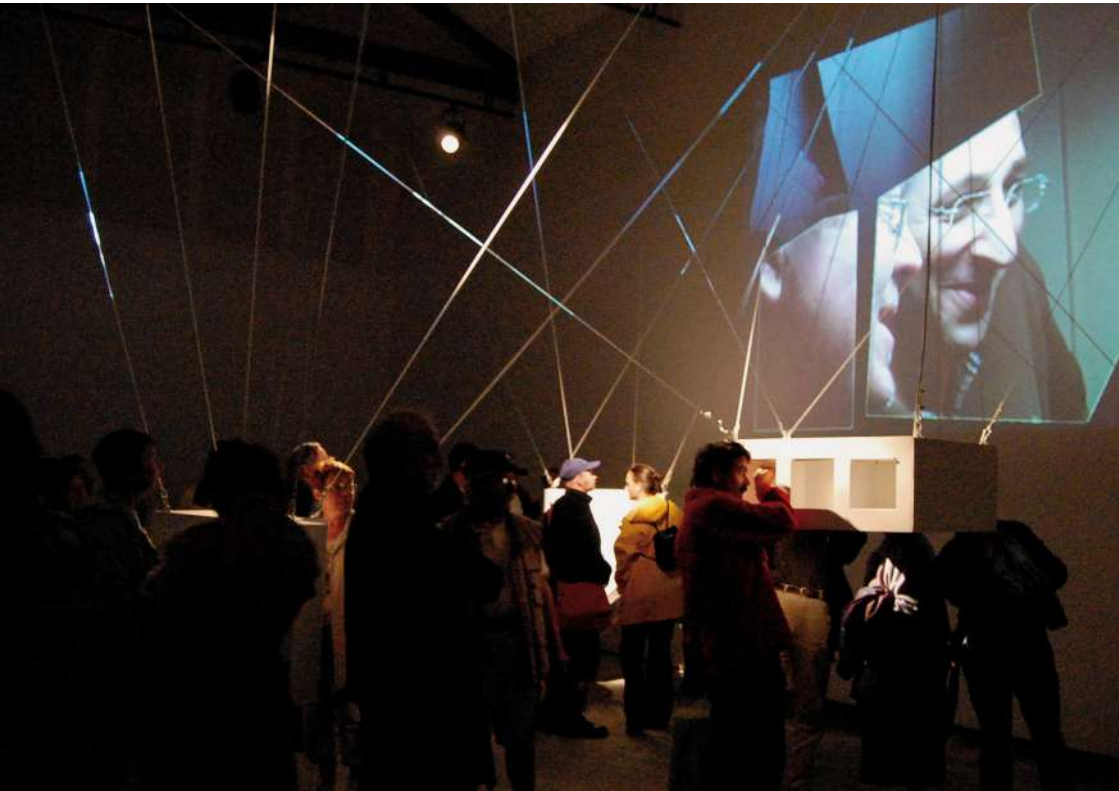


Turbulences vidéo

revue trimestrielle # 65 - Octobre / October 2009



Turbulences vidéo

revue trimestrielle octobre - novembre - décembre 2009
quarterly magazine october - november - december 2009

Je vis dans la crise, je vis avec la crise !

Lors de notre première rencontre, c'est une jeune artiste qui s'est présentée à nous, avec des images plein les yeux, plein d'idées en tête et de mots en bouche. Nous avons exposé ses premiers travaux, un premier pas. Plus tard nous avons re-signé pour une nouvelle aventure : une résidence au long terme, qui se déroulerait dans l'espace privé de familles consentantes et l'espace public, - juste retour -, où nous nous sommes retrouvés pour une exposition de ce parcours et un banquet final. Plus tard, des vidéos, des installations, d'autres résidences plus loin, des colloques : Pascale Weber est inlassable et ce portrait qui lui est consacré en donne - à peine - la mesure.

Crisis ? What crisis ?

When we first met, she was a fresh and daring young artist : we offered her a first exhibition. A first step we came along with. Later we agreed on a new challenge : a residency, long lasting, in people's homes and later in the public space : families, curators, artist and public gathered for a final exhibition and a banquet ! Later came more videos, installations, more residencies a long way from home at times, texts (because she writes !), symposiums : Pascale Weber never stops a second and this artist portrait reveals part only oh her nature.

Gabriel Soucheyre

Turbulences vidéo # 65 • Quatrième trimestre 2009 / *fouth 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* : Valentine Cruse, Jean Delsaux, Roland Duclos, Jean-Paul Fargier, Ghislaine Périchet, Stephen Sarrazin, Marcin Sobieszczanski, Gabriel Soucheyre, Antonella Tufano, Jacques Urbanska

Mise en page / *lay-out* : Eric André-Freydefont • **Mise en ligne / *on line edition* :** Grégoire Rouchit
Publié par / *published by* **VIDEO**FORMES, B.P. 80411, 63011 Clermont-Ferrand cedex 1 • tél : 04 73 17 02 17 •
videoformes@videoformes.com • www.videoformes.com •

© les auteurs, Turbulences vidéo # 65 et **VIDEO**FORMES • Tous droits réservés / *All rights reserved* •

La revue Turbulences vidéo # 65 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 *Trame 00,* colelctif T.I.N.D., performance A/V © T.I.N.D

2 *Le complexe fraternel,* Pascale Weber & Jean Delseaux © Pascale Weber & Jean Delseaux

Sommaire # 65

Chroniques en mouvement

9 VIDEO, VIN, INTERACTIVITÉ
Jean-Paul Fargier

18 Mihaï Grecu : Keep the Promise you Made
Stephen Sarrazin

21 TRANSAT[contamine] : syndrome de contamination positive
Jacques Ubranska

Portrait d'artiste : Pasacale Weber

30 Interview de Pascale Weber
Gabriel Soucheyre

33 Retour aux sources…
Valentine Cruse

34 L'inconformiste, quelques notes sur la démarche de Pascale Weber
Gilbert Pons

37 L'art domestique, l'art de la rencontre
Cécile Jouanel

41 Pascale WEBER, géographe du quotidien
Delphine Gigoux-Martin

43 Sur des pentes instables et étonnées…
Roland Duclos

45 *Pascale Weber ou le regard hospitalier*, à propos d'une exposition en forme de chiasme
Gilbert Pons

48 *La jeune fille dans le ventre de la montagne*
La cheminée de fées de Pascale Weber, à propos de *Nympha*
Gilbert Pons

50 Confidences d'un bouche-trou occasionnel, à propos des *Super-positions* de Pascale Weber
Gilbert Pons

54 *Immémorial* : les expériences de l'oubli
Jean Delsaux

56 Déambulations dans *Immémorial* de Pascale Weber
Jean Delsaux

61 À propos d'*Immémorial*
Antonella Tufano

65 LiensWeb / WebLinks / Portraits Video

Les œuvres en scène

66 Rodney GRAHAM, Rheinmetall / Victoria 8
Ghislaine Perichet

Brèves/*News*

Two Words - Deux Mots. Medley / Medlee

TWO WORDS / DEUX MOTS est un livre de **Sejla Kameric** structuré autour d'œuvres d'art qu'elle a créées entre 1999 et 2009. Ce livre opère comme un collage d'œuvres d'art qui s'entrecroisent avec une série de réflexions, de poèmes et d'interventions d'auteurs divers sur l'œuvre de Kameric, organisés autour des questionnements majeurs que soulève l'artiste. L'art, la politique, la société, la moralité, l'identité, la possession, la violence, la mémoire, la courbure spatio-temporelle, la divination, les droits de l'homme et nos modes de vie, pour ne citer que ceux-là. L'intention est ici de transformer la perception du lecteur/spectateur en un engagement actif dans chacun de ces thèmes, en lui proposant de prendre une part active à une présentation artistique "à vif", sur un support imprimé.

*TWO WORDS / DEUX MOTS by **Sejla Kameric** focuses on artworks she made between 1999 and 2009. Functioning as a collage it is interlaced with statements, poems and essays from various authors who reflect on Kameric's opus; and divided into key issues the artist deals with: art, politics, society, morality, dreams, identity, possession, violence, happiness, sorrow, memories, boundaries, fortune-telling and lifestyles just to name a few. The intention is to turn the readers'/spectators' experience into active engagement with these topics offering him/her a participatory role in a «live» art presentation in a printed medium.*

With contributions from: Damir Arsenijevic | Dunja Blazevic | Nebojsa Jovanovic | Charles Merewether | Edi Muka | Christophe Solioz | Josko Tomasevic | Anselm Wagner. Translation into French by Johan-Frédérik Hel Guedj.

Geneva: La Baconnière/Arts, 2009, 108 pp.



At the Fondazione Ragghianti video and video-installations in the most important european exhibition dedicated to Robert Cahen

***Robert Cahen**, pioneer and chief exponent of the European and international video-art, is the protagonist from October 23rd 2009 to January 10th, 2010, of the exhibition "Robert Cahen. Landscapes. Video-installations 1979-2008", organized by the Fondazione Centro Studi sull'Arte "Licia e Carlo Ludovico Raggianti" and cured by Sandra Lischi, academic at Pisa University and scholar of electronic arts. The exhibition, in collaboration with the Lucca Film Festival 2009, which at the same time dedicates a wide filmic retrospective to the artist , avails itself of the support of the Frac Alsace (Fond Régional d' Art Contemporain) and of the Institut Français de Florence.*



The French artist, one of the most acclaimed exponent of the International video-art, includes in his creative production, films, videos, installations, photographs. Many of his works have been broadcasted by several TV stations and hosted in international festivals and institutions, such as the Biennale de Paris, the MoMA in New York, the International Center of Photography in New York, Documenta 8in Kassel, Germany FestRio in Brasil, Tokyo Festival, the Locarno International Film Festival….

The exhibit at the Fondazione Ragghianti, the most complete in Europe, shows a path from the 60ties to these days: eleven video-installations and two mono-channel videos "remade" for the occasion and for the exhibition spaces of Lucca. The charming works let us explore the important themes of this artist: the landscape, the contemplative dimension, the journey, the time of the images and the passing of life, through a pictorial and musical approach.

The show at the Fondazione Ragghianti will be opened on Friday October 23rd at 5.30 p.m. and will be visitable till Jan. 10th 2010 with the following opening time: 10 a. m- 1 p.m. – 3 p.m. 7 p.m. – Closed on Monday. As all the other events dedicated to the contemporary art and visual culture realized at the Fondazione Ragghianti, the entrance is free and offered by the Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca.

Brèves/*News*

Ouverture à Rome de la «Casa Totiana» consacrée à l'artiste «poétronique» Gianni Toti

Le 15 mai 2009 a été inaugurée à Rome la «Casa Totiana»: un espace où la lumière et l'ampleur hébergent, dans une cohabitation plus confortable et rangée, les livres, les objets, les affiches, les tableaux, les films et les vidéos collectés au fil d'une vie entière par **Gianni Toti**.

Poète, cinéaste, écrivain «aux mille écritures» («Vidéoformes» et sa revue lui ont souvent consacré des hommages et des projections) Gianni Toti (Rome 1924-2007) est un pionnier de l'art vidéo italien et un de ses protagonistes internationaux. Il a su recréer et dépasser les utopies des avant-gardiste avec le langage de la vidéo par un incessant passage de la page à l'ecran, de l'écran à la page. Sa culture, son engagement politique, son parcours non-reconcilié, et toujours créateur, en font un personnage unique dans le domaine de la vidéo.

Grâce à la femme de Toti, **Pia Abelli**, et à un groupe de camarades et amis, a été créé l' «Associazione Casa Totiana» tandis que l'ancienne maison de la *Via dei Giornalisti*, peu adaptée à un accès public, a déménagé en centre ville, avec un soin particulier accordé aux *matériaux*, bientôt catalogués pour une consultation rapide. L'atmosphère de la vieille maison a été maintenue, les espaces sont vivants, et les échos de sa vie dialoguent avec les photos (Cesare Zavattini, Che Guevara, Julio Cortàzar, Marguerite Duras, Pier Paolo Pasolini...), les tableaux d' amis peintres et de Gianni lui-même, les documents, les divers petits objets de sa bien-aimée Amérique Latine (30.000 volumes).

Les œuvres de Marinka Dallos, peintre *naïve* hongroise, la première femme de Toti, seront bientôt exposés en permanence dans une école primaire proche, un espace consacré aux jeunes.

«La Casa Totiana» est conçue comme un lieu pour une *pensée différente*, un atelier pour l'esprit, un laboratoire accueillant des projets artistiques et scientifiques ou d'autres actes de création, le tout inclus dans un réseau à bâtir en rapport avec l'arrondissement, la ville, l'Europe et la planète...

La naissance de la maison a aussi été l'occasion pour un groupe d'élèves du Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome, de filmer et de réaliser – dans le cadre du cours de *Cinéma et realité* dirigé par le cinéaste Daniele Segre – trois courts métrages : *Tre ProTOTIpi*. Il ne s'agit pas de documentaires mais, comme Gianni Toti l'aurait souhaité, de travaux personnels, où la pensée de l'artiste est connue et vécue par le regard de chaque jeune réalisateur, dans un petit récit à chaque fois différent.

Cette co-production est le premier acte de la «Casa Totiana» et l'expression de cette volonté de devenir un lieu de pensée et de création, un *espace vivant*.

Ouverture hebdomadaire et mise en place d'un calendrier d'activités à partir de cet automne. Possibilités de d'adhérer à l'association sur le site :

http:// www.lacasatotiana.it

Greffe, fusion, hérédité
L'hybridation dans le cinéma expérimental contemporain

Par Johanna Vaude
Artiste -cinéaste

Article parut dan la revue Corps n°6, Mars 2009 à télécharger en intégralité ici :

http://www.johannavaude.com/v2/index.php?option=com_content&task=view&id=299

Extrait :

«Les formats les plus couramment employés dans le cinéma expérimental1 sont, pour des raisons souvent économiques, le Super 8 et le 16 mm. Le 35 mm ou le 8 mm sont également utilisés (pellicule rare) et le 70 mm exceptionnellement. Parmi les nombreuses réalisations expérimentales, un souci constant de recherche plastique et esthétique pousse celles-ci à chercher de nouveaux procédés techniques : les effets visuels obtenus grâce aux filtres, les vitesses de prise de vue et de projection, l'image par image, le développement en laboratoire, les temps d'exposition, les surimpressions, les interventions directes sur la pellicule, le montage, la récupération (le found footage). On trouve également une réflexion sur sa spécificité2 dont découle une remise en question permanente ; le cinéma expérimental ouvre ainsi son champ à d'autres domaines – les arts plastiques, la poésie, la musique, la philosophie, l'engagement politique, – et registres – le documentaire, la forme narrative, etc., nous offrant une palette incroyablement large et riche. Aujourd'hui, c'est avec cette longue tradition d'expérimentations et cet acquis de réflexions techniques, plastiques et esthétiques que le cinéma expérimental rencontre les nouvelles technologies mises à la disposition du grand public. Depuis la fin des années 1990 et le début des années 2000, les premiers logiciels de montage (Final Cut Pro, I-movie ou Adobe Première) sont accessibles aux cinéastes expérimentaux. Bon nombre de réalisations très actuelles abordent leur rapport avec ces outils récents et leur potentiel technique. Pour autant, ces nouveaux supports et procédés ne viennent pas remplacer les plus anciens, les cinéastes expérimentaux y voyant là plutôt une complémentarité. Ils remettent en question leur propre fonctionnement et explorent ce nouveau domaine qui va s'élargissant. Une mutation s'opère de fait au sein de la pratique expérimentale et donne lieu à une hybridation des supports, à une forme de créativité insoupçonnée.»

En Arles (Laurent Millet), à Nîmes (Valérie Favre), en Avignon (Christelle Lheureux, Lucille Calmelle, Rachid Ouramdane, Stefan Kaegi), j'ai dégusté cet été au hasard des festivals, entre bains dans la Cèze et tournées des vignobles, quelques vidéos « naturelles » et d'autres « trafiquées ».

VIDEO, VIN, INTERACTIVITÉ

par Jean-Paul Fargier

En vidéo c'est comme pour le vin (air connu, voir ma chronique dans le précédent numéro), il faut savoir ce que l'on aime : les cuvées libres, signées ou les bouteilles aux normes, contrôlées.

Allons à Nîmes pour commencer. Exposition de peinture, au Carré d'Art, de **Valérie Favre** dont **Philippe Dagen**, dans *Le Monde*, dit toujours le plus grand bien : ce pourquoi, depuis des années, je ne rate jamais une de ses manifestations. J'aime ses gestes radicaux osant occuper de grands espaces (comme les *Bannières* dans la montée monumentale du Carré) autant que les formats les plus petits (la suite des *Voitures dans la nuit*). J'aime son attention au Réel actuel (voitures, suicides, villes électrifiées) comme ses obsessions mythologiques (chevaux, centaures, lapins). Je les aime spontanément sans rien savoir de leurs intentions (je refuse l'aide d'un animateur de visite, je ne lis pas le livret distribué à l'entrée, on verra plus tard). Il y a chez cette suissesse quelque chose de Godard par ses sujets, par son goût des métaphores, par son désespoir affiché, par son retour aux sources de la peinture occidentale (*Saint Georges et le Dragon*, l'*Annonciation*), ses allusions au cinéma (le titre d'une série, *Short Cuts*, renvoie à Altman) qui flatte ma cinéphilie. Et réveille ma « tivi-philie ». Euréka : voilà de la peinture post-télévisuelle comparable au cinéma post-télévisuel (Godard comme Altman en relèvent) : art de saisir le réel en relevés rapides, comme en direct, pour le métamorphoser, par formatage, en mythes triviaux.

Soudain, voici de la musique, je pousse la porte : une vidéo. Deux écrans. Dans une salle de restaurant ou de cantine, des femmes âgées dansent avec un nain au son d'un violon et d'un accordéon. Moments différents de la même scène sur les deux écrans, avec son en direct sur l'un des deux (on voit les musiciens). L'autre écran, donc, est en différé (les musiciens ne sont pas au rythme) – il expose le commencement de l'action : le nain danse seul et par ses gestes invite les femmes attablées à venir le rejoindre (sur l'autre écran, les danseuses déjà tournent ensemble). Comme elles n'osent pas répondre à son invite, il s'approche de l'une d'elles et l'entraîne sur la piste. Les autres suivent. Une ronde se forme, le nain en occupe tantôt un maillon, tantôt le centre. Les prises de vues sont longues, peu de

coupes. L'intérêt de dispatcher le début et la fin de cette action collective sur deux écrans plutôt que d'en produire le film continu ? Il est dans la réflexion que cette bipartition instaure entre direct et différé, degré zéro de toute représentation post-télévisuelle. Jouer à ce jeu indexe une prise de conscience : que l'art tout entier aujourd'hui se produit dans cet intervalle. Cinéma, peinture, danse ou vidéo. J'admire la simplicité du dispositif : une action éclatée sur deux écrans, action forte certes, troublante, pleine de résonances (âges, normalités, pulsions). C'est aussi radical que l'écran divisé simplement par le milieu de *The Reflecting Pool* où Viola concentre un maximum d'effets spécifiques.

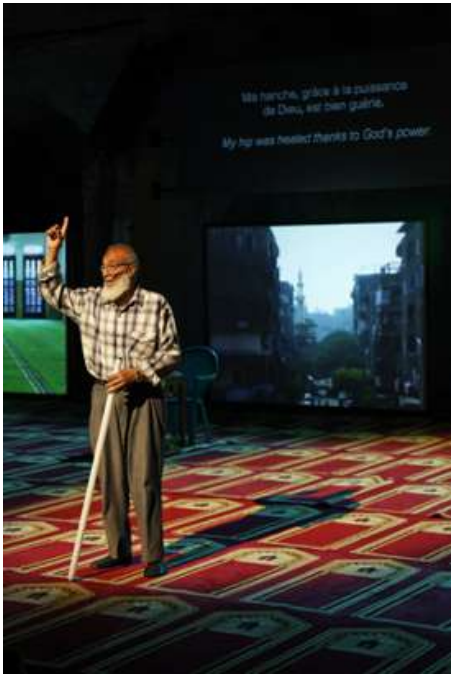
En sortant du Carré, je lis la brochure et découvre des intentions insoupçonnées et surtout insoupçonnables : des références au nazisme ! Créée lors d'une résidence de l'artiste à Hellerau, une ville allemande où, avant l'ascension d'Hitler, des artistes progressistes (dont le suisse Jacques Dalcroze, chorégraphe) avaient constitué une école libertaire, la vidéo de Valérie Favre (qui vit à Berlin depuis 1998) entend « questionner » ce passé. « *À l'invite d'un acteur nain, les retraités, qui ont vécu la période nazie, ont été conviés à un goûter par l'artiste et ont constitué une ronde au son de la musique Klezmer de tradition Yiddish. La vidéo interroge les questions de l'altérité et de la constitution d'une communauté dans une ville dont toute l'activité intellectuelle a été interrompue au moment du nazisme.* » Rien que ça ! Alors là, j'éclate, je me fâche : ridicule ! Qui peut déceler ce tréfond sans lire le mode d'emploi ? Typique de l'art contemporain, qui bourre de références sophistiquées les choses les plus simples de peur de paraître tarte, nunuche, dépassé. Un nain est un nain, nom de Dieu, pas un juif ! Ras le bol du politiquement correct, de la shoah mania, des naziguiliguili… Je préfère oublier ce que j'ai lu là (comme je m'efforce de contourner les délires *new age*, suscités par Bill Viola, qui prolifèrent dans les travaux de mes étudiants).

Au secours. Pour retrouver la simplicité que j'admirais dans cette installation vidéo avant de lire ces fadaises, je débusque une bouteille de *Carmin*, du Domaine de la Grande Terre, un 100 % Merlot, pressé à Saint-Hippolyte-du-Fort, Gard, par un jeune viticulteur franc du collier. Belle robe grenat, parfum de sous-bois. Tourbillon lent de fraîcheur sans raideur. A ta santé, Valérie.

