de microstructure à la greffe d'espaces utopiques sur le plan des mégalopoles. Surtout, il adore inventer des liens entre des questions et des réponses qui s'ignorent, mais aussi bien entre une réponse et une autre, ou deux questions qui n'ont rien à voir. S'il dévore les encyclopédies comme des romans, il lit aussi les romans, poèmes, traités de cosmogonie ou fiches techniques comme des dictionnaires où chaque page génère son lexique et des liens originaux. Ayant adopté le tiret qui joint science à fiction, il en dispense d'autres à histoire et prospective, original et multiple ou peinture et vidéo. D'où une pratique artistique polyvalente (au sens chimique du mot : qui possède plusieurs valences, soit des combinaisons de liaisons) qui suscite à la fois le chambardement et la régularité, où rien n'est amené à rester à sa place et où les contraires s'absorbent. Cueillette de paradoxes, arrosage au métadoxe : si on ne trempe pas deux fois ses pieds dans le même fleuve, ce même fleuve peut baigner des milliers de pieds (au bas mot). Marées, pieds, marches, palmes. Matrices et motrices. Flux, combinatoires, infini... Trois Carrés ne se contente pas de donner, il sème forme.

© Jacques Norigeon
Quatorzième *Carnet sagace*, 2007



© Stéphane Trois Carrés, *Morphogenesis* (détail video)

Stéphane Trois Carrés vit à Paris, où il multiplie les activités artistiques. Il enseigne également la vidéo à l'École supérieure d'art du Havre. Il a participé à la création du groupe «Les Frères Ripoulin» dans les années 80. En 1995, il s'est tourné vers les outils numériques et les a intégrés dans sa pratique artistique tout en menant une réflexion philosophique sur les rapports entre l'art et les dispositifs techniques. Il a conservé une pratique intense et quotidienne du dessin.

Je suis né à Neuilly-sur-Seine, dans une famille de petits-bourgeois qui a toujours été liée à la grande bourgeoisie avec une sorte de regard très rétrospectif, pas nostalgique, mais qui s'inscrit toujours dans le passé, jamais dans le futur. Quand le futur doit exister, c'est toujours avec une certaine garantie.

Stéphane Trois Carrés

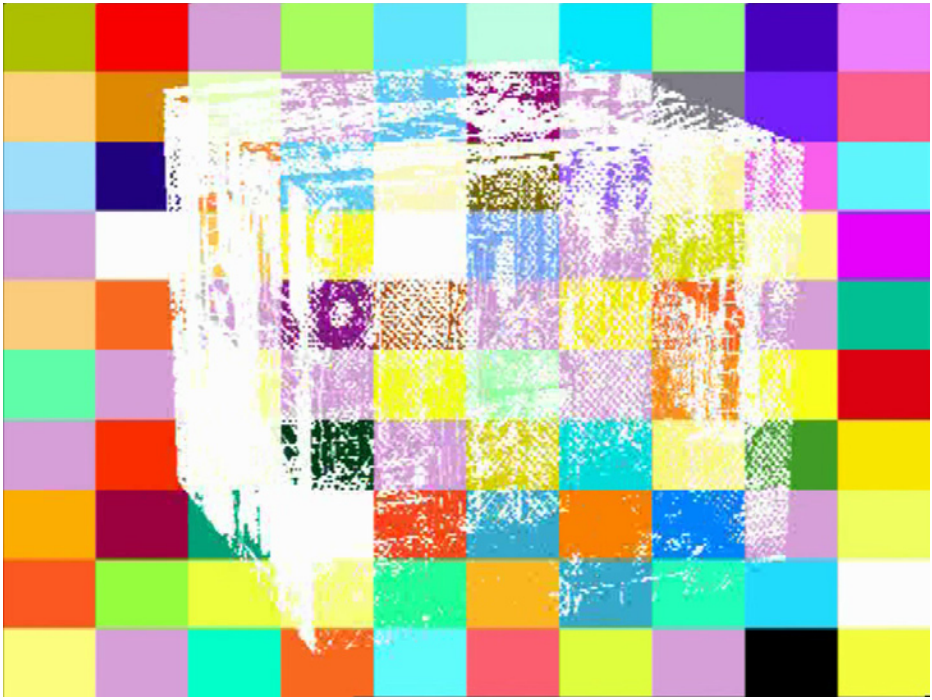
par Gabriel Soucheyre

Si l'on pense que l'accès à la culture est aisé dans ce milieu, j'ai eu l'impression qu'il ne s'agissait pas d'une pratique ouverte et curieuse, mais plutôt d'une forme conventionnelle des pratiques culturelles. C'est-à-dire, par exemple, alors que je parle des principes d'analyse marxiste sur un événement quelconque, je m'entends dire de ne pas « saouler » avec le communisme. Rarement le débat se constituait sur une forme de construction intellectuelle fondée sur l'articulation intersubjective.



Je viens donc de cet environnement qui permet d'accéder à un certain nombre de savoirs, mais dans lequel on doit se débrouiller seul si l'on a une vision originale. A fortiori j'étais dans un lycée qui n'était pas adapté pour les savoirs transversaux, on y visait plus l'apprentissage des moyens de réussir dans la vie, avec des savoirs normalisés qui permettent d'accéder à certaines responsabilités dans la société. J'ai ainsi pu expérimenter les substrats idéologiques du *sarkozysme* dès le collège. J'avais quelques difficultés à exister dans cet environnement.

Mon père travaillait à Air France, il avait un métier plutôt intéressant : il s'occupait des gros clients de la compagnie. Il voyageait donc assez souvent, il était chargé, par exemple, d'envoyer les délégations israéliennes en Israël, les



© Stéphane Trois Carrés, *Electronic Wall-paper - colorfull* (extrait vidéo)

délégations olympiques aux Jeux Olympiques, des délégations religieuses au Vatican, etc. Il rencontrait beaucoup de gens, vivait parfois des aventures « étranges » tout en étant pas au cœur du problème puisqu'il ne devait s'assurer que du bon transport des personnes.

Ma mère était femme au foyer, c'est une « dame des années cinquante » Mai 68 fut pour eux une sorte d'aberration. Cela n'a jamais altéré la qualité de leur affection et de leur générosité. Alors quand je me suis fait réformer, mon père a dit : « J'ai fait quatre ans en Algérie, ton grand-père à fait quatre ans en 1914 , je ne vois absolument pas pourquoi quelqu'un qui porte notre nom fera un an de plus, on a assez donné » alors qu'il était officier parachutiste, mais un officier qui se demandait bien ce qu'il faisait en Algérie tout en faisant son devoir. Donc c'est vraiment une culture « à l'ancienne ».

J'ai une petite sœur, qui a un ou deux ans de moins que moi, qui aime ce que je fais tout en ne comprenant pas tout.

J'ai eu une enfance très « Neuilly, Levallois, Puteaux », enfin une enfance assez tranquille dans les Hauts-de-Seine, encore que j'étais assez turbulent et je commençais déjà à trouver les murs très étroits. Et cela, pour la bonne raison que toutes les questions qui pouvaient être posées ne trouvaient pas de réponses, ni à l'école, ni au collège. Par exemple lorsque, en classe de cinquième, je posais la question : « qu'est-ce que la relativité ? », on me répondait que ça n'était pas au programme. Quand je demandais à savoir s'il y avait d'autres systèmes que la commutativité dans la théorie des ensembles, on me disait simplement « non », alors que je pouvais lire dans les livres qu'il existait d'autres propriétés mathématiques.

Je n'étais pourtant pas un surdoué, j'étais mauvais partout sauf en dessin et en français. Si je posais ce genre de question, c'est bien que

j'avais une réflexion, mais elle ne trouvait pas son champ. C'est la curiosité qui me poussait à poser ces questions : je pense que la curiosité est un moteur absolument essentiel.

Le cycle question, réponse, question provoque une dynamique vivifiante, le monde perd ses limites et apparaît comme un potentiel infini. C'est à l'adolescence où le monde paraît tellement limité que cette façon de s'évader devient une forme politique.

C'est donc une grande curiosité qui me motive : pourquoi le monde ? Comment le monde ?

Ce sont des questions qui ont constitué le fil de la pensée humaine et qui se sont exprimées sous de nombreuses formes. J'ai le sentiment de faire partie d'une longue tradition de gens curieux fascinés par les formes à l'œuvre dans notre monde. Ce sens aigu de l'histoire m'empêche d'avoir une vision en rupture. Je pense plus souvent le continu et le rôle des variations d'échelles. Je suis très sensible à la complexité sous ses différents aspects (physiques, sociologiques). C'est ainsi que je n'ai pas pu comme mes camarades de l'époque chausser « les bottes révolutionnaires ». Elles me paraissaient tout aussi limitées que les formes réactionnaires.

Enfant je n'étais pas du genre « leader », plutôt du genre « perdu ». J'étais seul, j'ai rapidement eu le sentiment du vilain petit canard, de la solitude ontologique de l'artiste. Le type qui va poser la question qui ne fallait pas poser, du type qui regarde là où il ne faut pas poser le regard, le type qui regarde ses chaussures alors que les dix autres regardent dans une seule et même direction.

