

Turbulences vidéo

revue trimestrielle # 69 - Octobre / October 2010



Turbulences vid o

revue trimestrielle octobre - novembre - décembre 2010
quarterly magazine october - november - december 2010

Édito



Gabriel Soucheyre

Turbulences vidéo # 69 • Quatrième trimestre 2010 / *fourth 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* : Geneviève Charras, Fred Forest, Jean-Paul Gavard-Perret, Ghislaine Perichet, Évelyne Rogue, Stephen Sarrazin, Gabriel Soucheyre, Dieter Wieczorek.

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 *Bad Romance,* video, 2010 © courtesy of the artist

2 2 *Political Mother,* Hofesh Shechter Company © Ben Rudick



VIDEO FORMES

26e MANIFESTATION INTERNATIONALE_

ART VIDÉO ET CULTURES NUMÉRIQUES_

CLERMONT-FERRAND

2011

FESTIVAL
16/19 MARS

EXPOSITIONS
17 MARS/3 AVRIL

NUIT DES ARTS ÉLECTRONIQUES
19 MARS

WWW.VIDEOFORMES.COM

Sommaire **#69**

Chroniques en mouvement

9 William Forsythe
Geneviève Charras

14 André S. Labarthe : tout doit disparaître
Jean-Paul Gavard-Perret

17 *ENCORE !* 14ème Biennale de la Danse de Lyon - Trisha Brown en majuscule, en majesté.
Geneviève Charras

22 L'Enduit
Stephen Sarrazin

Portrait d'artiste : Ricardo Mbarkho

26 Interview de Ricardo Mbarkho
Gabriel Soucheyre

30 À la rencontre de l'Autre…
Évelyne Rogue

37 *Plus que normal*
Dieter Wieczorek

38 *Gare de Lyon - Juvisy / Plus que normal*
Évelyne Rogue

39 Le Moi collectif
Fred Forest

44 CV & Bio

41 Portrait Vidéo

Les œuvres en scène

44 Jan KOPP, La Bataille des images (Bilderstreit), 2009
Ghislaine Perichet



Les fonds patrimoniaux concernant la création filmique et vidéographique contemporaine ont comme particularités d'être en évolution permanente, de ne pas bénéficier d'une diffusion aussi large que le patrimoine cinématographique plus classique et de nécessiter une contextualisation spécifique, autant pour leur appropriation par un large public que pour leur étude, leur programmation et leur utilisation par des professionnels de l'image en mouvement.

Le Ministère de la culture a soutenu ce domaine de création lors des appels à projet de numérisation en 2005 et en 2008, ce qui a permis à différentes structures œuvrant dans ce secteur, tant associatives que publiques, d'entreprendre une réflexion commune et d'engager d'ores et déjà, pour plusieurs d'entre elles, un travail de numérisation et de mise en ligne d'une partie de leurs collections audiovisuelles.

En 2009, Light Cone, association à but non lucratif dont le but est la distribution, la connaissance et la sauvegarde du cinéma expérimental a été choisi par le Ministère afin de piloter le projet d'un portail internet consacré au cinéma expérimental et à l'art vidéo intégrant 6 autres associations françaises. Parallèlement, les échanges théoriques engagés depuis 2007 avec des professionnels des institutions publiques impliquées dans la conservation et la diffusion de la vidéo et du film se sont poursuivis, permettant d'envisager l'élargissement progressif des fonds concernés par le portail.

L'objectif du portail est d'utiliser les capacités extraordinaires désormais offertes par les nouvelles technologies afin d'améliorer et d'accroître la diffusion, la valorisation et la connaissance de ces différentes collections qui jouissent déjà d'une renommée internationale. Ces ensembles, d'une parfaite complémentarité, permettent de couvrir un immense corpus d'œuvres uniques représentant tous les grands mouvements d'avant-garde depuis les années vingt jusqu'à la création contemporaine la plus récente. L'internationalité des travaux représentés constitue un ensemble fédéré d'œuvres totalement exceptionnel en Europe.

L'intégration de vidéos en ligne à déjà commencé pour la majorité des structures partenaires grâce aux précédentes aides du ministère, mais l'enjeu de ce nouveau projet est désormais de poursuivre le travail de numérisation en centralisant les données au travers d'un portail commun qui permettra une parfaite interopérabilité entre les différentes bases de données ainsi que le développement d'usages innovants permis par le numérique.

24/25 le portail des images en mouvement, dont le modèle de données a été défini grâce à une collaboration avec l'équipe du projet européen GAMA (http://www.gama-gateway.eu), est donc un moteur de recherche spécialisé dans les images en mouvement, patrimoniales et contemporaines, relevant du domaine artistique, dont la première version est lancée officiellement aujourd'hui, le 8 Octobre 2010.

La liste des partenaires composée (à ce jour) uniquement de structures associatives, sera enrichie par des organismes publics français (musées, archives, cinémathèques…) et sans aucun doute par des organismes européens, lorsque le portail sera développé et optimisé.
En effet les Archives Françaises du Film (AFF), la Bibliothèque nationale de France (BNF) - département de l'Audiovisuel, le Centre National Des Arts Plastiques - Fonds National D'art Contemporain, le Centre Pompidou (département « cinéma » et « nouveaux médias »), Cinédoc - Paris Film Coop et Pointligneplan intégreront la version 2 du portail fin 2010.

Liste des partenaires 2009 (phase 1) :

CIRCUIT-COURT (Marseille)
COLLECTIF JEUNE CINEMA (Saint-Ouen)
HEURE EXQUISE ! (Mons-en-Baroeul)
INSTANTS VIDÉO NUMÉRIQUES ET POÉTIQUES (Marseille)
LE PEUPLE QUI MANQUE (Paris)
LIGHT CONE (Paris)
VIDEOFORMES (Clermont-Ferrand)



24/25 The Portal of the Moving Image
Experimental and avant-garde cinema, artists' films, video art, creative documentaries, etc.

Patrimonial collections of contemporary film and video work are in a constant state of evolution; they are not as widely diffused as collections of the more classic works of cinema and require more specific contextualization, both with regard to their appropriation by the general public and to facilitate their study, programming and utilization by moving image professionals

The Ministry of Culture has been supportive of this area of creative endeavour; digitization funding was made available for specific projects in 2005 and 2008, making it possible for a number of organization working in the sector to digitize a selection of their audiovisual collections, which they subsequently made available online.

Light Cone is a not-for-profit organization dedicated to the distribution, dissemination and archiving of experimental cinema; it was chosen by the Ministry in 2009 to pilot an internet portal project dedicated to experimental cinema and video art, with the participation of six other French organizations.

The portal is designed to improve and increase the diffusion, promotion and public awareness of these six different collections, taking full advantage of current developments in the field of new technology. All six collections are already internationally renowned and their complementarity allows them to cover a very wide range of unique work, representating all major avant-garde movements from the 1920s to the present day. The broad international scope of the work represented by these combined collections is unequalled anywhere in Europe.

Most of the participating organizations have already begun uploading videos to their websites, thanks to funding made available by the Ministry of Culture. The next stage of the project consists of centralizing data from the various organizations on a common portal, while at the same time continuing the digitization process; the intention is to facilitate perfect interoperability between the respective individual databases and to develop new and innovative ways of utilizing this digital technology.

The 24-25 portal, whose database was created in collaboration with the European GAMA team (http://www.gama-gateway.eu), is a search engine specialising in the fine-art aspect of the moving image, both archival and contemporary; it is launched today, October 8th, 2010.

All currently participating organizations are associative structures; once the portal is fully developed and operating at maximum capacity it will expand to include a number of French public organizations (museums, archives, cinematheques ...) and other organizations on a European level.

The French Film Archives (AFF), the Audiovisual Department of the French National Library (BNF), the Centre National Des Arts Plastiques - Fonds National D'art Contemporain, the Pompidou Centre (department of cinema and new media), Cinedoc-Paris Film Coop and Pointeligneplan have already committed to join the portal in 2010.

Participating organizations:

CIRCUIT-COURT (Marseille)
COLLECTIF JEUNE CINEMA (Saint-Ouen)
HEURE EXQUISE ! (Mons-en-Baroeul)
INSTANTS VIDÉO NUMÉRIQUES ET POÉTIQUES (Marseille)
LE PEUPLE QUI MANQUE (Paris)
LIGHT CONE (Paris)
VIDEOFORMES (Clermont-Ferrand)



André Iten, passeur d'images

Textes et images
publiés par Andrej B. Đerković
& Nadia Capuzzo Đerković

INFOLIO

Deux installations et une performance lors du dernier festival « Montpellier Danse 10 » : un été prolixe pour ce démiurge, chorégraphe de l'image avant tout, pionnier de l'utilisation des nouvelles technologies autant dans son travail pédagogique que sa recherche artistique.

William Forsythe toujours à la « pointe » et malgré tout, un chorégraphe bien « installé »

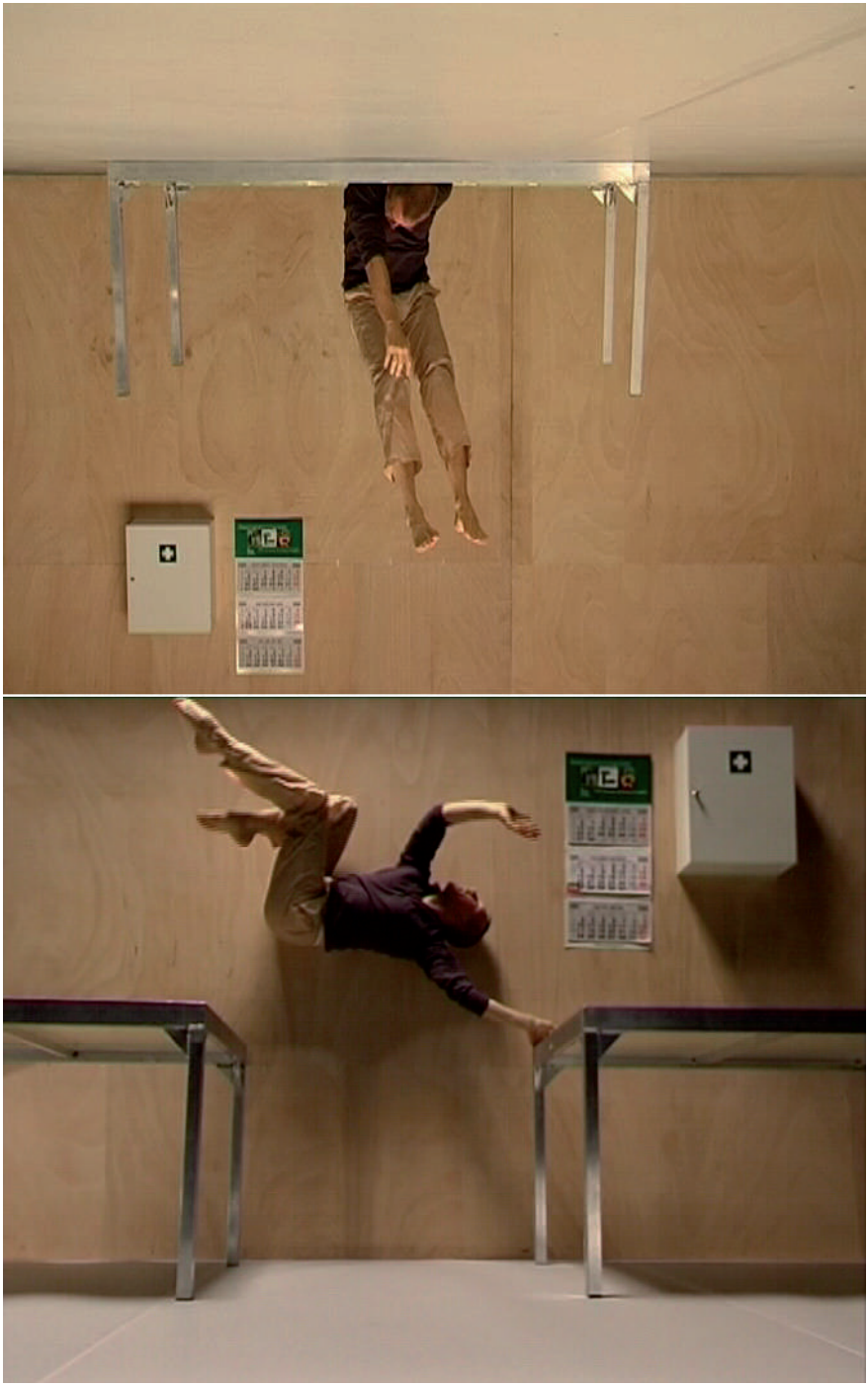
par Genevivève Charras

C'était avec *Corps étrangers* que son travail explorait déjà de nouvelles voies et perspectives en 2006. On le sait chorégraphe iconoclaste, détricotant le langage et le vocabulaire de la danse classique à l'envers. Plus tard en 2007, au sein du Musée du Louvre, William Forsythe explorait quelques dialogues entre la performance corporelle et le langage graphique. On retrouve des traces prégnantes de cette expérience dans la récente rétrospective installée à Montpellier Danse 10. Au détour des espaces dédiés à la statuaire antique, dans la galerie de la Melpomène, en compagnie de Peter Welz, vidéaste allemand, il interrogeait la figure humaine et sa relation à l'espace, avec une installation inédite qui mêlait peinture, dessins et projections vidéo. *Retranslation/Final Unfinished Portrait (Francis Bacon)* était inspirée du dernier autoportrait de Francis Bacon, chef-d'œuvre inachevé exposé en France pour la première fois.

Cette installation chorégraphique multimédia se nichait au cœur des collections antiques du musée du Louvre; à partir de la



Installations, Montpellier Danse 2010 © Gabriel Richter



Installations, Montpellier Danse 2010 © Gabriel Richter

toile de Bacon, installée dans l'espace, une performance réalisée par Forsythe, filmée sous différents points de vue était déployée à travers l'étendue de la galerie sur trois grands écrans. Le spectateur se confrontait à ces toiles, semblables à des corps, au gré de sa déambulation, avant d'aboutir au dessin tracé au sol par le danseur durant sa performance. Redevable à Beckett autant qu'à Bacon, l'installation a partie liée avec l'expérience d'une perte ontologique. Pour Forsythe, il s'agit d'inscrire la présence d'une absence. Depuis quelques années Forsythe collabore régulièrement avec des plasticiens dans le cadre d'œuvres qui s'éloignent de la pratique de la scène classique et explorent de nouvelles relations entre la performance et le public. L'œuvre de Peter Welz s'intéresse aux relations entre la figure et l'espace: la vidéo est pour lui assujettie à une mise en espace dynamique, un dispositif global prenant à partie le spectateur. Puis ce fut *Petites méditations sur trois éléments* vidéo (2002 - 26 mn) pour une osmose des matières et des corps.

