

Turbulences vid o

revue trimestrielle # 68 - Juillet / July 2010



Turbulences vid o

revue trimestrielle juillet - août - septembre 2010
quarterly magazine july - august - september 2010

Hommage à Roger Bouvet

Adieu l'ami, adieu le frère... Roger Bouvet, 2010 (le Fiav, l'Esca, les Papiers libres...).



Gabriela Golder, c'est une petite boule d'énergie dorée qui roule et rebondit comme un enfant insouciant, ce qu'elle n'est pas. Avec le temps, — nous nous connaissons depuis ses débuts quasiment —, nous avons pu mesurer le chemin parcouru et la cohérence d'une démarche sans cesse renouvelée et nourrie d'expériences nouvelles. Ce portrait, ainsi que son extension vidéo, en témoigne.

Gabriel Soucheyre

Turbulences vidéo # 68 • Troisième trimestre 2010 / *third 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* : Rodrigo Alonso, David Arlandis, Geneviève Charras, Luc Dall'Armellina, Marianne Derrien, Jean-Paul Fargier, Jean-Paul Gavard-Perret, Javier Marroquí, Victoria Simón, Gabriel Soucheyre, Virginia Villaplana.

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 *Diaspora,* 2005, Gabriela Golder ©

2 2 *The sea of silence,* Marnie Weber, vidéo © M. Weber

Sommaire # 68

Chroniques en mouvement

5 Un point c'est tout
Jean-Paul Fargier

14 Un printemps pour Marnie ou la voix des masques
Jean-Paul Gavard-Perret

18 La vérité 25 fois par seconde : à grande échelle
Geneviève Charras

22 Ready !? "made in" Johanne Leighton !
Geneviève Charras

30 Le pari de Rohmer
Jean-Paul Fargier

Portrait d'artiste : Gabriela Golder

37 Interview de Gabriela Golder
Gabriel Soucheyre

39 Introduction from the catalogue Habitada
David Arlandis y Javier Marroquí

48 *On the Threshold*
Victoria Simón

52 *Forms of Memory and Cultural Action*
Virginia Villaplana

60 To be and not to be
Rodrigo Alonso

62 Gabriela, chercheuse d'or
Jean-Paul Fargier

65 En memoria de los Parajos (video - 2000)
Virginia Villaplana

66 Autour de Ceremony of innocence // Postales
Luc Dall'Armellina

Les œuvres en scène

72 Field Broadcast : du terrain d'expérimentation artistique à votre fond d'écran
Karine Marchand

76 Au diapason de la lutte : *Safeguard Emergency light system,* vidéo de Bertille Bak
Marianne Derrien

78 *Ailépouvantails system*
Geneviève Charras

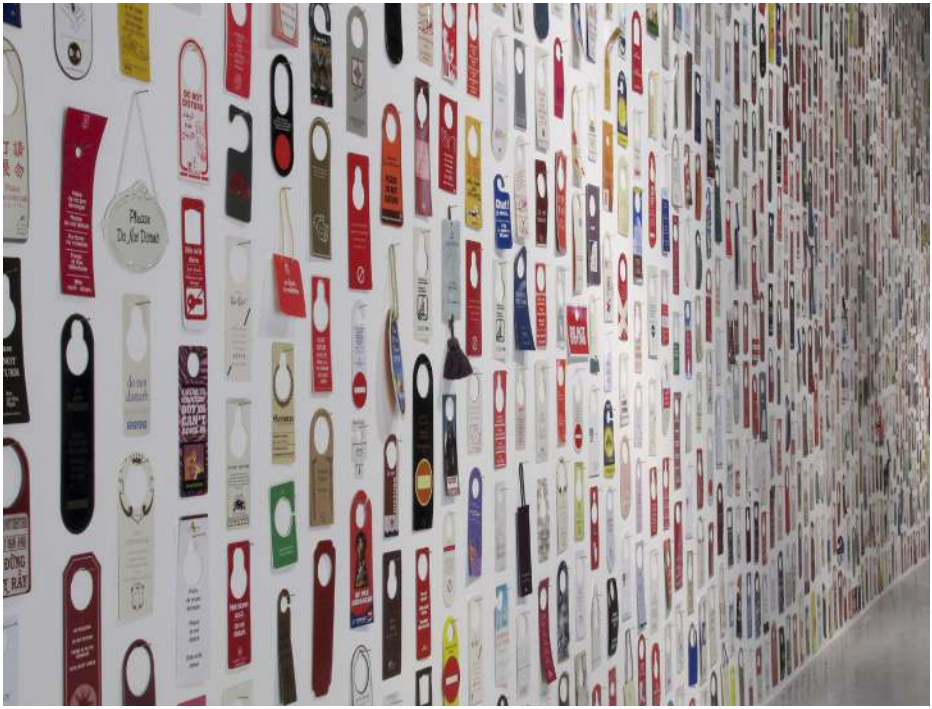
L'art, souvent, consiste à résumer le monde dans le territoire d'une œuvre : quelques centimètres carrés, arpents, mètres cubes. Peut-on aller plus loin dans le raccourci, la concentration ?

Un point c'est tout

par Jean-Paul Fargier

Tenter d'étreindre l'univers dans une goutte d'eau, la pointe d'une flamme, une tête d'épingle ? Enfermer le tout dans un point ? Tributaires du point, dont lignes et trames sont pétries électroniquement, les artistes vidéo excellent à ce jeu. Comme nous le rappellent des expositions récentes de **Viola**, **Kuntzel**, **Jean-Dit-Pannel**.

Quand **Lydie Jean-Dit-Pannel** déploie ses ailes dans la grande galerie de la Place Lorette, à Marseille, gérée par l'association **Vidéochroniques**, très vite, par delà les grandes photos, les écrans plasma, les centaines de papillons, le kilomètre de bras tatoués, le mur du silence (mille *Do not disturb* affichés sur la plus longue des parois), ce qui brille, oui très vite, c'est un cri. Celui d'Anita Ekberg dans un



Chambre à Louer, Lydie Jean-Dit-Panel, 2000/2010, Installation, vue de l'exposition *ALIVE.*, Vidéochroniques, 2010 © Vidéochroniques/ Frédéric Gillet



Vue de l'exposition *ALIVE*., Vidéochroniques, 2010 © Vidéochroniques/ Frédéric Gillet

film de Fellini : cri de louve déchirant la nuit. Un son, audible de partout, devient le centre autour duquel tourne toute la galerie, toutes les œuvres. Leur fixant un sens, suggéré par le titre : *Animale* (2009). Proposition d'élargir le travail de l'artiste sur le papillon migrateur nommé Monarque à un « devenir autre » plus vaste, le *devenir-animal* qui taraude tout humain.

Mais l'exposition, intitulée *Alive*, on s'en aperçoit bientôt, a deux centres : un cri et un nid. Qui riment, et même assonent : Fellini/ fait le nid. Nid fait d'aiguilles répondant à cri perçant citationnel, *Buebird's Nest* (2010) est une installation composée de 60.000 pointes d'acupuncture, mises de côté à la demande de l'artiste par son acupuncteur, pendant plusieurs années. Posé sur le sol, ce nid protège un œuf invisible, qui ne peut être que l'œuvre même, l'œuvre dans son ensemble, sa totalité, faite de toutes les pièces passées, présentes et à venir. Chaque aiguille devient un index pointé. Vers quoi ? Pour une fois, ce n'est pas idiot de regarder le doigt plutôt que la lune. Chaque aiguille renvoie à une autre. A l'infini.

Jusqu'à la formation de ce buisson hérissé, faussement douillet, on ne s'était pas avisé de l'importance décisive de l'aiguille dans les travaux de Lydie. Mais il y en a partout, bon sang ! Des bien réelles et des virtuelles, des présentes et des cachées, des concrètes et des métaphoriques. Le bras épinglé de *'Cause I'm free* (2007), style trophée d'entomologiste. La pointe géante de *L'Entomologiste*, 2008, qui aurait dû nous mettre la puce à l'oreille par son énormité didactique (comique et poétique). Les pointes épinglant l'Adam et l'Eve de l'espace, embarqués dans la sonde Pioneer 11. Les milliers de pointes permettant d'accrocher discrètement les *Prière de ne pas déranger*. Les flèches fines ciblant, sur Madame Larousse, les points d'impacts des tatoueurs et les villes où ils officient, traçant la carte épidermique du monde que le corps de l'artiste édite à un unique exemplaire. Voilà pour les aiguilles visibles, évidentes désormais. Mais il y a également toutes ces aiguilles dissimulées, fantômes, dans ces papillons tatoués, qui sans elles n'auraient pas pris vie. Aiguilles des artistes de l'encre, non exhibés dans cette exposition mais souvent montrés au travail dans d'autres présentations, tels que Lydie Jean-Dit-Pannel

les filme au moment où ils peignent non sur elle mais en elle, puisqu'un tatouage est une image imprimée sous la peau. Fantômes de centaines d'aiguilles pour la seule Lydie, fantômes de milliers, de dizaines de milliers pour la tribu des tatoués qu'elle a convaincu de former une chaîne (de bras alignés côte à côte avec le sien au milieu, incognito sauf pour les afficionados) le temps de filmer cette série vertigineuse, apparemment sans fin, digne d'entrer dans le Guiness Book des Records. Et puis, le nid le dit en propre, il faut tenir compte des aiguilles médicinales, chinoises d'origine, qui savent où trouver dans le corps les points d'entrée du soulagement, de la paix, de la guérison. Une sorte d'homéopathie : acupuncture comme contrepoison offert à la souffrance du *devenir image* choisi par l'artiste comme voie vers la singularité. Et la modernité.



Au premier plan : *Bluebird's Nest* 2010 © Vidéochroniques/ Frédéric Gillet

Etre soi-même une œuvre d'art : LJDP n'est pas la seule à le tenter depuis près d'un siècle (eh oui, Rrose Sélavy est bientôt centenaire), mais qui a vu (à Marseille, par exemple) comment elle s'y prend et le résultat obtenu devra convenir que l'on a rarement atteint une telle splendeur. Une performance comme *Highway to L* (2009), nu aux papillons tatoués environnées de papillons vivants, prodige de Direct, ou une composition fixe au calme marmoréen comme *L'entomologiste* (2009), ou encore *Home C.L.O.M. A tribute to Joël Hubaut* (2010), chatoyant écrin orangé pour un bijou vivant, un nu de dos hiératique, propulsent le body art, trop souvent voué à provoquer le dégoût, dans les sphères de la beauté la plus lumineuse, le plus évidente. Celle qui arrache d'emblée des cris d'admiration. Ainsi le sculpteur Alain Kirili, découvrant l'œuvre de Lydie Jean-Dit-Pannel à travers les spots du *Panlogon*, s'exclamait, ravi : « Formidable, cette fille n'a peur ni de la joie ni de la beauté ».

Sois belle et tais toi ? Laisse parler les aiguilles. Elles ont encore des choses essentielles à dire. Ce que Lydie dit avec ses aiguilles, et que je tente maintenant de cerner, ne relève pas d'une métaphore primaire (style : l'aiguille est à l'art vidéo ce que la seringue est à la médecine, un moyen de transfusion) ni d'une mise en scène simpliste des instruments de l'artiste pour capter l'attention de visiteurs distraits par le seul chatoiement des couleurs virevoltant d'une pièce à l'autre. Ces aiguilles sont plus malines : elles s'enfoncent loin dans l'histoire de l'art. Ces aiguilles s'inscrivent dans une dialectique du socle et de l'objet. De l'objet montré, de préférence trouvé, tout fait, *ready made* comme on dit depuis Duchamp, qui a inventé ce truc dont l'art ne s'est pas encore remis : exposer du réel tout cru, tout à trac. Oui mais où, comment, sur quoi le poser pour l'exposer, ce réel (urinoir, roue, pelle, etc.) ? Il faut se creuser un peu la tête, pour trouver des supports, des socles, des pinacles capables de sidérer puisque l'œuvre, elle, n'étonnera pas ? Une fois trouvé l'objet (n'importe quoi fait



Auto bras de fer (2007) *L'entomologiste* (2008), Lydie Jean-Dit-Panel, 2010 © Vidéochroniques/ Frédéric Gillet

l'affaire, Duchamp l'a démontré), travailler le piédestal devient le véritable challenge pour le *ready-madiste*. La créativité se déplace de l'oeuvre à la façon de l'exhiber. L'histoire de l'art contemporain est riche de socles improbables, inattendus, géniaux : de la valise de Duchamp aux boîtes de Fluxus, des emballages de Christo aux caviardages de Buraglio, des bétonnages de Wolf Vostell aux épinglages d'Annette Messager, des bocaux de Manzoni aux blocs de pierre de Kirili en passant par les coffres-forts de Lavier et les ballons d'hélium d'Otto Piene (exposant au bout de leur ficelle, du haut du ciel, la terre entière).

Dans l'œuvre même de LJDP, on a pu déceler un certain nombre de socles bien choisis. A commencer par la voiture bétonnée de Vostell, où l'artiste nue s'expose en tant qu'œuvre (premier papillon visible sur une cheville), ou les armoires du muséum de Bourges. Mais il y a mieux, il fallait y penser : faire de l'aiguille un piédestal. Lydie expose des papillons. Où ? Sur elle. Son corps devient leur socle, dans un premier temps. Pas mal, pour un commencement. Mais ce n'est pas fini. Une dialectique s'est enclenchée. Subtilement, le corps lui même se fait objet, œuvre à exposer. Et là, c'est l'aiguille qui socle. Le point de rencontre entre la pointe et le corps fait entrer ces papillons (trouvés, reproduits) dans l'histoire de l'art. Autrement, ces lépidoptères ne seraient qu'un témoignage de fantaisie privée, un signe adressé aux seuls familiers de ceux qui les portent. À la différence des milliers de tatouages que la vidéo *L-INK* (2010) déroule, qui ne sont que l'expression d'une marotte personnelle, ceux de Lydie, parce qu'ils sont exposés, et exposés de façon singulière, viennent s'inscrire avec éclat dans la sphère de l'art, de l'art en train de se faire aujourd'hui. La créativité de l'artiste

ne se manifeste pas seulement dans la multiplication des monarques comme signes, mais dans la prolifération des aiguilles comme socles. Toutes ces aiguilles réelles ou virtuelles que nous avons dénombrées, se faufilant d'œuvre en œuvre – ôtez les, tout s'écroule. Les papillons deviennent des vignettes de livres érudits. Les tatouages, une entreprise kitsch. Mais non, les aiguilles sont là, et bien là, indicatrices de sens, fondatrices de gestes, colonnes effilées érigeant « l'objet » sur leur extrémité la plus aigüe.

Une relecture de toute l'œuvre se met alors en marche. On y voit s'épanouir une guirlande de fines articulations, de points de contact nouant avec une infinie légèreté un « exposant » et un « exposé », comme autant de socles inattendus pour autant d'œuvres improbables. Dans le si bien nommé Rien, *Peut-Etre* (2008), le point d'attache entre bouche (socle) et larve dépliant ses ailes (*ready made* vivant). Dans la suite numérotée des scènes du Panlogon, justement le numérotage, qui enclenche cet effet de liste (déjà déployé dans *Mille et tre* (1990) et relancé dans *L-INK*, mais cette fois à l'infini, sans volonté de comptage, la seule présence du bras de l'artiste au milieu de ces milliers de membres suffisant à « socler » la multitude de leurs dessins), effet de liste que beaucoup d'artistes contemporains utilisent comme générateur d'œuvre. Dans *Highway to L.* (2009), ces papillons réels qui en survolant les papillons peints sur le corps de l'artiste les exposent doublement. Dans *Arm in arm* (2007), la persistance rétinienne qui transfère du bras de la fille au bras du père une hérédité inversée, choisie, transfert accomplissant le fantasme de tout créateur de réengendrer ses ascendants. Mais aussi, bouclons la boucle, on peut voir cet art de la pointe dans le cri tiré du film de Fellini, pointe sonore soulevant une galerie toute entière, enrôlant et enroulant quinze métamorphoses visuelles autour d'un



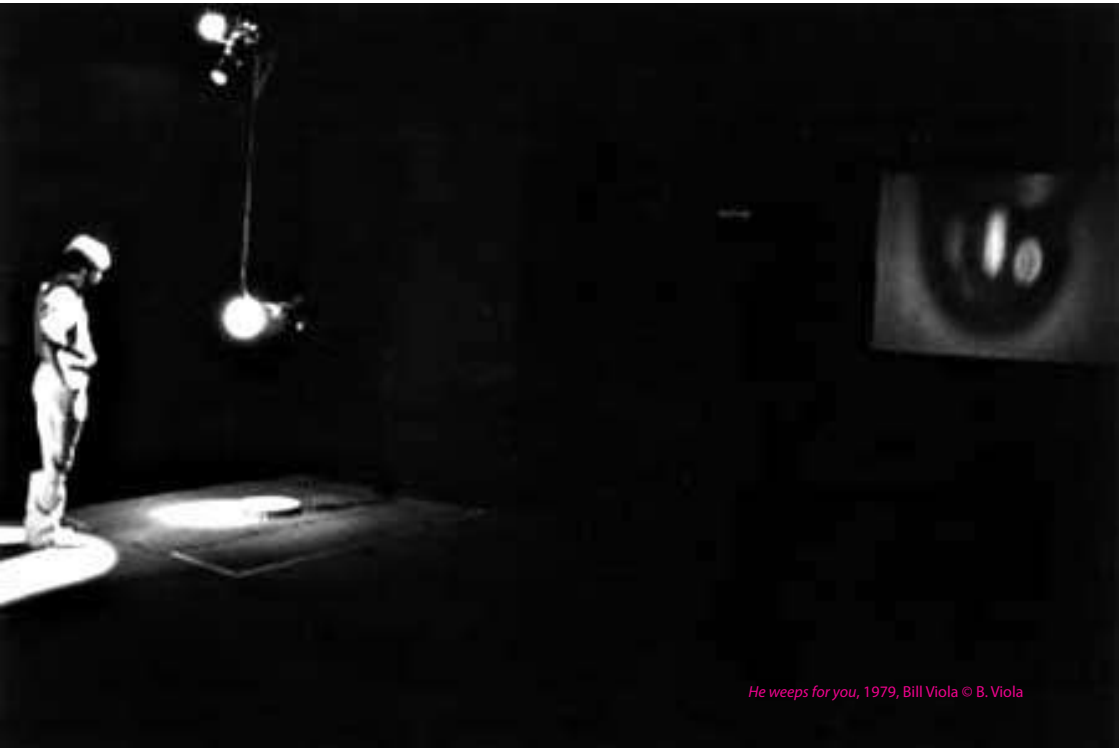
Highway to L. 2009, Lydie Jean-Dit-Pannel, 2010 © Videochroniques

point invisible, autour d'un secret inavouable, mais quand même avoué : être à la fois la Belle et la Bête. Toujours le même programme depuis *J'ai rêvé que j'étais toi* (1991). Le « toi » change (mec, papillon, louve, père, pays), pas le « je ». C'est là sans doute que les oeuvres de Lydie Jean-Dit-Pannel puisent la force d'un renouvellement constant.

