

# **Turbulences** vidéo

revue trimestrielle # 66 - Janvier / January 2010



# **Turbulences** vidéo

revue trimestrielle janvier - février - mars 2010
*quarterly magazine January - February - March 2010*


## (2010)

Sylvie Blocher est une femme hors du commun, une artiste à fleur de peau : son « portrait » éclaire son parcours et son travail, dont l'engagement et la sensibilité portent la marque de valeurs profondément humaines que nous devrions tous partager. Aucune surprise à la voir au cœur de ce numéro de Turbulences Vidéo et des expositions qui marqueront Vidéoformes 2010 en mars prochain.

## (2010)

Sylvie Blocher is both an exceptional woman and artist. This 'portrait' throws a light on her life and career and values an involvement and a sensitivity we should share in bigger numbers. No surprise she's at the center of this magazine and of the exhibition program of Videoformes 2010 next March.

Gabriel Soucheyre


**Turbulences vidéo # 66** • Premier trimestre 2010 / *first quarter 2010*
**Directeur de la publication / *director of publication* :** Loiez Deniel • **Directeur de la rédaction / *editor-in-chief* :** Gabriel Soucheyre
**Ont collaboré à ce numéro / *editors*** : Pierre Andrieu, Alain Bourges, Geneviève Charras, Marianne Derrien, Jean-Paul Fargier, Jean-Paul Gavard-Perret, Paz A. Guevara, Julia Hountou, Ghislaine Périchet, André Rouillé, Marion Rousset, Gabriel Soucheyre, Emma Tramposch

**Coordination & mise en page / *Coordination & 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 # 66 et **VIDEO**FORMES • Tous droits réservés / *All rights reserved* •


La revue Turbulences vidéo # 66 bénéficie du soutien du ministère de la Culture / DRAC Auvergne, de la ville de Clermont-Ferrand, de Clermont Communauté, du conseil général du Puy-de-Dôme et du conseil régional d'Auvergne.


1 1 *A more perfect day,* Sylvie Blocher, 2009, installation vidéo © S. Blocher

2 2 *Primitive,* Apichatpong Weerasethakul, 2009, Courtesy Kick the Machine Films, Bangkok © Kick the Machine Films / Photo : Chayaporn Maneesutham

# Sommaire # 66

## Chroniques en mouvement


7 Choses lues, choses vues, choses bues...
*Jean-Paul Fargier*

15 Une géante du documentaire politique disparaît.
*Texte Collectif rédigé par Hélène Fleckinger*

19 Angela Marzullo , sur les traces de Carole Roussopoulos
*Julia Hountou*

25 Arte video night
*Alain Bourges*

30 Anders Weberg : Un type bien
*Alain Bourges*

32 Festival de Danse de Cannes 2009 : Feux d'Artifices !!!!
*Geneviève Charras*


## Portrait d'artiste : Sylvie Blocher


38 Interview de Sylvie Blocher
*Gabriel Soucheyre*

43 Sylvie Blocher : New Work
*Emma Tramposch*

48 L'art politique est-il réactionnaire. Entretien avec Jacques Rancière.
*Marion Rousset*

53 La biennale de Lyon (mal) vue par la critique
*André Rouillé*


## Sur le fond


59 Gaël Peltier : Corps sous surveillance
*Marianne Derrien*


## Les œuvres en scène


64 Installation sonore : *Toujours quelqu'un écoute & quelqu'un n'entend pas*
*Jean-Paul Gavard-Perret*

66 *Six Easy Pieces* by Reynold Reynolds
*Paz A. Guevara*

69 Nicolas Osborn : *Over to you*, 2009
*Ghislaine Perichet*

73 Anna Teresa Keersmaeker : « Le son du mouvement »
*Geneviève Charras*

75 Ashes : Le Phœnix né de ces cendres
*Geneviève Charras*

### 10/11/09 // Winter Family @ Chapelle de l'Oratoire

Un homme au piano, à l'orgue et à l'harmonium, une femme aux percussions, au mini piano/accordéon à soufflet et au chant incantatoire dans une chapelle bien remplie, de multiples possibilités de rêveries musicales… Le concert du duo franco israélien **Winter Family** a en effet permis de faire défiler une multitudes d'émotions dans la tête (en l'air) et le cœur (serré) des personnes présentes à la Chapelle de L'Oratoire/Galerie de l'art du temps, à Clermont-Ferrand.

Ce concert organisé par les **Handclapping Girls** et **Vidéoformes** (il y a une projection vidéo du film Bambi de Walt Disney au dessus des musiciens sur le mur décrépi de la chapelle) restera comme un moment magique, hors du temps et des modes passagères… Devant nous, dans ce lieu glacial – c'est le mois de novembre et il n'y a pas de chauffage – il y a juste deux musiciens habités par leur musique, une sorte de pop matinée de classique et de spoken word. On constate instantanément que si l'on a froid au dehors, on ressent une très forte chaleur intérieure... Car **Ruth Rosenthal** chante en hébreu ou en anglais avec une voix grave et évocatrice qui saisit littéralement l'auditeur, et ses interventions aux percussions et à l'accordéon/piano sont elles aussi marquées du sceau de la classe. Pour propulser tout cela dans les étoiles et échauffer les neurones, les multiples piano, synthé, orgue et harmonium de **Xavier Klaine** – bien emmitouflé et souvent dos au public, face à ses instruments – se chargent de créer une ambiance entre cérémonie religieuse, musique classique fiévreuse et pop stellaire. C'est super beau : chaque titre provoque un petit séisme



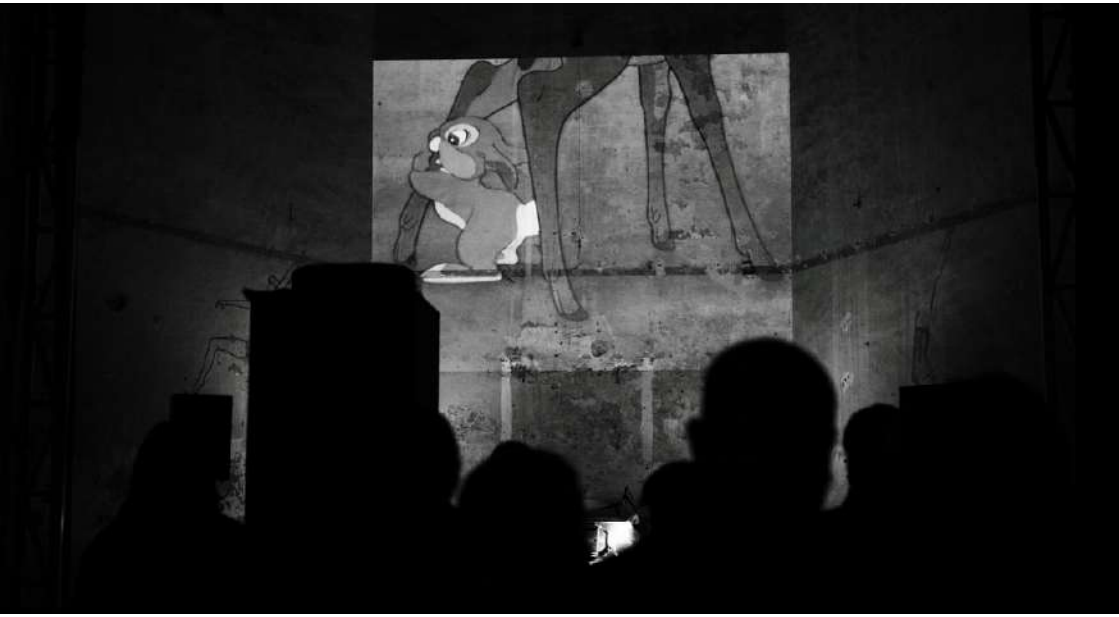
*Winter Family@Chapelle de l'Oratoire - Galerie de l'art du temps* - 10/11/2009 © Photo : Loiez Deniel

intime dans le corps de l'auditeur, pris par la puissance des titres de Winter Family et par le son qui monte et tournoie admirablement dans la Chapelle de l'Oratoire, idéale pour ce genre de concert.

D'une profonde tristesse, d'une sublime noirceur tout en en invitant à décoller vers les cieux l'âme pleine d'espoirs fous, la musique de ce duo touché par la grâce transporte, avec très peu de moyens. Plongé dans une délicieuse mélancolie, on en vient à se demander pourquoi Bambi est projeté en fond de scène, on ne voit pas trop l'intérêt de la chose… Jusqu'à ce que la forêt qui abrite les animaux de Disney se mette à brûler complètement pendant le dernier morceau - céleste et torturé - de Winter Family, parfaite adéquation entre les images et la musique qui nous consume de la tête aux pieds. Très grand moment passé avec un groupe à voir absolument sur scène !

© Pierre Andrieu
Turbulences Vidéo #66, Novembre 2009

www.concertandco.com



*Winter Family@Chapelle de l'Oratoire - Galerie de l'art du temps* - 10/11/2009 © Photo : Loiez Deniel

Vins ou vidéos, c'est pareil : la taille de l'écran, la forme du godet changent la perception de la dégustation. Certaines courbes (ballon, bordeaux) épanouissent davantage les arômes. De même, toile géante à usage collectif ou fenêtre numérique individuelle ne réveillent pas tout à fait les mêmes sucs, les mêmes sens.

## Choses lues, choses vues, choses bues…

*par Jean-Paul Fargier*

À preuve, cet automne, des « choses » d'**Alain Fleischer**, d'**Apitchatpong Weerasethakul**, de **Natacha Muslera**, qu'on a pu savourer aux trois coins de Paris. Quatre, on dit. Ah ! j'ajoute **David Finchler**, et le compte est bon.

### Foudre

Commençons par ce Fincher, dont le nom me dit quelque chose. Mais quoi ? Palais de Tokyo, côté branchouille. L'*expo* du moment s'intitule *Chasing Napoleon*, le genre de fourre-tout désespérant qu'il faut traverser le plus vite possible jusqu'à ce qu'une « chose » regardable vous hèle malgré tout. Je louvoie d'une salle à l'autre, rien, rien, rien, et soudain un attroupement. Une douzaine de jeunes font la queue pour entrer deux par deux dans une cabane blindée où règne un froid polaire (-30°). On distribue des parkas aux



*Primitive*, Apichatpong Weerasethakul, 2009, Courtesy Kick the Machine Films, Bangkok © Kick the Machine Films / screenshot from the video



*Primitive*, Apichatpong Weerasethakul, 2009, Courtesy Kick the Machine Films, Bangkok © Kick the Machine Films / Photo: Chaisiri Jiwarangsan

visiteurs. Ils ressortent couverts de givre, les yeux éclatés par les étincelles qui crépitent entre les parois livides dès que la porte se referme. Pas inintéressant, me dis-je. Le degré zéro de la télévision. C'est comme si on avait la possibilité de pénétrer à l'intérieur d'un tube cathodique. L'œuvre s'appelle *Vorkuta*, l'artiste **Micol Assaël**. Voilà un exemple de plus (il en est tant) de l'impact de la télévision sur l'art contemporain. Seule, en effet, la référence au dispositif télévisuel donne un sens à cette facétie glaciale.

Sur le mur d'en face, six télévisions éteintes. Encore un de ces trucs en panne ! Mais non. Comme je m'approche pour lire le cartel, le premier poste s'allume brièvement, le temps de voir un quidam tomber d'un toit, frappé par un éclair. Image noir et blanc, extraite d'un film, burlesque sans doute. Un peu de patience et tour à tour d'autres images flashent sur les autres postes : autant de catastrophes causées par la foudre (à cheval, dans les champs, etc). Signée David Fincher, l'oeuvre affiche un titre plus long à lire – *Did I ever tell you I've been struck by lightning seven time ?* – que son contenu, qui demande, lui, seulement deux secondes. Ce Fincher-là est-il le même que le réalisateur de *Seven*, de *Fight club* et de *Benjamin Button* ? Il se pourrait. Les cinéastes qui s'amusent à faire des installations vidéo ne sont pas rares (Ruiz, Ackerman, Marker, Lynch, Kiarostami, Godard, Greenaway, Fleischer, Varda, etc.). Beaucoup cherchent, parfois naïvement, à coups de dispositifs compliqués à tester les limites du septième art, à reculer ses frontières. Peu semblent se douter que la vidéo est d'abord un dynamiteur (et dynamiseur) de la télévision. La collection d'hommes foudroyés que David Fincher aligne parle bien, elle, et fort simplement, de l'*effet tivi*. C'est un voyage dans l'éther hertzien que l'installation organise. Avec vue imprenable sur l'Instant unique (forcément fulgurant) et sur la simultanéité (obligatoirement discontinue). Deux façons d'invoquer, d'exiger le Direct. Lui seul rend



*Primitive*, Apichatpong Weerasethakul, 2009, Courtesy Kick the Machine Films, Bangkok © Kick the Machine Films / Photo: Chayaporn Maneesutham

visible l'Instant dans l'instant et la multiplicité immédiate de tous les instants.

Cette âpreté du choc, dont les ondes perdurent, n'a d'équivalent que ce « vin de saignées » que cultive à Bergerac la famille Joyeux, sous le label Château Grimard. Une larme suffit aux papilles, éclair astringent garanti, suivi longtemps après d'un goût de fruit vertical.

**Flûte**

Apitchatpong Weerasethakul était la raison de mon déplacement au Palais de Tokyo. Le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris lui consacre une belle et grande exposition, *Primitive*. Une douzaine de petits écrans collés aux murs ou suspendus à hauteur d'yeux d'un visiteur debout dispersent des actions dont des adolescents *thaïs* sont les héros : ils jouent au foot (avec un ballon en feu), aux guérilleros, aux cosmonautes. Ici, ils s'éclatent en dansant devant une caméra qui chavire en contre-plongée. Là, masqués, ils jouent aux singes ancestraux. Etc.

Devant un tel agrégat d'images, difficile de se stabiliser. Comment ne pas se laisser ballotter d'écran en écran ? Tout est beau : le feu, les visages, les mouvements, les couleurs, les paysages, mais rien ne prend vraiment, tout coule dans un fleuve de sensations fortes, indistinctes. Et puis, dans la dernière salle, un double grand écran se déploie en angle, dans l'obscurité, comme au cinéma, il y a des bancs, on peut s'asseoir. On s'assoit. Là, on n'a plus envie de filer. Est-ce d'être assis ? Peut-être. Mais il y a aussi ces deux images envoûtantes : forêt, lampes dans la nuit, lune, tente rougeoyante posée dans une prairie, adolescents allongés côte à côte, visages assoupis, rêveurs, voix off parlant de magique remontée vers des temps anciens. Merveille du vermeil, puissance du récit, prodige du dédoublement : ça fonctionne ! Quoi « ça » ? Justement « ça », si l'on en croit Patrice Blouin qui décrit et



*choses lues, choses vues*, 2009 © Alain Fleischer - Le Fresnoy / Studio National des Arts Contemporains

analyse en profondeur cette exposition dans les *Cahiers du Cinéma* (n° 650, novembre 2009), beaucoup mieux que je n'ai le temps de le faire ici. « En forçant à peine le trait, on pourrait dire que l'installation Primitive forme une sorte de topique freudienne, où l'inconscient de la voix off vient perturber la conscience des images au sein d'un écran subconscient. » Voilà, bien vu, bien dit. Et ceci encore : « Posés directement au sol, les deux écrans de Primitive évoquent ici plutôt les deux lobes d'un cerveau dont seul un hémisphère serait sensible au langage ».

Mais dans quel lobe de notre cerveau se loge la sensibilité aux équivalences vin/vidéo ? Le CNRS y travaille. Mes rapports l'intéressent. Ces vidéos (aux relents de cinéma) du thaï (au nom rebondissant) qui compose des films (aux arrières goûts de vidéo) provoquent les mêmes frémissements le long de la moelle épinière que les cuvées du Grand Père Jules (« au parfum des vieilles vignes ») récoltées à Violès, au pied des Dentelles de Montmirail (Vaucluse), par Xavier et Gérard Henry. Texture serrée, dentelures vagabondes, flux venant de loin (Vaison-la-romaine est proche), reflux amenant loin, dans le temps et dans l'espace (Chateauneuf-du-Pape à quelques encablures).

**Tâte-vin**

Selon mon Larousse, le tâte-vin (ou taste-vin), nom masculin invariable, signifie :

1. Tube pour aspirer par la bonde du tonneau le vin qu'on veut goûter.
2. Petite tasse plate de métal dans laquelle on examine le vin qu'on va goûter.

C'est une vraie cave de dégustation (de livres) que le cinéaste/vidéaste/photographe, écrivain Alain Fleischer vient d'installer dans la grande salle de l'ancienne Bibliothèque Nationale, rue de Richelieu. Et curieusement, dans la description de son projet, il compare le lieu qu'il investit successivement à une cathédrale, un cinéma, un théâtre, un opéra mais pas à une cave. Pourtant, que fait-on là, ne sachant où donner de la tête, face à ces alignements d'écrans contenant chacun quelques minutes d'un livre lu par un lecteur ou une lectrice dans



*choses lues, choses vues*, 2009 © Alain Fleischer - Le Fresnoy / Studio National des Arts Contemporains

un décor de leur choix ? On ouvre un pupitre-écran comme on débouche une bouteille. On lape quelques mots comme au fond d'un verre. On hume un style comme on plonge son nez dans des vapeurs timbrées. On se croirait au Salon des Vignerons indépendants, Porte de Versailles, que j'ai parcouru à quelques jours près, où un avertissement tapissait chaque allée : *Déguster c'est recracher*. Exactement, le conseil que Fleischer aurait pu graver à l'adresse de ses visiteurs, s'ils avaient été aussi nombreux que ceux du Salon des Vins et qu'il les eut crus aussi piètres amateurs. Mais l'amateur de choses lues est a priori plus sage que l'amateur de choses bues. Il n'avale jamais, il recrache toujours. Impatient d'attaquer le flacon suivant.

Vertige du choix, éblouissement de la liste, étourdissement des enchaînements, successions, oublis, remplacements : rien de perdure, tout s'enchevêtre, se chasse, se fixe dans l'instant pour mieux s'évanouir dans le temps. L'installation de Fleischer *Choses lues, choses vues* exprime par son dispositif même ce sentiment d'affolement qui saisit tout amateur de livres ou de vins entrant dans un bibliothèque ou une oenothèque.

La salle étant peu fréquentée, on a tout loisir de courir d'écran plat en écran plat, entendre trois lignes de Kerouac sifflées par Jacques Henric, une once d'Hölderlin soupesée par Claude Minière, du D.H. Lawrence caressé par Catherine Millet, un brin d'Artaud humé par Jean-Jacques Lebel, un fragment d'Anna Arendt mâché par Laure Adler, une lampée de Cocteau par Dominique Païni, des effluves de Benjamin classées par Didi-Huberman, etc. Vous pouvez même voir Chris Quanta, qui ne fait rien comme tout le monde, lire des noms de lieux sur une mappemonde ! Voilà pour les *choses lues* (une centaine, Sollers, Dumas, Salinger, Stendhal, Flaubert, Fénelon, Michaux, Bataille, Murakami, Blanchot, Céline, etc.).

Mais les *choses vues* ? Le projet met en exergue cet aveu de Godard : « Finalement, je crois que ce qu'il y a de plus extraordinaire à filmer, ce sont des gens qui lisent. » Ayant moi-même sacrifié à cet autel (*Sollers au Paradis*, *Joyce Digital*, *Choses vues* de Victor Hugo lues




*choses lues, choses vues*, 2009 © Alain Fleischer - Le Fresnoy / Studio National des Arts Contemporains

par Michel Piccoli), je peux témoigner que la lecture filmée est un genre des plus attractifs mais aussi des plus risqués. Et me permettre d'apprécier les choix de Fleischer en toute confraternité.

Filmer une lecture induit tout de suite une décision : vais-je garder à l'écran celui, celle qui lit, du début à la fin de l'action ? Ou vais-je interpoler l'image de cette action avec d'autres images ? Et lesquelles ? Fasciné par les visages en proie aux textes, j'ai souvent choisi de ne pas choisir : montrant continûment le lecteur (Sollers, Piccoli, John Cage) mais nimbé (incrusté) dans un flux d'images. Arc-boutées au refus d'illustrer le texte, ces images ne sont




*choses lues, choses vues*, 2009 © Alain Fleischer - Le Fresnoy / Studio National des Arts Contemporains

pas sans rapport avec lui mais elles ne sont pas non plus lisibles en lui. Elles semblent souvent frôler le n'importe quoi.

