



Turbulences vidéo

revue trimestrielle # 72 - Juillet / July 2011



Turbulences vidéo

revue trimestrielle juillet - août - septembre 2011

quarterly magazine July - August - September 2011



Gabriel Soucheyre

Turbulences vidéo # 72 • Troisième trimestre 2011 / *Third quarter 2010*

Directeur de la publication / director of publication : Loiez Deniel • **Directeur de la rédaction / editor-in-chief** : Gabriel Soucheyre

Ont collaboré à ce numéro / editors : Raphaël Bassan, Alain Bourges, Nicole Brenez, Geneviève Charras, Jean-Paul Fargier, Jean Jacques Gay, Bidhan Jacobs, Marc Mercier, Rodolphe Olcèse, Gonzalo de Pedro, Ghislaine Périchet, Gabriel Soucheyre,

Coordination & mise en page / Coordination & lay-out : Eric André-Freydefont • **Mise en ligne / on line publishing** : Pauline Quantinet

Publié par / *published by* VIDEOFORMES, 64 rue Lamartine, 63000 Clermont-Ferrand cedex 1 • tél : 04 73 17 02 17 •

videoformes@videoformes.com • www.videoformes.com •

© les auteurs, Turbulences vidéo # 72 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés / *All rights reserved* •

La revue Turbulences vidéo # 72 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 *Le Sacre du printemps (SDP)*, Garry Stewart, BOnR © photo : JL Tangh

2

2 *La Zone, retour à Tchernobyl*, 2011 © Guillaume Herbaut / INSTITUTE

Sommaire # 72

Chroniques en mouvement

- 6 Révolution de la mémoire ou mémoire de la révolution
 Marc Mercier
- 10 Dernier état de l'homme. De l'âme ?
 Jean-Paul Fargier
- 18 Festival Nouvelles : Danse / Performances / Strasbourg
 Geneviève Charras
- 26 Open Art : de Benayoun à Moben
 Jean Jacques Gay

Portrait d'artiste : Johanna Vaude

- 34 Interview de Johanna Vaude
 Gabriel Soucheyre
- 37 Impressions de Johanna Vaude
 Raphaël Bassan
- 38 Icare dans l'intimité.
 Gonzalo de Pedro
- 40 Exploration de Johanna Vaude
 Rodolphe Olcèse
- 41 Johanna Vaude & Lowave : DVD « Hybride »
 Bidhan Jacobs
- 52 Samouraï de Johanna Vaude
 Nicole Brenez

Sur le fond

- 55 L'Art en séries
 Alain Bourges
- 60 Tempête sur la Mer Morte
 Alain Bourges

Les œuvres en scène

- 66 Trilogie Russe : Trésors enfouis ressuscités
 Geneviève Charras
- 69 *Stillness*
 Ghislaine Périchet



VIDEOFORMES 2012

Prix de la Création vidéo / Video competition

Appel à candidature / Call for entries

XXVII VIDEOFORMES • 14>17 / 03 / 2012

Prix de la Création Vidéo / video competition

Prix Videoformes Conseil Général du Puy de Dôme, Prix Videoformes Ville de Clermont-Ferrand, Prix du Jeune Spectateur (avec le soutien de la Fondation Varenne)

Ce concours international est ouvert à tous. Les œuvres présentées doivent témoigner d'une écriture originale où la recherche artistique est prédominante sur les moyens techniques utilisés.

The competition is open to all video and media makers. Video works should be original or display a personal approach in which artistic research overshadows technicity.

DATE LIMITE D'INSCRIPTION : 3 octobre 2011

DEADLINE FOR SUBMISSION : October 3rd, 2011

Règlement et formulaire ici / [Regulation and submission form here](#)

<http://www.videoformes-fest.com/inscriptions-prix-de-la-cr%C3%A9ation-vid%C3%A9o-2012/>

**VIDEO
FORMES
.COM**
Art Vidéo & Cultures Numériques
Video Art & Digital Cultures
C L E R M O N T - F E R R A N D

Cela faisait longtemps, mis à part les traités d'astronomie, que le mot « révolution » n'avait surgi sur le devant de la scène de l'Histoire avec toute sa fraîcheur émotive et émancipatrice. Ce sont les peuples arabes qui ont su en ce début 2011 le réactualiser et lui redonner une force subjective attrayante. La révolution est une voie pour passer d'un état à un autre en imposant une rupture qualitative.

Révolution de la mémoire ou mémoire de la révolution

par Marc Mercier

On retrouve aussi cela dans la nature quand par exemple l'eau, en atteignant les 100° se transforme radicalement en vapeur. Mais que reste-t-il de son état antérieur ? *La table* rase du passé est un leurre. La mémoire travaille le présent, et inversement. C'est dans ce balancier que se situe l'acte de création.

Samedi 12 février, encore tout émoustillé par la joie contagieuse des Egyptiens, qui la veille, ont vu s'enfuir le dictateur qu'ils exècrent à juste titre, je me rends au 25, rue Thubaneau à Marseille



Mémorial de la Marseillaise - le banquet républicain © Dominik Barbier

où s'ouvre le *Mémorial de la Marseillaise* scénographié par la plasticienne Anne Van den Steen et l'artiste vidéo Dominik Barbier. Ce dernier a imaginé un dispositif vidéo sophistiqué et pertinent dans le lieu même d'où partirent les Fédérés marseillais pour rejoindre à pied le Palais des Tuileries de Paris, en entonnant le chant de l'Armée du Rhin qui deviendra plus tard l'hymne national français : *La Marseillaise*.

Cette collision historique franco-égyptienne provoquée par l'actualité immédiate ne fut pas sans conséquence dans mon approche du dispositif proposé. De la collision hasardeuse des dates, on passe parfois hâtivement à une

collusion des faits. Sans compter que les textes issus des doléances populaires de 1789, les valeurs d'égalité, de fraternité et de liberté rappelées quand est évoquée la fameuse déclaration universelle des droits de l'homme et du citoyen, font non seulement écho aux aspirations exprimées sur la place Tahrir du Caire, mais aussi aux mécontentements grandissants d'une large partie de la population française d'aujourd'hui.

Il y a dans ce Mémorial une salle où siègent des bustes de personnages historiques de l'époque. Sur chacun est projeté le visage d'un habitant marseillais anonyme d'aujourd'hui. L'effet est tellement bien réussi, que quand

ces sculptures *vivantes* s'activent, débattent, expriment par des mimiques leurs sentiments, nous sommes littéralement obligés de faire le grand écart entre l'histoire ancienne et notre actualité, et, justement, de mesurer cet écart. La vidéo prend les mesures de l'Histoire avec un œil de géomètre.

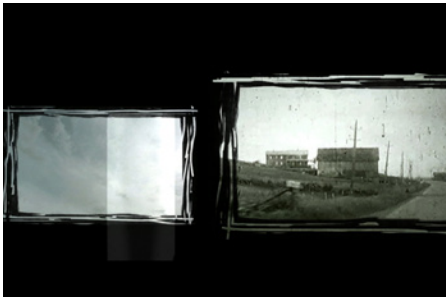
Ce va-et-vient incessant, vertigineux, fragilisant entre la mémoire et notre présent, n'est accessible dans toute sa complexité qu'à se confronter à la parole des poètes, de ces femmes et hommes qui ont déserté l'armée des certitudes qui occupent le sens commun. *Désserter*, c'est quitter son pays pour se réfugier dans le désert, là où tout est trop immense, où toutes les limites sont impalpables, où toutes les constructions humaines sont sujettes à l'ensevelissement. Sait-on combien de fois les pyramides égyptiennes furent dissimulées sous le sable ? Étonnant paradoxe : le vide du désert cache et protège simultanément les vestiges de la mémoire des hommes.

Il faut donc écouter et scruter les images des poètes qui fouillent les sables toujours mouvants de la mémoire.

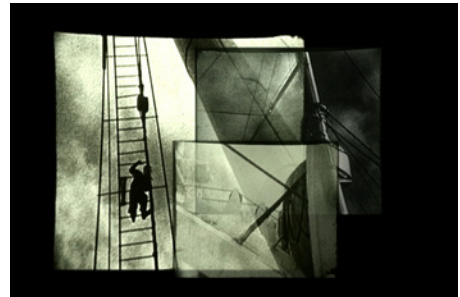
Je pense notamment à ce délicat travail de la réalisatrice québécoise Geneviève Allard, *Doucement...repartir* (6' - 2009), soutenu par le centre d'artistes Vidéo Femmes. Les premières images, comme des clignotements dans la nuit, émergent du désert de l'écran noir. C'est le corps d'une femme qui, lentement, se dresse comme un oiseau longtemps évanoui,

engourdi, qui tente de redéployer ses ailes. Soudain, la surface noire se déchire pour laisser entr'apercevoir des images d'archives, vestiges, vertiges du souvenir. C'est une invitation au voyage, qu'il conviendrait d'ailleurs de mettre ici au pluriel, à *des voyages* tant les pistes sont multiples... disons même une *invitation aux errances*, aux erreurs de parcours. Des parcours sur des sentiers lumineux d'images *trouvées*, de films de famille, d'extraits de documentaires. Une profusion de signes, d'indices, d'atmosphères... semblent orienter nos pas de spectateurs... pour aussitôt nous perdre à nouveau. Le son aussi est déchiré. Il laisse espérer un horizon (horizontal comme le clavier d'un piano), mais l'espace qu'il promet (comme un chant de sirène) n'est jamais gagné d'avance. Le son se froisse, épouse la matière fragile des images, s'interrompt pour reprendre plus loin. On ne sait jamais si les souvenirs qu'exhument ces matières audiovisuelles, favorisent un élan vers le futur ou l'empêchent.

Je pense aussi à la vidéo *Strands* de l'artiste montréalais Paul Neudorf, réalisée avec la complicité de trois danseurs, Marc Boivin, Jonathan Turcotte et Clara Furey. Les premières images nous montrent les doigts d'une main d'où se détachent ces lignes qui sont nos empreintes digitales, qui sont la signature administrative de notre identité, qui sont ce par quoi l'on nous reconnaît parmi la multitude. D'entrée de jeu, Paul Neudorf décharge de ce



Doucement...repartir, 2009 © Geneviève Allard





Strands © Paul Neudorf

fardeau le corps de son danseur. Délesté de ses marques identitaires, le corps est détaché dans le double sens de « lavé » et de « libéré ». Deleuze dit quelque part que notre identité, c'est tout le chemin que nous parcourons pour nous éloigner de nos origines. Il dit que l'identité, contrairement aux idées reçues, n'est pas donnée par le passé, elle est une construction d'avenir.

Les lignes digitales tombent. Toute la mémoire s'échappe du corps comme de minuscules serpents. Cela pourrait le libérer d'un poids. Non. L'homme est perdu. Il s'effondre, écartelé, manipulable à merci. Il demeurera une marionnette tant qu'il n'aura pas pris conscience des traces irrécupérables qu'il a laissées derrière lui. Il est seul comme un grand accidenté de la vie au centre d'un monde qui tourbillonne autour de lui. C'est dans la rencontre avec les autres qu'il trouvera une possibilité de libération, une possibilité de se trouver lui-même. C'est par l'écriture du corps

dans l'espace qu'il se prononcera : danser, c'est condenser en arabesques l'indicible. C'est par le partage chorégraphique des gestes qu'une communauté soucieuse des individualités pourra émerger.

Nous pouvons aussi saisir cette mémoire écartelée entre le passé et son actualisation dans un registre apparemment plus léger, chez une artiste (qui ne cessera décidément jamais d'être précise et délicate) telle que Sylvie Laliberté. En 2008, elle réalise *Le soleil brille pour tout le monde mais les hommes préfèrent les blondes*. Elle présente son travail ainsi : « Le Festival du nouveau cinéma de Montréal (37e édition) m'a invitée à réaliser ces petites séquences vidéo afin de les disposer dans la ville : dans une station de métro, à la Grande Bibliothèque et au FNC Lab. Il fallait respecter le thème qui était le cinéma et il fallait ne pas mettre de son pour ne pas trop déranger. Ils m'ont dit qu'on vit dans un monde où il y a



Le soleil brille pour tout le monde mais les hommes préfèrent les blondes © Sylvie Laliberté

beaucoup trop d'images. Alors, bien sûr, j'en ai rajouté. »

Le titre renvoie bien évidemment à l'Histoire du cinéma, celui des stars hollywoodiennes, et pas n'importe laquelle puisque la blonde en question (Lorelei), la préférée de la gente masculine, explosive et croqueuse de diamants (imaginée par Howard Hawks), n'est rien moins que Marilyn Monroe. Sylvie Laliberté joue donc le contre-champ capillaire, comme la brune foudroyante (Dorothy) du film de 1953 *Les hommes préfèrent les blondes*.

Avec son don des raccourcis spatio-temporels, Sylvie Laliberté nous arrache de l'univers onirique du 7e Art (elle avouera d'ailleurs avoir *déjà dormi pendant un film*) pour nous projeter dans le monde d'aujourd'hui : « Un film catastrophe, annonce-t-elle, c'est pour nous convaincre que les catastrophes n'arrivent qu'aux autres... », (on la voit gisant sous les roues d'une voiture), « ...et les vampires aussi ». Quelle histoire ! Toutes les histoires du cinéma, toutes nos mémoires de cinéphiles sont convoquées pour atteindre un seul objectif : parler d'elle en particulier et

des femmes en général, pas celles qui sont fantasmées et qui adorent se faire mousser devant les caméras, mais les femmes réelles : « Les actrices sont toujours très propres. Elles sont souvent dans des baignoires. »

Le cinéma raconte des histoires, c'est-à-dire des sornettes. Sylvie prend la liberté de sonner l'alarme sans larmes et avec les armes du sourire pour narrer nos intimités indicibles.

L'art vidéo est une poésie car il bouscule les langages, il réaménage les temps —la *déconjugaison*—, il réorganise les espaces, il brouille les frontières entre le rêve et la réalité, il compose avec le visible et l'imperceptible, l'audible et l'inouï, l'art et le quotidien, le banal et l'exceptionnel, la grande et la petite histoire, la mémoire et l'oubli. Il *rêve-volutionne*.

© Marc Mercier - Février 2011

Paru dans : Revue 24 images n°52
juin-juillet 2011

<http://www.revue24images.com/>

À quoi sert l'art vidéo ? Comme tout art, à peindre l'état des hommes à une époque donnée.

L'homme a-t-il atteint son stade terminal ? Quelques images époustouflantes, vues récemment dans les hauts lieux du Numérique, poussent à le croire. A le redouter ? Tout dépend de votre crédulité. Rien ne peut advenir sans nous ? Oui, et ça c'est une bonne nouvelle.

Dernier état de l'homme. De l'âme ?

par Jean-Paul Fargier

Après Paik, qui ? Pyke. Matt Pyke, un *motion designer* anglais, exposé en mai à la Gaîté Lyrique, temple des arts numériques enfin inauguré à Paris. De toutes les installations de ce Pyke, la vedette fut l'homme qui marche et change de peau, de matière. Depuis que Muybridge et Marey ont *chronographié* des bipèdes en mouvement, la saisie du marcheur est un test pour toute figuration nouvelle. Duchamp et son *Nu descendant l'escalier* (1912) lancent aux photogrammes de ses prédécesseurs un clin d'œil futuriste annonçant le rayonnisme et le cubisme en peinture. Emshwiller et ses clones de *Crossings and Meetings* (1975) déroulent un manifeste de mutation fictionnelle qui préfigure le nouvel Hollywood (celui que nous connaissons depuis deux décennies). Matt Pyke, avec son mannequin balourd marchand sans se lasser de gauche à droite de l'écran, en mutant d'*habillage* à chaque nouveau passage, prophétise quoi ? On ne sait pas trop : peut-être simplement l'extension infinie de la peau de synthèse. Le marcheur de Duchamp était une farandole à lui tout seul, rayonnant de ses échos chromatiques. Le promeneur d'Emshwiller était un Adam plat doué d'ubiquité, qui finissait par engendrer son Eve, et tout recommençait, l'amour et la haine et la

course à la mort et le temps suspendu l'instant d'une étreinte.

Le fantassin de Pyke se coltine les fardeaux de ses accoutrements bigarrés : plumes, boulons, balles, béton, rouages, dorures, bois, cordes, eaux, vapeur peut-être même. Il ne se refuse rien, se charge de n'importe quelle matière imaginable, surtout les plus extravagantes, les plus clinquantes. Mais il n'entre jamais dans un projet, il reste vissé à son statut de démonstrateur servile. Il nous épate un moment, puis nous fatigue. Misère de l'art numérique ? Pas si vite.

Il ne faut pas désespérer : au premier étage de la Gaîté : *La Zone*, malgré son thème atroce (la survie aux environs de Tchernobyl), réanime le pouvoir des images simples mais, ouf ! numériques, faites avec de petites DV. Regard/écoute de deux intrépides filmeurs (Guillaume Herbaut et Bruno Masi), ce témoignage respire d'humanité retrouvée. Leur film découpé en chapitres, répartis dans une dizaine de cabines individuelles au design acidulé, se dévore comme autant de tranches de vie. Et l'on se dit, en repensant aux simagrées kitch de Pyke qu'il est, oh oui, vraiment difficile de concurrencer le réel avec des artifices sans âme.







L'âme et le numérique : foutaise ? Rêve niais ? Mollusque théorique ?

Au Fresnoy, dans le Panorama 13, qui expose les travaux des étudiants et des enseignants de cette année, j'ai vu, de mes yeux vu, des créations numériques prodigieuses de légèreté ingénieuse, émouvantes à souhait. Toutes démontrant quelques états nouveaux de l'homme en train de résister à son effacement. A force d'âme.

L'homme-fumée de Christian Rizzo. Une silhouette informe, fuligineuse, mais quand même évocatrice d'un individu, vacille, danse, grandit. Elle flotte dans l'air, accrochée à un écran de tulle. Ses contours se dissolvent dans la pénombre. C'est sa fragilité même qui la rend invincible : à ce stade, rien ne pourra l'effacer. Elle est la transparence d'une apparence. L'apparence d'une force immense.

Dans le monde virtuel de Balthazar Auxietre, on ne s'avance que casqué de lunettes qui obéissent à vos désirs de voir. L'artiste a composé un monde tropical avec des bribes de jeux vidéo en kit.

Cascades, arbres gigantesques, lianes, lacs, chemins touffus, places de villages exotiques, ravins. Vous êtes le héros d'un voyage outre-tombe. Vous avez le choix entre trois chemins. D'un mouvement de tête vous en choisissez un. Des silhouettes blanches viennent à votre rencontre : ce sont les différents amours de votre vie ancienne. Echanges de paroles programmés, trajets à accomplir (« Suis-moi »), remontrances désagréables, procès rancuniers : possibilité à tout moment de s'esquiver. Le paysage suit votre envie d'en voir plus : en haut, en bas, à droite, à gauche, à 360°.

Au bout de quelques secondes on oublie le Nord-Pas-de-Calais.



Christian Rizzo, *Fom 1*, Vidéo numérique, 2011 Production Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains

Réalisée en collaboration avec Iuan-Hau Chiang et le "Digital Education Institute", Institute for Information Industry (Taipei- Taiwan) son : Robin Rimbaud aka Scanner © Photo : Philippe Vanthuyne



Balthazar Auxietre, *Eidolon* (prototype), Installation, 2011. Production Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains

On évolue vraiment de l'autre côté du miroir, métamorphosé en ombre. Par un petit malin des nombres.

Tiens, Boulez ! Donc Cahen n'est pas loin. Gagné. Le voici, artiste invité pour l'année 2010-2011, retrouvant son chef d'orchestre favori. Le héros de ce *Répons* considérable, tourné dans les années 80, reprend ici sa baguette (façon de parler) pour diriger à nouveau devant la caméra de Cahen, qui, cette fois, ne cadre que lui, ses mains (sans baguette), laissant l'orchestre hors-champ (mais sans l'afféterie du Douglas Gordon qui s'empara de la musique de Vertigo). Cadre vertical : Boulez de la tête au pied. Installation biface : le chef recto, le chef verso. Volume plat : homme intégral, pourtant. Et l'âme affleure. Vision lunaire : miracle de

l'envers dévoilé. Vision solaire : prodige des gestes organiques, écrivant la musique dans l'espace comme si elle fusait de doigts divins.

Autre totem des arts de nos contrées : Jean-Pierre Beauvialla.

Créateur de caméras (Aaton) par désir de signer un jour un film totalement inédit puisque sa réalisation dépendra d'une caméra qui reste à inventer. Il fait le cow-boy dans un western grenoblois intitulé *La rouge et la noire*, un film de 90', réalisé d'après un scénario de Luc Moullet par Isabelle Prim. Intrigue impossible à résumer, qui tourne autour d'une caméra prototype, aux pouvoirs magiques, que deux aventurières ont décidé de voler. La beauté de ce film tient à ses plans incertains, évoluant à la va comme je pousse mais toujours





Isabelle Prim, *La rouge et la noire*, Film, 2011. Production Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains

agréablement, acrobatiquement. Mais ces plans n'auraient pas autant de charme s'ils n'étaient constamment traversés par deux voix (mère, fille) comme deux aiguilles qui tricotent du sens avec des trous cousus de fil blanc. Le héros, pris dans ces mailles, passe sans cesse d'un âge à l'autre (des archives flottant dans les plis d'aujourd'hui) tandis qu'une maison en chantier évolue sans jamais s'achever, nommée « maison pleine de trous ». Résultat : une dentelle d'images qui construit une forme de paradis sur terre. Qui l'habite ne s'effacera jamais.

L'enfer aussi est un défi, surtout quand c'est celui des nazis – réputé immontrable sans compromission morale, sans péché voyeuriste. Pour le faire voir sans l'exhiber, dans *Proving Ground*, Eric Giraudet de Boudemange le fait *entendre* sur des images floues. Mais pas des images de camps d'extermination floutées, des images d'une maquette en bois blanc d'un grand bâtiment transparent, qu'il a fait construire et expose dans la salle même où il projette son film. En filmant cette architecture

en long en large et en travers, sans faire le point, il obtient des illustrations négatives puissantes, métaphores répétées de l'impossibilité de montrer. Ne reste plus qu'à écouter les voix des nazis (interprétées par des comédiens, non extraites d'archives) qui déploient les fantasmes, les idéologies, les statistiques, les procédures de l'horreur programmée.

