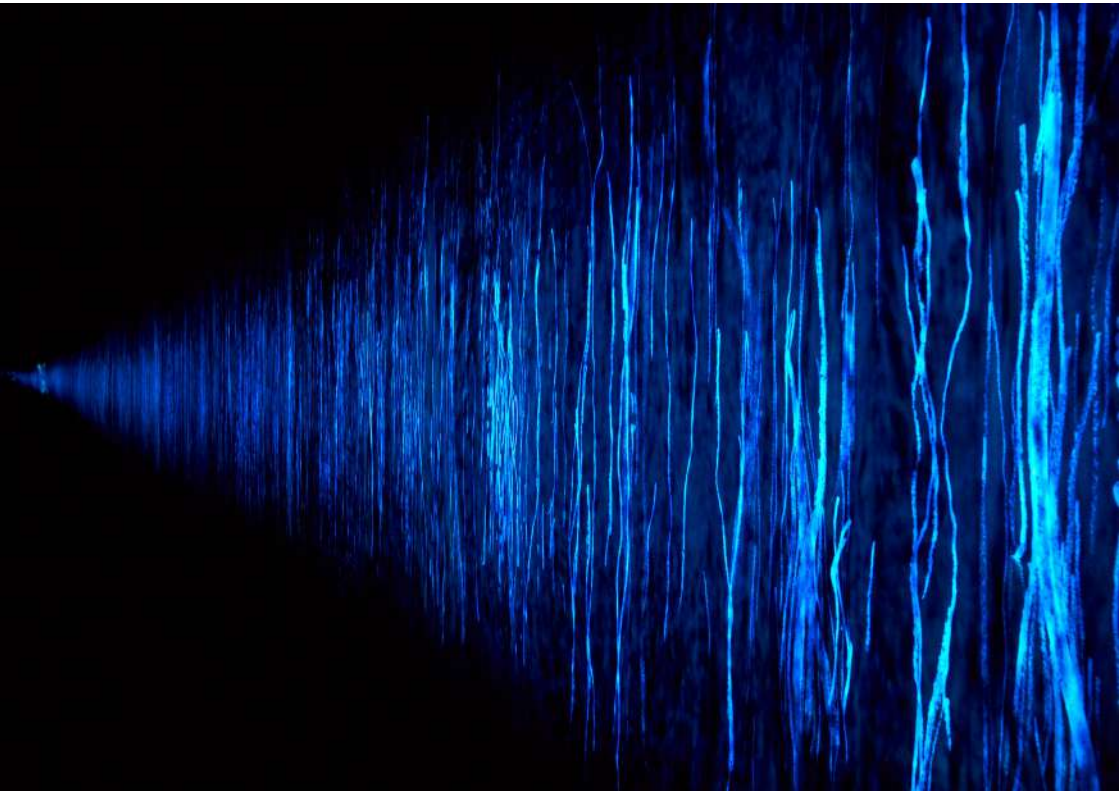


Turbulences vidéo

revue trimestrielle # 74 - Janvier / January 2012





14.03 > 01.04 2012

VIDEO FORMES

FESTIVAL 14.03 > 17.03
NUIT DES ARTS ÉLECTRONIQUES 17.03
EXPOSITIONS 15.03 > 01.04

27È MANIFESTATION INTERNATIONALE ART VIDÉO & CULTURES NUMÉRIQUES

CLERMONT-FERRAND

WWW.VIDEOFORMES.COM

Conception Laure Fourrier

Turbulences vidéo

revue trimestrielle janvier - février - mars 2012
quarterly magazine January - February - March 2012



Gabriel Soucheyre

Turbulences vidéo # 74 • Premier trimestre 2012 / *First quarter 2012*
Directeur de la publication / *director of publication* : Loiez Deniel • **Directeur de la rédaction / *editor-in-chief* :** Gabriel Soucheyre
Ont collaboré à ce numéro / *editors* : Naomi Aviv, Alain Bourges, Lucille Calmel, Geneviève Charras, Jean-Paul Fargier, Jean-Paul Gavard-Perret, Jean-Jacques Gay, Annabelle Gugnon, Ghislaine Périchet, Gilbert Pons, Stephen Sarrazin, Damien Sausset, Gabriel Soucheyre, Pascale Weber.

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 # 74 et **VIDEO**FORMES • Tous droits réservés / *All rights reserved* •
La revue Turbulences vidéo # 74 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 *Vous ne mourrez jamais,* néon, vue de l'exposition «Qui es-tu Peter ?» à l'espace culturel Vuitton, 2010 © Laurent Pernot

2 2 *Verticale Alongée,* in situ : L'appel du Large (Phare de l'Ile Vierge, Plouguerneau, Finistère) à Eric Orsenna © JJ Gay

Sommaire # 74

Chroniques en mouvement

6 Le festival de danse de Cannes 2011 : les « mythologies » de Frédéric Flamand
Geneviève Charras

10 MUSICA 2011 : images musicales
Geneviève Charras

17 PO PO PO
Jean-Paul Fargier

21 Chérie, je me sens rajeunir
Jean-Paul Fargier

26 Aux frais du Fresnoy
Jean-Paul Fargier

37 Jean-Charles Hue : Le cinéma ouvert
Jean-Paul Gavard-Perret

42 Kersalé retient la Nuit !
Jean-Jacques Gay

54 Et tout disparaîtra…
Gilbert Pons

58 Crépuscule : Drop Zone
Stephen Sarrazin

64 Et si on s'était trompé !
Jean-Jacques Gay

Portrait d'artiste : Laurent Pernot

69 Interview de Laurent Pernot
Gabriel Soucheyre

72 Laurent Pernot
Annabelle Gugnon

74 The Passenger
Damien Sausset

Sur le fond

80 Hermès, son caducée et les deux serpents
Alain Bourges

82 Dionysos
Alain Bourges

84 Echo
Alain Bourges

87 Paysage & photographie : le cas du Land Art
Gilbert Pons

Les œuvres en scène

97 Mues
Geneviève Charras

100 On Ran Slavin
Naomi Aviv

104 Cheng-Yu PAN, eye Tunnel, 2010
Ghislaine Perichet

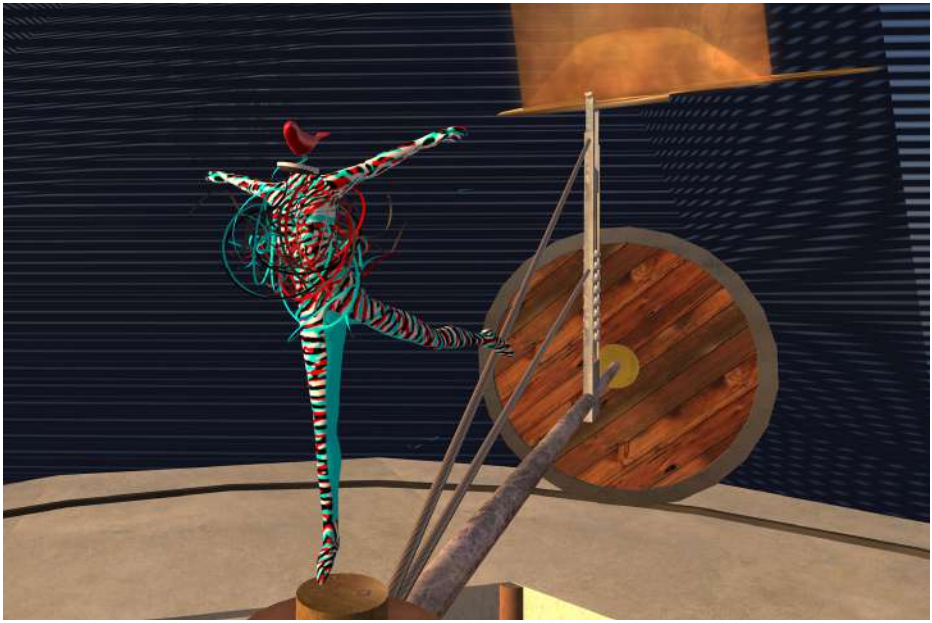
Carte Blanche

114 This is not me, it's just my body vehicle
Lucille Calmel

Roman

123 Les corps flottants
Pascale Weber

Appel à projet : *SynchroniCity*



Devenez co-créateur de SynhroniCity

SynchroniCity est une création collaborative initiée par Marc Blieux. Elle se construit avec la participation d'artistes internationaux et du public. De ce champ des possibles naitra une oeuvre multimédia dont l'axe est une antenne relais de nos désirs et de nos doutes, une boite de Schrödinger, un passage vers d'autres espaces temps, d'autres niveaux de conscience et d'énergie.»

Elle s'actualisera dans un environnement virtuel 3D temps réel mais également par une installation interactive, sur des réseaux sociaux, un parcours physique en environnement réel et réalité augmentée… Un film long métrage finalisera ce projet.

Rejoignez SynchroniCity en proposant une oeuvre réalisée spécifiquement pour ce projet, 2D, 3D, sonore, vidéo, danse, performance... Si votre proposition est retenue, nous réfléchirons ensemble à son intégration dans SynchroniCity.

Les créations seront, de préférence, un prolongement des « premières briques » posées par les artistes déjà collaborateurs de SynchroniCity. De la même façon vous autoriserez les artistes suivants à intervenir sur votre création.

Toutes les créations seront présentées au festival Vidéoformes 2012 !

Toutes les infos sur http://aire-ville-spatiale.org/synchronicity
contact : contact@aire-europe.org

Pour Frédéric Flamand +, actuel directeur du Ballet de Marseille, cette édition du festival de danse fut une « première » en tant que programmateur. Une façon de plonger dans une thématique qui lui est chère, « les mythologies » de notre temps qu'il décline en tant que chorégraphe depuis ses débuts, au Plan K à Bruxelles, lieu mythique de tous les possibles, de toutes les rencontres artistiques dans les années 1980.

Le festival de danse de Cannes 2011 : les « mythologies » de Frédéric Flamand

par Geneviève Charras

Ici, il ne faillit en rien à cette « obsession » salvatrice qui libère une partie de son imagination de programmateur qu'il assume avec rigueur et audace.Les spectacles y sont le reflet d'une création contemporaine très inspirée, la démonstration (s'il le fallait encore) d'une assurance de ses choix, pointus, en empathie avec autant sa propre mémoire de chorégraphe (voir son spectacle *Moving Target* des années 1996) que le démarrage sur la scène de jeunes écritures de la danse actuelle.

Allons-y voir de près pour découvrir dans cette seconde catégorie, le sublime trio de la compagnie Ovaal, *To Intimate*. Les chorégraphes et interprètes en sont Marc Lorimer et Cynthia Loemij, accompagnés au violoncelle live par Thomas Luks. Anciens danseurs de chez Anne Teresa De Keersmaeker, les voici immergés dans leur propre écriture, sensuelle, fluide, faite de multiples touches de désir, de plaisir qui donnent poids et gravité à un travail en dentelles de précision et de netteté du geste. Le duo est sobre, lui, ferme et gracile, elle en robe vintage, femme, attirante et simple, souriante, attractive. Leur histoire se partage sur le plateau avec la complicité singulière d'un violoncelliste qu'ils frôlent, qui leur échappe ou bien s'insinue dans leur espace. Un merveilleux jeu et déplacement de trois chaises en font une partition d'objets musicaux qui unifie leur démarche. Enjoués, mutins, émerveillés par ce qu'ils font et la danse qu'ils pensent si justement dans l'instant de l'existence qu'ils lui confèrent. Une pièce unique, rare qui se distille comme un alambic le ferait d'un bel élixir, ou une clepsydre de l'eau et de l'écoulement du temps. Une recherche qui fait mouche dans le panorama de cette « danse de chambre » à trois, formation majeure pour des instants en mode mineur qui touchent et imprègnent nos sens et notre écoute. Un écrin pour la danse qui ne laissera pas indifférent.... La communion des corps qui se frôlent, se touchent, se repoussent s'aiment ou s'ignorent est le plus bel acte de revendication d'un dialogue, loin de l'inhumaine communication de masse que nous imposent aujourd'hui les médias et leur flot d'images compulsives! Un face à face, un duo-duel qui a de l'allure, de l'allant et un fort gout de plus belles couleurs de parfums évaporés.



Moving Target, Frédéric Flamand © Barak

La compagnie de Michael Clark, programmée à la suite de cette ode à l'humain, fut un contraste troublant. Avec son *Come, been and gone* le trublion de la danse que nous connaissions de l'époque de Karole Ermitage s'est quelque peu assagi : il nous livre un hommage à ses propres « mythes », le rock, celui de David Bowie, de Lou Reed, de Iggy Pop. Un florilège très personnel qu'il revendique comme ses maitres à penser, à danser, à voir le monde. « Rock is my rock » affirme Michael Clark et Brian Eno, y est convoqué avec les fantômes de Kraftwerk et du Velvet Underground. Technique très virtuose à la Cunningham, poses, attitudes, versatilité du style où les directions opèrent un subtil jeu de volte-face vertigineux. Les danseurs se stabilisent, décrochent, renversent le bon sens et sèment une joyeuse polyphonie du geste, à l'unisson, en soliste, en autant de points dispersés dans l'espace. Les costumes, stricts, collent à la peau et arborent des couleurs flashy, mode, sympa et aux lignes franches. Vitesse, agilité, complexité ajoutent à cette danse un zeste de distanciation salutaire qui ne fait pas oublier que le désormais « classicisme » de Clark est une « griffe » qui lui appartient, une signature lisible qui rend éclaboussante sa vitalité très domptée.

Aux lumières le fidèle Charles Atlas, l'homme plein de virtuosité dans le mouvement filmique, scénographique, qui accompagna Cunningham dans de folles parties vidéographiques et filmiques : une filiation efficace et tonique, loin d'une nostalgie ou de citations historiques. Clark est bien « moderne » !

Quant à la compagnie de Hofesh Shechter,



Moving Target, Frédéric Flamand © Pipitone presse

le chorégraphe israélien coqueluche du public, c'est avec deux pièces pour hommes et pour femmes qu'il conquiert la scène avec *Uprising* et *The Art of not looking back*.

Sa danse quelque part héritée de Wim Vandekeybus et de La Batsheva Compagny est animale, virile et expose l'état d'oppression des corps, de guerre des forces vives qui s'affrontent et se coltinent à la violence. Puissance, rythmes appuyés des pas, des sauts des accolades et combats font de cette pièce une illustration percutante de l'art de la guerre politicienne, celle de l'humiliation, de l'étouffement des corps bafoués. Hommes puis femmes y expriment la volonté plaquée sur eux de l'autorité du chorégraphe qui en fait ses instruments de prédilection pour dénoncer doctrine et enfermement. C'est juste, rude, abrupt, en bloc, sans faille et sans possibilité de s'évader. Trop de tensions cependant nuisent à la réflexion : les idiomes sont dictés, pas de dialogue possible, on y étouffe comme sous un régime dictatorial et l'on souffre de manque d'oxygène. Mais n'est-ce pas là justement que se trouvent les enjeux que dénonce la danse de Shechter par excellence ?

Moving target

En programmant sa propre œuvre de référence, Frédéric Flamand prouve que depuis 1996, sa quête sur les mythologies se confond avec toute la construction de son univers chorégraphique et scénographique. Avec comme complices les scénographes, architectes et penseurs américains Diller + Scofido, il échafaude un monde virtuel fort au point de faire fusionner vraisemblable et inouï. Utopie ou hyper réalité, on ne sait plus quels topos habiter, quelle pensée accompagner pour mener une destinée sensée. Le décor est planté dès les premières images du spectacle. Tel un chantier d'autoroute, barres, panneaux de signalisation, barrière jalonnent l'espace

et les danseurs s'en emparent comme des prothèses, des obstacles, comme autant de handicaps à surmonter. Vêtements fluos de chantiers, spots publicitaires à rebond et répétitions, le ton est jeté et l'on embarque au pays de l'absurde dans une hétérotopie singulière, celle de Defoucault que Flamand se plait à citer : le monde des autres, des espaces autres, où se meut l'humanité fébrile. C'est beau, emblématique et la poésie puissante de cette évocation des espaces à conquérir est édifiante, convaincante. Les textes et vidéo parsemés durant le spectacle donnent cette touche d'imprévisible et scandent le tempo.

Un immense miroir tendu au dessus des danseurs fait effet mécanique de doubler l'espace et transforme les corps vivants en autant de hiéroglyphes ou idéogrammes à déchiffrer comme un « codex », un livre référent ouvert à une autre lecture de l'univers. Ces petits bonshommes grouillant sur la toile expressionniste sont esthétiquement remarquables et font basculer la gravité avec humour et détachement. *Moving Target* fera date dans l'histoire de la scène et sa « résurrection » est un baume qui soigne les mots et les maux du monde pour une vision pas si absurde que cela de l'univers moderne.

Alors Frédéric Flamand, le fantaisiste, fait un petit écart de programmation avec la pièce multiforme et polyphonique *Emelyne House of Shame* de Christophe Haleb. Un flot insaturé de fantaisie scénographique dédiée au salon des Ambassadeurs du Palais des Festivals à Cannes. Un vent de folie souffla trois heures durant sur le public convié à une *party* échevelée, disjonctée, au ton provoquant autant que bonenfant !

Puis, avec la programmation judicieuse de pièces chorégraphiques dédiées au Junior Ballet de l'école de Rosella Hightower qui célébrait ses 50 ans, le ton était fort différent mais non moins scintillant et astucieux. Des chorégraphies de Bagouet, Maillot et d'autres chorégraphes « maison » permettaient à de tout jeunes interprètes de se frotter à des univers différents, variés. De très belles prestations, de la danse pensée, vécue de façon très mature par des danseurs non formatés, d'une belle sensibilité.

La compagnie d'Emio Greco, chorégraphe radical et radieux, italien présentait *Rocco* une libre adaptation de l'univers du film *Rocco et ses frères* de Visconti. Évocation de la boxe, certes, dans une scénographie en forme de ring, mais bien plus que cela. La vitesse, le mouvement, les touches, les esquives foisonnent dans deux duos successifs, ceux de Mickey costumés, caricature d'arbitres, masquant la réalité triviale de ce sport de combat. Duo aussi de danseurs loin des canons glorieux de corps d'athlètes qui se cherchent sur le ring. Puis tout tourne autour d'un quatuor final somptueux où force et amour se conjuguent au delà de la violence ou du combat. Une pièce sobre et envoutante où la tension, maintenue sur le fil, est un plus dans l'exposition d'une réflexion sur la précipitation du monde : son anxiété, ses angoisses, sa lutte pour la survie.

Le festival par la pertinence de son fil d'Ariane, les « mythologies », est un événement réfléchi, conducteur de sens et partage de visions multiples sur nos possibilités d'échapper à la confusion omniprésente de tout et de rien que l'on nous jette en pâture à chaque instant. De bonnes clefs pour ouvrir d'autres portes !

© Geneviève Charras
Turbulences Vidéo #74

La dernière édition du festival des musiques d'aujourd'hui réservait de belles surprises.

MUSICA 2011 : images musicales

par Geneviève Charras

Musique et images magnétiques

Sandglasses, le concert scénique de Justé Janulyté, au TNS, fut un instant de pure lévitation sonore et visuelle, hypnotique et hallucinant Sur la scène quatre cylindres de toiles tendues, derrière lesquelles se dissimulent ou se révèlent quatre violoncellistes du Gaida Ensemble. Un merveilleux jeu de lumières via des projections vidéo de parcelles scintillantes et tourbillonnantes vient doucement pénétrer l'atmosphère. L'ambiance est fantastique, curieuse, la musique envoutante le temps de cette plongée hors du temps. « Théâtre de son, lumières, espace et temps » cette œuvre est singulière et révèle de façon probante le talent de cette artiste lituanienne. Ce sablier *Sandglasses* distille le temps et l'espace sonore avec grâce et quelque marque de volupté dans l'aspect fantomatique des visions proposées. Les pistes se brouillent incessamment et l'on s'immerge dans la musique avec une sensation d'abandon inédite.

The Cave, le concert suivant de ce samedi ne dérogeait pas à l'idée d'envoutement. Steve Reich et Beryl Korot nous offraient un « oratorio multimédia » en trois parties joué



Sandglasses, Justé Janulité © Philippe Stirnweiss



The Cave, Steve Reich & Beryl Korot © Philippe Stirnweiss

par l'Ensemble Modern.

Le propos est complexe et riche en témoignages divers, collectés à l'occasion d'un questionnement à l'adresse des trois religions monothéistes qui donne naissance à un récit raconté trois fois du point de vue de trois cultures différentes. Aux questions « Qui est Sara, Abraham, Ismaël et Agar ? », un israélien, un palestinien et un américain répondent. Les images vidéo de ces confessions sont projetées simultanément alors que la musique répond en direct à ces sollicitations. Leur rythme dépend des mots, des paroles : toute une architectonique se construit alors au regard avec ces cinq écrans qui entourent les musiciens.

L'effet est de choc et la structure répétitive de la musique entraine le spectateur dans une sorte d'onirisme, malgré la teneur très grave, politique et sociale des réponses. Les américains font mouche et avec beaucoup plus de détachement et d'humour colorent l'esprit de la partition, demeurée auparavant plus empreinte de dogmatisme. Une expérience musicale hors du commun comme beaucoup dans ce festival de nos musiques d'aujourd'hui !

Philippe Manoury : le geste musical

Son opéra *La nuit de Gutenberg* produit par l'Opéra National du Rhin, à l'initiative de Marc Clémeur son directeur, était fort attendu et l'impatience de la découverte de la mise en scène de Yoshi Oida dans des décors de Tom Schenk donnait lieu au même appétit de curiosité. Une occasion unique donnée dans le cadre du festival de découvrir l'épanouissement de l'œuvre de Manoury, déjà magistrale !

Figure incontournable de l'histoire strasbourgeoise, Gutenberg est incarné par Nicolas Cavalier, sobre et profond qui confère à l'œuvre sa dimension réflexive et moderne.



Sandglasses, Justé Janulité © Philippe Stirnweiss



Le propos est simple : de la révolution de l'imprimerie à la disparition du livre doublé par l'utilisation des nouvelles technologies, que reste-t-il aujourd'hui et pour quels échanges, quelle qualité de communication ? L'inquiétude du personnage face à l'évolution du monde est omniprésente, se distille dans l'œuvre musicale, dans l'étau du décor qui se referme sur lui, malgré sa transparence et son aspect clinquant.et rutilant.

Les voix sont traitées dans le style récitatif, les personnages qui entourent Gutenberg, ne sont pas tous bienveillants ni confiants.

Le récit fait ici l'objet d'un solide traitement, la pièce est courte et fait mouche dans les esprits.

Manoury nous offrait le lendemain, son œuvre pour instrument à cordes : *Partita 1* de 2006, prodigieusement interprétée après la *Partia II BWV 1400* de 1720 de Bach par Christophe Desjardins à l'alto.

Après une courte et très édifiante présentation de son œuvre par le compositeur fort efficace en paroles éclairantes, tout commence pour accomplir un voyage sonore inouï : le son du violon est démultiplié, trituré, façonné en direct par l'électronique. Un tourbillon de sons, d'échos, de « toupies » aspirantes et volubiles s'en dégage. Le geste instrumental est prolongé par l'électronique, pour rendre une texture et un espace denses, habités par des résonances et réverbérations surprenantes.

Alors que l'interprète semble au zénith de son génie, se façonne un moment rare de plus à conserver dans la mémoire sensorielle de toutes ces expériences sonores cumulées depuis le début du festival !

Charles Chaplin : *ChaplinOpéra*, contre-points-contredanse !

Chassé-croisé, musique-image survoltées.

Ou le cinéma, art du mouvement et du rythme !

La « kiné » de Chaplin, sublimée !

On avait déjà fait connaissance avec Benedict Mason et l'Ensemble Modern avec deux pièces courtes truculentes : *Two Picolo Trumpets for Sava Stoianov* et *Two Cornetti for Valentin Garvie*. Un régal de sons inédits, soufflés et joués avec l'humour et le détachement de deux musiciens, pitres en diable ! Gestes et mise en scène à l'appui, burlesques et fanfarons personnages, faits de tout petits riens.

Nul doute que se confronter à l'œuvre de Chaplin, les films muets de son début de carrière -1917- allait de soi !

Mais comment oser rallier musique, son, voix et « cinéma muet » quand on sait que dans l'image muette en noir et blanc tout concourt au sens par le geste et le mouvement, justement pour pallier l'absence de son, donc de paroles, de mots, de musique. Seuls les pianistes étaient jusqu'alors habilités à accompagner ce genre d'œuvre avec plus ou moins de bonheur...

1917 : trois œuvres signées du réalisateur Charlie Chaplin font l'objet de l'expérience «semi-operatic Filmspiel» de Benedict Mason en 1988.

Easy Street nous rappelle qui était Charlot : un mime, un acteur né dans la banlieue de Londres en 1889 où il passe son enfance livré à lui même de père et mère chanteur et danseuse sombrée dans la folie. A dix ans il s'essaie au music-hall comme boy puis danse les « gigues » dans la compagnie des Lancashire Lads avant d'intégrer la célèbre troupe de « pantomime Karno » à Londres. Il y apprend le mime, l'acrobatie, le rire funèbre, la danse, la mélancolie désopilante, la jonglerie. C'est Mack Sennett qui lui propose alors de faire du cinéma ! Sa carrière démarre et il conçoit son personnage dans *Charlot et le*

chronomètre : c'est dire si l'allure et le tempo de Charlot vont demeurer immortels !

C'est dans le rythme infernal de la farce anglaise que l'on plonge avec *Easy Street* : il y compose son personnage dans un véritable tourbillon synthétique multipliant, les courses, les poursuites, les coups, les esquives. Il y intègre la misère, la crudité sociale, les habits de dandy vagabond, empruntant à son maitre les gros godillots, le pantalon trop large. Il élague, dépouille, remanie, stylise. Il devient un personnage rythmique, peuplé de forces déliées, qui change les lois de la gravitation et le monde autour de lui.

Tout est dit dans le geste, le cadrage souvent en plan fixe de scènes désopilantes, au comique de répétition. Charlot se rue dans le danger et en sort toujours vivant !

Ici, le théâtre, c'est la rue, la chorégraphie, ce sont les entrées et sorties des groupes de vagabonds, ce sont les pirouettes de Charlot, ses grands écarts, ses volte-face, ses glissades. Dans *The Immigrant* et *The Adventurer*, il en va de même et la musique magnifie les manipulations, les clowneries, les gags, la poésie de l'amour aussi, omniprésente dans ce combat « kiné- matographique »

La musique allait-elle trouver sa place dans tant de propositions, d'informations sur l'intrigue et le sens même du cinéma de Chaplin ?

Eh bien oui ! La masse sonore, les couleurs, les tonalités, les audaces multiples renforcées par un instrumentarium et des voix, font mouche ! Elle épouse l'architectonique du montage et du mouvement, souligne le fameux dandinement du derrière, le haussement et le relâché rapide des épaules, la course dans un virage, où une jambe freine tandis que l'autre se rend à angle droit. La démarche en dehors, légèrement claudicante, une façon de se recroqueviller dans des moments d'émotion offre des gestes bornes, des gestes limites, comme autant de ritournelles qui cadre un corps peuplé de petites forces fluides et entretiennent entre elles des relations acrobatiques intimes. Car la danse, la mise en scène de Chaplin sont déjà tempo, rythme et musique.

Là, Mason renforce, souligne, déborde et donne une interprétation, une autre dimension onirique aux trois films.

Une réalité aussi s'en empare rendant encore plus présents, les corps « muets » à l'écran. Ils ont encore tant de choses à nous dire, à nous conter ! Avec ou sans musique !

Georges Aperghis et son *Luna Park* : attractif !

Georges Aperghis est plus qu'un habitué du festival Musica. Pour les aficionados, on se souviendra de la merveilleuse interprétation par Martine Viard des *Récitations* en 1983.

Depuis, il fit une résidence très remarquée à Strasbourg au conservatoire de Musique, qui familiarisa au plus juste les jeunes musiciens au théâtre musical, à l'humour des notes, à la composition, à l'interprétation.

Du beau travail de fond, œuvre de fourmi qui porta ses fruits.

Aujourd'hui, il nous revient avec *Luna Park* un spectacle indéfinissable, ovni en son genre !

D'emblée, en ouverture, le ton est donné : tambour battant tout démarre de façon fulgurante. Sur un dispositif scénique très audacieux, les quatre interprètes musiciens, acteurs sont intégrés à une sorte d'échafaudage où le corps est mis en situation périlleuse, en danger. Sons, notes, paroles, musique en jaillissent comme autant de sources de tension-et détente- qui se maintiendront tout au long du spectacle.

Des images vidéo, soit pré-enregistrées, soit tournées en direct et remixées en régie simultanée, font écho à ce travail musical, comme contrepoint, comme miroir du son. Des bouches en surgissent en série, ordonnant ainsi comme des « amuse-bouche » un



The Cave, Steve Reich & Beryl Korot © Philippe Stirnweiss

apéritif tonitruant. Les lèvres en gros plan articulent, ânonnent, décomposent le mot. C'est drôle et désopilant, humoristique et nous tient ainsi à distance du trop sérieux ! Pas de convention ni de savoir se conduire ici : c'est plutôt l'indisciplinaire, l'élève qui fait l'école buissonnière et se joue des formalités. Les quatre interprètes, une heure durant vont se frotter à ce jeu, physiquement éprouvant, cette performance d'athlètes, d'aérobic constant. Sur un fil tendu, la tension monte, puis le calme revient, pause salutaire dans le tempo de cette œuvre échevelée, décoiffante. On y est désorienté, déphasé, décontenancé devant la virtuosité, l'audace de la pièce. L'échafaudage tient bon, comme une pyramide solide, bien plantée, une architecture qui double la texture de la musique, du son, du rythme.

Un spectacle total, multimédia qui interroge aussi sur la notion de communication, de solitude face à la technologie. L'ivresse qui en ressort incombe à cette juxtaposition de médium : vidéo, corps dansant, musique, images virtuelles et magie de la régie directe pilotée de main de maitre dans une vitesse fulgurante. Écrans, caméras, micros, autant d'outils qui éloignent les artistes les uns des autres et qui pourtant font chorus, font front et face sagittale aux spectateurs médusés, entrainés dans cette folle course contre la montre !

Le référent d'Aperghis, en l'occurrence Thomas Bernhard et son chef-d'œuvre *Marcher* nous font ouvrir l'œil sur la notion de surveillance, d'auto-analyse. L'équilibre de cette vaste construction demeure fragile et le monde peut chavirer, tournoyer dans ce *Luna Park* bien artificiel où le corps est balloté, secoué, ébranlé, malmené : comme pris dans une machinerie infernale. Que reste-t-il de l'humain dans tout cela ?

Beaucoup de poésie et de recul malgré tout pour laisser derrière soi un parfum d'inédit, de tremblement, de secousse salutaires !

© Geneviève Charras
Turbulences Vidéo #74

Les Instants Vidéo de Marseille se veulent POétiques, POlitiques, POétroniques. Depuis 24 ans, ils marquettent nos mémoires de merveilleux moments. POtentiellement inoubliables. Mais peut-on se fier à sa mémoire ? J'en doute de plus en plus. Alors, j'ai décidé de m'infiltrer dans les œuvres qui m'ont séduit, cette année. Sûr et certain que par narcissisme je ne les oublierai plus.

PO PO PO

par Jean-Paul Fargier

Voici mon tiercé gagnant. Par chance, chaque œuvre qui le compose illustre un *ique* différent.

POlitique

Pourquoi ce cercle de feu auréolant l'homme de Léonard est-il un acte politique ? J'espère que Dominik Barbier, son créateur, ne me contredira pas. Il me semble que faire flamber le symbole de Manpower, parangon de l'exploitation capitaliste du travail, c'est brandir superbement le drapeau de la révolte contre le libéralisme qui nous écrase aujourd'hui plus qu'hier (mais j'espère moins que demain, car nous allons nous ressaisir, camarades). D'autant plus superbement que ce geste est produit sur la Canebière. L'installation trône, en effet, dans une des plus belles vitrines de cette artère majeure de Marseille. Hommage littéral aux héros qui déclenchent des révolutions en s'immolant par le feu, ces flammes crépitent comme des cris d'exhortation lancés à tous les cortèges de mécontents, de protestataires, d'indignés qui défilent ici, à longueur d'année, pour exprimer leur colère politique. Pour qu'ils aillent plus loin.