Le choix de Fleischer, pour filmer ses lecteurs, consiste à alterner subtilement leur présence à l'image et des détails du lieu qu'ils ont choisi pour être enregistrés (chez eux, dans un jardin, dans une rue, devant un monument, en voiture, à la BN, dans le métro, au lit, sur une pelouse, dans une salle de classe, etc.). Travailler ce que le lecteur apporte (lui-même, le livre, l'environnement), et rien d'autre, déclenche une chasse serrée aux détails posés là (rayonnages de livres, ciel par la fenêtre, chats endormis, fleurs, photos, lits, arbres, herbes, architectures, passants, voitures, feux de circulation, etc.) qui forcément entre en résonance avec ce qui est lu et en même temps prononce l'impossibilité définitive de toute illustration. Le lien entre mots et images ne peut être que relatif, au sens de relativité. C'est pourquoi, là aussi, tout marche, n'importe quoi prend, parce que rien ne marche, rien ne tient. Il ne peut s'agir que de coexistence, fortuite, et non de correspondance, recherchée, trouvée. Qu'on se le dise : entre choses lues et choses vues, aucun *prolongement* possible, les ponts sont coupés. Mais si l'on s'y prend bien, peut-être des *prolongations*[1], comme le démontre cent fois Fleischer : une énergie à poursuivre le jeu, entre mots et images, dans une partie interminable.

Parfois, les petits écrans s'éteignent, un grand écran descend du plafond et un film scintille. Un extrait du *Don Juan* de Losey (le *mille e tre*, évidemment, ce comble de la liste), une lecture publique de poésie perturbée (je n'ai pas compris qui, par qui), un essai de Fleischer sur les représentations de la lecture en Peinture, et puis, plusieurs visiteurs me l'ont dit mais je ne l'ai pas vu moi-même, un bout de mon *Sollers au Paradis* (sans qu'on ait sollicité mon autorisation, que je n'aurais évidemment pas refusé… mais ignorer l'auteur c'est sans doute lui rendre hommage en le muant en bien public… merci pour cet honneur !).

Choses bues, maintenant. Un champagne ! Des bulles pour célébrer tant d'aériennes envolées,

1. *Prolongations* est le titre du dernier roman d'Alain Fleischer que j'ai lu. Excellent écrivain, il me séduit à chacune de ses fictions, je n'en rate aucune depuis *La femme qui avait deux bouches*. Une déception quand même : sa diatribe contre l'antisémitisme de Godard (reprise par *Le Monde* du 11 novembre, sans retombée aucune.). Non que Godard n'ait pas tenu parfois des propos de cet ordre (comme Truffaut le lui reprocha en son temps dans une lettre véhémente) mais parce que la preuve donnée par Fleischer ainsi que les raisons avancées pour justifier sa dénonciation sont à double tranchant. La preuve, cette phrase qualifiée de monstrueuse : « Les attentats suicides des Palestiniens pour parvenir à faire exister un Etat palestinien ressemblent en fin de compte à ce que firent les juifs en se laissant conduire comme des moutons et exterminer dans les chambres à gaz, se sacrifiant ainsi pour parvenir à faire exister l'Etat d'Israël. » Mais cette phrase vise Israël, pas les juifs gazés par les nazis. Elle vise l'exploitation de la Shoah par ceux qui justifient l'Etat d'Israël (et sa politique envers les Palestiniens) au nom des victimes juives, évidemment non consentantes, de la barbarie nazie. Et par un de ces rapprochements et retournements dialectiques, dont il est coutumier, ce qui lui vaut souvent d'être qualifié de génie, Godard établit une correspondance métaphysique entre deux sacrifices. Deux mystères, deux élans auto-destructeurs mués en espérance reconstructrice. Avance-t-il autre chose que, dans *Apolonia*, le dramaturge polonais Warlikowski, dont on applaudissait cet automne à Chaillot, après Avignon cet été, le rapprochement entre tragédie grecque et destin tragique des Juifs exterminés par Hitler et ses affidés ? Fleischer qui se permet, dans *Prolongations*, des variations autrement sulfureuses sur les souffrances de ces victimes, ne peut-il entendre les argumentations tortueuses d'un autre créateur ? Mais non, apparemment. Et il justifie ainsi sa dénonciation : « J'ai entendu Godard dire des choses pires… » (que celle citée plus haut, et d'autres rapportées par *Le Monde*). « J'ai voulu révéler cela parce que c'est un monsieur âgé et je crois qu'il vaut mieux soulever le lièvre quand il est vivant. » Le lièvre ? Que vient faire cet animal ici ? Lapsus ? Aveu plutôt que le coup que Fleischer relaie est parti d'ailleurs. De Claude Lanzmann (et son Lièvre de Patagonie), qui ne rate pas une occasion de traiter Godard d'antisémite. De même qu'il est de notoriété publique que Godard démonte chaque fois qu'il le peut le « non film » *Shoah*. C'est d'ailleurs ce que l'article de Douin pointe d'emblée. Pourquoi Fleischer a-t-il voulu s'immiscer dans cette querelle ? On le saura peut-être un jour.



*choses lues, choses vues*, 2009 © Alain Fleischer - Le Fresnoy / Studio National des Arts Contemporains

pétillantes d'ingéniosité. Celui de Bertrand Jorez, qui œuvre à Ludes. Bulles fines, vrilles serpentines, fraîcheur coquine.

**Hanap**

Ouvrons d'abord un Saint Joseph (2006, de Pierre Dulaut, Chateaubourg) et versons nous quelques lampées de ce sang rouge de l'Ardèche dans un hanap taillé en forme de crâne (à moins que ce ne soit le contraire), car un rude spectacle nous attend, celui d'une sainte martyrisant sa chair pour fusionner avec Celui qu'elle aime, le Crucifié. *Angèle de Foligno*, film réalisé en 16 mm par Natacha Muslera, pousse très loin la représentation de la folie mystique. L'actrice, Cécile Duval, engage dans chaque plan tous ses nerfs, sa peau, son souffle, ses ongles. Elle rampe, elle (se) saigne, elle s'engloutit. Sa voix, in ou off, brûle d'ardeur amoureuse en murmurant les mots laissés par la sainte dans son Livre des visions et instructions. Le paysage devient un autre corps à étreindre. Pierre, sable, rocher, mer, arbre et autres éléments sont épousés tour à tour. Parfois une peinture, du Caravage, vient visualiser l'indicible : le doigt de Saint Thomas dans la plaie au flanc du Christ est d'un réalisme affolant. Les ruptures de rythme lors des changements de décor frappent d'étonnement. L'alternance de plans de bouche confessant une passion pour le Sauveur souffrant et de longs écrans monochromes (rouge) traduise la dissolution du corps dans le sacrifice. Quand, après avoir compati avec le personnage dans l'intimité de votre petit écran, mais en gardant vos distances, vous retrouvez soudain cette femme excentrique arpentant les espaces d'un grand écran, une sorte de grâce vous pousse à vous identifier à elle comme elle-même s'identifie à son Dieu. La vidéo ne fait pas des miracles, le cinéma si.

© Jean-Paul Fargier
Turbulences Vidéo #66, Décembre 2009

Carole Roussopoulos, née de Kalbermatten, réalisatrice pionnière de la vidéo et militante féministe, est décédée le 22 octobre, chez elle à Molignon, dans son Valais natal, à l'âge de 64 ans, des suites d'un cancer.

## Une géante du documentaire politique disparaît. Carole Roussopoulos, réalisatrice féministe, nous a quitté-es.

*Texte Collectif rédigé par Hélène Fleckinger*

Née le 25 mai 1945 à Lausanne, **Carole Roussopoulos** passe son enfance à Sion et s'installe à Paris en 1967. Deux ans plus tard, sur les conseils de son ami l'écrivain Jean Genet, alors qu'elle vient d'être licenciée par le journal *Vogue* où elle travaillait, elle achète l'une des premières caméras vidéo portables vendues en France, le fameux « Portapack » de Sony. Avec son compagnon Paul Roussopoulos, elle fonde le premier collectif de vidéo militante, baptisé « Vidéo Out », et dès lors ne cesse de donner la parole aux « sans-voix », opprimé-es et exclu-es : « La vidéo portable permettait de donner la parole aux gens directement concernés,



*Carole Roussopoulos* © Mamim - Le Nouvelliste




qui n'étaient donc pas obligés de passer à la moulinette des journalistes et des médias, et qui pouvaient faire leur propre information. »

Le militantisme vidéo de Carole Roussopoulos s'inscrit dans le courant de contestation culturelle issu de mai 68. Tout au long de la décennie 70, dotée d'un sens aigu de l'Histoire, elle accompagne les grandes luttes qui lui sont contemporaines, livre une critique des médias, dévoile les oppressions et les répressions, documente les contre-attaques et les prises de conscience. Caméra au poing, Carole Roussopoulos soutient les luttes ouvrières (conflits Lip), anti-impérialistes (Palestinien-nes, Black Panthers et autres mouvements de libération), homosexuelles (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire) et surtout féministes : les combats en faveur de l'avortement et de la contraception libre et gratuite dès 1971, les luttes des prostituées de Lyon en 1975, celles contre le viol, la lutte des femmes à Chypre et dans l'Espagne franquiste. Carole Roussopoulos explore les immenses possibilités offertes par la vidéo, nouvel outil sans passé ni école, que les femmes s'approprient à la même époque partout dans le monde, et qui permet une agitation directe sur le terrain. Ses bandes, toujours conçues comme des supports à débats, elle les diffuse sur les marchés, avec la chanteuse Brigitte Fontaine et l'accordéoniste Julie Dassin, avant que ne soit créé le collectif de distribution « Mon œil ».

Entre 1973 et 1976, Carole Roussopoulos enseigne la vidéo à la toute nouvelle Université de Vincennes. En 1982, elle fonde, avec l'actrice Delphine Seyrig et Ioana Wieder, le Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, premier centre de production et d'archivage de documents audiovisuels consacrés aux femmes créé grâce au soutien financier du Ministère des droits de la femme d'Yvette Roudy. Elle y réalise de nombreux documentaires sur l'éducation non

sexiste, les femmes immigrées, des métiers féminins méconnus ou non reconnus, comme celui d'agricultrice, et tourne des portraits de féministes. À partir de 1984, au sein de « Vidéo Out », transformé en SARL, elle poursuit son exploration de sujets ignorés (pauvreté extrême, sans-abris, toxicomanie, prisons, mort des malades) et commence sa série sur l'inceste, « le tabou des tabous ».

Entre 1986 et 1994 à Paris, prenant la suite de Frédéric Mitterand, Carole Roussopoulos dirige et anime le cinéma d'art et d'essai « L'Entrepôt », espace culturel regroupant trois salles, une librairie et un restaurant. En 1995, elle revient vivre en Suisse, à Sion, et continue d'y travailler comme réalisatrice, défricheuse de terrains négligés : violences faites aux femmes, viol conjugal, combat des lesbiennes, excision, études sur le genre, mais aussi personnes âgées, dons d'organes, soins palliatifs, handicap. « Le moteur de ma révolte, et donc le moteur de cette énergie que je déploie encore aujourd'hui pour dénoncer les injustices, c'est tout simplement *mon intolérance pour* le manque de respect à l'égard des autres », expliquait récemment celle qui aimait à se comparer à la figure de passeuse au volley ball (« tu prends la balle et tu la passes »).

En 1999, elle réalise *Debout ! Une histoire du Mouvement de libération des femmes* (1970-1980), un long-métrage documentaire qui alterne images d'archives et entretiens avec les femmes qui ont créé et porté le mouvement en France et en Suisse. Le film rend hommage à leur intelligence, leur audace et leur humour et a enthousiasmé les jeunes féministes : « Les vidéos montrent les yeux qui brillent encore aujourd'hui, trente ans après. Le rôle des images dans la transmission est donc décisif, elles permettent de casser les clichés », soulignait Carole Roussopoulos. C'est avec le même souci de transmettre une histoire méconnue et souvent falsifiée, qu'elle s'était récemment engagée dans le projet « Témoigner pour le féminisme », mis en place par l'association Archives du Féminisme (France) en partenariat avec le LIEGE (Laboratoire Interuniversitaire en Études Genre de l'Université de Lausanne) et l'Espace Femmes International (Genève), et qui entend répondre à l'urgence de sauvegarder la mémoire des luttes féministes passées et actuelles.

Carole Roussopoulos a réalisé et monté plus de cent-vingt documentaires, toujours dans une perspective féministe et humaniste, mue par la volonté constante de « faire comprendre que c'est un grand bonheur et une grande rigolade de se battre ! Nous avons toutes à gagner de lever la tête, tout le monde, tous les opprimés de la terre ».

Dès 2004, la Cinémathèque française a rendu un vibrant hommage à cette « géante du documentaire politique à l'instar de Joris Ivens, René Vautier, Chris Marker ou Robert Kramer », selon la formule de Nicole Brenez. Ces dernières années, le travail vidéo de Carole Roussopoulos a ainsi fait l'objet de programmations dans le monde entier : aux festivals de La Rochelle, Nyon (Suisse), Trieste (Italie), à la Tate Modern de Londres, ou encore en Turquie et au Québec.

En 2001, Carole Roussopoulos a été nommée Chevalière de la Légion d'honneur et en 2004, elle a été lauréate du Prix de la ville de Sion. Le 9 octobre 2009, elle a reçu le prestigieux Prix culturel du canton du Valais pour l'ensemble de son œuvre. Une œuvre actuellement conservée à la Médiathèque de Martigny en Suisse, mais également archivée à la Bibliothèque nationale de France à Paris et qui n'a pas cessé de susciter notre intérêt et notre admiration.

Parmi les nombreux films réalisés par Carole Roussopoulos, citons :

*Genet parle d'Angela Davis* (1970)
*Le F.H.A.R. (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire)* (1971)
*Y a qu'à pas baiser !* (1971-1973)
*Lip : Monique* (1973)
*Les Prostituées de Lyon parlent* (1975)
*S.C.U.M. Manifesto* (1976)
*Maso et miso vont en bateau* (1976)
*Le Viol : Anne, Corinne, Annie, Brigitte, Josyane, Monique et les autres...* (1978)
*Profession : agricultrice* (1982)
*La Mort n'a pas voulu de moi : Portrait de Lotte Eisner* (1984)
*Les Clés de Mauzac* (1987)
*L'Inceste, la conspiration des oreilles bouchées* (1988)
*Les Hommes invisibles* (1993)
*Debout ! Une histoire du Mouvement de libération des femmes* (1970-1980) (1999)
*Donner c'est aimer* (2002)
*Vieillir en liberté* (2002)
*Viol conjugal, viol à domicile* (2003)
*Il faut parler : Portrait de Ruth Fayon* (2003)
*Le Jardin de Lalia : des microcrédits pour les femmes maliennes* (2004)
*Des fleurs pour Simone de Beauvoir* (2005)
*Les Années volées* (2005)
*Sans voix... mais entendus ! Un hommage aux soins palliatifs* (2006)
*Pour vous les filles !* (2006)
*Je suis un être humain comme les autres* (2006)
*Femmes mutilées, plus jamais !* (2007)
*Mariages forcés, plus jamais !* (2008)
*Ainsi va la vie. Cancer : de la peur à l'espoir* (2009)
*Pramont : une deuxième chance* (2009)
*Delphine Seyrig : un portrait* (2009)

Carole Roussopoulos a récemment accordé un long entretien à Hélène Fleckinger pour la revue *Nouvelles Questions Féministes* (volume 38, n°1, 2009, p. 98-118).

Un coffret DVD, accompagné d'un livre et comportant une sélection de vidéos tournées dans les années 70, sortira chez Métis Presse (Genève) en 2010.

© Texte Collectif rédigé par Hélène Fleckinger
Turbulences Vidéo #66, Décembre 2009

L'engagement féministe d'Angela Marzullo prend racine dans les enjeux de la conciliation de deux pôles : sa formation d'artiste vidéaste-performeuse et son rôle de mère. Mettant en évidence son souci de concilier carrière professionnelle et maternité, elle allie ces deux réalités en une démarche artistique.

## Angela Marzullo , sur les traces de Carole Roussopoulos

*par Julia Hountou*

C'est dans cette optique qu'elle décide de réaliser des remakes de vidéos d'artistes avec ses deux filles. En quête d'œuvres féministes, elle découvre à la médiathèque Saint-Gervais[1] à Genève le film *S.C.U.M.*[2] de Carole Rossopoulos[3], sans avoir eu connaissance au préalable du travail de la vidéaste. Cette mise en scène réalisée vingt ans avant sa recherche ne fait que confirmer son projet[4]. Fascinée par l'énergie ludico-militante et la complicité féminine qui unit Delphine Seyrig et Carole Roussopoulos, Angela Mazullo[5] fait appel à ses fillettes pour réinterpréter cet échange. Même si ce qui touche au domaine privé est politique, la vie personnelle et familiale de l'artiste est abordée avec discrétion. En effet, selon la charte de travail qu'elle s'est fixée, Angela Marzullo ne filme jamais ses filles dans leur intimité afin de préserver leur quotidien.

---

1. Centre pour l'image contemporaine - Saint-Gervais Genève : 5, rue du Temple - CH - 1201 Genève, Suisse. Avec plus de 1500 titres (vidéos et CD-Roms), la médiathèque du Centre pour l'image contemporaine est une des principales collections européennes dans le champ des nouveaux médias. Elle comprend des œuvres vidéo d'artistes historiques : Nam June Paik, Gary Hill, Bill Viola, Vito Acconci, Abramovic/Ulay, Laurie Anderson, Jochen Gerz, Jean-Luc Godard, William Wegman, Steina et Woody Vasulka, Robert Wilson, Robert Filliou, ainsi qu'une large sélection de productions d'artistes suisses et internationaux : Pipilotti Rist, Christoph Draeger, Thomas Hirschhorn, Sylvie Fleury, Carole Roussopoulos, Beat Streuli, Marie-José Burki, Sadie Benning, Claude Closky, Lothar Hempel, Tracey Moffatt, Pierrick Sorin, notamment.

2. *S.C.U.M. Manifesto*, Carole Roussopoulos et Delphine Seyrig (Vidéo, France, 1976, 27') Cette vidéo met en scène une dictée du texte *S.C.U.M. Manifesto* de Valerie Solanas lu par une femme à une autre ; dans l'axe de la caméra se trouve une télévision où défilent des images de guerre. Cette lecture mise en scène est un réquisitoire contre la société dominée par l'image « mâle » et l'action « virile », présentées comme des substituts à la profonde impuissance des hommes. *S.C.U.M.* signifie « Society for cutting up men ».
Angela Marzullo possédait par ailleurs le Scum Manifesto écrit en 1968 par Valerie Solanas, imprimé artisanalement par des punkettes et réédité (Olympia Press, London, préface de Vivian Gornick, 1971).

3. *Cf.* article page 12

4. *Performing S.C.U.M.* de Angela Marzullo, Suisse, 2005, 6', vidéo. Remake partiel de la vidéo de Carole Roussopoulos et Delphine Seyrig. Dans cette œuvre, le protocole est rejoué dans une chambre d'enfants : les deux actrices sont remplacées par deux sœurs de 10 et 6 ans, Lucie et Stella, et les images télévisées de guerre par un dessin animé pour « garçon »

5. Angela Marzullo est une artiste d'origine zurichoise, italienne par son père, installée depuis quinze ans à Genève où elle a suivi une formation aux Beaux-arts. La vidéaste allie l'art vidéo à la performance pour explorer les questionnements féministes qui sont au cœur de toutes ses démarches artistiques. Elle est actuellement résidente à l'institut suisse de Rome. www.angelamarzullo.ch




*Performing S.C.U.M.*, Angela Marzullo, Suisse, 2005, 6', vidéo © Angela Marzullo

Dans le courant 2005, telle une collectionneuse, la jeune performeuse-vidéaste se réapproprie ses performances préférées : *Claim excerpts* de Vito Acconci[6], *Semiotics of the Kitchen* de Martha Rosler[7], *Art must be Beautiful, Artist must be beautiful* et *Relation in Time* de Marina Abramovic[8], *S.C.U.M. Manifesto* de Carole Roussopoulos[9] et *Performer / Audience /*

6. 1971. Vito Acconci présente une performance de 3 heures où il défend l'accès à la cave du 93 Grand Street, les yeux bandés, armé d'une barre de métal. L'agressivité de cette confrontation fictive avec d'hypothétiques envahisseurs met en évidence la relation psychologique de l'artiste et du visiteur. En défendant son territoire, Vito Acconci entre dans une relation hypnotique avec le langage et se met dans un état de transe possessive.