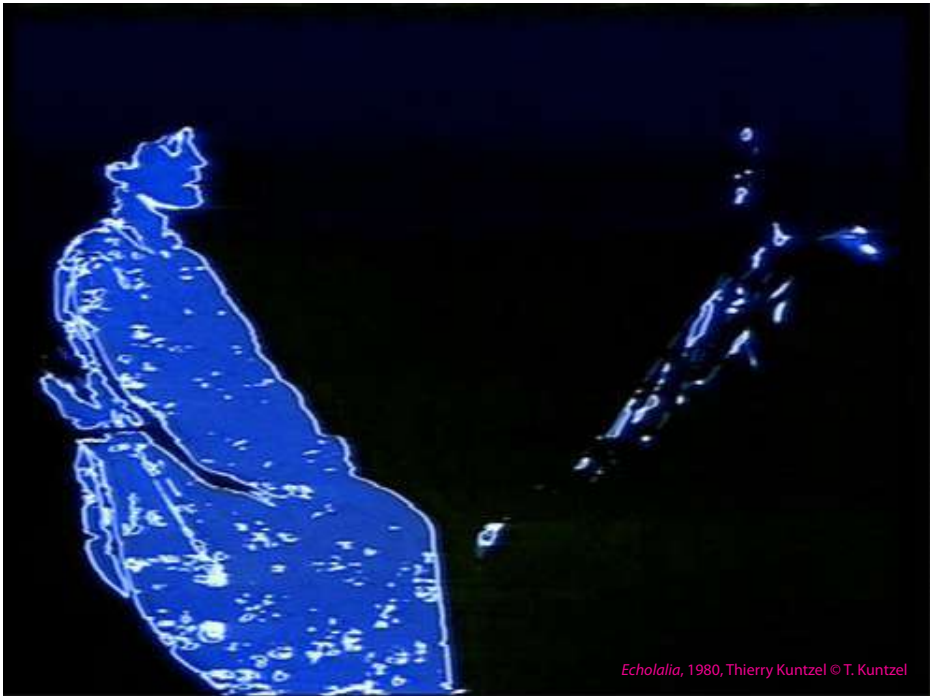
La goutte d'eau de *He weeps for you* (1976), l'installation de **Bill Viola**, réussit le même exploit que les pointes de LJDP : inclure l'univers dans une particule. Former et simultanément exposer l'image du visiteur qui contemple le spectacle d'une fuite contrôlée de robinetterie, voilà l'objectif du dispositif le plus célèbre de Viola. Tandis qu'une image se dessine dans la goutte, une caméra l'enregistre

et simultanément un projecteur la reproduit sur un grand écran. Le destin d'une goutte est de tomber, celui d'une image est de passer. D'une goutte à l'autre, le temps s'écoule, le visiteur vieillit. Fable en direct de toute vie. Seul le Temps ne meurt pas. On a écrit des traités sur cette éternité. Viola se rit de l'énormité du concept en mécanisant ironiquement la métaphysique. Vidéo gracias. Arroseur arrosé, le dispositif mime le flux scripteur de l'électronique, point par point. Comme toute œuvre magistrale, celle-ci met en abyme les moyens de son engendrement.

C'est au **Fresnoy**, du 27 février au 25 avril, que l'on pouvait revoir cette installation, ainsi que d'autres créations de Viola, dans une exposition imaginée par Raymond Bellour confrontant, presque deux à deux, des œuvres de Bill Viola et des œuvres de **Thierry Kuntzel**, sous le titre : *Deux éternités proches*. L'installation posthume de Kuntzel, *La Peau*, montée ici pour la première fois selon les desiderata de l'artiste, pouvait être regardée comme le pendant inattendu, non intentionnel, de *He weeps for you*. Là où Viola focalise une goutte, Kuntzel scénographie des pores. Il a photographié toutes sortes de peau (vieille, jeune, lisse, grumeleuse, tachée, rase, etc.), puis les a filmées de très près en 70mm. Mises bout à bout toutes ces peaux n'en font qu'une, se déroulant sans fin, latéralement, sur un immense écran légèrement courbe, grâce à un projecteur spécial nommé PhotoMobile. L'appareil fait partie du dispositif et l'on peut le contempler, érigé sur son socle-table, autant que les images qu'il débite en boucle. La peau, démesurément agrandie, devient la réplique de notre univers : elle figure aussi bien une parcelle d'humain qu'une lointaine image de planète. Un cosmos dans quelques microns. Biologie et géologie confondues, surnage la matière commune. La matière du Réel et la matière de l'Image. L'œuvre est forte, envoûtante. Elle vous absorbe comme une limite atteinte. Comme si tout à coup,



He weeps for you, 1979, Bill Viola © B. Viola

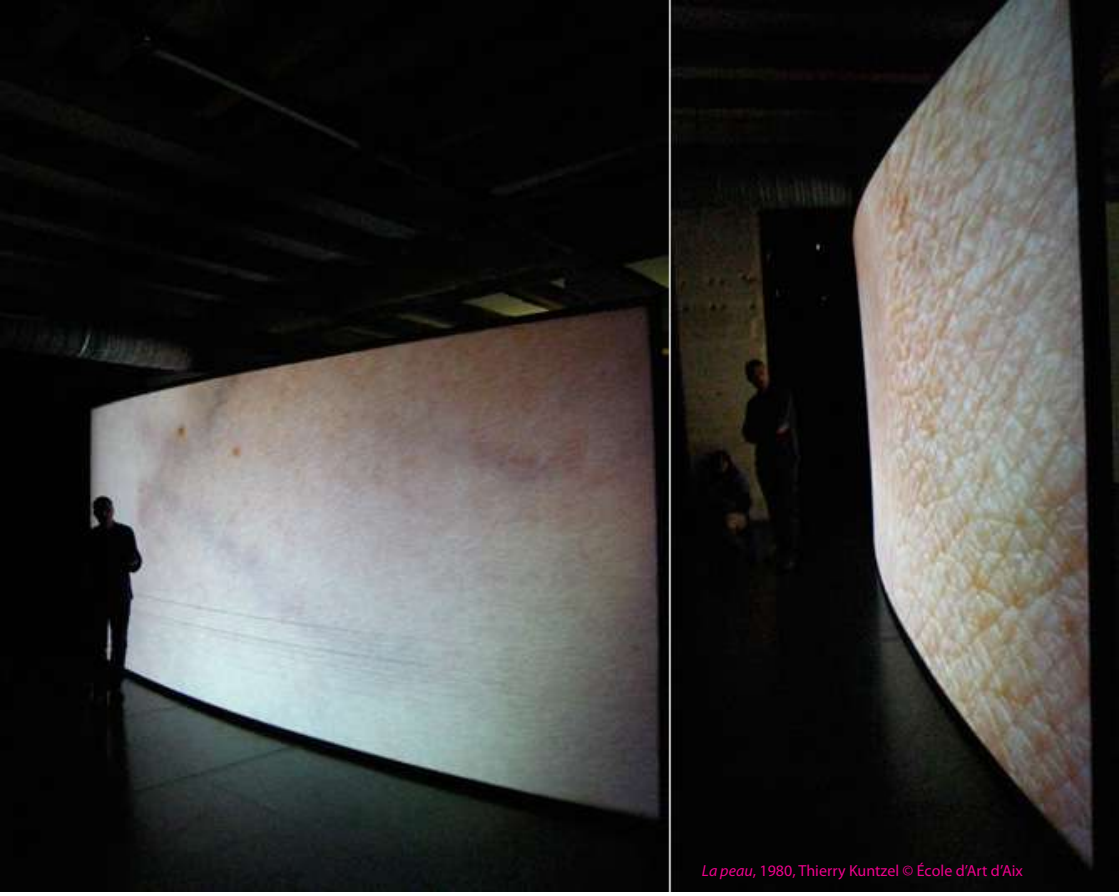


Echolalia, 1980, Thierry Kuntzel © T. Kuntzel

l'horizon avait cessé de reculer à mesure que nous marchions, et venait s'offrir en butée à toute perception. Le Tout du monde, nous y sommes. Le point infime de l'Etre, le voilà. D'un point peut naître une image. Une image, gigantesque, refléter seulement un point. Wouah ! Besoin de respirer, d'aller méditer ailleurs.

Justement, l'exposition du Fresnoy, ménage quatre box de méditation. Quatre salles ouvertes, convergeant en entonnoir vers un centre. Dans ces salles, sur quatre grands écrans, isolés donc, défilent en continu les images de *Reasons for Knocking at an Empty House* (Viola, 1979), de *The Reflecting Pool* (1977, Viola), d'*Echolalia* (Kuntzel, 1980), de *Time Smoking a Picture* (Kuntzel, 1980). Mais ces oeuvres, vous pouvez aussi les regarder sur des petits écrans placés, au dos des quatre salles, dans le cercle formé par la convergence des box.

Cette double présentation, pensée par Bellour, réalisée par le scénographe Christophe Boulanger, donnait à cette exposition duelle, outre sa légitimité, un cachet inoubliable. Ainsi de deux manières, la relation entre Viola et Kuntzel manifeste ses fondements et ses prolongements. Echo d'images centripètes, dédoublées par leur milieu, chez Kuntzel (*Echolalia*) contre superposition d'espaces dans une image divisée centrifuge chez Viola (*Reflecting Pool*), d'un côté. De l'autre, temps réel mais condensé, solidifié autour d'un acteur passif, mesurant l'écoulement des heures à l'érosion de ses forces au fil de trois jours et trois nuits volontairement privées de sommeil (*Reasons*) contre temps réel intégral mais du coup semblant ralenti, mesuré par les déplacements de la lumière dans une pièce et la consumation d'une cigarette, fumée par



La peau, 1980, Thierry Kuntzel © École d'Art d'Aix

l'artiste dans un coin (*Time smoking a picture*). Les obsessions de ces deux artistes se frôlent ; leurs investissements convergent. Une même approche de l'image vidéographique se lit dans ces quatre bandes réalisées pendant l'âge d'or de l'art vidéo (fin des années 79, début des années 80). À cette époque, l'exploration des ressources du medium entreprise par les pionniers (Paik, Vostell, Emshwiller, Campus, les Vasulka, etc.) n'avait pas encore épuisé son objet. Toute œuvre d'importance se présentait d'abord comme théorique. Le sujet ne primait jamais sur le concept. Aujourd'hui, quand Viola parle de ses œuvres anciennes, il s'abîme en réflexions teintées de bouddhisme sur la vie, la mort, l'éternité, les âmes, les énergies cosmiques, et au Fresnoy, dans sa conférence de presse, il n'a pas dévié de ce discours spiritualiste. Pourtant l'enjeu dont elles témoignent encore, ces bandes primitives, est d'abord leur façon géniale de s'inscrire, in extremis, dans la définition d'une image (sonore, mouvante) que la technologie vient de mettre, il n'y a pas encore si longtemps, à la disposition des artistes : l'image immédiate, live, en direct, dont le mythe de la caverne de Platon formulait le désir. Seul le théâtre, jusqu'à l'invention de l'image électronique, avait cette capacité de spectacle direct, sans pour autant pouvoir fixer, donc répéter, les images créées en présence du public. Dans le dispositif proposé par Bellour, de retour sur ces quatre bandes décisives, nul ne peut esquiver la portée théorique de leurs propositions visuelles. Que ce soit en quelque sorte dans quatre petits théâtres que leur contemplation

s'offre, oriente dès l'abord la réflexion sur les liens de chacune d'entr'elles au principe du Direct théâtral retrouvé par la Télévision. Et qu'une spectacularisation commune, au quatre coins d'un cercle, soit par ailleurs concrétisée, scelle leurs recherches sous le sceau de la Simultanéité. Ainsi se répondent, s'encouragent, se confortent les divisions d'image et les « picture in picture » que ces deux artistes suprêmement sensibles aux offres de la technique pratiquent ici avec une radicalité fondatrice. Incontestablement.

Suivant une tradition, qui commence à solidement s'établir dans cette revue, je devrais maintenant attribuer à chacune de ces œuvres un cru qui va avec leurs cris. Je n'en citerai qu'un cette fois, digne d'accompagner en justes libations ces trois artistes, à la fois : le « Carpe Diem » 2007, de Lefebvre l'Anselme, vigneron à Colombiers (Gard), jus charpenté, charnu, propice à rendre l'âme animale et le corps résistant à la fuite du temps. Jusqu'à la dernière goutte.

© Jean-Paul Fargier
Turbulences Vidéo #68, 18 juin 2010

La plasticienne américaine **Marnie Weber** née en 1959 à Bridgeport (Connecticut) vit à Los Angeles : Elle est paradoxalement issue de la scène musicale underground californienne.

Un printemps pour Marnie ou la voix des masques

par Jean-Paul Gavard-Perret

Elle y fait ses débuts pendant les années 1980 avec le groupe punk rock The Party Boys pour lequel elle enregistre plusieurs albums (*No Aggro*, *Daddyland*). Elle poursuit sa carrière de rockeuse avec les Spirit Girls, collectif féminin et féministe, rock, arty et déjanté qu'elle fonde en 2000 après avoir réalisé plusieurs albums solos dont *Woman with bass*. Mais totalement pluridisciplinaire elle est au centre d'une œuvre faite de photomontages et de sculptures (*The Darkest Journey*, de performances et de films (dont la fameuse série des *Spirit Girls* qui donnera lieu au groupe du même nom). À partir des années 1990, de nombreuses galeries s'intéressent à son univers onirique décalé peuplé de contes de fées pervertis et pervers. Elle connaît une reconnaissance mondiale dans les arts

The sea of silence , Marnie Weber, Vidéo © M. Weber





The campfire song , Marnie Weber, Vidéo © M. Weber

plastiques en créant la pochette de l'album *A Thousand leaves* de Sonic Youth avant de réaliser au début du millénaire un film *A Western Song*. Il raconte la quête spirituelle dans la campagne nord-américaine du groupe qu'elle a créé de manière plastique avant de le glisser sur la scène rock.

Marnie Weber puise son inspiration dans la contre-culture, le néo-gothisme, le surréalisme comme dans le western, le spiritualisme. En surgissent une imagerie animalisante, un bestiaire fantastique et une peuplade de créatures féminines au visage masqué et à la dégaine farfelue (costumes champêtres, minijupes léopard, costumes de cirque...). Épouse d'un autre célèbre plasticien américain , Jim Shaw, la californienne d'adoption connaît en 2010 sa première rétrospective en France grâce au « Magasin » de Grenoble. L'exposition met particulièrement l'accent sur les films, les installations de l'artiste ainsi que sur la musique des Spirit Girls. Mais plus largement s'y découvrent collages, sculptures, costumes, vidéos. Ils concourent à une ouverture sur ce monde faussement féerique puisqu'il est habité de tensions et de conflits internes recréés et joués par l'artiste elle-même ou ses comparses déguisés en animaux, clowns, etc. Le malaise est une constante de l'œuvre au sein des jeux d'oppositions entre l'enfance et l'âge adulte, les univers féminins et masculins, les humains et les bêtes, la vie et la mort. On est loin de Tim Burton et ses sucreries. Le tout



Songs that never die, Marnie Weber, Vidéo © M. Weber

est issu d'images primitives tirées des forêts qui bordaient sa maison familiale isolée, perdue au fin fond du Connecticut. Elle n'y aurait vu alors que deux films, *La Comédie du Bonheur* et *Marry Poppins,* qui l'auraient poussée plus tard à vouloir inventer des comédies musicales…

Ses films vidéos ont parfois été réalisés avec l'aide de son mari qui se cache sous des masques d'animaux symboliques (lapin, cerf, pane, cocon, centaure, licorne). Mais ce monde doit beaucoup aussi au cinéma Bis hollywoodien et à la culture populaire made in USA. *Sing Me A Western Song* (2007) par exemple devient la narration filmique d'une des aventures des adolescentes de *The Spirit Girls* dans un paysage de l'Ouest américain fantasmagorique, traversé par un cirque étrange et des clowns de même nature. Quant à *The Campfire Song* il s'agit de la recréation d'une scène de feu de camp combinée avec un élément sonore, racontant une histoire de fantômes interprétée par les Spirit Girls. Les jeunes filles sont rejointes par des animaux inventés par l'artiste. Dans la partie centrale de l'exposition du « Magasin » Marnie Weber crée une pièce nouvelle : une barque avec ses personnages et un paysage orageux peint sur les murs : *Songs That Never Die*.

L'œuvre reste difficile d'accès à force d'un surpoids d'évidences, de symboles et de drames. Les images fourmillent de références à une Amérique conservatrice, victorienne très *East-Coast*. Son univers baigne dans une gravité d'apparence. Certes un certain tragique

est bien là mais il ne faut pas oublier ce qu'il cache : l'humour, la distance, le jeu. Sculptures, costumes, vidéos, collages ne cessent d'inquiéter tant les hommes y deviennent des animaux voire des démons tandis que surgissent des cris plaintifs, douloureux, inquiétants. Mais cet excès de zèle gothique noir doit être compris comme une plongée aussi ironique qu'éperdue dans un monde qui devient la métaphore angoissante mais aussi cathartique du nôtre. Les Spirit Girls, ces jeunes filles tragiquement disparues mises en scène par l'artiste reviennent hanter le monde des vivants au long d'obscures processions mais afin que leur culte fascinant et charmeur fasse d'elles les chimères d'un monde qui sous le bric-à-brac est aussi effrayant qu'onirique et totalement cohérent.

Sous le kitsch se cache une élégance. Elle métamorphose tout un art de la mise en scène et de la construction des images quels que soient leurs types. Pour Marnie Weber, « les batailles ont moins à voir avec quelque chose de physique qu'avec un véritable processus de changement ». C'est pourquoi son œuvre avance dans un long processus de création qui se sert de la fiction onirique pour distiller une violence. Elle secoue par exemple dans une scène paroxysmique (tout autant que parodique) ou ses Spirit Girls souillées tiennent entre leurs bras sanguinolents, leurs doubles devenus des pantins amorphes abandonnés sur la plage. Le propos est cruel mais il ne sombre jamais dans la dérision pure et encore moins dans le Grand Guignol ni le mauvais goût. Par la voie des masques (plus particulièrement animaux) se trouve autant une atmosphère de rêve enfantin qu'une réflexion sur le mélange des genres et le refus de toute taxinomie.

Marnie Weber reste dans le monde des images le plus totalement possible mais dans le même temps cherche une mise à distance. Une telle œuvre n'est pas sans écho aux idées développées en littérature par Monique Wittig dans *La Pensée Straight* ou de Beatriz Preciado dans son *Manifeste Contra-Sexuel*. Par le passage aux figures clownesques et animales l'artiste cherche à détruire aussi iconiquement que philosophiquement les catégories homme et femme. Mais l'artiste ouvre encore plus généralement son œuvre. Sa fantasmagorie à grande échelle et pluridisciplinaire - en montrant qu'il n'existe plus de hiérarchie ente l'homo erectus et l'animal - repose la place de l'humain dans une nature en déliquescence.

© Jean-Paul Gavard-Perret
Turbulences Vidéo #68, 2010

Frédéric Flamand rencontre le célèbre designer et plasticien chinois **Ai Weiwei** pour une aventure spatio-chorégraphique inédite : du « Nid d'oiseau », stade olympique « designé » par ce dernier pour les jeux de Pékin en 2008, le voilà aux prises avec les corps, le rythme de la danse très « architecturée » du chorégraphe flamand.

La vérité 25 fois par seconde : à grande échelle

par Geneviève Charras

D'Ai Weiwei, on retiendra aussi l'engagement militant, son travail pictural consacré aux contradictions entre la permanence de la culture traditionnelle chinoise et l'accélération de la modernisation du pays. Comme trublion, il subit la pression et la censure des autorités chinoises. Porte-drapeau des rebelles chinois sur internet, il dérange. Du pop-art à l'ère du blog, son écriture reste immédiate, jetable, pertinente et percutante! A l'heure où la Chine « déblogue », Weiwei, dont le nom signifie « celui qui aime l'avenir » cultive les collisions!

Après ses diverses expériences avec des architectes de renommée internationale - **Jean Nouvel**, **Zaha Hadid**, **Diller-Scofido**, **Tom Mayne**, **Dominique Perrault** et récemment le



Création 2010, creation process (janvier 2010) Flamand/Weiwei, Ballet National de Marseille © Pino Pipitone





Création 2010, creation process (janvier 2010) Flamand/Weiwei, Ballet National de Marseille © Pino Pipitone

designer **Campana**, Frédéric Flamand retourne à ses préoccupations sur les espaces urbains et le corps humain, sur fond de l'œuvre d'Italo Calvino *Le Baron Perché*.

Rencontre avec Frédéric Flamand à la veille de la création mondiale du spectacle à Luxembourg :

- Quand et comment avez-vous rencontré le travail du plasticien-designer chinois Ai Weiwei ?

