

Turbulences vidéo

revue trimestrielle # 73 - octobre / October 2011



Turbulences vidéo

revue trimestrielle octobre - novembre - décembre 2011
quarterly magazine October - November - December 2011



Gabriel Soucheyre

Turbulences vidéo # 73 • Quatrième trimestre 2011 */ Fourth quarter 2010*
Directeur de la publication / *director of publication* : Loiez Deniel • **Directeur de la rédaction / *editor-in-chief* :** Gabriel Soucheyre
Ont collaboré à ce numéro / *editors* : Alain Bourges, Geneviève Charras, Jean-Paul Fargier, Jean-Jacques Gay, Aurélie Ghalim, Marie Lechner, Ghislaine Périchet, Manuel Reynaud, Annick Rivoire, Stephen Sarrazin, Gabriel Soucheyre.

Coordination & mise en page / *Coordination & lay-out* : Eric André-Freydefont • **Mise en ligne / *on line publishing* :** Pauline Quantinet
Publié par */ published by* **VIDEO**FORMES, 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 **VIDEO**FORMES • 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 *Dark White and Sunny Black*, Yroyto, expostion au théâtre de l'Agora - scène nationale, Evry, 2011

2 2 *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*, d'après le roman de Yannick Haenel - mise en scène Arthur Nauzyciel © Frédéric Nauczyciel pour le Centre Dramatique National Orléans Loiret Centre

Sommaire **#73**

Chroniques en mouvement

5 Festifs festivals en transe en danse !
Geneviève Charras

18 T contre T (le match d'Avignon 2011)
Jean-Paul Fargier

30 Solo Snow / Exposition Michael Snow
Ghislaine Perichet

46 Valérie Mréjen du Musée au Septième Art
Jean-Jacques Gay

52 Ciné et Tv vont en Vidéo (Avis de Tempête)
Stephen Sarrazin

Portrait d'artiste : Systaime

55 Interview de Systaime
Gabriel Soucheyre

57 Le Systaime attise le trash
Marie Lechner

59 Web and Pop Art: Systaime – the trashy net.artist.
Aurélie Ghalim

62 Poplab Systaime
Annick Rivoire

Sur le fond

70 De la performance et des dispositifs : Entretien avec Yroyto
Manuel Reynaud

Les œuvres en scène

77 *Treme* : Orphée au sortir des Enfers
Alain Bourges

La danse a désormais et de plus en plus ses propres festivals et ses droits de séjours dans les « grands » de ce monde à savoir, le festival d'Avignon. Cette année 2011, c'est l'artiste chorégraphe Boris Charmatz qui en est l'artiste associé et fait la part belle aux expressions les plus engagées de l'art chorégraphique d'aujourd'hui.

Festifs festivals en transe en danse !

par Geneviève Charras

Entre le « in » et le « off » voici une sélection parmi 31 spectacles vus en six journées très « denses », très « danse ».

Une petite perle rare et discrète : *Valse en trois temps* solo, version courte signée des frères Christian et François Ben Aïm

La danse nait de l'interprétation et c'est ce qu'on n'oublie souvent, que l'on néglige au profit d'un discours sur l'écriture, sur la chorégraphie. Parlons ici d'une « étoile », même si la danse contemporaine semble renier star et hiérarchie, vedettariat et célébrité nominale. Ce solo, dansé presque à l'aube pour Avignon, à dix heures du matin (repris à 17H dans un autre lieu, plus « boîte noire ») est le fruit de Aurélie Berland, une jeune fille, une femme qui danse tout simplement. C'est dire si c'est un petit miracle de la voir évoluer, façonnée de main de maître par la pâte et les pattes des deux chorégraphes, hommes. Fluide, sensuelle, sa danse évolue entre don et retenue, inquiétude et confiance, relâché et tension. Le regard de la danseuse est magnétique, conduit le geste et le guide dans des directions de dernière seconde, fulgurantes. Sagesse et audace se mêlent pour séduire et ravir le regard de celui ou celle qui se pose et se dépose sur ce corps vivant de l'interprète. La musique, patchwork de morceaux classiques, galvanise gestes et pensées vagabondes et le charme opère, le rapt a bien lieu. Une étoile est née comme peu souvent et dans ce petit lieu de La condition des Soies à Avignon, les murs historiques frissonnent de plaisir, le décor brut et sans chichi est en résonance à cette errance poétique. On bascule parfois dans des citations discrètes, gestuelles rappelant un classique parcours irisé du *Lac des Cygnes*, un clin d'œil à la technique brillante de la danseuse qui sait en faire « si peu » pour donner tant d'impact et de sens à sa danse ! Une révélation que cet acte dansé, cette signature chorégraphique si « légère » si délicieuse. Trois autres pièces des deux chorégraphes dont une belle réussite également, un trio « Ô mon frère » ont été présentées avec succès et ont fait l'objet de salles combles et de l'adhésion d'un public de plus en plus « exigeant » et insatiable !

***Des cailloux sous la peau* : danse de la matière, matières de danse, quand l'image s'emmêle.**

Appel d'air nostalgique

Bruno Pradet est programmé dans le cadre de la manifestation « 100% danse, quand les régions s'en mêlent », aux Hivernales, CDC



Des cailloux sous la peau, Bruno Pradet © photo : Patrick Chamayou

dirigé par Emmanuel Sérafini.

Il s'inspire des photogrammes de Etienne-Jules Marey sur les mouvements de l'air.

Belle réalisation que cette évocation historique du photographe des fluides, de cette « geste mareysienne » qui commence au début des années 1850 jusqu'en 1904. Pionnier de recherches sur le mouvement à partir du support photographique Marey invente cinq machines à fumée pour fixer le mouvement de l'air. Offrant ainsi des images d'une extraordinaire beauté, attestant du travail de cet artiste autour du mouvement (celui des êtres humains, des animaux, des objets, des fluides, des êtres microscopiques...). La biomécanique, l'hydrodynamique, l'aérodynamique, l'éducation physique, les débuts du cinéma passionnent ce chercheur polymorphe, féru de photographie expérimentale. Traduisant ainsi pulsations, vibrations, ondulations, secousses, tressaillements, frémissements, produit par les différents mouvements de tous les corps vivants ou inanimés.

Bruno Pradet prend le sujet à bras le corps, reconstitue une machine à fumée et nous donne à voir un spectacle de toute beauté : auréoles de fumée planant dans l'espace, graphisme comme une forme de mémoire spatiale qui contient des informations sur la variation d'un mouvement dans le temps. Tout ceci avec respect et souci de ressusciter une expérience inédite, mal connue de Marey. Spectacle « multimédia », sobre comme le travail du génial inventeur de la chronophotographie ! Les volutes de fumée permettent enfin à son époque de réconcilier son univers à celui de Bergson, comme l'affirme aujourd'hui Georges Didi-Hubermann dans son ouvrage *La danse de toute chose*.Les traits blancs sinueux sur fond noir ondulent et font danser la fumée : danse sans danseur…. La « non-danse » n'était pas encore formulée ! Instantanés flous, veloutés, doux, comme sa danse en simultané. Des « vues posées » à la Noguès. Secret, lyrique, explosif aussi se révèle l'univers du chorégraphe et du photographe,



Drive in, Cie Appel d'air ©

unis dans une expérience singulière à plus d'un siècle de différence. Le silence de ses noirs et la légèreté de ses blancs en font une atmosphère unique, irréelle bien plus que physique ou scientifique. Le spectaculaire et l'énigmatique de cette création dansée et très plastique sont fort réussis et transportent volontiers dans un monde onirique fabuleux. Les mouvements de l'air traversent la scène, ne se fixent jamais comme tout corps en mouvement. Marey le scientifique nous est restitué comme ce dormeur éveillé capable selon Gaston Bachelard « d'unir comme deux contraires bien faits science et poésie ».Merci à Bruno Pradet d'avoir si judicieusement « révélé » cet épisode de l'histoire de l'art et de la vie avec autant d'authenticité et de modestie.

Drive in et *Canapé(s)* par la compagnie Appel d'air

COLPORTEURS d'images

Toujours dans le festival « off » et à l'Espace Alya, Benoit Bar, chorégraphie picard, associé à la MAL de Laon, présente deux créations aux antipodes l'une de l'autre mais avec un dénominateur commun : le talent de la mise en scène et de la scénographie « légère » et hyper efficace dans son dispositif et par « le sens » que prennent ces dispositifs de « l'urgence ».

Deux spectacles en « plein air » dans des situations d'emplacement très particulières : *Canapé(s)* décline son espace dans un cercle de chaises rouges où les spectateurs sont les « invités » d'un cocktail dinatoire, offert à l'occasion d'une rencontre avec un couple singulier de danseurs sur « canapé trois places ». On assiste alors aux ébats tendres et amoureux, aux disputes, aux différente et à la réconciliation de ces deux corps amoureux,

attirés qui se poussent et se repoussent à l'envi, sous l'œil complice d'un maitre d'hôtel ou de cérémonie, diabolique ! Le chorégraphe lui-même, maitre d'ouvrage du spectacle-performance. On vous y sert l'apéro à 20h15, les canapés-pizza pour la suite et en conclusion des monceaux de fleurs comme feu d'artifice à cette fête qui semble toujours vouloir tourner mal mais qui finit toujours bien ! Jubilation des corps projetés dans l'espace circulaire, jugulés par un sens aigus de la retenue du geste inspiré du quotidien. Les mimiques des deux danseurs, couple improbable, mais qui semble lié par une belle habitude à se frotter, se détester ou s'adorer dans les abîmes de la vie courante, sont franches et portent au sourire et à l'empathie.

La danse fuse et se répand dans l'espace ouvert à tout vent, à toute épreuve de tout instant. C'est beau et simple, confidentiel et privé autant que très public et tonitruant !

Le maitre de cérémonie veille au grain, atteste ou renie de la tête les évolutions et pérégrinations du couple divagant sur son divin ! Esquisse aussi quelques pas de danse, s'efface ou reprend corpulence quand la décence, la bienséance ou le bon aloi se doivent de reprendre le dessus de cette vaste farce bigarrée et savoureuse.

À quelques encablures, à la Manufacture deux heures après, c'est à nouveau la compagnie « Appel d'air » qui sévit et commet un spectacle performance hors norme, hors les murs ! *Drive in* vous embarque dans un périple automobile, en cortège, de la ville au hangar du marché de gros d'Avignon pour une performance vue de votre voiture, disposée en cercle au parking, dessinant ainsi les contours de l'espace scénographique. Il fait nuit et pour simple éclairage, les phrases des véhicules s'allument au passage des deux danseurs, vêtus de noir qui évoluent au centre de cette arène improvisée. Magie du dispositif, étrangeté du lieu désert, malaise ou déstabilisation d'un public qui se côtoie dans les voitures, le temps d'un voyage vers l'inconnu… Poésie de la musique diffusée sur autoradio, grâce des interprètes qui tels des éphémères ou papillons de nuit vont se heurter à la carrosserie de votre véhicule.

De l'autre côté du bare-brise, comme protégé, le spectateur est médusé, dans son habitacle hyper condensé, épris d'envie de s'envoler de cette prison dorée, alors que les deux comètes virevoltent en pleine liberté surveillée !

Comme dans un film de fiction, ou un polar un peu glauque, on en sort impressionné et fasciné par l'impact de la mise en scène et de son efficacité à vous plonger ailleurs.

Une vision très décapante du spectacle style « hors les murs » qui conduit la danse dans des contrées et sur des territoires très accessibles, dénotant une politique de diffusion légère et adaptée aux moyens de programmateurs désireux de franchir les barrières des théâtres et autres lieux consacrés à l'art. De quoi décentraliser et faire « nomade », rural ou périphérique le spectacle et son rapport au spectateur. Une aventure d'un soir à vivre absolument. Là aussi les interprètes se donnent, échangent et créent des images animées par les seuls faisceaux des phares des véhicules, qui semblent alors le théâtre de montreurs d'images du temps des colporteurs ou de « Robert le diable »!

Dobles de José Besprosvany à la Fabrick Théâtre

Le « retour » de ce chorégraphe belge, très « francophone », aux origines mexicaines est un vrai bain de jouvence. Passons sur sa biographie et longue liste de pièces chorégraphiques qui ont fait florès dès les années 1980… Aujourd'hui, il se passionne pour les créations du génial Georges Aperghis,



Chambres d'hôtel, Cie Paul les Oiseaux ©

en compagnies de deux interprètes, danseuse et chanteuse. La gémellité de ce duo-couple se mouvant et phonant à l'envi est surprenante. Tatiana Julien et Bénédicte Davin y jouent avec humour et dans une tension-détente spectaculaire, le détachement et la préciosité de la partition surprise d'Aperghis. Fondée sur les accumulations, les strates et couches de mots, de sons et de variations, les « mélodies » de « Récitations » font corps et s'incarnent pour le meilleur. La surenchère de rythme, tempo et timing enfle et tout éclate comme la grenouille qui veut se faire plus grosse que le bœuf ! Le spectateur est suspendu à leurs lèvres et corps comme en apnée, renversé, chaviré par la virtuosité de l'interprétation de ces deux monstres en folie !

La tempête se calme parfois et l'on y respire un vent de quiétude, de calme apaisé.

Un salut pour la performance très engagée de cette partition corporelle toujours d'actualité : on se souvient de Martine Viard interprétant en 1983 ces œuvres toutes fraiches d'Aperghis au sein du tout jeune festival « Musica » à Strasbourg !

Chambres d'hôtels. Compagnie « Paul les Oiseaux »

À la Manufacture dans le « off » en Avignon, on aime « transporter » le spectateur, le convoyer sur des sites inédits : du marché de gros à la patinoire, il n'y avait qu'un pas (de danse) que le public franchit toujours avec enthousiasme !

Pour cette œuvre de Valérie Rivière sur des textes de Timothée de Fombelle, le ravissement opère. Prenez une danseuse esseulée dans une chambre d'hôtel miteux mais ô combien source de plaisir et de fantasmes, plongez la dans une atmosphère de polar bien juteux et partez loin, très loin, deux heures durant dans une histoire abracadabrantesque… Suspens, sensualité, légèreté au menu pour ce spectacle en trois volets et trois décors où la danse est suspendue et liée à une



Le Cabaret discrépant, Olivia Grandville © photo : Yves Godin

interprétation très virtuose, fluide et charnelle. Amour et solitude, inquiétude et délectation, hors du temps comme en partance quand on quitte sa routine pour tout oser, être « fou » et s'accorder les moindres caprices : seule, Katia Noir interprète une « Madame rêve » sensuelle et nostalgique à souhait !

Plus tard, c'est un couple en perdition qui hante une chambre au design entre « passe » et « palace » pour des scènes d'amour fulgurantes, passionnées, les corps en prise, en passe-passe très érotiques, très habitées de sensations contagieuses. La troisième séquence met en scène une jeune fille (Stéphanie Pignon) qui s'habille et se déshabille à l'envi, séductrice, séduisante et qui n'a de cesse d'hypnotiser, de ravir celui qui la regarde : le décor change, entre polar et road movie, le climat se modifie, le calme succède à la tempête, le temps fuit sans retour.

Une fois de plus saluons l'interprétation des danseurs dont le très beau couple Chloé Camus-Hernandez et Orin Camus, des découvertes qui ne s'inventent pas !

Avignon Festival IN 2011 : « Les agités du bocal ! »

Boris Charmatz, chorégraphe et directeur du Centre Chorégraphique de Rennes est l'artiste invité, associé à la programmation de cette édition 2011 du festival d'Avignon.

Toute une filiation s'organise, se tisse autour de lui, de ses pratiques artistiques, de sa conception du « Musée de la Danse », titre quelque peu provocateur au regard de la notion de patrimoine, de mémoire ou de répertoire, préoccupations actuelles de la profession « danse » !

Pas de formol dans le « bocal » de ce génial

démiurge de l'inédit en matière de création, d'enseignement et de passation ! Rien que du neuf, du sur mesure pour se surprendre d'abord lui-même et étonner son public, ses compagnons de route comme Jérôme Bel, Xavier Leroy et bien d'autres. Ses « élèves » aussi réunis autour du projet « Bocal » né de l'envie de partager des expériences artistiques singulières avec des disciplines multiples, hors du champ strict de la danse.

Le cabaret discrépant : en verve et avec tous !

Alors, allons du côté d'Olivia Grandville, ex interprète de la compagnie « Bagouet » qui depuis mène son chemin parsemé de fantaisie, de rigueur et de désir de faire découvrir, textes, personnages issus ou non du milieu de la danse. Après sa visite du côté de Kurt Schwitters pour « Le K de E », la voici se penchant sur les fameux textes de Maurice Lemaitre « La danse et le mime ciselants » : un *must* de manifeste sur le corps de la danse dans les années 1960, ainsi que les textes d'Isidore Isou, auteur et inventeur du « Lettrisme ». Ce mouvement fait alors son entrée dans les arts du geste et après son passage ni les chorégraphes ni les danseurs ne peuvent ignorer que le bouleversement qu'il a apporté à leur art est aussi profond et contraignant qu'en leur temps, ceux de Noverre ou Petipa. Des problèmes toujours neufs s'y posent et l'on remercie Olivia Grandville de ressusciter cette prose délicieuse et pertinente, décapante, très proche du mouvement réflexif actuel qui ébranle la danse contemporaine de façon si salutaire ! En compagnie de Sylvain Prunenec, Vincent Dupont, Catherine Legrand, Pascal Quéneau et Manuel Vallade, la voici qui décortique le texte, en fait un vivant manifeste animé par les corps vociférant les mots, les mettant en « geste » en verve ! Cabaret disjoncté, électrique, éclectique, le spectacle est jubilatoire et commence en déambulation pour se clore en salle. On y chemine à travers les textes comme lors d'un tapage nocturne, en liesse, en état de déraison moqueuse, pince sans rire, un peu choqué, un peu rassuré sur l'avenir de l'art et des artistes ! Subversif, potache, dissonant, discordant, voici l'état des lieux de la danse d'aujourd'hui aussi. Et le parallèle de se constituer sans heurt avec joie et gaité, intelligence et sagacité, malice et complicité. Du bel ouvrage de « dame » et de « damoiseaux » pour mieux appréhender la suite du festival.

Mickael Phelippeau : *Bi-portrait Jean-Yves* et *Bi-portrait Yves C.*

Rencontres d'espaces pour mieux « endosser » l'autre !

Aller vers l'autre, un aumônier, curé, par exemple ou un groupe de danse « trad » bretonnes et son animateur, en faire un spectacle, témoin de ces richesses partagées : voici en tout petit résumé le projet de Mickael Phelippeau. Et pour résultat une franche partie de plaisir pour le spectateur qui le même jour puisait sa joie à 10h du matin dans la sagesse d'un duo intimiste à La Condition des Soies et continuait sa route vers 15h pour un bivouac à la Maison Jean Vilar. Le duo avec Jean-Yves est tendre, subtil et fait acte de foi entre le danseur et son partenaire au métier si partageux. Complicité, connivence, aveux et paroles sur chacun, son expériences, ses attentes, ses désirs. Chacun fait ce que lui demande l'autre en toute liberté, dans le respect total de l'altérité trouvée, défrichée. La simplicité de l'un égale celle de l'autre et chacun se fond dans sa peau, dans sa danse, dans son petit bougé. Des posture de chacun nait le rituel, sans fard, sans emphase Chacun se livre et délivre sa passion, sa vocation à travers son corps sans empiéter sur l'autre. L'habit ferait-il le moine ?



enfant, Boris Charmatz © photo : Boris Brussey

Avec le groupe de danses bretonnes, c'est au rythme, au tempo et *timing* que tout fonctionne. Deux danseurs, dont toujours Mickael Phelippeau, entament une danse des sabots, endiablée, sonore, rugissante, magistrale ! Ils tiennent posture et rythme saccadé et emballent le public d'une traite ! Le charme opère, le bal est consommé et le renfort arrive : danseurs bretons en habits et costumes traditionnels, hommes et femme du pays breton envahissent paisiblement le plateau, s'y installent et terminent la fête en amas, en tas de corps épuisés par la longue et difficile exécution de pas savamment maitrisés. Un bel échange que celui-ci, une généreuse entreprise de la part du chorégraphe qui semble aller de surprise en surprise avec entrain et curiosité.

La danse dans le IN en Avignon

Boris Charmatz avec *Enfant* lâche la plus belle horde de gamins qui soit dans la Cour du Palais des Papes. Inertes, baladés, balancés, ballottés au début, jamais « manipulés » par les adultes-danseurs, ils gisent, font et défont l'espace. Ils fondent dans le sol, se répandent comme des fluides, puis prennent pied dans ce monde, s'en font les agitateurs, animés par leur énergie palpable. Ils tracent diagonales et courses folles à travers ce plateau immense qui jamais ne les dépasse. Rois et reines, sereins, présents, ils s'affranchissent de machineries complexes, celles qui font un festival, qui aident aussi en coulisses à bâtir un proscénium. C'est une œuvre collective, une danse chorale qui s'ignore tant elle est spontanément généreuse. Alors Charmatz une fois de plus échappe aux règles et outrepasse par sa conduite irraisonnée et déraisonnable, les lois de la discipline.. « Indisciplinaire » en diable, comme il sait l'être pour son projet « École d'art » ou « Musée de la danse ». Un édifice en Avignon à la gloire des autres, de la danse, de ses joutes et batailles hors la loi pour mieux « lever les conflits ». Attention, il gagne



enfant, Boris Charmatz © photo : Boris Brussey

son pari pour mieux relever les défis « à bras le corps »

Dans le genre et dans « la famille », Cecilia Bengolea et François Chaignaud calent un *(M)imosa* touchant et désopilant à la manière d'un grand fatras déballé, de danse, de chants de postures et attitudes déjantés, chers à leur esthétique du chaos et à celle du « voguing » qui un beau jour aurait rencontré ceux de la Judson Church !

Bienvenue chez eux, au paradis de la transformation et de la métamorphose. Qui est qui, qui sommes-nous, interchangeables ou identiques, façonnables ou façonnés par nos idéaux, nos entraves, nos désirs, nos rêves ? Ils ont des corps « canoniques », superbes et glorieux mais au service d'autre chose qu'une beauté assumée et rassurante. Le temps du spectacle, les quatre compères assouvissent leur faim d'humour, de détachement, de danse qui les parcourt de partout. Au final, on en sort ravi, agacé tendrement et stimulé par toutes ces formes qui se heurtent, se catapultent, s'entrechoquent pour mieux rebondir on ne sait vers où.

Danse en plein air : libres penseurs, libres danseurs !

Avec « Sujets à vif » la SACD prend ses quartiers au jardin de la Vierge en Avignon. Des quatre premières propositions de cette année on retiendra celle de David Lescot *Trente-trois tours*, une belle réussite, humoristique, décalée et pleine de retenue et de distance sur la rencontre entre le danseur de Brazaville, DeLaVallet Bidiefono et David Lescot. Onze pièces de trois minutes pour créer chacune un univers de gestes, de sons, de mots qui s'entrelacent, se tissent ou se défont à l'envi. Un charme fou et débridé opère sur la scène sans fard ni fanfreluche, brut et simple, franc de collier ! Ils s'affrontent, échangent, changent les rôles et se passent le mot dans une authenticité de bon aloi. Un vrai moment de spectacle partagé par de grands artistes, interprètes de leur imaginaire dans un monde sans mensonge, sans tricherie.

Cesena : à l'aube, au crépuscule de la voix des corps

Anne Teresa De Keersmaeker aime les défis, les batailles, les combats, la musique, le chant a capella, les corps dansant... La musique dans la danse, la danse dans la musique. La lumière aussi, la pénombre de la Cour du Palais des Papes à quatre heures du matin.

Magie de la révélation des images dans l'avancée de la lumière crépusculaire. On passe de l'opaque à la frange des rayons du soleil à l'inverse de son expérience de l'an passé sur le crépuscule du soir avec *En Atendant*. Toujours en compagnie de la musique sacrée des chants a capela de l'ars subtilior…Pas de régie, rien que le temps qui passe, les corps qui glissent dans le sable qui crisse. Rien que les voix, la danse, les murs du Palais qui réverbèrent le son. Et l'écoute du public, fasciné ou bercé à cette heure curieuse où le chant du coq pourrait se manifester. Une expérience du vécu pour chacune des parties : les artistes autant que les spectateurs qui assistent à la cérémonie œcuménique dans un total respect. L'épuisement gagne les danseurs et chanteurs, galvanisés par l'atmosphère qu'ils créent, dans une dépense et un don digne d'une communauté soudée par la passion et la dévotion. Culte ou spectacle, cérémonie ou représentation, on ne sait plus trop où l'on se trouve, sinon à errer dans Avignon au petit matin en quête de ce bonheur à conserver jalousement !