Ce film réalisé par Frank Nierman s'inspirait des trois éléments, l'air, l'eau et le feu, mis en danse par Forsythe. Une improvisation à haut risque, interprétée par trois danseurs, qu'épousait au plus près un style de réalisation minimaliste.

Les objets chorégraphiques

« Mais est-il possible pour la chorégraphie de générer des moyens d'expression autonomes, un objet chorégraphique sans corps », question à laquelle Forsythe essaie d'apporter des réponses sous forme de projets singuliers. Pour son trentième anniversaire et sa longue complicité avec le créateur, Montpellier Danse et son fidèle et légendaire directeur Jean-Paul Montanari, ont voulu en présenter certains.

Dont le monumental *White Bouncy Castel* de 1999, un château blanc gonflable de plusieurs mètres de long et de large, sonorisé, que le public est invité à habiter.

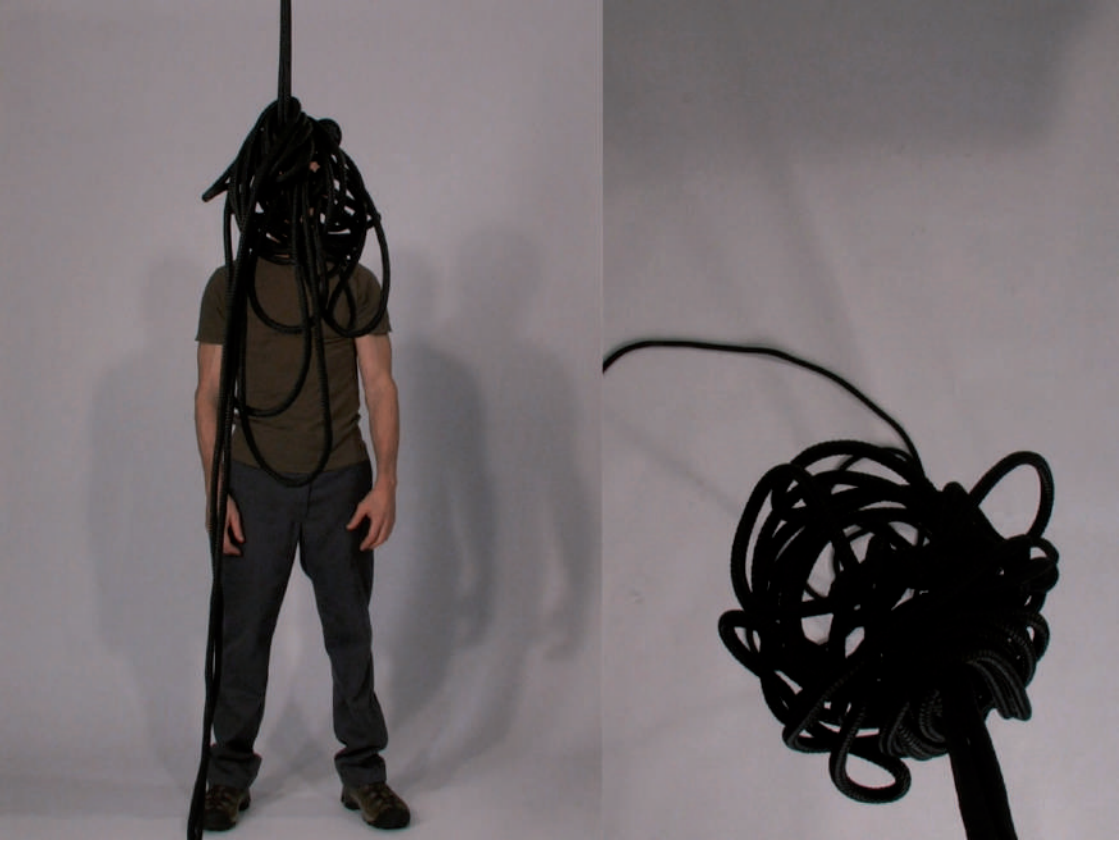
« Bienvenue à ce que vous croyez voir » : une prophétie toujours d'actualité.

C'est au Musée Fabre que fut présentée l'installation *City of Abstract*.

« Il y a une vraie porosité entre les arts plastiques et la danse, une communauté affective. Je crois que les gens qui dirigent les musées redécouvrent la performance, ces objets qui interagissent entre les disciplines », confie Forsythe.

Son installation vidéo capte l'image des passants qui pénètrent dans l'entrée du musée et la retransmet en différé de manière légèrement déformée, créant une chorégraphie qui nous échappe. Forsythe développe un travail important d'œuvres in situ par lesquelles il questionne les notions d'espace public et d'espace théâtral. *City of Abstract* est une œuvre qui se construit en interaction avec le public: un écran, des caméras vidéos qui captent chacun des mouvements des visiteurs face à l'écran et les projette en léger différé et déformés. « C'est seulement quand on observe les vrais amateurs à partir d'une cachette pour les faire sortir de leur réserve que l'on peut organiser la danse de manière démocratique ». Résultat: sur l'écran se profilent des formes humaines inédites, fantomatiques. Qui se défilent au regard, vont et viennent à l'envi, puis disparaissent, se dérobent. Les acteurs-spectateurs en jouent qui se mettent à aller et venir, avancer ou reculer, faire de petits signes ou bien évoluer dans l'espace du hall d'accueil du musée.

Les formes qui naissent sont telles des colonnes de fumées torsadées, qui se lovent en spirale ou s'étirent: autant de mouvements fidèles à ceux du corps dansant, amplifiés, mouvants, respirant l'espace et l'apesanteur.



Installations, Montpellier Danse 2010 © Gabriel Richter

Comme en dissolution, en circonvolutions éphémères mais très graciles, le temps d'une fugace épiphanie.

Installations : Forsythe in situ

En face du Musée, c'est le pavillon populaire qui accueillait la série de six installations, inédites en France de Forsythe.

Il y rebat les cartes de ce qu'il est convenu d'appeler une chorégraphie: « Je fais une investigation de l'endroit où fonctionne le concept chorégraphique ». Percevoir cette réalité constitue la finalité de son installation générale. *Collide-oscope* de 2009 est un grand lit gonflable, où chacun peut expérimenter, une fois allongé, les visions kaléidoscopiques qu'en s'y mouvant, il provoque. Ceci grâce au logiciel incorporé à l'objectif de la caméra qui le filme. C'est un véritable jeu d'enfant que de participer au processus mathématique qui anime le chorégraphe lorsqu'il compose. Jeu interactif où le corps in situ, plongé dans le dispositif produit des images, des signes, de la lumière en direct. Corps anonyme du visiteur. « Avec les non-danseurs, ça marche nettement mieux ! De quoi entrer dans le champ culturel sans se confronter à la scène, laquelle comporte toujours une injonction à prendre conscience, à se définir par rapport à la cité et à se forger une personnalité »

Six installations légitiment son exposé en mettant en scène le chorégraphe lui-même et en se référant à des plasticiens américains des années 1970, les Vasulka.

Le parcours dévoile au visiteur du pavillon une suite d'espaces d'installations. La première, telle une décomposition d'un mouvement

vrillé et sans fin, rupture fascinante du corps équilibré de la Renaissance avec *Solo* daté de 1987: l'impossible rencontre de la face insaisissable du visage.

Puis en deux films se révèle une étude de mouvements virtuoses selon un énigmatique processus illogique: c'est *Antipodes I/II* de 2006. On voit Forsythe allongé sur une table, gesticulant, mais tout y est leurre: le sol n'est plus le référent absolu de la pesanteur. L'espace est renversé et le vertige s'installe. Apesanteur et rêve d'envol, simulation d'absence de gravité: une fois de plus le danseur se meut dans un espace impossible, seulement façonnable dans le rêve d'envol, simulation d'absence de gravité. Une fois de plus le danseur se meut dans un espace impossible, seulement façonnable virtuellement, donc sans frontière, sans loi de gravitation. Les repères disparaissent, le corps demeure avec son image enregistrée qui produit du mouvement artificiel. Plus tard, sur la grille de 12 écrans, des variations de postures induisant un rapport à la matérialité la plus brute du corps: c'est *Bookmaking* de 2008 ; *Suspens* également produit en 2008 est un diptyque et simule l'évocation de figures d'enfermement, corde liée au cou du chorégraphe enchainé autant par ses torsions que par ce lasso obsédant. Enfin, dans une dernière vidéo, on retrouve la possibilité pour le spectateur d'assister à la propre déformation du corps de Forsythe dans l'image, corps encore et toujours déformé, allongé, grandi et sublimé.

Quand Forsythe « s'installe », il dérange, déplace les problématiques, détourne la danse d'art vivant en art plastique en situation spatiale atypique. Jamais « assis » ni « immobile » notre chorégraphe de tous les possibles a ainsi offert à Montpellier Danse un événement hors norme, qui a lui seul a su déplacer un public autant « spécialiste » et friand d'innovation, qu'un vaste panel d'acteurs ou visiteurs d'un jour, heureux d'avoir habité ces lieux, ravis d'avoir tracé une page de l'histoire de la danse d'aujourd'hui: celle qui s'écrit au présent de la création contemporaine.

« Réduire la chorégraphie à une seule définition, ce serait aller à l'encontre de son mécanisme le plus crucial, à savoir, résister à sa propre définition en la recréant sans cesse ».

« Objets chorégraphiques, avez-vous une âme » ? A coup sûr, et dansante de surcroit !!!!

© Geneviève Charras
Turbulences Vidéo #69, 2010

À la maison d'art Bernard Anthonioz s'est tenu au printemps 2010 un hommage au travail de André S Labarthe sous le titre a priori énigmatique du «Chat de Barcelone». En fait on comprend vite. Ce chat existe vraiment.

André S. Labarthe : tout doit disparaître

par Jean-Paul Gavard Perret

Ou plutôt il a existé. Il s'agit d'un chat écrasé par une voiture dans un faubourg de la capitale catalane. Un chat momifié et desséché par le soleil ibérique. Il devient le symbole de la mort, de l'effacement en acte puisqu'à travers ce cadavre la disparition prend du temps et laisse cette trace. Tout cela n'est pas éloigné d'un art « brut » de la vanité et symbolise la quête d'un cinéaste hanté par l'expérience du temps métaphysique, par l'effacement et la trace. À la bête cruelle du temps fait donc face en tant que « pense-bête » le chat de Barcelone.

Contrairement aux expositions qui font florès sur les cinéastes (on pense bien sûr à celles - intéressantes au demeurant - sur Kitano ou Lynch) celle sur Labarthe n'a rien de ludique. Elle présente un parcours initiatique. L'artiste a commencé sa carrière en tant que critique cinématographique dans les années cinquante. André Bazin l'appelle afin de compléter la rédaction des tout jeunes « Cahiers du Cinéma ». Comme d'autres membres de cette revue (Rivette, Truffaut), André S Labarthe appartient à la Nouvelle Vague mais de manière discrète et marginale. Associant le cinéma à la psychanalyse, au surréalisme, à la danse, à la littérature comme à l'érotisme il contribue à la création d'un nouveau positionnement esthétique qui mêle les Renoir, Hawks, Ford à la Nouvelle Vague, à l'émergence du cinéma indépendant américain (Cassavetes, Clarke) et du cinéma italien.

En 1964 il fonde la collection « Cinéastes de notre temps » avec Janine Bazin et il en réalise de nombreux épisodes. Sa démarche documentaire est anti-spectaculaire et anti star-system. Labarthe ne cherche pas le croustillant. Ses réalisations restent toujours épurées et le commentaire est réduit à minima (voire absent). Interrompu un temps cette collection est reprise à la fin du siècle dernier sur « Arte » avec un nouveau titre « Cinéma, de notre temps ». Entre temps Labarthe collabore à « Cinéma, Cinémas » pour lequel il réalise plusieurs courts métrages sans compter un documentaire sur le chorégraphe William Forsythe.

Labarthe reste donc un cas particulier dans l'histoire des images. Il se situe à cheval entre l'analyste et de créateur. Sans cesse il s'interroge sur l'introduction de l'organe d'enregistrement (la caméra) au sein d'un dispositif d'entretien et comment elle le modifie. Mais il revendique l'importance de l'image sur l'écrit. Avec ce dernier « le papier élimine les silences, les regards, les rires, les gestes, les intonations, tout ce qui ponctue et colore l'expression des idées et parfois même, les pollue ».

Ajoutons que pour lui tout dispositif



André S. Labarthe discutant avec Jean-Christophe Averty © Roman Bonnefoy

« scénique » doit être moins un moyen de mettre de l'ordre qu ' « un piège à attraper le hasard, à fixer ces petits détails qui sont, en fait, le tissu même du film qui est en train de se faire. Au fond, l'ennemi, c'est l'intention ». Et d'ajouter : « Pour moi, la mise en scène est ce qui permet d'exterminer toute trace d'intention ».

En parcourant les œuvres cinématographiques majeures depuis l'invention du médium, Labarthe a compris comment le cinéma, moins que miroir, est devenu un lieu de mascarade et de falsification de l'identité. C'est pourquoi dans ses portraits il a défendu les réalisateurs et vidéastes qui revendiquaient « visagéité » et vérité au détriment de la « fausse évidence des porteurs des masques implicites ». C'est pourquoi aussi Antonioni reste pour lui une figure majeure. L'auteur du *Désert Rouge* s'est toujours mis en quête d'identité en arrachent à la fixité de l'image pour plonger vers l'opacité révélée de son règne énigmatique. On se souvient par exemple de *La Notte* et de ses effets de surface sur les êtres comme sur les choses en de longues vibrations de lumière. Soudain le dedans laisse monter la trace et l'ajour d'une existence prisonnière par l'éclat diffracté de la lumière sur la peau des êtres et de la nuit à laquelle ils appartiennent.