Et maintenant, c'est le moment d'ouvrir un *Rouge Garance 2007* : on part à Avignon écouter/voir *Radio Muezzin* de Stephan Kaegi. Encore un Suisse ! Pur hasard. Ce n'en est pas un, en revanche, le mariage que j'opère de ce vin et de ce spectacle, 25 kilomètres seulement séparent la Cité des Papes de Saint-Hilaire d'Ozilhan (Gard). Que Mahomet me pardonne,



Radio Muezzin - 2009 -Stephan Kaegi © Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon





Radio Muezzin - 2009 -Stephan Kaegi © Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

il me semble que la composition (70% de syrah, 20 % de grenache, 10 % de mourvèdre) du bijou brillant élaboré par Claudie et Bertrand Cortellini, associés à Jean-Louis Trintignant, s'harmonise parfaitement avec l'apparition dans le Cloître des Carmes à la tombée de la nuit de quatre muezzins, lançant du haut des gradins leurs appels rituels avant de descendre sur scène nous conter leur destin. Le metteur en scène, en spécialiste du théâtre documentaire (à base de personnages réels), a su non seulement convaincre ces quatre authentiques égyptiens de venir du Caire raconter leur histoire en France plusieurs soirs de suite devant un public, mais il a de surcroît réussi à insérer leur récit dans un dosage subtil d'éléments vrais pour ne pas dire pur jus.

70 % de vidéo : quatre images grand écran en fond de scène déroulant le quotidien des quartiers, des maisons et des mosquées de chaque personnage. 20 % de décor : océan de tapis de prières couvrant totalement les planches. 10 % de sono : démonstration par un technicien radio, véritable cinquième personnage ou cinquième personnage véritable, avec effets en direct, de la dynamique sonore respective des voix des quatre muezzin après passage dans un amplificateur.

Car le drame est là : sur les quatre lanceurs d'appels à la prière trois sont en péril, l'Etat ayant décidé de réduire les 2.500 muezzins du Caire, opérant chacun dans un quartier, à une vingtaine de crieurs sélectionnés pour la qualité radiophonique de leur voix, qui devra être capable, relayée par les ondes et des haut-parleurs, d'atteindre sans distorsion de vastes territoires urbains. Coup de théâtre : l'un de ces heureux élus est sur scène, c'est le quatrième à prendre la parole, il a belle allure et il explique comment et pourquoi il représente l'avenir de l'Islam (pendant que les autres narrent dignement leur défaite, il tapote sur un Mac posé sur ses genoux). Il a non seulement, *Inch Allah*, dit-il, une belle voix, mais il a été classé

deuxième au championnat du monde des muezzins, à Manille (on le voit sur sa vidéo monter sur la deuxième marche du podium). Il avoue en outre avoir un passe-temps, qui contribue peut-être, pense-t-il, à le maintenir en forme : chaque jour il soulève de la fonte, il est haltérophile. Démonstration immédiate, en ombres chinoises derrière un rideau. Les haltères sont là : belle surprise. Elles sont soulevées : effet de preuve. Mais de quoi ?

Tout le déroulement des informations en quoi consiste la scénographie imaginée par Stephan Kaegi est ainsi truffé de coups de théâtre s'apparentant à une production de preuves authentiques, qui visent en fait deux objectifs : avérer les énoncés, refonder le théâtre. Car ces coups de théâtre, en fait, ne font pas que joindre le geste à la parole, ils pointent les rituels du Théâtre en les dépouillant du semblant qui les anime ordinairement. Ainsi le rideau n'est pas seulement le support des ombres portées, il renvoie au rideau de scène (ici absent). Ainsi, les marques au sol, sur lesquelles les acteurs habituellement se guident pour prendre telle position après un déplacement, et qu'on tache de rendre invisibles pour les spectateurs, sont ici surlignées par la présence d'un muezzin aveugle qui ne peut se déplacer et prendre ses marques qu'avec l'aide d'un autre muezzin qui le guide de scotch en scotch en regardant le sol. A chaque recadrage de la position de l'aveugle par le valide, on assiste à une extension du domaine de la théâtralité.

Car c'est bien le combat que mène ce metteur en scène : faire entrer dans le théâtre ce qui en est exclu. Ainsi les images vidéo. Certes il y en a partout maintenant dans le théâtre, des images électroniques, prises en direct (par exemple en Avignon cet été dans l'*(A)pollonia* de Warlikowski) ou enregistrées (dans les deux chorégraphies de Rachid Ouramdane), et je suis le premier à applaudir à cette invasion, qui est bien plus qu'une mode, une nécessité vitale. Mais il me semble que jamais avant la partition vidéo de *Radio Muezzin* (qui tient tout le fond de scène) personne, même pas Viola dans son *Tristan et Iseult*, n'avait donné à des images sur scène une telle force d'intrusion. Car elles viennent bien d'ailleurs, ces images, pas du théâtre, elles viennent du flux de la vie la moins spectaculaire – elles pourraient avoir été prises par des caméras de surveillance. Mais ce sont des intruses indispensables. Pour régénérer le théâtre à l'ère de la télévision, il n'y a pas mieux. S'il veut vivre aujourd'hui le théâtre doit tout absorber et non se replier sur des règles datées. Absorber dans le théâtre la trivialité de la télévision, mais aussi sa dramaturgie irrésistible, triomphante, voilà à quoi travaille Kaegi en présentant sur scène le drame des muezzins déchus de leur minaret par la technologie. C'est le sort qui attend le théâtre s'il ne relève le défi que la télé lui lance. La cause du théâtre et celle des muezzins convergent : voilà pourquoi, au fond, le théâtre s'intéresse à ce qui arrive à ces acteurs de Dieu, exécutant leur *one man show* cinq fois par jour. Voilà pourquoi ils étaient si





Radio Muezzin - 2009 -Stephan Kaegi © Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

à l'aise sur scène, ces chantres des hauteurs, style barons perchés, ayant sans doute perçu eux aussi quelque parenté entre leur rôle et celui des comédiens, pareillement menacés par l'évolution du monde. La preuve ultime de cette complicité combative étant leur dialogue sans faille avec les images projetées, qui étaient là grâce à eux, car elles n'auraient jamais pu être tournées sans leur consentement. Images de leur intimité dévoilée, parmi lesquelles le scintillement dans leur maison d'écrans de télévision (belle mise en abyme).

La vidéo est la pierre de touche de l'édifice du théâtre renouvelé. Tout l'effort théâtral du metteur en scène va consister dès lors à piqueter le récit de coups de théâtre vidéo. Autonomes, les quatre images se mettent vite à déborder les unes sur les autres, à communiquer entre elles, à répercuter de l'une à l'autre des angles différents de la même rue. Tout fait signe, prend sens : le passage d'un véhicule d'un écran à l'autre, l'organisation différente du coin chaussures dans les mosquées, le type de minarets. Le discours verbal émanant des bouches des personnages réels est corroboré par le discours visuel exposé en fond de scène. En même temps, celui-ci déborde constamment celui-là. Et c'est dans cet écart, entre le dit et le montré, que resurgit le théâtre. L'indicible crève l'écran du Vrai comme le sens affleure, sur d'autres scènes, au bout du geste d'un acteur, au fil d'un déplacement, dans le dessin d'une posture, au chiffre d'une distance : autant d'effets de Jeu.

Qu'on me permette ici une parenthèse qui n'a rien a voir avec la vidéo mais beaucoup avec le théâtre (d'aujourd'hui… donc peut-être finalement avec la vidéo). C'était, toujours cet été, à Bagnols-sur-Cèze (qui abritait autrefois les poulaillers des Papes d'Avignon, au point que les *gallinettes* sont l'emblème de cette cité). La ville où j'ai grandi et où je reviens souvent voir mon père. Les Ménestrels (une troupe de comédiens amateurs, qui existait déjà quand j'ânonnais l'alphabet) proposaient un spectacle *Au tour de Brel*. Dans la cour de mon école maternelle, en plus ! J'y allais un peu circonspect, en escomptant retrouver au moins un parfum de mon enfance. C'est à un retour aux sources du théâtre que j'assistais, enchanté. Du coup, je débouchais un Saint-Paulin (côte-du-rhône fruité à souhait et même pimenté, mélange de carignan, de syrah et de mourvèdre) de la Cave des Quatre Chemins, signé Jeannot Chabert, ancien président de la Cave de Bagnols.

En prenant le texte des chansons de Brel (sans les chanter) comme récit à dire et à mettre en scène, les baladins bagnolais dessinaient histoire après histoire un monument d'inventivité, de drôlerie, de truculence, de délicatesse, comme je n'en avais pas vu depuis longtemps. Jouer pour le plaisir de conter et de surprendre, de dérider et d'émouvoir en faisant rendre gorge aux mots par les gestes, aux gestes par les mots, sur quatre planches dressées devant un mur aveugle, face à trois projecteurs et deux cents concitoyens, quelle leçon magnifique de communion populaire. Tel commerçant à la retraite (impayable dans *Les bonbons*), sa femme et son fils (formidable dans *Mathilde*), l'ex-commissaire de police (sublime dans *Au suivant*), la fleuriste, une comptable, même le maire (*Les vieux amants*), rivalisait (*avé l'accent*) de sincérité, d'ironie et de générosité (tout donner à chaque mot, à chaque pas). Cet art du contrepoint subtil ou carrément osé, cette science du premier degré *et demi*, me consola en un soir des inepties prétentieuses, empilant les références sophistiquées dans des mises en scène pesantes subies à répétition au festival d'Avignon, y compris dans la Cour d'Honneur (déplorable *Edouard et Caroline* d'une troupe hollandaise pratiquant le théâtre d'autoroute, anti-thèse complice du théâtre de boulevard).



L'expérience préhistorique - Christelle Lheureux © Christelle Lheureux

Avant de continuer mes imprécations contre les n'importe quoi érigé en modernité, il faut que je me verse, comme antidote, un verre de *Croisette Chevalier*, fruité et puissant, cuvé à l'ancienne : «sans poudre de perlimpinpin», déclare son jovial producteur (il ressemble à Moustache, le copain de Brassens), qui tient la Maison des vins de Saint-Laurent-des-Arbres au carrefour des routes Bagnols-Avignon et Laudun-Roquemaure. 14,5 % d'alcool, tout le reste est nectar, figue, mûre, morille, et ça ne fait pas mal à la tête. Ce n'est pas le cas de *L'expérience préhistorique*, de **Christelle Lheureux**, que j'ai suivie un soir à minuit, à l'Ecole des Beaux-Arts d'Avignon. Rien d'un «vin naturel», charpenté par ses arômes, tout le contraire même. Quelle imposture, ce spectacle ! Et quelle platitude malgré sa structure toute en superpositions. Il consiste en la projection d'un film muet (de 1h 20) réalisé au Japon par l'artiste, film copiant scène après scène *Les Sœurs de Gion*, de Mizoguchi (1936), mais copié muet, avec des hommes et des femmes en costumes actuels, dans des lieux d'aujourd'hui, prenant des poses devant une caméra fixe. Inutile d'essayer de vous souvenir du film d'origine, les ponts sont coupés. Le sens ne peut venir que de l'extérieur : l'artiste sollicite des écrivains (Marie Darrieussecq, Christophe Fiat, Midori Sawato) qui veulent bien s'amuser à broder un récit cohérent (ou loufoque) sur le canevas des images. J'ai assisté à l'exercice par Wajdi Mouawad, l'invité d'honneur du Festival 2009. Il lisait son texte sur un Mac, en bord de scène et semblait beaucoup s'amuser. Il cherchait à coller une histoire de trahison entre frères dont l'un épousait la femme aimée par l'autre qui passait pour mort à la guerre mais il revenait. Du point de vue, disons oulipien, de l'écrivain, sa marche fictionnelle sur le fil des

clichés au dessus de l'abîme des affects n'était pas sans intérêt. Mais l'exercice de style, à durer prenait un air sérieux et plombant. C'est ce qu'on appelle un travail conceptuel ! Minable oui, et en plus ça n'a même pas le mérite de la trouvaille (une innovation même nulle est innovation). Il y a quinze ans Pierre Huyghe infligeait le même sort à un film merveilleux de Pasolini, qu'il réduisait en bouillie par un remake, parlé, tourné au même endroit que l'oeuvre d'origine, avec des habitants du coin. On cherche toujours pourquoi.

Filons en Arles nous changer les idées. Voir un vrai inventeur d'histoires, avec trois fois rien mais beaucoup d'imagination, d'humour, d'insolence vraie : **Duane Michals** (par ailleurs excellent portraitiste, par exemple de Pasolini, Duchamp, Warhol, Magritte, Jeanne Moreau). Le photographe, comme on l'a appelé, «qui se moque de fixer l'instant». Effectivement, ses clichés sont concoctés, élaborés de façon à entrer dans une histoire. Il la raconte avec sa fine écriture traçant entre les images, tel un chemin de fer, les rails en pointillé de quelques phrases. Des histoires de père et de fantômes, de Mont Fuji et de slip kangourou, de pyramides et de célébrités dégonflées par l'ironie. Il peut aussi calculer ses prises vues pour qu'elles habitent l'arrondi d'un éventail gracieux.

Si je le rencontrais un jour, je crois qu'en son honneur j'ouvrirais un *Bien Luné*, un Costières de Nîmes au goût d'orties rôties, de réglisse et vanille, de Jérôme Chardon, qui œuvre à Bellegarde (Gard). Ou un *Marginal*, du même. Et je l'inviterais à trinquer avec **Laurent Millet**, pour qui je suis venu faire un tour à ce festival de photos, qui pratique des tarifs tellement



L'expérience préhistorique - Christelle Lheureux © Christelle Lheureux



La nuée - 2006 - Laurent Millet © Laurent Millet

rédhibitoires (7 euros l'expo !) que je me suis contenté de voir deux expos.

Millet et Michals partagent le goût de la composition surprenante. De la pyramide miniature érigée par Michals devant celles d'Egypte on peut rapprocher le nuage enfermé dans un cube transparent, brandi en plein ciel par la main libre du photographe. Cueillette magique qui ne relève pas de «l'instant décisif» mais d'une pensée ironique, d'un art de la mise en scène. Comme ces armes à feu dessinées par des gouttes d'eau sur une vitre ou ces jets d'encre contenues dans un ballon soudain percé, laissant échapper dans un bain des effluves échevelées, aléatoires mais attendues autant que provoquées. Ou ces signes du zodiaque dessinés par des pointillés trouant le support pour laisser filtrer les éclairs d'une lampe stroboscopique. Degré zéro de la pulsation électronique, en forme de clin d'œil à la vidéo – que Millet pratique de plus en plus.

Justement, il faut que je vous parle de son dernier film, réalisé avec des images prises en Inde, *La constellation des choses* (60'). Même s'il n'était pas présenté à Arles, ce film, je ne cessais d'y penser là, car il témoigne d'un rapprochement entre pratique de la photo et pratique de la vidéo qui ne s'opposent plus comme auparavant mais convergent dans l'œuvre de Millet. Certes ses prises de vues vidéo restent encore tributaires des offrandes du hasard, que l'artiste sait recevoir avec une patience de chasseur à l'affût, qu'il cadre des animaux ou des hommes, occupés les uns comme les autres à survivre plutôt qu'à vivre, selon un impératif qui meut chacune de leurs actions (picorer un insecte ou pousser un vélo, enfoncer un pieu ou battre des ailes, nouer une voile ou flotter dans un fleuve). Mais le montage du film travaille maintenant

à ramener ces activités, saisies dans toute la force de leur expansion continue (selon des plans séquences admirables de virtuosité), à un plan d'exposition les forçant à signifier, de surcroît, autre chose que ce qu'ils montrent. L'injection d'extraits du *De Natura Rerum* de Lucrèce, en voix off et à intervalle régulier, précipite la lecture des images dans une orbite métaphorique. Les vaches se baignant dans la rivière blanche d'écume ou les ouvriers d'une architecture de bambous tenant par des bouts de ficelle ne sont plus seulement des êtres poussés par la nécessité d'un besoin mais aussi des atomes ou des simulacres, puisque les phrases de Lucrèce retenues portent, les unes sur la constitution de la matière, les autres sur le mécanisme des images. L'ensemble du texte progressant vers le dernier passage, qui traite du point et de l'image (de l'image que contient un point comme des points qui forment une image), le film s'achève sur une démonstration volontariste de succession et d'enchevêtrement de points (à la fois comme réglage de la netteté et comme pixels). C'est la même logique qui impulse les interventions préalables à la prise d'une photo par Millet, qu'il s'agisse de jeter une bûche dans un ruisseau pour en fixer l'impact ou de trouer une surface pour y dessiner un signe avec une suite de… tiens comme c'est curieux… petits points. Points sont aussi les gouttelettes qui tracent une forme dans d'autres photos. Ecrire des images avec tout ce qui retient la lumière, apprivoiser ces scintillements granulaires, les ordonner, les forcer à figurer : telle est l'obsession délibérée, complexe, productive, qui anime Millet, photographe de l'instant éternel, vidéaste de l'éternité instantanée.

Lucille Calmelle, nonne du numérique, attendait les visiteurs dans une cellule de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, pareille à un confesseur tapi au fond de sa boîte à aveux. Il faisait chaud dans la turne, et la dame poète suait en collant noir et soutien-gorge rose à tapoter des rimes sur son clavier, posé sur un lit aux draps froissés, invite à gamberger des rêveries érotiques. Adepte de la poésie aléatoire, improvisée, elle quêtait des mots auprès des spectateurs, les amenant ainsi à participer, au nom de la sacro-sainte Interactivité. De ces mots jaillis du hasard d'une rencontre, Lucille Calmelle (ange-femelle aux six « L ») fabriquait des guirlandes criblées d'effets poétiques (répétition, allitération, contraction, extension, déflagration), des phrases rompues de sauts typographiques, qu'un logiciel conduisait dans le tuyau d'un projecteur arrosant les parois textiles de l'habitacle. Je lui donnais deux noms : un propre (Blaine, car j'avais lu qu'elle avait fait des choses avec ce maître) et un commun (neige, à part Julien, comprenne qui pourra). Tac au tac… Elle fit crépiter aussitôt une assez jolie litanie de pépites périphériques, formant in fine ce qu'il fallait bien appeler un poème hypertonique. Poème de l'instant partagé, ou si vous préférez *interactivé*. Si j'avais pu revenir, j'aurais apporté une fiole de *Clandestino*, une cuvée mijotée clandestinement, l'espace d'une nuit, par quatre vignerons des Quatre Chemins ayant décidé de mettre en commun des raisins hors norme (écartés de toute AOC), en un mélange inédit, inspiré par leur seule fantaisie. Un vin qui ne ressemble à rien, qui part dans tous les sens, mais qui les ravit tous ! Interactif, pour tout dire. Tchin tchin…

© Jean-Paul Fargier
Turbulences Vidéo #65, Août 2009

Au regard des premières vidéos de Mihai Grecu, ou plutôt la première partie d'une œuvre en jeunesse qui culmine avec sa trilogie toxique et japonisante, composée de *Tabun*, *Sarin* et la plus réussie de l'ensemble, *Soman*, on soupçonne un travail qui s'engorge de sources et références formalistes et narratives qui mènerait à quelque chose de plus épique, dans la présentation ou sur la durée.

Mihai Grecu : Keep the Promise you Made

par Stephen Sarrazin

Comme chez de nombreux media/vidéo artistes contemporains, **Mihai Grecu** tourne autour du cinéma, il y a un récit, des apparitions silencieuses, qui n'ont certes ni l'élégance ni l'aisance ou la tension des acteurs du muet d'être devant une caméra et qui confondent attitude et fonction, figuration et iconographie. Trop actuels par rapport à ce qui porte la ruine et la négation.

Peu importe, il reste la splendeur du cadre, de la perspective, de la touche industrielle qui se décompose, qui inévitablement nous évoque Lynch et Tarkovski ; là où c'est sale c'est tout de même propre.

Le territoire indéfini, zone toujours réinvestie par les mythologies personnelles de créateurs qui s'y posent, point de rencontre de toutes les images numériques qui s'y sont fixées rendez-vous, de la vidéo à la 3D. A cela, cet artiste n'a pas encore su, ou souhaité répondre par une



Coagulate - 2008 © Mihaï Grecu

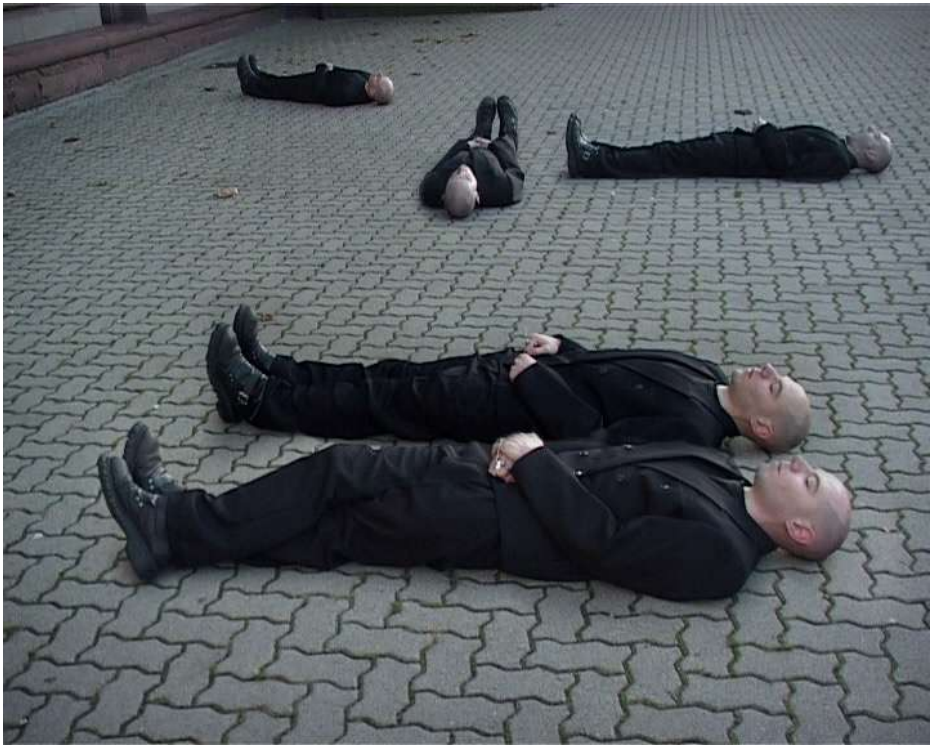
rencontre avec un dispositif, démarche qui caractérise ce que nous croisons de grand depuis près de vingt ans, de Doug Aitken à Eija-Liisa Ahtila. Ces premières images portent les traces d'un abandon, elles renvoient à l'acte derrière, la mémoire de ce qui engendra l'obsolescence des lieux filmés. Mais aussi à toute une mémoire du cinéma, et ses avatars (tel le passeur, celui familier avec cette géographie), qui invente toujours cette archéologie du futur déjà fatigué.