On songe à cet apologue cité dans *Vivre sa vie*, de Godard, commentant un dessin d'enfant. « La poule est composée d'un extérieur et d'un intérieur. Quand on enlève l'extérieur on voit l'intérieur. Et quand on enlève l'intérieur, on voit l'âme. »

L'année prochaine, j'enseignerai au Fresnoy, je vous donnerai donc plus régulièrement des nouvelles de l'âme !

© Jean-Paul Fargier - Juin 2011
Turbulences Vidéo #72

Résolument « Trans-Indisciplinaire » ! Refus des catégories, affirmation du décloisonnement des disciplines, déplacements des pratiques artistiques : le festival a désormais un gout de manifeste iconoclaste et affiche résolument une programmation transversale entre les arts qui façonnent le paysage culturel de la danse.

Festival Nouvelles : Danse / Performances / Strasbourg

par Geneviève Charras

Y fleurissent des propositions singulières d'acteurs provenant d'horizons divers. La danse entre en fanfare au musée, la performance sort dans la rue et prend ses quartiers avec de l'audace et le cinéma s'y expose en majesté. Culture nomade et inventive, temps et espaces réinventés jalonnent les rendez-vous incontournables de cette édition très osée et bigarrée. Très « tendance », temps-danse !

La Madone Mobile, femme très distinguée.

Cette année, en ouverture, la dernière création de la chorégraphe en résidence à Pôle Sud, Maria La Ribot *PARAdistinguidas*. Symbole fort de la transdisciplinarité. Cette danseuse madrilène, de formation classique et contemporaine, séjournant actuellement en Suisse après un long séjour édifiant à Londres, patrie des galeries d'art contemporain, est rapidement devenue « artiste visuelle ». Elle a contribué au développement de la nouvelle danse en Espagne dès les années 1980. Humour et excentricité seraient son credo et sa pratique qui questionne l'économie du spectacle vivant, le marché et la fonction de l'art comme ou l'actualité. La Ribot expose et interroge le regard à partir du corps, déplace le spectateur « idéal », « bricole » la scène en autant de points de vue avec ses courtes pièces, son « projet distingué » qui s'est déroulé de 1993 à

2000 avec 34 solos de trente secondes à sept minutes : dans ces poèmes nouvellistes en mouvement, ces tableaux vivants (*Panoramix*), La Ribot se montrait nue, avec beaucoup de distinction, comme seul paravent contre l'offense. La légèreté, l'humour et la force de l'interprète en ont fait ses pièces maitresse et la référence de son processus de création artistique. Cette idée incongrue et malicieuse, hommage aux *Trois valse distinguées* d'Erik Satie allait vite prendre une envergure imprévue ! En 2004, Maria Ribot a mis en scène *40 Espontaneos* avec quarante amateurs prêt à se jeter à l'eau et à en rire. L'« espontaneo » est, en tauromachie, celui qui saute dans l'arène pour prendre la place du torero. Briseur de règle, il ajoute du risque et peut faire tourner la corrida en boucherie... Voilà bien le profil de celle que la « redon-dance » agace comme le « chorégraphiquement correct ». Quatrième série des « pièces distinguées », son spectacle sera dans cette veine là avec des danseurs amateurs strasbourgeois et du cru. L'inconfort y sera de mise mais pas le plaisir ou l'astuce qui caractérise son travail.

La génération de ce que l'on a nommé à tort « la non-danse » sera présente en majesté avec tous ceux qui en sont les auteurs protagonistes et instigateurs du moment. Les années 1990 en grandes pompes avec la présence de Xavier



PARAdistinguidas, Maria La Ribot © Photo : Rarès Donca

Leroy, celui que l'on a pu découvrir lors de ses fameuses « conférences dansées » revient avec *Produits d'autres circonstances* en lutte avec ses déboires sur le buto. Puis place à Jérôme Bel qui avec *Cédric Andrieux* rend hommage à ce danseur de chez Merce Cunningham, maître absolu de la modern-dance.

Alain Buffard prend le relais pour déjouer les forces de l'ordre militaire avec huit danseurs aux comportements aliénés par la rigidité et la bêtise des tyrans de la milice et de tout gouvernement fasciste. Thierry Bae, lui, évoquera sa vie avec trois compères dans « Je cherchais dans mes poches » et fouille les strates d'une existence de danseur traqué par la maladie, hanté par la peur, les rêves, les espoirs infinis. Rachid Ouramdane brosse les portraits des figures admises du corps social à savoir les identités construites sur des modèles, des cultures bafouées ou reconnues comme porteuses de ces sortes de corps glorieux et grandiloquents. Un acte politique dansé, posé

comme un manifeste d'intégrité et singularité de l'être. Question de respect, d'humanité, d'intégrité. Et en prime l'excellent trio de Miguel Gutierrez *Last Meadow* hommage à James Dean, image emblématique d'une Amérique en état d'effondrement clinique !

A noter Fanny de Chaillé avec trois pièces *Gonzo conférence*, *Nos illusions perdues* et *Course de lenteur* où il faut avancer le plus lentement possible dans le but d'atteindre la ligne d'arrivée en dernier ! La folle journée au FRAC Alsace et au Musée Wurth, le dimanche 22 Mai à ne pas manquer au vu de la diversité des propositions et la convivialité du moment. Ce sera bien « une journée particulière » ! Avec en prime la création d'Olga Mesa avec son *Labofilm*.

Jérôme Bel : « Cédric Andrieux » : de la « Bel danse » équitable

On se souvient de *Véronique Doisneau*,



Cédric Andrieux, Jérôme Bel © Photo : Herman Sorgeloos

ce très beau solo dédié à cette danseuse « sujet » du corps de ballet à l'Opéra de Paris où l'interprète se livrait au jeu de l'autoportrait, seule en scène face aux spectateurs très intrigués par les aveux et paroles de la danseuse. Ici c'est au tour de Cédric Andrieux, danseur chez Cunningham et au Ballet de Lyon : paroles et gestes du danseur revisitent les péripéties liées à « l'histoire de la danse », celle qu'il a incorporée, digérée et délivrée à travers son corps, dressé, dompté par la technique, les écoles et divers chorégraphes rencontrés lors de son trajet d'artiste. À travers lui, Jérôme Bel retrace son histoire revisite la gestuelle de Trisha Brown, Cunningham, Tréhet, et Bel : auto citation, recyclage écologique du geste, voici un authentique geste équitable. Tout est bon, tout est noble et conservable dans le répertoire où Bel choisit des instants de grâce et de félicité. On ne se complait pas à « retrouver » les gestes cités comme pour un jeu de piste ou de devinettes.

Déjà se profile le « conservatoire » de la danse d'aujourd'hui, à la manière du « musée de la danse » de Boris Charmatz : « je suis une école de danse » dit ce dernier (associé cette année à la programmation du festival d'Avignon). Bel serait alors un agent double de sa gestuelle, un portraitiste sans faille de son icône, véhiculée généreusement à travers le corps des autres. Filtre, passation, don de soi, distillé par un alambic intelligent et sélectif qui ne retiendrait que le bon, que le beau. Car il « fait le beau » dans sa « bel » danse, « basse » cour d'un la-bel griffé, signé « Jérôme ». Un gage de qualité ! Une estampille qui rassure quelque part : souhaiterions-nous des « références », des balises dans la lecture et lisibilité de la danse contemporaine ?



Twenty looks or Paris burning at the Judson Church(s), Trajal Harrell © Photo : Miana Jun

Trajal Harrell : *Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church(s)*

Que voici une pièce singulière, retraçant à la fois les prémisses de la post modern dance sans les nommer ni les singer et le mouvement « Voguing ». Des vêtements empilés sur des chaises, un tapis-podium de défilé de mode : le décor est planté et en 20 petits épisodes, saynètes qui s'enchainent dans un tempo et timing très relevé, nous voici au cœur du destin d'un mannequin performer aux couleurs de Harlem dans les années 60. L'interprète est idéal : de couleur noir, c'est un « black » qui descend au village des intellos du « Judson church Theater » et n'en fait qu'à sa tête. Il s'expose, se montre et se définit comme un être libre, habillé avec trois fois rien de mode sportive, cool, puis plus classe déviante (Armani, Chanel ou Saint-Laurent) quelque peu désacralisé. La mouvance est

sobre, chaloupée, émouvante. La complicité avec le spectateur se fait dans la proximité du dispositif de scène, et l'on se pique au jeu de l'empathie. Il est beau cet artiste esseulé avec ses atours d'une nuit, d'un soir... Après le spectacle de Alain Buffard *Tout va bien* et son dispositif guerrier et belliqueux à souhait, la modestie de Trajal Harrell, ce chorégraphe new-yorkais si fascinant fait mouche !

***Moteur, ça tourne !* avec Daniel Linehan**

Ca tourne toujours « rond » au festival, après la très belle bobine à la James Dean de Miguel Gutierrez ! *Not about everything* : une performance qui ne veut pas dire son nom car elle n'a rien d'archi-spectaculaire ni de « sensationnel ». Elle est tout le contraire d'une démonstration de la maîtrise ou de la compétence en matière de savoir faire performatif. Un vrai événement donc, de trente minutes à peine. Il est seul avec son corps et



Twenty looks or Paris burning at the Judson Church(s), Trajal Harrell © Photo : Miana Jun

son texte appris par cœur, qui défile quand même sur une bande surtitrée en anglais. Du multimédia sans erreur. Daniel Linehan est frêle, volubile, fin, gracile : il commence à tourner sur lui-même et ne cessera pas durant sa prestation, à évoluer ainsi, dans son axe, son territoire tracé à terre par six ouvrages livresques (Derrida/Deleuze) ou autres publications faussement hasardeuses. Encerclé, livré à lui-même, il parle, scande, toujours en rotation, se ramasse parfois pour une accélération....Transe magnétique, hypnotique, sans perte d'équilibre ni de contrôle. Les mots « endurance » et autres termes performatifs lui semblent désuets, inadaptés et non de circonstance. Pourtant, on est suspendu à cette opération envoutante qui se déroule devant nos yeux et incapable de le quitter pour ne pas le perdre ni rompre le suspens, on tourne les pages de cette petite narration pleine d'humour avec délectation. Il se permet même de lire une lettre, de signer un chèque de don (son cachet pour sa prestation) à une association de bienfaisance. Détachement, humour, ironie....Daniel se situe ainsi hors des sentiers battus de la performance et s'offre aux regards avec ce don inné chez lui de la générosité et de la prise de risque, en direct, toujours !

**Miguel Gutierrez et *The powerful people* :
Last Meadow : le désastre James Dean**

« Ne tirez pas sur James Dean (il n'est pas pianiste !) ». Encore un mythe à abattre, un personnage à exhumer, un géant mythologique de l'archéologie du futur à fusiller ? Certes, non ! À fusiller du regard, oui, à encadrer, à s'en faire son ami ou ennemi intime ou public numéro 1 ! Songez à *À l'Est d'Eden* ou à *La fureur de vivre*, au *Géant*. Qu'en font Gutierrez et ses deux complices américains ? Hier soir à Strasbourg, le « spectacle » était total. Gutierrez y faisait son cinéma, usant de tous les clichés

et références en la matière, et cela opère ! On plonge dans l'univers de la nuit américaine, des projecteurs de tournages, des images de ces films cultes, images à peine arrêtées, comme sur la pellicule. Le moteur se réamorçait et le film continue. Des sous-titres pour traduire les dialogues, comme au cinéma ! La bobine tourne, le projectionniste continue la séance, même si quelques spectateurs excédés par le rythme fougueux de la musique amplifiée, quittent la salle. Lui, James Dean, est incarné par une femme qui minaude gentiment. Les deux autres, un homme et un travesti qui fait gonfler sa robe occupent joyeusement le plateau (de tournage ?). Non, il s'agit bien de danse, pas du 7ème art ! Souvenirs, souvenirs ? Non plus ! C'est du présent jubilatoire, excessif, passionné, de l'amour parfois, osé, des poses suggestives, du glamour. C'est bon et au final une litanie de consignes et mouvements dictés par la femme James Dean : nous font dévier vers un présent chorégraphique truffé de références à la danse et son passé-présent américain ! Du « Made in Gutierrez » qui jette un œil sarcastique sur les produits humains de cette société américaine dont son héros favori fut lui-même victime.

De la musique avant toute chose !

Une soirée dédiée à la musique : mais pas n'importe laquelle. Des tubes années 1970, du rock, des mélodies que l'on connaît par cœur pour les avoir chantées en playback avec sa petite radio portative, en bougeant, en se prenant pour la « star ». Nostalgie d'une certaine jeunesse dorée, génération Mai 68, futurs « cols blancs » et sages cravates ? Mais que se passe-t-il alors ? Simple phénomène « adulescent » où l'on tanguait les yeux fermés en songeant à des amourettes impossibles, fleurs bleues ? Voici la vraie question que pose Massimo Furlan, perruqué, travesti, transformé à chaque alternance de chanson référée (La

Musica...). Il ne s'agit pas de renouer avec un passé révolu, mais de retrouver ou de faire connaître à d'autres générations, nos « motifs », nos « appris par corps » d'une époque plutôt charmante, où grondait déjà la révolte. Kitsch en diable, certes mais très réflexive, cette pièce « 1973 » porte haut et fort les couleurs de la jeunesse, mais aussi du savoir et de l'analyse sociologique des comportements : le rituel est rythme, le rythme est rituel et plonge sa cible dans la mouvance du corps, simple et basique où le chanteur s'offre, se dévoile, fait face, en costume yé-yé, en pattes d'éléphants, en strass discrets : oui, j'aurais voulu être un chanteur, mais surtout pas casser ma voix ! La langue italienne fluide, vivante, volubile confère à l'ensemble un punch et une verve digne de ce nom ! Ce concours d'Eurovision, factice, remporte les suffrages et l'on partage dans une simple empathie, les destins de ses futures stars et vedettes des ondes qui feront fantasmer les générations dansantes. Celles qui se meuvent avec sincérité sur les phrasés musicaux les plus édulcorés ! C'est sweat et on se délecte, comme avec un bonbon fondant, une barbe à papa qui se dévore à l'arrachée. Souvenirs, souvenirs...

Nouvelles réservait un soir, un panorama, florilège des chantres de la danse des années 1990 en France : trois chorégraphes bien de « notre temps » Rachid Ouramdane, Thierry Baë, Xavier Le Roy, toujours très contemporains avec un parcours linéaire irréprochable : une certaine fidélité à la pensée, au mouvement de l'intelligence, à ce qu'appelle Boris Charmatz « le petit conservatoire » ou « musée de la danse ». S'immerger dans l'histoire, la philosophie du geste, faire partager un processus de création, le rendre lisible, audible. Toujours proche des arts visuels et d'une certaine conception de la représentation. Voir, assister à la fabrication d'une attitude, la comprendre, la voir se faire et se défaire devant nos yeux. Partager l'illusion,

le leurre, dévoiler sa « marque de fabrication ».

Tout sur le buto : Xavier Leroy « rebutoh », jamais rebutant !

C'est ainsi que Xavier Leroy dans sa conférence « Produits d'autres circonstances » qui n'a rien de doctorale, ni de « magistrale » nous livrait son parcours de recherche sur la danse buto. Osant confier son degré d'ignorance sur le sujet autant que la pertinence de ses capacités à faire surgir en lui ces mouvements « ancestraux » proches du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud ou de la danse de la Argentina, cette interprète de flamenco qui a tant bouleversé Hijikata, le « maître fondateur » du buto. Deux heures durant, nous assistons, participatifs, à son cheminement dans la connaissance de cette soi-disant « danse des ténèbres » avec un bon moteur de recherche à la portée de tous : internet et sa foulditude de renseignements et pistes... Seule sa vraie réflexion lui livre les informations justes qui le concernent et il bâtit devant nos yeux sa gestuelle propre « inspirée » de la mouvance ou du propos buto. Une leçon d'humilité, de compétence et une attitude très saine vis à vis de la science, du savoir qui en danse échappe à toute cristallisation et formatage. Et si ainsi Leroy écrivait la « grande histoire » de la danse ? Voici un beau et nouveau « musée », conservatoire de l'aléatoire et du hasard, basé sur la connaissance toujours fébrile et vibratile du « mouvement ». Et surtout ne vous dites pas « tout, tout, tout vous saurez tout sur le buto » ou « tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le butô, sans jamais oser le demander ». Rencontrez Xavier Leroy, c'est simple !

***PARAdistinguidas* de Maria La Ribot : à force de se distinguer, on ne se fait plus remarquer !**

Le dispositif scénique évoque un « affût », cette cabane de chasse sur pilotis que

l'on trouve à l'orée des bois pour chasser « peinard » la proie, à distance, à l'abri, à l'affût. Sauf que dans notre cas ceci évoquerait plutôt la tour de contrôle d'une usine : une machine à coudre y égrène sa ritournelle et les danseuses s'y succèdent à tour de rôle. Mains de petites fées dans un univers qui peu à peu se durcit. Construction, dé-construction à vue du dispositif de plaques de carton bleu manipulées par cinq danseurs et une petite foule constituée de « figurants », ces figures qui ne dansent pas, ne chantent pas, ne parlent pas. Mais alors que font-elles ? Elles servent modestement les propos de la chorégraphe, sur scène, tantôt complice de toutes ces hésitations de « non professionnels, tantôt manipulatrice draconienne de cette horde en liesse. On songe à Pasolini dans *Salo* lors d'une séquence quelque peu sadomasochiste à la Félix Rückert... Les « vrais » danseuses dictent à quelques figurants les postures et attitudes à exécuter de façon dictatoriale : harcèlement ? Viol ? En ces temps agités de débordements de mœurs (affaire DSK) ceci résonne curieusement à la vue et à l'esprit... Ludique aussi, cette pièce, objet chorégraphique non identifiable en diable. Par rebond et ricochet, chacun glisse vers une construction gestuelle en châteaux de cartes qui se font et se défont au son d'une musique très disco. Plaisir à voir évoluer ce petit monde volubile, généreux qui partage avec audace une « première » représentation face à un public averti, exigeant, et accueillant ! Coup de chapeau donc à ceux qui bougent, miment, obéissent sans concession à des caprices de star : une Maria La Ribot un peu essoufflée cependant qui ne renouvelle pas vraiment l'expérience singulière des « pièces distinguées » ou de la série *Espontanéos*. La divine « La Ribot » fait un spectacle inédit, fruit de sa résidence à Pôle Sud depuis le début de l'année. Surprise ! Cinq danseurs, vingt « figurants » comme au cinéma : des « extras » comme se plaît à le dire Maria La

Ribot : référence au cinéma, à la restauration où l'on engage en sus des semi-professionnels pour accompagner une démarche, renforcer les rangs ! Innover, se surprendre et faire confiance aux talents et à la capacité d'écoute et d'adaptation de l'autre. *PARAdistinguidas*, c'est un concentré de la démarche artistique de notre diva, « dona mobile » de la danse européenne qui se dilue, se multiplie à travers la présence des autres. Un acte qui se partage, se répand en autant de petites touches qui constituent une grande fresque ! Salutations très « distinguées » à l'artiste !

© Geneviève Charras - juin 2011
Turbulences Vidéo #72

Je me souviens de ma première rencontre avec l'œuvre de Maurice Benayoun. Je me souviens que c'était les Quarxs, une série déjantée sur les mondes parallèles et invisibles qui nous entourent.

Open Art : de Benayoun à Moben

par Jean Jacques Gay

Je me souviens de ma première rencontre avec l'œuvre de Maurice Benayoun. Je me souviens que c'était les Quarxs, une série déjantée sur les mondes parallèles et invisibles qui nous entourent.

Benayoun la développait, avec François Schuiten et Benoit Peeters, en Image de synthèse 3D Haute Définition pour la télévision, c'était en 1990. Je me souviens du

public prestigieux subjugué, scotché dans les profonds canapés de la salle de projection de Canal+ (du bâtiment de Richard Meier) quai André Citroën. Je me souviens que ce monde préfigurait déjà l'univers d'un créateur atypique...

Je me souviens des grandes questions, de *Dieu est-il plat ?* à *Artifice3* (Saint Denis en 1994), et je me souviens du *Diable est-il courbe ?*



Quarxs, dessins et vidéos - Exposition Médiathèque Enghien les Bains



Dieu est-il plat? - EESI Poitiers - 2008

à Imagina (Monaco 1994). Je me souviens d'avoir été spectateur et acteur des oeuvres interactives immersives de Benayoun, et d'avoir découvert un autre art. C'était l'époque de *Legible City* (1998) et comme Jeffrey Shaw, Maurice nous ouvrait un nouveau monde, en prenant les spectateurs à témoin, témoins d'un monde numérique en marche qui entrouvrait timidement sa porte. Avec Benayoun et ses confrères du monde entier, nous entrions dans les *Réalités virtuelles* (un nom qui est un non sens) et les œuvres de Benayoun en étaient un des points d'accès.

Car le grand travail de Benayoun est l'humain. Et des *Quarxs* au *Dump*, il signe un "open art" accessible à tous. Pour observer cet art nouveau (qui n'est pas si nouveau que ça, mais rarement effectué de cette façon... on peut d'ailleurs citer l'ouvrage *Œuvres* du regretté Edouard Levé). Il faut partir d'aujourd'hui de cette exposition au Centre des Arts d'Enghien-les-bains, de la publication de la première monographie de cet artiste

"Open Art 1980-2010" et faire un grand retour en arrière.

Aujourd'hui paraît aussi *the Dump*. Edition papier du *Dump.net*, décharge d'idées et de concepts que Benayoun travaille depuis 5 ans sous la forme d'un blog et dont le sous-titre dit bien ce que l'on attend : *unmade projects to recycle*.