- C'est tout d'abord en découvrant une de ses installations présentées à la Biennale d'Art contemporain de Venise: un véritable choc pour moi et l'intuition d'être sur la même longueur d'onde. Une accumulation de chaises tissées de liens en bambous dans un immense espace : simple, très conceptuel. Ai Weiwei est un personnage incroyable, à la croisée des cultures chinoises et américaines avec une connaissance aigüe de l'art et une expression très *ready made* à la Marcel Duchamp.

- Comment avez-vous croisé vos univers pour ce spectacle ?

- L'idée de Weiwei s'est imposée ; travailler avec des échelles en métal pour créer un environnement constitué d'une structure rigide, mue par des rouages, évolutive mais aussi, synonyme de destruction, d'amas, d'entassement comme pour un amoncellement possible de ruines sur le plateau. Il transforme tout en perspective Renaissance: points de fuite, grand angle, perspectives et évocation aussi d'un passé révolu. L'échelle en aluminium est un élément pauvre, dépouillé qui correspond à sa vision conceptuelle de l'objet. Pour les danseurs c'est très dur et difficile à manier. C'est ainsi qu'il fait danser l'espace avec ces structures rigides, mais très « organiques » avec des jointures, des emboitements, des articulations, tout un être en mouvement ; Cette construction mobile, stabile, est source de gravitation, de



Création 2010, creation process (janvier 2010) Flamand/Weiwei, Ballet National de Marseille © Pino Pipitone

déséquilibre, instable. C'est aussi une vision de l'expansion, de l'extension de l'espace: du sol, à la hauteur, il fait exploser cette notion du cadre restreint de la scène Et pour moi, c'est une correspondance jouissive avec mon travail antérieur sur la dimension scénographique: on ne se change pas ! »

- *Les textes d'Italo Calvino habitent votre œuvre et la nourrissent : de quelle manière ?*

- *Le Baron perché* est la source de ce travail, sur la mémoire, les objets des siècles passés, réminiscence d'un patrimoine enfoui et inconscient comme dans les peintures Renaissance ; c'est aussi tout l'aspect archéologique de l'œuvre de Weiwei qui joue sur cet aspect: ancien-moderne. Ces amas d'échelles qui difractent la lumière, sont comme un organisme vivant avec une ossature géante qui offre son côté dramatique à ce spectacle. Autant de ruines, grandioses qui jonchent le plateau.

- *Votre réflexion sur l'hétérotopie, selon Foucault et Blanchot est-elle toujours votre actualité réflexive ?*

- C'est une évidence continue dans mon travail : le théâtre est cette hétérotopie, territoire, « continent imaginaire de l'ailleurs » et le monde entier tend à s'unifier, toujours. Quand le personnage monte dans les arbres, c'est pour avoir un autre point de vue, une distance qui est cet espace de l'art et ce n'est pas une tour d'ivoire, ni un refuge ; cette distance m'est nécessaire. C'est cela qui perturbe aussi le regard du spectateur qui le fait voyager.

Les musiques aussi, inspirées du monde industriel, de l'ambiance d'atelier concourent à cette spatialisation. Pour la danse, nous avons travaillé sur les notions de légèreté-lourdeur, rapidité-lenteur, visibilité-invisibilité, gravité et jamais dans l'académisme d'un vocabulaire trop syntaxé ni référé.

- *Quel titre aura ce nouveau spectacle ?*

- Sans doute *Suspens* pour évoquer cette vision nouvelle, suspendue à l'inconnu où les repères explosent comme pour la notion d'œil très « Renaissance » posé sur le monde. Et puis Weiwei a un côté « Léonard de Vinci », inventeur, provoquant des collisions dans une grande fraicheur d'esprit novateur. Cela me « rafraichit » beaucoup aussi et cette transversalité rejoint les mots de Le Corbusier, ces « heures d'angoisses de l'invention » qui jalonnent la création.

© Geneviève Charras
Turbulences Vidéo #68, 2010

Danse recyclée, fac-similé, second-hand dance, c'est sans « MOBILE » apparent que cette artiste multimédia fait la part belle à la Danse performative.

Ready !? "made in" Johanne Leighton !

par Geneviève Charras

« Velvet »: le nom de la compagnie de **Johanne Leighton** aurait-il quelque chose du « violet » œcuménique ou nous rappellerait-il qu'une utilisation en aurait déjà été faite par le Velvet Underground dans les années 1960 sous la houlette de Andy Warhol, grand initiateur, fédérateur d'artistes de tous bords…

Du vrai, du faux ? Difficile à cerner car tout le travail de cette chorégraphe australienne installée à Bruxelles depuis 1993 réside dans un leurre salutaire. Au lieu de se revendiquer d'un mouvement, d'un style, d'une chapelle chorégraphique ou d'un « maître » à danser, elle navigue avec intelligence dans la citation, le recyclage de compositions chorégraphiques



Portrait de Joanne Leighton © Franck Christen



The End, Joanne Leighton © P.Van Den Broeck

signées d'autres auteurs - avec leur autorisation. Toute « copie ou ressemblance » n'y serait donc pas fortuite et son langage pourtant sans pastiche, renvoie au patrimoine de la danse d'aujourd'hui avec humour et distanciation. Dans son légendaire *Display/ Copy Only* en 2004, Johanne alignait déjà une série d'extraits de pièces dansées, emboitées les unes dans les autres comme un tissu de références pour mieux faire basculer une danse « sérieuse » dans un joli fatras complice de saveurs déjà « vues », déjà dégustées, mais dans un contexte plus conventionnel. De *Made in Taiwan*, son œuvre emblématique qu'elle a reprise pour l'inauguration de la saison à Pôle Sud, où elle se pose en résidence depuis le début de l'année 2010, on retiendra le goût d'un manifeste sur son écriture: copie, rature, citation, reconstruction non à l'identique. Une danse d'occasion, remaniée, relookée qui fait réfléchir et fléchir les puristes. Rien ne vient de nulle part et les influences engrangées par les années peuvent ressurgir quand on presse l'éponge du temps. L'espace dans son travail est fondamental : de l'espace intime et privatif de sa danse en solo, à l'investigation de l'espace public, dans des environnements variables et variés. La danse de Johanne se partage et, récemment, investissant la nef du musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, la voilà au pilotage d'un groupe constitué d'amateurs, tous au rendez-vous fixé par la chorégraphe. Quelques gestes simples à reproduire par tous sous sa direction : en surgit une danse chorale impromptue, partagée, ondulante et festive. Plus tard, c'est à elle ou à l'une de ses interprètes de gravir l'escalier mécanique et de nous inviter à découvrir les espaces des collections des musées. Autant improvisation que danse très écrite dans les corps libres de leurs interprètes, la gestuelle est ciselée, précise, nette et ondoyante. Un charme particulier en découle qui invite à la suivre dans ses propositions. Pédagogue hors pair et reconnue chez Preljocaj, Gallotta ou De Keersmaeker, dans le cadre d'un programme



The End, Joanne Leighton © P. Van Den Broeck

intitulé *MOBILE*, Johanne n'a de cesse de transmettre à sa façon et pourrait reprendre aisément les propos de Boris Charmatz : « Je suis une école de danse » et non pas l' « héritière d'un tel ou un tel». *5 Easy Pieces* en 2006, *Surface* en 2008, abondent dans le sens d'une danse pertinente, intelligente qui relie la danse aux autres arts dans une transversalité naturelle provoquée par les rencontres autant que par la grande culture de Johanne. Celle qui reste, une fois que l'on a tout oublié.

De Bernard Tschumi, l'architecte suisse créateur du Parc de la Villette à Paris, elle cite avec justesse et bonheur « we can build you », une réflexion sur l'espace et l'architecture. Créer de l'espace par la déambulation, les circulations, les trajets et directions des corps investis par leur énergie. Donner du rythme à l'espace et ainsi créer une danse inédite, de l'instant qui s'inscrit dans le temps et l'environnement. « Là se trouve la violence que tout individu inflige aux espaces, par sa présence même. Entrer dans un bâtiment peut être un acte délicat, mais il viole l'équilibre d'une géométrie précisément ordonnée. Les corps découpent toutes sortes d'espaces nouveaux et inattendus, par des mouvements/ gestes fluides ou irréguliers ».

Comme un architecte, Johanne explore de nouvelles voies et remet en question les règles traditionnelles de composition formelle, de hiérarchie et d'ordre. « Il n'y a pas d'espace sans mouvement. » confie la chorégraphe, « Il est modelé et défini par ce qui se passe à l'intérieur et alentour et par sa fonction. Un spectacle de danse parle de l'espace, espace de représentation, espace physique réel, présence et absence dans l'espace et du propre espace du corps, intérieur et extérieur ». Toute l'inspiration de ses compositions se source de cette pensée et fait de sa danse un tissu de « distorsion, d'inversion, de fragmentation, de juxtaposition, répétition, superposition, restriction, insertion, dissociation et disjonctions » ! Naturel qu'elle rencontre aussi l'œuvre du musicien John Cage avec *The End*,

cette « conférence sur rien » qui débouche sur l'appréhension logique du monde ! Un bijou d'humour où elle visite toutes les « fins » possibles: le « dernier mouvement » d'une symphonie, la fin d'un spectacle, d'une vie, d'un livre…

Nommée récemment à la « tête » du centre chorégraphique de Belfort et munie d'une carte blanche dans la prochaine édition de « Nouvelles de danse » 2010, Johanne Leighton, ne cesse d'inventer et de surprendre. De son séjour à Londres, elle garde l'amour de la performance, du « live art », la plus tonique et féconde des pratiques créatrices : moteur de recherche dont usent les artistes qui travaillent sur la forme, les contextes et les espaces pour s'ouvrir à de nouveaux modèles artistiques, à de nouveaux langages aptes à représenter leurs idées, à de nouvelles voies pour atteindre les spectateurs, à de nouvelles stratégies pour intervenir dans la voie publique. Et Johanne d'ajouter : « Ensemble faisons le show ou le non-show. Ouvrons les bras et accueillons l'autre. Soyons mobiles. « Work and Play » Adaptabilité. Portabilité. Mobilité. Et si je danse et si nous dansons, nous allons, rire, penser, réfléchir, bouger, ne pas bouger, nous copier, nous emporter, nous faire emporter ; nous allons disparaitre, réapparaitre, imiter par le vrai, par le faux. C'est comme pour un spectacle : il faut la danse, il faut les danseurs, il faut le public, il faut la scène, il faut la représentation… Avec vous !

© Geneviève Charras
Turbulences Vidéo #68, 2010



The End, Joanne Leighton © P. Van Den Broeck

Avez-vous déjà dégusté un Chanturgue ? On en boit dans *Ma nuit chez Maud*: Peut-être devez-vous, comme moi-même, cette savoureuse découverte œnologique au film de Rohmer.

Le pari de Rohmer

par Jean-Paul Fargier

Le nom de ce cru auvergnat brille comme un sésame dans la joute qui oppose, chez Maud, Jean-Louis, ingénieur chez Michelin, incarné par Trintignant, et Vidal, professeur de philosophie, joué par Antoine Vitez. Ces deux anciens camarades de lycée, que le hasard vient de réunir à Clermont-Ferrand, après de longues années de séparation, poursuivent une dispute inspirée par ce hasard. Très vite, leur opposition tourne autour de Blaise Pascal, natif de Clermont, mais surtout inventeur du calcul des probabilités et auteur de ce fameux pari que l'on apprend maintenant au collège, pari élaboré par Pascal pour inciter les libertins du XVIIe siècle à miser sur l'existence de Dieu : « Si vous gagnez, vous gagnez tout ; si vous perdez, vous ne perdez rien ». L'ingénieur, qui est catholique, dénigre le raisonnement pascalien. Le philosophe, marxiste, membre du Parti communiste, y trouve au contraire



Ma nuit chez Maud , 1969, Eric Rohmer ©



Ma nuit chez Maud , 1969, Eric Rohmer ©

la justification de l'espérance qu'il met, lui, dans la victoire du Prolétariat. Commencée dans un café, cette polémique rebondit le lendemain chez Maud, une amie de Vidal, et son amante à l'occasion(« on fait l'amour par désœuvrement », écho au divertissement pascalien, bien sûr), chez laquelle les deux amis se retrouvent la veille de Noël, après la Messe de Minuit, où Vidal par provocation a accepté de suivre Jean-Louis. Maud, interprétée par Françoise Fabian, n'est ni marxiste ni catholique et se pose ainsi en arbitre du différent des deux hommes. Une arbitre un peu partisane qui flatte les positions de Jean-Louis davantage que celles de Vidal, comme si elle voulait amener l'ingénieur à s'intéresser à elle pour des *raisons*, comme disait aussi Pascal, *que la raison ne connaît point*. (Le cœur a ses raisons, etc. qui dans le film, modernité oblige, devient le cul, le sexe). Trintignant repousse toutes les avances de son hôtesse car il s'intéresse beaucoup, depuis la première scène du film à une jeune femme, blonde, incarnée par Marie-Christine Barrault, qu'il a repérée à la messe dominicale, catholique donc comme lui, et dont il s'est promis « ce jour-là, déclare-t-il solennellement en voix off, qu'elle serait sa femme ». Ce qu'ignorent et Maud et Vidal, auxquels Jean-Louis refuse, malgré plusieurs questions pressantes, d'avouer son engagement intérieur. Attaqué sur deux fronts, l'ingénieur fait feu du même argument : le Chanturgue. Pour démontrer que son refus de céder aux suggestions sexuelles de Maud



Ma nuit chez Maud , 1969, Eric Rohmer ©

n'est en rien dicté par le mépris des plaisirs, qu'on impute habituellement aux chrétiens, il fait l'éloge de cet « excellent » vin. Pour ruiner le raisonnement pascalien, que soutient Vidal sans faiblir, il affirme que l'auteur du pari était un pisse-vinaigre, exécrant les plaisirs des sens et qu'il n'aurait jamais dit devant ce vin, comme lui le proclame : « voilà qui est bon ! » Boum, boum… Joli coup (double) que ce coup de Chanturgue !

Longtemps, je n'ai retenu de *Ma nuit chez Maud* que le nom de ce vin. Et aussi que le pari de Pascal y jouait un rôle central… Pas très original, mais symptomatique : la preuve, si vous tapez le titre de ce film aujourd'hui sur Google vous tomberez vite sur le pari de Pascal et si vous tapez Chanturgue vous aurez toujours un internaute pour claironner qu'on en boit dans *Ma nuit chez Maud* ! Oui mais voilà. Si je reviens aujourd'hui sur ce souvenir superficiel de cinéphile, c'est que j'ai découvert après avoir bu pas mal de Chanturgue (disons le, même si cela n'a rien à voir dans ma découverte, et que cet aveu renseigne seulement sur le temps qui passe et mature les expériences) et après avoir vu beaucoup de Rohmer (là est l'essentiel), que, sans trop d'effort mais avec un peu d'attention, on pouvait saisir dans ces deux références, concentré, filtré, décanté, le génie de Rohmer. Son art double du récit et de la mise en scène. De la mise en scène comme pari pascalien, du récit comme… Chanturgue, vin auvergnat à l'usage des gens de goût. Et inversement, car rien n'est simple chez quelqu'un qui aime jouer sur tous les tableaux. Autrement dit, si Rohmer s'intéresse autant au pari de Pascal, ce n'est pas pour ce qu'il vaut comme argument philosophique mais comme loi des gains et des pertes que promettent à un cinéaste ses *mises* propres, spécifiques, que la notion de *mise en scène* cerne, parfaitement.

S'adressant aux libertins, amateurs de jeux

d'argent et de hasard, Pascal leur offrait le Paradis s'ils consentaient à parier sur l'existence de Dieu. Rohmer, lui, n'a que faire de ce Paradis, il vise à entrer dans l'Olympe dont il s'est un jour institué le gardien en affirmant : « Nul n'entre dans l'Olympe (des Cahiers) du Cinéma, s'il n'est metteur en scène ».

Voici donc Rohmer au pied du mur. Et nous avec lui, nous les amateurs de ses films. Nous ne pouvons, lui comme nous, nous comme lui, nous dérober devant cette question : Quand Rohmer passe de la critique à la réalisation, comment s'y prend-il pour être metteur en scène ?

Commençons par nous mettre d'accord sur une définition. « La mise en scène est l'art de prolonger dans l'espace les mouvements de l'âme. » Ainsi parlait Alexandre Astruc et Rohmer ne l'aurait certainement pas désavoué, lui qui avait consacré une thèse à « l'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau ». La mise en scène est un art des distances. C'est l'art d'inscrire dans l'espace les distances (affectives, mentales, psychologiques, politiques, etc.) qui lient les personnages d'un récit. Distances qui séparent, rapprochent, éloignent, contournent. Distances parfois marquées par des mouvements des personnages, parfois par des mouvements de la caméra par rapport à eux. Rohmer pratique ce jeu des distances dans le cadre avec un raffinement extraordinaire. Mais il effectue leur réglage avec une telle subtilité que ses personnages souvent donnent au spectateur l'impression de ne pas bouger. Et pourtant ils ne cessent de changer de place à l'intérieur d'un dessin tracé d'avance, assignant à chaque nouveau trait un sens précis, imposé par l'exécution de la figure propre à telle ou telle intrigue. D'un film à l'autre donc la mise en scène diffère, les mouvements justifiés dans l'un ne sont pas répétables dans l'autre. Chaque film avoue une sorte de graphe, de chiffre secret, à l'intérieur duquel la mise en scène doit s'inscrire. C'est cela la mise en scène comme pari. Si le film réussit à tenir dans le chiffre sur lequel mise le récit, il gagne tout, comme dirait Pascal. S'il perd, il ne perd rien, car le récit se développe quand même. Pour beaucoup de spectateurs la mise en scène n'est rien. On découvre donc ici que le pari de Rohmer est un pari sur le spectateur. Si le spectateur voit le chiffre gagnant, ils gagnent l'un et l'autre, le spectateur et le cinéaste. Si le spectateur ne le voit pas, le seul qui y perd est le cinéaste.

Essayons de faire gagner Rohmer ! Quel est le chiffre de *Ma nuit chez Maud* ? Presque toujours, le graphe de la mise en scène est écrit dès les premiers plans du film, par et dans les premiers plans. Ici, les premiers plans montrent Trintignant, accoudé au balcon d'une maison en bois, contemplant un vaste paysage. La caméra le filme de l'extérieur puis de l'intérieur de la maison, en se tenant assez loin de lui, dans les deux cas. En réunissant ces deux plans on obtient un cercle. Ou encore un rond, un anneau. C'est la forme à la fois d'une hostie (on en voit une dans la messe où se rend Trintignant) et d'une alliance (symbole du mariage, lien dont il est question du début à la fin du film). Etre seul ou à deux dans l'espace de ce cercle est bien l'enjeu de tout le récit. Et la mise en scène de cette forme consiste à comptabiliser les points qui se marquent, dans la partie que jouent les personnages, en réussissant à inclure la personne de son choix dans son propre cercle ou à s'inclure dans le cercle de cette personne. Cela commence dès la discussion au café entre l'ingénieur et le philosophe, cela continue avec la conversation à trois chez Maud suivie par un badinage à deux, Vidal s'étant exclu du jeu. La partie se corse avec la scène de couchage, se poursuit par la promenade à quatre dans la neige. Une autre partie, parallèle, qui avait débuté

à la messe du début du film, reprend avec la rencontre de l'ingénieur et de l'étudiante, dans la ville enneigée, puis dans le foyer des étudiants. À chaque étape, on voit se former ce cercle, s'amorcer des tentatives d'annexion, se dessiner des rejets, s'esquisser des accolades, des encerclements furtifs, provisoires, jusqu'à la victoire finale d'une fusion au centre. Ce cercle est tracé par l'évolution des cadrages qui se produit assez systématiquement pendant chaque scène. D'abord les personnages sont opposés par des champs/contre-champs, puis au bout d'un moment ils sont reliés par des panoramiques courts allant de l'un à l'autre, les enveloppant dans la même circonvolution amorcée. Les mouvements des personnages contribuent eux aussi à cette formalisation : ils sont nécessairement centrifuges ou centripètes, vers un centre qui est celui du cercle dessiné par le jeu de la caméra. Cercle qui peut-être un carré comme un livre (de Pascal) ou un rectangle comme le lit de Maud, enjeu matériel et symbolique de cette nuit passée chez elle qui donne son titre au film. Les entrées et sorties de champ se déroulant sur ce lit créent une admirable chorégraphie des désirs : mains de Vidal entrant, sortant, revenant, repartant, puis corps tout entier de Vidal s'imposant, s'écartant, laissant face à face son ami et son amante, et alors fesses de Jean-Louis posées sur le rebord du lit comme un premier pas à l'intérieur de ce cercle, cercle sans cesse redessinée répétons-le par l'alternance des champs/contre-champs et des mouvements latéraux de liaison, puis corps assis un peu plus loin à l'intérieur du lit, puis corps allongé (superbe enroulement de Trintignant dans sa couverture en peau de bête) à côté de celui de Maud (nue sous les draps), puis corps à corps, amorcé, rompu. À ce moment là, s'entrevoit une autre forme de cercle, celui que dessinent deux bras enlaçant un corps.