À l'école, il n'y avait rien qui m'accrochait, rien à part peut-être le Français avec les rédactions parce qu'on pouvait raconter des histoires mais tout le reste composait de l'ennui. Les cours de sport apparaissant sous une forme compétitive qui n'expliquait rien de leur raison. Et quand ce n'était pas la compétition, on était dans la culture de non-surveillance, ce qui fait que c'était « le seigneur des mouches ». Je n'ai jamais aimé l'anarchie lorsque celle-ci devait mener à la création « du pouvoir du plus fort », notamment au collège où j'avais l'impression que les problèmes se réglaient avec une violence discrète, un racisme larvé et une misogynie « normale ».

Je parle bien sur d'une violence sociale, très diffuse, loin de la violence de rue que j'ai connue aussi par ailleurs. J'étais trop paresseux pour lire ou entrevoir les normes sociales à travers leurs mécanismes, car finalement, je les contestais d'emblée, pas d'un point de vue théorique ni même verbal, mais dans l'attitude, une mauvaise adaptation.

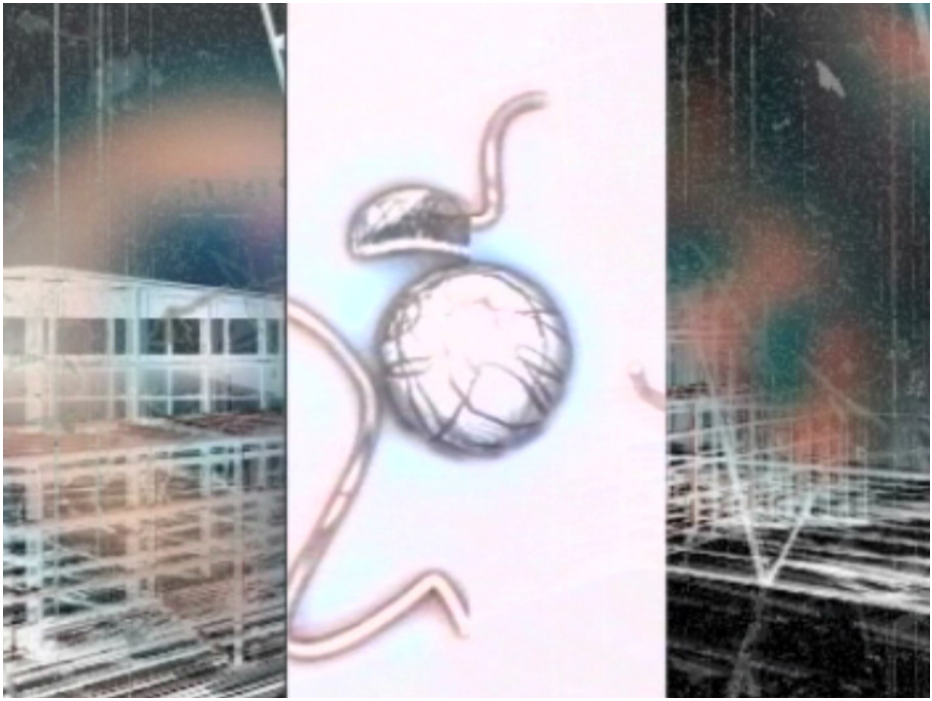
Au lycée, c'était encore pire. C'était une boîte pour fabriquer des polytechniciens, des



© Stéphane Trois Carrés, *Electronic Wall-paper - gedankexperiment* (extrait vidéo)



© Stéphane Trois Carrés, *Electronic Wall-paper - framework* (extrait vidéo)



© Stéphane Trois Carrés, *Géométries de l'intuition* (extrait vidéo)

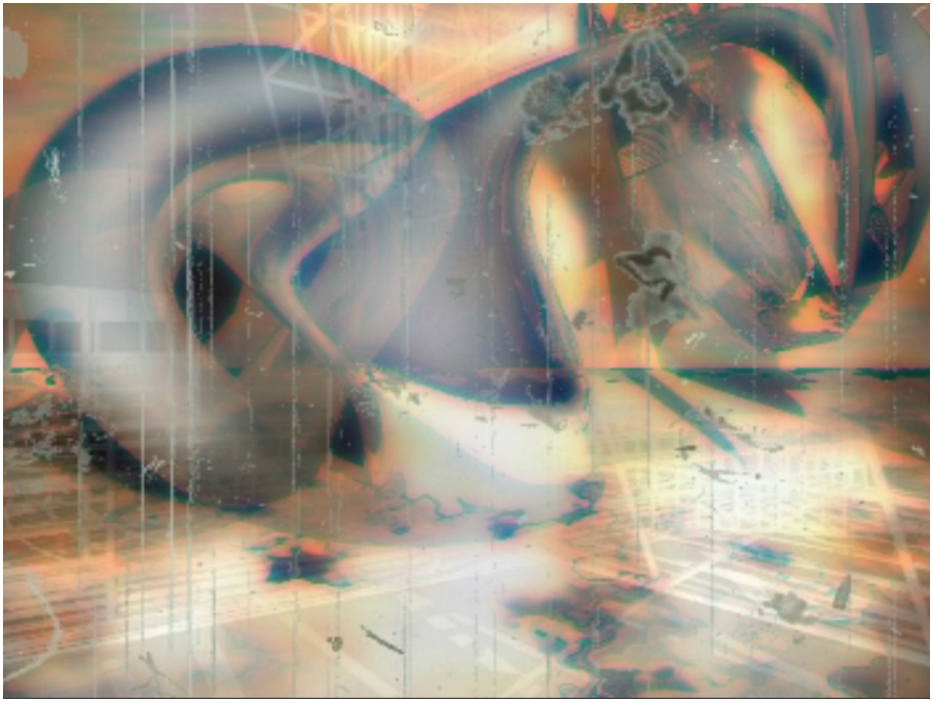
ingénieurs, des financiers et des communicants. Je ne voyais pas bien comment m'adapter. Un ami polytechnicien m'a dit : « J'ai très rapidement compris qu'il fallait faire ce qu'ils me demandaient ». Partageant un certain goût pour la désobéissance, mais il a su obéir au moment où il le fallait, comme il le fallait.

Alors, je me suis fait virer, et j'ai eu de la chance parce que, l'altérité, la singularité fait qu'il y a toujours des individus qui sont dans le même état, et on s'entraide. Mes camarades m'ont conseillé de faire une école d'arts appliqués. J'avais redoublé ma seconde. Il y avait des brevets de techniciens et des C.A.P. Pendant trois ans, des gamins qui ont des compétences moins normalisées nécessaires au lycée, dessine 60% de leurs temps dans ces établissements afin d'acquérir des compétences professionnelles.

C'est assez différent d'une école d'art soit dit en passant. Il y a, dirait-on, une « vraie » finalité professionnelle, on y forme des opérateurs qui en fin de compte sont assez compétents. Je m'y sentais mieux, car — au moins — je dessinais.

C'est un cours de perspective donnée par l'une de mes tantes alors que j'avais onze qui a tout déclenché. À partir de là, j'ai pu remonter tout le mécanisme de la perspective et l'apprendre tout seul. C'est pour cela que j'aborde la peinture sous sa forme spatiale. J'ai commencé par m'intéresser à l'espace. Je pensais qu'il y avait un moyen absolu de décrire l'univers, un moyen parfait, les mathématiques à travers la perspective. Finalement, j'avais une philosophie qui datait du XVIII^{e} siècle. Je pensais comme un étudiant de Gaspard Monge.

Rapidement, je me suis posé la question d'autres modes de descriptions, par exemple : qu'est-ce qu'un nuage, qu'une turbulence, qu'une matière spongieuse, et je m'apercevais bien qu'il n'y avait pas que les algèbres analytiques et la géométrie euclidienne que l'on m'inculquait au



© Stéphane Trois Carrés, *Géométries de l'intuition* (extrait vidéo)

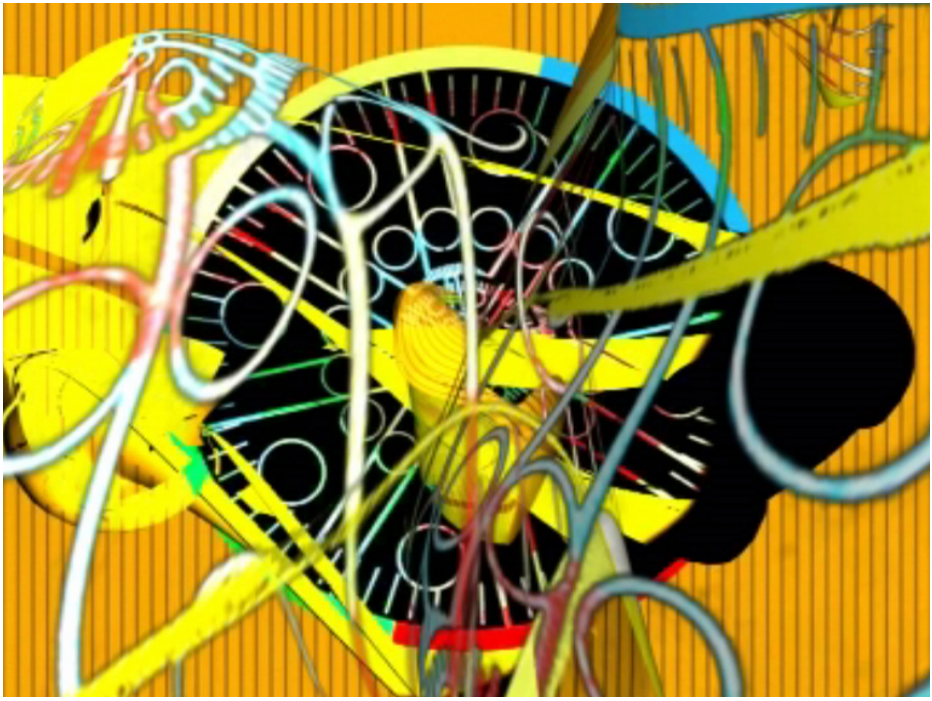
lycée. Cela ne me permettait pas de décrire des objets complexe. Il y avait donc un vrai hiatus. Comment un dispositif qui serait sensé être universel pouvait être aussi incomplet. J'allais donc chercher des outils beaucoup plus récents, je découvrais de nouvelles mathématiques que je n'étais pas capable d'appréhender directement.