7. 1975. Vidéo, noir et blanc, sonore. Durée : 6 min. 21. Basée sur une performance, cette vidéo tournée en noir et blanc, caméra fixe, parodie une démonstration culinaire effectuée par Martha Rosler elle-même. Se mettant en scène au centre d'une cuisine jonchée d'instruments, l'artiste en tablier adresse d'un regard farouche à la caméra. A mesure que se déroule le film, constitué d'un unique plan séquence, elle s'empare de différents instruments, les énumérant selon l'ordre alphabétique, et leur fait subir un sort contre-nature. Elle prend ainsi un bol, simule le mouvement d'une cuillère, et y écrase un fer à repasser.
Cette parodie évoque la frustration de la femme au foyer, confinée à l'espace domestique et aux activités répétitives, et dénonce son asservissement.

8. 14 min. 55. Dans cette performance (qui eut lieu en 1975 à Charlottenborg, Copenhague, Danemark), Marina Abramovic, tenant dans une main un peigne et dans l'autre une brosse, se coiffe alternativement avec l'un et l'autre, en répétant inlassablement la même phrase : « Art must be beautiful, Artist must be beautiful ». Elle se frappe parfois avec ces deux accessoires, coiffe sa chevelure en tous sens, tantôt brutalement, tantôt doucement, puis se fait violence en s'arrachant les cheveux. Elle prononce la phrase sur plusieurs tons, parfois en chuchotant, parfois d'une manière agressive et rageuse, puis de nouveau calmement.
1977 (11 min. 40, son, noir et blanc. Coll. Museum Ludwig, Cologne, Allemagne) *Relation in Time* présente une relation statique, la solidarité du couple d'artistes étant symbolisée par le fait qu'ils sont assis dos à dos, les cheveux de l'un attachés à ceux de l'autre. Pendant les 16 premières heures, au studio G7 de Bologne (octobre 1977), ils sont restés assis sans public. A la 17e heure, les spectateurs ont été admis à entrer et Abramovic / Ulay ont encore passé une heure sans bouger. La tresse commune, leur relation visible, leur cordon ombilical se distendent au fil du temps qui s'écoule. Leur lien apparent contraste avec les divergences intérieures et les sentiments différents des deux personnages.

9. Carole Roussopoulos et Delphine Seyrig (Vidéo, France, 1976, 27 min.)



*Semiotics of the Kitchen*, Angela Marzullo, Suisse, 2005, vidéo © Angela Marzullo

*Mirror* de Dan Graham[10]. Elle les adapte afin que les deux enfants puissent les interpréter malgré leur jeune âge. Le langage menaçant de Vito Acconci (« I want to kill you », « I want to fuck you ») se mue par exemple en « Ici, c'est chez moi. Si quelqu'un vient, je lui fracasse la tête ». Dans *Performing S.C.U.M.*, le décalage est frappant et délibéré entre les artistes connus et engagés qui recourent parfois à la violence et l'innocence des deux fillettes inexpérimentées qui rejouent ces mêmes situations. En plan fixe, la caméra les cadre alors qu'elles sont assises face à face - Stella à gauche, Lucie à droite - sur des petites chaises autour d'une table surmontée d'une télévision diffusant un dessin animé violent et bruyant. Avec une grande application, Lucie lit des passages de *Scum Manifesto* relatifs à l'hégémonie des critiques masculins dans l'art contemporain tandis que Stella les transcrit à l'aide de sa machine à écrire blanche, ornée de cœurs rouges. Malgré leur concentration exemplaire, Lucie achoppe ou transforme certains mots, tandis que Stella se perd dans ses rêveries lorsque les fragments de textes sont trop longs.

10. 1975 / n/b / son / 23 min. Dans cette performance filmée, le public se tient assis devant un large miroir auquel Dan Graham tourne le dos. L'artiste décrit ses gestes puis ceux de l'assistance. Il renouvelle l'opération devant le miroir, dos au public. Celui-ci acquiert ainsi un double statut de regardeur-regardé. Deux principes essentiels du travail de Dan Graham sont ici mis à l'œuvre : celui du spectateur comme composante essentielle de l'œuvre et celui de la mise en parallèle de la vidéo et du miroir, selon leur pouvoir à délivrer une information en temps réel.

**De l'importance de la transmission**

La démarche artistique d'Angela Marzullo apporte un précieux témoignage sur la nature de la transmission entre générations et la difficulté de construire une mémoire féministe. Dans son travail, la passation des connaissances civiques a part égale avec celle des savoirs féminins. Si « le privé est politique » ou constitue « une construction sociale » et si, de surcroît, cette affirmation définit un positionnement politique central du mouvement des femmes, la question de l'éducation se situe au cœur des réflexions de cette artiste.

Dans une volonté de favoriser l'acuité perceptive et le sens critique de ses filles, toutes les situations du quotidien sont prétextes à discussion. Les panneaux publicitaires qui ponctuent le chemin de l'école leur permettent de déjouer les codes propres à ce domaine déclinant les divers clichés de la séduction féminine et de comprendre comment, au-delà du but mercantile évident, cette imagerie est un outil de manipulation dangereux qui conditionne et engendre de faux besoins. Impliquées dans l'élaboration du travail artistique de leur mère, ces novices faiseuses d'images mesurent ainsi mieux l'artifice des processus visuels.

**Carole Roussopoulos : une figure de guide**

Ayant réalisé ces remakes de performances historiques, Angela Marzullo avertit les artistes, Martha Rosler, Marina Abramovic… Seule Carole Rossopoulos réagit à cette relève du féminisme qu'elle trouve très intéressante, compte tenu du vide générationnel des années 80. La vidéaste invite chaleureusement la jeune créatrice et ses filles à dîner chez elle, à Molignon (Suisse) courant 2006. La filiation se poursuit lorsqu'elle propose à la performeuse d'intégrer sa vidéo *Performing S.C.U.M.* en bonus sur son DVD et la convie à participer à



*Art must be Beautiful, Artist must be beautiful*, Marina Abramovic, vidéo © Marina Abramovic



*Art must be Beautiful, Artist must be beautiful*, Angela Marzullo, Suisse, 2005, vidéo © Angela Marzullo

sa rétrospective à la Cinémathèque française à Paris, organisée par Nicole Brenez[11] et Hélène Fleckinger[12] du 8 juin au 20 juillet 2007. Même si les deux femmes se voient peu, la reconnaissance de la vidéaste insuffle élan et assurance à Angela Marzullo et lui permet de mieux assumer son travail, portée par son énergie communicative. Elle est en effet captivée par la travailleuse acharnée qu'est Carole Roussopoulos, soucieuse de restituer au plus juste la réalité des individus, sans que ceux-ci soient instrumentalisés, en adoptant un rapport d'égal à égal.

11. Nicole Brenez est Maître de Conférences en Études cinématographiques à l'Université Paris I. Elle a publié entre autres *Shadows de John Cassavetes* (1995), *De la Figure en général et du Corps en particulier, L'invention figurative au cinéma* (1998), *Jeune, dure et pure ! Une Histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* (co-dir, 2001). Elle est responsable des programmes d'avant-garde à la Cinémathèque française.

12. Elle est doctorante en cinéma, allocataire de recherche à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, au sein du Centre d'Études et de Recherches sur l'Histoire et l'Esthétique du Cinéma. Elle prépare une thèse sous la direction de Nicole Brenez, sur le thème : « Problèmes de genre et traitement de la différence des sexes dans le cinéma en France depuis 1968 : théories et représentations ».

**L'impact des vidéos de Carole Roussopoulos chez Angela Marzullo**

Angela Marzullo raconte combien elle a été marquée par le film *Jean Genet parle d'Angela Davis*[13] de Carole Roussopoulos et impressionnée par l'originalité du dispositif, intéressée à l'époque par les paramètres employés. Le 16 octobre 1970, à l'Hôtel Cecil à Paris, Carole et Paul Roussopoulos filment[14] la déclaration de l'écrivain[15] qui fait suite à l'annonce de l'arrestation d'Angela Davis[16], militante du Black Panther Party et enseignante de philosophie aux Etats-Unis. Serge Rezvani a invité des intellectuels dont Jean Genet dans le cadre de l'émission française de télévision « L'invité du dimanche » qui devait être diffusée le 8 novembre 1970[17]. En fait, Carole Roussopoulos filme l'enregistrement effectué par l'équipe de l'ORTF. L'auteur lit avec virulence un texte dans lequel il dénonce violemment la politique raciste des Etats-Unis et manifeste son soutien à Angela Davis et aux Black Panthers. À la demande de Jean-Daniel Pollet, le réalisateur de l'ORTF, Jean Genet reprend par deux fois sa lecture. La vidéaste, quant à elle, adopte une position d'observatrice en embrassant la scène d'un regard ironique. Elle souligne l'écart d'attitude entre l'engagement politique de Jean Genet et l'empressement de l'équipe télévisuelle. La fluidité de sa prise de vue et son empathie avec Genet filmé caméra à l'épaule contrastent avec la cadence et le morcellement des prises télés soucieuses d'offrir une vision « objective ». Angela Marzullo rend ainsi hommage à ce manifeste et se souvient de sa vive émotion à la vue de la déclaration originale, conservée chez Carole Roussopoulos.

Avide de mieux connaître l'univers cinématographique de cette dernière, la jeune vidéaste-performeuse poursuit ses recherches. C'est à la bibliothèque Filigrane à Genève, spécialisée dans la condition féminine, la famille et l'égalité entre hommes et femmes, qu'elle trouve des films documentaires sur la lutte féministe, notamment celui de Carole Roussopoulos sur l'avortement *Y'a qu'à pas baiser*[18] qui la marque profondément. Dans cette œuvre, des images de la première manifestation de femmes en faveur de l'avortement et de la contraception qui a lieu à Paris le 20 novembre 1971 alternent avec des séquences d'une interruption volontaire de grossesse menée selon la méthode Karman[19] alors que cette pratique est encore illégale en France. Viscéralement touchée par ce film, Angela Marzullo, souligne combien Carole Roussopoulos incite à l'autonomie et l'indépendance ; combien ses films font

13. 1970. 10 min., PAL, son, noir et blanc. Collection Centre Georges Pompidou, Paris (France). Production Video Out (Carole et Paul Roussopoulos)

14. Carole Roussopoulos utilise le « portapack », unité de vidéo légère au format 1/2 pouce composée d'une caméra et d'un magnétoscope portable qui enregistre en noir et blanc. Lancé par Sony aux Etats-Unis en 1965, ce dispositif est apparu en France en 1969.

15. Jean Genet (1910 - 1986), écrivain français, auteur de romans, poèmes, pièces de théâtre : *Le Condamné à mort, Notre-Dame-des-Fleurs, Querelle de Brest , Les Bonnes, Les Nègres, Les Paravents.* Son dernier livre, *Un Captif amoureux*, dans lequel il évoque ses séjours auprès des Palestiniens et des Panthères Noires, fut publié après sa mort.

16. Angela Davis est née en 1944 à Birmingham, en Alabama, aux Etats-Unis. Dans les années 60, professeur de philosophie à l'Université de Los Angeles (UCLA), militante antiraciste et féministe, membre du Parti Communiste américain, elle soutient la lutte des Africains américains. En 1971, elle passe 16 mois en prison  victime d'une machination politique. Libérée en juin 1972 après un procès très médiatisé, elle poursuit son combat antiraciste et féministe, tout en écrivant et en enseignant.

17. L'émission sera finalement censurée.

18. *Y'a qu'à pas baiser* de Carole Roussopoulos (France, 1971-1973, 17 min. Vidéo).

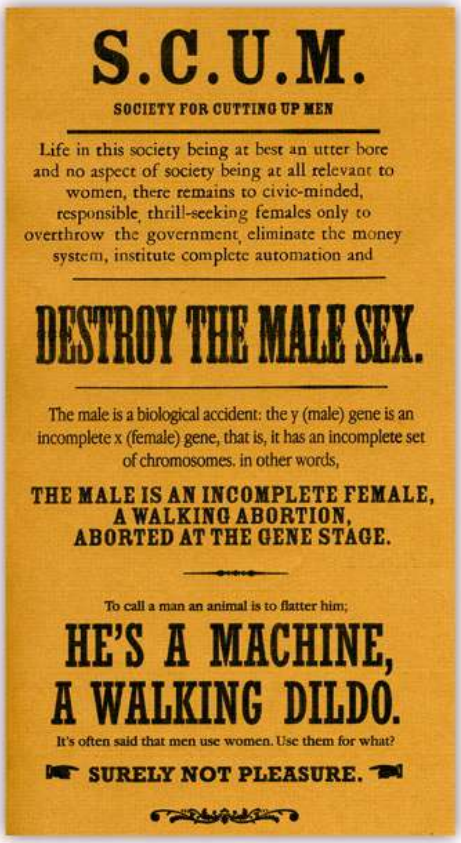
19. Elle utilise un instrument spécial, appelé sonde de Karman, introduit par le col de l'utérus dans la cavité utérine puis relié à une pompe à vide. L'intervention, qui dure de 3 à 5 minutes, est sûre et peu agressive pour l'endomètre. Elle a remplacé le curetage, plus traumatisant pour la muqueuse. La méthode de Karman se pratique en hospitalisation de jour, sous anesthésie locale ou générale. Elle entraîne un saignement vaginal de quelques jours ; elle n'a aucune répercussion sur une grossesse ultérieure.

pousser des ailes et insufflent de l'énergie.

C'est en visionnant en famille *Maso et Miso vont en bateau*[20] que l'artiste mesure l'ampleur politique de la démarche de la vidéaste. En 1975, à l'occasion de l'Année internationale de la Femme, Bernard Pivot invite Françoise Giroud, Secrétaire d'Etat à la Condition Féminine, à commenter ces douze mois au cours d'une émission intitulée « L'année de la femme, ouf ! C'est fini. » Après avoir montré des interviews de plusieurs personnalités publiques[21], le journaliste prie Mme Giroud de s'exprimer sur les propos tenus. C'est ainsi qu'on l'entend dire : « Oui, les femmes ont une attitude de persécutées. » Ou encore : « Vous savez, il y a des femmes qui aiment les misogynes ». Suite à cette émission, les féministes « Insoumuses »[22] dont fait partie Carole Roussopoulos décident de la parodier. Dans leur vidéo, elles réagissent directement en intégrant commentaires, rires et chansons en réponse à certains passages.

### Le voyage en Arménie

En 2007, invitée en tant que jeune artiste par l'association « Utopiana »[23], à Erevan, en Arménie, lors d'une résidence au cours de laquelle elle réalisera un *workshop*, Angela Marzullo s'empresse de convier Carole Roussopoulos. L'artiste se souvient de leurs longues discussions. À ce moment-là, elle s'intéresse




*Scum Manifesto*, écrit en 1968 par Valerie Solanas © Valerie Solanas

aux deux écrivaines, journalistes et aventurières suisses Annemarie Schwarzenbach[24] et Ella Maillart[25] ; elle est littéralement fascinée par ce couple de voyageuses, ces ferventes féministes. En juin 1939, alors que l'Europe se prépare à entrer dans la Seconde Guerre Mondiale, Ella Maillart et son amie Annemarie Schwarzenbach prennent la décision de partir pour l'Afghanistan au volant d'une Ford. Dans son roman *Voie cruelle*, Ella Maillart retrace les étapes de leur incroyable voyage, la traversée de la Turquie, l'Iran, l'Afghanistan ainsi que la

20. *Maso et Miso vont en bateau* 1975. 55', son, noir et blanc. Collection Centre pour l'image contemporaine, St Gervais Genève (Suisse). Réalisation : Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig, Ioana Wieder, Nadja Ringart. Production : Les muses s'amusent.

21. José Arthur, journaliste radio ; Marcel Julian, PDG d'Antenne 2 ; Pierre Belemarre, journaliste, Jaques Martin, animateur télé…

22. Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig, Ioana Wleder, Nadja Ringart.

23. L'association, basée à Genève, organise depuis 2001 des rencontres dans le domaine culturel en Arménie, sous forme d'expositions d'art contemporain, de conférences et de débats consacrés à des enjeux actuels (utopie et réalité, territoire et représentation).

24. 23 mai 1908 à Zurich - 15 novembre 1942 à Sils en Engadine.

25. 20 février 1903 à Genève, Suisse - 27 mars 1997 à Chandolin, Suisse.



*Semiotics of the Kitchen*, Martha Rosler, 1975, vidéo n/b sonore, 6'21" © Martha Rosler

découverte de leur culture et leur histoire. Au-delà de la réussite de ces deux femmes à une époque où il fallait être plus que téméraire pour entreprendre une telle démarche, c'est ce regard porté sur le monde, la vie et les autres, cette manière d'explorer les vastes étendues dans l'espoir de s'ouvrir à autrui qui apparaissent poignants.

Lors de leur résidence à Erevan, Carole Roussopoulos et Angela Marzullo rencontrent des Arméniennes de tous horizons, artistes, universitaires et responsables du *Women's Resource Center*[26] avec lesquelles elles travaillent sur l'axe féministe et sa mise en image lors de *workshops*. Elles abordent également des questions liées à la migration, aux identités multiples et à la culture dans le cadre de la globalisation. C'est dans ce pays où des milliers de femmes sont régulièrement soumises à des violences au sein de leur famille[27] que la performeuse-vidéaste, aidée par la poétesse

26. Armenia, 0009, Yerevan, Zarobyan St., House 34.

27. Les recherches effectuées par Amnesty International en 2007 et 2008 révèlent que la violence au sein de la famille est un problème courant dans ce pays. Les informations recueillies donnent à penser que plus d'une femme sur quatre a connu, à un moment ou un autre, la violence physique de son mari ou d'un membre de sa famille ; elles sont encore bien plus nombreuses à avoir subi des sévices psychologiques.

Violette Krikorian[28], recueille au moyen de la vidéo le témoignage des Arméniennes relatif à leur quotidien, leur rapport au féminisme, leurs aspirations… Celles qui osent prendre la parole affirment leur refus de l'hyménorraphie[29] et plus largement leur victimisation tout en revendiquant la liberté à disposer de leur corps. Et elles rappellent avec fierté que le droit de vote des femmes en Arménie remonte à 1918 alors qu'il n'est institué en France qu'en 1944 et introduit au niveau fédéral en Suisse en 1971.

Angela Marzullo développe une pratique plastique qui procède d'une réflexion critique sur la société. À travers la performance, la vidéo et le photomontage, elle interroge les relations de pouvoir et de domination entre les idéologies politiques et les individus et se penche plus spécialement sur la place des femmes dans l'espace urbain. Via la socialisation directe et la formation des générations futures, cette artiste de conviction s'engage avec force et énergie pour défendre une société plus juste, moins sujette à la division et la hiérarchie des sexes.

© Julia Hountou[30]
Turbulences Vidéo #66, Rome, novembre 2009

28. Née à Téhéran en 1961, Violette Krikorian écrit ses premiers poèmes à dix ans. Marquée par ses souvenirs d'enfance de ce quartier de la banlieue de Téhéran où se côtoyaient Iraniens, Arméniens, Assyriens et Turcs, et où exhalaient ces parfums d'Orient, elle vit en Arménie depuis 1975 où elle a suivi des études de philologie à l'Institut pédagogique d'Erevan. Elle publie ses premiers textes en arménien dans la très installée revue Karoun, mais fonde *Bnaguir* puis *Inknakir* [Autographe] ouvertes aux voix de la littérature contemporaine pour contester l'hégémonie de l'Union des écrivains. Ses premiers textes font scandale par une certaine crudité à dire les choses. Comme Yéghiché Tcharents (Poète arménien. 1897-1937) a écrit un texte sur son pénis, elle écrit un poème « Ode sans fin : Sur le clitoris ». La force de son style vient de son audace. Puis elle impose une langue originale, débarrassée de ses carcans, qui explore sans relâche « l'inconnu et le lointain ». Elle a publié en 1991 *C'est la vérité, la vérité que je dis* (Prix de l'Union des écrivains d'Arménie ; réédité en 1998 à Los Angeles) et en 1999 La ville (Prix d'Etat 1999). En traduction est disponible *Que cet hiver est rude* (2000, Die, Éditions du Festival Est-Ouest).

