



Turbulences vidéo

revue trimestrielle # 64 - Juillet / July 2009





Turbulences vidéo

revue trimestrielle juillet - août - septembre 2009
quarterly magazine july - august - september 2009

De la vidéo, du vin et des hommes

Je salue là le « papier » de Jean-Paul Fargier, et surtout un ton, un brin irrévérencieux, une humanité que l'ont voit bien trop rarement dans le domaine de l'art, contemporain ou autre.

De la vidéo, du vin ...

Et hop, je vous deux Fargier dans ce numéro : un (premier ?) article d'Alice sur la dernière vidéo de Mihai Greuciu auquel ce numéro consacre le « Portrait d'artiste ».

Les possibilités des outils numériques nous permettent ici de publier un plus grand nombre de contributions à ce numéro 64 et nous espérons que vous en goûterez la qualité.

Of video, wine and men

I am saluting here one of Jean-Paul Fargier's article, above all his own way of putting things, with enough distance and respect, a humanity which is rather rare in this art world.

video, wine ...

And now I can see another Fargier, Alice about Mihai Greuciu's 'Coagulate', in the 'Portrait d'artiste' dossier.

Thanks to all these digital devices, we can offer you a 'big' magazine, including a video portrait, to enjoy!!!

Gabriel Soucheyre

Turbulences vidéo # 64 • Troisième trimestre 2009 / *third quarter 2009*

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, Isabelle Delamont, Alice Fargier, Jean-Paul Fargier, Jean-Paul Gavard-Perret, Marc Geneix, LLND, Pascal Lièvre, Gabriel Soucheyre, Jacques Urbanska

Mise en page / lay-out : Eric André-Freydefont • **Mise en ligne / on line edition** : Grégoire Rouchit

Publié par / *published by* **VIDEOFORMES**, B.P. 80411, 63011 Clermont-Ferrand cedex 1 • tél : 04 73 17 02 17 •
videoformes@videoformes.com • www.videoformes.com •

© les auteurs, Turbulences vidéo # 64 et **VIDEOFORMES** • Tous droits réservés / *All rights reserved* •

La revue Turbulences vidéo # 64 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 *Mayakkam-Oxymore*, Urbn-Buzz (Inde - France), performance AV © Agathe Poupenev / PhotoScene.fr

2 2 *Unlith*, Mihai Greuciu © Mihai Greuciu

Sommaire # 64

Chroniques en mouvement

- 7 VIDEOFORMES, cru 2009 (à la façon d'Alexandre Vialatte)
Jean-Paul Fargier
- 11 Interview de Ran Slavin, VIDEOFORMES 2009
Marc Geneix
- 18 Éloge de René Berger (à cheval sur le Direct dans un film de Jean Otth)
Jean-Paul Fargier
- 21 Ramdam à Ramallah (avec des photos de Samuel Bester)
Jean-Paul Fargier
- 26 Ivre de formes et de ceinture (regard nouveau sur Jean-François Neplaz)
Jean-Paul Fargier
- 30 Strasbourg Nouvelles Danses 2009 / Vers de nouvelles formes...
Geneviève Charras
- 33 Subversion du système des images
Jean-Paul Gavard-Perret
- 36 Festival Bains Numériques #4 / Rencontres Professionnelles 2009
Jacques Ubranska

Portrait d'artiste : Mihaï Grecu

- 45 Entretien avec Mihaï Grecu
Gabriel Soucheyre
- 48 Toxic
Pascal Lièvre
- 54 Ligne à haute tension
Alice Fargier
- 56 LiensWeb / WebLinks / Portraits Video

Les œuvres en scène

- 58 Underline/Borderline/Overline (Hervé Bezet)
Isabelle Delamont
- 62 *LLND -Silk Road/Inner Road - mai 2009 (Performance A/V)
**LLND*
- 66 *Françoise en mémoire* Françoise oubliée... (Robert Cahen)
Geneviève Charras
- 68 *fatigues*
Ghislaine Périchet
- 74 *Madres*
Marianne Derrien

Palmarès Prix de la Création Vidéo - Vidéoformes 2009

La 24^{ème} manifestation internationale d'art vidéo et cultures numériques s'est déroulée du 11 au 14 mars 2009 à **Clermont-Ferrand** (Puy-de-Dôme). Cette édition aura été marquée par des rencontres particulièrement chaleureuses, par une augmentation de la fréquentation du public du festival et par le succès rencontré par les performances et la Nuit des arts électroniques.

Près de **600 vidéos** d'artistes de **36 pays** des cinq continents ont été reçues pour la compétition du **Prix de la création vidéo**. Le comité de sélection n'a retenu que **51 vidéos** représentant **13 pays**, diffusées en **4 programmes**.

Le jury professionnel était composé de **Arjon Dunnewind** (Directeur du Festival Impakt / Utrecht, Pays-Bas), **Mario Gorni** (Directeur de Careof, espace d'art contemporain / Milan, Italie), et **Viola Krajewska** (Directrice du WRO Art Center / Wroclaw, Pologne).



1^{er} Prix Vidéoformes du Conseil Général du Puy-de-Dôme
Naufrage / Clorinde Durand / France / 2008 / 7'



2^{ème} Prix Vidéoformes du Conseil Général du Puy-de-Dôme
Habitat / Maix Mayer / Allemagne / 2008 / 22'13



Prix Vidéoformes Ville de Clermont-Ferrand
Kempinski / Neil Beloufa / France / 2007 / 13'58



Mention
Coagulate / Mihai Greco / France / 2008 / 5'56

Hervé Bezet

Underline/Borderline

Sous l'écran les images

Catalogue monographique (livre/DVD) 2009
Éditions : Un, Deux ... Quatre Éditions



Format : 15 x 21 cm | 104 pages, ill. couleur | français/anglais
Textes : Jean-Marc Bermès, Isabelle Delamont
Entretien : Yann Chevallier
Traduction : Simon Pleasance et FONZA WOODS

DVD-9, Stéréo, Couleur, 56 minutes | français/anglais

ISBN : 978-2-35145-096-3
25 Euros

J'ai toujours admiré Alexandre Vialatte et rêvé de tenir chronique comme lui (tiens deux alexandrins, bon signe). Ce qu'il fit autrefois à longueur de Montagne, je veux dans Turbulences l'essayer à mon tour. Encore deux « douze pieds » ! C'est gagné ? C'est à voir. Non, à boire, pardi...

VIDEOFORMES, cru 2009 (à la façon d'Alexandre Vialatte)

par Jean-Paul Fargier

Tout près du Petit Vélo, le convivial Q.G. du festival vidéo de Clermont-Ferrand depuis quelques années, un excellent marchand de vins offre ses conseils au quidam qui pousse sa porte en quête d'une bonne surprise. Quand ça tourne vinaigre dans l'art électronique (*in vidéo no veritas*, hélas), je vais me consoler auprès du cicerone de l'adage premier de nos pères romains : *in vino veritas*, seul point commun, dit-on, entre Jules César et Vercingetorix. J'écoute ses conseils, j'achète en conséquence et, rentré à Paris, déguste les bouteilles en

souvenir des bonnes bobines débusquées à Vidéoformes. A chaque fiole sa galette !

Au débouché du Boude, un Pinot Noir fluide, aux sucres fondants, je revois **Bertrand Gadenne** et ses animaux libres. En cage, dites-vous ? Pas du tout : en ville, parmi nous, dans leur circuit à eux, au chaud dans leur image. La souris va et vient, renifle le couloir, ausculte une paroi ; le python exécute une lente danse, déroulant ses anneaux comme une suite de zéro menant vers l'infini ; le hibou bat de l'œil : ils feignent

Le hibou - 2009 - Bertrand Gadenne © Vidéoformes

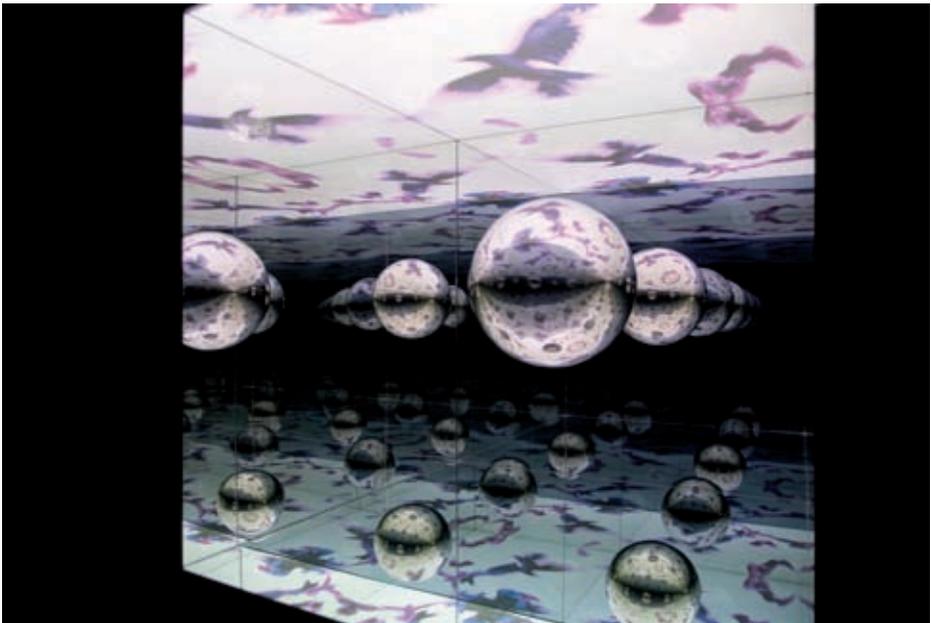


de chercher la porte du Réel, visiblement sans y croire. Ils savent trop quel point de mire merveilleux ils sont pour les passants, qui se réjouissent à leur vue. S'ils s'aventuraient au dehors, ils perdraient leur magie, et ainsi le pouvoir que leur a donné le chasseur qui les a capturés non pour les priver de liberté mais pour leur offrir le rôle de leur vie. Un rôle exceptionnel : celui d'exposant. Vous voulez dire exposé ? Cela saute aux yeux qu'ils sont exposés, à quoi bon le souligner. Mais dans quel but (secret), l'artiste les a fourrés en vitrine ? Voilà qui est plus coton, et demande un peu de réflexion.

Remarquons d'abord que ces animaux, par leur taille, prennent un côté atlantes (ou cariatides). Agrandies démesurément et logées dans une embrasure de façade, ces trois bestioles peuvent être en effet regardées comme de modernes symboles d'un équilibre architectonique. Soudain l'Opéra de Clermont, le Syndicat d'Initiative, le vieil immeuble de la galerie derrière la cathédrale affichent une

figure qui s'érige en soutien : soutien ironique certes mais placé là où aurait pu se rencontrer un (ou une) colosse aux épaules puissantes faisant mine de porter le poids tout entier de l'édifice. Pastiche ou métaphore ? La vision est puissante, poétique, par delà l'ironie un coup de force se profile.

L'artiste, qui est aussi critique et théoricien, fin connaisseur des origines de l'art contemporain, enrôle subrepticement ses créatures dans le cirque de l'art moderne. Née dans le sillage du Ready Made, la dialectique du socle et de l'objet trouvé (qui peut très bien être un animal filmé) forme le terrain d'application, depuis Duchamp, de toutes les ruptures dans la Rupture, de tous les renversements dans le Renversement. Lassés d'ériger sans cesse de nouveaux objets en œuvres d'art, les créateurs un peu subtils se sont attaqués à la redéfinition du socle. Faux (vrais) atlantes mais vrais (faux) socles, la souris, le serpent et le hibou de Bertrand Gadenne exposent non seulement les bâtiments qui les abritent, pris comme des



L'éternité dans l'infini (...) - 2009 © Sébastien Camboulive



Secret Machine - 2008 © Reynold Reynolds

ready made architecturaux, mais également l'art actuel tout entier, l'art contemporain en ses fondements, qui privilégient la non représentation. Pour faire retour dans le champ artistique, la représentation doit s'abaisser à la fonction de piédestal. Mais alors par un autre retournement, opéré par la force du Vivant montré, la Cage s'ouvre, l'Objet (ici les bâtiments) se fait socle à son tour et force l'exposant à s'exposer doublement. C'est ce qui s'appelle gagner sur tous les tableaux.

Pour mieux me souvenir du vertige éprouvé à la vue du miroitement orchestré par **Sébastien Camboulive**, j'ouvre un Gamay d'Auvergne, certifié bio, travaillé par Marie et Vincent Tricot, à Orcet, Puy de Dôme. Franc, frais, acidulé, ce vin éclate en mille bulles au premier contact du palais, à la façon presque d'un spumante. Il donne tout au premier coup, nanti d'une forte mais unique fragrance. De même le dispositif de Camboulive offre dès le premier regard tout ce qu'il peut donner. Quoique pétillant

dans tous les sens, il reste court en bouche. Il ne faut donc pas cracher sur ce bonheur d'en prendre plein à vue quand on débouche cette *Eternité dans l'infini*. On n'a pas si souvent l'occasion de croiser de tel kaléidoscope. Le coup de la boule réfléchissante qui disperse le vol d'une escadrille d'oiseaux dans les milles replis de quatre murs de verre est un des plus beaux que l'on puisse voir, en ayant l'impression d'être ivre en quelques secondes. Contrairement à de nombreuses installations vidéo qui se cantonnent dans la monotonie d'un seul écran, celle-ci proclame haut et fort que la multiplicité dans l'immédiateté, ou l'immédiateté dans la multiplicité, est le code génétique de l'art électronique. Un manifeste en quelque sorte, ou tout au moins un rappel à l'ordre.

En l'honneur du *Panlogon* de **Lydie Jean-Dit-Pannel**, arpenteuse de notre planète, j'ai gardé un Latitude 45°30, millésimé 2005. Des accents de fruits rouges, de réglisse, de

chocolat tourbillonnent dans ce 100% syrah, récolté à Veyre-Monton (63960), à une altitude inhabituelle (record même, paraît-il) pour un tel cépage. Avec son nom d'inspiration géographique et ses parfums capiteux, il est parfait pour parcourir en images quelques pays en peu de temps. Selon son principe, l'artiste en déplacement pour son travail ou son plaisir, happe des instants rares de vie des autres ou de la sienne. La règle est la fulgurance, la brièveté. Le spectacle saisi peut être d'une banalité ordinaire mais enregistré si loin (Thaïlande, Japon, Canada), il se charge de sucx exotiques. Quand il s'agit de lieux proches, communs (Dijon, le Jura, quelque coin d'Europe), l'extraordinaire surgit des coups de boutoir d'une durée excessive qui fait éclater la grisaille. L'impression de déflagration de tous les sens que ces prélèvements procurent est renforcée, dans cette nouvelle livraison (été 2007-automne 2009), par un soutien sonore ardent (dû à Aurélie Briday). Davantage encore que dans les précédents chapitres de ce voyage sans fin, la bande son « booste » le regard, l'attire vers l'essentiel, le traduit, le reformule. Un seul exemple : l'accompagnement rythmé de la marche d'un mille pattes. Ainsi chaque plan (plan séquence en général), dûment numéroté comme une œuvre unique dans un opus global, loin de s'additionner dans une continuité sérielle, s'en abstrait, formant un film en soi.

Présenté comme une installation, ce défilé sur écran unique n'est-il pas un abus du genre ? Certes, projeté sur grand écran, comme on le vérifia lors d'une soirée à la SCAM, toutes les saveurs de ces films coulent avec abondance. Mais dans un lieu dévolu aux installations, ils s'érigent en multiples par rémanence. Loin de s'effacer, les uns après les autres, ils subsistent côte à côte dans un halo mémoriel nimbant l'écran unique, comme au fond d'une bonne bouteille se juxtaposent des échos de sucx que le vinificateur a su préserver en même

temps qu'il opérât leur fusion.

Etc... Avec un Chanturgue, j'aurais pu évoquer **Reynold Reynolds**, et dire pourquoi je préférerais sa *Secret Life* à sa *Secret Machine* ; un Saint-Pourçain m'aurait permis, par sa simplicité rugueuse, de relativiser la complexité encombrante de l'installation de **Fred Sapey-Triomphe** (*Albrecht Dürer et la baleine*) qui ne se goûte bien (et encore) qu'après avoir lu trois fois la notice qui l'accompagne ; enfin un vin naturel mais tourmenté de Pierre Bouju, à acheter chez son propriétaire à Channonat, aurait coulé au moment du toast en l'honneur de l'obstiné **Mihai Grecu**, mais ma coupe est pleine et je sais que d'autres, dans ce numéro, trinquent à sa subtilité. Salute !

© Jean-Paul Fargier
Turbulences Vidéo #64, Juillet 2009

Né en 1967 à Jérusalem , Ran Slavin présentait son travail protéiforme, bien qu'éminemment digital, lors du dernier festival Vidéoformes à Clermont-Ferrand.

Interview de Ran Slavin, VIDEOFORMES 2009

par Marc Geneix

Une projection triptyque à la Tôlerie doublée d'une performance vidéo-son le soir du vernissage, la projection de son dernier film *Elevator 3* le lendemain au Petit Vélo, et pour clore le festival, une autre performance lors de la *Nuit des arts électroniques*. Vidéoformes a accordé cette année une large place à cet

You started the 'Insomniac City' project in 2004. At the beginning, it deals clearly with a physical and psychological perception of Tel Aviv. The treatment is experimental and relies on a very specific video writing, with big connections between image and sound. Then you added to this first approach, more



© Ran Slavin



Elevator 3 - 2009 © Ran Slavin

artiste israélien plus connu du public de l'électro que de celui de l'art contemporain. Déjà auteur de plusieurs albums signés entre autre sur le label allemand Mille Plateaux, Ran Slavin mène également depuis plusieurs années un travail vidéographique expérimental qui tend à accorder aux codes narratifs cinématographiques une place de plus en plus importante. Depuis 2004, il travaille à un projet d'ampleur, *The Insomniac City Cycles*, qui réunit en un film de 80 minutes et une installation tri-écrans, toutes les facettes de son travail. À l'écriture spécifique et intuitive de l'art vidéo, se mêlent des séquences très écrites et fortement mises en scène. Puisant dans tous les codes de narration, *Insomniac City* nous emmène du côté d'un cinéma où l'émotion est également guidée par une bande son largement composée par l'artiste multimédia.

Dans *Elevator 3*, qui est en fait le titre de l'actuelle version du projet, Ran Slavin

cinematic elements like directing, working with actors, etc. How did this sliding operate, how did this narrative approach come in your work ?

Insomniac city has been a narrative work all along with the city as the main protagonist, and it still is a major leading force in the film. The city as a big dark mysterious womb, a platform for unexpected strange and often dark events. Since the beginning [2004] I have worked with an actor and myself as two parts of the same person. As the project progressed, I was looking for something else. Another way to continue the story. I was deeply inspired by the city of Shanghai in which I eventually shot the end of the film. It is from this fascination that the continuation grew. I wanted stories. I found them in Shanghai. Stories from a human perspective, not only the city's. After all, humans built this artificial nature, this jungle, and humans operate it and make it function. After time I realized it is almost not

nous propose une image de Tel Aviv en ville machine, organisme vivant et mouvant, dense et noir, où les rêves ne se différencient pas des cauchemars, pas plus, d'ailleurs, que de la réalité. Une réalité qui nous échappe sans cesse à mesure que la caméra s'enfonce dans la matière de la ville, que l'architecture grince et se déforme lentement, et dont la limite, ce fil ténu sur lequel Ran Slavin nous laisse en un précaire équilibre, hésite à se fixer entre un réel connu de tous ou purement hallucinatoire.