Plus mystérieuse cette faune, ce bestiaire qui parsème ces images, furet, ému, chiens, baleine et autres exemples de vie sous-marine qui rivalisent désormais avec les erreurs humaines qu'évacue l'artiste de ses repères architecturaux. Au point d'en devenir emblématique.

Puis surgit *Iridium*, création qui fait prendre un tournant, et au passage, vide, expulse le travail d'effets narratifs inutiles. Désormais, Grecu pose l'articulation d'une promesse qu'il se passera quelque chose, promesse ni tenue ni brisée. Que des démarrages de récits. Il soustrait logiquement ce qui pouvait alourdir son œuvre.

Le trait, le geste fait aussi son apparition, ces lignes noires organiques, dans l'esprit du temps, de *X Files* à *Spiderman 3*, une huile, un être parasite qui investit le corps, qui l'habille, qui vit dans le regard de son hôte, confère une inquiétante légèreté au travail.

Iridium nous montre une jeune femme à la coiffure asymétrique, des fils très fins émanent de ses yeux, quelque chose dans l'œil, on croirait des cheveux-là aussi le cinéma fantastique nippon a beaucoup travaillé ce trait- qui



Tabun © Mihaï Grecu

envahissent toute la pièce et débordent vers l'extérieur, qui nous montre cette fois un gratte ciel propre, contemporain.

Unlith explore ces nouveaux contrastes minimalistes, d'une figure / un espace. L'espace sombre d'un ring de boxe alterne avec celui d'une salle toute blanche, lumineuse, et d'un plafond de verre. Y est suspendu, par les dents, un fakir qui s'accroche à un seul fil qui traverse le cadre, opérant avec la caméra une série de torsions quasi-baroques. Il va de soi que ce dernier doit «serrer les dents» et ne rien dire. Au centre du ring de boxe, deux hommes, des maîtres-chiens qui tiennent solidement en laisse deux superbes rottweilers.

L'artiste déborde le champ cinématographique pour investir les subcultures, des figures de transes aux combats de chiens. Mais rien ne s'accomplit. Le fakir reste suspendu, les chiens aboient, sans morsures. De gros plans de leurs belles têtes massives suggèrent qu'ils «sentent» quelque chose, ce parasite, qui, sous les traits de ce fil noir, jaillit de leurs yeux. Cette fois le trait est plus épais, fluide, mouvant et pictural. Qui flotte au-dessus de l'arène.

Coagulate achève ce dépouillement, un espace immense, d'entrepôt au centre duquel se tient le corps mince d'un homme sous l'eau, seule sa tête demeure invisible, aucun bruit de souffle, et une boîte de verre dans laquelle se trouve une anguille, une murène, elle aussi hors de son élément et qui suffoque, souligné par le *design* sonore. Entre les deux, une nouvelle frontière, un extérieur, un horizon en bord de mer, rare image sereine, d'ouverture chez cet artiste. La caméra varie les valeurs de cadres, elle isole dans des plans statiques le corps de cet homme dans un plan d'ensemble tandis que la murène est serrée à l'image pour accentuer le malaise de la situation. Puis elle se met à faire des travellings le long des murs de cet entrepôt, qui aurait été vidé de toute cette eau, on y croise des flaques ici et là, avant d'y rencontrer une fois de plus ce trait noir, sous une forme plus figée, sculpturale, ne sachant plus vers qui/quoi se tourner, et du coup décore cet espace. Que l'on retrouve à la fin sans homme ni poisson, qu'une masse d'eau remplissant le cadre et sur laquelle se mettent à tomber des gouttes de pluie, nous entendons le bruit de l'averse, nous percevons les ondes sous l'eau. Image qui évoque avec bonheur la logique d'une très belle vidéo de Gary Hill, *Why do things get in a Muddle ?* adaptée d'un texte de Gregory Bateson, dans laquelle une petite fille demande à son père où va la lumière lorsqu'on souffle la bougie. Où va la pluie lorsqu'elle tombe sur l'eau ?

Mihai Grecu préfère la question à la réponse.

© Stephen Sarrazin
Turbulences Vidéo #65, Juillet 2009

J'ai rencontré la chorégraphe Montréalaise Manon Oligny il y a une dizaine d'années, lors d'un échange via l'Agence Québec Wallonie Bruxelles pour la Jeunesse.

TRANSAT[contamine] : syndrome de contamination positive

par Jacques Urbanska

Nos chemins n'ont cessé de se croiser depuis lors, que ce soit à Bruxelles ou à Montréal. En plus de son travail chorégraphique, elle est aujourd'hui chargée de projets à la Société des Arts Technologiques de Montréal (SAT[1]). C'est dans ce cadre qu'elle a initié, avec **Philippe Franck**[2] (Transcultures[3]), un projet d'échanges d'artistes, de résidences et de performances entre la Belgique et le Québec. J'ai suivi le projet d'assez près que pour être ravi de pouvoir enfin en parler. Mais avant d'entrer dans le sujet proprement dit, il me semble important de retracer[4] rapidement le contexte de ce dernier.

Les partenaires

La SAT se présente comme «un centre transdisciplinaire de recherche et création, de production, de formation et de diffusion voué au développement et à la conservation de la culture numérique». Depuis 1996, elle a accueilli plus de 1200 événements et quelque 6000 artistes tant au niveau national qu'au niveau international. Son champ d'action traverse tous les domaines de la culture numérique: musique, arts visuels, danse, etc. Son espace est un des rares au monde à pouvoir proposer un équipement aussi complet et qui se verra gratifié, début 2010, d'une coupole géante[5] pleinement opérationnelle, sous laquelle quelque 400 personnes pourront visionner des projections à 360 degrés. Mais c'est surtout de la vision de **Monique Savoie**, sa directrice/fondatrice et de son équipe, que la SAT tire une énergie résolument novatrice, entrepreneuse et «entremetteuse». Si ses réalisations ont été présentées dans une cinquantaine de villes et dans

1 - www.manonfaitdeladanse.com - compagnie « Manon –fait-de-la-danse »

2 - www.oqwbj.org - maintenant appelée Office Québec Wallonie Bruxelles pour la jeunesse est l'organisme bilatéral permanent et l'outil majeur de coopération entre le gouvernement du Québec et les gouvernements de la Communauté française de Belgique.

1 - www.sat.qc.ca

2 - Est, entre autres, directeur de Transcultures, du festival des arts sonores City Sonics (www.citysonics.be) et du festival Les Transnumériques (www.transnumeriques.be). Il est également conseiller artistique de la Gaîté, Centre des musiques actuelles et arts numériques à Paris et co-directeur artistique du festival des cultures urbaines et sonores de Besançon, Sonorama. Il développe également une recherche et une production sonore et interdisciplinaire en tant qu'artiste.

3 - www.transcultures.be

4 - Vous pouvez retrouver l'origine de ces traces sur le site de la SAT, le site de Transcultures , l'interview de P. Franck par L. Boisclair : http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=331 et l'article de Yan Fortier : http://www.magazineforces.com/?t=http://www.magazineforces.com/detail_article.aspaaaid=121bbbid2=148

5 - la SAT[osphère]

plus de vingt pays, c'est me semble-t-il, plutôt dû à une volonté de rencontres, de création d'interférences[6] que de simple diffusion.

Non seulement la SAT cherche et trouve des partenaires, mais grâce à l'acquisition et au développement d'outils de création et de recherche[7], elle attire aussi des partenaires potentiels[8]. C'est un schéma de fonctionnement, une philosophie qui font de cette structure un noeud de convergence et d'émission, plutôt qu'un lieu de passage.

Transcultures, le second acteur de ce projet, est connu pour ses deux festivals (City Sonic et Les Transnumériques). Centre interdisciplinaire des cultures électroniques et sonores installé à Mons (Belgique), c'est en 1996 et à Bruxelles qu'il a vu le jour. Philipe Franck, son directeur, parle de Bruxelles comme d'un « carrefour européen à haut taux de croisements culturels et de bouillonnements indisciplinaires ». Ce qui est intéressant dans cette approche, c'est moins une certaine « réalité des faits », que l'angle d'attaque adopté. Maintenant installé à Mons, cet état d'esprit est d'ailleurs tout aussi présent : Mons associée à Maubeuge devient ville transfrontalière, le festival Les Transnumériques se revendique nomade et s'étend jusqu'à Paris, en passant par Lille et Bruxelles… Voyageur infatigable, c'est à un travail de «réseautage» que Philippe Franck s'est attelé. Sachant que pour construire des ponts solides, il faut bien avant aller sur le terrain, rencontrer, sentir la chaleur humaine, créer du contact direct pour que les bases soient solides, il n'hésite pas à faire ses valises, quitte à ne pas les défaire souvent. Pour reprendre une formule qu'il qualifie lui-même de «facile mais cruciale à ses yeux» : «médiatiser les arts médiatiques, non pas au sens de donner une certaine publicité par les médias, mais au sens de créer du lien et de faciliter les connections avant tout humaines». Investissant un nouveau lieu d'accueil, le Frigo, sorte de boîte noire polyvalente sur le Site des anciens Abattoirs de Mons,Transcultures (s')accueille donc en partenariat, crée le terrain propice, elle part à la rencontre et, plus important encore, fait se rencontrer, agissant ainsi comme catalyseur positif.



SAT[contamine] - 2009 © Jacques Urbanska

6 - Pris comme la rencontre de plusieurs phénomènes qui agissent conjointement, souvent pour se modifier, se renforcer…

7 - Stations de téléprésence, panoscope 360°, panodôme, cyclorama, SAT[osphère], logiciel PropulseART, Programme de recherche : TOT, projet interface[s] Montréal…

8 - Un exemple parlant, le Projet PropulseART - voir l'interview de René Borsalo (directeur recherches et stratégies à la SAT) sur le site de C. Aubry: http://christian.aubry.org/category/intruders-tv



SAT[contamine] - 2009 © Jacques Urbanska

TRANSAT[contamine] le projet

Ce qui m'a frappé à la lecture du dossier de présentation, c'est avant tout un enthousiasme débordant. Dans des projets aussi complexes et longs à mettre en place (logistiquement et techniquement parlant), il arrive souvent que les dossiers de présentation deviennent tout simplement indigestes et que les projets, une fois en phase de réalisation, se soient épuisés à force de se mettre en place. Mais, dans ce cas précis, une réelle rencontre a eu lieu début 2007 : le terrain était prêt, les circonstances étaient réunies, il fallait saisir le Kairos : ce temps de l'occasion opportune. A la place d'attendre et construire du définitif sur papier, les deux structures ont privilégié la poursuite de leurs réflexions dans le concret. Elles ont lancé une première série d'échanges dès 2008[9]. Le premier s'est matérialisé par la venue en résidence des artistes québécois Manuel Chantre et Simon Laroche, ainsi que celle de René Barsalo, directeur recherche et stratégie à la SAT, lors du festival Les Transnumériques #3. L'échange retour s'est effectué début 2009 à la SAT, par l'accueil du collectif MéTAmorphoZ via son projet «SPAM», ainsi que un *Dj mix* City Sonics par Philippe Franck en tant que «Paradise Now».

De ces micro-résidences d'artistes d'une semaine chacune, de conférences, de rencontres et de réflexions, est né le projet TRANSAT[Contamine], qui entend «structurer et prolonger ces premiers échanges en proposant

9 - Voir : http://www.sat.qc.ca/post.php?id=98&post_id=1694&lang=fr et http://www.sat.qc.ca/post.php?id=98&post_id=1681&lang=fr



SAT[contamine] - 2009 © Jacques Urbanska

et en soutenant la diffusion de créations d'artistes de la SAT et de Transcultures sur une période de deux ans». Sont aussi envisagés des «master class» donnés par les artistes invités et un projet d'édition élaboré à partir des réflexions sur le concept de «contamination positive» à travers, notamment, le parcours et la contribution des artistes de la francophonie aux arts numériques et des articles critiques sur les productions des artistes impliqués dans le projet.

C'est aux collectifs T.I.N.D. et Perfection Plastic[10] qu'est revenue la tâche de cadrer le projet TRANSAT[Contamine] au travers de leur recherche TRAME 00. Ce cadre de travail, placé sous le sceau du «Creative Commons[11]», se présente comme un «laboratoire d'expérimentation des erreurs audiovisuelles». C'est un moment d'expérimentation en temps réel, basé sur les laboratoires de création que le groupe mène depuis sa création. Un mélange judicieux d'improvisations contrôlées, d'interventions préparées et d'erreurs maîtrisées».

L'agenda du projet prévoit quatre échanges qui s'étaleront jusqu'en septembre 2010. Les partenaires du projet l'entrevoient comme évolutif, des adaptations pourront donc avoir lieu suivant les rencontres, les besoins ou les opportunités. C'est donc un projet à suivre…

10 - Francis T. : audio + vidéo / Guillaume B. : audio / Victortronic : audio / Sébastien G. : audio
http://www.thisisnotdesign.com / http://www.perfectionplastic.info

11 - Simples à utiliser et intégrées dans les standards du Web, ces autorisations non exclusives permettent aux titulaires de droits d'autoriser le public à effectuer certaines utilisations, tout en ayant la possibilité de réserver les exploitations commerciales, les oeuvres dérivées ou le degré de liberté (au sens du logiciel libre)

Le premier rendez-vous est prévu pour octobre prochain et c'est Transcultures qui l'accueillera à Mons, au Frigo. Manon Oligny, entre deux créations, est envoyée par la SAT pour préparer le terrain:

J.U. – *Depuis que tu travailles à la SAT (2005), tu as produit, entre autres, 6 projets chorégraphiques et initié plusieurs projets divers dont ce projet d'échanges. Quels liens se sont créés entre ton parcours de chorégraphe et celui de chargé de projets à la SAT ?*

M.O. – *Si j'ai pu rencontrer Philippe Franck, c'est dans un premier temps grâce à mon travail chorégraphique, puisque c'est pour des résidences ou pour la présentation de mes pièces que je suis venue ici en Europe*[12] *et que j'y ai tissé des liens. En même temps, c'est bien mon travail à la SAT qui m'a donné l'envie d'ouvrir mon champ des possibles en tant que médiatrice. Comme Monique Savoie et Philippe Franck, qui se sont rapidement retrouvés sur le concept de «contamination positive», je pense que l'influence qu'a ce genre de projets n'est pas directement saisissable, quantifiable. Mais après quelques 5 années, je le ressens sur mon parcours chorégraphique comme quelque chose d'essentiel.*

J.U. – *Pour avoir suivi ton travail, je crois bien saisir le propos. Depuis ton premier projet chorégraphique à la SAT, ta recherche s'est de plus en plus ouverte à d'autres artistes, mais surtout, à d'autres médiums : que ce soit pour le travail sur le son, l'image, l'interactivité… ou comme pour tes prochains projets : une vidéo projection chorégraphique dans la SAT[osphère] ou un projet chorégraphique qui sera proposé sur Internet. Les diverses présentations d'un certain «résultat direct» sont importantes, mais c'est surtout dans les rencontres, dans ce qui se noue dans le concret du travail, le temps passé avec l'autre, la découverte d'une ville ou d'un mode de fonctionnement que l'on touche à ce concept de « contamination positive ».*

M.O. – *Oui, c'est pourquoi nous avons pensé ces échanges en termes d'ateliers, de résidences et surtout de possibilités de rencontres multiples et non de simples (re)présentations. C'est aussi pour ces raisons que nous pensions qu'il fallait, en tout cas dans un premier temps, un cadre commun, un même terrain de rencontres et d'expérimentations pour l'ensemble du projet et qui s'inscrive dans la durée (recherche TRAME 00). TRANSAT n'est pas le seul projet d'échanges de la SAT, d'autres sont en cours de réalisation ou en gestation. Ce n'est pas dans les manifestations extérieures que se trouve l'essence du projet, ça c'est le résultat, parce que la contamination positive : ça tisse d'abord «en d'dans».*

TRAME 00

Je ne voulais pas que mon engouement pour le projet global me fasse oublier les points d'interrogations que son cadre (TRAME 00) a soulevé chez moi à la lecture du dossier de présentation. C'est donc au travers d'un questionnaire mail, qui a parfois pris des allures de réquisitoire, que j'ai rencontré les artistes du collectif T.I.N.D.[13]

On peut lire dans le dossier du projet global, que le collectif possède «une signature propre, reconnue dans le milieu. La richesse et l'originalité de leurs images vidéos est reconnaissable et ont fait leur marque. La frénésie visuelle forme une symbiose parfaite avec l'intensité musicale. Leur performance est une réelle immersion dans un univers sonore et visuel dense et hypnotique. Il s'agit d'une expérience qui fait vibrer les sens et active l'imaginaire.» Que pour ce projet, ils ont développé «des techniques de créations

12 - Portugal, Autriche, France, Belgique

13 - Les parties en italique reprendront les réponses/réflexions de TIND à mon questionnaire



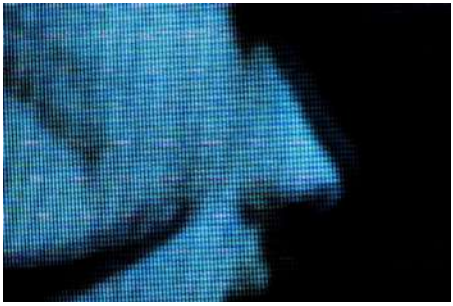
TRAM 00 - 2009 - T.I.N.D © T.I.N.D.

visuelles live en trafiquant et modifiant des équipements analogues, parfois destinés à l'audio, mais utilisés pour l'image vidéo. En collaboration avec Karl Klomp[14], technicien en électronique et artiste vidéaste de Hollande, TIND a confectionné de nouveaux outils pour trafiquer les images vidéos, telles des pédales de distorsion, fréquemment utilisées en musique, mais imaginées ici spécifiquement pour la vidéo». C'est, entre autres, ce matériel qui servira de terrain commun d'expérimentation pour les artistes belges et québécois invités lors des micro-résidences.

TRAME veut proposer de nouvelles «techniques», de nouvelles façons de créer et même de tout simplement penser du contenu audiovisuel. Le collectif n'a rien contre la création numérique «100% ordinateur», mais se sentant plutôt limité à ne travailler qu'avec cette interface, ils avaient envie d'explorer des instruments différents, dont la manipulation demandait plus d'investissement physique. *Le simple fait de pouvoir manipuler du visuel physiquement, avec des outils modifiés comme nos pédales de distorsion rend la création et la performance beaucoup plus intéressante, ça devient quasi organique. Ca change l'état d'esprit avec lequel on aborde le travail de création*, dira Francis T :

De tout temps, les artistes ont cherché à élaborer leurs propres instruments, créant, adaptant, modifiant ou détournant ce qui leur est proposé. Quelques sociétés se sont même aujourd'hui spécialisées dans la création de matériel «non conventionnel» pour la manipulation live de contenu audiovisuel. En quoi la démarche de TIND se différencie-t-elle ? C'est, je pense, par leur travail autour du concept de l'«erreur» que leur recherche prend une dimension tout à fait personnelle. Les outils existants, qu'ils soient créés par des artistes ou des sociétés, portent le plus souvent en eux une certaine idée d'optimalisation première, de facilité d'utilisation «garantie sans bug». Le

14 - http://www.karlklomp.nl/



TRAM 00 - 2009 - T.I.N.D © T.I.N.D.

terrain d'expérimentation du collectif étant à l'opposé, ils ne pouvaient que se détacher de ces propositions et/ou les détourner (les hacker comme ils aiment dire). Leur premier outil[15] était d'ailleurs tout simplement un «mixeur vidéo analogue» spécialement conçu pour créer des glitches[16]. *On est peut-être des trippeux et des grands défenseurs des vieilles technologies «lo-fi» et analogues, mais on adore aussi pouvoir tester, «jouer» avec les toutes dernières technologies que met à notre disposition la SAT. Parce qu'il y a aussi ça : les moyens et les possibilités qui nous sont accordés. C'est grâce à des personnes comme Monique Savoie et Joseph Lefevbre*[17] *qui font véritablement de la SAT un grand terrain de jeux, que nous pouvons avancer dans notre recherche.*

Si cette recherche porte dans un premier temps sur le visuel, le son en est un élément indissociable : *La plupart du temps lorsqu'on trouvait un moyen de générer du visuel à partir d'un mixer audio par exemple, on enregistrait aussi le résultat sonore et vice-versa. En fait ce sont des signaux à la base analogue : c'est de l'information pure et simple. Et ce qui les différencie au résultat (j'explique grossièrement!), c'est la façon d'interpréter ces signaux pour avoir*

15 - Élaboré avec l'artiste hollandais Karl Klomp

16 - Défaillance électronique ou électrique qui correspond à une fluctuation dans les circuits électroniques. Cela peut entraîner un dysfonctionnement du matériel informatique (hardware), qui occasionne à son tour des répercussions sur les logiciels (software)

17 - Directeur de SAT[Prod] et Programmes de résidences et MixSessions de la SAT



un produit final comme du son ou une image.

Le son, comme le visuel, est pris comme matière physique produite avec le corps et à ressentir avec le corps. Il n'accompagne pas les images, il est son pendant : il peut naître des images pour ensuite, à son tour, en créer de nouvelles. Si le concept de [contamination_ positive] est, je cite [18]: *le Leitmotiv de Monique Savoie […] qui fait référence à l'influence créatrice apportée par les artistes de la communauté de la SAT dans différents projets externes*, comment TIND entrevoyait la contamination retour ? Existait-il des possibilités pour les artistes (et le public) belges de s'infiltrer dans TRAME, de le modifier, de le hacker ?