Unwort de William Forsythe

Il ne manquait plus que le grand Willi pour s'associer au projet de Boris Charmatz : le voici



Brilliant corners, Emanuel Gat ©

avec une expérience singulière en l'Eglise des Célestins *Unwort*. Un jeu sur les lettres, les mots, manipulés comme des sculptures vivantes par trois danseurs. Des « objets chorégraphiques » inédits qui font réfléchir, fléchir la pensée et le corps vers d'autres aventures de corps. Citant œuvres musicales et littéraires françaises du XX^{ème} siècle, Forsythe désarticule chacune pour en proposer une version, libre adaptation dans l'espace et le temps. Au spectateur-promeneur de s'y déplacer pour changer son point de vue et détricoter l'ordinaire. Une maille à l'endroit, une maille à l'envers, il n'y a que Forsythe qui m'aille ! Et c'est bien vrai pour les esprits curieux en quête de décalage. De décadrage ! De décodage et d'appétit de détournement d'œuvres !

MONTPELLIER DANSE 2011

Un festival toujours ambitieux et sous la houlette de Jean-Paul Montanari, le fief de la danse qui, se trame d'hier à aujourd'hui

P.P.P. : le dégel ! pas la débâcle !

Phia Menard est un (une) artiste qui joue avec le feu ! Avec *P.P.P.* de sa compagnie « Non Nova », voici la chorégraphe aux prises avec la glace. Sur la scène, et suspendue au dessus d'elle, des boules de glaces comme autant de salves à la verticale, menacent de s'abattre, de tomber sous l'effet du dégel, de la débâcle ! Elle évolue comme traquée par autant de signes néfastes qui hantent l'atmosphère. Le spectateur, en apnée, est suspendu, tendu, en attente de chacune des prochaines chutes : cependant la danseuse évolue, se jouant de ces obstacles avec malice, agilité et détachement. Phia Ménard excelle dans cette authenticité du risque, à son corps défendant,

comme dans un état de siège ou de bataille permanent. Son corps glorieux, splendide se dévoile peu à peu jusqu'à afficher ses seins de silicone, s'il y avait encore quelque ambiguïté sur son sexe. Son genre. Mais la danse échappe à cette catégorisation, à ce catalogue ou l'on confond sexe et érotisme. « Transgenre » : comme la glace la personne transgenre attire et intrigue les regards, subit la répulsion. L'univers froid et hostile de la pièce dénonce cet état de fait est un manifeste ouvert à la rencontre, la discussion, le frottement à une personne « différente ». Jongleuse, plus que danseuse, elle fascine et hypnotise, joue « avec la glace » et s'en fait un défit ; sa « position parallèle au plancher », est inconfortable mais génère respect, écoute et émerveillement.

Brillant corners d'Emanuel Gat

Cette création est un bain de jouvence, pour le théâtre de l'Agora où les soirées de plein augurent déjà d'une ambiance particulière. Le chorégraphe, israélien d'origine, installé à Istres, y brille par son style fluide, glissé, sans faille où le mouvement obéit autant à la loi du silence, de l'arrêt sur image que du flux et reflux sempiternel. Les interprètes, tous de très haut niveau y frôlent l'indicible avec grâce et quelque chose de précieux, de ciselé de quasi baroque. Pourtant pas d'ornement dans cette gestuelle fine et rehaussée par l'inspiration à partir de la musique de Monk que l'on entendra nullement. Sauf au travers des corps qui s'en souviennent ! La bande son, il la signe pour créer de toute part un « véritable organisme chorégraphique » qui pulse émet et chante le geste. Une pièce scintillante, « abstraite » si l'on entend par ce terme l'absence de narration directe. Mais le corps prend sens et espace, singularité et autonomie à travers les forces exercées par l'impact de présences prégnantes, de silences éloquents, de poses salvatrices.

Raimund Hoghe , l'enchanteur !

Artiste associé à la programmation du 31ème festival, ce chorégraphe, scénographe et ex dramaturge chez Pina Bausch, nous conviait à plusieurs rendez-vous : ces « après-midi » thématiques où il échange avec le public des instants éphémères de rencontres, dialogues, lectures projections d'image. Sa dernière soirée est un exercice de style périlleux, dédié à la mémoire de Dominique Bagouet au sein même du couvent des Ursulines, l'endroit de ses rêves pour son centre chorégraphique. Chose faite avec la création de l'Agora de la Danse et le centre chorégraphique de Mathilde Monier. Sobriété oblige dans cette immense cour carrée où le danseur apparait, frôlant et caressant les colonnes du cloître, encerclant le vide, créant de l'espace là où rien n'existe. Fascinant parcours solitaire, à peine rehaussé par la présence de voix, de son, de la Callas à d'autres chanteurs qui ont parsemés le parcours de l'imagination de Raimund Hoghe. On se plait à y retrouver des citations de ses spectacles précédents alors que ses complices Ornella Balestra, Emmanuel Eggermont, Lorenzo de Brabandere y apparaissent régulièrement. La lumière crépusculaire se joue des ombres, des troubles, du flou et une atmosphère de recueillement comme un cérémonial s'installe lentement.

Des instants de partages uniques, brillants où le sourire et l'enchantement d'un Dominique Bagouet auraient été plus que la marque d'une satisfaction évidente. Merci pour cet hommage si loin d'un mausolée érigé à la mémoire de Dominique Bagouet !

Forsythe en majesté : sans artifice !

Alors que précédemment dans la soirée, Yuval Pick s'ingéniait avec *Score* à singer la gestuelle contemporaine usée des touché-poussé et autres gestes kynésiologiques

surfaits, sur fond de politique erronée, le public se retrouvait pour une célébration de William Forsythe « Artifac ».

Jamais un ballet ne fut si brillant, réglé comme « sur du papier à musique », en bataillon guerrier sans corps militaire pour autant !

La chorégraphie créée en 1984 contient déjà tous les ingrédients du génie de Forsythe : on y détricote le vocabulaire classique, une maille à l'endroit, une maille à l'envers dans une tonicité et selon les lois du solo où de la danse de corps de ballet, passés au crible d'un tempo et timing d'enfer. Tout roule et se déroule dans une tectonique des plaques digne d'une trombe déferlante de météorites projetés dans l'espace. Les danseurs galvanisés par cette écriture virtuose, défit les lois de l'exécution sont tels des comètes projetées, lâchées au firmament du monde. Les danseurs du Ballet Royal de Flandres y font une performance unique, défiant les lois du possible, inventant sans cesse le temps de la représentation, la vision de l'invincible, de l'inouï. « Bienvenue à ce que vous croyez voir » est son crédo et le public, médusé, transformé pour l'occasion en témoin de cette incroyable mouvance musicale, jubile sous le ravissement. Car le rapt n'est pas loin qui amène celui qui, regarde à faire corps, à épouser l'énergie de l'autre pour parvenir à un état de transe : alchimie ou catharsis, on choisira les termes pour qualifier la danse de ce magicien de l'art chorégraphique toujours en avance sur sa propre créativité

© Geneviève Charras - juillet 2011
Turbulences Vidéo #73
http://genevieve-charras.blogspot.com/

Contre ou *tout contre* ? Théâtre et télé, une fois de plus, cet été en Avignon, se sont frôlés, frottés, flattés, phagocytés. Pour le meilleur ou pour le pire ? Les deux.

T contre T (le match d'Avignon 2011)

par Jean-Paul Fargier

Naufrage en direct, *Du sang et des roses*, se fracassait contre l'image projetée. Téléfilm sophistiqué, *Kristin* ressuscitait le théâtre dans les plis de l'image instantanée. D'autres essais se perdaient en affèteries minimalistes, *Karski*, ou grandiloquentes, *La Dispersion du fils*. Tandis que Castellucci, fidèle à lui-même, interrogeait la fidélité à « nos » racines chrétiennes, érigeant un Dieu inimaginable dans une image (un Visage), comme ressort possible d'un tragique moderne. Mais c'est un outsider, Tony Sehgal, qui instruisit – et c'est un comble, sans caméra – le plus bel hommage de l'instance théâtrale au théâtre de l'instant : *Welcome in this situation*.

Sang & Roses. Le Chant de Jeanne et Gilles.
De Tom Lanoye. Mise en scène : Guy Cassiers.

Hypothèse : les images sont au théâtre ce que les silences sont en musique. Vérification : un désastre, ce *Chant*… qui n'a su user des images que pour faire du bruit. Pourtant ça commençait bien. Mettre le Palais des Papes *en abîme*, personne encore ne l'avait fait sur la grande scène de la Cour d'Honneur. Imaginez des *vues* (escaliers, cloître, fenêtres, cours, jardins) du bâtiment papal avignonnais (que vous reconnaissez parce que vous l'avez visité au moins une fois dans votre vie) *affichées sur des écrans* de bonne taille (2 mètres sur 3) dispersés sur le plateau de cette Cour d'Honneur (dont le Festival a fait son lieu d'excellence) où vous êtes assis présentement en train de suivre un drame ayant pour héros Jeanne d'Arc et Gilles de Rais ; imaginez ensuite que soudain des caméras s'allument pour filmer les acteurs et agrandir leurs visages en les projetant sur le Mur immense où est accroché un écran géant fait de carrés métalliques ; imaginez enfin que le fond des images des personnages que l'on voit sur ce grand écran est une de ces vues intérieures du Palais des Papes que les écrans moyens affichent, car les acteurs au moment où ils sont filmés sont venus se placer juste devant ces vues… Quel superbe dispositif, vous vous dîtes, plein d'espoir, et puis vous déchantez. Hélas, ça ne marche pas. Qu'est-ce qui coince ?

Que ces carrés rappellent des pixels démesurément agrandis : bravo ! Que les images réfléchies là soient molles, floues, poussiéreuses : excellent ! Vive la haute *méfinition*. Que ce rideau de scène se déroule au début, s'affaisse à la fin, laissant la paroi nue jouer la musique des pierres séculaires au moment d'accueillir un des plus beaux effets de mise en scène qu'on ait vu en ce lieu démesuré : magnifique ! Magnifique en effet cette ombre de Gilles de Rais devenant, au fil de sa dernière tirade, de plus en plus grande sur ce mur, jusqu'à l'égaler, tête au ras du toit, puis à le dépasser, tête tranchée, puis à l'envahir totalement, noir final. Rien ne pouvait mieux concentrer le parcours de ce héros, de ses faits de gloire, auprès de Jeanne d'Arc en particulier, jusqu'à sa mort programmée par



Bloed & Rozen. Het lied van Jeanne en Gilles, Guy Cassiers © Photos : Koen Broos

tous les pouvoirs (Église, État) conjugués. Rien, c'est à dire aucune image. Seul un effet de lumière scénique a semblé pouvoir exprimer l'intensité du drame parvenu à son extrémité.

Aveu d'échec, *in fine*, de tout un projet ? Peut-être. Car la mise en scène de Guy Cassiers, pendant les quatre heures qui précèdent cette montée de l'ombre, s'articule essentiellement sur les jeux d'images vidéo. Sur la dialectique du corps minuscule des acteurs sur scène et des gros plans de leur visage cadré par des caméras en direct. Comme au stade ? Oui, sauf qu'au stade les acteurs bougent tout le temps et qu'il y a donc un véritable suspense créé non seulement par le déplacement des sportifs mais par le jeu, plus ou moins adroit, vif, pertinent, des caméras, qui sont par ailleurs si nombreuses qu'on ne sait jamais laquelle va capter l'action, et si ce sera en plan fixe ou en balayage, en gros plan ou en plan large. Casiers lui, filme sa partie, avec des caméras de surveillance, fixes, au cadre définitif. Figées dans une posture immuable, elles figent en retour les actions qu'elles captent, actions elles-mêmes déterminées par la fixité de l'œil qui les agrandit en images projetées. Cercle vicieux de la dialectique des deux T, empêtrée dans un parti pris néfaste : faire « Au théâtre ce soir » pour un public « vivant ». Les comédiens ne jouent que pour les caméras et plus en fonction d'une scénographie expressive des ressorts d'une intrigue, des circonvolutions d'un drame. Ils sont plantés, de profil pour les spectateurs, face à l'œil électronique qui récupère leur image en gros plan, et la renvoie, incrustée dans un fond, sur l'Ecran mural, au dessous duquel les dialogues sont traduits (car la pièce est en néerlandais) !

La seule bonne idée (les fonds projetés sur des écrans derrière les acteurs filmés) finit par devenir un piège désastreux. Un gênant *bruit de fond*. Brouillant l'écoute du texte, entravant l'action. Une fois éteinte l'étincelle de surprise (ah ! le décor glissé par la vidéo dans le dispositif



Bloed & Rozen. Het lied van Jeanne en Gilles, Guy Cassiers © Photos : Koen Broos

de filmage est un détail d'architecture du palais des Papes, super, on y est, Jeanne et Gilles, et leurs ennemis, sont nos contemporains), on s'afflige vite du piétinement de la dénotation. Du manque d'écho, de connotation. Avec ses images bouclées une fois pour toutes, Cassiers tourne en rond, au lieu de mettre en scène. Certes, de temps à autre, surgit bien un heureux arrangement de cadre, provoqué par l'entrée d'un second personnage dans le dos du héros, et l'on se dit qu'il y a un *sens* à tirer de la disproportion prise sur le grand écran par le léger déplacement sur scène ; certes, parfois clignote un contrechamp attrapé par une seconde caméra et l'on a l'impression de voir enfin du montage, donc du *sens* ; mais ces évènements sont rares et, englués dans l'allure générale, ils ne brillent que d'être les maigres exceptions d'une règle pesante. Règle qui entend jouer l'effet tivi contre l'effet théâtral. Au lieu de le jouer *tout contre*.

Qu'est-ce que la vidéo allait faire dans cette galère ? Ramer ! Hélas, des rafiots, il y en avait d'autres.

La Dispersion du fils.
Installation de Jean Michel Bruyère.

Quel fatras ! Écrin cependant d'une perle (involontaire). Dans le gymnase immense où l'auteur a dispersé, à grand renfort d'argumentations mythologiques (Diane, Actéon, etc.) un pêle-mêle atroce de statues, d'objets, d'animaux empaillés, de phrases, de croquis, de tuyaux, de ficelles, un squelette sonore et deux pôles d'images (des films africains flous d'un côté, de l'autre un environnement 3D giratoire à 360°), il y avait quand même une jolie chose à voir : le mur d'exercice des grimpeurs à mains nues, avec ses prises en relief, volumes colorés dont la dispersion traçait, par delà sa beauté plastique, une logique pratique. Vive le réel !

Kristin, nach Fräulein Julie.
Librement adapté d'August Strindberg.
Mise en scène : Katie Mitchell & Leo Warner.

Tandis que sur une scène prestigieuse d'Avignon, une *Mademoiselle Julie* interprétée par Juliette Binoche, navire démâté, coulait seize fois, sur la petite scène de Cavaillon, pour



La Dispersion du fils, installation de Jean Michel Bruyère © Photos : Jean Michel Bruyère



Kristin, Nach Fräulein Julie (Christine, d'après Mademoiselle Julie), Katie Mitchell & Leo Warner / Schaubühne Berlin © Photos : Stephen Cummiskey

quatre représentations seulement, un miracle de navigation à la lanterne vidéo amenait à bon port *Kristin*. Christine est la servante de mademoiselle Julie, c'est elle qui assiste, sans pouvoir les contrer, aux manœuvres enjôleuses de sa jeune patronne destinées à croquer le fruit mûr de l'homme fort, Jean, le fiancé de Christine, employé lui aussi dans la même maison. Promiscuité fatale des classes sociales, rapports amoureux sur fond de guerre des âges, combats à armes inégales qui évidemment se terminera mal, la pièce de Strinberg, adaptée par Katie Mitchell (dramaturge) et Leo Warner (vidéaste) pour la Schaubühne de Berlin, devient encore plus âpre à être filtrée par le regard de la domestique spoliée, doublement bernée par son amant et par sa maîtresse.

Apre, tendue, implacable, cette course vers la mort l'est aussi et surtout par sa mise en scène, qui la place sous la loupe d'un filmage continu. On assiste en effet à la fabrication d'un film, projeté en direct au dessus du plateau, avec ses sous-titres. Un film fait comme tous les films par une alternance de plans larges, de gros plans et de plans moyens, avec des cadrages étudiés pour s'enchaîner, se répondre, avec des lumières calculées pour être raccordées, avec des dialogues qui se répartissent en champs et contrechamps. Nous avons tout sous les yeux : les décors, les acteurs, les projecteurs, les caméras, et même les bruiteurs, qui opèrent en direct, en contrepoint de la violoncelliste qui joue la musique d'accompagnement dans son coin. Quand ils ne jouent pas, les acteurs passent derrière la caméra, cadrent leurs partenaires, avant d'aller les rejoindre en s'infiltrant dans l'image. Deux cabines de post-synchro, sur les bords extrêmes de la scène, accueillent parfois l'un des personnages, qui murmure dans un micro des commentaires poétiques du drame, des dialogues indirects, des récits décalés. Cela dure 1 h 20, et c'est un double prodige.

Prodige d'abord d'un direct parfait, parfaitement réel et pourtant paraissant



Jan Karski (Mon nom est une fiction), d'après le roman de Yannick Haenel - mise en scène Arthur Nauzyciel © Frédéric Nauczyciel pour le Centre Dramatique National Orléans Loiret Centre

parfaitement mimé. Car la précision des raccords est telle qu'on se demande si les comédiens ne sont pas en train d'exécuter, en *play back*, des actes en conformité avec des plans déjà tournés, montés. Mais non, ils ne se calent pas dans une partition déjà écrite, ils sont en train de la broder image après image, avec une minutie réglée à la seconde près. Pour réaliser l'alternance de plans larges et de gros plans d'une même action, l'astuce consiste à employer trois actrices pour incarner le même personnage : Christine est jouée (donc parlée) par Jule Böwe, mais elle a aussi une *doublure silhouette*, Cathleen Gawlich, et deux *doublures mains*, Lisa Guth et Luise Wolfram. Quand Jule Böwe arrange un bouquet de fleurs sur l'oreiller de son amant, en plan large, filmée dans une chambre dont on aperçoit l'intérieur par une fenêtre ouverte, c'est une des doublures mains qui, sur le devant de la scène, manipule les tiges en gros plan sur un autre oreiller, accessoire éclairé par un petit projecteur qu'elle a préalablement allumé ; puis on passe au visage de Christine regardant son message amoureux, et c'est celui de Jule Böwe qui est cadré et affiche le sentiment voulu. En multipliant les effets de découpage, expressifs d'un point de vue, d'une dramaturgie subjectivisée, la progression de l'intrigue s'épaissit d'une atmosphère lourde, angoissante.

Puissance de l'image et de ses sortilèges : cadres, lumières, composition. Mais ce film tiendrait-il si on le détachait de la scénographie active, instantanée, qui l'égraine plan par plan ? Probablement pas. Il deviendrait un téléfilm lambda, certes nimbé d'une lumière à la Hammarshoïld, exemple de télévision « de qualité », aux artifices « arty » appuyés pour mieux empaqueter une psychologie de photo-roman. Et la mise en scène de cette mise en film, que vaudrait-elle si on lui retirait l'espace des images produites en direct, qui capte au moins la moitié de l'attention que chaque spectateur dédie à ce spectacle ? Pas tripette. Ce ballet de caméras, d'acteurs et de doublures serait un sommet de maniérisme, un concentré de tics modernistes, une singerie sur planches du média dominant, un acte de vassalisation du théâtre à l'empire du Direct. Mais conjuguées, ces deux instances de jeu rallument l'étincelle de la dramaturgie première, celle qui opère la métamorphose des passions en destins par le travail de formes épurées. Le théâtre ici devient une épure de télévision et la télévision une épure de théâtre. Le théâtre et la télévision mêlés que pratiquaient déjà dans leurs films un Bergman, un Fassbinder, un Rohmer (et tant d'autres).

Second prodige donc que cette ranimation de la flamme du théâtre, qui intègre le filmage du théâtre dans la magie théâtrale pure. Pure car il n'y a sur la scène, à la limite, que du théâtre. Ballet de caméras ou glissements d'acteurs, gestes accomplis dans l'instant ou reproduits immédiatement, changements de lumière ou changements de cadres : tout s'intègre dans une logique de spectacle vivant. En absorbant les rites de la télévision dans les arcanes du jeu théâtral, la mise en scène agrandit son territoire, augmente son champ d'influence : son espace n'est plus seulement bordé par une cour et un jardin, il s'épanouit aussi, verticalement, entre cave et grenier.

Jan Karski (Mon nom est une fiction).
D'après le roman Jan Karski, de Yannick Haenel. Mise en scène : Arthur Nauzyciel.

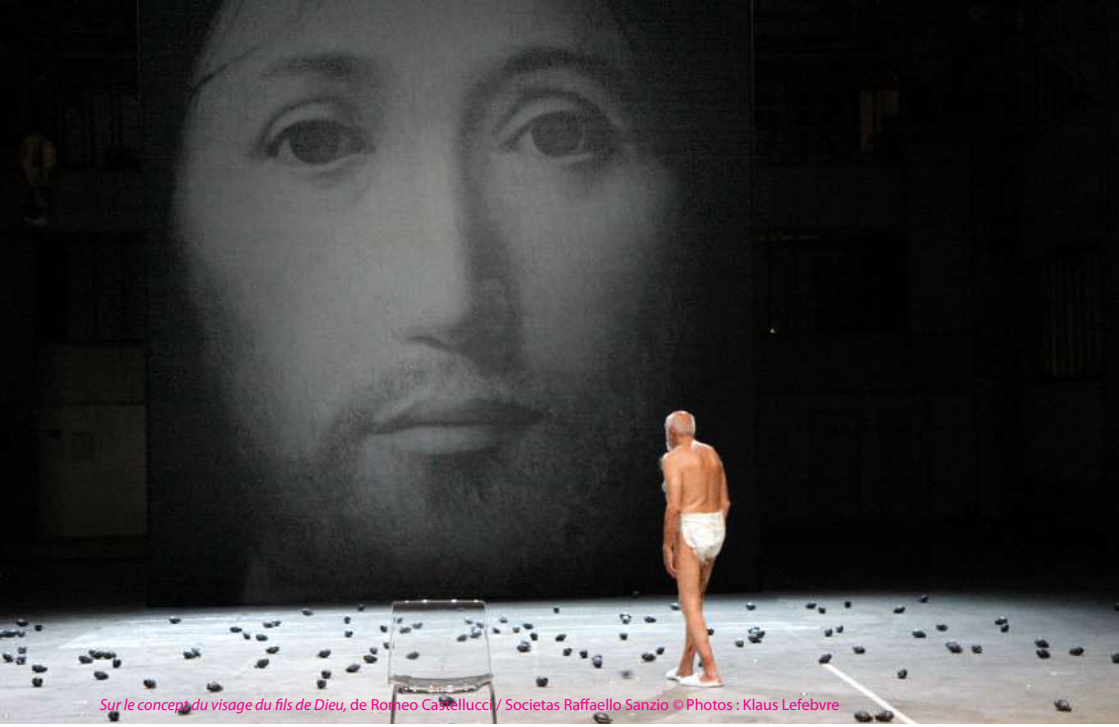
Passons rapidement sur ce qui constituait la seule faiblesse de *Jan Karski*, sa vidéo. Arthur Nauzyciel, pour adapter au théâtre le livre magnifique de Yannick Haenel constitué de trois approches d'un même personnage réel, a choisi d'activer trois techniques scéniques susceptibles de restituer cette ronde autour d'une découverte (que Jan Karski avait existé *vraiment*), découverte née de la vision d'une

émission de télévision. Car telle est d'abord la force du « roman » de Haenel : réussir à capter le jaillissement d'un réel filmé (par Claude Lanzmann dans *Shoah*) puis à répercuter ce jaillissement de deux façons différentes, opposées.

Dans la première partie de son spectacle, Nauzyciel dit lui-même (bien, très bien) la description de l'interview de Karski par Lanzman que Haenel a écrite avec une subtilité extrême, mêlant notations objectives et bouffées d'interprétations subjectives de tel mot, tel geste, tel silence. Il s'est donné une table basse et deux fauteuils pour placer son corps d'acteur un peu gêné d'avoir à débiter cette description si précise d'un instant de télévision, il va de l'un à l'autre, ou se tient debout, à l'écart de ce salon, sous une énorme tête de la statue de la Liberté ; et le miracle a lieu, à force de sobriété : les images vivent sans qu'on ne les voie jamais, on en sent les moindres linéaments, leur nervosité audio-visuelle de base, la durée et l'acuité d'un témoignage adressé à une caméra donc au monde. Et l'on comprend qu'après cette évocation placide l'acteur (et metteur en scène) ait besoin d'engager davantage son corps dans le jeu et se mette à danser un numéro de claquettes devant l'emblème de la Liberté qui ferme (mais aussi symboliquement ouvre) la scène, comme un *Welcome* (in America) à double tranchant. Comme après sa description minutieuse du film, Haenel a eu envie d'explorer d'autres façons de restituer le personnage rencontré grâce à Lanzmann (qui n'a rien compris, on s'en souvient, au travail d'Haenel).