Tu as commencé le projet *The Insomniac City Cycles* en 2004. Au départ, cela traite clairement de la perception physique et psychologique de la ville de Tel Aviv. Le procédé est expérimental et s'appuie sur une écriture très vidéographique, avec un fort rapport de l'image au son. Tu as ensuite intégré des éléments beaucoup plus cinématographiques à cette première approche comme de la mise en scène et un travail avec des acteurs. Comment s'est opéré ce glissement et comment la narration s'est immiscée dans ton travail ?

Insomniac City a toujours été un projet très narratif. La ville, cette matrice noire et mystérieuse, est un lieu où il se passe des choses étranges, sombres. Elle est le personnage principal du film et une force qui le guide. Dès le début, j'ai travaillé deux facettes d'un même personnage en duo avec un acteur, mais comme le projet avançait, je recherchais quelque chose d'autre, une autre manière de continuer l'histoire. A ce moment là, j'étais très influencé par la ville de Shangai, où j'ai fini par tourner la fin du film, c'est de là qu'est venue la suite du projet. J'avais besoin d'histoires, pas seulement de la ville, je cherchais des perspectives humaines... Je les ai trouvées à Shangai. Après tout, ce sont les hommes qui ont construit cette nature, cette jungle urbaine, et ce sont eux qui y opèrent et qui la rendent

possible to work with actors only in improvisation and expect to get what you want. You need to be very precise in what you tell an actor, in what you want from him or her. There is no escape from a script. It was for me the next level of interest to be as precise as I can be in what I want to conjure. It was a challenge. The connection of image and sound is still very obvious throughout the whole film.

Seeing 'THE INSOMNIAC CITY CYCLES', I felt that you worked on each sequence independently, so as to then integrate it in some of your different projects (films, installations, performances, etc.). Can you explain your working process, and if it leads (or influences), in a way, your writing.

The process of 'THE INSOMNIAC CITY CYCLES' has been a long exploration into narrative strategies. In the first part of the film which happens in Tel Aviv, I started out with a faint notion of how the final product would be or look like but with the right kind of energy. Like one of my performances you might say. In a sense it was initially orchestrated like an improvised musical structure. But then it started to build and take form. I had to get inside the psychological state of mind of a person who has been shot and left bleeding in an underground car park, then trying to reconstruct his lost memory of what happened to him. To glide through dark urban realities with sound design and narration navigating into the viewers' emotions. It was the opposite of a script, I shot first and then wrote the story while editing. In parallel, I composed the music, and after that I added narration. It was very interesting for me to work in this way and it freed me from conventionalities. The convention of writing a script first and then shooting. I reversed that. I worked on a version, closed it, exhibited it, then came back and when I was ready and changed it, added to it, etc. The project was a work in progress. It started in 2004 with an invitation

fonctionnelle. Ensuite, j'ai réalisé qu'il était très difficile de travailler avec des acteurs sur le mode de l'improvisation tout en attendant quelque chose de précis. Dans les termes, il faut être très clair sur ce que l'on attend d'un acteur, un scénario n'a pas d'échappatoire. Etre aussi précis que possible sur les images que je souhaitais évoquer fut, pour moi, un palier supplémentaire à franchir. Un défi.

J'ai l'impression que tu travailles les séquences de manière indépendante et qu'elles viennent ensuite s'inscrire dans tel ou tel projet, le film, l'installation, les performances, etc... J'aimerais savoir par là, quelle est ta façon de travailler, et est-ce qu'elle peut expliquer, en un sens, ton rapport à la narration, ta manière de construire une histoire ?

The Insomniac City Cycles a été une longue exploration de processus narratifs. Dans la

from the Venice biennial to do a video piece about the city of Tel Aviv. From then until today, the work grew and expanded in many new and unforeseen ways. It has grown from the initial 28 minute piece to an 80 minute narrative film and has been expanded into a synchronized 3 channel video installation as well.

The time is an important element in your work (time as duration as well as chronology). As you are working in different ways - film, installation, live performances - each of these works got a specific relation to time. I could observe that your oldest films are almost allways short and not so much narrative and on the other hand, your 'live' works run by improvisations. If we consider the length of your last project and the way you dealt with it, this gives to your global work many different time relations. As you work by loops, ellipsis, 'out of time' sequences... what is your writing process?



Elevator 3 - 2009 © Ran Slavin

première partie du film, qui se situe à Tel Aviv, j'ai commencé à travailler une ambiance, une énergie, je n'avais qu'une vague idée de la forme qu'allait prendre le produit final. Un peu comme dans mes performances, il est vrai. En un sens, le film s'est construit comme une structure de musique improvisée avant de prendre une forme précise. Je cherchais à rentrer dans l'état mental d'un personnage qui, laissé pour mort dans un parking souterrain après s'être fait tirer dessus, tente de recomposer sa mémoire pour comprendre ce qui lui est arrivé. La narration et le son guidant les émotions des spectateurs au travers de cette sombre réalité. C'était l'opposé d'un scénario, je tournais d'abord, écrivais le scénario en montant les images, et créais la musique en parallèle. Travailler la narration de cette manière m'a beaucoup intéressé et m'a surtout permis de m'affranchir des conventions en renversant le protocole «écriture puis tournage». J'ai d'abord travaillé sur une première version qui a été diffusée puis, lorsque j'ai été prêt, je suis revenu dessus et l'ai fait évoluer. Ce projet est un «work in progress» qui a commencé en 2004 lorsque j'ai été invité à rélier une vidéo sur la ville de Tel Aviv, dans le cadre de la biennale de Venise. Depuis, ce travail est en constante évolution et aborde des territoires à chaque fois nouveaux et imprévus. D'une vidéo de 28 minutes, il s'est aujourd'hui transformé en un film narratif de 80 minutes et s'est également développé en un projet d'installation tri-écrans.

Le temps, dans ses acceptions de durée et de chronologie, est un élément important de ton travail. D'une part, j'ai pu observer que tes films plus anciens sont assez courts et peu narratifs, et d'autre part que ton travail de performance et de concert «live» est basé sur l'improvisation. Si l'on prend la longueur du projet *Insomniac City* et la manière dont tu l'as traité, tout ceci confère à ton travail des rapports temporels complètement

The live works are a different technique. They are improvisations in video, text and sound, where sound is generated in real time from the scene colors and dynamics. Image data get translated into sound which gets processed by another computer. Time and narrative take on a different form there. The viewer is forced to build a narrative in his own head from all of the juxtapositions and fragments of sentences, sounds and images he is exposed to. Time is also very flexible there and is subject to fluctuation. The installation functions similarly in some ways. There is different information on three screens at once. Working on a single channel long piece was a big challenge. It's a different game. The balance that you are forced to deal with between scenes is new to me. The forces are different. There are enormous challenges in many aspects. It's like a huge puzzle with so many variables that you have to orchestrate into continuity and logical development, taking into consideration the viewers understanding. It takes time to maintain a balanced outlook on the whole because it is so huge. It could be an endless process. I like to get lost in a work and then work my way out, like in a maze. This has been the case in 'THE INSOMNIAC CITY CYCLES' and is certainly the case in live video improvisation. In live video, I usually know where I'm starting from, but the rest of the hour duration is a totally unknown zone that I plunge into and where things happen and juxtapose, new sounds are introduced to me and I shape them right there and then. I have always wondered what it meant to me to perform live. What is Live about it? To my understanding, it is what happens in the unexpected. It is real time. Not pre-recorded. Live is what happens when you [me] are also surprised by the results, finding out something new you weren't expecting.

'THE INSOMNIAC CITY CYCLES' is on the fringe of many borders, and refers equally to the history of Video-art, Cinema, and Music. Can you tell us about your influences, the

différents. Tu travailles la boucle, l'ellipse, des séquences «hors-temps»... Quel est ton procédé d'écriture ?

Mes performances résultent d'une technique particulière. Ce sont des improvisations qui mêlent vidéo, textes, et sons, et où le son est généré par la dynamique des mouvements et des intensités colorées. Les données images sont transformées en sons puis traités par un autre ordinateur. Le temps et la narration prennent là une forme différente. Le spectateur est obligé de construire sa propre histoire à partir des juxtapositions de fragments de phrases, de sons, et d'images qui lui parviennent. Là aussi, la notion du temps est flexible et soumise à des fluctuations. En un sens, les installations fonctionnent de la même manière. Il y a des informations différentes sur les trois écrans en même temps. Travailler sur une seule et même longue pièce est un véritable challenge. Le jeu n'est pas le même. Le rapport d'équilibre entre les séquences qu'il y a à gérer est un travail nouveau pour moi et les forces mises en jeu sont différentes. Il y a beaucoup de défis à relever. C'est comme un énorme puzzle avec un nombre incalculable de variables qu'il faut orchestrer dans la continuité et la logique d'un développement, tout en prenant en considération la compréhension du spectateur. Cela prend énormément de temps avant de parvenir à préserver un bon équilibre sur toute la longueur. Je pourrais travailler dessus indéfiniment. J'aime me perdre dans un travail comme dans un labyrinthe, avant de chercher la sortie. C'est ce qui s'est produit dans *The Insomniac City Cycles* et c'est aussi ce qui se passe lors de mes improvisations vidéo. Dans mes performances, je sais seulement d'où je pars, le reste est une plongée dans une zone où les choses arrivent, se juxtaposent, et où je modèle les nouveaux sons qui se présentent à moi. Je me suis toujours demandé ce que cela signifiait de jouer en live, ce que le mot

artists works you refer to ? Do you consider your work as a bridge between these fields ?

I'm equally influenced by the three fields you have mentioned. After all, cinema is an art form that contains both visuals and sound. For me, good video art is also cinema. I don't feel confined to any strict norm. If I find sense and beauty in some form then I use it. I think it is a bridge between the three you have mentioned, in a large sense, although I never thought about it in that way before. I can't tell you about any direct influences because I don't think that I consciously refer to other particular works. I can say that I love some of the cinema that was produced in Asia in the last couple of years. I find some movies from Ming-liang Tsai and Kang-sheng Lee, Chan-wook Park and Pen-Ek Ratanarung inspiring. The concept of time, design and narrative in some of the Asian films is naturally, different. The whole perception is initially so different from western logic. That's what I love about it. Some films are almost without dialogues. With heavy atmospheres and ambiance that tells the story just as well.

live voulait dire. Pour moi, c'est ce qui arrive et que l'on n'attend pas. C'est le «temps réel». Ce qui n'est pas préenregistré. Ce qui se passe lorsqu'on tombe sur quelque chose de nouveau et qu'on est surpris par le résultat.

***Elevator 3* se situe donc à des frontières, empruntant tout aussi bien ses codes à l'histoire de l'art vidéo, qu'à celle du cinéma ou de la musique électronique. J'ai perçu des filiations dans les trois domaines. Peux-tu nous parler de tes influences ? Considères-tu ton travail comme un pont entre ces disciplines ?**

Je suis influencé par les trois médiums dont tu parles. Après tout, le cinéma est une forme d'art qui contient aussi bien de l'image et du son. Pour moi, une bonne vidéo, c'est aussi du cinéma. Je ne tiens pas à cloisonner les genres. J'utilise les formes dans lesquels je trouve du sens et de la beauté. Même si je n'y jamais songé auparavant, je pense que mon travail peut effectivement s'appréhender comme un pont entre ces trois disciplines. Je ne peux pas te citer d'influences directes car je ne pense pas me référer consciemment à des travaux particuliers. Je peux simplement dire que j'ai énormément aimé ce qu'a produit le cinéma asiatique de ces deux dernières années. Les films de Ming-liang Tsai, Kang-sheng Lee, Chan-wook Park et Pen-Ek Ratanaruang m'ont beaucoup inspiré. Le rapport au temps, dans sa durée comme dans sa chronologie, est naturellement très différent dans ce cinéma là. La perception globale que l'on en tire diffère fondamentalement de la logique occidentale. C'est ce qui me plaît. Certains films sont pratiquement dépourvus de dialogues, simplement, les ambiances et les atmosphères pesantes racontent juste ce qu'il faut de l'histoire.

Débuté en 2004, le projet *The Insomniac City*

Cycles a pris différentes formes. D'un film de 40 minutes, son format final devrait avoisiner les 80 minutes. La version proposée à Vidéoformes, *Elevator 3*, s'élevait à 60 minutes.

© Propos recueillis par Marc Geneix
Turbulences Vidéo #64, Juillet 2009



Elevator 3 - 2009 © Ran Slavín

Je le revois encore, avec sa crinière blanche, entraînant dans son sillage les invités du festival sur les rives du Lac Majeur. Pour moi qui ne l'ai fréquenté que dans ce cadre, et donc assez tardivement dans sa carrière, il reste avant tout le monsieur Loyal infatigable des Rencontres de Locarno. Qu'il soit à la tribune ou dans la salle, on attendait toujours ses interventions avec gourmandise. Lançant des formules ciselées, il n'était jamais ennuyeux, ni méprisant, il trouvait toujours une raison d'approuver un intervenant même s'il argumentait contre lui.

Éloge de René Berger

(à cheval sur le Direct dans un film de Jean Otth)

par Jean-Paul Fargier

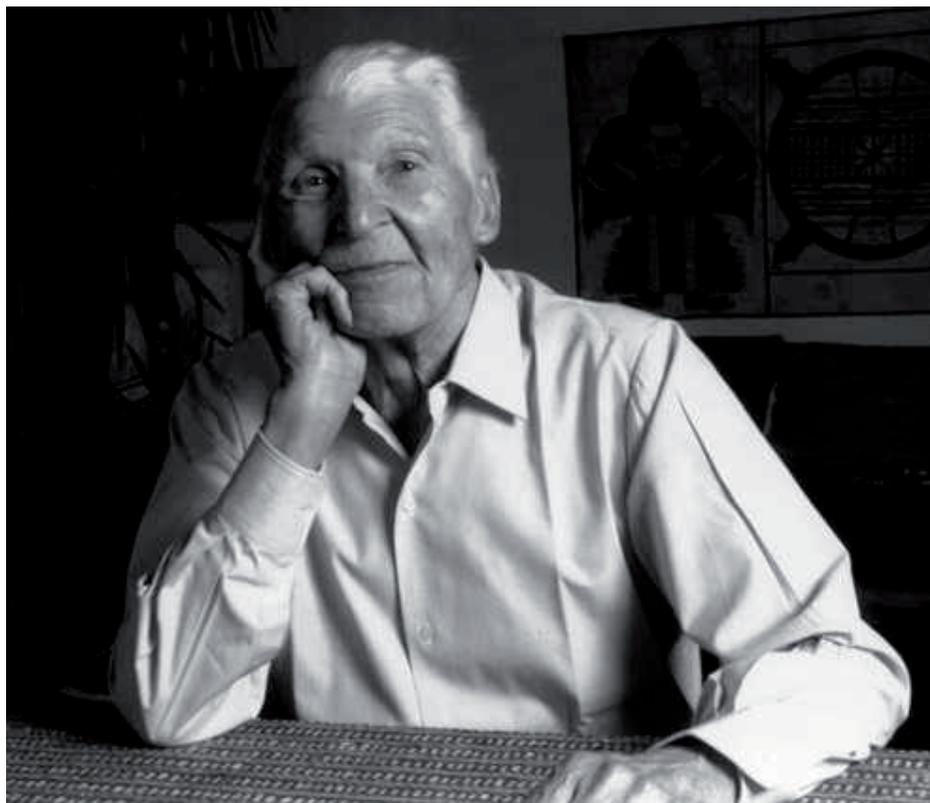
La courtoisie même. C'est grâce à son aménité rhétorique que les débats orchestrés autour de l'art vidéo, puis bientôt de l'art numérique et d'Internet, ne tournaient jamais vinaigre. Promoteurs de ces Rencontres, les Bianda (père, fils, mère, fille) s'appuyaient à juste raison sur son talent de communicant affable, doté d'un humour et d'un humanisme à l'ancienne foncièrement rassembleurs. Sa voix claire, vibrante, lente, mesurant l'importance de chaque mot, cédait souvent, pour finir, à ses mains parcheminées le soin de dessiner dans l'air le point final d'une envolée.

Il vient de disparaître à 93 ans, le 29 janvier 2009.

Dans la nécro, publiée par Le Monde, que lui consacrent Madeleine Gobeil (ancienne directrice des arts et de la vie culturelle à l'Unesco, qui à ce titre était un peu la banquière du Festival d'Art Vidéo de Locarno) et Edgar Morin (un des participants les plus prestigieux de ces rencontres), j'apprends qu'il naquit

à Bruxelles le 29 avril 1915 et qu'il dirigea le Musée des beaux arts de Lausanne pendant près de vingt ans, de 1962 à 1981. J'ignorais cet engagement institutionnel, le connaissant plutôt comme théoricien des médias. Son livre majeur, *La Mutation des signes* (1972), inspiré par Marshall Mac Luhan, avait opéré une extension remarquable du domaine que le penseur de Toronto nommait mass media. Il enseignait à l'École Polytechnique de Lausanne, où il avait créé un Musée Virtuel, mettant à disposition sur Internet les chefs d'œuvre de l'art mondial (www.bergerfoundation.ch).

Chaque année, en le revoyant arpenter d'un pas alerte les allées des grands hôtels ou les sentiers du Monte Verità où les Bianda logeaient leurs invités et les colloques, on s'exclamait sur sa forme éclatante. « Mon secret, c'est le cheval, je monte tous les jours », répliquait-il en riant. Il en possédait plusieurs, en effet, et s'en occupait quotidiennement. Le cheval : école de rigueur, exercice d'intelligence des signes, dressage du cavalier à l'immédiateté,



et donc, en quelque sorte, prélude à toutes les exigences du Direct.

Le plus beau portrait de René Berger à cheval, c'est Jean Otth qui l'a réussi dans une vidéo de 1975. A cheval oui, mais à cheval sur le Direct. On y voit notre théoricien de la technostucture (un de ses concepts favoris) agrippé à l'encolure d'un téléviseur, posé sur ses genoux, sur l'écran duquel à la fois il observe sa propre image et commente au fur et à mesure ce qu'il advient à celle-ci. Il a accepté d'être le complice du vidéaste suisse qui trace sur une vitre sa silhouette, comme il l'a déjà fait avec d'autres modèles, des filles nues en général. C'est une façon, aux temps où la vidéo se veut d'abord réflexion sur l'image instantanée, de mêler peinture et télévision,

trait immédiat et reflet en direct. Pionnier de l'art vidéo, Jean Otth, dans le DVD-rom¹ qu'Anne-Marie Duguet consacre à l'ensemble de son œuvre, s'avoue fasciné par ce medium comme moyen de « dilater l'instantané ». Il s'arrange toujours pour mettre dans la même image le sujet et sa reproduction, parfois en inscrivant un moniteur dans le champ où se trouve le modèle, parfois en projetant l'image d'un corps filmé sur le support où le crayon s'évertue à retracer les formes de ce corps, parfois enfin en usant de vitres. Cela donne en général des confrontations piquantes en leur surgissement mais pour finir laborieuses : malgré l'ingéniosité des dispositifs, dès le

1 • *Autour du Concile de Nicée*, un double DVD aux éditions Anarchive.

troisième coup de pinceau sur la vitre (ou tout autre support démultiplicateur) on devine ce qui va advenir et qui effectivement se déroule jusqu'à la fin sans surprise. Avec René Berger comme modèle, au contraire, on va de surprise en surprise, le suspense est permanent. Car René Berger, à la différence des autres partenaires du vidéaste, parle ! Et cela change tout. Car il se fait alors reporter de la course.