Nous sommes en train de préparer un kit de base qui va comprendre un texte explicatif du projet, une espèce de «guideline», qui donne une idée de la structure audiovisuelle de Trame00, avec des séquences vidéos et audio prêtes à être utilisées, mixées, modifiées... L'idée est de permettre à n'importe qui de pouvoir expérimenter notre projet, de tester «nos recettes» de créations de contenu A/V[19] *et ensuite trouver ses propres «trucs», bâtir ses propres machines modifiées, qui vont lui permettre de créer du nouveau visuel de façon différente... À notre connaissance, c'est un des rares projets de performance «open source». On est très content de cette idée de Joseph Lefevbre.*

Guillaume B. ajoute que la contamination

18 - http://www.sat.qc.ca/page.php?id=98&lang=fr

19 - Audiovisuel

commence même avant la performance : par le travail avec les artistes associés, mais aussi dans les discussions préalables avec le public participant : *chaque individu inclus, est une forme d'erreur humaine unique* dit-il.

Le collectif parlait depuis longtemps d'une compilation DVD open source avec des oeuvres/sources audiovisuelles issues de leurs projets, qui seraient donc totalement libres de droits pour tout usage non-commercial. Création de matière audiovisuelle contaminante, qui se ferait elle-même contaminer par les multiples usages qui pourraient en être fait. Avec TRANSAT[contamine], ce premier DVD pourrait voir le jour très prochainement. Encore quelques mots sur ce concept de contamination : la dernière rencontre du projet prévoit un duplex entre Mons et Montréal. C'est au travers du logiciel [propulse]ART[20] produit par la SAT que cet échange en temps réel pourrait avoir lieu. Pour bien comprendre ce logiciel, ses tenants et aboutissants, je vous invite à aller jeter un coup d'oeil sur le site qui lui est dédié et à regarder l'excellente interview[21] de René Barsalo. Sans entrer dans les détails, ce logiciel permettrait de créer un espace virtuel où chacun des participants pluggé pourra interagir, contaminer la performance en temps réel :

On a eu la chance de «beta tester» en résidence PropulseArt en 2008 et on a développé par exemple une «recette» qui nous permet de performer du feedback24 A/V entre 2 endroits distants. En fait, on utlise le délai de transmission des données par le réseau entre les 2 endroits différents. On parle de millisecondes là, très courts ! Mais on a quand même réussi à exploiter l'idée de feedback[22] entre les 2 endroits, et différentes techniques pour utiliser ce type d'erreur pour créer quelque chose de nouveau.

Tout cela est bien, mais au final, ça donne quoi ? Quand on n'a pas forcément vu la performance et qu'on doit se contenter de vidéos basse résolution déposée sur le net, «ça ressemblerait-il pas» à du *Vjing* en fin de compte ou a une série d'effets visuels avec du son plus ou moins synchro par-dessous ? Traitez un performeur vidéo de VJ ou parlez-lui d'effets et vous assistez en général à une réaction épidermique incontrôlée. Mais dans ce cas précis, c'est différent, le derme de Francis T. reste calme :

Ça fait environ 10 ans qu'on est dans le Vjing, débutant dans les raves à Montréal et ensuite la scène plus expérimentale/électronique/industrielle, noise... on a vite vu que le VJing est souvent pris comme du background pour un DJ ou un band, on est juste souvent comme du papier peint en arrière de la grosse vedette. Nous voulions avoir la chance de présenter une oeuvre audiovisuelle complète, de créer notre propre ambiance, de donner le ton qu'on veut dans la salle, de faire vivre au public quelque chose de plus intime, plus sensoriel et plus engageant-physiquement engageant - qu'un simple party.

Quant aux «effets», TIND n'a pas peur de l'expression. Mais, pour résumer, je pense ne pas me tromper en disant qu'ils font simplement une différence entre la création d'effets et leurs simples utilisations. C'est dans la création qu'ils se retrouvent le plus, qu'ils se libèrent. Ça n'est pas «un filtre» qu'ils appliquent sur une matière, mais bien de la matière qu'ils créent le filtre à appliquer sur cette dernière. C'est peut-être pour ça qu'ils cherchent ailleurs que dans les algorithmes *made for*, et qu'ils repartent de l'analogique, d'instruments physiques et qu'ils sortent des sentiers battus pour trouver les leurs. Et finalement les partager avec d'autres…

20 - http://propulseart.sat.qc.ca
21 - *Cf.* note 10
22 - Retour de signal

© Jacques Urbanska
Turbulences Vidéo #65, Septembre 2009



PORTRAIT D'ARTISTE / Pascale Weber

Portrait de Pascale Weber © Gilbert Pons

Je suis née à Paris. Mes parents sont originaires de petits villages. Mon père venait de Meurthe et Moselle, ma mère du Calvados, où ils possèdent encore une propriété.

Interview de Pascale Weber

par Gabriel Soucheyre

J'ai un frère et une sœur, tous deux plus jeunes que moi et qui travaillent dans le marketing et la finance. Comme mes parents d'ailleurs : ma mère travaillait à la Banque de France et mon père, qui sortait de H.E.C., était à la gestion du personnel d'EDF. Un haut cadre venant d'un milieu modeste ; son père était boulanger.

J'ai passé les six premières années de ma vie à Paris, puis je suis partie en Indonésie, à Djakarta. Mes premières années d'école se faisaient par correspondance. Il y avait également une école française dont je n'ai quasiment aucun souvenir. Mon père était là-bas car EDF y installait des centrales électriques ou exploitait du pétrole. Ma mère quant à elle était heureuse de suivre mon père en Asie, elle n'a jamais retravaillé. Ma jeune sœur est née là-bas. Nous y sommes restés trois ans.

J'en ai ramené des souvenirs assez forts, très importants pour moi car c'est à l'âge de six ans que l'on commence à structurer son rapport à l'extérieur, au groupe, aux coutumes, à la culture. J'ai donc assimilé des codes assez différents de ceux de métropole. J'avais neuf ans quand je suis revenue en France. Nous nous étions installés à Rueil-Malmaison.

Ce fut assez violent, je me souviens avoir enlevé mes chaussures pour aller à l'école pieds nus, avoir détesté des vêtements qui entravaient mes mouvements. Je m'étais faite à la vie équatoriale. Plus tard, il était question de repartir pour Washington, aux USA. Mon père a refusé ce poste car il n'était pas financièrement si intéressant, et je me souviens d'avoir vécu cela comme une rupture. Je ne comprenais pas qu'une logique de rentabilité puisse simplement infléchir ma vie. Je crois en avoir voulu à mes parents pendant des années.

À l'école, j'étais une bonne élève, sans trop forcer. Si je n'hésitais pas à prendre la parole en classe, en dehors des cours je parlais peu et je restais dans mon coin.

Dès mon retour de Djakarta j'ai eu une pratique quotidienne de la peinture. Ma mère voulait m'inscrire à des cours mais je voulais être tranquille et construire mes propres règles en ce domaine. Je listais les gravures en noir et blanc du Larousse illustré que je reproduisais librement en me constituant des collections d'images par catégories : les voiliers, les animaux, les plantes, mais aussi beaucoup de scènes de genre et de paysages habités… Finalement, j'aurais gagné au moins trois ans en participant à ces cours car j'ai appris bien plus tard qu'une toile s'apprêtait, que la peinture se diluait avec certains solvants. Je laisse imaginer la quantité de tubes de peintures utilisés pour couvrir de petites surfaces. Ça tombait bien car j'étais à l'époque passionnée par la peinture de Van Gogh et celle de Gauguin, pour les îles, pour la facture en pâte épaisse.

J'ai eu une pratique de la peinture quasi quotidienne jusqu'en 1996. Ma dernière toile faisait cinquante mètres de long : mon père



Pascale Weber ©

avait trouvé un rouleau de toile dans une brocante, objet qui devait servir à préparer les murs ou plafonds à fresques. Je l'avais intitulé *Echéance 50* . Je peignais une certaine surface chaque jour, c'est-à-dire autant que la pièce dans laquelle je peignais le permettait, 2 mètres 50 environ, j'enroulai le reste sitôt qu'il était sec autour d'un manche de pioche. Ainsi je laissai visible le dernier mètre peint et je continuais mon travail en aveugle en essayant parfois de me souvenir de ce que j'avais peint la semaine précédente. Je parlais des saisons, du rapport espace/temps. Des ouvertures ; fenêtres, cadres, écrans... structuraient l'image. J'avais lu le terme «Ecoumène» et je tentai de comprendre par l'image ce concept de monde habité et mon rapport changé au monde.

Car j'étais enceinte à cette époque, j'avançais autant dans ma peinture que dans ma grossesse, d'où l'importance de cette question d'Echéance.

J'avais repris des études en art à Paris 1 et mon professeur m'avait demandé de prendre en photo mon travail car il était difficilement transportable. J'ai alors conçu un petit leporello pour présenter les photos de cette toile. Au bout d'un moment, je me suis rendue compte que je ne peignais plus que pour prendre des photos, que mon intérêt pour l'ouverture, la profondeur et la perspective dans le paysage s'était déplacé vers celui du cadrage, notamment photographique, du montage, du photomontage.

Auparavant, au lycée, je m'ennuyais terriblement. J'avais très envie de faire les Beaux Arts mais pour mes parents c'était impensable… C'était incompréhensible. Si je ne choisissais pas une filière scientifique, il fallait au moins que je me tourne vers l'économie. En terminale, j'étais à Saint-Germain-en-Laye au lycée Jean-Baptiste Poquelin. Le proviseur m'a reçue en cours d'année. Je ne vivais plus chez mes parents, mais chez ma grand-mère, puis chez mon oncle et ma tante. Le proviseur m'a donc reçue en me disant que les grandes écoles n'étaient pas pour moi. Piquée au vif et par esprit de contradiction, je me suis mise au travail pour finalement obtenir mon entrée en «prépa» H.E.C. au Lycée Claude Monet.

Vaine tentative. Après conciliation avec mes parents, j'acceptais de renoncer aux Beaux

Arts pour une école de design. Je me suis donc dirigée vers l'école supérieure de design industriel rue du bourg-tibourg, aujourd'hui Créapole. J'avais une double spécialité : graphisme et environnement (architecture intérieure). Ma thèse portait sur un habitat intérieur nomade qui pourrait tenir dans une valise. Je n'avais pas protégé mes recherches et, curieux hasard, ou simplement parce que les idées étaient dans l'air... J'ai retrouvé dans un grand magasin des étagères en tissu entièrement modulables, telles que je les avais imaginées.

Après mes études de design, j'ai travaillé dans une galerie d'art versaillaise, spécialisée dans les paysage de l'Ecole de Fontainebleau. Je me suis inscrite en Arts Plastiques à Paris I, par le CNED. Sans équivalence, j'ai tout repris de la première année de DEUG à mon doctorat. Entre 1992 et 1996 ma pratique se résumait principalement à de la peinture. J'étais partie vivre dans un petit village du haut jura.Je n'allais qu'à très peu de manifestations artistiques contemporaines et j'avais encore une vision très bourgeoise de l'art, l'artiste maudit, l'inspiration.

Je ne sais pas à partir de quand j'ai bien accepté de montrer mon travail. Pour exemple, je n'ai jamais montré *Echéance 50*. Elle a été présentée à Paris I lors de ma soutenance de maîtrise, les enseignants étaient plutôt élogieux mais je ne l'ai jamais montrée publiquement.

Mon travail photo était également très difficile à montrer, toujours ce problème de format, Je faisais des images très «longues». J'ai donc pensé à une sorte de système de diaporama avec un défilement horizontal, qui rappelait *Echéance 50* et par là, j'en suis venue à penser le mouvement. Puis avec une caméra, j'ai commencé mes «photos-compressions», des photos à partir d'une caméra. J'avais l'outil, mais je n'avais rien à raconter. Je voulais juste regarder les gens, bouger et attendre. Construire un récit n'est pas mon but d'ailleurs et mon rapport à la narration est très compliqué en vidéo. À l'inverse je m'étais intéressée à cette question en peinture, par exemple par le biais de la peinture narrative, de la représentation du déplacement et du temps, j'avais longuement regardé des livres d'Heures ou la tapisserie de Bayeux. Mon autre souci venait de mon apprentissage autodidacte des techniques. Ayant eu tous les cours de pratique par le CNED, ayant refusé les cours de peinture que m'avait proposé ma mère lorsque j'étais enfant, mon rapport à l'apprentissage s'est toujours fait par les livres. Quand j'ai commencé à passer les concours, CAPES et Agrégation, mes meilleures notes étaient en esthétique, la philosophie de l'art. J'avais de grandes facilités pour l'écriture, mes parents auraient certainement voulu que je travaille cette écriture des mots et non des images ou des arts plastiques. Le récit, le discours par les mots sont donc des pratiques avec lesquelles je suis à l'aise et des activités dont je me méfie.

G.S. - Aujourd'hui, si tu voulais donner une image de ton travail en quelques mots ?

P.W. - Ce serait une valise qui, ouverte, ouvrirait à un espace habitable, ce serait un lieu de résidence d'artiste, sur le terrain, en relation avec la rue et les lieux habités et ce serait un happening, le choc de la rencontre, du premier rejet, de la première réaction avant l'échange. Aujourd'hui également c'est une valise partagée, car je travaille avec d'autres artistes, avec Jean Delsaux notamment, autour de ces questions d'espaces à vivre, de territoires à partager.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre
Turbulences Vidéo #65, Aôut 2009

En quête de vérité, *l'artiste aventurière*, Pascale Weber, arrête sa course et pose son bagage pour explorer l'intime.

Retour aux sources…

par Valentine Cruse

Il me semble avoir bien à apprendre sur les relations humaines et cela me démoralise de savoir que sans cesse je cours en tout sens comme une guêpe contre la vitre m'écrivait-elle, fin juin 2003. Pause nécessaire ? Disponibilité souhaitée ?

Accueillie quelques jours, d'un foyer à un autre, depuis septembre, son voyage, pourtant, continue : À la découverte des particuliers, de leur maison, leur vie…

Telle une peintre d'intérieur, Pascale note, photographie, filme le quotidien de ses hôtes, et renouvelle ainsi, en conquérante, la tradition des scènes de genre. Son regard précis, attentif, donne valeur et poésie aux documents glanés.

Mais comment figurer l'intériorité ? imager le parcours ? traduire l'échange ? Une valise, aménagée comme un *petit intérieur*, accompagne ses déplacements.

Au fil des semaines, son contenu évolue : une fillette lui donne des décalcomanies pour la décorer, une femme de vieilles dentelles de famille… Invité à contribuer, l'hôte devient, à son tour, acteur, visiteur d'un site, créateur d'un *musée portatif*.

Instants précieux, secrets enfouis, souvenirs de vacances…, les histoires s'accumulent.

Objets, espaces et temps privés s'exposent, prennent la parole. Pascale, notre conteuse, tisse les liens entre art et vie. D'autres l'ont fait, elle cite : Fluxus, Kurt Schwitters, Boltanski, Annette Messager, Jonas Mekas, Mona Hatoum, Sophie Calle... se réfère à l'exposition *Peintres du Nord en voyage dans l'Ouest (1860-1900)*, visitée au Musée des Beaux-Arts de Caen, l'été 2001.

Mais que voulez-vous faire chez nous ?

Observée, sublimée par l'affect, l'imaginaire, la cellule domestique reflète ses habitants, comme leur lien avec le dehors. À la fois miroir et *fenêtre ouverte sur le monde*, l'habitat raconte ses propriétaires. Si la démarche intrusive de Pascale Weber peut atteindre la pudeur, elle n'est pas voyeuriste, et interroge l'existence, sa re-présentation, ses valeurs. Besoin de revenir aux sources, à l'origine, au foyer, la mère. Grâce à Pascale, l'art ouvre la porte, permet l'accueil, la rencontre, définit une place à table, favorise la communion...

Faut-il donc prétexter l'art pour goûter au partage ?

© Valentine Cruse
Turbulences Vidéo #65, Décembre 2003

J'ignore si c'est le cas de Pascale Weber, mais qu'il s'agisse d'un essai ou d'une fiction - parfois c'est la même chose -, j'ai toujours du mal à démarrer.

L'inconformiste, quelques notes sur la démarche de Pascale Weber.

par Gilbert Pons

L'unique confession sincère est celle que nous faisons indirectement - en parlant des autres.
E. M. Cioran, *De l'inconvénient d'être né*.

J'ignore si c'est le cas de Pascale Weber, mais qu'il s'agisse d'un essai ou d'une fiction - parfois c'est la même chose -, j'ai toujours du mal à démarrer. Ce texte, il y a près d'un mois que je le rumine. J'avais pris des notes, à la diable, j'avais trouvé diverses citations ; puis une ligne directrice s'était dessinée, elle s'était même imposée, après quoi, probablement



Fidèles inanimés © Pascal Weber

sous la pression des circonstances, elle s'est effilochée. Du coup, il a fallu repartir de zéro. Pas tout à fait.

À quatre kilomètres de l'endroit où j'écris en ce moment, à Fiac (un nom prédestiné), une dizaine de plasticiens exposent leurs travaux récents. Ces photos, ces vidéos, ces installations, ils ne les montrent pas dans une galerie, non, ce village du Tarn est désarmé sur ce chapitre, mais chez les habitants, du lieu proprement dit et de ses environs, qui leur offrent l'hospitalité pour un long week-end. C'est peut-être la proximité de cette manifestation, sa régularité aussi — elle se déroule chaque année, à la fin juin —, qui m'ont rendu sensible à l'activité si singulière de Pascale Weber. Mais sa philosophie, autant que je puisse la reconstituer à partir des photos et des notations écrites qui les accompagnent quelquefois, est plus engagée, plus radicale, elle est même carrément inversée.

La vie animale montre parfois d'ingénieux subterfuges où l'homme a pu trouver quelques sujets d'inspiration, et j'ai presque envie de chercher dans les mœurs bizarroïdes d'un crustacé certaines similitudes avec le comportement artistique de Pascale Weber[1] : « *Les crabes oxhyninques ajustent sur leur carapace des algues, des dépouilles de menus animaux morts, des graviers, des tessons.* » (Roger Caillois, *Esthétique généralisée*, Gallimard, 1962, p. 23.)

Pascale Weber, en effet, ne repart jamais bredouille des diverses maisons où, pour un temps variable, elle a été hébergée, mais si les objets, plutôt hétéroclites, s'entassent dans la valise que l'artiste transporte partout avec elle, sorte de cabinet de curiosités portatif, c'est en raison de la générosité de ses hôtes, qui tiennent à lui laisser des souvenirs — parfois encombrants ou insolites —, et non d'un souci artistement kleptomaniaque. Cette fameuse mallette bleue, je l'ai aperçue, un soir, chez Johanna (jeune étudiante improvisée logeuse), mais comme je n'ai pas voulu la fouiller — c'est tout juste si j'y ai jeté un œil furtif —, il m'est difficile d'en faire le sujet de cette espèce de commentaire, aussi me rabattrai-je sur ses photographies, un autre aspect de ses pseudo-larcins.

De Balzac, ou Baudelaire, à Susan Sontag ou Michel Tournier, on connaît les charges, innombrables, contre la photographie, le reproche qui lui est fait, entre autres, d'être une activité de prédateur : « Quiconque craint d'être "pris" en photographie fait preuve du plus élémentaire bon sens. » (Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*). Pascale Weber ne prend pas de photos lors de ses escales, je veux dire qu'elle ne s'empare pas de ce qu'elle vise, d'ailleurs, elle ne vise pas au sens propre du terme. Par discrétion, par égard pour ceux et celles, parfois âgés, parfois voûtés, qui la reçoivent, l'opératrice préfère orienter son appareil vers leurs objets familiers, ces modestes accessoires qui accompagnent leur vie quotidienne, qui la leur rendent aussi moins douloureuse, ou moins difficile. Voici comment elle-même décrit son attitude : « Dans ce projet, mon principal souci aura été de ne jamais manipuler les personnes auxquelles j'ai été associée, ne pas leur demander de jouer un rôle de vieux. Je n'ai cherché non plus à essayer de retranscrire ce qu'il me semblait être leur douleur. J'ai voulu parler au contraire de la vieillesse telle que je pouvais déjà aujourd'hui la ressentir, une fatigue, une usure, des objets et meubles fidèles qui le corps meurtri. » (*Service d'artiste à domicile*).

Il peut s'agir de couteaux tout simples, de vieux couteaux, au manche courbé par les lavages successifs, ainsi que par l'usage, discrète allusion au temps qui peu à peu ploie la colonne vertébrale et déforme les membres. Un diptyque montre des fauteuils,

1 - Avec le mien aussi, d'ailleurs, avec le mien surtout, puisque citations et références, repérées ici ou là au fil de mes lectures, tendent à s'accumuler dans les textes que j'écris.

confortables, mais sans pedigree, ce ne sont pas des "meubles de style" ; l'un d'eux a été surélevé, probablement par souci des utilisateurs — un couple de retraités — d'être sur un pied d'égalité, à l'unisson. Il s'agit donc de menues choses, photographiées en l'état, "dans leur jus" en quelque sorte, et pour cela lestées de sens. Le déambulateur, par exemple, autour duquel Pascale Weber a beaucoup tourné, qu'elle a photographié en plongée, n'est nullement devenu un "ready made", non, mais j'aime y voir comme une sorte de balcon, un balcon transportable, en appui sur le sol, et grâce auquel le paysage alentour peut se mettre à bouger. On en dirait autant des portraits, démultipliés

(littéralement), d'une canne télescopique.

Les photos ? Ici souvent malmenées (pliées, déchirées, détourées, retravaillées par montage) ; il y a là un désir de jouer avec retenue avec l'objet par l'entremise de son image.Il y a un parti pris de distance respectueuse, un refus de l'arrière-plan trop descriptif de la profondeur de champ, annulée par détourage. Bref, Pascale Weber approche ses sujets avec un mélange de bienveillance et de modestie, cette modestie que Proust affectionnait à juste titre dans les natures mortes de Chardin. C'est normal, après tout, ces objets sont humbles, et nécessaires aussi, quoique d'une nécessité variable, et il est logique de les célébrer avec des moyens placés au diapason. Pour autant, les photos n'ont rien à voir avec celles qu'on trouverait dans un catalogue d'objets médicaux vendus par correspondance. Mal accroché au mur, un tableau représentant la tête d'un épagneul apparaît comme il est, bancal. Au lieu de le redresser, Pascale Weber a choisi de le montrer tel quel ; ainsi, il cristallise à manière l'esprit de la maison. Ailleurs, c'est un tabouret de piano, élimé, effrangé, cadré à bout portant, et qui fait un troublant contraste avec l'impeccable rangée des touches en ivoire.