L'univers filmique de Labarthe est aussi composite que rare. Ses portraits n'engendrent pas le monde de l'hypnose mais de la gestation. Ils semblent étrangement s'appuyer sur l'éclat des couleurs étouffées par l'empreinte noir et blanc. Celle-ci crée une multitude fractionnée

ou le balbutiement d'une ombre. Labarthe a donc remis en cause la question du portrait et de l'identité par un travail de fond à travers les « occurrences » qu'il a ouvertes. Il a prouvé combien - par la prise filmique au sein même d'une forme de classicisme - le visage à la fois «s'envisage» et se «dévisage».

Pour cela André S. Labarthe privilégie toujours le hasard, la chance, l'expérimentation à la réflexion prévue. Un film se fait dans l'action, dans le moment même de la prise. Ce type d'approche entraîne la réflexion la plus profonde sur la nature du cinéma. Et en ce sens l'exposition « Le chat de Barcelone » ne le trahit pas, pas plus que ne le tronque le film qu'Estelle Fredet lui a consacré *Il était une fois André S. Labarthe* (2009). La trajectoire de l'exposition à l'image de l'œuvre du cinéaste est savante et simple, sinueuse et directe. Le créateur y « circule » de manière décidée et y affirme son art du rapprochement et du dépassement qui combine sans cesse fables, métaphores, expérimentations rigoureuses, respirations poétiques – au sens le plus profond du terme.

Le film devient le foyer absent mais infiniment actif de l'exposition. Tout s'approche ici et se heurte de manière concertée mais aussi de façon vagabonde. Le chemin peut se perdre, se retourner sur lui-même et s'enfoncer dans l'épaisseur de cette incertitude que Labarthe sait toujours garder comme élément moteur afin d'avancer. C'est d'ailleurs pourquoi il existe dans cette œuvre « théoriquement » réflexive une grande part d'énigmes. Elle offre (à l'image de l'exposition) toute l'ampleur de ses investigations et un haut degré de décentrement de la pensée sur l'image et ceux qui la fabriquent.

Des œuvres de Labarthe surgit non un patchwork mais un acte de foi. Il est l'amasseur des créateurs capables de souligner les gouffres sous la présence et de faire surgir des abîmes en lieu et place des féeries glacées. Portraitiste au sens plein du terme, il s'élève contre tout ce qui, dans son art, pouvait présider au désastre croissant de l'imaginaire.

Avec lui se franchit un seuil. On passe de l'endroit où tout se laisse voir vers un espace où tout se perd pour approcher une renaissance incisée de nouveaux contours. Il faut donc savoir contempler ses oeuvres comme un appel intense à une traversée. Elle offre un profil particulier au temps. Un temps pulsé qui se dégage du temps non pulsé, un temps en renaissance proche de ce que Proust appelait «un peu de temps à l'état pur» dont le Chat de Barcelone reste la vanité.

© Jean-Paul Gavard Perret
Turbulences Vidéo #69, 2010

Sous un intitulé empreint de volonté et d'envie, *Encore !*, encore plus de danse et « toujours et encore » de l'inventivité et des idées fondatrices ce grand festival affichait pour cette édition un singulier hommage à la post-modern dance américaine à travers la présence de son initiatrice en majesté, Trisha Brown.

ENCORE ! 14ème Biennale de la Danse de Lyon - Trisha Brown en majuscule, en majesté.

par Geneviève Charras

Présente de multiples façon et sous moultes facettes, cette artiste pionnière des mouvements marginaux de la célèbre Judson Church de New York dans les années 1960 honorait de sa présence la manifestation, avec modestie, dans un effacement et une discrétion légendaire et exemplaire. Sans tambour ni trompette, la voici exposée au Musée d'Art Moderne et Contemporain, programmée avec sa compagnie et honorée des reprises de ses toutes premières chorégraphies-performances des années 1960…

Une rétrospective magistrale, un hommage à celle qui affiche son parcours actuel en sous-titre de l'exposition : « pour que le public ne sache pas que je pourrais avoir cessé de danser » ! Jubilation donc pour ceux qui rêvaient de pouvoir un jour embrasser et mieux comprendre tous les axes de travail et de recherche de Trisha Brown, cette américaine, si subtile, pleine d'humour et de distance et pourtant plongée à bras le corps dans son époque et ses contradictions. D'abord l'exposition qui affiche Trisha comme chorégraphe et plasticienne: une occasion



Trisha Brown Dance Company, Exposition Trisha Brown, Philadelphia Museum of Art Danse 2010 © Kelly & Massa Studio

de retracer quarante ans de création, des tous premiers dessins aux plus récentes performances de l'artiste prolixe. Son credo? Se débarrasser de toutes les conventions, affirmant ainsi une nouvelle syntaxe du mouvement. Gestes du quotidien, déclinés à l'infini sous forme d'accumulations, de déambulations ou d'expériences singulières, urbaines, performatives.

Auprès d'Yvonne Rainer, de Steve Paxton et autres danseurs, auprès de plasticiens comme Rauchenberg, Judd, Morris….Une famille, une collectivité de performers à l'affut des franges et autres lisières, en marge de l'académisme et des acquis. En fondant la « Trisha Brown Dance Compagny » en 1970, elle s'écarte des conventions scéniques (lumières-costumes et décors) et créée les *Early Works*, pièces spécialement conçues pour les toits et façades de Soho, ou pour les espaces naturels. Neufs de ces chorégraphies de répertoire ont été présentées lors de l'ouverture du festival, à l'intérieur des salles d'exposition du MAC et dans les espaces du Parc de la Tête d'Or à Lyon. L'œuvre la plus saisissante et la moins connue *Planes* fait fi de l'espace, des repères, de la pesanteur et inclut des images vidéo stupéfiantes. Sur une musique de Simone Forti, trois danseurs évoluent sur un mur vertical percé de trous, tandis qu'une vidéo de Jud Yalkut représentant une ville et ses buildings est projetée en fond de scène. Lenteur, audace, déséquilibres, tout se mêle pour déstabiliser la perspective, renverser les repères, détourner la vision de sa perspective habituelle. Quinze minutes durant, le public pétrifié par la performance, assiste debout aux évolutions gracieuses, pondérées, des danseurs qui semblent très lointains, détachés du monde, sommeillant sur un dispositif des plus étrange et déstabilisant pour les corps accrochés et rivés à la paroi. À vous couper le souffle, ceci cependant exécuté dans une grande quiétude et un semblant de nonchalance…. Les images vidéo déferlent sur ces sculptures mouvantes, images de corps en suspension, de gros plans de corps évoluant en apesanteur, vision de métropoles en plongée…Tout un univers très spatial, celui que Trisha Brown affectionne: l'air, le souffle, et l'agilité des corps immergés dans les éléments naturels. Les autres pièces expérimentales très spectaculaires font office aujourd'hui de « monuments historiques » dans un répertoire et pour une mémoire de la danse patrimoniale. On savoure chaque épisode, égrené dans les espaces du musée comme autant de petites pièces rares, de partitions chorégraphiques et plastiques dont seul les corps en mouvement ondulant seraient les touches, les notes. Une rare écriture du mouvement, très cinétique, graphique. À l'image des dessins et à toute l'œuvre graphique de Trisha Brown exposée au MAC. Une occasion unique de découvrir, ainsi réunies, les tracés, les fresques corporelles de l'artiste exécutées durant sa danse comme autant de traces, signes et empreintes des passages de son corps dansant au sol. « Chercher le lieu encore indiscernable où le corps pourrait inventer



Trisha Brown Dance Company, *Early Works* © Manon Milley



Trisha Brown Dance Company, *Visuel 10 Trisha Brown, Incident #1*, Fusain, pastel sur papier 18,1 x 21 cm, 2007 © Collection trisha Brown

des pratiques sans territoire assigné » Les *Early Works*, investigations, moments intenses et particuliers ont étés filmés à l'époque ou ont fait l'objet de créations pour l'image et durant l'exposition font l'objet de projection. Pas une ride à ces évolutions qui content la liberté du mouvement, de la gravitation et de l'investigation de l'espace rien que pour le plaisir de s'y mouvoir et d'y tender de multiples expériences. Déstabilisantes à souhait ! Et la peinture de Trisha Brown, de souligner tous ces aspects : « Si la peinture a appris à bouger, c'est que le corps est le premier des peintres ». Témoin la danse de Trisha Brown !

www.biennaledeladanse.com
www.mac-lyon.com



Hofesh Shechter Company, *Political Mother* © Tom Medwell

Political Mother : un univers sidérant.
Quand la réalité parait virtuelle.

Lors du premier week-end de la Biennale une autre pièce très singulière fut présentée en première française, *Political Mother* du chorégraphe israélien **Hofesh Shechter**.

Une révélation qui se confirme depuis ses toutes premières pièces chorégraphiques déjà très audacieuses. Comète dans le monde de la danse, enfant prodige d'une nouvelle génération, voici venir un talent bien sûr et mûr, affirmé par un sens aigu de la scénographie et de la mise en espace. La thématique de sa troisième création est l'exploration d'une atmosphère de fin du monde, d'apocalypse et d'écroulement du monde politique et des ses ficelles. Autant de personnages donc qui gravitent sur scène, particules d'un processus gigantesque d'oppression des corps, machinerie grandiloquente du pouvoir, démonstration de la monstruosité des atrocités faites au corps durant les régimes de dictature. Autant d'électrons dépossédés de leur liberté de mouvements qui vont et viennent, divaguent parfois mais pour mieux rentrer dans le rang! Une impression étonnante de pérégrinations de petites créatures de jeu vidéo, télécommandés, téléguidées que l'on suppose surveillées par des caméras cachées. Une atmosphère saisissante s'en dégage renforcée par une création musicale jouée en live par des performers éclairés, disposés en architecture dans l'espace vertical du fond de scène. Un léger brouillard perturbe une vision nette des événements et les pistes de l'absence de transparence du discours politiques se font deviner en filigrane. Une œuvre qui se lit à de multiples niveaux, mais a laissé des traces de bouleversement tectonique chez les spectateurs, sans voix, médusés par tant de gravité, de profondeur dans un propos chorégraphique à la fois somptueux et dépouillé d'une langue de bois médiatique généralisée. On se croirait dans un univers virtuel, alors que c'est bien de la chair dont il est question, celle que l'on peut faire fléchir et souffrir sous la torture et dictature des mots et des pensées.

Hofesh Shechter, lui, est contre toute forme d'embrigadement et d'asservissement, à coup sûr !

www.hofesh.co.uk
www.politicalmother.co.uk



Hofesh Shechter Company, *Political Mother* © Tom Medwell

© Geneviève Charras
Turbulences Vidéo #69, 2010

Fulgurances de *Bad Romance/Sad Romance*, où les œuvres sont vêtues pour la nuit. Cette nouvelle exposition de Pascal Lièvre, qui rassemble tableaux, photos, vidéos, et une installation, poursuit la démarche au cœur de son œuvre, celle qui postule sa singularité.

L'Enduit

par Stephen Sarrazin

Bad Romance
Solo Show Pascal Lièvre
Galerie Vanessa Quang, Paris
4 septembre-30 octobre 2010

Il a dix ans de plus que tous ces gens de la nuit, qui griffonnent au gros feutre violet sur leur agenda du Palace : 'aller voir show travelo plus film Warhol. Fête de Farida. Coucher 15h-18h. Soirée noire perruque blonde'.
Laurence Benaim, Yves Saint Laurent

Fulgurances de *Bad Romance/Sad Romance*, où les œuvres sont vêtues pour la nuit. Cette nouvelle exposition de **Pascal Lièvre**, qui rassemble tableaux, photos, vidéos, et une installation, poursuit la démarche au cœur de son œuvre, celle qui postule sa singularité. L'artiste retient des créations tirées des hautes sphères de l'art, de Delacroix à Murakami, de MichelAnge à Bourgeois, d'autres de la culture de masse, Hitchcock, Lady Gaga, puis les vident tout en préservant le contenant. Cet équarrissage du sens aura livré par le passé une série de tableaux dans lesquels ne subsistaient que la silhouette des figures, remplies d'une



Vue de l'exposition : *Bad Romance* © S. Sarrazin



The Birds, Vidéo, 2010 © Courtesy of the artist

palette, d'un aplat, correspondant à la thématique d'une série, telle *Made in France*. Dans ses vidéos « pop politique », la mélodie pouvait se chanter sur des textes traversés par Bush et Mao.

Bad Romance ne déroge pas à cette règle, mais amène cette fois un supplément spectral frayant son chemin. La dimension ludique propre à cette œuvre laisse entrevoir ici quelque chose qui vient hanter l'espace. Des grands disparus de l'art contemporain, Journiac, Flanagan, Bourgeois croisés dans la première salle, à la dernière qui anticipe la mort annoncée d'une jeune femme Irakienne, déjà recouverte d'un linceul, avec en *voix off* une vidéo récitant les paroles de *Bad Romance* de Lady Gaga -*I don't want to be friends*-.

De la vidéo *The Birds* dans laquelle ne sont conservés que les plans des oiseaux (à la manière du *Where is Michael ?* de 2009, qui annonçait déjà le mort), où l'homme ne figure plus, à la série *Paris is Bourgeois*, dans laquelle la grande araignée (Mihai Grecu, maître-dresseur de bestiaire numérique, fut convié à lui insuffler vie) semble pondre ses œufs à travers Paris, nous sommes face à un heureux travail de deuil. Heureux car l'artiste a remplacé ses plages de couleurs par un coloris de paillettes, manière *glitter* de réanimer des œuvres trop vite figées.

La paillette agit ici comme un enduit, comme le grain du tableau, l'aplat qui scintille. Tout en habillant les tableaux de cette poussière d'étoile dans laquelle baigne le climat des œuvres.