Chaque jour, où et quand il le peut, l'artiste y jette des concepts et des idées d'œuvres qu'il n'a pas le temps de réaliser, ou, qu'il ne veut pas faire. Projets qu'il livre à la volonté artistique du monde entier. N'importe quel "contributeur" peut ainsi s'approprier une idée d'œuvre de Moben, et la réaliser. Ainsi, en 2009 à Gdansk (Pologne) Benayoun fut convié au finissage d'une exposition, *The Dump Recycling of thoughts*, où 7 jeunes artistes de différents pays étaient invités à réaliser une œuvre à partir des projets du Dump. Chacun s'était approprié un des post de Maurice Benayoun pour en faire une pièce. Ce fut *les instances de Gdansk*. Tout à coup, l'artiste pénétrait une



exposition de ses idées... mises en oeuvre par d'autres créateurs !

Et là surgit l'Open art selon Moben.

"Open", car ouvert à tous, comme ses mondes virtuels. "Open", car comme il le dit lui-même "j'aime l'idée que je pouvais être inspiré en retour par les illustrations résultant des projets inspirés par les miens et en définir ainsi de nouveau". Et il ajoute "Il s'agirait d'un projet qui ne finirait jamais"...

De la signature Moben à Open, de l'art à Benayoun, il n'y a qu'un pas que Maurice trace entre virtuel et factuel, entre l'image vivante et son regardeur acteur, et ce depuis près de 30 ans... donnant des vies à la première et une mécanique au second.

Déjà on peut observer la grande oeuvre les 16 opus de *la Mécanique des émotions* (2005/2010). Ce pan entier du travail de Moben, est au carrefour des oeuvres immersives (*Dieu, Diable, Worldskin*) et des oeuvres participatives (*the dump, last life, The Art Collider (in/out)*). Pendant plus de 5 ans Benayoun a imaginé que nos émotions, les émotions du monde, pourraient habiter ses oeuvres au sein d'une grande réflexion sur le temps réel et l'ubiquité du Wild World Web. Résultat : *Frozen feelings, sfear, emotional market, emotion stock, emotional traffic, still moving* (entre autres) et sans oublier le *Distributeur à émotions*.

Le travail de Maurice Benayoun devenait alors une interface artistique entre nous et nous, entre nous animaux connectés et nous curieux visiteurs d'une exposition d'un autre temps. Entre Cité des sciences et Centre Pompidou, entre Laboratoire et Centre de commandement, les expositions de Benayoun sont multimedias. D'autre part il expose très peu d'ensemble d'oeuvres car Benayoun est un artiste de l'événement et du réseau.

De l'événement et du réseau, car il sait créer des rencontres avec des dispositifs dont le gigantisme et la transdisciplinarité attire un public nombreux (on l'a vu avec *Labilog* en simultané sur trois villes (Lyon, Bruxelles et Dakar) en 2000 ou avec *Cosmopolis*, installation gigantesque qui parcouru la Chine en 2005) où avec les tunnels qui de *Paris à Delhi* ou sous *l'Atlantique* de Paris à Montréal (1998 et 1995) réunirent les publics du village global pour une communion technologique et esthétique commune.

La plus mystérieuse de toutes les "machineries" de Benayoun reste *World Skin (Safari photo au pays de la guerre)*. Cette immersion dans une imagerie guerrière surréaliste a vécu plusieurs versions depuis 1997. Elle fonctionne grâce à un *CAVE, Ars Box* ou autre dispositif immersif tel un *SAS cube* qui propose une immersion tridimensionnelle. Toutes les versions furent présentées en 3D relief. Les spectateurs pénètrent Ce monde d'images et le parcourent de façon statique, juste dynamisées par les mouvements propres aux images elles-même. Toujours deux ou trois d'entre eux munis d'un appareil photo, et chaque fois qu'il cadre et shoot une partie de l'image, celle ci se détoure et disparaît au profit de sa seule découpe blanche. Ainsi ce monde de collages guerriers devient, au gré des photographies, un monde de découpes où la peau de la guerre apparaît et disparaît. Réalisé à une époque où des odeurs de sale guerre civile et de purification ethnique ressurgissaient aux frontières Est de l'Europe, *World Skin* est une vraie vision de notre fascination guerrière tant génétique que mnémotique. J'ai eu le bonheur de me perdre deux fois dans *Word Skin* et je n'en suis jamais sorti intact.

A travers *World Skin*, autour du *Dump*, par ses jeux, ses mises en scènes pour la muséographie,

Benayoun guide nos rencontres avec l'image (on peut même dire "l'icône") grâce à des œuvres qui depuis 20 ans anticipent le face à face que construit notre société écranique.

Par des films, des installations, des concepts, Benayoun nous immerge dans son monde à travers la redéfinition d'un art de son temps, un art numérique (non !), un art physique (non !), un art de l'image (non !), un art du temps (non !), un art de l'espace (non !). Maurice trace un art du virtuel qui a tout du factuel, qui est un art total ou plus simplement un Open Art, propre à faire de nous une part entière de l'oeuvre.

Benayoun est un artiste et Moben son emblème, pseudo, pris tout d'abord comme une signature au détour d'un blog, d'un site, d'un réseau social, puis une marque de fabrique, celle du Dump. D'ailleurs en homme du *Dump* la question est posée : *Qui est Moben ?*

Comme le prouve l'exposition du Centre des Arts d'Enghien les bains *Out Of Dump*, depuis plus de 4 ans le travail de Benayoun est sous-entendu par the-dump.net. Le Dump, cette décharge, où l'artiste écrit de courts textes souvent accompagnés d'images. Ces textes explicitent des concepts qui lui traversent l'esprit et qu'il explique de façon à ce que d'autres se les approprient et leur donnent la réalité que Moben a su esquisser dans l'univers virtuel du concept... et du web.

Out of the dump : <http://www.benayoun.com/projet.php?id=135>

Déjà en 2008 lors de la rétrospective Benayoun intitulée *Des Grandes Questions à la Décharge*, exposition organisée à l'EESI de Poitiers et dont j'ai assuré le commissariat, certains de mes étudiants comme moi-même avons expérimenté (en tant que "players")

certaines des pièces du Dump de Moben (*Blind Love Ready made, Dump By The Metre*).

Maurice me racontait aussi sa surprise lorsqu'à Gdansk il se retrouva dans une immense friche où toutes les oeuvres étaient les siennes mais "jouées" par d'autres. Certaines de ces pièces sont exposées à Enghein et sont le cœur de cette réexposition de "nouvelles instances" (car chaque fois qu'un des concept du dump est joué, ça devient une nouvelle instance) du *Dump*.

Mais revenons aux débuts de Benayoun. Lorsqu'il imaginait avec Schuiten et Peeters le monde invisible des Quarxs. C'était une des premières série toute en 3D (avant les *Fables Géométriques* de Fantôme animation) et juste après *La vie des bêtes* (de Mac Guff Line). Les Quarxs est une série pionnière, car Benayoun est un chercheur. Que ça soit au sein de *ZA production* (où la 3D, le jeu et la scénographie était le credo) ou à la tête pensante du *CITU* (laboratoire des universités de P8/P1), en collaboration avec le RAN, Cap Digital... <http://www.z-a.net/dieu/index.fr.html>

Benayoun a toujours été porteur d'idées nouvelles. Artiste avec trois fers au feu, travaillant sur de multiples chantiers, Moben est à la pointe de la R&D informatique et coopère avec les musées les plus exigeants, comme le ZKM (Allemagne) ou le San Francisco Art Institute (aux USA). Depuis 6 ans il a aussi imaginé un concept de création connectée Peer to Peer (in/out) intitulée *The Art Collider*, work in progress qu'il développe avec succès.

Car Benayoun est l'homme des succès et des excès. D'ailleurs beaucoup ne le lui pardonnent pas. Surtout dans le petit monde de l'art hexagonal. Artiste indomptable et inclassable, certain ont toujours beaucoup hésité à lui donner une imprimature "art" et



Frozen feelings © Maurice Benayoun

“art contemporain”. Et sans les institutions, le marché de l’art français n’aurait jamais ouvert la porte à Moben. Pourtant, au gré des curiosités des collectionneurs vers l’art numérique, Il exposa et disserta beaucoup sur le marché d’un art numérique que certains marginalisent. On l’a encore entendu cette fin juin lors d’une conférence de *Futur en Seine*, les œuvres des artistes des nouvelles technologies interactives ont du mal à être abordées par les collectionneurs d’art contemporain.

Pourtant “Contemporain” Benayoun l’est certainement plus que beaucoup, à travers les champs futuristes qu’il interroge, à travers ses recherches, et dans ses collaborations extrêmes avec les ingénieurs et autres scientifiques qui planchent avec lui sur ses nouvelles explorations. Bien sûr la question de savoir comment un artiste qui usite les nouvelles technologies peut être acheté (et vendu) par un marché de l’art très rationnel, qu’il soit privés et/ou publics, se pose. Là, plusieurs paramètres entrent en ligne de compte : parlons d’abord du caractère technique de ces œuvres qui obligent les collectionneurs privés et/ou publics

(institutions qui devraient montrer l’exemple) d’entreprendre une certaine “maintenance” régulière de ces œuvres (les techniques et les technologies hard et soft obligent à “conserver” ces pièces avec soin, sous peine de ne plus avoir le matériel adéquat en état de marche). Et cette maintenance peut-être faite dans le fond et la forme AVEC les artistes eux-même. Dans cette perspective, et comme l’a pointé l’association des collectionneurs de Drouot-Montaigne, ce côté technique semble plus effrayer les institutions que les particuliers. Paradoxalement, si nous prenons le *Distributeur d’Emotion* (2006) (cette pièce distribue à chaque utilisateur une musique et une carte du monde unique selon un cocktail d’émotions instantanées tirées du web) l’artiste ne cesse de faire restaurer la carcasse en bois laqué de cette œuvre, alors que la machinerie informatique et le programme eux, restent stables.

Le second point auquel le marché de l’art échappe lorsque l’on parle de vendre de l’art numérique et du Benayoun, c’est son accessibilité au plus grand nombre. Moben ne commercialise pas ses croquis ou ses projets

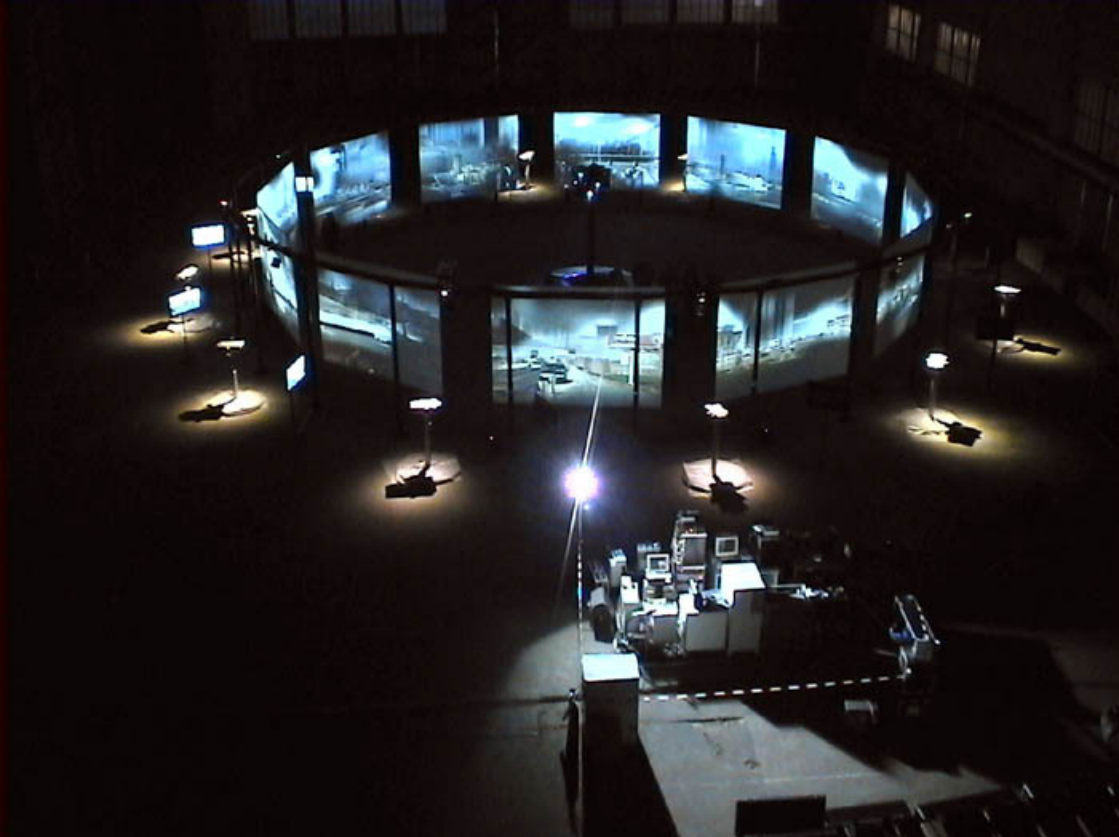


World Skin © Maurice Benayoun

(comme *Christo*), ses pièces sont souvent monumentales et ses supports très différents et high tech. L'art numérique propose des pièces vivantes, interactives et spatiales et (parfois) très onéreuses. Si on imagine acquérir *World Skin* par exemple (qui est une des plus belles oeuvres de Moben) cette pièce demande un CAVE, une projection relief, un dispositif d'immersion et est plus impressionnante en groupe que pour un plaisir du collectionneur solitaire, c'est une pièce de musée. Et si Maurice Benayoun a réalisé des petites sculptures dans le chapitre X de la *Mécanique des émotions*. Ces "Frozen Feeling". Impressions figées d'une émotion du monde en un temps donné, sont créées par une imprimante 3D pour certaines et pour d'autres par un long travail manuel de polissage ou même de moulage dans un matériau précieux. Les *Frozen Feelings* sont les "objets" les plus commerciaux de Moben et

le marché les attend. On peut aussi parier sur *White Cube*, un véritable parfum d'exposition, huile essentielle d'art contemporain, idée sortie du *Dump* et que Moben va commercialiser dès la fin de l'expo d'Enghein.

Mais c'est peut-être le *Dump* qui met le mieux en place la commercialisation des concepts de multiples : comme *Le Dump au mètre*, *l'Art Total* ou *l'appartement témoin*. Si Benayoun tenta de réaliser des images photographiques de sa commande publique (*Still Moving*) tout ça restait de la décoration, cantonnant là un art de très grande dextérité au simple rang d'objet esthétique... Quel dommage alors que l'art de Moben est visionnaire et généreux, qu'il nous fait ressentir ce que nous n'avons pas vu, ce qui va arriver... l'histoire haine/amour que notre civilisation vit tous les jours avec les images et l'invisible. Les allégories avec *Dieu* et *Diaboles*



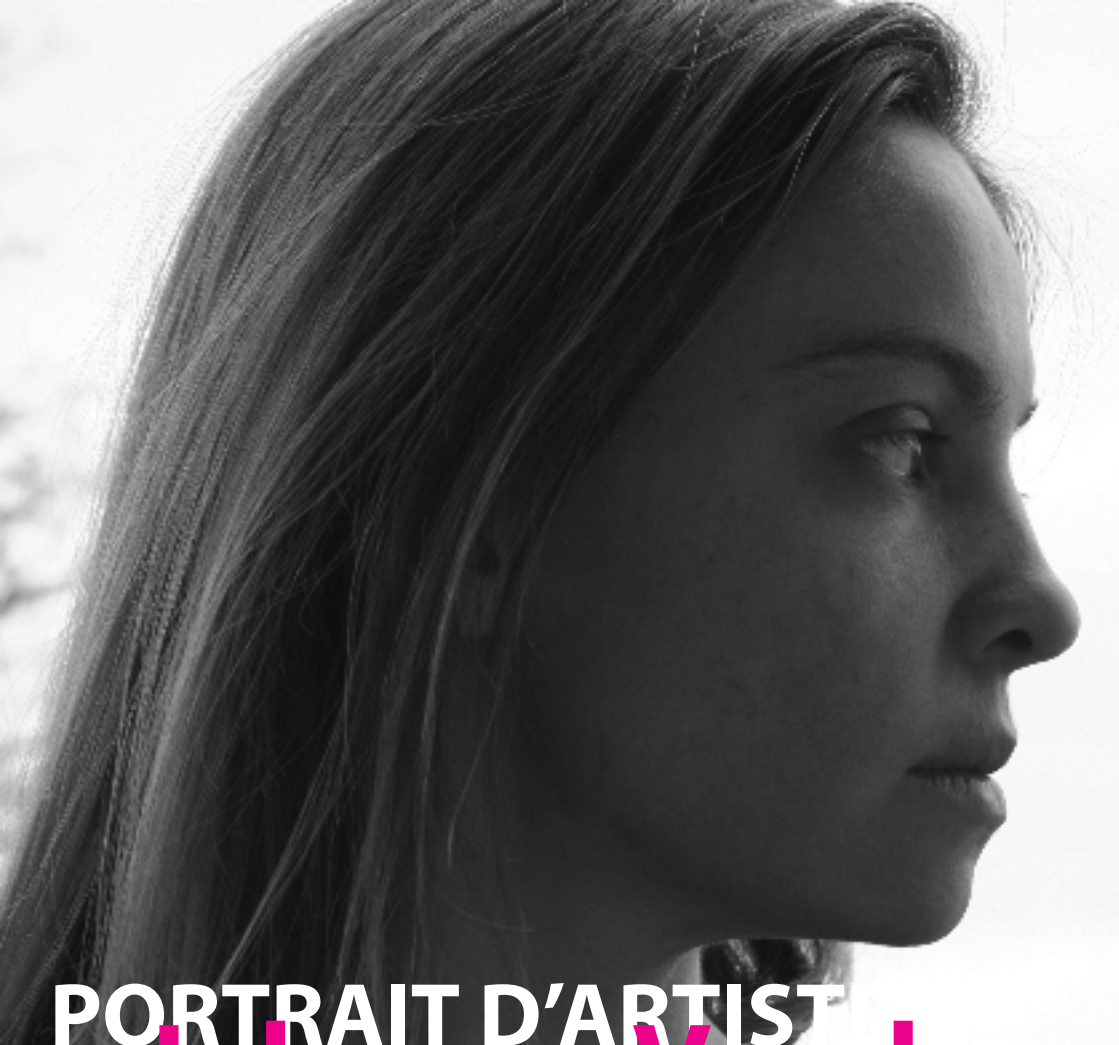
Cosmopolis © Maurice Benayoun

n'en étaient-elles pas annonciatrices ?

Aujourd'hui les nouvelles technologies ne sont plus à notre porte, mais accompagnent chaque seconde de notre quotidien. À l'heure où les réseaux sociaux nous montrent une nouvelle religion du paraître et du plus être, on a jamais eu plus besoin de Moby et de tous les artistes chercheurs de l'interactivité et des nouvelles technologies. Alors, si vous cherchez à acquérir une œuvre de Benayoun, penchez vous sur le *Dump*, fouillez le... trouvez votre voix, votre concept... Puis suivez les instructions et construisez vous un Benayoun chez vous, pour vous ! Et vous verrez que l'art de Moby est un véritable exercice philosophique. Il ne propose pas des *ready made*, mais surfe sur Duchamp. Il ne prône pas le fameux "quart d'heure de célébrité", mais poursuit le geste de Warhol. Il ne vous permettra pas de devenir un artiste l'espace d'un instant (ça serait un mensonge) mais si vous entrez dans le *Dump* vous aurez l'occasion de vous immerger dans l'esprit d'un chercheur, d'un penseur d'aujourd'hui et cet exercice seul peut vous amener à voir ce que nous n'avons pas vu... alors, concepts après concepts, exercices après expériences, si le jeu vous en dit, vous deviendrez adepte, et addict, collectionneur de l'œuvre de Moby, collectionneur d'art contemporain, témoin (et acteur) des grandes mutations de votre époque. N'est-ce pas la place de tout artiste !

© Jean Jacques Gay - Juin 2011
Turbulences Vidéo #72

<http://www.benayoun.com/>
<http://www.the-dump.net/>



PORTAIT D'ARTISTE

Johanna Vaude

Je suis née en France, aux alentours de Paris. Ma mère est allemande et mon père français. Ils se sont rencontrés en Angleterre. Je suis l'aînée de la famille, j'ai une sœur plus jeune.

Interview : Johanna Vaude

par Gabriel Soucheyre

En primaire, j'étais dans une école expérimentale aux activités très intéressantes car plus ouvertes à d'autres disciplines, telles que la médecine, le yoga, le secourisme, la photographie, etc. Je garde un très bon souvenir de ces années.

Le premier métier que j'ai voulu exercer était de devenir chef d'orchestre. J'adorais Mozart qu'on écoutait beaucoup chez moi, et je m'imaginais toujours diriger l'orchestre. La musique me produisait beaucoup d'images, de couleurs et de sensations. J'aime d'ailleurs toujours autant la musique et le son.

En arrivant au collège, je m'intéressais beaucoup au théâtre, à la bande dessinée, la musique, au sport, et je commençais à être attirée par la littérature et le cinéma.

Ma mère étant sculpteur et mon père étant mélomane et grand lecteur de littérature, l'environnement était propice à ma curiosité.

D'une façon générale, j'étais plutôt une jeune fille rêveuse, mais très observatrice. Par exemple, à chaque fin d'année, j'organisais des représentations durant le dernier cours avec quelques camarades et j'imitais chaque professeur, sans aucune gêne. Le tout était souvent accompagné d'une BD faite de caricatures et retraçant l'année scolaire. Pour être honnête, ma vie se déroulait surtout en dehors de l'école et de la cellule familiale,

lorsque je créais et repensais ce que j'avais vécu dans la vie de tous les jours.

Au lycée, je commençais à peindre, à écrire des proses et à filmer en vidéo Hi8. J'avais donc naturellement choisi l'option artistique.

Après le Bac, j'ai décidé de m'inscrire dans une faculté d'arts plastiques, à Saint-Charles (Paris 1). Je suivais des cours d'histoire de l'art, d'esthétique et des cours pratiques. On avait cette chance de pouvoir s'inscrire dans différentes disciplines. J'apprenais la photographie, le dessin, la peinture, les installations...