Tout au long de l'exécution de son portrait (à cheval sur un téléviseur), le portraituré commente les gestes du peintre. D'emblée, il situe cette séance comme venant après une autre, considérée comme ratée. Il souligne donc les différences d'impression entre le premier filmage, que nous ne connaissons que par ce qu'il nous en dit, où il était comme vierge face au dispositif, et le second, que nous avons sous les yeux et qui le plonge dans un sentiment d'accoutumance rassurée quand la première expérience suscitait plutôt crainte et incertitude. Où il ressentait du risque, il voit maintenant un exorcisme. Il décrit la situation et l'interprète tout ensemble, à coups de formules brillantes, égrenées au fil des coups de pinceaux qui s'attachent d'abord à cerner sa masse corporelle. Un florilège de pensées phénoménologiques. Il parle d'« une main qui cherche au-delà de la forme », d'un geste qui trace « une aura plutôt qu'une silhouette ». Puis quand le peintre obture toute visibilité du visage par une masse opaque, le philosophe de l'instant avance son impression « d'être emprisonné dans sa propre opacité ». Il dit encore : « le je cesse d'avoir la moindre réalité, emmailloté qu'il est ». Il se voit dans « une chrysalide », façon peut-être d'annoncer qu'il va se transformer en papillon. Et de fait, il cesse de se maintenir immobile, caché derrière la tache qui le masque : il se déplace, se penche, sort de ce paravent derrière lequel il se sentait comme « une Pythie » ou plutôt, corrige-t-il, « comme un Voyant lisant dans le marc électronique »,

savoureuse trouvaille. Se démasquant, il ne se cantonne plus au rôle de commentateur, il entre en action, crée un autre défi pour le peintre en se rendant visible à nouveau. Jean Otth se met alors à le cerner de nouvelles lignes noires. Le peintre réagit aux suggestions du commentateur : si celui-ci déclare qu'il se voit « nimbé d'une aura, je n'irai pas jusqu'à dire d'une auréole », la main traceuse inscrit une auréole ironique au dessus de la tête de l'impétrant. Interactivité, mon beau souci ! On la voit poindre ici comme l'aube du devenir de l'art vidéo.

La vidéo dure une quinzaine de minutes et pas un instant ne ressemble à un autre. Une merveille de fraîcheur tenue à bout de bras, de chronomètre oublié. Cela est dû non seulement aux formules qui pleuvent de la bouche du modèle mais aussi de son action imprévisible, libre, débordant les limites du statut de modèle, qui participe alors pleinement à l'œuvre et la métamorphose par une conjugaison de génies en chef d'œuvre.

Bientôt, c'est inévitable, s'effaceront les images intimes des promenades enchantées au bord du Lac Majeur, en compagnie également de Dany Bloch, des Nyst, de Fulchionni, de Fagone, des Bianda, d'Anne-Marie Duguet, de Guadalupe, de Loredana, et ne perdurera plus en moi de René Berger que cette chevauchée suspendue dans l'atelier d'un artiste aux premiers temps de la vidéo, que je peux répéter à l'infini grâce aux prodiges de la technique. L'image parfaite du prophète de la technostructure mué pour l'éternité en Léon Zitronne de lui-même.

© Jean-Paul Fargier
Turbulences Vidéo #64, Juillet 2009

Qui n'a pas connu Ramallah pendant son premier festival vidéo, ne sait pas ce que c'est que la douceur de vivre... Au retour de la capitale (provisoire) de la Palestine, on a envie de réécrire Stendhal, l'auteur de la phrase-source de cet incipit assez provocant mais fondé, vous allez voir.

Ramdam A Ramallah (avec des photos de Samuel Bester)

par Jean-Paul Fargier

Nous étions dix, venus de Marseille et de Paris pour participer, du 19 au 23 mai, à la création d'une manifestation d'art vidéo et de performances.

Marc Mercier et **Naïk M'sili**, au nom des Instants Vidéo, menaient depuis deux ans un travail d'approche auprès des artistes palestiniens, des fondations, des centres culturels, des galeries de Ramallah mais aussi de Gaza et de Jérusalem (Est). Ils voyaient là leur obstination couronnée et leur patience (aux *check points*) récompensée.

Natacha Muslera (chant à tous les étages), **Julien Blaine** (propulseur de sons), **Dominique Angel** (roi de l'auto-emballage), **Pascal Lièvre** (chanteur philosophe), **Samuel Bester** (vidéaste expérimental) et moi-même (voix du Prophète, vous avez compris, je veux dire de Paik) avons répondu présents pour cette opération commando dans les Territoires. Avec armes et bagages : des vidéos, des mots, des images.

Chantal Maire (ex-reine de Manosque, aujourd'hui de Martigues), sans laquelle les Instants vidéo n'auraient pas été ce qu'ils sont, et **Vincent Makowski**, membre des Instants, accompagnaient la troupe, et pouvaient en cas

de ramdam faire office de gardes du corps.

Mais non, tout ne fut que luxe, calme et volupté !

Incroyable... en tous cas difficilement imaginable à l'avance : Ramallah, du moins en ce moment (postérieur à la destruction de Gaza), au cœur du harcèlement odieux qui, depuis cinquante ans, voudrait rayer la Palestine de la carte, reste un havre de paix, un modèle de dignité, une parenthèse admirable de vitalité où surgissent des preuves de force et de beauté à chaque tournant, à chaque seconde.

D'accueil chaleureux en réceptions généreuses de la part de nos hôtes palestiniens (la Fondation Qattan, le centre culturel Khalil Sakakini, la galerie Al Mahata, l'université de Birzeit), nous n'avons cessé d'aller d'étonnement en étonnement réconfortants.

Beautés des paysages... fleurs mauves, rouges, ciel bleu, blancheur des collines, alternance hasardeuse d'antiques demeures patinées par les ans et d'immeubles altiers, rutilants.

Dynamisme économique. Une ville en pleine reconstruction, extension, modernisation, en

proie à la frénésie de la consommation, envahie par des enseignes publicitaires curieuses.

Charmes du vieux marché, avec ses étals odorants, ses monticules de légumes, ses couleurs épicées, ses acheteurs et ses vendeurs bruyants, joyeux.

Gentillesse des habitants. Peu habitués à voir des touristes les visiter, ils débordent de cordialité dès qu'ils nous identifient comme français. Ici Jacques Chirac a son avenue, héros d'un geste décidé à briser la barrière que l'opresseur tentait de maintenir, au cours d'un voyage officiel, entre lui et ses amis arabes.

Aménité du climat. À 900 mètres d'altitude, Ramallah, depuis des siècles, servait de refuge d'été aux riches de la région, avides de vents frais permanents. Quelques villas encore, cernées de frais jardins, témoignent de cette situation privilégiée, mémorable. Mais tous les soirs le froid vif qui tombe après le coucher du soleil oblige à remettre la veste.

Splendeur de ses mets traditionnels et de ses vins... qu'on trouve uniquement dans les restaurants tenus par des chrétiens (lesquels

forment plus d'un tiers de la population locale, le maire de Ramallah actuellement est une chrétienne). Ces vins forts portent toujours la marque d'un monastère.

Et surtout créativité de ses artistes et intellectuels. Un cinéma, plusieurs théâtres, des centres culturels, des galeries multiples connaissent une activité intense tout au long de l'année. Expositions de peinture, danse contemporaine, musiques, festivals de cinéma.

Nous avons eu simplement le bonheur de nous glisser quelques jours dans ces programmes, tantôt en acteurs, tantôt en spectateurs. Pascal Lièvre et sa gym philosophique, Natacha Muslera et ses cris d'amour éperdu, Julien Blaine et ses vociférations épicées, Dominique Angel et ses leçons de liberté, Marc Mercier et ses fusées poétroniques alternaient sur les mêmes lieux avec les performances remarquables de Manar Zuabi (flagellation d'un mur à coup d'action painting), d'Iman Abu Hmid (inhumation



Ramallah - 2009 © Samuel Bester

symbolique de sa grand-mère, qui n'a pu être ensevelie dans sa terre natale) ou d'un artiste dont je n'ai pas noté le nom, stagiaire du workshop animé par Dominique Angel, qui mimait un soudard type du camp adverse, rigide, sans visage, sorte de mur à lui tout seul.

On ne peut tout raconter, décrire, illustrer. De nombreuses installations étaient visibles dans ces diverses galeries, dont une offerte par Bill Viola (*The Reflecting Pool*). Elles étaient toutes émouvantes et mériteraient un texte à elles seules (peut-être y reviendrais-je).

Pour mesurer la diversité des événements de ces cinq jours et percevoir le contexte habituel dans lequel ils se sont inscrits, allez donc faire un tour sur le blog du directeur du Centre Culturel Français, l'infatigable Philippe Guiguet-Boulogne : <http://ccframallah.blogspot.com>. Lisez-le en aval et en amont : vous serez étonnés par l'intensité d'une vie culturelle qu'on ne soupçonne pas en ces contrées (réputées) ravagées.

Par exemple, parallèlement à notre festival,

le grand Ernest Pignon-Ernest, en résidence à la fondation Qattan pour tout le mois de mai, travaillait à répandre dans tous les Territoires la figure du poète Mahmoud Darwish : de Ramallah à Naplouse en passant par Jérusalem et jusqu'à Birwah (près de Saint-Jean-d'Acre), son village natal où il n'a pu être enseveli (sa tombe est à Ramallah, sous une pyramide en plexi, très visitée, non loin du mausolée magnifique de Yasser Arafat). Nous avons vite fait avec Ernest, et lui avec nous, cause commune.

Scrutez aussi les photos ramenées par Samuel Bester (pages suivantes). Pas de doute : pendant cette semaine, ce fut un sacré big bang... en douceur. Mais si ramdam il y eut, ce fut dans les cervelles.

© Jean-Paul Fargier

Turbulences Vidéo #64, Juillet 2009



Ramallah - 2009 © Samuel Bester





Ivre de femmes et de peinture... vous souvenez-vous de ce film coréen ? C'est à lui que je pensais irrésistiblement après avoir vu, bu, à la file, trois des derniers tableaux de Jean-François Neplaz (*L'autre matin... ; D'unes ; ...Si muove*¹), tableaux oui, même s'il s'agit de films.

Ivre de formes et de ceintures (regard nouveau sur Jean-François Neplaz)

par Jean-Paul Fargier

Car cela saute aux yeux maintenant, en vérité (je ne l'avais pas compris avant, même quand je louais dans les Cahiers du Cinéma *Ante Inferno, Tu, Cancer, Vivants et nus*, qui pourtant relèvent de la même facture) : Neplaz est peintre avant tout. Mais puisqu'il fait quand même du cinéma et non de la peinture, je formulerai autrement ce que je voudrais mettre à nu : le ressort de cette filmographie marginale et obstinée, toujours désaxée, excitante. Ivre de formes, donc... et de quoi d'autre ? Ceinture !

Ceinturer (le réel), belle définition du cinéma, non ? Ceinture dit cadre (plutôt que fenêtre), dit crans au pluriel (quand « écran » écrase unilatéralement), dit boucle (à rebours du flux ininterrompu de la télévision), dit taille enfin délimitant et unissant un haut et un bas, un en dessus et un en dessous du nombril filmique (l'opposition champ/hors champ). Ceinturer le réel, pour un cinéaste c'est, face à l'impératif catégorique du Monde à saisir, poser d'emblée de la jouissance là où habituellement on n'aspire et on n'attend que de la reproduction. De la jouissance et non de la transparence. De la jouissance donc des formes.

Des formes insistantes, répétées, imparfaites mais entêtées, abusives même au premier regard, mais finalement convaincantes, séduisantes et pour tout dire enivrantes. L'ivresse du cinéaste se communique au spectateur : C'est beau ! Et cet émoi ne tient pas seulement au tourbillon vertigineux des formes mises en jeu mais aux sucres de Réel que ces formes emportent avec elles, font voltiger, sarabande d'inattendus détails. C'est beau, oui, mais comment ? Voyons.

Voyons ça au niveau de la « ceinture » : cadre, boucle, cran, taille.

Cadre. A rebours du cadre stable, carré, ayant trouvé avant même de chercher, l'« opération ceinture » effectuée par Neplaz prend le risque immédiat de côtoyer le vide, d'êtreindre du néant. Depuis toujours chez Neplaz, adepte de la caméra portée, le cadre flashe, fuit, vacille, fluctue, file, fait corps avec le corps, fonce, avale, trébuche, repart en avant, toujours en avant et finit par atteindre ce qu'il traque. Les portes de l'enfer dans *Tu*, un homme fendant la

1 • *L'autre matin, en attendant...* est co-signé par Neplaz et Elisa Zurlo. *D'unes* par Néplaz, Gaëlle Vu et Januschka Lenk. ... si muove par Neplaz seul.



D'unes - 2008 © Jean-François Neplaz

neige au milieu de *L'autre matin*, une marée de drapeaux rouges in extremis dans *...si muove*, un baiser gris au cœur de *D'unes* : ça ou autre chose, attention. Sinon on pourrait croire que le cadre quête un centre, poursuit un but, qu'il n'atteint qu'une fois, au terme d'un parcours. Non, ce qu'il cherche il le trouve tout de suite, dès le premier plan, il l'effleure, l'agrippe, le lâche, le rattrape, le relance, en joue comme un chat d'une souris. D'où cette impression de boucles enchevêtrées.

Boucle. A la différence de la répétition pure et simple, la boucle opte pour une suture à tempérament. Tout à coup, la marche en avant change de rythme, de genre même. Sertis entre deux plans d'usine, le retour de *Salò* ou l'irruption des FFI font d'*Ante Inferno* un maëlstrom de circularités. On ne revient pas en arrière, on s'enfonce dans les plis du temps. Au terme d'une course haletante, scandée

seulement par le souffle du caméraman, le stop brutal de *Tu*, ne met pas fin à la trajectoire, elle la relance virtuellement, la re-initialise en lui fixant cette fois de repartir de là : de ce qui est su. Boucle : image en creux de l'éternel retour. Les vagues de manifestants (*...si muove*) se ressemblent jusqu'à ce que les ralentis fouillent leur ressac et dans les flaques effilochées de l'arc en ciel débusque du rouge dense, persistant, ou un visage fier faisant face à la caméra quand tant d'autres passent sans un regard. La boucle est toujours un sursaut salutaire, une opération de seconde vue, qui découvre du non dit. Elle a lieu, bien sûr, après coup, au montage ou en post-production. Elle est même le montage, quand le cinéma se veut peinture (ou ceinture) plutôt que troc de réel. Mais cela demande du cran. Et de procéder par crans.

Cran(s). Certains films ne connaissent

qu'un stade d'emprise. Le cinéma de Neplaz multiplie les crans d'approche. Cela se voit mais surtout s'entend. Le travail des sons stratifie, édifie, survolte. Les sons permettent la montée en puissance. Dans les rues de Vicenza (...*si muove*), envahies joyeusement par une foule molle quoique *anti*, resurgit l'ombre de Vivenza dont les bruitages électro-acoustiques procuraient à *Ante Inferno* son épine dorsale. Neplaz, avec le concours de sa fille pinçant des cordes asiatiques, fabrique une bande son qui vrille la surface étale du réel. A chaque son nouveau (piano comme joué par un enfant, cris, tambours, souffles, fanfares, sifflets, discours, chants, cordes vibrantes), la banalité d'un défilé de protestataires, un 17 février 2007, se mue en combat (politique) de teintes, de tons, de tempi. Et l'on n'est pas étonné quand le générique de fin avoue un hommage au peintre Bassano. La multiplicité sonore est toujours le signe d'une riche palette. Et vice

versa. *L'autre matin...* le prouve autrement : ici, la blancheur d'un paysage de neige se troue d'entailles rousses (talus d'herbes seiches, toits rouillés, ciré jaune) au fur et à mesure que le silence (indiqué par une musique fluide) se peuple de paroles (celles de l'écrivain Mario Rigoni Stern). Autant de crans que le film franchit en sautant de part et d'autre de la fracture ouverte par la présence brève du corps de l'écrivain (toujours discourrant) enfoncé dans la neige jusqu'à la taille.

Taille. L'opposition « au dessus et en dessous de la ceinture » n'abolit pas la dialectique du champ et du hors champ, elle s'y intègre. De part et d'autre de la taille, contrairement à ce qui se dit, le sexe règne également. Il faut entendre par là que le corps du cinéaste signe par sa jouissance intégrée, assumée, exhibée, chaque plan. Lorsqu'il inscrit son ombre dans la neige tout en enjambant une



barrière (*L'autre matin...*), quand il injecte des ralentis (*...si muove*) ou qu'il stationne devant la caméra (*D'unes*), Neplaz affirme sa volonté de jouer sans entraves (sans hors champ) du cinéma qu'il fait. Un cinéma fait main. Entre soi et soi, qui n'a donc de compte à rendre à personne. Un cinéma de pulsions généralisées, de préférence en plan séquence (même retravaillé en post-production), finalement assez proche du Direct. Ou de la peinture, si l'on préfère. Du coït du pinceau et de la toile.

Ivre de femmes donc, aussi ? Ma première intuition n'était pas inexacte. Mais pour un cinéaste-peintre les femmes sont d'abord des formes. Peut-être impénétrables – c'est tout le mystère de *D'unes*. A coup sûr libérées, libératrices. C'est à sa passion des formes que Jean-François Neplaz doit son incessante inventivité cinématographique. Ainsi peut-il

métamorphoser une manifestation politique en ballet de couleurs, une marche vers Auschwitz en épreuve sportive, un film de famille en précis d'érotisme, une visite d'usine en descente aux enfers, un portrait d'écrivain en leçon de géographie. Grâce à son exigence formelle, chaque film de cet artiste d'une autre époque (vous en connaissez beaucoup des comme lui ?) arrache au Réel le plus convenu des larmes et du sang, des rires et des rimes, des éclats et des éclairs inouïs. Forcément inoubliables.

© Jean-Paul Fargier
Turbulences Vidéo #64, Juillet 2009



D'unes - 2008 © Jean-François Neplaz

« Danse sur les toiles », « Titiller la danse », « Les pieds dans le plat », « Rendre intranquille » « et surtout secouer le spectateur » seraient les credos d'une manifestation phare sur la danse à Strasbourg qui implique tout un panel de champs artistiques autour d'une réflexion sur le mouvement.

Strasbourg Nouvelles Danse 2009 Vers de nouvelles formes...

par Geneviève Charras

Pour cette nouvelle édition, c'est à une ouverture singulière de la programmation que l'on a assisté : une collaboration exigeante avec le FRAC Alsace qui questionne le corps et sa représentation, sa manipulation politique et poétique dans l'espace de vie artistique et politique contemporain.

Joëlle Smadja, programmatrice de cette manifestation et de toute la saison danse à Pôle Sud et **Olivier Grasser**, directeur du FRAC Alsace nous confient le pourquoi de cette orientation et leurs choix respectifs.

« La danse a souvent échappé aux conventions et la relation qu'elle entretient avec les arts plastiques n'est pas récente. Ce qui peut être considéré comme nouveau, c'est que nous avons invité avec la complicité du FRAC Alsace, des plasticiens, vidéastes et performeurs qui utilisent la danse ou les danseurs dans le cadre de leur recherche artistique. » confie Joëlle Smadja. Et d'ajouter : « Marcel Dinahet s'est intéressé à la relation paradoxale que nous entretenons avec le mouvement ou le non-mouvement. Annelise Ragno a filmé des danseurs sous un angle inédit tandis que Yan Duyvendak interroge les rapports que nous entretenons avec les autres,

au travers d'images, de mise en situation et de questionnement. Tous les trois, ainsi que la compagnie Dégadézo avec Ramona Poenaru, vidéaste, mettent en perspective une nouvelle façon de voir les corps dans des environnements quotidiens ou exceptionnels. Le festival est un lieu d'expérimentations artistiques depuis sa création et la programmation de ce type de performance est devenu une évidence »

Quant à Olivier Grasser, directeur du FRAC Alsace, sa position abonde dans ce sens et complète la réflexion de la programmatrice attirée « danse » à Pôle Sud :

« Du geste premier et quotidien à la chorégraphie structurée et composée, la relation de chaque corps à l'espace environnant constitue une présence nouvelle de l'individu au monde. La performance, le mouvement et la danse sont en ce sens des matériaux de la création contemporaine aisément mis en relation avec la peinture, l'installation et la vidéo. Il y est à chaque fois question d'une expérience particulière et d'une forme de représentation.