29. La reconstruction de l'hymen.

30. Docteur en Histoire de l'art contemporain et pensionnaire en histoire de l'art à l'Académie de France à Rome - Villa Médicis, Julia Hountou a travaillé sur Les Actions de Gina Pane de 1968 à 1981 dans le cadre de son doctorat soutenu à l'Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne. Sa thèse a pris la forme d'un ouvrage intitulé *Les Actions de Gina Pane de 1968 à 1981 : De la fusion avec la nature à l'empathie sociale* qui doit paraître prochainement aux éditions des Archives Contemporaines, en collaboration avec l'École Normale Supérieure des Lettres et Sciences Humaines de Lyon. Co-auteur du livre *Gina Pane - Lettre à un(e) inconnu(e)* (E.N.S. B-a, Coll. Ecrits d'artistes) avec B. Chavanne et A. Marchand, elle collabore avec diverses revues : *Etudes photographiques. Chimères (revue des schizoanalyses fondée par Gilles Deleuze et Félix Guattari). Ligeia, dossiers sur l'art. La Nouvelle Revue d'Esthétique. Verso Arts et Lettres. PerformArts. Art présence. Flux News. Turbulences vidéo. Lunes (Réalités, Parcours, Représentations de Femmes)*. Et plusieurs sites internet : exporevue.com, PerformArts, uneexpo.com. Auteur du catalogue de l'exposition « Rafael Mahdavi », à l'ÉSAD d'Amiens en avril 2009, elle a également contribué à la rédaction du catalogue de l'exposition Michel Journiac (Ed. Les musées de Strasbourg et ENSB-a de Paris) en 2004.

Le 24 octobre 2009, sur ARTE, 3 heures et demie consacrées à l'art vidéo. L'émission est réalisée par Jean-Eric Macherey et sa direction artistique assurée par Jean-Luc Monterosso, le directeur de la maison européenne de la photographie, Dominique Goutard et Alain Fleischer, directeur de l'école du Fresnoy, lesquels, pour tout dire, avaient co-organisé l'exposition « Video Short List » à la Maison Européenne de la Photographie, avec le soutien d'Alcatel-Lucent en partenariat avec ARTE et Dailymotion. Voilà pour le générique.

# Arte Video night

*par Alain Bourges*

Une émission sur la vidéo, au fond, tout le monde s'en fiche. Mais bon... on se dit que, tant qu'à faire, autant la regarder et se faire son idée. Il est vrai que depuis quelques années, chacun se met à raconter un peu tout et n'importe quoi à propos de vidéo et que la confusion gagne les masses. Depuis la grande fresque stalinienne de Françoise Parfait, le pire est à craindre. Alors observons, et de près cette *Arte Video Night* qui aurait pu tout aussi bien s'appeler *Nuit Vidéo Arte*.

L'émission se présente comme un état des lieux du genre en 2009. Elle commence sur les chapeaux de roue par une déclaration définitive. C'est Jean-Luc Monterosso qui parle : « L'image vidéo, au début, calquée sur une image télé, est une image pauvre, c'est une image formatée, c'est une image qui a hérité de tous les académismes, et ce n'est qu'en se frottant à d'autres arts, en se métissant, que cette image a pris son autonomie, est devenue intéressante. » *Patatras*. La gamelle d'entrée. Le péremptoire façon zinc du bistrot en lever de rideau. Belle, grande et généreuse trouvaille ! Postulat fondateur, évidence totalement évidente au grand recensement de la création vidéo 2009 : la télé est détestable, heureusement que la vidéo s'en est débarassée. Les bras nous en tombent avec un bruit de serpillière.

On aurait pu rêver d'un enthousiasme, on ne nous sert, hélas, que du convenu.

Que faire ? Redire et redire encore ? Paik, Vostell, Dara Birnbaum, les Vasulkas, Emschwiller, les Nyst, Toti, c'était pauvre ? Ce n'étaient que des images formatées, académiques ? Ce n'était pas assez « métissé » dès les origines, avec des Peter Campus, Alan Kaprow ou Merce Cunningham ? Nam June Paik, musicien coréen, formé au Japon puis en Allemagne, passé à la performance et aux installations, puis immigré aux USA où il fait de la télé et de l'art, ce n'était pas « métissé » ? C'est vrai que le mot n'était pas si fréquent à l'époque, avant qu'il ne devienne politiquement correct, on se fichait bien de tout ça. Quand même, le doute s'installe. A-t-il fallu attendre Huyghes, Grimonprez ou Sorin pour que ça s'enrichisse et que ça se libère en se métissant avec on ne sait quoi ?

C'est ainsi qu'une chaîne telle qu'Arte,avec sa notoriété et sa réputation de sérieux, Arte, qui dénonce avec obstination toutes les manipula-

tions historiques, Arte qui maintient nos mentons juste au dessus de la ligne de flottaison culturelle, c'est ainsi qu'Arte, disions-nous, se retrouve prise la main dans le sac. Admettons qu'à l'égal de France-Culture, Arte n'a jamais été très critique envers les institutions de l'art. On la suspecterait même parfois de cirer les pompes avec enthousiasme. Quoi ? me souffle-t-on des coulisses, seraient-ce les mêmes d'un côté et de l'autre, ou leurs copains, leurs cousins, leurs petit(e)s ami(e)s ? Y aurait-ils des intérêts convergents contraires à la saine critique ? Quelque chose du genre « prise illégale d'intérêt » ? Que l'on se rassure, il s'agit seulement de l'esprit de l'époque, cette longue glissade vers l'esprit courtisan. Ça se voit en politique, pourquoi pas dans la création ? Allez, j'invente un néologisme : *le Courtisianisme* ! La fin de l'art contemporain s'appellera *le Courtisianisme*. Attention, dorénavant on ne critique plus ! On ne se fâche plus ! Tout le monde est peu ou prou en rupture fondamentale avec l'académisme. Tous main dans la main pour faire table rase du passé, allons et marchons de l'avant !

Revenons à notre émission. Oublions cette fâcheuse déclaration de monsieur Monterosso et remontons au générique. Nous avons donc un émission de trois heures et demie sur la création vidéo confiée à des spécialistes de la photographie ? Voilà une idée amusante, pourquoi pas à des chirurgiens-dentistes ? J'aurais été Arte, j'aurais commencé par consulter ceux qui connaissent un peu l'histoire : Jean-Paul Fargier, Jean-Marie Duhard, Alain Burosse, voire même, parce que j'aurais été dans un bon jour, Pierre Bongiovanni. J'aurais discuté avec les artistes « historiques » : Dominique Belloir, Hervé Nisic, Robert Cahen, Roland Baladi, Michel Jaffrenou, Patrick Prado, etc... puis j'aurais rencontré les programmateurs-directeurs artistiques-conservateurs en activité dans le secteur : Gabriel Soucheyre, Marc Mercier, la bande d'Heure Exquise, Patrice Allain, Jean-Pascal Vial. A tous, j'aurais demandé « Alors qu'est-ce qu'il y a de bien cette année en vidéo ? ». Ils m'auraient répondu gentiment et j'aurais fait le tri dans tous les titres et les noms qu'ils m'auraient donné. Il ne faut pas non plus me prendre pour un naïf, je connais les goûts et les aversions de chacun. Le travail de ces gens, c'est d'être au courant, de regarder des centaines de vidéos par an, de faire le tri et d'expliquer leurs choix. Qui d'autre peut se prévaloir de cette familiarité avec les oeuvres ? Le directeur de la Maison de la Photographie ? Quelle drôle d'idée ! Le directeur de la Très Onéreuse Ecole du Fresnoy, ancien Prix de Rome ? Deuxième drôle d'idée ! Jean de Loisy, inspecteur de la création, ancien directeur de Frac et de la Commission nationale de la commande publique, conservateur à Beaubourg et commissaire d'exposition ? Ouille ! Des titres et des médailles en veux-tu en voilà. On irait jusqu'à se laisser impressionner. Pensez-donc, des gens de cette qualité ! Alors, dubitatif, on regarde leur émission. Et, accessoirement, on compare avec ce que l'on connaît déjà. Par exemple avec *il était trois fois la vidéo*, du gang Fargier-Burosse-Duhard-Jaffrenou. La différence saute aux yeux : trop d'explications à ma droite, silence radio à ma gauche. Trop scolaire d'un côté, gentiment rêveur de l'autre. Trop d'empressement à convaincre dans un cas, juste du désir dans l'autre. Et ça, ça devrait suffire.

- Quoi ?

Ben, le désir !

Ah, bon...!

© Alain Bourges

Turbulences Vidéo #66, Octobre 2009

Anders Weberg est un type bien. Bon, la phrase n'est pas très convenable dans une publication critique.

# Un type bien

*par Alain Bourges*

Les appréciations morales devraient rester au placard, mais voilà, elle m'est venue sous la plume, alors tant pis, allons-y !

Qu'est-ce qu'un type bien ? On pourrait dire qu'un type bien est un type qui fait ce qu'il dit. Définition de base, un peu rustre, mais qui suppose un brin d'honnêteté. Or **Anders Weberg** fait précisément ce qu'il dit.

Anders Weberg réalise des vidéos. De belles vidéos qui vont comme caressant les corps et les lieux, des vidéos mouvantes, presque aquatiques, qui frôlent leur objet, ne s'attardent pas. On reste toujours très près, trop près pour saisir l'ensemble, si près qu'il ne reste que le grain des choses. Cela rappelle les temps bénis d'avant le numérique, l'époque où le sale, l'abimé, le dégradé avaient leur place.

Mais venons en à notre sujet. Puisque nous sommes au XXI[ème] siècle, Anders Weberg montre ses vidéos là où elles se regardent désormais : sur internet. Il n'est pas le seul. Quel artiste n'a pas son blog ou son site, quel diffuseur n'a pas son site ou son portail ? Le reste circule entre YouTube, Viméo, Dailymotion ou une chaîne spécialisée. Bref, la vie de la vidéo, comme celle du porno[1], se joue maintenant en ligne. Ce qui n'empêche les amateurs de se déplacer dans les festivals parce qu'évidemment, ce n'est pas la même chose. Le lieu a son importance. Et puis, quitte à parler comme un cinéphile, la taille et la qualité de l'image et du son ne sont pas indifférentes.

Mais voilà, Anders Weberg montre ses vidéos sur internet et le fait vraiment. Pour lui, Internet n'est pas une façon de gagner des spectateurs mais le véritable mode d'existence de ses vidéos. Sans Internet, elles n'existent pas puisqu'une fois ses vidéos mises en ligne, il en détruit toute trace sur son disque dur. La vidéo n'existe plus que dans sa circulation sur la toile, son échange sur les réseaux *pair-à-pair*. Anders Weberg donne la date de mise sur le réseau et la date de destruction. */090909/* a été « publié » et détruite le 9 septembre 2009, */Anonymus/* a été publié et détruit le 21 avril 2009, */080808/*

1. Allusion moins accessoire qu'il n'y paraît puisqu'Anders Weberg a réalisé une vidéo sur le porno japonais : */ Unpixelated/*





*Meaninglessness Act:two*, Anders Weberg, 2009, vidéo 16:9, 3' © Anders Weberg



*Mamo*, Anders Weberg, 2009 © Anders Weberg

a été publié et détruit le 8 août 2008, etc... On ne doute pas que saint Baudrillard, saint Virilio et saint Deleuze se soient penchés sur son berceau. Internet est la continuation de la télévision, donc celle, aussi, de la vidéo. En effaçant ses images, Anders Weberg mène ses images à leur ultime conséquence : leur circulation hasardeuse sur le réseau. On ne pourrait faire plus *in situ*, comme on disait autrefois, en redécouvrant le fil à couper le beurre.

Il y a quelques années, rôdant sur internet à la recherche de très anciens épisodes d'une série télévisée anglaise, je tombai sur ce commentaire d'une australienne : « télécharger le, sinon il disparaîtra ». Cette injonction me fit réaliser que face à une industrie qui organise sciemment la pénurie, nous, le(s) peuple(s), pouvions devenir une immense et infatigable cinémathèque. Télécharger devenait ainsi un acte anti-capitaliste.

En réduisant ses vidéos à n'être que leur circulation sur internet, à n'être qu'un flux d'informations infiniment fragile, Anders Weberg sape l'industrie de l'art. Ne soyons tout de même pas trop naïfs. La même industrie trouvera les moyens de mettre la main sur la chose mais en attendant, les images de cet astucieux suédois vivront leur quart d'heure de liberté.

© Alain Bourges
Turbulences Vidéo #66, Octobre 2009

http://www.andersweberg.com
http://www.p2p-art.com/

Le tout dernier festival de danse de Cannes fut la révélation de l'importance actuellement accordée à l'image dans les spectacles « live » de danse contemporaine. Que ce soit le cas de *Neige* signé par la chorégraphe belge Michèle Anne de Mey ou le cas de *Stand Alone Zone* signé de l'irrévérencieux duo de Système Castafiore, voire Karl Biscuit et Marcia Barcellos.

## Festival de Danse de Cannes 2009 : Feux d'artifices !!!! Un enchantement d'images

*par Geneviève Charras*

Ces deux pièces, quoique fort différentes réunissent toutes deux les ingrédients propres à créer sur scène, magie, poésie, merveilleux, science-fiction et icône nées en direct de l'imaginaire fructueux de chorégraphes imprégnés d'une culture de l'image, de la scénographie et d'une certaine dramaturgie de la féerie.

Pour ce qui est de la pièce de **Michèle Anne de Mey**, tout démarre au lever du rideau par un paysage en large perspective 16/9, cher au cinéma et à la Renaissance : vaste contrée nuageuse, fluide et évanescente d'un paysage où l'apesanteur et la légèreté seraient reines et de toute puissance. Ce climat une fois installé, fait place comme sur un écran à des images de surfaces liquides, traversées par des volutes et cercles dessinés par des impacts de corps. Comme autant de ricochets qui font vivre cette vie agitée des eaux dormantes. Un rêve éveillé qui nous plonge dans la fascination d'un monde virtuel, simple et proche d'une imagerie où tous les possibles seraient réalisables: des corps renversés y surgissent comme autant de spectres ou de fantômes, de sylphides ou d'esprits des nuages ou des eaux: signes des temps jadis où la fantaisie prenait le pas sur la dure réalité. Surgit la danse. Les interprètes de cette fable sans histoire apparaissent dans des nuages de flocons de neige descendus des cintres comme par magie. Et ce, durant tout le spectacle ! Le décor est ainsi planté : ce seront ces milliers de confettis de papier blanc qui seront l'âme et les maitres de cérémonie de ce lieu de culte voué à l'immaculée conception météorologique: la neige !



*Neige*, Festival de Danse de Cannes 2009 © Photo : Olivier Houeix

Celle des contes de fée, rude et glacée qui emporte les corps vers des contrées lointaines, celle du jeu aussi, telle cette magnifique et



*Neige*, Festival de Danse de Cannes 2009 © Photo : Olivier Houeix

ludique bataille de boules de neige-confetti qui prend sur le plateau des dimensions gigantesques d'épopée de l'enfance retrouvée et magnifiée.

La scénographie pourtant ne l'emporte jamais sur la danse, ni ne prend des proportions supérieures à son juste rôle d'univers et de création d'espace et d'ambiance. Les danseurs apparaissent ou disparaissent selon la densité des flocons de neige déversés sur le plateau, qui peu à peu s'emplit et se recouvre d'un manteau blanc et devient le lieu des divagations et déplacements de la danse. Matière à fouler, à triturer, à investir de sa légèreté, mais aussi de sa présence, glissante et immaculée. Il en va de *Neige* comme d'un conte : enchanteur et terrifiant, léger et fantastique, enivrant et ravissant autant pour l'œil que pour tout les sens réunis autour de l'œuvre musicale fort triturée de Beethoven. **Sylvie Olivé**, chef décorateur s'étant illustrée dans la publicité autant qu'à la télévision et surtout au cinéma sur de nombreux longs métrages de fiction, signe cet ingénieux dispositif à créer du rêve et de la prestidigitation. « Quand on me donne un mot clé comme *neige*, des foules d'images me viennent à l'esprit. La neige, hostile, froide, la neige immaculée des tempêtes, des hivers rigoureux, des espaces infinis mais aussi la neige du printemps, celle des pétales des fleurs, ou encore la neige de l'automne, celle des feuilles. On était en fait passé dans une rhétorique du tombé, de la chute ; un mot a fait écho à l'autre, une sensation à une autre. Sont apparus des concepts plus généraux comme celui du climat, d'atmosphère. La matière a également été un moment au centre du propos : pour figurer le naturel, le suggérer ou en prendre le contre-pied. On a pensé à l'artifice : Pourquoi pas substituer des balles de ping-pong aux cristaux de neige ? ». Crée à Charleroi/Danses, lieu de production et de diffusion de l'art chorégraphique de la communauté française de Belgique, codirigé par Michèle Anne de Mey, *Neige* est emblématique d'un travail sur le réel-virtuel, sur ce qui serait de l'ordre de



*Neige*, Festival de Danse de Cannes 2009 © Photo : Olivier Houeix

l'artefact, comme de l'artifice, mais toujours au plus près des corps et de la matière. Les effets d'imagerie du début du spectacle demeurant encore très artisanaux, face aux déferlements possibles des nouvelles technologies dans l'art. Ici, les économies de moyens sont en étroites relations avec la profondeur des propos de l'artiste : la légèreté et l'éphémère de sa danse, la jubilation des situations engendrées par la thématique et la sobriété des moyens: tout ceci pour créer un univers onirique simple et fastueux à la fois.

Rien de semblable en ce qui concerne *Stand Alone Zone* la dernière création de **Système Castafiore**. Bien connus de la scène chorégraphique française, résidants à Grasse, nos deux compères depuis plus de vingt ans, nous ont habitués à des spectacles pleins d'icones, d'humour, de couleurs et de divertissement haut de gamme. Costumes bigarrés, langages codés et murmurés par des personnages hauts en couleurs et saveurs, voici brossé l'univers de ce couples de créateurs singuliers. Cette fois-ci les voilà embarqués dans une production de spectacle très sophistiqué où les décors ne sont plus réels, où les objets ne sont plus de simples accessoires réels posés sur le plateau et dont se jouent les acteurs-danseurs-chanteurs et comédiens à multiples facettes. Ils sortent le grand jeu des nouvelles technologies, des images en 3D et de toutes bonnes sources de sophistications virtuelles. Presque deux années de travail pour créer un véritable petit bijou au service du rêve, de la fantaisie et du ravissement. 32 tableaux, comme autant de séquences cinématographiques très léchées, superbement réalisées dans une palette d'images, voire d'icônes merveilleuses avoisinant le film fantastique. Comme un scénario ou un story-board de bande dessinée, animé par le défilement des petits actes ou saynètes qui se succèdent à l'envie et sans défaut aucun. Perfection, synonyme d'inventivité et non d'ascèse esthétique. Le tout est vivant, extrêmement beau et juste,



*Neige*, Festival de Danse de Cannes 2009 © Photo : Olivier Houeix

parfois trop plastiquement irréprochable… L'histoire est simple, comme un parcours initiatique de nos personnages embrigadés dans une odyssée à la quête de l'initiation et du passage rituel vers une raison et un âge où l'on se fait heureusement encore des illusions prometteuses. Nos héros sont costumés comme des princes de contes de fées, comme les plus belles icônes des Ballets Russes à leur époque exotique, rutilante et somptueuse. On songe aux *Danses Polovsiennes* ou à *Petrouchka* dans les décors et costumes de Bakst et Benoist….Les fonds de scène sont eux des projections d'images virtuelles où les perspectives renaissances plongent dans des espaces de leurres, de vertiges extrêmes pour générer une fantaisie et des abimes d'espaces étonnants. Rebondissant toujours avec fondus au noir d'une séquence à l'autre, le spectacle fonctionne comme un grimoire dont on tournerait page par page les péripéties et anecdotes narratives. Car ici, la légende initiatrice est de mise et les étapes à franchir pour accéder à la réalisation de soi. On songe aux univers à la Méliès, aux architectures de *Metropolis* à Bilal, à Jules Verne, aux découpages suisses, à la lanterne magique : bref, tout y est pour nous faire décoller et naviguer dans des sphères magiques pleines d'artifices, mais cependant toujours raccordées au réel, via la présence des corps dansants sur le plateau. L'interactivité entre acteurs et images déferlantes est riche de justesse et sans virtuosité. Ils dialoguent dans l'apparition et l'effacement, laissant juste une trace de lumière et de couleurs dans les mémoires immédiates de spectateurs, ravis et sous le charme de ce conte enchanteur. Merlin ne s'y renierait pas tant le bestiaire fantastique emprunté à la mythologie égyptienne ou à la science-fiction de l'ère des dinosaures est majestueuse. Des êtres, mi-hommes, mi-bêtes peuplent ce petit monde virtuel et enjoué dans un total bonheur digne des meilleurs divertissements de prestidigitation.