La deuxième partie du livre est un résumé d'un livre de Karski. Résumer et en même temps garder la palpitation d'une autobiographie, comme l'a réussi Haenel, demande un art consommé du récit. Car Haenel ne pratique pas la compilation d'extraits, l'enfilage de citations : il narre une écriture, il cisèle une progression, il expose un destin vécu sur la sellette d'un écho contrôlé, répercuté, ciblé. Génialement, Haenel met en scène comme acte personnel sa lecture d'un récit composé par l'acteur même d'une vie racontée après avoir été vécue. Double bang ! Nauzyciel, face à cette plongée objectivo-subjective, a choisi, et c'est une erreur qui va plomber son spectacle pendant une demie heure, de jouer le retrait du subjectif et le décalage de l'objectif. Sur la scène, un grand écran dévide le parcours d'une caméra au dessus d'une carte de Varsovie. Rues, boulevards, carrefours, places, on lit des noms, et encore des noms, les mêmes et d'autres : effet de labyrinthe. Mais cette vidéo, confiée (lâchement ? paresseusement ?) à l'artiste polonais Miroslaw Balka, n'a aucun intérêt, ni plastique ni documentaire ni métaphorique : elle n'est là que pour signer une capitulation face aux mots, dire une impuissance à montrer. Comme le dit aussi le choix de la *voix off* pour dérouler l'épique récit que Haenel fait de l'épopée de Karski. Marthe Keller, malgré ses qualités vocales, aplatit par son absence les évènements qu'elle rapporte, tous sur le même ton, et l'aventure devient un pensum.

Le troisième acte est éblouissant. Construit sur la fiction écrite par Haenel pour faire voir et entendre Karski intimement, le monologue intérieur porté par Laurent Poitrenaux dessine un réseau compliqué de pensées et de perceptions qui restituent la force vitale d'un homme littéralement *incroyable*. Incroyable oui, puisque ayant reçu la mission d'avertir les *Alliés* des menées génocidaires des nazis, parvenu à Londres puis à Washington après des tours et des tours rocambolesques (lisez Haenel), il fut certes *entendu* par le gouvernement anglais et par Roosevelt mais pas *cru*. Pourquoi ne m'a-t-on pas cru, s'interroge Karski, sous la plume de Hanel ? Et les réponses fusent, tournent, distillent des excuses et des accusations. Ce procès intérieur sonne vrai, tinte douloureux, vibre fatal, mais



Sur le concept du visage du fils de Dieu, de Romeo Castellucci / Societas Raffaello Sanzio © Photos : Klaus Lefebvre

malgré tout glorieux. « Il n'y avait pas d'autre chose à faire, et je l'ai fait, même si c'était pour rien. » Pour rien ? Non. Pour que cela ait eu lieu et que son message existe plus tard, repris après coup, rendu ineffaçable par sa répétition dans les limbes du réel et de la fiction qui se nomme art. Que ce soit à l'art de faire entendre, comme fiction, ce qui n'a pas été entendu dans le réel, Nauziciel le proclame par son décor. Où s'épanouit son acteur chargé de faire éclore le *nom* de Karski en pensées signées par une conscience. S'appuyant de l'épaule contre le mur d'un couloir courbe de Théâtre, donnant sur la salle où se déroule un Opéra, dont filtre quelques airs, des applaudissements, ou s'asseyant sur les banquettes qui meublent ce déambulatoire, Laurent Poitrenaux, à petit pas, lentement, occupe tout l'espace, où qu'il se tienne. Le point minuscule qu'il est, dans ce vaste tunnel, devient, par sa Parole rageuse, ironique, apaisée, une âme immense, sans limite de temps ni d'espace. Et c'est tout naturellement qu'une danseuse entre, in fine, pour matérialiser par ses gestes l'infini que le héros a conquis à force de mots. Se dédoublant en ombre enveloppante, la ballerine est *l'image vivante*, charnelle et immatérielle à la fois, après laquelle court le théâtre post-télévisuel.

Sul concetto di volto nel figlio di dio. De Romeo Castellucci.

Sur le concept du visage du fils de Dieu. Quel titre ! Immédiatement incarné par le décor de la pièce : un immense portrait d'un Christ peint par Antonello da Messina. Il nous regarde pendant que nous entrons, nous le contemplons en attendant que le spectacle débute, et quand l'action s'engage il la surplombe de son mystère d'amour universel, de compassion rédemptrice, et c'est à lui finalement que s'adresse la phrase ultime (à double sens) du drame que nous venons de voir, et même de subir par ses répercutions sensibles, imparables (olfactives).

Face à cette image omniprésente, hyper-



Sur le concept du visage du fils de Dieu, de Romeo Castellucci / Societas Raffaello Sanzio © Photos : Klaus Lefebvre

signifiante, c'est le moment de se souvenir de la théorie forgée par Alain Bourges : « toute image est une image pieuse ». Car il est littéralement question ici de piété : piété filiale certes (d'un fils aidant son père atteint de déficiences sphinctériennes qui l'amènent à se répandre en émissions de plus en plus nauséabondes, et noirâtres, dans la blancheur aseptisée de son appartement ultramoderne) mais illuminée par une piété religieuse, induite énigmatiquement par le visage du Christ, sphincter impassible de la Grâce divine, qui permet de tout accepter. Castellucci s'est spécialisé dans la mise à jour de la tragédie antique, en débusquant sans cesse des situations fatales inédites, non traitées jusqu'alors par le Théâtre. Ce qui est tragiquement inouï dans son *Concetto*, ce n'est pas qu'un fils accomplisse les gestes d'assistance que des millions d'hommes et de femmes jeunes exécutent par affection naturelle ou par simple solidarité humaine envers des aînés démunis, c'est que la présence du Visage du Christ induit la question d'un Surmoi indécidable, qui ouvre un abîme civilisationnel (et donc provisoire, puisque, nous le savons, les civilisations sont mortelles). Est-ce la civilisation chrétienne qui pousse le fils à la Charité ou est-ce une pulsion naturelle ? Et quand s'accroit jusqu'à l'intolérable la charge des actes réparateurs (de propreté), comme en orchestre le crescendo mis en scène par Castellucci, contre qui se révolter : la Nature, la Société, Dieu ? Les enfants qui, au deuxième acte de la pièce, propulsent une avalanche de grenades explosives contre l'image du Fils de Dieu, invectivent Qui, s'insurgent contre Quoi ? Le Devoir filial ou l'acte de Foi, avec son corollaire Charité ? Leur geste énigmatique précipite la réflexion vers des hauteurs métaphysiques, inhabituelles sur nos scènes. Et quand la merde, au troisième acte, inonde le visage divin, puis que des mains le déchirent systématiquement, afin qu'à travers ses lambeaux clignotent les mots du Fidèle, criblés de doute : *You are (not) my shepherd*

(tu es/tu n'es pas/mon berger), on atteint des vertiges tragiques éblouissants, dignes des meilleures corridas, quand on ne sait plus qui admirer le plus, le taureau ou le torero. Car c'est l'Image même (pieuse par principe) que torée Castellucci avec ses *véroniques* chrétiennes préparant une mise à mort moderne, seule capable de ressusciter les frémissements d'Epidaure.

This situation.
Performance « écrite » par Tino Sehgal.

Le spectacle est (toujours) déjà commencé. Vous entrez dans une salle sans mobilier, assez vaste pour contenir une centaine de personnes, assises au pied de ses quatre murs, ou debout, s'appuyant à la paroi. Vous vous glissez jusqu'à une place vide laissée parmi ces spectateurs. Que regardent-ils si attentivement ? Où sont les acteurs ? Quelques individus sont figés dans des poses bizarres, mais ils ne se tiennent pas forcément au centre de l'espace, ils se confondent souvent avec les spectateurs, il vous faudra du temps pour les identifier. En entrant vous avez happé un bout de phrase, mais, occupé à vous trouver une place, vous n'avez pas saisi son sens, vous avez juste perçu que la phrase s'interrompait, se suspendait et qu'après un instant de silence, pendant que vous vous asseyez, un cri collectif a été lancé par une dizaine de personnes : *Welcome in this situation* ! Le *Wel* prolongé comme une note tenue formant comme un signal de recommencement rituel. Cette phrase, que la grande majorité de ce public a déjà entendu plusieurs fois, comme ce sera votre cas à la prochaine entrée d'un nouveau spectateur, déclenche des sourires, voire des rires, dans l'assemblée. Ce qu'elle a de comique c'est vous qui le lui apportez en affichant quelque surprise, gêne ou complicité.

Et autres réactions guettées par vos compagnons d'expérience. Car vous êtes le sujet d'une expérience, vous vous en rendez vite compte. D'un test d'intelligence… de *cette situation*.

Il s'agit de savoir combien de temps vous allez supporter de faire partie d'un groupe réuni autour d'un objet nul, d'un centre vide, d'un spectacle absent. Tant que vous n'avez pas saisi qu'il n'y a, pour ainsi dire, que du vent dans cette *performance* vous allez rester incrusté dans la masse des spectateurs qui croient la suivre et la suivant la font exister. Ce que vous voyez, ce que vous entendez, tous ces « acteurs », toutes ces « actrices » qui improvisent des commentaires sur une phrase que l'un d'entre eux ou l'une d'entre elles, une fois poussé le cri Welcome qui vous a inclus, a lancé en commençant toujours par la dater (exemple : *en 1968* quelqu'un a dit : il est interdit d'interdire) n'existent que parce que vous êtes là, à les regarder, à les écouter. Certes l'engagement de la foi du spectateur est valable pour tout spectacle. Mais ici, il y a plus, car tout est fait pour vous donner l'impression que les acteurs ne jouent pas, qu'ils vivent un événement réel, que tout est vrai. La phrase lancée est commentée d'abord par celui qui l'a émise, et ce commentaire à l'évidence est improvisé, il semble naître au fur et à mesure de son déroulement, il sort visiblement d'une intelligence et pas d'une mémoire. Ce ne sont pas des mots appris, pas plus que ceux des autres commentaires qui se greffent sur cette première opinion. Et pourtant toutes ces phrases n'ont lieu que pour tendre le piège d'un intérêt intellectuel factice. Rien n'est ici à prendre au sérieux. Tout est creux. Génialement creux. D'autant plus que ces « acteurs », qui dépensent devant vous beaucoup d'énergie neuronale, ont vraiment l'air sincères dans leurs affrontements courtois, quoique pas dupes de leur rôles d'*utilités*.

Ce *simulacre*, car c'en est un, vous le comprenez plus ou moins vite, simule quoi ? Le *blablabla* généralisé des médias sur tout et

n'importe quoi, particulièrement celui de la télévision (et de la radio, sa mère). Inutile donc de vous attacher à suivre le débat qu'ils entretiennent et qu'ils laissent tomber d'ailleurs dès qu'un nouveau spectateur se pointe dans le cercle. Au-delà de leurs mots, vous cherchez le modèle, le référent de ce spectacle dont vous êtes partie prenante (puisque c'est vous, par votre entrée, qui l'avez déclenché). Eureka, j'y suis : c'est le *Cercle de Minuit*, *Ce soir ou jamais*, etc. tous les « talk shows », si bien nommés : spectacles de paroles. Est-ce une dénonciation, une critique acerbe ? Non, ce n'est pas le genre de Tino Sehgal. La caricature, la charge, le pamphlet : pas son truc. Il est un artiste de musée, ses œuvres (ses performances) sont en général exposées dans des centres d'art. Ce qu'il manigance, avec cette performance, c'est un ready made *abstrait*. Vous, multipliés par cinquante, par cent, et une poignée d'acteurs, vous élaborez de la télévision sans caméra. Vous hissez sur le socle de la formalisation telle quelle la télévision en son fondement : le flux même du signal sans commencement ni fin. Flux sur lequel vous vous branchez (welcome), duquel vous vous déconnectez ad libitum (au revoir, à la prochaine), il y a toujours quelque chose à l'antenne, des bavards de service, pour se prêter au jeu du *tam tam* mondial, comme disait Mac Luhan.

Vous voici *initié*, vous pouvez vous en aller. Ou rester, en initié, pour jouir du spectacle de l'initiation des autres entrants. Et une fois dehors, vous n'êtes plus seul, vous ne serez jamais plus seul devant votre écran : car un téléspectateur averti en vaut deux. *Ah ah ah*… Et en plus, Tony Sehgal est drôle.

© Jean-Paul Fargier - juillet 2011
Turbulences Vidéo #73

Artiste protéiforme, Michael Snow compose, construit ses prises de vue comme des partitions, en accorde les mesures, travaille la matière et s'y mesure.

Il est le sculpteur, qui appréhende les « objets » qu'il conçoit pour eux-mêmes ou intégrés au contexte de leur installation, l'architecte qui développe ses projets à partir de maquettes et plans qu'il transforme en fonction des critères qu'il définit, des contraintes auxquelles il est confronté.

Solo Snow / Exposition Michael Snow

Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing 10 février - 24 avril 2011

par Ghislaine Perichet

Mes peintures sont faites par un cinéaste, mes sculptures par un musicien, mes films par un peintre, ma musique par un cinéaste, mes peintures par un sculpteur, mes sculptures par un cinéaste, mes films par un musicien, ma musique par un sculpteur… qui parfois travaillent tous ensemble. En outre, mes peintures ont été en grand nombre faites par un peintre, mes sculptures par un sculpteur, mes films par un cinéaste, et ma musique elle, par un musicien. Il y a une tendance vers la pureté dans chacun de ces médium en tant qu'entreprises séparées. La peinture en tant que fixité, l'image statique. La sculpture en tant qu'objet.

« Lumière et temps ». Michael Snow[1]

Il est l'artiste soucieux des perspectives et points de vue à même de mettre en scène la *capture* des figures, qui échafaude des *histoires* à l'intérieur du cadre photographique ou du plan de la projection comme il élabore les dispositifs de mise en scène des images et des sons à l'intérieur du volume de l'installation. Régisseur ou chef d'orchestre, scénographe ou chorégraphe, Michael Snow s'applique à mettre en relation les images et les sons qu'il synchronise ou désaccorde, dont il forge les reliefs et profondeurs d'où émergeront les nouveaux « objets » et *territoires* spécifiques propres à faire danser les images et les sons, à mettre en mouvement le visiteur au sein de l'espace dévolu à cet effet.

« In place of a hermeneutics we need an erotics of art »[2] Susan Sontag, 1961.

SOLO SNOW, UNE SÉLECTION D'ŒUVRES

Tel l'« œ » de l'*œuvre*, la lettre à l'origine d'un « e dans l'o », à l'origine de la *ligature* d'un *o* et d'un *e*, « o e liés », « o e entrelacés », « o e collés », « o e mêlés », « o e bouclés »[3], les œuvres de Michael Snow se structurent sur le mode de l'alliage, le redoublement d'un « l » générateur de passages entre les images, là où les

1- Michael Snow, extrait de *18 Canadian Artists, Regnia*, Norman Mackenzie Art Gallery, 1967, n. P., traduit en français dans *Michael Snow*, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1979, cité dans le catalogue de l'exposition « Michael Snow, Solo Snow », Le Fresnoy, 2011, p. 11.

2 - « Il faut remplacer l'herméneutique par l'érotique de l'art » Susan Sontag, in « Against Interprétation and Other Essays », New York, Farrar, Strausand Giroux, 1961.

3 - Définition de « Œ » cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Œ

anfractuosités et déploiements insoupçonnés hèlent le regard et *appellent* le visiteur. Là où superpositions, juxtapositions, décalages ou surimpressions s'exercent comme autant de gestes minimalistes mis en œuvre par l'artiste pour accorder les images entre *elles*, les images et les sons, les coordonner sous le signe du plus petit commun multiple[4], le processus de création établi pour désigner l'œuvre finalisée, une structure autonome, l'*Œuvre*.

Solo Snow relève du complexe audiovisuel à l'intérieur duquel s'exposent les œuvres comme autant d'unités spatio-temporelles spécifiques d'où émergent les espaces « entre deux espaces », *entr'espaces* susceptibles d'éveiller l'attention. Là où le regard, *retenu* à travers les aspérités et rouages du montage, se laisse aller au gré des turbulences, là où le corps en accepte l'intrigante mouvance pour tenter de s'accorder aux dispositifs, avant même d'en déjouer les mécanismes, intégrer la mécanique des *relations*.

DISPOSITIF ET PERFORMANCE

Diagonale, 1982

Installation sonore, 16 haut-parleurs, 1 800 x 500 cm / Sound installation, 16 speakers, 1 800 x 500 cm

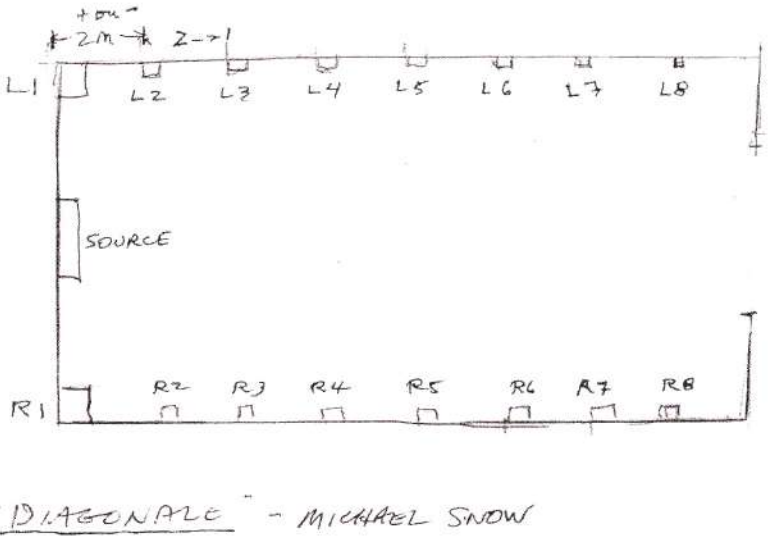
Il n'est pas nécessaire de *voir* pour appréhender la *diagonale*, *Diagonale*, la plus ancienne œuvre de l'artiste exposée dans le cadre de l'exposition en témoigne. *Les haut-parleurs qui sont les sources du son que l'on entend sont les seuls objets visibles de cette oeuvre, qui est une tentative d'environnement purement sonore. Seize haut-parleurs sont placés au sol, huit de chaque côté de la pièce, et un sur deux est tourné vers le mur. Chaque haut-parleur émet continuellement une note en forme d'onde non sinusoïdale parfaitement pure. Chaque note est différente et chacune contribue à un chœur de seize notes sans modulation qui emplit l'espace. Les premiers hauts-parleurs qu'on rencontre à l'entrée de la pièce jouent des notes très hautes. L'une après l'autre, haut-parleur par haut-parleur, les notes descendent vers la zone sombre des basses.*[5]

Il suffirait d'accepter l'aventure telle que la conçoit l'artiste, sans résistance, pénétrer l'espace plongé dans l'obscurité, s'acheminer lentement à travers la trame sonore, là où prend forme et s'exécute la *diagonale*, là *où chaque changement de position du spectateur change sa perception du chœur dans lequel il ou elle est immergé(e)*[6]. Présent lors de la « journée presse », Michael Snow ne précise pas ses intentions. Il guide, décrit sans justifier, pratique l'œuvre comme il le fera pour chacun des dispositifs de Solo Snow. L'artiste a l'air satisfait, non pas de l'ordre de l'autosatisfaction mais du plaisir qu'il a à parcourir une fois encore son oeuvre, mesurer sa présence aux machines qu'il a inventées, notre présence soumise à l'épreuve, éprouvée. *Si Diagonale fait référence au mouvement progressif des notes hautes vers les notes basses, le haut vers le bas, qui est la forme de l'œuvre*[7], la diagonale est également la tangente susceptible d'en induire la dynamique, sa *forme*.

Ai-je bien exécuté *Diagonale*, la ligne imaginaire traversant l'espace sombre qui transcrit la progression linéaire de sonorités

4 - *En mathématiques et plus précisément en arithmétique, plus petit commun multiple, en abrégé PPCM (noté lcm en anglais pour least common multiple), de deux entiers naturels a et b, est le plus petit entier qui soit à la fois multiple de ces deux nombres.*
Cf. : http://fr.wikipedia.org/wiki/Plus_petit_commun_multiple

5 - Michael Snow, « Diagonale », in dossier de presse « Solo Snow », Le Fresnoy, p. 18.
6 - Michael Snow, « Diagonale », in Catalogue d'exposition « Michael Snow - Solo Snow », Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains de Tourcoing, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 112.
7 - Ibid. 5.



Diagonale, 1982, Plan : in catalogue d'exposition « Solo Snow » © Michael Snow - Tous droits réservés

émises sans discontinuer de la zone des notes très hautes à celle des notes les plus basses répertoriées en fond d'espace plongé dans l'obscurité ? Insidieusement, le corps empêché d'y voir est pris dans la dynamique d'une composition sonore aigüe. Face à l'insondable, le corps tendu s'érige pour faire front, pénètre l'obscurité avant d'être entraîné à travers le flux tendu de la trame sonore et vecteur d'acheminement du corps *enjoué*. Progressivement les sonorités elles-mêmes s'assombrissent, plus enveloppantes, qui nous mènent et accompagnent sans heurt, sollicitent le déplacement, le corps acculé en fond de scène sans plus alors appréhender l'obscurité nécessaire à l'intimité. Le retour, la *remontée* de la diagonale sera plus rapide. Entraîné par la vague de sonorités plus stridentes, le corps se redresse de manière tangible. Les appréhensions liées à la reconnaissance du dispositif s'estompent, les tensions moindres. Libre au corps de se laisser aller au gré des sons, manifester son aptitude à répondre aux sollicitations sonores dispensées en partage par Michael Snow, le mouvement, qui *n'est pas une décision d'esprit*, mais *la suite naturelle et la maturation d'une vision*[8], d'une écoute.

En adhérant à la *diagonale*, c'est-à-dire en y accordant attention et prêtant son corps au jeu, plongé dans l'obscurité, le visiteur est le *performeur* littéralement transporté, *porté* par la dynamique du dispositif, qui parcourt l'espace et *prend* forme, dont il *est* la condition, son corps *performé*. La question de l'expérimentation de l'œuvre, le temps de confrontation nécessaire pour la faire sienne et peut-être en transcrire

8 - Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964, p. 18.

les effets, comprendre et élucider le dispositif inventé par l'artiste, ouvre à la question de la performance. Non pas celle, résultant *de la transmission du savoir et du souffle de l'artiste au spectateur,* mais *la troisième chose*, à laquelle fait référence Jacques Rancière décrivant l'émancipation du spectateur, celle dont ni l'artiste ni le spectateur *n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet*[9]. Le visiteur n'est pas seulement spectateur, il est acteur *engagé au service* de l'œuvre comme l'artiste au moment de réaliser l' « objet ». Nous sommes, à ce titre, invités à lâcher prise, abandonner les a priori au profit d'une disponibilité à l'œuvre, le temps d'un *attachement-détachement*, le temps d'une présence-absence à l'œuvre, une vacuité mouvante, le siège de l'antimatière et la condition d'un *partage du sensible*[10], le corps transformé, l'œuvre transmuée.

Lorsque Pablo Picasso énonçait « Je ne cherche pas, je trouve », n'annonçait-il pas l'état d'esprit et la *disponibilité* de l'artiste au moment d'appréhender la matière avant d'en saisir les arcanes, à la manière de Maurice Merleau-Ponty pour qui, *c'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement*[11] ? La stupeur propre à l'artiste serait-elle l'humeur requise pour qui se lancerait dans l'aventure ? La *reconnaissance* de l'œuvre requerrait le monopole d'une attention, l'exclusivité d'une écoute et d'un regard, la focalisation d'une présence *active* douée d'une préséance, le spectateur capable avant tout de voir, entendre et sentir, mais *déssaisi* de lui-même, *qui fonde sa participation à l'apparition du monde dans la lumière*[12]. Prêter son corps avant de réfléchir comme le suggérait Susan Sontag au moment d'interpréter l'œuvre d'art et plus particulièrement la « surface » du film, défendre la primauté de l'expérience corporelle sur l'expérience cognitive, exhortant le public à recouvrer ses sens, pour *voir plus, entendre plus et sentir plus*[13], pratiquer avant d'analyser au risque de fléchir au moment d'être confronté à la complexité de l'oeuvre, sa résistance, le *moteur* de la performance. Profiter de l'élan de la *diagonale* reste l'enjeu d'une installation *ouverte* à l'expérimentation. À défaut de remonter ou descendre le cours des sonorités comme on se laisserait porter par le fleuve, il s'agirait de ne pas *résister* afin de s'y accorder, au flux des sonorités. Cela requiert du temps. Le temps validé par Michael Snow pour en concrétiser les effets ? Le corps sollicité et, pour reprendre les propos émis en référence aux œuvres exposées dans le cadre de l'exposition « Powers of Two »[14] qui semblent si bien faire écho ici, au Fresnoy, le corps *omniprésent dans l'exposition*, le corps *sujet de cette intimité initiale*, celle de l'artiste et celle du visiteur, à distance. À travers *la distance inhérente à la performance elle-même, en tant*

9 - Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Ed. La Fabrique, Paris, 2008, p. 21.
10 - En référence au titre du livre de Jacques Rancière, *Le partage du sensible – Esthétique et politique*, Ed. La Fabrique, Paris, 2000.
11 -Ibid. 8, p. 16.