Certains professeurs m'ont particulièrement marquée. Je me souviens de M. Da Silva en première année qui enseignait le dessin et la peinture. Pour le cinéma expérimental, j'ai suivi les cours de Bernard Roué, Deke Dusinberre et Stéphane Marty. J'avais choisi cette option car je m'intéressais à l'image en mouvement puisque je tournais déjà en vidéo, c'était au début des années 90. Ces cours sur le cinéma expérimental ont déclenché quelque chose en moi. Découvrir que l'on pouvait peindre sur la pellicule, la possibilité de réunir plusieurs médias. J'ai été beaucoup marquée par des cinéastes tels que Maya Deren, Luis Buñuel, Méliès, Len Lye, Patrick Bokanowski, Stan Brackhage, le groupe Schmelzdahin, Oscar Fischinger, Man Ray, Cocteau, Boltanski et tous

les grands classiques. J'allais à de nombreuses expositions.

C'est après la faculté, alors que je commençais mon premier film (*L'œil sauvage* - 1998) qu'il s'est vraiment passé quelque chose. Je n'avais plus les contraintes connues à l'université, j'étais face à moi-même, c'était à moi de donner les directions et le sujet du film. « *L'œil sauvage* » a été créé spécialement pour une séance associative. J'avais d'excellents retours. Nicole Brenez, que je ne connaissais pas, assistait à cette projection. C'est ainsi que par la suite, mon film a été présenté pour la première fois à la Cinémathèque Française. Cette opportunité inattendue, m'a naturellement motivée pour continuer à réaliser d'autres créations par moi-même et c'est ainsi que mes films ont été montrés dans bien d'autres lieux.

Dans ma pratique, je ne suis pas uniquement influencée par le cinéma expérimental. J'aime autant le cinéma hollywoodien que les films d'auteurs, le documentaire, le clip, le cinéma d'animation, etc. sans oublier toutes les autres disciplines artistiques : peinture, photo, musique, installation, mise en scène...

Ce qui m'intéresse dans le cinéma, c'est justement sa capacité à intégrer toutes ces disciplines artistiques, et ainsi de développer l'imagination et le pouvoir de faire rêver. C'est l'occasion de transformer les choses, de donner à voir des espaces inexplorés, mais surtout de donner à réfléchir.

Par mes créations, je raconte des histoires, même si elles ne sont pas classiques, mais ce n'est jamais complètement abstrait, conceptuel ou purement expérimental. Il y a une mise en scène et un déroulement dans le temps d'une vision précise.

J'ai pour le moment réalisé une dizaine de films et un DVD a été édité chez Lowave avec l'aide du CNC.

Dernièrement j'étais plutôt dans une période de réflexion que de diffusion. Une période d'apprentissage, car je me tourne aussi vers de nouvelles techniques, notamment des logiciels de post-production et de 3D qui me permettront bientôt d'entamer de nouveaux processus de création.

En attendant, je réalise des petites vidéos pour le site de Blow Up Arte, initié par Luc Lagier et centré autour de l'actualité du cinéma. C'est très stimulant et je prends beaucoup de plaisir à réaliser ces commandes car elles me permettent de créer de façon différente ou à partir de sujets auxquels je n'aurai pas forcément pensé. C'est surtout un magnifique espace d'ouverture car Blow Up me laisse carte blanche !

© Gabriel Soucheyre - mai 2011
Turbulences Vidéo #72

Avec *Impressions*, Johanna Vaude s'est livrée à un travail de relecture et de recreation critique de quelques pans de l'œuvre multiforme de Gérard Courant, en isolant essentiellement le motif du visage.

Impressions de Johanna Vaude

par Raphaël Bassan

Ce court métrage est divisé en trois grandes parties : une exposition (très longue) et une conclusion, toutes deux plastiquement de type apollonien, qui accouchent des motifs visagistes et les diluent (naissance et mort) à partir d'un magma de feuillage (à l'ouverture) ou de vagues marines. Au centre, le corps du film se décline en quatre mini-mouvements plus dynamiques, mis en abyme et illustrant, chacun, une ou plusieurs étapes de l'histoire de l'art liée à la catégorie du portrait. À chaque fois, le type de visage choisi, ses inscriptions dans l'espace et son cadre changent. Ceux de la première partie sont quasi immobiles, au repos.

Les quatre cycles de la seconde partie montrent des visages en mouvement, dont les motifs sont eux-mêmes retravaillés et malmenés dans leur représentation, leur intégrité, leur rythme et leur (re)composition. On note un refilmage en vidéo et une restitution très altérés de ces motifs visagistes par des anamorphoses de la bande et des scories d'usure qui se diluent, eux-mêmes, dans une chaîne de plans très brefs, comme des clichés saccadés de photographies.

Le troisième mouvement suggère une problématique bande annonce d'un polar ou d'un film fantastique. Divers fondus et emplois de négatifs installent une inquiétante étrangeté

avant que d'autres visages, mêlés à des figures géométrisantes, n'évoquent un pot-pourri de l'esthétique pop art, mais aussi une manière de travailler la pellicule qui lorgne du côté des pionniers du cinéma expérimental, Brakhage ou Sharits (ou tout simplement de l'esthétique hybride de Johanna Vaude elle-même). La musique choisie est une improvisation du groupe de jazz NOOR qui fournit un équivalent sonore extrêmement sophistiqué aux images.

Johanna Vaude a donné une dimension méliésienne au cinéma sobre, dans la filiation des frères Lumière, de Courant, tout en se livrant, avec brio, à une étude du portrait dans l'histoire contemporaine de l'art, transmuée par les techniques du cinéma expérimental.

© Raphaël Bassan

Paru dans Bref #88

Impressions, 2009, vidéo, couleur, 14 mn.
Réalisation, image, montage, production et diffusion : Johanna Vaude. Musique: NOOR. Conçu à partir de films de Gérard Courant : *Cinématons*, *Dresde de feu et de sang*, *Louanges téméraires des heures divines*.

Les images. Et le monde aussi. Le cinéma expérimental, centré dans l'exploration visuelle et dans la rénovation des images, pourrait courir le risque de tourner le dos au monde qui l'entoure.

Icare dans l'intimité

par Gonzalo de Pedro

À force de ne se regarder que lui-même, de regarder ses référents et d'oublier tout ce qui habite par-delà la pellicule. Ce n'est donc pas un hasard si Nicole Brenez, dans son programme *Le monde à l'envers* où cohabitent les premières avant-gardes et le cinéma expérimental le plus contemporain, a sélectionné des films à fort caractère politique et social. Des travaux qui n'aspirent pas uniquement à mettre à l'envers des images mais aussi la façon dont elles se mettent en relation avec le monde et les spectateurs dans un ménage à trois où aucun de ces éléments ne peut disparaître : les images, le monde, et le spectateur. Des travaux qui aspirent non seulement à élaborer un nouveau cinéma, mais aussi à perturber la manière dont celui-ci regarde le monde.

Dans son travail le plus récent et le plus controversé, *Pó de estrellas* le réalisateur galicien Alberto Págrán se sert d'images quotidiennes extraites de différents médias pour construire une avalanche visuelle qui confronte le spectateur à sa consommation irrationnelle d'images qui composent notre quotidien, en le soumettant à un torrent insupportable de stimuli sonores et visuels extraits de journaux télévisés et de bandes annonces publicitaires.

Notre *Icare* de Johanna Vaude, suit une stratégie similaire, sans sortir lui non plus des paramètres du cinéma expérimental :

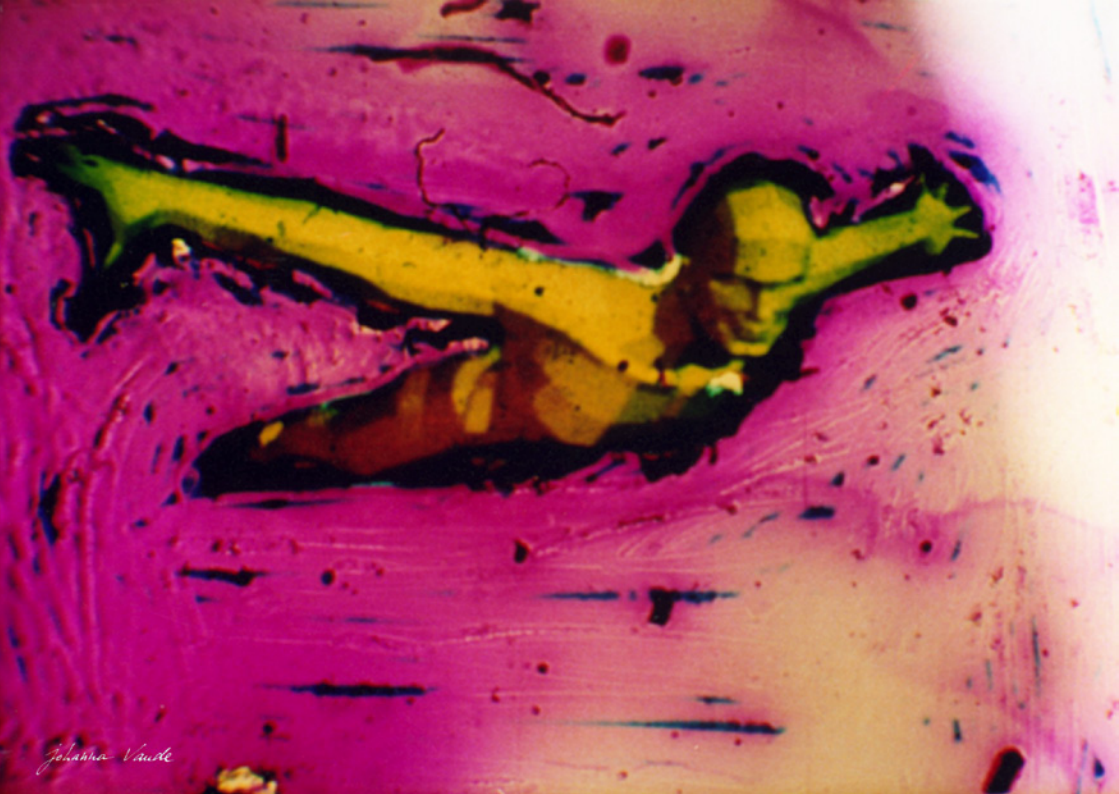
provoquer une réflexion à travers l'affrontement, à propos de la consommation de la violence dans les médias audiovisuels.

Comment sommes-nous arrivés à considérer la violence, la douleur, le massacre, comme une partie intégrante de plus du discours audiovisuel, du loisir et de la consommation ? Où se trouve la réflexion des limites de la représentation ? Où sont les éloquents silences qu'accompagnent les travellings de *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955) ?

Le travail de Vaude, centré à ses origines sur l'expérimentation matériel du support filmique, acquiert dans ce court-métrage une nuance clairement politique et idéaliste. À l'avalanche d'images violentes et de snuffs, extraites de vieilles VHS, s'oppose le voyage d'Icare sans ailes à travers un monde de celluloïd abstrait, travaillé visuellement comme une toile en mouvement.

Il s'agit en réalité du rêve d'un personnage qui, fatigué de la violence audiovisuelle à laquelle il est confronté, ferme les yeux et pénètre dans un monde où les images, étant un peu plus qu'un produit de consommation, ont préféré perdre leurs référents réels plutôt que de jouer avec la douleur et la violence.

Des mots mêmes de sa réalisatrice : « C'est un cri désespéré. Je m'adresse à ce qu'il y a de plus intime car j'espère que quiconque verra ce film se sentira engagé. Mon film est idéaliste, bien sûr, mais je veux parler à chacun



Notre Icare, bande sonore de Rémy Laurençon, super8, vidéo, peinture sur pellicule et animation 3D © Johanna Vaude, 2001

d'entre nous et de chacun de nous à tous. Je sais bien que je ne vais pas changer le monde, mais je fais ce que je peux. Je dis aux spectateurs : « Levez-vous, nous sommes meilleurs que tout cela ! » Le vol d'Icare à travers un monde composé exclusivement de photogrammes abstraits, peints à la main et travaillés au détail près, fonctionne comme un hymne à l'utopie, une invitation à la puissance du cinéma pour créer des espaces de beauté, de transgression et d'amour dans un monde complexe.

© Gonzalo de Pedro

Traduit de l'espagnol par Eric L. Sendra

Paru dans Les cahiers du cinéma espagnol n°10

Qu'il soit permis d'introduire le film de Johanna Vaude par une petite indication lexicale. Le dictionnaire d'Émile Littré, positiviste du XIXe siècle et grand penseur de la langue, donne deux sens au terme « exploration ».

Exploration de Johanna Vaude

par Rodolphe Olcèse

Le premier, qui a à voir avec la découverte de territoires inconnus, nous est familier. Le second est emprunté au vocabulaire médical. Le médecin procède à une exploration lorsqu'il examine les symptômes d'une maladie ou cherche à découvrir un ulcère. Ce n'est sans doute pas un hasard, donc, si Johanna Vaude en appelle, dans cet exercice d'hybridation qu'est *Exploration*, à l'imagerie scientifique et médicale.

Le mouvement que la cinéaste plasticienne veut accomplir en se proposant un tel point de départ est vaste. Il s'agit en effet de passer du microscopique au macroscopique, et de donner à voir, en un sens, une certaine polymorphie de l'abstraction, toute contradictoire que cette expression puisse paraître. C'est une chose en effet que d'être abstrait parce que trop minuscule pour être observé dans l'immédiateté de sa présence, et c'en est une autre de l'être parce que l'immensité (de l'espace étoilé notamment) fait disparaître les formes sur lesquelles nos yeux s'ouvrent quotidiennement. En accomplissant ce mouvement qui va des cellules aux étoiles, Johanna Vaude nous fait passer, par des images pyrotechniques et explosives, associées à une bande-son où s'entend la pulsation même du film, à cette fiction que la science n'a cessé de nourrir, confirmant, après Samouraï et De

l'Amort, que son œuvre, avec son exigence singulière et son sens de l'épreuve, se doit comprendre comme un hommage au cinéma de genre.

Il faut distinguer encore la dimension des larmes qui secrètement habite le verbe explorer. Selon Littré encore, son étymologie latine – *ex-plorare* – y invite. C'est une manière de confirmer que dans l'exploration, il y va de nos yeux et de notre regard. Les pleurs coulent et franchissent une distance. Exploration, où la liquidité a une place manifeste, est pareillement un long écoulement, et s'efforce de suggérer quelque chose comme une rencontre qui soit, comme toute rencontre peut le devenir, puissance d'engendrement et de nouveauté, comme telle déchirante. Il est beau que nous puissions y voir une allégorie de la pratique cinématographique, grandie, possiblement, de la lucidité des larmes.

© Rodolphe Olcèse

Paru dans Bref #81

Exploration, 2006, mini dv, couleur, 18 mn 45.
Réalisation et son : Johanna Vaude.

Lowave est un label indépendant, créé en 2002 par Marc Horschler et Silke Schmickl, proposant une très large palette de films internationaux récents et actuels faits sur divers supports, capable de promouvoir des artistes encore peu connus à ce jour mais situés à la pointe avancée de la création audiovisuelle.

Johanna Vaude & Lowave : DVD « Hybride »

par Bidhan Jacobs

Son objectif est de rendre ces films accessibles à un large public, grâce au support numérique du DVD. Le riche postulat théorique de décroissement joint à la radicalité et à la sûreté des choix de ce label en font l'un des plus audacieux au monde.

Johanna Vaude est une jeune artiste qui a débuté par la peinture, le dessin, la photo, la poésie avant de verser dans le cinéma expérimental durant ses études en arts plastiques à Paris I – St Charles et d'y transposer et fusionner ses pratiques de plasticienne.

Grande exploratrice des médias, visionnaire douée d'une érudition transversale à l'histoire de l'art, technicienne virtuose et créatrice de formes nouvelles et puissantes, elle représente le fleuron de la toute jeune avant-garde française défrichant un territoire sans cesse en expansion pour le cinéma.

L'édition aujourd'hui par Lowave du DVD monographique « Hybride » consacré à Johanna Vaude est le fruit d'une collaboration logique. Un DVD contaminé par l'œuvre, magnifique, sans concession, qui exploite toutes les possibilités qu'offre ce support industriel, invite le spectateur à y plonger,

glaner des pépites à chaque instant et tomber par hasard sur un trésor caché.

Une interview nécessaire, placée sous le signe de la mutation multiple, vendredi 23 mars 2007 chez Lowave, avec Johanna Vaude, Silke Schmickl et Marc Horschler.

Mutation multimédia d'une cinéaste en évolution...

Bidhan Jacobs : Je sais qu'à chaque fois que vous éditez un DVD monographique sur un cinéaste, vous le concevez point par point avec lui. Racontez-moi l'histoire de ce DVD...

Silke Schmickl : Nous avons découvert le travail de Johanna Vaude au mk2 Beaubourg, en janvier 2005, au cours d'une séance monographique des programmations d'Hugo Verlindé. Nous avons apprécié tout de suite son travail. Mais au début, nous étions un peu hésitants, à cause de la musique, pour dire toute la vérité...

Johanna Vaude : Il y avait plusieurs musiques différentes puisque j'utilisais des musiques déjà préexistantes sur tous les films que je faisais.



L'œil sauvage, musique de Eric Fischer, Super 8, vidéo, peinture sur pellicule © Johanna Vaude, 1998

S.S. : Si tu veux, en terme d'édition, il fallait obtenir ces droits-là et ça aurait été très difficile. De plus, nous trouvions que ses films apparaissaient un peu comme une illustration de ces musiques. Ils avaient des images tellement fortes qu'ils méritaient aussi leur propre musique. Mais c'est comme ça que nous l'avons connue. Nous avons suivi de près son travail et finalement rencontrée...

J.V. : Je m'en souviens bien, je ne vous connaissais pas encore à l'époque : Nicole Brenez m'avait parlé de vous. Je vous avais écrit pour mon DEA/MASTER 2 sur l'hybridation, il y a presque deux ans. Et c'est à ce moment-là que tu m'as dit, Silke, que vous aviez déjà vu mes films. C'est comme ça que nous nous sommes connus. À l'époque, je pensais déjà faire refaire les musiques de mes films, nous en avons parlé, c'est comme ça que le projet de

DVD s'est mis en marche.

S.S. : Nous avons alors beaucoup parlé et décidé de trouver des financements. Nous avons élaboré ensemble un projet global pour le CNC, il y a moins d'un an ; à partir du moment où nous avons décroché la subvention, nous avons commencé à travailler sérieusement ensemble. C'est surtout Johanna qui a fait la sélection des films.

J.V. : J'ai choisi les films qui me semblaient les plus importants et que j'aimais beaucoup, et puis en fonction des films où la musique n'avait pas encore été refaite : *L'Œil sauvage*, *Notre Icare*, *Samourai*, *Totalité remix*, *De l'Amort* et *Exploration*. Hormis les deux derniers films, j'avais réalisé les autres sans penser aux droits musicaux, en faisant ça dans ma chambre, tout simplement, sans penser qu'il y aurait un jour l'édition d'un DVD par Lowave. Je n'étais pas



Samourai, Bande sonore de Rémy Laurençon, Super 8, vidéo © Johanna Vaude, 2002

préoccupée par ces choses-là. Petit à petit, à mesure que mes films étaient de plus en plus projetés, je me suis retrouvée confrontée à ces problèmes de droits musicaux. Comme à l'époque je ne connaissais pas de musicien, ça m'a poussée à vouloir en rencontrer et ensuite à faire les musiques moi-même. Et ça, c'était vraiment bien, parce que ça m'a aussi sortie d'une sorte de petite prison que je m'étais fabriquée sans le vouloir. À l'époque où j'ai fait mes premiers films, je ne pensais pas que mon travail pouvait intéresser, on n'était pas encore aussi tourné vers l'expérimental que maintenant.

S.S. : Je pense que les films ont vraiment gagné beaucoup, on s'aperçoit qu'il y a un vrai travail de collaboration entre les musiciens et Johanna, et aussi en terme de DVD, ça donne une nouvelle actualité aux films : l'acheteur du DVD aujourd'hui qui connaît certains films de

Johanna va les redécouvrir avec une nouvelle musique. Ça nous paraissait bien aussi, c'était comme une nouvelle création.

J.V. : Oui, une vraie relecture... Et les musiques sont meilleures. Je ne regrette rien du tout parce que les musiciens ont vraiment fait un superbe travail. Je n'ai fait que la musique des deux derniers films parce que je ne suis plus engagée dans la voie que je pratiquais avant, mais j'ai fait retravailler la musique de tous les autres par un musicien différent à chaque film, comme Rémy Laurençon sur *Notre Icare* et *Samourai*.

B.J. : Qu'y a-t-il comme autres éléments dans ce DVD ?

S.S. : Comme à chaque fois nous avons essayé de recréer l'univers de l'artiste. Johanna a voulu participer à l'élaboration

des menus, elle a fait des sons spéciaux, des boucles d'images particulières, un entretien en autoportrait qu'elle a fait elle-même et qui correspond vraiment au DVD, une galerie de photogrammes, une biographie/filmographie...

J.V. : Et il y a quatre proses dans le livret parce que j'écris aussi. Et un texte de Nicole Brenez. Nous avons beaucoup collaboré pour l'aspect visuel du DVD, la navigation ; en effet, j'ai travaillé avec le technicien de Lowave, Thomas Lambert, pour l'authoring et le graphisme du DVD : nous avons repris des photogrammes que nous avons manipulés sous Photoshop afin de recréer l'univers de mes films. Pour y parvenir pleinement, nous avons eu l'idée d'intégrer mon écriture dans tous les menus, parce que toutes les écritures d'ordinateur ne me convenaient pas vraiment, ce qui fait aussi le côté hybride à l'image du travail que j'effectue, comme la peinture sur pellicule, mais du côté humain. C'est vraiment hybride à tous les niveaux. Ainsi y a-t-il eu adaptation de toute la technique du DVD à une page d'écriture. J'en suis très contente, parce que au moins ça me ressemble. Et c'est rare de parvenir à un tel résultat... c'est très important que Lowave ait fait en sorte que je sois contente, ils ne m'ont rien imposé, ils m'ont laissé carte blanche. Ça me ressemble, c'est-à-dire que ce n'est pas un DVD standard avec les titres et point barre.

S.S. : C'est en trois langues, français, anglais et allemand ; et il y a encore une face NTSC et une face PAL de manière à pouvoir être lu dans n'importe quel pays.