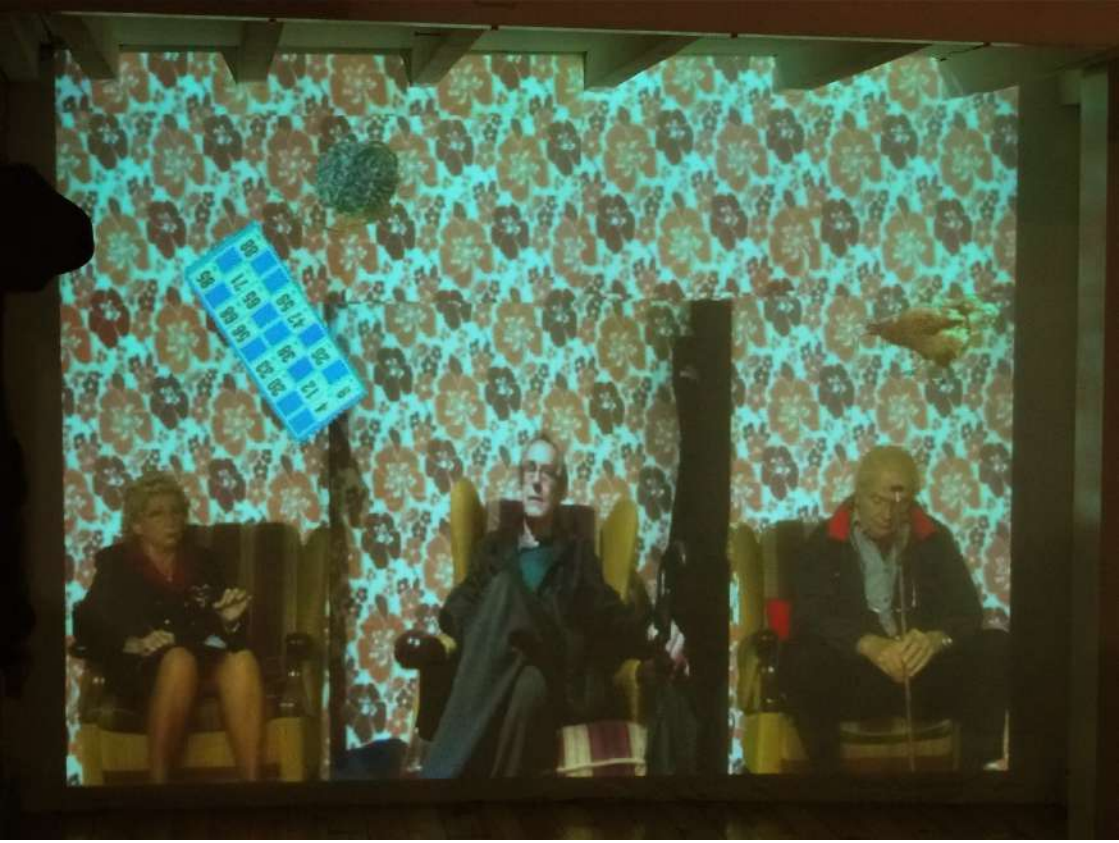
Ce sont ces foules en marche que contemplent, à l'évidence, Mercier et Barbier, tandis que je suppute, en regardant au loin, la longueur de leur rassemblement. Avant de me retourner vers eux, le poing serré, pour montrer que j'ai bien compris le message.

POétronique

Vous vous asseyez dans un fauteuil face à une image arrêtée. Et tout à coup, vos fesses sans doute y sont pour quelque chose, l'image bouge : les personnes qui s'y trouvent se mettent à parler. Ce sont deux ancêtres qui échangent des souvenirs, se confient des secrets, ressassent leur vie quotidienne. Vous êtes d'autant plus enclin à les écouter que par la magie de l'électronique vous voici installé entre leurs sièges. C'est simple comme bonjour. Généreux comme une bonne action. Tandis que le fond incruste des objets emblématiques du monde actuel, on admire que l'interactivité s'offre comme ressort de l'humanisme. Jamais peut-être le mot *poétronique*, forgé par Gianni Toti pour dire cela, n'a paru aussi pertinent. La poésie des électrons au service de l'amélioration des relations de voisinage ! Chapeau, les artistes : Paulina Salminen et Andrès Jaschnek.



Marc Mercier, Dominik Barbier et Jean-Paul Fargier © Geneviève Morgan



Paulina Salminen & Andrès Jaschne © Geneviève Morgan

POétique

Jean-Pierre Senelier, avec son *Étoile des neiges* et son *Bateau dans une bouteille*, signe deux merveilles de poésie qui laissent pantois devant tant de simplicité ingénieuse. Il paraît que l'artiste est scientifique de métier, bricoleur à temps perdu. Ses poèmes, il est vrai, tiennent du bricolage et mettent en scène des « bricoles », comme on dit dans le Midi (et peut-être ailleurs).

Un bateau dans une bouteille qui vogue « vraiment » (en noir et blanc), une danseuse dans une boule de neige qui ne fait pas semblant d'être autre chose qu'une archive bleutée : deux magnifiques éloges de la télévision. A l'ancienne. Les bocaux qui contiennent les images/objets sont des simulacres de tube cathodique.

Plus que la nostalgie des bibelots de nos salles à manger ancestrales, ces deux trompe-l'œil électroniques profilent un hommage pieux, en ces temps sinistres d'écrans plats, aux bonbonnes à électrons, ventrues, rebondies, grassouillettes. Pieux mais aussi indubitablement érotique : les transes de la frégate comme les secousses du petit rat (et néanmoins étoile) vibrent comme des sexes débridés. Et j'avais presque honte de plastronner à leurs côtés. Adieu, chère petite chose ! Je me cache. Mais *tivi*, sache le, mon cœur amoureux, s'est pris au piège de tes grands yeux.

© Jean-Paul Fargier
Turbulences Vidéo #74



Étoile des neiges © Geneviève Morgan



Bateau dans une bouteille © Geneviève Morgan

Si vous n'êtes pas retourné au 104 depuis longtemps, je vous conseille d'aller y faire un tour. Tout a changé. C'était mort, glacial, lugubre, c'est devenu animé, joyeux, multicolore. Les anciennes Pompes Funèbres de Paris, 104 rue d'Aubervilliers, dans le 19ème arrondissement, en changeant de direction ont changé de look et de d'esprit.

Chérie, je me sens rajeunir

par Jean-Paul Fargier

La halle s'est ouverte aux jeunes du quartier (et d'ailleurs) : ça danse dans tous les coins, ça joue partout. Théâtre, acrobatie, rap, smurf, jonglerie fusent dans les allées. Dix, vingt spectacles en cours de répétition vibrent à chaque détour. On peut s'étendre dans des chaises longues (sponsorisées par Télérama) et regarder naître ces créations en boucle. Ou des vidéos du Fresnoy, tournant sur des moniteurs au centre de l'esplanade. Aller acheter un livre à la librairie très bien achalandée, ou des fripes chez Emmaüs. Boire un coup au café. Attendre un spectacle programmé dans une des trois salles. Beaucoup d'ados, d'enfants courent dans tous les sens. Surtout le mercredi, et les week-ends. Le samedi matin, il y a un marché bio. Quelle vie, pour un centre d'art !

Le Festival d'Automne ne pouvait qu'y planter son drapeau. En proposant des installations spectaculaires, ludiques. Prises d'assaut par une horde de mouflets et leurs parents ébahis. Au milieu desquels je me suis glissé, ravi.

Bâtiment de Leandro Erlich. La pièce date de 2004, elle a été installée au Japon en 2006, et entièrement reconditionnée pour Paris. Car l'œuvre repose sur la reproduction parfaite d'une façade d'immeuble typique de la ville où l'œuvre est montrée. Au Japon, une maison japonaise, à Paris un bâtiment de trois étages avec balcons, moulures, volets, et toit flanqué de mansardes.

L'illusion est parfaite, je m'y suis laissé prendre. En arrivant, de loin, j'aperçois des gens accrochés à la façade d'un immeuble. Un enfant s'agrippe d'une main à un balcon et s'agite dans le vide dangereusement, un adulte semble marcher lentement sur le mur, une jeune fille pendue par les pieds à la mansarde soutient sa camarade accrochée à sa main. Incroyable.

Il me faut avancer de quelques mètres pour comprendre qu'il s'agit d'une image, non pas une image projetée, mais une image fabriquée *en direct* par un miroir et par les gens que l'on voit jouant sur et avec la façade du bâtiment. Le miroir est vertical, immense ; la façade est placée à plat, sur le sol. Les spectateurs, actifs, donc acteurs de l'image, sont en train d'accomplir avec une certaine habileté pseudo acrobatique des poses, des gestes, appropriés à s'épater mutuellement et à leurrer les spectateurs passifs, simplement contemplatifs, qui, derrière une barrière, attendent leur tour de pénétrer dans l'ère de jeu. Un panneau invite les acteurs à se photographier et à se



Bâtiments, Leandro Erlich © Geneviève Morgan



Bâtiments, Leandro Erlich © Geneviève Morgan

filmer afin de concourir pour un Prix, obtenir des cadeaux.

Wouah ! Je trouve ce dispositif génial. Un des meilleurs investissements de l'*effet tivi* par un plasticien. Car tout fonctionne ici pour des gens pétris de direct, habitués à en voir tous les jours à la télévision, à régler même une partie de leurs gestes en fonction de leur possibilité de tomber sous l'œil d'une caméra.

Image sans caméra, l'œuvre d'Erlich ? Oui mais comme le *ready made* en crée. Comme Tino Seghal en produit avec les acteurs de ses performances (il y en avait une en Avignon cet été, *Welcome in this situation*[1]) mêlant acteurs et spectateurs dans la reproduction des rituels télévisés.

Virillio, dans un entretien que j'ai fait avec lui (Cahiers du Cinéma, 1986, *Où va la vidéo ?*), énonçait que la première image en direct est celle du miroir des eaux. Tout Narcisse est donc, depuis la nuit des temps, un aspirant aux charmes des spectacles télévisés. Vie des eaux frémissantes de nos propres images, c'est bien ce que Leandro Erlich sublimement exalte.

Dans une autre installation, signée par lui, *Changing Rooms*, Erlich incite les visiteurs à jouer dans un labyrinthe peuplé de miroirs. C'est amusant, sans plus.

Une autre artiste invitée par le Festival d'Automne, Ann Veronica Jannssens, signe ici trois installations, dont une est à couper le souffle. Je crois que le titre est *Brouillard*. Je l'ai visitée plusieurs fois. La première fois j'étais seul et j'ai eu vraiment peur. Passé la porte, refermée bruyamment derrière moi par le gardien, qui reste à l'extérieur, je me retrouve seul dans un nuage de brume épaisse. Je ne vois plus mes pieds, à peine mes mains que j'étends devant moi pour tâter le vide et m'assurer que je ne vais pas, en avançant dans ce non lieu, tamponner une paroi. Silence. Ouate blanche, glacée. Je progresse en rasant un mur, découvre une porte donnant sur un nuage bleu.

Je veux revenir en arrière, j'appelle, personne ne répond. Toujours mains en avant, je tâtonne jusqu'à un espace rouge. Brouillard ensanglanté. Une porte ! Je la pousse : elle donne sur un cul de sac, un sas fermé par une grille. Comment sortir de là ? Je reviens dans les limbes, je suis un mur où mes paumes se râpent. Un extincteur soudain me semble une bouée. Il me rassure, alors qu'un feu ici est proprement inimaginable. Je m'abandonne au plaisir du nulle part, perdu dans une bulle de retour à zéro, à l'état natal. Bien sûr, j'ai fini par trouver la sortie. À regret.

Une semaine plus tard, j'y suis retourné, en compagnie. Ma photographe préférée a fait chou blanc : pas une vue. Mais on s'est bien amusé. Ce jour là, il y avait du monde. Des cris feutrés. Des amoureux qui s'embrassaient dans la fumée. Nous aussi. Des enfants qui cherchaient leurs mamans. Des exclamations. Autre expérience. Etre dans une foule sans jamais (ou presque) voir personne. Délicieux.

Les deux autres installations d'Ann Veronica Jannssens sont moins fortes (un miroir vibrant qui rend votre image liquide ; une pluie d'assiettes qui menacent votre tête placée sous l'entonnoir dans lequel elle voltigent mais, ouf, un miroir les dévie) mais, à cause de leur ingéniosité, valent quand même le détour.

Le succès de cette exposition, qui devait se terminer le 9 décembre, a poussé ses organisateurs à la prolonger jusqu'au 4 mars 2012. Courrez-y.

© Jean-Paul Fargier
Turbulences Vidéo #74

1 - Cf. *T contre T* in Turbulences Vidéo #73



Bâtiments, Leandro Erlich © Geneviève Morgan

« Artiste invité » du Fresnoy, pour l'année en cours, je voudrais témoigner du travail qu'il s'y fait, et rendre compte de celui que j'y fais. Chronique/feuilleton, dont voici le premier épisode couvrant l'automne 2010.

Aux frais du Fresnoy

Épisode 1

par Jean-Paul Fargier

Dans cette cathédrale des nouvelles technologies, imaginée par Alain Fleischer il y a près de vingt ans, règne l'activité d'une ruche. Sous le double toit de l'ancien dancing populaire et du bâtiment moderniste dessiné par Tshumi, un essaim d'étudiants (niveau bac + 5), venus du monde entier, butine chaque jour les fleurs de la connaissance la plus musquée des images (numériques ou photochimiques), que leur distillent toutes sortes d'intervenants et de consultants. De quoi nourrir les rayons de miel qu'ils ont l'obligation de produire. Car ces 48 élus sont entrés dans la ruche sur un projet précis de réalisation de film ou d'installation. Et c'est à la concrétisation de cette œuvre que chacun s'efforce chaque jour. Avec le soutien, l'assistance, les conseils d'un nombre impressionnant de techniciens divers, dont j'ai cette année l'honneur de faire partie. En échange de quoi, je dois créer moi aussi quelque chose, ici. Pour m'inciter à venir, Fleischer m'avait lancé : « l'ambiance est très sympathique et en plus on te produit une œuvre. » Cette perspective m'avait évidemment attiré.

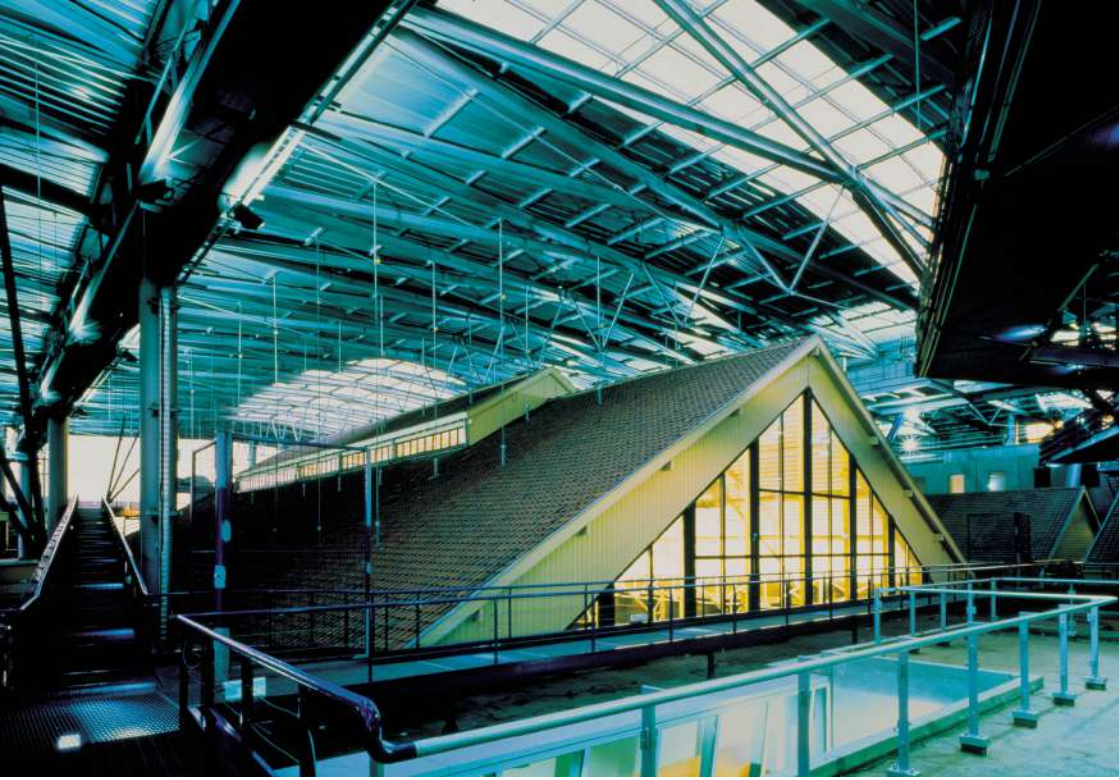
Lundi 3 octobre

Présentation générale. Salle Jean Renoir. Les 48 étudiants sont là, et tout l'encadrement. Fleischer ouvre le bal. Lyrique et sévère, il insiste sur la chance qu'ont ces artistes en herbe d'avoir été admis dans cette école de haut niveau et sur le sérieux qu'en retour ils devront montrer dans leur application à créer ce que leur projet dessine. En cas de déviation, ils seraient chassés du Fresnoy : « cela s'est vu, rarement, mais cela s'est vu ». Frémissement dans la salle. Pendant deux mois, les impétrants devront donc préciser les contours artistiques et les implications financières de leur œuvre. Un jury de validation, mi décembre, confirmera leur admission, après avoir jugé l'intérêt et la faisabilité de chaque projet.

Les responsables pédagogiques suivent : François Bonnenfant (critique de cinéma, collaborateur un temps du Cinéma du Réel) pour les étudiants de première année, Eric Prigent (ex-co-directeur du CICV de Montbéliard) pour ceux de la deuxième. En première année, on réalise surtout des films, en vidéo ou en pellicule. En deuxième année, plutôt des installations, numériques, interactives ou pas.

Puis défilent tous les techniciens, une bonne vingtaine, pour le son, l'image, l'étalonnage, la production (une armada de directrices de prod), la diffusion.

Les consultants enfin se prêtent au jeu du discours inaugural. Daniel Dobbels (chorégraphe, critique d'art, philosophe), Madeleine Van Doren (galeriste), Arnaud



Laporte (homme de radio et de culture). Ils seront à la disposition des étudiants pour réfléchir à leurs projets.

L'après-midi, chaque « artiste invité » se présente et annonce son projet. Pour la première année, Denis Côté, Benoît Jacquot et moi-même : trois narrateurs, auteurs de films. En deuxième année, David Rockeby, Ryoichi Kurokawa, Edwin Van der Heide : trois créateurs d'installations, à la pointe des potentialités numériques.

Je montre un extrait de *Paradis Vidéo* (1982), et le début de *Reims la Romaine* (2009), deux de mes vidéos construites sur des monologues intérieurs. Extériorisés plus ou moins. D'un côté Sollers lisant son Paradis, de l'autre un dessinateur ruminant ses pensées sur Reims à l'aplomb de fouilles archéologiques, croquant les gestes du chantier. Car j'ai annoncé ce thème comme projet : comment extérioriser en image un monologue intérieur ? Avec l'idée de traiter un livre que j'ai toujours eu envie de mettre en scène, *Les lauriers sont coupés*, d'Edouard Dujardin. Dans lequel Joyce a trouvé le modèle des monologues intérieurs qui constituent une des originalités d'*Ulysses*. Mais je ne sais pas bien encore ce que je ferai concrètement.

Mardi 4, mercredi 5

Les 48 étudiants exposent, en une demie heure, leur parcours avant le Fresnoy puis leur projet pour le Fresnoy. Chacun a sa méthode, projection, paroles, dessins, performance même, pour se signaler à l'attention des autres, marquer sa singularité. La plupart des projets sont d'une originalité stupéfiante. Je me dis que j'aimerais suivre tel ou tel. Mais ce sont les étudiants qui choisissent leur tuteur, en émettant des vœux (deux). Vœux qui permettent aux responsables pédagogiques,



en jonglant entre les choix n° 1 et n° 2, d'attribuer huit postulants à chaque artiste invité.

Jeudi 6 octobre

Répartition des étudiants par « artiste invité ». Mes huit se nomment : Hicham Berrada, Anaïs Boudot, Alice Colomer, Renaud Duval, Pierre Hoezel, Jeanne Lafon, Netty Radvanyi, Gaetan Robillard. C'est d'eux maintenant que cette chronique va traiter essentiellement, car je ne rencontrerai plus guère les autres.

Je les vois chacun une demie heure. Que de diversité ! J'écoute et j'admire. On commence à détailler les points forts des scénarios et les embuches des réalisations à venir. Rien n'est encore parfaitement défini. Mais d'ores et déjà j'identifie la singularité de chacun.

Hicham, marocain, issu des Beaux-Arts de Paris, veut faire exploser des champignons sous une grande cloche en verre et filmer, outre la retombée des spores dans le terreau, la repousse pendant deux semaines d'une nouvelle génération de sporophores. Coupe dans le temps de la Nature et de ses cycles, ce film créé par accéléré, durera une minute. Spectaculaire mais risqué.

Anaïs vient de Metz et a fait l'Ecole de Photographie d'Arles. Elle désire exposer des photographies prises par un appareil stéréoscopique russe, en détournant sa finalité. En réunissant les deux images prises simultanément par l'appareil, elle ne veut pas créer du relief mais donner l'illusion du mouvement. Les vues stéréo s'inscriront à angle droit sur deux faces d'un caisson lumineux. Leur fusion se fera sur une paroi placée en diagonale, où elles se reflèteront. Un variateur de lumière, éclairant tantôt l'une tantôt l'autre, créera entre les deux un mouvement. Minimal mais intéressant.

Alice a en tête, et déjà découpé sur le papier, un film de vingt minutes, en trois parties, à propos d'une bavure policière (un jeune flic a étouffé malencontreusement un jeune type qui s'était mal comporté dans un parc de banlieue). Elle ne veut pas faire un documentaire mais une approche sensible de la dimension tragique de l'événement sur lequel elle a travaillé il y a déjà huit ans en collectant à chaud, avec une association, des témoignages (audio). Ce sont ces voix qu'on entendra d'emblée dans la première partie du film, façon d'informer le spectateur sur le fait divers. Chaque partie, réalisée dans un support différent (photo, film, vidéo), cernera les acteurs et le lieu par un entrelacs de formes variées (plans fixes, arabesques, etc.). Carré, précis mais pas encore assez.

Renaud, originaire de Dunkerque, a été urbaniste. Il a choisi de travailler sur les conséquences d'une extension ratée, abandonnée, du port de Dunkerque. Il exposera des photos d'un territoire agricole qui a subi, pour rien, des expropriations et destructions de fermes. Leur ancienne présence se lit dans des tumulus sur lesquels pousse une végétation sauvage. Il a rencontré (et interviewé) un quidam qui détient des photos des anciennes constructions. Mais il ne sait pas trop quoi faire de ce témoignage, ni des archives dont il pourrait disposer, ni combien de photos il pourrait prendre du paysage actuel. Fort mais encore flou.

Pierre vient de Lyon, il a déjà exposé des installations vidéo. En général in situ. Il a envie de filmer le voyage d'un container vu depuis l'intérieur de cet habitacle, puis d'exposer ce film dans le même container. Du Havre au Fresnoy en passant par Dunkerque, il embarquera plusieurs caméras, qui enregistreront les déplacements et les évènements tout au long du trajet. Évident mais peut-être trop.

Jeanne, originaire de Rennes, a fait l'école du paysage de Versailles. Son projet vise le paysage post-atomique. Elle en a déjà traité dans un documentaire sur la centrale nucléaire de Brennilis. Cette fois elle voudrait tourner du côté de Nogent-sur-Seine. Son but est de pointer le caractère dangereux d'une nature contaminée. Un danger invisible, comment le visualiser ? Ambitieux mais vague pour l'instant.

Netty, parisienne, issue de l'Ecole du Cirque, s'est présentée mardi en surgissant grimée, revêtue d'une peau d'ours, le personnage chamanique qu'elle incarnait dans un de ses spectacles circassiens. Pour sa première année au Fresnoy, elle rendra hommage à Francis Bacon. Dans un triptyque, elle exposera, dans trois types d'écran, des images de corps déformés évoquant les torsions charnelles du peintre, images réalisées avec la complicité de quelques amis acrobates. Un peu littéral mais ne manque pas de subtilité.

Gaétan a, je crois, une formation musicale. Son projet de film, intitulé Le sous-marin et le concert, brassera des informations sur les sous-marins (son grand-père, ingénieur naval, a participé à la construction de certains, l'aïeul de celui-ci est l'inventeur du Gymnote, le prototype français de tous les submersibles) et sur l'écoute musicale. Il sera tourné en France et en Irlande (pour évoquer le rôle de l'IRA pendant la seconde guerre mondiale). Un concert sera organisé dans une piscine d'essai de sous-marins. Des tas d'idées, qui fuient dans trop de directions, beaucoup de travail de recentrage à prévoir.

Lundi 7, mardi 8 novembre

Nouvelles rencontres avec chacun de mes étudiants. Entre temps, en octobre, j'ai




Promotion
Chris Marker
2011-2013

participé pendant une semaine à l'élaboration d'un spectacle vidéo/musique avec la chanteuse Frédérique Wolf-Michaux, le multi-flûtiste Jérôme Bourdellon, le compositeur de sons numériques Bruno de Chénerilles, autour d'un texte de Jean Dubuffet, *la Botte à nique*, que nous avons joué deux fois, le 15 et le 16, à Lunéville ; voyagé en Argentine pour un colloque sur la télévision et l'art vidéo à Buenos Aires, organisé par Jorge La Ferla et la Fundacion Telefonica ; commencé le montage d'un film pour France 3, *Lulu et les Missiles*, sur un rocker en platt (patois lorrain) et flirt de lycée de mon amie Hélène Hennequin, co-auteur de ce film ; pris un peu de vacances… Et changé de sujet pour mon film Fresnoy (un portrait de Piccoli).

En trois semaines, ils ont tous bougrement progressé. Quitte parfois à changer, comme moi, radicalement de cap.

Gaetan Robillard a précisé les diverses sections de sa plongée filmique. Au départ (sous l'intitulé : *L'origine*), le grand-père, qui vit à Lorient, évoquera les inventions sous-marinières de son aïeul. Sur quoi viendraient se greffer des réflexions émises par une journaliste irlandaise sur la part prise par les Irlandais à la Seconde Guerre Mondiale (ou comment l'IRA aida les allemands au nom de leur haine des Anglais) à détecter des sous-marins britanniques). Troisième partie : des essais à l'Ifremer de Brest dans un bassin où évoluent des maquettes de bateaux et de sous-marins, qui devraient donner lieu à des images sous-marines. Enfin un concert, exécuté par un musicien non encore déterminé qui jouerait sous les voûtes du bassin de l'Ifremer… concert qui mettrait en évidence, *in fine*, le caractère concertant du film en son entier, tant par la structure de sa construction (en étoile) que par le tissage des sons tout au long de son déroulement (voix, bruits, archives radio, musiques). Résumé ainsi, c'est assez fascinant même si très risqué (la mayonnaise peut ne pas prendre, comme on dit, ou encore l'harmonie n'être pas au rendez-vous) car Gaetan ne cesse de vouloir greffer de nouveaux apports, en proie à une prolifération des thèmes qui l'assaillent, comme par exemple aujourd'hui Arvö Pärt, parce qu'il a donné des concerts en Irlande il y a deux ans. Mais samedi Gaétan part à Lorient enregistrer les souvenirs de son grand-père, et faire un tour à Brest. Le repérage en Irlande attendra plus ample information, sur la journaliste irlandaise Laura Haydon en particulier…

Renaud me montre quelques photos où on voit des sortes de tumulus végétaux qui indiquent la place des fermes fantômes, tandis que sur une vidéo qu'il a tournée un habitant du coin ouvre une boîte qui contient les négatifs des photos de ces fermes, dont il extrait trois exemplaires en les nommant (la ferme Untel, la ferme Machin). Matériel explosif, tout est (presque) là : il suffit d'opposer la vidéo (le passé) aux photos (l'aujourd'hui). Mais Renaud aimerait introduire un troisième élément : filmer la mer baignant la côte, où se trouve le territoire agricole ruiné, pendant 6 heures, le temps d'une marée, et l'opposer aux négatifs furtivement exhibés. Excellent, lui dis-je, car je le sens hésitant, comme quelqu'un qui a besoin d'encouragement, ou plutôt qu'on trie dans ses idées. Son problème relève davantage d'une stratégie d'exposition. Je propose un long mur, il penche pour un cube. Je corrige : un long mur avec deux petits revers, un cube ouvert en quelque sorte, avec sur un des petits murs les négatifs, sur l'autre la vidéo de la marée. Il voit la semaine prochaine Benjamin Veil, le commissaire du *Panorama* (l'expo des travaux étudiants en juin) et discutera avec lui de son dispositif.

Anaïs Boudot me montre les expériences stéréoscopiques qu'elle a faites dans le

marais poitevin, au cours d'une résidence dirigée par Laurent Millet (photographe que j'estime beaucoup), c'est convaincant. Que va-t-elle mettre dans ses cubes ? Des images de volcan, des fumerolles prises à Stromboli, sur l'Etna. Parfait ! Une fois de plus, je vérifie que beaucoup d'étudiants veulent profiter de leur budget de production (8500 euros) pour voyager, voir du pays. Le projet d'Anaïs comprend aussi des photos de peau, qui alterneraient avec ses cubes stéréo, mais elle n'est pas sûre de cet élément, de sa nécessité. Moi non plus, et je le lui dis ; de même que je l'encourage à abandonner cette notion de narration qu'elle plaquait dans son dossier sur ses photos frémissantes (une boucle entre deux vues n'est pas une trajectoire entre un début et une fin, c'est un renversement à l'infini de deux similitudes).

Alice Colomer a commencé les repérages sur le terrain (le lieu même du fait divers). Ce qui la rend plus précise sur ses trois parties. La première, faite de photos refilmées, reproduit le carré de l'appareil qu'elle utilise, un Hasselblad, et fera entendre les voix des témoins ; la seconde consistera en un ballet d'enfants jouant avec un tuyau d'arrosage, jeu relayé par des danseurs de, j'ai oublié le nom, une variante du smurf ; la troisième consistera en prises de vue cinématographiques, arabesques, dans la cité où s'est déroulée la bavure qui aboutit à la mort d'un homme (Georges Mondésir). Alice travaillera, pour ces sortes de reconstitutions décalées, avec des acteurs non professionnels. Elle a déjà trouvé le policier, un ami de lycée, aujourd'hui vendeur, qui a un frère et un père policiers ; elle est en contact avec des danseurs (qui répètent au 104). Son analyse de la topologie fait intervenir une socio-géographe. Tout est recta, le film file du bon coton.

Le plus avancé me semble Hicham Berrada. Entre début octobre et aujourd'hui il a changé son fusil d'épaule, il ne filmera plus au ralenti une explosion de champignons mais des modifications de nano particules qu'il se procurera auprès du Collège de France, où il a ses entrées. Il me décrit son dispositif explosif avec des dessins crayonnés sur un bout de feuille, c'est grossier mais parfaitement clair. Il a les électro-aimants nécessaires à la mise en forme de l'amas (aimants acquis par une bourse). Les caissons métalliques (pour les explosions) seront construits au Beaux-Arts de Paris, où il garde des liens. Il fera le tournage dans l'atelier dont il dispose, chez l'artiste américaine dont il est l'assistant (en échange de son aide, elle lui cède une partie de son atelier). Très organisé, ce doux rêveur, qui veut rendre compte de l'extension de la notion de Nature, en s'appuyant sur Canetti (Masse et Puissance) et Strindberg. Y a plus qu'à.

Pierre Hoezelle et son container. Le dispositif d'exposition (trois fentes à travers lesquelles on verra des vues du voyage sur des écrans placés en face) est presque au point mais le contenu des images laisse encore à désirer. Pierre a renoncé au filmage littéral du voyage et il hésite maintenant entre réel et mémoriel, réalisme et onirisme. Mais il semble ne pas avoir encore pris la mesure des problèmes que pose une « fiction ». Je l'amène à réfléchir à quelques solutions « narratives », à penser à des situations fortes, décodables en quelques secondes (des auto-stoppeurs, une dispute, un monument).