12 - Marie-José Mondzain, « Qu'est-ce que voir une image ? », conférence du 13 juillet 2004, séminaire « Image fixe – Image mouvante », à l'Université de « Tous les Savoirs », Paris.
13 - Susan Sontag, « *What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more.* »
« *In her seminal piece « Against Interpretation » written at the peak of Conceptual art movement and modernist art theorizing, Susan Sontag warned against art criticism that predetermines an artwork's meaning through pre-packaged apriori interpretative grids* »
Donato Totaro, extrait de « *Wavelenght Revisited* », 30 novembre 2002.
Cf. : « http://www.otherfilm.org/shop/index.php?go=shop&id=44 »
14 - « Powers of Two », Exposition Michael Snow à la Galerie Martine Aboucaya, Paris, 31 octobre - 16 décembre 2006.

qu'elle se tient, comme un spectacle, une chose autonome, entre l'idée de l'artiste et la sensation ou compréhension du spectateur.[15]

ENTRE ŒUVRE ET MACHINATION

Si l'œuvre de Michael Snow s'avère de l'ordre de la machination, c'est qu'elle porterait en elle les attributs des puissances démystificatrices qui la caractérisent, dont les mécanismes appréhendables et appréhendés par le visiteur curieux sembleraient annoncer ce qui se trame derrière les images et qui *se donne à voir* entre les images, nous guide à travers les sons. Mais plus qu'à ourdir quelques *histoires* sournoises, les complots menés par l'artiste viseraient plutôt à œuvrer, manœuvrer dans le sens de tisser, combiner les images, en manigancer les relations dans la perspective d'en *imaginer* de nouvelles, de manière à retenir l'attention. Suspendre le temps d'un mieux voir et tendre l'oreille, le temps d'une errance et *voyage*, entrepris entre champ visuel et territoire sonore, là où le corps s'égare et le regard achoppe, avant de s'accorder ou s'échapper. Saurons-nous prendre le temps de déjouer les combines instruites par l'artiste, là où l' « e s'accole à l'o », le lieu où *ça* bouge et nous transporte, là où *ça* nous émeut, sans vergogne, pour notre plus grande inquiétude et plaisir ? Traverser la *diagonale* dans l'obscurité ou prendre la place de l'*observer* au sein de l'installation interactive c'est avant tout accepter la mise en mouvement du corps soumis à l'épreuve des dispositifs spécifiques auxquels il se mesure. *Au lieu de l'objet en mouvement devant un spectateur statique, le spectateur est aspiré dans et autour des objets dans la poursuite des secrets de perception.*[16]

15 - Ibid. 9, p. 20.
16 - Alex FARQUHARSON, « Arnolfi », Bristol, Royaume-Uni, Frieze Magazine, N° 64, janvier-février 2002.

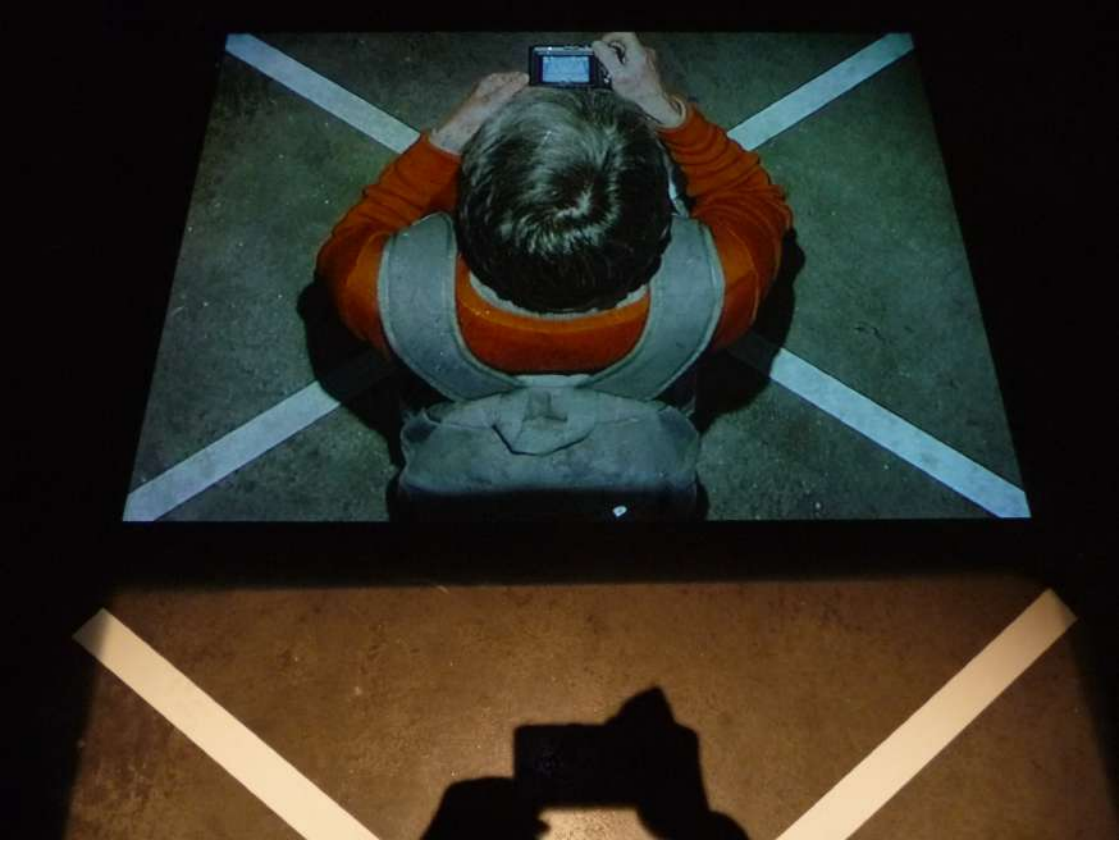
***Observer*, 1974-2001**

Installation vidéo interactive en circuit fermé, projection au sol, 80 x 100 cm/ Interactive video installation, floor projection, 80 x 100 cm

Invité par Michael Snow à entrer dans le *dispositif*[17], l'*observer* observe et s'observe, regarde son image alors qu'il vient de prendre place à l'intérieur de l'un des deux carrés accolés, dessinés au sol, là où les diagonales semblaient désigner la place à *prendre*, précisément là où la caméra, placée en surplomb filme le visiteur en plongée, son image *vue d'au-dessus* projetée à l'intérieur du second carré. À la *physicalité* du corps érigé s'accole la planéité de la surface de projection, le réceptacle de l'image du corps, *l'écrasement de notre verticalité sur un plan horizontal*[18], mon corps imaginé, aux formes imagées reconnues mais inusitées, qui laisse l'observateur pantois.

Je suis privée d'un face à face avec *mon* image. L'« objet » projeté signifie ma présence captée, compressée, mais difficilement compréhensible, la distance qui me sépare de mon corps *annexé*, la proximité qui m'en rapproche en précisent la démesure. Si le regard est le lien qui nous unit à la forme, et s'il *existe une manière de regarder l'objet, si aiguë que celui-ci en deviendrait comme un quasi sujet, un être non pas triomphalement humanisé, mais au contraire, en raison même de sa promotion ontologique, un être voué à la solitude et à la déréliction : un être séparé*[19], il nous faut admettre que le point de vue choisi par Michael Snow, et donné à voir simultanément à notre présence, s'impose par sa singularité, son *étrangeté*. Le *passage* de la trois dimension, le corps filmé, au corps représenté, l'image projetée en deux dimensions, l'*autre*, n'est

17 - Michael Snow, in catalogue de l'exposition « Solo Snow », Le Fresnoy, p. 96.
18 - Ibid. 17.
19 - Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Ed. Minuit, Paris.



Observer, 1974/2001 © Photo : GP, Michael Snow - Tous droits réservés

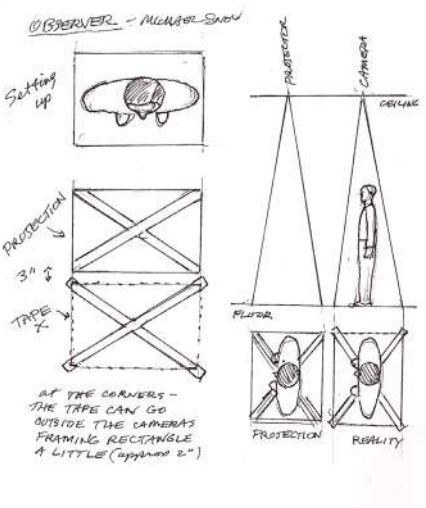
pas évident, la perception du regardeur au moment de l'*expérience de la compression* soumise à l'épreuve et son corps éprouvé. Recouvrant au sol la quasi-totalité de la surface de projection *cadrée*, le corps s'expose sous la forme d'une abstraction des formes d'où s'absente toute perspective et profondeur de champ. Le marquage au sol est la limite, le lien ténu de la *réunion-séparation* des corps, le lieu de l'entrelacs des figures qu'il s'avère impossible de dissocier au risque de rompre la relation établie entre les *corps*, là où la partie indivisible et pourtant désaccordée du *tout*, la fragmentation et forme achevée devenue mesure du corps face à la démesure de son image, s'échappe dans l'écart. Ainsi, *l'écart entre la prégnance de l'instant et le vraisemblable de la représentation*, empêcherait toute assimilation du corps à son image, pourtant si proche. L'idée d'un *décollement de la perception par elle-même*[20], l'expérience du visiteur, rapportée par Raymond Bellour au moment où celui-ci parcourt le tableau *Les Ambassadeurs*[21], expérimente la figure de l'anamorphose, nécessaire à voir entre les plans, inopérante dans le cas de l'*observer* privé de la mobilité nécessaire pour prendre la mesure de son corps, imagé, alors contraint à se *voir* en image et s'imaginer.

Si *le corps propre*, notre corps, *est dans le monde comme le cœur dans l'organisme*, qui *maintient continuellement en vie le spectacle visible*, qui *l'anime et le nourrit intérieurement*

20 - Raymond Bellour, *L'Entre-image, Photo, Cinéma, Vidéo*, Paris, Ed. La Différence, 2002.

21 - Hans Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs*, 1533, Huile sur chêne, 207 x 209,5 cm, The National Gallery, Londres.





Observer, 1974/2001. Photo + plan : in catalogue d'exposition « Solo Snow »© Michael Snow - Tous droits réservés

pour former avec lui un système[22], dans le contexte qui nous préoccupe, la mécanique de la relation induite à travers le dispositif ne se serait-elle pas refermée sur le performeur ? Ne pourrions-nous interpréter la relation inféodée par l'entremise du dispositif entre la figure et sa représentation, dans le sens où Maurice Merleau-Ponty assimile du point de vue phénoménologique la relation du corps à son environnement ? L'*observer* est tenu à la statique, retenu à, et par, son image dans une relation de dépendance qui l'*attache* à l'image, son autre et *antre*, le point de vue de l'artiste et l'image du corps, son *visible*, la *qualité prégnante de sa texture, la surface de sa profondeur, une coupe sur un être massif, un grain ou corpuscule porté par une onde de l'Être*[23]. Le corps, et sa projection déterminée selon le point de vue de Michael Snow, réunis par le biais du dispositif s'accordent en une relation de *fusion-scission* propre à générer la fascination, là où *voir* signifie que la séparation est devenue *rencontre*, au moment de l'avènement de la non-maîtrise, du sujet sur les choses, alliée à une sorte de pouvoir de l'image sur le sujet qu'elle contraint, au moment où les limites sujet/objet sont brouillées et, avec elles, tout le cadre de la représentation. Le temps octroyé aux *corps* d'être exposés et vus, le temps d'un être ensemble *mon(s)trés* et regardés.

La situation vécue par l'*observer* s'inscrit dans la mouvance des expériences menées dans les années 70, à l'époque où les artistes tels que Dan Graham ou Bruce Nauman inventent des dispositifs qui intègrent les spectateurs, activateurs du *spectacle* auquel ils assistent en même temps que d'autres observent, les techniques employées favorisant *la magie, la perte de repères ordinaires, nous faisant pénétrer dans l'univers des reflets, des artifices et des faux-*

22 - Maurice Merleau-Ponty, « Le monde perçu », in *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p.235-239.
23 - Maurice Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible, Gallimard, Paris, p.180.

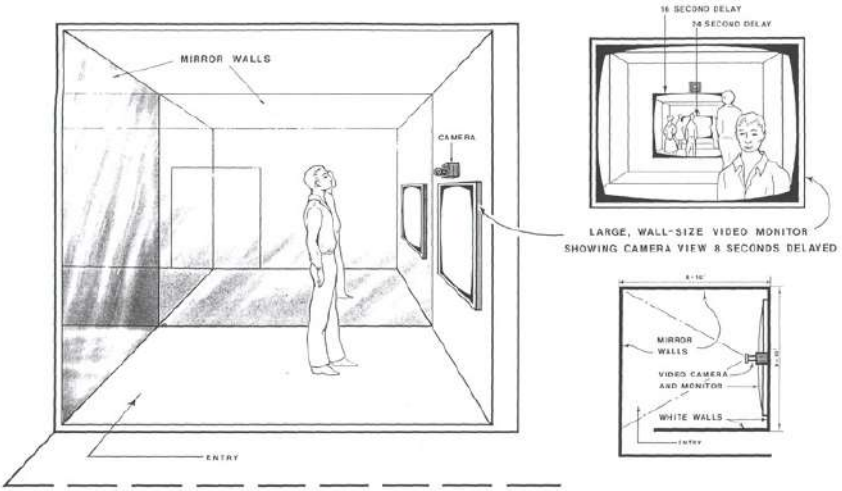


Present Continuous Past(s), Dan Graham, 1974, 2 miroirs : H : 280cm, L 320cm, l 320cm, 1 moniteur NB (30cm à 40cm), 1 caméra N&B, 1 zoom avec diaphragme (iris) manuel réglable, 1 micro processeur de retard 5», NB, 1 ordinateur © Collection Centre Georges Pompidou, Paris (France)

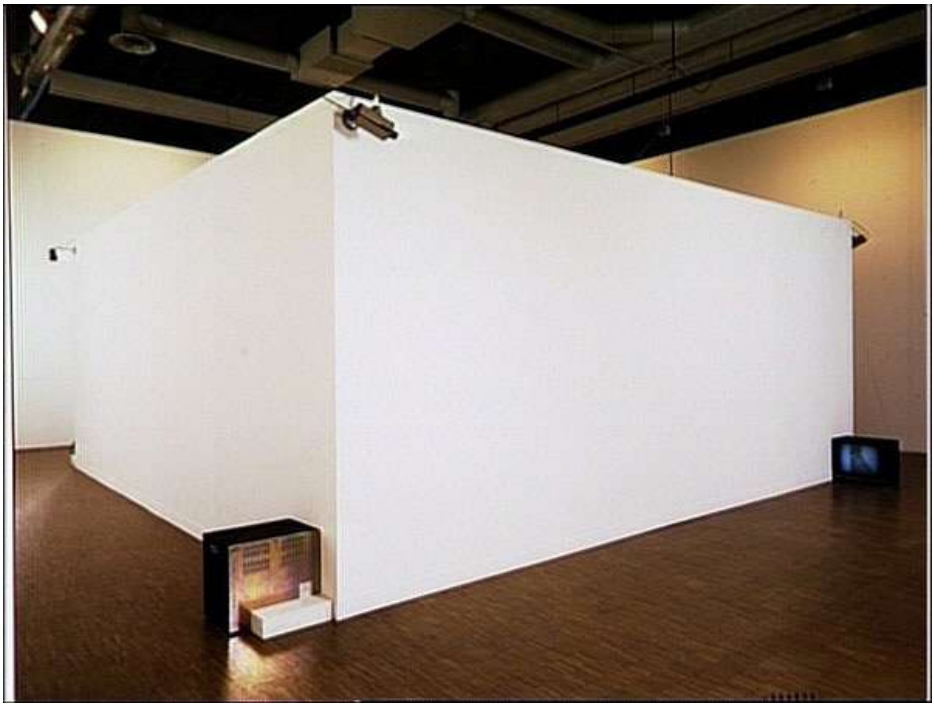
semblants[24]. Expérimentant *Going Around the Corner Piece*[25], de Bruce Nauman, le visiteur tourne autour d'un volume cubique pendant que des caméras le filment, qui ne se voit ainsi jamais au moment où il est filmé, mais entrevoit son image avec un délai qui le sépare de quelques pas de son image transmise sur les écrans de moniteurs. Et, lorsqu'en 1974, à l'aide d'une caméra vidéo et d'un écran récepteur installés à l'intérieur d'un espace structuré et architecturé précisément, Dan Graham réalise *Present Continuous Past(s)*[26], mettant en scène un continuum spatio-temporel, un espace de temps illimité où, et durant lequel les visiteurs, acteurs en même temps que spectateurs, vus et regardés, partent à la recherche de leur image, projetée en temps différé (time delay). La chasse à l'homme est vaine, l'enjeu en vaut la peine.

À la différence des dispositifs de Graham et Nauman, où le visiteur est sollicité à se mouvoir, à l'intérieur ou autour du dispositif, à la recherche de son image sans cesse différée dans le temps et l'espace, son corps confronté aux structures et architectures minimalistes, nul déplacement n'est possible pour l'*observateur*. Contraint à la statique au risque d'être séparé de son image, détachée mais à portée de regard, le dispositif transforme l'expérience en une exacerbation des sens. La distance censée *lier* le performeur, ou le séparer de son image, le *labyrinthe* optique est, dans le cadre de l'*Observer* limité à l'expression d'un rayon visuel, le rayon tendu entre l'œil et la surface projetée, vue, la *diagonale* qui sépare le visiteur de son image, en temps réel. N'est-ce là que résiderait l'efficience du dispositif et

24 - Florence de Méredieu, *Arts et Nouvelles Technologies*, éd. Larousse, coll. Comprendre reconnaître, 2003, p. 82.
25 - *Going Around the Corner Piece*, 1970, Installation vidéo : 4 caméras vidéo, 4 moniteurs noir et blanc, 1 cube blanc, 324 x 648 x 648 cm.
26 - *Present, Continuous, Past(s)*, 1974, 2 miroirs, une caméra vidéo et un moniteur vidéo.



Present Continuous Past(s), Dan Graham, 1974, Plan du dispositif © Collection Centre Georges Pompidou, Paris (France)



Going around the corner Pièce, Bruce Nauman, 1970, Installation vidéo : 4 cameras vidéo, 4 moniteurs noir et blanc 1 cube blanc : 324 x 648 x 648 cm © Adagp, Paris 2007

l'effet kinesthésique qui en résulte, les masses corporelles, cuir chevelu et volume scapulaire occupant la totalité de la surface de projection, les parties du corps filmé surreprésentées, au profit d'une abstraction des formes annulant ainsi toute opportunité de *projection* du corps vers son image, une absence d'identification ? L'image projetée est l'avatar du corps, la métamorphose d'un corps dont il ne dépend que du performeur de se l'approprier sans autre forme de procédure que de l'identifier, à distance, dans l'autonomie de sa forme, *étrange*. La place octroyée à l'observer n'a rien de très enviable, le point de vue qui lui est réservé, sa propre image vue du dessus, compressée, peu avantageuse dans le sens où il lui est difficile de s'*imaginer*. Il s'avère beaucoup plus satisfaisant d'observer le performeur s'observer que de prendre la place de l'observateur, privés que nous sommes alors de la distance qui permettrait de se *voir* se regarder, comme à l'accoutumée, face au miroir. Le regard est *aimant* pour qui tente un rapprochement, le temps d'une relation intime qui ne tolère aucune interférence excepté celle d'un regard *autre*, à distance. *Je* me vois en train de me photographier, un peu à la manière de regarder *In Medias Res*, la photographie posée au sol d'où un oiseau semble s'extraire au moment où nous contournons la scène sans pouvoir la traverser.

Que je regarde mon image projetée au sol dans le cadre de l'installation *Observer*, ou bien me penche au-dessus du tapis, de *In Medias Res*, une photographie posée au sol, la distance qui me sépare en même temps qu'elle me rapproche de l'*image*, les limites des cadres qui relient tout en séparant le corps de l'espace de la représentation restent infranchissables. Entre image fixe, la photographie qui fige l'expression des personnages en mouvement, et image en mouvement, la projection du corps statique, s'apparenterait le regard, celui des acteurs, tourné vers le haut, et celui de l'*observer*, dirigé vers le bas, son image. Invité à prendre place au centre du dispositif interactif, l'attention de l'*observateur* alors spontanément *rivée* à son image, ou à contourner les bords du tapis, de la scène, à la recherche d'un point de vue, le regardeur est confronté à l'émergence de corps compressés, le sien ou celui des figurants, son attention sollicitée. Le passage, de la trois dimension à la deux dimension, générateur de la démesure des corps et déformation des figures, est à l'origine d'une *mise à mal* de la perception, le temps que le regardeur s'octroie pour assimiler les règles de jeux, en déjouer les mécanismes, en silence.

In Medias Res, 1998

Photographie en couleur contrecollée sur lexan / Colour photograph on lexan, 261,5 x 354,5 x 1 cm

Entrons dans le vif du sujet, le visiteur directement *projeté* au cœur de la scène dont nous ne connaissons pas l'enjeu. *In Media Res* est une photographie, *le lieu d'une stase où se passe l'action*[27], un arrêt sur image tant la virtuosité des personnages semble avoir été *suspendue*, sans échappée possible. Traduit du latin « in medias res », le titre de la pièce signifie « au milieu des choses », *une technique narrative qui fait commencer le récit au cœur de l'intrigue, qui permet d'entrer dans l'histoire d'une façon plus vivante qu'avec une ou plusieurs scènes d'exposition, particulièrement quand le sujet s'avère long à expliquer, et les personnages nombreux. On remarque que cette technique est aussi démontrée par les déguisements des personnages dans une comédie.*[28]

Posée au sol, la photographie est au format du tapis persan. Le tapis est le sol, le support

27 - Michael Snow, in Dossier de presse « Solo Snow », exposition de Michael Snow, p. 14.
28 - Cf. : http://fr.wikipedia.org/wiki/In_medias_res

et socle de la scène d'où s'envole l'oiseau sous le regard médusé de trois personnages réunis autour d'une table de salon. La scène ainsi cadrée exclut le hors champ alors que l'unique *échappée* du cadre, que mentionne la direction des corps en mouvement, l'homme et des deux femmes tournés, en 1998 vers le plafond, aujourd'hui en direction des visiteurs qui surplombent la scène, semble induite par l'envolée de l'oiseau. Qu'en est-il donc ici du *milieu des choses* ? À y bien regarder, rien de bien significatif ne s'expose au centre de la scène, si ce n'est le croisement de courbes, les bordures de table et cage d'oiseau autour desquelles les courbures, surfaces convexes des dossiers de chaises, tasse à café et abat-jour s'organisent. Autant de relais qui s'accordent, nécessaires à promouvoir l'élan d'un réseau informel qui entraîne les « objets » et personnages dans une spirale évolutive, engage le regard dans une valse incessante. Serait-ce là le centre du tableau, le nœud de l'*histoire* d'où s'*originerait* le regard avant d'entrer dans la dynamique de l'enchevêtrement des courbes ? Le carrefour des projections imaginaires qui offre au regard un point d'ancrage autour duquel circuler avant de s'envoler au gré des méandres et circonvolutions nécessaires à donner l'élan au volatile, jusqu'à heurter les limites du cadre, le plafond, s'extraire du volume de la représentation. S'échapper ?