J'ai beaucoup lu, de façon « boulimique ». Pendant un temps, j'ai longtemps réfléchi à l'oeuvre de **René Thom**, je me suis intéressé à **George Cantor**, **Benoit Mandelbrot**. Puis, je me suis intéressé aux fondements de la pensée mathématique, de ses racines, pour comprendre, outre le fait de savoir qu'elles constituent de formidables outils descriptifs, leur nature philosophiques.

À partir de là, on retourne à la philosophie, à la linguistique et aux sciences humaines. Les sciences et la philosophie : l'un va forcément à l'autre, c'est indissociable. La science se distingue bien de la technique car elle est un savoir inachevé, qui se remet tout le temps en cause et se doit être un questionnement permanent tel que l'est la philosophie. La technique est simplement un moyen d'agir sur le monde. Il faut bien les distinguer. La science est une pratique herméneutique, un moyen de penser le monde. Et si l'on peut lire le monde, on est capable de développer des ontologies.

À un moment, j'ai compris que le champ artistique était le moyen le plus efficace pour travailler sur le monde, sa description et son entendement. J'ai choisi d'être artiste.

Être artiste n'est pas une position idéale, ce que l'on gagne en généralité, on le perd en précision. Par ailleurs la posture artistique implique facilement un certain ego. L'art n'est



© Stéphane Trois Carrés, *Troisième Chaos* (extrait vidéo)

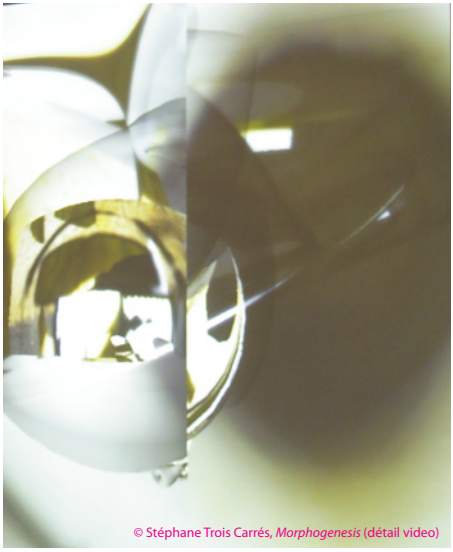
pas un savoir mais une expérience.

J'ai donc eu cette conviction-là : je ne suis pas bon pour les sciences, pour les maths et pourtant j'en comprends le pouvoir descriptif et les questions qui l'engendrent et qu'elles apportent. Je devais être en troisième ou seconde quand je me posais ces questions-là, mais de façon très diffuse car je n'avais pas les connaissances actuelles pour en parler. J'avais des intuitions auxquelles je souhaitais donner une forme, avec le rêve de vouloir réaliser le dessin « ultime » qui permet de tout expliquer. J'étais en Première ou Terminale, au moment où j'ai commencé à lire la vie d'**Évariste Galois**, de **Lautréamont**, le romantisme m'apparaissait comme une forme désordonnée d'accès à une intelligence sensible.

Après le lycée, il était sûr que je ne voulais pas travailler, je ne souhaitais pas aller dans une agence de publicité pour faire des images que je suis incapable de fabriquer, ça m'ennuie. Par exemple, je n'ai pas le talent de **Michel Gondry**, quand je vois son travail, je suis stupéfait par la façon dont il manipule les images, la manière avec laquelle il arrive à en faire des objets collectifs d'une puissance imaginaire considérable. Je n'ai aucun talent pour ça parce que ce mon problème n'est pas là. Mon intérêt est dans cette recherche d'absolu, d'universel ou d'ultime. Le seul moyen pour pouvoir m'en sortir dans ce cas était de continuer à faire des études supérieures.

Je voulais être architecte. Fort heureusement, je n'ai pas été architecte, ce métier contient trop de composantes relationnelles et pratiques pour que je puisse m'y retrouver correctement.

Comme je ne savais pas exactement quoi faire, j'ai passé les concours de l'école des beaux-



© Stéphane Trois Carrés, *Morphogenesis* (détail video)

arts, des métiers d'arts appliqués, auxquels j'ai systématiquement échoué. C'est assez drôle, car ils ont bien compris que je ne savais pas faire des images. La seule structure qui était capable de récupérer un cas comme le mien était l'*École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs*.

À ce moment, je tombe au paradis, j'avais comme professeurs **Don Foresta**, **Pierre Hénon**, **Pierre Cabanne**, **Jean-Louis Ferrier**, **Michel Roquet** et **Jean-Louis Pradel**, j'ai comme collègue **Jérôme Lefdup**, comme prédécesseur immédiat, **Hervé Di Rosa**. Je peux enfin parler à des gens.

Je n'étais pas du groupe des *Maîtres du monde*, mais j'ai créé le groupe des *Frères Ripoulin* avec **Pierre Huyghe**. À l'époque, j'étais suffisamment jeune et non expérimenté pour être bluffé par ce que faisait le groupe des *Maîtres du monde*. Et comme ils parasitaient toutes les machines en permanence et qu'ils savaient s'en servir, j'étais stupéfait par leurs capacités. Je ne comprenais pas comment on pouvait manipuler ainsi le temps. Eux, ils y allaient sans vergogne. Jérôme Lefdup jouait, c'était un musicien, le montage « cut » pour lui était vraiment idéal.

Quand je regarde aujourd'hui les vidéos de cette époque-là, je leur trouve un grand charme, une sorte d'innocence, une fraîcheur que je n'étais pas capable de voir. Il faut dire que je regardais les choses avec un regard assez distant. Avec cette idée de « dessin ultime », je voyais certaines choses comme futiles, par exemple la *Danse du marsupilami* ou encore un poème vidéo de **Robert Cahen**. Je n'étais pas capable de comprendre. Mais néanmoins, Don Foresta me parlait de tout ces gens-là, il me parlait de **Steina** et **Woddy Wasulka** qui me faisaient rêver, de **Bill Viola**. Et là quand même, dans l'ambiance, c'était franchement plus agréable.

Les *Frères Ripoulins* étaient plus connus que les *Maîtres du monde* : je me suis retrouvé très jeune à la galerie **Tony Shafrazi** à New-York avec **Andy Warhol**, je traînais là bas avec **Closky**, Pierre Huyghe. Il y avait aussi **Nina Childress**, **Bla+Bla+Bla** et **Manhu**, d'ailleurs mort récemment. Avec ce groupe, on faisait de la peinture, des panneaux d'affichage 4m x 3m dans la rue. Là encore, j'étais dans « la mode », plus pour des raisons affectives et d'énergie, que pour des raisons esthétiques. Je trouvais, finalement, qu'il y avait là aussi une certaine forme de supercherie, tout le monde aimait ce qu'on faisait, on nous visitait dans notre atelier, mais je trouvais que ma peinture était bien médiocre à cette époque. Je pensais que je devais travailler beaucoup plus, mais en même temps, vu les doutes qui me parcouraient, je n'avais certainement pas envie d'imposer de conclusions produites par ces doutes. Je me laissais donc aller, dans le faux, pour voir comment les choses se passent. Ça a été très bien pendant un certain temps, puis après, ça n'a pas été bon du tout.

Je continue jusqu'à la crise du groupe entre 1989 et 1990, certains s'en vont rapidement, d'autres finissaient de s'auto-détruire dans une époque qui passait. Cependant, on était le premier groupe de peintres à avoir une morphologie de groupe de rock. Là encore, on

été dans un champ étrange de l'impossibilité sociologique.

En 1991, j'intègre *L'hôpital éphémère* avec mon projet de peinture. Je pensais pouvoir vivre de ma peinture. Je pensais que tout devait passer par la peinture, ce qui était erroné, parce qu'au bout il y a l'épuisement.