Si, dans les foyers occasionnels où elle est accueillie, Pascale Weber se présente ironiquement comme une sorte d'intruse, ses photos, elle les prend toujours sur la pointe des pieds, en perpétuel déséquilibre. Elle ne sait pas à l'avance où elle ira, elle ne sait pas non plus où elle dormira, pas davantage dans quelle demeure elle travaillera, les choses se font au coup par coup, à l'aventure, au gré des circonstances et des affinités. Pascale Weber, ou l'incertaine mise en œuvre du commensalisme[2]

© Gilbert Pons
Turbulences Vidéo #65, Juin 2004

2 - Le mot, qui appartient au registre lexical de l'écologie, est un peu faible, je l'avoue, mais mutualisme, pourtant mieux accordé, a des connotations sociales trop envahissantes. Par contamination, par mimétisme peut-être, mon vocabulaire lui aussi est en porte-à-faux.

Depuis quatre ans, Pascale Weber travaille essentiellement sur le territoire, essayant plus particulièrement de cerner celui de l'artiste. *« J'ai d'abord pensé que le musée était cet espace de prédilection. J'y ai donc travaillé de façon clandestine ».*

L'art domestique, l'art de la rencontre

par Cécile Jouanel

Squatteuse de musée, banquière, représentante en art domestique, artiste à domicile, la vidéaste Pascale Weber recherche par ces différentes expériences quel est l'espace réservé à l'artiste dans la société.

Inconnue, elle s'invite dans des lieux institutionnels et mène des opérations sans aucune autorisation particulière. Elle expose elle-même ses photos avant d'envoyer des cartons d'invitation aux officiels, fait jouer des personnes complètement étrangères à l'art et les filme sur place. Au musée Nicéphore-Niepce de Chalon-sur-Saône, les gardiens finissent par se rendre compte de son accrochage «sauvage» et lui courent après. Au musée des Beaux-Arts de Besançon, les images de sa fille côtoient les grands maîtres de la peinture classique. *«La création de mon propre territoire à l'intérieur d'un territoire était finalement très inconfortable et j'ai arrêté ce type d'interventions pour investir le monde du travail et lancer la BTP, la Banque du temps qui passe.* » Ses actionnaires, faute de temps libre, la rémunèrent pour mener à leur place un certain nombre d'actions qu'elle filme et leur restitue sous forme d'images. En fonction des demandes, elle se rend à des vernissages, des soirées, va manger, se promener en forêt en marche lente ou bien encore se faire masser. Tous les mois, elle envoie à ses clients un relevé bancaire, tous les actionnaires partageant les photos et le temps des autres. *«Détourner le principe d'une banque qui propose non pas de l'argent mais du temps était aussi une manière de dire que je n'étais pas prête à travailler avec des galeries et tout un système financier.»*

Comme une extension de son espace vital

Même si la BTP existe toujours, elle continue son exploration en s'intéressant à l'usine. *«J'ai longtemps vécu dans une région, le Haut Jura, où les intérimaires sont nombreux et l'usine occupe une place très importante. Les ouvriers calquent complètement leur rythme de vie sur elle.»* Dans la Plastics Vallée, le souffle d'une machine projetant du plastique en tournant à vive allure l'inspire. Elle filme et enregistre la respiration des bidons qui lui évoque celle d'un individu et plus métaphoriquement celle de tout un pays. *«Je parlais des gens et des expériences que je ressentais mais je n'osais pas me confronter directement à eux. J'étais juste sur leur espace de*

travail pour montrer comment il s'interpénétrait avec leur vie domestique. » Pour aller plus loin dans la rencontre, Vidéoformes lui propose une résidence d'une année durant laquelle elle séjourne à mi-temps chez des familles dont elle change tous les mois.

«Quand j'ai commencé, je ne savais pas du tout ce que je cherchais. Tout ce que je savais, c'est que je voulais aller chez elles pour explorer leur territoire, ce qui était aussi une façon de m'interroger sur le mien puisque dans les musées je me sens intruse, même pour des expositions institutionnalisées, et que dans le monde du travail je ne peux m'exprimer que sur le mode de la satire. Du coup j'ai un regard très critique qui n'est pas forcément bien reçu.» Pour éviter d'agresser d'entrée ceux et celles qui l'hébergent et afin de gommer toute allusion à la téléréalité, Pascale Weber laisse tomber la vidéo, préférant la photographie. *«Je ne voulais pas que les personnes se sentent espionnées. D'ailleurs, en me mettant à leur place, je n'aurais pas aimé être prise en photo. J'ai donc choisi d'immortaliser leurs objets, sans les mettre en scène et sans les déplacer.»* Consciente que toutes ces images risquaient de ressembler au final à un catalogue de type La Redoute, elle décide qu'elles auraient toutes un format carré et qu'elle ne retoucherait pas les couleurs. « Elles sont pour moi un échantillon que Je peux ensuite ramener dans ma maison. Elles constituent une extension et un agrandissement de mon espace vital. C'est pour cette raison que Je travaille aussi sur le flou, avec des cadrages extrêmement frontaux pour ne pas tomber dans l'exercice de style. » De retour chez elle, elle a également réalisé une série de petits films vidéo d'une minute, inspirés de ses discussions dans les différents foyers.

Une valise balise

En arrivant à une nouvelle adresse, Pascale Weber était toujours accompagnée de sa valise de représentante en art domestique qui s'est vite transformée en objet de communication et d'échanges. Au début, elle ne contenait qu'un livre de Georges Didi-Huberman intitulé *La demeure, la souche - apparentement de l'artiste*. Puis, au fur et à mesure des prises de vue, l'artiste a glissé des sorties imprimées pour que ses hôtes se rendent compte de ce qu'elle faisait pendant leur absence. *«Cette valise est devenue une balise. Elle restait en permanence chez les gens, même quand je n'y étais pas. Petit à petit, Ils se la sont appropriés. Une petite fille a déposé des décalcomanies, un syndicaliste des tracts, quelqu'un une soupe chinoise lyophilisée au cas où je serais un jour mal reçue. Certains ont pris des choses à manger, d'autres ont lu les courriers précédents que j'avais laissés. Je l'ai photographiée régulièrement puisque son contenu ne cessait de changer. Maintenant, elle est pleine à craquer.»*

A l'issue de sa résidence, un catalogue a été édité pour lequel elle a écrit un dictionnaire philosophique de la vie domestique. *«Cette expérience n'est pas un documentaire et je ne voulais pas être piégée par trop de narratif. L' idée était de faire exister la durée et l'instantané de l'image sans être dans le Journal de bord. Donc d'introduire du temps différemment qu'avec des légendes.»* Cette satire, composée d'articles de A à Z, évoque aussi bien l'animal domestique que les babouches qu'on lui a offertes dans une famille, la moutarde que le canapé-lit qu'elle n'arrive pas à replier le matin, les plantes d'intérieur que les différentes chambres dans lesquelles elle a séjourné. Son texte est une lecture de la vie quotidienne en fonction de ses états d'âme, des lieux et de la fatigue. A côté de considérations très pragmatiques, elle aborde le phénomène de la rencontre et de la perte de repères *«car c'est une épreuve physique de changer de lieux de résidence tous les mois !»*

Les 80 ans de ma mère

En même temps qu'elle était représentante en art domestique, Pascale Weber intégrait un service d'artistes à domicile lancé par Jean Bojko et son *TéATR'éPrOUVèTe*. L'opération *Les 80 ans de ma mère* associait 21 artistes à 42 personnes âgées. En mai et juin derniers, elle a été reçue chez un couple qui ne connaissait rien à l'art contemporain. «*Quand je les ai prévenus que je travaillerai sur leurs objets, Ils m'ont sorti leurs plus belles antiquités. Je les ai un peu déstabilisés en leur annonçant que Je n'en voulais pas, mais au moins nous avons été très francs les uns avec les autres dès le début.*» Et tout en se reconnaissant le droit de ne pas se rencontrer, ils ont appris à se connaître.

«*L'idée est venue en me promenant avec Marie-Joseph. Comme elle boite, elle a sorti sa canne pliante de son sac à main et je lui ai dit, c'est cet objet qui m'intéresse. Avec le recul, je pense que ce qui m'a plu c'est que l'art me permette de pénétrer un territoire qui jusqu'alors m'était interdit et m'effrayait : celui de la vieillesse. J'ai eu l'impression de jouer avec sa canne pliante comme un enfant avec les talons aiguilles de sa mère. Tous les deux ont eu la gentillesse de me prêter leurs plus fidèles compagnons et, que le mari, assez bricoleur, mette toute son énergie à rendre le quotidien moins pénible à sa femme est un acte d'amour qui m'a beaucoup touchée.*»

Cette résidence a donné lieu à une publication, *Fidèles inanimés*, dans laquelle l'artiste a repris l'idée du pli. Les pages se déplient tantôt vers l'intérieur, tantôt vers l'extérieur comme les vieilles gens déplient leurs corps en se levant le matin. Dans ce catalogue, Gilbert Pons écrit : «*Pascale Weber ne prend pas de photos lors des ses escales, je veux dire qu'elle ne s'empare pas de ce qu'elle vise, d'ailleurs, elle ne vise pas au sens propre du terme. Par discrétion, par égard pour ceux et celles, parfois âgés, parfois voûtés, qui la reçoivent, l'opératrice préfère orienter son appareil vers leurs objets familiers, ces modestes accessoires qui accompagnent leur vie quotidienne, qui la leur rendent aussi moins douloureuse, ou moins difficile.* » *Pour autant, elle revendique une liberté de penser et d'agir qui ne limite pas son intervention à un acte utile pour le bien commun, au service d'une bonne cause. «Je ne suis pas assistante sociale. Si je donne, c'est en tant qu'individu et pas en tant qu'artiste, même si l'art relève du politique en étant partie prenante dans la vie du citoyen.*»

À l'artiste de créer son propre territoire

Durant son année en périphérie clermontoise, elle a eu l'opportunité de tenir une rubrique sur l'art domestique pour Turbulences Vidéo, la revue trimestrielle éditée par Vidéoformes. Une possibilité pour elle de clarifier ses interrogations sur la place de l'artiste dans la société. «*J'ai pris conscience que s'il n'est pas accueilli par la société, si les gens n'ont pas envie de le recevoir ou la curiosité d'aller vers lui, il n'existe pas. Il est donc obligé de créer de toutes pièces un espace de respiration et de*



Fidèles inanimés © Pascal Weber

rencontre avec le public. Grâce à cette résidence, je me suis rendue compte que je pouvais pénétrer des territoires, m'y incruster, mais qu'en tant qu'artiste, mon devoir était d'en créer un. Si elle m'a confortée dans cette volonté, en revanche elle ne m'a pas donné de réponses claires et nettes sur quel peut être aujourd'hui le lieu qui me conviendrait.» En attendant, l'expérience va se terminer par un banquet happening qui lui tient particulièrement à coeur. En octobre, à la galerie l'Art du temps, où seront exposées toutes les photos, elle compte recevoir à son tour les personnes qui l'ont accueillie. *«Tout en mettant à l'épreuve ma capacité à concevoir un petit espace domestique et convivial, je trouve intéressant de revoir après coup toutes les familles ayant participé à l'aventure et je pense que je resterai en contact avec elles.»* Bonne hôtesse, elle a déjà élaboré des recettes de cuisine en l'honneur de chacune d'entre elles.

Pour l'été prochain, la plasticienne a un projet consistant à imaginer des tentes comme des espaces de vie retournés, l'extérieur de la tente représentant un intérieur d'appartement. Elle pourra ainsi planter son propre territoire d'accueil n'importe où.

© Cécile Jouanel
Turbulences Vidéo #65, 2004

Pascale Weber arrive chez vous, dans votre famille. Elle pose une petite valise bleue, déjà encombrée des objets donnés par les autres familles.

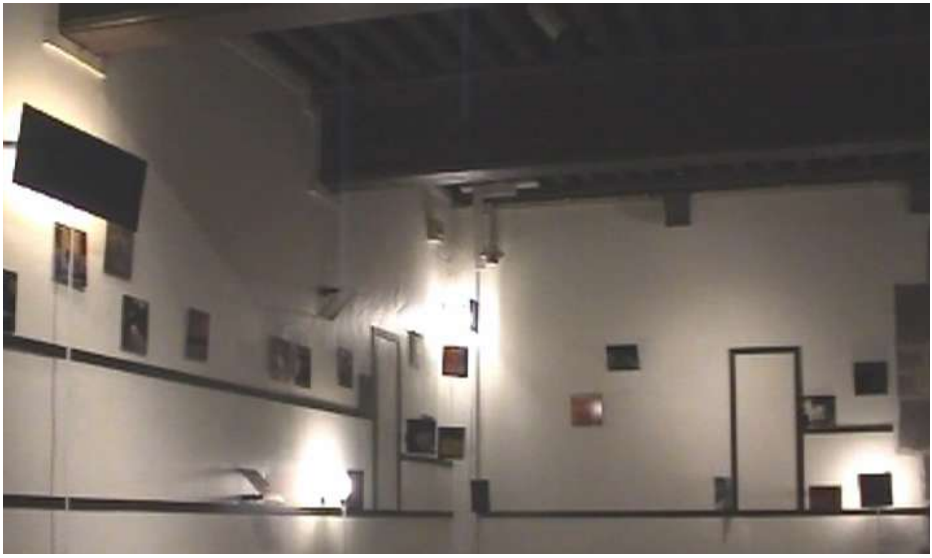
Pascale WEBER, géographe du quotidien

par Delphine Gigoux-Martin

Parce qu'il y a eu d'autres familles : 12 familles en 12 mois.

Pascale Weber s'installe chez vous avec discrétion, mais le calme et l'organisation de la famille sont modifiés, l'artiste fait difficilement parti d'un quotidien... Paradoxale situation, où l'artiste cherche à se fondre dans un quotidien qui n'est pas le sien, et où une famille cherche à observer et comprendre un champ d'action qui n'est pas son quotidien. Et puis, petit à petit, l'artiste trace son territoire, celui d'un espace artistique, à l'intérieur de celui de la famille par définition déjà bien établi et conservateur.

Dés le début l'artiste prend beaucoup de photos des objets de la maison. Elle se limite à ne prendre en photo que ces petits bouts du quotidien ; et l'on aime à penser que Pascale Weber, tout comme le héros de *Mystery train* de Jim Jarmush, ne photographie que ce qu'elle va oublier... et l'artiste capture par petits bouts des représentations de cette vie de tous les jours. Décloisonnés de leurs contextes familiaux, les objets retombent dans le schéma artistique de la nature morte, et ne sont un lien affectif et de mémoire que pour



L'utopie domestique - Musée du Ranquet © Pascal Weber

l'artiste et la famille concernée. Le travail de Pascale Weber, dans cette résidence, oscille entre deux mémoires, l'une privée et l'autre publique en référence avec le monde de l'art ; deux territoires définis que l'artiste cherche, non pas à confronter, mais à vivre. Il ne s'agit pas là d'une curiosité malsaine ou d'une morale familiale appliquée à l'encontre de l'artiste, mais d'établir des territoires, d'action et de réflexion, souples, dont les frontières imperméables rendent possible la rencontre. Il convient alors d'admettre que l'intimité est le meilleur champ d'investigation. Et l'intimité crée le privilège.

Cependant, Pascale Weber à la fin de l'année expose les travaux nés de cette résidence. Elle rend donc publique son expérience et ses rencontres familiales et offre son espace de création à tous les regards. Les familles successives se retrouvent réunies autour d'un banquet, que l'artiste, en bonne hôtesse, a préparé avec soin. Cette partie de l'exposition est un espace privé et construit à l'intérieur de l'exposition.

Ne peuvent goûter au banquet que les familles d'accueil ! Luxe et privilège !

Des territoires sont remis en place dans l'espace - au départ neutre - de la salle d'exposition, et chacun recherche son espace, son territoire dans celui de l'artiste. La situation est renversée, l'artiste pique la curiosité du spectateur et l'incite à participer à la création : il fait désormais parti du champ artistique, et cherche pour lui-même son propre territoire et sa définition.

© Delphine Gigoux-Martin
Turbulences Vidéo #65, Septembre 2004



L'utopie domestique - Galerie de l'art du temps © Pascal Weber

Je me souviens de ce rendez-vous avec Pascale Weber.

Il fallait que je sois en retard. Un bar étroit, très haut. Un de ces bars aux dimensions obscènes, absurdes, où l'on se sent enfin immédiatement et métaphoriquement mal à l'aise.

Sur des pentes instables et étonnées…

par Roland Duclos

Lieu encombré par l'insistance de serveurs silencieux, surgis, distants. En quelque endroit que vous soyez, vous le comprenez aussitôt, instinctivement, vous serez toujours sur leur passage, sous le regard derrière le comptoir, instamment écouté, mutiquement observé.

Pourquoi être attendu par elle, Pascale Weber ? Une sorte de mue était perceptible : coiffure, vêtements, et quelque chose comme un regard intérieur qui interdisait de la reconnaître. Il n'y avait personne à part cette latence autour d'elle. Un vide, une absence. Assise dos au mur, elle avait choisi cette partie de la salle que la vitrine fait basculer dans la rue, attire irrésistiblement sur le désespoir du trottoir dont la pente semble vouloir vous entraîner dans le champ d'une incoercible et suave angoisse. On aurait dit que Pascale Weber était au centre d'une toile dont les perspectives se seraient contredites, contrariées. Le sol pour la rejoindre, paraissait se dérober, s'incliner, sans cesse changer d'angle, poussé sur des pentes instables et étonnées. Impossible de leur échapper. D'où que l'on vienne. Personne n'avait donc voulu s'asseoir directement dans son champ d'observation.

Cheveux de suie, brillants, vêtement de sang, des yeux d'eau qui fixent en vous le manque, la fuite, l'interrogation. Mince sourire de sphinge, imperceptible. Je n'ai pas le souvenir qu'elle ait une seule fois ouvert la bouche, prononcé un mot. Chez elle, là-bas, elle disait avoir lavé la honte des meubles, de leur insupportable familiarité. Chaises, tables, lits, armoires. Un camion était venu un matin et avait tout emporté. Le linge, la vaisselle, les objets, la nourriture. Tout ce qui instruit une vie et brutalement l'enferme. Les odeurs, les rires, les rêves. Tout ce qui s'attache à la langueur des mots, l'affliction des jours, l'infection des habitudes, et irrémédiablement nous contraint à l'intime. Souvenirs, photos, lettres. Elle avait enfermé ses filles quelque part, loin, dans l'une des pièces oubliées, afin qu'elles soient épargnées. Leur père avait tenté de récupérer quelques effets, une poignée d'affaires. Le camion l'avait peut-être entraîné lui aussi. Elle n'en disait rien, peut-être quelques mots indécis, quelque étonnement imprécis. À moins qu'il ne soit revenu habiter la perte, se recueillir dans l'éloignement. Comme elle, qui depuis, pénètre dans ces quotidiens autres qui ne sont plus le sien, une valise vide à la main. Elle l'abandonne à la curiosité de ses hôtes

qui la peuplent d'inutile, de petits riens, d'autres maux, de morceaux de philosophie ménagère, lambeaux vite dérobés à l'étreinte de ces cultures domestiques, parfois repris par d'autres, perdus, soudain réapparus. Vampire discret, volatil, elle s'abreuve d'inutile présence, d'éphémères insistances, d'improbables instances, d'instants instables, noyés dans l'ordinaire des heures, dans la course immobile d'un temps sans cesse recomposé. Elle en écrit la mémoire étonnée, sa confondante banalité, l'ordinaire de son vécu d'ombre. Pascale Weber a des yeux d'aube qui lave le monde.

© Roland Duclos
Turbulences Vidéo #65, Septembre 2004

« En règle générale, ce n'est pas l'artiste exécutant qui peut donner une juste information sur les principes de son art. Il ne crée pas d'après des principes. En créant, il obéit à l'impulsion spontanée de ses facultés harmonieusement cultivées et, en jugeant, à la finesse de son intuition et de son sens artistique. » (E. Husserl, *Recherches logiques* I (1901), pp. 9-10.) -, j'ai toujours du mal à démarrer.

Pascale Weber ou le regard hospitalier, à propos d'une exposition en forme de chiasme

par Gilbert Pons

L'artiste est celui qui fixe et rend sensible aux plus "humains" des hommes le spectacle dont ils font partie sans le voir.
M. Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*.

Les rédacteurs de catalogues et les critiques devraient approuver ces lignes du fondateur de la phénoménologie puisqu'en insistant sur l'ignorance des créateurs quant aux sources et aux motivations de leur art, une ignorance délibérée ou pas, il justifie en quelque sorte leur fonction.

Loin de correspondre à ce stéréotype, Pascale Weber, qui est aussi écrivain, associe à son travail de plasticienne une réflexion sur celui-ci particulièrement lucide - une réflexion d'autant plus efficace que l'auteure la formule avec beaucoup de précision et de sobriété dans le vocabulaire -, chose qui complique sérieusement la besogne du commentateur, lequel, jaloux de ses prérogatives, peut avoir l'impression désagréable qu'on lui a coupé l'herbe sous les pieds. Herborisons quand même, qui sait si quelques touffes n'ont pas été épargnées

Le travail que Pascale Weber a effectué à Dieppe sur les marins et leurs familles, ou plutôt en collaboration étroite avec eux, est cohérent avec l'esprit de ses actions précédentes[1] ; on y retrouve ce souci de l'existence quotidienne des gens modestes, cette attention amicale portée aux objets (souvenirs, sous-verre, porte-bonheur divers, etc.) qui accompagnent leur vie et la soutiennent à leur façon. De ce point de vue - les photos rétroprojetées l'attestent -, il y a bien continuité avec ses propositions antérieures (cf. *L'utopie domestique et Fidèles inanimés*). Mais on aperçoit aussi des différences notables, spécialement dans la mise en scène générale de l'exposition, dans la manière dont les œuvres sont réparties et orientées, dans l'emploi surtout, non prévu au départ, des vidéos réalisées par ceux-là mêmes que Pascale Weber a rencontrés pendant cette

1 - Il l'est également à la philosophie qui anime son activité d'essayiste. *Cf.* les articles suivants, publiés dans les derniers numéros de Turbulences vidéo : *Magnifiques temps morts : la nostalgie domestique* » (n° 41, octobre 2003) , *Politique de l'art relationnel* (n° 44, juillet 2004) ; *Espaces et situations artistiques* (n° 45, octobre 2004) ; *D'inutilité publique* (n° 46, janvier 2005).



pascale weber, ***Les marins de Dieppe***,
Vidéo de 5 mn réalisée à partir de films de marins, juillet 2004,
(prolongements et rythmes domestiques).

expérience.