Jeanne Lafon a changé de projet. Certes elle veut toujours évoquer le nucléaire mais plus avec des images de territoire marqué par l'industrie atomique. C'est une fiction qu'elle a écrite, en trois parties, autour d'un personnage féminin, qui se manifeste d'abord comme hypocondriaque, puis comme dépressive, enfin comme résignée, acceptant le devenir

de l'univers ravagé par les radiations d'une explosion nucléaire. Travail d'actrice donc, de signes, d'expressions, de gestes, mais aussi de paysages signifiants (landes désolées, peupleraie géométrique, mare inquiétante, maison qui brûle, pâturage avec vaches bizarres, cheval errant), à quoi s'ajoutent des visions. Le tout devant être tourné en Bretagne, car elle a là-bas tous les contacts nécessaires. Son story-board semble assez précis (pour les lieux) mais doit être plus détaillé (pour les gestes).

Netty Radvanyi, elle aussi, a pas mal évolué, en partie grâce aux conseils des consultants, et sous les remarques de Fleischer, qui rencontre également les étudiants. Son point de départ reste les triptyques de Bacon, mais elle a imaginé trois espaces de visionnage correspondant aux trois lieux de tournage : une chambre à coucher, avec un lit circulaire, où s'allongeront les visiteurs pour contempler des images projetées au plafond dans un rond ; un cabinet d'aisance, avec son siège, où le spectateur devra s'asseoir pour allumer trois écrans horizontaux (montrant des portraits) ; une chambre froide, avec croc de boucher, que le spectateur devra empoigner pour déclencher la projection sur trois écrans verticaux, dont un occupé par un quartier de viande. Les images, dans tous les cas, restent des actions accomplies par des acrobates. Ce qui coince, c'est le prix de l'installation de ces trois espaces, et le nombre des écrans. Elle explose son budget. On lui demande de réduire. Elle va réfléchir.

Lundi 21, mardi 22 novembre

La ronde des consultations reprend. Une heure pour chaque étudiant. En quinze jours leurs projets ont gagné en crédibilité, quitte parfois à diminuer en ampleur pour cause de budget.

Icham Berrada et ses nano éléments. Il va les présenter en demi-sphère lisse et les trouer par des explosions pour voir ce qu'il y a dedans.

Alice Colomer et son fait divers. De plus en plus circonscrit esthétiquement. Outre son flic et elle a maintenant trouvé sa victime, avancé sur les musiciens, abandonné le 16mm pour la séquence de danse.

Anaïs Boudot et ses photos qui bougent . Elle n'ira pas Stromboli prendre des fumerolles mais ses trois caissons (assez cher à réaliser) seront très beau, à taille humaine. Et plus question de photos de peau.

Renaud Duval, le géographe de Dunkerque, me montre des plans de cadastre de diverses époques où se lisent les destructions de fermes, puis des photos de repérage faites hier dans la brume en compagnie de Jeanne Lafon, paysagiste, qui lui indique dans quel état floral sera cette lande en avril quand il ira au printemps faire les vraies photos.

Jeanne Lafon la post-nucléaire veut maintenant tout faire en noir et blanc et tourner en 16. Dans le Nord et plus en Bretagne (trop loin, donc plus cher). Son scénario et son story-board se sont étoffés : couverture de survie, tas de pommes pourries, cheval et peupliers. Elle évoque les réactions de sa comédienne qu'elle filmera pour signifier sa schizo, je l'encourage à trouver des gestes lisibles, qu'elle ne compte pas sur la psychologie. Elle parle de gros plan sur l'œil… de mordre une pomme (en couleurs, plan subliminal).

Netty Radvanyi et ses Bacon. A dessiné en couleurs le plan de son installation. Mais gros problème : le budget grimpe à 15.000 euros au lieu de 8.400. On parle des réductions possibles : 3 jours de tournage au lieu de 4, un jour de moins aussi au montage, et un autre en moins en étalonnage, et surtout une structure de monstration plus légère : des murs en toile plutôt qu'en bois. A moins de trouver de l'argent ailleurs.

Pierre Hoezelle et son container : il a scénarisé

et dessiné de nombreuses situations visibles des fentes de son véhicule. Il ne lui manque que de dresser un liste synoptique des trois regards. Je l'encourage à trouver des actions plus proches du champ de vision, comme des coups donnés à la paroi ou l'inspection d'un gardien avec un chien policier qui viendrait coller sa truffe sur la caméra.

Gaétan Robillard et son sous-marin. Après avoir filmé son grand-père à Lorient et vu un expert de l'Ifremer à Brest, il a décidé de faire un film d'animation. Il me montre des essais de figuration 2D, avec montage sonore. Il n'est plus question d'Irlande ni de concert mais que le film par son montage sonore soit un concert.

Et puis une nouvelle, Isabelle Prim, qui fait un doctorat avec une fac canadienne après deux ans au Fresnoy et un film sur Beauvialla (dont j'ai parlé dans un précédent Turbulences). Sujet flou : le montage/démontage à l'ère du numérique mais ça se précisera, on parle de Paik et Beauvialla, c'était donc pour elle que Jean-Pierre l'an dernier m'avait demandé une copie de ma vidéo Paik et Beauvialla font des affaires !

Lundi 5, mardi 6 décembre

Dernière consultation avant le Jury de validation qui se tiendra la semaine du 12.

Tous mes « protégés » sont prêts. A part, Icham, qui m'annonce qu'il va faire un film en 35mm de 2 ' 30 sur des nénuphars forcés par un dispositif électrique à s'ouvrir en pleine nuit, car il a du renoncer à son projet initial suite à des tests qui ont démontré que ses nano éléments n'explosaient pas merveilleusement.

Tous les projets sont blindés, suite aux va et vient entre tous les consultants, chargés de production, techniciens, directeurs d'études. Pas grande chose à ajouter de ma part. Je jette un œil sur les dossiers de présentation, je relis les notes d'intentions, et suggère juste quelques changements dans des phrases peu claires, mal tournées. J'adore trouver des formules. Et des titres. Je « vends » *Ouvrir Vénus* à Icham, pour cibler l'aspect sexuel de l'opération qu'il complote.

À quoi je sers en tant qu'artiste invité ? J'espère à quelque chose. Mais je ne saurais dire à quoi.

Je croyais que j'allais enseigner au Fresnoy un peu comme je l'avais fait pendant quarante ans à l'Université (Vincennes puis Saint-Denis). Erreur. Pas de cours. On est ici plutôt dans l'orbe d'une école des Beaux-Arts.

Il n'y a pas de programme autre, pour les étudiants, que celui de multiplier les informations, les éclairages, les expériences, les conseils et autres formes de réflexions profitables, adressées à tous et à chacun selon les moments. Les conférenciers se succèdent (Georges Didi-Huberman, Eugène Green, Mia Hansen-Love, Pascal Rambert, Francis Marmande, Laure Adler, etc.). Tout est mis en œuvre pour que les projets de chacun aboutissent. Mais c'est d'abord à l'artiste-étudiant qu'il incombe de parvenir à ses fins. Ils sont là pour nous étonner, et je dois avouer qu'ils m'épatent tous.

Il faut que moi aussi j'épate la galerie ! J'ai changé trois fois de sujet. Après le monologue intérieur extériorisé que je ne voyais pas très bien comment faire fictionner, j'ai eu envie de relancer un projet TV abandonné (pour cause financière) de portrait de Michel Piccoli, et puis très vite, devant la complexité de l'entreprise et son coût (eu égard aux 20.000 euros alloués par le Fresnoy), j'ai pensé qu'il serait plus judicieux de partir d'un stock de rushes dont je n'aurais plus à produire que le montage. Il s'agit des Statues Soviétiques, dont j'ai filmé pendant deux semaines l'extraction archéologique dans un coin du Val d'Oise. Des sculptures provenant du Pavillon de l'URSS de l'Exposition Internationale de Paris en 1937.

Données ensuite à la CGT. Un point de départ magnifique pour conter l'histoire du communisme franco-russe. Et sa fin. Qui m'a inspiré un scénario intitulé Le Tombeau de l'URSS. Aucune télé n'en a voulu. Avec l'argent du Fresnoy, l'aide de Joëlle Léandre et de Jérôme Bourdellon, je vais en faire une comédie musicale. *Concerto pour faucilles, marteaux, flûtes et contrebasse*. Fleischer trouve l'idée superbe. J'espère que la réalisation le sera aussi.

© Jean-Paul Fargier
Turbulences Vidéo #74

Qu'est ce qu'un film ouvert ? Que devient entre autres le mot « filmer » quand la nudité du corps l'ouvre, c'est-à-dire l'agrandit, le blesse et le renverse ? En quel sens le mot « filmer » peut-il être mis à nu ? Ce sont là les questions posées par le film de Jean-Charles Hue et son exhibition qu'on nommera nocturne.

Jean-Charles Hue : Le cinéma ouvert

par Jean-Paul Gavard-Perret

Surgit dans *La BM du seigneur,* la nudité particulière de ce que Barthes nomma le « filmique cru ». Elle résiste en dehors de tout ce qui pourrait voiler le récit. La nudité s'oppose ainsi au dévoilement : tout le reste n'éluciderait rien mais à l'inverse, recouvrerait, fausserait le récit, en changerait la vision. Selon Hue comme pour les spectateurs sidérés, la nudité du film ne désigne pas pour autant la vérité ultime du mot « filmer ». Mais il prend par elle une acception particulière.

Plasticien et vidéaste, Jean-Charles Hue est issu d'une famille tzigane serbe. Il s'est fait progressivement accepter par un groupe de Yéniches installé à Beauvais, et en particulier par la famille Dorkel. Les Yéniches sont assimilés en tant que gens du voyage aux Roms. Ils demeurent toutefois une communauté particulière. À l'inverse des Roms qui viennent de l'Inde, les Yéniches sont d'ascendance européenne. Celtes, commerçants juifs itinérants, mélange de paysans et mercenaires en fuite dès le XVIIe siècle et de la guerre de Trente Ans, les conjectures généalogiques à leur sujet perdurent. Peu étudiés, méconnus, ils seraient 400 000 environ. De quoi donner la pétoche à tous les Hortefeux…. Jean-Charles Hue les filme depuis sept ans. Dans un pur documentaire intitulé *Un ange*, il racontait comment Fred Dorkel, voleur et fêtard, fut un jour visité par un ange. Ce dernier impressionne l'homme par son calme, sa bonté et sa sérénité. Fred décide de changer de vie. Ce choix le confronte soudain à l'angoisse d'une existence à entièrement repenser. *La BM du seigneur* reprend cette matière biographique pour la réarticuler avec une vision qui devient un mélange entre document et fiction sans pour autant donner dans ce qu'on nomme communément le docu-fiction.

Hue ne joue pas en effet dans son approche sur une histoire de famille (à la *Les aînés des Ferchaux*) qui reposerait sur de simples névroses familiales. Le réalisateur refuse la psychologisation réductrice chère au cinéma français. Le *vade-mecum* d'un tel cinéma est remplacé par une histoire de loi et de territoire. Le film devient un western européen. Il répond aux règles strictes du genre. Un patriarche dépêche son fils pour se battre contre son cousin qui est venu le narguer avec sa BMW près du camp de caravanes. La loi du père ne fait pas question et le fils se voue au règlement de compte. Les conflits de famille concernent l'ensemble de la communauté.

Dans les plaines désertiques de la Beauce













où s'installent les voyageurs. Sur des plages de béton où percent quelques plantes surgissent à chaud des lois ancestrales. Le cinéaste met en exergue - comme un Ford puis un Cassavetes surent le faire - l'acuité en la description sociale. Aucune feuille de l'arbre généalogique ne peut s'agiter intempestivement sans que le feuillage en son entier se mette à souffler. Jean-Charles Hue remet ainsi en jeu l'observation du jeu social, que le cinéma français refuse d'affronter.

Mais une fois ce conflit réglé son film bifurque. La question sociale se retourne comme un gant. Un soir, un ange apparaît à Frédéric et provoque chez lui une crise mystique. Il se tourne vers l'évangélisme et décide de purifier son existence. Le trafic de voitures volées s'en trouve modifié. Et l'un des trois, le colosse - le Tony Montana d'un *Scarface* yéniche - craint de tous, devient l'objet des moqueries et la gêne gagne toute la communauté. La loi morale entre soudain en conflit avec la loi sociale. Le vol est toléré par tous car il assure une grande partie des revenus de la communauté. La crise mystique de Frédéric le met soudainement dans une autre perspective. La loi morale devient l'agent viral qui agit sur le groupe en accusant implicitement son mode de vie et ses petits arrangements avec la notion propriété.

Jean-Charles Hue eu l'audace de se frotter au risque qu'un tel discours peut entraîner. Et il n'a pas lésiné sur les moyens. Ce monde est traité, malgré le peu de moyens, sans misérabilisme ou néo réalisme : de beaux mouvements de grue élèvent par exemple la caméra au-dessus du camp ou font tournoyer le monde hors de ses repères. Et le créateur n'hésite pas à pousser son récit vers les pentes fantastiques de la visitation, en se glissant subjectivement du côté de celui qui « croit ». L'ange du film (ou le gage de sa visitation) est un gros chien blanc - paisible pit-bull - est messager de Dieu… Dans le film chaque objet, chaque lieu, chaque personnage est comme cet animal : chargé d'une double valeur.

La réalité la plus plate est un creuset de fictions potentielles tandis que les empoignades, disputes, argumentations, déconnades, tous ces échanges servent à transporter le mythe que cette petite société appose à son existence et par lequel elle se raconte. Et si le filme souffre parfois d'un montage bricolé, si certaines scènes magistrales jouxtent des passages pour le moins bâclés cela donne plus de profondeur à la dualité que contient l'œuvre. Non seulement le mystique et le plus quotidien mais l'épique et le minable s'y confrontent sans cesse.

Il est vrai que *La BM du seigneur* ne fut pas toujours facile à réaliser. « Pour ces gars-là, ce n'était pas très viril de faire l'acteur, de se maquiller. Ils trouvaient le métier un peu limite par rapport à leur définition de ce qu'est *un homme* », raconte Hue. Il lui a fallu composer durant le tournage avec un absentéisme des acteurs partis faire les courses ou boire des bières. Et le film n'idéalise pas la communauté. Il la prend telle qu'elle est : traversée de valeurs machos, bourrée d'acrimonie. Il montre aussi l'étrange coexistence d'une forte religiosité et d'un vandalisme frénétique.

Tout cela brinquebale, chavire, comme cette société approximative et dont il n'a pas à produire le décompte des fautes. Celles du film collent à son propos pour donner par la bande une image de la société dans son ensemble. Car ce que le cinéaste filme n'est pas une marginalité mais les lois même de la société comme le western le faisait. Hue prend les récits des personnages qu'il filme au sérieux non seulement afin de réaliser une coupe précieuse et irremplaçable sur l'imaginaire Yéniche mais dans toute société qui ne cesse de se mythifier et de se mystifier dans son fonctionnement même.

La tonalité plurielle (en rien chorale) du film

traduit ses ambiguïtés. Il y a une violence à la Peckinpah. La visite « angélique » oriente le récit du côté d'un basculement vers la folie ou une forme de double réalité - Hue d'ailleurs cite Genet, Wenders et bien sûr Pasolini. Mais Rouch n'est jamais loin. Même si Fred le « visité », sur le court métrage *Y a plus d'os*, lui a tiré dessus sous l'emprise de l'alcool, le manquant de peu, rappelle ce qui est arrivé à l'auteur de *Théorème* sur la plage d'Ostie.

Passant par le lieu-souche d'une communauté qui tout compte fait a besoin de se raconter Hue ne cherche pas à délivrer un message. Son film n'est ni pro ni anti. Il est. Il montre simplement comment une communauté entretient une relation particulière au territoire d'un pays. Reste l'exhibition fiévreuse d'un film qui n'épure en rien la nudité particulière qu'il exhibe. Ce n'est pas une nudité coupable (« nuditas criminalis ») qui dénoterait la débauche, l'absence de vertu. Cette nudité ne culpabilise pas et se laisse affronter comme la Madame Edwarda de Bataille laisse voir la sienne : « tu dois regarder, regarde » dit-elle. *La BM du seigneur* fait de même. Sans souci de séduire. Le film touche la beauté et l'ordure, le délicat et le grossier, le lumineux et l'horrible.

L'œuvre devient une pieuvre filmique, un mollusque à ventouses iconographiques qui crée une ouverture. Exhibant la communauté Yéniche il met à jour la violence et la structure de toute société. Cette violence troue la peau comme le film de Hue troue le cinéma français et ses décors et histoires « bobographiques ». Le film engage celui qui le regarde dans une situation similaire à celle du cinéaste. La nudité de son film s'oppose à l'état fermé, c'est-à-dire à l'état d'existence bien verrouillée au sein d'une société qui sous couvert d'une visite d'un ange se trouve désarçonnée. Le film ouvre donc à l'intimité de toute société et invite à un secret qui fonde nos communautés tout aussi «inavouables» que celle des Yéniches.

En résumé l'intime quel qu'il soit n'est plus tenu au et par le secret en ce que filme et dévoile Hue. C'est pourquoi il est splendidement ignoré : il fait trop mal et ne peut pas être récupéré. Quels que soient les camps politiques et les combats.

© Jean-Paul Gavard-Perret
Turbulences Vidéo #74

Les Docks de Paris, le Port de Saint Nazaire, Le Musée du Quai Blanly et bientôt le Louvre d'Abu Dhabi, tout le monde connaît Yann Kersalé. Sorte d'éclaireur de génie, il intervient depuis près de 40 ans sur l'espace urbain et architectural en tant que chercheur de lumière.

Kersalé retient la Nuit !

propos recueillis par Jean-Jacques Gay

« *Van Gogh à cherché le jaune, quand le soleil à disparu !* »
Jean Luc Godard, *Prénom Carmen*.

Il travaille la nuit, redessine les friches et les ouvrages d'art, reconstruit les grandes architectures, remodèle nos horizons. Fidèle à ces racines bretonnes, il contredit ses commanditaires en leur apportant un supplément d'âme, un supplément de visibilité et d'extraordinaire. Chose rare, Kersalé expose et donne à voir ses expériences nocturnes en plein jour dans l'Espace Fondation EDF. *Sept fois plus à l'ouest* est la relecture d'une expérience *in situ* réalisée cet été sur sept sites Bretons, sept curiosités, sept nuits d'Armorique que notre Breton expose en installations Vidéo/Lumineuses. Un phare solitaire, une grève battue par les vents, les ombres des monolithes de Carnac, des algues flottant au gré des courants, une roche respirante, toutes les images du monde en radomes et une chrysalide de pierre, pendant sept nuits, Yann Kersalé sculpte sept contes contemporains sur *sa* Bretagne. Il les filme *in situ* et nous offre sept mises en abîme, sept propositions de nous immerger dans une nature à laquelle il redonne sa magie ancestrale. Que c'est beau la Bretagne la nuit !

- Qui êtes vous Yannn Kersalé ?

- Je suis Breton par le sensible et c'est profondément ancré au fond de moi. Je suis un breton de Douarnenez, donc très au bord de l'atlantique ouest. J'ai beaucoup été en mer et en parallèle aux beaux arts. Je ne sais pas si l'association des deux a joué ! Je crois faire de la sculpture. Même s'il me semble que ce terme un peu usé n'appartienne qu'à Rodin ou éventuellement au dernier grand qu'était César. Mais je pense que je suis aussi sculpteur que peut l'être Christo ou que veut l'être Walter De Maria ou d'autres contemporains plus multimédias.

- On a l'impression que vous vous situez entre l'architecture et la sorcellerie, comme une sorte de magicien ?

- La magie vient probablement de ma recherche fondamentale qui est le coté face de ma posture artistique, le côté pile restant la recherche appliquée au service des architectes et paysagistes. Cette magie vient des années 70 où cette idée basique qui consiste à garder une notion de fragilité à une œuvre. C'est à dire d'en faire quelque chose de pas forcément définitif ! Tout ça rejoignait les pensées de l'époque des premiers taggeurs, des premières interventions urbaines. Il y avait même d'autres



Profondeur de Lames, in situ : Les prairies de la mer (Prairies sous marines, Océanopolis, Finistère) à Gilles Clément © JJ Gay

artistes qui étaient sortis de leur atelier, comme Ernest Pignon Ernest que j'admire profondément pour sa façon de travailler sur une œuvre qui n'est pas forcément définitive. Surtout que lorsque l'on pense sculpture, on pense bronzes sur socles. Et il y avait quelque chose à inventer !

- Pas forcément il y a eu des œuvres virtuelles avec des lumières comme (entre autre) Michel Verjux !

- Oui, Verjux est un bon exemple de travail d'une forme radicalement conceptuelle. Verjux je l'ai vu dans des musées, il laisse des traces lumineuses dans des lieux clos, un peu comme moi ici à la fondation EDF. Mais il utilise la lumière, à la différence de ceux qui, comme moi, utilisent la nuit ! J'ai toujours cherché à prendre la nuit comme matière première, comme fond de base de mon travail, et donc accessoirement la lumière artificielle pour repartir à la découverte des formes visibles telles que le soleil veut bien nous les faire apparaître de l'aube au crépuscule de façon obligatoire et automatique. Finalement quand ce soleil disparaît ça me donne un support, une matière de travail qui est là, disponible, juste le temps de son absence.

- Comment peut-on expliquer que 99% des gens voient en vous un artiste de la lumière et non de la nuit ?

- Je ne sais pas, ça fait partie des clichés, surtout que l'on pourrait beaucoup disserter sur l'éclairage urbain tel qu'il prolifère aujourd'hui avec une espèce de violence et d'augmentation insupportable de sources (caméras de surveillance obligent). Avec une



Verticale Alongée, in situ : L'appel du Large (Phare de l'Ile Vierge, Plouguerneau, Finistère) à Eric Orsenna © JJ Gay





Dorsale des Vents, in situ : Le sillon dans le Mirroir (Le sillon noir à Pleubian, Côtes d'Armor) à Kenneth White © JJ Gay

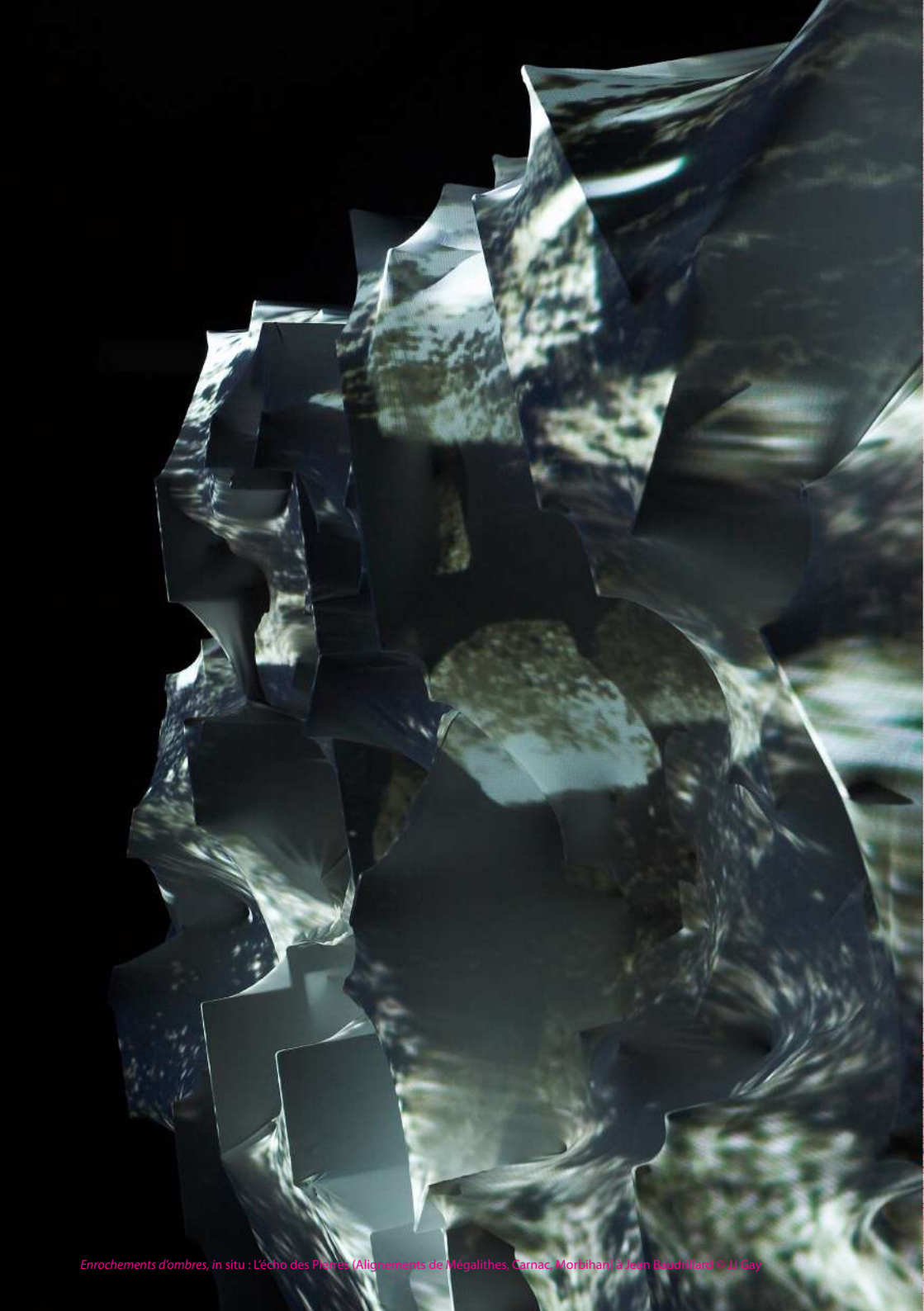
banalisation lumineuse des monuments historiques que je dis être « sodiumisés ». Parce qu'ils sont tous mis en valeur avec une espèce de lumière jaune qui prétend faire riche et sacré. Cette sorte de dorure lumineuse est insupportable car il n'y a pas de lumière historique. Cette mode vient des expériences tentées à la fin des années 80 à Lyon sur certain monuments. Elle est devenue la règle. Et cette lumière formatée est le fait de gens qui travaillent la lumière et surtout pas la nuit. Moi, je travaille bien du crépuscule à l'aube. Et plusieurs de mes installations le démontrent très clairement. Il y a toujours du sens dedans et du tempo. Et même du rythme, des lumières apparaissent et disparaissent au cours du temps de la nuit avec des respirations et des pulsions de certain objets en fonction de ma narration.

- Alors comment expliquez-vous cet amalgame ?

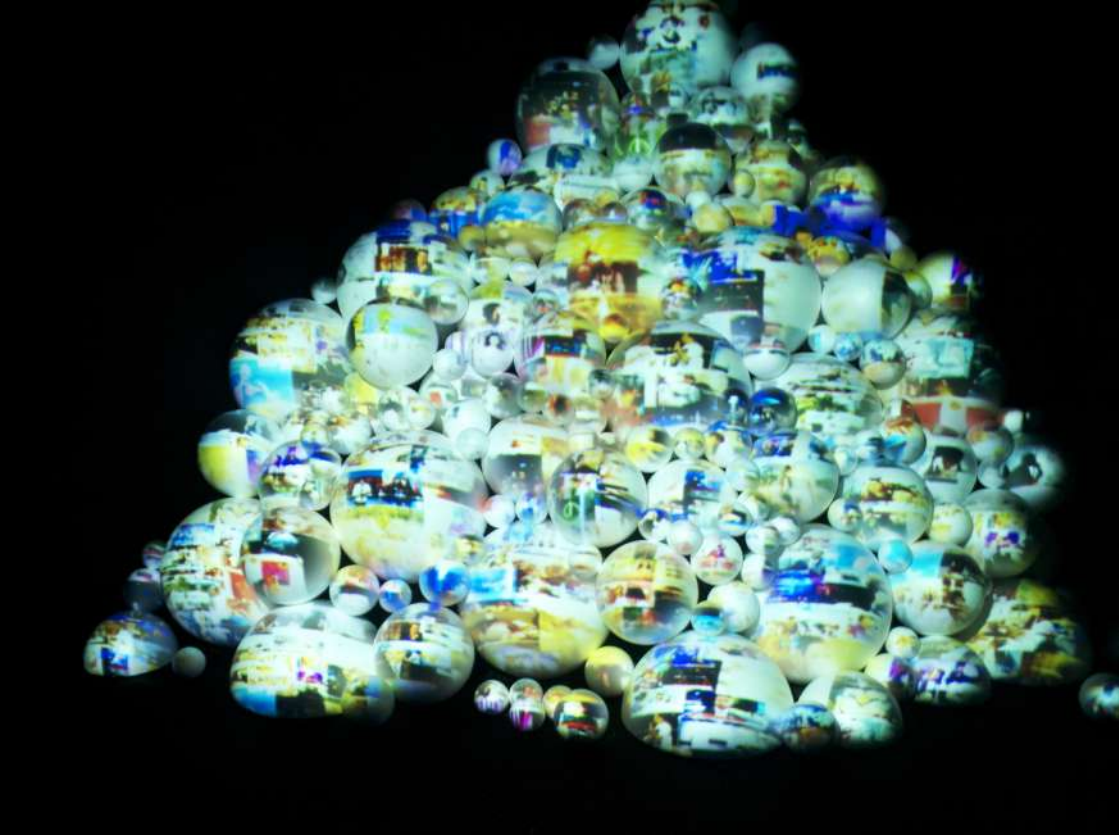
En fait, s'il y a erreur d'analyse c'est parce que ce sont des camarades de jeux architectes et paysagistes qui ont été mes commanditaires en lieu et place des acteurs du monde de l'art. Car je n'ai jamais cherché à avoir cette reconnaissance du monde de l'art tel qu'il se déploie entre le Palais de Tokyo et Beaubourg, et donc j'ai eu peu de possibilités de montrer mon travail sur la nuit dans les lieux consacrés à l'art. Par contre, j'ai des complices et des comparses comme Jean Nouvel, Helmut Jahn, Rudy Ricciotti, Anne Laccaton et Jean Philippe Vassal ou Jakob & MacFaralane et j'en oublie. Des architectes ou des paysagistes comme Michel Desvigne ont été mes mécènes, mes commissaires et mes musées.

- Donc vous n'êtes pas représenté dans les Musées ?

- On ne m'y a jamais invité ! Mais ce n'est pas grave ! De toute façon, même jeune je n'ai jamais eu envie de courir la rue de Seine (puisqu'il n'existait que ça à l'époque comme



Enrochements d'ombres, in situ : L'écho des Pierres (Alignements de Mégalithes, Carnac, Morbihan) à Jean Baudrillard © JJ Gay



*Éboulis d'images du Monde, i*n situ : La lune télévisuelle (Radôme de la cité des télécoms, Pleumeur Bodou, Côtes d'Armor) à Alain Fleischer © JJ Gay

rue de galeries) avec mon carton sous le bras pour expliquer que j'étais un artiste contemporain qui allait faire des étincelles dans son futur ! je n'ai pas cherché à passer dans le marché, surtout au prix, où je vois les œuvres aujourd'hui. Et je ne le cherche surtout pas !