Pas de boule de miroir cependant pour réanimer tout cela mais ici et là des rappels *glitter*, via une collusion entre Bronski Beat et Margaret Thatcher, dispersés sur des photos, une vidéo, qui font la part belle au diable. Ce qui pouvait prétendre à la célébration d'avatars glam nous amène davantage vers une cérémonie, célébrée par ailleurs par trois performers invités par l'artiste lors de la soirée du vernissage. Des performers auxquels Pascal Lièvre ne substitue rien, qui auront incarné le *sparkle* vital, diurne, pulsant de cette exposition, brillant manifeste de la culture queer Paris.

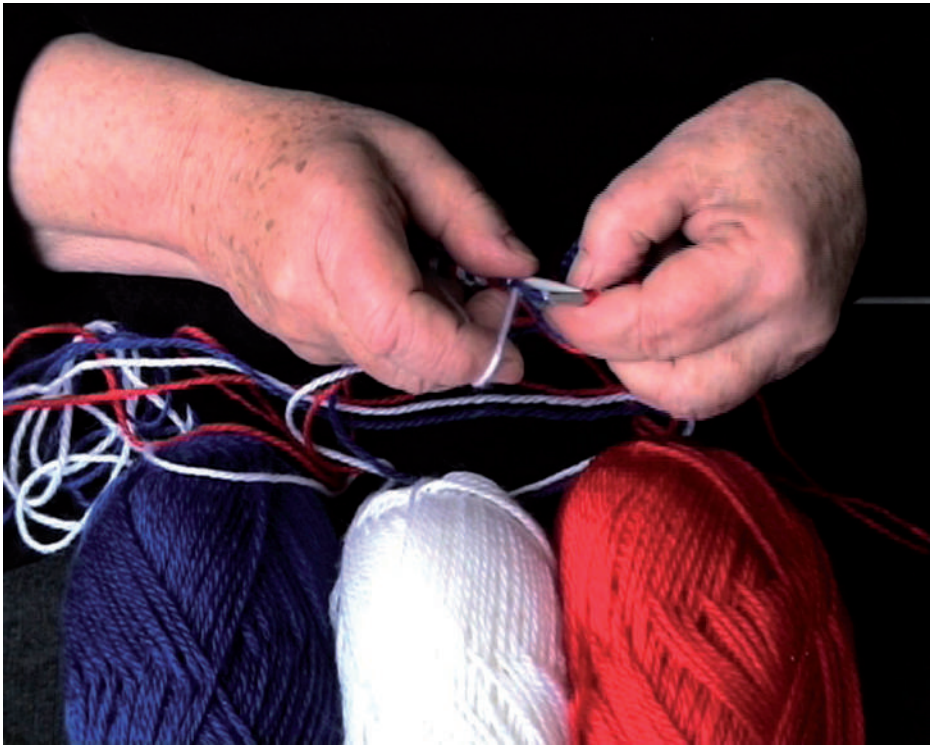
Le chanteur Pierre Pascual, solide gaillard barbu aux yeux de faon, vêtu d'un short moulant, de bas résille et de doc martens, tout en noir, interprétait une version acoustique d'un medley de *Sweet Dreams* des Eurythmics (Annie Lennox hantée par Bowie) et *Bad Romance* de Lady Gaga, réceptacle de toute

cette pop Anglaise née jadis dans les écoles d'art, façon Marilyn Manson tendre ; puis le séduisant géant Benjamin Dukhan, Lynchéen, figure magistrale de promesse de la danse et performance actuelle, occupant la salle « rouge » de l'exposition, tableaux, paillettes, murs rouges, masqué par deux fois, un lièvre puis un porc avant de se révéler dans une pièce à la croisée de Dean Stockwell dans Blue Velvet et du monde noir de Twin Peaks (Dukhan opérait en temps réel une véritable métamorphose de l'espace).

Enfin Michael Cros et Pascal Lièvre, pour une reprise de la célèbre séquence de *Titanic* de Cameron, projetée, dans laquelle DiCaprio dessine ce nu de Kate Winslet, au pendentif bleu d'azur entre ses seins, avant de devenir plus tard ce même bijou conservé dans les eaux glaciales. Cette fois, la tête de l'artiste servit d'apparat, enduit de paillettes bleues. La mort de DiCaprio, écho pop d'un amour condamné à celui interdit de cette femme enterrée, qu'on enfonce. À la fin de la performance, une marée de cristaux bleus recueillis par quelques spectateurs qui se saupoudrent à leur tour.

La fine intelligence qui traverse *Bad Romance* confère à chaque œuvre qui la compose un statut de legs de la morale, de la passion de cette époque.

© Stephen Sarrazin
Turbulences Vidéo #69, Tokyo Sept. 2010



La France qui travaille, Vidéo, 2008 © Courtesy of the artist



PORTRAIT D'ARTISTE / Ricardo Mbarkho

Ricardo Mbarkho & Bjorn Melhus ©

Je suis né en 1974 à Ain el Remmeneh, quartier situé dans la banlieue chrétienne de Beyrouth. Mon père vient de la montagne, plus précisément du village de Kfarnis dans le Chouf, à environ 1000 m d'altitude, et ma mère vient de Tripoli, au nord du Liban.

Interview de Ricardo Mbarkho

par Gabriel Soucheyre

Kfarnis est un village chrétien, dans une région de cohabitation interconfessionnelle. Durant la guerre de 1975 qui a éclaté à Ain el Remmeneh même, entre les forces palestiniennes et les phalangistes chrétiens, nous avons été obligés de déménager à plusieurs reprises à la recherche d'abris. Quant à la maison de Kfarnis, nous n'avons plus pu y retourner qu'après la guerre qui a officiellement duré jusqu'en 1990. Pendant la guerre, mon grand-père ainsi qu'une vaste population de déplacés se sont retrouvés suite à cet exode assiégés à Deir el Kamar, un village voisin de Kfarnis.

J'ai donc grandi à Beyrouth Est. J'ai un frère plus âgé que moi ainsi que deux sœurs plus jeunes. Mon frère est ingénieur en communication, une de mes sœurs est dans la finance et l'autre possède un institut de beauté.

Mon père à d'abord travaillé dans la gendarmerie, puis comme laboureur et maçon, et par la suite comme chargé de travaux de maintenance dans diverses institutions. Il est décédé d'un cancer de l'estomac en 1994. Ma mère est femme au foyer. Nous vivions tous dans une petite maison de deux pièces avec mon oncle qui est prêtre syriaque maronite catholique et qui possédait cette maison depuis longtemps.

Mon enfance s'est déroulée dans le contexte de la guerre. Contrairement à mes parents qui faisaient bien la différence entre la paix et la guerre, je suis né dedans et cela constituait ma « normalité ». Je n'ai donc pas ressenti le vrai danger. Cela dit, j'ai vécu l'éclatement d'un obus à environ 10 m de moi, et une autre fois, alors qu'il était à la maison, mon père a été atteint par des éclats d'obus ce qui semble avoir plus tard causé son cancer. A l'école, un jour pendant la récréation, plusieurs enfants ont été touchés par les balles d'un tireur d'élite, et une petite fille, Pascale Abdessater, a été tuée. Mes parents nous expliquaient qu'il ne fallait pas traverser les quelques mètres qui nous séparaient de la prochaine rue car c'est là que se trouvaient les tireurs d'élites. Durant mon enfance, j'ai vu un avion tomber et un pilote s'en détacher en parachute, un hélicoptère brûler dans le ciel, des balles et des missiles siffler de toutes parts. J'ai aidé comme volontaire dans un hôpital et je voyais continuellement des cadavres de soldats étendus çà et là. Ma principale tâche était de faciliter l'entrée des blessés aux salles d'urgence, et de les aider au besoin. Nous avions peur, mais nos parents faisaient tout pour faire passer ce quotidien de la meilleure façon possible. À part ça, j'allais à l'école et je passais mon temps à jouer dans la rue avec les copains. Quand les bombardements recommençaient, nous retournions à la

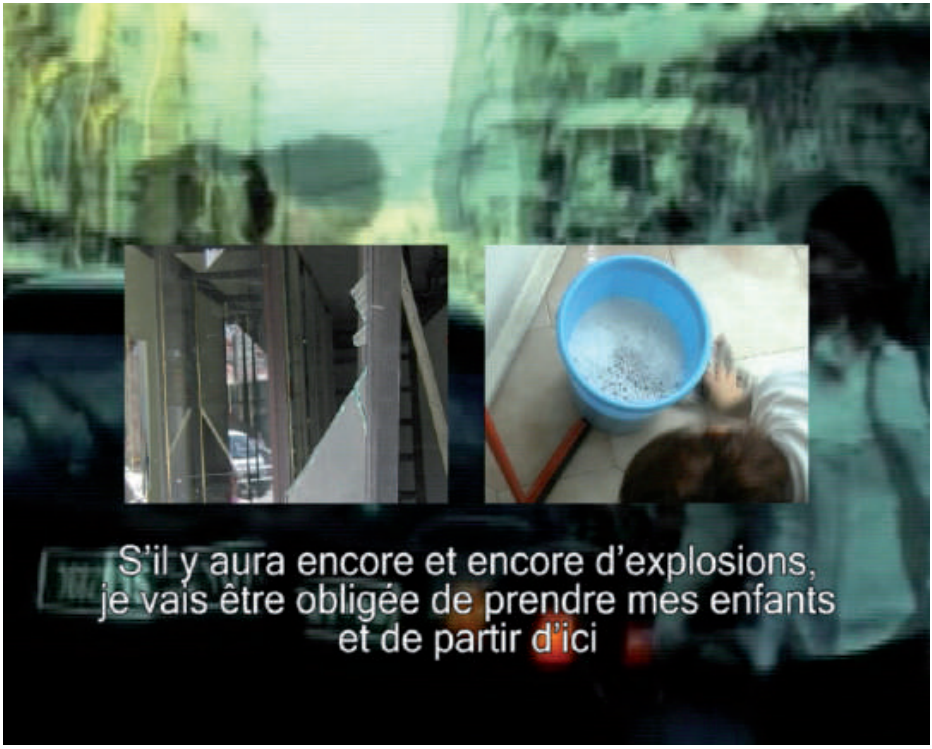
maison, parfois contents d'avoir échappé à quelques heures de cours. On nous entrainait avec de multiples simulations à se mettre à l'abri de l'école.

Au départ, j'avais quelques difficultés à l'école. J'avais de mauvaises notes, je m'intégrais mal. Aussi, il faut savoir que les professeurs frappaient les élèves et ça a joué beaucoup pour moi ; nous étions intimidés, punis, mis à genoux dans la cour devant tout le monde, et chassés hors de la classe. Ils nous menaçaient de nous laisser enfermés dans une pièce plongée dans l'obscurité et infestée de rats. Les gifles ne s'arrêtaient pas. Dans la cours et l'autocar, les élèves se tapaient dessus à peine surveillés par les responsables. L'école n'était donc pas un lieu que j'aimais fréquenter. Heureusement, mes parents m'ont changé d'établissement, plusieurs fois d'ailleurs. J'avais doublé la classe de 8ème, et à partir de ce moment-là, avec un changement d'établissement également, je suis devenu parmi les premiers de la classe jusqu'au bac, particulièrement dans les matières scientifiques. C'étaient des écoles privées maronites. Le tout s'est soudain joué en ma faveur. Les méchants de la classe sont devenus mes meilleurs copains, vue qu'ils voulaient à présent mon bien être car j'étais devenu leur sauveur pour les examens, car je leur en passais les solutions qu'ils copiaient de ma feuille avec beaucoup de gratitude. J'ai eu le bac français en mathématiques et sciences physiques. Je n'ai pas eu envie de passer les examens du bac libanais, un seul me suffisait pour rejoindre l'université. Je me destinais alors à des études d'ingénieur.

Pendant la période de l'enfance et de l'adolescence, je faisais beaucoup de dessins. Je dessinais les gens, les copains. J'impressionnais les filles à l'école. J'avais des commandes de voisins, j'improvisais même des règles de peinture à partir des quelques livres de peintures que je m'étais offerts grâce à l'argent de poche que me donnaient mes parents. Ça étonnait beaucoup mes parents. Mon père se demandait si on pouvait gagner notre vie avec ça.

Je me suis présenté au concours d'entrée pour suivre une formation d'ingénierie. J'avais de bonnes notes dans les matières scientifiques mais ma note en anglais n'était pas suffisante pour l'université américaine. Aujourd'hui, je me dis que j'ai finalement eu bien de la chance de louper ces concours car je ne me vois pas du tout dans ce corps de métier. Je crois que j'ai toujours manqué de clairvoyance. En ce moment-là, je ne savais pas où j'allais, mais malgré cela, je me suis souvent retrouvé au bon moment et au bon endroit. J'avais quand même présenté ma candidature à l'Institut National des Beaux Arts en parallèle du concours de l'université. Nos parents nous laissaient libres de nos choix. Malgré tout, aujourd'hui j'ai réussi à concilier tout cela, dans le sens où je me situe à l'intersection entre les sciences, les arts et les technologies.

Plus tard, je me suis rendu au Centre Culturel Français de Beyrouth afin de me renseigner sur les possibilités qui s'offraient à moi pour continuer mes études à Paris. J'ai envoyé les demandes de dossier d'inscription à presque toutes les écoles de beaux-arts en France ainsi qu'à des universités françaises. Suite aux multiples réponses que j'ai reçues, j'ai fait une première sélection. Par suite, muni des adresses et des rendez-vous que l'on m'a fixés, je suis parti faire du tourisme en France et j'ai ainsi pu visiter divers établissements et y présenter les concours. J'avais également cherché à poursuivre mes études aux Etats-Unis, mais c'était trop tard et trop cher. C'est donc vers la France que je me suis dirigé. J'ai passé des concours à Mulhouse, Poitiers,



Arameans, Vidéo, 2007 © Courtesy of the artist

Nîmes, Paris, etc.

Ce qui est drôle, c'est qu'après m'être déplacé de Paris jusqu'à Mulhouse, quand le jury qui m'attendait me demanda dans quelle direction je souhaitais m'orienter, je répondis le multimédia ; ils répliquèrent que ces cours n'y étaient pas dispensés vu que leur établissement se spécialisait uniquement dans l'enseignement des techniques d'impression.

Avant les concours d'entrée, je m'étais préparé en parcourant des expositions parisiennes, Louise Bourgeois à Beaubourg par exemple, ou encore en demandant conseil à un artiste libanais, Samir Tabet, qui était a Paris et que je connaissais. Il m'avait parlé de la scène contemporaine en peinture: Poirier, Soulages, le figuratif, l'abstrait.