Je passe quelques années désagréables avec plein d'expériences formidables. Je deviens chauffeur-assistant du prince Al Walid. J'habite à Eurodisney, je conduis des industriels russes qui vendent des avions. Je suis au service de milliardaire chinois, je vois la pègre moyen-orientale à Paris au service de fonctionnaires égyptiens. Je suis une délégation d'industriels de l'armement américain dans les salons européens de l'aviation. Des expériences très bizarres en somme, avec beaucoup de monde, des très bonnes comme des très nulles, je vis des drames, et en même temps j'expose toujours, notamment à l'atelier de l'Arc. Comme l'époque était en fin de cycle, même les collectionneurs qui me soutenaient à l'atelier de l'Arc sont pris dans les scandales de l'après-Mitterrand. Donc plus d'argent, crise de 1993, une mauvaise période.

Il a fallu que je tienne jusqu'au moment où on me conseille d'aller voir Michel Royer, et de travailler un peu à la télévision. Ce dernier me remet en selle avec Jérôme Lefdup à *Canal +* où je retrouve mon amis **Alain Burrosse**. Je retrouve un certain milieu artistique, une certaine fraternité, même si je garde une distance esthétique importante vis-à-vis de ce qui se fait aux programmes courts de *Canal +*. Ensuite je découvre l'enseignement qui me laisse le temps de réfléchir et de continuer d'apprendre.

Au bout du compte, c'est un drôle de parcours humain.

© Propos recueillis Gabriel Soucheyre
Paris - Septembre 2008



© Stéphane Trois Carrés, *Vue de l'exposition à SAGACE (Salle d'Art GrAphique et de Création Electronique de l'Ecole Supérieure des Arts)*, 2006, Pau

A quoi sert l'art ? Pourquoi y a-t-il des gens qui font de l'art, qui *produisent* des oeuvres d'art et d'autres personnes – ou les mêmes bien sûr – qui reçoivent, *consomment* cet art ?

De l'artiste comme suprême Explorateur des mondes possibles

par Sylvie A. Allouche

> Car il arrive à l'inconnu ! – Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'*inconnu* ; et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues !
>
> Arthur Rimbaud

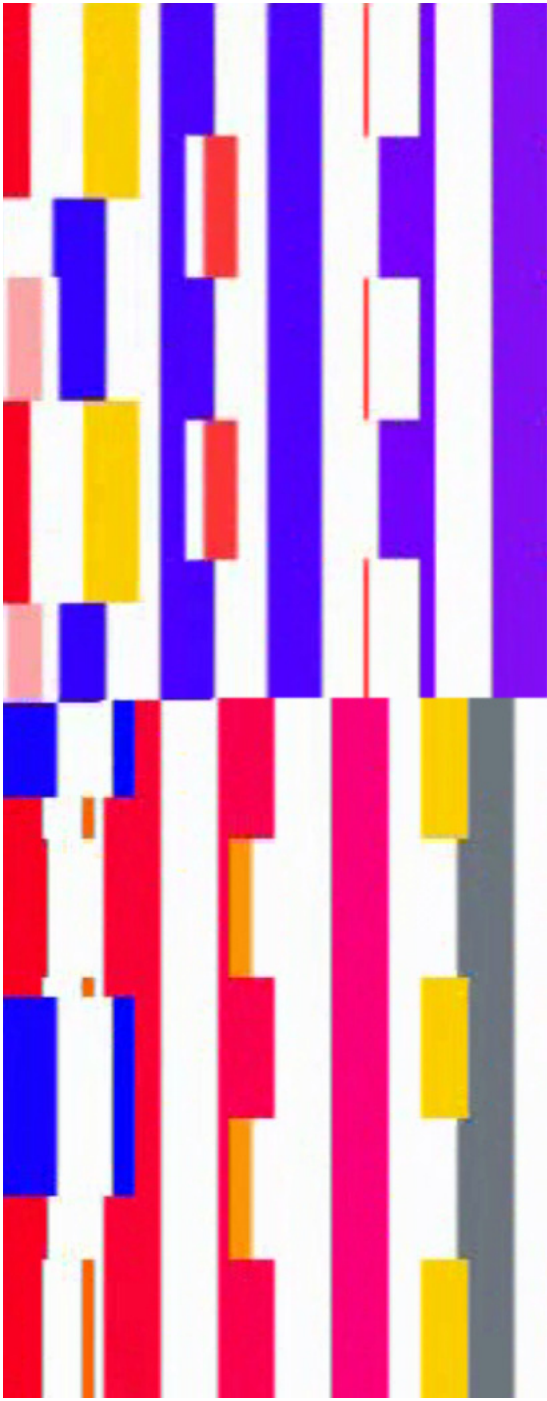
Nous inspirant en partie des célèbres thèses développées par Emmanuel Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, voici ce que nous pourrions répondre aujourd'hui : l'art nous permet, par la sollicitation combinée de nos facultés de concevoir, d'imaginer et de sentir, d'explorer l'infini royaume des mondes possibles, soit pour le seul intérêt que celui-ci présente, soit pour la perspective que le voyage nous donne ensuite sur le monde réel lorsque nous y retournons. La réponse ici proposée ne prétend aucunement rendre compte de tous les buts ou modes possibles d'interaction par l'art, non seulement parce qu'il faudrait en vérifier la pertinence par une enquête à la fois théorique et empirique que nous n'avons guère le temps de mener, mais surtout parce que toute visée théorique totalisante sur la fonction de l'art semble, à la suite de Duchamp et de ses épigones, vouée à être indéfiniment mise en échec ; la réponse ici formulée propose donc seulement une piste d'interprétation, valide au moins pour un espace délimité de l'art, et ce d'autant qu'elle fut primairement élaborée à l'occasion d'une étude portant sur la question bien plus étroite des rapports de la science-fiction et de la philosophie et que ce n'est qu'ensuite que des artistes comme Stéphane Trois Carrés ont signalé à mon attention la possibilité de son extension à d'autres formes d'art.

Si toute liberté doit donc être donnée à l'avenir d'examiner les éventuelles limites de cette extension, sa possibilité ne doit cependant pas surprendre : d'une part, même si le corpus science-fictionnel sur lequel je concentre mon travail d'analyse est essentiellement littéraire, ne quitte jamais mon esprit la conscience du fait que la science-fiction existe à travers de nombreux autres médiums culturels et artistiques. En outre, compte tenu du champ d'application pluridisciplinaire et plus encore de l'orientation fondamentalement universaliste de la philosophie comme de la science-fiction, j'ai été naturellement conduite à tenter d'en comprendre l'interaction en l'insérant dans les divisions les plus générales de la culture humaine que sont la science, la philosophie, la religion et l'art.

Voici alors en quelques mots les hypothèses théoriques servant de soubassement à la réponse initialement donnée : on peut interpréter la plupart de nos activités de conception et

d'imagination comme consistant à se rapporter à des mondes possibles, en entendant ici « monde possible » dans un sens plus souple sur le terrain logique que celui célèbre hérité de Leibniz ; on peut estimer que ces mondes possibles sont seulement des constructions, éventuellement très élaborées, de notre esprit ; ou l'on peut estimer que ces mondes existent vraiment ailleurs, ailleurs dans l'espace, ou en prenant « monde » dans son sens plus étroit et rigoureux, *ailleurs que notre espace*. Quelle que soit la thèse métaphysique choisie, existence en pensée ou en réalité des mondes possibles (*cf.* le philosophe américain David Lewis qui soutient avec force cette dernière thèse), reste qu'on peut considérer l'ensemble de notre activité intellectuelle, et plus largement spirituelle, comme se rapportant à ceux-ci, soit pour en produire des représentations en correspondance la plus exacte possible avec le monde réel (science, philosophie, religion, tendance réaliste de l'art), soit pour proposer à l'esprit humain d'autres mondes, en vue de l'évasion hors de celui-ci, de sa transformation (littératures et formes d'art dites de l'imaginaire, programmes politiques, utopies), ou encore de leur seule contemplation, activité purement théorétique s'il en est, encore tout à fait embryonnaire, mais qui ouvre à l'artiste et peut-être aussi à une nouvelle espèce de philosophe, de vastes terres inconnues à explorer.

© Sylvie A. Allouche
Universités Paris 1 (IHPST) & Lyon 1 (LEPS),
Turbulences Vidéo #61, Octobre 2008



© Stéphane Trois Carrés, *Electronic Wall-paper - colorbar* (extrait vidéo)

Dialogue sur les relations entre peinture et numérique.

Courrier électronique du 20 avril 2007 (extrait) :

La peinture à l'oeuvre dans les vidéos de Stéphane Trois Carrés

par Elsa Ayache

Stéphane Trois Carrés

- Il me parait de plus en plus clair qu'il faut éviter l'écueil de s'attaquer à la nature objectale de la peinture, pour plutôt s'intéresser à ce qu'elle contient en acte. Il existe un lien étroit entre la pensée etle geste. Explication : la peinture procède toujours d'une expérience préalable. Il y a un germe, une idée, un geste, une question ou une conditionnalité.

Elsa Ayache

- Il me semble que cette expérience de la peinture n'a rien de conservateur et qu'elle conditionne un emploi intelligent et critique des techniques numériques. Je pense à un emploi soustrait au modèle et à toute forme de simulation. La pratique de la peinture permet une appréhension questionnante et joueuse du numérique.