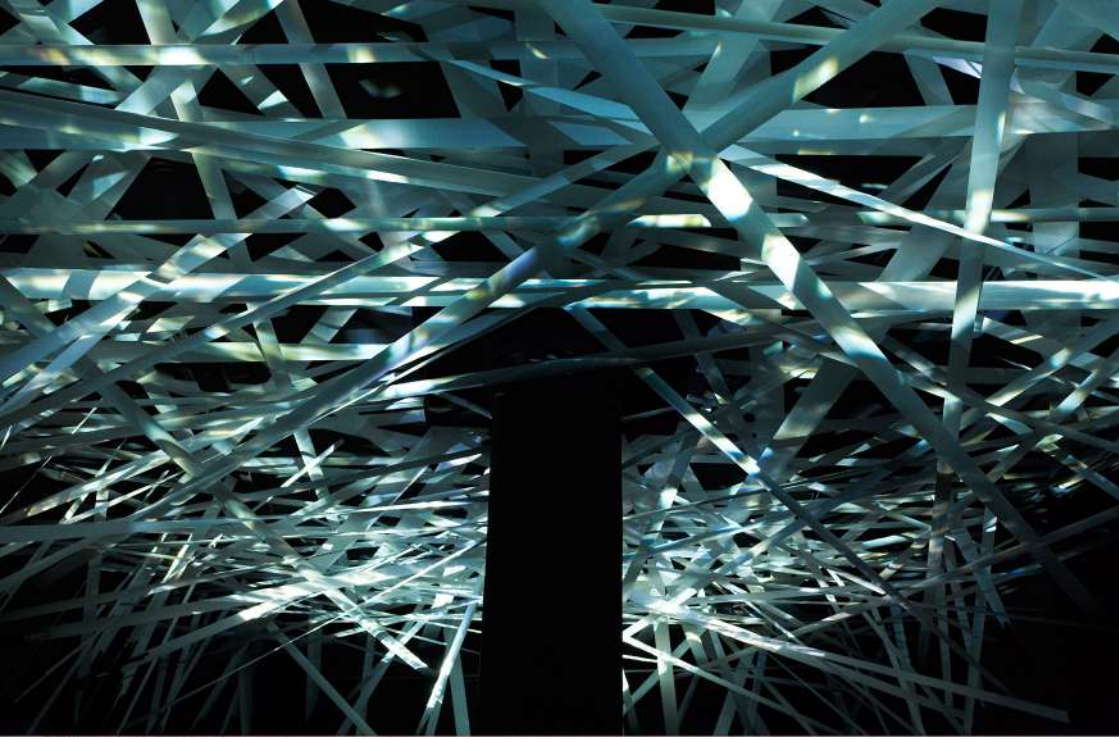
- Vous vous êtes mis au service d'autres créateurs ?

- Je me suis mis (en tous les cas) dans une situation peut-être de danger artistique. Mais d'un autre côté de confort et de liberté (par rapport à ce milieu de l'art). Car les personnes avec qui j'ai affaire, même si ce n'a pas toujours été facile, ont accepté le protocole que je proposais (comme une espèce de chercheur ou de scientifique). Protocole de créer une œuvre sur la leur. C'est en tout les cas ce qu'a accepté Jean Nouvel comme les autres. Même si de temps en temps Jean me répète : « n'oublie pas que c'est moi le commanditaire ! ». Et moi je lui réponds sans cesse : « je ne crois pas qu'aucune des œuvres que j'ai créées sur les tiennes étaient en contrariété avec tes idées ! ». Donc c'est un peu comme si l'on composait un tableau à plusieurs. Il y a eu des expérimentations d'assemblages à l'époque des surréalistes. Cette posture sonne comme ça, c'est un assemblage.

- Le Bauhaus prônait d'ailleurs cette association d'arts et cet assemblage de compétences !

-Exactement ! mais moi je ne veux pas faire que ça !

- Vous ne rentrez pas sur le 1% architectural,



*Structure Chrysalide, i*n situ : Chrysalide (Zac de Courrouze, Rennes, île et Vilaine) à Jean nouvel © JJ Gay

vous êtes dans le projet architectural dès le départ ?

- Je suis directement appelé par l'architecte pour un travail qui fait partie de l'architecture globale. Parfois on est même deux. Avec Gilles Clément. On est co-signataires du Musée du quai Branly avec Jean Nouvel. Bien entendu c'est l'architecte qui a la part la plus importante de la chose parce que c'est sur son architecture. Mais là, Gilles a fait la totalité du parc et moi j'ai réalisé le lac virtuel dans le parc de Gilles en sous face du bâtiment de Jean. Donc au départ on s'est bien mis tous les trois autour d'une table pour créer cette œuvre. Et c'est cette œuvre qui a été lauréate du concours. On l'a gagné tous les trois. Et ni Gilles, ni moi ne sommes associés à l'œuvre de Jean comme simples consultants.

- Vous pensez être un des premiers artistes à travailler sur la nuit ? Comment avez vous découvert le médium nuit ?

- Ce n'est pas mon caractère de prétendre être le premier. J'ai tout simplement été de mon époque. J'en suis arrivé à travailler la « nuit » par un subterfuge étrange. J'avais fait de la gravure et je m'étais attaqué à la manière noire. La manière noire est une forme inversée de la gravure où l'on fait d'abord sa plaque en noir pour ensuite enlever les barbes qui accrochent l'encre avec un brunissoir et redonner du blanc. Un petit peu comme la carte à gratter de notre enfance. Donc c'est bien de l'ombre que l'on parle, on ne peut pas dire de la nuit interstellaire ou interatmosphérique.

Car le vrai noir n'existe pas sur notre planète. Il y a toujours des lueurs, particulièrement lors de la pleine lune. On a des nuits plus sombres que d'autres, mais le noir absolu n'existe pas et surtout pas dans les villes où on ne peut plus voir les étoiles, parce qu'on a une espèce de calotte lumineuse qui est provoquée par trois choses. La démultiplication des réseaux autoroutiers éclairées. À ceci s'ajoutent les

façades qui sont éclairées par les luminaires des urbains souvent jusqu'au troisième étage des immeubles. Et puis les grandes enseignes et vitrines commerçantes. Mais jamais à cause de mes oeuvres !

- Vous parliez de gravure, on pourrait même parler de litho ?

- La litho, oui ! peut-être ! Mais la manière noire c'est vraiment physique.

- Vous vous imaginez comme graveur de la nuit ?

- On peut le dire, sauf que la gravure reste plane comme la peinture, et moi c'est plutôt dans le volume que ça m'intéresse d'intervenir. Parce que si on reste sur le travail technique, effectivement on fait juste un parallèle parce que ma manière noire à moi est l'ombre. C'est à dire le moment où le soleil s'en va et ça jusqu'à l'aube, jusqu'au retour de ce soleil qui va redonner à voir des tas de formes et d'objets. Et ce qui m'intéresse aussi à provoquer chez le spectateur, c'est un déplacement. C'est à dire que le spectateur devient aussi l'acteur de l'œuvre. Sinon j'aurais fait du cinéma ou du théâtre et je convoquerais mes spectateurs à un seul point de vue : assis. Mais ce qui m'intéresse c'est qu'il y ait des déplacements presque cinématographiques et surtout que ce cinéma soit fait par les spectateurs. Car je suis de la génération cinéma, en plein dans le monde de l'image en mouvement, et du début de la télé. J'ai l'âge de tout ça et du coup je peux facilement me projeter comme n'importe quel autre téléspectateur qui connait le B.A. Ba des techniques du cinéma ou du cadrage. Donc, ce qui est intéressant à faire si on veut apprécier mon boulot, c'est de se déplacer dedans (comme moi je peux le faire en le réalisant). Il faut aller prendre des cadres, car il n'y a pas d'interdits, il faut se déplacer et c'est aussi pour ça que je ne fige personne avec du son.

- C'est une immersion physique totale ?

- Oui, on bouge dans un univers ! On cadre, on se fait des zones, on se fait ses propres travelling, on fait des zoom et des *close up*.

- Vous parliez de couchers et de levers de soleils, ces moments là sont les génériques qui encadrent vos œuvres, le rideau de votre petit théâtre ?

- C'est ça la fragilité de l'œuvre. En tous les cas quand j'avais 20 ans je trouvais que c'était une forme de provocation ultime, c'était assez situé, assez virtuel, et on ne pouvait pas l'avoir dans son salon, même si je suis intervenu dans le salon ou le parc de certains collectionneurs, et même dans ce cas, l'œuvre ne peut fonctionner que le soir.

- En fait c'est une œuvre virtuelle qui utilise les technologies nouvelles ?

- Virtuelle, car dans tous les cas elle n'est active qu'un seul laps de temps ! Et les nouvelles technologies sont nouvelles jusqu'à être rattrapées par d'autres. Mais ça aussi c'est un grand débat. Des discussions qui m'ont toujours fait rire entre la « matière noble » et la « matière non noble ». Et si aujourd'hui ce débat est un peu dépassé il faut se rappeler que dans les écoles des Beaux Arts dans les années 71/72, même après 68 il y avait encore des grandes discussions sur le sujet.

- La « nuit » c'est bien beau ! mais qu'est-ce qui vous inspire ? Comment commencez vous une œuvre ? Quels sont vos exemples ?

- Cette exposition est une boite noire, qui est peut-être la huitième nuit créée pour les sept installations éphémères et nocturnes qui peuvent alors fonctionner toute la journée. Je voulais faire sept installations pour sept jours de la semaine. La Bretagne est une terre qui est en mouvement perpétuel. Sans être autonomiste, ce qui m'intéresse, c'est le fondement même de ces tribus qui sont



Yann Kersalé

arrivées sur cette pointe qu'elles ont appelé Penn ar Bed (le début du monde) - qui est aussi le nom du Finistère, ndlr. Mais je me suis aperçu que ces Celtes, comptaient les semaines en huit nuits et leur hiver commençait en janvier. Ce qui m'a permis de boucler la boucle ; et ça me plait bien de me retrouver dans mes racines bretonnes où tout est inversé. J'adore ça ! Ça veut dire qu'on n'est pas obligé de compter tous pareil et qu'il y a toujours ce jeu sur le rapport de l'inversion. Ce qui m'amène à mes grands exemples, qui sont entre Deleuze et Baudrillard avec un peu de Debord. Il y a tout ce jeu de travail sur ces choses qui sont de l'évidence, mais qu'on ne voit pas forcément comme une évidence, sur Le rapport miroir, le rapport inversé. Et donc mes inspirations sont plutôt dans les détournements situationnistes. Plus exactement des détournements de situation, pour ne pas faire l'amalgame.

- Ce sont des situations qu'on vous propose ?

- Oui, et que souvent je détourne. C'est à dire que les expérimentations que vous voyez dans l'exposition de l'espace EDF j'en ai de nombreuses qui n'ont pas été présentées sous cette forme et qui sont restées à l'état d'embryons, d'esquisses ou de maquettes. Et parfois sont très loin, et/ou en pourparlers comme mon travail sur le radio télescope de Puerto Ricco ou sur la base désaffectée de Cap Canaveral. Des projets qui n'ont pas toujours été à terme, mais qui ont toujours été des expérimentations dans lesquelles je peux tout de même m'y retrouver comme à travers des commandes pour des architectures, des paysages, des villes. Je recycle alors mes expérimentations et je les mets en application.

- On pense souvent que votre travail est inspiré de la nature ou du paysage comme ici à EDF, mais en fait c'est l'Histoire, l'histoire des choses et des gens qui vous intéresse ?

- Plus exactement l'histoire des choses. Mais qui peut aussi bien être dans la nature que dans une nature fabriquée par l'homme. On le voit ici chez EDF, cette exposition présente au sous sol de la construction pure (le Radome et des ruines) jusqu'à des installations très lointaines comme les alignements de Carnac. Et après des trucs qui sont totalement de la nature (végétale, minérale, aquatique).

- Mais dans cette exposition c'est une RE construction, une Re constitution d'œuvres en installation vidéo ?

- Oui, mais si on regarde le petit film qui accompagne l'expo et qui relate la mise en place de ces œuvres *in situ* le jour, afin que la nuit change ce lieu, on verra que je montre des images du site le jour, pour souligner ce que ça devient la nuit grâce à cette manipulation de lumières. Et donc ce qui est dans cette exposition n'est que la « mise en abîme » de cette capture que j'ai faite *in situ* de mon expérimentation des nuits bretonnes. C'est cette base de cinq heures de rush vidéo qui a fournit la matière des installations réalisées à Paris. C'est à dire que c'est en filmant mes mises en lumière et en réinstallant ces images que je propose une mise en abîme de mon travail qui, une fois de plus, est le miroir du Miroir !

- Donc le travail des sept œuvres qui sont à l'origine de cette exposition parisienne est un vieux rêve de revenir éclairer la Bretagne ?

- En fait c'est totalement pratique. J'aurais pu trouver d'autres œuvres. J'aurai pu en faire sept à travers le monde mais ça aurait été beaucoup plus couteux et difficile. Là, l'intérêt c'était d'avoir un point de vue géographique suffisamment étroit. Parce que cette pointe de Bretagne est un territoire que l'on parcourt de long en large en relativement peu de temps. Et puis surtout, c'est mon pays et j'avais depuis longtemps ciblé sur certains espaces. Mais si j'en ai pris sept, j'aurais pu en prendre cent au moins là, et plus de mille à l'échelle de la France. Mais comme tout ça a été guidé par cette idée d'inversions dont je parle et reparle, c'est à dire cette inversion permanente que les Bretons font sur tout, il était logique de le faire en Bretagne.

- Architecture éphémère et nocturne, vous sentez-vous proches des artificiers ou d'autres créateurs événementiels et nocturnes ?

- Les artificiers sont mes cousins germains, mes pères. Mes sources d'inspiration vont des miniaturistes de la Renaissance, mais aussi ceux de la miniature hollandaise des 17e et 18e siècles à tout un tas de travaux de Rodin. Je me sens très proche de Calder pour le mouvement et la dynamique dans la notion de volume. Il y a Tinguely, bien sur, avec la *récup'* et les machines, et César que j'ai bien connu. Et puis Henri Alekan, ce fabuleux directeur de la photographie (de Cocteau à Wenders) avec qui j'ai fait un film de 9mn en scope et qui, avec une tendresse infinie, est venu se

mettre au service d'un artiste comme moi qui à l'époque avait 26/27 ans. J'ai aussi tout un tas de références contemporaines des land artistes forcément et surtout de plus jeunes et anonymes frères qui travaillent eux aussi la nuit. À vrai dire je me sens très proche de ces tagueurs qui sont de vrais artistes urbains.

- Vous sentez vous aussi marginal que les tagueurs ? Et les Hackers ça vous parle ?

- Mais moi, en quelque sorte, je suis autorisé ! En fait c'est pas la peur de la prison qui m'a dérangé mais j'avais envie que la « situation » (je reprends ce terme) soit vraiment perceptible de tous, et donc soit du coup vue par tous sans courir le risque d'être démontée ou interdite. Parce que contrairement aux tagueurs, il ne me suffit pas d'avoir une collection de bombes. Mais si je me sens proche de ce genre d'interventions virtuelles et événementielles, il me faut du jus.

- J'ai l'impression qu'en travaillant sur le mouvement et sur la nuit et la lumière pendant presque quarante ans vous avez fait un genre nouveau de vidéo en trois dimensions ?!

- Peut-être, car je n'ai jamais rejeté cette image vidéo. J'ai même fait des installations vidéos. Mais ce n'est pas de la vidéo de vidéaste. Et je ne sors pas de la Fémis ou du Fresnoy (où par ailleurs j'ai adoré enseigner). Le cinéma m'a toujours passionné. Mon film culte est *Blade Runner*. Mais je ne veux pas me disperser, même si je m'empare assez volontiers de toutes les techniques existantes qui me permettent de transmettre de la lumière, particulièrement en projetant des images de matières, de la lumière re-captée comme pour cette exposition et là je fais de la vidéo qui devient ma matière.

J'ai commencé cette pratique il y a 10 ans pour une fondation nippone où j'avais projeté avec six vidéoprojecteurs des fragments d'enseignes lumineuses de Ginza sur un rocher de jardin Zen. Et du coup ça faisait des gros sushis très colorés que les mômes ont adorés et moi j'ai adoré Ginza. Au japon il peut y avoir des villes fortement éclairées qui ont des côtés d'ombres intéressantes. L'éloge de l'ombre de Junichirô Tanizaki, on le retrouve au quotidien au Japon. Si vous prenez la troisième rue à droite sur l'avenue Ginza. Vous faites 30 mètres. Et là vous êtes dans Tanizaki. Vous avez un candélabre urbain tous les 60 mètres qui projette une lumière extrêmement faible. Ca c'est une chose qui n'existe plus ici !

- Qu'est-ce que vous rêveriez d'éclairer ?

- J'aimerai avoir une autre nuit possible pour trouver un objet insolite que je pourrais remettre en lumière. J'ai fait des tests avec un Iceberg. Mais je n'ai rien arrêté !

© Jean-Jacques Gay
Propos recueillis le 14 novembre 2011
Turbulences Vidéo #74

Yann Kersalé - *Sept Fois Plus à l'Ouest* - Espace Fondation EDF Paris 75006 jusqu'au 25 mars 2012.
http://fondation.edf.com

En vue de souligner la dimension langagière du cinéma, Alexandre Astruc proposa l'expression de «caméra stylo» dans un article qui fit date*. Les conditions dans lesquelles Jacques Rouby a montré ses dernières œuvres incitent à user du «stylo caméra» pour témoigner.

**Du stylo à la caméra*, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo » (1948), l'Archipel, 1992, p. 324-328.

Et tout disparaîtra…,

une exposition masquée au "Musée du néant"

par Gilbert Pons

« Toute vie est bien entendu un processus de démolition. »
Francis Scott Fitzgerald, *La fêlure*

Par l'effet du langage, des habitudes ou des besoins, des soucis de la vie ordinaire, nous serions paraît-il devenus aveugles et sourds, mais la vue et l'ouïe pourraient nous être en quelque sorte rendues par des chirurgiens sans bistouri, les artistes ; grâce à eux le monde qui nous entourait si platement révèlerait soudain des reliefs, des timbres et des couleurs qui nous échappaient auparavant malgré leur présence. Cette idée, Bergson l'a martelée dans quelques-uns de ses ouvrages : « Il y a, depuis des siècles, des hommes dont la fonction est justement de voir et de nous faire voir ce que nous n'apercevons pas naturellement. Ce sont les artistes. » (*La pensée et le mouvant*, p. 149) Sans prétendre, faute de place, contester ici cette conception générale de l'art[1], assez répandue finalement puisqu'on en trouve une version teintée d'humour chez Oscar Wilde, plus grave chez Marcel Proust, fortement argumentée chez un philosophe contemporain comme Alain Roger[2], je voudrais montrer dans les lignes qui suivent que loin d'être ces médiateurs dont il était question plus haut de nombreux d'artistes requièrent eux-mêmes des médiations, parfois réitérées, parfois très appuyées, pour devenir accessibles ; ce n'est pas que leur œuvre soit hermétique, ou simplement ardue (quoique), mais ils n'exposent pour ainsi dire pas, et quand ils le font c'est en traînant les pieds, c'est dans des lieux si excentrés, ou si peu assortis à leur cause, qu'il faut un concours de circonstances assez rare pour que la rencontre ait lieu. Dans cette brève étude, j'ai choisi l'œuvre considérable de Jacques Rouby, parce qu'elle est exemplaire de ce processus. Je viens d'employer le mot œuvre, mais il est inapproprié pour désigner les résultats auxquels aboutit l'intense activité de ce plasticien hors normes.

Je n'avais pas prévu d'écrire sur ses derniers travaux, non, du moins d'écrire d'une façon frontale, comme je l'avais fait jadis[3], et faire jouer d'autres intermédiaires me paraissait un meilleur choix. C'est ainsi que pendant l'été, caméra à l'épaule, Robert L…, jeune documentariste, avait côtoyé Jacques Rouby

1 - Je l'ai fait dans un opuscule déjà ancien : *Choses feintes et objets peints*, Au Figuré, 1993.
2 - *Nus et paysages*, Aubier, 1978 ; Court traité du paysage, Gallimard, 1997.
3 - « Les palimpsestes de Jacques Rouby », *Gazogène*, n° 20, 2000, p. 24-27.



pendant une bonne semaine, c'est ainsi qu'à la même époque une vidéaste était venue filmer ses «installations» à Souillac. Je me promettais de rédiger un papier à partir de ces approches, spécialement à partir du *Temps à l'œuvre*, la vidéo que Pascale W. projetait de monter à partir de prises faites sur le vif. Finalement, après quelques démarches infructueuses auprès de ces opérateurs, après aussi de laborieux atermoiements, j'ai opté pour un «retour aux choses mêmes». Il me semble d'ailleurs que ces tentatives de capture ou de documentation demeurées apparemment sans suite, ces expériences que j'espérais cruciales pour l'artiste mais qui n'ont pas fructifié sont bien dans sa logique, une logique abortive.

Jacques Rouby a donc voulu exposer la totalité des œuvres stockées chez lui depuis des années — du moins ce qu'il en reste : entre autres, de grands panneaux de carton mille fois repeints et lacérés, des sculptures oxydées et détournées de leur fonction initiale, une quantité invraisemblable de masques macabres[4] — dans un vaste entrepôt, mal orienté, prenant l'eau, et que les rats fréquentent davantage que les visiteurs parce que l'endroit (envers conviendrait mieux) n'est autre que la réserve, difficile à atteindre, plus difficile encore à dénicher, d'une brocante sordide. J'ai dit qu'il avait voulu exposer, formule malencontreuse parce qu'ambiguë, il s'agit davantage d'un pis-aller car pour apercevoir les œuvres en question étalées sur le sol, il a fallu que je me faufile entre des buffets branlants et sans style, que je contourne des tables couvertes de mauvais bibelots, de verroterie ébréchée, de vaisselle bon marché, que j'enjambe des fauteuils bancals ou manchots et des divans où le

4 - Rouby a confectionné des centaines de masques, dans les matières les plus imprévisibles, mais la manière même dont la plupart sont faits, leur consistance, leur odeur, les rend impropres à être portés, ils ne semblent destinés qu'à se dissimuler eux-mêmes.

névrosé le plus tordu n'oserait pas s'étendre ; bref, dans un cadre qui tenait davantage d'un marché aux puces déserté par les acheteurs potentiels et les marchands que d'une galerie d'art moderne, ce fut comme un rituel de passage.

En estimant que l'œuvre d'art — peinture ou sculpture par exemple —, si réussie fut-elle d'après le jugement des spectateurs et des critiques, n'était jamais que le sous-produit d'une dynamique immatérielle, le reste plus ou moins fossilisé d'un élan créateur ineffable, Bergson[5] donnait un avant-goût — c'est le moins qu'on puisse dire — du désœuvrement tel que Jacques Rouby le met en pratique. D'ailleurs, si ce dernier a démantelé tellement d'œuvres, récentes ou plus anciennes, afin d'en réaliser d'autres, qui ont subi le même sort, s'il s'est montré aussi désinvolte, et même carrément irrespectueux à l'égard de ce qu'il avait pourtant créé avec une sorte de ferveur maniaque, n'est-ce pas à cause d'une déception chronique à l'égard du résultat obtenu, n'est-ce pas qu'il estimait ses productions inférieures à l'idéal qui les avait appelées à être ? « Nous ne cherchons jamais les choses, mais la recherche des choses », écrivait Pascal (*Pensées* (1670), § 135 (773), les œuvres *in process* de Jacques Rouby en proposent une vérification impressionnante.

Qu'il le veuille ou non, l'œuvre de cet artiste ressortit à une tradition picturale ancienne, celle de la poétique des ruines, où s'illustrèrent notamment le très mystérieux Monsu Desiderio (un peintre bicéphale), au XVIIe siècle, Hubert Robert une centaine d'années plus tard ; cette tradition est encore assez vive pour que des photographes comme Sylvain Margaine[6], ou Yves Marchand et Romain Melfre[7] la prolongent magnifiquement aujourd'hui. Mais si elle est inscrite dans cette sorte d'héritage, c'est d'une façon évidemment très marginale ou déviée car les édifices délabrés que montrent les artistes évoqués plus haut ont en commun je ne sais quoi de grandiose ou de spectaculaire qu'on ne peut évidemment pas trouver dans le travail à la fois minutieux et brutal de Rouby ; ce qui trouble le plus, c'est que la destruction des œuvres dont on parle ici, je veux dire de celles qui ont résisté à des destructions plus directes ou plus concertées pratiquées par l'artiste lui-même, est à peu près contemporaine de leur exhibition, elle en est même la conséquence.

Nombre d'artistes, et non des moindres quelquefois, ont fait plus qu'abandonner les œuvres dont ils n'étaient pas satisfaits ou qu'ils jugeaient être des impasses, ils les ont jetées. Paul Dukas, connu surtout comme l'auteur de *L'apprenti sorcier*, brûla presque tous ses manuscrits et on ne sait rien de *Bourgogne*, la première composition d'Edgar Varèse, puisque l'estimant indigne il mit la partition au feu et qu'il n'existe aucun enregistrement de sa création qui eut lieu à Berlin, sous la baguette de Joseph Stransky, le 15 décembre 1910. On ne sait rien non plus de ce à quoi devait ressembler *La belle noiseuse*, puisque lorsque Porbus et Poussin la découvrent dans l'atelier de Frenhofer, ils n'aperçoivent qu'une «muraille de peinture», un chaos de couleurs maculant ce qui devait être un tableau génial mais que le peintre, épris de perfection jusqu'à la folie, avait saccagé, à l'exception d'un pied admirable surgissant au bas de la toile, tel le survivant d'une massacre — cette histoire, qui met en scène certains peintres bien réels,

5 - Les critiques de Bergson (Œuvres, *L'énergie spirituelle* (1919), PUF, 1963, p. 833) concernent surtout, on s'en doute, les arts plastiques, car la musique — la musique en tant qu'elle est jouée bien sûr — ainsi que la danse échappent à ses reproches.

6 - *Forbidden places*, Éditions Jonglez, 2009.

7 - Leur travail, très pictural comme c'est devenu la tendance avec l'usage de chambres grand format, leur travail, donc, sur les bâtiments à l'abandon de Detroit, ville sinistrée en raison de la crise frappant l'industrie automobile américaine, a été publié dans un superbe album, *The ruins of Detroit* (Steidl, 2010).



n'est autre que le *Chef-d'œuvre inconnu*, une nouvelle très célèbre de Balzac[8].

J'ai dit du mal tout à l'heure de cet espace d'exposition qui n'en est pas un, j'ai peut-être eu tort car ce bric-à-brac où ont croupi pendant des mois des centaines et des centaines d'œuvres ressemble quelque peu à l'atelier de Jacques Rouby, un atelier qui n'en est pas un non plus. Il y eut des orages durant cette longue « exposition », de violentes averses, si bien que l'eau ruisselant par les nombreuses gouttières de l'entrepôt a dégradé les œuvres, raviné les surfaces, dilué ou mélangé les couleurs, produisant ainsi une sorte de microcosme où le travail compulsif de l'artiste recevait des intempéries une force additionnelle paradoxale et stupéfiante — le mauvais temps, ce créateur ! Pataugeant dans les flaques d'eau, j'ai mitraillé cette installation de fortune ; bien m'en a pris car depuis lors, sans plus d'explications, l'artiste a mis un trait définitif sur sa proliférante activité.

L'hiver, on peut apercevoir des boules de gui accrochées aux branches des peupliers, c'est la chute des feuilles qui rend visibles ces végétaux parasites ; j'ai tendance à voir dans cette grosse pelote de gants hors d'usage fixée au tronc d'un arbuste par des bouts de fil de fer un rescapé par anticipation, un rescapé très symbolique des œuvres disparues[9]. Quant à ces masques accumulés, ces masques hallucinés, ils se passent de commentaires.

© Gilbert Pons
La Blanquié, novembre 2011
Turbulences Vidéo #74

8 - Que d'ailleurs Jacques Rivette a adaptée pour le cinéma en 1990. Le paradoxe tient à ce qu'un texte de quarante pages environ a servi de modèle pour un film de quatre heures !

9 - Ironie de l'histoire, Jacques Rouby a un homonyme, il dirige une entreprise de démolition à Carpentras !

Regard en trois parties sur dix années d'activité vidéo au Japon : curating, diffusion, critique. Le premier volet porte sur le mode d'emploi, comment exister au Japon.

Crépuscule : Drop Zone

Épisode 1

10 ans de diffusion vidéo au Japon

par Stephen Sarrazin

La seconde partie portera sur les artistes et plasticiens oeuvrant dans la vidéo et le media art qui attirèrent un public, et la critique Japonaise. La troisième se penchera sur des perspectives d'avenir : comment continuer de rendre la vidéo présente au Japon.

1ère partie : Mode d'Emploi

La scène vidéo/media art au Japon, celle de la création et de la diffusion, évoque cette caractéristique désormais désuète (à quand l'effet *Final Cut*) des cassettes, lorsqu'elles laissaient apparaître, avec le temps et le défilement, des plages de *drop*, là où l'image s'affaissait, une zone fantôme dans le cadre. Ce lieu de limbes existe toujours ici, et il semble probant d'en retracer les contours à partir d'une expérience sur ce terrain. Je célébrais et mettais terme, en 2011, à dix années de programmation vidéo régulière à Tokyo et Yokohama. Constat de fin de décennie : ce *drop* hante toujours le milieu de l'art contemporain Japonais : la vidéo, flotte, traverse, et jamais ne se pose. La première soirée thématique avait pour titre *Les Promesses de l'Aube*, et se tenait à l'Institut Franco-Japonais de Tokyo, la dernière se tenait à l'Institut Franco-Japonais de Yokohama. Enchaînement sans pause avec les années 90, en France, où j'avais participé à la création de Vidéochroniques à Marseille, aux activités du Centre International de Création Vidéo de Montbéliard, et lancé une association de diffusion d'art vidéo à Paris, X Works, me permettant d'accueillir des artistes internationaux de passage, et de les faire intervenir hors musée et galerie.

Cela s'accompagnait de programmes, textes pour revues, festivals, conception d'expositions etc. Nous fûmes quelques uns à connaître un parcours semblable.

Avant mon arrivée au Japon, je menais déjà une longue collaboration avec la revue InterCommunication, du ICC Center à Shinjuku, lieu d'exposition d'art numérique. Pendant les années 90, la vidéo dite *low tech* et les installations d'artistes émergeants de cette décennie y restaient invisibles. Le ICC reflétait les enjeux également repérables à cette époque au ZKM et au Fresnoy : interactivité, virtuel, web. Le ICC tentait parfois une réconciliation entre le deux univers vidéo à travers des expositions de Woody Vasulka, ou de membres de Dumb Type. Mais les événements réceptifs à la vidéo d'art, tel le festival Scan de Fujiko Nakaya, avaient disparu.

Ne restait que les grandes figures qui se posaient le temps d'une exposition temporaire dans les principales structures du pays, dont le Musée Mori, le Musée Hara, le Musée de



Aka Renga/Red Brick House, Yokohama

la Photographie à Ebisu, la Tokyo Opera City Gallery, le Musée d'Art Contemporain de Tokyo, le Watari-um, le Musée d'Art Moderne de Yokohama, le 21st Century Museum de Kanazawa, le Musée d'Osaka. Des espaces avec lesquels une collaboration ponctuelle demeurait possible, des musées qui ne 'conservent pas', qui sont, hormis Yokohama, sans collection permanente. Y furent ainsi présentés Bill Viola, Gary Hill, Pipilotti Rist, Doug Aitken, Matthew Barney, Eija-Liisa Ahtila, Steve McQueen, Fiona Tan, Anri Sala, General Idea, des rétros EAI de New York etc. Mais pas de festival, pas de programmations régulières, et aucune archive.

La ville de Yokohama s'apprêtait à radicaliser l'offre de lieux de diffusion en réhabilitant des espaces industriels et entrepôts désaffectés autour de la baie, dans les quartiers de Minato Mirai, Bashamichi et Nihon-Odori, les transformant en espaces publics, gérés par le service culturel de la ville, tels Aka Renga/Red Brick House, Bank Art, le Yokohama Creative City Center, l'espace Zaim, qui comptèrent de 2005 à 2010 parmi les lieux les plus singuliers de l'offre culturelle disponible autour de Tokyo.

Mais à mon arrivée, en l'an 2000, pratiquement tous les espaces étaient à louer, à des frais ridicules, et inacceptables pour ceux qui ont connu les aides d'état aux projets culturels. Conscient de cet état des lieux, je me rendis, une fois fixé à Tokyo, à l'Institut Franco-Japonais de cette ville, pour y discuter avec sa directrice à l'époque, d'une série programmes art vidéo dans l'espace « image » de cette fort jolie maison située à Iidabashi. À peine





entendu, à peine remercié.

Ce fut par Vidéoformes et Gabriel Soucheyre que se présenta, indirectement, mon premier acte vidéo en tant que résident de Tokyo. L'artiste Véronique Legendre avait obtenu du directeur de Vidéoformes une adresse mail en 2000, qui nous amena à l'exposition *Double Take*, cellophane et érotisme, dont j'étais le commissaire, à la Galerie Aki-Ex à Tokyo en juin 2011, dirigée par une femme richissime, amie de Taro Okamoto, chez laquelle nous dînions en compagnie de la veuve Okamoto et de Shu Uemura..