La rencontre des préoccupations chorégraphiques de Pôle Sud et plastiques ou visuelles du Frac Alsace s'opère donc autour du

corps, d'une figure par essence en mouvement, et de sa situation au carrefour de plusieurs langages esthétiques. Le monde actuel encourage la porosité et les glissements entre les territoires et les cultures, et il est courant aujourd'hui de voir les artistes s'intéresser au croisement de leurs disciplines. Comment la danse contemporaine intègre-t-elle l'image et le multimedia ? Qu'est-ce que peut rechercher le mouvement de la vidéo dans le mouvement du danseur dans l'espace ? Où s'estompe la frontière entre la danse et la performance ? Mouvement de la danse et parole du performeur entretiennent-ils une relation univoque ? Et qu'en est-il des artistes tentés d'approfondir leurs recherches dans des espaces et avec des techniques extérieurs à la grammaire de la scène ? Ces zones d'interférences et de brouillage sont riches de possibilités esthétiques et de renouvellements de l'expérience sensible. »

DANSE flottée en Contre-plongée

Marcel Dinahet est vidéaste, plasticien, vit à Rennes et navigue dans les eaux de son littoral natal dont son œuvre est fortement inspirée. A l'espace Malraux, médiathèque, il présente une installation *Danseurs immobiles* où le spectateur va s'immerger dans l'espace aquatique d'une piscine. Mais ce qui importe ici c'est la flottaison des corps des danseuses, dont seul le visage, telle la partie émergée, de l'iceberg, repose sur la surface de l'eau. Les mouvements de caméra en ronde bosse



contournent ces sculptures immobiles. L'effet est saisissant et la plongée vertigineuse. Les écrans réfléchissent l'immobilité feinte des troubles de l'eau et la contre-plongée de la caméra sous-marine dévoile les dessous de ces sortes de méduses. Quatre portraits, en plan fixe captent l'attention, alors que simultanément de « vrais » danseurs parcourent l'espace entre les spectateurs et leur communiquent une once d'immobilité, de silence.

DANSE détournée en immobilité

Annelise Ragno, vidéaste à Dijon, a été exposée à Sélest'art 2007 et à Mulhouse. Elle s'est attelée à la découverte de l'espace et des mouvements des danseurs et chorégraphes qu'elle a pu rencontrer lors de sa résidence avec le FRAC à Pôle Sud en 2008. Rencontres fugitives avec, aussi bien Jean Gaudin, qu'Olga Messa, qui pour elle provoquent une curiosité et un intérêt particulier sur la fulgurance du mouvement dansé.

Les corps sont alors triturés à l'image et vécus comme autant de vecteurs d'énergie qui donnent lieu à un « cinéma immobile ». Paradoxe ? Le film est comme le mouvement: images en suspension, secousses frénétiques, contorsion des corps et sculpture de l'image. *Rien de trop* est une œuvre singulière à bien des égards: le danseur y devient corps en action capturé par le regard de la caméra afin



Rien de trop - 2009 © Annelise Ragno

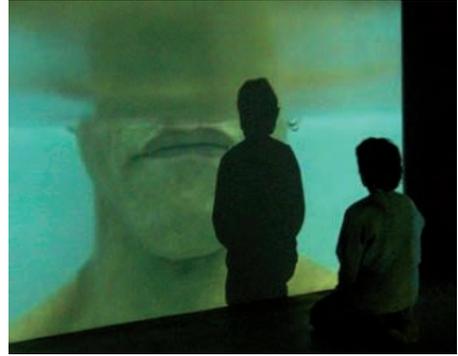


de désorienter le regard. Trouble, impressions et sensations inédites pour celui qui, témoin du défilement des images, rencontre d'autres corps.

« J'ai d'abord travaillé sur le corps sportif, celui qui travaille pour la performance, sans le soucis d'être regardé. De ce « corps de métier » j'ai gardé les gestes référencés, réglés, dans leur pratique mais en pensant qu'ils pourraient aussi être ceux d'un autre milieu. Ici au contraire, il n'y avait pas d'image séduisante. Le danseur est en représentation et en a pleine conscience. Je voulais alors saisir le geste à l'état brut, sans que l'on puisse deviner de qui il émane. Ne pas savoir que c'est de la danse ! J'ai « tourné autour du pot » et beaucoup travaillé avec un danseur espagnol Aniol Busquets, sur le statique, le maintien. Avec Pascal Alio, aussi, un danseur de Jean Gaudin, mais sans jamais alors perturber la danse, en prise directe. Résultat : des heures de rushes et des images à trouver qui vont dans le sens de l'état de passage et non dans le statut de geste dansé ! »

Son installation sera visible à Pôle Sud dans les couloirs et sur les baies vitrées, en rétro-projection, en boucle, comme un parcours participatif mais personnalisé par chacun.

DANSE domestiquée par l'espace de l'image



Avec leurs *Cauchemars domestiques* Antje Schur et Régine Westenhoefter saisissent les gestes du présent et du quotidien pour les transposer dans des dispositifs scéniques qui accueillent leurs corps affolés par tant de banalité.

Des histoires simples, comme dans *La doublure* mais qui se transforment vite en cauchemars, un univers tel une maison bâtie entre réel et virtuel... Les deux femmes s'y perdent et s'y retrouvent appuyées dans leur démarche par le dispositif imaginé par Ramona Poenaru, artiste vidéaste, entre le tangible et l'intangible. On y perd pied et tout chavire à l'intérieur de cette étrange maison, où il ne fait pas toujours bon danser. Les nouvelles technologies s'ingénient par des projections d'images et autres leurres en 3D à brouiller les pistes dans l'espace.

Toujours de quoi fouetter un chat, déranger et défaire les actes artistiques convenus pour créer de « nouvelles » formes, en « pleine forme »... !!!

« Nouvelles Strasbourg Danse » à Strasbourg du 14 au 23 Mai 2009

© Geneviève Charras
Turbulences Vidéo #64, Juillet 2009

Thomas Léon est un artiste de premier plan. Il insère des connotations sociales et politiques au sein de compositions critiques et entreprend un travail à la fois analytique et de création qui englobe l'histoire de l'art, le social et le politique ainsi que l'évolution même des processus de création d'images et de leur transmission.

Subversion du système des images

Thomas Léon, « Light Incident », Exposition du 6 juin au 18 juillet 2009, Installation vidéo – photographies. Galerie Isabelle Gounod. Paris.

par Jean-Paul Gavard-Perret

Sa démarche est complexe. Elle reprend entre autre à son compte des données du Pop art, des engagements sociaux de l'époque, le tout en relation avec les réalisations des Rauschenberg mais surtout d'Andy Warhol et de Bill Viola incluant le médiatique jusqu'à la vidéo comme dans son superbe *The Time Machine* (2009). L'œuvre donne une vision de l'évolution des relations esthétiques et sociales en prouvant que la subversion à l'intérieur d'un système aussi bien huilé soit-il est toujours possible.

Les travaux de l'artiste se déploient principalement à travers la vidéo numérique. Ce sont des installations complexes et condensées à forte tension émotionnelle qui explorent un environnement urbain anti-romantique (habitats collectifs, urbanisme périphérique) au travers d'images et de sons de synthèse. Ces productions entretiennent des relations avec le cinéma structurel et accordent une grande importance à la forme et au mode de construction de l'œuvre. De telles installations vidéo permettent de rendre explicite le mode d'apparition de l'œuvre

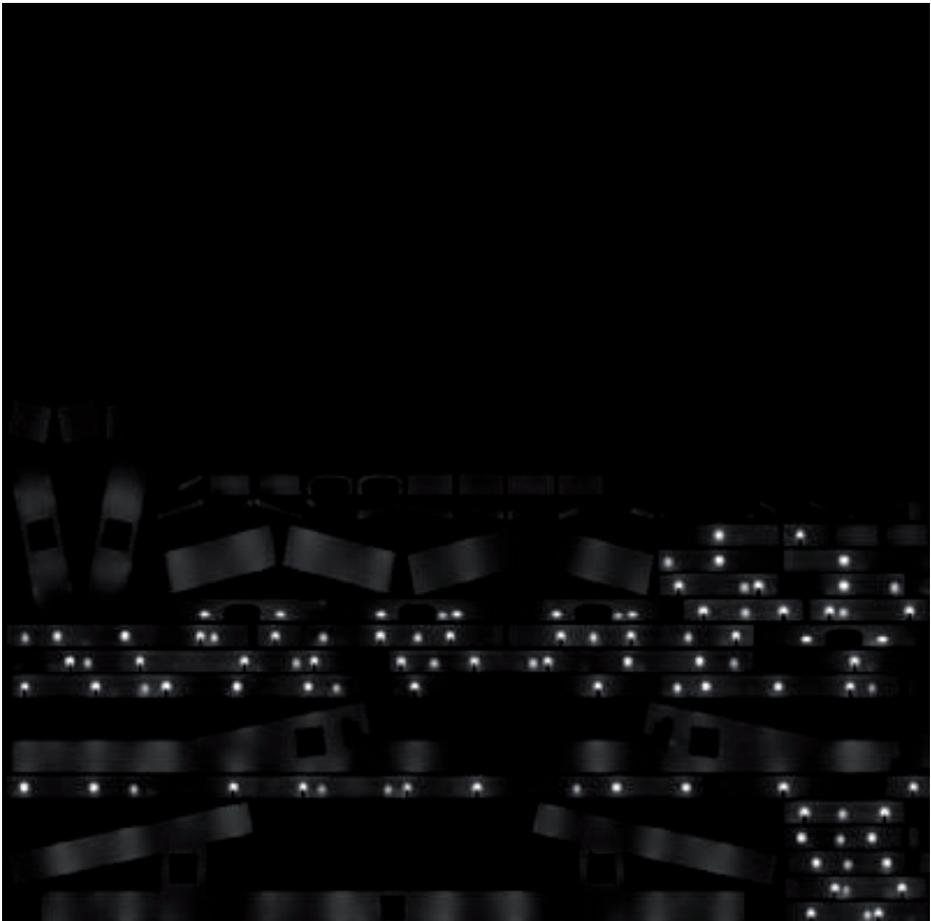
(le temps de déroulement du film) autant que l'action du spectateur (le temps passé à parcourir l'installation). Son exposition à la galerie Isabelle Gounod s'articule autour de l'œuvre précédemment citée : *The Time Machine*. Elle est inspirée du roman éponyme d'Herbert George Wells (1895). Dans cette fiction, l'auteur livre un récit d'anticipation très influencé par les développements scientifiques et le contexte politique de son époque. Le roman est également contemporain de la construction des premiers métros et des réflexions sur les cités-jardins. Il met en résonance un ordre social bipolaire avec l'organisation urbanistique du début du 20^{ème} siècle en faisant des conjectures sur leurs développements conjoints.

Reprenant les objectifs romanesques de Wells l'installation *The Time Machine* se focalise sur des lieux emblématiques (tunnels du métro en particuliers) envisagés comme décors possibles du récit de l'auteur. Ces images retraversent de tels territoires afin de révéler les fractures qui les animent. Une série de tirages photographiques en noir et blanc,

les *Lightmaps* (2009) répond à l'installation. Ils constituent les représentations synthétiques d'espaces virtuels par les valeurs d'éclairage souvent nocturnes de leurs surfaces. La traduction de ces valeurs en niveaux de gris et leur organisation dans l'espace du tirage font se croiser les fondamentaux de la photographie avec l'imagerie informatique et la cartographie. Sont également proposées les deux vidéos *High Latency* (2007) et *Exposition automatique* (2008). Ces explorations d'habitats rationalisés sont construites autour d'un travelling continu. A partir de celui-là l'œuvre se déploie comme une aventure où se croisent des références à

l'architecture et au modernisme.

Leon nous renvoie paradoxalement à une sorte de premier temps de la métaphore. Elle devient ce que Lacan en dit. A savoir «l'acte d'instauration du sujet» et fait du spectateur une sorte de «névrosé». Mais tandis que cette maladie mentale - selon sa définition classique - implique que le névrosé n'aborde la jouissance de l'Autre que comme objet, la névrose que propose Léon n'a plus rien de pathologique. Le névrosé que façonne l'artiste est mis « dans la conséquence de la perte » (selon encore Lacan) à travers des images qui signalent



Lightmaps - 2009 - Thomas Leon © Galerie Isabelle Gounod

l'inconsistance du monde. Mais cette vision de choses ou de lieux désamorçées de leur sens premier permet d'en jouir mentalement à défaut dans jouir dans la pratique.

Cette approche n'est jamais éloignée de quelque chose de l'ordre d'un maniement calculé. L'image devient une reprise des rapports au monde au travers des trois termes vitaux : le réel, le désir et la jouissance. Les images virtuelles de Léon sont des signifiants de l'Altérité ou - pour paraphraser Mallarmé - des «images ôtées à la langue ou de la langue ôtée aux images». L'artiste travaille à assembler les représentations du quotidien de telle sorte que l'ensemble constitué se soustrait à

la signification habituelle et à la littéralité. Ses oeuvres «absentent» le réel tel qu'il est donné à voir. Là où les images habituellement se collent imaginativement entre elles, l'artiste crée des espaces du manque générique de la jouissance. On peut donc parler à son propos d'un «imaginaire de lumière» capable de nouvelles conjonctions que le spectateur, névrosé d'un nouveau genre, peut construire à son profit.

© Jean-Paul Gavard-Perret
Turbulences Vidéo #64, Juillet 2009



Lightmaps - 2009 - Thomas Leon © Galerie Isabelle Gound

En tant que lauréat des Rencontres Professionnelles de la 4ème édition du Festival des Bains Numériques d'Enghien les Bains (en collaboration avec Thomas Israël), le choix d'écrire sur la manifestation elle-même plutôt que sur sa programmation me semblait justifié.

Festival Bains Numériques #4 Rencontres Professionnelles 2009

par Jacques Urbanska

Mais plus que cela, puisqu'il m'était possible de la vivre de l'intérieur, c'était un véritable désir de ma part que de porter mon attention sur le concept même de « Rencontres Professionnelles ». Loin de moi l'idée de donner de bons ou de mauvais points, mais plutôt d'interroger ce qui avait été mis en place avec

des questions à priori et à posteriori. J'emportai donc dans mes valises tout une série de questions que j'espérais pouvoir éprouver lors de mon séjour sur place. Qu'est-ce qui a été mis en place, par qui et de quelle manière cela opère-t-il ?



Cinématique de la chute - Adrien M - Akiko Kajihara © Agathe Poupenny / PhotoScene.fr



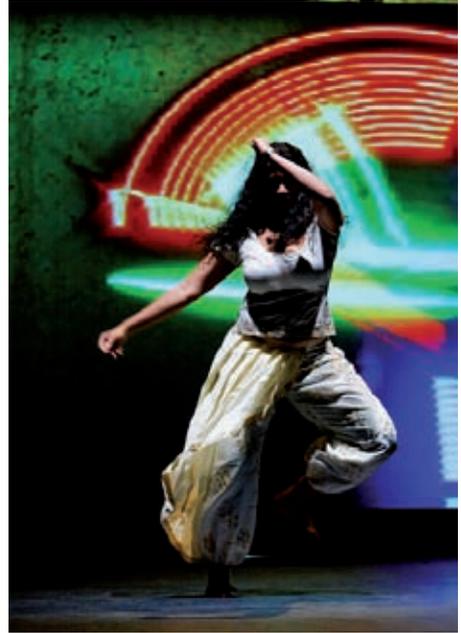
Pour commencer je voudrais prendre le temps de décrire, de façon presque didactique, le cadre de ces Rencontres. Car face à un appel à dossiers international et au vu de ce qui était « offert », j'ai été étonné de savoir qu'il y avait moins de 70 dossiers rentrés (ce qui me paraissait et me paraît toujours très peu). Etonné aussi de n'avoir reçu personnellement aucune information de l'appel à projet via un réseau ou l'autre (je l'ai trouvé par hasard sur l'excellent site pourinfo.org). Etonné enfin, que nombre de mes amis artistes en Belgique, connaissent peu, mal ou pas du tout la manifestation. Que certains n'avaient pas osés présenter leur projet, parce qu'il ne se sentaient pas prêts, pas assez « numérique », d'autres trop « théâtral », trop « performance »...

J'espère donc que ceux qui liront ces lignes se rendront compte quelles opportunités et quels potentiels extraordinaires se trouvent dans ce dispositif. Que c'est un outil mis à disposition et surtout à quel point notre

participation, nos revendications, critiques, dialogues avec ce dernier pourront l'enrichir, le rendre plus efficace, plus adapté, plus ouvert encore.

Le contexte - Il faut avant tout noter que le Centre des Arts d'Enghien les Bains, qui organise le festival, est une scène conventionnée pour les écritures numériques née en 2002. Il suffit d'aller jeter un oeil sur le site du Centre (et du festival)¹ pour se rendre compte de sa volonté affichée de devenir un acteur majeur, non seulement en ce qui concerne la diffusion de projets artistiques liés aux nouvelles technologies, mais aussi en ce qui concerne la recherche, la découverte et l'accompagnement de projets émergents. La création d'un réseau national (le RAN) regroupant une vingtaine de structures de production et de diffusion des écritures numériques montre à quel point l'équipe du Centre des Arts, emmenée

1. <http://www.cda95.fr/>



par son directeur **Dominique Roland**, est réactive et transforme sa réflexion et son expérience en actes forts. A propos du RAN, Dominique Roland dira : « *Ce qui importe, c'est qu'il ne s'agit pas seulement de scènes, mais qu'il y a aussi des lieux de résidence, des universités, des laboratoires, des manifestations... Cette médiation entre lieux de recherche et structures permet ainsi une mise en perspective. Comment identifie-t-on, accompagne-t-on ces projets ? garde-t-on la mémoire, constitue-t-on des fonds ressources ? Telles sont les principales questions qui nous sont posées. Il nous semble, au regard de nos premières rencontres, qu'il n'est pas pertinent de communiquer sur la question du numérique en soi. Une fois encore, c'est le regard de l'écriture et de l'expertise qui importe et qu'il s'agit de mettre en synergie.* »²

Le festival des Bains Numériques est

2 • In Artishoc : http://www.artishoc.com/backstage-arti_res-201250-dominique-roland.html

l'événement phare du Centre des Arts. Comparé à des festivals-institutions comme Ars electronika ou encore Electra³, c'est une jeune manifestation. Même si en apparence, le festival à déjà une reconnaissance certaine dans le milieu des arts dits numériques et qu'il prend des allures d'événement « ArTech » incontournable en France (surtout dû à son ampleur et à sa spécificité sur la scène française), sa structure interne n'a cessé de se transformer au fil de ces quatre éditions. Il a ainsi offert au public averti ainsi qu'au tout public des « formules » différentes d'année en année. Cela résulte d'une recherche sensible et surtout active de la part de son équipe, de constructions minutieuses qui tiennent comptent des bilans des versions antérieures. Depuis la première édition, le festival se place à la croisée des arts de la scène, du multimédia, du design, de la science etc. Il se veut également international et multiculturel et, point non

3 • Respectivement 10 et 25 ans



négligeable, s'en donne les moyens.