Stéphane Trois Carrés

- Ensuite il faut garder à l'esprit cette règle : la science démontre, l'art montre. Depuis quelques années les outils numériques permettent de mettre à disposition des processus de création intuitifs, immédiats permettant d'avoir un rapport à la création semblable à la peinture, c'est à dire permettant de mettre en place « une bonne dose » d'induction. Le particulier devient général avec la découverte d'un protocole créatif.

Elsa Ayache

- Ils sont à l'origine :

• d'une excroissance de la peinture en ce qu'ils permettent d'élargir une pensée plastique. Le numérique étend et propulse les opérations mentales en jeu dans la création picturale.

• d'une définition ouverte de la peinture. En se liant à l'informatique, la peinture s'offre la possibilité d'être plurielle et non objectale.

• d'une mutation de la peinture.

Avides de comprendre ce qui peut lier peinture et vidéo numérique et soucieux de valoriser ce qui se passe dans l'acte de peindre, Stéphane Trois Carrés et moi-même avons souvent conversé et émis des hypothèses de recherches théoriques. Aujourd'hui, je comprends que Stéphane Trois Carrés est artiste vidéaste mais qu'il est surtout peintre. Aussi, l'objectif de cet article sera de comprendre comment ses vidéos peuvent référer à la peinture plus qu'il n'y parait, allant jusqu'à devenir le lieu, pour la peinture, de nouvelles expériences procédurales et formelles.

Aborder la technologie numérique selon une logique picturale.

Pour Stéphane Trois Carrés, la peinture ne se caractérise pas seulement par des attributs matériels. Elle est une pensée informelle qui ne possède pas de grammaire déterminée. Lorsqu'il peint, il va *« de l'acte à la pensée, mais il existe une pensée préalable et intuitive, un état où l'esprit est en relâchement »*[1]. La peinture est aussi cette pensée active qui conduit l'acte de peindre. Au moment de la pratique, des questionnements et des envies d'expériences se manifestent. Cette méthode idiomatique par laquelle il s'abandonne au test, Stéphane Trois Carrés la reporte dans sa pratique numérique de façon à imposer une position de créateur et non d'utilisateur. Les opérations mentales qu'il nomme – comparer, assembler, semer le désordre, trouver l'erreur, reproduire, varier…– sont autant d'opportunités offertes pour violer des règles et détourner des logiciels comme *3D Studio Max* ou *Photoshop*.

Afin de comprendre ce qui est en jeu dans les vidéos de Stéphane Trois Carrés, nous devons rappeler que l'artiste a joué, au sein d'autres réalisations, d'allers et retours entre une pratique physique et une pratique numérique du dessin et de la peinture. Citons le projet réalisé pour l'émission radiophonique *Le Cabinet de curiosité* [2] qui, à la manière d'un carnet d'artiste numérique ouvert et daté, proposait, durant l'année 2002, la mise en ligne journalière de 365 productions réalisées pendant l'enregistrement. Le défi principal était le suivant : *« comment fabriquer à partir de rien ? »* [3]. Pour y répondre, Stéphane Trois Carrés a défini trois conditions de travail. Il s'est autorisé un dialogue avec ses carnets de dessins. Il s'est contraint à réaliser une animation. Il en a fait émerger une question ou un texte poétique qui accompagne l'ensemble. Sous forme de petites mises en scènes, dessins fixes et en mouvement, sons, images et fragments textuels s'emboîtaient ou se dissociaient (fig. 1). Tous les jours, cet ensemble animé sous *Flash* présentait ainsi une stratégie d'occupation de l'espace singulière. Différents couples de problèmes plastiques s'y jouaient : vibration, circulation/immobilité des tracés et des formes, noir et blanc/couleur, plans/tramages, superposition/fusion de masses, composition/décomposition, rythme/désynchronisation, élasticité/rigidité des formes, automaticité/aléatoire…



Si je fais le compte de tous les symboles nécessaires pour énoncer «la pensée est constituée de symboles», je trouve un empilement de différents symboles.
(Fig.1) © Stéphane Trois Carrés, *Esquisse numérique du 13 juin 2002,* (extrait), 365 pages animées en flash 5

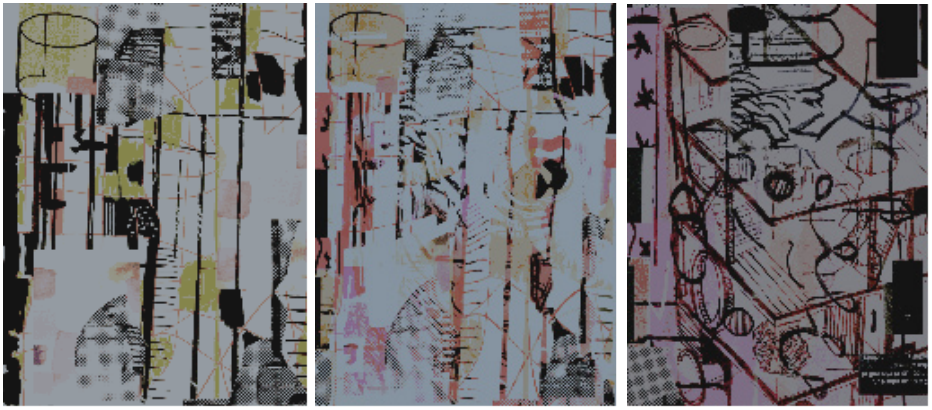
Plus récemment, l'exposition à la galerie des Écoles d'Art de Poitiers en avril et mai 2008 a été l'occasion de présenter deux ensembles de trois *Peintures Morphing* permettant d'imaginer ce qui aurait pu exister entre deux peintures (fig. 2). Le passage par la numérisation est une condition obligée de la morphogénèse.

« La numérisation du dessin crée une fonction d'un ensemble continu d'information vers un

ensemble discret dénombrable de points. L'oeuvre garde ses propriétés suggestives mais perd la majeure partie de ses constituants ontologiques, la complexe immersion de l'analogique. C'est en appliquant une fonction de morphing que l'on réintroduit cet ensemble dénombrable de points dans un processus continu (procédure) dans lequel il est possible de choisir la quantité d'informations (nombres de cycles de transformations) et la qualité (complexité des champs vectoriels). »[4]

À la question de savoir ce que l'on trouve entre deux peintures, Stéphane Trois Carrés répond ceci :

« Des esquisses, un geste d'artiste, du repos, un regard, rien qui relève du fait de peindre ! Entre la peinture A et B, il n'y a rien, comme l'espace entre deux entiers naturels. Pourtant c'est bien là que l'on a su construire quelque chose, d'abord l'artificiel ensemble des nombres relatifs, laborieux et lent, mal aisé à manipuler, plaidant l'infini sans l'offrir… Ensuite il a fallu créer les irrationnels, les transcendants et les nombres complexes dotant l'espace entre N et N+1 d'un univers dense localisé, riche des possibilités d'ensembles infinis calculables, dénombrables et indénombrables. Tout comme il pourrait exister entre deux peintures toutes les peintures du monde »[5].



(Fig.2) © Stéphane Trois Carrés, *Morphing Mutation Remix ADN 02_ couleurs,* 2008 (extrait), jet d'encre sur toile montée sur châssis, 130 × 100 cm

La vidéo pour ouvrir la peinture à de nouvelles expériences procédurales et formelles.

L'expérience vidéographique de Stéphane Trois Carrés traite justement cette visibilité de « l'entre ». Ses vidéos constituent des espaces et des supports actifs de genèse et de transformations formelles. Elles sont conçues comme des peintures, donnant à voir leur création « en acte », cette pensée informelle que nous avons citée plus haut.

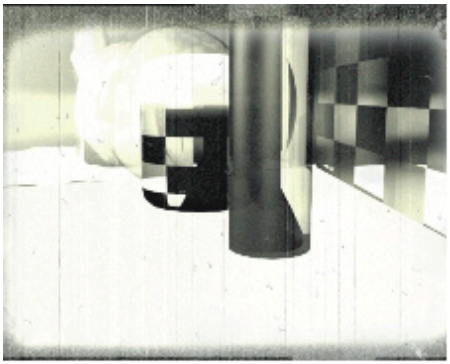
L'artiste explique à ce sujet que : *« les outils numériques permettent de mettre à disposition des processus de création intuitifs, immédiats, favorisant un rapport à la création semblable à la peinture, c'est-à-dire de mettre en place « une bonne dose» d'induction. »*[6]. La peinture devient un « entre », caractérisée alors par une pensée opérationnelle liée à la procédure picturale. Elle affirme ou non une matérialité mais *« offre à voir des multiplicités spatiales et temporelles »*[7]. De ce fait, Stéphane Trois Carrés utilise la vidéo

comme un outil d'investigation qui *« permet de relever des concordances poétiques et d'élaborer une phénoménologie sensible de l'espace et du temps »* [8].