Succès inattendu, pénurie d'événements vidéo oblige, et passage du directeur de la célèbre Tokyo Gallery + Beijing Tokyo Art Projects, à Ginza, l'une des premières à montrer de l'art moderne européen, Fontana, Klein, au Japon. Qui me propose de concevoir une grande exposition d'installations à la Yokohama Portside Gallery (aujourd'hui fermée). Qui allait mettre près d'une année à monter, avec un budget considérable (le plus important de ma carrière en tant que commissaire indépendant), permettant de rassembler des œuvres de Véronique Legendre (pour les remerciements), Jean-Paul Fargier, Shelly Silver, Clarisse Hahn, Shirin Neshat et Eija Liisa Ahtila, de faire venir ces créateurs au Japon pour y présenter des œuvres inédites, et de monter des programmes vidéos complémentaires. L'expo avait pour titre *À vrai dire/ truth be told*. Sa préparation coïncidait avec l'arrivée en poste à l'IFJ de Tokyo de Jacques Soulillou, premier partenaire Français qui devait soutenir une série de soirées régulières consacrées à la vidéo, ainsi que colloques internationaux sur l'image, de 2001 à 2005., y compris en collaboration avec la Tokyo Gallery.

La première fois où cet espace, engoncé dans un héritage cinéma de la nouvelle vague, s'ouvrait à d'autres écritures audiovisuelles[1].

D'autres propositions vidéo cependant ne trouvèrent pas toujours preneur[2] ; j'avais avancé l'idée d'inviter chaque année un directeur de festival vidéo en France à venir présenter une sélection de sa manifestation, à Tokyo : Bourges, Hérouville, Manosque, etc. Seule suite, la curieuse visite éclair de Gabriel Soucheyre, de passage pour trois jours au Japon.

Une parenthèse pour signaler que des tentatives de diffusion, conçues par des

1 - La section cinéma de l'IFJ de Tokyo est occupé depuis près de vingt ans par une équipe dévouée aux Cahiers du Cinéma et au cinéma d'auteur Français sous cet héritage. On y organise d'ailleurs depuis plus de dix ans une semaine des Cahiers, une sélection de films Français conçue par un critique de la revue. Ceci dit, lors de soirées consacrées à l'œuvre vidéo de Jean-Luc Godard, aucun représentant de ce groupe n'assistait à ces projections, y compris de pièces inédites au Japon.

2 - Dans la même logique, j'avais proposé à Jacques Soulillou de tenter une semaine semblable en invitant d'autres revues de cinéma en France, proposer un autre regard, une autre pensée. Des revues allant de Trafic et Cinéma à Vertigo, Positif, ou encore Mad Movies. La section cinéma y était réfractaire.



Takao Kawaguchi de Dumb Type & Stephen Sarrazin

équipes Japonaises, existaient déjà. J'ai rencontré dès 2001 les membres d'un collectif d'artistes et chercheurs vidéo de Tokyo, le Video Art Center, qui allait assister en dents de scie à toutes ces manifestations vidéo conçues avec les Instituts et autres partenaires, et qui illustre l'incapacité de la vidéo Nippone à vraiment prendre racine au pays. Le Video Art Center organisait des projections vidéo dans un café de Shibuya en 1999-2000, puis ses membres se greffèrent à d'autres lieux, d'autres opérations, de divers Apple stores…au Musée de la Photo d'Ebisu, sans jamais arriver à s'imposer.

Ce collectif incarnait les divers malaises touchant la vidéo au Japon : l'absence d'un véritable enseignement du media art dans les écoles d'art, à la fois technologique et historique ; l'absence de structures (musées/festivals/distributeurs) permettant l'accès à cette histoire ; enfin, le décalage entre quelques 'passeurs' venus du Japon vers l'Europe et ailleurs, cherchant à traduire, dans leurs créations, des stratégies empruntées ici et là, de Bill Viola à Guy Debord. Partenaire potentiel, le Video Art Center se contenta de venir humer le parfum de quelques programmes, demeurant à l'écart, ne suscitant pas de vocation semblable chez la génération suivante.

Après le départ pour Hong Kong de Jacques Soulillou, son successeur mit fin sur le champ aux événements culturels peu fédérateurs, y compris, avec le concours de la section cinéma de Tokyo, un cycle hommage à Jean Daniel Pollet à sa disparition. Ces années « Soulillou » s'inscrivent sur un axe transversal des images en mouvement, vidéo-cinéma-télévision. Celles à suivre renouaient avec les

arts plastiques, la performance, et la danse contemporaine.

L'été 2005 se résume à la découverte de nouveaux espaces, immenses, publics, à Yokohama, on croit l'eldorado.

Et la rencontre avec un personnage déterminant pour cette première décennie Japonaise, Philippe Laleu, artiste et ancien directeur de l'Alliance Française à Bangkok, nommé directeur de l'IFJ à Yokohama. Avec lui, je créais le cycle de soirées vidéo *Plus que Parfait : une technologie qui avait rêvé de devenir un art*. Sur plus de quatre ans, près de quarante programmes : thématiques, conceptuels, géographiques, monographiques, érotiques. Et quatre éditions de Yokohama Video Collection, qui se déroulèrent à Aka Renga/Red Brick House. Philippe Laleu invita Véronique Barani d'Est-ce une Bonne Nouvelle, Anne-Marie Morrice de Synesthésie, et moi-même à être les commissaires d'une exposition annuelle d'installations d'artistes Français ET internationaux, qui me permirent notamment d'inviter au Japon Pascal Lièvre, Lydie Jean-Dit Pannel, Benny Nemerofsky Ramsay, Cendrillon Bélanger, Christian Rizzo.

En raison de la saison-juin-, de l'emplacement du lieu, juste sur la baie de Yokohama, de la disponibilité de l'équipe d'AkaRenga, et de la qualité des sélections, chaque édition de Yokohama Video Collection attira des milliers de visiteurs. Ce qui ne fut pas toujours le cas des soirées *Plus Que Parfait*… L'IFJ de Tokyo, je le précisais, dispose d'une salle de projection. Ce n'est pas le cas de celui de Yokohama et ces soirées *PQP* furent nomades au fil des années. Le travail de Philippe Laleu, son acharnement à identifier, repérer des partenaires, dont la Cinémathèque de la Danse à Paris (qui nous aida pour les programmes vidéo-danse), fit ultérieurement, bon gré mal gré, des émules venus de France n'ayant pas toujours son tact. Sans une structure d'appui officielle, telle l'IFJ et Philippe Laleu, *PQP* n'aurait jamais existé. Je concevais les programmes, les présentations (avec une interprète), mais ce fut grâce aux efforts du directeur de Yokohama que le cycle fut accueilli tout d'abord par le Musée d'Art Moderne de Yokohama (qui mit terme à cet hébergement après une année, tout en reprenant certains programmes), puis par l'espace de résidences et expositions Zaim (salles pleines), au Yokohama Creative City Center, à Aka Renga.

Ces espaces mettaient également le matériel technique à notre disposition.

Un public fidèle et modeste, les soirées variant de dix à cinquante spectateurs selon la présence ou non d'un invité, se manifestait au cours de ces errances. Les organisateurs de programmes vidéo ne se consacrent pas à cette pratique dans le but d'attirer la foule. Etre en mesure de faire exister cet art, au Japon, être au rendez-vous, assurer la présentation continue de créations inédites au Japon, tisser une histoire de la vidéo d'un espace à l'autre, voilà ce qui anima ces quatre années de diffusion. Entre-temps, l'IFJ de Tokyo voyait arriver un autre directeur. Au cours du passage de Robert Lacombe (quittant Tokyo à la fin de cette année), Tokyo proposa trois manifestations vidéo à retenir, une rétrospective Robert Cahen[3], un cycle dvd anniversaire pour les dix ans du Fresnoy, puis une invitation au festival Hors Pistes (du centre Pompidou) qui s'associa sans trop de peine au…Video Art Center, seule association identifiable, faute de quoi il faut faire le tour des galeries. A l'automne 2011, Tokyo accueillait Christian Rizzo, profitant de son passage à Yokohama Video Collection 2010 pour lancer l'invitation. Néanmoins, il faut rappeler qu'aucun autre institut européen

3 - L'ami Robert Cahen circulait en Asie avec cette rétrospective et s'arrêta au Japon, où il présenta en plus, signalons-le, quelques installations. La mission des Instituts consiste aussi à accueillir les manifestations itinérantes.

au Japon ne propose autant d'événements culturels que l'institut Français. Le défi consiste à déjouer l'offre déjà formatée.

Après le départ de Philippe Laleu, PQP se retrouva dans l'espace d'accueil de l'IFJ de Yokohama, le temps de deux soirées sous la tutelle de son successeur, Rebecca Lee, qui mit terme à la présence vidéo dans les activités de l'IFJ, arguant de l'absence de budget, de partenaires permettant de présenter la vidéo dans les meilleures conditions possibles, plutôt que de continuer d'être le seul lieu assurant sa présence. En juin 2011, une cinquième édition de Yokohama Video Collection devait se tenir sous le thème des intimités. Après les terribles événements de mars 2011, la directrice fit le choix d'orienter cette exposition vers un geste de soutien au Japon, en lui donnant le titre 'Bien à vous', un hommage au Japon s'articulant par une série de créations vidéos réalisées au cours des années récentes, par des artistes Français, au Japon.

Rompant avec le modèle instauré auparavant, Rebecca Lee m'invita à assurer une sélection de vidéos, mais plutôt que d'inviter d'autres collègues à proposer des artistes, elle se nomma commissaire et fit une sélection d'œuvres exclusivement Françaises tirées des résidences à la Villa Kujoyama, à Kyoto, accaparant les 2/3 des salles disponibles d'Aka Renga, dont une consacrée à Aurélien Froment, dont le travail ne porte pas sur le Japon, mais occasion d'une avant-première puisque cet artiste était le seul français à participer à la Triennale d'art contemporain de Yokohama. Ma collaboration avec les Instituts prit ainsi fin en juin 2011, avec un choix d'artistes internationaux, y compris français, en marge de ce « bien à vous » qui se voulait « tout à moi » Ce dernier programme vidéo avait pour titre *Plein Soleil*, dix ans après *Les Promesses de l'Aube*.

Depuis, Yokohama consacre l'essentiel de ses moyens et de ses activités et budgets aux arts vivants, aux arts de la scène[4]. L'automne 2011 permit d'autres rencontres, d'autres ententes. En 2012, je reprendrai sur un autre rythme les diffusions vidéo à Tokyo, dans une galerie d'art contemporain dans le quartier de Ginza. La petite histoire qui se répète.

© Stephen Sarrazin
Tokyo décembre 2011
Turbulences Vidéo #74

4 - Fut également supprimé un ciné-club ayant pour titre *Un Autre Cinéma Français*, où je présentais des films populaires, façon Gérard Oury, Pascal Thomas, ou plus en marge, tels Jean Daniel Pollet, Eugène Green etc. Rebecca Lee mit fin à ces projections. J'avais évoqué avec Eugène Green l'idée de présenter une rétrospective Green-Robert Bresson, déjà montrée à l'Institut de Beyrouth. La direction de Yokohama signala son choix en précisant qu'elle ne présenterait pas Eugene Green. Yokohama maintient cependant, à l'image de Tokyo, un cinéclub nouvelle/post/post-post nouvelle vague. Quant à la vidéo, il y eut des rencontres entre l'IFJ de Yokohama et quelques partenaires potentiels, disposant d'espaces et matériel. Des rendez-vous auxquels je ne fus pas…convié, et qui ne devaient pas aboutir.

Dans le monde contemporain où mutations et certitudes nous emmènent à suivre les choses de façon linéaire et historique, dans le monde de l'art d'aujourd'hui où le spectacle et le marché de l'art captent un public de consommateurs/spéculateurs en négociant de l'envie et de la culture, l'art du web et des nouvelles technologies tente depuis 40 ans (ça a débuté avec la vidéo et la performance) de se trouver une place dans les musées et les galeries, et bien sûr, dans un marché de l'art nécessaire.

Et si on s'était trompé !

par Jean-Jacques Gay

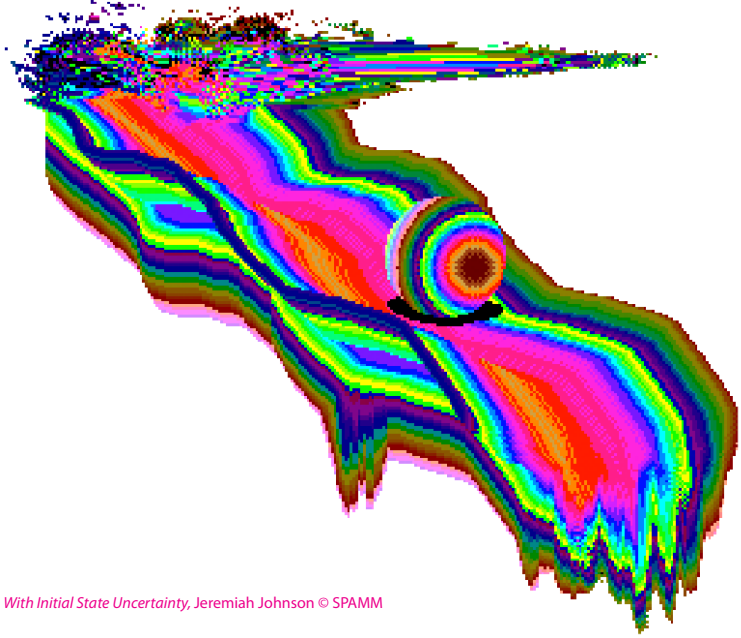
« Et si on s'était trompé, si on avait appelé le bleu, vert et le vert, bleu »
Ludwig Wittgenstein

Or il est temps de se demander s'il n'y a pas eu erreur de casting. Si au lieu de vouloir à tout prix faire rentrer cet art nouveau dans les musées nous n'aurions pas dû imaginer pour eux une nouvelle façon de les regarder... une nouvelle monstration.

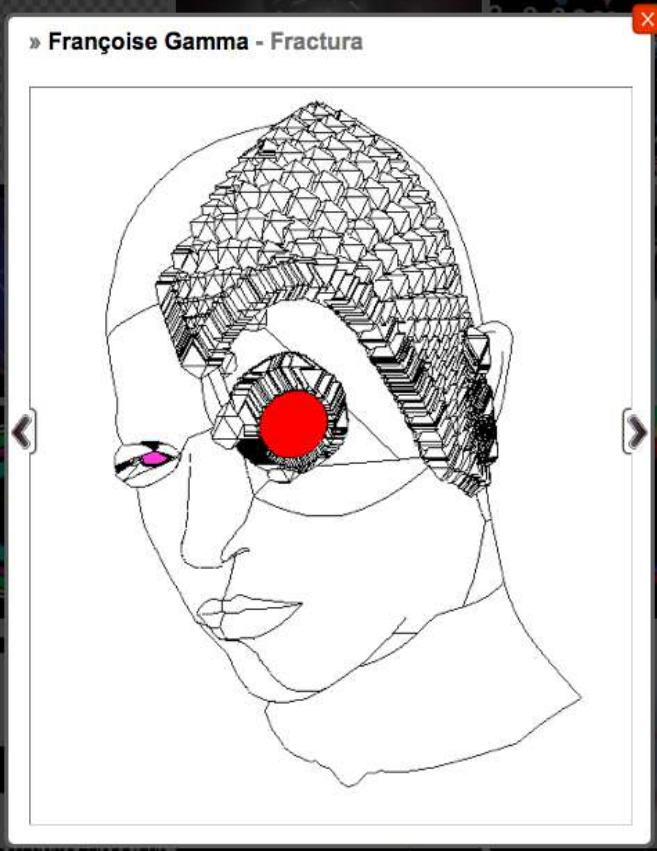
Certains artistes ont fait retourner le cinéma dans le musée en installant l'image en mouvement, les installations vidéo ont su s'imposer (mais à quel prix ?), et les nouvelles technologies ont fait des allers et retours dans les institutions. Depuis 20 ans, toute une nouvelle génération hante les abords du milieu de l'art, des musées et des galeries tantôt célébrés tantôt rejetés. Pour eux ont été créés les festivals vidéo, les expositions événementielles, les commandes ministérielles, les rendez vous des nouvelles technologies. On a écrit sur eux, théorisé et communiqué mais tout ça est resté sans voix. Aucun marché ne s'est dessiné. Pourtant ces artistes ont développé des notions fortes : l'immersion, l'interactivité, l'idée du jouable et de l'expérimentation physique de l'œuvre. Mais le public curieux qui a été de tous les rendez-vous, n'a pas su les imposer aux marchés et aux institutions. Ils sont restés en marge des musées comme des gadgets amusants. Pour eux ont été créés la marge et les départements spéciaux souvent timorés face aux mutations technologiques que leur conservation imposait.

Aujourd'hui la seconde génération de ces pionniers accède à un nouveau monde et les réseaux sociaux, le *www free*, et les capacités des machines vont peut-être créer une conjoncture favorable à l'éclosion d'un vrai mouvement artistique propre à nous démontrer notre erreur.

Fini d'attendre d'être invité dans les institutions. Fini de subir le regard méprisant du grand art. « *Nous ne sommes pas un art de seconde zone !* », proclament-ils. Et leur force est d'avoir enfin pensé à nous montrer comment les voir, et à eux de démontrer que leur art ne



Partial Recollection With Initial State Uncertainty, Jeremiah Johnson © SPAMM

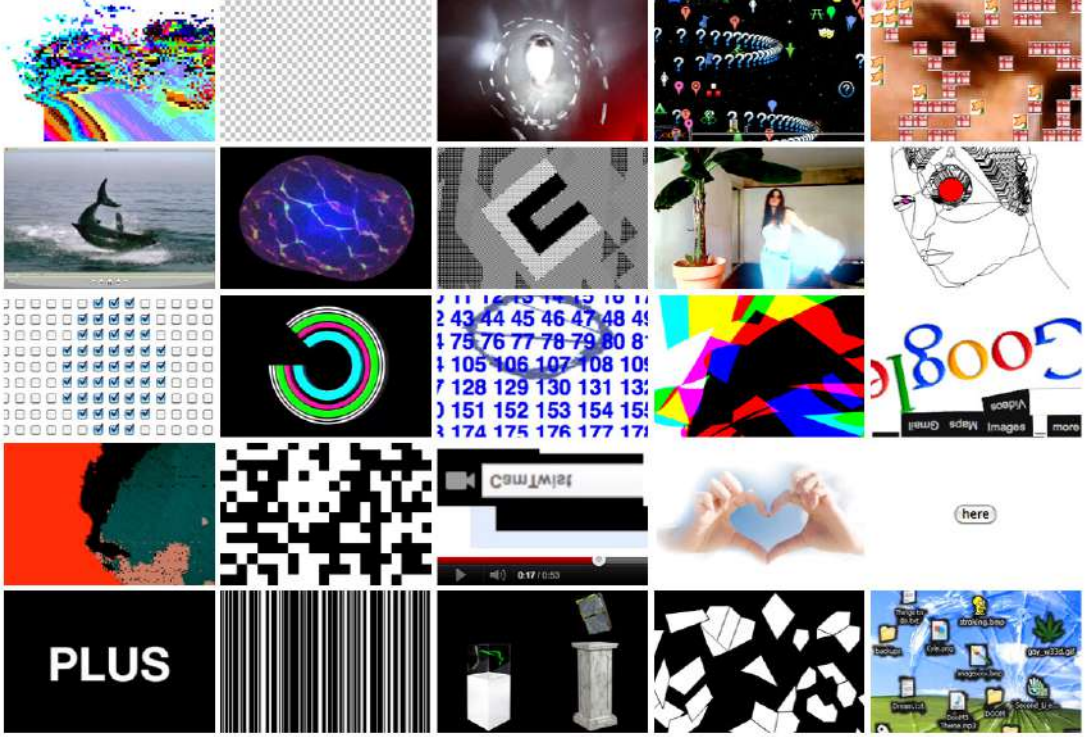


Fractura, Francoise Gamma © SPAMM

Mirage Machine, Angelo Plessas © SPAMM



Breath, Thomas Cheneseau © SPAMM



Vue de la galerie web © SPAMM

se regarde ni sur un ordinateur, ni sur un téléviseur, ni accroché dans une galerie, ni projeté dans un cinéma ou un festival oublié des dieux de l'art. Car cet art nomade ce *SuPer Art Moderne* à besoin de liberté. Cet art vivant n'a besoin d'aucune attache. Cet art interactif a besoin de rapports physiques avec ses visiteurs d'un soir. Cet art doit se voir autrement, doit se vivre autrement, doit se montrer autrement, doit se collectionner autrement.

En créant SPAMM et en proclament leur art comme *SuPer Art Moderne* à travers un Musée, deux artistes, Thomas Cheneseau et Systaime, annoncent leur intention de fédérer les artistes de leur génération et de nous les donner à voir autrement. De nous montrer leur art à travers un musée d'une nouvelle génération, un musée international qui nous appartienne où et quand nous le souhaitons : un SPAMM. En présentant aujourd'hui plus de 50 artistes, dont Grégory Chatonsky, Reynald Drouhin, Maurice Benayoun, JODI, Claude Closky (sans oublier Cheneseau et Systaime) etc., ce SuPer Art Modern Muséum, pinacothèque du 21e siècle, va nous montrer qu'on s'était trompé, que l'art numérique pouvait entrer au musée, il lui suffisait pour ça de créer son musée. Un musée qui n'existe pas. Mais un musée virtuel indispensable pour voir la réalité de l'art d'aujourd'hui.

© Jean-Jacques Gay
Turbulences Vidéo #74

http://www.spamm.fr
http://siliconmaniacs.org
http://lacantine.org/
Le 19 janvier 2012 à la Cantine à Paris, exposition et conférences in real live de SPAMM

PORTRAIT D'ARTISTE / Laurent Pernot



La Fenêtre, Installation vidéo © Laurent Pernot

Mes parents vivent dans un village en Saône-et-Loire, à une trentaine de kilomètres de Lons-le-Saunier où je suis né.

Interview : Laurent Pernot

par Gabriel Soucheyre

Mon père est maraîcher, une activité présente dans la famille depuis plusieurs générations. Ma mère est donc devenue maraîchère en épousant mon père mais elle était surtout femme au foyer puisque nous sommes six enfants. Elle vient d'une famille modeste originaire de Strasbourg dont je connais assez peu l'histoire. Je crois savoir que ma grand-mère maternelle était femme de ménage. J'ai très peu connu ma famille maternelle, et je n'ai d'ailleurs jamais connu mes grand-pères. Ma grand-mère maternelle est morte alors que j'avais 18 ans ce qui m'a laissé très peu de temps pour la connaître vraiment. Du côté de mon père, c'est une famille vraiment inscrite dans ce village ou j'ai grandi, ce paysage qui est celui de mon enfance.

Dans la lignée de mes frères et sœurs, je suis au milieu, j'ai un frère jumeau (faux jumeau), deux petits frères et deux grandes sœurs. Il y a relativement peu d'écart entre nous tous. Ma grande sœur a été, de manière inconsciente, importante dans mon parcours parce que c'est la première qui a fait le choix de partir pour suivre des études d'histoire de l'art. Elle a ensuite abandonné ses études. Ma deuxième sœur travaille dans une administration. Mon frère jumeau, quant à lui, a fait des études d'histoire de l'art, de photographie en particulier, et il est aujourd'hui libraire indépendant. Mes deux petits frères ne sont pas autonomes car ils ont tous deux un handicap et travaillent dans des collectivités sociales qui les accueillent.

Notre famille était modeste, et nous étions assez proches. Nous ne partions pas en vacances et étions dans un sens relativement isolés. Mon père nous faisait participer à son travail quotidien, au jardin, sur les marchés. Jeune, ça me plaisait beaucoup. Notre rapport à la nature était immédiat, nous avons appris très tôt à nous adapter aux saisons, savoir cultiver, et suivre la chaîne maraîchère jusqu'à la vente sur les marchés. Jusqu'à 8 ou 9 ans, nous avions chacun notre petit jardin et nous y cultivions nos propres légumes.

À l'adolescence, c'était un peu plus compliqué. Mais aujourd'hui, j'en tire quelque chose de positif.

J'ai un souvenir plutôt agréable de l'école, au tout début. Le fait de pouvoir partager des choses que je n'étais pas à même de partager dans ma famille, la possibilité de prendre un peu de distance avec le foyer, l'école était un lieu de ressource, de divertissement, d'ouverture et de connaissance. L'école permettait aussi d'exercer sa créativité.

Le collège n'a pas été une expérience particulièrement heureuse mais je crois que c'est le cas pour beaucoup d'adolescents. Je

ne me souviens pas avoir été particulièrement marqué par une amitié durant cette période. Les effectifs étaient chargés et donc les liens relativement éclatés. Il y avait beaucoup de contrastes, un peu de violence aussi. Tout cela fait que je me sentais quelque peu isolé malgré quelques amitiés et ivresses nocturnes.

J'ai été fasciné par mes professeurs d'art plastique. C'était un couple très présent, qui organisait des ateliers, des personnes très généreuses qui donnaient à voir des œuvres d'artistes. Par exemple, je me souviens avoir vu le film 'Tango' de Zbigniew Rybczynski. Je sentais avec eux une certaine connivence, une reconnaissance et un encouragement. C'était un véritable espace de liberté pour moi. Ils m'ont aussi permis de m'orienter vers un lycée spécialisé en arts appliqués.

Le lycée en question était situé à Besançon, j'étais donc en internat ce qui m'éloignait du giron familial, une très bonne chose. J'ai donc pu avoir accès à d'autres ouvrages, manipuler des outils et m'équiper petit à petit. Une période 'libératoire' sur le plan de la connaissance. Ce sont trois années qui m'ont permis de tâtonner. À l'époque, ces formations étaient consacrées à des pratiques très variées dans le champs de l'art et des arts appliqués qui relèvent du design, de l'architecture, de l'histoire, etc.

À l'origine, je souhaitais devenir photographe de presse ou de mode. Je me suis rendu compte assez vite que je n'étais pas vraiment à l'aise avec le réel, le social ou la pub. J'étais plutôt sensible à la poésie, au récit, aux contes, à la mythologie, et à d'autres questions qui relèvent plus de l'existentiel. Très vite je me suis donc approprié l'image photographique en l'incluant avec des écritures personelles, jusqu'au moment où, après le bac je me suis inscrit dans une école de photographie. J'ai ainsi pu explorer tous les moyens qui permettaient de manipuler l'image, les moyens numériques par exemple. Ca a été pour moi l'opportunité de m'installer à Paris, deux ans en école de photographie à Auguste Renoir. J'en étais heureux car il s'agissait d'une formation publique de très bon niveau dans un établissement équipé. Durant ces années, j'ai appris beaucoup de choses liées à la technique de prise de vue, au traitement de l'image, à la diffusion. J'ai aussi, en parallèle, travaillé au sein de studios, de laboratoires photographiques. J'y ai rencontré de nombreux photographes dont je suis devenu assistant pour certains. Ce furent deux année très excitantes d'un point de vue professionnel.

Paradoxalement, cela m'a aussi permis de me rendre compte que ce n'était pas forcément là mon intérêt dans le domaine de la photographie. Je sentais que j'avais encore besoin d'être formé, de me nourrir, de voyager et d'acquérir plus de connaissances.

Je me suis donc inscrit à l'université (Paris VIII, Saint Denis) qui proposait une formation de deux ans avec une approche beaucoup plus expérimentale de l'image, et un enseignement consacré à la sémiologie, à l'esthétique et à l'histoire. C'est à cette période que j'ai commencé à manipuler l'image en mouvement.

Dans ce contexte, j'ai notamment étudié avec Dominique Baqué qui fut ma directrice de recherche en maîtrise. Mon mémoire portait sur les territoires de l'imaginaire dans l'histoire de la photographie des trente dernières années. D'ailleurs, à la fin de ma soutenance, Dominique Baqué m'encourageait à m'engager dans une pratique plastique, ce qu'au départ je ne comprenais pas car je souhaitais poursuivre mes études à l'université.

Un autre fait marquant est la rencontre avec Jean-Paul Moineau, théoricien et chercheur hors normes. Nous nous sommes penchés sur des notions très actuelles qui sont celles des médias et du réseau dans le champ de l'art

et de la pensée. On explorait les liens entre les sciences, la technologie, les modes de communication, l'art et son histoire. Il faisait apparaitre par le lanagage de la philosophie des choses qui ravivaient chez moi beaucoup de questions. Il a eu beaucoup d'influence.

Un peu plus tard, j'ai eu connaissance du Fresnoy, qui offrait à des étudiants et jeunes artistes la possibilité de réaliser un projet. Ce lieu m'attirait, je l'ai visité, j'y ai rencontré des étudiants pour voir si l'endroit me correspondait. J'ai donc déposé un dossier qui fut accepté.

Ce fut la première fois que j'ai pu présenter mon travail au public, puis l'exposer et le diffuser dans des festivals et centres d'art par la suite.

Je compte aussi quelques rencontres importantes, notamment à l'occasion d'expositions d'artistes comme Gary Hill et Charles Sandison. Deux artistes dont la lumière et la projection vidéo se déploient dans l'espace.

Bien entendu, il y a eu la rencontre avec Alain Fleischer, le directeur du Fresnoy, que je connaissais auparavant par son travail. A la suite de mon séjour au Fresnoy, j'ai été amené à collaborer sur l'un de ses films. Il cherchait à réaliser une animation d'images d'archives sur la vie de Rodin. Nous avons donc collaboré pendant deux semaines au cours desquelles j'ai appris à mieux connaître son approche.

Aussi, des amitiés sont restées à la suite de cette expérience.

Après le Fresnoy, j'ai eu la chance de pouvoir continuer à présenter les œuvres produites.

Mais comme la plupart des étudiants en fin d'études, j'étais inquiet de la suite de mes projets.

J'ai alors sollicité plusieurs centres et résidences d'artistes à l'étranger, et j'ai reçu plus de réponses positives que je n'en espérais. Je suis donc parti au Japon, puis bien d'autres pays.

© Gabriel Soucheyre
25 novembre 2011
Turbulences Vidéo #74

Laurent Pernot est un allumeur de réverbères. Dans la nuit, il provoque des étincelles, elles éclairent des histoires.

Laurent Pernot

par Annabelle Gugnon

« Tandis que Madame Darling rêvait la fenêtre de la nursery s'ouvrit à la volée et un petit garçon atterrit sur le sol. » p.21

Contrairement à l'allumeur de réverbères que rencontra le Petit Prince sur la cinquième – et si petite – planète, le monde qu'explore Laurent Pernot est infini. Et il en cherche éperdument l'origine. « D'où venons-nous ? » La question est la toile noire sur laquelle il projette des personnages, des intrigues, fait souffler le vent et des appels. Un lumineux *help*, des visages effacés, des enfants-vidéo sur une robe de mariée. « D'où venons-nous ? », la question insiste jusqu'au permafrost, recueillant le silence phosphorescent des icebergs ou bifurquant vers une naissance accélérée des montagnes. En quête de traces.