Par la suite, le jury de l'ENSBA m'a posé des questions relatives à mes goûts artistiques… On me demanda aussi ce qu'était le numérique pour moi, question à laquelle je répondis par une pirouette telle que : J'aime humaniser le numérique. Ce qui amena un véritable débat. Ils ont malgré tout senti ma motivation et cela a beaucoup joué. Apres tout, je venais du Liban en France spécialement pour passer le concours. J'ai donc été accepté à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris et à L'ESEC, une école de cinéma également à Paris. Ce qui m'a fait choisir Paris pour s'inscrire dans les deux écoles en parallèles. L'ESEC dispose d'un cursus de deux ans.

À vrai dire, avant de rentrer dans ces études, je pensais laisser tomber petit à petit les Beaux-Arts de Paris pour me consacrer

au cinéma. Mais vu la notoriété de l'école je n'ai pu lui tourner le dos. Les gens en France me saluaient chaleureusement dès qu'ils savaient que je faisais les Beaux-Arts de Paris. Aux guichets de ciné, au Mac Do, etc. C'est dans ce milieu que j'ai connu la vidéo particulièrement. La première fois c'était aux Beaux-Arts de Bordeaux pendant un de mes concours d'entrée. En me baladant dans l'école avant le jury, je causais avec un étudiant à qui je demandais ce qu'ils faisaient exactement, vu que je ne voyais pas de peinture dans leurs brochures. Il me répondait qu'ils ne faisaient pratiquement que de la vidéo. C'est ainsi que petit à petit j'ai compris qu'une expression artistique pouvait passer par ce vecteur. A l'ENSBA, j'ai suivi divers ateliers comme celui de Christian Boltanski, Dominique Belloir, Maurice Benayoun, Paul Devautour, et Jacqui Chrici.

Du coup j'étais très occupé et je n'avais pu toucher à mes peintures par manque de temps. Malgré tout, je ne me situe pas dans une guerre des médias, je veux dire par là que je ne déclare pas la fin de la peinture ou ce genre de chose. Les chefs d'œuvre peuvent prendre forme sur tout support.

Plus tard, j'ai eu la chance de recevoir la seule bourse – pour les non européens – pour partir lors d'un échange aux Etats-Unis, sans vraiment savoir comment ca a marché. J'ai passé quatre mois à Pittsburgh, au Carnegie Mellon University. J'ai pu confronter les deux expériences, voir les différences… Ils voulaient que je reste huit mois mais comme j'avais des projets et des histoires d'amour à Paris, je suis rentré.

Dans le cadre de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, mes premiers exploits et positionnement artistiques ont débuté. C'est là où j'ai d'ailleurs rencontré plusieurs personnes avec qui j'ai développé une coopération durable, comme Alexandre Gurita, encore étudiant à l'ENSBA, aujourd'hui Directeur de la Biennale de Paris. Nos questionnements portaient sur le dépassement des supports académiques pour faire quelques choses de plus actuel. L'agent d'art Guillain Mollet-Viéville était un des premiers qui ont agit en faveur de notre positionnement ; la Galeries Modes d'Emploi nous affichait partout et parmi les galeries les plus connues, et pour nous c'était beaucoup. C'était en 1999. On se lançait. C'est à cette époque que j'ai aussi rencontré Fred Forest dans le cadre d'une exposition collective à la Villette à laquelle je participais. J'avais des œuvres vidéos mais aussi d'autres complètement différentes mais qui traitaient des relations et des communications illusoires dans le temps et dans la sphère sociopolitique : De l'art et les nouvelles technologies de la communication, de la relation sans technologie, jusqu'au terrain actuel d'un art en constante redéfinition.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre
Turbulences Vidéo #69, le 12 mai 2010

«JE est un autre». Mais de quel autre s'agit-il ? S'agit-il de l'autre *en* moi ou de l'autre *pour* moi ?

À la rencontre de l'Autre…

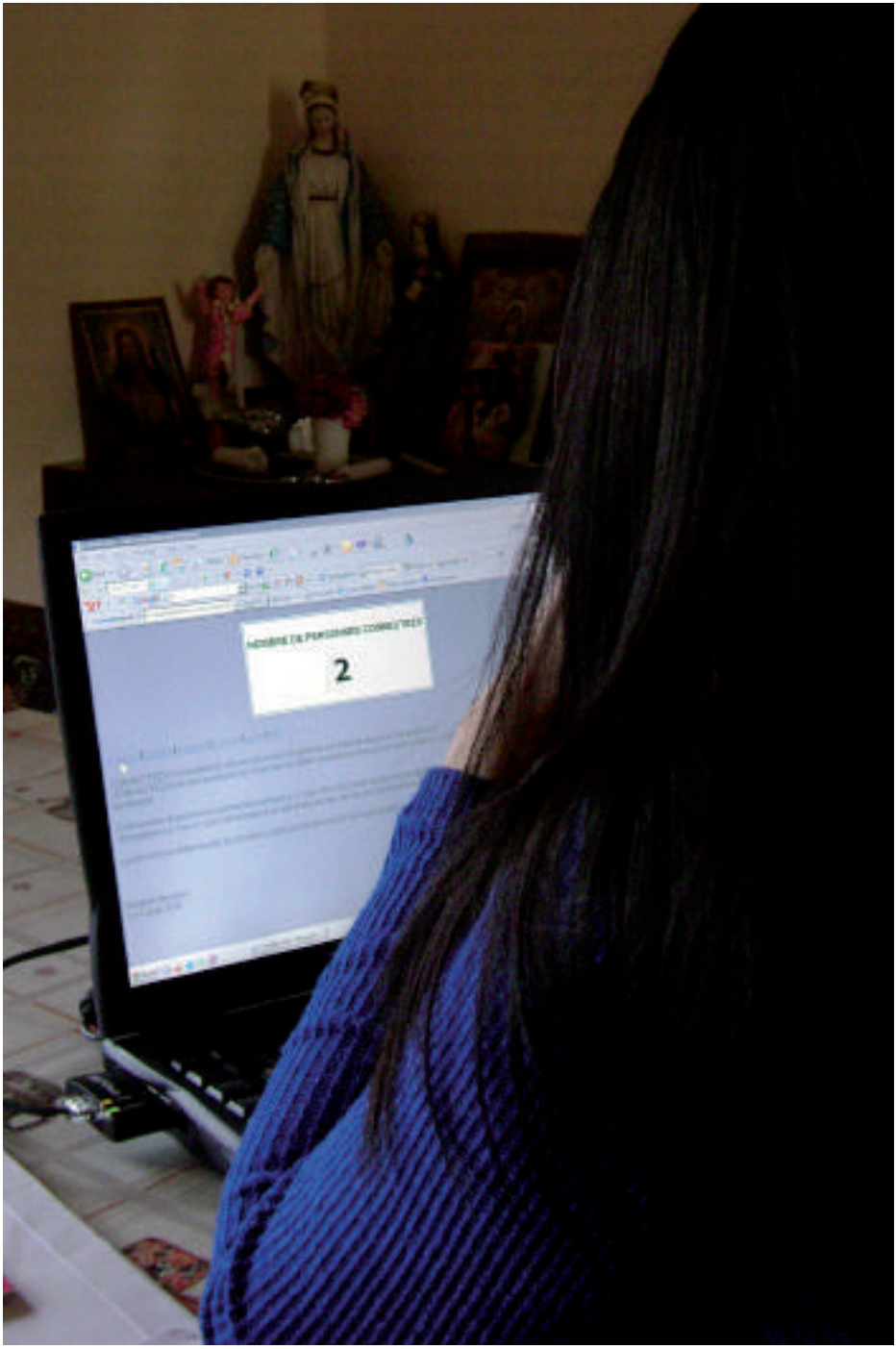
par Évelyne Rogue

Est-ce à dire que je suis un étranger à moi-même au sens ou lorsque je dis «JE», ce «Je» est toujours un autre, autre que le moi auquel je me réfère, ou bien s'agit-il d'insister sur le fait que «JE est un autre» au sens où il y a de l'autre en moi, parce qu'avant tout, il y a de l'autre en soi et pour soi pour moi ? Sans doute est-ce à cette dernière interrogation que nous invite à réfléchir non seulement *CONNECTED* mais aussi *VISITORS* de Ricardo Mbarkho. Loin du tumulte et de l'agitation du monde contemporain, loin de l'étourdissement, de l'excitation, voire de la surexcitation qui faisait dire à Pascal que «tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre», R. Mbarkho avec ces créations présentées aux «Journées méditerranéennes des arts plastiques de Sousse» nous invite à prendre le temps, mais n'importe quel temps.»

* * *

Il nous invite à prendre le temps de la réflexion ; un temps qui suspend son vol afin que l'âme puisse dialoguer avec elle-même. Et l'artiste d'interpeller l'internaute dans *VISITORS* en ces termes : «Comment une valeur numérique affichée peut renvoyer à des valeurs d'ordre universel ?» Sachant depuis longtemps que l'œuvre d'art est un symbole ou un système symbolique rigoureux, en tant qu'elle est *sensée*, sa vocation première, résidant dans le fait d'être une proposition de sens singulière ; il n'y a rien d'étonnant à ce que l'artiste interpelle l'internaute de la sorte. Étant conscient aussi du fait que l'expérience esthétique ne repose plus sur notre aptitude à apprécier le Beau, concept tombé en désuétude - du moins en ce qui concerne l'art à l'ère du numérique, et plus spécifiquement l'art en réseau - mais à dévoiler le sens - ou les sens cachés - de l'œuvre considérée, R. Mbarkho sollicite toutes les facultés intellectuelles de l'*homo significans* : l'homme fabricateur de signes qui, à n'en pas douter, ne manquera pas de donner un sens à l'œuvre qu'il lui appartient plus ou moins de faire naître sous ses yeux. L'artiste postule en effet la participation du public, bien qu'il ne soit pas question de manipulation intensive de la souris, du clic, d'utilisation continue du trackball, comme cela est requis pour certaines autres créations de l'art en réseau. L'interactivité requise dans les créations précitées est effectivement minimale, prenant la double forme : connexion/actualisation, alors même que c'est une à *réflexion* approfondie sur le sens de l'existence, de la relation au temps, à l'espace, à l'Autre qu'en appelle l'artiste.

Question du temps qui est posée dans *CONNECTED* et plus spécifiquement en terme de simultanéité. Si nous ne devons pas oublier

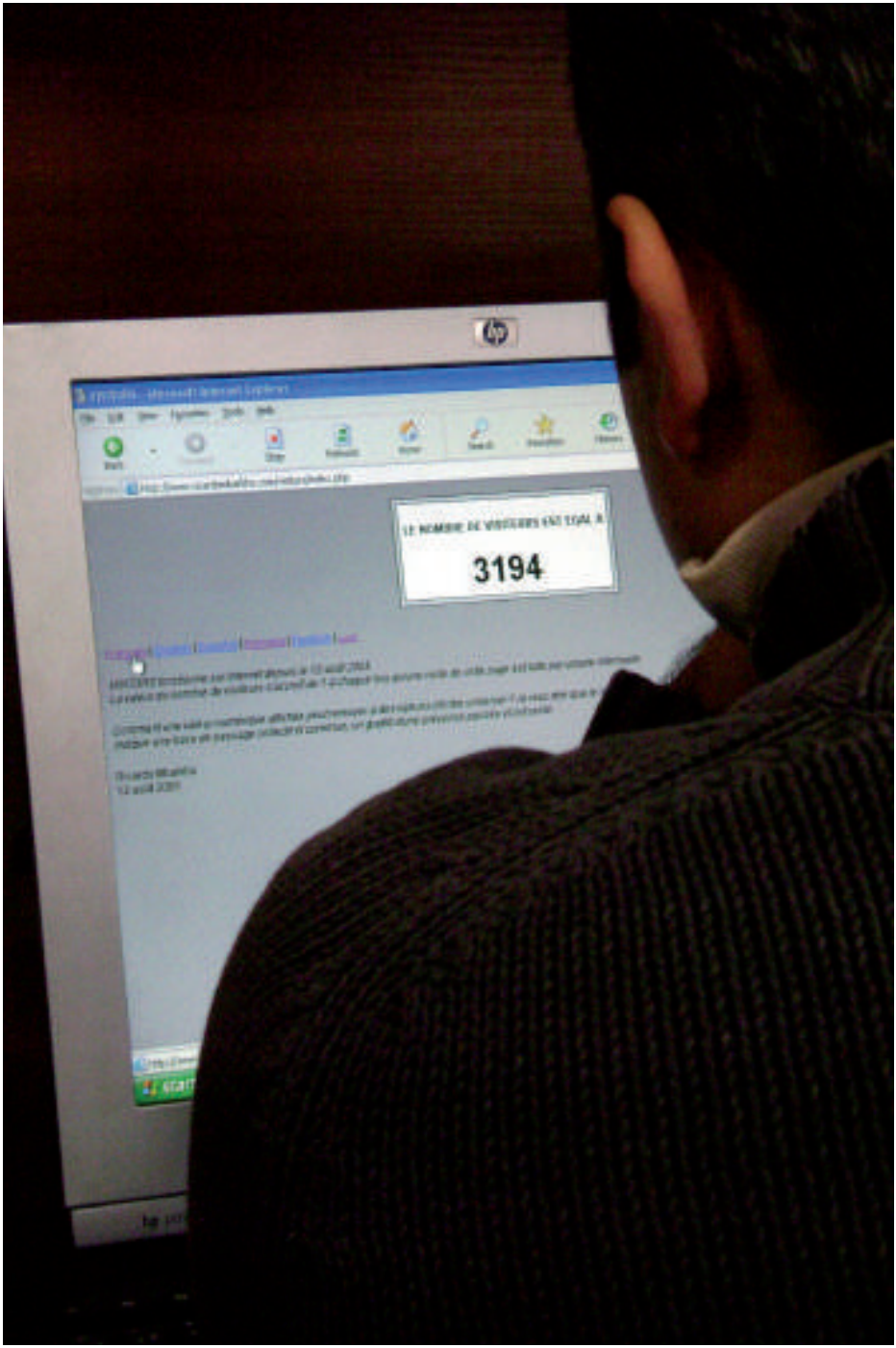


Connected, 2003 © Courtesy of the artist

que Marinetti fut le premier à employer le vocable de simultanéité sur le plan littéraire, si nous ne devons pas oublier non plus à quel point «elle suppose une grande sensibilité pour le déroulement des événements dans le temps», il nous faut surtout insister sur le fait qu'elle «cherche [aussi et surtout] à transformer le problème auditif en problème visuel». Peut-être s'agit-il justement, en pensant *CONNECTED* en termes de simultanéité, d'entendre la voix de l'autre. En visualisant la connexion d'autrui, je devine la présence de l'Autre comme un autre moi, dans lequel je me reconnais, sans pourtant me connaître réellement. Dans la mesure où d'une part nous pouvons et même devons dire que le Moi se confirme, dans le regard de l'Autre, et dans la mesure où d'autre part il nous faut reconnaître avec E. Lévinas que l'Autre c'est d'abord un visage à partir duquel peut s'inscrire l'impératif éthique : «Tu ne commettras pas de meurtre», il nous faut admettre que le lien avec autrui ne saurait non plus se réduire à sa représentation, mais s'actualise dans l'invocation d'autrui. Or, c'est bien autrui qui est invoqué plus que convoqué dans *CONNECTED*, invoqué en tant que sa présence se laisse deviner plus que réellement appréhender.