Du très bel ouvrage, très sophistiqué et qui



*Neige*, Festival de Danse de Cannes 2009 © Photo : Olivier Houeix

au résultat suscite adhésion et fascination. L'empathie avec les danseurs, propulsés dans des espaces vertigineux, comme lors de la séquence de l'ascenseur, nous plonge physiquement dans une réalité de vertige absolu, est une fort belle réussite. Marcia Barcellos à la réalisation des costumes est une princesse des tissus et matières à faire rêver les fans de Delaunay ou Paul Poiret. Le tout au service d'une danse mesurée, quasi baroque ou maniérée, juste et modérée, parfois folklorique, rebondissante ou très « belle danse ». Cette « zone » énigmatique suggère un espace freudien, spirituel ou édenistique. Quand le rideau s'ouvre sur un monde futuriste post-apocalyptique, né dans un imaginaire à la Fritz Lang, un vaisseau spatial décolle pour un voyage à l'infini dans une luxuriance graphique époustouflante. Bon voyage Ulysse !!!!! Parfois, les deux dimensions, virtuelles et réelles s'enchevêtrent et un animal émerge du décor pour kidnapper une danseuse… Une plongée hallucinante dans un univers fantastique. Chercher à introduire, telle une composante à part entière du spectacle, le regard d'une vidéo qui occupe l'espace, envahit l'action et devient partie intégrante de l'œil du spectateur. Une prouesse due à la combinaison de la maitrise technique et à l'inventivité d'une gestuelle : magie ancestrale pour un monde actuel et futur où le spectateur est le bienvenu dans l'étrange, l'irréel, l'incongru, l'inconnu, dans une totale liberté d'interprétation !

© Geneviève Charras
Turbulences Vidéo #66, Novembre 2009



# PORTRAIT D'ARTISTE / Sylvie Blocher

© Photo : Edouard Caupeil

Je suis née sur la table de la salle à manger, dans un village du Sundgau, au sud de l'Alsace, chez mes grands parents maternels. Manger sur cette table a toujours été, pour moi, empreint d'étrangeté.

## Interview de Sylvie Blocher

*par Gabriel Soucheyre*

J'ai passé ma petite enfance à Tourcoing. Mon père y dirigeait une usine de textile. La vie des ouvrières dans les filatures était très dure et je me souviens encore du bruit infernal des métiers à tisser. J'étais amoureuse du fils du concierge et cela « posait problème ». Enfant, j'ai eu très vite conscience de la notion de classes sociales. Ma famille maternelle était pauvre, mon grand père était anarchiste et avait fait de la prison ; mon père venait d'une famille aisée de commerçants.

Nous avons d'abord vécu dans l'enceinte de l'usine puis dans un nouvel immeuble qui mélangeait jeunes cadres et ouvriers. Derrière cet immeuble, il y avait un terrain vague qui jouxtait des quartiers durs. À cette époque, j'étais un vrai garçon manqué. Mon père méprisait les filles. À sept et huit ans, j'étais chef de bande et j'avais l'impression d'être extrêmement libre. En parallèle, je préparais à Lille le concours pour l'Opéra de Paris et ça représentait de très nombreuses heures de travail par semaine. J'étais une enfant silencieuse et concentrée. J'ai vécu très douloureusement notre départ de cette ville.

Plus tard, après un cours passage catastrophique en Alsace, mon père a pris la tête d'une usine textile sur le plateau Ardéchois. Nous nous sommes retrouvés du jour au lendemain dans une maison isolée, plein nord, avec des hivers terribles, des congères et des paysages magnifiques. Se retrouver dans ce désert culturel a été carrément douloureux. Je garde surtout des souvenirs de solitude. La beauté du paysage m'époustouflait, et en même temps j'étais persuadée que j'allais mourir là et que je ne verrais jamais rien d'autre de la vie. J'avais la sensation que le paysage me remplissait d'émotions et qu'en même temps, il pouvait me tuer. J'ai survécu intellectuellement grâce aux bibliothèques du collège et du lycée et grâce à certains professeurs.

À l'école, j'ai été un cas à problème jusqu'en sixième : je parlais peu et mes bulletins étaient remplis de phrases comme « a toujours l'air ailleurs », « semble absente »… Mon frère était brillant et moi j'étais celle qui ne comprenait rien ! Quand j'ai redoublé ma sixième, en quittant l'alsace, mon père m'a convoqué dans son bureau, à l'usine, pour me dire que j'étais une enfant « ratée » et qu'on ne pourrait jamais rien faire de moi et qu'il fallait me placer dans une classe pour « cas irrécupérables ». Je me suis retrouvée en CPPN (classe pré-professionnelle de niveau, une classe pour les « rebus » du système éducatif !). C'est là que j'ai rencontré un tout jeune professeur de français qui m'a fait découvrir la poésie et le théâtre. Il m'a offert un recueil de poèmes de Joachim du Bellay, en me disant que ça allait me plaire. C'était la première fois que quelqu'un me parlait comme si j'étais une vraie personne qui avait le droit de rêver, le droit d'être ailleurs. C'est mon

grand souvenir de sixième. Je me souviens aussi de mes cours d'arts plastiques avec une jeune femme qui me fascinait. Entre temps, mon professeur de français avait convaincu tout le monde que je devais retourner en cycle normal et je me suis mise, enfin, à travailler… C'est à ce moment-là qu'une guerre dure et interminable a commencé entre mon père et moi.

Pour en revenir à cette professeure d'arts plastiques, je me souviens lui avoir demandé, en cinquième, quel était le plus beau musée au monde. Elle m'avait répondu : le musée d'art moderne de New York. En 2000, quand j'y ai été invitée pour une soirée au cours de laquelle j'ai fait une conférence-performance intitulée *Quand vous ne pouvez pas pisser droit, faites de l'infiltration*, je me suis souvenue de tout ça, là tout d'un coup !

Mon troisième beau souvenir, c'est la découverte de la philosophie en Terminale. Pour moi, il y a eu un « avant » et un « après ». J'ai eu l'impression que quelqu'un déposait enfin une bombe dans ce monde étriqué dans lequel je vivais. Les querelles avec mon père ont alors passé le cap de non-retour. Je me suis politisée.

Mon enfance, ce fut aussi la vie particulière avec ma mère. Elle me soutenait. Elle est morte quand j'étais encore adolescente après des mois d'agonie. J'ai vécu sa mort comme une chose insoutenable, irréparable. J'ai perdu l'usage de la parole pendant quelques mois. « Fabriquer des choses » à ce moment-là fut une question de survie.

Je me rappelle cette question qu'elle m'avait posée alors qu'elle était en train de mourir. Elle voulait savoir ce que je voulais devenir plus



© Sylvie Blocher




tard. Nous n'en parlions jamais d'habitude, comme si le futur n'existait pas. J'aurais voulu lui dire que je deviendrai artiste mais cela m'était impossible car que je n'avais pas de « lumière qui émanait de moi ». C'est comme cela que je m'imaginais les artistes quand j'étais jeune ! Des personnes dont émanait une lumière ! Elle m'a dit qu'il n'y avait rien de pire au monde que ceux qui tuaient leurs désirs. Ils devenaient alors des casseurs de rêves extrêmement dangereux !

Elle devait se sentir encore plus seule que moi. Elle était coincée dans cette maison, loin de tout. Quand je revenais le soir avec le bus et que je prenais le thé avec elle, j'étais littéralement obligée de lui raconter toute ma journée dans les moindres détails, comme une vie par procuration. Elle me demandait de faire tout ce qu'elle n'avait pas pu faire. Je trouvais ça très lourd à porter. On avait un rapport extrêmement fusionnel. Personne ne venait à la maison, et on voyait très peu mon père qui rentrait tard et partait tôt. Et lorsqu'il était là le dimanche, c'était l'enfer.

Le plateau ardéchois était très dur et très rude. Les paysans dans ce coin désert ne trouvaient pas de femmes, il y avait beaucoup de suicides. Les paysans se pendaient dans les granges. J'ai dû voir mon premier pendu à l'âge de treize ans… Le froid aussi était difficile en hiver. Je me souviens des congères immenses qui transformaient le paysage. C'était dangereux. Les enfants du village allaient en pension, ce que je refusais. Pour aller à l'école, je prenais le car des ouvriers qui descendait à la ville à cinq heures du matin. J'arrivais à l'école vers six heures et demie et j'attendais l'ouverture de

l'école dans le froid.

Je n'ai pas beaucoup voyagé avant l'âge de dix-huit ans, alors que maintenant je n'arrête pas de passer d'un pays à l'autre. Les gens me fascinent, j'aime les regarder. Le jour de mes seize ans, j'ai beaucoup bataillé avec mon père pour avoir le droit, une fois par mois, de prendre le car pour aller à Lyon (4 heures aller-retour). Là-bas, j'allais m'asseoir place Bellecour, ou bien je marchais dans la ville. C'est d'ailleurs à Lyon, que mon professeur m'emmenait au Théâtre du 8e.

Je me souviens avoir appris par cœur le scénario, en Terminale, de *Family Life* et de ne l'avoir vu au cinéma que des années plus tard. Mais c'est en Ardèche que je suis tombée amoureuse de Faulkner.

J'ai en horreur cette sensation du *fullfilled* comme on dit en anglais. Dans mes œuvres, j'ai donc plutôt tendance à enlever qu'à en rajouter. J'essaie de sortir du contrôle social et éducationnel pour toucher une partie inconnue des personnes que je place devant ma caméra. Je regarde dans la profondeur, dans les ombres, dans les interstices, dans la fragilité des choses, dans l'étrangeté. Je m'intéresse aux « trésors de rien », ou « aux riens friables » comme dirait Deleuze. Pour activer « cette pratique de l'abandon », je suis d'une patience infinie quand je tourne. Cela je l'ai appris dans la solitude et la contemplation des paysages de mon enfance.

Pour devenir artiste, j'ai passé mon bac et j'ai quitté l'Ardèche. Je voulais faire une école d'art mais mon père, qui pense que l'art est un


© Sylvie Blocher

milieu de dépravés, m'a coupé les vivres. J'ai finalement fait mes études à Strasbourg, à la Fac. J'ai toujours « bricolé des objets » pendant mes années universitaires. J'ai fini par devenir professeur d'arts plastiques dans un collège à Metz pour des classes de CPPN ! C'était à mourir de rire ! J'ai démissionné de l'éducation nationale et j'ai remboursé mes études (Ipésienne, j'avais bénéficié d'un système d'aide financière qui impliquait que je m'engageais pour dix longues années). À Metz, il y avait un lieu alternatif d'artistes, *Divergences*. Je me suis mis à garder ce lieu pendant mes heures creuses. Un an après, ces mêmes artistes m'ont rendu visite à Strasbourg et dans mon appartement, ils ont découvert tout ce que j'y construisais depuis si longtemps. Ils ont produit ma première exposition, *Hygiène*. Depuis, je n'ai jamais arrêté.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre
Turbulences Vidéo #66, Décembre 2009

In French artist sylvie blocher's most recent video installation, *Men in Gold*, a man in a suit with a carefully manicured goatee describes the various locations on the Purdue University campus where he has donated money to have his name displayed.

## Sylvie Blocher : New Work

*par Emma Tramposch*

Seated in front of the ornate black stencil backdrop featured throughout the piece, the man adresses the camera directly and speaks about his anxiety over the fate of his personal possessions - such as his photographs - after he passes away. for him, saving object is a way of « transcending mortality » or ensuring that his life continues in some physical way beyond his time on earth, and he manifests his quest for continuity by leaving his mark on a structure he helped pay for. He finishes this sentiment by wondering. « But who knows if anyone will care about a name on a wall twenty years from now », and with a vulnerable abruptness adds, « I hope the wall's still here ».

Despite the man's general air of confidence



*Men in Gold*, Dyptique vidéo, 2007, 36' © SFMOMA San Francisco USA / Sylive blocher



*Men in Gold*, Dyptique vidéo, 2007, 36' © SFMOMA San Francisco USA / Sylive blocher

and privilege, it is such moments of fragility that generate the power behind *Men in Gold*. Commissioned by SFMOMA and premiered on the occasion of *New Work : Sylvie Blocher* - and one of two video installations in the exhibit - *Men in Gold* is part of Blocher's *Living Pictures* series, a collection of works that rethink the traditonal portrait format and use video as a medium for portraiture. Initiated in 1992, the pieces making up *Living Pictures* portray individuals as part of a « faux group », or arbitrarily connected group of people who may or may not know one another[1]. Precious works in the series have involved groups ranging from Princeton University's football team (*Are you master piece ?*, 1999) to physicists in Geneva (*The meditation Room*, 2001) to residents of Buenos Aires (*Dignidad*, 2003), Paris (*Je et Nous*, 2003), Santiago (*La Bandera*, 2003), and New Orleans (*What Belongs to Them*, 2003). Each piece highlights Blocher's concern with engaging in personal dialogue with people all over the world, what she refers to as « universal local art »[2].

For *Living Pictures* pieces, Blocher Typically videotapes participants one at a time - a single take in front of a minimal backdrop that she then edits in a larger compilation, a format that pieces together a group portrait out of individual encounters. for *Men in Gold* - a work made specifically about the Bay Area - Blocher chose to focus on Silicon Valley as a place that in symbolic and tangible ways represents creative and financial human ambitiousness[3]. With the assistance of SFMOMA, Blocher conducted an open call for volunteers who had received a significant amount of financial success in Silicon Valley's high-tech world as executives, venture capitalists, and designers. As in all of her pieces, there was no casting and all volunteers meeting the criteria were considered.

The six subjects in *Man in Gold* are self-assured characters, but moreover the piece reveals their vulnerability as subjects caught in consuming ideologies of capitalism and the desire to rise. One by one, the men each articulate their own interpretation of the relationships between desire and success and expound on a range of topics including art, punctuality in the workplace, fears, guilt about having money ( or lake thereof), the politics of lending money to family members, gambling, the art of seduction, meritocracy, investments, capitalism, and money as an erotic entity. One man advises everyone to have sex in a Porsche,

1. *New Work : Sylvie blocher*, exhibition catalogue (San Francisco, San Francisco Museum Of Modern Art, 2007)
2. Author interview with sylvie blocher, February 22, 2007, FSMOMA
3. *New Work : Sylvie blocher*, exhibition catalogue (San Francisco, San Francisco Museum Of Modern Art, 2007)



*Men in Gold*, Dyptique vidéo, 2007, 36' © SFMOMA San Francisco USA / Sylive blocher

as he has at last once, and another man, admitting that it sounds perverse, estimates his wedding to be the best financial investment he made in 2006.

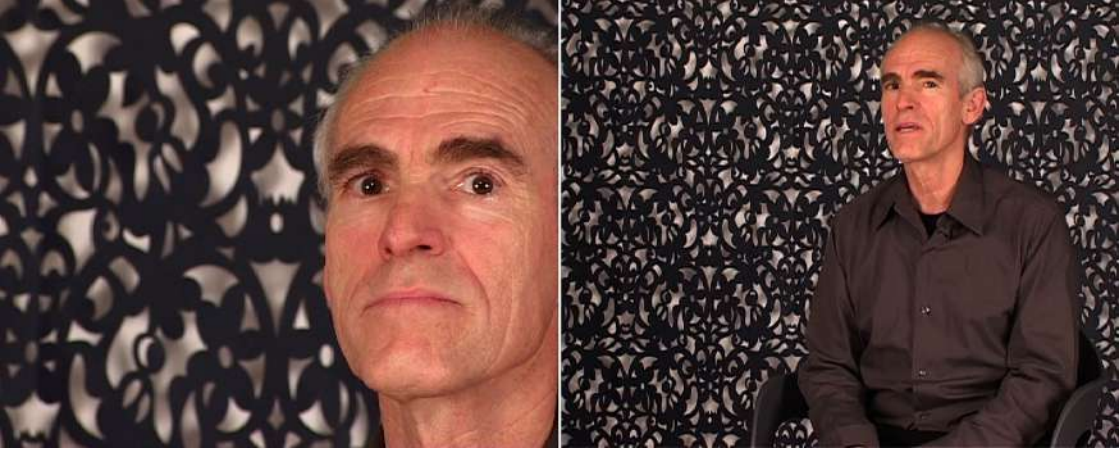
Installed in SFMOMA's fourth-floor media gallery, *Man in Gold* is displayed as a horizontal diptych with two massive screens set on the floor and stretching nearly the entire width of the gallery. The resulting image depicts an imposing tableau of larger than-life subjects featured one at a time. The men have a commanding visual presence as they speak - a weightiness that is at once dramating and formal yet personal and close. The formality of the screens' content combined with the scale gives the impression of a stage. As each new subject is introduced, he is seated in a chair of the right screen, with the left screen framing a close-up or profile of his face. for a few seconds of silents before turning into an extension of the stencil background. In all her pieces Blocher tries to cultivates what she describes as a « practice of abandonment » in her subjects, and to assist this dynamic she sits not behind the camera but at their side, asking them to address and project themselves toward an imaginary other[4]. Blocher uses questions like tools to frame the encounters and encourages open dialogue because it can often take hours for subjects to speak openly.

Themes of control and singularity run throught the body of Blocher's work, and she appears compelled by the moments when a subject's carefully maintained guard is dropped. During one vignette, a man describes his first assignment as a young business executive in which he was given $ 100 000 dollars in a briefcase that he was responsible for keeping in his apartment over a weekend, inspired by the cliché of rolling in money, he and his girlfriend spread the contents of the briefcase over his bed and snapped Polaroïds of each other rolling among the bills. He explains how in this instance he understood the addictive and powerfull qualities of money and how « money was sort of like cocaine ». Immediately following this assertion he looks awkwardly to his right and there down, clearly feeling uncomfortable with the implications of what he has just revealed. Blocher describes these particular moments as containing the « treasure of nothing », because although no words are spoken, in a self-conscious gesture or look we are provided a momentary glimpse into another self[5].

The current exhibit also features *Living Pictures / Je et Nous* (I and us, 2003), an earlier piece for which Blocher filmed inhabitants of

4. Author interview with Sylvie Blocher, February 22, 2007, FSMOMA

5. *New Work : Sylvie Blocher*, exhibition catalogue (San Francisco, San Francisco Museum Of Modern Art, 2007)

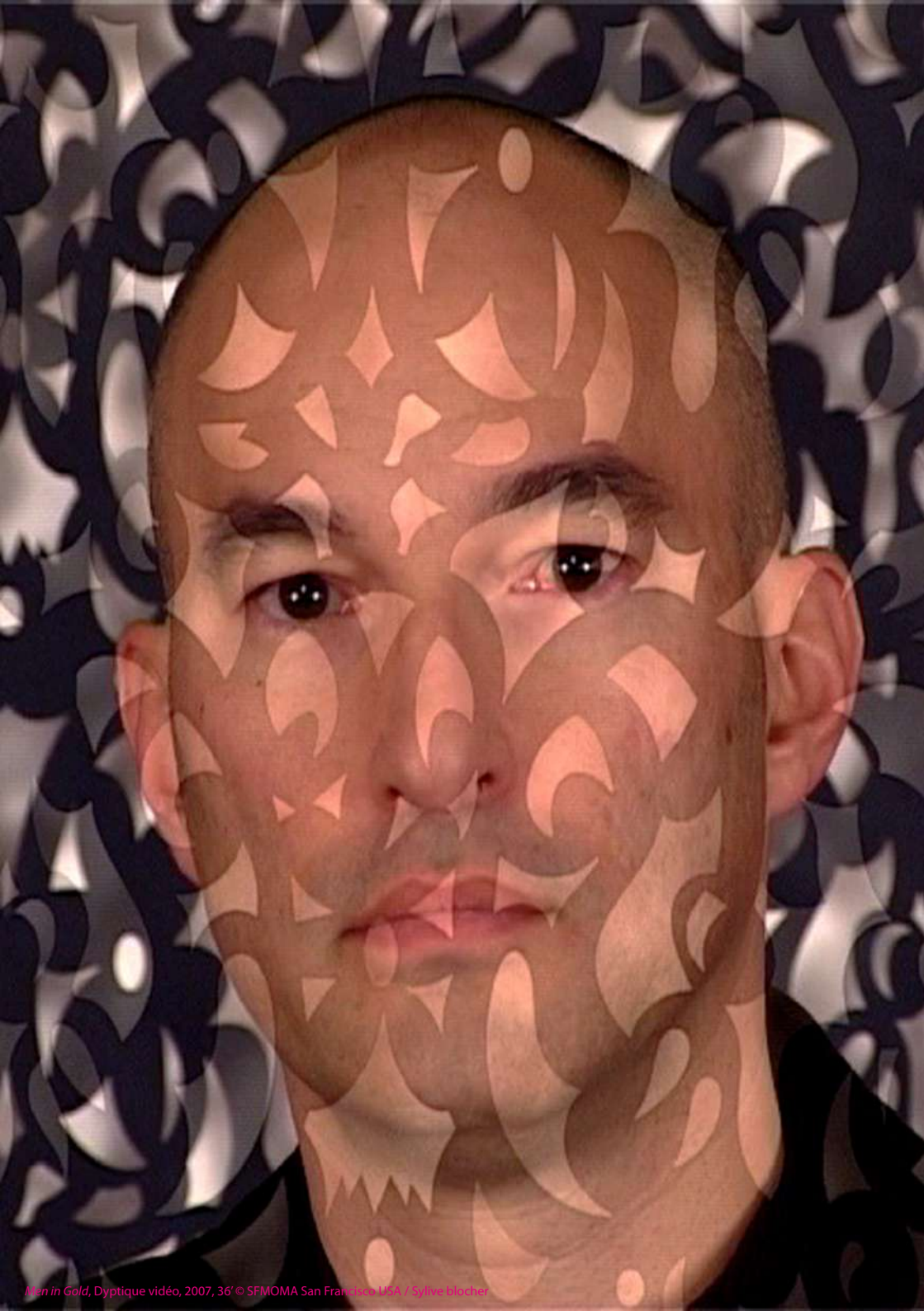


*Men in Gold*, Dyptique vidéo, 2007, 36' © SFMOMA San Francisco USA / Sylive blocher

the Sevran district of Beaudottes, a northern suburb of Paris. This particular area is recovering from industrial rustructuring and stricken with issues of poverty and ethnic tension. First shown in the *Zone of Urgency* 2003 Venice Biennale, the piece is part of the larger version of *Je et Nous*, a social practice project by the interdisciplinary collective Campement Urbain that Blocher formed with urban planer François Daune and philosopher Josette Faidit. In this piece, Blocher's subjetcs stand in front of a monotone screen wearing black T-shirts inscribed with their own personal statements in white lettering in French and English. These statements include « I am fed up » « When I get my papers I will have a boy » and « I'm ashamed of you ». While viewing this film, you can hear the voices from *Man in Gold* in the next room. By contrast, the subject in *Je et Nous* are silent, but they capture our attention by the combined resonance of their words and expressions.