Le cadre du contexte - Enghien-les-Bains est une ville où, lorsque vous mangez sur un banc public, la majorité des gens qui passent vous souhaitent un bon appétit et s'ils ont vu votre spectacle (ce qui est courant), ils n'hésitent pas à vous dire ce qu'ils en ont pensé. Au début, c'est assez déconcertant, mais très vite, on se surprend à sourire dans la rue, à faire des signes de tête à de parfaits inconnus et même à croire que « tout le monde il est beau tout le monde il est gentil »... c'est très agréable et finalement important, puisque propice aux rencontres justement. (On en oublierait presque qu'à quelques kilomètres, c'est la « racaille » dixit Sarkozy. Reste à voir si cette rencontre-là a bien eu lieu. On vient de loin pour assister au festival, mais d'à côté ? Je n'ai pas de réponse à cette question, juste une vague impression qui me laisse sceptique).

Les Rencontres Professionnelles - annoncé

comme biennale, le festival est très vite devenu annuel, d'un public composé essentiellement de professionnels, il s'est étendu à toute la ville qui l'accueille, quittant le Centre et s'inscrivant dans la cité, allant chercher un tout public, l'invitant à se confronter et à identifier une écriture particulière, transversale : l'écriture numérique. Ayant fait naître la manifestation lors de sa première édition, les RP⁴ ont été placées cette année en clôture d'une riche programmation de plus d'une semaine. Définies à la fois comme « théoriques et vivantes, s'articulant autour de débats réunissant les meilleurs experts et la présentation de petites formes artistiques, issues de la sélection officielle de l'appel à projets « danse et nouvelles technologies » dans le cadre de la compétition internationale mise en place par le festival »⁵, chaque journée des RP se clôturerait par un événement festif

4 • Rencontres Professionnelles.

5 • Présentation des Rencontres Numériques --> <http://www.bainsnumeriques.com/>



Percept 2.1 - Jacques Urbanska et Thomas Israël © Agathe Poupenny / PhotoScene.fr

populaire. Le tout étant entièrement gratuit⁶, il n'est pas étonnant que les salles soient comblées et que l'ont refuse même du monde à l'entrée de certains spectacles.

Les RP des Bains Numériques offrent donc à huit lauréats la possibilité de présenter chacun leur projet⁷ devant un jury composé de personnalités du monde des arts, de la science et de l'entreprise. Une demie heure de présentation et une demie heure de débats-questions où le public est invité à assister et même à participer. Une bourse de 4000 euros ainsi que logement/catering sur place est prévue pour chaque lauréat. Deux prix,

6 • via inscription online.

7 • Sous forme d'extraits de spectacle ou d'étapes de travail.

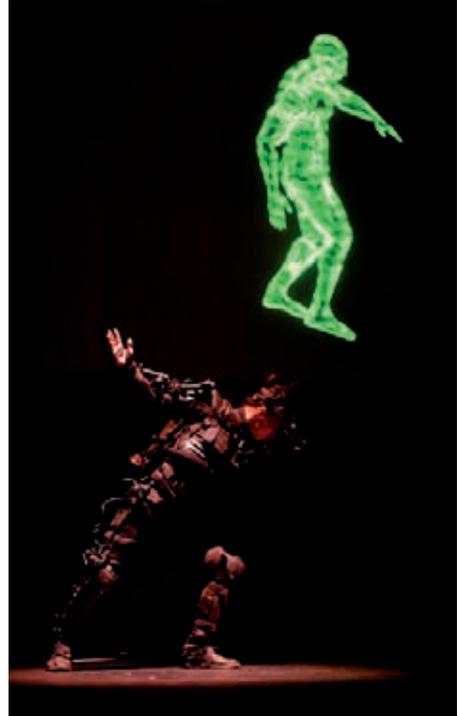
composés chacun d'une bourse et d'une résidence au Centre des Arts, récompensent deux projets. Les lauréats ont été choisis par un « comité d'experts » suite à un appel à projet.

Après plusieurs tentatives, ces RP suivent donc finalement un schéma plutôt classique que l'on peut retrouver dans d'autres festivals : tables rondes en matinées, auditions⁸ des lauréats en après midi et spectacles/divertissement en soirée. Leur particularité est donc à chercher dans les détails plutôt que dans le général.

Concernant la sélection des huit lauréats, j'aimerais ajouter une particularité intéressante :

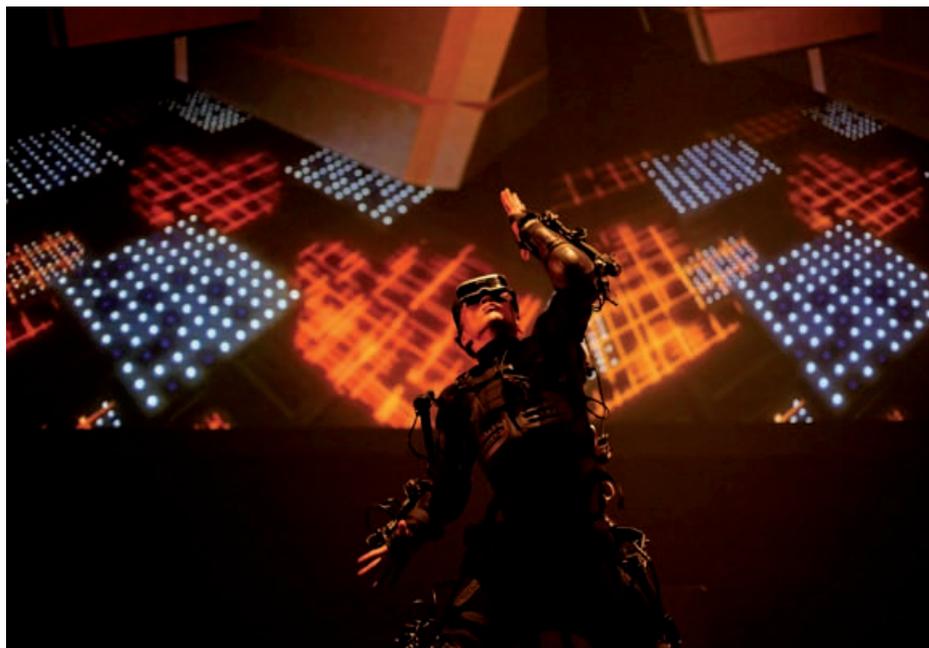
8 • Termes utilisés dans le programme officiel.

hors de la septantaine de dossiers reçu, le comité d'experts en a d'abord présélectionné vingt-cinq. Il a voulu par la suite privilégier la diversité, la pluralité des points de vues dans son choix final (salué par le jury aussi bien que par le directeur du festival, il y a fort à parier que cet état d'esprit persiste lors des prochaines éditions). Diversité des langages, des formes, des esthétiques, des cultures, mais aussi diversité quant au point de concrétisation des projets présentés. On a ainsi pu voir des *work in progress*, des ébauches ne représentant que quelques jours de travail seulement, aussi bien que des extraits de spectacles « aboutis », déjà présentés plusieurs fois en tant que tels. Le comité a également insisté sur le fait que le degré d'utilisation de la technologie et/ou de l'innovation technologique n'a en rien été le caractère décisif de son choix. A noter que certains projets faisant partie de la présélection ont été présentés hors compétition sous forme de vidéo-projection au Centre des Arts.



The best intentions - oui mais en vrai, ça donne quoi ? Grâce à une coordination irréprochable et à un dialogue constant avec l'équipe technique et administrative (qui n'hésite pas à prendre le téléphone et à anticiper les éventuels problèmes), tout se met en place : on est là pour vous, pour que tout se passe bien. Et il y a intérêt, avec un programme chargé où tout est chronométré, il faut que ça roule. Et de fait, ça roule, ça roule même très vite. Je m'explique : en tant qu'artistes invités, quels étaient nos *desiderata* (utopiques) : présenter notre travail bien sûr, mais aussi et surtout rencontrer les autres artistes, les programmeurs, les organisateurs, le jury, le comité de sélection... : avoir à disposition des « espaces de rencontres », espaces physiques, mais surtout espace temps, aménagés, pensés. Or, lorsque nous sommes arrivés sur place, nous sortions d'un mois de recherches, enfermés dans notre résidence artistique au

Centre Culturel BRASS où nous avons travaillé jusqu'à la dernière minute. Nous n'avions qu'une grosse journée pour tout installer et présenter notre travail, alors pas de temps à perdre, focus. Une fois la présentation passée, démontage (on remballage tout, les suivants, qu'on a à peine le temps de croiser, sont déjà là, pas le temps : focus). Fourbus, nous sommes rentrés nous coucher pour profiter enfin d'une bonne nuit de sommeil. Et c'est ainsi que nous n'avons pas profité de cette première journée. Le lendemain matin, le temps de prendre nos marques, de plonger dans les tables rondes, de nous renseigner pour voir qui était qui et où, le soir était venu et la dernière journée était déjà là. Finalement, au milieu du rush, les rencontres se font surtout au catering, au bar de l'hôtel, dans les entrées sorties de spectacles, elles sont brèves, informelles, peu constructives... on se croise plutôt que de se rencontrer vraiment.



netBody - Suguru Goto © Agathe Poupenny / PhotoScene.fr

Pour Philippe Baudelot⁹, avec qui j'ai discuté de ce point, il est temps de penser le festival comme un forum, avec une haute fonction sociale et politique, où le public (pris au sens large) fait ce qu'il veut, prend ce qu'il a envie de prendre. Il faut aussi revaloriser l'empathie : les professionnels sont avant tout des amateurs, des gens qui aiment. Et pour ce qui est des RP plus précisément, il est important de multiplier les prétextes à la rencontre, de donner la possibilité au festival d'avoir une vie propre, de saisir pleinement la double contrainte de créer des cadres sans tout institutionnaliser, de circonscrire afin d'entourer, d'accompagner... Pour la rencontre entre les lauréats, les *démo party* sont, par exemple, un prétexte que j'ai trouvé particulièrement intéressant. Ce cadre,

9 • Président du comité des experts pour cette édition 2009 des Rencontres Professionnelles du festival des Bains Numériques. Voir son blog pour plus d'infos : <http://digitalperformanceculture.blog.fr/>

où l'on donne un lieu équipé, un thème et un temps à des artistes, permet aux participants de se retrouver dans le travail, pas seulement autour d'une table ou d'un verre, pas seulement autour de la parole, mais dans le concret de la recherche et de la création. Pour une rencontre entre les lauréats et les membres du jury et / ou programmeurs, on pourrait imaginer des tables rondes autour de problématiques moins générales, plus personnelles et surtout en plus petit comité... Les idées ne manquent évidemment pas. Cela demande du temps et des moyens supplémentaires bien entendu, mais c'est surtout une volonté de départ, un angle d'attaque. Les concours, débats ou remises de prix ne doivent pas faire oublier qu'ils sont prétextes, alibis, moyens et non buts et que c'est bien la rencontre qui est au centre des préoccupations. J'ajouterais, de par mon expérience, que cet état d'esprit devrait aussi être celui des lauréats : le concours est une chose, les récompenses qu'il offre en termes

de moyens financiers et de visibilité méritent évidemment une grande partie de notre attention, mais ça ne devrait pas être un but en soi et surtout pas l'unique but. Il faut préparer le terrain de la rencontre, défricher, être actif, ne pas attendre d'hypothétiques conditions idéales. Avant la manifestation, demander la liste des personnes qui seront présentes, inviter personnellement des programmeurs, prendre contact et obtenir des rendez-vous sur place, se renseigner sur les autres lauréats afin de savoir qui ils sont, quelle est leur recherche... tout cela fait non seulement gagner un temps précieux, mais crée surtout un sentiment de participation active, de responsabilité personnelle et de dialogue avec la structure mise en place.

© Jacques Urbanska
Turbulences Vidéo #64, Juillet 2009

• **Lauréats de l'édition 2009 :**

NetBody - Suguru Goto

SPY - Siegfried Canto, Magali Desbazeille, Valéry Volf

Percept 2.1 - Jacques Urbanska et Thomas Israël

Cinématique de la chute . Adrien M - (Grand-prix du Jury)

Mayakkam-Oxymore . Urbn-Buzz - (Prix de la création)

L'incertain cohérent – manifeste des cohérences

Matière d'être(s) . OmProductK

Monologue . Chen Yun-Jun (Sherry), Huang Hsin-I, Hsieh Yu-Jung - (mention spéciale du jury)

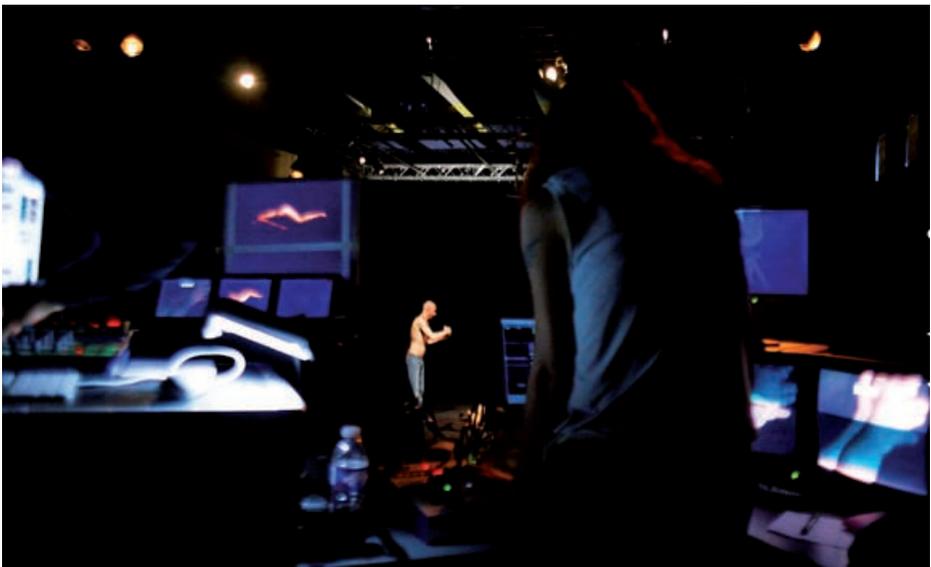
• **Plus d'infos et newsletter :**

Centre des Arts d'Enghien-les-Bains :

<http://www.cda95.fr/>

Festival des Bains Numériques :

<http://www.bainsnumeriques.com/>



Percept 2.1 - Jacques Urbanska et Thomas Israël © Agathe Poupenny / PhotoScene.fr



PORTRAIT D'ARTISTE /

Mihai Greco

Je suis né à Sebes, une petite ville de Transylvanie. Je suis fils unique. Mes parents sont des médecins à la retraite. Je suis né sous le régime de Ceaușescu, j'avais huit ans quand il est tombé.

Entretien avec Mihai Grecu

par Gabriel soucheyre

De cette période, je me souviens qu'à l'école nous avions des uniformes. Il y avait aussi une sorte de rituel, à partir d'un certain âge, on devenait ce qu'on appelait des « pionnier », je ne sais plus exactement ce que cela représentait, mais il s'agissait d'un degré au-dessus de la normale. Et au sein même des pionniers il y avait des grades. Dans chaque classe, il y avait trois pionniers meilleurs que les autres, ils avaient des insignes bleu, jaune et rouge comme le drapeau de la Roumanie.

J'ai toujours été un bon élève. Même durant mes études en France.

Dans mon enfance, je n'avais pas beaucoup d'amis, seulement quelques-uns qui avaient plus ou moins les mêmes préoccupations que moi.

En Roumanie, l'enseignement n'est pas si

différent que ça d'ici mis à part l'enseignement artistique qui est très différent. Je fréquentais un lycée spécialisé dans les beaux-arts dans une plus grande ville appelée Cluj. J'y suis entré à l'âge de quatorze ans, j'étais l'un des plus jeunes élèves. J'étais à fond dans mes études, et je favorisais beaucoup la littérature. Je m'intéressais à la littérature fantastique qui m'emmenait vers d'autres univers. Je lisais beaucoup d'écrivains roumains et quelques étrangers comme Umberto Eco, Ernesto Sabato. Puis vint une période pendant laquelle je lisais des ouvrages de philosophie, des essais, des choses un peu moins narratives.

Dans cette filière artistique, on nous enseignait dessin, peinture, sculpture et histoire de l'art principalement. Il fallait choisir entre peinture et sculpture.





Unlith © Mihai Grecu

Au lycée, nous étions plutôt dans l'enseignement classique et moderne, ce que je comprenais. Mais à l'école d'art, nous ne dépassions pas disons 1907, ce qui me paraissait très étrange. Par exemple, nous n'abordions pas l'abstraction, il y avait une sorte de barrière intellectuelle. Ou encore, Duchamp par exemple était un problème, il ne fallait pas parler de lui. Tout cela était certainement dû à l'idéologie de l'époque.

La chute du régime de Ceaușescu fait partie de ces périodes en général très chaotiques, mais pour moi j'en attendais sûrement beaucoup, c'est une des raisons qui m'a fait partir de là-bas. Il restait toujours un substrat de mentalité communiste, c'était toujours les mêmes personnes de pouvoir dans tous les domaines. Les jeunes qui voulaient que les choses changent sont donc partis. Pour ma part j'ai achevé mes études à l'université d'art, un équivalent d'une faculté d'arts plastiques, avant de partir pour la France. Cela a duré quatre ans, il y avait une section photo-vidéo, mais, personnellement, j'étais dans la section «graphique» composée de deux sous-sections.

L'une d'elles correspondait à la pratique du graphisme et tout ce qui concerne la PAO (publication assistée par ordinateur) et l'autre était consacrée au dessin réaliste, gravure etc. Je suivais mes cours dans cette dernière.

J'ai arrêté de dessiner à mon arrivée en France.

À l'époque (2001-2002), c'était très compliqué de venir en France. Je parlais déjà français, mais la difficulté concernait l'obtention de papiers. Une galère qui dura trois ans. J'avais eu très tôt cette envie de venir en France et mes parents m'ont toujours soutenu.

J'ai profité du programme d'échange Erasmus et je suis allé à Strasbourg, à l'école des Arts Décoratifs. Par la suite, je suis retourné en Roumanie pour valider mon diplôme de fin d'étude pour revenir à Strasbourg et demander une équivalence en troisième année, un recul de deux ans en somme. Ce qui au final m'a permis d'avoir plus de temps pour maîtriser d'autres supports.

J'ai galéré pendant trois ans, sans argent, c'était un stress quotidien. Je faisais des petits boulots et mes parents me soutenaient ; j'ai

survécu avec ça pendant quelques années. J'ai donc profité de ce temps pour apprendre la vidéo. Je n'y connaissais rien, pas même de culture dans le domaine. Il faut ajouter aussi mes à priori, il y a plein de choses que je n'aime pas dans ce domaine. Il y a des vidéos où rien ne se passe, trop conceptuel ... pour réduire. Et très souvent, j'étais confronté à ce genre de travail. Mon avis a finalement changé au regard d'autres exemples et grâce aussi aux cours de Francisco Ruiz de Infante à l'école d'art de Strasbourg. Il faut dire aussi que j'ai un parcours atypique car j'ai commencé la vidéo en même temps que la 3D. Il n'y a pas de culture 3D dans les écoles d'art en France, on «crache» souvent dessus, en rattachant cela au domaine de la Pub. Il y a des élèves qui se font même «massacrer» par leurs professeurs parce qu'ils pratiquent la 3D.

J'ai fait beaucoup d'essais de photographie avant, et j'ai même fait des photos. Cependant je n'étais pas satisfait de mon travail et, avec la vidéo, j'ai tout de suite compris qu'on pouvait faire de la photo en mouvement.

Il y a des gens qui trouvent mon travail extrêmement froid mais c'était mon thème de

prédilection pendant longtemps, alors rien de plus normal. Il y a même parfois un côté très morbide, mes dessins l'étaient déjà. J'avais une sorte de phobie du kitsch, du coup j'ai basculé dans un autre extrême.