En spécifiant explicitement que «*CONNECTED* pose des questions sur l'importance d'être connecté en masse (ou non) à travers un dispositif de communication tel qu'Internet», l'artiste met en évidence le fait que la communication peut prendre une forme étonnante, très étonnante parfois dans le cyberespace dans la mesure où l'autre n'est plus celui qui me regarde, mais celui dont je peux, avec un peu d'attention remarquer la trace, à défaut de la retrouver réellement. Si l'Autre n'est peut-être jamais totalement celui avec lequel on communique, comme le fait remarquer J. Baudrillard, c'est parce qu'il est celui que l'on suit et qui vous suit. En effet, sur le réseau des réseaux, plus que nulle part ailleurs peut-être, la présence de l'autre ne cesse de m'accompagner telle mon ombre, mon double, mon image, au point de l'épouser tout en ne cessant d'en effacer la trace. Dès lors, la présence de l'autre se donne à appréhender sous la forme d'une évanescence substantielle dans un temps uchronique et un espace utopique. Il nous faut en effet remarquer et souligner que R. Mbarkho invite le «spectateur» de ses œuvres à réfléchir non pas seulement à la notion de temps, fusse-t-elle sous forme de simultanéité mais, aussi à celle d'espace. Espace évanescent, qui se crée, dure un instant, se prolonge quelque temps, avant de disparaître, réapparaître et disparaître de nouveau. Espace fluctuant en tout cas, plus ou moins peuplé d'âmes dont on peut se demander s'il représente réellement un espace de pensée au sens où P. Lévy l'entend, un espace pour une *intelligence collective* à venir, ou bien une *noosphère* telle que la définissait déjà Teilhard de Chardin. C'est en tout cas à un type de relation sur le réseau tout à fait particulier que nous invite à réfléchir les œuvres de R. Mbarkho.

En effet, en nous invitant à faire l'expérience de la présence de l'Autre à distance, l'artiste pose implicitement la question de savoir ce qu'autrui représente pour moi. Certes dans *CONNECTED* je sais qu'il y a de l'Autre, mais quel est cet autre ? On pourrait même à l'extrême supposer que des machines reliées entre elles dans une salle en réseau, ou autre Intranet, dûment programmées, se connectent à une heure donnée, laissant «croire» alors à l'internaute présent physiquement devant sa machine que 35 autres consciences sont présentes en même temps que lui *hic et nunc* sur ce point spatio-temporellement déterminé du réseau, alors qu'il n'y aurait que 35 machines dupant une conscience ! La machine intelligente, mais non pensante d'aujourd'hui pourrait, *mutatis mutandis* reprendre à son compte, si elle était dotée



Visitors, 2003 © Courtesy of the artist

de parole bien sûr, la plus célèbre plaisanterie parue dans *The New Yorker* à propos de l'identité cachée de l'internaute qui faisait dire à un chien «communiquant» sur le réseau des réseaux «Dans l'Internet, personne ne sait que tu es un chien». Et la machine de dire à une autre machine «Dans l'Internet, personne ne sait que tu es une machine !» Il s'agit là d'un fait extrême, bien évidemment, mais non moins possible, qui pose de manière très sérieuse la question de savoir comment «je» considère cet «autre» dont je ne peux que supposer, imaginer, la présence. Autrui est-il connaissable ? Si chacun est différent, il semble difficile de dire qu'autrui est un autre moi-même. Il faut donc dire que cet autrui est simplement, mais c'est déjà beaucoup, comme moi un être doué de raison et capable d'accéder à l'universel.

Alors que P. Virilio prédisait que «les technosciences (…) seront et sont déjà responsables d'une sorte d'abandon de l'être et de solitude générale» ; et que «le 21è (…) fige l'être et la société dans des comportements isolés, insulaires», R. Mbarkho dans un «appel silencieux», mais non moins tonitruant, préfère inviter le spectateur de ces créations, dans une perspective nietzschéenne, à «Aimer son lointain». En créant des *TAZ* aussi bien avec le site Web *CONNECTED* que *VISITORS*, l'artiste souhaite effectivement susciter la réflexion de l'individu en tant qu'internaute qui se connecte, se déplace, mute parfois, se déconnecte et reconnecte aussi. C'est d'ailleurs sans doute parfois après un long parcours que l'internaute en quête d'expériences esthétiques sinon nouvelles, du moins toujours renouvelées, arrive sur la page Web de *CONNECTED* ou de *VISITORS*. Car il s'agit bien d'une page Web qui à première vue, et à première vue uniquement, paraît banale, ordinaire, simple en tout cas. Contrairement à beaucoup d'autres pages Web que l'on peut trouver sur le Net, le design est très sobre ; la mise en page claire ; le tout épuré de tout contenu inutile. L'internaute n'est pas possédé par l'envie de cliquer sur tout, de tout découvrir simultanément, d'ouvrir des fenêtres en tout sens jusqu'à en couvrir tout son écran. Au contraire, sur les sites de R. Mbarkho, on a l'impression que rien ne doit venir détourner l'attention de l'internaute de l'essentiel. Ce dernier n'est aucunement agressé par les couleurs, les images, ni même un flot ininterrompu d'informations ; il n'a pas de choix à effectuer, aucun dilemme ne se pose donc à lui, si ce n'est celui de se demander ce qu'il doit faire. Il ne lui reste par conséquent plus qu'à être attentif à l'œuvre, à lire les indications de l'artiste comme sur la page de *VISITORS* qui lui fait remarquer : «le numéro ci-dessus tend vers l'infini autant que vous le poussez». L'artiste sollicite donc la réflexion de l'internaute à propos de questions philosophiques telles que la conscience d'autrui, le sens de son existence, de sa situation dans l'espace et dans le temps aussi.

Habitués que nous sommes, effectivement à évoluer dans l'ère du numérique, vivant à l'heure du temps réel, à l'heure de l'Internet, il n'est effectivement pas superflu de prendre le temps de se demander quel alter ego a suivi le même chemin que moi, qui est passé par là avant moi, sur les traces de qui je marche lorsqu'en cliquant je passe de liens en liens, voire de sites en sites. Certains pourraient penser que ces expériences qui nous sont proposées tant par *CONNECTED* que par *VISITORS* n'apportent rien de plus que celles que la vie nous offre, celle dont nous faisons l'expérience lorsque nous nous connectons sur un site quelconque, sans même avoir conscience que nous sommes seuls, des dizaines, voire des centaines ou des milliers à être connectés au même moment sur le même site, tout en étant éloignés physiquement par des milliers de kilomètres les uns des autres, installés très certainement sur des continents différents aussi. Certes, le compteur du site *CONNECTED* indique que «nous» sommes «9»

à être connectés sur cette page, «9» à lire le même texte en même temps, peut-être dans une langue différente, «9» à nous poser la question : qui est l'autre ? Qui sont les autres, qui comme moi ont cliqué sur cette page ? Comment sont-ils arrivés là ? Que pensent-ils ? Qui sont ces alter *ego* dont je ne sais rien et qui pourtant sont comme moi des êtres humains ? Il nous faut alors répondre l'Autre est celui qui habite momentanément le village planétaire interconnecté.

Ainsi, le Numéro inscrit dans le cadre du haut de la page de *VISITORS* «indique une trace de passage collectif et commun, un graffiti d'une présence passée et présente». Si cette expérience nous la faisons en en ayant conscience dans les MUD, nous n'en avons pas conscience sur les autres sites où n'y pensons même pas. Or, c'est peut-être en cela que l'œuvre de R. Mbarkho est exemplaire. En faisant le choix de l'exemplarité, il effectue un choix difficile car chacun sait à quel point «dans l'art la plus grande difficulté consiste dans le fait de reproduire ce qu'on a devant les yeux. Il peut arriver de vivre sa propre époque sans s'en apercevoir (…) Marcher avec son temps : rien ne paraît si simple et pourtant rien n'est plus difficile». Au-delà du caractère banal, presque ordinaire de la connexion sur un site Web telle qu'elle apparaît à l'individu du 21ème siècle, à l'*homo communicans* inscrit dans l'ère du numérique, R. Mbarkho tente de rappeler que ce qui est donné c'est la possibilité technique mais effective aussi tout en composant des temporalités personnelles de créer une subjectivité collective, de faire «sentir», aussi un temps collectif, émergent au-delà des subjectivités individuelles. Il nous rappelle que Autrui est un autre Moi, celui qui confirme que le Moi existe, il est en tant qu'*alter ego* un autre moi, un double de Moi par lequel je me retrouve et me perds. De la même manière que l'Amphitryon de Rotrou «se rencontrant» en Jupiter, il nous faut dire : «À peine me connais-je en ce désordre extrême : /Me rencontrant en lui, je me cherche en moi-même» On ne sera donc pas étonné de constater que pour l'artiste l'important, c'est moins de zapper pour…, de participer à…, d'interagir avec…, de se perdre dans les méandres labyrinthiques du *clic* que de faire réfléchir l'individu au sens de son existence, non pas en tant que prise de conscience de soi, dans la solitude, dans le solipsisme mais dans sa relation à l'autre. Et R. Mbarkho de noter : «La conscience d'être seul(e) ou plusieurs, participe du sens et du vécu que je vous invite à penser et sentir à travers *CONNECTED*». En effet, non seulement *VISITORS* mais aussi *CONNECTED* pourrait se donner à interpréter en tant que Moi projeté vers l'Autre tel un équivalent artificiel du rêve dans une tentative peut-être désespérée de restituer à la conscience, à l'espace, au temps, leur essence ou substance perdue. Enfin, il nous faut montrer à quel point aujourd'hui l'art en réseau, et plus particulièrement les créations comme *CONNECTED* et *VISITORS* qui permettent à chacun de visualiser, deviner, sentir, imaginer aussi la présence de l'autre dans ce lieu particulier qu'est le cyberespace invitent à expérimenter une esthétique d'un type nouveau, qui ne relève pas ou plus seulement de l'*esthétique de la commutation*, ni même de l'*esthétique de l'interactivité dévoilante*, mais d'une *esthétique rhizomorhique* spécifique à l'art rhizomatique. Art rhizomatique au sens où chacun peut se connecter à tout moment de n'importe où, non seulement à partir de n'importe quel point de la planète, mais aussi à partir de n'importe quelle URL. Art rhizomatique au sens où l'on peut dire que les connexions sont nombreuses, latérales. Art rhizomatique au sens où «n'importe quel point de l'Internet peut être connecté avec n'importe quel autre et doit l'être». Art rhizomatique au sens où l'Un s'est fondu dans le multiple. Art rhizomatique au sens où la connexion peut être rompue, brisée en un endroit quelconque

et, reprendre suivant tel ou tel relais, suivant d'autres trajectoires. Art rhizomatique au sens enfin où il est une «mémoire courte, ou antimémoire». Art rhizomatique donc au sens où G. Deleuze et F. Guattati définissent le rhizome. Or, si «être rhizomorphe, c'est produire des tiges et filaments qui ont l'air de racines, ou mieux encore se connectent avec elles en pénétrant dans le tronc quitte à les faire servir à de nouveaux usages étrangers», force est de constater que l'esthétique rhizomorphique produit des topoï (lieux) de pensée, de réflexion, d'expérience qui ont l'air de fondement, voire de fondation, masquant par là même son essence réelle qui est de n'être que ramifications. Comme le faisait remarquer le poète J. P. Hebel : «Qu'il nous plaise ou non d'en convenir nous sommes des plantes qui, s'appuyant sur leurs racines, doivent sortir de terre, pour pouvoir fleurir dans l'éther et y porter des fruits». Il s'agit donc moins pour l'artiste de donner satisfaction à l'internaute en le «divertissant» qu'en l'invitant à inventer une pensée collective, imaginante et créatrice qui se connaîtrait comme telle.

* * *

Plus problématiques que dogmatiques les œuvres de R. Mbarkho invitent le spectateur à reconsidérer les enjeux liés à l'isolement, à la solitude, à la connectivité, à la perception de l'espace et du temps, de soi et de l'autre tels que nous pouvons en faire l'expérience sur l'Internet. L'artiste sollicite effectivement la participation du public. Cependant, il s'agit moins de faire naître l'œuvre que d'en dévoiler le sens, prendre le temps de réfléchir aussi au sens de son existence *hic et nunc*, de sa place dans le monde, de celle d'autrui par rapport à soi, voire de la sienne par rapport à autrui. Mettant dans une certaine mesure fin à ce que nous pourrions appeler la frénésie du clic de l'internaute avide d'intertextualité, l'artiste nous donne non pas à cliquer, à interagir, à user de la souris, à abuser du trackball, mais à lire un texte dont le message n'est autre qu'une invitation à penser, une invitation au voyage, une invitation à embarquer dans l'éther cybernétique d'un art rhizomatique dont les ramifications mouvantes, les connexions incertaines, telles mille pointes de diamants ne cessent de briller au firmament de l'*esthétique rhizomorphique*.