Il va en être question, ouvertement, de ce cercle désiré des bras, pendant la scène de promenade dans la neige sur les pentes du Puy de Dôme (ascension cathartique qui, furtivement, fait penser à celle du Stromboli par Ingrid Bergman, mais ici c'est tout le contraire qui a lieu, la purification vient non d'une séparation/vérité mais d'une union/fiction, d'un badinage/mensonge, au cours duquel Jean-Louis feint de désirer épouser Maud, alors qu'il ne fait qu'exprimer par cette légèreté subite la certitude d'avoir progressé vers le mariage avec la jeune femme blonde catholique qu'il a enfin abordée quelques instants plus tôt sur la place de Jaude, où les familiers de Clermont-Ferrand auront reconnu dans le fond du cadre la statue de Vercingétorix). Alors que Jean-Louis, appuyé contre le dos de Maud tient celle-ci dans ses bras, Maud émet la supposition que Vidal l'avait amené chez elle pour le jeter dans ses bras, il réplique enjoué : « mais je ne suis pas dans vos bras ». Ce qui est strictement vrai d'un point de vue gestuel : c'est elle à cet instant qui est dans ses bras à lui. Instant lumineux de coïncidence parfaite entre dialogue et mise en scène. Le prolongement dans l'espace des mouvements de l'âme s'exprime par cette mise en place de deux corps ayant annulé entre eux toute distance alors que leurs âmes s'éloignent sans rémission. Le cercle un instant formé éclate vite, rompu et par l'énoncé du strict positionnement (je ne suis pas dans vos bras) et par un changement de cette position provoqué par la suite des évènements : interpelés par Vidal (off), Jean-Louis et Maud se désunissent pour se remettre en marche, côte à côte.

Que la figure du cercle soit le graphe de toute la mise en scène de ce film, l'indice sinon la preuve en est affiché sur un mur de la chambre de Maud. C'est un tableau carré, où ne se donne à voir qu'un cercle parfait sur un fond



Ma nuit chez Maud, 1969, Eric Rohmer ©

monochrome. Cette peinture abstraite n'est clouée là, dans le décor, on peut le parier, que pour concrétiser, signaler, indexer la géométrie des passions exposées. Dans le contexte de débats mathématiques et métaphysiques, où il est question de tout perdre ou de tout gagner en un seul coup, la figure du tableau peut se lire également comme le chiffre zéro, résumé de l'enjeu. Mais ce cercle peut aussi être perçu comme la forme d'une auréole. D'autant que lorsqu'il apparaît avec insistance derrière Jean-Louis, qui vient s'adosser au mur, la conversation avec Maud porte sur la sainteté ! Etre ou ne pas être un saint revient à parier ou ne pas parier.

J'ai dit en commençant que Jean-Louis dénigrait ce pari, car c'est ce qui ressort de ses affirmations. Mais Jean-Louis est quelqu'un qui vit dans la dénégation, comme le lui reproche Maud sans toutefois employer ce mot. Il pousse même le déni, alors qu'il s'est juré d'avoir la blonde catholique pour épouse, de feindre qu'il pourrait se marier par petites annonces ! Maud n'est pas dupe de cette coquetterie et lui fait avouer que son épouse devra être catholique, s'il veut rester fidèle à ses principes. En fait, l'ingénieur qui refuse ouvertement le pari au nom de la raison, l'actera secrètement au nom de la folie d'aimer. Car même si son mariage se plie à la raison de ses croyances, il se conduit finalement selon cette autre vérité forgée par Pascal : « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas ». Son refus d'aller plus loin avec Maud, à laquelle il avoue qu'elle est foncièrement pour lui une femme idéale (« Et si je vous épousez ? Regardez comme nous allons bien ensemble. »), est en fait un pari sur Françoise, l'étudiante catholique, qu'il aime peut-être plus que de raison. C'est avec elle seulement que le cercle, mieux l'anneau, pourra être partagé. Comme la suite du film,

et sa mise en scène, le démontre en effet. Le démontre par sa mise en scène même.

Comment Rohmer règle l'expression spatiale de ce destin ? Par trois courses poursuites, de plus en plus serrées, suivies de trois tentatives d'encerclement rompu, que couronne quand même un enlacement triomphal conquis de haute lutte. Les trajectoires sont scéniquement de plus en plus courte, de moins en moins erratique. La première fait suite à la messe initiale et traverse une bonne partie du Clermont médiéval, de Notre Dame du Port à la Cathédrale en passant par la rue Blaise Pascal et la place Urbain II : elle est tout en zigzags et le chasseur finit par perdre de vue sa proie. Mais on a compris à quel point il la désirait. Et qu'il la désirait violemment, comme un chasseur oui, sinon il aurait pu attendre sagement la prochaine sortie de messe pour exprimer sa demande. La deuxième poursuite, à pied dans la rue, dans la neige fondue, aboutit assez vite à une rencontre et à une demande de rendez-vous en bonne et due forme. Mais la belle déclare préférer que le hasard fasse se recroiser leur route, se disant sans doute qu'au pire, au plus tard, ils se reverront le dimanche suivant à l'église. Tactique de mise en attente toujours bonne pour éprouver les sentiments de l'autre et peut-être les siens. La troisième poursuite dure encore moins longtemps, maraudant en voiture Jean-Louis débusque dans ses phares le solex de Françoise et convainc celle-ci de se laisser raccompagner (il neige fort). On fusionne les moteurs (le solex plié dans le coffre de l'auto) et l'aventure commence : en route vers l'aventure. Deux zéros côte à côté forment un huit couché, image de l'infini : c'est le but à atteindre et il le sera au prix d'un aveu incomplet et d'un mensonge partiel. Moins par moins égale plus. Avant d'en arriver là, trois fois le cercle s'esquisse, et trois fois il s'effrite. À chaque fois un peu moins. Dans la voiture, sur la route verglacée, l'échange est banal, chacun assigné à sa place, conducteur, passagère. Alternance de plan serré sur l'un puis sur l'autre, ils ne partagent un plan commun que de dos. La route est dangereuse, la voiture dérape, bloque sur un congère. Le cercle à peine formé par l'habitacle du véhicule est rompu par l'accident. Il va vite se reformer. Françoise propose à Jean-Louis de passer la nuit dans son foyer étudiant : c'est les vacances, beaucoup de locataires sont absents. Montée d'escaliers, ensemble, débouchant dans un studio tout petit. « On est bien chez vous, on se sent comme chez soi… Il n'y a pas une place ici pour moi ? » Jean-Louis ne cache pas son bonheur, son envie de refermer le cercle sur eux. Mais la réplique de Françoise est négative : « On ne prend ici que des étudiants », et la mise en scène ne l'est pas moins. Chaque geste nouveau (quitter son manteau, faire bouillir de l'eau, sortir la boîte de thé du placard, mettre du thé dans la théière, engager une conversation, verser du thé, etc.) ne demande qu'un déplacement minimum, et pourtant Rohmer réussit chaque fois à faire sortir du champ l'un des deux partenaires quand ils se rapprochent trop l'un de l'autre, sinon ils sont en permanence dans des contre-champs séparés matérialisant la distance qui existe encore entre eux même s'ils sont réunis dans dix mètres carrés. La distance s'accroit quand Jean-Louis part dormir dans la chambre voisine, et se confirme même quand il tente de revenir dans la chambre de Françoise pour quérir des allumettes. La nuit écoulée, c'est Françoise, très gaie, qui relance l'approche : ils doivent se dépêcher pour ne pas manquer la messe. Jean-Louis, ramené sur le terrain de la raison (il est censé désirer épouser Françoise surtout parce qu'elle est catholique mais on sait depuis la première poursuite que son désir déborde son sens du devoir) tente, sous le regard de l'Eve d'Autun, qui tient dans l'espace de Françoise le rôle que tenait dans la chambre de Maud le tableau abstrait



représentant un cercle, tente de concrétiser ce soudain avantage en embrassant Françoise qu'il a doucement emprisonnée dans le cercle de ses bras posé contre le mur où celle-ci s'est adossée. Elle esquive les lèvres qui s'avancent, il proteste d'un aveu (« Françoise, vous savez que je vous aime ») auquel elle oppose le poids d'un secret (« Ne dites pas ça, vous pourriez le regretter, vous ne me connaissez pas »). Phrase qui amorce, de son côté la machine à avouer, et rompt le charme de ce début d'embrassement : Jean-Louis détache ses mains du mur, libère le passage et Françoise ouvre la porte d'un geste qui commence quand même en caressant le bras de son prétendant. Le troisième cercle pourrait être le bon : Françoise et Jean-Louis se retrouvent côte à côte à la messe, écoutant le sermon du jour, qui parle de sainteté et de difficulté à vivre le message chrétien. Ils semblent boire ensemble les paroles du prêtre, mais dans les yeux de Françoise une inquiétude point. Ils ont donc beau partager le même plan, se serrer au centre du cercle de l'église, à la différence notable du dispositif qui au début du film, pendant la messe initiale, les sépare dans des champs contre-champ à l'exception d'un long panoramique qui les relie, quelque chose pèse et rompt cette harmonie. Ce secret, entr'ouvert, ne cesse de s'épaissir dans les scènes suivantes (en particulier dans une rencontre du couple avec Vidal, où Jean-Louis découvre que Vidal et Françoise se connaissent depuis un certain temps), jusqu'à ce que Françoise avoue avoir un amant, dans un final grandiose, sous la neige qui tombe sur elle et sur Clermont en bas de la colline au sommet de laquelle se déroule sa confession. Ou plutôt, lui arrache Jean-Louis : elle avait un amant mais elle ne peut l'oublier. La scène est longue, douloureuse, digne d'un mélo intello comme Rohmer les aime. La scénographie ramène constamment les deux protagonistes au centre du cadre (tout contre-champ est suivi par une invasion l'annulant). Généreux ou roublard, peu importe, sans doute les deux à la fois, Jean-Louis se déclare heureux de cette

situation « Comme ça nous sommes à égalité. » Et pour mettre à l'aise davantage sa future femme il s'invente une dernière liaison : celle avec Maud qui n'a, comme nous le savons, pas eu lieu. Alors Françoise scelle leur union en réclamant un silence définitif sur ce passé. Mensonge partiel contre aveu incomplet vaut absolution avec pour pénitence le partage d'un même silence. Ainsi se fondent les mariages solides, puisqu'ils se savent mariages de raison. Ah ce « je suis raisonnable » que lance Françoise après avoir déclaré à Jean-Louis qu'elle l'aimait, alors qu'elle était folle, dit-elle, en aimant son amant ! Décidément tout cercle ne peut qu'être vicié.

On pourrait s'arrêter là. Mais il y a un épilogue. Et son traitement scénique corrobore tous les partis pris à l'œuvre dans le film. Cinq ans plus tard, un jour d'été, au bord de la mer, sur une dune dont la pente rappelle celle du Puy de Dôme, escaladée par Jean-Louis et Maud le jour de Noël, Françoise, Jean-Louis et leur enfant croisent Maud. Elle revient de la plage, ils y vont. Jean-Louis découvrent que les deux femmes se connaissent et si nous avons bien suivi les informations distillées dans le film pendant certains dialogues, nous comprenons que l'amant auquel Françoise a renoncé était le mari de Maud. Françoise entraîné par son enfant gagne la plage et laisse Jean-Louis et Maud continuer à échanger des nouvelles sur leur vie actuelle, dans un impitoyable jeu de champ/contre-champ que ne vient annuler aucun panoramique. Désormais, entre eux la partie est terminée. Reste à clore le film par une dernière scène qui, comme dans le pari de Pascal, rafle toute les mises, remporte le maximum de gain. Jean-Louis rejoint les siens sur la plage. Françoise, assise sur le sable, a l'air soucieuse et tournicote son alliance. Petit clin d'œil au chiffre du film. Alors, se produit un étonnant revirement. Jean-Louis après avoir informé sa femme que Maud était remariée (elle reprend le bateau ce soir avec son mari) prend un ton de confidence pour lui dire : « tu sais, quand je t'ai rencontrée, c'est de chez elle que je sortais, mais… » et là, debout, les yeux posé sur l'horizon il se met à parler en voix off (pour la deuxième fois du récit) : « j'allais dire : il ne s'est rien passé, quand tout à coup je compris que la confusion de Françoise ne venait pas de ce qu'elle apprenait de moi mais de ce qu'elle devinait que j'apprenais d'elle et que je découvrais en ce moment et seulement en ce moment, et je dis : » (en voix in maintenant) : « tu sais, ce fut ma dernière escapade ». À quoi Françoise, jetant en l'air une poignée de sable, rétorque que tout ça c'est du passé et que ça n'a plus d'importance, et qu'ils avaient de toute façon décidé de ne plus en parler, avant de se lever pour courir vers la mer avec son fils et son mari. Image emblématique du bonheur familial. De la paix des cœurs et des corps. De l'harmonie des hommes et de la nature. Sous le regard bienveillant du Créateur qui tient les fils des destins. Sous le regard de Dieu ou du cinéaste. De Dieu et du cinéaste. À chacun ses croyances. À chacun ses cosmologies. À chacun ses esthétiques. Ce qui est sûr c'est que le spectateur jubile d'autant plus devant cette fin s'il note en son fort intérieur que le film s'achève par un plan large, dans un été lumineux, sur un homme qui est parvenu à son but, s'unir pour la vie à une femme de son choix, alors qu'il avait débuté par un plan large également, mais dans un hiver brumeux. Oui s'il y a des spectateurs pour noter tout cela, Rohmer gagne des points sur son passeport pour l'Olympe du cinéma. Il avait donc bien raison de parier sur les spectateurs.

Le pari de Pascal comme mise en abyme du pari du metteur en scène, le voilà établi avec suffisamment de preuves. On pourrait en donner d'autres, et vérifier dans ses autres films comment il le pose. Mais le Chanturgue ! La mise en abyme de l'art du récit dans

l'apparition d'un vin rare ? Voici. Il en fut un peu question quand j'ai commencé à parler des informations distillées par les dialogues sur les liens antérieurs de Françoise et de Maud. Que raconte se film ? Quelle intrigue retient notre attention ? Seulement ceci : Jean-Louis va-t-il finir par épouser la femme qu'il a aperçu à la messe, comme il s'en est fait la promesse au début du film ? Sur le chemin qui mène à celle-ci, il va croiser plusieurs obstacles : les objections philosophiques de Vidal, les tentations épicuriennes de Maud, le lourd secret de Françoise. Le génie narratif de Rohmer s'épanouit dans le croisement répété de ces personnages dans le présent et dans le passé, dévoilant peu à peu des arrières goûts complexes. C'est le propre d'un vin excellent : concentrer des arômes tirés par les ceps du sol et du soleil, de la pluie et du vent, les mêler aux sucs des grains, les travailler de façon (il y en a plusieurs) à ce qu'ils se décantent, se fondent et s'épanouissent peu à peu pour éclater dans le verre et sur le palais en sensations riches, suaves. On dira alors en claquant la langue, qu'il est long en bouche. Symétriquement, les récits de Rohmer peuvent être dits longs en bouche, à cause de leur complexité, tissant leur progression de multiples évènements subtils, qui se décantent, se fondent à mesure que le film macère de séquence en séquence. Comme cet excellent Chanturgue, oui, que l'on voit dans *Ma nuit chez Maud*.

C'est tout ce que je peux faire ici, vous le faire voir. La prochaine fois, si vous voulez, je vous le ferez boire, mais il faudra aller colloquer en Auvergne. C'est l'avantage des films, on peut les déguster partout, même sur cet écran sur lequel j'ai écrit et où je lis maintenant ce texte. Le Chanturgue, comme certains crus, ne se goûte que sur place.

© Jean-Paul Fargier
Turbulences Vidéo #68, 2010



PORTRAIT D'ARTISTE / Gabriela Golder

Je suis née à Buenos Aires en 1971. Mon père et ma mère sont nés en argentine mais ils sont d'origine russe... ukrainienne et moldave (ça dépend les époques, les guerres, les annexions des territoires). Ils ont quitté l'Europe dans les années trente du côté de mon père, et du côté de ma mère cela date de la fin du XIXe siècle.

Interview de Gabriela Golder

par Gabriel Soucheyre

La famille de ma mère était des gens très simples, des voyageurs de commerce. Du côté de mon père c'était plus intellectuel, très prétentieux, cultivés, ils parlaient français. Mon père était psychologue et ma mère avocate. Tous deux étaient militants et ils se sont rencontrés à dix-huit ans. Avec mes parents il y avait donc du dialogue, des discutions ; ils étaient communistes (ma mère l'est encore), respectueux des droits de tout le monde, etc.

J'ai une soeur de deux ans de moins que moi, qui est artiste aussi au sein du « Grupo de arte Callejero » (GAC), un groupe artistique très engagé politiquement.

J'ai toujours vécu dans le centre ville de Buenos Aires, je suis très citadine. J'allais à l'école publique. Il parait que jusqu'à 7 ou 8 ans j'étais très timide, après cela je me suis devenue extravertie grâce, entre autres choses, au théâtre. Je suis vite devenue une sorte de leader, très tôt engagée politiquement,. Il faut savoir que c'était encore la dictature à l'époque. Il y a une chose que j'aimerais retrouver, un article apparu dans un magazine, dans l'année 83, avant les élections... Juste avant le passage à la démocratie, un journaliste a fait un reportage à l'école, j'avais 11 ou 12 ans et je disais que je voulais être présidente, j'expliquais pourquoi, etc… Je parlais beaucoup et assez facilement en fin de compte.

J'allais dans une école de l'état. Plusieurs des enseignantes étaient des épouses de militaires. On ne pouvait pas parler de tout, c'était dangereux. On ne pouvait pas écouter certaines choses... Autre exemple, je mangeais à la cantine à midi, et à table, une chef était désignée, le plus souvent la plus âgée, qui faisait respecter les règles. Quand je parle de cette interview, il faut situer le contexte, c'était au début des années 80, on allait vers la démocratie, etc… Toutefois, on, ne savait jamais vraiment à qui on avait affaire. Dans ma famille on le savait plutôt mais j'avais des copains à l'école dont les parents étaient de la police ou d'autres représentants de l'ordre en rigueur. On faisait donc quand même très attention.

Après l'école primaire, je suis allée dans une école secondaire publique, mais un peu élitiste, on dit de « l'élite intellectuelle », une école qui dépendait directement de l'université, avec concours d'entrée, etc… La démocratie commençait (mon parcours est tellement marqué par ces ruptures, par la dictature, la démocratie, les crises sociales...) C'est un établissement où il se passait beaucoup de

choses, où il y a eu beaucoup d'étudiants disparus. Le centre d'étudiants était très fort, il y avait beaucoup de militantisme, on était très actifs. À cette époque là, je voulais être sociologue. J'ai commencé très tôt à travailler dans un institut de sociologie, j'étais dans une commission pour la défense des droits de l'homme. J'écrivais beaucoup aussi. J'avais beaucoup d'activités, le théâtre, la sculpture, la poésie.