Cette passion est animée par un vide. Dans la famille de l'artiste, occupée à travailler dans les maraîchages, les saisons se mûrissent et se récoltent mais ne se photographient pas. Les visages des aïeux sont emportés par la terre, ne laissant pas de représentations. Sauf une, décisive : un dessin réalisé par l'arrière-grand-père maternel. Dans la famille, on l'appelle « le tableau », il n'y en a pas d'autre. « Il était tellement magnifique qu'il me laissait muet. » Le tableau ouvre à Laurent Pernot un ailleurs, l'art et le monde. Il est une fenêtre puissante comme un *Sans Titre Orange et Jaune* de Mark Rothko. C'est un signifiant, que Jacques Lacan définit avec humour comme un macaroni[1] : du vide avec quelque chose autour. Une délimitation. « Le signifiant ne fait que donner le récipient […] de la signification, […] il la structure, l'installe dans l'existence.»[2]

Venu du lointain des âges, le précieux cadeau de l'arrière-grand-père inconnu donne une dimension réelle à cette vérité qui, de prime abord, nous ment : « Vous ne mourrez jamais. » Ces lettres de néon sont écrites par le fil des générations passées et futures. La phrase est un éclair poétique qui touche au vrai. « Mais qui parle ? », questionne Laurent Pernot en s'étonnant de cette parole aux accents prophétiques qui pourrait s'adresser à une foule entière. « Vous ne mourrez jamais » pose une nouvelle fois la question de l'origine. Question que Peter Pan annule, se dotant d'une mère imaginaire, Wendy, et ne citant ses parents que pour dire combien il les a fuis en les entendant, au-dessus de son berceau, parler de son avenir d'homme. Sans origine et sans avenir, il existe au présent de l'imagination. Serait-ce une dimension de la

1 - Jacques Lacan, « *L'Ethique de la psychanalyse. Séminaire VII.* », éd. Le Seuil, p. 146

2 - Jacques Lacan, « *Les Psychoses. Séminaire III.* », éd. Le Seuil, p. 295



Vous ne mourrez jamais, néon, vue de l'exposition «Qui es-tu Peter ?» à l'espace culturel Vuitton, 2010 © Laurent Pernot

création ? Peut-être. Toujours est-il qu'il arrive par une fenêtre ; comme à tous, l'ouvert lui est vital… En écho, la plus grande émotion artistique de Laurent Pernot : la première fois qu'il a vu la mer. « Soudain, un horizon est apparu… »

© Annabelle Gugnon
Extrait de Catalogue de l'exposition *« Qui es-tu Peter? »* à l'Espace culturel Louis Vuitton

Face à l'érosion de la vie, face à la destinée tragique nous conduisant vers le trépas, l'art s'est souvent donné pour ambition de réveiller dans nos consciences la possibilité d'une rédemption.

The Passenger

par Damien Sausset

Oh, The Passenger
He rides and he rides
He sees things from under glass
He looks through his window side
He sees the things he knows are his
He sees the bright and hollow sky
He sees the city asleep at night
He sees the stars are out tonight
And all of it is yours and mine
And all of it is yours and mine

Iggy Pop, *The passenger*, 1977

Cela fut d'autant plus vrai à une époque où le temps et l'espace étaient encore largement sacralisés, hantés d'une présence qui étendait sa lumière et son ombre sur toute chose. L'art organisait le mystère, convoquant au passage le réel, maintenant une distance pieuse avec l'au-delà. En creux, il indiquait l'étrangeté de l'être humain, sa profonde impossibilité à vivre pleinement son temps, à en comprendre tous les ressorts. En ce moment de l'histoire occidentale, l'homme croyait posséder le monde puisque ce dernier lui restait caché, replié dans le feuilletage des croyances et des habitudes quotidiennes. Puis vint le XXe siècle, machine réduisant à néant les formes rassurantes de stabilité. Le réel n'était plus, décédé d'une trop grande exposition ; comme brûlé, consumé par l'effroyable pouvoir des images. Les causes en sont connues. Le système médiatique brouillait notre façon d'imaginer le monde sous la contrainte des diverses formes du capitalisme, transformant le moindre de nos émois en parts de marché. Serge Daney avait parfaitement identifié ce phénomène d'un repli de l'art au profit de la communication de masse. Dans une tribune en 1991 pour Libération, il notait : « *Pourquoi, en effet, ne pas admettre que, vu l'effacement de l'art dans nos sociétés, une communication souple et efficace reprenne le flambeau d'un peu de « catharsis » collective, purge deux ou trois passions et retire aux pauvres intellectuels la gestion publique du « débat d'idée ». (…) Car que se passe-t-il quand au terme de trente glorieuses qui l'ont musclé, l'économie de marché est devenue la seule réalité pensable et le seul horizon digne d'être mondialement rêvé. (…) Il se passe que ce n'est plus la pub qui travaille pour le*



Le temps égaré, Série photographique, 2007 © Laurent Pernot



Ghosts Memories, série photographique, 2010 © Laurent Pernot



Until the sun, extrait vidéo, 2011 © Laurent Pernot

marché mais le marché triomphant qui travaille pour la pub. (…) Paysage inouï, inédit, que celui où il ne s'agit plus de nos besoins mais de nos désirs, plus de nos plaisirs mais de nos caprices, plus de nos rêves mais de nos fantasmes. »[1]

La mélancolie saturnienne qui traverse l'œuvre de Laurent Pernot depuis une dizaine d'années est une réponse à cette opprobre. Sa pratique déploie une volonté à la fois enthousiaste et désespérée de repenser l'homme dans le monde, dans son monde, comme si le lien n'était pas définitivement rompu et que l'ombre des dieux rôde encore dans les recoins de notre univers. Ne nous trompons pas. En aucun cas cet artiste développe une mystique contemporaine, ni même une sorte croyance naïve envers le pouvoir transcendant de l'art. Au contraire. Ce qu'il cherche demeure de l'ordre de la rédemption, mais une rédemption distanciée, presque laïque pourrait on dire, une rédemption qui, face à la mort, face au lent effacement de notre singularité d'être vivant, tend à prouver qu'il existe encore des territoires où notre imaginaire puise l'énergie nécessaire à toute résistance. Evidemment, l'image, les images sont au cœur de ses interrogations, depuis ses premières photographies jusqu'aux vidéos et films récents (sans oublier certaines installations fonctionnant elles aussi comme des images). Et s'il faut parler à son encontre de mélancolie, il convient d'ajouter qu'elle induit un effort constant de remémoration et de réminiscence. Loin d'être morbides, centrées sur la mort, nombre de ses œuvres interrogent le temps et ses objets qui apparaissent comme les fragments d'un tout à reconstituer.

© Damien Sausset

Extrait de «le ciel est devenu noir», catalogue monographique de Laurent Pernot, éditions Monografik - Le Gac Press, 2011

1 - Serge Daney, *Bébé cherche eau du bain*, Libération, mardi 1er octobre 1991.



Montagnes, vue exposition OCT Art Shangaï, 2011 © Laurent Pernot



Le silence des icebergs, sculptures in-situ, 2008 © Laurent Pernot

Laurent Pernot

Né en 1980, diplômé de l'école du Fresnoy, Laurent Pernot vit et travaille à Paris. En privilégiant toutes les formes d'expressions, de la conception d'installations à la production d'images, Laurent Pernot expérimente des processus temporels, poétiques et immersifs. Ses productions s'articulent de façon récurrente autour des notions de visible et d'invisible, du temps et des égarements de la mémoire, en s'inspirant de l'imaginaire des sciences et de l'histoire qui hantent l'individu comme la société.

Il enseigne également, collabore dans le domaine des arts vivants, et a récemment été invité par Jean-Paul Gaultier. Son travail a été présenté en solo à la Fondation Miro de Barcelone, au Palais des Arts de Belo Horizonte (Brésil), au centre Krasnoie Znamia de St Petersbourg ainsi qu'au Palais de Tokyo (Paris). Il s'est vu décerner le prix SAM pour l'art contemporain 2010.



Interview vidéo de Laurent Pernot

http://blip.tv/artists/laurent-pernot-still-alives-5863727

WORKS & CV :
http://www.laurentpernot.net/

EXPOSITION

MUSÉE MANDET-RIOM

Laurent Pernot

LA MÉMOIRE INTERMITTENTE

25 FEV. 2012

Installations vidéo

22 AVR. 2012

14 RUE DE L'HÔTEL DE VILLE - RIOM(63)

www.musees-riom.com - Tél. 04 73 38 18 53

Galerie Odile Ouizeman

VIDEO FORMATS .COM

RIOM COMMUNAUTÉ

M.M MUSÉE MANDET

création AGREESTUDIO

Écrire sur les séries est aussi écrire en série, car à moins d'attendre le dernier épisode de la dernière saison d'une série, tout point de vue est par définition provisoire. Un épisode de plus et la plus fine analyse peut se trouver réduite en miettes ou, au contraire, tout peut s'éclairer. On n'en a jamais fini.

Hermès, son caducée et les deux serpents

Épisode 1

par Alain Bourges

Lorsque je rédigeais ma première chronique sur les séries télévisées pour la publier dans le numéro 71 de Turbulences, j'étais à mille lieues d'imaginer que les événements allaient dépasser ma vitesse de frappe. Mon article traitait, on s'en souvient peut-être, d'une série intitulée *The Good Wife*. Cette série de Robert et Michelle King relate la vie d'une avocate , Alicia Fiorrick, dont le procureur de mari, surpris avec une prostituée, doit démissionner et est jeté en prison, le temps de s'assurer qu'il n'a pas abusé de sa fonction pour s'adonner à la bagatelle. La série suit l'épouse, humiliée mais digne, dans sa lutte pour survivre, protéger sa famille et tirer son mari du pétrin. Avant même que mon article soit publié, éclatait l'affaire DSK. Un instant, j'ai imaginé reprendre le texte ou y joindre un addenda et puis je me suis dit que les lecteurs de Turbulences n'en avaient pas besoin.

Depuis, la presse américaine puis française a très rapidement fait le parallèle entre l'affaire DSK et la série, notamment au travers d'Anne Sinclair. Promue « The Good Wife French », celle-ci a rejoint Alicia Fiorrick (et Hillary Clinton), au panthéon des grandes figures tragiques. La ressemblance entre l'héroïne de la série et l'ancienne journaliste est en effet sidérante. Même force de caractère, même capacité à affronter l'adversité, même fierté sous l'opprobre. Mais, plus impressionnante a été la diffusion sur NBC, le 21 septembre dernier, du premier épisode de la 13ème saison de *Law and Order : New-York Unité Spéciale (Special Victim Unit)*, épisode entièrement construit sur l'affaire DSK. Notre homme politique national y devenait un riche homme d'affaires italien mais pour le reste tout était là : l'hôtel de luxe, la femme de ménage, le déjeuner avec sa fille, le téléphone portable oublié, etc, etc. Les scénaristes s'offrant même le malin plaisir de faire dire au commissaire : « On a une nouvelle affaire DSK sur le dos ! »

La rapidité avec laquelle les scénaristes, les acteurs et les équipes techniques ont produit ces 52 minutes laisse pantois. Deux mois, trois mois maximum pour boucler le scénario, rédiger les dialogues, chambouler le plan de la saison, puis pour repérer des lieux, faire apprendre leur texte aux acteurs, et enfin tourner. L'écart entre la réalité et sa mise en fiction se réduit chaque jour.

On peut avoir l'impression que les journaux télévisés, lorsqu'ils ont relaté cette affaire, tentaient de rattraper le terrain perdu sur la télé-réalité en multipliant les directs. En réalité, ils couraient après les fictions en fabriquant du mythe à la vitesse grand V. La chambre



2806 du Sofitel de New-York, le téléphone portable oublié, DSK menotté au sortir du commissariat, DSK devant le juge, l'incroyable rebondissement de la femme de ménage qui ment, etc. autant de scènes répétées à l'envi et qui finissent par fonder un récit.

« Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société », disait Barthes. Quoi de plus fermé et muet que la porte de la chambre 2806 du Sofitel de New-York ? Puisqu'il n'y a plus de Rouletabille pour dévoiler le mystère de la chambre 2806, on ne saura jamais et c'est encore mieux pour produire du mythe.

Anne Sinclair/Alicia Fiorrick, affaire DSK/New-York unité spéciale saison 13 épisode 1/The Good Wife, autant de versions d'une même histoire dont on ne saura bientôt plus laquelle est le remake de l'autre. Pris en sandwich entre deux fictions, les journaux télévisés font leur possible à grand renfort de directs pour égaler les fictions. Ils ont un atout : le réalisme, ils ont une faiblesse : le rythme des événements. Les fictions récupèrent la trame, chipent quelques cadrages (la sortie du commissariat, reproduite à l'identique) et resserrent la dramaturgie au maximum. On ne conserve qu'un des mensonges de Nafissatou Diallo, c'est assez pour poser la question de sa crédibilité. On rajoute une griffure au cou de DSK, pour simplifier les charges. On invente un procès qui n'a, en réalité, pas eu lieu parce qu'il faut que l'affrontement final se joue devant le peuple souverain (le jury) et sous le regard de Dieu (le juge). Il n'empêche qu'au cours de ce procès « fictif », l'échange entre le pseudo-DSK et le procureur sur la valeur d'un « non »

pendant un rapport intime dépasse tout d'un coup les seules personnalités de DSK et de N. Diallo pour alerter sur la complexité des rapports sexuels, à leur perception par la Loi et le corps social tout entier. Quelles sont les limites, en 2011, des jeux sexuels ? Que définit-on par viol ? Comment se formule le consentement ou, son contraire, le refus ? La suédoise qui était au lit avec Julian Assange a-t-elle dit non ? Pourquoi ce scandale juste après les révélations de Wikileaks ? L'instrumentalisation de circonstances privées à des fins politiques ou médiatiques est-elle notre modernité ? Ou en un mot : la morale et la politique couchent-elles ensemble ?

Dionysos

Épisode 2

par Alain Bourges

Mon article sur *The Good Wife* étant (provisoirement) complété, il me faut aussi ajouter deux ou trois choses à mon article sur *Treme* (numéro précédent de Turbulences). C'est qu'entre-temps j'ai regardé l'épisode 7 de sa deuxième saison. À défaut d'invitation aux projections de presse au Mip-TV, je suis tenu comme n'importe quel spectateur par la programmation des chaînes.

L'épisode 7 de la deuxième saison de *Treme* se déroule entre New-York et la Nouvelle Orléans. Les allers-retours entre ces deux villes étaient courants depuis le début de cette série et tenaient à deux personnages : le trompettiste Delmond Lambreaux et la restauratrice Janette Desautel (!). Le premier fait carrière dans les clubs sophistiqués de New-York, la seconde, après avoir tout tenté, abandonne son restaurant de la Nouvelle-Orléans pour gagner sa vie dans les cuisines new-yorkaises. Dans les deux cas, New-York est la ville où l'on travaille, où l'on construit sa carrière et sa fortune, la ville froide et raffinée, la ville de l'accumulation du capital. C'est une phrase de Janette qui m'a mis la puce à l'oreille. Un soir où elle se fait offrir un dîner dans le restaurant où elle travaille, elle s'exclame, impressionnée par la qualité de la prestation : « Quand tu bosses en cuisine, tu oublies ce que ça peut donner en salle. »

Autrement dit, notre Jeanneton vient de découvrir la valeur ajoutée. Pas encore la plus-value, puisque ce n'est pas elle qui paie son repas mais c'est le début d'une conscience de classe.

Inversement, Delmond, étoile montante du jazz contemporain, se remet à écouter de vieux enregistrements. Intuition d'un retour aux sources, nostalgie de la Nouvelle-Orléans, fidélité au père... Sa copine se moque gentiment de son goût pour les vieilleries. Un soir, en plein milieu d'un concert, il reprend (génialement) un vieux standard. Janette, qui est dans la salle, se met à danser. Le public new-yorkais chic et coincé hésite sur ce qu'il convient de faire. Seule une néo-orléanaise se fiche pas mal du qu'en-dira-t-on. Ce jazz est fait pour danser, pas pour tapoter du bout des doigts sur son coin de table. Deux épisodes plus tard, Desmond est à la Nouvelle-Orléans, tambourin à la main, à la parade du carnaval, derrière son père, le Grand Chef de la tribu indienne.

C'est exactement là que nous amenait *Treme* d'épisode en épisode, tout comme la vie entière de la Nouvelle-Orléans nous amène jour après jour au carnaval. Du haut des chars, on jette sur



la foule quantité de colifichets ou de colliers de perles en toc. On parade dans des costumes qui ont nécessité une année de travail, qui ont coûté des sommes considérables de plumes, de perles et de strass et qui ne serviront qu'un jour. Au carnaval, on peut montrer ses seins à tout le monde et se faire applaudir, devenir quelqu'un d'autre et se faire applaudir, picoler comme un trou et ne pas se faire embarquer. Le carnaval abolit les hiérarchies et fait sauter les barrières. Le carnaval, c'est le triomphe de la dépense inutile. Ce qui ne va pas sans joie, bien sûr, mais aussi sans un certain sens, très digne, du tragique.

Treme, c'est donc la Nouvelle-Orléans contre New-York, la dépense contre l'accumulation. La véritable et inépuisable énergie est dans ces quartiers cahoteux du sud où l'on accompagne les morts en dansant, pas entre ces tours de verre où l'on capitalise pour conjurer la mort. C'est ce que prétend *Treme* et, ce faisant, cette série est certainement le plus redoutable missile qui ait été lancé à la tête du capitalisme, comme le fut à son époque *Dallas*.

Echo

par Alain Bourges

Tout ce que j'écris ici, Louis Skorecki l'a déjà écrit, en bien mieux. Dans ses articles pour Libération, notamment, réunis sous le titre *Sur la télévision*, aux éditions Capricci. Par exemple, en guise de mise en bouche, cette déclaration liminaire qui fait acte de Constitution :

« Ce qui est bien avec la télévision, c'est qu'elle laisse sa chance aux images et aux personnages, ce que le cinéma a cessé de faire depuis au moins cinquante ans. Sitôt le cinéma identifié comme art – disons vers 1955, par un groupe d'écrivains ratés, abrités derrière une petite revue jaune canari -, il n'a cessé de hiérarchiser et d'excommunier, faisant de ce déroulé d'images par essence démocratique un espace de terreur et d'exclusion.

Dès ses débuts commerciaux, la télévision s'est assigné une tâche exactement inverse : donner à chaque image la même chance. C'est ce qui se passe quand tu allumes le bouton, n'importe quelle image se vaut. »

Tout le problème français se trouve condensé là. Le mal français, devrait-on dire, ce mépris de classe qui fait que toute culture populaire est systématiquement déconsidérée au profit d'une hiérarchie des arts, reflet de la hiérarchie sociale, et ce en dépit de toutes les révolutions possibles, qu'elles soient politiques ou esthétiques.

Louis Skorecki rentre donc dans le lard des idées reçues. Comme tous ceux qui aiment et comprennent vraiment la télévision, il sait que les choses se passent du côté des séries plutôt que du reste. Les actualités, les débats télévisés, ça n'intéresse que Bourdieu. Le vrai débat, social, politique, amoureux, philosophique, sexuel, religieux, tout ce qu'on veut, lui, se joue dans la fiction. C'est comme si, à l'époque de la presse, le feuilleton d'Alexandre Dumas ou d'Eugène Sue en avait dit bien davantage sur le monde, la vie, les êtres de l'époque que les articles d'un Girardin. Vu d'aujourd'hui, c'est incontestable, le vent a emporté les commentaires du jour, il nous reste les histoires, qui, elles, plient mais ne rompent jamais. La télévision, peu à peu, fabrique notre imaginaire, comme le fit avant elle le cinéma et avant le cinéma le roman et avant le roman le théâtre. La « réalité », tout le monde s'en fout, parce que personne n'y croit. C'est une histoire de foi, encore et toujours. Le cinéma, on y a cru et on peut encore y croire si l'on tombe sur un film survivant. Un Bergman, par exemple, un bon vieux théâtre filmé. Mais le post-cinéma, lui, n'en appelle plus à la foi, seulement un système de références internes (on dit accessoirement « une culture »).

« On méprise tellement la télévision ordinaire, en ces temps de cynisme généralisé et d'idéologie molle, qu'on a oublié la place qu'elle a pris, d'abord dans nos vies, mais surtout, mine de rien, dans ce qui constitue notre stock d'images « originelles », nos stéréotypes inconscients, notre mémoire vive »

Tout cela, donc, Louis Skorecki le dit peu ou prou mais avec talent et pour illustrer sa position de téléphile à l'époque du post-cinéma, il s'arrête sur un certain nombre de séries, qui toutes, je dois l'avouer, ne m'avaient pas paru à l'époque si fracassantes. D'accord pour *Les 5 dernières minutes*, *Ally McBeal* ou *Chapeau melon et bottes de cuir*, mais *McGyver*, *Le saint*, *Magnum*, *Baretta* ? Eh bien si, les amis, justement ! C'est là qu'il faut aller chercher, dans ce qu'on laisse passer sans vraiment le voir. *Magnum* ou réalité hallucinée de flash-backs guerriers, *Baretta* ou l'héritage cassavetien , bien évidemment ! D'autant que Skorecki

LOUIS SKORECKI

SUR LA TÉLÉVISION

De *Chapeau melon et bottes de cuir* à *Mad Men*



capricci

s'appuie sur une documentation béton qui lui permet de relier tous les fils. Par exemple de *Happy Days* à *McGyver*, ou de *Star Trek* à *Hooker*.

Le coup d'estoc est porté avec grâce et efficacité, en toute fin d'ouvrage, comme il se doit. Hitchcock et *Mad men* ! L'origine et la fin (provisoire). En 1955 Hitchcock produit pour CBS ses *Hitchcock presents*. Un des plus grands cinéastes d'Hollywood passe à la télé. Première défection d'importance. En 1959, il tourne *La mort aux trousses*. De qui *La mort au trousses* est-elle l'histoire ? D'un publiciste que l'on prend pour un autre. *Mad Men* se situe en 1960.

De qui *Mad Men* est-elle l'histoire ? D'un publiciste qui dissimule sa véritable identité. La ressemblance entre Cary Grant et Don Draper est frappante. La ressemblance entre Betty, l'épouse de Don Draper, et Grace Kelly/Eva Marie Saint est tout aussi éloquente. Matthew Wiener rejoue Hitchcock. Un jour, on verra Don Draper lever la main au mauvais moment et se retrouver à fuir et/ou pourchasser une bande d'espions nazis. Il sait déjà que ça lui arrivera, même à lui, qui a fait la guerre de Corée. Parce qu'on sait, depuis *Vertigo*, qu'on n'échappe pas à ce genre de destin.

La seconde partie de *Sur la télévision* s'intitule *La télévision d'auteurs*. Honnêtement, j'avoue avoir eu un mouvement de recul devant ce titre. Ce n'est pas le Skorecki pourfendeur des Cahiers jaunes qui allait nous refaire de coup de la Politique des Auteurs ! La télévision, on se la garde pour quelques années encore telle qu'elle est : mal dégrossie, commerciale, racoleuse, infantile, ou, dit autrement : généreuse, familière, ouverte au monde. Mais Skorecki sait me prendre par mes faiblesses : il attaque avec *Dalida Idéale*, l'émission d'Averty. Dalida ? Je me tais et j'écoute. Le tournage défile, impeccablement. Dalida souveraine, Averty tyrannique, les techniciens terrorisés. Il y a même l'incontournable Orlando à traîner ses guêtres dans le décor. Ce aurait pu être moi, ce aurait pu être elle.

Skorecki a écrit plusieurs articles sur Averty, tous aussi enthousiastes. Averty et le jazz, la vie d'Averty,... mais en guise de pétard final, il conclut par deux articles sur Azoulay, l'immortel créateur d'*Hélène et les garçons*.

Alerte rouge ! Stop ! Rewind, flash-back :

Jeune professeur, je me souviens d'avoir dépensé ma salive à convaincre mes étudiants que la vraie modernité, ce n'était pas dans les galeries d'art contemporain ni dans le dernier film d'auteur français qu'il fallait aller la chercher mais dans *Hélène et les garçons*. C'était là que s'exposait l'état du discours amoureux, c'était là que l'on comprenait où en était l'histoire des garçons et des filles, c'était là qu'on entendait la forme précise de la langue française en son usage le plus sophistiqué : le flirt. Rohmer, c'était bourgeois et désormais momifié par l'université. Mais *Hélène et les garçons* ! Les étudiants m'écoutaient, dubitatifs, avant de se réfugier auprès d'enseignants plus sérieux. Manque de chance pour eux, quelques années plus tard, l'administration confia la réfection de la cafeteria de l'école à un collègue designer. Le résultat me fit éclater de rire. C'était le décor d'*Hélène et les garçons* ! N'ayant pas le triomphe modeste, je rattrapais mes étudiants par la culotte. J'avais eu raison ! Ils en convinrent du bout des lèvres.

Alors, retrouver *Hélène et les garçons* sous la plume de Skorecki, ce n'est pas une satisfaction intellectuelle, c'est comme un (petit) triomphe personnel.

Maintenant qu'*Hélène et les garçons* appartient au passé, et qu'Azoulay est rangé aux côtés de Mme de Scudéry et Mme de Lafayette, c'est Plus belle la vie qui nous tend notre miroir, il faudra donc bien en parler ici très bientôt.

© Alain Bourges

Over the river, le dernier projet de Christo, m'incite à revenir sur un art souvent discret et proche, parfois imposant mais lointain, que le succès médiatique des ténors de l'art contemporain : Damien Hirst, Jeff Koons, Haruki Murakami ou Maurizio Cattelan par exemple, a injustement occulté.

Paysage & photographie : le cas du Land Art

par Gilbert Pons

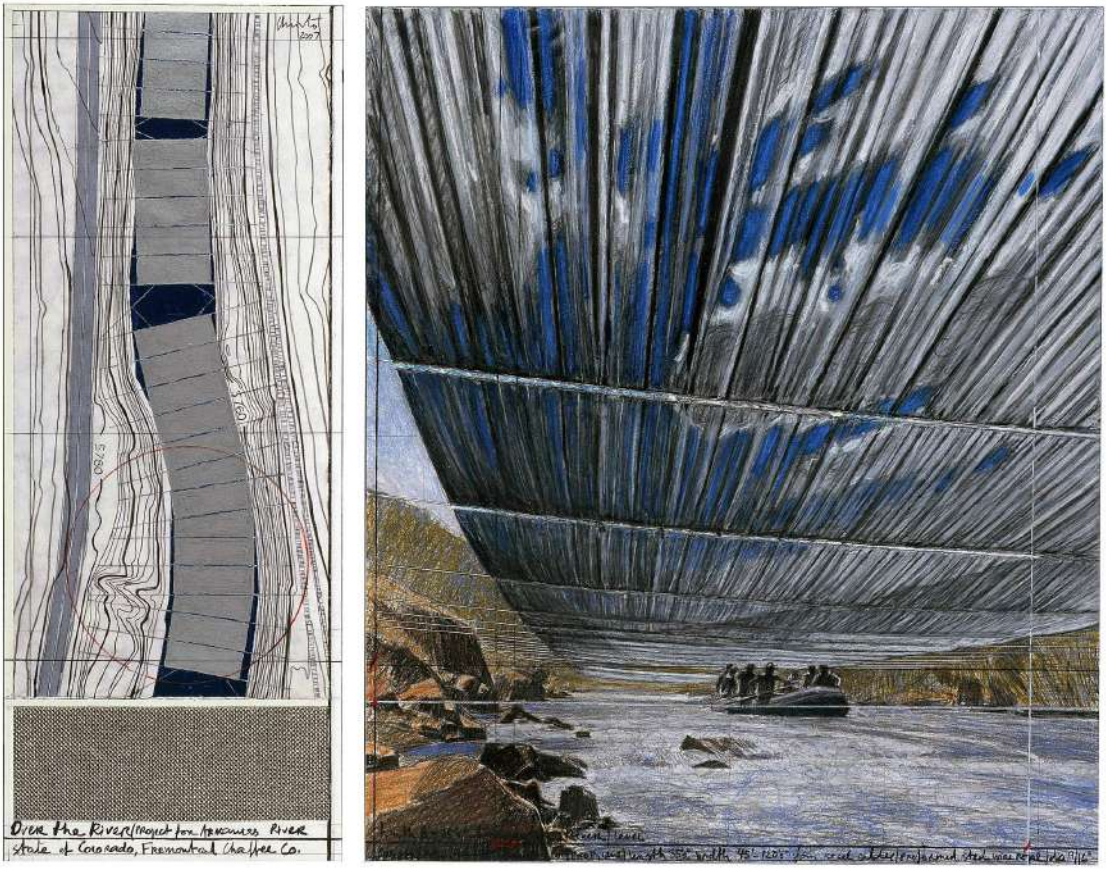
« I agree with the idea that the only things you should take out of the landscape are photographs. The only things you should leave are footprints. »
Hamish Fulton

Lorsqu'on évoque le paysage dans la photographie du XXe siècle, quelques noms viennent assez naturellement à l'esprit, surtout des noms américains : Edward Weston, Ansel Adams, Minor White1[1]. On sait combien ces artistes ont été sensibles à la beauté sauvage des grands espaces de l'ouest — une beauté en quelque sorte naturelle, le plus souvent intacte, et à laquelle ils refusaient de toucher[2] —, on sait aussi que leurs photos, presque toujours en noir et blanc, nous y ont sensibilisés[3]. Pourtant, on a beau admirer la qualité de leurs tirages, on a beau apprécier l'audace des cadrages, ou leur perfection toute classique, et même savourer à la loupe la précision et la fidélité dans le rendu des détails, on pressent que quelque chose échappe en dépit du « piqué ». Quelle que soit la pureté de l'air, sa transparence, quelle que soit la qualité de l'objectif ou de la pellicule utilisée, et même quand il est observé « à bout portant », le paysage, ou l'un de ses fragments, est toujours de l'autre côté, insaisissable et figé, comme aperçu à travers une cloison étanche. Plus que celui des musées, c'est peut-être ce mur, évidemment peu perceptible, que les artistes apparentés au *Land Art* ont entrepris de franchir ou de renverser. S'ils l'ont fait, c'est dans un esprit très variable et en usant de moyens non moins diversifiés, puisque cela va des batteries de camions, de bulldozers

1 - À cette courte liste — mais ce sont des figures tutélaires de la photographie — on peut, évidemment, ajouter Brett Weston, Ernst Haas, Wynn Bullock, Paul Caponigro, Eliot Porter, Dennis Stock, Harald Sund, par exemple ; encore des Américains !

2 - « 8 mars 1930. — Je tire une plus grande joie des choses que la Nature m'offre déjà composées, que de mes plus délicates combinaisons personnelles. Après tout, la sélection est une autre forme de composition ; déplacer l'appareil d'un huitième de pouce est tout aussi subtil que de faire la même chose avec un poivron. » (Edward Weston, *Daybooks II*, California, Aperture, 1973, p. 146.) On trouvera un terme proche, *arrangement*, quoique dans un sens plus positif, dans le travail *in situ* de Nils-Udo.

3 - Pour une étude approfondie du délicat problème de *l'artialisation* (il s'agit de l'influence de modèles, picturaux ou photographiques, sur le regard du spectateur), je me permets de renvoyer aux ouvrages décisifs d'Alain Roger : *Nus et paysages* (Aubier, 1978), *Court traité du paysage* (Gallimard, 1997).



Arkansas River (Colorado) dessin préparatoire de Christo

et de bétonnières mis à contribution par les Américains en vue d'investir le paysage, de le sculpter, aux marches à pied toutes simples, aux pistes à peine tracées, aux actions menées en tapinois des Britanniques et autres Européens.

L'appellation *Land Art* suggère immédiatement des réalisations spectaculaires, voire monumentales : les excavations de Michael Heizer, les terrassements de Robert Smithson, les plantations de paratonnerres de Walter de Maria, les emballages de Christo, etc. Quoi de plus normal ? Ces œuvres ont généralement pour décor les étendues immenses, souvent désertiques, de l'ouest américain, il n'y a donc pas lieu de s'étonner que leurs auteurs aient voulu qu'elles soient à sa (dé)mesure, ni que, pour ce faire, ils aient recouru à des moyens techniques modernes et adaptés. Comme l'écrit Michael Heizer : « Nous vivons à l'époque du 747, de la fusée lunaire… aussi devons-nous faire un certain type d'art. » D'une façon ou d'une autre, en effet, ces œuvres sont à la hauteur des sites où elles ont été inscrites, elles en imposent, et ont bénéficié, de surcroît, d'une large couverture médiatique. Les lieux fréquentés par les artistes européens qu'on associe peu ou prou à ce courant — eux-mêmes récusent cette étiquette, parfois avec vigueur, et ne ménagent pas leurs critiques ou leurs sarcasmes à l'égard

du gigantisme américain[4] — accueillent des ouvrages beaucoup plus modestes[5], plus précaires également, et pas seulement parce que, comparé à celui d'outre-atlantique, l'espace où ils interviennent nous semble assez banal ou chichement compté (après tout, la campagne anglaise n'a pas l'exclusivité des marches de Richard Long ou de Hamish Fulton, d'autres pays, parfois fort éloignés des îles britanniques et d'un « exotisme » assez flagrant, ont attiré ces randonneurs inspirés : signalons, par exemple, le Mexique, la Bolivie, le Pérou, le Népal). Outre cela, les photos à l'aide desquelles ils documentent leur travail sont toujours prises « à hauteur d'homme[6] », ce qui les différencie radicalement de celles faites par les Américains, que la taille de leurs chantiers oblige fréquemment à prendre d'avion, ce qui provoqua d'ailleurs la mort de Smithson alors qu'il surveillait l'avancement des travaux d'*Amarillo Ramp*, au Texas, en juillet 1973 !