© Évelyne rogue
Philosophe.
Chercheur associé au Centre de Philosophie des Activités
Artistiques Contemporaines de l'Université de Paris 1
Turbulences Vidéo #69, le 6 sept. 2003

Au centre de la vidéo *Plus que normal*, Ricardo Mbarkho a mis trois couples aux divers stades et formes de la non-communication.

Plus que normal

par Dieter Wieczorek

L'impossibilité de l'expression de la concupiscence au début, celle des désirs au milieu et celle de l'éloignement définitif à la fin d'une « relation », tous ces moments existentialistes décisifs se dérobent à l'expression par des mots.

Seule la caméra, surtout si elle est manipulée aussi sensiblement et nerveusement, avec tous les signes d'une stabilité précaire comme chez R. Mbarkho, a le pouvoir de pénétrer dans ces espaces inexprimables. C'est ainsi que R. Mbarkho réussit par la mimique à traduire les gestes des couples qui cherchent à se rapprocher par le mouvement indéterminé de la caméra et à transmettre une tension sensuelle; de cette manière, la caméra devient à la fois documentaliste et metteur en scène, voyeur et acteur d'une présence post-relationnelle.

Dans Gare de Lyon - Juvisy, R. Mbarkho fait aussi preuve de cette même capacité que la caméra, à s'affirmer dans le Nirvana des expériences sensuelles, où communication et interprétation sont mises en échec.

© Dieter Wieczorek
Critique de films. Directeur du festival « Signes de Nuit », Paris.
Turbulences Vidéo #69



Plus que normal, 2002 © Courtesy of the artist

À l'ère du numérique, Ricardo Mbarkho dans *Gare de Lyon - Juvisy* et *Plus que normal*, traite à *contrario* de la notion de communication, en mettant en scène l'incommunication.

Gare de Lyon - Juvisy / Plus que normal

par Évelyne Rogue

Il pose moins la question « qu'est-ce que communiquer ? » que celle de la relation à l'autre, c'est-à-dire « quand y a-t-il communication ? ».

Ces vidéos sont certes pour le spectateur une invitation à s'interroger sur l'espace, le temps, le moi, autrui, le langage comme « objet culturel », mais aussi sur l'être ou le paraître de la communication et surtout sur l'être du paraître de la relation intersubjective entendue sur le mode dialogique.

L'artiste montre, à l'ère où les moyens de communication foisonnent, à quel point « la folie du dire » peut provoquer une chute vertigineuse de « l'homo loquax » dans les abysses de ses espaces infinis sans jamais pouvoir se situer là où elle est, c'est-à-dire dans la relation intersubjective capable de pluraliser l'argumentation et de dialectiser les points de vue.

Par le prisme de l'excès de désir de communication, ces vidéos font apparaître la condition misérable de l'homme dont la parole ne fait plus langue.

Faut-il dès lors en conclure que le Vouloir du MIEUX s'est transformé en ennemi du BIEN ?.

© Évelyne Rogue
Turbulences Vidéo #69



Gare de Lyon - Juvisy, 1999 © Courtesy of the artist

L'artiste libanais Ricardo Mbarkho travaille en réseau pour questionner l'identité et la téléprésence à partir du geste élémentaire de la connexion.

Le Moi collectif

par Fred Forest

Ce seul geste signifie-t-il déjà un contact virtuel avec l'autre, ce qui ferait du Net un terrain où l'on chercherait un «autre» moi de substitution: moi virtuel et éternel ? Depuis que les médias ont proliféré au Liban, le public de masse oscille entre d'une part, la banalisation du médium, et au contraire, sa fétichisation. Le travail de Ricardo Mbarkho accomplit une synthèse : il met en évidence que ce qui prime ce sont, au-delà des machines, les personnes elles-mêmes connectées derrière leurs interfaces.

L'œuvre en ligne de Ricardo Mbarkho *Connected* [48], consiste en un dispositif technique qui, au moyen d'un compteur, se contente d'informer le visiteur du nombre des internautes connectés au moment précis de cette connexion. La prise de conscience du partage avec une, dix, ou mille personnes de ce même espace-temps institué par Ricardo, rend solidaire de la communauté virtuelle exprimée par une abstraction chiffrée mais au-delà aussi de tous les individus dont elle se compose.

© Fred Forest
Turbulences Vidéo #69

Ricardo Mbarkho

Cv & Biographie

Ricardo Mbarkho est né à Beyrouth en 1974. Il enseigne l'art à l'Académie Libanaise des Beaux-Arts, Beyrouth. Dans son travail, il utilise souvent les nouveaux médias pour questionner l'environnement sociopolitique en rapport surtout avec l'appartenance et la communication.

Ses œuvres sont présentées dans de nombreux galeries, festivals, expositions et universités à travers le monde, où il tient aussi régulièrement des conférences. Depuis 2002, il enseigne l'art, la vidéo et les nouveaux médias à l'Académie Libanaise des Beaux-Arts à Beyrouth.

Ricardo Mbarkho est diplômé de l'Institut National Supérieur des Beaux-Arts de Beyrouth. Il poursuit ses études aux Etats-Unis (Carnegie Mellon University) et en France où il obtient le diplôme de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris et le diplôme de l'Ecole Supérieure d'Etudes Cinématographiques. Actuellement il vit et travaille au Liban.

LIEUX D'EXPOSITION ET /OU DE CONFÉRENCES (SÉLECTION)

Allemagne :
European Media Art Festival, Osnabrück
Transmediale, Berlin

Autriche :
Ars electronica, Linz

Bosnie-Herzégovine :
Galerija 10m2, Sarajevo

Canada :
Festival télé-jeunes en francophonie, Montréal

Égypte :
L'Atelier de l'Alexandrie, Alexandrie

Emirats Arabes Unis :
artParis, AbuDhabi

Espagne :
microARTos, Madrid
Festival LOOP'08, Barcelone

France :
Guislain Mollet-Viéville, Paris
Biennale de Paris, Paris
Cité des Sciences et de l'Industrie, Paris
ENSBA, Paris
Festival International Signes de Nuit, Paris
Festival Instants Vidéo, Marseille
Festival VIDEOFORMES, Clermont-Ferrand
ISEA 2000, Paris

Italie :
Festival INVIDEO, Milan

Liban :
Centre Culturel Français, Beyrouth
Dawar el Shams, Beyrouth
Espace SD, Beyrouth
Galerie Piece Unique, Beyrouth
Galerie LAA, Beyrouth
Goethe-Institut, Beyrouth

Norvège :
Oslo Screen Festival, Oslo

Maroc :
Festival International D'Art Vidéo de Casablanca

Pays-Bas :
LiteSide Festival, Westergasfabriek Amsterdam

Tunisie :
Le Centre Culturel de Sousse

interview vidéo de Ricardo Mbarkho



http://www.videoformes-fest.com/portraits-d-artistes/ricardo-mbarkho/

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



Le deuxième volume des travaux de l'Ecole doctorale 441 Histoire de l'art, Université Paris 1, vient de paraître aux Publications de la Sorbonne :

Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle, sous la direction de Nicole Brenez et de Bidhan Jacobs.

4E DE COUVERTURE :

Au tournant du XXIe siècle, l'art du film a connu des mutations profondes et rapides qui emblaient faire de la technologie le moteur de la créativité. Les cinéastes ont vécu une situation nouvelle et passionnante : ils pouvaient puiser à volonté dans plus d'une centaine d'années de matériel argentique, vidéographique puis numérique, et trouvaient à leur disposition un nombre croissant d'outils pour transférer, hybrider, tresser les supports d'images. Simultanément, aussi technicide que technophile, la logique industrielle fondée sur un turn-over à rotation accélérée démantelait des pans entiers de l'arsenal argentique et vidéographique. Comment les pratiques artistiques ont-elles affirmé leur autonomie par rapport aux consignes technologiques et aux commandes sociales ? Comment ont-elles articulé exigence formelle et dynamique d'émancipation ? Cet ouvrage collectif recense les voies et les formes singulières de l'objection visuelle, notion qui renvoie aux différents modes d'actualisation pratique d'une conception du film comme travail critique. Issu des journées d'études « Cinéma expérimental et histoire » (2007), « Collectif Jeune Cinéma/Festival des cinémas différents. Histoire, conservation et diffusion du cinéma expérimental » (2008), « L'art au temps du numérique » (2009) et des programmations impaKt (conçues par les Trois Lumières) qui se sont déroulées au sein de l'Institut national d'histoire de l'art à l'initiative des chercheurs de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (École doctorale Histoire de l'art), ce deuxième volume de la collection Histo.art associe manifestes et analyses d'artistes, d'enseignants et de doctorants. Une préface du cinéaste Peter Whitehead et une intervention en images du plasticien Ange Leccia enrichissent l'ouvrage.

TABLE DES MATIERES

Présentation
Nicole Brenez, L'objection visuelle 5

Introduction
Peter Whitehead, Au commencement était l'Image, avant le commencement était l'Avant-Garde 25

I. Initiatives critiques dans le champ de l'iconographie

Philippe Grandrieux, À quoi bon une image ? 33
Vincent Deville, Attaquer la figuration 35
Kévin Cappelli, D'une contestation du sublime. Philosophie, nature et romantisme dans l'oeuvre de Stan Brakhage 51
Federico Rossin, John Gianvito : le futur antérieur du cinéma 59
Jayce Salloum, Activer la culture 67
Vincent Deville, Fertilités du hiatus : Ange Leccia 71
Laura Waddington, La voix petite, fragile, inachevée 81
Gloria Morano, Le corps féminin dans le cinéma d'avant-garde contemporain confronté aux propriétés plastiques de l'argentique et du numérique 83
Yekhan Pinarligil, Initiative vidéographique en Turquie. Description d'une performance : Hicap, de Canan Şenol 93
Hamé, J'habite un laboratoire 103

II. Déterminations plastiques, critiques des usages : inventions formelles

Ken Jacobs, Ce que la pomme de Cézanne signifie pour moi 109
David Pellecuer, Questionnements du plan dans le cinéma expérimental contemporain 115
Bidhan Jacobs, Usages radicaux du flou dans le cinéma et la vidéo 127
Adrian Martin, Cinéma et musique expérimentaux : le cas australien 141
Gabriela Trujillo, L'oeil liminaire. Mantras, mélodies et expérimentations dans le nouveau cinéma argentin : l'oeuvre d'Ernesto Baca située dans son contexte 157
Angélica Cuevas Portilla, L'émergence du cinéma expérimental mexicain à l'ère du numérique 167
Sylvain George, Le peuple qui vient : gestus du cinéma prophétique (la communauté des amis étrangers) 175

III. Intelligence des machines, critiques de la technophilie : outils, gestes, flux

Peter Tscherkassky, Chant du cygne de la cinématographie 209
Jérôme Schlomoff, Histoire de ma caméra Sténopé 213
Johanna Vaude, Greffe, fusion, hérédité. L'hybridation dans le cinéma expérimental contemporain 215
Hugo Verlinde, Sept fragments sur le numérique 225
Jacques Perconte, Bien plus fort que la Haute Définition 231
Gabrielle Reiner, Persistances du noir et blanc 239
Émilie Houssa, Stylistiques du document 247
Lech Kowalski, Camera War (l'entretien général) 257

Ange Leccia, Still True. Captures 1982-2009 269

Ce qu'Image montre, Texte le dé-montre. Il le retire en le justifiant. Ce que Texte expose, l'Image le pose et le dépose.

Ce qu'Image configure, Texte le défigure. Ce qu'il envisage, elle le dévisage. Ce qu'elle peint, il le dépeint. Mais cela même, leur chose et leur cause commune, cela distinctement oscille entre les deux dans un espace mince comme une feuille : recto le texte et verso l'image, ou vice (image)-versa (texte).

Jean-Luc NANCY, *Au fond des images,* Paris, Galilée, 2003, p. 144

Jan KOPP, La Bataille des images (Bilderstreit), 2009.

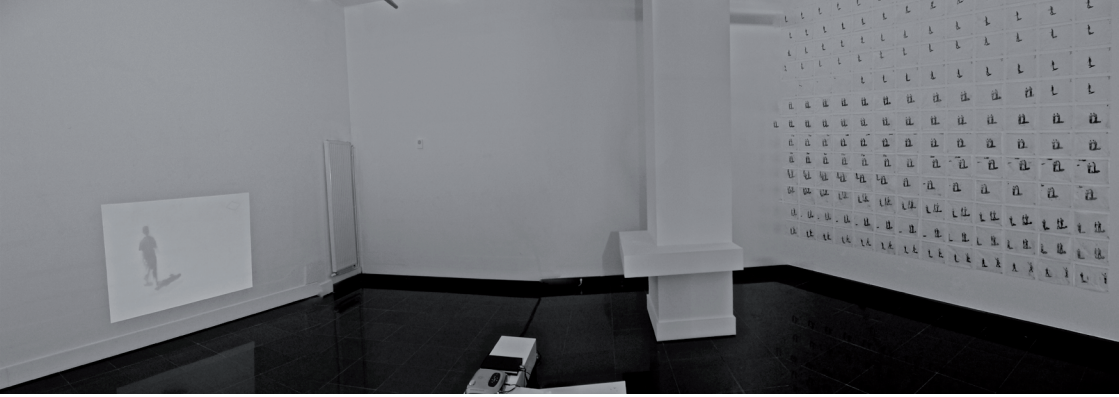
par Ghislaine Perichet



La Bataille des images (Bilderstreit), Dessins sur papiers calques © Courtesy of the artist

Lorsqu'en 2008, Olivier Grasser[1] décrivait la sculpture[2] réalisée par **Jan Kopp** pour l'espace d'exposition du Frac Alsace comme, *plus qu'une forme close et rigide, (…) une structure ajourée dont l'assemblage révèle une diversité de rythmes et de décisions résultant en une totalité autonome*[3],

1. Directeur du FRAC Alsace.
2. *Ungebautes*, sculpture réalisée par Jan Kopp pour le FRAC Alsace, 2008.
3. in Dossier de presse de l'exposition « *Jan Kopp* », à propos de *Ungebautes*, au Frac d'Alsace, du 1er mars au 4 mai 2008. Site FRAC Alsace :
« http://www.culture-alsace.org/publicmedia/original/118/50/fr/Expo%20Jan%20Kopp_Dossier%20de%20presse.pdf »



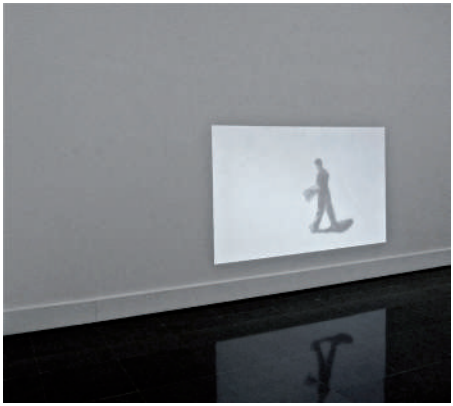
ne faisait-il pas déjà allusion au dispositif d'installation *La Bataille des images*, exposée et mise en scène aujourd'hui par l'artiste au sein de la galerie Michel Journiac ?