Après le lycée, j'ai commencé des études de sociologie à l'université de Buenos Aires et en même temps quelque chose venait de naître : les sciences de la communication. Je m'y suis donc fortement intéressée. D'autre part, le soir, j'allais dans une école de cinéma, le théâtre m'intéressait toujours autant. Puis j'ai abandonné la sociologie car je m'intéresse plus à la philosophie sociologique qu'aux études même, purement économiques de cette discipline comme le marketing pour exemple. Cet aspect là me déplaisait fortement, la certitude que cela dégageait m'ennuyait terriblement. Il y a le « doute », la possibilité de la doute, qui commencait à s'installer en moi. La possibilité de douter, travailler avec ce doute, faire avec.

En 1991 s'est ouvert l'Université du Cinéma. C'est le directeur du Cinéclub où allaient mes parents qui m'en a parlé, il me disait que c'était une usine à rêves ! Salvador Sammaritano devait y être professeur de l'histoire du cinéma et il m'a obtenu une bourse. Ce projet un peu idéaliste au début était dirigé par un ex-directeur de l'institut cinématographique, aussi ancien directeur de cinéma : Manuel Antin. L'école se trouvait dans un ancien théâtre à San Telmo, le plus ancien quartier de la ville.

J'arrête donc la sociologie, je poursuis en sciences de la communication et je commence le cinéma. Avec le cinéma, j'ai trouvé un moyen de réunir tout ce que j'avais envie de faire dans une seule et même chose ! Je suis très critique, et au début, je trouvais que beaucoup de choses n'allaient pas pour moi dans cette Université. Malgré tout, cette année, la première année à l'Université, a été très importante car c'est à ce moment que j'ai rencontré Jorge La Ferla. Il était mon professeur de technique audio-visuelle et avec lui j'ai pu découvrir l'art vidéo. Beaucoup de choses d'aujourd'hui se décidaient déjà à l'époque sans que je le sache vraiment. Tout le monde à l'école voulait être réalisateur de cinéma et quand il est arrivé en cette année 1991 avec son cours sur l'art vidéo (où il montrait beaucoup de vidéos françaises et brésiliennes), j'ai tout de suite su ce que je voulais faire ! Je n'avais jamais eu l'opportunité de voir ce genre de choses. À partir de là tout s'est déclenché, je suis devenue son étudiante assistante grâce à quoi j'ai fait des rencontres très riches, très importantes. Un grand workshop a été organisé en 1995 avec des artistes chiliens et brésiliens, comme Claudia Aravena, Lucas Bambozzi, Carlos Nader, etc… J'étais la plus jeune et la moins expérimentée mais c'était le début …

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre
Turbulences Vidéo #68, le 5 mai 2010

Gabriela Golder was born in Buenos Aires in 1971. She was five years old when Videla launched the coup that gave rise to one of the cruelest periods in Argentine history.

Introduction from the catalogue *Habitada*

by David Arlandis y Javier Marroquí

In one of her earlier videos[1] Golder used a split screen to show the simultaneous development of her early childhood and the beginning of the dictatorship. The question that the artist asked herself was: "How, in spite of the deaths, the people gone missing and the exiles, was it still possible to keep living a normal life"[2].

After the disappointment of her early studies in communication and sociology, Gabriela joined the Buenos Aires Film University ; it was here that she first became acquainted with video. She obtained her Film Director degree in 1995 and continued her studies in Spain, where she took a graduate course at the Santiago de Compostela University. Later she relocated to France, where in 2000 she completed her studies in Hypermedia at the University of Paris 8. Ever since she has lived in different countries, becoming a resident artist at: Kunsthochschule für Medien Köln (2003) and Schloss Balmoral (2004) in Germany, the Wexner Centre for the Arts (2005) in USA, the UQAM in Montreal (2007/2008 in Canada), and Le 104 in Paris, France.

At present, Golder combines videographic production with teaching, holding a chair at the Tres de Febrero National University and the Maimónides University, in Argentina, and has held regular workshops at several universities and art centers abroad. She also co-directs Continente, the Electronic Art Research Center, with Andrés Denegri. Her work in video has earned her distinguished awards such as: the Tokyo Video Award in Japan, a prize from the 14th Videobrasil in 2003, the Media Art Award from the ZKM of the same year, the first prize from the National Hall of Visual Arts (Argentina) in 2004 and the Sigwart Blum award, from the Association of Argentine Art Critics in 2007, to name but a few.

II

The present exhibition, called *Habitada* (Inhabited), is actually part of a curatorial project which we started one year ago and are now presenting to the public for the first time. Our work is usually based on research projects contemplating different issues which later develop into expositions, conferences, workshops or publications. This method of working has already been applied on three separate occasions. We have now started a

1 - The film in question is entitled *En memoria de los pájaros* (In Memory of the Birds), produced in 2000

2 - Extract from Graciela Taquini's text in the exhibition catalogue: "Sobre una realidad ineludible arte y compromiso en Argentina" (*About an Inescapable Reality. Art and Commitment in Argentina*), 2003. Published by MEIAC and CAB de Burgos.

new research project which, as a whole, can be called *Care Crisis* ; yet it is not of a unitary nature but rather functions as a common research topic which will materialize, or rather be shown to the public, under different appearances. The first one is *Habitada*.

In these times of economic crisis and swimming against the tide, this project is intended to attract our attention to a different kind of crisis which we are experiencing. It does not grab the attention of the media in the same way, but it is indeed, like the former, a global crisis. However, unlike the economic woes, this affects life as a whole. It is the *care crisis*.

Society used to develop through productive and reproductive (or *care*) work. This division was made possible thanks to the division of labor by gender. Productive work was carried out by men and care work was conducted by women. The backdrop for the consolidation of such a system was that of the fordist family, that is to say, the nuclear family existing within capitalism and defined by such division.

However, the fordist family has now come to its demise. Women's struggles, especially since the 70's, against all injustices and oppressions of the sex/gender system have swept away that family system. One of the factors having the most direct impact on the so-called care crisis is the inclusion of women into the postindustrial labor market. There lies one of the roots, if not the cause, of the current state of affairs. As women leave their homes in search of paid work — designed by and for men — no-one is left to perform family care tasks, that is, life sustainability tasks. The result is either a deficit in the caring necessary for the development of life, or a transformation of the system that provides



Dolor, 2010, Gabriel Golder ©

that caring. This transformation impacts on infinite social realities, and on two with special relevance: a necessary change in the male role within the family and most importantly the transfer of care work into the market sphere and its assignment to immigrant women. This research project is intended to study that social phenomenon and to bring together different fields of knowledge to that end.

III

This exhibition is made up of two pieces. The first, *Dolor* (Pain, 2010), began to take shape the previous year in Canada and is now being presented for the first time. This work stems from a quest into personal memory, an attempt to exteriorize the artist's own pain through the pain of others. When she talks about her work, Gabriela constantly insists on the need to listen; she ensures that it is possible to find our own feelings, our own fears and experiences, in the stories of others. As she did before in earlier pieces like *Reocupación*, *Arrorró*, or even *Concierto diurno*, Gabriela utilizes a concrete working method : listening to the voices of others to tell personal experiences, stories of others which also belong to her and could in turn belong to us … to all. Unemployed workers, immigrant housewives or women who for different reasons leave their own countries and families to take on, as often happens, the care of others in the host country.

The concept of pain is quite broad; most of us fear physical pain but this is not the worst of pains; there are others far less visible with the ability to enter our lives and stay with us for a long time. We are talking about inner pain, that which arises when someone close cannot be with us, when we are forcefully separated from those whom we love.

During her stay in Canada, Gabriela lived through a personal situation in which she suffered this kind of pain. One way to extirpate it was to invite other women to fill the spaces in her home with their own stories of pain. "I asked them to define "Pain" by choosing a text, a text that to them was Pain."

The video installation features six screens, each of them displaying a woman who shares her story with us through her chosen text. Pain materializes in the touching letter written by Camila to her sister; or in the one read by Sayeh, the Iranian girl, who tells us about the suffering of a grandfather for having his granddaughter far away and for being unable to pay for her studies; in an extract from a Laurent Gaudé book about clandestine immigration; in the fear that a son may die; in the search for identity in a hostile environment filled with oppression, repression and religious fanaticism; in the family drama lived by Nancy … These women look at the camera as if they were staring pain in the face and remain in silence for a few seconds before they begin to read. First one, then another, little by little their voices join in and their stories of pain blend and entwine, filling the room.

Diáspora (Diaspora) is the second piece in the show: a performance recorded in a sequence shot in real time. We observe the artist herself crawling in an empty room. Barefooted, on her knees, and with great effort, she drags her body and licks the floor. The action is harsh and provokes several questions in the viewer's mind: Is this a reference to torture ? Perhaps to the oppression of women ? Or to the working conditions and jobs assigned to immigrant women ? As occurs in other works by the artist, there is a conscious desire for the piece to remain open. The role of interpretation rests with the viewer, who must make their own connections and build on the piece. But the title gives us a hint: «Diaspora» reminds us once again of exile, the forceful abandonment



Diaspora, 2005, Gabriel Golder ©

of one's motherland, the pain which comes from all that is left behind, the effort required in adapting to new surroundings and indeed, the matter of identity itself. This video was first presented at the *Desarmadero Naval de Buenos Aires* (Buenos Aires Marine "Chop Shop"), a space located next to the Immigrant Hotel: the place of arrival for immigrants coming from Europe in the late 19th and early 20th centuries. Now, as Gabriela says, a different kind of immigrant arrives at this point of entry : Peruvian, Bolivian… all of them leaving everything behind to become the labor force of the host country, so often related to household care, just as the video suggests.

In addition to those installations, the space includes an area for à la carte viewing of the artist's videography. It also features other material such as interviews and literature about her work.

IV

Gabriela Golder's artistry can be viewed from different perspectives. Undoubtedly the ideal viewpoint from which to study would be one that allows us to take an oblique look. The reason for this is that her work interconnects multiple ideas which, while not closely linked at first, do bond and empower one another in an enriching way precisely through her work. In this brief catalogue which functions as an introductory essay to Gabriela Golder's visual production, we consulted two female writers about the Argentine artist's videography. They have worked on two of the most recurring themes, or rather two of the most effective perspectives to approach her work: the concepts of memory and woman. Virgínia



En memorio de los pajaros (Àla mémoire des oiseaux), 1999, Gabriel Golder ©

Villaplana takes on the former; the latter is covered by Victoria Simón. Now, in the little space we have left, we intend to at least take a glimpse at a third indispensable approach to watching Golder's videos: her work on sociopolitical reality.

The first time we worked with Gabriela Golder was at the show *Sobre una realidad ineludible*; *Arte y compromiso en Argentina* (About an Inescapable Reality; Art and Commitment in Argentina), co-produced by MEIAC and CAB de Burgos. Qualifying a reality as inescapable draws our attention to the moral need of Argentine art not to turn its back on the historic events taking place early in the first decade of the 21st century. The piece began to take shape in 2001; the political situation lived through by Argentineans in the previous thirty years was marked by three events of the utmost significance: a devastating military dictatorship, a no less harmful economic debacle and the resulting generalized, radicalized people's protests of late 2001. The vicissitudes endured by the country throughout those years drew an uninterrupted line joining the past with the present: an indelible mark which appeared on everyday life and leaked into current artistic production.

On that occasion we included in the show two Gabriela Golder videos : *En memoria de los pájaros* (In Memory of the Birds) and *Vacas* (Cows). The former was produced in 2000. As we mentioned, this video splits the screen in two and shows us images of Videla's dictatorship and home movies shot in Super 8. An intimate archeological piece which in turn denounces what became one of the most repressive dictatorships in Latin America. The latter video, from 2002, using a filter which

transforms Argentine news footage into almost pictorial work, shows a group of people from the impoverished town of Las Flores who after a livestock truck accident begin to butcher, right by the side of the road, the calves that died in the accident. When that meat runs out, they chase after the calves which are still alive to sacrifice them right then and there and take a hunk of meat home to feed their families. To transfer that kind of footage — obtained from mass media — to the sphere of art is a risky operation. But it can also be quite useful. It was necessary to extract those images from the fleeting nature of television, where facts are consumed and promptly forgotten. The very structure of these shows prevents reflection. What Golder achieves by moving it into the realm of art is she allows us to think about it. Also, she does not simply record the footage and display it, but adds a series of new formal elements intended to erase any trace of the supposed objectivity of journalistic work, and thus creates a subjective, poetic piece and particularly a piece which unmistakably has a political point of view.

Soon after that, in 2004, she made a video installation called *Bestias* (Beasts). Again, she used effects to transform the images captured by a technological medium into a sequence of overlapping shapes and colors which brought it closer to painting. The footage came from the significant demonstrations that took place on December 20th and 21st 2001, better known abroad under the name of *cacerolazo* (pot banging protests). On those days the enraged



Vacas, 2002, Gabriel Golder ©

population came out against the ruling class after the *corralito* (banking curbs). It was the last straw; a multitude took to the streets under the motto "out with all" and their force drove President De la Rúa out of the Government House in a helicopter. In *Bestias*, Golder recalls the commotion of those days; the violence lived in the streets in those moments. The installation consists of three large screens arranged in a "U" shape and enclosing a room which takes the viewer deep into that world of violence represented by the images in red.

After those years of vindicating effervescence in Argentina, and once certain democratic "normalcy" and minimum economic recovery had been achieved, the vindication issue took a break from the spotlight of Argentina's general artistic output. Gabriela Golder's work shows how she seizes those days of necessary reflection upon what is occurring in her country to work on the subjects that are ever present in her art: woman, memory, identity … We find pieces such as *Trizas*, *Crashing dishes* and *Concierto diurno*, which will not be dealt with here, as they are the object of careful study in the following texts.

But as mentioned, Golder never abandons the observation of the sociopolitical reality, especially that of her own country. In Argentina, there is the birth of a new feeling of failure or at least of frustration of the hopes that were carried by the demonstrations of 2001 and 2002. It is then that some of the best pieces by the Argentine artist emerge, such as *Diáspora* (2005), which has already been discussed, or *Reocupación* (Reoccupation, 2008), a touching conceptual project which is visually massive. It is an audiovisual piece in which the artist establishes a connection with people who have been stripped of their jobs. She asks them to search their physical memories for the actions, the movements, the knowledge acquired by them in their respective employment. This is, as she explains it, an essay on non-work and a piece of work on identity. Five vertical screens in a room display five ex-workers flawlessly reproducing the body movements they used to perform in their workplace.

The final piece we would like to review in this space, with the intention of pointing out one of the favorite viewpoints from which to approach Gabriela Golder's audiovisual production, is *La lógica de la supervivencia* (The Logic of Survival, 2008). In this piece, the artist is forced to resort to her own production as a reflection of the condition of her country. In Vacas we observed an entire neighborhood immersed in a horrifying situation, running after calves to sacrifice them in the middle of the road and so have something to eat. In *La lógica de la supervivencia* we observe, again as she would say, a project of failure. We see a multitude plunging into food. We see a young man being brutally repressed because of it. We see how the illusion of reconstruction vanishes in just three scenes.

© David Arlandis & Javier Marroquí
Turbulences Vidéo #68

In Gabriela Golder's career, the choice of video as a means of expression tookplace from the very beginning, when she studied film in the early 90's. Very early on she discovered that her quest connected more readily with austere and solitary forms of production, with the plastic nature of images and with the construction of a poetic language than with the collective, compartmentalized work of the film industry.

On the Threshold

Notes on the female element and women in the work of Gabriela Golder

by Victoria Simón

It's a privilege to see
So much confusion
Marianne Moore

She then resorted to differing tools and support according to the project and ultimately it was her own voice, not the language of the means employed, that prevailed. A voice aware of its literary, especially poetic, influences from modern cinema and contemporary art.

Gabriela Golder's work is also to a great extent populated by women. Little girls trying to keep their balance, reading about love ; women smashing plates against the floor, subtly furious or dispassionate ; they assert themselves in their spaces as if the body, beyond language and through the intensity of its own physical presence would open an almost always tense, or at least intense, bond with its surroundings and with the others.

The woman's body as a receptacle of an increasingly overflowing chaos is, in Gabriela Golder's work, a purely contemporary subject. An observed entity who observes intensely in return, like in *Resistencia* ("Resistance", video installation, 2000), making a super-human effort not to blink, to keep her eyes wide open, to stare and stare at the time which she inhabits until she breaks into tears. In this dialectic, many times playfully swinging between looking, forcing to look and being looked at, Gabriela confronts the others as a way to travel into her own inner space.

Since 1992, in her early work with video and short fictional films, the female body appears as a subject which is restless because of itself, open to doubt, exposed to the difficulty of existence. That is why many times these women are created on the limit of what is visible. Buried underwater in a bath surrounded by flowers (*Irreversible*, video installation, 2005), drowned by a scream or the very silence (*Silencio* — Silence — video installation, 2003; *Intemperie* — Out in the Open —, video installation, 2006), the woman appears and vanishes, as if by showing herself (in many cases it is her own body starring in



Arrorró, 2009, Gabriel Golder ©

the scene), the artist would simultaneously chase them away. There is within them an element at stake which belongs to the order of absence, of secret, of a threat to sense. A "lack of knowledge" insistently inhabits the work of Gabriela Golder and its enunciation, the quest and the doubt as central stylistic features, emerge in her pieces through persistent questions, repetitions, enumerations and silences. In them, image is not a given element which we assimilate to interpret or consider in a literal way, but rather it brings question marks, revives suspicions and imposes losses, loneliness and anguish.

Between men and women, between social classes, between the individual and the system, tension seems to have no possible solution outside of poetic answers. Two clear, albeit not unpolluted spaces emerge in her pieces: the intimate, luminous and in turn dull space of her personal story and the collective space. To obtain a classification, which will surely lack absolute fairness, we can group her pieces according to those criteria and relate them back to the artist's figure, which crosses all of them transversely.

Metaphor and Action

With the exception of a few pieces[1], where the artist resorts to conceptual, plastic work with real images from television to make us think about social oppression, resistance, survival and the way we look at certain unfortunate, socially violent events, in every Gabriela Golder piece, the female figure somehow emerges to take hold of our attention. Even in pieces where she seems to be absent or blended into a collective set, as is the case with *Reocupación* ("Reoccupation",

1- I am referring to *Vacas* ("Cows", single-channel video, 2002), *Bestias* ("Beasts", single-channel video, 2004), *La lógica de la supervivencia* ("The Logic of Survival", single-channel video, 2008) and *Multitud* ("Multitude", video installation, 2008).



Pasajes, 2010, Gabriel Golder ©

video installation, 2008), *Rescate* ("Rescue", net. art and video installation, 2009) or *Arrorró* — Argentine lullaby — (video installation and net.art, 2009), the female element surfaces through the artist's own insinuation in the piece or the process of the piece.

Both *Reocupación* and *Arrorró* stem from the desire to and the practice of listening to the other, of committing physically and intellectually to what they have to say or sing. They are part of an effort which has involved many meetings and interviews, inviting those attending to look at themselves and listen to themselves. The original idea, as in a documentary process, is transformed based on what the other proposes. "*All we have to do is tighten our skin like a drum for great politics to begin*", wrote Gilles Deleuze. In this act which precedes the piece, the act of facing the other, of rescuing with the other a forgotten gesture or a song which is part of childhood, lies her entire political dimension and one of the key points to consider about her work : to always place her view in relation to that of others, to confront, converse, learn, find that which is hers in the others and build her own identity not only out of her own traits and obsessions but also through a deep sense of belonging to a particular group, or even through the proof of difference.

In *Rescate* (net.art and video installation, 2009), the idea is to recover the memory of certain words from books censored by the Argentine military dictatorship. The words are not only saved in their typographic form, but spoken one by one by the artist. It is not superfluous to mention that she reads them without a pause.