Les dispositifs de prise de vue et mise en scène ne laissent rien au hasard, où chacun des protagonistes répond aux exigences du cadrage de manière à valoriser l'effet de profondeur du champ de la représentation, un espace pourtant déjà compressé par le passage des *trois aux deux dimensions*[29], induit par l'effet de perspective traduit par les corps distribués autour d'un *centre*. Les arabesques dessinées par les trois corps tendus vers



In Medias Res, 1998, Photo : in catalogue d'exposition « Solo Snow »
© Michael Snow - Tous droits réservés

le haut, les visages tournés dans la même direction s'accordent avec l'échappée du volatile qui semble s'extraire de la scène. Là même où le regard se pose, précisément là où les couleurs déployées de l'animal en vol s'exposent en un large éventail *flouté*, le lieu où s'attachent les regards est le plan d'intersection des sommets des pyramides visuelles, le point d'achoppement du regard empêché d'y voir. Les regards convergeant vers le volatile échappé ne tisseraient-ils les rayons tendus vers le sommet du cône visuel, là où l'oiseau aux ailes déployées suspend son vol, les trois corps dressés comme les piliers d'une base pyramidale ? Les visiteurs présents autour du tapis, leur attention focalisée vers le volatile, participent de la formation d'une pyramide visuelle inversée qui prolongerait le champ de vision, les sommets des pyramides se croisant au niveau du plan d'intersection séparant les deux *mondes*. La référence à la *fenêtre* d'Alberti n'est pas fortuite. Au peintre, nous substituons le photographe, auteur de dispositifs de mise en scène et réalisateur d'*histoires*. Œuvrant *In Media Res* comme une *fenêtre* ouverte sur l'*istoria*, la finalité du tableau et son essence, Michael Snow ne reconstituerait-il le système narratif décrit à la Renaissance comme *un phénomène de « condensation », qui trouve son expression théorique dans la règle classique dite des « trois unités », unité de temps, d'action et de*

29 - Michael Snow, « In Media Res », in Dossier de presse de l'exposition « Solo Snow », Le Fresnoy, 2011, p. 14.









In Medias Res, 1998, Photo : in catalogue d'exposition « Solo Snow » © Michael Snow - Tous droits réservés

lieu propres à mettre en œuvre la fiction ?[30] La fenêtre ouverte sur l'histoire est avant tout *une projection, une « création » de la pensée de* l'artiste, *une matérialisation de l'Idée, autrement dit une construction mentale*. L'objectif de la caméra ou notre œil à l'origine des rayons, supports de la perspective, une approche conceptuelle de l'espace qui s'appuie sur l'optique, un système de représentation qui permet de *mettre en place l'histoire*.

Impossible de traverser la scène, tourner autour de l'œuvre semble la contrainte déterminée par l'artiste pour confirmer l'illusion de la représentation, l'impénétrabilité de sa surface. Nous manque alors le point de vue qui surplombe la scène, la place qu'occupait l'appareil photographique, à distance de l'oiseau, la distance qui le sépare du niveau du sol, le tapis d'où s'érigent les personnages. Le centre de la scène serait-il le carrefour des tangentes circulaires que l'artiste aurait précisément pris soin d'*éviter* pour en libérer la zone et impliquer le *vide*, là où le regard, pris dans la dynamique des formes, circule ? *Le vide comme processus, c'est-à-dire comme évidement, pour inquiéter le volume*, écrit Georges Didi-Huberman en référence aux « objets » et volumes de Donald Judd et Carl Andre, le lieu d'un *manque-à-voir* susceptible de donner envie d'y voir, une opération de *nature dialectique qui conjugue et dynamise les*

30 - Alberti, De Pictura, Cf. : www.univ-rennes2.fr

contradictions[31], entre un devant et un dedans de l'image, un dedans et en dehors de la scène. Ainsi le centre de la scène ne serait pas évidé, mais laissé vacant *au milieu des choses* autour duquel s'organisent les objets et s'érigent les personnages en une révolution de points stratégiquement disséminés autour du centre du tableau, le volume de la construction et le nœud des transactions, le lieu où le regard pointe et se pose, entraîné dans la dynamique des circonvolutions. Ne manque que le son, que seule notre imagination aurait pu activer au risque d'interrompre la magie.

Qu'il s'agisse du regard posé sur la scène de *In Medias Res* ou celui porté sur notre propre corps via l'*Observer*, le regard qui traverse les fenêtres ouvertes par Michael Snow sur le monde, les histoires, s'accorde avec celui déployé sur la scène de *Powers of two*, placé à hauteur du regard, là où l'actrice nous toise du regard. Aucune œuvre parmi celles, exposées au Fresnoy dans le cadre de l'exposition « Solo Snow », ne semble échapper à la puissance de sa composition. Oeuvres ou titres des œuvres portent les stigmates de processus artistiques que l'artiste réalise, qui invente, par exemple, le titre *SSHTOORRTY*[32] à partir de la superposition des mots *SHORT* (*court*) et *STORY* (*histoire*), crée d'une *« histoire courte » une histoire encore plus courte*, ou découpe *Wavelenght*[33] en trois séquences qu'il superpose, réalisant d'un film de 45 minutes, une vidéo de 15 minutes diffusée sous le titre de *WVLNT*, la contraction de *Wavelenght For Those Who Don't Have The Time*.[34]

Powers of Two, 2003

4 photographies sur transparents suspendus / 4 transparent photos suspended, 259 x 488 cm

Powers of Two[35] est le titre repris pour l'exposition de Michael Snow programmée en 2006[36] à la galerie Martine Aboucaya, qui semble des plus approprié pour définir les composantes de l'*Œuvre*. « *Powers of Two », un terme mathématique qui définit la multiplication d'un nombre par lui-même, un titre approprié pour une œuvre qui peut être vue des deux côtés et qui représente un couple.*[37]

La photographie, réalisée à l'échelle 1, exécutée sous la forme de quatre panneaux de même dimension reproduits sur une surface transparente, est suspendue, sa base jouxte le sol de l'espace d'exposition qui prolonge celui de la scène, *l'espace dans lequel l'œuvre est montrée ainsi que les spectateurs qui s'y trouvent font partie de l'image*[38]. La frontière avec l'espace de la représentation s'efface qui permet au visiteur de s'inscrire frontalement avec la surface de représentation, le tableau monumental offrant au visiteur l'opportunité *de ressentir l'expérience d'un temps* et *d'un espace donnés.*

Allongé sur le lit, un couple s'enlace, l'homme tournant le dos pendant que la femme tourne le regard vers le public. On entre et sort de la scène, on traverse le rideau comme on tourne aisément autour de la surface de représentation, dans le cadre de *Powers of two*, mais on y revient sans cesse vers le couple, la femme qui nous regarde. Qu'en est-il du regard *photographique*, la femme

31 - Georges DIDI-HUBERMAN, « Anthropomorphisme et dissemblance », in Ce que nous voyons, *Ce qui nous regarde*, Ed. Minuit, Paris, 1992, p.98.
32 - *SSHTOORRTY* (2005), projection vidéo, couleur, son, 1 min 45 s, en boucle. Collection Michael Snow
33 - *Wavelength*, 1966-1967, film 16 mm, 45', couleur, son.
34 - *WVLNT (For Those Who Don't Have the Time Originally 45minutes Now 15 !!)*, 2003, vidéo HD, 15', couleur, son.
35 - *Powers of Two*, 2003, 4 photographies sur transparents suspendus, 270 x 490 cm, Collection galerie Martine Aboucaya, Paris.
36 - *Powers of Two*, exposition à la Galerie Martine Aboucaya, 31 octobre - 16 décembre 2006.
37 - Michael Snow, in Dossier de presse « Solo Snow », exposition de Michael Snow, p. 9.
38 - Ibid. 37.



Power of two, 2003 © Photo : GP - Michael Snow - Tous droits réservés



Power of two, 2003, Photo : in catalogue d'exposition « Solo Snow » © Michael Snow - Tous droits réservés

qui me regarde *droit dans les yeux*, sans être sûr qu'elle me voit, comme si la *Photographie* séparait *l'attention de la perception et* ne livrait que l*a première, pourtant impossible sans la seconde ; qui est chose aberrante, une noèse sans noème, un acte de pensée sans pensée, une visée sans cible ?*[39] Visant sans cibler, le regard photographique *retenu par quelque chose d'intérieur* ferait l'économie de la vision et ne regarderait rien, trop occupé à maintenir le regard *ouvert* en direction de l'objectif, notre propre regard pris dans le faisceau d'une présence absentée qui ne laisse le regardeur indifférent, celui de la femme qui appelle, une *présence* à l'origine de la relation *entre l'image et la subjectivité du regardeur*.[40]

Je participe au jeu du *regardant-regardé*, du *voyant-vu* ou de l'observant-observé soumis au regard perçant qui traverse la scène et surface d'un *monde* clos, la représentation d'un espace familier *scénographié*, architecturé, la chambre, là où *regarder, serait prendre acte que l'image est structurée comme un* devant-dedans : *inaccessible, et imposant sa distance, si proche soit elle, la distance d'un contact suspendu, d'un impossible rapport de chair à chair.* L'image structurée comme un seuil, *un cadre de porte ouverte, une brèche dans un mur, ou une déchirure, mais oeuvrée, construite, comme s'il fallait un architecte ou un sculpteur pour donner forme à nos blessures les plus intimes. Pour donner, à la scission de ce qui nous regarde dans ce que nous voyons, une espèce de* géométrie fondamentale[41]. Là où les corps exposés prennent place, le temps d'une *co-présence*, celle de l'*Operator*, le photographe allié au *Spectator*, le regardeur, face au spectacle, le *Spectrum de la Photographie*[42].

Cadrée, la scène s'expose en silence, comme un tableau de genre, une peinture d'intérieur hollandais, scénographie ordonnée et mise en abyme des cadres que Michael Snow nous décrit : *une porte, et un miroir qui montre ce qui fait face à la scène, une fenêtre sur un mur opposé (que l'on ne voit pas). Cette « réflection » fait partie de l'image, elle est transparente (comme le sont les fenêtres). Le lever (ou le coucher) de soleil est réfléchi dans le miroir qui reflète la fenêtre et sa lumière se diffuse dans la chambre*[43], transformant l'espace en de multiples vides et pleins, purement fictifs, en un réajustement de l'ordonnancement du réel pour atteindre l'équilibre de la composition, que le regard arpente avant de s'échouer dans le regard de l'*autre*, la femme, qui rompt le silence. Nul doute que le regard de la femme, quelle qu'en soit la *portée*, le regard qui se rappelle à nous au moment de contourner le rideau de scène aura sollicité notre attention, retenu le cours de notre déambulation à travers les espaces de l'exposition *Solo Snow*. Un peu à la manière des femmes représentées par les peintres hollandais Godfried Schalcken, *A Woman singing and a Man with a Cittern*[44], ou de Johannes Vermeer, *A Young Woman seated at a Virginal*[45], dont le regard interpelle le visiteur, une stratégie du peintre de l'époque pour retenir son attention alors qu'il était confronté à une quantité extravagante d'œuvres exposées dans les premiers Salons

39 - Rolland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Ed. de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 172.

40 - Isabelle Lelarge, « Powers of Two », article in Parisart.com, à propos de l'exposition à la Galerie Martine Aboucaya, 31 octobre - 16 décembre 2006. Cf. : http://www.paris-art.com/pages_detail/imprimer_page_detail.php?nom=page_detail_critique&menu=art&sousmenu=critique&id_criti=3351

41 - Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Editions de Minuit, Paris, 1992, p. 192.

42 - Ibid. 41 p. 22.

43 - Michael Snow, in catalogue d'exposition « Solo Snow », exposition de Michael Snow, p. 86.

44 - Godfried Schalcken, *A Woman singing and a Man with a Cittern*, vers 1665-1670, Huile sur toile, 26,6 x 20,4 cm, The National Gallery, Londres

45 - Johannes Vermeer *A Young Woman seated at a Virginal*, vers 1670-1672, Huile sur toile, 51,5 x 45,5 cm, The National Gallery, Londres



Godfried Schalcken, *A Woman singing and a Man with a Cittern*, vers 1665-1670, Huile sur toile, 26,6 x 20,4 cm
© The National Gallery, Londres



Johannes Vermeer, *A Young Woman seated at a Virginal*, vers 1670-1672, Huile sur toile, 51,5 x 45,5 cm
© The National Gallery, Londres

d'Exposition du XVIIIème siècle ouverts au grand public.

Il faut du temps pour parcourir l'exposition, faire le tour de *Solo Snow*. Le temps d'en découdre avec les images et les sons, le regard soumis aux enjeux de savantes *machinations*, le temps d'une interpellation du regard et d'une attention détournés au profit d'un *slow time*, un long temps d'exploration propre à se mouvoir, concevoir les fils de la *relation* propice à s'émouvoir. Michael Snow n'aurait-il manigancé les dispositifs dans la perspective d'*ouvrir* à l'extravagance d'un jeu, la pratique de l'œuvre d'art *ouverte* à l'intrigante question de l'espace « entre-deux espaces », l'*entr'espace* ? *Là où il y a, il n'y a qu'à s'inquiéter de l'entre, au moment où ce que nous voyons commence juste d'être atteint par ce qui nous regarde. Le moment où s'ouvre l'antre creusé par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons.* Là où ça chante et ça danse entre les images et les sons ?

© Ghislaine Perichet - Paris, 14 septembre 2011
Turbulences Vidéo #73

Plasticienne, écrivain, réalisatrice et vidéaste, Valérie Mréjen est aujourd'hui scénariste et cinéaste.

Valérie Mréjen du Musée au Septième Art

« La réponse est le malheur de la question » M. Blanchot

par Jean-Jacques Gay

De la Vidéo au Cinéma, du documentaire à la Fiction, du Musée aux salles obscures Mréjen déploie un art de la mise en scène résolu et sans faille au cœur d'un long métrage de fiction qui apparaît comme un véritable ovni dans le paysage cinématographique français de cette année 2011 (sur les traces du film de Donzelli – une de ses amies et de ses actrices). Un film, cette année présent à Cannes (quinzaine des réalisateurs), *En ville* devrait bientôt avoir un petit frère.

Mais pourquoi diable Valérie Mréjen délaisse t'elle le cocon doré de l'art contemporain et de ses institutions bienveillantes, pour la jungle de l'industrie cinématographique ?

En 2008 déjà elle annonçait ce passage et alors que nous préparions une exposition elle me disait comment le cinéma et l'écriture de *En Ville* allait changer son travail :

« Avec ce projet de fiction cinématographique je me confronte à quelque chose qui m'oblige à me remettre totalement en question dans ma façon de travailler… Mais il y a aussi l'excitation d'un récit plus ample, avec des personnages qui ne sont plus dans le récit, mais enfin dans l'action. »

En attendant que ce projet de film se concrétise (avec l'échec de l'avance sur recette du CNC), Valérie Mréjen réalisa *French Courvoisier*, un court métrage cinématographique de 15 minutes sur la disparition de son ami, l'artiste Edouard Levé. Une tablée de copains, intellos branchés dissertent sur la disparition de leur ami et lèvent leur verre à son souvenir. Dans ce film joue Bertrand Schefer (jeune philosophe, écrivain et scénariste) qui est le complice au cinéma comme en ville de Valérie Mréjen.

En Ville

Cette écriture à 4 mains avec son compagnon, est nouvelle pour Valérie et s'est poursuivie derrière la caméra pour donner naissance à *En ville* ; sortie nationale en juillet dernier.

En ville, est l'histoire d'une jeune Lycéenne en pleine confusion amoureuse et familiale post adolescente.

« Toute histoire est une histoire d'amour ! » disait Godard « Amour pour la guerre, pour l'argent, le sexe, le pouvoir, l'aventure etc. ». À ce titre *En Ville* est une histoire d'amour sur l'Amour. L'histoire d'un quadra photographe et d'une juste femme, Iris, qui arrivent à un carrefour de leur vie. Deux amants virtuels qui sans doute, prennent la bonne décision d'une relation d'estime et de retenue… Celle de continuer chacun leur vie, enrichis de la collision de leurs seuls sentiments.

Rien ne se passe, et tout est dit.

Et c'est là la richesse du cinéma de Schefer et Mréjen. Cinéma de couple où l'on retrouve les



En ville, 2011 © *Valérie Mréjen*

obsessions du travail vidéographique de Valérie pour le couple, la famille, la communication, le verbe, la position de l'individu dans la société et le paraître. Une observation que l'artiste mène depuis presque 15 ans sur sa vie et ses contemporains à travers de multiples vidéos et films originaux.

Capri

Lors de son exposition au Jeux de Paume intitulée *Place de la Concorde*, Mréjen écrit et réalise *Capri*, un jeu de couple entre Valérie Donzelli (que l'on retrouve dans *En Ville*) et Jérémie Elkaïm (en couple aussi à la ville et au cinéma avec Donzelli : *La Guerre est déclarée*) jouant une scène de rupture construite avec les dialogues de plusieurs films plus ou moins connus.

Ce film, montré en installation de 6 minutes, est comme une sculpture associant différents points de vue sur une forme, celle du « couple en crise au cinéma ».

« *Capri* est certainement le film qui m'amènera vers autre chose, vers une autre façon de travailler », me disait Valérie en 2008. Et, pas manqué, c'est à *Capri* que l'on pense en voyant *En Ville*. Non pas qu'il fasse suite à l'histoire de ce couple, mais parce que Mréjen se plonge dans une narration et un découpage plus académique.

Car si le malaise de *Capri* est cinématographique, c'est aussi par cette mise en abîme du cinéma que s'approprient les acteurs à travers un huis clos presque filmé en plan séquence et où les dialogues fusent, où les prénoms changent avec des déclarations sans retour sur une histoire d'amour qui « finit mal ».

Mais revenons à la trajectoire de Valérie Mréjen, jeune plasticienne qui manipule le mot et l'image pour disséquer la communication humaine (si ce n'est la comédie du même nom) à travers le média vidéo. Après l'École



En ville, 2011 © *Valérie Mréjen*

Nationale des Beaux Arts de Cergy Pontoise, la Villa Médicis, elle écrit et réalise des œuvres personnelles basées sur ses souvenirs et ceux de ses amis. Souvenirs à qui elle redonne vie par *sa* plume ou/et le jeu d'acteurs à travers des plans fixes entre 1 et 15 minutes.

« Au début, mon travail vidéo était lié à mon histoire, et puis je me suis intéressée aux souvenirs, à des choses liées à l'enfance à l'intimité, aux gens autour de moi… »

Portraits Filmés

Car Mréjen aime les gens, les acteurs qu'elle met en scène à travers plusieurs séries de films, drôles de petits films surréalistes qui se présentent comme des démonstrations grotesques du quotidien.

« Mon but était de faire des gens les comédiens de leur vie, simplement en réécrivant leurs souvenirs. » se souvient-elle, en ajoutant : « On rigole souvent de mes personnages parce que l'on se retrouve en eux. »

Et c'est peut-être aussi pour cette raison que certains spectateurs d'*En ville* se sont retrouvés rejetés par ce cinéma trop intransigeant, trop écrit qui semble réservé à des initiés.

« Pour moi le texte est vital, j'ai besoin du son et de la durée d'un plan ou d'un livre. » déclarait Valérie, qui, à travers quelques expériences littéraires fort réussies, nous livrait plus que dans ses films un regard sur sa propre vie : *Mon Grand père* (1999), *L'Agrume* (2002), *Eau sauvage* (2004).

Car même si à travers ses vidéos elle réécrit les souvenirs des gens, les fixant comme acteurs de leurs souvenirs ou les remplaçant par des vrais acteurs, son travail vidéo a commencé en famille. Et la famille est au cœur de *En Ville*. Portrait filmé est partie d'une série faite avec sa tante, son premier livre est sur son grand père… *L'Agrume* ressemble étrangement à Bertrand Schefer… La tribu Mréjen se retrouve films après films au cœur de ses mises en scène, changeant de rôle et de costume, mais toujours au service d'une démonstration en image de cette impuissance face aux autres.

Impuissance face au regard des autres, mais aussi face à la famille et au couple, dont les démonstrations vidéographiques de Valérie Mréjen nous posent la question de l'impossible.

« Mon travail est très lié à la psychanalyse. Cette façon d'écouter et de recueillir des histoires sur l'enfance et les souvenirs. »

Bouvet

Ainsi au travail débuté par des vidéo-expressions comme *Bouvet*, *Merci bonne journée* (1997), *Sympa* (1998), succède rapidement un regard sur les toc de la famille : *Une noix, Toni et Etienne* (1997), *Le Projet, Valérie* (1999). Puis la relation du couple *Jocelyne, Anne et Manuel, Huguette* (1998), *Maité et Philippe, Michèle et Aurore* (1999) et *Capri* (2008), sans oublier en 2000 la communication banale sans le moindre intérêt sauf qu'on l'utilise tous les jours sans s'en rendre compte… « Qu'est-ce que tu deviens ? Quoi de neuf ? Qu'est ce que tu racontes ? Tu as des projets ? » avec *Blues Bar* et quelques autres perles.

On peut alors imaginer que cette période comme un regard de Mréjen sur le vécu de Valérie. Un regard sans appel.

Ce n'est qu'en 2002 après un court métrage *La Défaite du rouge gorge* (2001) et, en résidence au Fresnoy, un essai filmique *Chamonix*, que Mréjen débute ses *Portraits filmés* 1 et 2 et cette réécriture des souvenirs. Cette réappropriation des souvenirs des autres, donne des choses extravagantes. Cette série se terminera par *Il respirent* (2008), un inquiétant film peuplé d'esprits (où joue Bertrand).

Pork and Milk

Mais c'est une commande : *Dieu* (2004) qui va pousser notre artiste à se tourner (à sa manière vers le documentaire et réaliser par la suite *Pork and Milk*, et *Valvert*, qui sortiront ensuite en salle, chose rarissime pour ce genre de production.

Alors surgit de l'art de Valérie un certain « cinéma vérité ». Avec *Pork and Milk* elle réalise le plus surprenant des « documentaires ». Ce document sur les juifs pratiquant d'Israël qui, un jour, abandonnent la religion, leur histoire avant, après, narrée par eux même est à voir d'urgence. Car ce documentaire n'en est pas un. Ce film est fascinant, toutes croyances confondues et ses inventions plastiques sont sans commune mesure avec ce que l'on appelle un documentaire.

C'est un vrai document sorti depuis en DVD et qui se regarde comme une vraie fiction. Un vrai cinéma vérité dont le regretté Jean Rouch aurait été fier.

Je parle de Jean Rouch car si certains critiques cinéma ont évoqué Antonioni en parlant de *En Ville*, je crois que ce n'est pas la bonne référence. La référence de Mréjen est sans nul doute Jean Rouch.

Cinéma Vérité

Lorsque l'on voit *En Ville* on ne peut pas oublier ce film de Rouch tourné 1962 juste avant le *Paris vu par…* de la nouvelle vague : *Les Veuves de 15 ans*. Ce court métrage de 25 minutes en noir et blanc est un juste regard sur les jeunes de son temps. Au même titre que Rouch qui observait la société Yéyé, Mréjen et Schefer donnent la parole aux jeunes des années 2011. Presque 50 ans après comme Jean, Valérie et Bertrand mettent en scène deux adolescentes, une sérieuse et l'autre pas, aux prise avec la réalité de leur vie d'adulte. Comme Rouch en son temps réalisait son film pour la série *Les adolescentes*, Mréjen et son compagnon essaient de parler à la jeunesse.

L'histoire du cinéma nous a plus d'une fois montré que le septième art savait s'adresser aux générations nouvelles. Or aujourd'hui ce film généreux risque de ne pas toucher tout de suite son public jeune plus connecté que cinéphile. D'ailleurs veut-il vraiment se reconnaître dans Lola Creton et ses camarades ?

En Ville est un film produit avec courage, sans argent et avec une grande générosité et qui, on l'espère, fera date car Bertrand et surtout Valérie en poursuivant son travail de scrutation de ses contemporains comme Rouch et sa caméra (en France et en Afrique) tentent un « cinéma vérité » plus proche de l'éthnographie que de la romance. Un cinéma lent ou chaque mot compte, où l'action est dans la réflexion.

En 2008 Lors de son exposition au Jeu de Paume, Mréjen réalise un petit film très discret sur les jeunes lycéens et leurs héros, leurs aspirations, leurs désirs, qui se nommait *That's all Folks*. Titrée comme se termine les courts dessins animés US, cette vidéo de 5 minutes se révèle aujourd'hui comme l'étincelle, le point de départ, de ce premier long métrage. Une réponse et une analyse à la désillusion des ados qui « jouaient » dans ce film, affichant devant la caméra un malaise et une urgence.