B.J. : Lors de l'événement à la Cinémathèque française le 7 mars dernier, était-ce pour vous l'occasion de projeter les films de Johanna ou également de faire découvrir le DVD ?

J.V. : Non, nous ne l'avons pas fait, nous

avons seulement projeté les films. C'est vrai que nous aurions pu dire comment il avait été fabriqué et montrer comment il était fait. Je n'ai pas pensé à tout ça, mais nous étions alors dans le stress.

S.S. : Nous avons quand même parlé du projet DVD à l'ouverture de la séance mais nous avons aussi prévu une signature et un cocktail après : cette séance consistait avant tout à montrer les films sur grand écran. Nous ne voulions justement pas trop insister sur le DVD.

B.J. : Pour ne pas risquer d'apparaître comme trop commercial ?

S.S. : Disons que nous voulions organiser un événement un peu festif autour du DVD et donner une visibilité à l'œuvre au-delà du DVD. Mais c'était un peu commercial quand même, bien sûr. Nous vendions des DVD sur place... (rires). D'un point de vue général, nous à Lowave nous nous sentons proches de ces démarches hybrides comme celle de Johanna, puisque nous travaillons avec des cinéastes, des vidéastes, même des plasticiens de l'art numérique comme Hugo Verlinde, des artistes qui expérimentent donc différents médias ; la démarche de Johanna est pour nous très emblématique. Nous avons donc envie de montrer une autre facette de son travail, ses poèmes en prose, ses photogrammes dont elle fait parfois des tirages à part, pour montrer que son travail ne se limite pas à une projection de films.

J.V. : Oui, je trouve ça très chouette parce que c'est l'occasion de ne pas me mettre dans une case unique contrairement à ce qu'on veut toujours faire. Cette édition DVD montre plus l'étendue de mon œuvre. Bien sûr, il s'agit des films les plus importants, mais on voit à côté ce qui se déploie aussi, tout un univers

bien plus vaste.

B.J. : Dirais-tu que c'est une alternative à ton site ou un complément ?

J.V. : Sur mon site, il y a déjà beaucoup de photogrammes, quelques extraits de films, mais pas les écritures, et il faut quand même dire qu'un site sert plus à présenter succinctement son travail, ce n'est pas fait pour regarder des films par exemple, c'est pour ça que je ne mets en ligne que de petits extraits. Mais oui, c'est complémentaire, tout est complémentaire de toute manière... Je suis contente du DVD parce que c'est un bel objet qui permet de découvrir vraiment tout mon univers.

S.S. : Pour nous l'édition d'un DVD est assez proche d'un catalogue monographique présentant une publication complète avec les textes, les films, les photos ; ainsi nous dépassons la simple sélection de quelques films. Nous aimons prendre le temps de la gestation, de réfléchir comment rendre l'objet le plus complet et le plus hybride possible.

J.V. : Un détail important, c'est qu'il y a quelque chose à trouver sur le DVD, une chose cachée qu'il faut découvrir seul, qu'il faut chercher. C'était quelque chose dont j'avais vraiment envie qui procède à la fois du simple amusement de dissimuler quelque chose, mais aussi d'une démarche qui me correspond. Mais, je laisse le suspense...

B.J. : C'est « hybride » et pas « hybridation »... pourquoi ?

S.S. : Il fallait donner un titre percutant qui frappe l'imagination, un titre qui en plus fonctionne dans les trois langues, anglais, français et allemand.

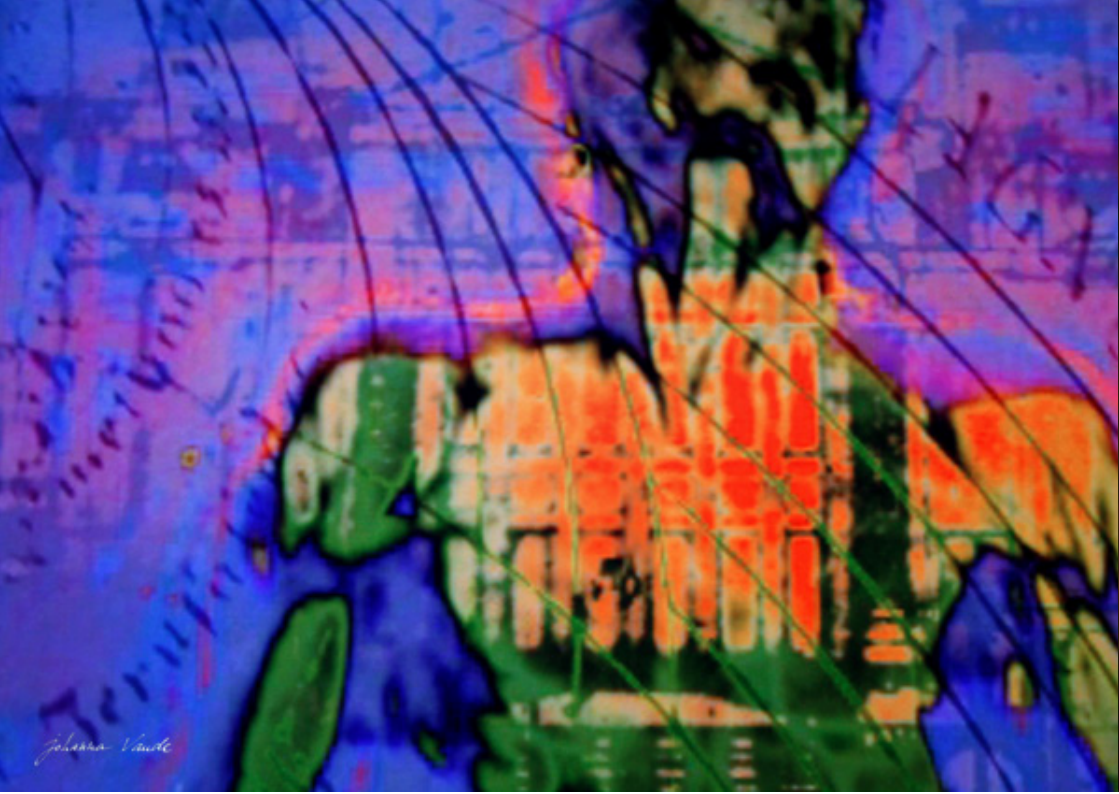
J.V. : « hybride » a l'avantage d'être plus court et plus concis et ça peut faire penser aussi à une personne « hybride », cela correspond à ce que je fais dans ma démarche, des films hybrides qui ne rentrent pas dans le cadre « art vidéo » ou « cinéma expérimental » pur ou « animation », je suis un peu entre tout ça. Je me dis « cinéaste », mais je préfère « artiste ».

S.S. : Je préfère la notion d'« auteur » parce que certaines personnes sont considérées comme artistes et d'autres non alors qu'ils ont des créations aussi importantes mais pas de galerie ou d'agent artistique, du coup ils ne sont pas forcément « artistes » parce que pas reconnus par le marché de l'art et la société. J'aime la notion d'auteur, de quelqu'un qui a quelque chose à dire, qui peut aussi bien travailler avec l'écriture, la pellicule ou la photo, j'aime beaucoup cette idée-là.

Mutations en profondeur d'un support industriel...

B.J. : Marc, quel a été ton rôle dans la création de ce DVD ?

Marc Horchler : Thomas Lambert et moi avons beaucoup travaillé sur la partie authoring. Avec les films de ce genre, il est très important de vérifier la conversion de l'image en format DVD. Nous avons été obligés de refaire le DVD plusieurs fois parce qu'au début ça n'allait pas du tout. Avec les films expérimentaux en général et ceux de Johanna Vaude en particulier, il faut faire très attention à la compression afin qu'elle soit de la meilleure qualité possible. Là il n'y a vraiment aucun plan des films typiques de fictions ou documentaires pour lesquels on peut prendre le Master et le compresser directement et sans problème en mpeg2. Dans les films de Johanna tout est très composé, composite et sophistiqué, c'est un véritable défi technique à relever. Il faut vérifier



Totalité remix, Bande sonore de Xavier Seyse, François et Thomas Bouffard, Super 8, peinture sur pellicule © Johanna Vaude, 2005

minutieusement, image par image, qu'il n'y ait aucun défaut, des *drops*, ou toutes sortes de problèmes liés à la compression. Cela nécessite d'adapter totalement la technique de la compression à ces films, c'est-à-dire inventer presque une compression image par image, une compression « à la main », recompresser certaines images ou certaines petites séquences selon des méthodes différentes, ajustées, de manière à obtenir un rendu visuel parfait, identique à l'œuvre originale. Il faut penser en plus que cela devait être fait pour le PAL et le NTSC.

S.S. : C'est vrai que c'est vraiment très important sur ces films expérimentaux parce que le milieu est toujours réticent à l'édition DVD. C'est dans notre intérêt de travailler le plus précisément possible, très proprement, dans le respect et l'intégrité de l'œuvre.

J.V. : Pour ce DVD, le résultat est extrêmement satisfaisant et fidèle à mon travail. D'après ce que Thomas Lambert m'a expliqué, le DVD est vraiment très lourd, il est à la limite de ce que le support peut contenir et de ce qu'un lecteur peut lire. Vous avez fait des compressions de manière à ce que cela soit le moins compressé possible pour obtenir la meilleure image, la plus riche possible, qu'elle comporte le maximum de détails, cela se passe au niveau du pixel, et du coup les fichiers sont très lourds. C'était ça le tour de force aussi. J'ai bien sûr supervisé cette phase de l'élaboration du DVD, vérifié la définition de l'image.

M.H. : Quand on regarde un film de fiction et qu'il y a un léger problème de compression pendant une seconde, ce n'est pas forcément très grave parce qu'on suit l'histoire, par la narration et par les dialogues. Tandis qu'avec les films de Johanna la narration passe par l'image,



De l'Amort, Bande sonore de Johanna Vaude, remix du film expérimental de David Matarasso © Johanna Vaude, 2006

elle est d'abord plastique. Chaque image compte, chaque image doit être parfaite. Bien sûr, un DVD est un produit qui est fait avant tout pour être regardé à la maison et pas en projection mais il faut penser que ça peut aussi être le cas. Il faut faire des compromis sans se compromettre et sans compromettre l'image. J'ai regardé les films cent fois afin d'être sûr de l'image et pareil pour le son bien sûr qui a constitué un travail à part entière. Il faut veiller à ce que cela puisse passer sur n'importe quelle télévision. On ne peut, bien sûr, contrôler ce dont les gens disposent comme matériel chez eux... On se heurte à une limite qui est celle du matériel audiovisuel du spectateur ; si par exemple, le poste de télé n'a pas de bon rendu de couleurs, tu ne peux rien faire.

B.J. : Est-ce que ce vous disiez lors d'un forum numérique de Vidéoformes 2005, que vous éditiez vos DVD à 2000 exemplaires, est

toujours d'actualité ?

S.S. : Au début, quand nous étions encore très optimistes, nous tirions à 2000 pour quelques titres, maintenant c'est plutôt 1000 exemplaires à la fois. Cependant, nous procédons parfois à des rééditions de quelques titres, mais ce n'est pas viable de tirer tout de suite à 2000 : il faut les stocker et ce n'est pas facile de les vendre. Surtout en ce qui concerne les monographies, vu que nous travaillons surtout avec de jeunes artistes qui commencent à être connus, mais qui ne sont pas des superstars, ou pas encore. Nous voulons contribuer à lancer des artistes, notamment à l'étranger. Je suis sûr que ce DVD sera une excellente chose pour Johanna puisqu'il est distribué en Allemagne, en Suisse, aux Etats-Unis où elle est déjà un peu connue, mais cela lui donnera une plus grande visibilité. Le DVD permet une circulation des œuvres. Les ventes se font par l'intermédiaire des librairies

des musées en général, les Ecoles d'art, mais aussi sur Amazon. En Allemagne c'est un autre distributeur qui vend pour nous. Beaucoup de particuliers les achètent. Il y a de tout. Une fois que le DVD est sorti, nous essayons généralement d'exporter le programme pour qu'il soit projeté dans d'autres lieux à travers le monde.

Tout est hybride...

B.J. : Johanna, mardi 20 mars dernier, je suis allé à la conférence-projection de Katerina Thomadaki et Maria Klonaris à la Cinémathèque universitaire de Paris 3. J'ai été frappé par le fait que leur travail s'ancrait totalement dans cette notion d'hybridation, qu'elles revendiquent même. Je voulais savoir quel était ton rapport avec cette histoire de l'hybridation.

J.V. : Quand j'ai commencé à faire des films « hybrides », je ne savais pas que je faisais des films hybrides. Je ne me suis jamais dit « je vais faire des films hybrides » mais juste des films. Et puis, naturellement, j'ai combiné différentes techniques. Tu rencontres des gens qui te disent que ce que tu fais n'est pas du cinéma expérimental parce qu'il y a de la vidéo, ou inversement d'autres qui te disent que ce n'est pas de la vidéo parce qu'il y a du film et tu ne comprends pas ce que tu fais. A un moment donné, j'ai eu envie de poser un peu mes théories sur les choses : j'ai fait mon DEA/MASTER 2 sous la direction de Nicole Brenez à Paris I qui m'a proposé de travailler sur l'hybridation puisque je la pratiquais dans mes films. Ce n'était pas le sujet qui m'intéressait le plus au départ, mais ça m'a vraiment passionnée parce que c'est un sujet très à la mode, sur lequel il se dit plein de choses, et il était donc important de définir ce dont il s'agissait. Dans la mesure où tout est hybride, que veut dire exactement ce terme ? Nicole Brenez m'a donné alors une carte blanche à

la Cinémathèque française du 1er septembre au 20 octobre 2006 que j'ai faite, à partir de mon DEA, sur la greffe, la fusion et l'hérédité. L'hybridation, c'est énorme, tout le monde est fait comme ça, la vie est faite comme ça. Tu te rends compte que la notion de format et de support n'est pas ce qu'il y a de plus important ; venant des arts plastiques, j'utilise le pastel, l'acrylique, l'huile, le fusain, tous les outils qui sont sous la main et personne ne me dira « non, tu ne fais pas des arts plastiques parce que tu utilises tel outil ». Il n'y a pas un outil imposé. Et j'ai pratiqué le cinéma de cette manière, avec la même liberté. Mais le cinéma est un art tout nouveau, sous l'emprise de l'industrie, du coup on enlève un format pour le remplacer par un autre. Ce qui est vraiment dommage, parce que si tu regardes bien, la pellicule est aussi intéressante que le numérique. Ce sont deux choses différentes, qui ont chacune leurs qualités et leurs défauts, mais ce qui m'intéresse, c'est la rencontre des deux et ce que tu peux faire avec. Supprimer l'un ou l'autre, ça ne veut rien dire pour moi. Ce qui compte avant tout, c'est qu'ils se retrouvent dans le film, ce que tu as fait avec. Les outils ne sont qu'un moyen. Ce DEA était donc important pour savoir me situer, savoir exactement ce que je faisais et comprendre ce qui se passait tout autour de moi. Mais je ne voulais pas parler de ma pratique d'une manière trop personnelle, je l'ai fait d'un point de vue scientifique, Darwin, l'évolution des espèces, pour regarder ça avec du recul, comme si j'observais un organisme vivant, en mouvement, en train de se transformer et de muter. Et c'est le cas d'ailleurs.

B.J. : Quel regard portes-tu sur le travail de Klonaris et Thomadaki ?

J.V. : Malheureusement, je n'en ai pas vu beaucoup, seulement *Selva*, *Quasar* et *Pulsar*.

S.S. : *Le Cycle de l'Ange* est magnifique, j'adore. Elles ont travaillé à partir d'une photographie d'hermaphrodite qu'une des deux a retrouvée dans les affaires de son père gynécologue.

B.J. : En les écoutant, je retrouvais ces problématiques scientifiques que tu évoquais, Johanna, sauf que chez elles, il semble qu'il y a une dimension mystique supplémentaire. Je pensais que tu avais peut-être fouillé de ce côté-là. Je ne crois pas qu'elles aient lancé quoi que ce soit, mais il semble qu'elles aient travaillé depuis les années 70 dans l'hybridation, puis ont été pionnières en France de l'hybridation cinéma, vidéo, ordinateur fin des années 80.

J.V. : C'est un terme qu'on a toujours utilisé et ça a toujours existé, non ? Le cinéma expérimental a toujours été hybride, dès les années vingt et même avant. C'est un nouvel outil artistique qui s'est hybridé à toutes les pratiques antérieures à lui, comme la peinture sur pellicule, la projection sur des volumes, la photographie (toutes ces expériences qui ont été faites), il s'est hybridé à tout ce qui était antérieur à lui. Maintenant, il y a quelque chose de nouveau qui arrive, le numérique, un support qui lui est semblable, de même constitution, pas comme la peinture, mais en même temps différent, comme un nouveau continent qu'il n'a pas exploré. Et du coup certains bloquent.

M.H. : Il y a une zone de flou de plus en plus apparente ces dernières années entre l'art vidéo et le cinéma expérimental, qui sont restés longtemps comme deux mondes à part, deux écoles à part, deux économies à part. On voit de plus en plus, notamment chez Lowave, des artistes qui sont entre les deux.

S.S. : C'est un problème de notre temps, je crois, la tendance est à cloisonner les différents milieux, c'est ce que nous rencontrons tous les

jours et il y a même des critiques qui nous sont formulées parce qu'il y a un documentaire, de l'art vidéo et un film expérimental sur un même DVD. Heureusement, il y des gens comme Raphaël Bassan qui vient d'écrire un très beau texte sur Johanna Vaude, qui connaissent très bien le cinéma expérimental, mais qui n'ont pas ce problème à se limiter à un genre, qui voient la force des nouvelles technologies ; j'aime beaucoup cette conception qu'une œuvre est avant tout une œuvre. Chez Lowave, dès le départ, c'est quelque chose qui nous a intéressé. Une hybridation peut se faire autour d'un thème, c'est même beaucoup mieux ainsi. Il ne faut éviter de faire des distinctions tranchées. Dans les galeries d'art, par exemple, il y a des œuvres que tu ne verras jamais pendant d'un festival expérimental et pourtant elles sont tellement proches de ce qui y est projeté. Nous, nous utilisons le DVD aussi dans ce but-là : pour décroquer. Lowave est devenu une véritable plateforme de rencontre entre divers champs artistiques. Peu importe que l'un soit vidéaste, l'autre cinéaste, l'autre encore photographe.

J.V. : C'est vrai que c'est étonnant de devoir se définir comme ça, c'est dingue et très étonnant. Ça ne fait pas de sens. Tu fais un geste à un moment donné qui peut revêtir différentes formes et utiliser différents supports. Il faut prendre les médias comme des outils tout en les explorant quand même, mais ensemble. C'est ça qui m'intéresse de plus en plus, de les faire fusionner. Ça donne des relations, des mélanges, des rencontres, des interactions que tu n'as pas avec l'outil tout seul.

M.H. : Ce qui est unique avec Johanna, c'est que l'hybridation lui permet d'adapter une nouvelle technologie, de nouveaux formats, nouveaux médias, tout en gardant les apports des anciennes pratiques. Tout comme les groupes de musiques qui mêlent de la

musique traditionnelle à des expérimentations électroniques, des instruments anciens avec de nouveaux. C'est une ouverture vers l'avenir qui incorpore le passé.

S.S. : C'est une démarche rare et emblématique, bien des gens restent fixés pour toujours sur un support.

J.V. : Ce qui est terrible alors, c'est si on leur enlève ces supports. Imaginons que demain on nous retire toutes les pellicules, le numérique, les DVD. Qu'est-ce qu'on va faire ? Eh bien, on va continuer quand même. On va trouver une autre solution. Je plaisante un peu, mais l'idée est là.

B.J. : C'est vrai que je m'étonne aussi que nous soyons à une époque où on cloisonne encore tant les choses. Je ne comprends pas vraiment par exemple les prises de position de Stéphane Marti vis-à-vis de la super 8...

M.H. : A l'autre extrême, tu as les gens qui ne veulent pas travailler avec la pellicule parce que ça fait vieillot, ils sont dans le culte de la nouveauté technologique. Ils ne connaissent rien du passé non plus. Tu as des artistes qui font des images en numérique mais qui ne savent pas dessiner à la main.

J.V. : C'est très intéressant ce que tu dis, c'est cette courroie de transmission qui manque peut-être, ce passage d'une pratique vers un autre outil. Forcément, avec l'industrie, le cinéma est un peu devant ce fait accompli : la pellicule va disparaître. Il faut l'admettre. Et c'est ce passage d'un médium à un autre qui va être intéressant. D'où la courroie de transmission, il faut transmettre des techniques qui ont été explorées vers de nouveaux médias.