Il y a ici une troublante similitude entre l'activité de l'artiste et celle du critique, ou plus exactement entre les problèmes auxquels Pascale Weber a été confrontée dans la réalisation de son projet et ceux que j'ai connus moi-même en préparant ce texte, problèmes que j'évoquais plus haut sur le ton de l'observateur détaché. Parce qu'elle ne trouvait pas la bonne distance pour filmer la vie à bord, parce qu'elle se percevait peut-être comme une intruse dans ce monde à part, fortement marqué par des valeurs masculines, elle a changé son fusil - ou son harpon - d'épaule, elle l'a même carrément délaissé au profit d'images réalisées à bord par les marins, images brutes, naïves, parfois triviales, avec coups de zoom intempestifs et travellings saccadés, images prises sur le vif et sans prétention esthétique particulière, ce qui leur donne d'ailleurs un fort impact émotionnel.

On jugera peut-être que cette attitude ostensiblement ouverte au regard de l'autre, en l'occurrence à celui de l'amateur, emboîte le pas à une pratique de plus en plus fréquente dans l'art contemporain, pratique dont Michel Guerrin pointe les inconvénients et les risques majeurs dans un article récent : « *Fraîcheur, crédibilité. C'est à partir de ces deux axiomes que le document amateur est aujourd'hui sacralisé, perçu comme une revanche du témoin local contre l'expert. […] Le monde de l'art participe lui aussi à cette "fête de l'amateur". On ne compte plus en effet, aux États-Unis et en Europe, les expositions et les livres qui visent à magnifier un photographe du dimanche, un album de famille. Longtemps, le genre fut méprisé. […] Ce phénomène amateur, qui gagne les mondes de*





L'utopie domestique © Pascal Weber

l'information et de la création, a quelque chose de stimulant et de déstabilisant. Il pourrait aussi être un symptôme de plus de la perte d'influence de l'auteur au fur et à mesure que l'industrie culturelle impose ses règles. » (*Nous sommes tous de grands photographes*, Le Monde, 13-14 février).

L'entreprise de Pascale Weber échappe cependant à de telles réserves car cet abandon consenti de la caméra (un abandon d'ailleurs très provisoire), outre qu'il témoigne d'une belle humilité de sa part, est moins un parti pris ou un procédé mis à la mode qu'une réaction inventive et généreuse face aux circonstances, et il est bien autre chose qu'un fiasco adroitement reconverti, il se révèle même porteur de perspectives qu'une optique, disons professionnelle, aurait occultées ou réduites. Ces vues décalées dans le temps et dans l'espace qui défilent en parallèle sur l'écran, vues où les surimpressions dominent, tels des souvenirs mélangés, produisent un effet d'égarement tout à fait hypnotique. En renonçant à installer son regard à l'intérieur des bateaux, en accueillant au contraire ceux des marins eux-mêmes dans son propre travail, l'artiste a octroyé une dimension inattendue à ces vidéos destinées initialement à un usage interne, et réussi de la sorte une gageure : l'équilibre paradoxal du proche et du lointain, de l'exotique et du quotidien, cela même que la distance séparant les deux endroits[2] de son exposition manifeste par des moyens différents. Loin donc d'abdiquer, loin de se défausser en confiant ses pouvoirs à l'œil plus adhérent, plus impliqué, et aussi plus simple des sujets mêmes de son travail, Pascale Weber a pratiqué avec succès, sur elle et puis sur nous, une greffe oculaire originale - c'est-à-dire plus proche de l'origine -, il faut lui dire merci pour cette intervention[3] délicate.

© Gilbert Pons
Turbulences Vidéo #65, Février 2005

2 - Expression bizarre, elle laisse entendre qu'il n'y a pas d'envers, ce qui est tout à fait contradictoire.

3 - Dans un passage fameux d'*À la recherche du temps perdu*, Proust comparaît déjà l'effet produit par la peinture sur l'œil des spectateurs à une opération chirurgicale douloureuse : « … *le peintre original, l'artiste original procèdent à la façon des oculistes. Le traitement par leur peinture, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit : maintenant regardez. Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair.* » (*Le Côté de Guermantes*, Laffont/ Bouquins,1987, II, p. 276.)

Les maisons de troglodytes, surtout celles qui sont profondément enfouies, ou plutôt creusées dans le roc, sont pourvues d'un conduit de cheminée parfois très long - sorte de périscope immobile et aveugle - c'est souvent la seule partie visible de l'habitation, même quand il n'y a pas de feu.

La jeune fille dans le ventre de la montagne

La cheminée de fées de Pascale Weber, à propos de *Nympha*

par Gilbert Pons

L'œuvre réalisée par Pascale Weber propose une variation poétique sur ce phénomène. Ce n'est pas de la fumée qui monte aux yeux lorsque, après une courte marche à travers les herbes hautes qui chatouillent les jambes, on se penche sur le trou pratiqué dans le sol, à la hauteur des cheminées environnantes. Un trou ? Disons plutôt un étroit bassin luisant qu'entoure une végétation artificielle - du faux cresson il me semble - ,ou bien un puits, mais un puits sans arceau et surtout sans margelle car on ne risque pas d'y tomber. Le regard seul plonge dans ce puits de lumière aménagé parmi les arbres et les rochers couverts de mousse, un puits tourné à l'envers puisque la clarté vient d'en bas, et de plus loin encore. Ce puits n'en est pas un, c'est un étroit tunnel, de section ovale, qui traverse la terre de part en part, ou un télescope géant grâce auquel on aperçoit les cratères de la lune, dans les tons ocre. La ressemblance avec la texture des pierres de la région, volcanique, est frappante.

Une belle enfant aux cheveux sombres et aux yeux clairs - mais c'est peut-être une jeune fille ? - vêtue d'une robe rose frappée de losanges pourpres apparaît dans le champ, venue on ne sait d'où. Ses pieds ne touchent pas le sol, elle tient pourtant un balai et commence à s'en servir. La caméra qui suit ses mouvements de près est libre elle aussi, comme si l'opératrice s'était trouvée à son tour dans un état d'apesanteur. Bientôt on aperçoit le bleu du ciel et quelques nuages. Un petit papillon a surgi (bien qu'on ne voit aucune fleur) un deuxième, aussi beau, puis un troisième, leur nombre et leur taille croissent à vue d'œil, jusqu'à envahir l'écran. À grands coups de balai, ou de baguette magique - l'association des deux ferait un pinceau fantastique -, cette Cendrillon d'un nouvel âge métamorphose la poussière, avant de devenir elle-même l'un de ces papillons, d'on ne sait quelle espèce, qui peu à peu s'élève et disparaît dans l'azur

Si cette installation prolonge, quoique sur un mode évasif, les préoccupations foncières de l'artiste, notamment les problèmes domestiques qui lui sont chers, elle marque toutefois un renouvellement de sa thématique, et du traitement qui lui est associé, dans un style onirique et frisant le kitsch. En regardant, fasciné, cette vidéo passer en boucle, alors que le vent faisait bouger les branches alentour, et leur reflet sur la vitre, alors que la pluie se



Nympha - Farges © Pascal Weber

faisait menaçante et que le bruissement des insectes se mêlait à la musique composée pour la circonstance par l'auteure, j'ai pensé tout à coup au cinéma de Méliès, un cinéma de plein air, un cinéma ouvert aux aléas du temps qu'il fait, colorisé possiblement par l'imagerie de Pierre et Gilles, en un peu moins léché… Les semaines passant, ce vivarium original se couvrira de feuilles et de brindilles, des bestioles s'y poseront, elles s'y promèneront, laissant leurs traces, brouillant les pistes, les influences ; alors il faudra prendre le relais de l'héroïne, je veux dire son balai, pour nettoyer l'écran, et amorcer ainsi un nouveau cycle…

© Gilbert Pons
Turbulences Vidéo #65, Mai 2005

La peinture donne une sorte d'immortalité aux modèles qui ont posé devant l'artiste. En les invitant, puis en les congédiant, Pascale Weber s'attache davantage à leur précarité, et souligne la sienne.

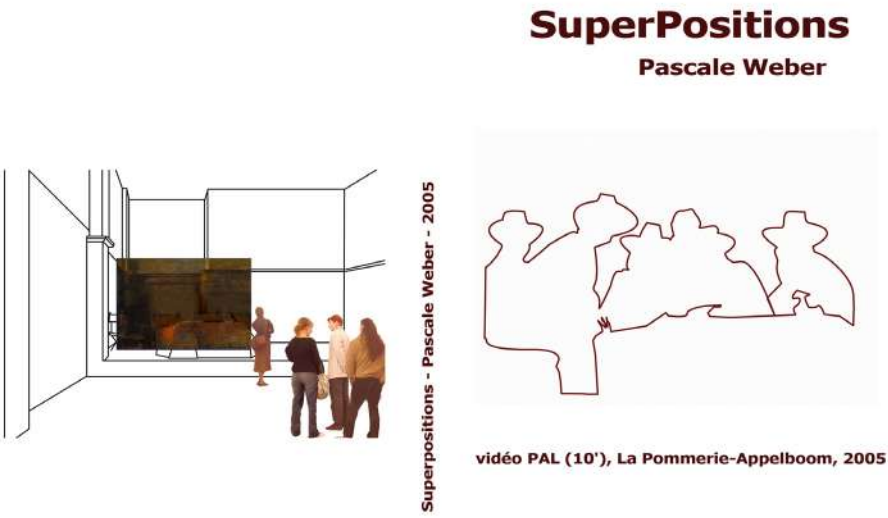
Confidences d'un bouche-trou occasionnel, à propos des *Super-positions* de Pascale Weber

par Gilbert Pons

Rembrandt, artiste que l'on ne saurait réduire à son œuvre autographe
Svetlana alpers, *L'atelier de Rembrandt*

Hormis pour évoquer des anecdotes ou faire étalage de relations amoureuses avec eux, les modèles des peintres et des photographes n'ont guère l'occasion de s'exprimer publiquement, moins encore d'émettre un jugement critique sur l'œuvre dans laquelle ils figurent, d'ailleurs l'histoire de l'art n'a que faiblement retenu leurs témoignages. Les lignes qui vont suivre voudraient combler un tant soit peu cette lacune, pas seulement…

Je désirais faire son portrait. Elle était réfractaire, comme le sont souvent ceux et celles qui passent une part de leur vie armés d'un appareil photo ou d'une caméra. Mais j'étais résolu et attendais mon heure. Elle a fini par accepter, à une condition. Que je pose moi aussi, pour l'installation-vidéo dont une œuvre de Rembrandt fournit le motif principal. Je lui ai dit oui, sans trop tergiverser malgré l'appréhension. Mis à part les photos faites en famille ou lors d'une cérémonie, des photos



dénuées d'enjeu, et de danger, je me suis rarement trouvé devant un objectif, et lorsque, il y a quelques années, Frédéric Pollet ou Erika Smulders[1] ont braqué leur appareil vers moi, c'était pour des expositions, c'était en noir et blanc, je ne pouvais pas refuser, d'autant que photographe moi-même je supporte mal que des modèles potentiels tournent ostensiblement le dos à mes propositions. Bref, le jour-dit, j'ai passé de longues, de très longues minutes en tête-à-tête avec la caméra de Pascale Weber. Mais j'ignorais au départ qu'elle ne la tiendrait pas, qu'une fois l'engin vissé sur un trépied elle filerait à l'anglaise, me laissant démuni devant cette bestiole de métal qui fonctionnait toute seule, sans bruit, à deux ou trois mètres de moi. Je ne sais pas ce qu'elle a fait pendant que j'étais bloqué sur ma chaise, ce qu'elle tramait, je ne sais même pas dans quelle pièce de la maison elle se trouvait. J'étais donc chez moi - disons aussi chez elle, c'est-à-dire chez Rembrandt -, habillé selon mon goût (il ne s'agit pas d'un film en costumes), convenablement installé, les coudes appuyés sur la table de marbre du séjour, et je n'avais pas froid. Il fallait que je parle devant un micro invisible, que je dise quelque chose, ce qui me passerait par la tête, pourvu que ce soit en rapport avec *Les Syndics de la guilde des drapiers* dans la reproduction duquel, une reproduction passablement remaniée par ses soins, l'artiste m'enchâsserait plus tard, en me substituant à l'un de ces garants de la qualité des draps teints. J'ai beau avoir le goût de la conversation, discourir sans complexe devant un auditoire - mon métier l'atteste -, je me suis vite rendu compte que je ne savais pas parler à un public absent et que le contexte pictural où je m'étais aventuré m'intimidait au point de me rendre aphone ou à peu près.

Bien sûr, j'avais pris mes précautions : un bon livre[2] sous la main pour y poser de temps en temps les yeux et des cigarettes afin d'avoir une contenance, me cacher au besoin derrière un nuage de fumée… Ce fut une épreuve, le temps s'était mis tout à coup au point mort, de surcroît, je ne savais pratiquement rien du rôle que l'on voulait me faire jouer, d'ailleurs ce n'était pas un rôle et Pascale Weber, qui n'est pas directive en ce domaine, tablait sur l'improvisation. Qu'ai-je pu dire lors de cette parenthèse dans ma vie ? Moi qui ai une bonne mémoire, du moins c'est ce qu'on affirme, je n'en ai pas gardé le souvenir. Depuis, j'ai regardé maintes fois la vidéo, j'ai tenté de comprendre les sons qui sortent de ma bouche entre deux volutes blanchâtres, de saisir le fil conducteur, mais ce sont des bribes de phrases, des propos décousus, un comble, surtout quand on pense au patronyme de l'artiste : Weber, outre-Rhin, signifie tisserand ! Du décor initial, le mur blanc qui a servi de fond lors de la prise, on n'aperçoit rien sur l'écran, ne se voit que le haut de mon corps, la marinière bleue que je portais ce jour-là, et mon visage, bien sûr, le tout cadré de trois-quarts et encastré dans l'espace vide laissé par le départ subit d'un personnage. Pascale Weber doit être une virtuose dans l'art de la marqueterie, et de l'escamotage. Ça me rappelle ces stands de fêtes foraines où, pour une menue somme d'argent, on peut se faire photographier en introduisant son visage dans une cavité ovale découpée juste au-dessus des épaules d'un personnage pittoresque, connu ou non, peint sur un panneau de bois ; en choisissant pour support un tableau célèbre l'artiste a pris des risques et diablement modernisé le système.

Je me vois donc dans un lieu où je ne me suis jamais trouvé, tel un extrait dans un recueil, assis à côté d'autres remplaçants

1 - Photographe et plasticienne hollandaise qu'Huub Nollen, le directeur de La Pommerie, avait invitée pour une résidence.

2 - Histoires de peintures, un ouvrage posthume de Daniel Arasse, paru chez Denoël en 2004.

(parmi eux, infidélité féconde au tableau du maître hollandais, des femmes) qui se trouvent dans une situation comparable, on distingue mal ce qu'ils essaient de dire, leurs soliloques se croisent et se chevauchent. Prochainement, ils le feront bien davantage car, dans la logique de son propos, l'auteure prépare une version «babélienne» où chaque intérimaire sera doublé dans une langue différente : néerlandais (chose somme toute naturelle), espagnol, anglais, allemand, portugais, italien, et même japonais, ce qui creusera encore le fossé entre les personnages et augmentera, j'imagine, leur caractère spectral. Deux d'entre eux sont des amis, qui ont d'ailleurs été filmés dans ma maison à quelques heures d'intervalle, d'autres pas, des inconnus, aussi mystérieux pour moi que les notables du tableau. Il paraît que Rembrandt ne les a pas fait poser ensemble mais que, pour des raisons de commodité, il les a peints séparément - compte tenu de la durée des séances et d'un très vraisemblable problème de compatibilité entre les moments de liberté des uns et des autres c'eût été trop difficile à pratiquer. Nous coexistons donc dans l'image vidée peu à peu de ses occupants légitimes, sans avoir su au moment du tournage la place exacte qui nous serait attribuée, l'emploi précis qui nous serait dévolu par celle qui tient apparemment les clefs. Je me vois donc - comme je ne me suis jamais vu auparavant - mais ne sais pas ce que j'ai dit, d'ailleurs je ne savais que dire.

Et ce Jochem de Neve, à quoi pensait-il devant le peintre ? D'autant que les séances devaient durer. Peut-être parlait-il avec lui ? J'ai essayé de me mettre à sa place, c'est d'ailleurs ce qui m'était demandé. J'ai eu du mal. Si seulement l'opératrice avait été là, j'aurais eu ma chance, mais il n'y avait que la caméra, imperturbable, elle ne renvoyait rien, n'offrait aucun appui valable, aucune prise. Tout cela devait être prévu par l'artiste, il n'y a que les images qui l'intéressent, certaines images, et ce qu'elle peut en faire… Ce qui me console, c'est que même si leurs symptômes diffèrent des miens, les autres acteurs occasionnels sont empruntés eux aussi. L'un rouspète constamment, à haute voix ; son «voisin» ne cesse de se lever et de se rasseoir, comme s'il cherchait, mais vainement, la bonne position, celle de son homologue dans la toile du maître ; l'homme assis «à côté de moi», théâtral, pour ne pas dire cabotin, émaille de commentaires burlesques l'énumération de ce que contient le portefeuille que je lui avais prêté pour la circonstance, et je me sens quasi abstrait en comparaison ; à l'arrière-plan, la jeune femme qui a pris la place du domestique se demande ce qu'elle est venue faire là ; quant au personnage situé à l'extrême gauche de la scène, une dame à la mise élégante, on sent à ses interrogations, à ses mouvements d'humeur, qu'elle est impatiente de partir. Les modèles de Rembrandt étaient à coup sûr plus patients et plus dociles.

C'est coton de rédiger la prosopopée de soi-même en figurant peu loquace, aussi vais-je adopter une position qui me convient mieux ; et puis je ne tiens pas à m'incruster davantage en tant que modèle, une fois suffit.

Sur le tableau, dont l'artiste a rafraîchi les couleurs, comme si elle avait entrepris sa restauration, et qu'elle a ouvert en écartant les bords du cadre afin de rendre visible ce qui est hors-champ[3], en prolongeant aussi, et même

3 - Cet espace élargi lui permet de s'introduire elle aussi dans le tableau et d'y manœuvrer à l'aise. On la voit, filmée de profil, assise dans un coin, le visage tourné vers les acteurs mais lançant aux témoins de la scène quelques idées fortes sur l'esprit de son intervention, ou bien allant et venant d'un pas décidé, la caméra sur l'épaule, comme un soldat chargé de monter la garde, ou de veiller à ce que les prisonniers plus ou moins consentants ne s'échappent pas trop vite du périmètre où ils sont confinés. Un clin d'œil complice à ceux qui se sont immiscés dans leur propre peinture d'où ils semblent jouir à l'avance de l'intérêt qu'elle suscitera.

en noircissant la ligne des lambris - possible allusion aux tracés anguleux de Valerio Adami -, j'observe maintenant, avec le recul, une sorte d'ectoplasme qui me ressemble pas mal. Il a été planté là, dans une pièce assez vaste que des *alter ego* inhabitent également, des marionnettes si on veut, qui bougent peu ou prou et parlent - mais pas entre elles, et pour cause -, dont personne cependant ne tire les ficelles ; cette impression de flottement est renforcée par le halo qui cerne chacun de nous, sorte d'aura tremblotante et fort peu benjaminienne. Je suis déconcerté, plus encore qu'au moment où la caméra enregistrait ma vue et ma voix. Mais Pascale Weber a introduit un autre élément perturbateur dans le tableau, ou plutôt à côté. Un jeune homme tout en noir, à l'instar des membres de la Guilde, et portant des lunettes, ne remplace aucun d'eux - ils sont au complet -, c'est un intrus, pourtant c'est lui qu'on voit le mieux, et le plus durablement puisqu'il est présent du début à la fin de l'histoire, silhouette sombre qui se détache sur l'arrière-plan lumineux et n'appartient ni au même espace ni au même temps que les autres. On entend bien sa voix qui n'est pas étouffée par le passé de la toile. Le siège qu'il occupe, sa position frontale, sa proximité du tableau, le calme qu'il affiche, pourraient faire croire que nous sommes dans un musée imaginaire et qu'il est le gardien affecté à ce tableau spécial. Mais alors, où est donc sa casquette ? Ou bien il s'agit d'un guide chargé de fournir aux visiteurs quelques explications sur l'œuvre, mais aussi de surveiller leur va-et-vient, ou encore d'un étudiant fauché qui paie en travaillant ses études de philosophie, puisqu'on l'entend évoquer les «petites perceptions», si chères à Leibniz. Absorbé par son discours, il ne s'est pas aperçu que les personnages primitifs avaient disparu - il faut dire que ce fut fait sans bruit -, détrônés par des doublures qui n'en sont pas et ne peuvent normalement abuser personne ; il n'a pas remarqué non plus que des spectateurs, des curieux venus on ne sait d'où, s'étaient tellement approchés de la toile qu'ils semblaient presque y avoir pénétré. À la fin de la séance de projection - un mot qu'il faut comprendre ici dans son double sens -, ou plutôt lorsqu'elle sera terminée, les hommes portraiturés par Rembrandt retrouveront sans doute, définitivement cette fois, leur lieu naturel, celui qu'ils avaient quitté pour un mystérieux ailleurs. Des sortes de vacances…

Les peintres du passé ont fréquemment travaillé d'après les tableaux de maîtres accrochés dans les musées - il y eut en 1993, au Louvre, une belle exposition de ces copies d'anciens originales -, en pratiquant la dissection sans bistouri de ce tableau célébrissime, subtil hommage aux *Leçons d'anatomie* du maître, en évacuant ce qu'il semble montrer (des visages), en déployant ce qu'il cache (le temps de la pose), Pascale Weber propose à son tour un exercice d'admiration, magistralement.