That's all Folks

« La première fois j'ai fait de la vidéo dans un moment d'inquiétude. » disait Valérie Mréjen en 2008. Trois ans après on peut imaginer que pour entrer dans la « fiction des grands » Mréjen est plus inquiète pour ses contemporains que pour elle même. Et à la question des enjeux du cinématographe aujourd'hui pour une plasticienne qui en 2008 habitait un étage



En ville, 2011 © *Valérie Mréjen*

entier du Musée du Jeu de Paume sont certainement de l'ordre de l'urgence. Urgence de parler au plus grand nombre, de sortir du musée, de sortir de la religion art.

Lorsque Valérie me raconte *Pork and Milk*, et ce qui l'a poussée à partir à la rencontre de ces juifs, qui, un jour, ont décidé de tout quitter (famille, quartier, métier, amis) pour sortir de la religion, elle me confie que ce qui l'a interpelée c'est qu'en hébreux « devenir religieux », c'est « aller vers la réponse », alors que « sortir de la religion » c'est « aller vers la question ! ».

Aujourd'hui, une chose est sûre, comme toute œuvre d'art, les vidéos comme les mots ou les films de Valérie Mréjen, nous posent des questions. Et, si comme le dit Blanchot « La réponse est le malheur de la question » n'essayons surtout pas d'y répondre, mais de simplement les laisser nous accompagner…

© Jean-Jacques Gay - septembre 2011
Turbulences Vidéo #73

À gauche, une image tirée de Godard Sollers, l'entretien, à droite, la première phrase : « J'aime dire *je* dans mes textes ».

Ciné et Tv vont en Vidéo (Avis de Tempête)
The perfect storm

par Stephen Sarrazin

Comme si cela était nécessaire, car ce que démontre sans réserve ce splendide recueil de textes de Jean-Paul Fargier, portant sur le cinéma, la télévision, et la vidéo, se dévoile sur plus de quarante années d'écriture : il y a un ton, un style Fargier, immédiatement identifiable, qu'Alain Bourges, dans son beau texte érudit sur le même ouvrage[1], reprend dans son introduction. Un voyage, une rencontre, une exposition parcourue, un film vu, un livre lu qui met sur une piste. Tout comme la vidéo Sollers/Godard, qui m'entraîna vers Jean-Paul Fargier il y a plus de vingt-cinq ans. Il me fallait rencontrer celui qui avait orchestré cette rencontre, pour découvrir, et suivre, une œuvre faite de concepts, paroles, d'actes et d'images qui prend aujourd'hui toute sa pertinence. Car si, pour la scène vidéo Française, JPF a toujours été *là*, aujourd'hui est indéniablement « le moment Fargier ».

Preuve faite en juin dernier lors d'une exposition organisée par la revue Ironie, avec Sollers comme objet de contemplation, dans laquelle était présentée une autre création de Jean Paul Fargier, co-réalisée avec Françoise Dax, *Cher Mallarmé*, qui offre une lecture magistrale du *coup de dés*, par Sollers. Il faudra parler un jour de Sollers acteur chez JPF, comment il fut son *leading man*, à la manière des grandes rencontres entre un réalisateur et un interprète, et personne n'a mieux joué à être Sollers que… Moment venu pour une rétrospective majeure de son œuvre, au regard de ce Mallarmé qui a non seulement « bien vieilli » : cette vidéo a pris son public de vitesse. Une vidéo de l'instant culturel, d'une époque qui réclame.

De même, *Ciné et Tv vont en Vidéo* est un livre sur le temps, celui qui se mesure entre les essais militants de Cinéthique à la fin des années 60 (les textes de jeunesse sur le cinéma Français dont il fallait parler, de Bresson à Straub-Huillet) et les coups solides portés, engagés, de la décennie précédente, mais plus encore sur celui de l'instantanéité, la simultanéité, le direct, face à l'éternité, et comment, parfois, une fusion des deux s'opère dans cet instant qui se définit également par celui de la fidélité, à Godard et Sollers, à Pollet, Guitry, Rozier, Duchamp et Paik…

Autre phrase clé annonçant le programme de sa pensée « Né dans l'après coup de mai 68, le désir d'en découdre habite tout ce que j'écris depuis ce moment jusqu'à aujourd'hui. La critique relève du duel, la théorie est un combat… ». Preuve d'emblée avec le premier essai tiré de Trafic, la revue de Daney et Bellour, autres penseurs qui s'aventurèrent du cinéma à la télévision et la vidéo (Daney-télé/ Bellour-vidéo/ JPF Trinité), *La Télévision Pure* , dédié aux *caillés* du cinéma.

Armé de ruse, d'audace, de discipline (car

1 - Cf. *Tempête sur la Mer Morte*, in Turbulences Vidéo #72, Juillet 2011





JPF est avant toute chose un « travailleur » habité d'une pensée qui oublie le sommeil), et de son « effet tivi », le plus singulier, le plus utile des concepts média venus de France, avec le « post-cinéma » de Louis Skorecki, il défend Paik contre ceux qui tentent de lui usurper son rôle de fondateur, et condamne délicieusement les stars de l'art contemporain qui s'emparèrent d'un patrimoine cinéma, plutôt que d'en assumer le désir. En fraudant, en pensant l'installation sans la vidéo, tandis que Bill Viola allait lui offrir l'Opéra.

Frondeur, ses cibles sont Douglas Gordon, Pierre Huyghe, et Matthew Barney qu'il vise tout cruellement. Ces textes, à la fois ludiques et impitoyables, ne sont que des amuse-bouches à côté de ce que subit Guy Debord et « l'inanité de ses théories anti-cinéma » Texte emblématique de ce recueil dans la mesure où est livrée la part épique de l'amour du cinéma par son auteur.

En tant que critique et professeur, JPF n'a jamais cessé d'être du côté du cinéma, d'être parmi les premiers penseurs Français à mesurer ce qu'allaient lui amener la télévision (y compris expérimentale, de Paik à Averty) et la vidéo. La vidéo, le bateau, quant à ciné et tv, comment se partager Juliet Berto et Dominique Labourier ? Et JPF, celui qui offre les bonbons ? Du moins, tel Barbet Schroeder, il agit comme guide d'une pièce, d'un monde à l'autre, pour aboutir à la *télévision*, lieu de l'immatériel.

Qui nous ramène au *je* du début, car il y a, parmi tous ces espaces investis, un territoire particulier qui ne peut que lui appartenir, celui de sa famille, de son intimité. Évocation de sa fille dans ses vidéos (*La Poudre aux Yeux*), un texte pour son fils (*Au Hasard les Scénars*), ses chats (*Le Miaou qui dit*, sur Pagnol, un des plus beaux textes de son auteur), et sa rencontre avec la maison de Malaparte, celle du *Mépris* du Godard (*Ma (Non) Maison Même*) où il dit y avoir rencontré Godard, Malaparte, et Duchamp. Maison aimée, trop aimée, comme un corps, même. Avançons que JPF a d'ailleurs façonné une œuvre, l'a construite au fil des années, y ajoutant des annexes, telle sa demeure[2], plutôt que de livrer une théorie faite d'un seul bloc. À cet égard, ce bel ouvrage trouve sa place aux côtés de *La Chambre Claire* de Roland Barthes, *La Maison Cinéma et le Mond*e, de Serge Daney, *Les Violons ont toujours Raison* de Louis Skorecki, des livres-portraits indispensables, soulignant cette spécificité Française, d'une singularité de l'écriture qui révèle un reflet de ces images qu'elles mêmes n'avaient jamais entrevu.

© Stephen Sarrazin - Tokyo, 6 octobre 2011
Turbulences Vidéo #73

2 - Et j'aimerais dire ici l'amitié, l'hospitalité de JPF, qui ouvrit cette demeure à bien des critiques et artistes en devenir, qui auront été « des héritiers de » au fil des années. Une demeure que nul ne souhaiterait quitter.



PORTRAIT D'ARTISTE / SYSTAIME

Je suis né à Limoges. Mon père a vécu la guerre d'Algérie, ma mère aussi (son père était militaire). Mes grands parents sont arrivés à Limoges après l'indépendance de l'Algérie.

Interview : Systaime

par Gabriel Soucheyre

Mon père est devenu journaliste à l'Écho du Centre, un journal communiste, puis au Populaire du Centre, de couleur plus socialiste. Les convictions politiques de mon père n'étaient pas un hasard, mon grand-père paternel était très engagé dans le mouvement communiste.

Ma mère, quant à elle, était agent de la SNCF.

J'ai un frère. Il a deux ans de plus que moi, c'est un militaire de carrière,.

Il travaille dans la «guerre numérique», secret défense ! J'en sais donc très peu! Il a toujours toujours été très bon élève, très studieux. A l'école, sa notoriété de bon élève me précédait et je provoquais souvent l'étonnement de mes professeurs. J'étais beaucoup moins bon élève, le «mauvais élève». Il a poursuivi ses études en Math Sup, Math Spé, l'école de pilotes de chasse à Salon-de-Provence. Malheureusement, pour des raisons médicales, il n'a pas pu devenir pilote. Il est devenu «basier» et a monté en grade.

Moi, derrière, j'étais un peu l'artiste de la famille.

J'étais un enfant très extraverti, très blagueur, farceur même.

Je me souviens que ma mère était allée voir un instituteur en CE2 car elle s'inquiétait de mon niveau. On lui avait répondu de ne pas s'inquiéter pour moi, que je finirai bien par m'en sortir. Ma mère a toujours insisté sur le fait qu'il était très important de bien travailler à l'école. J'ai beaucoup subi une certaine pression de par la comparaison avec les résultats scolaires de mon frère. Je ne dirai pas pour autant que ça m'a pourri la vie. En revanche j'ai compris pourquoi je m'étais dirigé vers un parcours artistique, peut-être une envie de séduire, de réussite dans un domaine qui m'était propre.

Avec mon frère, nous étions assez détachés, sans pour autant nous détester, nous étions vraiment différents.

A l'école, ma période préférée, c'était la récréation car je pouvais y voir mes amis.

Pour le reste, je me souviens avoir beaucoup apprécié la poésie, les récitations de poèmes, etc. J'apprenais par cœur, je mettais le ton, j'aimais me donner en spectacle.

Dès le CE2, certains instituteurs m'ont véritablement marqué.

Celui qui avait dit à ma mère que je m'en sortirais toujours, qui m'a donné envie de m'intéresser à plein de choses, qui ne me considérait pas comme raté.

Au collège, il s'agissait d'une professeur de mathématiques. Peut-être était-ce dû à sa singulière beauté mais je me suis très intéressé aux mathématiques. Comme le précédent, elle avait su me canaliser, être patiente, et ne m'avait pas rejeté du premier coup. J'avais



certainement besoin de beaucoup d'attention.

L'histoire-Géo… et la chorale, que je fréquentais souvent entre midi et deux et que j'appréciaits beaucoup.

En quatrième, je devais avoir 6 ou 7 de moyenne générale, on n'a donc pas voulu me garder. Mes parents sont intervenus et ont fait en sorte que je soit accepté dans un autre collège, de rang plus élevé, plus bourgeois dirait-on… J'y ai donc redoublé ma quatrième.

Au lycée je suis passé dans une seconde générale.

Socialement tout va bien, et scolairement mon niveau s'est amélioré grâce à mon redoublement.

Plus tard, je me dirige vers une première littéraire et vers un BAC A2, avec trois langues : anglais, allemand, latin.

Puis, je passe deux fois le baccalauréat que je n'ai pas…

À la différence que, pour mon deuxième passage, étant persuadé que je ne l'aurai pas, j'ai devancé tout le monde sans rien dire et j'ai passé le concours des Arts Déco. J'ai été pris sous réserve de mes résultats au bac. Finalement, ils acceptent mon dossier à la condition que je repasse mon bac à la fin d'année. Je n'ai pas tenu parole mais cela ne pas empêché de continuer là-bas. J'ai donc passé le DNAP, puis le DNSEP.

Pourquoi les arts déco ? À partir de la quatrième, j'avais commencé la pratique du théâtre. J'ai continué dans des troupes amateurs et au conservatoire à Limoges. Par la suite, j'ai rencontré une personne dont le père était graphiste. Il nous encourageait à peindre, à dessiner en mettant à notre disposition son propre matériel.

Pendant 2 ans, j'ai aussi pris des cours particuliers de chant lyrique. Je faisais de la figuration au théâtre à l'opéra, opérette, ballet etc. Plus tard, j'ai laissé tomber toutes ses activités et je me suis attaché à la peinture. C'est là que j'ai compris que je ne voulais faire que ça. Voilà pourquoi j'ai rejoint les Arts Déco.

© Gabriel Soucheyre - 23 septembre 2011
Turbulences Vidéo #73

Remixeur frénétique du Net, le vidéaste pointe les dérives et paradoxes du 2.0.

Le Systaime attise le trash

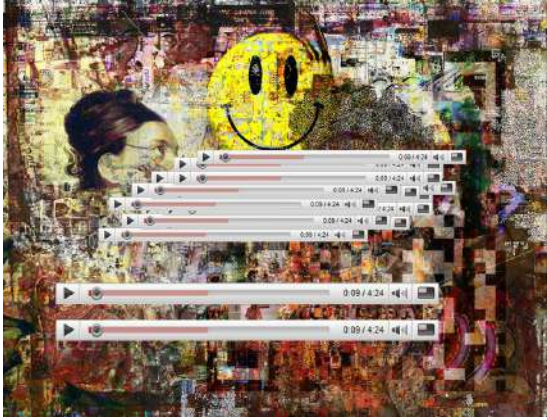
par Marie Lechner

Le Web est l'habitat naturel du Systaime. Tapi dans les mailles du réseau depuis 1999, il se repaît de bits et de pixels, ogre insatiable ingurgitant et régurgitant tout ce qu'il trouve avec une prédilection pour la e-junkfood : torrents de spams, dégueulis de Net-porn, vidéos amateurs lol et kitscheries clignotantes qu'il composte et recycle dans des collages vertigineux, gifs animés trash, politique remix, et autre « blog de ta mère » avec ses karaokés pourris, reflets sans fard de notre société de l'information.

Le remixeur de flux a baptisé son style *French trash touch* : « J'aime travailler cette esthétique du mauvais goût, celle du spam, du X, des pubs et des bugs », dit le vidéaste Systaime. Un antidote aux lignes épurées des réseaux sociaux, chaos qu'il tente d'infuser dans l'univers uniformisé de Facebook. Né en 1972, il expérimente « le réseau social » avec ses œuvres de mail art bien avant l'arrivée du Web 2.0 et sa marchandisation du lien social. « Avec le Web 2, vous allez avoir enfin la parole, vous allez être libre de diffuser, quelle illusion !







dit l'artiste. Si on nous avait dit aux débuts du Web qu'un jour on allait donner notre vrai nom et livrer nos informations personnelles à une boîte privée, jamais on n'aurait accepté. » Ce qui ne l'empêche pas d'y passer le plus clair de son temps, concédant que « Facebook a beaucoup aidé les gens à entrer dans une culture web ».

Plutôt que de subir, Systaime préfère se couler dans les flux, les détourner et les dérouter, infestant toutes les plateformes, « poussant au maximum les limites de cet objet qu'on nous met entre les mains ». Il ne compte plus le nombre de fois où son compte Facebook à 5 000 friends a été désactivé. « En général, c'est parce que j'utilise un pseudonyme, ce qui est contraire aux valeurs de Facebook. Ou parce qu'ils ont détecté *trop d'activité*, rigole-t-il, ils ont considéré que je n'étais pas humain. »

A chaque fois que Facebook lui supprime un compte, il en recrée deux, « j'ai une armée d'avatars ». Même combat sur YouTube où ses remix parodiques de discours politiques se font régulièrement censurer, « flaggés », pour contenu inapproprié par d'autres internautes. Une mésaventure dont fut également victime un artiste danois, temporairement exclu de Facebook pour avoir mis sur son profil une image de l'*Origine du monde* de Gustave Courbet. Une pudibonderie à laquelle Systaime répond aussitôt en créant un profil l'*Origine du monde consacré à « l'histoire de l'art revisité par Facebook »*, pixelisant tous les nus célèbres - radié le jour suivant.

Il en faut plus pour le faire taire. Même si lui-même s'est amusé à clouer le bec à des personnalités politiques, ne gardant que les silences et souffles qui émaillent leurs allocutions : « La qualité du silence reflète souvent celui du discours », constate Systaime, comparant les tics de Sarkozy avec les silences appuyés d'Obama dans sa vidéo *8'47 de silence*.

« Sortir le Web du Web » est depuis toujours l'une de ses marottes, lui qui a diffusé ses webfilms sur VHS en 2003 pour les oubliés du haut débit. D'ici à juin devrait paraître un coffret avec un livre - inspiré de Free Surf, collage détonnant en forme d'autofiction graphique réalisé pour Poptronics - des DVD, CD, tee-shirts, badges et stickers. L'agitateur fomente aussi un rendez-vous « Open your Web », façon scène ouverte, invitant les artistes à présenter leurs travaux et prototypes, performances audiovisuelles, poésie numérique ou autre graffitis à la Wii, clôturé par une vente flash d'œuvres d'art numérique.

© Marie Lechner - 8 avril 2011
liberation.fr

Making art out of spam, pop-up X, adverts and bugs is the daily work of the French artist Michaël Borras aka Systaime.

Web and Pop Art: Systaime – the trashy net.artist.

par Aurélie Ghalim

This video designer and graphic artist is a real enthusiast of e-junkfood and spends all of his time in remixing web images :

I work mostly on image embezzlement, pixel art, image de-construction and at the end I try to give a new life to images.[1]

Michaël Borras who was born in 1973 has first studied plastic arts and then later found in Internet his new playground. For both practical and aesthetical reasons Systaime is extremely attracted to the web culture :

Internet is a dream to me! Producing and netcasting around the world at the same time and for the same price! It's a creative, sharing and meeting place. Also the web limits became a style and an aesthetical choice.[2]

I don't know much about art and especially about net.art but Systaime kitschy videos make me smile. This TV – Web addict says that he has always been fascinating with channel surfing and therefore he is doing the same in his "webfilms". In recycling mass media images and videos this Parisian vjing is doing what we call Pop Art. Internet is also part of the mass culture and what we see in his montages are well-known sequences we've all already watched in Youtube or Facebook. I guess Systaime likes to play with our unconscious. Take for instance one of his recent work: "Google + Vs Facebook By Systaime". You will definitely come across those most liked and posted videos by your friends on Facebook. Also his art contains a critical approach of our environment and in this case the New Media. In the same video the lyrics refer to this attempt to post on Facebook the *Origine du monde* of Gustave Courbet. This way of using our everyday net-products and arrange them in a brand new form of discourse is what art historians would name Pop Art. Systaime defines his genre as "The French Trash Touch" which is according to him :

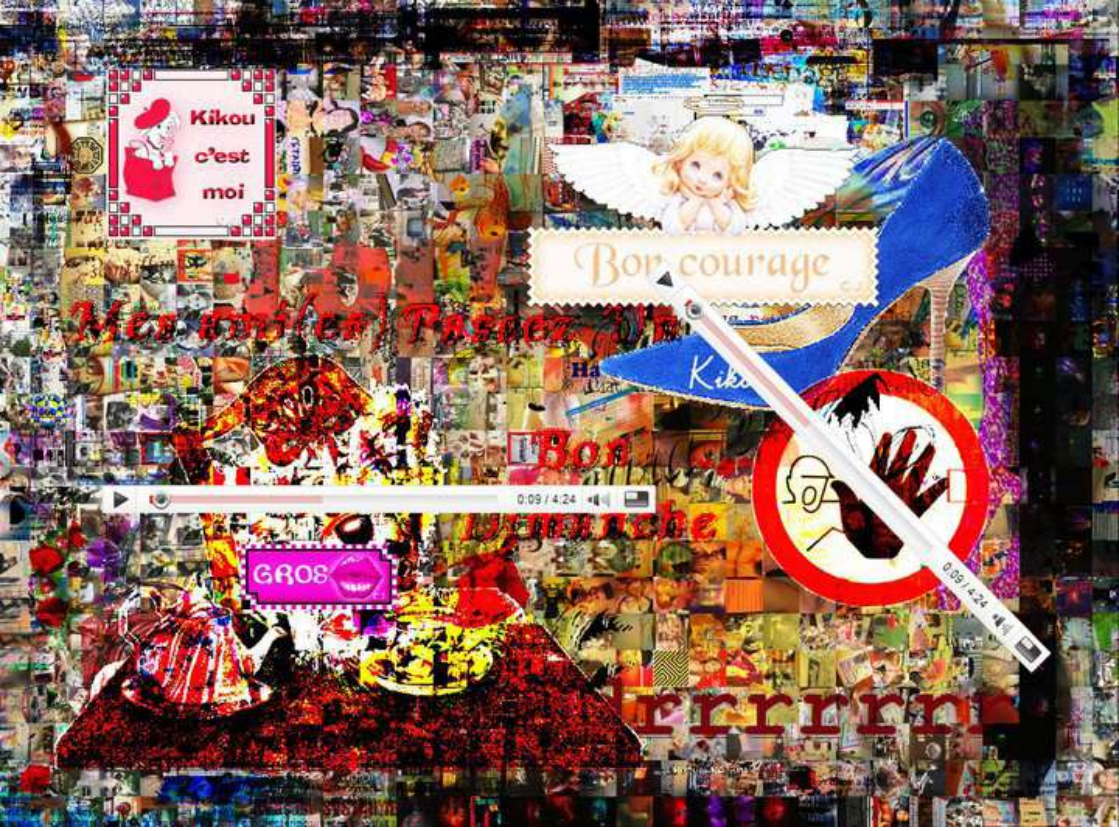
A raw – radical – play – quircky – movement (…) that claims for a trash and non flat digital culture. The French Trash Touch makes use of the creative accidents (bugs, repetitive coding, pixels, etc) and let the material existing (…)[Also this movement claims for] a low-tech – experimental – instinctive and interactive digital web creation with a rapid spread in a maximum of networks and an art desecration. It's a mix of net-art, vjing, performances, handling, visual and sound creations that are into the flow and also shake it. It's punk, rock, techno, Dada. It contradicts itself. The only rule is that there are no rules.[3]

Art desecration is also what Andy Warhol did when he reproduced serially his work and subsequently challenged the very definition of art. Digital artists are doing exactly the same today. *Facebook is a current pop culture. I think if*

1 - "Who is Systaime", http://en.eyeka.com/video/view/8879-Who-is-SYstaime-

2 - "Michaël Borras alias Systaime" in La Spirale.org. An ezine for the digital mutans, http://www.laspirale.org/texte.php?id=113

3 - Ibidem 2



Basquiat or Warhol would be alive today then they will definitely use Facebook in a creative way[4] says the e-collagist.

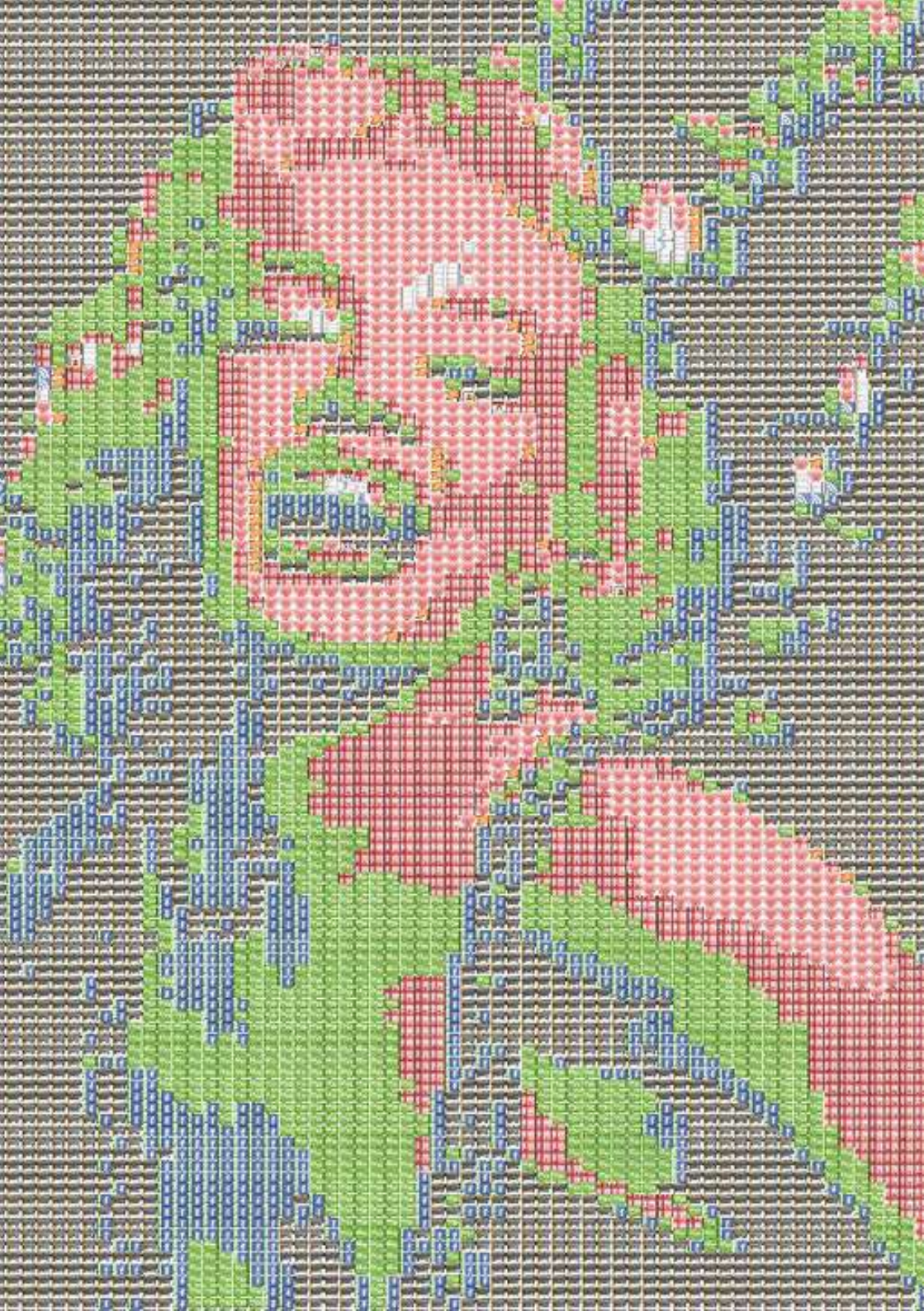
He also made a series of videos he calls "Silence" where he mutes Sarkozy or Obama for example and adds the sound of their own silence. The result is quite funny[5].