There is no montage.

Gabriela reads the hundreds of words comprising the piece, chooses them, rescues them, and in the modulation of her voice we reunite with her figure and perceive her physical exhaustion.

From the individual sphere to the collective, Gabriela Golder has said on many occasions that her journey is circular. In *Heroica* ("Heroic", single-channel video, 1999), *Doméstico* and *Concierto diurno* ("Domestic" and "Daytime Concert", 2007 and 2006, two versions of the same work in single-channel and video



Pasajes, 2010, Gabriel Golder ©

installation formats), for example, the concept proposed is radical and even literal. A group of women perform a sort of dance while hanging the laundry; other women smash plates against the floor without exchanging a single word, appealing to the memory of the gesture and all of its symbolical potential. If in those two pieces Gabriela Golder focuses on gender and violence issues, inquiring and questioning certain social models, it will be in *Diáspora* ("Diaspora", video installation, 2005) that the artist crosses the individual and the collective once again, placing herself at the center of the performance. The artist licks the floor across a room in an endless path, and in that symbolic gesture not devoid of sexual connotations, the woman marks out her territory like an animal and exhibits free from shame the idea of female submission and the miseries of immigration (the piece was first exhibited in the building which housed the Immigrant Hotel in the early 20th century at the Buenos Aires harbor).

Her presence in the pieces, however, is far from vindicating or programmatic. Even though her background makes her familiar with the close relationship between the raising of gender issues and power hierarchies, and the origins of video creation and the performing practices of the 60's and 70's, we dare to think that her stance is rather closer to the assertion of individual identity, the uncertain construction of the self identity and its connection to the world, pain and the experience of others. As if the sorrow in oneself and one's own experiences could not be complete without being in turn confronted by those of others, taking their place and establishing an open bond to produce a new way of thinking and a new sense.

The Space of Desire

In *Pasajes* ("Passages", single-channel video, 2010) static, disturbing shots of an abandoned hotel in ruins follow one another while a literary, silent dialogue of a couple shown in the form of subtitles tell us unfinished stories, or rather notes of what perhaps once was.

It is possibly in this latest piece that Gabriela Golder takes to an extreme her need to exhibit desire tied to abandonment. Desire and



Despojos, 2009, Performance,Hotel Central, Sao Paul, Gabriel Golder ©

desolation joined by the emptiness within both of them, since there is no experience, to the artist, which does not originate from the force of desire.

In inhospitable spaces, words are more important than what is said. The story dissolves under the weight of the sounds of the text which sustain the absent bodies. The ghostly dialogue envelops a void, remaining at the edge of what is not there, which undoubtedly constitutes the very core of desire, a black hole filled with words which direct us to the imagery.

Pasajes is a piece loaded with absence. In addition to the visible distance of the bodies, the words expose the absence and lead to an abyss. Something lies beneath, something which is overflowing and impossible to control. The cadence of the deserted, repetitive image makes us forget the text as a story. At other times, the situation can be reversed. We no longer look, we only try, weakly, to keep our balance between the lines of a hesitant dialogue, as we remain sustained by a certain tension, an original discomfort. Georges Didi-Huberman says that the bond between images and words is ever dialectic, restless, open, unresolved. That is how this piece presents itself, and we can positively relate it to the environments of Marguerite Duras, the dialogues, the hotels, the silence rocked by the chaotic beat of desire. We do not ask ourselves who is engaged in dialogue, but rather we join in the dialogue with them, with the spaces, the light and the dark. "*The word is not a weapon, it is a place*", wrote Duras, and Gabriela Golder seeks to build that place through the combination of multiple voices, leaving doors closed, doors half-open, windows that filter the light. Here it is not the female body that is present but rather the female element as an underlying force which escapes the text, mines the sense and endows the images with sensuality and sexuality.

Returning to the idea of producing an encounter with the other, which is a strong element in Gabriela Golder's latest work, three recent pieces apart from Pasajes find in the literary language a nation, a memory and a bridge towards that which is unspeakable in love and pain.

In *Despojos* ("Remains", video installation and performance, 2009) a group of people were invited by the artist to occupy different rooms in an empty hotel (in Sao Paulo, Brazil, during an international art residence), and read texts of their own choice about love, separation, and passions. The voices overlap and build a new text in multiple languages loaded with nuances, confronting these presences with the ghostly absences suggested by the space.

Loucos de amor ("Mad with Love", single-channel video, 2009) shows two little Brazilian girls reading out loud fragments from a Sam Sheppard text: an adaptation of the theater play Locos de amor. With a kind of understanding different from that which an adult might be capable of, the girls comment on the text spontaneously, interrupt one another, get tired, contaminate the literary work with their own voices, transform it and give it a new identity.

Finally in *Dolor* ("Pain", video installation, 2010) Gabriela invited a group of women, many of which were immigrants, to define pain by choosing a text and reading it in a part of her own house, during the artist's prolonged stay in Montreal, Canada. So each woman chose a part of the house and the artist recorded them reading and listened to their stories of pain, which little by little began to inhabit her house and blend into her own hurt, becoming simply one massive pain.

This idea of the splitting of the self mediated by the literary language is already present in *Es todo* ("That's all", experimental full-length film in video, 1997). But in her recent work, the idea has been refined. There are no actors ; it is the other that chooses the text ; and it is the artist's own home that is inhabited and becomes almost a place of exile, of externalization. Gabriela Golder takes a step back in order to listen and recreates her pain with images that belong to others, words in foreign languages, and new kinds of music. Thanks to the words, as dull as they may seem, something rises, stands upright on the threshold of enunciation. This, the pain which in appearance is as atrocious as it is inaccessible and non-transferable, finds a poetic form that enables its visibility (as it occurs with the display of the gesture in *Reocupación*, or by naming silenced words in *Rescate*).+

Behind these mechanisms lies a very precise notion of art, a belief in the transforming power of a piece, which is capable of acting swiftly on oneself and the others. And there is also an extraordinary force of desire. Loving desire, desire of the image, desire to make desire "speak" so as to revolutionize every form of expression and demonstration. It is from this destabilizing, voluntarily imprecise and threatening area where questions surface and certainties escape, that the female element takes hold of Gabriela Golder's work.

© Victoria Simón
Turbulences Vidéo #68

By means of a series of questions, compilations and a selection of extracts around memory and cultural practices, we started an open dialogue that would allow us to get closer to those who now read these words. The following text may be understood as a free essay, an incidental music score, a conveying of shared experiences, of forms, ways of doing and viewpoints on writing and the artistic practice for two voices and different handwriting for a probable infinite grammar.

Forms of Memory and Cultural Action

A dialogue between Gabriela Golder (Argentina) and Virginia Villaplana(Spain).

by Virginia Villaplana

Can memory be postulated as a personal gesture, an intimate trait that is transformed into a public event? **Ana Longoni. Ejercicios de (otra) memoria, Buenos Aires, Muntref, 2006.**

Virginia Villaplana: What models do you defend in your artistic practice? (participative research with social groups, interview methodology, documentary studies) What were your beginnings like? How do you collaborate when you create the representations of the people who appear in your pieces?

The story of my life does not exist. That does not exist, there is never a center. Nor is there a path, nor a line. There are vast landscapes that insinuate that there was someone, it is not true, there was no-one. Marguerite Duras

Gabriela Golder: My training was in film, at the Film University. I had just taken different Communication Science and Sociology classes and was quite disenchanted. I was not interested in market research, nor certain strategies, nor the dogmas, nor…

I had a special interest in Philosophy, Theology, the subjects that triggered questioning.

At that time the Film University had just been created and that is where I went. And all my energies were set on that path. Back then I wrote, did plays, sculpture and thought that film enveloped that entire world. Immediately after I started University, I came across a class where students would watch, discuss and make video art (now that term has dissolved). And that is the path I took, to date. I finished college, obtained a "Director" degree (the inverted comas denote how peculiar I have always thought that term is), yet I have always worked with video, and by video I am including Super 8 and even other film formats. That is, I



Arxarró, 2009, Installation vidéo + Web + On line Performance, Linz, Ars Electronica © Gabriel Golder

am referring to language.

From that moment, increasingly, it has all been about opening, generating doubts in me and others, starting discourses.

It becomes increasingly difficult for me to say THIS IS WHAT I WANT TO SAY, it is more about saying, raising, starting the game, taking the floor… I want to travel down that path, I want to listen to others, I want to understand certain things by means of others, I want to find the definitions of worlds among others' worlds, and in turn, I want to interpolate, to ask, to question.

I'm writing you all this from another world, a world of appearances. In a way the two worlds communicate with each other. Memory is to one what history is to the other. An impossibility. Legends are born out of the need to decipher the indecipherable. Memories must make do with their delirium, with their drift. A moment stopped would burn like a frame of film blocked before the furnace of the projector. Chris Marker, *Sans Soleil*, science fiction and documentary essay-film, 1982.

(And obviously…we compile)

I, like you, have tried with all my might to fight forgetfulness. Like you, I have forgotten. Like you, I have wanted to have an inconsolable memory, a memory of shadows and stone. I have struggled every day, with all my might, against the horror of not completely understanding the reason behind remembering. Like you, I have forgotten. Why deny the evident need for memory? Marguerite Duras, script and dialogues from the film *Hiroshima Mon Amour*, by Alain Resnais, 1959.

Gabriela Golder: So, as I usually say, I believe that my journey, my path is circular, permanently fluctuating between THE SELF and THE OTHERS and between one and thing and another thing, many paths crossing one another.

Sometimes I cannot hear the others, I need to come back to myself, shut down, look inside and make other videos and writings, and then I come back out, different. I think, I do, and every time what begins changes, my thoughts are transformed by my creations and vice versa.

And thus the movement becomes permanent, looking inside, going out, looking outside, coming back to me…

My world fluctuates and I play with that, with the oscillation. I allow myself to be interpolated, questioned, penetrated.

Recently, after making projects that included many others narrating for me, telling for me, sharing with me their view of the world —I am referring to *Reocupación* ("Reoccupation" 2006-2010), *Arrorró* [Argentine lullaby] (2009), and *Dolor* ("Pain", 2010)— I needed to return to me, to that that which is intimate, small and more silent. I needed to look inside to then come out again. And that is still the case.

My approaching others happens more or less spontaneously at first, I intend it to be human, or rather, like a beaver's work, construction work. I approach someone or an organization, I ask them, I ask rather basic questions at first, I listen, I listen a great deal and I plan a next encounter, and that way I get close to other people, I tell them of my project and I do so even with some doubts.

Other times it is different.

For example, when I did *Arrorró* (2009), the contacts were different. In general, I recorded at the first meeting, because what emerged did so because of the meeting. But people called me on the phone, told me stories and then I proposed to them, why don't we record, why don't you sing a song to me. (I remember thousands of anecdotes like that).

Even though I have read a lot about documentary making, I took a graduate course, I watch a great deal of them, etc… I still try to make a different kind of approach, more like an offer to do something together. Naturally everything that I have read, watched, etc., stays with me.

Once I was working on a project with some unemployed people who did group work with a psychologist. They were very depressed, unarticulated, not unionized or socialized. Then everything was worse, with no prospects… The question came up : what will you do for us?

And that question seemed essential to me, because it was about how they could use

what I did. My answer back then was the idea of exchange, sharing ideas and thoughts. I said, I do video and I would like to show you one afternoon what it is that I do, and I'm open for questions, doubts, anything.

And that is what happened, they watched my videos for about three hours, we talked, had mate [Argentine hot drink] and did a physical group activity. They made a physical representation, by movement, of their work desire, what they would like to do.

I did not make a piece from that, that was the whole experience, to share that with them.

So the aim is not always to do something from an activity, a gesture, a movement, but rather to see what happens.

I am increasingly trying to open to that.

Retaining images, words, gestures, metaphors: is it a form of resistance? Rodrigo Alonso. La necesidad de la memoria. Ejercicios de (otra) memoria, Buenos Aires, Muntref, 2006.

Gabriela Golder: When I did Reocupación (2006-2010) the process was different. I approached a group of unemployed workers that was organized and politically solid; they were activists who struggled. So things were different from the start.

Right away they felt that we were equals. They thought that it would be useful for them to talk, to be heard and seen.

At one point, one of the workers even stared at me, stared into the camera (I was behind the camera) and talked to the president, offering (with tears in his eyes) to keep working. He showed his hands and said: my hands can still work. That was a very intense turning point.

If we show you pictures of napalm burns, you'll close your eyes. First you'll close your eyes



Dolor, 2010, Gabriel Golder ©

to the pictures. Then you'll close your eyes to the memory. Then you'll close your eyes to the facts.
Harum Farocki

The experience with *Dolor* (Pain) was different. I was living in Canada at the time and going through a very painful personal situation. Like never before in my life, the concept of Pain surfaced. I would say to myself: I have *Pain*. I felt Pain, I lived Pain.

Shortly after that I had the need to listen, to find the self between words and images, between narrations and other experiences… I invited several women, most of whom were immigrants, to tell me what is Pain. But I asked them, in order to define Pain, to choose a text, a text that to them was Pain. And I proposed their inhabiting my home with narrations of Pain. Each of them chose a space and read. I listened and observed and then the stories of Pain populated my house. Then my Pain became part of all those pains.

*In Resnais we plunge into time, not by means of a psychological memory, which would result in nothing but an indirect representation, nor through an image-memory, which would take us once again to an ancient present, but rather through a deeper kind of memory, a memory of the world that explores time directly and reaches in the past what is subtracted from the recollection. How ridiculous does a flashback seem next to such powerful explorations of time, like in Last Year at Marienbad (Alain Resnais, 1961), with the silent march on the thick hotel carpets opposing each time the image of the past.*Gilles Deleuze, Cinema I and II: The Movement-Image (1983) and The Time-Image (1985)

(I think of DESPOJOS)

Then, as usually happens even with the most insignificant dead people, they collected the memories that he could have left them, helping

each other and making efforts to be in agreement. But we know this little flame, the shivering in the disturbed shadow. And the agreement arrives only later, with oblivion… Alternative translation of Samuel Beckett's Malone dies, Ed Alianza, Madrid, 1973, p.57.

Virginia Villaplana: What is memory for you?

Gabriela Golder: Memory helps to create an identity for man, for peoples. Memory is conscience, exercise. My work is about recovering memory, activating memory, inquiring. And observing, showing, making others see, insisting, repeating, insisting again, on the need to create identity from memory.

It is to assume the dialectic between the past, the present and the future.

And the dialectic aspect is also present between memory and oblivion. And then I ask myself about the strategies of memory and the strategies of oblivion.

I believe in the duty of memory and I believe in resistance from that place.

What happens when we travel and try to capture what we experience in the streets and we observe by their side? Is it possible to obtain an overall image? [...]

With hope in their faces, the street vendors approach the few cars passing by […]

Old women, a man with a kiln, gipsy families with or without cars, peasants with carts, young girls by themselves or sitting in a group by the side of the road […] Where are their villages? Don't they have a job? Does the long road compensate them after possible buyers for a few marks?

Places and worlds that don't appeal to the media fall into oblivion. The lights go off and in the dark remains that which needs the urgent attention of the public: Poverty, abandonment and fear of the Estate terror. The image in the film follows the path of the journey, the geographic line that runs through southeast Europe, from Berlin through Poland, Check Republic, Slovakia, Rumania and Bulgaria down to the Black Sea. The trip continues in a cargo ship towards Odessa (Ukraine) and from there covers the coast all the way to the southeast corner, Istanbul. We see streets, markets, towns, cities and varying architectures. The encounter with peoples and places generates filmic miniatures. Almost imperceptively, they compare the old with the new, insinuate and clarify.

Some of the still photographs alternated in the film have been taken behind the windshield of the moving car. The car becomes an extension of the camera, which is visible in the unclear image […] There is a need to photograph [...] situations parading at full speed —precise observations of everyday life that becomes blurry in its fleeting march. After Perestroika and the fall of the wall, the borders of the Eastern states seem to have opened, although they are in reality more insurmountable. Enormous territories have become blank areas in the political map, abandoned regions, cast into the economic crisis unleashed by the industrial and agricultural reform. New power structures have emerged, which are ambiguous, ignored or denied by the international community and which now make the search for vital resources even more difficult. [...] We see the new nomads (teachers, lawyers, peasants, craftsmen) doing business by the numerous border crossings, on the side of the big and small streets, in the ghost towns of rural areas, at markets and bus stops and in the noisy cities of Odessa and Istanbul. Ulrike Ottinger, Southeast Passage. A trip to new blank zones of the European map. 2000. Documentary film-installation structured in three parts: the first one travels from Berlin to Eastern Europe; the second and third ones are two urban excursions: Odessa and Istanbul.

Gabriela Golder: … this passage is quite surprising to me. It is like describing the images of a piece that I would like to create



Vacio, 2005, Gabriel Golder ©

—my family, on both sides, comes from that area (from Bessarabia, from Odessa; my father studied in Moscow a few years before I was born). All the stories, the images, the sounds (Russian in arguments, in stories, in lullabies) and later the other stories, communism, the fall of the wall (I think of the fall and the intimate dimension that it had in my own family…). A journey that I once thought of embarking on with my father, who spoke perfect Russian. Returning, inquiring, circulating around vestiges…)

Virginia Villaplana: What kind of poetic dimension do you find in the collective and the personal memory? What is the social dimension, in your opinion, that can be carried out from the art sphere?

Gabriela Golder: In my work I can find two more or less clear categories.

Collective memory/personal memory and the others/the self, or listening to the others and looking inside (as I said before, everything is increasingly mixed together)

As regards the collective memory, we can talk of *Vacas* ("Cows", 2002), *Bestias* ("Beasts", 2004), *Multitud* ("Multitude", 2008), *La lógica de la supervivencia* ("The Logic of Survival", 2009), *Arrorró* (2009): the memories of others but also my own and so many crossovers. *Diáspora* ("Diaspora", 2006): the collective aspect, immigration, women's work, but all of this in my body, so again, the crossover.

Each picture shows a past but deciphers a future. Chris Marker. La Jetée, 1962.

With regard to personal memory, we can think of *Vacío* ("Void", 2005): my memory, my reflection, my discovery; *En memoria de los pájaros* ("In Memory of the Birds", 2000): mine, that of others, collective memory; *Reocupación* (2006-2010): the memory of workers, the memory of work, but also that of construction/destruction of a nation's project; *Concierto Diurno* ("Daytime Concert", 2006) and its single-channel version *Doméstico* ("Domestic", 2007): women's memory (what did it mean to them to smash dishes), gender and violence. I also think of the book I wrote with teenage girls in Bad Ems, Germany: *Private Motions-Public Space* (2004), including their stories, their drawings, their pictures, their problems as teenagers, as women…

Also *Postales* ("Postcards", 2000) and *Rescate* ("Rescue", 2009), two Net Art pieces. *Postales* raises the issue of movement, translation, a personal diary and love stories.

Rescate (2009) is also a very personal piece, completely blended in turn with collective memory. Rescate (2009) talks of words gone missing, of words in books gone missing, of words written by writers who were assassinated, missing or exiled. Of words recovered.

And I played with these words, gave them visibility, opened a dialogue (it is also an interactive piece, a video installation).

I have just finished a piece I made in San Paolo, in an abandoned hotel from the early 20th century, where something happened that was quite interesting, something like engaging in a dialogue with the thousands of possible stories lived in this hotel. Recover the memories. What would it be like to make a video about this place? It is all fiction, but everything could have occurred. I allow myself to create stories from possibilities or from the possible stories embedded in the walls, the furniture, the beds… And that movement always emerges, swinging between what is visible and what is imaginable.

So it becomes memory, so it becomes the construction of memory and from there, ludic swinging —sometimes.

I believe that the social dimension can be massive, since it is about raising thoughts, doubts, thoughts again, conscience, visibility, reflection, space. Because it interpolates the other, because it interpolates the situation.