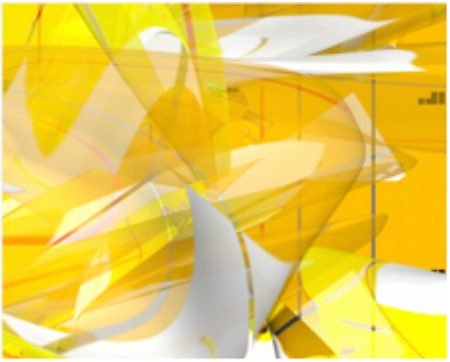
Réalisée en 2000, la vidéo *Topologie de l'intuition*, et *Géométries de l'intuition*, explore l'image de synthèse comme un moyen de dessiner un espace multidirectionnel. Elle est un lieu expérimental où les *géométries de l'intuition* interprètent des formes picturales mises en scènes (fig. 3). Dans la continuité, Troisième chaos présente plusieurs niveaux d'animation procédurale associés en couche. L'image de synthèse et le compositing permettent de constituer un jeu de correspondance entre une animation en deux dimensions et une autre en trois dimensions (fig.4)

De même, *Série 60 secondes (11') pour une sculpture de synthèse* réalisée en 2001 propose une suite de boucles où apparaissent des phénomènes spatio-temporels, jouant aux lisières de l'entendement et du perceptif. L'oeuvre présente dix tableaux d'une minute : dix boucles géométriques et temporelles destinées à la contemplation de formes impossibles. *« La nature informative des images transforme leur statut entropique, les logiciels permettant de les magnifier en interpolant les pixels pour les agrandir offre une nouvelle dimension aux images. Ce qui était interdit pour l'analogique est rendu possible par l'analyse algorithmique de l'image »* [9].

Alto_voltango [10] réalisée en 2007, met en scène un tracé qui s'étire, se multiplie, se brise, selon une logique processuelle. Le dessin se laisse observer de façon hypnotique. La vidéo expose une pensée à l'oeuvre et travaille en même temps, plus ou moins consciemment, celle du regardeur. Les contraintes de départ sont simples : *« Comment éviter un emploi des techniques numériques sous l'angle des modèles ? »* [11] et plus précisément : *« Comment générer de la complexité à partir de choses simples ? »*[12]. Pour concevoir cette fugue musicale et dessinée sous *Adobe After Effect*, Stéphane Trois Carrés a utilisé la plus petite image du monde : le pixel. À la copie analogique du monde engagée par l'image « bitmap », répond une copie conceptuelle du monde générée par l'image vectorielle. Celle-ci est une représentation composée de formes géométriques – points, lignes, polygones…– ayant des attributs de forme, de couleur, de position qui permettent de produire des images. Le dessin vectoriel consiste alors à jouer de ces attributs et à les paramétrer. Il décrit des objets géométriques selon des ellipses, des arcs de cercle, des courbes, des segments et les transforme par des rotations, des mises à l'échelle, des écrasements, des *extrusions* [13], des translations symétriques, des *morphages* [14], etc. L'image vectorielle est manipulée par des opérations et non par son codage. Elle est



(fig.3) © Stéphane Trois Carrés, *Géométries de l'intuition* (extrait), 2000, vidéo en image de synthèse, 2 × 3'.



(fig.4) © Stéphane Trois Carrés, *Trpisème chaos* (extrait), 2000 - 2008, vidéo en image de synthèse et compositing, 3'30.

redimensionnable à l'infini sans perte de qualité. Ainsi, *Alto_voltango* montre comment la forme s'enrichit des potentiels du numérique et devient une sorte d'excroissance de la pratique manuelle du dessin.

En regardant, ces vidéos, on prend conscience des possibilités vertigineuses de la forme. Elles sont là, à se mouvoir et à se tordre en direct, toujours en appel d'une suite. Ces métamorphoses continues rappellent sans arrêt que l'on observe une progression qui aurait pu être toute autre. Selon Stéphane Trois Carrés, quand on ne peut faire une expérience, on la rêve. Ses vidéos sont des laboratoires d'explorations formelles instantanées qui rêvent, racontent, projettent et hallucinent. Elles traduisent une expérience du monde. « *Et de jour en jour, deux choses médiocres pouvaient concourir à une chose poétique* »[15]. À chaque proposition, le processus actif des naissances et des combinatoires formelles montre le défi de la création, le basculement à l'intérieur des possibles, la prise de risque, la responsabilité des choix et de la prise de décision. Ses animations ne représentent pas un processus créatif, elles le présentent intégralement, en assumant dès le départ le saut – créatif – dans le vide.

Une peinture, lorsqu'elle désigne un support recouvert de matière colorée, est finie. Avec la vidéo, Stéphane Trois Carrés travaille l'infini de cette peinture. Il suppose qu'une peinture est un objet potentiel entre deux peintures. Idée qui trouvait déjà son origine dans la création picturale elle-même, lorsque le peintre évalue des possibilités plastiques, suppose, propose, et choisit.

L'histoire de la peinture est faite d'une part de l'assignation de la peinture à la logique de la représentation et d'autre part d'une résistance à cette assignation. Avec ces vidéos, la peinture échappe à la représentation par l'image au profit de la visibilité de sa procédure. La peinture remonte alors à son point de réductibilité maximale : celui de ses opérations mentales. Dans les travaux vidéo de Stéphane Trois Carrés, la peinture devient une pensée de la peinture qui s'expose. Elle pourrait donc bien ne plus se définir exclusivement par des conditions matérielles : un support tangible, des outils, des médiums. Si la vidéo désubstancialise la peinture, elle lui apporte en retour une nouvelle puissance plastique. Elle est une nouvelle modeleuse de forme. Ces vidéos fascinent parce qu'elles montrent ce que la pratique d'atelier de la peinture tenait cachées : les opérations qui travaillent la forme. Les vidéos de Stéphane Trois Carrés sont des ateliers ouverts.

© Elsa Ayache
Turbulences Vidéo #61, Octobre 2008

[1] Stéphane Trois Carrés, entretien du 26 avril 2007, Paris (19e).
[2] Projet consultable au 31 janvier 2007 sur le site : http://s.troiscarres.free.fr/.
[3] Stéphane Trois Carrés, conférence du 30 mars 2007, stage de didactique « Pratiquer l'infographie en cours d'Arts Plastiques », dir. Elsa Ayache, Programme de Formation Continue de l'Académie de Versailles, collège les Hauts Grillets, Saint Germain en Laye (78).
[4] Stéphane Trois Carrés, Morphèmes & foncteurs. Projet de peinture, texte personnel non publié, fourni par l'auteur, 2005, p.3.
[5] Stéphane Trois Carrés, Morphèmes & foncteurs. Projet de peinture, op. cit., p. 5.
[6] Stéphane Trois Carrés, conférence « Peinture et vidéo », 23 novembre 2006, Palais des Beaux Arts de Valenciennes.
[7] Stéphane Trois Carrés, entretien du 26 avril 2007, op. cit.
[8] Stéphane Trois Carrés, conférence « Art & Science, pourquoi ce malentendu ? », 26 janvier 2007 à l'École d'Art de Rueil-Malmaison, Séminaire Artsciedu « Collaboration Arts/sciences en formation », du CNRS/LIMSI, Universités Paris 6 et Paris-Sud 11.
[9] Ibid.
[10] Alto_voltango / Luis Naon.ensemble Instrumental HEKLA, vidéo Stéphane Trois Carrés, 2007.
[11] Stéphane Trois Carrés, conférence du 30 mars 2007, op. cit.
[12] Ibid.
[13] Le procédé vise la création d'une forme tridimensionnelle à partir d'un objet plan par son élévation.
[14] « Morphage » vient de l'anglais « morphing » et traduit l'opération animée par laquelle un dessin A se transforme en un dessin B de la manière la plus fluide possible.
[15] Stéphane Trois Carrés, conférence du 30 mars 2007, op. cit.

interview vidéo de Stéphane TROIS CARRÉS



http://tinyurl.com/StephaneTroisCarres

LiensWeb **Web**Links :

Stéphane Trois Carrés > Website
http://s.troiscarres.free.fr/
http://printemp04.free.fr/

Electronic Wall-paper > Website
http://trois.carres.free.fr/accueil.htm

La compagnie « étant-donné » avec « Showcase Trilogy » donnait bien du fil à rembobiner en ces petits matins rafraichis du festival off d'Avignon, édition 2008.

Barbies'doll's

par Geneviève Charras

Au studio des « Hivernales », l'incontournable lieu dédié à la danse en Avignon, actuellement centre de développement chorégraphique, le public se presse déjà, nombreux, fébrile mais toujours bon enfant.

Cette jeune compagnie venue de Haute-Normandie, dirigée par **Frédérike Unger** et **Jérôme Ferron** s'attache à tisser des liens entre arts plastiques, cinéma et danse, bien entendu. Mais ces filins ne sont pas ténus et le tissage fonctionne à merveille. Clins d'oeil constant au répertoire de l'histoire patrimoniale de la musique et de la danse (Ravel, Stravinsky….) la chorégraphe s'ingénie à décaler toute chose, chaque geste en empruntant judicieusement aux poses, attitudes ou « comportement » classiques pour rendre des images et des sensations de « jamais vu ». Paradoxe de ce qui aurait pu être un panorama de citations et une caricature constante de ce qu'ont fait les anciens sur des musiques de références. Certes, le jeu fonctionne admirablement avec le solo de Marie Rual, danseuse sensible et inattendue, gracieuse et belle comme le voudrait la légende des ballerines canoniques au corps glorieux... Elle rayonne de malice et d'audace dans une chorégraphie ténue, tendue et virtuose, très finement évoquant la mort du cygne.