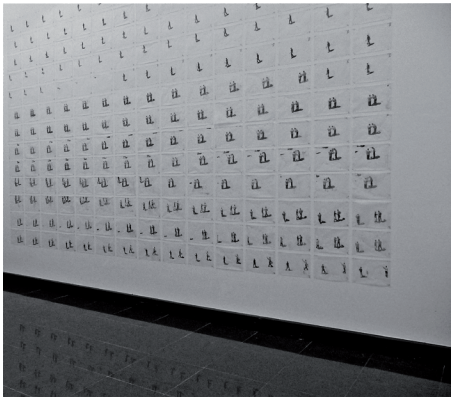
La bataille des images – La feuille

Jan Kopp *travaille* l'image et le dispositif de la mise en scène des images comme la structure, un bloc d'espace et de temps qu'il définit en relation avec l'environnement à l'intérieur duquel *l'objet* prend forme, et qui peut lui induire *sa* forme. En occupant le volume de la galerie, le territoire et l'espace *entre-deux* territoire des images, comme le lieu de la stratégie élaborée pour déterminer le rapport entre les images, l'artiste rend compte des relations possibles entre un pluriel de l'image fixe et la singularité des images en mouvement.

Exposées en vis-à-vis tels les deux camps d'un champ de bataille, surface d'exposition et surface de projection se font face. La distance qui sépare les images tout autant qu'elle les rapproche est l'espace laissé vacant, ouvert à la déambulation du visiteur qui, mû par la dynamique des interférences inhérentes à la scénographie du lieu, le corps *pris* entre deux feux, s'improvise acteur de *la bataille* dont la présence initie les relations entre les images susceptibles de *faire parler la feuille*. Si le dispositif d'installation, perçu comme le territoire d'un *entre-deux*, est le lieu où s'échafaudent les relations entre les plans réunis dans un rapport de cause à effet, ne pourrait-on appréhender l'espace qui sépare la surface d'accrochage des dessins du plan de la projection comme la zone d'extrapolation des relations, propice à générer la mise en forme des liens entre les images ? Entre les images exposées, fresque monumentale de quelque deux cents dessins, et la vidéo, compilation par ordinateur des mêmes dessins révélés sous le faisceau de la projection, pointent les connivences.

À l'origine de *la bataille des images* est la feuille. Une image littéralement *explosée*, démultipliée puis exposée image par image sous la forme d'un immense tableau qui s'affiche et s'expose dans la force d'extraction et de transcription de ses parties, avant de réintégrer le *dedans* de l'image en mouvement, la scène de l'affrontement. Jan Kopp investit l'espace de la galerie comme l'atelier à l'intérieur duquel il *travaille* les images et la *feuille*. Il est le vidéaste, photographe et dessinateur qui rend lisibles les processus inventoriés dans la perspective de finaliser *l'objet*. Il est celui qui s'approprie les images pour mieux les détourner, déstructure, capture et transcrit les plans vidéo sous forme





de dessins[4] en noir et blanc qu'il soumet à la prise de vue et réinitialise pour reconstituer *la bataille*, en restituer le mouvement.

Les images rassemblées sous le sceau de la ressemblance s'assemblent comme *force – du même différant de soi en soi*[5], qui les rapproche et crée l'unité de la *forme* composée, le champ de *la bataille* perçue sous la coupe d'un regard *aimant*.

À la scène filmée *in situ*, Jan Kopp substitue la déclinaison de *la feuille*, un *précipité* des images qu'il met en scène. *La feuille* est l'image mise en images et imagée qui se donne à voir dans la mouvance de sa composition, dans la puissance de ce qui est, plus que montré, *monstré*. Dans le sens où, pour reprendre les termes de Jean-Luc Nancy émis en référence à la peinture, *ce qui est monstré* n'est pas *l'aspect de la chose* mais ce qui se montre à travers son aspect, *son unité et sa force, la force* n'étant *elle-même pas autre chose que l'unité nouée de sa diversité sensible*[6], qui sollicite l'attention, là où le regard s'attarde.

Ainsi *la bataille* serait-elle appréhendée par le visiteur dans la double acception des images, l'aspect de *la feuille*, présenté dans *la diversité* et *le rapport étendu* de ses parties, et sa *force*, manifestée dans *l'unité qui conjoint* ses parties pour *les projeter au jour*[7]. L'image projetée détourne l'aspect des images exposées, qui n'est alors que son propre « *dedans », qui n'est pas autre que son propre « devant »*, dont la *teneur ontologique est sur-face, ex-position, ex-pression*[8], qui résulte d'un *trop-plein* des images mises en branle et ébranlées, métamorphosées, qui rendent compte de l'image *animée*, le film d'animation. *La Bataille des images* se présente dans l'efficience de sa forme redoublée et s'expose dans son évidente *rassemblance*, là où l'évidement de l'espace d'exposition contribue à sa mise en scène, où la présence du public se révèle inhérente au processus d'identification des images, de *la feuille.*

La bataille des images ou la danse de la feuille

La bataille des images est le lieu de la concertation et concentration des images,

4. Dessins réalisés avec l'aide d'une équipe d'étudiants de l'Université Paris 1:
Audrey Crestia, Julien Comman, Yassine Daddy, Aaike Van Drieesche, Maéva, Caroline Alenet, Claire Bas, Thibaut Caire, Claire Giraud.
5. Ibid. 1, p. 25.
6. Ibid. 1, p. 47.
7. Ibid. 7
8. Ibid. 6

l'espace laissé ouvert au public, présent sur le champ de la bataille, qui se tourne vers les images et vers qui la feuille se tourne, qui glisse et roule au sol suivant les caprices du vent et qu'un promeneur ramasse qui la lit à peine et puis qui la transmet à un autre passant lui-même rejoint qui ensemble échangent autour et peut être à propos de la feuille ici sujet à caution et objet de discorde reprise par le premier puis rejetée s'enroule la feuille retourne alors au sol puis glisse et roule déroule suivant les caprices du vent et qu'un promeneur ramasse qui la lit à peine la transmet à un autre passant lui-même rejoint qui ensemble échangent autour de la feuille sujet à caution et objet de discorde reprise par le premier puis rejetée qui retourne encore une fois au sol s'enroule infiniment la feuille qui glisse et roule enroulée déroulée suivant les caprices du vent qu'un promeneur ramasse lit à peine et puis la transmet à un autre passant lui-même rejoint qui ensemble échangent autour et peut-être à propos de la feuille ici ramassée par le promeneur et rejetée, qui retourne au sol, s'enroule à l'heure où le soleil jordanien passe au zénith. La feuille, sujet à caution ou objet de discorde ? Hier silencieuse, la feuille qui s'extrait du cadre de la projection et s'affiche au mur, démultipliée, commence tout juste à se montrer et à faire parler d'elle.

Réunies sous le titre *La Bataille des images (Bilderstreit)*, exposition et projection des images s'apparentent aux prémices d'un projet en cours de réalisation dont les processus d'élaboration, imaginés par l'artiste pour organiser et mettre en scène *la bataille* au sein de la galerie, fondent *l'objet* même du dispositif auquel le public est convié à venir se confronter. *La feuille* se mérite, encore faut-il la retenir, pour en saisir la gageure, toujours la même et pourtant jamais tout à fait, transformée. Deux cents transcriptions graphiques alignées dans l'ordre chronologique des plans filmiques qui participent de l'histoire en cours et contribuent à la mise en forme et mise en mouvement de *la bataille des images* animées.

Présent au moment de *la bataille*, Jan Kopp a filmé la place d'Amman en léger surplomb et plan fixe, cadré la scène en plan rapproché comme le lieu déserté approprié aux aléas des rencontres pour ainsi pointer les enjeux de *la bataille* engagée autour de *la feuille*. Spectateur tout autant que voyeur, sa présence impromptue au moment des faits le rend témoin oculaire d'un événement dont il se fait l'avocat, sans parti pris, sauf à s'octroyer un *temps* de *la feuille* pour mieux nous la restituer, sans rien en dire mais en la donnant à voir et à entendre.

L'entre-deux territoire des images – Au cœur de la bataille

La séquence vidéo est la parenthèse spatio-temporelle qui prive le public d'un avant et d'un





La Bataille des images (Bilderstreit), Dessin animé, vidéo HD transférée sur DVD, 52', son, 2009 © Courtesy of the artist



après du temps de *la bataille*, le lapse de temps nécessaire à *la feuille* pour, à peine aperçue et ramassée, passer de main en main et s'effacer, puis disparaître avant de réapparaître et se faire désirer, au rythme de la mise en boucle et répétition de la scène. Comme le visiteur au centre du dispositif, condamné à tourner sur lui-même pour tenter d'appréhender *la bataille des images* dans sa globalité, à l'intérieur du cadre, *la feuille* virevolte. Subsiste pour le public curieux l'opportunité de se saisir d'un temps de suspension de l'image en mouvement pour la retenir, *la feuille*, et la *voir*, le temps de son accrochage, au moment où celle-ci commence à faire parler d'*elle*, au moment où les pourparlers engagés autour de *la bataille des images* se poursuivent.

Prenons place au cœur de *la bataille* et centre de l'arène afin de *mesurer* notre présence, appréhender la distance qui nous sépare encore des images. Rien n'est vraiment perceptible au moment de faire face à l'accrochage des images et pourtant. Quelque chose *se passe* et *passe* à travers la juxtaposition des dessins et figures au mouvement suspendu. D'infimes traces substantielles s'annoncent déjà visuellement comme des zones de turbulences bientôt fédératrices des articulations entre les plans, génératrices des déplacements des personnages à l'intérieur du cadre de la projection.

Essentiels à définir les paramètres du scénario choisi par Jan Kopp pour réaliser le film d'animation, ces micros événements perçus séparément ne nous *parlent* guère mais, pris dans la dynamique d'une lecture *ouverte*, s'apparentent à un tracé, une courbe indicielle où s'immisce et circule le regard, qui serpente entre les figures et traverse les images. Déchiffrée sous l'éclairage d'un regard panoramique qui fait lien entre les images, *la bataille des images* se déplie sur la surface du mur d'exposition comme elle se déploie à l'intérieur du plan de la projection, de la profondeur à la surface et inversement, soumise à l'expertise d'un regard féru, le *liant* qui pointe l'essence des relations, attentif aux tressaillements de l'image métamorphique.

Tenté d'en découdre avec *la feuille*, qu'on imagine se détacher de son support mural pour rejoindre le montage des images ou au contraire s'extraire de la vidéo pour s'afficher au mur, le public accorde sa présence à la double présentation des images et représentation de *la feuille*. Là, où, entre surface d'accrochage monumentale et plan de projection minimal, le contraste des échelles de la représentation incite le visiteur à ajuster la distance qui le sépare des images, là où l'attention du public s'avère nécessaire pour mettre en évidence les corrélations entre images fixes et images en mouvement, là est le lieu de la mise en abîme des images soumises à l'exploration, là prend

forme la *relation* autour de laquelle s'enroulent les images, et le corps. Sans heurt.

La place s'anime. N'y manque que le son, *entière fiction sonore reconstituée avec des enregistrements trouvés ici et là*[9], et qui subtilement redouble la marche des personnages.

Guidés par l'écho des pas qui résonnent à travers l'espace de la galerie, nous déambulons. Seules les sonorités, caractéristiques du contexte urbain émanant du hors champ de l'image, couvrent les voix des hommes qui traversent la place et s'y croisent, ou s'y retrouvent. Pendant que *la feuille* se déroule, libère les potentiels de *la bataille* et nous les montre, aux bruits des pas martelés sur le sol s'accorde la marche silencieuse du visiteur.

Plus que *la bataille* donnée à voir, à entendre et à parcourir, ce que les acteurs improvisés de la scène impromptue traversent, c'est le paysage abyssal, l'*antre* et territoire infini des relations entre les images, *entre-deux* territoire des images et structure que l'artiste ouvre à l'exploration, où le corps s'enracine et le regard s'*abîme*. Entre ce qu'a vu Jan Kopp et ce que nous voyons, se perçoit ce qui se *donne à voir*, dans la fulgurance d'un *temps* de *la feuille* décomposée, recomposée, une autre, la même. L'image projetée supplée aux images exposées qui *s'absentent*, substituées à la puissance évocatrice de leur propre *image* en mouvement qui les annexe, que l'attention du regardeur suffit à surprendre l'une d'entre elles pour en suspendre l'envol, laisse advenir les images, qui s'effacent, une à une, subrepticement, avant de refaire surface sur le devant de la scène, infiniment.

Jan Kopp fait la part belle aux images et leur donne la parole, sans les dire. Il nous les montre, séparément, puis les rassemble comme les deux pôles d'un *objet* distinct, une *unité* réalisée par l'entremise de ses parties rassemblées, alors que le public franchit la distance qui le sépare toujours des images pour mieux s'en affranchir, pendant que la *bataille* se poursuit, et que l'envol de *la feuille* s'éternise, qui échappe au regard sans mot dire et c'est tant mieux.

Merci à Jan Kopp.

© Ghislaine Perichet
Turbulences Vidéo #69, Paris, 2010

9. Entretien avec Jan Kopp en janvier 2010