His video "Gimme five" or a top 5 websites asked to different artists and authors (Thomas "Tom Tom" Schmitt, Mc Kenzie Wark, Thierry Théolier, Aliette Guibert-Certhoux, Loïez, Bobig and Jérome Lefdup) reminds me our first class of New Media Practices where we've been asked to present our favorite website[6].

Systaime and many other net.artists found in Internet new possibilities to create and updating Pop Art. This art movement was not only an attempt to criticise the mass culture but also the desire to play with it. After all Systaime in French language means System + Love.

© Aurélie Ghalim - 13 september 2011
http://mastersofmedia.hum.uva.nl/

4 - "Who is Systaime", http://en.eyeka.com/video/view/8879-Who-is-SYstaime-
5 - Cf. http://en.eyeka.com/video/view/375176-SARKOZY-SILENCE
6 - Cf. http://en.eyeka.com/video/view/375177-GIMME-FIVE-MC-KENZIE-WARK



Michaël Borras, aka Systaime, est un pur rejeton de la culture numérique, celle qui rebat les cartes de nos identités, de notre rapport au monde.

Poplab Systaime

Recueilli par Annick Rivoire

Trublion du réseau, ce vidéaste né en 1973 a découvert l'Internet en 1999. Premiers surfs en haut débit et plongée dans l'univers des échanges électroniques. Systaime remixe le flux comme d'autres le son. Ses vidéos à la «French trash touch» (c'est lui qui invente le concept) égratignent les puissants et les poseurs, tout en mettant en lumière notre dépendance médiatique. Son pop'lab est un «free surf» graphique, manière d'arpenter les méandres du réseau, ses faces cachées et méprisées, du spam au net-porn. Et son esthétique est un miroir cru et brutal tendu à la société de l'information.

D'où t'es venue l'idée de ce compost du spam ?

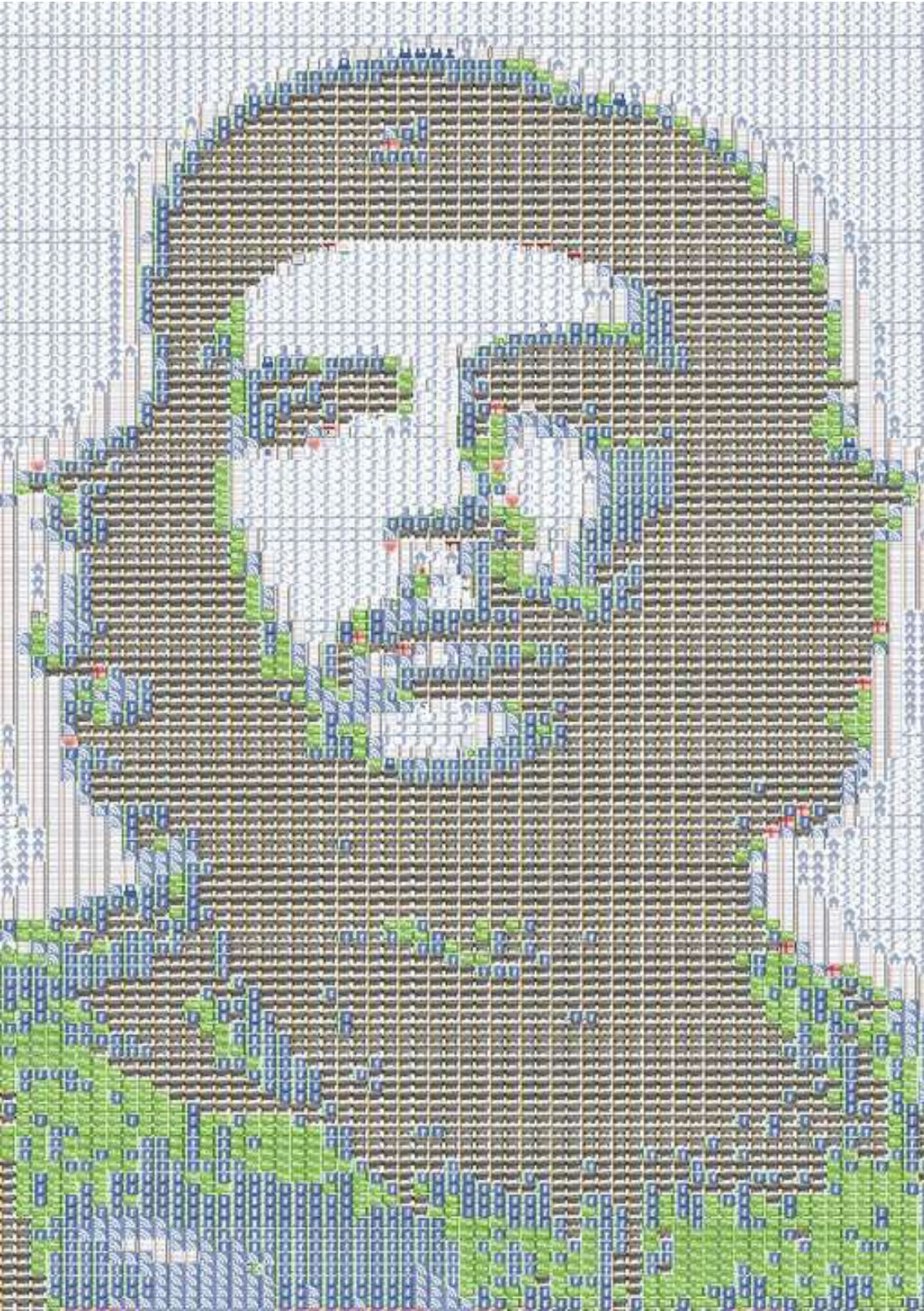
Nous sommes tous submergés par les spams. Au lieu de les subir, j'en fais quelque chose de différent et décalé. S'approprier ce qu'on subit, jouer avec ces images, c'est une démarche qui me correspond, et c'est avant tout ludique. Je ne cherche pas à « faire concept ». J'ai la même adresse mail depuis 1999 et je n'utilise pas de filtre antispam. Imagine le nombre de spams que je reçois… Je me suis même créé un dossier spam pour les observer. Plus largement qu'un remix de spams, ce pop'lab est un « free surf ». C'est l'intimité de mon surf, de ma boîte mail, de mes surfs, des bribes de ce que je vais choisir dans une journée déambulatoire sur mon ordinateur. C'est intime et en même temps c'est une narration complètement faussée. Sorte d'autofiction représentative, puisque ce sont mes choix d'images, et la mémoire du Web : des Gif de fleurs, ces canards bien régressifs, ces petits coeurs (ça, c'est du Facebook), ces images de « jambon » (la traduction du mot spam, dont l'origine vient d'un sketch des Monty Python où ils tournaient en dérision une publicité de ce fameux jambon Spam en répétant le mot dans tous les sens).

Revenons à notre jambon, soit ce pop'lab, que tu as commencé comme une recension du spam pour le transformer en une composition plus générale, intégrant tes propres images. Pourquoi avoir «dévié» ?

J'ai intégré certaines de mes images mais surtout des imageries que je considère fortes ou énormément présentes sur les réseaux sociaux, comme le petit chien loup ou l'ours qui sont devenus de véritables icônes. Aux débuts des réseaux sociaux, tout le monde y allait de son « je t'envoie mon petit bout de karma », ce qui fait que ces images sont impossibles à éviter sur Facebook par exemple.

Comment t'expliques-tu le succès de ces icônes régressives ?

Il y a bien sûr le côté découverte de Facebook, je clique partout et je teste tout. Facebook, c'est le cahier de texte qu'on avait à 14 ans, où on écrivait « j'aime telle musique, je regarde tel film,



ma couleur préférée c'est le bleu et je t'envoie un nounours ». Aujourd'hui, c'est « je te poke ». Bizarrement, sur les réseaux sociaux du Web 2.0, sont vraiment représentées deux écoles : l'école Viadeo sur laquelle on ne retouve pas ce côté régressif, plus professionnelle, c'est par exemple Myspace reconnu comme un réseau plus artistique et musical, et de l'autre côté, le réseau à la Facebook où la création d'applications est ouverte à tout le monde. Du coup, beaucoup de ces applications existent déjà. Alors peut-être que ce qui marche le mieux, c'est ça : offrir des nounours. (rires)

Malgré tout, il n'y a pas de dimension critique ou moqueuse chez toi ?

Jamais, je me considère comme un témoin de notre époque au même titre que n'importe quel hot surfer qui vit son époque. Dans vivre, il y a découvrir, subir, participer. Ces images ont un côté forcément attractif dans l'inconscient collectif numérique. La petite fille malade, tout le monde a reçu ce spam et est capable de restituer l'histoire en voyant le t-shirt rose en question. Aujourd'hui, Warhol ne prendrait pas l'image de la soupe Campbell mais il peindrait du Web. Même Basquiat serait aujourd'hui un net-artiste. Dans cette société de l'image, il y a perdition du sens : quand tu lis un spam, c'est à n'y rien comprendre.

Au début, j'ai simplement eu l'idée de mélanger ces spams, celui qui vit en Afrique et a besoin d'argent pour sauver son frère et celui de Natacha qui dit de la rejoindre, puisque le but poursuivi est le même dans tous les cas : inciter à répondre au mail et te faire cliquer sur le lien. Nous en rions mais des tas de gens se sont faits arnaquer comme avec cette histoire de billets noirs : on te propose d'acheter des billets qui sont recouverts de noir avec le produit pour les nettoyer. Ça peut durer des années et des années, la personne paye mais doit encore donner de l'argent pour avoir le produit. Je me souviens d'un reportage où un homme avait déjà perdu 100.000 euros et était encore en train d'y croire. De la même façon, je suis certain que des couples se sont embrouillés à cause de spams de Natacha « on s'est croisés la dernière fois rejoins-moi sur le chat »...

Sur le Web, le spectateur est le seul maître de sa compréhension, personne n'est là pour lui dire comment ça marche. J'aime jouer avec tout ça, pas pour tromper les gens mais pour les mettre en face de ces réalités. C'est d'une certaine manière de la prévention, une façon de dire au grand jour que rien n'est vrai sur le Net. Encore de nos jours, des gens pourtant aguerris voient une photo et un mail et tombent dans le panneau en pensant que ça existe. Ils n'ont aucun recul. Ça a été pareil avec la télévision. Je suis né en 1973 avec la télé, on en bouffait de l'image et c'est à partir des années 80 qu'on a commencé à s'exciter sur les programmes pour enfants en disant que Goldorak était trop violent. Pareil avec le Web, on nous a balancé ça à la gueule et maintenant on nous dit attention au petit lapin... La pub gouvernementale pour protéger les enfants est plutôt bien vue. J'ai un ami qui a trois enfants, l'ordinateur est dans leur chambre et il ne sait même pas sur quoi ils peuvent tomber. Il suffit d'une recherche d'images pour tomber sur n'importe quoi. Alors oui, nous étions les premiers à savoir où étaient planquées les K7 porno de nos parents mais aujourd'hui, le rôle des parents me semble-t-il ne se borne pas à mettre un filtre parental, mais plutôt à dialoguer.

Je ne veux pas diaboliser en étant trop moralisateur, mais c'est comme dans la rue quand on te disait de pas accepter des bonbons de quelqu'un. A chacun de trouver le discours, en tout cas d'en parler. Parce qu'il est clair que ces médias, du Minitel à l'Internet, ont développé l'imaginaire et une forme de sexualité du fantasme ou un fantasme de sexualité.

Tu te considères comme une vigie du Net ?

Plutôt comme un gonzo journaliste à la Las Vegas Parano, j'y entre à fond pour permettre aux gens de comprendre. Sur Facebook par exemple, j'ai créé des avatars de femmes où je n'accepte que des invitations de filles. Je vois des choses hallucinantes, des midinettes de 14 ans au t-shirt relevé et au string qui dépasse. Il faudrait que les parents regardent un peu ! Récemment l'une d'elles disait « mes parents sont pas là ce week-end ». Avant on craignait le vieux voisin pervers, aujourd'hui, sur Facebook, le « voisin » a 22 ans et travaille chez Renault. Certainement que des psychanalystes et des philosophes ont écrit ou vont écrire sur cette vie étalée sur le Web. « Je m'exhibe donc j'existe et plus je m'exhibe plus je vis. » Comme une volonté d'exister en permanence sur le Net. En même temps, je suis mal placé pour en parler parce que je suis moi aussi très actif sur le Web.

Combien de temps passes-tu sur le Net ?

J'ai eu mon premier ordinateur à 25 ans, en 1999 en arrivant à Paris. Ma première connexion au Web, c'était avec le haut débit, je n'ai pas connu le Modem. Je faisais de la peinture et de la vidéo, j'ai alors pensé à faire mon site, et très vite compris qu'il me fallait un webmaster pour le mettre à jour. Je suis parti en formation puis en auto-formation pour faire et mettre à jour moi-même mon site. J'ai tout de suite adoré l'idée que je touchais potentiellement des milliers de spectateurs. C'est devenu ma vie, aujourd'hui j'y passe au moins 4 heures par jour. De la même manière que la culture zapping te fait zapper dans le réel, à force d'être dans ce monde-là, tes amis ne sont pas forcément présents physiquement. Ça a des avantages, tu sens la sueur, eux ne le savent pas… Il y a des gens avec qui je ne bosse que via le Net. C'est mortel, que je sois à Limoges, Paris ou Bamako. Nous sommes bien les nouveaux nomades, nous avons de moins en moins besoin d'ordinateur, aujourd'hui, il suffit d'une connexion.

Quand tu as imaginé le concept de «French trash touch», il y avait déjà cette idée de « compost » ?

C'est parti comme une blague, un truc difficile à prononcer, en 1999. C'était la fin de la « French touch » en musique électronique qui mettait en avant le côté très lisse à la Daft Punk. Je voulais garder l'aspect français, mais en insistant sur le côté poubelle. Je cherchais à montrer d'abord l'incident, le bug, le mauvais encodage, je voulais laisser la matière s'exprimer, comme un sculpteur écoute la terre pour la faire parler. Faire un graphisme qui ne ressemble à rien d'autre. Je voulais sortir de l'idée de la perfection, du tout lisse tout beau. Pour moi, ce qui est beau c'est l'imperfection, c'est le squizz de la machine qui transforme le projet, ce qui est beau, c'est que la machine ait sa propre vie, qu'on laisse une part de hasard.

Tu revendiques un refus de l'esthétique au sens artistique du terme, mais tes projets sont du coup très stylés, comme quand Lucille Calmel triture les codes pour en faire du texte ou comme avec certains des poètes sonores aujourd'hui ?

Oui, il en découle un certain esthétisme. Lucille Calmel, les dadaïstes, la poésie sonore oui, c'est vrai, ne sont pas si loin, mais j'ai un côté plus prolétaire, plus populaire. Dans tous ces projets, même s'ils parlent de la matière web, on reconnaît déjà une recherche esthétique. Je me sens plus proche de la figuration libre, des Basquiat et Combas et de tous ces artistes qui parlaient de la culture du rock'n'roll. Dans « French trash touch », le truc qui fout la merde, c'est trash, c'est la poubelle que j'ai envie de représenter.

Le spam, les Gifs animés, le cul… Ce sont des pans entiers du Web qui sont plutôt sous-considérés généralement par les artistes. Au contraire, tu en fais ta matière ?

Oui exactement. Ceux qui disent sur le Web, il faut éviter le cul, ça revient à ne pas s'intéresser au Web. C'est un travail sur l'iconographie au sens large, l'image qui devient icône. Dans ce compost, je mélange le côté super joyeux et flatteur des nouvelles technologies avec les côtés qui le sont moins : un père Noël à côté d'une image de cul, c'est ça l'Internet, d'un coup une fenêtre s'ouvre avec des trucs très sexués, les sites X jouent beaucoup avec les mots. Par exemple, ce salarié qui surfait sur un site « teen 16 ans » plein de fantasmes d'inceste « j'ai attrapé tata machin » etc., je n'invente rien, a été stigmatisé comme un pédophile alors que toutes les filles, même avec leurs couettes et leurs jupes de gamines, avaient vingt ans et plus. On est dans cette contradiction permanente, comme avec les sites de partage vidéo qui mettent en garde contre l'envoi de contenus illicites mais qui ajoutent de la pub dans les vidéos porno et renvoient vers des sites bien pire encore. Et puis, qu'est-ce qui génère de l'argent sur le Web? C'est le X…

Tu ne stigmatises pas, mais tu dénonces quand même une certaine hypocrisie ?

Oui, parce que le Web est à la fois fascinant et écoeurant. Par ses digressions permanentes, rhizomiques, de clic en clic, qui décide ? Est-ce qu'on n'est pas orienté, comme dans les rayonnages des magasins, par une définition très précise de la navigation ? Cette idée de « free surf » est venue d'un état d'esprit de volonté de ne pas surfer : je me laisse divaguer sur le Web et j'arrive là de clic en clic.

N'y a-t-il pas une forme d'ambivalence à critiquer ces formes basses de culture tout en les reformatant pour ce « free surf » ?

Je suis moi aussi pris au jeu du grand tourbillon du Web, comme tout le monde, je vais cliquer là où il ne faut pas. Avec le recul dû à mon âge, je vais voir sur les sites de chat vidéo ce qu'il s'y dit, c'est affreux, je ne sais pas ce que font ces gens mais certains passent leurs journées dessus… Ce qui m'intéresse, ce sont les changements que ces médias-là produisent sur nos sociétés. La culture du zapping vient directement de la télé, aujourd'hui on peut parler de zapping de la vie, je te zappe, ça je zappe, etc. Comme dirait Baudrillard, on a limité le temps de l'attente et de la transition, on est dans le flux permanent comme dans un rêve, et on se retrouve avec un nounours à côté d'une gonzesse à poil et de la peur de la mort. Tout ce magma, faut-il le déconstruire ou le reconstruire ? Si c'était un rêve, ce serait l'interprétation du rêve, du rêve sur papier ou du surf sur papier. Ces 31 pages, c'est ce que je retiens, mais je pourrais en faire une par jour !

© Annick Rivoire - mars 2009
http://www.poptronics.fr/

Quelques Liens / Few Links

WORKS & CV :
http://www.systaime.com
http://www.myspace.com/spamparis
http://www.myspace.com/thelink188
http://btof.blogspot.com
http://systaime.com/systaimeshop
http://www.dailymotion.com/systaime
http://www.myspace.com/systaime
http://www.youtube.com/user/systaime

My Facebook
http://systaime.com/facebook/
My Google
http://systaime.com/google/
Send money to Systaime
http://systaime.com/gift/
Slap Systaime
http://systaime.com/claques/

BUY THE FIRST FREE SURF , en version livre sur le Net :
http://www.blurb.com/bookstore/detail/582807

Cet article, en forme d'entretien/essai avec l'artiste, suit les réflexions autour du travail de préparation de l'exposition *Dark white and sunny black* qui aura lieu du 3 au 26 novembre 2011 à la galerie Rezeda à Lille.

De la performance et des dispositifs

Entretien avec Yroyto

par Manuel Reynaud

Glissements de terrains

Délimiter un terrain unique et stable autour de l'hyper-activité d'un artiste comme Yroyto (Elie Blanchard) n'est pas chose aisée. Au cours des dernières années, cet activiste des arts numériques a opéré de nombreux glissements entre des disciplines. Il a d'abord accompagné la mutation des premiers mix image/son vers la performance Audio/Vidéo, forme aboutie, dont il a promu l'émergence et la reconnaissance par la création d'un espace de résidence (les Pixels Transversaux à la Générale en Manufacture), puis l'organisation d'un festival (Visionsonic avec Robin Kobrynski



Festival Cultures Electroni-K avec des jeunes de la MJC du Grand Cordel. 2011



Yroyto, exposition *Dark White and Sunny Black* au Théâtre de l'Agora - scène nationale, Evry, 2011

du label V-Atak). Il anime régulièrement des ateliers de création collective, souvent orientés vers le jeune public, dans un travail d'éducation à ce langage son et image.

Dernier glissement de discipline en date, celui de la performance à l'exposition, dont il est intéressant justement de trouver les terrains communs, partagés.

L'exposition *Dark White and Sunny Black* au Théâtre de l'Agora, scène nationale d'Evry et de l'Essonne (8 février- 9 avril 2011) présente de nombreuses pièces, accompagnées par une programmation de performances dans un jeu d'aller-retour entre la scène et la salle d'exposition. Lors de ses performances, Yroyto travaille sur un plateau jonché d'éléments, de dispositifs, qu'il manipule, active, pour produire en temps réel images et sons. Le public est face à ce plateau de tournage cinématographique, qui est conçu comme un décor inversé, un laboratoire de fabrication. Par l'exposition, l'artiste ajoute une nouvelle opération à cette configuration: les éléments qui composent la performance sont transposés à l'espace de la galerie et les dispositifs prennent le statut d'œuvre plastique. Seul le performeur a disparu, ou plutôt est remplacé par le visiteur.

Yroyto, peux-tu revenir sur ce glissement de la performance à l'exposition ?

J'envisage aujourd'hui mon travail dans différentes temporalités. Le temps concentré et éphémère de la performance est complété par un temps plus long, celui de l'exposition. Ces deux instants sont pour le moment indissociables et connectés. Dans la performance, l'espace scénique est investi par le processus et le geste, alors que dans l'exposition, l'objet par son autonomie devient l'élément central de l'œuvre. Le spectateur parcourt seul l'espace en se fabriquant sa propre expérience. Cette opération d'appropriation passe notamment par l'interactivité et le rapport subjectif au dispositif.

La contrainte principale à laquelle je me suis confronté au moment de concevoir les installations est l'absence du corps. L'impossibilité de la manipulation simple des objets m'a obligé à trouver de nouvelles solutions comme la motorisation ou les jeux de lumière, ce qui change profondément la manière dont j'envisage aujourd'hui les prochaines performances.



black box, performance audio/vidéo (Yro / Sati) - 2011



Asynthome, performance audio/vidéo (Yro / Transforma) - 2009

La première exposition Dark White and Sunny Black *était en quelque sorte l'ouverture de mon atelier, la présentation d'anciens et de futurs dispositifs expérimentaux. La plupart de ces installations sont maintenant intégrées dans les performances* Inside the Black Box *et* Sounds From Edges.

Dispositifs fiction

Dans les commentaires et classements des projets de Yroyto, il est souvent question de nouveaux médias, d'arts numériques et interactifs. Mais loin du culte aux nouvelles technologies, son travail vise à une dimension poétique. Qu'en est- il des histoires, de la fiction ?

Il est vrai, pourtant, que dans les performances (comme *Asynthome* avec le collectif berlinois Transforma), la trame fictionnelle n'est pas forcément donnée dans une première lecture. S'il n'y a pas « histoire », un univers se dessine toutefois sur scène, par l'alchimie des dispositifs actionnés. Les technologies sont des charmes, leurs manipulations des tours de magie. On assiste à la même ingéniosité avec laquelle Méliès usait des possibilités techniques de son époque pour en tirer un enchantement intrinsèque. Le conte, la fable, s'entremêlent au potentiel fictionnel des techniques et dispositifs. Trucages et astuces. Les technologies participent de la fiction, voire sont la fiction. Le philosophe Giorgio Agamben offre comme définition des dispositifs : « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants »[1].