© Gilbert Pons
Turbulences Vidéo #65, Novembre 2005

Quand un artiste travaille, il oublie tout, le temps, l'espace, la mémoire, ses proches, la morale, la logique, la culture. Il oublie tout et refonde tout. En fait il n'oublie rien et c'est là le paradoxe du fonctionnement de la création.

Immémorial : les expériences de l'oubli.

par Jean Delsaux

Pascale Weber avec *Immémorial* nous en apporte une expérience, elle n'oublie pas, dans ce travail vidéo, qu'elle a commencé par la peinture et elle compose une image complexe, composite, parfois foisonnante jusqu'à la saturation.

Elle y parle de la mémoire et de l'oubli, mais aussi de l'intime, de la solitude et de la peur, elle parle de tout cela non de manière déclarative, mais par petites touches, par réitérations, redites, allusions, par la rencontre parfois incongrue ou contradictoire d'images incrustées l'une dans l'autre, de textes, voix-off, graphismes, photographies, peintures, documents divers.

Ce foisonnement même est celui de tout ce qui nous advient dans le cours ordinaire d'une vie humaine - comment s'en souvenir ?

Petit à petit, dans ce travail dont la première version est un film en quatre parties plus un prologue, elle nous fait entrer, par des matériaux visiblement tirés autant de sa vie que des actualités, de la radio, par des lectures mises en scène de textes de Houelbecq, par des graphismes duchampiens, dans le paysage complexe des souvenirs perdus puis retrouvés.

Pour ce faire, elle associe savamment les éléments visuels et sonores qu'elle a recueillis, sélectionnés, élaborés. On sent bien qu'il y a composition dans le temps, avec des accélérations, des accumulations suivies de moments plus lents, on est parfois bousculé par les informations iconographiques, textuelles, auditives, mais de brefs retours en arrière, des répétitions d'éléments différemment assemblés nous font à la fois retrouver le fil de ce qui est montré, pour aussitôt nous plonger dans la perplexité. Rien en effet n'est assené, on ne nous demande pas de croire à une vérité. En nous conduisant, quasi inconsciemment, par cette complexité même, à choisir les éléments que nous mémorisons pour tenter de «suivre un fil», l'auteur nous permet de partager une expérience poétique de l'oubli.

Et composition encore dans l'image elle-même, l'ouverture de la première partie est impressionnante de ce point de vue, mais on trouvera de nombreux autres moments virtuoses tout au long du «film».

Pascale Weber a en effet un grand sens de l'image, elle opère par traitements multicouches, - certes déjà possibles dans la peinture - mais qui furent grandement favorisés par ces techniques numériques qu'elle semble affectionner. Le propos est plastique : agencement d'images dans l'image, d'images et de sons, de textes et de graphismes, matériaux qui installent un univers

personnel qu'elle nous permet de visiter et qui nous touche car elle parvient à ce que cet univers nous concerne. Par-delà l'impudeur, il y a l'émotion esthétique.

Emotion esthétique car les images qu'elle sélectionne, les sons qu'elle choisit, les commentaires écrits qu'elle ajoute, provenant de répertoires très divers sont, mine de rien, harmonisés en des blocs que l'on pourrait qualifier «d'images-affects», oscillant entre une feinte indifférence, une distance clinique et le cri sourd d'un enfant qui aurait compris que seuls le silence et le coq-à-l'âne confèrent au mal de vivre une acceptabilité non dépourvue d'élégance.

Il ne s'agit cependant pas d'un film, aussi déconstruit soit-il, mais plutôt d'une peinture, peinture qui se déroule dans un temps non linéaire. Si Couchot montre qu'avec le numérique et l'interactif, on est dans un temps u-chronique, on peut constater que la construction d'immémorial ressortit de ce temps. Il y a, on le sait, de nombreuses porosités entre les esthétiques qui se développent grâce aux différents médias : entre cinéma et littérature par exemple, de Dos Pasos à Godard, de Shakespeare à Kurosawa ; Deleuze parle de correspondances. Weber n'est pas dans la narration cinématographique, elle assemble des «blocs de mouvement-durée», des «images affects» qu'elle retisse aussitôt dans d'autres dispositions.

Elle affirme d'ailleurs ce propos dans les deux versions ultérieures de son opus : immémorial II qui installe le spectateur au centre de quatre vidéo-projections simultanées, en carré, le son provenant -lui- d'une forêt de haut-parleurs suspendus au-dessus de sa tête et qui spatialisent la diffusion des quatre bandes-son, de sorte que c'est en s'approchant de l'image que l'on entend le plus le son qui lui correspond. Immémorial III quant à lui accomplit la composante interactive induite, on l'a vu, par la première version, puisque c'est au spectateur de déclencher, par le choix de mots qu'il fait sur un écran d'ordinateur, les couples de modules issus des quatre parties du «film» qui seront projetés désormais sur les deux écrans. Il peut aussi, à son tour, écrire des mots qui seront ensuite incrustés dans l'image.

Chacun des dispositifs insiste sur l'espace, le choix du spectateur, invente une nouvelle configuration, un nouveau rapport du spectateur aux éléments présentés. Là ou d'autres tireraient à la ligne, Pascale Weber nous assène une œuvre où fourmillent les idées, les trouvailles, les assemblages inédits. Une œuvre qui ne se dérobe pas devant les difficultés qu'il y a aujourd'hui à exister dans un monde d'images. Une œuvre de plasticienne qui jamais, malgré les techniques audiovisuelles qu'elle emploie, ne nous enferme dans la caverne de Platon, une œuvre qui nous met face aux incertitudes de notre propre mémoire, et qui nous montre combien ces incertitudes contribuent à notre rapport au monde.

© Jean Delsaux
Turbulences Vidéo #65, Ocotbre 2009

Dans la définition du mot «mémoire» que cite Pascale Weber, d'après la première édition du Dictionnaire de l'Académie française, de 1694, sont anticipés, trois siècles à l'avance, tous les éléments ou plutôt toutes les directions que la recherche en sciences cognitives réserve actuellement aux phénomènes mnésiques.

Déambulations dans *Immémorial* de Pascale Weber

par Marcin Sobieszczanski

Les choses «dignes de mémoire», sont des choses que l'on classe aujourd'hui sur les hauts registres de l'axiologie personnelle, à la différence de la tendance archaïque qui consiste à les associer aux valeurs publiques. Les structures neurales du système limbique, localisées entre le néocortex et le tronc cérébral, apposent à tous les événements de notre parcours ontogénétique, des «étiquettes» émotionnelles qui proviennent de notre système de valeurs induites et internalisées, propre à chaque individu. Seuls les événements émotionnellement caractérisés passent dans la mémoire à long terme. Il en est de même avec les espaces et les endroits, avec les personnages peuplant notre monde, les animaux, les choses matérielles, les décors. Mais tous ces éléments que l'on pourrait comparer à un quelconque *enregistrement*, mécanique ou bien utilisant un *signal informationnel* ou encore sa *digitalisation*, ne sont que des traces indirectes, dans notre cerveau, des événements passés. La mémoire fait toujours appel à nos capacités de reconstruction du monde ambiant ou intérieur, intellectuel ou émotionnel. Finalement l'anamnèse est toujours un processus de création. A partir de nos connaissances des règles de fonctionnement du monde, de ses lois physiques, sa morphologie et son fonctionnement dans les processus, nous recréons, sous l'impulsion d'une nécessité actuelle qui met en branle une trace mnésique «étiquetée», une réalité hypothétique qui se déverse dans notre réel le plus immédiatement perçu.

Les scénographies mémorielles que Pascale Weber plante à l'entrée de son œuvre : Ma chambre, Bassin à poissons, Hibiscus, Filaments de têtards, Salon, Chambre des «doudous», sont des reconstructions actuelles des lieux d'antan. Elles le sont non seulement parce qu'il s'agit d'une remémoration mentale habillée en matériaux de la création artistique, de la vidéo, du dessin, de la photographie, mais avant tout parce que ces topologies se regagnent par un *conatus* spinozien, et ce dernier est en train de mobiliser, on dirait «de nouveau», nos sens, notre orientation, nos compétences motrices, notre sagacité et notre émotivité. Donc, l'histoire n'est pas le passé mais la narration des choses mémorables… Pourquoi ces choses sont-elles mémorables ? Je ne pouvais pas le savoir au moment des faits. Je regarde les faits à rebours : si mon frère était un gnome, il ne l'était pas ainsi quand il était frère d'une fillette. A l'époque il était égal à lui-même et comparable à moi. Je n'avais pas la possibilité de le voir en gnome, je n'en connaissais pas la notion. Le

personnage de *La jetée* se définit ainsi puisque j'ai fait un travail de transposition à partir du concept de translation temporelle chez Chris Marker… Riche de mon expérience qui m'a procuré la trame de mes valeurs symboliques j'exerce un contrôle sur les rémanences. Je refais le chemin aujourd'hui, Jakarta signifie pour moi, l'enfant qui y vivait, ce que Jakarta signifie pour moi aujourd'hui - la ville lointaine en Indonésie, il m'est impossible de me penser petite autrement qu'en fonction de cette perspective que je m'impose du point de vue d'un adulte, occidental, artiste, enseignant-chercheur. J'ai une palette pleine de cases, et je l'effleure en hésitant et en choisissant. Dans l'individu actuel s'affrontent constamment différentes conceptions extrapolées du temps. Chaque choix, geste de survol sur la palette de possibles, impose au personnage que j'ai été un rôle psychologique difficile à jouer : avec l'appareil cognitif puéril je me dois d'assumer «*les sus les insus*» d'un être à présent construit. Le monde est fait de l'histoire ainsi produite – les ancêtres sont nous-mêmes, portent nos traits, arborent nos impondérables, les pays d'avant les guerres sont les pays que l'on regrette ou les pays desquels on s'enorgueillit, les anciennes maisons sont habitées non



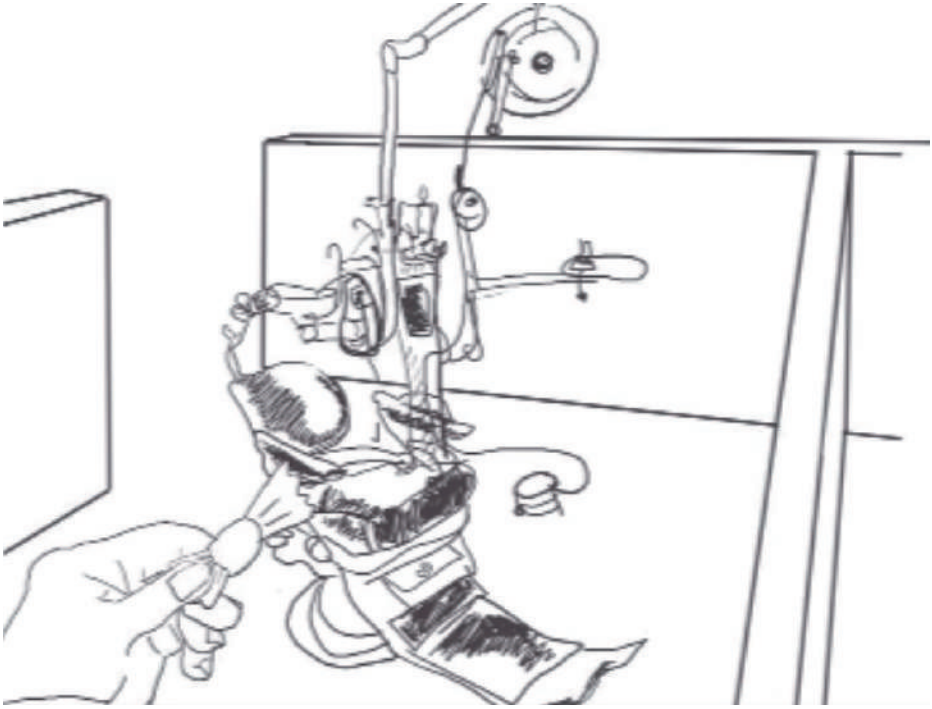
Immémorial, v.2 (avec le personnage de la Jetée de Chris Marker) © Pascal Weber



Immémorial, v.2 (avec le personnage de la Jetée de Chris Marker) © Pascal Weber

pas par les fantômes du passé, mais par nos projections d'ici et là.

C'est cette histoire qui se raconte par la suite. Les scènes d'autrefois ne disparaissent pas dans l'objectivité de la révolution du temps physique, elles se rejouent avec les acteurs qui sont les auditeurs et les spectateurs de nos narrations. Du bruit blanc sort et s'articule un récit où le passé simple devient toujours un passé composé ou un imparfait. La mémoire vive change le récit en discours actualisé. Seules les fables encapsulées restent à jamais des boites noires de la mémoire, les gisements d'une psychanalyse éternellement non accomplie. L'artiste s'en sert comme d'une pièce de bois desséché qui ré-entre sur l'échiquier d'une partie, déchaînant en tant que *figure*, de nouvelles émotions. La narration est ce jeu d'actualité qui engage et enrôle de nouveau. L'histoire n'est pas pour elle une vieille et terne enseignante de la sagesse, l'histoire est de nature appellative, de l'ordre à exercer un attrait ou une répulsion. La dissection du cerveau, des chemins de connexions synaptiques, du substrat de ce faisceau du pré-câblage que nous sommes



Immémorial, photogramme (détail), versions 1-2-3 («le dentiste nous donne des bonbons pour nous remercier d'avoir été sage») © Pascal Weber

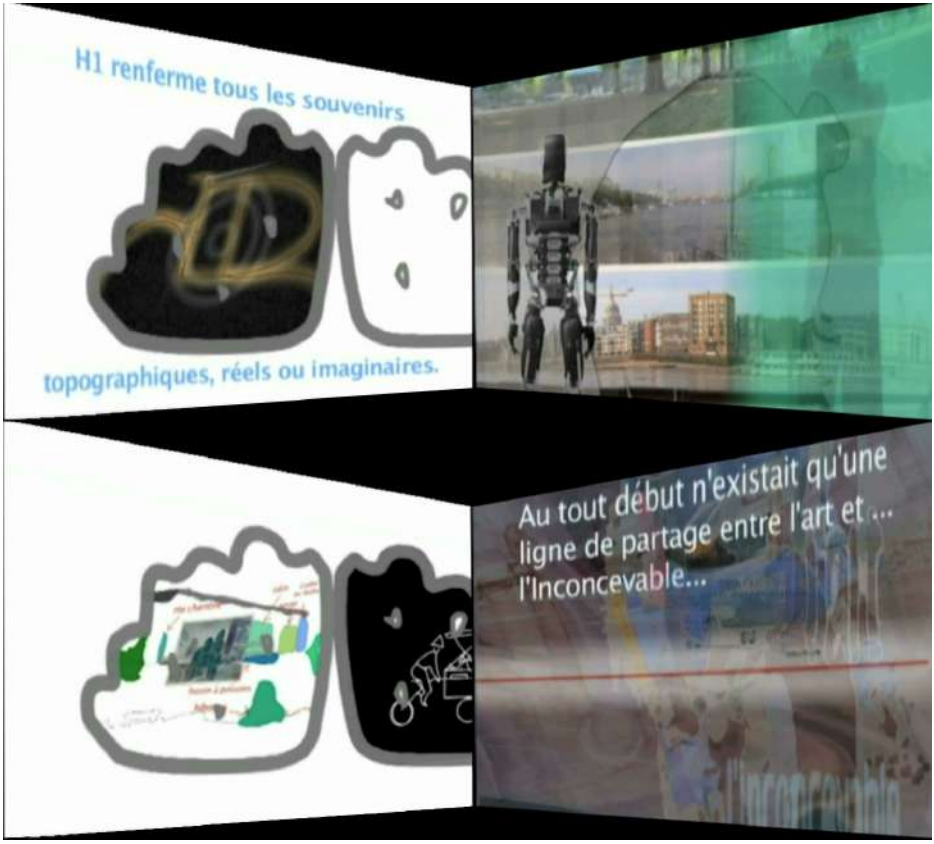
en dernière instance, une fois abandonnés de l'*anima* et de l'*animus* jungiens - si elle est opérée sur le dépôt de *ressouvenances*, elle se superpose au corps érotique - opérant *in fine* sa propre dissection *in vivo*.

Nécessairement interactive et impressive, la narration est un plaidoyer qui distribue des chocs, des stimulations, des morsures qui marquent notre corps et dispensent des énergies. La narration n'influence pas avec la teneur objective de ce qu'elle véhicule, elle porte sur des événements tout en se détachant de leur signification. Pénètre la conscience du spectateur-interlocuteur ce que celui-ci capte en se positionnant par rapport au vécu que l'on tente de lui transmettre. Pascale Weber parle de la captation des courants d'air, le flux des souvenirs passant dans un couloir, un lieu de passage où les présents déploient des voiles afin de se faire propulser par l'énergie narrative qui en émane. Cette œuvre est d'emblée conçue sur un système de voiles orientables, multiscreen. C'est dire que la position du spectateur y est active dans un sens comportemental : il ne s'agit pas d'une simple action que l'on attendrait de lui – au contraire, ce qu'il doit faire n'est pas simple, sa position est «non optimisée» et aléatoire. Son ergonomie cognitive est contraignante. Il entendra des bribes, il verra des miettes, desquelles il reconstruira sa propre histoire, narrée avec ses propres forces :

la création, quand il fut encore des jardins... jardins étaient là tant que de l'étage de la maison on ne pouvait pas distinguer plus loin que le domaine qui lui appartenait, c'est-à-dire la végétation qui partait d'au-dessous de la maison poussait sur la route qui descendait en contrebas, à vrai dire non pas sur une route mais sur la possibilité de se déplacer librement, possibilité qui

se perdait des yeux parce qu'elle devait donner sur une autre route, à coup sûr aquatique, une rivière, un chenal, un lac joint à un autre, mais l'ayant dans la conscience uniquement en tant qu'une potentialité et non nécessairement une possibilité d'y arriver rapidement, finalement on ne pouvait pas et on ne voulait pas trop, on préférait plutôt rester chez soi, c'est-à-dire là où s'arrêtait une quelconque raisonnable vision de se mouvoir, donc tant qu'ils existaient ces buissons rendant impossible le déplacement rapide, quand on engageait un quelconque projet de création, celle-ci demeurait incomparable à rien de ce qu'on pouvait connaitre, donc elle était libre de toute confrontation et elle rencontrait uniquement l'éloignement descendant sans écho, odorat ni vue rémanente. La création sonnait pour elle-même et pour cela elle était assignée à la comparaison avec le néant, et tous les horizons qu'elle atteignait étaient à la fois les plus lointains et les plus pertinents. La joie – car si on avait peur de partir de chez soi, alors chaque mouvement était un passionnant voyage sur la pente qui se déversait infiniment sur le plan du coulant de la gauche vers la droite, à contre-courant, gange du rêve.

© Marcin Sobieszczanski
Turbulences Vidéo #65, Ocotbre 2009



Immémorial, photogrammes, version 3 (non-lieux de la mémoire) © Pascal Weber

Dans la définition du mot «mémoire» que cite Pascale Weber, d'après la première édition du Dictionnaire de l'Académie française, de 1694, sont anticipés, trois siècles à l'avance, tous les éléments ou plutôt toutes les directions que la recherche en sciences cognitives réserve actuellement aux phénomènes mnésiques.

À propos d'*Immémorial*

par Antonella Tufano

L'Auteur intitule son travail :

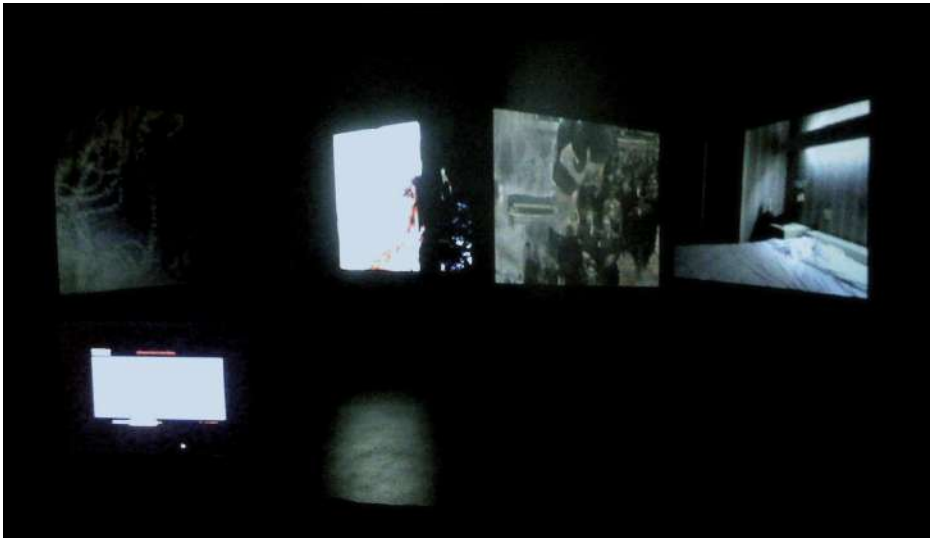
Immémorial - non lieu de la mémoire.

Et nous, nous sommes au centre d'un système de paroxysmes dès l'entrée dans ce dispositif complexe qui voyage dans la mémoire de l'auteur et celle des personnes interrogées. Ce dispositif qui change de forme selon les exigences de l'espace qui l'accueille, selon son évolution dans le temps et l'épaisseur des images-paroles-sons-lumières qui le composent.

L'Auteur précise :

Objet en quatre temps sur la mémoire.

Le sens de la mémoire ici évoquée se précise et révèle sa complexité. Cette mémoire est multiple : selon le cheminement de l'Auteur, elle se constitue de la mémoire inconsciente de l'auteur et celle d'autres personnes, croisées selon un dessein involontaire. Loin d'un travail nostalgique, l'Auteur explore d'un œil impitoyable et amusé - parfois cynique - les



Immémorial-Non-Lieux de la mémoire © Pascal Weber



Immémorial, v.2 photogramme © Pascal Weber

mécanismes qui permettent aux souvenirs de prendre forme, même - et surtout- s'il ne sont pas conformes à la réalité.