Individually and as an exhibit, both pieces point to the ways that Blocher strives to scrutinize the role of the artist by addressing central concerns of contemporary art practice, namely singularity, otherness, authority, and representation. When she was beginning as an artist, Blocher worked with what she describes as « impossible materials ». Substances she viewed as an unattainable to claim, such as somke and vapor. Knowing this, it is interesting to consider the ways her pieces reveal how subtleties - beyond what we say or do not say - can potentially fonction in a similar way. Even when sharing the company of the most expensive haircut or suit, glances, gestures, or personal sentiments printed on a shirt can speak volumes about our desires, insecurities, and deepest concerns and remain as if suspended in air.

© Emma Tramposch
Extract from CAMERAWORK Winter 2007 n°34
Turbulences Vidéo #66, 2007



*Men in Gold*, Dyptique vidéo, 2007, 36' © SFMOMA San Francisco USA / Sylive blocher

De nombreux artistes d'aujourd'hui renouent avec une vocation politique qu'on croyait oubliée. Ils se proposent de dévoiler les formes de la domination. Mais ils restent ainsi redevables de toute une tradition réactionnaire : le spectateur, aveugle, aurait besoin qu'on l'aide à ouvrir les yeux sur le monde.

## L'art politique est-il réactionnaire ? Entretien avec Jacques Rancière.

*par Marion Rousset*

*Entretien avec le philosophe Jacques Rancière qui vient de publier un plaidoyer pour un spectateur émancipé.*

**Jacques Rancière** est philosophe, professeur émérite au département de philosophie de l'Université de Paris-VIII, Jacques Rancière a publié notamment *Le Philosophe et ses pauvres* (Fayard), *Malaise dans l'esthétique* (Galilée), *La Haine de la démocratie* (La Fabrique). Son dernier ouvrage publié, *Le spectateur émancipé*, a paru fin octobre.

Après l'art engagé des années 1970, nous sommes entrés dans l'ère du scepticisme. Aujourd'hui, quelles sont les relations entre art et politique ?

**Jacques Rancière**. Nous sommes sortis de l'attitude désabusée, postmoderne, selon laquelle tout est égal à tout et tout est affaire de marché. C'est ce que j'ai pu constater depuis quelques années, en circulant dans les milieux de l'art. Les colloques, les écoles, les biennales, les Documenta et autres rassemblements sont irrigués par des discours radicaux comme ceux du philosophe Toni Negri. Le souci politique est réaffirmé, il structure beaucoup de démarches artistiques. Cela peut passer par des expositions de photographies sur la guerre en Irak ou en Afghanistan, ou une installation sur la condition des femmes dans le monde musulman. Il y a aussi des artistes qui basculent vers une pratique où la performance artistique tend à se confondre avec une activité politique. Aux Etats-Unis, par exemple, les Yes Men infiltrent les médias pour en dérégler le jeu. Ils ont notamment annoncé sur la BBC que la compagnie responsable de la catastrophe environnementale de Bhopal allait indemniser les victimes. En Angleterre, de grandes manifestations de quartier en semiinsurrection se mettent en marche sur le mot d'ordre « Reclaim the streets ! ». Il existe également une forme d'art qui sort des lieux qui lui sont traditionnellement dédiés. Les exemples ne manquent pas : Thomas Hirschhorn a créé un musée précaire Albinet[1], le collectif Campement Urbain a conçu un espace en collaboration avec les habitants du quartier des Beaudottes à Sevran… Enfin, il ne faut pas oublier l'esthétique relationnelle – cette nébuleuse qui prétend que l'art ne

1. En 2004, l'artiste Thomas Hirschhorn a investi la rue Albinet, à Aubervilliers, en y installant des oeuvres du Centre Pompidou. Le but était de permettre une rencontre avec l'art au-delà des espaces qui lui sont consacrés.

fait plus d'objets mais produit des relations sociales. Ces propositions attestent toutes de la foi dans des images capables de montrer quelque chose des formes de l'oppression. Elles ravivent la pratique d'un art critique ou activiste qui tourne en dérision la domination.

Qu'en est-il du théâtre ?

**J.R.** Il est assez paradoxal de constater que les propositions politiques émanent principalement des arts visuels, alors que le théâtre a été très tôt le lieu de débats sur sa capacité à transformer le monde. C'est un art vivant qui assemble des corps vivants en face d'autres corps vivants. Il fut un temps où le théâtre inventait des formes nouvelles. Il cherchait comment devenir un lieu de transmission et de rassemblement. Meyerhold, Piscator et Brecht ont créé un théâtre politique. Les dispositifs compliqués mis en place dans les années 1915-1920, en Russie et en Allemagne, tendaient à transformer le théâtre en une agitation de masse. Ils éclataient la scène en une série de lieux, faisaient usage de la projection cinématographique, d'effets lumineux et de bruitage, donnaient beaucoup d'importance à la bande-son, déployaient quantité de moyens humains et matériels. Depuis, ce sont devenus de simples « trucs » de mise en scène destinés à majorer le plaisir théâtral.

Selon vous, l'art politique véhicule souvent un présupposé réactionnaire, en opposant l'artiste savant et le spectateur ignorant…

**J.R.** Beaucoup d'installations plastiques s'emploient à reprendre en les parodiant les formes de la culture marchande, comme s'il fallait montrer au spectateur ce qu'il serait incapable de voir par lui-même. Cette stratégie consiste à lui ouvrir les yeux pour le sortir de sa passivité. Beaucoup de ces formes d'art restent ainsi gouvernées par un paradoxe : elles s'adressent à des gens, en même temps elles tendent à les disqualifier. Le spectateur est pensé comme quelqu'un qui reste à sa place sans rien dire ni rien faire, incapable de percevoir tout seul la vérité qui se cache derrière les apparences. Cette conception s'inscrit dans une tradition très ancienne de dénigrement. On la retrouve chez Platon, dans *La République*, ou encore chez Rousseau, dans la *Lettre sur les spectacles*. Les expériences artistiques à prétention politique restent souvent enfermées dans ce que j'ai appelé la position du « maître abrutisseur ». Le pédagogue se considère comme celui qui sait, alors que ses élèves vivraient dans l'illusion, passifs et immobiles. Les dispositifs qui visent à rendre clairvoyants les aveugles sont pris dans cette logique classique de la pédagogie : plus on cherche à instruire les gens, plus on reproduit l'écart entre le maître et l'élève. Ce modèle suppose toujours qu'il faille sortir les gens de leur position de crétins pour les rendre intelligents. Or plus on veut les rendre intelligents, plus on reproduit le présupposé de leur imbécillité.

L'injonction qui veut que chacun reste à sa place remonte-t-elle à l'Antiquité ?

**J.R.** Je ne dis pas que tout est resté pareil depuis toujours. Mais j'observe un jeu d'inversion : une série de propositions artistiques révolutionnaires et progressistes qui critiquent l'aliénation, la marchandise ou les médias, reposent en fait sur le même présupposé réactionnaire qui irrigue la philosophie de Platon. Ces démarches reprennent la vieille distinction entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas. Ainsi, le maintien de l'ordre est garanti. De même, lorsque Pierre Bourdieu explique que toutes les classes ont les goûts qui leur conviennent, il reproduit la formule platonicienne. Au nom de la science, il ne fait que répéter un vieil interdit selon lequel chacun doit rester à sa place avec les goûts, les yeux, les oreilles, les sens qui conviennent

à sa position. La modernité a sonné la fin de la hiérarchie des genres picturaux, de la peinture d'histoire à la nature morte.

Mais toutes les inégalités ont-elles pour autant été abolies ?

**J.R.** La modernité se caractérise par une démocratie artistique qui passe, en effet, par la ruine de la hiérarchie des genres et des sujets. Mais cette évolution pose problème aux artistes et aux écrivains qui en profitent. Dès lors que la vie de madame Bovary peut devenir un sujet de grand art, cela signifie que cette fille de paysan est capable d'accéder à n'importe quelle forme d'expérience sentimentale et artistique, elle a droit à la pensée. Or, c'est là que le bât blesse : avec la modernité, l'art s'empare de tout, mais on ne veut pas que tout le monde s'empare de l'art. Les milieux intellectuels, littéraires et artistiques ne cessent de dénoncer les goûts kitsch du peuple, ils raillent ces gens qui sont « n'importe qui » et qui désirent se comporter en esthètes. C'est la contrepartie des stratégies artistiques modernistes.

Quelle différence faites-vous entre l'éducation des individus et leur émancipation ?

**J.R.** Au XIX$^{ème}$ siècle, les gens du peuple fréquentaient les musées de façon anarchique. Cette pratique a été liquidée par les politiques pédagogiques qui voulaient apprendre au peuple à regarder l'art, à le comprendre. Elles ont fait sortir ces gens des lieux où ils n'étaient pas censés se trouver pour les y réintroduire ensuite sous la forme d'élèves. Éduquer, c'est considérer que la domination ne fonctionne que parce que les dominés sont dans l'ignorance des lois de cette domination. Pour qu'ils se révoltent, on veut donc leur montrer l'oppression qu'ils subissent. Le rôle du pédagogue est de sortir les individus d'une ignorance qui les rendrait incapables d'agir. L'émancipation part d'un point de vue très différent : elle ne cherche pas à montrer aux aveugles ce qu'ils ne verraient pas car elle suppose que personne n'ignore rien des formes de la domination. Le but est plutôt que chacun se constitue des goûts, des pensées, des attitudes esthétiques qui le sortent de la situation dans laquelle on l'enferme. L'émancipation repose sur l'idée que celui qui travaille de ses mains peut se transformer en esthète. Il n'a pas nécessairement le regard, le langage, les goûts qui conviennent à sa condition.

Une correspondance entre des ouvriers semble vous avoir beaucoup marqué…

**J.R.** J'ai dépouillé une foule d'archives ouvrières, et notamment les archives du menuisier Gauny à la bibliothèque municipale de Saint-Denis. Cela a été déterminant pour ma compréhension des rapports entre politique et esthétique. J'ai notamment découvert l'expérience d'ouvriers saint-simoniens qui sortent délibérément de leur rôle. Un ouvrier, ça se doit d'être actif et robuste. Ils avaient d'ailleurs été recrutés comme tels par les saint-simoniens. Or, dans leurs lettres, ils parlent comme des esthètes, des philosophes, des promeneurs, des rêveurs. Ils voient dans cette doctrine la possibilité d'une ouverture sur des mondes plus ou moins interdits. Ils racontent leurs escapades le dimanche à la découverte de la nature, ils philosophent entre eux, convertissent les gens à cette religion, échangent autour de la dimension esthétique de leur communauté, les choeurs, les chansons, la fraternité… Au fond, ces gens montrent que tout le monde a droit à la distance du regard, du langage et de la pensée.

Face aux prétentions politiques de l'art, vous réhabilitez les « images pensives ». Comment les définiriez-vous ?

**J.R.** Une image pensive, c'est une image qui ne livre pas son sens. On a été habitués par une certaine tradition critique, progressiste, marxiste

et bien intentionnée à toujours soupçonner les images. Elles étaient considérées comme des leurres et il fallait montrer la réalité qui se cachait derrière elles. Cette conception a donné lieu à des écrits brillants comme les *Mythologies* de Roland Barthes, qui révèlent le sens réel des images publicitaires. Mais nous sommes arrivés à un point de saturation : on a tellement pressé les images pour en faire sortir du sens qu'il ne restait plus rien. Le discours contemporain sur le règne du spectacle fait ainsi le constat morose que toutes les images ont été annulées par cette quête perpétuelle de signification. *Dans La Chambre claire*, Barthes leur a rendu de l'épaisseur, de l'énigme. Mais cette épaisseur se traduit chez lui par une expérience de l'unique, quelque chose comme la présence du mort parmi les vivants qu'il appelle le punctum. Moi, j'essaie d'avoir une vision plus apaisée. Une photographie de Walker Evans montre le mur en planches d'une cuisine dans une ferme de l'Alabama. Il n'y a presque rien, hormis quelques ustensiles posés de guingois, quelques couverts en fer blanc tenus par une planchette, en assez gros plan. Cette image s'inscrit dans une série photographique réalisée chez des paysans pauvres dans le cadre d'une enquête à vocation sociale. En même temps, elle ne dit pas tout cela, elle est indécise. Elle fait donc appel à un spectateur capable de regarder des images qui ne disent pas leur sens et de se sortir des réflexes liés à sa condition. Ce spectateur est capable d'une distance esthétique.

Vous évoquez aussi la photo d'un condamné à mort…

**J.R.** Ce jeune homme, Lewis Payne, a été condamné à mort pour le meurtre du secrétaire d'Etat américain. Ce que Barthes voit dans cette image, c'est que le sujet va mourir. Pour moi, l'intérêt de cette photographie est plutôt dans son indécision : la figure du personnage n'exprime rien de précis. Elle ne dit ni pourquoi il a commis son geste, ni ce qu'il pense face à la mort, ni même ce qu'il pense de ce qu'est en train de faire le photographe.

Une phrase a retenu votre attention : « Je veux un mot vide que je puisse remplir. » Elle est inscrite sur le tee-shirt d'une femme en guise de devise esthétique. Est-ce aussi la vôtre ?

**J.R.** Cette phrase est issue d'une expérience artistique, Campement urbain, qui se proposait de créer un lieu vide en banlieue, afin de donner la possibilité d'être seuls à ceux qui ne peuvent pas l'être.

**À lire :**

Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008

Dans ce cadre, l'artiste **Sylvie Blocher** a filmé des gens portant une inscription sur leur tee-shirt. Une femme voilée, qu'on pourrait stigmatiser comme arriérée, arborait cette devise : « je veux un mot vide que je puisse remplir. » Et, effectivement, ce programme esthétique est aussi celui de l'émancipation : le droit des gens du peuple aux mots vides et pas seulement aux gestes effectifs, aux choses solides, aux mots qui se rapportent à des actions. Je ne sais pas si c'est mon programme à moi de remplir les mots vides, mais il a toujours été en tout cas de mettre en valeur leur puissance. Les historiens ont toujours aimé les témoins muets, ils prétendent que les choses parlent mieux que les hommes du peuple, ce qui reproduit des stéréotypes très forts. Le philosophe Thomas Hobbes expliquait que les révolutionnaires anglais voulaient s'emparer de mots, comme celui de « tyran », qui, selon lui, étaient vides. Ou bien le souverain était légitime, ou bien il ne l'était pas. Plus tard, au XIX$^{ème}$ siècle, on dénonce les poètes ouvriers, ces gens du peuple qui veulent se lancer




*Urban Stories* © Sylive blocher

dans la littérature et se découvrent des prétentions esthétiques. Tout le monde a pourtant cette capacité de s'arrêter, de ne rien faire, de se lancer dans le vide.

Paru dans Regards n°58 janvier 2009
© 6 janvier 2009 - Marion Rousset
www.regards.fr

La X$^{ème}$ Biennale de Lyon conçue par le commissaire d'origine chinoise Hou Hanru, sous le titre *Le spectacle du quotidien*, n'a que modérément soulevé l'enthousiasme du petit milieu de «la critique».

## La Biennale de Lyon (mal) vue par la critique

*par André Rouillé*

Confondant souvent critique et jugement, émettant des avis aussi péremptoires que faiblement argumentés, érigeant leur subjectivité en critère absolu, et, il faut bien le dire, ignorant souvent les questions et les enjeux mobilisés, lesdits « critiques », de surcroît toujours pressés, vont au plus simple et au plus direct. Ils jugent sans problématiser, agitent quelques mots-valises en guise d'arguments, et oublient que sans concepts l'oeil est démuni, que « c'est à travers les mots, entre les mots, qu'on voit et qu'on entend ». (Gilles Deleuze).

Alors que, par exemple, l'un ne tarira pas d'éloges sur l'oeuvre de Pedro Cabrita qui illumine à l'aide de néons l'espace d'une usine désaffectée (Entrepôt Bichat), tel autre décrétera non sans trivialité qu'elle « a du mal à décoller, manquant de poids, de souffle, d'originalité ». Oubliant que si écrire c'est penser et inciter à penser, il vaut mieux éviter d'écrire comme on cause.

Le procès généralement fait à Hou Hanru est de tenir des discours « trop simplistes », et de présenter des oeuvres trop pleines de « bons sentiments sociaux ».

Dans Libération (11 oct. 2009), l'article surtitré « La dixième biennale privilégie les discours bien pensants au détriment de la forme », décline lui aussi cette opinion selon laquelle « trop d'artistes parlant aux têtes et trop peu à nos yeux », beaucoup d'oeuvres souffrent d'un déficit de « profondeur ». En d'autres termes: « Les grands discours sont de retour, et l'art s'y révèle parfois timide ».

Le propos de Hou Hanru n'est pas interrogé, ni même présenté, il est seulement fustigé au nom d'un archaïsme supposé (« Les grands discours sont de retour »), et sur la base du stéréotype selon lequel une antinomie fondamentale opposerait l'art et les questions sociales et politiques (que le rédacteur de Libération confond allégrement avec de la « morale » !)

À cette confusion, ce rédacteur ajoute des propos politiquement fort douteux, et une mécompréhension totale de la scène artistique internationale, quand il fustige les « pièces très engagées aux accents du Tiers-Monde, souvent belles, mais souvent pleurnicheuses », et quand il croit nécessaire d'insister en parlant des « non-alignés qui se pressent au portillon des grandes puissances, en file indienne




*A more perfect day*, Sylvie Blocher, 2009, installation vidéo © S. Blocher

derrière Shilpa Gupta » - Libération gagnerait décidément à mieux choisir ses « envoyés spéciaux ».

La Biennale de Lyon est au contraire l'occasion, pour Hou Hanru, de prendre à bras-le-corps, dans la situation présente de la mondialisation, des questions fondamentales et délicates, qui n'ont rien de simpliste, ni d'archaïque, ni de superflu, et qui n'ont cessé de préoccuper des philosophes comme Adorno, Deleuze, Badiou, Rancière, etc., et de nombreux artistes précisément rassemblés à Lyon.

La pensée esthétique de Theodor Adorno est entièrement traversée par la question du « double caractère de l'art comme autonomie et fait social » (Théorie esthétique, p. 21).

Pour Gilles Deleuze, il ne s'agit pas, en art, « d'imposer une forme à une matière, mais d'élaborer un matériau de plus en plus riche apte à capter des forces de plus en plus intenses » (Mille plateaux, p. 406). Ces passages de la forme à la force, de la ressemblance à la capture, de l'identification au devenir, de la mesure au rythme, définissent les conditions pour que l'art soit « à l'heure du monde » (Mille plateaux, p.343), pour qu'il puisse « rendre visibles des forces invisibles » du monde, de la société et de la vie (Logique de la sensation, p. 58).