In general I never tell myself, today I will make a piece on collective memory, or today I will make a more intimate piece. I place myself within the space, life runs through me, I let it pierce through me, I think, I think a lot, I get closer, I look around, I think again and I do, I do and I keep thinking. My process involves doing and thinking permanently and simultaneously.

There is a belief that where information is abundant, there is a superabundance of memory. However, the present shows us that is not the case at all. Information is not memory. It does not contribute to memory, but rather works only in its own interest. And its interest is for everything to be immediately forgotten to then assert the unique, abstract truth of the present and then assert itself as the only one adapted to that truth. The more the facts abound, the more the feeling of its undifferentiated equality imposes itself. And the capacity also expands to transform its endless juxtaposition into the impossibility to conclude, to read in the facts the meaning of a story. Jaques Rancière, Film Fables. Reflections about fiction in film, Barcelona, Paidós, 2005, p. 182.

Virginia Villaplana: What should we do to prevent memories configured by new technologies in poetic-resistance dimensions

from being reduced to mere technological effects?

Gabriela Golder: In my path, memory, the search for memory, inquiring, they all have to do with an encounter. I meet with the others, listen to them. They ask me questions and new elements are born, many of which were unimaginable.

So technology is used as a tool (in the past I used to pay more attention to the specific "language" created with these tools). In the case of *Arrorró* (2009), created with an almost entirely digital platform, emotion is the first thing to emerge, the most powerful part of the project. Even I was surprised, as the project grew, by the emotion emanating, by what happened with the participants, with the recipients.

In the same way, if we look at any other piece, we could consider each of them in detail.

I think of *Rescate* (2009), both in its web format and the installation version, where the words appear "on stage", on the screen. My voice names them and rather because it names them, they appear. I think of the reception instance and the human voice, in this case my voice, which is much more powerful than any other media or technological device. And without the voice, this piece ceases to exist. The voice and the register of this voice, the exhaustion, the repetition, the effort, a state, that is the most powerful part of the project.

I can't help but express the existing tensions between the need to take from the past images, teachings, going back to reread, to re-say, to change, and the possibility of a different future. A different "to come" (l' à venir used by Jacques Derrida), a different future, a different thing to be accepted that is not foreseen or foreseeable. How to get out from that past that, unresolved, repeats itself traumatically. Will we never learn? This afternoon, a far-sighted character in a film (The Air I Breathe, Jieho Lee, 2007), talked about his capability to accept that a foreseen future, a future that has already been seen, was then an inalterable future. Only the unknown gives us the possibility, or not, to change something that is to come. Laurence Rassel.

Virginia Villaplana: What relationship do you propose between memory and story in your artistic practice?

Gabriela Golder: My work contains, in particular, a reflection about memory. And indeed it contains stories, but always through memory. I am interested in the narration, the re-signification, the collective creation, the meanders, the uncertainties.

Story and narration, that's it. Story and narration and thousands of layers, filters, sounds in the far. That is what I collect and compile.

© Virginia Villaplana
Turbulences Vidéo #68

Throughout her career, Gabriela Golder has slowly and persistently developed a corpus of works with a manifest identity. It is not exactly a matter of style. I would rather talk about a tactic. Far ther than the universe of themes and characters that settle in her videos and installations, what best defines her thinking and artistic labour is the position she holds for them.

To be and not to be

by Rodrigo Alonso

The method sounds quite simple. On the whole it consists of naming situations by their opposite. There are women who escape or emigrate to meet their origins; there is a search for beauty in brutality. There is a need to open closed spaces, or to emphasize silence



Reocupación, 2009, Gabriel Golder ©

by means of deafening sounds. What is private turns public very quickly, what is unimportant gains the solidity of a monu ment. Although it might look as an aesthetics of opposition, on the contrary, it is a strong decision to pullout the gist of the situation from what is apparently absent in it.

Golder's tactic is described by a word whose sole mention gives the shivers in Argentina: subversion. Killing subversion was the aim that provoked people's torture, death and disappearance during the dictatorial govern ment in the 1970's - the years when the artist lived her childhood. It is not fortuitous that the echoes of the military process often erupt in her works.

Nevertheless, the political character of those artworks is much more conclusive at the level of their narrative and formal construction, in the power with which the social ruptures, the political fluctuations and the footprints of history have a repercussion in the individual existence and in the daily space; in the full understanding of the feminist maxim, according to which, what is per sonal is political.

According to Michel de Certeau, a tactic is an action determined by the absence of an own space, by the need to operate in a foreign ground, organised by a strange law. It is the art of the weak, of the one who makes use of the breaches which allow him to talk in a discursive field domi nated by another voice. In times of censorship, the possibility of naming what was not allowed to be voiced was above all a question of tactics. Today, Golder makes these procedures hers, and refers to situations which can be named though might still be not so nice to hear.

This shift from censorship to the potential of the unsaid marks the artist's work in a particular way. It labels her work historically, aesthetically and politically. It emerges once and again as the result of an elaborate reflection about the ways to approach conflicting circumstances, environ ments and characters in critical dilemmas, or else it appears as the singular feminine conception of the world. She acts as a sharp look, many times intimate and with sensibility, evoking facts whose vision is not forbidden but which we still find hard to face.

© Rodrigo Alonso
Turbulences Vidéo #68

Pourquoi tu racontes cette histoire ? D'avantage qu'une question, ce pourrait être un reproche.

Gabriela, chercheuse d'or

by Jean-Paul Fargier

La formule surgit parmi les mots qui frappent, en toutes lettres, du sceau d'une narrativité déconstruite, les images de *Pasages* (2009), la plus longues des vidéos de **Gabriela Golder**, entièrement composées de vues prises dans un appartement abandonné, dévasté, en ruine. Ces plans fixes sont sous-titrés par des fragments d'un récit, qui ne commence ni ne finit. Effet de récit plutôt, mettant en selle deux personnages (elle, lui) dont on n'ignore tout, sauf qu'ils (se) parlent, tandis qu'un troisième commente leur dialogue, leurs gestes. Si les images n'étaient si belles dans leur désolation, on décrocherait vite. La lecture de ce faux récit lasse sans tarder. Mais on comprend, vite aussi, que les mots ici n'ont d'autres fonctions que de servir de support aux images, comme on pose une sculpture sur un socle pour l'exposer. Gabriela Golder ne raconte pas : elle montre. C'est même une montreuse remarquable.



Multitud, 2008, Gabriel Golder ©



Domestique, 2007, Gabriel Golder ©

Elle cherche l'or du temps. Les temps sont durs et l'or trouvé confine à l'ordure. Littéralement parfois, même. *Multitude* (2009) se fonde sur une scène de lutte mettant aux prises des pauvres auxquels ont a jeté en pâture des produits gratuits. La scène en son entier relève d'une séquence de journal télévisé ou de documentaire social. Golder la traite par le ralenti, sans commentaire. Un ralenti extrême, n'offrant en pâture aux spectateurs que le remplacement au centre de ce corps à corps tumultueux d'une tache verte par une tache blanche. C'est tout et c'est d'une violence insoutenable. Cette substitution d'une chemise à un polo plongeant vers le même paquet d'on ne sait quoi montre mieux qu'un film discursif l'état du monde, économique et politique.

Même démonstration dans *Cows* (2002), en partant cette fois d'un document, sans doute diffusé à la télévision, sur un incident de parcours dans le circuit de la marchandise, comme on l'apprend à la fin en lisant un carton. Un camion transportant des vaches vers un abattoir s'étant renversé sur la route, les animaux s'étaient dispersés et la population s'était jetée sur les bestiaux, s'appropriant leur viande sauvagement après les avoir tués et dépecés. Gabriela Golder, là, veut surtout donner à voir l'irruption d'une force irrépressible, mue par le besoin. Et cela surgit encore du ralentissement des gestes, décomposés au sein du chaos jusqu'à ne mettre en mouvement que des couleurs muées en signes, en symboles coupants : ah ! le rouge de ces quartiers sanguinolents de chair fraichement arrachée à leurs producteurs. Rouge étendard d'une éruption collective à venir.

On ne pourra, non plus, aller plus loin, faire

plus bref et plus violent dans l'expression du mal-être féminin retourné en révolte (on dit féminisme, dans les gazettes, pour faire court) que les quelques plans de *Domestico* (2007). Gros plan de visages de cinq ou six femmes, d'un certain âge, qui brise tour à tour une assiette, hors champ. Le bruit éclate et dans le silence qui suit elles fixent un instant la caméra, comme on signe un acte grave. Regard caméra + son off = flèche de la rébellion. La signature la plus percutante est bien sûr placée en queue de peloton (peloton d'exécution dont, spectateur mâle, je me semble la cible). Un seul œil y suffit, mais quel regard ! Une tignasse tombante masquant un œil, l'autre flambe pour deux. C'est à ce genre de détails, recherchés, contrôlés, affichés, que se mesure le talent d'une chercheuse d'or.

L'or d'une chanson d'enfance, récitée par un parent, Gabriela le fait attendre jusqu'à la fin de *Emptiness* (2007), et là aussi c'est un coup formidablement bien joué. Tant d'autres vidéastes l'auraient placé en incipit. Pour initier ce voyage dans un territoire enfoui de la mémoire, la pampa d'Argentine, terre d'accueil probable des émigrés russes dont descend l'artiste, Gabriela préfère lancer une rafale d'images floues, blanches, presque abstraites, créées par le passage rapide dans le cadre d'un cavalier filmé de trop près (image du père sans doute, auquel le film est dédié). Puis c'est le ciel, les champs, les troupeaux, les vaches, les chevaux, la lune, les oiseaux, habitants immuables de ces espaces où le hasard de la vie a amené celle qui y pose une fois encore ses yeux à la recherche d'un trésor oublié, inoubliable. Opposition de l'intemporel et du fugitif, de la ténacité et de la chance. Une perle (sonore) vient la couronner.

Performeuse léchant le parquet, Gabriela, dans *Diaspora* (2005) déconcerte et ennuie. Comment faire autrement quand on s'expose prisonnière du cadre, de la durée, de la métaphore. Mais enfin, c'est une installation et l'on peut n'y jeter qu'un coup d'œil, s'en aller, y revenir, un peu culpabilisé de la laisser seule à son ingrate tâche. Pas d'or à trouver ici ? Peut-être quand même celui d'une humiliation que livre le titre : l'exil n'est jamais heureux, la dispersion toujours triste. Pour dépasser ce poids du destin, il faut parfois en passer par une exagération de la douleur. À quatre pattes, la fille d'exilés, ne lèche pas, elle efface. Chaque coup de langue restaure une possibilité de bonheur. Avec sa robe qui lui arrive au ras des fesses, l'artiste progresse vers le plaisir. Ouf ! sauvée.

Mais le plaisir est difficile. L'amour rend fou. *Locos de amor* (2009) le proclame en toute innocence. Deux petites filles lisent, en plan fixe et en plan séquence, un récit de folie amoureuse. Scène banale, décrite à coup de poncifs, on dirait du Marguerite Duras appliqué, montrant deux êtres (Elle, Lui) qui s'attirent et se repoussent sans pouvoir se séparer : pars, reste, je pars, je ne pars pas, je suis venu pour t'emmener, etc. Elles n'y comprennent rien, les pauvrettes, elles débitent les mots avec application. Mais l'or est là justement, dans cette purification par l'indifférence de la verroterie sentimentale. Le sens doit être dégagé de sa gangue. Le texte n'est pas à saisir au premier degré. Il est « exposé » (et explosé) par la diction des lectrices.

Pas de premier degré, jamais. Il en va ainsi de toutes les vidéos de Gabriela Golder, orfèvre subtile. Dans l'art comme dans la nature, l'or se présente rarement pur. Il appartient au spectateur de l'extraire, de le raffiner. De le chercher où il brille. L'or des formes. Partout à l'œuvre chez Gabriela Golder, prolifique trouveuse de formes.

© Jean-Paul Fargier
Turbulences Vidéo #68

En memoria de los Parajos (video - 2000)

Catalog of the World Wide Festival 2000 - Amsterdam



While Claudia Aravena Abu-Ghosh was growing up in Chile during the military regime Gabriela golder was spending her youth in the Argentine of Videla. Abu-Ghosh made the very successful video *Berlin: been there-to be there* which is a stylistically sensitive description of the recovery of her memories of Chile. Yet for all the similarities between the Chilean terror and its outcome and the terror in the neighbouring country of Argentina, Golder's video bears little resemblance to Abu-Ghosh's work. Both artists were brought up under military dictatorships by adults who were compelled to adopt the survival strategy of selective memory and «simply behaving as though there was nothing the matter». Both seek to shake off the burden of collective memory loss and to confront the traumas and the painful pasts of their respective countries both have created very personal, autobiographical works. The result is two totally different videos. Where Abu-Ghosh sits on our heels with her associative approach Golder maintains a distance, simply by calling things by their names. The harsh reality of oppression and her carefree childhood as part of happy family are placed literally side by side. On the left of the image we see black and white pictures of soldiers in armoured cars, while running simultaneously on the right are super-8 colour movies of a typically happy family-playing, eating ice cream, running across the beach. At the bottom of the screen flow the subtitles of a Spanish voice over which portrays the terror in graphic terms before concluding with the words: «I have seen everything. I have seen nothing». This summarizes the paradox with which Golder is wrestling: how was such a happy youth possible while thousands of people were being tortures and murdered just round the corner?

Autour de *Ceremony of innocence // Postales*

by Luc Dall'Armellina

Introduction

Ce texte est le produit d'un remaniement (extrait/modification/sélection) d'un autre texte : *Support fluide-espace virtuel, l'écran agi* écrit pour les rencontres de Lure en août 2000 et dont le thème était «typographier l'espace».

Il s'agissait ici de retenir les aspects descriptifs de deux dispositifs afin d'en faire ressortir les dimensions communes et les particularités.

La question de la narration orale, linéaire, couplée à un dispositif hypermédiatique de manipulation y est interrogée avec en introduction, trois schémas qui permettent de resituer les dispositifs décrits comme systèmes dynamiques incluant la machine avec ses capacités computationnelles et de connectivité, l'auteur, avec sa production littéraire et algorithmique intentionnée, le lectacteur et ses intentions actées. Cet ensemble complexe faisant oeuvre non pas en soi mais à travers une expérience de l'oeuvre sans cesse actualisée.

Les uns pensent, dit-on, les autres agissent mais la vraie condition de l'homme c'est de penser avec ses mains. Jean-Luc Godard

Deux dispositifs, l'un en ligne (*Postales* de Gabriela Golder - web - juin 2000), l'autre, hors-ligne (*Ceremony of Innocence* - cédérom - 1997). Tous deux se présentent à bien des égards comme œuvres intermédiaires, hybrides, empruntant aux codes du cinéma, de la littérature, et du multimédia. Non pas tant dans leur mise en scène que dans la resémiotisation [Lellouche] que chacun de ces dispositifs fait des médias auxquels ils empruntent.

Narration séquentielle et dispositif interactif

Les auteurs de *Ceremony* comme de *Postales* défendent un propos, ils proposent un récit à dévoiler et à construire par les intentions d'un lectacteur [Jean-Louis Weissberg], dans les deux cas, une narration sonore se trouve comme libérée («Postales») et révélée («Ceremony») par une intervention sur le dispositif. Les deux dispositifs partagent en commun de proposer simultanément une narration sonore (voix enregistrée) et un environnement actable : texte ou images de textes, images indicielles ou symboliques, vidéos, animations.

Récit et oralité - Les voix off portent l'histoire de manière linéaire par le mode du récit à la première personne (*Postales*) ou par celui de la parole à l'autre absent (*Ceremony*) propres à l'échange épistolaire. La présence par la voix semble ici donner le corps nécessaire - souvent minoré dans un dispositif numérique - à l'incarnation. Le canal audio du lectacteur peut être occupé à écouter l'histoire (*Postales*), sans se perdre en efforts de lecture - réputée difficile à l'écran - pendant qu'il fouille l'œuvre de son curseur découvreur.

Image et activité - Les textes-images eux prennent en charge ce non-temps du récit (supporté par le canal audio) mais qui va le libérer (*Ceremony*) ou l'orienter dans ses dimensions plastiques et comportementales (*Postales*). À cet égard, le terme de lectacture



Postales, web site, Gabriel Golder ©

paraît trouver ici une grande légitimité. L'action sur le dispositif ne sert plus comme avec le livre une lecture de décodage du langage (fonction assurée ici par l'audio) mais plutôt une quête des intentions cachées sous les images par une fouille active.

Les questions du récit et de l'activité se jouent ici dans une relative autonomie de temps et sont en même temps prises dans un rapport conditionnel au niveau opératoire. Ces deux dispositifs présentent plusieurs niveaux d'accès ou de lecture, le mode d'apparition des signes (images, textes, animations) se constitue comme code d'écriture au même titre que l'agencement spatial et temporel des signes eux-mêmes (images, textes, vidéos) ou que leurs comportements. Chacun de ces codes s'ajoutant aux autres par strates pour former, sur le même plan de réception, l'expérience de l'œuvre.

Modalités de présence des signes - ou point de vue sémioactif (apparition de type présence-absence - luminosité de type transparence-opacité, couleurs de type froid-chaud, éclatements de type signe-matrice-pixel, mouvement de type libre ou contraint, cinétique de type pesanteur-apesanteur, limites de type champ-hors champ, espace de type agrandissement-réduction, rotation)

Postures du lectacteur - ou point de vue du lecteur : alternance de positions spectatorielles et manipulatoires ou «ergodiques» [Espen Arseth] pour *Ceremony* et co-existence de ces deux positions pour *Postales*.

Dispositif sensible et algorithmique - ou point de vue de l'auteur, compris au sens de sa production : l'œuvre numérique et ses possibles, faite des réseaux complexes de relations entre contenu sensible et programme intelligent.

Dispositif computationnel - ou point de vue de la machine et de ses extensions : l'ordinateur avec ses capacités variables, ses temps d'accès relatifs, son écran de taille et de résolution variable, son dispositif sonore intégré ou externe, son clavier et sa souris.

Ces rapports posés comme hypothèse devraient servir l'idée encore peu thématisée que l'œuvre numérique fait non seulement «œuvre ouverte», «œuvre en mouvement» [Eco] mais opère comme présentification des intentions d'un auteur révélées par les intentions d'un lectacteur. Ceci, à travers deux écritures distinctes structurellement (les textures du récit d'une part et l'ensemble des programmes d'autre part) mais identifiées comme une seule (le cédérom comme œuvre) pour le lectacteur qui utilise l'ordinateur comme instrument de médiation.

Art technologique ou design numérique

Les liens étroits, tissés entre ces notions pourraient donner quelques perspectives à l'idée que l'œuvre multimédia est une œuvre mutante, hors des formes repérées, parce que pensée structurellement à travers un médium dont le propre est de posséder lui-même la capacité de gérer et de générer des systèmes en mouvement , faisant naître de nouvelles

modalités lectorielles et forçant la définition de nouvelles grilles de décryptage. Cette idée déjà développée [Philippe Bootz] dans le contexte spécifique des textes génératifs sous l'angle de la «profondeur de dispositif» pose la question des frontières entre l'œuvre et le produit, avec en toile de fond le débat sur «art ou design interactif».

Il ne s'agit pas tant d'engager ici le débat que de pointer, en marge, qu'on ne peut éluder trop longtemps le sujet. La question vivante de l'art - qui se déplace en même temps que son objet se transforme - fait l'objet du champ de l'esthétique et prend appui sur des positions philosophiques. Elle se pose, pressante, avec l'œuvre numérique. Elle a été au centre de nombreux débats lors de ISEA00 et de NUMER00. Maurice Benayoun y a proposé [table ronde d'ouverture de NUMER00] que «l'art restait une question» alors que le design, plus ancré dans le partage des codes culturels constituait un ensemble de «réponses provisoires». Si cette proposition ne clôt pas la question, c'est du moins un point de vue pragmatique et pertinent dans notre contexte et qui me semble rejoindre celui de Sophie Lavaud (texte «A propos de Myth II» du 24 janvier 01).