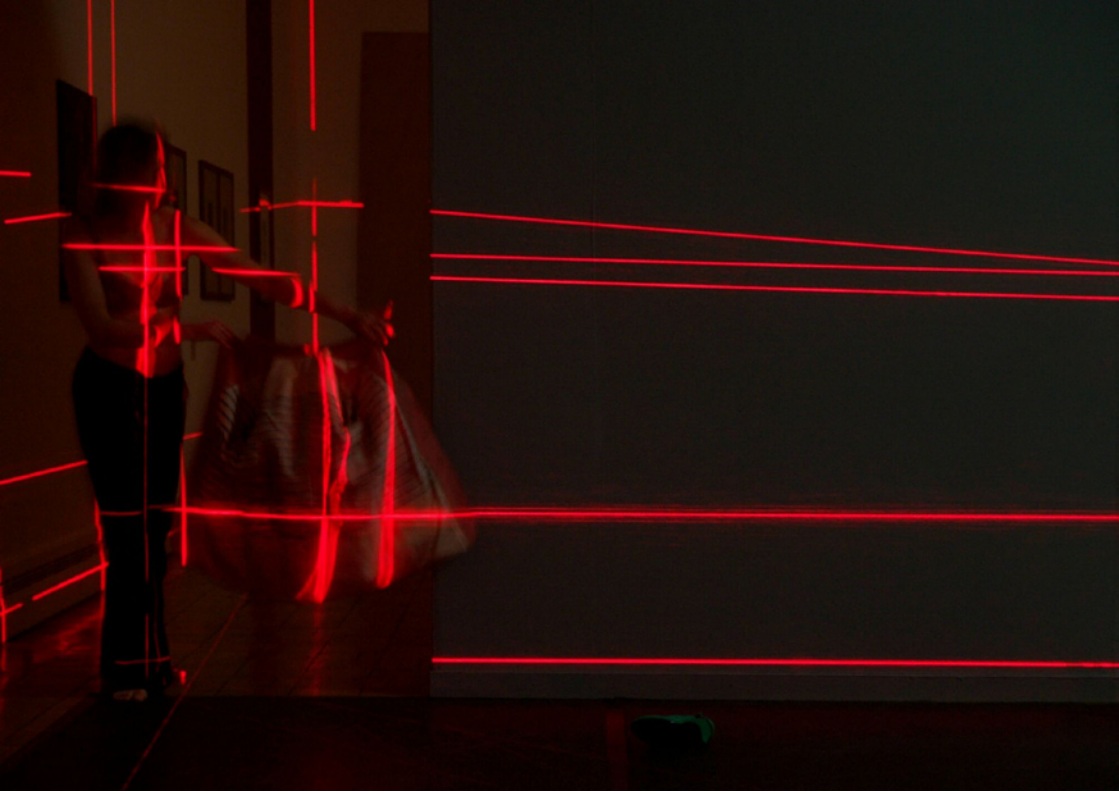
Le clou de ces solo, duo et trio, demeure *Let's dance* une réflexion sur le consumérisme, la société de l'image, la beauté préfabriquée. Quel symbole pouvait mieux le désigner que celui de la *poupée Barbie* ? Lentement la danseuse installe et pose au sol une soixantaine de poupées, nues, en position assise, imperturbables, solides,



Showcase Trilogy, Cie « Étant Donné » © Jean-François Lange



Showcase Trilogy, Cie « Étant Donné » © Jean-François Lange



Shagga, Cie « Hors Commerce » © Eric Boudet

mais déshabillées de leurs atours de star. Deux interprètes se glissent entre elles, évoluant dans ce dispositif scénique audacieux où l'espace est compté : le partager avec ces rangées de fétiches de notre société, s'y glisser, les contourner, les éviter, comme autant d'obstacles personnels à la fabrication de son identité de femme. Surgissent en surnombre des images de ces mêmes idoles dénudées, sur un écran en fond de scène ; magie des apparitions et disparitions de ces femmes enregistrées par le phénomène de la pixilation. Image par image, le rythme donné par ces incertitudes temporelles, hoquetement du temps et disproportion des espaces, s'emballe et donne aux images un aspect tétanique. Drôle et touchant. La *Barbie* s'envole, quitte le sol, se désarticule dans un savant montage rythmique des images, collées les unes aux autres comme pour un film d'animation. On pense aux films de Pascal Baes *46 Bis* et *Topic* de 1988...

Et les sautes d'humeur acrobatiques de la *Barbie* photographiée et réanimée ne sont pas sans évoquer des poses à la Béjart, rigides, extatiques, christiques...

Ici la couleur verte, glauque, règne en beauté tordue et volontairement détournée de son objectif de séduction. Les images s'allient aux mouvements live des deux danseuses. Les *Barbies* envahissent scène et écran, tectoniques, omniprésentes, sauf dans les corps des interprètes qui déjouent la supercherie du modèle de la femme fatale.

Showcase Trilogy, un spectacle fin et léger qui fait mouche et captive son public par l'humour jamais désabusé qui en ressort.

Du bel ouvrage cinématographique et chorégraphique comme l'aurait aimé **Méliès**, le roi de la combine et de la magie Danse-image réunies pour donner à la danse sa dimension irréelle, truquée certes, mais truffée de bonnes

intentions assumées. **Nicola Diologent**, **Etienne David** et **Frédérick Pickering** y ont mis leur grain de sel argentique avec délectation !

SHAGGA par la compagnie « Hors commerce » d'**Hélène Cathala** : *Femme, je vous aime*

Elle fut danseuse chez **Dominique Bagouet**, co-directrice de « la Camionetta » puis animatrice d'un lieu inédit à Montpellier, avant de se consacrer à son propre travail de chorégraphe depuis seulement 2007 en Languedoc Roussillon.

Cet été, à Montpellier danse 08, sa compagnie interprétait *Exode 1.25*, une pièce pour quatre danseurs circassiens et acrobates, aux prises avec l'espace, le territoire, le déséquilibre, l'exil sur le fil des tensions inattendues. Ici c'est une pièce solo qu'elle interprète et se compose sur mesure avec un scénographe **Marc Baylet**, merveilleux metteur en « lumière » d'espace lasers et de sculptures objet-lumière. Elle s'expose, femme au corps transformé par le temps et l'expérience, évoquant justement ce corps « fatigué », comme le portrait d'un être fragile et sensible. Sa danse est teintée de séduction, de désir, de révolte aussi contre une mise en standardisation d'un aspect extérieur canonique. Mise à nue, accompagnée, dissimulée par la lumière et le dispositif laser très judicieux de Marc Baylet. Les lignes tracent diagonales et stricts parcours, sans faille. Elle, évolue en brisant ces caractères obtus et rigides, son corps en fait une surface de projection mobile qui s'anime au gré des déplacements dans l'espace strié. Les rondeurs de son corps s'y adaptent et les angles s'adoucissent. La solitude de cet étrange personnage, autobiographique en diable, fascine et provoque une empathie certaine avec la femme qui danse, celle de **Mallarmé**, touchante, sensuelle, fascinante et quelque part inaccessible objet de désir. La compagnie « hors commerce » démarre sobrement, discrètement sur des « plateaux » prestigieux : *Montpellier Danse*, *Les Hivernales d'Avignon*. Hélène Cathala, est à son image : « hors business » trivial ou mercantile, dans la lignée des silencieux, efficaces et partageux, audacieux : ceux qui s'exposent et n'exposent pas de marchandises corporelles ou artistiques.