Lorsqu'ils font référence à la photographie, à sa place dans leur activité, les artistes que l'on associe au *Land Art* — il ne sera question ici que du versant européen, notamment parce que ses représentants, à la différence de la plupart de leurs confrères d'Amérique, font les photos eux-mêmes[7] — minimisent son importance en la cantonnant dans un rôle strictement documentaire ; ils se disent plus plasticiens : sculpteurs ou marcheurs (pour quelques-uns d'entre eux cela revient au même), que photographes, et le vrai travail, le véritable sens de leur initiative, réside selon eux dans ce qui se passe avant le déclic. « Mon approche de la photographie demeure simple ; presque une routine, avoue Andy Goldsworthy. Tout travail, bon ou mauvais, est documenté. J'utilise de la pellicule courante, des objectifs standards et jamais de filtres. […] Les photographies laissent la raison et l'esprit de l'œuvre en dehors du cadre. Elles ne sont pas le but mais le résultat de mon art. » (*Hand to earth*, Henry Moore Centre, Leeds, 1990, p. 9.) Cet artiste n'est pas le seul à user d'un matériel tout à fait ordinaire, à refuser les

4 - Smithson est traité d'« urban cow-boy » par Richard Long ! Les autres artistes de la composante européenne du *Land Art* affichent, eux aussi, leurs réserves vis-à-vis de ces œuvres colossales dont, outre le caractère exagérément ambitieux, ils déplorent surtout le "manque de respect à l'égard de la nature". Sans citer nommément qui que ce soit, Goldsworthy, par exemple, avoue détester le "gigantisme pour le gigantisme" et Hamish Fulton déclare dans un entretien avec Thomas A. Clark : « Chaque bloc de pierre, chaque rocher, chaque galet vient de quelque part. Il a passé beaucoup de temps dans ce lieu. Et le fait que des êtres humains décident de le changer de place ne me semble pas vraiment normal. » (*Des pierres levées et des oiseaux chanteurs en Bretagne*, Domaine de Kerguehennec : Éditions du Centre d'Art. 1989, p. 13.) Kenneth White, qui suit de près ce mouvement et lui montre beaucoup de sympathie, n'est pas plus tendre à l'égard de la version américaine qu'il qualifie de «conquête mégalomane et techniciste». (« L'art de la terre », *Ligeia*, n° 11-12, 12/1992, p. 73.) Pour plus d'informations sur le problème controversé du «respect à l'égard de la nature», ainsi que sur ses multiples implications, on peut se reporter à l'éclairant ouvrage de Catherine Larrère : *Les philosophies de l'environnement* (PUF, 1997.)

5 - On opposerait facilement aux tranchées, aux profondes saignées creusées par les pelleteuses américaines, les pistes éphémères, les pistes sans ornières tracées par les anglais ; reconnaissons toutefois qu'un tel clivage États Unis/Europe mériterait d'être relativisé ou nuancé car on remarque, dans les contributions de Michael Singer ou d'Alan Sonfist notamment, voire dans les premiers travaux de Walter de Maria, ceux exécutés à la fin des années 60, une approche de l'environnement comparable à celle des Britanniques.

6 - J'emprunte cette expression au photographe d'origine autrichienne Ernst Haas, mais lui-même l'appliquait à Henri Cartier-Bresson : « Le voici dans ce que les chorégraphes nomment la «sixième position», observant et photographiant sans jamais trop se contorsionner en avant, ne grimpant jamais sur les tables, n'y rampant jamais dessous, jamais couché sur le ventre. Cela sentait son gentleman, ce refus d'exagérer les poses pour trouver le bon angle photographique. La ligne de l'œil à hauteur d'homme, voilà qui suffit. » (*Les Cahiers de la Photographie*, n° 18, p. 111-112.)

7 - Il en va bien sûr différemment des reportages effectués sur ces artistes par des spécialistes. Cf. Le magnifique documentaire de Thomas Riedelsheimer sur Andy Goldsworthy, *River and Tides* (Compagnie des Phares & Balises, 2001.)

effets trop faciles produits par les téléobjectifs, qui compriment l'espace en écrasant les plans les uns contre les autres, ou ceux des courtes focales, qui dilatent artificiellement le paysage, « pictorialisent» à l'excès les nuages et font fuir dans les lointains ce qui est situé à seulement quelques mètres ; il n'est pas non plus le seul à rejeter toute stylisation *a posteriori*, toute réappropriation tardive et plus ou moins gratuite de ce qui a été accompli sur place, avec les moyens du bord, en trois dimensions.

Sans suspecter pour autant leur bonne foi, il est malgré tout permis de se demander si les photographies de leurs interventions *in situ* — photographies qu'Andy Goldsworthy, Nils-Udo, ou Richard Long, par exemple, accrochent volontiers à des cimaises ou publient dans de beaux catalogues —, ne sont que des épiphénomènes, de simples témoignages, objectifs et neutres, de leur activité, sans incidence particulière sur ce qui fut accompli en amont. En effet, si éloignée, si affranchie semble-t-elle du monde policé des livres, des galeries et des musées, chacune de leurs réalisations a, pour une large part, été conçue puis élaborée en fonction de la prise de vue à venir et de son angle d'attaque. S'il en est bien ainsi, alors la composante photographique de l'œuvre — généralement la seule chose qui en soit accessible, eu égard à son éloignement, ou qui en subsiste, en raison de son caractère fragile et transitoire —, loin d'en être seulement l'effet ou la reproduction, en serait aussi, en serait surtout, l'une des causes occasionnelles, peut-être pas la moindre.

La réticence de ces artistes à s'attacher au côté optique de leur travail, leur silence un peu gêné, ou agacé, lorsqu'on les interroge à ce sujet, tient à ce que l'essentiel, d'après eux, se passe avant la prise de vue : dans l'opiniâtre labeur d'installation, chez Nils-Udo ou Goldsworthy par exemple, ou bien, chez Richard Long, dans la démarche, littéralement, qu'il s'agisse de ses piétinements réitérés pour dessiner une forme définie à l'avance — en général une ligne droite, parfois un cercle, une spirale[8] — ou de ses accumulations strictement ordonnées de cailloux, de pierres ou de morceaux de bois. La chose est bien compréhensible.

La photo, même quand elle nécessite beaucoup de précision dans le cadrage, la mise au point, ou de patience dans l'attente du moment propice, est quelque chose de facile et de peu individualisé ; elle est le médium le plus transparent[9], le plus impartial ; elle se fait en un instant ; il suffit d'une main pour tenir le boîtier, d'un coup d'œil à travers le viseur, d'un index pour déclencher et clore aussitôt le processus ; elle requiert peu d'efforts ou de savoir-faire, surtout avec les appareils modernes, d'autant que la plupart des pratiquants du *Land Art* se désintéressent de la « cuisine » en laboratoire : développement du film et tirage. Bref, il ne s'agit que d'être là et d'appuyer sur le bouton. Les réalisations *in situ*, au contraire, réclament une tout autre implication, du corps en particulier, des compétences et des vertus atypiques qui ne s'acquièrent pas nécessairement dans les écoles d'art. Des journées entières, et même des semaines de travail, scrupuleux, répétitif, acrobatique et exténuant quelquefois, quand il n'est pas dangereux — d'autant que ces artistes préfèrent travailler seuls —, sont requises pour obtenir un résultat ; quant aux lignes qu'obtient Richard Long, en traînant littéralement les pieds, si elles n'impliquent pas

8 - La simplicité de ses figures tracées à même le sol traduit moins un parti pris ostensiblement minimaliste qu'une affinité profonde avec celles, élémentaires, dont les hommes de l'âge du bronze, notamment en Grande-Bretagne, marquaient la terre et les rochers — ses conversations avec le grand archéologue Colin Renfrew l'attestent. Et puis surtout, ces lignes *viennent* assez spontanément, quasi instinctivement, quand on use pour sculpter du talon de ses chaussures, elles sont, au sens fort du terme, primitives.

9 - « Il n'y a rien de plus anonyme que la photographie », déclarait Ralph Gibson, un orfèvre en la matière, dont les photos néanmoins, très typées, sont sur le champ identifiables.

un tel labeur ou une telle habileté technique — c'est un principe d'économie qui les gouverne —, elles demandent malgré tout, comme la construction de ses cairns, un travail persévérant, qui fatigue les bras et les jambes, sans parler des reins, travail dont les semelles de ses souliers portent la trace manifeste. D'ailleurs, ses photos illustrent, ou plutôt expliquent sa démarche.

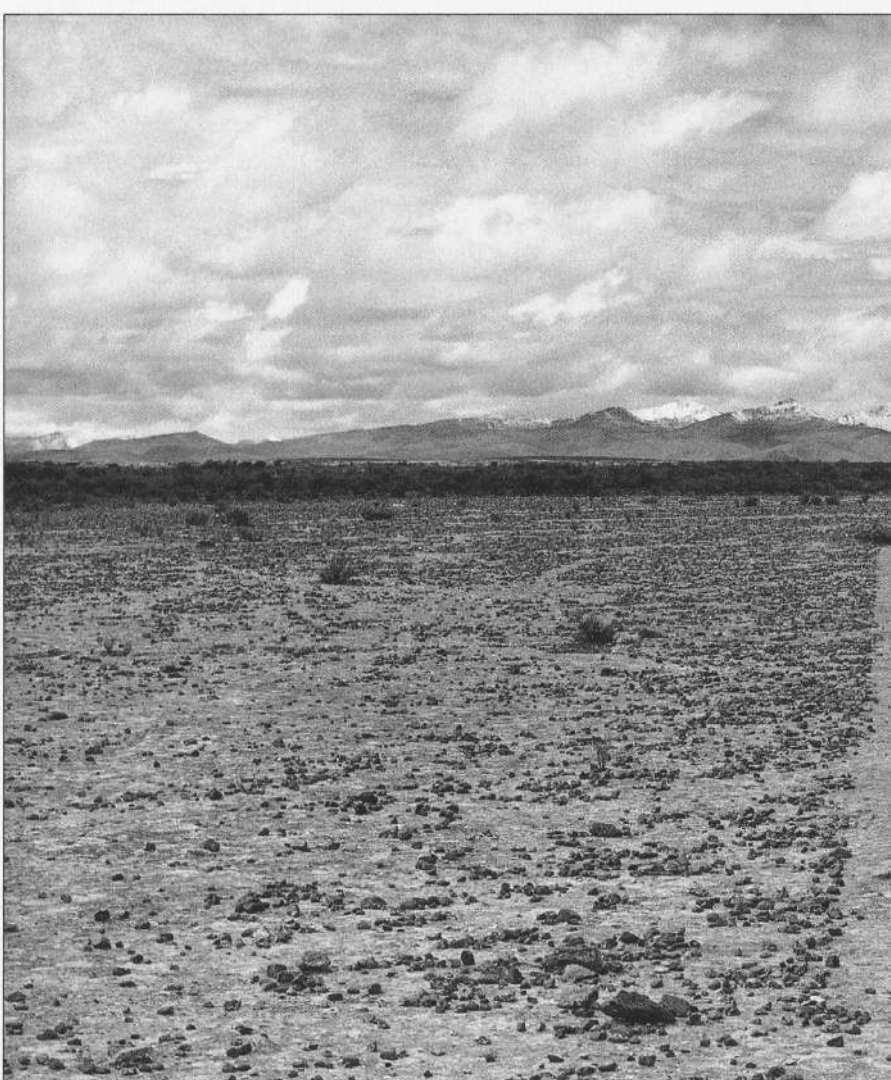
D'ordinaire, le cheminement de l'opérateur le conduit, après plus ou moins de difficultés et de détours, sur les lieux qu'il se propose de photographier, ce n'est qu'un moyen d'accès[10], une approche en quelque sorte, et son corps demeure, pour l'essentiel, en dehors du coup, il est étranger au paysage, comme si celui-ci était regardé par une fenêtre ou depuis un belvédère. Long introduit la dimension corporelle dans son œuvre ; mais il le fait subrepticement, avec une sorte de douceur appuyée et en évitant les pièges de l'autoportrait. Il ne photographie pas ce qui se trouve devant lui, il ne se photographie pas non plus lui-même, non, il tourne plutôt son appareil vers ce qui est dans son dos et, par le biais de l'espace, il capte le temps écoulé au fil de ses pas — mais un temps posé doucement, à l'horizontale, et rendu ainsi accessible à l'œil —, un espace de temps (l'expression est à prendre au pied de la lettre), un certain laps de temps dont il nous livre fréquemment la durée mesurée en jours, cela peut d'ailleurs tenir lieu de titre ou de légende. Après avoir longuement sillonné l'endroit, après avoir très patiemment frayé sa voie, une voie qui ne se perd jamais dans les lointains ou derrière une colline mais a toujours un commencement et une fin parfaitement visibles — on le remarque bien dans le film tourné par Philip Haas[11] en 1988, au Sahara —, il enregistre la trace peu profonde et quasi incolore de son passage, son itinéraire en quelque sorte. Le bilan peut sembler négligeable. C'est que les photos de Long ne s'adressent pas seulement au regard et qu'elles contournent subtilement les difficultés inhérentes au rendu adéquat du mouvement[12].

L'emplacement de l'appareil, l'endroit précis d'où la photo a été prise ne correspond jamais à l'une quelconque des stations possibles le long de son trajet, quant au cadrage — un cadrage pourtant très classique, c'est-à-dire exempt de plongées ou de contre-plongées envahissantes — il ne correspond pas davantage à ce que Long pouvait voir à l'œil nu lors de ses déambulations répétées. Non, chaque photo est un résumé, ou, pour mieux dire, un raccourci, quelque chose comme une vue prise à rebours, une vue distanciée, décalée par rapport au chemin parcouru, et dont le but est de retracer, à sa façon, paradoxale,

10 - « La marche, comme la prose, vise un objet précis. Elle est un acte dirigé vers quelque chose que notre but est de joindre. […] Il n'y a pas de déplacements par la marche qui ne soient des adaptations spéciales, mais qui chaque fois sont abolies et comme absorbées par l'accomplissement de l'acte, par le but atteint.
La danse, c'est tout autre chose. Elle est, sans doute, un système d'actes ; mais qui ont leur fin en eux-mêmes. Elle ne va nulle part. Que si elle poursuit quelque objet, ce n'est qu'un objet idéal, un état, un ravissement, un fantôme de fleur, un extrême de vie, un sourire — qui se forme finalement sur le visage de celui qui le demandait à l'espace vide. » (Paul Valéry, *Variété V*, « Poésie et pensée abstraite », Gallimard, 1945, p. 149-150.) Les randonnées de Long ou de Fulton feraient donc une assez bonne synthèse des vertus apparemment opposées de la marche et de la danse.

11 - *Stones and flies : Richard Long in the Sahara* (Vidéo), Éditions à voir, 1988.

12 - Il faudrait de bien longues pages pour aborder sérieusement l'épineux problème — à mon sens le faux problème — de la restitution du mouvement à l'aide d'images fixes, je veux dire d'images photographiques. Signalons seulement, au passage, quelques références philosophiques marquantes : « Du galop d'un cheval notre œil perçoit surtout une attitude caractéristique, essentielle, ou plutôt schématique, une forme qui paraît rayonner sur toute une période et remplir ainsi un temps de galop ; c'est cette attitude que la sculpture a fixée sur les frises du Parthénon. Mais la photographie instantanée isole n'importe quel moment ; elle les met tous au même rang, et c'est ainsi que le galop d'un cheval s'éparpille pour elle en un nombre aussi grand qu'on voudra d'attitudes successives, au lieu de se ramasser en une attitude unique, qui brillerait en un instant privilégié et éclairerait toute une période. » (Henri Bergson, *L'évolution créatrice* (1907), PUF, 1963, p. 332) ; et Maurice Merleau-Ponty, L'Œil et l'Esprit (1964), Gallimard, 1973, p. 77-81.



A LINE AND TRA

19

Photo Richard Long in R. H. Fuchs, *Richard Long* (Guggenheim Museum/Thames and Hudson, 1986, p. 89.)



ACKS IN BOLIVIA

81

une façon mince et presque pauvre, ce que le corps a ressenti en avançant. Chez Long, c'est le corps tout entier qui est mis à contribution, et il fonctionne un peu à la façon d'un burin, il grave — ou, plus exactement, il gratte, il frotte —, comme s'il était guidé dans son action par une règle ou un cordeau invisibles ; parfois, il est vrai, spécialement lorsque la distance à couvrir est grande et le sol irrégulier, l'arpenteur déroule une ficelle afin de ne pas dévier de la trajectoire qu'il s'est fixée. Au lieu de rester extérieur au matériau sur lequel il intervient, tel un graveur penché sur sa plaque de métal, il s'y est littéralement immiscé et l'a marqué de sa présence, parfois grâce à ses mains gantées, souvent grâce à ses souliers, puis, la besogne achevée, il en est sorti — sur la pointe des pieds —, comme on pose l'outil à côté de la lame de cuivre une fois le travail effectué. Évidemment, un autre outil a pris le relais, sinon comment parlerions-nous du phénomène ?

Dans un texte célèbre où la technique et ses conséquences — la vitesse en particulier — sont farouchement dénoncées, Heidegger avançait que « l'homme dans le temps le plus court arrive au bout des trajets les plus longs » (*Essais et conférences*, « La chose », Gallimard, 1980, p. 194) ; je me demande si, lors de ses marches légendaires, l'artiste anglais n'a pas proposé, probablement sans le vouloir, une version remaniée, une version inversée, et optimiste à sa façon, un tant soit peu humoristique, de la déclaration heideggerienne ; elle pourrait se formuler ainsi : « l'homme, dans le temps le plus long, peut arriver au bout des trajets les plus courts ». C'est le rectangle de la photo qui donne à la démarche son tracé, sa géométrie particulière, puisque dans ces paysages sans végétation et sans frontières, ou à peu près, dans ces paysages souvent arides et où la vue est dégagée, seuls les murs invisibles dressés par le futur cadrage dessinent la taille et la direction du parcours.

Hamish Fulton est un grand marcheur lui aussi, parfois même il accompagne Richard Long dans ses pérégrinations, en Angleterre ou même ailleurs ; mais son art est plus furtif, plus ténu encore. À la différence de son confrère, il emprunte le plus souvent des voies déjà toutes tracées, des routes ou des sentiers, qu'il parcourt à pas de loup. Il préfère se laisser imprégner par le paysage qu'agir ou influer sur lui. Il ne raconte pas ses déplacements dans le détail, comme nombre d'écrivains britanniques ont pu le faire, non, il se contente de poses brèves — juste le temps d'impressionner la pellicule — pour ne pas trop hacher sa marche ; mais ces photos lui sont d'autant plus nécessaires qu'il ne laisse pratiquement aucune trace dans les lieux traversés — un lecteur malicieux constatera qu'il n'en laisse pas beaucoup non plus dans cet écrit, comme s'il avait filé à l'anglaise ! Généralement en noir et blanc et d'un format moyen, ses photos sont toujours accompagnées de phrases laconiques, ou même de simples mots, empreintes discrètes de son passage ou instantanés autrement significatifs, mais qui auraient quitté le terrain proprement dit ou le carnet de notes pour coloniser le pourtour de l'image.

L'Allemand Nils-Udo et le Gallois Andy Goldsworthy se déplacent beaucoup également — la multiplicité des lieux où ils ont opéré en témoigne — mais s'ils déambulent volontiers à travers landes et forêts européennes, s'ils affectionnent le bord des eaux, surtout quand il y a des chaos de rochers ou de vieux troncs couverts de mousse, ces promenades n'ont pas seulement en elles leur finalité, ce sont aussi des repérages et il faut bien qu'ils s'arrêtent quelque part afin d'apporter leur contribution, afin d'intensifier

par leurs interventions zélées — assez souvent ultra légères — la présence ou le génie du lieu. Parfois ils se contentent de peu : changer de place quelques cailloux sélectionnés pour leur aspect et pour leur taille ; tapisser entièrement une boule de granite à moitié immergée avec des feuilles d'ormeau éparpillées sur la berge et choisies pour l'uniformité de leur couleur, pour son intensité aussi, généralisant de la sorte un processus dont la nature fournit maint exemple ; poser à la surface d'une mare couverte de débris végétaux une branche d'osier recourbée sur elle-même afin d'y ouvrir un hublot, un oculus rudimentaire, et révéler par un tel subterfuge ce qui se cache en profondeur. Quelquefois, le projet requiert davantage de précautions et de patience pour être mené à terme : creuser un trou bien calibré au pied d'un arbre séculaire, puis, avec autant de soin et de ferveur que si c'était une sculpture antique, débarrasser chacune des racines de sa gangue de terre pour lui faire voir le jour. Bref, il leur suffit de gestes humbles, élémentaires, presque enfantins : séparer les choses et puis les rapprocher différemment, de temps en temps les mettre à nu, ou à couvert, les nouer aussi à l'occasion, pour accentuer ce que suggère l'endroit précis qu'ils ont élu, répondant ainsi, avec un doigté d'archéologue, à ses demandes muettes — ou bien, dans un langage moins anthropomorphique, et plus aristotélicien, conduire la nature, mais avec tact, là où celle-ci ne peut aller toute seule[13]. Même s'il leur arrive de donner davantage d'ampleur à leurs installations — cela dépend du lieu, cela dépend aussi de la commande —, celles-ci gardent des dimensions « humaines » et sont toujours élaborées avec les ingrédients du bord. Parfois, leur activité se concentre sur une aire si réduite que le souci du détail en est alors exacerbé — le rayon d'action peut être de quelques centimètres seulement lorsque l'un de ces artistes, par exemple, dispose des centaines de baies minuscules dans les anfractuosités d'une écorce —, mais cette délicatesse, un tantinet démonstrative, cette tendance compulsive à peaufiner l'ouvrage, génère une certaine mièvrerie, je ne sais quoi de raffiné et de décoratif qui peut aller au maniérisme[14], surtout si on compare les résultats à ceux, plus rugueux, plus sobres et plus austères, de Richard Long, ou même à ceux, moins «terre à terre» de Chris Drury.

Nils-Udo désigne sous le nom « d'arrangements » ses œuvres éphémères ; une pareille appellation ne conviendrait pas mal non plus à celles de Goldsworthy. En fait, ce terme résume la philosophie de leur entreprise. Les montages que ces artistes élaborent avec une mélange paradoxal de hardiesse technique et de simplicité sont si fragiles, d'un équilibre si précaire quelquefois, que l'on comprendrait mal qu'ils y mettent autant d'obstination et d'ingéniosité si la photographie ne leur offrait un débouché tout naturel et décisif, en les sauvant de la disparition. Certes, le choix du lieu propice à une intervention répond toujours à des critères matériels — il faut qu'en dépit des difficultés la chose soit envisageable —, mais il obéit également au souci non moins essentiel d'en faire le portrait. Chaque œuvre est *arrangée en vue* de la photographie qui en sera faite, elle est agencée pour être vue d'un point spécial, et de lui exclusivement, car c'est celui d'où elle

13 - « D'une manière générale, l'art, dans certains cas, parachève ce que la nature n'a pas la puissance d'accomplir. » (*Physique*, II, 8, 199 a 15. trad. P. Pellegrin, G/F, 2000, p. 152.)

14 - Dans le numéro 28 de *Turbulences vidéo* (juillet 2000, p. 19-20), j'avais rendu compte d'une importante rétrospective de Nils Udo à Vassivière. J'y pointais une orientation vers le maniérisme déjà prononcée à l'époque, une esthétique fleur bleue ou fruit rouge assez mièvre. Cette tendance s'est malheureusement accusée par la suite.

déploie le mieux ses potentialités[15]. Bien sûr, et ces divers artistes le soulignent, la photo ne garde que ce qui est visible d'un seul œil, et encore ; comparée à la richesse de l'endroit où elle fut prise, elle n'est qu'un pis-aller, un expédient trop sélectif. Mais si elle est fixe et inodore, si elle ne rend aucun son[16] et n'oppose au regard qu'une illusion de profondeur[17], elle restitue malgré tout à sa manière, discrète et allusive, le sens premier de telles interventions.

J'ai employé un peu plus haut l'image du portrait pour qualifier l'attitude qui sous-tend certaines photographies, et le lecteur objectera peut-être que l'on s'est éloigné, chemin faisant, de ce qu'annonçait le titre. Mais une telle formule indique seulement que lorsqu'on approche le paysage, que l'on pénètre en lui pour augmenter un tant soit peu les zones de contact et faire varier les sensations, au point de s'y enfouir, c'est l'horizon qui disparaît pour un moment ou se relativise.

© Gilbert Pons
La Blanquié, décembre 2011
Turbulences Vidéo #74

15 - « Pour chaque objet, comme pour chaque tableau dans une galerie de peinture, il y a une distance optimale d'où il demande à être vu, une orientation sous laquelle il donne davantage de lui-même : en deçà et au delà nous n'avons qu'une perception confuse par excès ou par défaut. » (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1966, p. 348.)
16 - Sur la question des paysages sonores — car ils existent eux aussi, quoique de manière plus marginale et plus discrète — on pourra se reporter à l'intéressant article de Jean-François Augoyard : « La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ? », *in* Alain Roger, *La théorie du paysage en France* (1974-1994), Champ Vallon, 1995.
17 - Qu'ils opèrent sur le vif, je veux dire à main levée — c'est le cas de Long et de Fulton — , ou qu'ils aient recours à un trépied afin d'éviter tout risque de bougé, la profondeur de champ de leurs photos est toujours maximum. J'ai tendance à voir dans ce souci de netteté un parti pris d'intégration de l'œuvre d'art au site, car le flou ambiant provoqué par un diaphragme grand-ouvert tendrait à isoler de son environnement l'objet sur lequel la mise au point a été faite.

Ces deux chorégraphes de l'image qui ont depuis presque trente ans basculé de la scène à l'écran sont aujourd'hui auteurs des plus pertinentes fictions chorégraphiques, écrites pour de nouveaux territoires de la danse.

Mues

Installation chorégraphique de Nicole et Norbert Corsino : la théâtralité spectrale de l'icône chorégraphique

par Geneviève Charras

Ils ont inventé sur la page blanche des écrans l'écriture singulière de leur imaginaire, basé sur les plus solides et innovantes techniques du monde de l'image et des signes virtuels. Leur dernière création présentée à l'occasion du Festival de Danse de Cannes 2011 en est la plus impressionnante illustration.

Mues est le titre de cette nouvelle œuvre, installation présentée dans l'espace dépouillé de la salle « Miramar » à Cannes. Entièrement dédiée à une réflexion sur la nudité, l'apesanteur et l'extrême virtuosité d'un ralenti du mouvement, cette installation de six écrans de format rectangulaire, posés à la verticale sur des supports, se révèle aux sensations du spectateur, immergé dans une atmosphère d'un calme et d'une sérénité radieux.

Le corps nu y est exploré à travers la lente chute ou le paradoxal rebond d'un corps dansant. L'illusion du ralenti extrême touche et fait se mouvoir notre pensée au rythme de cet exercice inouï du corps en quasi apesanteur.

Chaque écran est un tableau mouvant qui offre en perspective une approche de jamais vu, de jamais vécu tant le fondu, le flouté est synonyme d'anti-gravité, de rêve non incarné de chute sempiternelle d'un corps léger, diaphane quasi fantomatique.

La texture en semble immatérielle, comme une cire translucide qui fait se renverser les codes, basculer les principes et critères reçus de verticalité, d'horizontalité. On échappe ainsi à la gravité, on s'affronte à l'irréel par l'analyse complexe des données du mouvement passées au crible par la scientificité des outils. La 3D entre autres qui modélise ces corps suspendus, immergés comme dans une eau scintillante de lumières.

Quelques icônes réagissent au passage du spectateur, les mots d'un texte-écran se lovent dans la danse de celui qui fait face à l'écran. Les mots inscrits dansent, se transforment, muent comme des chrysalides, des enveloppes qui se déploient.Une expérience unique de chacun donne vie au corps du texte. Lui permet de prendre forme, volume et volutes au gré de la déambulation.

Une autre image encore: celle d'un corps féminin, gracile posé dans un parterre d'herbes fines, mobiles, stabiles, mues par un mouvement incessant.



Mues © N+N Corsino

Belle rêverie poétique à la lisière de nouveaux horizons pour les Corsino.Une grande sobriété des effets en place confère à cette mise en espace du «ralenti» ,à cette fiction du mouvement qui n'existerait que sur l'écran un caractère fascinant, hypnotique Absorbant aussi, proche d'une méditation, d'une spiritualité de la démarche des dieux créateurs dans son acceptation d'intelligence du monde au delà des apparences. «Mues» c'est aussi la métamorphose du corps, sa splendeur virginale, éprouvée ici par son aspect spectral, laiteux, virtuel.

Une fois de plus, cette danse de l'impossible est rendue perceptible, visible comme une expérience des sens en alerte, en éveil. De quoi brouiller les pistes du sensible par une sensualité des médias employés. Et de surcroit revoir la danse comme «médium multiples» qui tisse et conjugue la beauté.

© Geneviève Charras
Turbulences Vidéo #74

A gaze spins slowly in a gradually penetrated gilded architectonic space. A sequence of geometric models self-replicates and expands, like a sunny supernova, into an ornamental spectacle of a temple or a spiritual site.

On Ran Slavin

par Naomi Aviv

Images solidify into heavy, spiritual, medieval, gothic symbols. A soft soundtrack emerges from afar and gradually intensifies. A thin ding-dong of bells merges with the calls of a muezzin, absorbing growls that echo in spaces whose size is difficult to estimate. A gleaming colliery of objects that burn in the light like a hidden treasure of jewels and gems. "Ursulimum".

Since the 1980s, Ran Slavin's visual-musical bent has been gradually honed into what can be called "tourism in the third domain". A semi-scientific semi-religious crusade to what may be either a futuristic reality or a primeval dream. A journey aimed at exploring the secrets of the collective memory of a place which is at once site and space, consciousness and time, sound and image, reality and fiction. The intended, though always breathtaking vagueness, results from a work of digital composition that stitches together the mythic and the magical, the historical and the esoteric, the factual and the speculative, the archaic and the science-fictional.

Most of Slavin's projects suggest a kind of intuitive hovering that simultaneously records and broadcasts, receives and transmits sights and signs and a sea of signals seemingly sent from stars whose light continues to shine millions of light years after having been extinguished. What is revealed in his works is often mediated for us by a heavenly creature – a bird, a pilot, an astronaut, an alien or a seraph, a kind of angel or winged cherub who plays the role of a reflexive flaneur – a kind of intergalactic Walter Benjamin. Slavin – an active musician, a thriving artist and a skilled video editor – also comes across as a conspiratorial narrator who is no older than the alien who invades his latest work, "Ursulimum". As a narrator he also seems to have long been filling the shoes of the Swiss writer Erich von Däniken ("Chariots of the Gods"), who in the name of modesty claims that human civilisation began in the wake of a visit to Earth by aliens more intelligent than us.

About a decade ago we became acquainted with a new definition for art that is being made today, in the age of surfing in virtual spaces. Relation Art is the name given by the French curator and critic Nicolas Bourriaud to the new aesthetic with which Slavin can also be associated; an aesthetic which takes form under the influence of the technological frenzy attached to the ever-more-advanced means of communication. These contemporary technologies are capable of launching us at





Ursulimum, screenshot © Ran Slavin

the stroke of an application into anonymous spaces, summoning for us all kinds of organic yet bodyless encounters that hold the potential of a relationship or a relatedness. Bourriaud insists that what is common to these artists is the desire to communicate through the artificiality of the traditional channels of time and space – be they physical or institutional. Whether the internet reports to us about activities related to this trend, or whether the internet is used as a form of "plotting" or plot-creating act – speaking about this art is as elusive as its products, which are mostly inspired by photography and cinema, and are based on a screenplay, on writing and language, on various models for weaving a plot or telling a story which is, primarily, a material with wonderful plastic visual potential.