En outre, la capture, qui s'opère par un travail sur le matériau, conduit l'art à faire vaciller ses propres normes, formes et protocoles inséparablement esthétiques et sociaux, à résister aux stéréotypes et aux pouvoirs. La création comme production de visibilités par capture de forces est donc inséparablement artistique, sociale et politique.

Quant à Jacques Rancière, il développe une conception esthétique de la politique qu'il définit, bien au-delà de l'acception politicienne, comme un « partage du sensible ».

C'est dans ces horizons de pensée que s'inscrit le propos de Hou Hanru, aux antipodes des conceptions convenues et paresseuses de la critique-guimauve qui ne sait que soupeser le « poids », estimer ... le « souffle », ou mesurer la « profondeur » des oeuvres (mal) vues de l'intérieur du spectacle de l'art...

Hou Hanru procède différemment. Il a choisi des oeuvres qui résonnent avec l'état présent du monde pour en produire des visibilités. Loin de toute transmission de messages ou de « discours bien pensants », l'art est considéré à Lyon comme un générateur sensible de pensée, et de savoirs inouïs sur le monde.

On peut partager ou non les choix d'Hou Hanru, mais ils expriment une vision du monde d'aujourd'hui telle qu'elle émane d'un ensemble d'oeuvres conçues dans une perspective de résistance à la mondialisation et à l'explosion inouïe du spectacle qui l'accompagne en tous domaines, bien au-delà des pires prédictions de Guy Debord.

Pour la Biennale, le spectacle est à la fois hégémonique et en crise, et le quotidien, son maillon faible, s'avère être la cible possible d'une résistance artistique à la mondialisation et au spectacle.

Cette vision, qui fait écho à des postures esthétiques de résistance, n'a rien d'un « thème » comme le croit et l'énonce à la hussarde un critique: « Il a fallu faire simple et donc trouver un thème évident, déjà bien visité et pas trop complexe ».

Or, rien n'est, en art, plus complexe que les rapports entre l'« autonomie » et le « fait social ». Complexe à analyser en évitant le schématisme; complexe à mettre en oeuvre pour les artistes; complexe, aussi, à cause des formalistes intégristes, nombreux dans




*A more perfect day,* Sylvie Blocher, 2009, installation vidéo © S. Blocher

le champ de la « critique », qui s'obstinent à vouloir préserver la forme de toute trace sociale ou politique.

La Biennale de Lyon permet pourtant de vérifier que les oeuvres les plus éloquentes politiquement sont celles qui sont artistiquement les plus abouties. En art, la résistance politique doit être artistique, c'est artistiquement que l'art résiste politiquement. C'est par un travail aussi précis qu'intempestif sur les matériaux et les formes que surgit le sens. En art, la logique du sens se tisse entre les mailles de la logique de la sensation. Le sens s'éprouve au fil des sensations produites par l'œuvre.

Par exemple, la vidéo de **Sylvie Blocher**, qui est projetée sur un écran disposé dans le hall du Musée d'art moderne de Lyon, nous aspire littéralement par son intensité, son apparente simplicité, et son extrême rigueur.

Un garçon blanc torse nu, au corps, aux gestes et à la voix délicats et mesurés, presque féminins, chante en anglais pendant quatre minutes une mélopée qu'il ponctue de rares accords à la guitare électrique suspendue à son cou. Une partie de son corps et ses bras sont maquillés de noir, et derrière lui figure un papier peint composé d'un amoncellement de Mickey les quatre fers en l'air. Or, ce garçon à la virilité peu affirmée, à la fois masculin et féminin, blanc et noir, égraine d'une voix douce et presque éplorée des paroles dures qui dénoncent une extrême misère raciale, culturelle, sociale et économique.

*A More Perfect Day*
*Le passé n'est pas mort et enterré. En fait il n'est même pas passé.*
*- Cette fois nous voulons parler des écoles délabrées qui volent l'avenir de nos enfants, noirs, blancs, asiatiques, hispaniques, amérindiens.*
*- Cette fois nous voulons parler des files d'attente aux urgences des hôpitaux peuplées de blancs, de noirs, d'Hispaniques.*
*- Cette fois nous voulons parler des usines qu'on a fermées alors qu'elles faisaient vivre honnêtement des hommes et des femmes.*
*- Cette fois c'est non. Cette fois c'est non. Cette fois c'est non. Cette fois c'est non, etc.*

Il faut attendre la fin pour apprendre que les paroles sont extraites du discours *A More Perfect Union* prononcé durant la campagne présidentielle par Barak Obama, à Philadelphie où Martin Luther King avait lancé son célèbre *I have a dream*.

L'oeuvre ne délivre pas de message. Au contraire, par tous ses éléments sonores et visuels, par sa forme et ses matériaux, et par les sensations qu'elle suscite, cette oeuvre de Sylvie Blocher fait éprouver les forces qui sont en train de faire basculer les États-Unis vers une autre phase de leur histoire, elle capte et fait ressentir l'intensité de cet événement politique majeur qui donne symboliquement la parole aux sans voix, et nourrit un nouvel espoir chez les minorités, les métisses, les pauvres, tous les laissés pour compte de la vieille Amérique et peut-être du monde. *A more perfect day*.

© André Rouillé
Paru dans PARISart n°289 octobre 2009

# interview vidéo de Sylvie Blocher



http://www.videoformes-fest.com/portraits-d-artistes/sylvie-blocher

Traquer le corps, un corps corruptible, en allant au bout d'un dépassement de ses propres limites… Accomplissement de soi ou arrachement à soi-même, il s'agit d'exalter le corps.

## Gaël Peltier : Corps sous surveillance

*par Marianne Derrien*

Par les idéologies du corps, de l'idéal à l'idéologie, du sabotage au nihilisme, tout devient contrôle. Du social à la sexualité, du scientifique au religieux, le fantasme de perfection, de disciplines du corps et de la maîtrise des émotions est constamment déjoué. Lors de son exposition *Gloria's Room* à la galerie Xippas - Paris (14 mai – 20 juin 2009), **Gaël Peltier** (né en 1972) a joué du « contre-espace » exigu du *show room* en le détournant par des objets et une vidéo aux ressorts burlesques. Soulignant la notion d'un « corps à soi », il est question d'incorporer bien au-delà du fait d'incarner dans les oeuvres de



*Dévoilé(e) - plan B,* Gaël Peltier, 2001, vidéo, 2' © Collection FRAC Corse



*anté*, Gaël Peltier, 2003, vidéo, 15' © Collection FRAC PACA

Gaël Peltier.

### Vers un complot des images

*Gloria's interlocutor* (2009) est une vidéo construite sur un décalage entre le sujet et le rythme. Image noir et blanc, assez floue, un personnage (il s'agit de l'artiste affublé d'une perruque et de lunettes) bascule d'avant en arrière, certains gros plans se font sur son visage hagard. Comme le précise Yamina El Djoudi, « ce conflit burlesque […] s'inscrit dans le corps, […]. Alors l'artiste se grime, se déguise puis se dévoile car le travestissement est un leurre : avec ou sans accessoire ». **Gloria's room**, enclos d'un trouble de la personnalité, la paranoïa et l'angoisse rodent entre les murs. De l'univers psychopathologique factice et fantasmé mis en scène, cette « chambre à soi » interroge les tréfonds de l'identité et les mémoires perdues.

*Sans titre 2007 – 2009 – American Artistic Inc* (*work in progress*, collecte par informatique de vues d'objets situés à Cross River, NJ, USA , + de 12 000 images, photographies numériques) est également montrée le dernier jour de l'exposition. Il s'agit d'une installation proposant une compilation d'images présentée sur ordinateur. Gaël Peltier utilise alors les bases de données informatiques comme bibliothèque d'images et d'informations « blanches » c'est à dire aisément et légalement accessibles. De cet amas de détails issu de requêtes et d'enquêtes sur des informations personnelles anodines, Gaël Peltier révèle ce qui se cache derrière ces prises de photographies délivrant ainsi un nombre incroyable d'informations à partir des cadrages d'objets collectés.

A l'horizon de ce que Gilles Deleuze a décrit comme « société de contrôle », l'individu n'est plus seulement « surveillé » mais autorégulé par la logique marchande. De ce *profiling*,



*Die casting*, Gaël Peltier, 2007, Performance © Gaël Peltier

Gaël Peltier met en exergue cette donnée sociologique et éminemment politique en creusant la question de la « traçabilité » du comportement au travers de notre consommation.

**Sans ennemis : Esthétique du fabriqué, du brouillage de piste**

« Ne sera gardé du cinéma que ce qu'on pourra refaire », écrivait Serge Daney dans son *Journal de l'an passé*. Les images de Gaël Peltier usent constamment de ces notions de « faux et d'usage de faux ». Pour y parvenir, le camouflage, le brouillage des pistes se répètent. On trouve, dans les vidéos de Gaël Peltier, des personnages inventés ou se référant à certains acteurs emblématiques. Dans ce dérèglement, les scènes sont rejouées, chaque fiction devient friction avec le réel.

Des tentatives de corruption persistent, tout parait « borderline ». Images périlleuses, pas de syntaxe mais une parataxe, enchainement en morceau, en bloc d'images. Gaël Peltier souligne une contradiction fondatrice de son travail : « Anarchie et discipline, cela est proche du mode opératoire de ma pratique parfois, d'une part une rigueur sur les signes, les positions, attitudes affirmées face à mon travail, le conditionnement ou recontextualisation assez précis dans les transformations physiques. D'autre part, la réalisation des oeuvres malgré des temps de maturation se formalise dans l'urgence, très intuitivement, relâchée et rapide, proche de l'accident. [1]»

Les actions se situent dans les lieux perdus, abandonnés, urbains et/ou naturels. Tout s'apparente au film noir, film obscur, là où l'éloge de l'absence, du contre-champ persiste. Corrompre les images, devient un possible recours à la multitude, multiplication de celle-ci. Travaillant le matériau « film modèle », il touche en conséquence à son aura filmique.

1. Entretien avec Gaël Peltier, juin 2009.

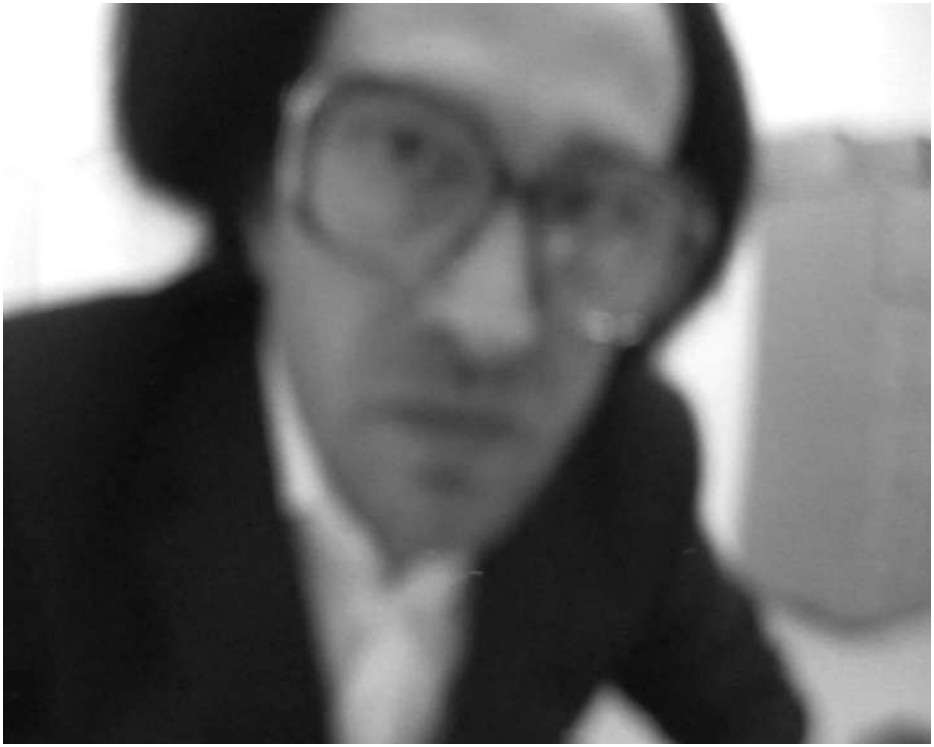
C'est au travers de cette cinéphilie boulimique qu'il est possible de rebrousser l'histoire d'un cinéma américain.

De l'action pour l'action à des univers piégés, la question est bien d'infiltrer l'image cinématographique, son essence même, sa couleur, son flux, son ossature à la manière d'un virus qui se propage, ou comme un être qui transmute pour prendre les traits d'un autre…[2] Se référant très souvent au film de Don Siegel *Body Snatchers* (*L'invasion des profanateurs de sépultures* ou *Les voleurs de corps*) qui se définit comme une allégorie des angoisses générées par la Guerre Froide, Gaël Peltier prend « à bras le corps » les notions de dissimulation, d'infiltration, de machination. Sortir l'image de son corpus originel, l'en extraire, la prélever, deviennent les maîtres–mots du mode opératoire de son travail.

La vidéo *Anté* (2003) fait partie de cette possible archéologie du cinéma. Avec ce préfixe comme titre, on fait face à un génome du cinéma. Un plan fixe, trois hommes dans une voiture… Attente, suspicion, en planque, flic ou bandit. La caméra est placée au niveau de la plage arrière ou coffre, seuls quelques bruits de voitures se font entendre. Il ne reste que le bruissement de l'image, une image palimpseste, sous tension, en tension.

Dès lors, il s'agit bien d'une idéologie du visible. C'est ce que décrit Jean-Baptiste Thoret dans *26s l'Amérique éclaboussée* : « 22 novembre 1963 : John F. Kennedy est assassiné à Dallas. À l'aide d'une caméra Super 8, Abraham Zapruder filme l'événement et l'explosion du crâne du président. 26 secondes au cours desquelles l'Amérique bascule. Le film de

2. Dick Tomasivic, *Le palimpseste noir*, Yellow now, 2002.



*Gloria's interlocutor,* Gaël Peltier, 2009, vidéo © Gaël Peltier

Zapruder devient l'emblème d'une innocence perdue et l'un des foyers majeurs de l'histoire des images au XX$^{ème}$ siècle ». Le détraquement et la prolifération prennent place dans ces dispositifs visuels. *Avec Dévoilé /plan B*, vidéo, 2001, Gaël Peltier travaille l'action par son aspect « voilé », caché. Il ne reste que des bribes de l'action. Les gestes les plus incisifs persistent. Indistinction du lieu, personnage non identifiable, action violente, le choc est visuel. Tout ce lexique du cinéma est subverti. Entre gravité et légèreté, ce monde du faux -semblant se fige dans la puissance du cadrage. Plans inquiétants, actions troubles, monde de la manipulation, l'image est ici traversée par le médiatique. Chaque vidéo fonctionne comme des archives visuelles oscillant entre brouillage spatial et temporel.

*Gaël Peltier sera en résidence à New York (Culturesfrance) à partir de janvier 2010 pour développer un nouveau projet performances - vidéos - photographies intitulé Mes transformations américaines.*

*« Il s'agit de prendre 30 kg, pendant un an afin de jouer de diverses transformations physiques. Ainsi je veux jouer de cet état de transformation permanent pour incarner à tour de rôle différents caractères appartenant à l'histoire, de l'art et à ses représentations. Je pense par exemple à Jack La Motta et John Kennedy Toole, Rupert Pupkin personnage de fiction et Tony Clifton double caché, Bennie Schmöckwist comme pure invention. » précise l'artiste.*

© Marianne Derrien
Turbulences Vidéo #66, Décembre 2009



*Dévoilé(e) - plan B,* Gaël Peltier, 2001, vidéo, 2' © Collection FRAC Corse

Pour la Nuit Blanche 09, l'Atelier de création radiophonique (ACR) a proposé un mix inédit du DJ Patrick Vidal, *Toujours quelqu'un écoute & quelqu'un n'entend pas.* Cette production est une forme d'essai radiophonique dans une scénographie de l'artiste Pierre Giner avec Patrick Vidal réalisé par Marie-Laure Ciboulet .

## Installation sonore : *Toujours quelqu'un écoute & quelqu'un n'entend pas*

*par Jean-Paul Gavard Perret*

Elle se déroule sous trois formes et en trois espaces/temps différents. Une sonorisation de la ligne 11 du métro, samedi 3 octobre de 19h à 7h. Un live électronique par **Patrick Vidal** au kiosque du Jardin du Luxembourg et dans le cadre de l'ACR dimanche 4 octobre à 23h.

Ce mix inédit est réalisé à partir de 14 émissions produites dans le cadre de l'ACR. L'ensemble pour cet événement est détourné, mélangé et recomposé. Les oeuvres radiophoniques ne sont pas le simple fait de musiciens « de profession ». Des chorégraphes, des artistes ont créé eux aussi leur bande son. Le mix conçu à partir des « pièces » de Guesch Patti, Boris Achour, Vincent Dieutre, Jonas Mekas, Biosphere, Christophe Honoré, Boris Charmatz, Laurie Anderson, Fred Wiseman, Georges Tony Stoll, Melik Ohanian, Matali Crasset, Lee Ranaldo, Pierre Alferi est présenté en collaboration avec le Centre National des Arts Plastiques.

Pierre Giner a eu l'idée de cette installation « en regardant ceux qui écoute et ceux qui font écouter ». L'idée a alors germé de faire traverser l'espace sonore et personnel des gens croisés dans la rue ou le métro qui soit écoutent quelque chose de différent ou pense à autre chose (les deux n'étant pas incompatibles ?). Giner est un passionné des nouvelles technologies, de la vidéo, de la téléphonie mobile, des sites web et des jeux vidéo. Toutes ses approchent constituent son espace d'expression. Ses projets reposent sur des contenus narratifs ou thématiques. Information et interactivité, critique et romance, linéarité et discontinuité s'y marient dans une sorte de théâtre sonore qui mêle du désir, de la catastrophe et de l'embrasement.

Pour partager un instant ce qui accompagne les passants et les voyageurs urbains et pour mixer les musiques, les paroles et les sons qui les enveloppent et les traversent, Giner et Dj Vidal ont imaginé de faire passer « de sphère à sphère » afin de recréer une trajectoire sonore au fil de la ville et des croisements. D'où le montage d'une playlist enchevêtrée face à - mais aussi pour - des écoutes mobiles dispersées. Dans les couloirs de la ligne 11, en passant de couloir à escalier, ou sous le kiosque du Luxembourg la nuit, il est donc possible d'entendre voire d'écouter le remix accidenté des divers propositions singulières d'ACR mêlé

à la musique et aux voix de Patrick Vidal. Surgit ,dès lors la possibilité d'entendre une sorte de « métaradio subjective et mouvante » dit Pierre Giner.

Ce dernier confronte une nouvelle fois ses outils technologiques aux problématiques contemporaines. Il propose avec le mix de Dj Vidal des œuvres qui jouent à la fois du décalage et du détournement. Avec *Le bruit des avions*, Giner avait créé un étrange simulateur de vol, avec *Elsewhere Japan* un paysage d'images réalisées au Japon et avec *Talksaver* une transcription de la parole en images pour la biennale de Venise. Avec Patrick Vidal il trouve le musicien qui lui manquait depuis longtemps.

La carrière de ce dernier a débuté en pleine effervescence punk. Il fut le chanteur du groupe *Marie et les Garçons*, l'un des premiers groupes punk & new wave qui signèrent sur le mythique label ZE records . Puis il découvre la techno balbutiante. Depuis la fin des années 70 il mène une carrière de Dj et de musicien. Dj résidant aux Bains Douches puis au Privilège, et ensuite aux soirées KABP, Monoculture, etc ., ses choix musicaux sont très larges. Il malaxe habilement pour ce projet : house, disco, rock, funk, electronica. Original à souhait ce travail ouvre un spectre des plus larges, des plus colorés et des plus imprévus. On espère pour ceux qui ne peuvent participer à ces « concerts improvisés » une prochaine édition en CD de cette installation sonore qui dépasse par ses ambitions la consommation sonore habituelle.

© Jean-Paul Gavard-Perret
Turbulences Vidéo #66, Octobre 2009

For the first time the video artist Reynold Reynolds has moved his entire studio into the art space, producing his new film-works live to the audience. During the exhibition the activity of setting up and shooting become six film-performances within an evolving set installation. The live construction of the image destroys the illusion of film, revealing the whole studio process as art.