Stéphane Degoutin propose une vision élargie de la fiction, offrant ce même motif de modelage des individus :« Un conte propose une structure dans laquelle des éléments de la réalité sont ordonnés selon une certaine logique. L'histoire imprime un certain ordre au réel, elle suppose un enchaînement préférentiel des événements, en d'autres termes la fiction est une forme de pensée collective. Loin d'être un simple délassement de l'esprit, la fiction doit être considérée comme un dispositif opérationnel (comme en témoigne d'ailleurs sa récupération par les religions, la politique et le marketing). Elle ne s'oppose pas au vécu, bien au contraire, elle l'alimente. »[2].

Dans son travail plastique comme dans ses performances, Yroyto propose une réappropriation symbolique du dispositif fiction, que ce soit par l'action du performeur ou par la place laissée au spectateur.

Peux-tu préciser ton rapport à la technologie, à la fiction ?

J'ai abandonné il y a quelques années le tout technologique et informatique pour revenir à mes premières pratiques : le bricolage et le DIY (Do It Yourself). J'utilise toujours les technologies (pure-data, capteurs, caméras, etc…), mais dans l'idée qu'elles ne sont qu'un outil comme un autre et non une finalité en soi. Les ordinateurs disparaissent progressivement de scène tandis que les objets et leurs opérateurs sont mis au premier plan. La fabrication de l'image et du son en live devient un des systèmes narratifs, celui de nos actions sur le plateau. Il vient s'additionner à la projection vidéo produite par les opérations de manipulations. Le dispositif est au cœur de la fiction et vient nourrir le film qui en résulte par un jeu d'aller- retour du regard du spectateur, à l'image d'un montage parallèle. Je travaille dans une direction qui place les outils technologiques

1 - *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit par Martin Rueff, Payot & Rivages, Paris, 2007

2 - Cf. : http://www.nogoland.com/wordpress/2009/10/fiction-reprogrammation/



Inside the black box, performance audio/vidéo (Yro / Sati) - 2011

à contresens de l'idée reçue qui les identifie à l'efficacité, à la maîtrise et à la perfection.

Jusqu'à présent dégagées de tout système narratif conscient, les œuvres utilisent un réseau de figures symboliques et évocatrices. Le pouvoir inhérent au montage tisse une trame plastique et sensible aménageant un espace propice à la subjectivité. Par le geste, par des objets concrets et leur abstraction, par des éléments simples et tangibles, j'essaye de fabriquer un univers cohérent, hyper-structuré et minimal pour créer une expérience déstructurante et poétique.

*Aujourd'hui, j'ai très envie d'explorer des formes plus narratives dans les prochaines performances et installations. Ce mouvement a été entamé notamment dans la dernière collaboration avec SATI (*www.satiaudiovisual.com*)*, Inside the black box.

Un langage structurant

L'apprentissage et le partage des techniques par le biais de création collective est pour l'artiste l'occasion d'approfondir dans son propre travail ce qui développe un langage autonome. Lorsqu'il anime des ateliers, Yroyto implique les participants dans des constructions ludiques (autour de ses propres installations, comme Akuery) qui rejouent le rapport fiction/dispositif procédant à un langage structurant. Dans des rendus publics de fins d'ateliers réalisés avec des enfants sous forme de mini performance, on peut voir l'agilité avec laquelle l'enfant s'empare des technologies A/V interactives, qu'il intègre pleinement à son processus imaginaire.

Pour sa prochaine exposition à la galerie Rezeda à Lille, Yroyto animera en amont un atelier avec des patients en psychiatrie. Cet atelier est rendu possible par l'implication de Damien Bram, artiste membre de Rezeda et également médecin psychiatre.

Damien, qu'elles sont pour toi les possibilités structurantes, en termes de psychiatrie, d'un atelier comme Akuery ?

Les enjeux thérapeutiques de l'installation Akuery *sont multiples. Tout d'abord, par le caractère mobile du dispositif,* Akuery *s'inscrit dans une dynamique de soins psychiatriques de secteur. Désaliénante et foucaldienne, elle*



Akuery, (Programmation Pure-data Pierre Mersadier), Visionsonic, centre Madeleine Rebérioux de Créteil, 2009 © Photo : Thomas Aubin



Yris, (création de clips sonores instantanés), Visionsonic, centre Madeleine Rebérioux de Créteil, 2009 © Photo : Thomas Aubin

favorise les soins en dehors de l'hôpital. Ainsi, le patient découvre un lieu, se l'approprie et le fait vivre. Cependant, le processus d'intégration de cet espace de liberté n'est pas dénué de contraintes qui, paradoxalement, prennent une dimension thérapeutique. En effet, les murs de l'espace d'exposition deviennent une enveloppe, les règles du dispositif un contenant. Autant de repères potentiellement structurants permettant de lutter contre des angoisses psychotiques de morcellement.

Cet atelier à médiation artistique permet de faire vivre une expérience groupale partagée et valorisante de production, d'expression et d'élaboration. Par son ergonomie et sa facilité d'utilisation, l'installation permet une appropriation aisée, y compris pour les patients les plus fragiles.

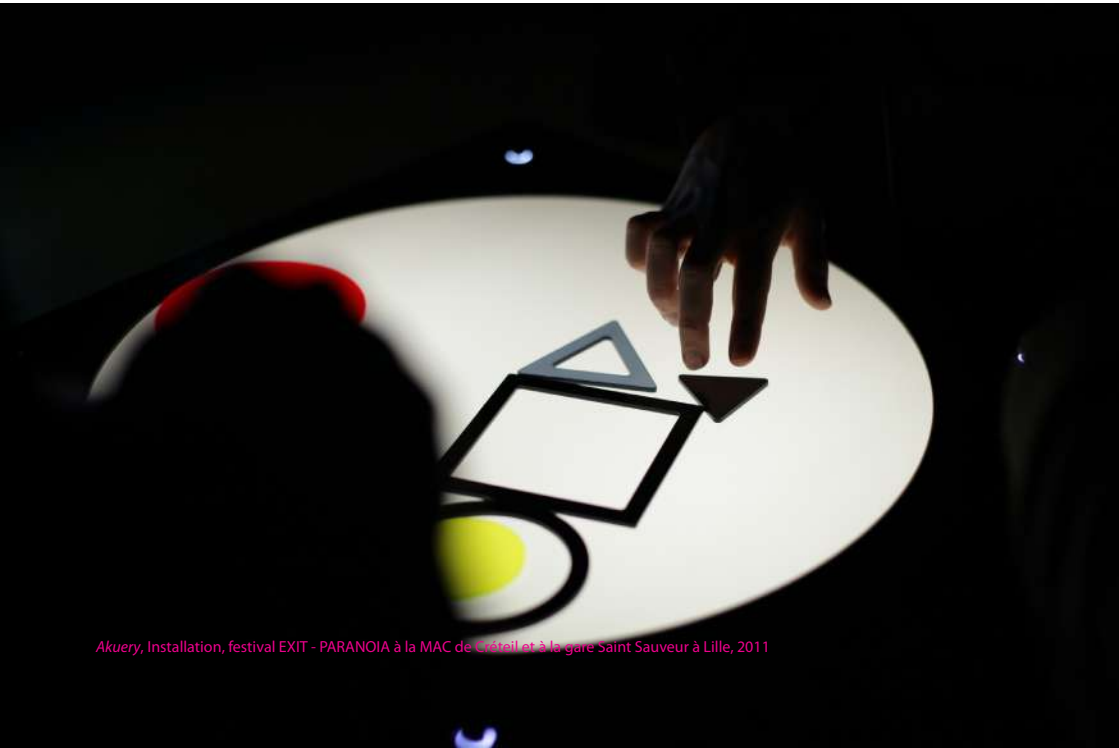
*Malgré sa simplicité, les enjeux d'*Akuery *sont complexes et fondamentaux. L'action, aussi anodine qu'elle puisse paraître, d'appuyer sur un bouton pour visionner le résultat de sa production animée, interroge la difficulté pour les patients schizophrènes à s'auto-attribuer une action motrice. Ce trouble d'auto-attribution de l'action et de sa métareprésentation serait à l'origine même de la maladie psychotique pour certains cognitivistes*[3]. Akuery *ouvre la voie d'un nouveau mode de travail thérapeutique autour de la rééducation cognitive.*

*L'utilisation d'*Akuery *est une expérience ludique en même temps qu'un objet transitionnel sur lequel le patient projette son imaginaire et qui devient, par conséquent, un espace de symbolisation.*

Yroyto, qu'apporte ce type d'atelier à ton travail, à tes recherches ?

Le travail proposé dans les ateliers est une continuité de ma pratique artistique; j'essaye de recréer cet espace de liberté que l'on a, face à des instruments avec lesquels on peut jouer

3 - Baron-Cohen S, Mindblindness, 1995. *Reality monitoring and psychotic hallucinations*, British Journal of ClinicalPsychology. M.I.T Press, Cambridge, Ma. Bentall, R., Baker, G., Havers, S. 1991.



Akuery, Installation, festival EXIT - PARANOIA à la MAC de Créteil et à la gare Saint Sauveur à Lille, 2011

de manière instinctive par l'improvisation, la spontanéité et l'accident. Il est encore une fois question de mettre en place un dispositif simple et intuitif permettant d'entrer directement dans le travail artistique sans passer par un apprentissage technique.

Ces ateliers m'aident à développer, améliorer, expérimenter ces outils que j'utilise en live, tout en les partageant. Ils permettent aussi de clarifier une démarche et de la confronter à un public non expert.

Design radical

« Une société est un ensemble de personnes humaines et d'objets, reliés par un système d'influences.» *Yona Friedman*

Par la composition d'un langage composé d'objets/technologies qui s'activent, l'artiste déborde le cadre des rapports des individus aux évolutions techniques, à leurs utilisations, leurs consommations. Par des processus fictionnels s'opère un design radical transformant les objets en dispositifs. L'auteur de science-fiction Bruce Sterling insiste sur l'importance des questions de formes et d'usages appliqués aux techniques : « Le design fondamental et le design appliqué devraient être de véritables antidotes à la paranoïa fataliste concernant les effets secondaires sinistres de la technologie, et les abus intentionnels qu'elle peut engendrer. »[4].

Il pourrait s'agir d'une individuation (selon une pensée de la technique chère à Bernard Stiegler) par les formes et techniques. Articulation, composition, un langage donc, où le design est la recherche d'une agilité (dont on parlait plus haut pour les enfants) et où l'imaginaire est la motricité.

Yroyto, un mot sur l'exposition **Dark white and sunny black** ***que tu vas présenter à la galerie Rezeda. Sur quels autres projets travailles-tu ?***

Dark white and sunny black, c'est l'ombre et la lumière, le réel et l'irréel, le noir et blanc, le tangible et l'impalpable. C'est une invitation à l'exploration d'un territoire composé de formes primaires, de dispositifs simples et de petits objets qui prennent une nouvelle dimension poétique entre lumières, ombrages, systèmes motorisés et synesthésie. À la galerie Rezeda, cette exposition sera présentée pour la deuxième fois, après une première installation dans l'espace d'exposition du théâtre de l'Agora, et cela sera l'occasion de l'augmenter de quelques nouveautés. L'exposition a reçu le soutien de l'aide à la production d'ARCADI, des Pixels Transversaux, du Théâtre de l'Agora – scène nationale d'Évry et d'Essonne, et de l'aide à la production du CNC.

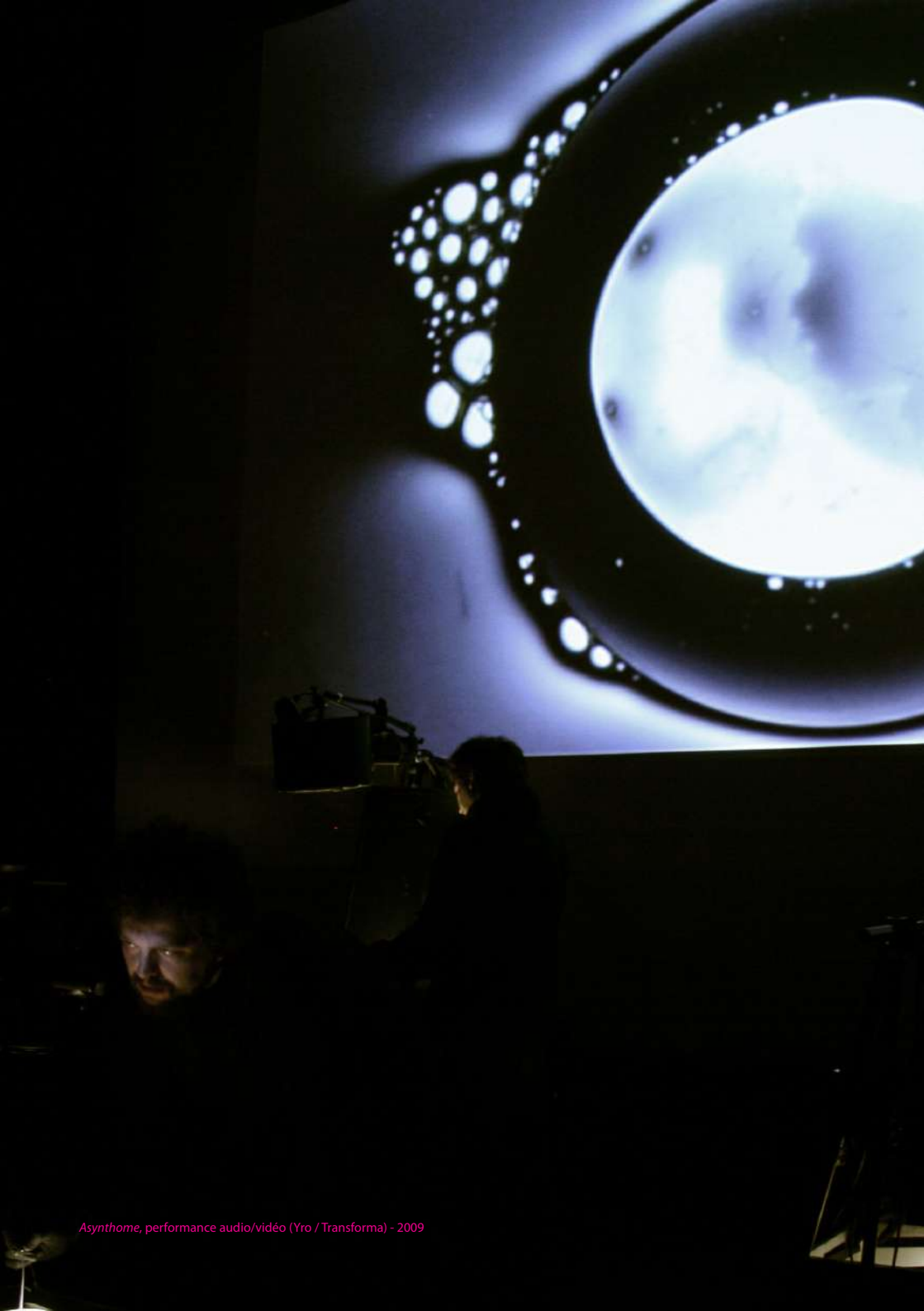
J'ai entamé le travail d'écriture et de maquette de la prochaine exposition qui sera à nouveau l'occasion de collaborer avec d'autres artistes. Elle sera présentée en Octobre 2012 dans le cadre du festival Cultures Electroni-K à Rennes. De nouvelles performances sont également en élaboration pour les prochaines années, notamment une collaboration avec Transforma (www.transforma.de) avec qui nous avons créé la performance Asynthome *en 2009 et une création avec le groupe noise Cheveu (www.cheveu.tk) pour la mi-2012.*

© Manuel Reynaud - 6 septembre 2011
Turbulences Vidéo #73

Sites et contacts
www.yroyto.com
www.insidetheblackbox.net
www.asynthome.net
www.galerie-rezeda.net

Damien Bram :
http://verywhitehead.blogspot.com

4 - *Objets Bavards : l'avenir par l'objet*, traduction Helen Dewdney, éditions FYP, Paris, 2009



Asynthome, performance audio/vidéo (Yro / Transforma) - 2009

David Simon était jusqu'alors le remarquable auteur de *The Wire*, cette série en cinq saisons qui décrivait Baltimore, ses flics et ses dealers, ses politiciens et ses syndicats, sa presse et ses écoles.

Treme : Orphée au sortir des Enfers

par Alain Bourges

À la suite de la diffusion de cette saga, le chef de la police de Baltimore, furibard, s'était fendu d'une conférence de presse pour dénoncer l'image que David Simon donnait de la ville et de sa police. Ce à quoi l'auteur avait longuement répondu par voie de presse, concluant sa lettre par ces mots :

« Nous avons arrangé les choses, c'est vrai. Nous n'avons jamais rien dit d'autre. Mais, avec tout notre respect, en ce qui concerne la critique que nous faisons, nous n'avons diffamé personne. Et dans la mesure où on peut soutenir une fiction, nous soutenons la nôtre – et plus important encore – le but que nous avions en racontant cette histoire »[1]

Cette phrase aurait-elle pu être la réponse de l'auteur de « Joséphine, ange gardien » à une critique de Claude Guéant ? Non, parce que le ministre de l'Intérieur n'a rien à reprocher à « Joséphine, ange gardien » et c'est là tout le problème de la télévision française.

The Wire, toutes saisons confondues, dure environ soixante heures. Quel cinéaste ne rêverait pas d'un film de soixante heures ? À combien de personnages peut-on donner leur chance en soixante heures ? Vingt, vingt-cinq, trente ? Toute une ville ? Cela donne une véritable fresque, une fresque urbaine, avec ses gloires éphémères et ses naufrages. L'inverse du héros collectif soviétique : pas de héros pour représenter un corps social mais un corps social tout entier, avec ses contradictions, promu au rang de héros. Finalement, sur les décombres du Mur de Berlin, c'est une chaîne privée américaine, HBO, qui aura abouti le réalisme social.

Il faut dire que David Simon a fait son apprentissage comme journaliste au Baltimore Sun. L'école du réalisme, avec la véracité comme religion, dans la grande tradition des Georges Orwell, Albert Londres ou Günther Wallraf. Il commence par suivre la vie des flics dans leur travail quotidien et il en tire un livre en 1988 : *Homicide : A Year on the Killing Streets*. Cela donnera une série à succès, sur NBC : *Homicide : Life on the streets*, produite par Barry Levinson, un autre natif de Baltimore. David Simon intègre l'équipe des scénaristes, sous la houlette de Tom Fontana (le créateur du terrifiant *OZ*). La machine est lancée. David Simon co-signe avec un ex-flic, Ed Burns, *The Corner : A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood* qu'il adapte ensuite pour HBO sous forme de mini-série. Du coup, c'est encore à HBO qu'il propose *The Wire*. Puis *Killing Generation*.

Tout aussi réaliste, mais plus dramatique encore, s'impose aujourd'hui une nouvelle

1 - « We made things up, true. We have never claimed otherwise. But respectfully, with regard to our critique, we have slandered no one. And to the extent you can stand behind a fictional tale, we stand by ours - and more importantly, our purpose in telling that tale. »



série co-écrite par David Simon et Eric Overmyer : *Treme*. La deuxième saison vient de s'achever. C'est une fresque urbaine, elle aussi, avec des dizaines de personnages : des riches, des pauvres, des blancs des noirs, des ratés, des paresseux, des velléitaires, des *j'menfoutistes*, des obstinés. Certains se connaissent, d'autres ne se rencontreront jamais. Il faut un peu de temps – au moins trois épisodes - pour s'y retrouver parmi toutes ces visages, mais une série, comme je le disais, offre tout le temps nécessaire.

Treme prend pour cadre et sujet la Nouvelle-Orléans de 2005, juste après le cyclone Katrina. Nous n'avons peut-être pas pris la mesure, en France, de la catastrophe subie par cette ville cette année-là. Il y eut pourtant 1800 morts, des scènes de pillage, des milliers de maisons détruites, un président dépassé par les événements, la garde nationale mobilisée, des « bavures » policières en tout genre. Un tiers des effectifs de la police déserta purement et simplement.

C'est donc au lendemain de cette tragédie que David Simon situe *Treme*. Après le tumulte et le chaos, après l'héroïsme et la lâcheté, après les cris et les larmes, au creux de ce calme alors plus calme qu'aucun autre calme. Hagard, chacun réalise ce à quoi il a échappé et ce qu'il a perdu. Une maison, un frère, un enfant, un passé. Et comme nous sommes à la Nouvelle-Orléans, ce calme, pour cesser d'intimider, doit redevenir sonore, tapageur, turbulent, joyeux, il doit se peupler de fanfares et de masques. Jazz, funk, folk, toutes les musiques se mêlent. Des dizaines d'orchestres ont prêté leur concours à la série. Fresque narrative, *Treme* est aussi un formidable panorama musical. La musique y est comme un sang qui, se remettant à circuler, redonnerait vie au grand corps urbain terrassé par les éléments.

Il s'agit donc, aussi difficile cela soit-il, de revivre. Rebâtir, nettoyer, renouer les fils, poursuivre malgré tout. Des tonnes de boue à

lessiver. Une vie à ramener au présent. Alors on nettoie et on recoud les costumes de carnaval. Les fanfares défilent, juste pour défiler, comme autrefois. Est-ce que cela suffit ? La suture prend-elle ? Peut-on refonder quelque chose sur une perte ? Orphée peut-il chanter la perte d'Euridyce ? Ou malgré sa perte ? Ou Contre sa perte ? Une simple chanson, un défilé de fanfare suffit-il pour renaître ? *Treme* dit que oui, à condition d'avoir déjà perdu quelque chose. Comme ces noirs qui, depuis des générations, ont tout perdu tant de fois. Mais *Treme* dit aussi que que c'est impossible lorsqu'on n'a pas cette expérience de la souffrance. Survivre n'est pas donné à tout le monde.

Un exemple : parmi les nombreuses histoires qui se tissent au cours de la première saison, il y a celle de l'avocate Toni Bernette, chargée par une patronne de bar de retrouver son frère disparu pendant l'ouragan. Lente descente aux Enfers, de commissariat en prisons, jusqu'à ce dépôt de camions frigorifiques emplis de cadavres sous plastique. Arrêté pour avoir brûlé un feu rouge en fuyant l'ouragan, le jeune homme est mort noyé dans sa geôle. Meurtre involontaire d'un flic stupide. Ce frère ne reviendra donc pas à la vie mais on pourra l'enterrer comme il se doit, au son d'une fanfare, et sa sœur osera, timidement d'abord, danser avec le cortège. Elle ré-apprendra ce que son corps lui refusait tant que le deuil n'était pas accompli. L'avocate, elle, si elle a retrouvé le disparu, a perdu son mari dans l'histoire. Incapable de retrouver ce qu'il était avant Katrina, incapable d'écrire, de créer de nouveau, il s'est suicidé. Dans la toute dernière minute de la première saison, vient ce plan dont la puissance aura rarement été égalée. Quelques secondes seulement, on a peine le temps de remarquer. La procession funéraire s'achève, on range les instruments, on se salue. L'avocate, n'a plus rien à faire là, elle a rendu un garçon à sa famille. Il ne lui reste qu'à rentrer. Et il suffit d'une image un peu tremblée, comme volée, d'une silhouette s'effaçant à l'arrière plan, entre deux voitures, pour que toute la solitude de cette femme nous perce au cœur.

C'est cela *Treme*. Cette humanité là, cette intelligence là. Et le talent des acteurs n'y est pas pour rien. Outre deux formidables transfuges de *The Wire* que l'on retrouve dans des rôles inattendus : Wendell Pierce en tromboniste aux poches trouées et l'impavide Clarke Peters en grand chef de carnaval, tous, du plus irritant (Steve Zahn ou Michiel Huysman) au plus touchant (Melissa Leo ou Kim Dickens) sont d'une justesse époustouflante. Mais c'est aussi l'enchevêtrement des destins qui, jouant par contraste, sans jamais juger, donne toutes les facettes d'une même situation et nous enjoint d'en assumer la complexité.

Orphée a repris sa harpe. Eurydice ne reviendra plus. Tennessee Williams avait déjà rejoué ce drame à la Nouvelle Orléans, avec Marlon Brando, mais c'était encore du théâtre. Marcel Camus l'avait transposé à Rio de Janeiro, mais c'était sous les tropiques. Dans les deux cas, il manquait la violence des Dieux. L'implacable, l'incompréhensible colère des dieux. Ici un ouragan, là l'effondrement de deux tours.

© Alain Bourges - septembre 2011
Turbulences Vidéo #73