S.S. : Quand nous travaillons avec des cinéastes expérimentaux purs et durs, ils ne

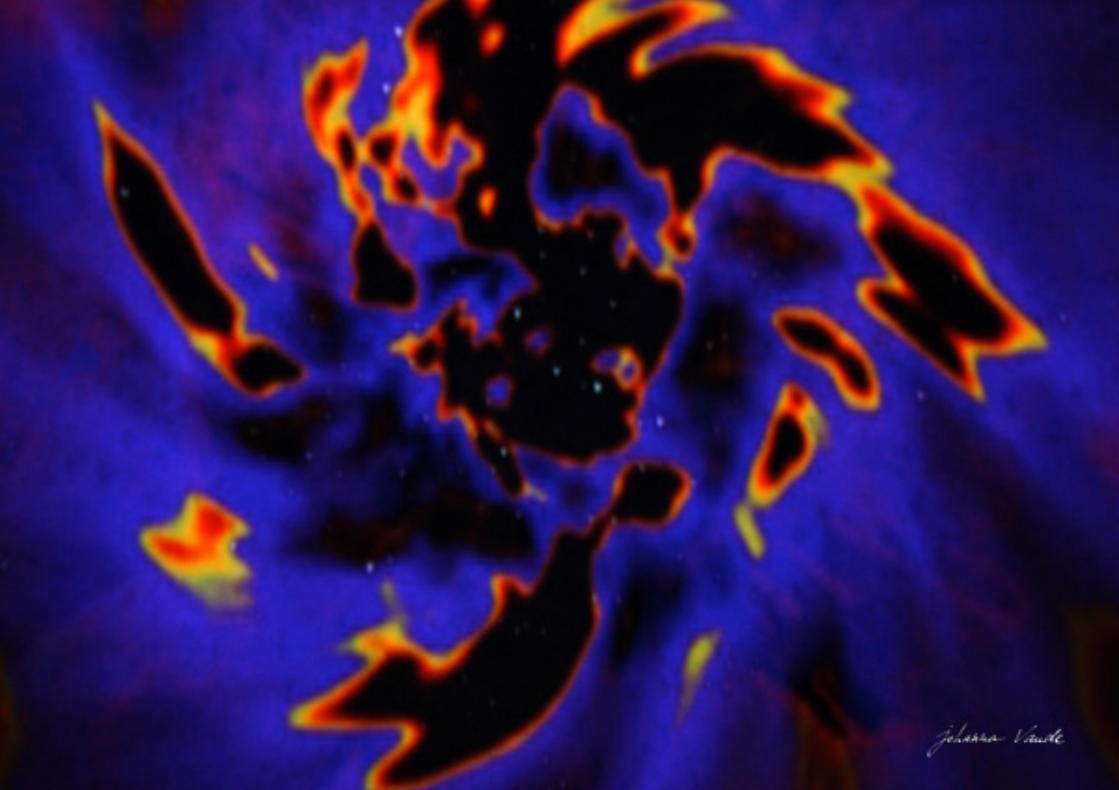
veulent pas que nous fassions de projections du DVD parce que nous n'allons pas projeter à partir de la pellicule. Je peux comprendre que l'on tienne à une projection pellicule quand on a les moyens, mais il faut comprendre aussi que passer d'un support à l'autre, ça ouvre aussi d'autres possibilités. Je trouve intéressant aussi de présenter le film sous un autre support tout en sachant, qu'au départ, il s'agissait par exemple de 16mm. Il faut savoir faire voyager l'œuvre avec des moyens plus modernes, plus accessibles. Le DVD permet ça. Et si tu veux être sur un DVD, cela implique une volonté d'ouverture, d'être vu, d'atteindre un autre public aussi.

J.V. : C'est un risque aussi, tu t'exposes. C'est en tout cas ce que je ressens en ayant fait ce DVD. Ça me plaît, mais j'avais plutôt l'habitude de faire mes films seule dans mon coin, de les montrer à un cercle de gens. Le DVD devient un objet public, accessible.

Mutations à venir...

B.J. : Vois-tu de nouveaux outils que tu voudrais utiliser ?

J.V. : Oui, tout m'intéresse, il faut juste que j'apprenne. Quand je vois des films en 3D aujourd'hui, ça me gratte, parce que je me dis « ah ! si je pouvais en faire ! ». J'aimerais bien expérimenter ça, j'ai l'impression que cela reste encore très lisse, on utilise la 3D pour que cela ressemble le plus possible au réel. Je voudrais expérimenter de nouvelles images. Sortir de la projection simple pour des installations, ou même des œuvres faites en direct par exemple, pour étendre la représentation. Mais alors en association avec d'autres personnes, qui connaissent des outils que je ne maîtrise pas. Et c'est tellement enrichissant de rencontrer d'autres gens qui ont un tout autre univers, qui font autre chose, et établir un échange, de



Exploration © Johanna Vaude

partager et de construire des choses à plusieurs. Sinon, j'aimerais bien, un jour, que le cinéma soit complètement holographique ; quand je projette un film, j'aimerais beaucoup que le spectateur soit dans le film, qu'il entre dans cet univers. Moi je cherche déjà à rendre ça par un travail de l'image en profondeur, en couches superposées. Mais je voudrais que le spectateur y soit vraiment. Mais le mieux, pour mener à bien ce projet, serait de travailler en partenariat avec des équipes de scientifiques en laboratoire.

© Bidhan Jacob - 2007
Turbulences Vidéo #56

Johanna Vaude est probablement la cinéaste expérimentale de sa génération la plus célébrée en France. Son œuvre comprend déjà une dizaine de courts-métrages, chacun d'entre eux explorant un territoire iconographique.

Samouraï de Johanna Vaude

par Nicole Brenez

Ainsi en 1999 *Totalité*, de Leonard de Vinci à Marey et Muybridge, travaillait les emblèmes de la cosmogonie classique et la conception anthropocentrique de l'univers qui préside à notre appréhension du monde depuis la Renaissance jusqu'à l'invention du cinéma ; en 2000, *Notre Icare* travaillait les images télévisuelles de violence collective et montrait comment l'esprit humain s'en trouvait affecté. Son dernier film à ce jour, *Samouraï*, explore la question du geste à partir d'une iconographie japonaise et chinoise, celle des films de sabre.

Trois remarques au sujet de *Samouraï*.

1. Les films utilisés par Johanna Vaude mêlent corpus chinois et japonais, vous avez reconnu *The Blade* de Tsui Hark, la *Légende du grand judo* (motif du lotus), *Rashomon*, *Kagemusha* et *Yojimbo* d'Akira Kurosawa, *Harakiri* et *Rébellion* de Kobayashi, peut-être *Shogun's Shadow* de Yasuo Furuhashi ainsi que *Pluie de lumière sur la montagne vide*. Johanna Vaude a choisi certains échantillons de plan dans des films, puis, à l'intérieur de ces plans, certains motifs de mouvements dont elle a retravaillé les vitesses pour mettre en valeur les déplacements, créant ainsi des effets de pans, de détail et d'emblèmes.

2. Techniquement, elle a procédé en cinq étapes : choisir un morceau de musique ;

refilmer le matériau choisi en Super 8 ; pré-monter en Super 8 ; refilmer le pré-montage en vidéo numérique ; parfaire le montage sur ordinateur, afin de varier le plus possible les vitesses, les raccords et le rapport entre montage et musique.

3. Elle aboutit ainsi à 4 motifs. 3 motifs simples, l'œil d'enfant, le lotus (symbole pour elle de « quête intérieure »), le gong, déclencheur de rythme. Et un 4^e motif synthétique, celui du combat, mixte d'une dizaine de films, et dont il s'agit de ne garder, au détriment de toute narrativité, progressivité, et même symbolique, que le mouvement. Or, qu'est-ce que ce mouvement ? Non pas des trajets, mais des rapports d'énergie. L'enjeu de *Samouraï* consiste, dans le mouvement martial, à dégager la substance énergétique. De sorte que le combat ne se déroule pas entre deux personnages, ni entre âme et corps, ni entre abstraction et figuration, ni même entre lisible et illisible. Il se déroule entre précision et irradiation, c'est-à-dire entre d'une part la ligne, le tranchant, l'opérativité, l'instantanéité du geste ; et de l'autre la déflagration qualitative que ce geste virtuose engendre, déflagration objectivée par les échos chromatiques issus des corps. Que le net et le flou, le local et le global, l'unique et le collectif ne soient plus perçus comme contradictoires mais comme deux faces du même phénomène cinétique :

c'est bien là la transposition plastique de ce que l'Occident a compris de la culture martiale, qui peut s'analyser en trois stades.

- Le mouvement physique est entièrement déterminé par le mouvement psychique, c'est-à-dire « l'éveil spirituel », mais parce que celui-ci a été aboli comme intentionnalité particulière. Le livre de référence en la matière, dans la culture populaire française, est un petit récit de Eugen Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, qui aboutit à la notion d'« acte pur », atteint au bout d'un long processus au cours duquel le sujet occidental apprend à se dessaisir de soi pour parvenir à la perfection gestuelle.

- Le mouvement psychique en entièrement informé de valeurs éthiques et spirituelles, la fin du geste n'a pas pour but l'accomplissement de sa tâche particulière mais d'ouvrir l'accès à la vérité. « Au-dessus de tout, plus haut que la gloire, que la victoire, et même que la vie, le maître épéiste place l'épée de la Vérité, de la vérité dont il fait l'expérience et qui le juge ». Il s'agit là des 7 principes de l'esprit du Bushido, ceux-là mêmes qui définissent le comportement des figures de John Woo, Tsui Hark ou Johnny To : la vérité, la bravoure, l'amour universel, le comportement juste, la sincérité, l'honneur et la loyauté. Pour Johanna Vaude, la figure du Samouraï, qu'il soit japonais ou chinois, en costume d'époque ou contemporain, traité par Kurosawa ou par John Woo, représente les qualités chevaleresques du créateur exigeant qui travaille en tout homme.

- 3^e stade : une telle culture du mouvement spirituel ouvre alors, pour les Occidentaux, sur une extraordinaire liberté formelle, et c'est en cela qu'elle s'apparente à l'esprit expérimental. Tous deux refusent les partitions normées, les divisions conventionnelles, les paradigmes usuels et même les dialectiques mécanistes. Ce qui se manifeste à priori au titre d'un

paradoxe figuratif (par exemple atteindre sans viser, comme chez John Woo) n'est que le résultat d'un cheminement intérieur voué à la droiture. Pour indiquer les fondements spirituels de cette désincrustation identitaire, il faudrait sans doute remonter à Lao-tseu, au chapitre XXVII du Tao-tö King : « Marcher bien, c'est marcher sans laisser ni ornière ni trace (...) Fermer bien, c'est fermer sans barres, ni verrous et pourtant sans que personne puisse ouvrir. Lier bien, c'est lier sans corde ni ficelle et pourtant sans que personne puisse délier ».

Samouraï interroge donc la culture asiatique du geste martial pour reconfigurer les trois paramètres temporels fondamentaux du cinéma : le mobile (du défilement et des motifs) et l'immobile (de l'image sur l'écran) ; l'instantanéité (de l'apparition de l'image) et l'accumulation (des photogrammes, des motifs, des actions dans la conscience) ; la singularité (du photogramme) et le chevauchement (de toutes les images matérielles avec toutes les images psychiques, qui tissent le cinéma). Il s'agit à la fois de les manifester plastiquement, par le refilmage et un montage syncrétique ; et, grâce à l'iconographie du Bushido, d'en dire la logique non pas seulement visuelle mais spirituelle. *Samouraï* constitue un traité du cinéma comme art chevaleresque. »

© Nicole Brenez

The secrets of movement : the influence of Hong-Kong action cinema upon the French contemporary avant-garde by Nicole Brenez in "Hong-Kong connections : transnational imagination in action cinema", Hong-Kong University Press, p. 166 – 170, 2005.

Interview vidéo de Johanna Vaude



<http://www.videoformes-fest.com/portraits-d-artistes/johanna-vaude/>

WORKS & CV :

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

À présent, tout le monde semble d'accord sur la place à accorder aux séries télévisées. Des revues naissent et disparaissent¹,

des essais sont publiés, de hauts lieux culturels leur ouvrent leurs portes, comme le Forum des Images qui, du 11 au 17 avril, a organisé sa deuxième édition de Série Mania, festival au programme à la fois populaire et (?) exigeant, festif et réflexif...

L'Art en séries

par Alain Bourges

Même ceux qui crachaient jusqu'alors sur la télévision se justifient aujourd'hui en invoquant sa « maturité » toute récente. Ils nous expliquent qu'elle aurait été autrefois soumise aux contraintes des pouvoirs politiques et financiers et n'aurait pu donner toute sa mesure. Plutôt qu'une miraculeuse évolution de la télévision sous la houlette des Berlusconi, Bouygues ou Murdoch, à laquelle il est difficile de croire, cette tardive conversion aux délices télévisuels révèle en creux l'instinctive réticence de nos « élites » envers les formes d'art populaires⁴.

Passons et venons-en à l'essentiel : au plaisir. C'est à dire aux séries. Car, à moins de considérer le journal télévisé comme le feuilleton le plus rocambolesque qui soit, ce qu'il y a de plus passionnant, de plus télévisuel, à la télévision ce sont bien les séries. Américaines si possible, mais aussi britanniques ou canadiennes. Alors commençons par n'importe quoi de ce format. N'importe quoi mais qui ne soit pas du n'importe quoi. Il y a tant de séries et elles sont diffusées en un tel dépit du bon sens par les chaînes françaises que l'on peut se permettre de puiser au hasard, d'attraper le premier

brin de laine qui dépasse pour commencer à dérouler la pelote. Ce à quoi je compte m'amuser ici.

The Good Wife : Hestia bafouée

On peut être clintonien tendance Hillary comme d'autres ont été marxistes tendance Groucho. Être clintonien tendance Hillary, c'est une attitude morale, c'est accepter les faiblesses de l'Autre, ses trahisons, ses mensonges et s'en faire une force. C'est, en Mère Courage, ravalier l'humiliation et présenter à la société le visage altier de la femme trompée, c'est opposer à la grossièreté commune une dignité tragique, c'est protéger sa famille sans rien oublier des blessures, c'est se placer dans le monde comme un miroir stoïque et lui renvoyer sa pitoyable image. Le miroir n'est pas l'image, le miroir reste froid, neutre, impavide, c'est l'image qui dévoile les grimaces.

Nous sommes dans un pays où un président volage a été menacé de déchéance alors que son successeur, coupable d'avoir menti pour déclencher une guerre, coule une paisible retraite. Perversité du Puritanisme. Hargne du Puritanisme, également, qui, lorsqu'il tient sa

1 - ...comme le regretté « Génériques »

2 - À titre d'exemple lire « Arte Video Night » dans le numéro 66 de Turbulences Vidéo.



© CBS

proie, ne lâche rien, jamais, et harcèle jusqu'à épuisement de l'adversaire. L'acharné Glenn Childs de *The Good Wife* n'a rien à envier à l'obsédé Kenneth Starr du MonicaGate. Mais tous ces inquisiteurs acharnés, si prompts à clamer la prééminence de « valeurs morales » pour le moins floues, sont aussi ceux qui s'accommodent le mieux de la violence sociale, de l'injustice quotidienne, de la haine ordinaire, de la violence faite aux faibles, aux enfants, aux noirs ou aux femmes. Les pères-la-pudeur, les juges intègres, les policiers exemplaires, les bourgeois vertueux peuvent se révéler autrement plus immoraux qu'un simple mari volage, et les procureurs en vertu, si prompts à s'indigner d'une coucherie, sont parfois d'authentiques corrompus. L'hypocrisie puritaine, on l'aura compris, est la cible de *The Good Wife*.

Robert et Michelle King n'ont pas eu à chercher loin pour trouver leur sujet. Des femmes humiliées en public par les aveux de leur mari politicien, l'Amérique en fournit tous les jours. Le cas précis qui a servi de modèle est celui d'un ancien procureur général de l'Etat de New York, Eliot Spitzer, contraint de démissionner en 2008 pour une affaire de prostitution. En France, on peut retrouver un ministre noyé dans 50cm d'eau ou en pincer un autre la main dans le sac, sans que TF1 n' imagine en tirer une série télévisée. Silence et bouche cousue.

Nous sommes donc à Chicago, ville démocrate, berceau de la carrière politique de Barack Obama. Les années Bush sont loin derrière. Quand il y est fait allusion c'est comme à un cauchemar passé et les rares personnages qui incarnent cette période noire sont délibérément caricaturaux. *The Good Wife* enterre l'ère Bush et le traumatisme du 11 septembre. 24 et *Battlestar Galactica*, les deux séries phares de la décennie passée paraissent d'une autre époque. Ces conflits, cette violence permanente, plus personne n'en veut.

On en revient à des drames plus banals. Peter FIORRICK, donc, procureur du Comté de Cook (Chicago) démissionne pour cause de scandale sexuel et est jeté en prison pour corruption. Toute la première saison le verra lutter pour sa réhabilitation. En attendant, et puisqu'il faut bien vivre, Alicia, sa femme, reprend son métier d'avocate tout en assurant au mieux celui de mère et en encaissant les regards en biais et les allusions douteuses. « Elle l'a bien fait, pourquoi pas vous ? » lance sa patronne à l'embauche d'Alicia FIORRICK. La « Elle », c'est évidemment Hillary Clinton, en portrait sur un meuble.

Les histoires d'avocats sont une spécialité hollywoodienne : *Ally McBeal*, *Law and Order : Trial by Jury*, *L.A. Law*, *The Practice* pour ne citer que quelques unes des séries les plus connues. Version comédie, mélodrame ou drame, les cabinets d'avocats et les tribunaux sont le cadre du débat moral, social et politique aux USA. La procédure contradictoire offre en effet la scène parfaite pour que deux parties s'affrontent, à armes égales, sous l'arbitrage d'un juge (supposé) impartial. Comme le court de tennis ou le ring de boxe, on ne peut imaginer meilleur scène pour l'exercice de la démocratie ou, ce qui revient au même, plus simple appareil pour la Tragédie. Le succès public de la saga judiciaire d'O.J.Simpson, diffusée en direct sur Court TV, en donne un autre exemple, plus réaliste et plus obscène à la fois. Puisque nous sommes sur scène, tous les artifices sont permis. O.J.Simpson fut acquitté d'un meurtre au pénal et déclaré coupable du même meurtre au civil. *The Good Wife* n'élude rien des négociations de marchands de tapis, des mensonges des victimes et des accusés, des ruses des avocats, bref, de ce qui fait le spectacle de la justice et de ce qui en fait simultanément l'imperfection fondamentale. Il n'y pas de justice, il n'y a que des tribunaux.

Un exemple parmi d'autre, celui de cet

épisode où l'on suit parallèlement le huis-clos du jury et les ultimes démarches des avocats d'une jeune femme accusée de meurtre. Celle-ci, à bout de forces, choisit de plaider coupable et de subir 10 ans de prison plutôt que d'en risquer 45 en persistant à clamer son innocence. L'accord est conclu avec l'accusation et le jury dissous. La dernière image du jury nous montre la poubelle où tombent les bulletins de vote désormais inutiles du jury : ils portent tous la mention « non-coupable ».

L'américanisation de notre procédure judiciaire depuis les lois « Perben » de 2004, avec l'introduction du « plaider coupable » ou, plus récemment celle des jurys en correctionnelle n'a pas ému au delà des professionnels de la justice. La faute probablement aux séries américaines qui ont substitué à notre justice les images d'une autre, désormais plus proche et familière.

Face à cette justice trop humaine, que reste-t-il ? La politique ? La reconquête du pouvoir par Peter FIORRICK au cours de la deuxième saison ne laisse pas beaucoup d'espoir de ce côté. Un temps matée, la bête politique se réveille et détruit tout sur son passage. La famille ? Érigée en valeur ultime par les néo-conservateurs américains, elle est ici à la fois l'exception et le carrefour de toutes les contradictions. Avec quoi se fait une famille ? Avec quelle quantité d'amour ? Avec quelle exigence ? Comment ça commence ? Toutes questions infiniment banales et rabâchées mais, semble-t-il, inépuisables. *The Good Wife* les réduit à leur plus petit dénominateur commun : l'autonomie de chacun des membres de la famille. Plus il y a d'autonomie, moins il y a de famille. En un mot, la famille est une prison. Peter FIORRICK libéré de prison et retrouvant les joies domestiques un bracelet électronique à la cheville en est la triste illustration.

les scènes de tribunal ou pour les contre-enquêtes, ni pour les cas de conscience, ni même pour les amours et amourettes. Il y a eu d'autres séries, aussi réussies, sur ces sujets. Ce qui en fait la valeur, en revanche, c'est l'expression de l'intériorité, la traduction du sentiment intime de l'héroïne. Faut-il en créditer l'interprète ? Certes, mais pas seulement. Quel que soit le talent de Julianna Margulies - et il est immense - c'est l'écriture même de la série qui nous amène à tout percevoir, non seulement du point de vue d'Alicia FIORRICK mais aussi des nerfs d'Alicia FIORRICK, du cœur d'Alicia FIORRICK, de chaque fibre d'Alicia FIORRICK. Pour s'en convaincre, il suffit de voir la séquence d'ouverture de l'épisode pilote. Peter FIORRICK démissionne de son poste de procureur général pour cause de call-girl. Sa femme l'accompagne. La meute des journalistes les assaille, les harcèle, dans un déluge de flashes. Alicia est livide. Un bruit de pas, un froissement de papiers, quelques rares sons sans importance emplissent tout l'espace, le reste du monde s'éloigne, comme étouffé par de la ouate. Rarement on aura éprouvé l'état émotionnel d'une femme à ce moment, cette confusion de l'esprit, cette sensation d'agir en automate, ce bourdonnement des tempes, et puis, la puissance du détail : un fil blanc sur la veste de son mari et l'ébauche du geste pour le retirer.

On avait déjà perçu ce changement d'écriture avec *Treme*, la série de David Simons. Derrière la façade des personnages se faisaient sentir les failles, les incertitudes, les faiblesses. Sur la fin de la première saison, l'avocate Toni Bernette⁶ devenait le réceptacle de toutes les émotions, du désespoir des uns, de l'insouciance des autres, et chacun de ses sourires douloureux nous atteignait au cœur.

Ce mouvement vers une plus grande vérité

Mais *The Good Wife* ne vaut pas que pour

3 - Interprétée par Melissa Leo

de l'âme est peut-être une réelle évolution. Je n'ai cité que deux cas, *The Good Wife* et *Treme*, il y en a probablement d'autres. Jusqu'alors, on avait l'impression de personnages constants, verrouillés à leur définition psychologique et n'agissant que conformément à ce qu'ils étaient, pour reprendre une expression connue. Mulder était Mulder tout au long des *X-Files*. De Jack Bauer, il ne fallait pas attendre autre chose que du Jack Bauer. Apparaissent ces derniers temps des personnages plus sensibles et une façon d'en exprimer la subjectivité d'une grande et subtile justesse. Ce sont des personnages féminins. Ce sont des avocates. Comme Hillary Clinton⁴.

The Good Wife (Une femme exemplaire). Diffusion : depuis 2009, sur CBS. Série créée et produite par : Michelle et Robert King. Producteurs exécutif : Ridley Scott et Tony Scott. Avec : Julianna Margulies (Alicia Florrick), Chris North (Peter Florrick), Archie Panjabi (Kalinda Sharma), Christine Baranski (Diane Lockhart), Josh Charles (Will Gardner), Matt Czuchy (Cary Agos), etc...

© Alain Bourges - mars 2011
Turbulences Vidéo #72

4 - Hillary Clinton qui, alors étudiante en droit, effectua un stage au cabinet d'avocats Walker-Treuhaft et Burnstein, lequel défendait des Black Panthers, ce qui, pour certains d'entre nous encore, représente .