## *Six Easy Pieces* by Reynold Reynolds

*par Paz A. Guevara*

Bruce Nauman had the simple but profound realization: "If I was an artist and I was in the studio, then whatever I was doing in the studio must be art. At this point art became more of an activity and less of a product." In this project, film is not only perceived as a projection of what was recorded, but as an on going action. Set up, shooting, editing and projection are taken out of the studio to occur in the art space. The spectator will no longer observe a projected surface, but will be immersed in cinema pieces that combine actions, objects and film.



*Six Easy Pieces,* Reynold Reynolds, 2009 © Reynold Reynolds



*Six Easy Pieces,* Reynold Reynolds, 2009 © Reynold Reynolds



*Six Easy Pieces,* Reynold Reynolds, 2009 © Reynold Reynolds



*Six Easy Pieces,* Reynold Reynolds, 2009 © Reynold Reynolds

Using a motion control system, a photo camera, and frame-by-frame technique, the images shine instantaneously to the public. Reworked through the technique of montage, the stills become a flow of 25 frames per second. Between photography and assembled oscillation of lights, Reynolds' film is constructed and destroyed by its minimal parts.

Immersed in the installation, the viewer gives attention to the set and reality beyond the frame. Tracks, spotlights, fake walls, scientific artifacts, mathematical tools, rare music instruments and everyday objects depict a contemporary Wunderkammer. The 'cineficated' gallery makes public the difference between performance and documentation; self and representation; camera and eye; objective and subjective view.

Film introduced new determinations of space and time as forms of sensibility in relation to thinking. Reynolds' film-performance contributes the further dimension of aliveness to the understanding of how moving image art overlaps with other arts and practices including performance, photography and installation. Inverting the normal exchange, this time the artist will be the one that takes the resulting film pieces from the gallery, rather than the customary removal of art works from the artist's studio.

© Paz A. Guevara
Turbulences Vidéo #66, Octobre 2009

** Six Easy Pieces refers to the title of Richard Feynman's book where he presents six fundamental truths of reality.*

Nicolas Osborn *aime* la violoncelliste Jacqueline du Pré qui, trop occupée à son interprétation musicale, reste indifférente aux nombreuses sollicitations de l'artiste.

# Nicolas Osborn : *Over to you*, 2009

**Vidéo DV, transférée sur DVD, couleur, son, 12'15".**

*par Ghislaine Perichet*

*« La représentation, quelle qu'elle soit, est une affaire entre le monde et chacun. Mais la vue même du monde, la « prise en vue », est aussi une affaire entre la présence, l'absence, le vide et le recouvrement. C'est toujours une affaire d'expression, c'est toujours une affaire de langue* [1] *».*

Jean-Toussaint Desanti

DIAPORAMA >>>> http://www.youtube.com/watch?v=RV6-NA4-kjM
Captures d'écran, vidéo *OVER TO YOU*, 2009

VIDÉO >>>> http://www.youtube.com/watch?v=IiYZaeApdZY
Script de la vidéo, 2009

Tantôt acteur pathétique au visage peinturluré qui entame une danse incantatoire dont on ne sait s'il invoque le dieu de l'amour ou déterre la hache de guerre, tantôt présentateur TV aux allures désinvoltes dont les ruses déployées semblent vouloir détourner l'attention, l'artiste n'aurait-il d'autre issue que de jouer pour tenter de déjouer les règles d'un jeu qu'il invente mais dont il ne maîtrise pas totalement les rouages ? *Over to you* ne serait-il pas la pièce, l'ode imaginée par l'artiste pour célébrer l'absence de l'être aimé, en révéler la prégnance et exorciser la peine, sous le regard curieux d'un public invité à partager le temps du « jeu » ?

L'artiste entre en scène et prend place derrière la table dont le plateau découpe le plan de la projection en son milieu et sur toute la longueur en deux plans distincts. La composition de l'image rend compte de la structuration de l'espace de la représentation, valorise la démultiplication des points de vue et ouvre le regard à la profondeur du champ

1. Voir ensemble, Texte d'une conférence inédite, prononcée à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris le 11 juin 2001, dans le cadre de l'Obi (Observatoire de l'image), animé par Marie-José Mondzain, et publiée grâce à la bienveillance de Dominique Desanti (Transcription : J.-M. Frodon).

de la projection. Là où l'artiste médiateur prend place, là où la présence de l'acteur se pose en exergue pour définir la distance qui sépare les images diffusées en fond de scène de la frontalité des images exposées plein cadre et entre lesquelles l'artiste s'expose, c'est là où se croisent les regards et se nouent les relations, là où les *présences* s'accordent et là où l'histoire prend forme.

Nicolas Osborn est l'amoureux transi en proie au doute, qui fait appel à la cohorte des fidèles compagnons de route qu'il côtoie, auprès desquels il chemine et qu'il convoque et célèbre aujourd'hui comme autant d'adeptes de la pensée qui parcourent l'histoire et que son histoire traverse. *Deleuze, du Pré, Ponty, Osborn, Petit Robert*, et j'en passe ou j'en oublie, ne sont-ils pas appelés à se réunir autour de la table, leurs noms débités sur le rythme d'une étrange mélopée accordée sur tous les modes et à tous les temps alors que les visages en noir et blanc défilent, témoins d'un autre temps ? Ne serions-nous pas nous-mêmes, spectateurs invités à flirter avec le temps, convoqués par l'artiste à témoigner d'une histoire, la sienne, la nôtre ou une autre ? La même ?

Place à Nicolas Osborn, l'artiste aux multiples facettes et facéties en marche et quête d'une histoire inscrite dans la dynamique d'un processus mémoriel, qui



*Over To You,* Nicolas Osborn, 2009 vidéo Dv, couleur - son 12'15" © Galerie Michel Journiac / Photo : Lewis Ronald - Rollo Studio



*Over To You,* Nicolas Osborn, 2009 vidéo Dv, couleur - son 12'15" © Galerie Michel Journiac / Photo : Lewis Ronald - Rollo Studio

pose les pas sur les traces d'un souvenir ineffable dont il rend compte aujourd'hui et qu'il raconte. Il est l'explorateur qui arpente les territoires de l'image, s'adonne à l'écriture et s'abandonne aux errances de la langue, à la magie du bilinguisme dont il coordonne les consonances, extrait la quintessence et libère la pensée, bien au-delà du *sens*. Il est l'artiste de la dérision, dont l'humour est le matériau de prédiction, qui conjure *la* solitude de l'artiste et forge la relation, sans emprise mais avec emphase, avec la retenue d'une présence mobilisée, forcément mobilisatrice.

Nicolas Osborn occupe l'espace de la mise en scène en véritable maître d'œuvre et chef d'orchestre des images et des sons qu'il conjugue entre images projetées *in situ* et voix-off diffusée à travers les écouteurs mis à la disposition du public. Il est chasseur, passeur d'images et de *bruits* qu'il exalte jusqu'à la surenchère et la cacophonie comme une oraison funèbre émise à l'éloge des mots et des morts, des absents, jusqu'au fou rire et puis se tait, laisse parler les silences.

*Over to you* se donne à voir et à entendre, à percevoir sur le mode de l'écart, comme un espace creusé, espace « entre-deux espace » et zone de turbulences que la présence de l'artiste avive, comme un espace appréhendé entre champ visuel exposé au collectif et environnement sonore diffusé sur le mode de la confidence. *Over to you* témoigne de la dynamique des interférences des corps regroupés au centre de la scène, autour de la table et avec l'artiste. C'est l'espace d'un « je » dont l'artiste est le compositeur, alors que l'œil de la caméra effleure du regard le visage de la femme noire posé au centre de l'image, alors



*Over To You,* Nicolas Osborn, 2009 vidéo Dv, couleur - son 12'15" © Galerie Michel Journiac / Photo : Lewis Ronald - Rollo Studio

que la voix s'attarde encore, qui tente de pallier le silence de la symphonie qui s'éternise. La roue tourne. La mémoire affleure.

*Bien à vous*, cher Nicolas. Bien vers vous.

© Ghislaine Perichet
Turbulences Vidéo #66, 19 novembre 2009

www.nicolasosborn.com

Dans le cadre de l'exposition :
*SHADOW OF A DOUBT*
Photography from the Royal College of Art

**Exposition organisée par Bernard Guelton, Olivier Richon et Sarah Jones**
**Du 30 octobre au 12 novembre 2009.**

Galerie Michel Journiac - UFR d'arts plastiques et sciences de l'art - Université Paris I Panthéon-Sorbonne,, 47-53 rue des Bergers,75015 Paris.

Elle est belge, flamande et construit depuis sa première création en 1982 *Fase*, un fragile édifice architecturé sur les liens conflictuels entre la danse et la musique : le « je t'aime, moi non plus » du monde chorégraphique: danser avec ou sans musique ?

# Anna Teresa de Keersmaeker : « Le son du mouvement » *The song*

*par Geneviève Charras*

Eh bien, désormais, avec cette nouvelle création *The Song*, c'est au monde des arts plastiques et du son que s'adresse la démiurge, gente dame chorégraphe: elle y réinvente le temps de la danse, un temps « primordial et souverain », où elle interroge notre relation au monde et à sa pérennité. « Que deviendrons-nous aux lisières d'une époque où la vitesse exponentielle du changement se dépassera elle-même ? »

Saut dans l'inconnu, appel à l'action, fuite éperdue aux frontières éthérées entre le crépuscule et l'aube. *The Song* reprend à l'endroit où *Keeping Stil* et *Zeitung* s'étaient arrêtés : au point d'orgue qui augure l'avènement d'un nouveau monde.

Depuis le début des années 1980, elle tisse les liens combinatoires avec la musique et signe une danse pétrie d'ivresse rigoureusement maitrisée, mettant sur orbite des lignes sismiques cinglantes et fluides défiant la perspective de la scène frontale. Sa quête est une course vive et semble sans cesse régénérée par sa propre intensité. Sa science chorégraphique et musicale se fait sans appel : sur des partitions contemporaines de Bartok ou de Steve Reich, des musiques de jazz signées Miles Davis ou simplement des chansons de Joan Baez, elle affirme que la musique lui a tout appris.

Le son, les voix semblent ici remplacer la musique : est-ce votre intention ?

**A.T.K.** *Il s'agit de chant, de sons, du son du mouvement, de la musique des danseurs. Tous les corps sont porteurs d'expériences personnelles à partir desquelles nous générons du matériau à convertir en écriture, chorégraphie écrite, pas seulement par moi, par les danseurs aussi et Claire Diez, pour ce que j'appelle le vocabulaire de danse. Avec une marge d'improvisation aussi pour la version finale.*

Sur la musique, sa prépondérance, mais aussi et cette fois sur son absence, puisque notre chorégraphe musicologue prend des distances et travaille sur les sons uniquement, elle pose le postulat :

*Toutes les voies sont possibles dès lors qu'il s'agit de danse; pour Merce Cunningham, c'est danser en silence…Il est vrai que moi j'ai choisi de parler du rapport avec la musique, les musiques. Dès le départ j'ai choisi de développer des stratégies, à réinventer sans cesse des approches pour répondre aux invitations des musiques.*

*Et c'est sans limite, d'autant que je n'ai aucun a priori musical.*

Vous êtes musicienne ?

**A.T.K.** *La musique tient effectivement une grande place dans ma vie, pas seulement sur le plateau. Et je pratique depuis l'enfance la flûte traversière.* »

*The Song* est-ce aussi la découverte pour vous d'un point de départ quasi narratif dont le sujet, serait la lente disparition du corps charnel dans les univers virtuels que l'information et les nouvelles technologies nous façonnent?

**A.T.K.** *Oui car que signifie le fait de vivre dans une société où le corps est peu à peu dépossédé de son emploi, où l'être humain est poussé vers le seuil de sa disparition ? A une époque où la gravitation lâche son emprise et où l'homme s'en affranchit pour aller planer dans une dimension virtuelle ?*

Qu'est-ce qui vous amène naturellement à collaborer avec deux autres artistes, Ann Veronica Janssens , sculptrice de lumières et Michel François, artiste visuel, créateur d'atmosphères ?

**A.T.K.** *Nous avons formé un trio complice, voulu vivre une continuité dans nos précédentes rencontres : l'espace, le temps, sont des matières qui nous unissent et qui avec la lumière ne sont pas divisées. La question de savoir s'il faut aussi effacer ses traces ou les transformer, comme le font les immigrants mexicains qui portent des chaussures aux semelles imitant les sabots des vaches pour franchir la frontière des Etas Unis. Il est marquant qu'à notre époque l'unique stratégie de survie de l'artiste consiste à effacer ses traces, à faire table rase des convictions esthétiques et politiques et à tout recommencer à zéro, là où tout retourne à l'essentiel: l'espace, le temps, l'énergie et le corps en quête.*

Trois univers ainsi voient le jour avec *The Song* : un spectacle interprété par neuf danseurs et une danseuse qui révèle un étrange rapport triangulaire entre la scénographie plastique et lumineuse qui réside dans la légèreté transparente de la disparition. Entre un créateur d'œuvres éminemment visuelles mais ancrées dans la matière tangible et entre aussi une chorégraphe et des danseurs qui n'ont que leur corps et leur voix en guise de contrepoids.

Pourquoi ce titre *The Song*

**A.T.K.** *C'est un laboratoire d'images et de sons, un univers visuel et sonore où le corps dans toute sa matérialité tente de se maintenir dans un paysage sans cesse mouvant. C'est un exercice d'équilibriste entre harmonie et dérèglement, entre trois univers qui se fondent parfaitement les uns dans les autres pour se bousculer l'instant d'après, se mettre au défi et se faire changer d'avis.*

Vous avez dansé un solo le soir de la disparition de Pina Bausch : pourquoi ?

**A.T.K.** *Oui, c'était une façon de lui rendre hommage. Elle a été tout, une artiste majeure, très importante pour tous. J'y ai exprimé ma tristesse, et tout ce bouleversement à l'annonce de sa disparition, le jour même de la première au Théâtre de la Ville à Paris, qui l'a tant soutenue...* »

© Geneviève Charras
Turbulences Vidéo #66, Novembre 2009

*The Song* à la Filature à Mulhouse les 13 et 14 Octobre

**LIRE** : *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker*. La Renaissance du Livre 2002 ouvrage collectif
*Les fils d'un entrelacs sans fin* de Philippe Guisgand. Septentrion 2008

Koen Augustijnen avec *Bâche* en 2004 puis *IMPORT/EXPORT* en 2007 s'est déjà taillé une réputation méritée auprès du public *Fase*, et ce chorégraphe perturbateur, agitateur de danse ne semble pas vouloir en découdre avec la fougue, la puissance et la beauté d'une danse musicale et survoltée, pleine de tendresse et d'intransigeance à la fois.

## *Ashes* : le Phœnix né de ces cendres
## *apocalypse ? no !*

*par Geneviève Charras*

Sa danse vigoureuse, concrète à l'extrême fait chanceler la trivialité la plus crue et nue, la plus rude aussi dans un lyrisme fulgurant. Qu'il s'agisse de mettre en scène une bande d'hommes aux prises avec leurs pulsions ou de cogner des rescapés les uns contre les autres dans un combat ultime, ceci dans ces précédentes pièces, le chorégraphe flamand n'y va pas par quatre chemins, ni avec le dos de la cuillère ! Dans son tout neuf *Ashes*, son



*Chantal Loial* © Photo : Patrick Berger



*Chantal Loïal* © Photo : Patrick Berger

humanisme déchiré s'accompagne d'une tranquille férocité dans l'action que la musique soutient sans adoucir le désastre. Visions d'horreur sur le plateau, transformé en volcan évoquant un paysage à la Pompéi. Le cataclysme est passé : restent les corps tordus de douleur, asphyxiés, carbonisés, comme autant de rescapés de la déferlante lave dévastatrice. La renaissance va pourtant opérer et les danseurs se mouvoir dans ce dispositif scénique plutôt entravant, sorte de cratère qui leur propose des niveaux d'évolution, des volumes et obstacles à franchir, vivre, expérimenter pour renaitre de ces cendres dantesques. Apocalyptique ! En complicité une fois de plus avec le chanteur lyrique et haute-contre Steve Dujardin, ainsi que d'une soprano, Koen Augustijnen a choisi des compositions de Haendel, dont de somptueux duos d'amour. Au centre de ce spectacle pour huit danseurs et acrobates, hommes et femmes, les thèmes de la fugacité, du temps qui passe, de la fin inéluctable sont évoqués. Dans un même mouvement il est question de ce besoin trop humain de s'accrocher aux choses, de ne pas lâcher prise. Ce tiraillement existentiel, Koen en tire une essence chorégraphique suggestive, affirmant son talent de transformer la danse en une lutte possessive et positive. Cinq musiciens sont présents sur le plateau pour soutenir cette tribu flamboyante, exhumant des cendres de nouvelles bonnes raisons de continuer à vivre.

Au sein du spectacle, une nouvelle recrue, **Chantal Loïal**, ex-danseuse de la tonitruante et lumineuse compagnie Montalvo-Hervieu et actuelle résidente à Strasbourg avec sa compagnie Difé Kako pour deux années de sensibilisation à sa danse, à ses origines Afro Antillaises. Elle nous confie ses impressions de danseuse hors normes, frétillante jusqu'au bout des doigts, abusant de ses rondeurs majestueuses pour évoquer son monde, sa force mais aussi cette grande humilité d'artiste qui l'anime.

**Chantal Loïal, interprète et meneuse de danse.**

Qu'avez-vous « gardé » de votre passage dans la compagnie Montalvo-Hervieu ?

**C.L.** La compagnie Montalvo-Hervieu, reste et restera toujours la compagnie qui m'a permis d'appréhender la scène avec un travail contemporain alliant un message d'universalité et de métissage, dans une rencontre avec l'autre, le partage. A travers un travail hybride et de collage, elle m'a amenée à développer mon expérience de la scène et de la chorégraphie, et à aller à la rencontre de publics du monde entier. J'ai pu y apprécier l'absence de hiérarchie entre les différentes danses.

Comment avez-vous rencontré Koen et qu'est-ce qui vous a séduit dans son travail ?

**C.L.** Ayant déjà entendu parler des ballets CDELAB, je me suis rendue à une audition. Je savais qu'ils avaient la volonté d'approcher, de réunir différents genres... et que ma personnalité pourrait peut-être leur convenir. Ce qui m'a séduite c'est non seulement leur rapport à la technique et au mouvement, mais aussi le travail sur les « états de corps », qui changent de l'univers de la compagnie Montalvo-Hervieu. J'avais donc envie de renouvellement, de découvrir une nouvelle approche du travail et du langage chorégraphiques.

La danse afro-antillaise se combine-t-elle réellement à notre « Gestuelle » contemporaine ou conserve-t-elle toute son « intégrité » ?

**C.L.** Elle peut tout à fait être un laboratoire de recherche pour des combinaisons innovantes, des approches de l'autre fructueuses, en tenant compte du fait que la culture antillaise est elle-même une culture hybride. Notre histoire particulière peut aussi représenter une force de proposition en restant elle-même. Tout est une question de choix et de parti pris à un moment et à un temps donnés.



*Chantal Loial* © Photo : Patrick Berger

Que ressentez-vous de spécifique chez les publics quand vous venez travailler et vivre en Alsace ?

**C.L.** Mon équipe et moi-même adorons travailler avec les régions. L'année 2009, en particulier en Alsace, a été une expérience inoubliable. Nous y avons rencontré des publics enjoués, réceptifs, acteurs et non pas seulement spectateurs, en soif de connaître et de découvrir la culture de l'autre sans aucun a priori.

Quel profil aura votre seconde résidence à Strasbourg et quels souvenirs marquants gardez-vous de la première édition ?



*Chantal Loial* © Photo : Patrick Berger

C.L. Nous continuerons à rencontrer les publics avec notre dernier spectacle *Zandoli pa tini pat* que nous avons joué cet été à Avignon. Il aborde le thème de l'écologie et des éléments de l'histoire caribéenne. Des conférences auront lieu, pour donner au public des clés au sujet de notre démarche artistique. Nous le rencontrerons physiquement à nouveau sous forme d'ateliers, et partagerons des moments de danse « à voir et à danser » avec un grand bal à Illkirch, à l'occasion du festival de musique Le Printemps des bretelles.

Notre souhait est de parvenir à convaincre des enfants en milieu scolaire à s'autoriser à danser et à trouver de nouvelles ressources dans leur corps, comme cela a été le cas avec le défilé d'Illkirch avec les enfants en février dernier et de parvenir à des restitutions de écoles municipales telles celles qu'organisait Madame Annick Kergrais-Chabaub (important de le mettre car cela va être un manque) durant son grand stage des vacances de février, ainsi que les répétitions publiques et le travail de création dans un beau lieu comme l'école municipale.

© Geneviève Charras
Turbulences Vidéo #66, Novembre 2009