Après Strasbourg, en 2006 je suis entré au Fresnoy. Lors de mon DNSAP (idem), j'étais face à un jury qui avait en horreur la 3D et la dénigrait foncièrement. Ils m'ont même fait comprendre que je ne pouvais pas entrer au Fresnoy, que je n'y arriverai pas. Et j'y suis entré du premier coup.

Pour moi c'est le seul endroit en France que je connaisse où l'on peut faire ce que l'on a envie, vraiment. Et c'est subventionné pour ça, et là je trouve ça génial. Il y a, bien entendu, quelques efforts d'adaptation à faire sur chaque projet, mais ça reste ouvert. On ne m'a jamais censuré. C'était un très bon moment pour moi, car je pouvais faire ce que je voulais et surtout avec des moyens. J'y ai fait deux films, *Unlith* et *Coagulate*. Un film par an.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre
Turbulences Vidéo #64, Juillet 2009



Dans le plan d'ouverture de sa première vidéo, *Tabun*, Mihăi Grecu montre un avion ressemblant au bombardier furtif américain B-2, dont la qualité principale est l'invisibilité aux radars.

TOXIC

par Pascal Lièvre

« *Don't you know that you're toxic* »

Britney Spears

Silencieux», il plane et observe en toute sécurité. Or « tabun » désigne aussi un gaz neurotoxique qui attaque le système nerveux, comme le soman et le sarin. C'est un gaz

dangereux qui se diffuse dans le corps par inhalation ou contact épidermique. Il se présente sous la forme d'un liquide incolore ou brun selon son degré de pureté.

Cette première image réalisée avec une technologie communément appelée 3D, a été composée à partir des plans disponibles du bombardier trouvés sur Internet. Mihăi Grecu



Tabun © Mihăi Grecu



Soman © Mihai Grecu

a dessiné, peint et ensuite animé cet « objet ». Cette première image est une peinture, un point de départ d'où l'artiste pourra observer et inventorier les différentes qualités d'une image en mouvement qui se déploient dans le cinéma, la télévision, la photographie ou encore dans la vidéo numérique et ses possibilités 3D pour explorer ensuite leur potentialité métamorphique. C'est l'un des enjeux de ses trois premières vidéos qui forment une trilogie : *Tabun*, *Sarin*, *Soman*, précisément du nom de ces trois gaz neurotoxiques.

Mihai Grecu est né en 1981 en Roumanie. Après des études d'art et design à Cluj Napoca, il décroche une bourse Erasmus en 2002, puis rentre à l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg en 2003. Enfin, il sort diplômé de l'école du Fresnoy en 2008.

De sa petite enfance, il se rappelle surtout des images de propagande à la télévision, des images sportives et bien sûr de la fin tragique du règne de Ceaușescu¹, le 25 décembre 1989, la Roumanie étant le seul pays de l'est à se métamorphoser dans le sang avec plus de mille morts.

La première image occidentale dont il se souvient est celle d'une femme noire, les cheveux blonds, très sexy, hurlant sur un cheval « Simply the best » : Tina Turner. Ce fils de contrôleur sanitaire qui accompagna souvent son père dans son travail, découvre à l'âge huit ans dans ces images occidentales une multitude d'informations.

En effet, fort de l'expérience des lieux qu'il

1 • Nicolae Ceaușescu était un homme d'État communiste roumain, né le 26 janvier 1918 à Scornicești, mort le 25 décembre 1989 à Târgoviște.



Unlith © Mihai Grecu

découvre avec ce père qui échantillonne, inspecte, et tente d'appliquer des normes hygiéniques à des espaces qui en sont souvent dénués, il va d'abord comme par mimétisme explorer ces images nouvelles, ces territoires nouveaux qu'offrent l'occident, échantillonnant à son tour, inspectant leur qualité intrinsèque, la 3D lui offrant la possibilité d'introduire des objets sains qu'il pourra contrôler dans des espaces qui à ces yeux ne le sont pas.

Sans connaître précisément les découvertes d'un Antonio Damasio², dans la mise en évidence de l'identification de sites neuronaux impliqués dans le processus des émotions, Mihai Grecu en explore cependant les qualités dans le champs des images : ses trois premières oeuvres portent le nom de gaz toxiques

2 • Antonio R. Damasio (Lisbonne, Portugal, 1944) est professeur de neurologie, neurosciences et psychologie. Il est le directeur de l'Institut pour l'étude neurologique de l'émotion et de la créativité de l'Université de la Californie méridionale (University of Southern California) depuis 2005, après avoir été le directeur du département de neurologie de l'Université de l'Iowa pendant 18 ans. Il est également professeur adjoint au Salk Institute d'études de La Jolla et écrivain.

qui affectent les qualités neurologiques et transforment ceux qui en sont les victimes, en corps intoxiqués, pouvant mourir quand les doses sont élevées.

Son projet rejoint cette définition que Catherine Malabou, donne de la plasticité neuronale dans *Que faire de notre cerveau ?*³ « Le rapport qu'un individu entretient avec ce qui, d'un côté, l'attache originellement à lui-même, à sa propre forme, et ce qui, de l'autre, lui permet de se lancer dans le vide de toute identité, d'abandonner toute détermination rigide ou fixe » ou mieux encore « Exister, c'est pouvoir changer de différence en respectant la différence de changement : différence entre un changement continu, sans limites, sans aventure, sans négativité et un changement formateur, qui en effet raconte une histoire effective et procède par ruptures, conflits, dilemmes »

3 • Catherine Malabou (née en 1959) est une philosophe française, Maître de conférences à l'Université de Paris-X-Nanterre. *Que faire de notre cerveau ?*, Paris, Bayard, « Le temps d'une question », 2004



Osmium © Mihai Grecu

Ces trois premières vidéos montrent des images filmées avec une caméra où apparaissent des objets animés qu'il qualifie de parasites, des chaises ou des cubes qui volent dans le ciel, des excroissances architecturales organiques qui s'organisent, toujours dans des lieux désaffectés, sales, qu'il mêle à des plans 3D parfaitement propres ou des formes se déploient en toute liberté, sans les contraintes métamorphiques qu'elles convoquent dans le réel.

Et si Mihai Grecu nous montrait, ici, la dose de toxicité qu'implique la représentation d'un réel qui n'existe que contenu dans sa représentation, dans des images en mouvement ? Ces images si limitées qui transforment notre regard sans cesse, et dont une 3D ne fait que renforcer l'intraductibilité, la 3D étant plus souvent convoquée ici pour montrer que les images en mouvement ne sont que propagande, falsification et trahison du réel mais qu'elles créent aussi autant de formes de survie dans ces lieux de souffrance et d'exclusion. Mihai Grecu illustre bien la continuité entre les picturalités, la façon dont la peinture ancienne laisse encore une trace,

un reste, un résidu à partir duquel et autour duquel la plasticité est possible (se transformer tout en résistant à la déformation totale).

Mihai Grecu nous montre comment ces formes de représentations du réel contaminent l'espace, le transforment, l'organisent et transforment notre regard sur notre environnement. Et comment les règles expérimentées dans la peinture continuent de contaminer les images que nous produisons aujourd'hui.

L'exploration de l'occident commencera par la France et sera aussi une grande déception. La difficulté d'avoir des papiers, l'impossibilité de trouver un travail ou un logement à cause de sa nationalité roumaine, la suspicion à l'oeuvre, l'exclusion puis, dans le monde de l'art, les écoles, ses réseaux et ses chapelles, la bêtise à laquelle l'artiste, avec une détermination incroyable, répondra en fabricant des objets sous formes de vidéos, d'installation ou de démo de jeux vidéos qui mettent en scène sa survie.



Sarin © Mihai Grecu

Dans *Ironplatz*, une démo pour un jeu vidéo qui n'existe pas, il transforme la place principale de la ville de Strasbourg en un lieu ravagé par la guerre, où trône encore quelques enseignes et où apparaissent des êtres seuls accomplissant des gestes de survie alors que s'affiche sans cesse à l'écran « press ESC to save yourself ».

Il y a une dimension politique forte à l'œuvre dans les vidéos de Mihai Grecu, une mise en scène de la survie, du combat, de l'absurdité, de la territorialité infinie de la souffrance, jusque dans les architectures qu'il nous donne à voir.

La majeure partie des commentaires lus à son propos ne parle que de « métaphores poétiques » ou d'images aux origines « mystérieuses » et « subconscientes », alors qu'il s'agit de faire l'expérience de formes politiques de la survie.

Ses deux dernières vidéos en témoignent :

Dans *Unlith* deux chiens noirs de la même race montent sur un ring tenus en laisse par leurs maîtres. Quand ils sont face à face, ils se mettent à aboyer violemment, ne pouvant se

battre, car retenus par leurs maîtres, un liquide noir alors sort de leurs yeux et contamine l'espace. Ces images alternent avec celles d'un homme suspendu par les dents à un fil dans un espace blanc. Les animaux tenus en laisse, ne pouvant se battre créent une forme où pourra s'exprimer cette agressivité, un liquide noir qui se répand et qui contamine tout l'espace tandis que l'homme lui est suspendu dans cet autre espace encore pur, et tourne sur lui même comme une boucle sans fin expérimentant ce mouvement. Les allers retours entre ces deux plans montrent la violence retenue spectacularisée et les formes qu'elles créent.

Dans *Coagulate*, Mihai Grecu donne à voir plusieurs territoires aquatiques. D'abord de l'eau en suspension qui se déploie dans l'air, ensuite des poissons hors de l'eau qui respirent puis le corps sans tête d'un homme en jean torse nu, plongé dans l'eau (la scène étant filmée sous l'eau) et des paysages maritimes qui respirent à des échelles différentes. La vidéo se termine sur les images du lieu où l'on voyait un corps en suspension dans l'eau respirant hors de l'eau, mais l'homme a disparu.



Unlith © Mihai Greuc

A la place une pluie est filmée de l'intérieur de l'eau, nous faisant vivre l'expérience de voir de l'eau tomber dans de l'eau.

Mihai Greuc présente en parallèle la survie d'un monde en mouvement qui transforme tout le temps sa respiration propre, explorant de nouvelles formes de survie en s'adaptant à de nouveaux cadres et des images en mouvement qui tentent la même opération. Le plasticien nous montre surtout le dissensus à l'œuvre dans ce parallèle en l'infiltrant.

Le mot latin *dissensus* est parfois utilisé pour désigner soit l'échec d'une recherche de consensus, soit l'attitude qui consiste à vouloir opposer les différentes opinions sans chercher à les rapprocher.

Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé*⁴ traduit autrement ce qui est à l'œuvre dans le projet Mihai Greuc, un projet politique enthousiasmant :

« Ce que j'entend par dissensus n'est pas le conflit de plusieurs régimes de sensorialité. C'est par là que l'art, dans le régime de la séparation esthétique, se trouve toucher à la politique. Car le dissensus est au coeur de la politique. La politique en effet n'est pas d'abord l'exercice du pouvoir ou la lutte pour le pouvoir. Son cadre n'est pas d'abord défini par les lois et les institutions. La première question politique est de savoir quels objets et quels sujets sont concernés par ces institutions et ces lois, quelles formes de relations définissent proprement une communauté politique, quels objets ces relations concernent, quels sujets sont aptes à désigner ces objets et à en discuter. La politique est l'activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs »

© Pascal Lièvre
Turbulences Vidéo #64, Juillet 2009

4 • Jacques Rancière (né en 1940), est philosophe, professeur émérite à l'Université de Paris VIII (Saint-Denis). *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008

Dès le début, il y a une tension. Un lent travelling latéral nous fait découvrir un espace composé de deux surfaces : un mur blanc irrégulier et un sol gris aqueux.

Ligne à haute tension, *Coagulate* de Mihăi Grecu

par Alice Fargier

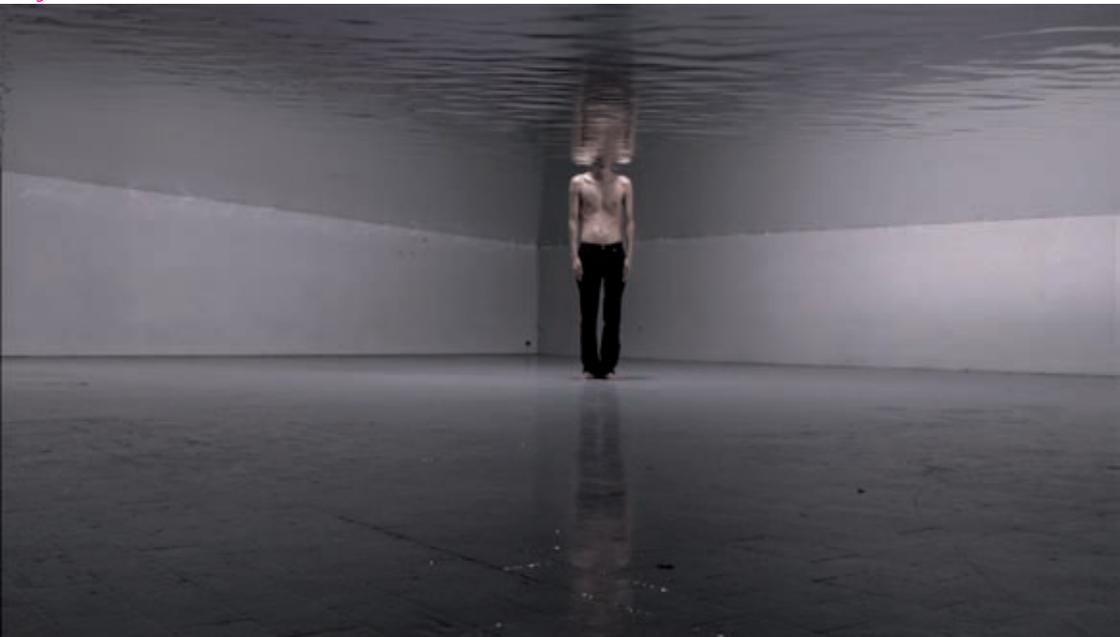
Plan suivant : un liquide se dissout dans l'air avec grâce. Une vibration gronde, des notes aiguës s'étirent et se perdent. Un poisson coincé dans une boîte en verre, s'agite, remue la queue, la cogne contre la paroi avec fracas. Cet incident, minime en soi, devient ici brutal. Mihăi Grecu a en effet réussi à créer une telle tension, qu'il devient maître des proportions. En nous immergeant dans un espace épuré et silencieux, où les éléments visuels et sonores s'ajoutent avec parcimonie, Mihăi Grecu nous rend attentif et suscite en nous une hypersensibilité.

Le mouvement est, dans *Coagulate*, le moteur de la tension.

Les fluides se dispersent dans l'air au ralenti. Comme une course athlétique ou un lancé de ballon de foot, le mouvement du liquide, ici décéléré et décomposé, devient l'objet d'une attente. Mouvement de caméra : le travelling, utilisé à plusieurs reprises, en sens unique de gauche à droite, nous entraîne ; nous sommes dirigés, nous avançons, mais vers où ? Mihăi Grecu crée un suspens.

Un homme torse nu se tient au milieu d'un bassin, sa tête, immergée dans un plan d'eau

Coagulate © Mihăi Grecu





Coagulate © Mihai Greuc

en suspension, n'est pas visible. Pourtant, son thorax se gonfle et se contracte, il respire. Une anguille isolée sur un fond gris ouvre et referme sa bouche, de manière répétée, bruyamment. Rythme régulier, les inspirations et les expirations de l'homme et de l'animal se mêlent, l'un semblant respirer pour l'autre ; un souffle commun qui se substitue aux sons vibratoires précédents, sans heurt ni rupture. La ligne reste tendue.

Émergence en milieu naturel : des vagues, au loin, vont et viennent, marquant la bande sonore de leur rythme répété. Les respirations et les vagues se confondent. Jeu de superposition et de substitution, la ligne reste tendue. Celle de l'horizon aussi, qui depuis le début coupe les espaces en deux.

Le rythme de *Coagulate* est continu et progressif. Tout élément divergent marque une rupture brutale ; annonce du choc final.

En effet, l'apparente déconstruction est soutenue par une structure très forte. *Coagulate* est construit comme un scénario de fiction et comme dans tout scénario classique, il y a un climax. La ligne tendue se met à trembler,

le rythme sonore s'accélère. Dans le bassin, l'homme n'est plus là et quelque chose se brise, la tension se relâche : craquement violent, une pluie s'abat sur ce plan d'eau en suspension. Le spectateur la reçoit comme une explosion.

© Alice Fargier
Turbulences Vidéo #64, Juillet 2009

interview vidéo de Mihai Grecu



<http://blip.tv/file/2218797>

LiensWeb **WebLinks** :

Mihai Grecu > Website

www.mihaignecu.org

Curriculum Vitae

• FESTIVALS et PRIX(sélection) :

Mars 2009 : «Vidéoformes», Clermont-Ferrand, mention spéciale du jury pour «coagulate»
Février 2009 : «Festival du court métrage de Clermont Ferrand», France
Octobre 2008 : «Festival du Nouveau Cinéma», Montréal, Canada
Octobre 2008 : «Screen Festival», Oslo, Norvège, «Best video award» pour «coagulate»
Janvier 2008/2009 : «International Film Festival Rotterdam», Pays-Bas, Prix UIP : mention honorable pour «UNLITH»
Août 2007 : «Locarno International Film Festival», Locarno, Suisse
Septembre 2007/2005 : «Videobrasil», Sao Paulo, Brésil
Avril 2009/2005 : «European Media Art Festival», Osnabrück, Allemagne
Avril 2008/2007 : «Festival Nemo», Paris, France
Mars 2008/2005 : «Vidéoformes», Clermont-Ferrand, France, premier prix pour «UNLITH»
Mai 2005 : «International Media Award for Science and Art», ZKM/SWR, Karlsruhe, Allemagne
Avril 2005 : «Filmfest Dresden», Allemagne

• EXPOSITIONS (sélection) :

Mars 2009 : «Vidéos Europa», » Le Fresnoy, Tourcoing, commissaire Pascale Pronnier
Décembre 2008 : «Dans la nuit, des images», Grand Palais, Paris, commissaire Alain Fleischer
Octobre 2008 : «Video Short List, The Dream Machine», Passage du Retz, Paris, commissaires Jean-Luc Monterosso et Alain Fleischer
Octobre 2008 : exposition personnelle à la galerie Art Claims Impulse, Berlin, Allemagne
Juin 2008 : «Insomnies», Maison d'Art Bernard Anthonioz, Nogent, France
Juin 2008 : «Panorama 9-10», Le Fresnoy, Tourcoing, commissaire Bernard Blistène
Janvier 2008 : «Studio», Galerie Les filles du calvaire, Paris, commissaire Madeleine van Doren
Juin 2007 : «Panorama 8- présumés coupables» Le Fresnoy, Tourcoing, commissaire Dominic Pâini
Mai 2007 : «Sous influences», ADN Galeria, Barcelona + Galerie Magda Danysz, Paris, commissaire Carine Le Malet
Décembre 2006 : «Zeitfalten», en collaboration avec le ZKM, Halle, Germany, commissaire Barbara Könches
Septembre 2006 : «Quels talents», le Cube, Issy les Moulineaux, France, commissaire Carine Le Malet,
May 2006 : «Orcaille», Maison Rouge, Paris, France
Février 2006 : «Laisle entertainment», Paço des Artes, Sao Paulo, Brasil, commissaires Carlo Sansolo et Erika Fraenkel
Septembre 2005/January 2006 : exposition personnelle «Labyrinth of my mind», Le Cube, Issy-les-Moulineaux, France, commissaire Carine Le Malet
July 2005 : «Speedforce» at the ZKMax, Munich, Germany

• INSTALLATIONS/PERFORMANCES/autres (sélection) :

October 2008 : SHOW OFF, Foire d'Art Contemporain, Paris
October 2008 : SLICK, Foire d'Art Contemporain, Paris
September 2006 : «Geladen: Videokunst» Museum Ludwig, Köln, Allemagne
May 2005 : «Rendez-vous franco-allemand du film court», Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, France

• ÉDUCATION :

2006-2008 : Le Fresnoy Studio National d'Art Contemporain, Tourcoing, France, www.lefresnoy.net
2004-2006 : Ecole Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg, France, www.esad-stg.org
1999-2003 : University of Art and Design, Cluj-Napoca, Roumanie

Hervé Bezet est arrivé à l'Appart à Poitiers à l'automne 2007, invité en résidence de création par l'association *En attendant les cerises productions*, avec l'idée de mettre en œuvre, de vivre et aussi de partager, ce qu'il nomme volontiers son « fantasme filmique ».