Jean-Paul Fargier sait s'y prendre. D'abord il m'envoie son livre, *Ciné et TV vont en Vidéo* (Avis de Tempête), un joli format carré, rouge et noir, édité par les éditions de l'Incidence.

Tempête sur la Mer Morte

par Alain Bourges

Je le reçois par la poste, enveloppe à moitié déchirée, façon recyclage d'emballages à la mode Fargier. Quelques temps plus tard, alors que la conversation roule sur des lectures communes, il me conseille un livre : *Portrait d'Israël en jeune fille* de Sandrick Le Mesquer. J'attaque les deux en parallèle. *Ciné et TV vont en Vidéo* est le recueil attendu, après *TiVi ou TiVi pas...* que j'avais édité. La trajectoire est différente, plus centrée sur l'édifice théorique construit au fil des articles. *Le Portrait d'Israël...*, lui, me sert de récréation. Le temps passe, tout se complique, des contradictions apparaissent, je dois revoir certains films, mettre mes préférences de côté, prendre du recul... Ce n'est qu'au bout d'une quinzaine de jours qu'un doute s'installe. Des échos se forment, des coïncidences surgissent, les ondes cérébrales entrent en interférence. Et si les deux bouquins avaient un rapport ? Et s'ils parlaient, d'une certaine façon, de la même chose ou du moins de choses très semblables ? Est-ce que *Ciné et Télé*, par exemple, ne se lirait pas à la lumière d' *Israël en portrait de jeune fille* ? Ou le contraire ? Je compare, je vérifie... Bingo, tout y est ! Limpide, évident. Questions, réponses, allers-retours... Le rusé ! C'était donc là qu'il voulait m'amener. Alors, d'accord. Je relève le gant. Et puis je suis couvert : dans un de ses articles, Jean-Paul Fargier aborde Guy Debord à partir de Pierre Dac, j'aborderai donc Jean-Paul Fargier à partir Sandrick Le Mesquer.

Résumons donc brièvement la question

évangélique. Le texte de Sandrick Le Mesquer succède à deux ouvrages du regretté Bernard Dubourg : *L'invention de Jésus* tome 1 et 2 dans lesquels est démontée la thèse canonique des originaux grecs des Évangiles. En retournant, c'est à dire en retrouvant l'original hébreu sous le grec, Dubourg prouve qu'en sa version hébraïque le *Nouveau Testament* est beaucoup plus riche et signifiant qu'en grec et qu'il est tout bonnement une relecture, une réactivation de la Bible juive. Sa démonstration se conclut sur l'évidence que Jésus n'est pas un personnage historique, mais une ré-interprétation du Josué hébraïque. Sandrick Le Mesquer, lui, mène l'enquête sur la Vierge Marie. Traitant lui aussi le *Nouveau Testament* comme un midrash, une exégèse de l'Ancien Testament, il démontre qu'elle n'est autre que Myriam, prophétesse et danseuse, sœur de Moïse et d'Aaron, qui incarne aussi symboliquement la Sagesse, laquelle se manifeste par l'Esprit (Saint), etc...

Pour résumer, Sandrick Le Mesquer et Bernard Dubourg, savent magistralement l'édifice catholique pour nous amener à une révélation bien plus exaltante que celle de la divinité d'un charpentier nommé Jésus et de la sainteté de sa Marie de mère : le génie d'hommes capables d'une construction symbolique telle que l'humanité ne parviendra jamais à en épuiser toutes les ressources.

Venons-en maintenant au texte de Jean-Paul Fargier.

L'introduction de *Ciné et Tv vont en vidéo...*,

récapitule un parcours critique, de Cinéthique aux Cahiers du Cinéma puis à Vertigo et Turbulences (et aux Acharnistes), du cinéma à la Télévision, de Mai 68 à aujourd'hui. Une époque, certainement pas la pire du siècle, en certains aspects la plus généreuse, en d'autres la plus illusoire. L'image que je retiens de ce parcours, curieusement, est celle d'un marcheur. En réalité, ce préambule n'énonce qu'une fois le terme marche mais il ne le fait pas n'importe comment : « Ma longue marche dura trois ans » est-il écrit. Trois ans entre Cinéthique et les Cahiers du Cinéma, *du sinistre au ludique*, d'une pensée calibrée à la liberté de la construction subjective. Mais plutôt qu'à la facétieuse allusion au Grand Timonier, j'opte pour le Stendhal dont Jean-Paul Fargier se recommande dès les premières lignes. Stendhal qui voit dans le roman le miroir qu'« on promène le long du chemin ». Penser, c'est se promener. Les grecs anciens faisaient cela très bien, à l'ombre des péristyles, sur les plages de galets ou sur les chemins caillouteux de la montagne. Ils devisaient et la pensée se constituait, improvisation libre mais rigoureuse. Ils créaient leur labyrinthes intimes, édifiaient des philosophies entières en usant leurs sandales. Cependant, mieux que celle du marcheur, l'introduction de Jean-Paul Fargier ne cesse de réitérer l'image du voyageur. «... car le plaisir c'est de naviguer. D'être sûr que demain le voyage continue », conclut-il. Alors, Ulysse ou Aristote ?

Ni l'un ni l'autre. Suivons la méthode Dubourg/Le Mesquer et éliminons d'emblée l'hypothèse grecque. En dépit de sa fréquentation assidue de la Mer Egée et des philosophes, Jean-Paul Fargier n'est ni un péripatéticien ni un grand marin. Son projet est ailleurs. Cathodique-Catholique ? Je ne sais pas, on verra. Mais à coup sûr, il est dans la relecture de *l'Ancien Testament* (du cinéma) à la lumière du Nouveau (la télévision). Ou plus exactement, dans la mise

à jour et l'affirmation par le *Nouveau Testament* (télévisuel), des puissances en jeu dans l'Ancien (cinématographique), ce qui était, à un autre niveau et en d'autres temps, le projet chrétien : recherche herméneutique du Messie au cœur de la Bible.

As time goes by...

Premier indice : la chronologie. Dans la *Bible*, nous dit Le Mesquer, il n'y a pas de temps au sens linéaire du terme. Ou plus précisément, lorsqu'il y a du temps, c'est signe d'un retour de l'idolâtrie. « Le problème de l'idolâtrie est temporel, le temps linéaire la fonde. Elle cherche ainsi à glacer le temps, le raidir jusqu'à son rendement le plus vil puisque du religieux elle ne conserve que le pire : le religieux. Dieu y oppose un texte, une anomalie fondamentale de la durée », écrit Sandrick Le Mesquer. Tout se lit donc et se joue simultanément. Tout peut se mettre en rapport, se confronter, se décrypter, « D'après Isaïe, le commencement fonde la fin, la suite, toute la suite, Il contient en lui-même toute la Torah. Ce que le judaïsme récapitulera en la conception suivante : la Torah précède le commencement », poursuit-il. Jean-Paul Fargier⁴ répond d'une formule concise : « Au commencement était la télévision, à la fin aussi ». C'est qu'il a l'effet Tivi sous la main. À la fois instantanéité et simultanité, c'est à dire, pour simplifier, effet de direct, l'effet Tivi chamboule toute chronologie. Toutes les images sont possiblement simultanées. Tous les livres, tous les tableaux aussi. Il n'y a que du présent. « Le grand Défi du Direct lancé à tous les arts. Le défi de la simultanité de tous les présents (...). Le défi qui a fécondé tous ceux qui l'ont relevé, maîtrisé, débordé ». D'accord, rétorquera-t-on, depuis la télévision, on comprend que tous les arts aient été plus ou moins bousculés et qu'ils ont dû répondre

1 - cf. p.24

à l'effet de direct, l'intégrer d'une manière ou d'une autre. Mais avant la télé ?

« – Avant la télé, il y avait la radio.

– Et avant la radio ?

– Il y avait le télégraphe.

– Et avant le télégraphe ?

– Il y avait l'électricité.

– Et avant ?

– Le direct. Le direct tout seul, tout nu, sans même l'électricité. Mais j'y reviendrai plus tard un autre jour. Patience. »

Le direct, d'accord. Mais l'effet Tivi, ce formidable levier qui bouscule toutes les perspectives, ne se résume pas au direct. L'effet Tivi, c'est aussi le gros plan, la continuité, le réalisme. Jean-Paul Fargier en repère la manifestation la plus accomplie - l'épiphanie si je puis dire - en ce point de vue zénithal qui est à la fois regard de Dieu et abolition du hors-champ. La caméra est aux anges, le point de vue absolu. Tout est là, au même instant, pris dans une vision unique et instantanée. *Kill Bill*, en épiphanie Tivi majeure, quelque chose comme l'Adoration, on ne s'y attendait pas. Le pharisaïsme cinéphilique a du pain sur la planche...

Deuxième indice : André Bazin. Ah, Bazin, inévitable Bazin ! Le père de l'Eglise cinéphilique selon les propres termes de J.-P. Fargier. Au fond, *Ciné et Tv vont en vidéo* n'est autre que le *Qu'est-ce le cinéma*² d'aujourd'hui. Je n'exagère pas. Vraiment. Et ce n'est pas par simple proximité idéologique. La conception de l'ouvrage est similaire : recueil d'articles qui, l'un après l'autre, constituent une théorie d'ensemble. La méthode est semblable : traiter d'un certain nombre de films, pas nécessairement extraordinaires, pas nécessairement confidentiels, et les comparer à d'autres, en creuser l'organisation afin d'en

tirer une leçon en retournant si possible le lieu commun comme un gant. Jean-Paul Fargier plonge dans *The Second Civil War*, *Bonne Chance*, *Le déjeuner sur l'herbe*, *Le milicien amoureux*, *Les deux Anglaises et le continent*, *Numéro 2* ou *Adieu Philippine !* de Jacques Rozier armé d'un indéfectible enthousiasme et il renvoie nombre préjugés (y compris les miens) dans les cordes avec brio. Le morceau de bravoure reste *Kill Bill*. Lequel d'entre nous aurait eu l'idée de grimper sur une échelle pour regarder Uma Thurman tailler dans le *beefsteak* à coup de sabre japonais ? Personne. Le cinéma, oui ; lorsqu'il redevient la télévision qu'il était dans le ventre de sa maman et qu'il se prenait pour le Grand Tout. Bravo.

Et puis vient - et c'était immanquable en mettant ses pieds dans les traces de Bazin - la question de l'impureté, nœud de la théorie bazinienne. Vaste question que celle de la virginité de Marie ! Le Mesquer lui consacre tout son livre. Pour J-P Fargier, la télé pure n'existe pas plus que le cinéma pur. Là où la télé fait le plus de télé, c'est dans la vidéo et là où le cinéma fait le plus de cinéma, c'est lorsqu'il fait de la télé. Ce qui coule de source bazinienne. Les petits arrangements entre le Bien et le Mal, le pur et l'impur sont une spécialité catholique, rien d'étonnant à ce que ce soient des catholiques qui se chargent de régler la question, avec un art consommé de la contreverse.

Acte 2-1

La deuxième partie de *Ciné et TV vont en vidéo* regroupe des articles écrits pour Cinéthique. Époque dogmatique, donc. Les éditeurs ont eu la prudence de ne pas commencer par là. Jean-Paul Fargier regrette lui-même d'être passé par cet « enfer d'une pensée grégaire ». Reniement ? Tiens, encore quelque chose qui ramène à Le Mesquer. La crise du Veau d'Or,

2 - *Qu'est-ce que le cinéma*, André Bazin, éditions du Cerf

Moïse furax.

Encore que tout ne soit pas de la même eau amère⁶. Son article sur Straub, paru dans le premier numéro de *Cinéthique*, est un chef d'œuvre de lyrisme. On n'entend plus le discours politique, mais la musique. Tel est pris qui tentera plus tard de prendre un certain Debord par ce même penchant⁷.

À l'époque de Cinéthique, j'étais lycéen et bientôt étudiant en cinéma, ce langage raide et codé a le parfum de ma jeunesse. Je me souviens des cours où nous regardions des films vietcongs développés sur des jonques dissimulées dans les méandres secrets du Mékong. Je me souviens du prof entrant en cours en lançant : « Phnom-Penh est libéré ! » Et donc, pour tout cela j'ai une tendresse. Donc la critique bafouillante. Je me souviens aussi d'avoir utilisé dans une de mes anciennes vidéos des images de *La première charge à la machette*, du cinéaste cubain Manuel Octavio Gomez, dont Jean-Paul Fargier livre ici une excellente critique datée de 1969 :

« ...Et les techniques du cinéma direct (interviews style télé avec micro et caméras dans le champ, bafouillages, questions/réponses, images tremblées) qui sont habituellement utilisées pour créer un peu plus l'impression de réalité, pour accroître la fascination, ne sont ici mises en jeu que pour créer plus de distance... »

La télé, déjà, et, en dépit des réserves de rigueur, la perception de ce qui s'y passe : effet de réalité, présence de l'outil et du travail, caméra à l'épaule... préhistoire de l'effet-tivi ?

Je poursuis toujours simultanément. la lecture du *Portrait d'Israël en jeune fille*. Effet de direct (deux images en même temps, deux

textes en même temps) :

« – À quoi penses-tu ?

– À Pie XII.

– Drôle de sujet de méditation ! Le silence de Pie XII pendant la guerre ? Une fois de plus, un personnage rétrograde à la tête des catholiques...

– Tu plaisantes ? Grand sens de l'humour au contraire !

– Pie XII !?

– Exemple : en 1957, une année avant l'achèvement de son règne, il proclame Sainte Claire patronne de la télévision.

– Et alors ?

– Une nuit de Noël, Sainte Claire, une vierge d'Assise, voit la crèche du Divin Enfant « comme si elle était présente » dans l'église franciscaine. Avoue que nous sommes loin de l'écran approximatif.

– Peut-être, mais quel humour là-dedans ?

– Dans sa lettre apostolique, Pie XII nomme la télévision « l'appareil translucide »...

– Il s'agit plutôt d'un compliment naïf.

– Pas vraiment. Peux-tu attraper les dictionnaire qui se trouve à ta portée dans la bibliothèque ? Regarde bien la définition de translucide.

– Voilà : « Qui est perméable à la lumière, la laisse passer »... « mais ne permet pas de distinguer les objets ».

– Tu vois !

– Sainte Claire patronne d'un instrument auquel manque la limpidité ? »

La télévision, en pleine affaire biblique ! Je connaissais l'intérêt de Pie XII pour la télévision, j'avais même mis sa photo en première page de mon bouquin. Mais quelle mouche a piqué Le Mesquer ? Le voilà qui tourne la promotion de Sainte Claire au ministère céleste de la Communication en trait d'humour. Pas plus que J-P Fargier à l'époque *Cinéthique*, il ne doit apprécier la Télévision. La proposition « comme si elle était présente en exprime pourtant

3 - Le Mesquer signale qu'un hébreu le terme « amère » possède la même orthographe que Myriam (MRYM)

4 - « Debord, meilleur disciple de Mordicus d'Athènes », p101

très exactement la nature. D'instinct j'aurais choisi Sainte Véronique, mais Sainte Claire est mieux. La vérité (Vero Icona) évacuée, avec son cortège de pharisiens cinéphiliques et de marchands du temple de l'art contemporain, on peut s'occuper de la présence à distance.

Je me demandais ce qui liait mes deux lectures. J'y suis : soit le dogme, soit la vérité, avec, chaque fois, une vérité immanente au creux du Dogme. Rien n'est simple.

Sans conteste, le midrash tourne à plein régime.

Assomption

Tout cela est bien beau, me dira-t-on, mais pas de Vierge Marie sans Assomption ! Depuis que Pie XII l'a fait monter au ciel⁵, l'Assomption est totalement, parfaitement inévitable dès que l'on parle de Marie. Le Mesquer suggère que c'était la seule façon de se sortir de l'Immaculée Conception. Vous voulez une Assomption à la Fargier ? Vous en trouverez une, pur style baroque, page 213 de *Ciné et TV...*, sous le titre *Abramovic Remix*. Une Assomption donnée en Avignon en 2005 par Marina Abramovic. Aux commencements, tout y est : « Au dessus de la scène, de la chair, Marina en personne, les seins nus, clouée pour ainsi dire contre le mur du fond, bras écartés tenant dans ses mains des serpents ! Tel le Crucifié vainqueur du tentateur ? Peut être » (Fargier, p216). À mon tour de jouer, j'abats trois cartes d'un coup : Eve + Adam + le Serpent, et, en guise de belote, rebelote et dix de der, je cite Le Mesquer : *Ainsi le midrash produit une logique neuve selon laquelle Adam, Ève et le Serpent peuvent s'unifier et ne représenter que les différents interlocuteurs d'un dialogue intérieur à l'homme* (Le Mesquer, p142).

Et Adam, où est-il ? Patience, il arrive. Le spectacle se poursuit par une relecture/ré-

interprétation des fameuses performances de Marina Abramovic, exécutées par ses élèves. Manque le partenaire d'autrefois, Ulay :

« Pour dupliquer son partenaire, puisqu'une grande partie de son œuvre a été exécutée en duo, l'exigence de la ressemblance paraît moindre, sauf une fois, la première. Stupéfaction quand déboule, nu comme l'original, un homme de grande stature qui ressemble si parfaitement à Ulay qu'on se prend à douter que ce ne soit pas Ulay en personne... Tout s'éclaire quand le panneau lumineux désigne le performer comme le fils d'Ulay (Fargier, p215). »

Changement de main :

« Si tu lis la Torah et les Prophètes, tu trouveras deux grands types de relations : une relation verticale, filiale : 'mon fils premier-né c'est Israël', que Jésus va incarner, mais aussi une relation horizontale, maritale : Dieu est marié à Israël, avec d'une part le peuple infidèle donc l'adultère, la prostituée et une autre face qui est la femme fidèle » (Le Mesquer, p197).

Il faut admettre que lorsque le fils devient lui-même Dieu, l'affaire se complique mécaniquement d'un inceste (le fils mari de sa mère). La figure de Marie-Madeleine évite de justesse l'inceste... On n'est pas chez les grecs !

Le spectacle n'est pas terminé :

« Strip-Tease annonce le panneau (...) Puis elle commence à ôter son corsage sur un air approprié. (...) Elle ensevelit son visage avec sa longue chevelure, qu'elle fait danser devant sa tête inclinée comme une voile » (Fargier, p219). Des cheveux, en voulez-vous ? Ici Marie-Madeleine avec ses longs cheveux, là une Myriam traînée par les cheveux, là encore une autre Myriam mariée à un coiffeur, et, cerise sur le gâteau : en hébreu, « cheveux » assone avec « démons ». Démons de cette chair que l'artiste risque et expose.

Cette « biography remix est un évangile – littéralement, une bonne nouvelle ». Ce n'est pas moi qui le dit, c'est Jean-Paul Fargier.

⁵ - Le dogme de l'Assomption date en effet du 1er novembre 1950.

Le retour d'Ulysse (à la maison)

« De nouveau je te bâtirai et tu seras rebâtie, Vierge d'Israël » (Jr 31,4) La « Vierge d'Israël », c'est Myriam et c'est entre autres à Myriam que Dieu accorda des maisons : « Comme les accoucheuses avaient craint Dieu », il leur accorda des maisons. La maison de Jean-Paul Fargier ne s'appelle pas Myriam-Marie mais « Casa come me », maison comme moi. C'est la maison de Malaparte, celle où Godard tourna *Le Mépris*. Quand Isaïe dit « Comme un jeune homme épouse une vierge, ton bâtisseur t'épousera. Et c'est la joie de l'époux que ton Dieu éprouvera à ton sujet » (Is.62,5), Jean-Paul Fargier dit : « Je l'ai aimée dès le premier regard, comme dans un coup de foudre. J'ai repassé son image en moi des jours et des nuits, la visitant, la revisitant jusque dans ses recoins. J'ai décidé de la posséder. Puis, à la toute fin : ...elle me dit : ma face, tu l'aimes ? Et mes fenêtres, tu les aimes ? Et ma porte, elle te plaît ? Et ma crête ? Et mes murs ? Et la couleur de ma peau ? Et ma nuque crénelée en forme d'escalier ? Et mes trous, tous mes trous percés à contre-ciel ... Oui, je les aime ». Casa come me ou Cinema come me ?

Mais « Vierge d'Israël » vaut aussi pour Jérusalem, par conséquent pour le peuple d'Israël tout entier. Malaparte, cité par J-P Fargier, dit lui-aussi : « Je voudrais construire pour moi et entièrement de mes mains, pierre par pierre, brique par brique, une ville comme moi ». Et c'est Myriam-Marie qui donnera naissance à Josué-Jésus, bébé bien ressemblant à celui que brandira Jean-Paul Fargier sur la terrasse où autrefois l'Ulysse de Godard brandissait son glaive « face au pays retrouvé ».

Je referme *Ciné et TV vont en Vidéo*, conquis par la virtuosité de ce dernier texte. J'achève simultanément le *Portrait d'Israël en jeune fille*. Soudain, je manque de tomber de mon fauteuil ! Avant dernier chapitre, Le Mesquer écrit : « (...) je rêve que le midrash n'est plus réservé à l'unique Bible et son hébreu mais qu'il constitue un outil irradiant capable de radiographier n'importe quel grand texte littéraire ». Mon midrash de *Ciné et TV...* justifié ! Et je continue, plus ébahi encore : « Ulysse est déposé par les Phéaciens... » Le Mesquer passe l'Odyssée, rien de moins, au décrypteur midrashique ! Ulysse, mon voyageur ! Enfin !

© Alain Bourges - Arlanda, 4 mars 2011
Turbulences Vidéo #72

Un programme inédit et virtuose : voici ce que proposait Bertrand d'At pour inviter une fois de plus le Ballet du Rhin à côtoyer des univers musicaux et chorégraphiques inédits, à se plonger dans l'inconnu pour surprendre, séduire, déranger et déplacer les propos qui pourraient faire croire qu'une œuvre est définitivement référencée.