L'Auteur affirme :

Histoire = les choses dignes de mémoire

La dignité de ces souvenirs est en fait très indigne, leur légitimation dépendant exclusivement de l'usage qui leur est destiné, de la valeur intime leur accordée.

Le passant qui rentre dans le dispositif est invité à parcourir les quatre temps qui le composent et en découvre à la sortie qu'il n'a pas avancé, mais a juste participé à la construction d'un travail collectif de légitimation de l'intime, d'une miette de mémoire. À l'époque du moralisme triomphant, rien n'est plus indigne que ce moment d' hédonisme qui consiste à dire «je me souviens» et enchainer avec un plaisir gourmand les perles sur un fil de voix.

L'Auteur a construit son objet en quatre temps-espaces : les obscurs rivages de l'origine, le temps de machines, l'oubli, la préparation au tombeau.

Le premier est un tissu de souvenirs des moments premiers , scandé par le terme *inconcevable*.

Dans le second temps, les rêves entrent en jeu, la culture, pas franchement passionnante, laisse aux rêveries la possibilité de concevoir les trous de cette mosaïque.

Troisième temps, la maison, l'espace. *La maison est un sanctuaire* et pour marquer la sacralité de ce temps- lieu, les images d'enfants plongeant dans l'eau reviennent en boucle et un mystérieux insecte surgit. Un sentiment étrange s'installe, nous sursautons - comme les chiens d'un fragment - de surprise ou peur. L'atmosphère devient grave, nocturne, comme la voix mécanique sur le répondeur : il faut aller se coucher.

Dans le dernier temps, les silhouettes nous rappellent que nous sommes des ombres et que cette descente chthonienne n'a rien d'immatériel. Le chemin qui y mène est pavé d'éléments triviaux, de chair, de corps, de matière. La réalité de ces images parfois mouvantes, où les mots s'incrustent, où les voix se superposent, celles des témoins, parfois inaudibles, et celle de l'Auteur, avec son rythme durassien, nous entraîne et rassure dans cette recherche de mémoire.

Les termes se renvoient l'un à l'autre et la forme du dispositif semble exploser dans l'espace, comme certains dessins de Libenskind.

Réalité et mémoire se posent donc d' d'emblée comme un miroir déformant que les écrans de projection d'*Immémorial* pourraient représente spatialement.

Cet appareillage complexe que je n'arrive toujours pas à définir (une œuvre, une installation, un dispositif ? Les arts plastiques exigent pourtant la précision et Pascale Weber le sait, elle qui s'amuse à mélanger expérience intime, recherche, pratique plastique et écriture critique) sera donc pour moi une machine au sens grec, c'est à dire l'outil qui permet le dénouement d'une situation, voire d'une tragédie . Cette dimension spatiale supplémentaire, le lieu du jeu d'acteurs multiples, renvoie à leurs mémoires. A leurs mémoire labiles qui veulent inventer, réinventer, retrouver, reconstituer à tout prix ce que la Mémoire du temps à effacé.

Qui n'a pas de mémoire n'a pas d'histoire.

Tel paraît le constat-question de Pascale Weber. Mémoire et histoire, mémoires et histoires, composent une autre facette du travail. Ou mieux, un autre piège, au sens matériel, qui attrape et englouti le spectateur.

La Mémoire et les mémoires.

La machine de Pascale Weber voudrait combler les failles de l'être humain. Elle (ou son Auteur), *deus ex machina*, portera secours et permettra de retrouver l'intégralité de la mémoire ou l'intégralité de notre capacité à entendre le réel. Une lucidité à 100%, une objectivité impossible qui permettrait de se défendre du récit d'autrui et reconstituer la vérité qui fait plaisir.

La Vérité ?

Ou la vérité de l'Auteur, l'auteur, ceux qui traversent la pièce avec leurs témoignages, ceux que le hasard a convié ?

En fait, ce dispositif est une machine à fabriquer l'insoumission, à changer le passé d'une manière non-conforme, ou mieux non standard et la déconstruction euclidienne opéré par l'installation représente cette décomposition et recomposition.

L'être et la machine.

L'interactivité du travail est le déclic qui incite le spectateur à entrer dans le jeu, dans la pièce et donner le coup d'envoi de cette partie avec l'irrationnel.

La manière de procéder, contrairement à l'apparence, au médium utilisé, la vidéo, n'est



Immémorial, v.2 photogramme © Pascal Weber

pas analytique, mais révèle une attitude magique, au sens de Breton. Il faut abandonner le principe d'analogie et rentrer dans une causalité poétique. Et, paradoxalement, par cette démarche anti-rationnelle, la dignité de l'art, de la magie, des facultés créatrices est reconsidérée.

La machine qui, comme le rappelle Flusser, est un piège, crée un équilibre entre science et magie, elle nous attrape et permet d'ouvrir à d'autres questions, sur la manière de faire la mémoire et de la défaire. Sollicité par la machine, l'être invente les traditions, la mémoire, reconstruit une histoire quotidienne.

Le temps mémoriel d'*Immémorial*

Cet objet dure depuis plus de 10 ans. Il est peut être sans arrêt. Ou bien, il sera déjà arrêté au moment où j'écris ce texte ou lorsque on voudra le lire.

Les fragments qui composent cet objet vieillissent et ils sont gardés avec leur usure, leurs blessures. Et contrairement à l'apparence, ces voix qui s'effilochent nous interpellent. Car la parole possède le don de créer une vérité.

La parole.

La parole qui se compose en récit ou reste suspendue dans un laps de temps indéterminé légitime la réalité. Elle est même l'engrenage principal qui permet d'activer les réactions : surgissement , résurgissement, effacement, blocage.

Pour en finir

Ce travail est né d'un recueil de mémoires et - sans être documentaire- il dévoile le temps qui passe et celui qui reste. Immémorial est un instant, est le seuil entre ces deux temps, celui qui nous précède et celui qui nous attend. Une machine qui nous permet d'inventer passé et présent par la force du geste artistique, où le spectateur est complice.

Plus qu'un palimpseste, c'est une matrice :

Milieu où quelque chose prend naissance.
D'Holbach, Système de la Nature II, 1770.

L'écriture micrologique de ce travail, accompagne cette matrice. La matrice, un élément qui fourni appui ou structure. La matrice, un élément qui sert à entourer, à reproduire, à construire.

Un seul conseil avant de rentrer dans la pièce (sans doute le terme que je trouve le plus approprié pour parler d'*Immémorial*) : oublier et se laisser porter par l'anamnèse au gré des indices que l'Auteur nous donne.

© Antonella Tufano
Turbulences Vidéo #65, Septembre 2009

interview vidéo de Pascale Weber



http://www.portrait-artiste.com/pascale-weber

Dans Rheinmetall / Victoria 8 *(2003) de Rodney Graham,*

un projecteur 35 mm du début des années 1960 diffuse un gros plan d'une machine à écrire allemande des années 1930.

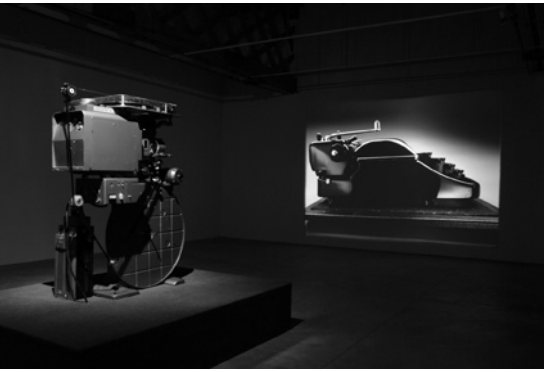
Rodney GRAHAM, Rheinmetall / Victoria 8

par Ghislaine Perichet

« La seule chose dont je sois sûre, c'est la sincérité de mon effort pour dégager une sensation qui me paraissait encore inexprimée, pour la débarrasser de ce qui l'encombre et m'efforcer, comme je le pouvais, de la faire vivre au moyen du langage.»

Nathalie SARRAUTE, *Tropismes*

Rheinmetall / Victoria 8, 2003, film cinématographique 35 mm, couleur, silencieux, 10'50", en boucle, projecteur 35 mm, Cinemeccanica Victoria 8 et boucleur. Édition de 5 et 1 épreuve d'artiste, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle ; achat 2004 © Rodney Graham.

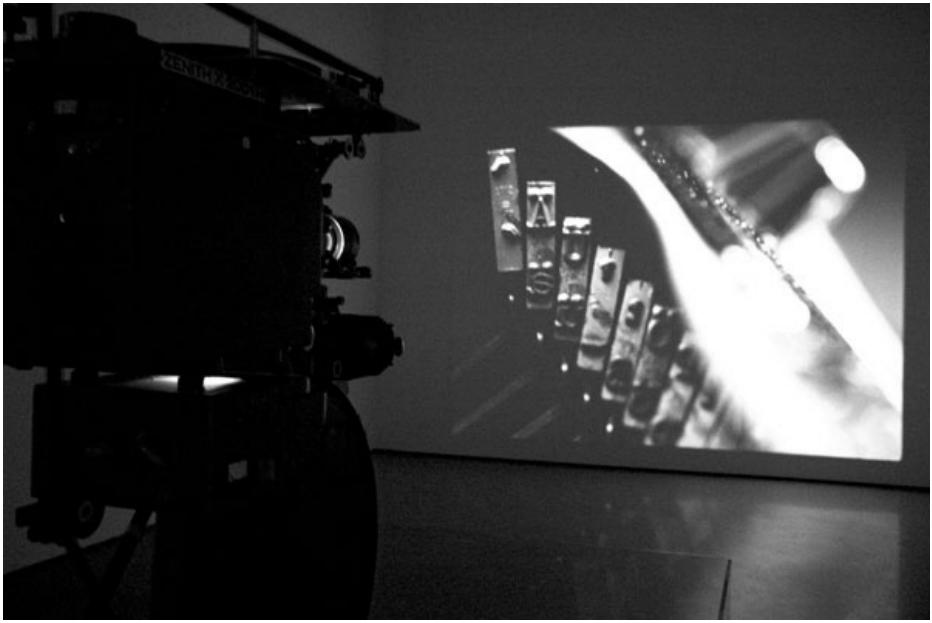


Rheinmetall / Victoria 8 - 2003 - Rodney Graham © Rodney Graham

Le bruit du projecteur « commente » les images « muettes » du film en noir et blanc. La machine à écrire se couvre lentement de poudre blanche, vision onirique de l'enterrement d'une technologie obsolète par une autre et évocation des modulations incessantes du visible et de l'invisible[1].

N'est-ce pas là le projecteur, hier silencieux et invisible, soumis au diktat du machiniste œuvrant derrière la vitre de la cabine de projection pour ne pas interférer avec l'espace de la projection cinématographique, qui s'exhibe aujourd'hui sous les feux de sa projection comme le protagoniste incontournable du dispositif qui nous fait face ? N'est-ce pas là encore la machine à écrire, support d'écriture et mémoire d'histoires infinies, hier bel outil de travail posé à portée de main et aujourd'hui objet de collection, dont l'image monumentale

1 - À propos de *Rheinmetall / Victoria 8* (2003) de Rodney GRAHAM, in Petit Journal # 52 : HF**I**RG. http://www.jeudepaume.org/?page=document&idArt=827&lieu=1&idDoc=667



Rheinmetall / Victoria 8 - 2003 - Rodney Graham © Rodney Graham

est projetée là, exposée à la vue sous le joug d'un regard *haptique* ?

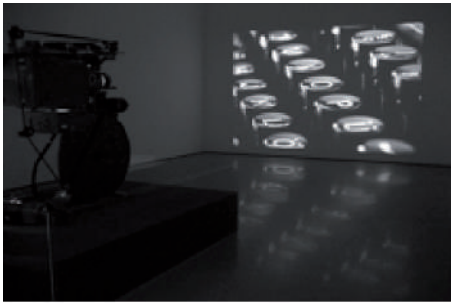
Les machines *Rheinmetall* et *Victoria 8* réunies par Rodney Graham dans la Salle 7 du musée du Jeu de Paume s'offrent en pâture et au partage des regards comme elles se font écho, à distance. Le regard de l'artiste tout d'abord, hier encore l'œil placé derrière la caméra et prêt à en découdre avec l'objet mis en scène et aujourd'hui le regard du public curieux, dont le corps, *pris* entre champ visuel et territoire sonore, expérimente les mécanismes du dispositif engendrés à travers l'ensemble des pièces réunies ici afin d'en restituer l'intention de l'auteur.

Prenons le temps de nous poser là, entre projecteur et machine à écrire, entre machine et machine, sculpture et sculpture, comme entre présence réelle et présence figurée, entre manifestation sonore lancinante du projecteur et silence assourdissant des plans vidéographiques qui se succèdent à la surface de projection. Là où le public est invité à prendre place ou plutôt, à trouver *sa* place dans l'espace sombre dévolu à l'installation, nous nous posons.

Le dispositif imaginé par Rodney Graham pour mettre en scène *Rheinmetall / Victoria 8* s'inscrit dans le cadre de l'exposition *HF ❙ RG*[2], initiales de Harun Farocki et Rodney Graham, artistes convoqués par Chantal Pontbriand[3] dans la perspective d'initier, à l'instar du public et des espaces d'exposition, une rencontre, un dialogue avec les artistes, entre les œuvres. En décidant d'inscrire une barre verticale en place de la barre oblique chère à Roland Barthes, qui introduisait dans son ouvrage *S/Z* la notion d'intertextualité, la commissaire d'exposition dessine et désigne bien plus qu'un rapprochement ou une mise

2 - *HF ❙ RG, [Harun FAROCKI ❙ Rodney GRAHAM]*, musée du Jeu de Paume, Site Concorde, Paris, exposition du 7 avril au 7 juin 2009.

3 - Critique d'art et commissaire d'exposition





Rheinmetall / Victoria 8 - 2003 - Rodney Graham © Rodney Graham

en correspondance des travaux sélectionnés pour l'exposition et les espaces du musée, elle choisit d'avaliser l'opportunité d'un *corps à corps*, un *face-à-face* ou un *vis-à-vis de deux artistes majeurs*[4].

À la lecture des propos de Maurice Merleau-Ponty pour qui *mon corps n'est pas seulement un objet parmi tous les autres objets, un complexe de qualités sensibles parmi d'autres, il est aussi objet sensible à tous les autres, qui résonne pour tous les sons, (…), vibre pour toutes les couleurs, comme un étrange objet qui utilise ses propres parties comme symbolique générale du monde et par lequel en conséquence nous pouvons « fréquenter » ce monde, le « comprendre » et lui trouver une signification »*[5] ; ne serions-nous pas nous-mêmes, publics avertis, convoqués par Rodney Graham pour expérimenter un *corps à corps*, un *face-à-face* ou un *vis-à-vis* avec les machines *Rheinmetall* et *Victoria 8* ? Ma présence pourrait-elle se révéler comme l'élément catalyseur à même de *réveiller* le tropisme de la relation qui s'instaure ici, entre le projecteur, la machine à écrire et le public, entre l'objet, l'image de l'objet et le spectateur comme entre champ visuel et territoire sonore, là où mon corps percevant et perçu interfère, littéralement *trans-porté* dans la mouvance ininterrompue des images et des sonorités ?

Je détermine ma place à proximité de l'appareil de projection cinématographique mais à distance du *sujet* projeté, entre statique de l'objet aux allures sculpturales posé sur son piédestal telle la stèle et qui me domine, et dynamique du mouvement inscrit sur la surface monumentale de projection. *Je* me place pour voir et entendre, mieux *entendrevoir* et me *poser*, pour qu'entre entendre et voir quelque chose *se passe*, quelque chose de l'ordre d'un non-dit se réalise sans avoir à se justifier.

L'installation revêt la forme d'un dispositif scénique à l'intérieur duquel les *deux objets industriels, deux technologies obsolètes, s'adressent l'un à l'autre à travers l'espace qui les sépare*[6], dans une interdépendance manifeste. Un lien inextinguible et indéfectible qui détermine la relation entre la machine (le projecteur) et la représentation de la machine (la machine à écrire) et favorise l'émergence d'une zone d'entre-deux machines, zone d'entre-deux présences et zone interstitielle, qui ouvre au champ de la perception.

4 - Chantal PONTBRIAND, « *Harun FAROCKI ❙ Rodney GRAHAM* », in catalogue d'exposition : *HF ❙ RG, [Harun FAROCKI ❙ Rodney GRAHAM]*, Jeu de Paume, Black Jack éditions, 2008, p. 20.

5 - Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Tel », 1945, p. 273-274.

6 - Rodney GRAHAM, interview vidéo par Chantal PONTBRIAND, dans le cadre de l'exposition *HF ❙ RG, [Harun FAROCKI ❙ Rodney GRAHAM]*, Jeu de Paume, mai 2009. http://www.jeudepaume.org/?page=article&sousmenu=13&idArt=827&lieu=1



Rheinmetall / Victoria 8 - 2003 - Rodney Graham © Rodney Graham

Rheinmetall / Victoria 8 est le territoire de la représentation où s'exprime l'émotion. Il est l'espace d'un *transport* de la forme, le lieu où se joue la relation, le lieu où, à travers le flux tendu du faisceau de la projection, la machine engendre la représentation de la machine mue par l'enchevêtrement des résonances visuelles et sonores propices à libérer du sens et à l'origine de laquelle les relations se cristallisent. Se faisant face, les machines de Graham nouent une relation triviale qui exclut *l'autre* tout en sollicitant sa présence. Ne serait-ce alors qu'à travers l'avènement d'une certaine *étrangeté* de notre présence, présence silencieuse mise en mouvement et retenue, tenue à distance mais non moins ténue, présence écartée et pourtant incontournable, qu'incomberait la possibilité d'interrompre ou suspendre la relation duale installée durablement au profit d'une relation ternaire échafaudée à l'aune d'un entre-deux pour en saisir la quintessence, le temps d'une présence étrangère ?

Plongé dans l'obscurité de la salle de projection, le public est acteur inopiné qui fait irruption sur la scène de la représentation. Difficile de *tenir* sa place. C'est qu'ici, dans l'intimité du volume cubique de la salle d'exposition plongée dans l'obscurité, quelque chose continue de *se passer* à travers la relation duelle quasi exclusive établie entre les appareils et seulement révélée par la surface lumineuse du plan de la projection. Quelque chose *passe* là, de l'ordre de l'infime, qui pourrait se passer de toute intrusion et pourtant. *Je* prends place et *je* fais lien. Ma présence réalise le *lieu* qui ouvre au champ de la perception à l'origine duquel la relation advient, s'appréhende et se réalise à travers le corps qui s'éprouve. Là où la relation prend forme et fait *œuvre*, en silence.

Construction visuelle et sonore close, comme un bloc d'espace et de temps, *Rheinmetall / Victoria 8* s'inscrit dans la durée, à distance de toute structure narrative propre au langage cinématographique, et permet au corps de se poser. En privilégiant la structure répétitive du montage en boucle qu'il soumet à l'expérimentation, l'artiste s'attache à la plasticité de la forme qu'il travaille au profit d'un arrangement des formes. Comme le projecteur manifeste sa présence bruyamment, la machine à écrire est objet d'attraction et sujet de convoitise qui sollicite l'attention du regardeur, sans fin. L'espace sombre et clos de *Rheinmetall / Victoria 8* est territoire *sensible* offert à la perception qui ouvre la relation et propose au spectateur de prendre place, le temps d'une attention et d'une écoute, le temps d'une présence *offerte* à la réciprocité des présences, le temps nécessaire au corps pour *redonner à ces machines vétustes une actualité, un actio (un faire ou une manière d'agir) qui renvoient à l'existence*[7]. Le public improvise sa présence, il est *performeur* qui se joue des formes composées. Il est corps réceptacle à même de voir, entendre et percevoir, qui confronte sa présence silencieuse à la dynamique des *appareils* comme en contrepoint à la relation déjà en cours. Il est celui qui transcende la relation engendrée entre les machines et le corps, à travers le jeu des co-présences et des *intercorporéités* inhérentes aux interférences des présences manifestes et manifestées entre

7 - Ibid. 5, p. 36.



Rheinmetall / Victoria 8 - 2003 - Rodney Graham © Rodney Graham

champ visuel et territoire sonore.

Ainsi *j'*entends le projecteur qui réalise la mise en lumière de l'objet que *je* regarde et qui me regarde, le corps attiré, attisé par les *rumeurs mécaniques du champ de bataille que Graham laisse transparaître derrière l'auratique et autocratique*[8] présence de belles machines. Ma présence inscrite au sein du *paysage* imaginé par l'artiste est *ouverte*. *Je* suis acteur, dans le sens ou *je* prends acte de la situation avant de m'y laisser acter c'est-à-dire travailler par les mécanismes induits par l'artiste à l'intérieur du volume d'exposition, capable d'intégrer les spécificités mises en œuvre au sein du dispositif sans en enfreindre les règles. À la relation préétablie, structure duale initialement élaborée à partir de *Rheinmetall* et *Victoria 8*, s'adjoint ma présence interférente, présence initiatrice d'une nouvelle mouvance et génératrice d'une démultiplication des points de vue qui ouvre à la relation tripartite et s'éprouve.

*J'*entends et *j'*écoute le chant du projecteur comme, le regard sollicité par le mouvement de la caméra qui tourne autour de la machine à écrire jusqu'à en effleurer la surface, *je* vois et *je* regarde *Rheinmetall* danser, tour à tour ensevelie sous un épais manteau de neige qui en efface les reliefs, puis dissimulée derrière son écrin ou bien encore réapparaissant sans parure. *Je* chante et *je* danse, en silence, au risque de rompre le charme d'une relation déjà mise en œuvre par Rodney *Graham*, le temps d'une présence.

Merci à rodney Graham

8 - Peter SZENDY, « *Machin, machine et mégamachine* », in Catalogue d'exposition *HF* ❙ *RG*, *[Harun FAROCKI* ❙ *Rodney GRAHAM]*, Jeu de Paume, Black Jack éditions, 2008, p. 68

© Ghislaine Perichet