Underline/Borderline/Overline

par Isabelle Delamont

« Il faut cacher la profondeur. Où cela ? À la surface. »

Hugo von Hofmannsthal

Un fantasme qu'il lie au cinéma et à la figure de l'acteur empreint de son histoire, de ses mythes et de ses grands noms : Hollywood et la Cinecittà ; Welles, Bergman, Godard, Lynch, Tarentino et Van Sant ; De Niro, Kinsky, Huppert et autres monstres sacrés... Un fantasme qu'il lie aussi à l'art, à sa façon d'interroger le dispositif filmique (chez Douglas Gordon ou Thierry Kuntzel), comme à sa façon de « dé-filmer » le cinéma (à l'instar de Huyghe ou de Bismuth), tout en donnant à voir ses conditions de production : intellectuelles, matérielles et économiques.

Conjuguant la lucidité de l'artiste qui travaille avec des moyens limités (l'économie de l'art et du cinéma n'ont en effet rien à voir) et le fantasme du réalisateur, c'est à l'Appart, dans le cadre intimiste et parfois solitaire de la résidence, qu'Hervé Bezet va mettre en œuvre son projet.

Hervé Bezet arrived at the Appart in Poitiers in the autumn of 2007, invited to a creative residency by the association En attendant les cerises productions. The idea was to implement, experience and also share what he readily calls his "film fantasy". It is a fantasy that he connects with film and the figure of the actor imbued with film history, along with its myths and its great names; Hollywood and Cinecittà; Welles, Bergman, Godard, Lynch, Tarentino and Van Sant; De Niro, Kinsky, Huppert and other superstars... A fantasy which he also links to art, and his way of questioning the film apparatus (with Douglas Gordon and Thierry Kuntzel), as well as his way of "de-filming" cinema (like Huyghe and Bismuth), while at the same time introducing his production conditions, be they intellectual, material or economic.

By combining the lucidity of the artist working with limited means (the economy of art and film actually have nothing to do with this) and the director's fantasy, it was at the Appart, in



Celui-ci consiste à expérimenter ce que recouvre la « réalité » d'un film (que recouvre-t-elle justement qui ne soit pas déjà fantasmé ?), tout en en donnant à voir l'aval et l'amont, les tenants et les aboutissants, le champ et le hors-champ, croisant production plastique et production cinématographique.

Hervé Bezet va alors scénariser le réel et le quotidien qui l'entoure : il va transformer son lieu de résidence, l'Appart, en salle de réunion pour une commission du CNC¹ puis, tour à tour en studio, en salle d'exposition et en salle d'audition pour un casting. Il va distribuer les rôles : l'association *En attendant les cerises productions* endosse celui du producteur ; les comédiens, amateurs poitevins et professionnels auditionnés, sont les acteurs à part entière de ses deux films : *Casting* et *Avatar*. Ses interlocuteurs du milieu de l'art (que sont le Confort Moderne et le Fonds régional

the intimist and at times solitary setting of his residency, that Hervé Bezet would set his project in motion. This latter consisted is experimenting with what encompasses the "reality" of a film (what does it actually encompass that has not already been fantasized about?), while presenting both sides of the coin, the ins and outs, the field and the off-screen, overlapping plastic production and cinematographic production.

*Hervé Bezet would then script reality, scenario-like, as well as the daily round embracing it: he would turn the premises of his residency, the Appart, into a meeting room for a CNC¹ committee, then, turn by turn, into a studio, an exhibition venue and an audition room. He would cast the parts: the association *En attendant les cerises productions* took on the role of producer; the actors, who auditioned as amateur and professional players from the Poitiers area, are the full-time actors of his two films: *Casting**

1 • Le Centre National de la Cinématographie promeut, soutient, réglemente la production cinématographique et vidéographique française.

1 • The Centre National de la Cinématographie promotes, supports and coordinates French film and video production.



Casting- 2008 - Hervé Bezet © Hervé Bezet



Avatar- 2008 - Hervé Bezet © Hervé Bezet



d'art contemporain Poitou-Charentes) sont invités (dans leur rôle) à suivre le processus, à y participer s'ils le souhaitent, à employer ses talents de réalisateur parfois et à se faire les annonceurs et les diffuseurs² des œuvres et films réalisés.

Le projet, s'il provient d'une intention individuelle, celle de l'artiste, devient aventure collective, celle qui tient du cinéma, qui inclut l'équipe de production, les acteurs, l'équipe de tournage... et le public aux abords du tournage ou dans la salle de projection (qu'il soit au cinéma ou dans une exposition).

Chaque temps de l'aventure est matérialisé d'une façon ou d'une autre. La recherche de subventions prend forme dans l'installation La commission du CNC ; le travail de maturation, de fiction, de scénarisation et de montage se retrouve dans l'installation Réseau de Neuronnes ; le casting est une performance.

2 • Le FRAC Poitou-Charentes a acquis en 2008 l'installation Réseau de Neuronnes et les films Casting et Avatar.

and Avatar. His interlocutors from the art world (represented by Confort Moderne and the Poitou-Charentes Regional Contemporary Art Collection [FRAC]) were invited (in their roles) to follow the process, take part therein if they so wished, make use of their directing talents at times, and turn into the announcers and distributors² of the works and films made.

The project may have come from an individual intent—the artist's—but it turned into a collective adventure, one to do with film, including production team, actors, shooting crew... and the public on the sidelines of the shooting and in the screening room (whether in a cinema or exhibition). Every time, the adventure took shape in one way or another. The search for grants took form in the installation La commission du CNC; the tasks of developing the project, fictionalizing it, scripting and setting it, and editing are to be found in the installation Réseau de Neuronnes/ Neuron Network; the casting was a performance.

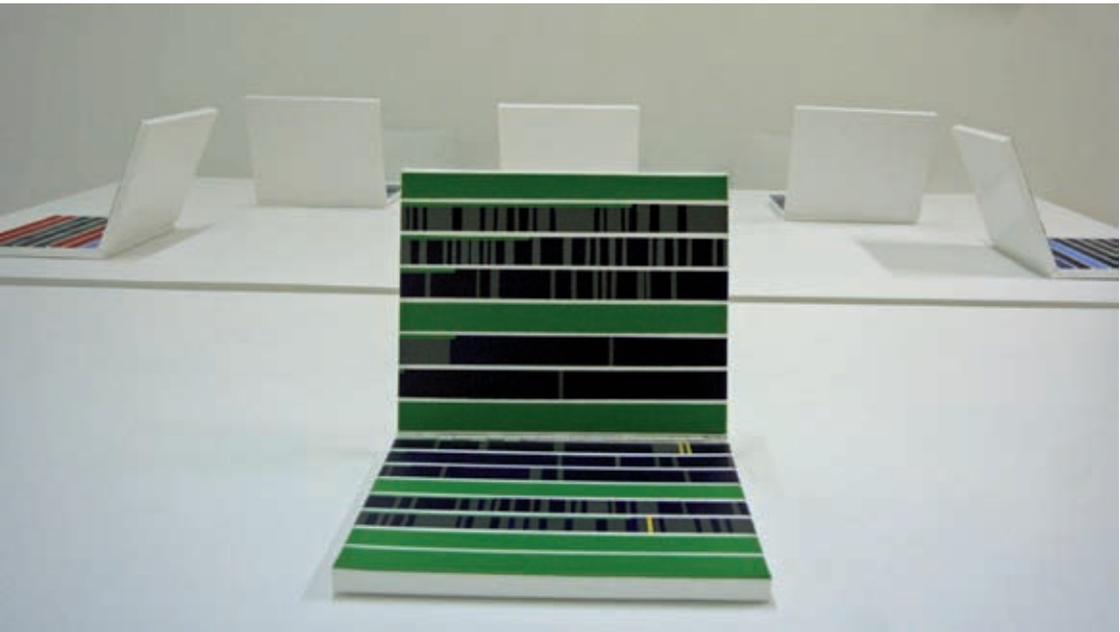
2 • In 2008, the FRAC Poitou-Charentes acquired the installation Réseau de Neuronnes/Neuron Network, as well as the films Casting and Avatar.

Enfin, le récit (le scénario « prétexte » du film) se dissout de lui-même dans le tournage du film *Avatar* au profit du méta-récit qui à son tour laisse disparaître, au-delà de l'histoire que l'on attend ou finalement de la structure filmique que l'on perçoit, ce qu'il y a, sous les images. Ou plutôt ce qui subsiste avant, pendant et après les images, et qui caractérise l'aventure humaine et collective que constitue l'expérience relationnelle et professionnelle du tournage d'un film qui fait œuvre, au croisement de l'art et du cinéma.

© Isabelle Delamont
Turbulences Vidéo #64, Janvier 2009

Lastly, the narrative (the "pretext" script of the film) dissolved of its own accord in the shooting of the movie Avatar, in favour of the meta-narrative which, in its turn, suggested, over and above the story awaited or, in the end, beyond the perceived film structure, what there is, beneath the images. Or rather what exists before, during and after the images, hallmarking the human and collective adventure formed by the relational and professional experience of shooting a film that operates at the crossroads between art and cinema.

© Isabelle Delamont
Turbulences Vidéo #64, January 2009
Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods



*LLND, initiales nominales de notre duo in city/in live composé de *LL, wave constructor, circuit bender, créateur d'instruments, programmeur et de *ND, anima-vidéiconiste plastiscène.

*LLND -Silk Road/Inner Road - mai 2009

par *LLND

Installations, performances, live act, VJing, nos créations sont des allers-retours entre le direct fictionnel et le docu virtuel, l'automat numérique contrôlé et le digitaltouille progressif.

Un mixage détonnant qu'on nomme *Live Kinotoys*.

Chacune de nos performances offre un pass pour un voyage aux multiples destinations géostratégico-sensorielles tissées dans un

réseau poétique d'univers sonores et visuels immersifs.

Notre fils de 16 mois partage nos aventures et nous les siennes dans tous nos déplacements.

Aujourd'hui, nous sommes à Chongqing, une ville chinoise gigantesque de 32 millions d'habitants à l'urbanisation galopante. Mégapole industrielle traversée par l'ombre d'un Yangtzé, fleuve asséché par le barrage des Trois Gorges.





*Silk Road/Inner Road- 2009 © *LLND*

Depuis deux mois, Organhaus, centre expérimental et résidence internationale d'artistes étroitement lié avec le Sichuan Fine Art Institute, nous accueille pour le développement de notre nouveau *live kinotoys*.

Silk Road. Inner Road

Voyage virtuel sur la Terre, voyage réel de l'Esprit.

Cette installation-performance audio visuelle évoque l'âge d'or des villes situées sur le réseau de la Route de la Soie qui reliait l'Asie à l'Occident dès le II^{ème} siècle avant JC.

De Venise à Xi'an s'établit un parallèle entre le voyage commercial et culturel des civilisations antiques et le voyage intérieur, initiatique, propre au développement et à la réalisation personnelle.

L'installation propose une confrontation de diverses matières vivantes qui entrent en résonance avec la performance.

Les sons et images de ce live synesthésique sont principalement créés et séquencés en direct pour être diffusés en 4.1 et sur trois écrans vidéo.

Notre projet est donc un triptyque vidéo avec son multiphonique 4.1 joué en *live* à partir d'un dispositif d'objets customisés, de caméras, de micros et de capteurs.

Cela a été un vrai régal de travailler sur ce projet avec l'indispensable VJX16-4, une table de mixage vidéo permettant un contrôle et un réglage précis des images capturées en direct par nos caméras.

Pour piloter la VJX16-4, nous avons créé un patch pour le logiciel Max/Msp avec tous les contrôleurs MIDI nécessaires pour notre live et un certain nombre d'automations.

Nous avons par exemple automatisé l'effet de teinte RGB (RGB offset) du mélangeur, pour obtenir des changements de couleurs monochromiques lors d'une scène qui symbolise la traversée du désert du

Taklamakan, ou encore utilisé le son produit par la manipulation des objets filmés pour contrôler des paramètres des vidéos.

N'étant pas toujours derrière la table au moment des changements de scènes, nous avons ajouté à notre patch une communication OSC en WiFi avec notre iPhone, qui est ainsi devenu une télécommande sans fil très pratique pour changer les presets de la VJX16-4 à distance.

© *LLND

Turbulences Vidéo #64, Janvier 2009

• **Quelques dates à venir :**

19 mai : *Conférence multimédia à l'Université du Sichuan Fine Art Institute de Chongqing*

20 mai : *Performance au e-arts center de Shanghai*

6 juin : *Live act au DongDong Club de Chongqing*

8 juin : *Conférence multimédia à l'Université du Sichuan Fine Art Institute de Chongqing*

19 juin : *Performance au Zéro Space de Chongqing*

21 juin : *Live act à Chengdu*

23 juin : *Performance dans une Galerie de Chengdu*

10 au 13 septembre : *SH contemporary art fair du, suivi d'une exposition avec la galerie FuXin de Moganshan, Shanghai*

Galerie vidéo de la performance :

<http://www.vimeo.com/4740414> - performance

<http://www.vimeo.com/4941120> - enregistrement - part1

<http://www.vimeo.com/4997816> - enregistrement - part2

<http://www.vimeo.com/4999621> - enregistrement - part3

Galerie photos :

<http://www.flickr.com/photos/13935231@N07/sets/72157618391456335/show/>

Carnet de voyage :

<http://www.legrandbazart.com/LGBS4/category/kroniks/lind-chinese-kinotrip/>

Contact :

contact@llnd.fr

www.llnd.fr

www.myspace.com/pechou



*Silk Road/Inner Road- 2009 © *LLND*

Elle est auréolée d'une blanche chevelure, scintillante ; son visage est filmé en plan fixe, 7 minutes durant. Elle regarde, au lointain comme pour raviver une mémoire absente ou disparue. Une femme qui conte à sa façon son histoire, le temps qui passe, le silence, l'absence de parole.

Françoise en mémoire Françoise oublie...

par Geneviève Charras

Au sol, défilent lentement en flot continu, lettres, mots ou paroles. Ils tourbillonnent, passent comme le flux de l'eau d'une rivière, calme et reposée. Pas de vague, ni de tempête dans cette eau qui véhicule sans doute les pensées de Françoise, ou les nôtres qui la regardons, qui l'observons.

Elle sourit au passage du mot « enfant » ; sa lèvre se soulève et exprime un petit rien qui ravive la mémoire.

Le temps s'inscrit calmement ; l'image cadrée serrée du visage de Françoise, de son col de dentelles, de son âge, veille et irradie un certain bonheur, jamais nostalgique, très présent, dans l'instant Communion avec le personnage, empathie s'emparent des pensées du spectateur.

Les mots scintillent, joyeux comme ce regard à la fois perdu, qui scruterait le monde, le paysage intérieur de son âme.

Françoise est belle et le regard de **Robert Cahen** est tendre et respectueux : de son rythme, de ses pensées, de sa vie, de sa présence. Elle semble pourtant lointaine.

Parfois, la perte de la mémoire s'empare d'elle et occupe son corps, son visage, ses

expressions immobiles ou presque. De petits riens animent ses traits, soulignent la respiration, la métamorphose lente de son être. « L'autre », le mot, tourne, glisse, s'enroule en défilant au sol. De qui s'agit-il ? De chacun de nous, de l'artiste, de Françoise ?

On la quitte après ce rendez-vous intime pour mieux la garder en mémoire. Sans jamais remplacer la sienne, qui se déplace parfois quelque part dans d'autres niches de son corps qui parle à présent pour elle, à la place des mots ou des émotions. Le flux de la vie continue et emporte Françoise de temps à autre dans l'oubli, délicatement dans les entrelacs de l'instant.

Un portrait plein de grâce et de douceur. Danse de chaque ride, danse du bout des lèvres, feutrée, discrète. Le corps parle toujours. Parfois Françoise oublie : ce petit rien qui fait son charme qui suspend sa mémoire le temps de retomber quelques instant après dans une douce réalité bien consciente : conscience des mots, des pensées qui défilent sous l'image de son visage d'une lucidité émouvante.

Françoise est parmi nous .

© Geneviève Charras

Turbulences Vidéo #64, Juillet 2009



silence

Annoncé ici sans fard et privé de majuscule, *fatigues* s'affiche d'entrée de jeu à la surface du plan de la projection pour trouver la surface noire de l'écran avant de disparaître sous l'effet d'un coup de feu lancé à travers la salle plongée dans l'obscurité comme une semonce, une détonation dont les échos et résonances ne cesseront de sourdre durant le temps de la projection.

fatigues

2008, film vidéo [Béta numérique], couleur, 5'44", sonore. Production : Jeu de Paume, Paris, avec le concours de Anna Sanders Films, Paris.

par Ghislaine Périchet

[L'imagination] décompose toute la création et, avec ses matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf.¹

Le rideau sombre de la scène inaugurale s'ouvre sur l'espace de la mise en scène des photographies qui se déploient dans les écarts et profondeurs du volume scénique à travers lequel l'artiste déambule comme le somnambule, en silence.

« Au fur et à mesure de la visite de l'exposition, la cicatrice s'élargit et dévoile les différents et complexes champs de ruines que laisse derrière lui l'homme et ses machines. »² Réalisée spécialement pour l'exposition du Jeu de

Paume, l'installation vidéo *fatigues*, projection unique, en achève le parcours, la cicatrice est alors béance. **Sophie Ristelhueber** prend place sur le territoire des photographies qu'elle imagine et met en scène, son propre corps mis en scène. Tournant le dos au public pour faire face au paysage, l'artiste, actrice tout autant que spectatrice, convie le public à venir partager le temps des images, le temps d'un *faire parler* les images, en silence, malgré la menace qui pèse sur la scène de la représentation.

L'artiste a sélectionné trois photographies qu'elle agrandit à échelle monumentale. Trois images emblématiques de son œuvre et constitutives de son *histoire*, surfaces paysagées aux dimensions architecturales qui recouvrent les murs et le sol d'un bâtiment moderniste qui la domine ou qu'elle foule et face auquel elle se pose et s'expose comme pour mieux en explorer la mémoire que sa présence avive. Les déplacements de Sophie Ristelhueber sont autant de *passages* nécessaires à l'appréciation et à l'appréhension du dispositif mis en

1 • Charles BAUDELAIRE, in *Œuvres*, La Pléiade, Paris 554, p. 773.

2 • Louis MESPLÉ, « Ristelhueber ou l'extrême documentaire de la guerre » in *Rue89, On est là pour voir*, le 14 février 2009, Site : <http://www.rue89.com/oelpv/2009/02/14/photo-ristelhueber>

œuvre et sa performance, inscrite dans le flux ininterrompu des glissements et juxtapositions des paysages inhérents aux mouvements de la caméra, indispensable au public pour entrer dans la *danse* des points de vue.