Trilogie Russe : Trésors enfouis ressuscités « De la musique avant toute chose »

par Geneviève Charras

« De l'audace, toujours de l'audace » ou bien « Etonnez-moi » seraient-il ses leitmotiv de direction artistique ? Il faut le croire au vu des paris engagés sur trois nouvelles productions de pièces courtes *coups de poings*, nouvelles chorégraphiques signées par trois « pointures » de la discipline. De Stravinsky, Bertrand d'At retient *Le Baiser de la fée* qu'il confie à Michel Kéléménis, *Le Sacre du Printemps* qui échoue à Garry Stewart et Virginia Heinen se voit attribuer *Chout*, une pièce exhumée de Prokofiev.

Que dire de ses pièces, si ce n'est confier les ambitions, les envies et désirs de création qu'elles suggèrent ou contiennent pour celui qui doit triturer la masse sonore, façonner les compositions corporelles qui semblent convenir aux musiques convoquées pour l'occasion ?

Michel Kéléménis, actuel fondateur d'une Maison de la Danse dans son fief marseillais, aborde *Le baiser de la fée* avec sérénité, conviction et force : celle d'oser la narration dansée, le récit des corps pour épouser à l'origine le conte d'Andersen. Oui, une histoire,

pas une illustration. Une révélation de cette pièce de Stravinsky, méconnue, voire ignorée. La danse subtile et raffinée de cet ancien interprète de Dominique Bagouet va sans nul doute dans le sens de la préciosité des gestes, dans la direction des choix radicaux chorégraphiques inspirés par le révolutionnaire en son temps des tempi, rythmes et instrumentalisation de l'orchestre « classique ». Une belle rencontre qu'il fallait provoquer pour raviver la flamme du son et des sonorités incongrues de Stravinsky. Encore ce dernier à l'honneur avec la version du *Sacre du Printemps* mise en corps et en espace par le féroce et redoutable Garry Stewart, chorégraphe invité et chéri par le Ballet du Rhin. De l'art brut et tribal qui jaillit à chaque note du *Sacre*, Garry retient la sauvagerie, le questionnement de la danse foudroyante et inspirée par la passion et la violence du propos. Que sera le destin de l'Elue, entre les mains de ce nouveau démiurge de l'écriture contemporaine chorégraphique ? Que de l'audace et du rebond, à coup sûr ! Son *Sacre du Printemps* fait trembler l'assistance.

Le Sacre du Printemps de Gary Stewart : sacré « sacré » !



Le Sacre du printemps (SDP), Garry Stewart, B&R © photo : JL Tanghe



Le Sacre du printemps (SDP), Garry Stewart, B&R © photo : JL Tanghe

Plutôt qu'une énième lecture, il préfère se poser la question de ce que signifie à présent ce chef-d'œuvre auquel on ne connaît ni précédent ni héritage. D'emblée la révolution s'opère au gré de la partition de Stravinsky : ce langage faussement rudimentaire donnant à l'auditeur l'impression qu'on veut le conduire dans une sorte de régression, retour vers un art brut, sauvage, prétendument simplifié - au prix de quelques complexités d'écriture !

Un immense écran vidéo reproduit en direct les mouvements des danseurs, tantôt épousant le flot et la fluidité des gestes, tantôt, démultipliant les postures pour en faire des tableaux à la Norman Mac Laren ou Busby Berkeley. L'image prends corps, surdimensionnée et reflète les tonalités oranges des costumes des danseurs : vêtements de sport à cagoule qui dissimulent les visages. Hypnotiques, les icônes envahissent l'espace quasiment au détriment de la danse « live ». Et la magie opère durant les quarante minutes de la partition. Sans cesse le mouvement rebondit, s'enchaîne, les images vidéo tournées et triturées en direct font kaléidoscope à la Nikoïas ou Decoufflé. Mélanges, mouvances, osmose et déformations des corps dansants fusent et l'atmosphère tendue se propage dans l'espace scénique virtuel. Beaucoup d'audace et de risque pris en direct pour cette pièce hors du commun qui épouse à merveille la virtuosité de la musique. Garry Stewart est résolument iconoclaste en diable et conduit sa réflexion chorégraphique avec l'attention et l'adhésion totale du corps de ballet, aguerri et galvanisé par ses propositions décapantes. Les volutes, sinuosités graphiques des corps colorés à l'écran font leur cinéma plastique à merveille et inventent un langage esthétique de tout premier plan. Du « neuf » dans le domaine de la scénographie vidéo, en phase

avec la danse !

Et dans cette tempête et tourmente, face à cette tornade jubilatoire, la douce et tendre Virginia Heinen ne se positionne pas cependant comme la brebis consentante. Elle s'attèle à une partition quasi inédite de Prokofiev, virulente, exaltante, elle qui abonde dans la danse d'expression et la tradition de ses maîtres Kurt Joos et Jean Cébion, les chantres de la danse allemande des années 1920-1950. La voici qui ose provoquer Prokofiev en oubliant et évacuant le contenu du livret d'origine, le thème du bouffon. Quel toupet !

Trilogie russe c'est de la déflagration, comme la révolution qui valut au pays à l'époque la venue des Ballets Russes de Serge de Diaghilev qui allait refondre la pensée et l'acte chorégraphique à partir de l'œuvre emblématique de Stravinsky : le désormais éternel et fascinant *Sacre du Printemps* !

© Geneviève Charras
Turbulences Vidéo #72

Avec 4'33", John Cage rêvait de composer une pièce faite de silence ininterrompu. Dans *Stillness*, Cunningham transpose ce silence en immobilité, et Dean recourt à la caméra fixe tout en tournant chaque performance d'un angle différent.¹

Stillness

par Ghislaine Perichet

4'33" est une partition de musique avant-gardiste composée par John Cage, souvent décrite comme « quatre minutes trente-trois secondes de silence, (mais qui est en fait constituée des sons de l'environnement, que les auditeurs entendent lorsqu'elle est interprétée). « Le titre de cette œuvre figure la durée totale de son exécution en minutes et secondes. À Woodstock, New York, le 29 août 1952, le titre était 4'33" et les trois parties 33", 2'40" et 1'20". Elle fut exécutée par David Tudor, pianiste, qui signala les débuts des parties en fermant le couvercle du clavier, et leurs fins en ouvrant le couvercle. (...) L'œuvre peut cependant être exécutée par n'importe quel instrumentiste ou combinaison d'instrumentistes, et sur n'importe quelle durée. »

« The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4'33" and the three parts were 33", 2'40", and 1'20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. After the Woodstock performance, a copy in proportional notation was made for Irwin Kremen. In it the timelengths of the movements were 30", 2'23",

and 1'40". However, the work may be performed by any instrumentalist(s) and the movements may last any lengths of time. »⁴

En 2007, l'artiste britannique Tacita Dean invitait le chorégraphe américain Merce Cunningham à mettre en scène la pièce 4'33" du compositeur John Cage, une œuvre marquante pour la musique du XXe siècle - un silence de 4 minutes et 33 secondes « performé » en trois mouvements - et émouvante pour le chorégraphe, puisque Cage, décédé en 1992, fut son collaborateur de longue date et son compagnon de vie. Merce Cunningham, alors âgé de 88 ans et en fauteuil roulant, accepte le pari. Dans l'après-midi du 28 avril 2007, Tacita Dean filme dans les studios de la Merce Cunningham Dance Company pas moins de six exécutions.⁵

In 2007, British artist Tacita Dean invited Cunningham to choreograph John Cage's composition 4'33". That piece—a 4-minute, 33-second silence « performed » in three

1 - Site : « <http://fr.wikipedia.org/wiki/4'33> »

2 - William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces : Notations and Performances*, Harwood Academic Publishers, 1996, p. 282

3 - Site 104CentQuatre : http://www.104.fr/#/fr/Artistes/Blog/B155-Tacita_Dean

movements—was highly influential in twentieth-century music and very emotional for the choreographer: Cage, who died in 1992, was his long-time collaborator and life partner. Cunningham, who was 88 at the time and in a wheelchair, accepted the challenge. On the afternoon of April 28, 2007, in the New York studios of the Merce Cunningham Dance Company, Dean filmed a total of six takes.



© Photos : Courtesy Tacita Dean, Galerie Marian Goodman et Galerie Frith Street

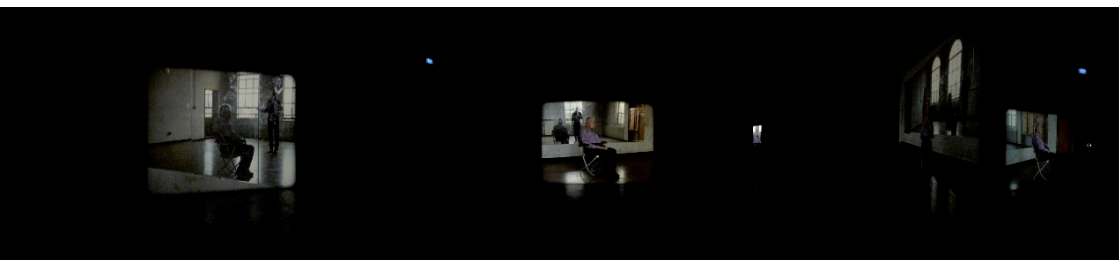
Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movements) to John Cage's composition 4'33" – avec Trevor Carlson, New York City, 28 avril 2007 (six performances, six films), 2008. Installation de 6 films (env. 5' chacun)

Le 104CentQuatre, du 25 novembre au 6 décembre 2009.

À New York, le 28 avril 2007, Tacita Dean filme *Stillness* selon six angles de prises de vue différents, accorde le temps de l'enregistrement de chacune des performances, cinq minutes environ, à celui de la pièce musicale. Alors que le silence du studio de danse faisait écho à celui de la salle de concert, les vrombissements des projecteurs cinématographiques inondent l'espace d'exposition, la statique des danseurs

s'harmonise avec celle du pianiste, et les points de vue de la cinéaste s'accordent avec ceux du public présent en décembre 2009 à l'Atelier du 104CentQuatre parisien.

Ouvrant les portes sur les performances en cours de représentation, l'espace seulement éclairé par la réflexion lumineuse des surfaces de projection démultipliées, Merce Cunningham, filmé en plan rapproché accueille les visiteurs. À Paris, Tacita Dean recompose l'espace du studio new-yorkais, transcrit la scène chorégraphiée sous forme de tableaux. Posant les écrans à même le sol, cinq plans séquences filmés à échelle réelle, le sol de l'espace d'exposition s'inscrit dans le prolongement du plancher du studio de



Exposition « Stillness », 104CentQuatre, Paris, 2009 Courtesy Tacita Dean, Galerie Marian Goodman et Galerie Frith Street
© Montage photographique : GP

répétition. La frontière entre les territoires s'estompe, le visiteur entre de plain-pied sur la scène de la représentation. Aux dimensions calibrées de sorte « que le chorégraphe, qu'il soit en plan rapproché ou éloigné, soit à échelle réelle »⁴, les surfaces de projection rassemblées se ressemblent. Plus qu'aux premières loges, le public est au cœur de la danse où Merce Cunningham, sous la direction de Trevor Carlson, interprète *Stillness*.

L'espace des relations

Témoin silencieux de la scène, à New York Tacita Dean se joue du miroir du studio de répétition pour en restituer le volume, met en scène les relations entre les personnages et reconstitue l'espace des présences redoublées, la caméra tournée le plus souvent vers Merce Cunningham. Dos au miroir, le danseur, assis, répond aux sollicitations du jeune chorégraphe, debout, revêtu des mêmes atours et tout aussi immobile. Entre le chorégraphe et le danseur la relation est duale, les gestes à peine perceptibles. Ne serions-nous les visiteurs convoqués à venir célébrer l'avènement d'une chorégraphie silencieuse que le maître, sous l'œil vigilant du chorégraphe, dirige ? Cinq performances (sans compter la projection qui occupe le devant de la scène), cinq films projetés en

boucle, mais décalés dans le temps, s'exposent comme autant de portes ouvertes sur la scène de *Stillness*, l'espace appréhendé sous différents points de vue à même de figurer le jeu des interférences et des relations qui hier se tissaient entre les danseurs, avec la cinéaste, aujourd'hui s'échafaudent avec le public. La distance qui sépare les danseurs de la caméra, de Tacita Dean dont on imagine la présence hors-cadre, s'apparente à celle qui nous sépare des acteurs, du studio, en bordure de scène, si proche et pourtant à l'écart, toujours spectateurs.

Le miroir est la limite et surface au-delà de laquelle l'espace se déploie, l'attention du public sollicitée par l'effet d'ouverture que procure les perspectives et profondeurs de champ que le regard parcourt, qui s'affranchit des limites du plan pour se projeter bien au-delà du cadre de la projection et, de fait, bien en deçà de la surface qui le sépare encore de la scène *performée*. La frontière entre espace réel et fiction s'estompe. La stratégie déployée par la cinéaste guide le regard à travers l'architecture des images, le labyrinthe où se trament les relations. La chorégraphie n'est plus seulement le fait des danseurs, notre présence improvisée s'accorde bientôt au rythme de la performance. Je regarde chacun des tableaux comme Tacita Dean, le 28 avril 2007, filme chacune des performances, se tourne vers Merce Cunningham qui fait face

4 - Ibid.1



au jeune chorégraphe, lequel appréhende la présence de la vidéaste entraîné de filmer, sa présence annexée. Ayant pris soin de se placer hors champ, la cinéaste pose un regard à distance, laisse advenir les liens tangibles mis en œuvre à travers la circulation des regards. *Je vois*, dans le sens où l'artiste me donne à voir l'espace, un *portrait sensible du lieu*⁵ que signifie la présence des danseurs qui regardent et se regardent, s'entre voient, s'aperçoivent doublement, comme le public perçoit leurs présences redoublées. La présence ténue des danseurs ne manifeste rien d'autre, et donc l'essentiel, que ce qui nous est donné à voir et à entendre à travers la mise en scène de leur relation savamment orchestrée par la cinéaste, leurs présences immobiles mises en branle à travers les réflexions du miroir, notre attention mobilisée.

Interférence avec les plans de projection

Posant les cadres de projection à même le sol, là où le plancher du studio prolonge le sol de l'exposition, là où le public se confronte de plain-pied à l'espace de la représentation, en projetant les performances à l'échelle réelle Tacita Dean ouvre la boîte de Pandore. Le visiteur curieux déambule au gré de sa fantaisie, se mesure à l'échelle des plans, surpris parfois par l'irruption d'une ombre qui s'immisce sur le devant de la scène alors que son corps, *pris* dans le champ de la projection, fait interférence avec le faisceau lumineux. Son ombre projetée, sa silhouette est alors confrontée à l'échelle de la représentation, incorporée. L'obscurité de la salle ne serait-elle la condition nécessaire pour tenter de tirer au clair *l'histoire* échafaudée à travers le redoublement de la mise en scène, la performance enregistrée dans le studio de Manhattan articulée à la scénographie

et mise en scène audiovisuelle des plans de projections dans la salle du 104CentQuatre, pour laisser advenir le *Stillness* ? Tacita Dean n'aurait-elle inventé le dispositif de la mise en scène des images qu'à seule fin d'opérer un rapprochement avec le visiteur ? L'illusion est permise.

Les points de vue et recadrages photographiques témoignent de la supercherie comme d'une fiction pour laquelle la présence du public-acteur est sollicitée, un peu d'ailleurs à la manière de Jeff Wall qui, au moment de déclencher la prise de vue, immortaliser *Pictures for women*, compte sur l'attention du regardeur pour opérer la relation avec les acteurs, la femme, lui-même. Absentée de la scène, Tacita Dean fait place au visiteur. Le spectateur, masse sombre dont les contours définissent sa présence, découpe la surface de l'écran, s'immisce sur le devant de la scène comme pour mieux en apprécier la profondeur. Ainsi conçu, le dispositif multi écrans pointe la mise en abîme des points de vue. La vidéaste valorise le temps des présences immobiles et silencieuses que seule l'expérience permettra de garder en mémoire. La présence absente de la vidéaste ne confirmerait-elle l'intention de l'artiste à concevoir l'espace de la représentation comme le lieu de la célébration ?

L'œuvre en scène

Faisant l'éloge du plan fixe, un presque toujours le même plan centré sur Merce Cunningham réalisé en écho au presque rien des présences statiques tout autant que silencieuses des interprètes, Tacita Dean privilégie la répétition des parties sélectionnées au profit de la forme globale. À l'unité de lieu, le studio de répétition, s'accorde la juxtaposition des points de vue *scénographiés*, projetés autour d'un espace central ouvert à la

5 - John Cage, « Discours sur rien », Silence, (1ère édition : Wesleyan University Press c/o Curtis Brown Limited, 1961), Ed. Denoël X-Trême, Paris, 2004, p. 68



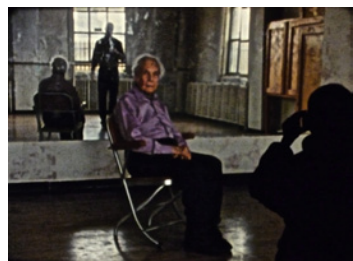
© Photos : GP, Exposition « Le Mouvement des Images », Centre Pompidou, 2006/2007 - Courtesy Centre Pompidou

déambulation. Aux cinq performances filmées successivement et selon différents points de vue, s'apparente aujourd'hui le synchronisme des projections. Quant à l'environnement sonore initialement composé des bruits liés au contexte de l'enregistrement s'est substituée la surenchère des projecteurs en marche, les murmures qui enveloppent la scène, plongent le visiteur dans un espace de temps susceptible d'en retenir l'attention un long temps.

Alors que 4'33", la composition de Cage s'organise en trois mouvements 33', 2'40" et 1'20", *Stillness* s'arc-boute sur une scénographie définie à partir de cinq projections. Entre chaque *mouvement*, les temps ponctués par la répétition du geste du pianiste, comme entre chaque plan de projection, les zones d'ombres du volume d'exposition, intervalles et interstices spatio-temporels s'annoncent à la manière de points ou zones d'articulations, espaces « entre-deux espaces » et intermédiaires spatiotemporels imaginés par les artistes comme autant d'entités formelles à même de créer des liens entre les parties. Les scènes se ressemblent mais jamais exactement. À la succession des points de vue sélectionnés par Tacita Dean s'accorde la déambulation du visiteur. À la statique des tableaux juxtaposés seulement séparés par une zone d'ombre, le tissu conjonctif et liant qui scelle les plans, s'accordent le regard et les déplacements du visiteur au fondement des liens entre les tableaux, entre et avec les protagonistes

présents ou absents de la scène, susceptibles de restituer le volume de la représentation, la forme de la relation.

Que se passe-t-il donc de si *étrange* qui retienne encore l'attention alors que *rien* est à voir ? Est-ce qu'au presque rien, l'absence de sons et de mouvements, s'apparenterait le *tout*, résultat de la surenchère des présences démultipliées à travers la réflexion des images couvertes par le vrombissement des appareils en marche ? Comment rendre perceptible ce qui relèverait de l'in audible et de l'invisible ? Les points de vue déployés, associés à l'assourdissante trame sonore, ne s'accorderaient-ils que pour mieux signifier le territoire, la mise en abyme des espaces et démesure que le corps traverse ? Au singulier de la proposition initiée par Tacita Dean à l'adresse de Merce Cunningham s'accorde la dynamique d'un pluriel, la reconstitution d'un environnement dont l'agencement des pièces constitutives de la scène, forcément autres et pourtant les mêmes, serait à même de sceller l'intention du chorégraphe, eu égard à celle du compositeur. Trame sonore et obscurité de la salle fondent le réseau des relations entre et avec les images, elles en révèlent les similitudes, confinent à l'intimité de la scène où les spectateurs se meuvent, se logent et se lovent. De la proximité des projecteurs avec les plans de projection émanent les surfaces auréolées, lueurs qui excèdent les limites des cadres et nimbent l'espace d'une lumière



© Photos : GP - Exposition « Stillness », 104CentQuatre, Paris, 2009 Courtesy Tacita Dean, Galerie Marian Goodman et Galerie Frith Street

presque diaphane. L'hommage à John Cage est tacite.

Tacita Dean est la maîtresse d'œuvre à même de découdre avec l'idée avant d'en formaliser la structure, fonder la composition. Alors que l'artiste tournait autour de Merce Cunningham à la recherche de nouveaux points de vue, nous déambulons à l'intérieur du volume des projections en quête des relations susceptibles de nous inscrire sur la scène de la représentation. Hier, acteur central du dispositif imaginé par la cinéaste, Merce Cunningham est aujourd'hui le pivot incontournable, autour duquel s'enroule et prend forme la pièce, où s'attache le regard. Le silence règne là-bas, seulement ponctué des rares bruits enregistrés lors des prises de vue mais aujourd'hui impossible de passer inaperçue la trame sonore qui couvre sans discontinuer le temps de la projection d'un voile assourdissant. S'agirait-il, de la part de l'auteur, à défaut d'envelopper la scène d'une aura sonore, de couvrir toute intrusion de bruits inconsidérés susceptibles de rompre la quiétude et l'harmonie de la scène ? « Me voici », écrivait John Cage en introduction de sa causerie, « et il n'y a rien à dire. S'il se trouve parmi vous ceux qui veulent arriver quelque part, qu'ils s'en aillent quand ils voudront. Ce qu'il nous faut c'est le silence ; mais ce qu'il faut au silence c'est que je continue de parler ». N'y aurait-il autre chose à faire, à défaut de se taire, que de dire pour *faire parler* les silences ?

N'existerait-il, pour faire parler les corps, autre chose à montrer et donner à voir que l'immobilité des corps silencieux et la fixité de plans séquences, pour que le visiteur plongé dans l'obscurité, devienne acteur, sa présence mobilisée à même de voir, percevoir entre et à travers les images ? Comme les images s'exposent, le son se déploie, qui donnent voix à l'imaginaire, frayent les passages et ouvrent les voies au spectateur curieux. Le 2 décembre 2009, deux silhouettes traversent en courant l'espace de la projection, les cris spontanés de jeunes enfants déchirent le voile de la représentation, rompent le jeu des relations, là où « musique, performances et films partageaient avec le visiteur un même espace-temps »⁶.

© Ghislaine Périchet - juin 2011
Turbulences Vidéo #72

Montage vidéo : <http://www.youtube.com/watch?v=Q7-qhsm2V0I>

6 - Ibid.3