J'utiliserai donc à propos de ces deux dispositifs le plus souvent le terme d'œuvre puisqu'il ne s'agit ni d'applicatifs logiciels (répondant à des fonctions), ni de jeux (avec règles, entraînement, apprentissage) ni non plus de produits culturels éducatifs (avec ses modes et processus d'accès aux connaissances). Dans les deux cas décrits ici, le non-dit de l'intention repose sur le pari d'un engagement du lecteur par identification, par sympathie, par capillarité pourrait-on dire. Les personnages (dans les deux dispositifs) ne parlent pas tant de leur amour, de leur désir, de leur solitude, que de solitude, de désir et d'amour. Leurs questions deviennent les nôtres parce qu'une magie se produit, celle peut-être d'une écriture (multi-médiée), qui parvient à atteindre l'universel en nous. Cette part irréductible de fragilité, de constante inconstance, hors temps et hors espace, archaïque et sublimée, partageable à travers une œuvre.

(...Autour de «Ceremony of innocence...)

Postales - Gabriela Golder - dispositif web - juin 2000

Postales est un site web écrit en 1999-2000 par Gabriela Golder. Présenté par son auteur comme un «journal intime… avec ses fautes de français». Il utilise les ressources médias du texte, de l'image photographique et symbolique ainsi que du son (audio) et se lit à travers un navigateur web de génération 4 interprétant le DHTML et gérant le son en streaming (en flux continu) de RealAudio.

Le principe de *Postales*

Postales est un hypertexte de près de 220 pages-fragments inter-reliés dans une logique propre à l'auteur, chaque page possède de un à trois liens possibles. Chaque consultation peut donc révéler la lecture active de différents chemins d'expérience. Les liens textes ou images sont masqués, donc à chercher, souvent en dehors des zones attendues. La particularité de ce dispositif est que le lancement de la première page déclenche la lecture linéaire, inaltérable : une narration de 35 minutes. Ce récit est celui d'un texte de l'auteur, dans un français coloré d'un accent Argentin et interprété sans hâte, avec un ton nostalgique, parfois sussuré.

Le contrat du lecteur

Le dispositif web est a priori non documenté (pas de jaquette, de livret) au contraire de la plupart des supports cédérom, et suppose une entrée directe dans la pratique de l'œuvre. Peut-être faudrait-il évoquer ici le «billet de recommandation» ou tout au moins le moyen par lequel le lecteur a eu connaissance de ce dispositif. Il n'est pas indifférent de savoir s'il vient d'un moteur de recherche (selon quels mots-clés ?), par un article sur un magazine (lequel ?), sur les recommandations d'un ami… Et également de savoir en quels termes, dans quel contexte, ce dispositif a été présenté. Le contrat implicite du web est peut-être justement du côté d'un usage sans médiation, ou tout au moins qui ne se fait pas par un canal unique, voire identifiable.

Le générique

De la notion de générique, on pourrait dire qu'il ne se traduit pas dans les mêmes formes que pour *Ceremony* mais qu'il n'est peut-être pas inexistant. Le son par exemple, met un «certain temps « à arriver (trafic, vitesse de connexion, occupation du serveur…) et l'auteur en tient compte. La phrase «sans s'arrêter» est ainsi répétée en plusieurs cycles. On peut voir là une façon de gérer ce que l'on connaît sous le nom de loading, ce temps de chargement des médias avant qu'un dispositif web soit en mesure de réagir comme convenu par l'auteur. Cette réitération fonctionne en fait comme un générique, elle installe l'ambiance, met en condition par le ton, la voix, la fréquence, on peut «perdre» le texte puisqu'il n'est pas encore important dans son énoncé.

Champ - hors champ

Terme emprunté au cinéma, le champ - hors champ désigne ici les nombreux cas où l'image est plus grande que l'écran. Cet espace que l'on s'accorde à concevoir comme une continuité, comme espace homogène. Ce décor accessible depuis ma fenêtre - la chaîne de montagne des Aravis - je peux l'imaginer «continuer d'exister» hors de mon champ de vision, «hors du cadre» puisque je connais ces lieux et que ma mémoire sait s'y référer. C'est le cas par exemple de la vision à travers une longue vue sur pied. Après un long panoramique, notre image mentale s'est construite à partir d'une succession d'images que l'œil ne voit plus mais que notre esprit a mentalisé. Je peux imaginer un «avant» et un «après» spatiaux - temporels pour une suite ou un «avant» de l'image dans le champ.

Beaucoup de dispositifs font usage de ce procédé, *Postales* a la particularité de l'utiliser, que l'image soit un texte ou une image. Ce qui ne manque pas de causer d'étonnants effets. La lecture même est perturbée puisque le texte se donne à voir dans une temporalité : celle de la vitesse à laquelle il va traverser l'écran.

Trace et mémoire

L'usage du champ - hors champ se trouve intimement lié à l'écran numérique et y implique temporalité et spatialité. Si l'image déborde l'écran c'est qu'elle est «très grande». Cette notion imprécise a toutefois une valeur et une réalité : le début de l'image passant comme «hors de l'écran» initialise les phénomènes de traces, jeux d'oublis, résidus de mémoire. Qu'ai-je retenu de cette image qui est passée ? Y avait-il un ou plusieurs liens cachés que je n'ai pas vu ? Nous en cherchons les signes et indices dans l'espace de notre mémoire à court terme. «Postales» joue de ces registres et certains scroll verticaux et horizontaux possèdent plusieurs liens. Si nous les manquons, il nous faut «recharger» la page, refaire une tentative pour accrocher la suite. Le nombre des liens et la possibilité que l'on a de



les manquer contribue à donner «du prix» à notre lecture.

Nous finissons par savoir que nous faisons des choix, contre d'autres, que nous prenons des chemins et passons à côté d'autres. L'apparition n'a qu'un temps, il faut être de celui-là ou re-passer. «Il tempo fugge e non s'arresta un'ora». Mais c'est là le propre de l'hypertexte, de torturer le lecteur à chaque instant de décision, à chaque lien. De l'installer dans la perte. Brouiller les pistes, musarder, se promener dans les marges d'un texte qui se tisse là (à l'écran) en même temps qu'ici (sur le fil narratif qui nous est lu). Nous pouvons avoir l'impression de lire le journal intime, ou plutôt de le consulter (l'effeuiller) en même temps que l'auteur nous parle. La navigation hypertextuelle accompagne ici l'écoute, lui fait écho comme une volonté de lecture par le geste. Et nous l'avons vu plus haut, les liens ne sont pas «documentés» comme ils peuvent l'être en html (lien actif, lien suivi, lien cliqué codé en couleurs), la notion d'historique n'est plus efficiente ici (même si elle le reste au niveau inférieur du navigateur par l'accès à l'historique ou aux signets).

L'attachement

Les pages où le curseur se fait le départ d'une phrase qui le suit dans ses déplacements, créé immanquablement une tension visuelle entre l'objet désigné et ce message «flottant» comme un drapeau. Cette tension est le produit d'une friction linguistique et visuelle, le texte (la lettre) prend par la programmation (comportement), des attributs d'objet vivant (soumis aux lois physiques de notre monde) sans pour autant perdre son message textuel. Cet effet appelé aussi cursor trails ou «effet élastique» est intéressant au-delà de l'effet cinétique (vitesse, masse, accélération) qu'il opère visuellement. L'accompagnement du curseur par les textes-images dans leurs traversées de l'écran génère également une lecture plus contextuelle, plaçant les textes au plus près de notre avatar d'intentions actées (la petite flèche noire pointant à 10h55).

© Luc Dall'Armellina - Université Paris 8
Turbulences Vidéo #68, 21 mars 2001

interview vidéo de Gabriela Golder



http://www.videoformes-fest.com/portraits-d-artistes/gabriela-golder/

WORKS & CV :
http://www.gabrielagolder.com

http://rescate.gabrielagolder.com
http://www.arrorrolullabies.com.ar/
http://postal.free.fr

Server, website, youtube, tous ces mutants numériques, véritables outils de diffusion d'information en masse, ont été peu à peu investis par des productions artistiques, un phénomène qui pose notamment la question du lieu d'exposition et des ses modalités de diffusion à l'ère d'Internet.

Field Broadcast : du terrain d'expérimentation artistique à votre fond d'écran.

par Karine Marchand

Dans ce labyrinthe, Projeckt(1) regroupe depuis un an différents acteurs de l'art contemporain, commissaires, artistes, groupes, institutions, autour de projets d'expositions expérimentales. Du 8 au 16 mai dernier, il présentait *Field Broadcast* (commissaires : Rebecca Birch(2), avec Rob Smith(3) et Projeckt) dans le cadre de *Wysing Arts Contemporary Presents*(4) (10 avril-23 mai 2010), au *Wysing* Art Center de Londres, et en direct du « bureau » de quelques centaines d'internautes.

Field Broadcast agit comme une plateforme de diffusion qui va littéralement du « champ »



In-the-fields, 2010, Laura Wilson, video ©



The stumsfeld head , 1910, Ed Atkins, video ©

de production artistique à votre fond d'écran, transmettant en direct des vidéos, performances, animations, sculptures. Durant l'exposition, chaque début d'émission était signifié par le tintement d'une cloche, à la fois dans la galerie du Wysing art center et sur votre ordinateur, où avait réellement lieu l'évènement. Pour accéder aux œuvres, il suffisait de se rendre sur le site de Projeckt et de télécharger le Viewer(5) (un logiciel qui prenait la forme d'un petit rond en bas à droite de votre fond d'écran).

Du champ d'expérimentation artistique à votre ordinateur, l'exposition développe son propre network (réseau). Le but de ce procédé est d'offrir aux artistes un nouveau contexte d'exposition. L'œuvre y développe un caractère « in-situ » protéiforme, prenant un sens différent que vous soyez au bureau, chez vous, dans un café, et suivant votre disponibilité à l'instant T. Aucune programmation n'avait été divulguée à l'avance. Il y a peut-être ici un peu de nostalgie d'une époque où l'information passait obligatoirement par la radio ou la télévision, à un moment précis, impliquant que vous ne pouviez pas tout voir, alors qu'Internet est accessible 24h/24h et 7j/7j. *Field Broadcast* invite les œuvres chez vous, occasionnant une expérience étonnement vivante, « live ».

33 artistes ont été sollicités pour produire une ou plusieurs œuvres en direct depuis des localisations aléatoires, des paysages extérieurs neutres (terrain, jardin, champ, etc.) remplaçant le white cube. L'artiste programmeur Rob Smith a développé un programme spécialement pour ce projet, croisant les derniers outils de diffusion internet et logiciels de programmation (streaming, server, flash, adobe air, etc.). Du côté du spectateur, *Field Broadcast* détourne la technique du pop-up, ou fenêtre intempestive, normalement utilisée pour des publicités parfois malveillantes. Ici, le spectateur a accepté préalablement l'éventualité d'une diffusion artistique. Lorsque la fenêtre surgit inopinément, elle peut effectivement être inopportune ou apparaître comme une pause dans votre journée, un moment qui nous force à regarder un dehors, une ouverture sur un autre monde.

Le monde en question peut aller de celui des sonneurs de cloche de Laura Wilson (*In-*

the-fields , depuis l'église St. Giles-in-the-fields de Londres), qui surprennent les internautes en milieu de journée, à celui de Juan Cruz qui nous propose un concert de violoncelle en pleine nature… En passant au hasard de propositions ponctuelles comme celle d'Ed Atkins, avec *The Stunsfled Head* travail vidéo et sonore, ou régulières comme l'intervention de Susan Collins *Lunch Break* ayant lieu chaque midi. Le spectateur peut être à l'autre bout de la terre, sur un autre fuseau horaire, il fait partie de ce network, un monde qui lui échappe en même temps qu'il se connecte à lui. Devant ces œuvres qui surviennent dans une réalité aléatoire, nous n'avons pas l'opportunité de nous attarder ou de revenir. Il n'y a plus qu'à goûter l'instant.

Ont participé à ce projet Bram Thomas Arnold, Ed Atkins, Dave Ball & Oliver Walker, Christopher Bassford & Jonathan Ryall, Richard Bevan, Sara Bjarland, Martin John Callahan, Susan Collins, Dan Coopey, Alexander Costello, David Cotterrell, Michael Cousin, Juan Cruz, Sean Edwards, Simon Faithfull, Florencia Guillen, Hamilton, Southern & St.Amand, Toby Huddlestone & Sarah Jane Parton, Fritha Jenkins, David Kefford, Olivier Leger, Pernille Leggat Ramfelt, Neil Luck & Adam De la Cour, Revati Mann, Elizabeth McTernan, Alex Pearl, Eric Rosoman, Jennie Savage, Rob Smith, Dan Walwin, Ian Whittlesea, Luke Williams et Laura Wilson.

© Karine Marchand
Turbulences Vidéo #68

Fictionnel et ethnographique, c'est ainsi que l'on définit certaines vidéos de Bertille Bak (née en 1983, à Arras, vit et travaille à Paris). Petite fille de mineur, Bertille Bak a pris pour premier terrain de réflexion les quartiers du Nord de la France en lien avec sa vie familiale et personnelle.

Au diapason de la lutte : *Safeguard Emergency light system*, vidéo de Bertille Bak

par Marianne Derrien

Dans cette envie et ce souci de porter un regard sur ces « cadres de vie », nombreuses de ses oeuvres sont axées autour de la notion de communauté. C'est principalement dans ses vidéos que Bertille Bak questionne de nouvelles formes d'engagement évidement liées aux rapports familiaux, sociaux, politiques et culturels. Faire le mur est une de ses vidéos dans laquelle on trouve très précisément l'engagement comme point de départ et



Safeguard emergency light system, 2010, Bertille Bak, DVD Pal vidéo, 7' en boucle © Courtesy Bertille Bak & Galerie Xippas, Paris



moteur de ces images. Apprenant que les futures rénovations de la cité les obligent à partir, Bertille Bak a filmé les habitants de la cité n°5 de Barlin, dans le Pas-de-Calais, qui se sont regroupés pour organiser la dernière révolte du bassin minier.

Depuis plusieurs années, les vidéos et les installations de Bertille Bak interrogent avec humanisme et poésie les espaces terreux et mémoriaux du Nord de la France. En conjuguant dans ses vidéos le documentaire social à la poésie ou au burlesque, Bertille Bak met en évidence la dimension rituelle et surnaturelle des situations et des rencontres entre les personnes. C'est dans cette énergie, qu'elle a réalisée Safeguard emergency light system (2010) à Din Daeng, quartier de Bangkok, en Thaïlande pendant plusieurs semaines. La vidéo et les objets relatifs à Safeguard emergency light system sont exposés actuellement à la galerie Xippas-Paris dans La Chambre, salle d'exposition, jusqu'au 31 juillet 2010.

De cette intrusion dans une autre culture, dans une autre langue, dans d'autres enjeux politiques, Bertille Bak a réussi à saisir une réalité humaine et une situation d'urgence. C'est bien de résistance qu'il s'agit, d'une lutte collective face à des choix politiques non souhaités. Bertille Bak a rencontré et filmé les habitants d'un immeuble dans ce quartier de Bangkok qui agissent pour éviter la destruction de leur lieu d'habitation au profit d'un grand magasin. Mécontentements de ce groupe de personnes, elle les filme dans un combat quotidien où le collectif prend le dessus. Entre mise en scène et réalité sociale, les habitants de cet immeuble manifestent depuis 2008 avec des chants révolutionnaires, Thai revolutionary music score of light. La scène principale montre une répétition de ces chants par le groupe d'habitants. Le chef du groupe est aussi le chef d'orchestre. Mesures et compositions musicales renforcent et rythment ces luttes.

Depuis 2006, la situation politique en Thaïlande est désastreuse avec une partie de l'armée au pouvoir, un gouvernement qui ne prend plus en considération les besoins de la population. Toutes les dérives sont possibles, c'est dans cette déperdition que les images de Bertille Bak se révèlent. S'essoufflant dans ce combat acharné, les habitants de l'immeuble décident de prendre les lampes de poche d'urgence utilisées lors des coupures d'électricité comme nouvelle arme politique.



Safeguard emergency light system, 2010, Bertille Bak, DVD Pal vidéo, 7' en boucle © Courtesy Bertille Bak & Galerie Xippas, Paris

En groupe et de manière très précise, chacun fera un dernier appel de lumière de sa fenêtre ou de son balcon. Tout ceci au rythme de leurs chants révolutionnaires. Lueur d'espoir dans tous les sens du terme, cette vidéo joue subtilement avec les notions d'éclairement et de jaillissement. Emportés dans leur propre chute, l'immeuble, par un effet de trucage, explose et s'écroule dans un immense nuage de cendre et de fumée. Safeguard emergency light system est une vidéo qui amène à la référence poétique et philosophique énoncée par Pier Paolo Pasolini qui fit une analyse vive et exaltée de la luciole, dernière et fragile lueur d'un monde qui va s'écrouler. Il déplore dans des écrits la disparition des lucioles de la nuit italienne, dont la pollution, les bouleversements industriels ont éteint le scintillement lumineux. La luciole symbolise ici l'innocence perdue mais surtout elle est aussi la métaphore d'une humanité en voie d'extinction.

© Marianne Derrien
Turbulences Vidéo #68

C'est une fable vidéographiée, costumée, mise en musique et presque dansée, doublée d'une exposition de costumes-objets « couzages »…

Ailépouvantails system, Zoomorphismes Vidéo : oripeaux d'âne

by Geneviève Charras

C'est l'histoire de la combinaison d'images et d'une performance « live », telle une figure de collages en évolution. Les costumes y sont autant d'objets plastiques, inanimés quand ils sont simplement exposés, et transcendés quand ils sont manipulés et habités par des personnes patentées.

Des vidéos d'animaux participent à la création scénique et conjuguent habillement projection et images vidéographiées. 13 films courts, répartis sur deux sources de projection sur support variable sont conçus comme des montages-collages : ils chorégraphient essentiellement les mouvements et attitudes d'animaux quasi urbains ou partiellement domestiques : cygnes, goélands, mouettes, foulques, mésanges, poules, ragondins. Ils chorégraphient dans une moindre mesure des mouvements humains et des mouvements mécaniques. Le film, quoiqu'il montre est un résumé d'ombres et de lumières ; il y





a de l'imitation, partout et omniprésente. Les oiseaux volent, les humains volent doublement. Il y a de l'humour : l'envol du cygne et son atterrissage hollywoodien et les plongées systématiques de la foulque sont des éléments de jeu et de comparaison avec les actions humaines.

Sylvie Villaume est une artiste strasbourgeoise, plasticienne et performeuse, créatrice et co-fondatrice des ateliers « zone d'art », éditrice d'ouvrages singuliers « lieux dits », et n'en est pas à faire ses premières armes.

Déjà dans *Défilez, tas d'os !* elle mettait en scène pour une joyeuse et solennelle ribambelle ses costumes à vivre et à danser, tels ceux qu'Oscar Schlemmer, performeur de l'époque du Bauhaus, créait pour le fameux « ballet triadique ». Tout est fabriqué de ses mains, ces « couzages » à suspendre aux cimaises comme autant de peaux et d'oripeaux, ces costumes-objets. Ils sont tous singuliers et obéissent à son imagination débridée, fertile, volubile et joyeuse. L'art est un jeu : tant pis pour ceux qui le prennent au sérieux !

Tel un défilé de mode, des mannequins, modèles, marionnettes endossent ces carapaces de mort joyeuse, tas d'os bien vivants, articulés, désarticulés, manipulés par cette magicienne, sorcière de vie et de mort. Il y a du dérisoire dans cette mascarade, redoute et parade d'êtres fabuleux qui rôdent sur la scène sur des musiques, note à note, sur mesure.

Les images filmées, agencées par l'artiste y trouve une place pour épanouir et prolonger son propos : pour nourrir ces corps, pas si « tas d'os » que cela !

À dévorer sans modération !

© Geneviève Charras
Turbulences Vidéo #68