Nous quittons le face à face avec le dispositif de la mise en scène des images intégrées à l'espace architectural pour rejoindre la spécificité des territoires de l'image en mouvement. Aux déplacements de l'artiste s'accordent ceux de la caméra qui, ensemble, guident le regard du spectateur à travers les méandres du dispositif, lui en révèlent les anfractuosités au rythme lancinant des images mises en mouvement. L'aventure est brève et pourtant infinie. Et pour cause. Le paysage n'est pas seulement donné en pâture pour s'exposer à la vue mais plutôt posé là pour être pensé, inventé et construit de toutes pièces tel un objet à fabriquer dans la dynamique d'une mécanique synchronisée des mouvements et des *corps* inscrits dans un processus évolutif dont l'œil s'abreuve à satiété.

fatigues s'ouvre au théâtre des *corps* qui s'animent comme autant d'illusions naissantes et saisissantes, autant de figures en trompe-l'œil auxquels le regard a peu de temps pour tenter d'en saisir les arcanes et s'y accrocher, raccrocher. Mais il est vain de résister au flux des images. Au contraire, laissons l'œil surfer à la surface des photographies, le regard plonger entre les images, entre les paysages et l'architecture comme entre elles et *elle*, l'artiste, dans la dynamique des interférences qui augurent d'une mise en abyme des points de vue et se donnent à voir et à explorer sous la forme d'un nouveau territoire : *fatigues*. La menace gronde.

Mais qu'est-ce que je fais là ?

fatigues est espace construit, espace donné à voir et à entendre qui nous donne à saisir l'ampleur d'une démesure ici figurée entre abstraction et figuration, entre sculpture et architecture, dans une mise en abyme des images et du corps qui semble ne rien laisser paraître des *fatigues*.



fatigues- 2008 © Sophie Ristelhueber

En interrogeant sa présence au sein du dispositif, Sophie Ristelhueber pose la question de la place du public et de la distance qui le sépare de la scène. Sophie Ristelhueber est *là*, dont le corps s'immisce entre les photographies, se concentre sur la scène des images, comme le touriste s'aventure le long des chemins escarpés, attentif aux détours empruntés, et ouvre le regard à l'espace de la représentation, à l'espace mis en œuvre et ouvragé. En tournant le dos au public pour se pencher résolument du côté des paysages, SR prive le visiteur de son regard, excluant ainsi tout rapport de proximité ou d'identification de la part du regardeur au profit d'une *monstration* des images.

Qu'en est-il alors de la place du public ? Public voyeur ou bien spectateur et déjà acteur de la scène à venir ? Public constructeur et réalisateur de la pièce, le regard tenté d'en découdre avec les images et le corps pris dans l'enveloppe

d'une trame sonore assourdissante. Nous privant de son regard, Sophie Ristelhueber fait advenir l'image comme *sujet* du regard et devient elle-même, comme le public, sujet regardant. La présence du public redouble celle de l'artiste, à distance, et se réalise dans le prolongement d'un regard. Les frontières entre espace réel et fiction s'estompent au profit d'un nouveau territoire qui se déploie à l'intérieur du volume de la scène pour en excéder le cadre. Le public souscrit au temps de la projection, s'allie aux mouvances des paysages en perpétuelle révolution, lui-même *pris* dans le faisceau des relations entretenues par l'artiste.

En choisissant de se montrer ainsi et d'être vue, Sophie Ristelhueber s'expose. Ne ferait-elle face aux images que pour mieux *entrer dans la ronde ininterrompue des signes qui circulent*, désignant ce qu'elle voit et perçoit comme un *signe de son retrait pour accéder à une errance*



qui creuse le visible, résister à l'anéantissement d'une puissance imageante et trouver sa place de spectateur, le temps d'un partage des regards à distance des images ?³ Prêtant son corps en mouvement au jeu des *interférences* avec les images, face au public dont la présence statique et frontale se mobilise, Sophie Ristelhueber s'improvise *porteur* d'images et médiateur qui facilite les passages entre les photographies et l'architecture et convoque le spectateur à prendre place pour un temps de partage des regards. Sa présence ne s'impose pas. L'artiste *pass*e et se *pose*, place et ordonnance les images dont les mouvements de la caméra composent les articulations et définissent les points de vue. Protagoniste silencieuse, sa visibilité sur la scène de la représentation est propice à ouvrir le plan de la projection au champ de la perception, ses déplacements et traversées susceptibles d'en révéler et déterminer les reliefs et profondeurs sensibles, tout en douceur, là où le regardeur repose, sous le joug de la menace qui gronde encore.

Espèces d'espaces

Comme des fenêtres ouvertes sur l'espace de la représentation, surfaces obturatrices ou au contraire révélatrices d'un hors champ, les photographies, décors amovibles, *traces minimales dans leur volonté de représentation et monumentales par leur format*, glissent et s'acheminent hors-cadre, dévoilant les espaces familiers comme les paysages hostiles à travers des profondeurs insoupçonnées.

Le hors champ de la projection s'apparente

3 • Marie-José MONDZAIN, « Qu'est-ce que voir une image ? », in *Image fixe-Image mouvante*, conférence du mardi 13 juillet 2004, Université de Tous Les Savoirs, Paris.

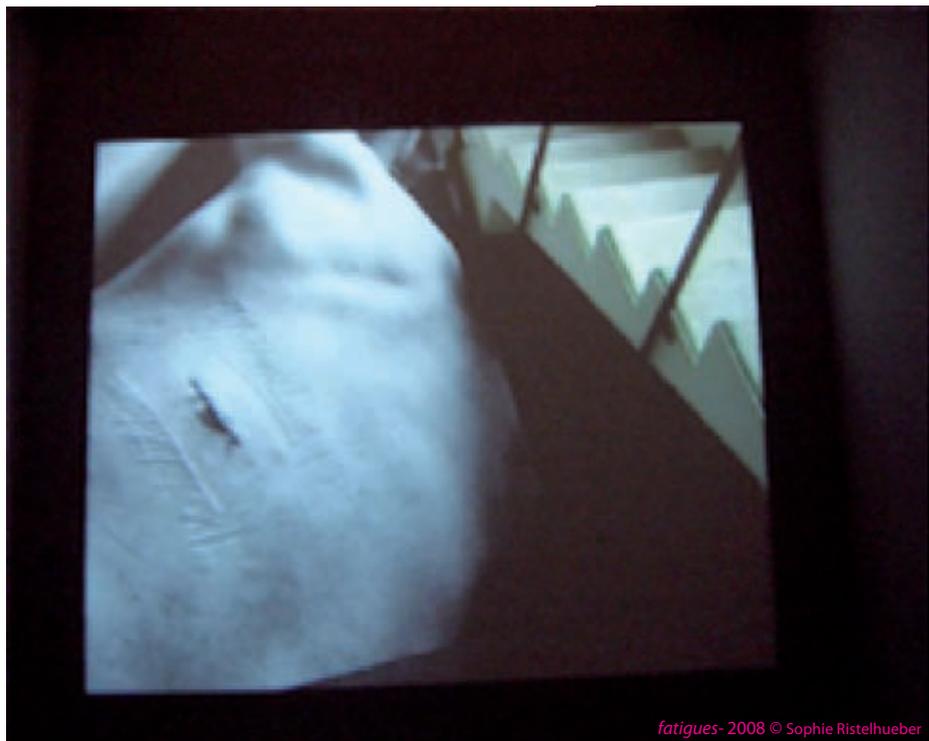
http://www.canal-u.tv/producteurs/universite_de_tous_les_savoirs

aux coulisses de la scène d'où s'effectuent les entrées et sorties de l'artiste. Le plan de la projection est *nœud* de l'intrigue, espace stratégique où s'exercent les articulations entre les images, les rencontres. Il est territoire ouvert aux relations qui se dessinent à travers le fil tendu de la mise en scène. SR chercherait-elle à se distraire de ses propres images pour mieux s'en extraire, à la recherche d'une *distance* qui en exorciserait la peine ? Traversant les images, se posant face à l'image ou la foulant littéralement, Sophie Ristelhueber est présence muette qui se joue du dispositif, *joue* sans ajouter, incarne et s'incarne elle-même. L'artiste est corps raccord, elle est le lien et le liant des scènes qui se succèdent et s'entrelacent et qui, par l'entremise d'un mouvement ininterrompu facilitent la concrétion d'une histoire.

Plus qu'à la surenchère des mouvements à l'intérieur d'un espace architecturé, ce qui se donne ici en spectacle, c'est ce qui se trame *entre* les images, entre les paysages et l'artiste. *Espèces d'espaces*, entre-deux espaces et espaces interstitiels, antres aux dimensions obscures auxquelles accède le regardeur le temps d'un *lâcher prise* de l'attention aménagé au profit d'un possible *regard* qui laisse advenir les images entre deux images, territoires spécifiques emprunts de *fatigues*.

L'agrandissement des tirages, le travail sur la variation d'échelle et les agencements sur le mode d'une construction architecturale contribuent d'une spectacularisation du monde des images qui ouvre la projection *aux puissances de l'imaginaire, à la structure d'un récit possible*. En lui insufflant une *dimension dramatique*⁴, l'artiste s'empare des *spectacles du monde* et de son monde, ouvre la réalité au domaine de la fiction et nous en *démontre*

4 • Quentin BAJAC, *Le regard élargi, Les photographies panoramiques de Luc Delahaye*, Les Cahiers du Mnam 92, p. 39, Paris, Centre Pompidou, été 2005.



fatigues-2008 © Sophie Ristelhueber

aujourd'hui toute la teneur poématique.

Et s'il n'y avait plus rien à voir d'un drame qui continue de sourdre ici ? S'il était temps de quitter le royaume des ombres pour alors mieux voir c'est-à-dire regarder et percevoir ce qui se présente au regard, sans subterfuge ou, si bien travaillé que la ruse en serait *l'objet* et la force ?

Entre sculpture et architecture

Sophie Ristelhueber redonne vie là où il y avait la mort, crée de la mobilité là où régnait l'absence, elle réanime les images passées, se joue des contrastes et correspondances entre les paysages représentés.

fatigues est volume à la composition savamment orchestrée, il est corps architecturé

aux formes sculpturales, espace *archisculpturé*⁵ qui se présente dans la magnificence de ses atours. Les territoires n'y sont pas filmés pour eux-mêmes mais en tant que série d'objets manipulés qui, par l'entremise du mouvement de la caméra, se *lient* et se cristallisent en un agrégat de formes. Sophie Ristelhueber installe les images pour les rendre visibles, les rassemble et les façonne comme le sculpteur appréhende le matériau à travers chacune de ses composantes au profit d'un tout indissociable, sa présence indispensable pour nous en favoriser la lecture.

fatigues est *objet* visuel à la beauté plastique

5 • En référence à l'exposition « ArchiSculpture: Dialogues entre architecture et sculpture du 18e siècle à nos jours », qui a eu lieu à la Fondation Beyler, du 3 oct. 2004 au 30 janv. 2005. <http://www.beyeler.com/>

qui fait écho aux *constructions spatiales* du photographe Alexandre Rodtchenko. Tel l'homme de *la révolution dans l'œil*, Sophie Ristelhueber est l'artiste à l'œil indomptable, à l'œil de la *mise en perspective*, du *décadre*, de l'angle inédit comme de *l'instabilité maîtrisée*⁶ ; un œil à la précision arithmétique qui exalte les paysages et redonne vie aux fatigues qui s'ouvrent au champ de l'exploration et de l'expérimentation.

fatigues est cube, bloc compact d'espace et de temps appréhendé comme *organisme dont l'assemblage et le montage des formes échappent aux lois traditionnelles de la pesanteur, défiant sans cesse l'ordonnance légitime des choses et leur agencement dans l'espace*⁷, il est hybride aux profondeurs et reliefs insoupçonnés, métaphore d'un monde auquel le regard s'accorde un temps, se laisse guider le long des lignes qui désignent les passages à l'intérieur des espaces reconsidérés jusqu'au vertige.

Les paysages engendrent les territoires qui engendrent les lieux eux-mêmes révélateurs d'espaces générateurs de présence et de corps qui s'effacent au profit de l'objet reconfiguré. Le public se laisse transporter par le flux intemporel des images pour qu'advienne au regard de nouveaux territoires, espaces émergents et territoires de l'invisible où plus rien n'est à voir mais à regarder au travers d'un regard aimant. Tout bouge et se déplace ici en une valse lente des images et des corps nécessaire pour conjurer le sort d'une menace qui plane toujours sur la scène de la représentation.

6 • Dominique HASSELMAN, *Visée politique de Rodtchenko*, journal Le Monde en ligne, le 26 juin 2007. <http://dominiquehasselman.blog.lemonde.fr/2007/06/26/visée-politique-%20de-rodtchenko/>

7 • Léo STEINBERG, *Le retour de Rodin*, Paris, Macula, 1991, p. 26.

Entre terrains exposés et corps exposés là, Sophie Ristelhueber s'en remet aux images, sa présence s'affiche comme présence absente et hors du temps. Hier spectatrice engagée sur les territoires en guerre et aujourd'hui actrice de sa propre histoire, Sophie Ristelhueber traverse les heures tragiques de l'histoire et de son histoire qu'elle aborde sans concession, dans la répétition fictive d'une mise en scène *cadrée* auquel s'accorde un temps la présence du public.

fatigues est voie, voix inarticulée, lieu impossible à saisir sauf à le perdre et se perdre, mais à localiser comme une *obscure clarté*⁸ où se terrait *fatigues* sans pouvoir se taire. Il est lieu indéfini dans l'entrelacs des images comme un point qui échappe à l'imposition de la forme posée, un point de fuite inassignable qui se montre dans un *incessant disparaître* et se réalise à travers le lyrisme des images en mouvement, envoûtantes.

fatigues est territoire à la *mobilité déterminante* dans son *pouvoir de mobilisation*⁹ qui *n'impose aucune évidence et ne communique rien d'autre qu'un mouvement*, un désir de voir, un mouvoir, un émouvoir.

Merci à Sophie Ristelhueber.

© Ghislaine Périchet, artiste, doctorante en Arts Plastiques à l'Université Paris I
Turbulences Vidéo #64, Juillet 2009

8 • Quentin BAJAC, Ibid.

9 • Marie-José MONDZAIN, *Le commerce des regards*, L'ordre philosophique, Paris, Seuil, 2003.

Madres percute l'histoire, vidéo de l'artiste plasticien et metteur en scène Rémy Yadan qui vient d'être acquise en avril 2009 par le FNAC, Fonds national d'art contemporain.

Madres / Rémy Yadan Vidéo / couleur / bande son / avril 2006

par Marianne Derrien

"Je regarde avec l'œil d'une image/les préposés au lynchage/j'observe mon propre massacre/avec le courage serein d'un savant"

Pier Paolo Pasolini

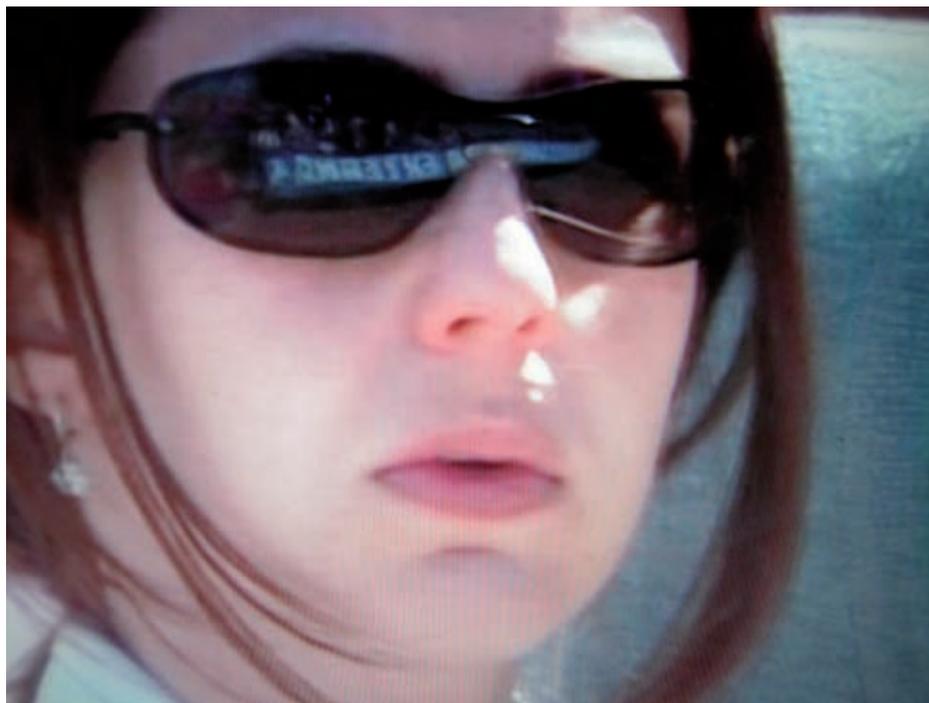
de Mai » à Buenos Aires, défilent depuis 30 ans et réclament justice pour les enfants et petits enfants disparus, assassinés et torturés par le régime militaire argentin de 1976. Une endurante résistance politique.

« Les mères et les grand-mères de la place

« *Dans l'élaboration de mon travail vidéo,*



Madres- 2006 © Rémy Yadan



Madres- 2006 © Rémy Yadan

il n'y a aucune fiction, aucune mise en scène, aucun décor, je prélève de véritables moments, je ponctionne des tranches de vie réelle, je les poétise en immisçant dans ces images volées, une précieuse subjectivité, un souffle, une cadence plastique, une trame sonore ou musicale, une ambivalence qui oscille entre le documentaire, la vidéo artistique, le clip et le cinéma.[...] Il n'y a pas de direction d'acteur, il n'y a pas d'engagement de leur part, il n'y a pas de fabrication situationnelle, la caméra capture dans les aléas du moment. C'est une réalité ramassée puis composée. Une parfaite inversion au travail de mise en scène. Le réel interprété et l'artifice envisagé...» précise Rémy Yadan.

Des regards égarés, tenus dans une brûlante curiosité, à la recherche de quelque chose, innervent l'ensemble d'un fracas et d'incises visuelles. La bande sonore tel un « coup de hache » redouble les sensations de confusion,

d'effroi et de suspicion. La pudeur et l'obscène se heurtent de plein fouet.

L'obsession de l'œil est alors magnifiée par une masse humaine retirée dans la stupeur. Le visage, matériau de *l'affect* se sculpte de toutes les pulsions scopiques. Dans une aveugle tension, *Madres* questionne la possibilité d'infiltrer la conscience et de traverser le regard là où l'image n'a pas encore laissé sa trace. Affront des postures, des visages cernés se reflètent dans les lunettes de soleil et les appareils photos. Ces armures faciales tentent de parer le choc. Des visages boucliers, des regards *méduséens* sont à l'œuvre. Dans cette collection de souvenirs récoltés par l'entremise de ces *machines de vision*, l'œil disparaît et laisse l'appareil regarder tel « Persée laisse le bouclier porter son regard sur Méduse ». Une mémoire se cristallise dans les parois réfléchissantes de ces « masques du présent ». La nécessité



Madres- 2006 © Rémy Yadan

expressive des corps tend l'ensemble de ce travail vers une sanglante et vibrante théâtralité.

© Marianne Derrien
Turbulences Vidéo #64, Juillet 2009

Né en 1976, le parcours de Rémy Yadan est marqué par des débuts de comédien et des études aux Beaux-arts de Cergy, jalonnés de séminaires de psychanalyse. Il obtient la première mention du jury de Mulhouse 004. Lauréat de la bourse Culturesfrance/Mairie de Paris pour Buenos Aires, il y présente, en juillet 2006, une exposition personnelle *Hora sideral* au Centre Culturel Recoleta.

Ses vidéos sont projetées dans de nombreux festivals internationaux (Bruxelles, Lisbonne, Lausanne, ...). Il réalise les films du chorégraphe Alain Buffard (*Les Inconsolés*, *(Not) a love song*) projetés à Vidéodanse au Centre Pompidou 2006 et 2008.