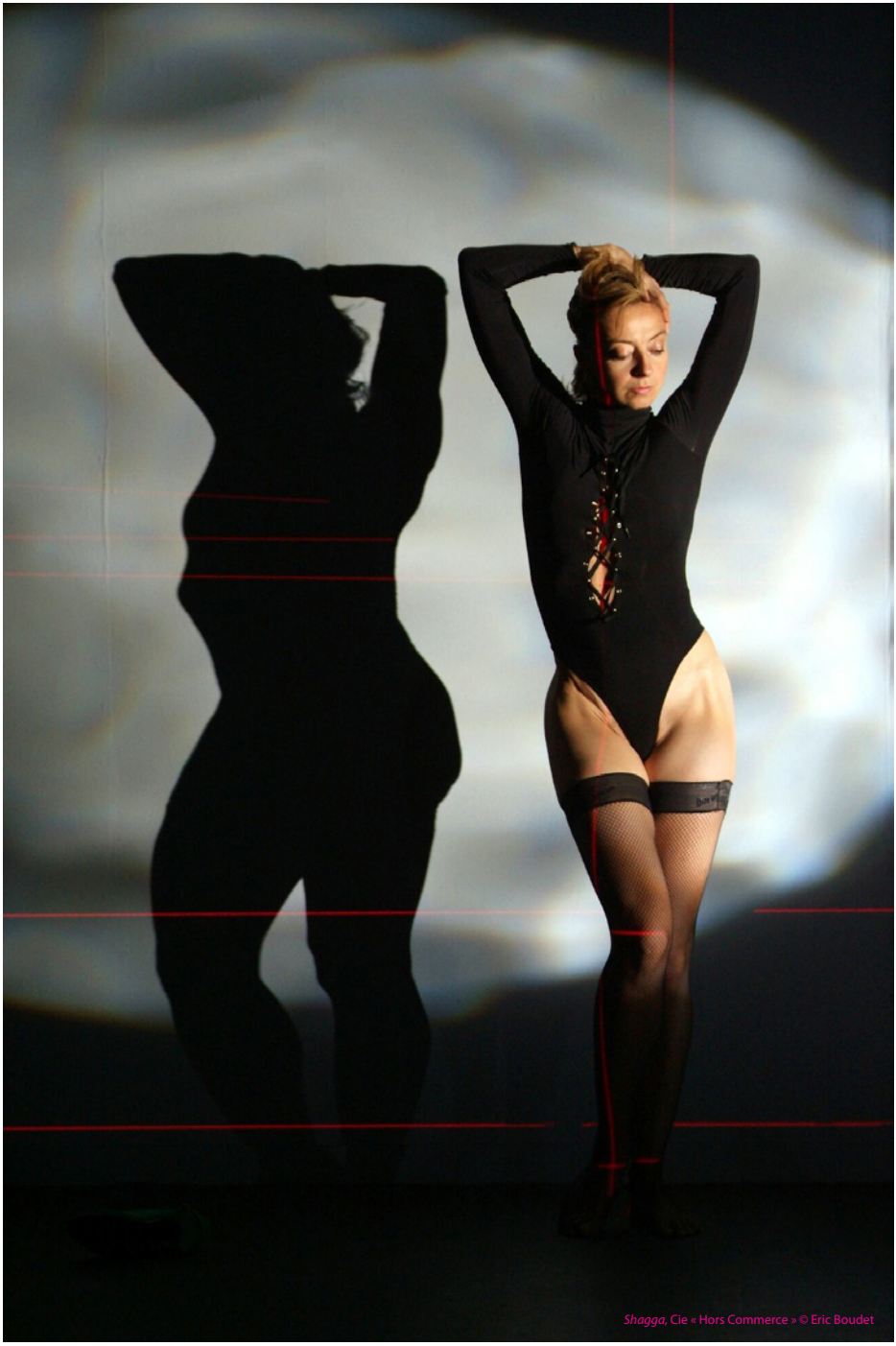
C'est de toute façon le projet éditorial de la manifestation *L'été des hivernales* pilotées par main de maître par **Amélie Grand**, la pionnière, **Eliane Baracetti** et **Solange Dondi**.



Shagga, Cie « Hors Commerce » © Eric Boudet

© Geneviève Charras
Turbulences Vidéo #61, Octobre 2008

www.hivernales-avignon.com



Shagga, Cie « Hors Commerce » © Eric Boudet

« Quoi de neuf docteur ? » est le nom de la compagnie de Nacera Belaza. Confirmée largement dans son parcours de chorégraphe depuis son passage au festival Montpellier Danse 06 où elle interprétait en compagnie de sa sœur, complice, un duo, plutôt trio, avec la présence très forte de l'image vidéo, liée à la danse..

U W

par Geneviève Charras

Sa nouvelle proposition, vue au Théâtre de l'Alizé dans le *off* à Avignon, est fidèle à sa préoccupation sur la lenteur du geste, quasi cérémonial, et le lien ave l'image mouvante vidéo, corps et décor de *U W*. **Nacera Belaza** revendique un rôle de metteur en scène autant que de chorégraphe. Le travail d'images est signé **Eric Vernhes**. *« Cherchant des modes d'expressions plus intuitifs et moins « conçus », il pratique la vidéo expérimentale. Il étudie les relations picturalité/ images animées/sons dans le cadre d'installations multimédias, à la recherche d'un nouveau lieu d'immersion, un nouveau lieu du spectateur ».* Ces propos sont issus de la note d'intention du spectacle. Pari tenu tant l'atmosphère générée par le passage constant des images en fond de scène est attachante et troublante. Vertige du mouvement et de la transformation perpétuelle des formes et couleurs des images vidéo. Sous l'œil de la caméra, en direct, tout s'anime et se reproduit à l'envi. Les corps envahissent l'écran, surdimensionnés, alors que musique et danse continuent leur chemin sur scène, infatigables. **Serge Adam** à la trompette et au dispositif électronique, **Dalila Belaza** pour la danse et **Corinne Celle** pour l'aspect circassien des



© *U W*, Cie « Quoi de neuf docteur ? »

évolutions aériennes. Car « ça plane » pour le meilleur dans une ambiance irréelle, surnaturelle, grave cependant par l'intensité de la mise en espace. Une toile suspendue et mobile tient lieu de décor et supporte les corps qui s'y attèlent furtivement. La beauté plastique de l'ensemble du dispositif fascine, séduit et fait plonger dans un univers onirique constant.

Une réussite dans le concept de spatialisation, du son autant que du mouvement dans ses flux et reflux. Entre terre et air, sol et fils tissés et suspendus, le dialogue s'installe, se noue et se dénoue. *« Sculpter le vide, lui donner un corps, le rendre palpable, le partager et enfin le laisser se dissoudre dans l'espace infini de nos corps »* confie Nacera Belaza

« Le corps est en mouvement. Peut-on imaginer un sur-mouvement ? Une vibration intime, l'influx musculaire, ce qui fait que le mouvement naît et se prolonge. Peut-on imaginer capter cet instant, cette impulsion, cette vibration et par la projection, l'appliquer à nouveau sur le corps en mouvement comme dans un effet de feedback, d'amplification, de saturation ? ». Notes de Eric Vernhes auxquelles nous répondront par l'affirmative, après les instants délicieux passés en compagnie de « Quoi de neuf docteur ? » : *Tout va très bien, merci !!!*

© Geneviève Charras
Turbulences Vidéo #61, Octobre 2008

www.quoideneufdocteur.fr

Actuellement présenté par le Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, *Zapping Unit* est à la fois une sculpture et une exposition vidéo.

Zapping Unit

par Zoe Stillpass

La sculpture, réalisée par l'artiste **Marie Auvity**, est une structure cylindrique abritant quatre écrans et entourée d'un banc circulaire. L'ensemble est en carton alvéolé, un matériau fragile suggérant l'état de maquette. Les écrans diffusent l'exposition *Les Petites Formes*. Cette collection de quatre-vingt vidéos, réunie par la commissaire d'exposition **Keren Detton**, présente des formats variés allant du dessin animé au documentaire, du film de téléphone portable au *Super 8* ; chaque vidéo est suivie par un texte de l'artiste. La sculpture permet de faire entendre, en les intégrant, la diversité des voix de la cinquantaine d'artistes représentés. La forme centripète invite le spectateur à prendre place face à l'un des quatre écrans. Muni d'un casque et d'une manette de *Playstation*, il peut zapper à volonté entre les vidéos, regarder celles qui l'intéressent, s'arrêter sur le texte ou passer à la suivante.

La programmation présente des vidéos très courtes, moins de deux minutes, qui sont des projets abandonnés ou bien jamais montrés, des bandes annonce, des expérimentations, des ratages, etc. Comme les cartons poussiéreux stockés dans les ateliers d'artistes, *Zapping Unit* contient des vidéos oubliées mais il s'agit ici de leur redonner vie en les rassemblant. Cette coquille ressemble à un étrange animal, des fils jaillissent du centre et montent jusqu'au plafond, tandis que d'autres partent des écrans pour s'étendre comme des tentacules noirs. Dans cet organisme, les vidéos se confrontent les unes aux autres, se complètent ou se remettent en question, suivant le montage du zappeur.

Ces archives mises à disposition évoquent le partage d'informations sur Internet. *Zapping Unit* est une sorte de mini-*Google*, où les films et les textes numérisés deviennent facilement accessibles. Ce qui est vu et entendu n'est plus déterminé par l'institution mais par le spectateur devenu usager.

En s'interrogeant sur le flux des images aujourd'hui, ce projet fait écho à la critique des médias et à la circulation sans limites liée au capitalisme. Mais *Zapping Unit* propose une forme d'intervention. En remettant en circulation ces moments perdus, le dispositif donne à voir et à entendre ce qui reste généralement hors de portée. Après la Ferme du Buisson, cette exposition mobile voyagera dans des hôpitaux, des médiathèques et des écoles, témoignant ainsi que l'art est à même d'ouvrir des espaces de liberté là où on ne l'attend pas. *Zapping Unit* s'inscrit de manière politique en fabriquant un espace critique qui redistribue les cordonnées d'espace, de temps, de visibilité et d'audibilité qui lui normalement attribuées.

© Zoe Stillpass
Turbulences Vidéo #61, Octobre 2008

www.lafermedubuisson.com



Zapping Unit, Marie Auvity © DR



Zapping Unit, Marie Auvity © Christine Simon