Exhibitions that deal with what is called Relation Art and artists who are called Relationists (to relate - etymologically to recount, to tell) use computers and cameras in order to rummage disorientedly in a past buried in the depths of the cybernetic archives. Twenty-first century Aporia. These artists tame ancient storytelling practices, reviving legends and strewing them with findings from inquiries into events that occurred or did not, sailing on their elusive backs towards a sublime utopia. Slavin joins these romantic storytellers' return to the adventure novel, while being aware of and amused by the stereotypes which form an inseparable part of the narrative process.

Beyond the plot, which often tends towards the exotic, the nostalgic and the picturesque, it seems that what motivates Slavin is the search for the new or renewed sublime, or the attempt to establish a post-colonial cosmic justice before which we shall all stand agape with amazement: "the step towards the beyond" as a political, social, aesthetic, longed-for and unifying experience.

In "Ursulimum", his latest work, Slavin's style soars to an aesthetic peak. His favourite topics are combined into a dense and glowing recital. Visual and auditory landscapes carry the viewer to speculative regions of history-archaeology and science-fiction. Detective puzzles gape open in the depths, panoramic labyrinths peer out from among gilded architectonic structures, canals and corridors are organised into elusive ornamental patterns of an unknown tribe and are caught by an electronic eye launched from somewhere in space and somewhere in the pre-biblical past. It is a breathtaking vision that was apparently buried under the Old City of Jerusalem and is exposed here for the first time.

The vision is ascribed by Slavin to a curious 7-year old boy, perhaps a robot, who lands on the Temple Mount wrapped up and insulated in an astronaut's suit. There, under the site sacred to both Jews and Muslims, the gaze of the angelic boy scans vast and bizarre underground structures, and he starts moving among sacred relics and altars of an unknown civilisation, architectonic machines and mutated futuristic sites. "Ursulimum" refers to the first mention in Egyptian scriptures of the Old City, which was perhaps built more than 3,000 years ago, but who can count the number of times it has been besieged, attacked, conquered and laid to waste. For the sake of this film Slavin, equipped with a video camera and a sonar sensitivity, made several nocturnal visits to the dark city, based on the assumption that every ruler who conquered Jerusalem built new streets on top of the old ones, and that every excavation reveals another layer. The film's plot introduces the cherubic astronaut to a breach near the Well of Souls under the Dome of the Rock – through which he reaches kaleidoscopic sights and electrifying patterns hundreds of metres below ground, wandering in magnetic fields



Ursulimum, screenshot © Ran Slavin

which are none other than machines or nano-particles captured by a huge particle accelerator which turns out to be the secretly built Third Temple.

When the boy arrives at the flickering centre of the Temple, which is none other than the vast accelerator, he opens his helmet for the first time and reveals that he is blindfolded and is now doomed to walk in the dark and carefully feel his way around a foreign reality and in soundscapes of growling machines.

The soundtrack also functions as a temple, a space that allows audio surprises to break through, background rustles of large undefined spaces to reverberate, and as yet unmarked territories to appear. The layered sound acquiesces to Slavin's defamiliarisation of the steam- and heat-stricken visual data, tying them together; they too undergo countless processing measures that expropriate and distance them from the origin, simulating a planetary, alternative, experimental journey. A journey designed to place reality within different proportions and enable a new and beautiful view of the "temple" situated in a place as contentious and as hallucinatory as Jerusalem.

© Naomi Aviv
October 2011
Turbulences Vidéo #74

Longue traversée de l'espace qui nous sépare encore des personnages, les visages que Cheng-Yu Pan a choisi de filmer, dont il s'approche jusqu'à *toucher* du regard l'œil, dont il franchit la surface miroitante en douceur.

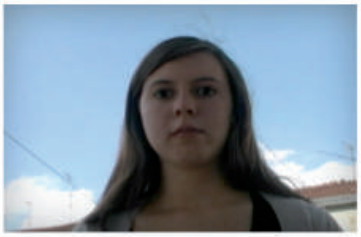
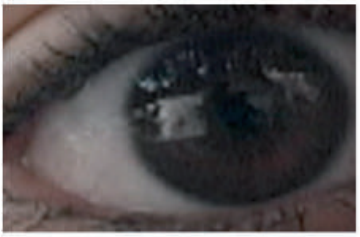
Cheng-Yu PAN, *eye Tunnel*, 2010.

Vidéo HD couleur, 4/3, muet, 2'22"

par Ghislaine Périchet

Dans cette vidéo, ce sont les portraits de mes amis qui défilent en boucle, au travers de leurs pupilles. Il s'agit des images zoomées sur le visage de chacun(e). On trouvera peu à peu, en s'approchant de l'œil du personnage, un reflet d'image d'un(e) autre ami(e) sur sa pupille. Sans arrêt du zooming, ce « reflet », qui est en effet un autre portrait, comblera l'écran et remplacera le précédent. De même, en se rapprochant des yeux de ce nouveau personnage, se trouvera sur sa pupille encore un autre reflet de portrait, ainsi se forme un bouclage. Il s'agit d'un enchaînement des regards de mes entourages enregistrés à travers l'utilisation d'appareils équipés d'un appareil photo. Procurées par ces appareils, les images ainsi que nos idées circulent ensuite via Internet, c'est cette connectivité qui nous relie à nouveau en des réseaux, étroitement, de façon numérique. L'échange entre l'image de soi et celle d'autrui est instantanée. Des yeux à l'appareil à Internet, jusqu'à l'écran de l'utilisateur et enfin retourner aux yeux, s'est formé ainsi un réseau de contemplation.

Cheng-Yu Pan, in dossier de presse « Appareil-Vision ». Exposition collective, galerie Michel Journiac, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, du 17 au 30 septembre 2010.
Site : http://polyfiction.free.fr/pages/p03.htm
Lien vers la vidéo :
« Un regard sur l'œuvre de Cheng-Yu Pan, *eye Tunnel*, 2010 », Réalisation : Ghislaine Perichet
« http://www.youtube.com/watch?v=5BmWedq5vlY »


Vidéogrammes : Cheng-Yu Pan, in Dossier de presse « Appareil-Vision »

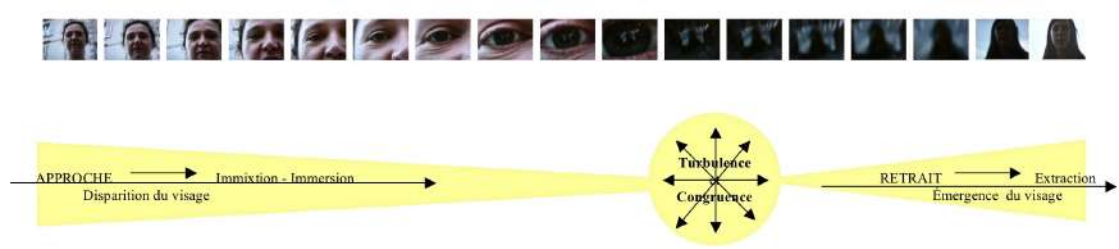


eye Tunnel, 2010, Vidéo HD couleur, 4/3, muet, 2'22", Captures d'écran : GP © Cheng-Yu Pan – Tous droits réservés

L'artiste fait face à ses amis qu'il filme en légère contre-plongée et plan fixe avant de procéder à un lent zoom avant jusqu'à se rapprocher du visage, cadrer le visage en gros plan, puis l'œil, le regard tendu le long du fil ténu, la tangente sous-tendue entre *mon* regard et le visage, l'œil, celui de *l'autre*. L'œil est le dôme qui ouvre à la traversée du regard, le nôtre, qui franchit la pupille, glisse à travers le cristallin avant de plonger dans l'obscurité, le *corps* de l'œil et foyer d'une humeur vitrée, la *chambre noire*[1]. L'œil est le réceptacle organique où prend fin la séquence en même temps que s'origine la suivante, la matrice où s'inféode la relation entre les images et se fonde la transaction, le lieu de la mise en abyme des regards qui, sans se ressembler, s'assemblent en une chaîne de visages qui nous fixent du regard, sans sourciller, sans que rien n'arrête le flux des images.

Support des regards, les visages présentés

1 - http://fr.wikipedia.org/wiki/Corps_vitr%E2%88%9A%C2%A9



Montage : GP © Cheng-Yu Pan – Tous droits réservés

face à la caméra affichent progressivement leur présence, en silence, avant de se rétracter au profit de l'œil. Le voile tombe en même temps que s'annonce la *forme* à venir, qui émerge au loin, s'avance, ou plutôt dont nous nous approchons, qui pointe et fait signe, auquel s'attache le regard pour s'extraire du tréfonds de l'œil, rejoindre la sortie du *tunnel* avant de faire à nouveau face au visage, au regard, à l'œil.

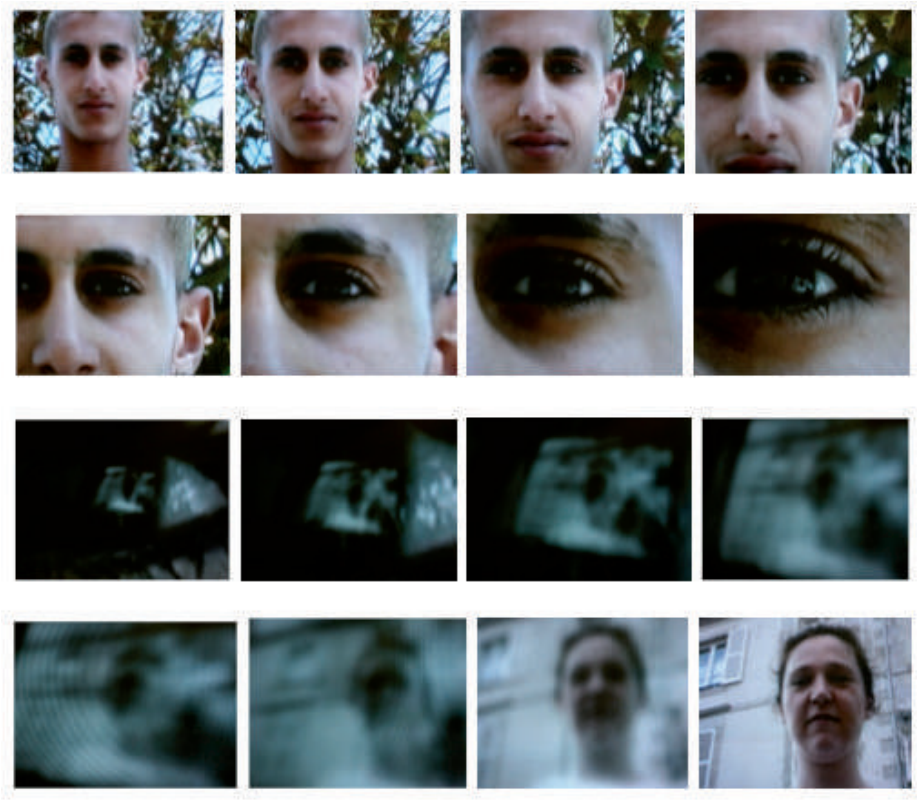
eye Tunnel se regarde à travers le regard de l'*autre*, qui *me* regarde, que *je* regarde, jusqu'à n'y plus rien voir. Une seconde d'obstruction, le temps de la traversée de l'œil, le *tunnel*, qui en dit long sur l'enjeu du passage des regards, des passages du regard alors plongé dans l'obscurité. *eye Tunnel* serait l'espace paysagé ouvert à la circulation des regards, le passage incontournable pour accéder à l'*autre*, les autres, les visages, les regards, miroirs de mon propre regard qui attisent la curiosité, attirent en même temps qu'ils assignent la place du regardeur, à proximité ou à distance de la figure. Passage « obligé », l'œil est l'édifice à l'origine du tunnel à l'intérieur duquel se pose et s'intériorise le regard, sans fard, le lieu désigné par Cheng-Yu Pan pour aménager les rencontres, l'espace de la transgression où s'évalue le *passage* du visage regardant au visage regardé, sa transformation et métamorphose négociée dans l'intimité.

L'œil est le lieu de passage et *précipité* des images, l'espace ménagé entre un déjà-vu mais pas encore perçu, le temps durant lequel s'affaire le regard au moment d'appréhender la forme à venir, à l'instant où s'efface la couleur. L'œil est le lieu d'un incommensurable *pris* entre surface convexe, galbe et vitrine de l'œil, et concavité derrière laquelle s'efface le regard, le temps de la présence et résurgence de l'image, au moment où *il n'y a pas à choisir* entre *ce que nous voyons (…) et ce qui nous regarde (…)*, là, *où il n'y a qu'à s'inquiéter de l'*entre. Là *où il n'y a qu'à tenter de dialectiser, c'est-à-dire tenter de penser l'oscillation contradictoire dans son mouvement de diastole et de systole (…) à partir de son point central, qui est son point d'inquiétude, de suspens, d'entre-deux*[2], le temps d'une suspension du regard, alors que l'image poursuit sa course en avant, la seconde durant laquelle la paupière se ferme, la forme lovée au creux de l'antre, l'*informe* dissimulé avant d'être rendu lisible sous la forme d'un visible, le regard tendu vers le visage, le regard, l'oeil. Fermons les yeux alors, pour mieux *voir*, toucher du regard, avant de faire de nouveau *face* aux images.

L'espace de la relation

À l'origine de la relation, le montage des séquences en boucle, la ronde des visages entraînés dans la systémique d'un mouvement circulaire, la répétition du même, un autre, jusqu'au contact avec l'œil, la *fenêtre* ouverte sur le *tunnel* par où le regard *échappe*, qui *dévore notre regard, transforme le devant en dedans, abolit l'espace pour nous plonger dans l'obscurité, nous happer dans le piège de son ouverture, dans sa dangereuse absence de*

2 - Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Ed. Minuit, Paris, 1992, p. 51.



eye Tunnel, 2010, Vidéo HD couleur, 4/3, muet, 2'22" - Captures d'écran : GP © Cheng-Yu Pan – Tous droits réservés

limite[3]. Le moment où, le regard collé au visage, s'efface l'image au profit de la mise en forme de la *relation* entretenue dans un mouvement de va-et-vient ininterrompu entre disparition du corps et apparition de la forme vue, là où s'attachent les images, à l'abri des regards. Le regardeur est *embarqué* dans l'aventure d'un regard, placé à portée du visage et regard de l'autre, son attention retenue jusqu'au moment de s'extraire de l'enchaînement des visages, la mécanique infernale, quitter le face à face avec l'image en mouvement, la scène des visages et des regards, avant d'y être de nouveau happé, projeté. Car c'est à l'abri des regards et dans l'ombre que s'invagine la forme, sa mise en forme et formation résultant de la concordance d'un espace et d'un temps, la suspension d'un temps accordé au temps de la disparition/émergence simultanée des visages, le temps de la concordance d'un proche et d'un lointain, la distance qui nous sépare encore du visage perçu, alors que précédemment dans l'ombre, qu'il nous faut de nouveau franchir pour accéder au visage, à travers le regard, l'œil, l'*autre*.

Mais, alors, *qu'est-ce que le regard ?* Si, comme l'écrit Jacques Lacan, de *tous les objets dans lesquels le sujet peut reconnaître la dépendance où il est dans le registre du désir, le*

3 - Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Ed. Minuit, Paris, p. 33.

regard se spécifie comme insaisissable[4], Cheng-Yu Pan n'offrirait-il l'opportunité de se saisir du regard en nous y projetant littéralement ? Enjoignant le regardeur, plus qu'à se laisser aller dans l'*illusion de la conscience de* se voir, là *où s'élide le regard*, à *être* regard ? Le regardeur alors non-voyant, le regard porté par-delà le visage et bien au-delà du tunnel, hors regard, mais le visage encadré pendant que regardé par l'*autre* et mis en image, imaginé alors que plongé dans l'obscurité, le regard *imagé*, le temps nécessaire à la fabrique d'un regard autre, entre-deux regard.

C'est au plus près de l'œil, face à la surface miroitante du globe oculaire, au moment d'y voir, voir la silhouette de l'artiste en train de filmer, au moment de se reconnaître et se *voir* artiste, que l'image s'obscurcit. Comme si, à travers le processus de *passage* des images, la proximité avec l'œil, le passage obligé pour aller à la rencontre de l'autre, non seulement surface réfléchissante de la relation duelle, celle qui me sépare du sujet qui *me* regarde, mais en même temps réceptacle de la relation ternaire, le moment où l'*autre*, le personnage à venir, pris dans le champ de la caméra, annonce sa présence. Au moment où *ça* me regarde, le moment où s'impose un *dans* et *dedans* de l'image, au moment où *regarder*, pour reprendre les propos de Georges Didi-Huberman, *ce serait prendre acte que l'image est structurée comme un* devant-dedans *: inaccessible et imposant sa distance, si proche soit-elle – car c'est la distance d'un contact suspendu, d'un impossible rapport de chair à chair. L'image alors structurée comme un seuil, une trame singulière d'espace ouvert et clos en même temps, pour donner, à la scission de ce qui nous regarde dans ce que nous voyons, une espèce de* géométrie fondamentale[5]. Espace ouvert à l'échange des regards au moment de traverser l'espace qui nous sépare, chambre close à l'instant de la transaction ébauchée à l'abri des regards avant d'être révélée, le passage de la relation duelle à la triangulation des présences précurseur de la nouvelle dualité. Un *être à trois* pris dans la mouvance d'un continuum spatiotemporel suspendu, le moment de la fusion/scission d'une relation sans cesse rejouée entre dévoilement et recouvrement.

Objet de fascination

Choisissant l'œil comme *objet* du regard et sujet d'un *voir*, Cheng-Yu Pan aurait-il reproduit l'*objet fascinant* auquel fait référence Georges Didi-Huberman à propos de l'*autel*, l'objet, un *pan fascinant* et *insituable*, *une visualité qui s'adresserait, non pas à la curiosité du visible, voire à son plaisir - mais à son seul désir, à la passion de son imminence*[6] ? À défaut de se *fondre* dans l'obscurité, le regard s'égare dans la chambre noire. Le lieu où *voir à lieu*, la *chambre à voir* et le regard suspendu au moment de *perdre* l'image, déjà en attente de la nouvelle *forme* qui pointe, l'*objet* qui surgit de *là-bas*, la forme réfléchie, et fait signe, sans que l'on sache où *ça, se trouve exactement*, la distance qui nous en sépare encore du visage et du regard.

L'objet est *là-bas, certes, mais l'éclat vient à ma rencontre, il est l'événement de mon regard*, l'événement de la machinerie inventée par l'artiste, *le résultat du plus infime – intime - de mes mouvements*[7]. *Je*, perds, en même temps que *je* trouve l'objet convoité qui prend forme, non pas sous mes yeux mais qui me saisit dans l'instant, à laquelle je suis noué, le temps de

4 - Jacques Lacan, « Le séminaire de Jacques Lacan », « L'anamorphose », in *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Livre XI, pp. 96-97.

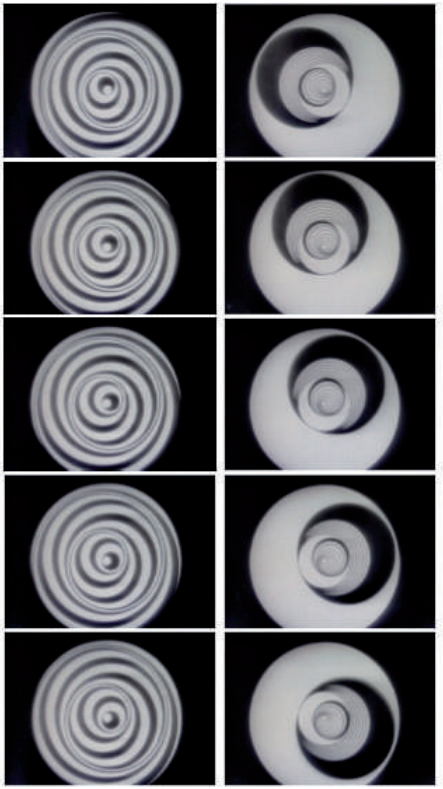
5 - Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Ed. Minuit, Paris, 1992, p. 192-193.

6 - Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Ed. Minuit, Paris, 2001, p. 19. Ibid. 1, pp. 17-18.

7 - Ibid. 1, pp. 17-18.

la transposition d'un infiniment proche avec l'inassignable déjà conjugué sous la forme du visage qui montre et s'expose, *me* hèle du regard. Le temps de la suspension de l'attention du regardeur, le temps de s'affranchir du lien qui nous retient encore, avant d'être de nouveau projeté, le regard porté vers l'avant, attiré vers l'autre, lui ou elle, le temps d'une inquiétante réitération du *même*. Le temps d'un présent résolument engagé vers l'*autre*, futur proche et extériorisé, le public ayant déjà tourné le dos à l'autre, antérieur et antériorité.

Inextricable, *eye Tunnel* focalise l'attention, il est objet de fascination construit à la manière d'un *Anemic cinema*[8], le film réalisé par Marcel Duchamp à partir des *rotoreliefs*[9], les disques en carton imprimés de motifs en spirale, à l'origine posés sur un phonographe puis installés sur pied et mis en mouvement grâce à un moteur dont l'artiste régla la *vitesse de rotation*[10], une vitesse à même de procurer l'illusion optique de la profondeur. Une impression d'autant plus prégnante que l'objet était regardé *d'un seul œil*[11], la vision monoculaire alors à l'origine d'une sensation exacerbée, le relief émanant de la surface de projection.



Anémic Cinéma, 1926, Film expérimental 35mm, 7', noir et blanc, muet, Capture d'écran: GP © Collection Centre Georges Pompidou, Paris. Tous droits réservés

N'est-ce pas Alfred Hitchcock, en réalisant le générique du film Sueurs froides (*Vertigo*)[12], qui initia le montage des images susceptible de capter l'attention du spectateur assis dans la salle de projection plongée dans l'obscurité ? Procédant à une mise en abyme des images et des sons, le réalisateur offre l'opportunité au regardeur d'entrer dans l'*histoire*, le dispositif de montage audiovisuel et la dramatisation de la source sonore à même de favoriser

8 - Marcel Duchamp, *Anemic Cinema*, film expérimental muet, 35 mm, noir et blanc, 6'42", 1926. Collection Centre Georges Pompidou, Paris, France. Film réalisé avec Man Ray et Marc Allégret. Classique du film expérimental, *Anemic Cinema* est une apothéose de la rotation : 7 minutes de plans fixes montrent successivement 19 disques rotatifs.
Site : « http://www.youtube.com/watch?v=dXlNTf8kXCc »
Media/Art/Net : http://www.medienkunstnetz.de/works/rotoreliefs/flash/1/

9 - *Rotorelief n°11 - Eclipse totale / Rotorelief n°12* - Spirale blanche, 1935. Objet, Disque en carton imprimé en couleurs par lithographie offset
Diamètre : 20 cm. Première édition Editeur : Henri-Pierre Roché, Paris.

10 - L'œuvre de Marcel Duchamp, in Dossier pédagogique du Centre Pompidou, http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-duchamp/ens-duchamp.htm

11- « *Turning at the certain speed the disks give an impression of depth, Duchamp suggested that the optical illusions becomes more intense when viewed with one eye only* ». Dietrich Grünewald, in *Input/ Output* : Marcel Duchamp, en ligne le 19 décembre 2008.
http://www.marcelduchamp.net/news.php?id=150

12 - Alfred Hitchcock, *Sueurs froides (Vertigo)*, drame américain, 35 mm, noir et blanc / couleur, 2h08, 1958.
Extrait de la vidéo du générique de Vertigo : http://hitchcock.alienor.fr/video/vertigo/generique.avi



Alfred Hitchcock, *Sueurs froides (Vertigo),* 1958 - Captures d'écran : GP « Un morceau de cauchemar », 15 secondes Drame américain, film 35 mm, noir et blanc / couleur, 2h08.

l'empathie avec les images.

Créant *eye Tunnel*, Chen-Yu Pan réalise une montée en puissance des relations à l'origine de la composition de l'*image*, l'articulation des séquences au moment du passage à travers l'œil, couplée au dispositif de la mise en boucle des images. La trace et résultante d'une traversée en même temps que l'*entrée en matière* pour accéder au volume de la re-présentation des visages, la réitération d'un « re », le redoublement des images combiné à la reconduction du montage, à l'infini, l'enroulement des visages et des regards à l'ombre du regard, jusqu'à l'obstruction, le *pan* et condensé des deux images, *objet* et *sujet* de fascination.

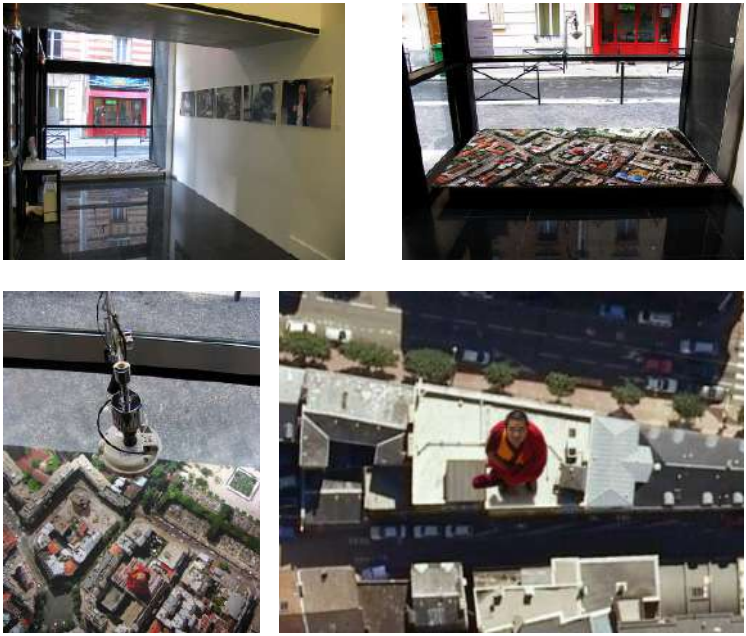
Le lieu et la perte

L'œil est l'espace de congruence dérobé aux regards, mais soumis à la lumière *du* regard, où s'accordent les images. Il est le lieu de la convergence des images et l'espace de gestation de *l'image* programmée entre disparition et émergence des visages. L'équation finalisée entre visible et invisible, le lieu d'un nouement des images, instauré au profit d'un dénouement des formes rendues et attendues, entre effacement du corps, le visage encastré pour mieux s'encadrer dans l'œil, encercler la pupille et s'immerger dans la matière, et révélation de la forme, sa présence ménagée entre attente et frustration. Le temps est long, nécessaire à parcourir la distance qui nous sépare du visage, de l'œil, qui nous conduit à la *caverne*, la zone de maturation et de formation de l'image à venir, plus long que l'espace de temps révélateur du visage naissant, maintenant désiré, le temps de l'attente. L'*œil* de la caméra poursuit sa course, inexorablement pendant que le regard s'attache, pris dans la mouvance oscillatoire d'un *devant-dedans* de l'œil, tour à tour immergé dans le fond de l'œil, incorporé à l'œil en même temps que placé à distance du corps et donc repoussé, juste avant d'être de nouveau attiré, happé vers le visage, le regard, l'œil.

L'œil, le *tunnel*, est réceptacle des images et zone d'immixtion du regard qui perd avant de voir et reconnaître. L'œil est le lieu de la déperdition de la forme, le lieu de la perte que la présence suivante viendra combler, mais annexée à la première et donc seconde, déjà apparentée au mécanisme de son apparition mais toujours plus affectée, sa présence empreinte de séparation, elle-même bientôt discréditée, substituée à l'image annonciatrice de la *forme*, l'autre, le visage, le regard, l'œil. L'œil est la zone de turbulence marquée du sceau du débordement, accordé à l'absence, lieu de passage et temps de gestation de la nouvelle image, la métamorphose de la figure, l'*Autre*.

Si *voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe et si voir, c'est perdre*[13], ne pourrions-nous imaginer que là où *ça* échappe, là où *ça* se perd, ce serait *là*, dans l'obscurité, entre « vide » en même temps que « plein » de la forme, dans l'entre-deux espace et *entr'espace*, où le regard achoppe, le moment où l'image, présente au creux de l'absence nous *regarde*, qui se présente et que l'artiste nous montre ? L'*œil* de Cheng-Yu Pan, le *Tunnel*, le lieu de passage des images, mais également *un* lieu, *non pas creux tout bonnement, mais déserté*[14], *le support visuel d'un*

13 - Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Ed. Minuit, Paris, 1992, p. 14.
14 - Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Ed. Minuit, Paris, 2001, p. 20.



Questions célestes / Heavenly Questions, 2008 Exposition Passage(s), Galerie Michel Journiac, UFR 04, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne du 2 au 17 octobre 2008.

désir de voir l'Absent[15], si loin, si proche soit-il, déjà présent avant d'être présenté.

Questions célestes

À l'inverse de *Questions Célestes / Heavenly Questions*[16], le projet réalisé en 2008 par Cheng-Yu Pan pour mettre en scène et révéler au grand jour les relations entre le visiteur et le *regardeur*, le lien qui rapproche et unit aujourd'hui les protagonistes de *eye Tunnel* s'effectue dans l'obscurité, à l'insu des regards. Alors qu'en 2008, posant une photographie monumentale à même le sol qu'il diffusait via une caméra satellite sur l'écran d'ordinateur, l'artiste se jouait de l'échelle des représentations, explorant alors les rapports entre espace physique et univers céleste, en 2010, le regardeur fait face aux images en mouvement, les visages projetés à échelle humaine.

Cheng-Yu Pan aurait-il suspendu l'exploration de territoires célestes via l'outil informatique pour aujourd'hui ranimer l'aura des présences au sein du lumen et fond de l'œil, là où se trouble la vue et s'efface l'image, d'où le visage émerge, à l'abri des regards mais révélé à la lumière d'*un* regard ? Entre le regardeur et le regardant, ensemble regardés, interfère le troisième œil, l'objectif de la caméra et point de vue de l'artiste, du visiteur, tourné vers l'œil, *passeur* des images et à l'origine de la relation inscrite entre les regards et sans cesse réactivée dans la mouvance de la mise en boucle des images, jusqu'à l'obsession, la fascination.

Chen-Yu Pan se joue des espaces, tend des passerelles, déploie le temps de passage entre

15 - Ibid. 2, p. 19.

16 - *Questions célestes / Heavenly Questions* (2008), dans le cadre de l'exposition collective « *Passage(s)* », Galerie Michel Journiac, UFR 04, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, du 2 au 17 octobre 2008.

les visages, les territoires qu'il place à portée de mains, du regard. C'est au contact d'un regard touchant que *s'ouvre* l'œil, qui franchit le voile sombre d'où émane la *forme*, le *paysage* et visage, entre fusion des regards et scission des corps, entre vision à distance et palpation des regards, entre optique et vision haptique, l'espace d'un *toucher* du regard, *l'observateur pris dans une sphère qui ne se brise jamais*[17]. En nous donnant à voir la répétition d'un autre, l'artiste ne nous apprend-il, plus qu'à regarder, *voir* ? Laisser le regard advenir, suspendre l'attention sans en délaisser la tension, condition de la relation d'où s'exerce la fascination, entre désir de coller à l'image et difficulté de se soustraire au mouvement. Tenter de se saisir de l'intention, la traversée de l'œil, le franchissement du tunnel, plutôt que l'œil, le visage, l'archi-figure où le regard s'attache le temps d'un regard, le tunnel ? L'*objet* est, le mouvement, plus que la *forme* en mouvement. La mécanique opère, les visages tournés vers la caméra obtempèrent, le regard offert au rapprochement, ouvert à l'intrusion du regard de l'autre, inquisiteur, lui-même plongé dans l'espace sidéral, la matière oculaire. Quelque chose se passe et *passe* en lien et lieu où se noue la relation. L'image soustraite à la vue et mon(s)trée sous le sceau de la préhension du regard, l'œil atteint de cécité en même temps que marqué du *in*, arc-bouté à l'*out*, le dedans de la relation intrinsèque à la structure même de l'image vidéographique, une compilation des visages, de l'œil, des images autour des regards en mouvement.

© Ghislaine Perichet
Paris, décembre 2011
Turbulences Vidéo #74

17 - Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, in *OEuvres*, tome I, Paris, Gallimard, coll. «Pléiade», p. 1167.

1





2

3





4

THIS IS NOT ME, IT'S JUST MY BODY VEHICULE

Lucille Calmel

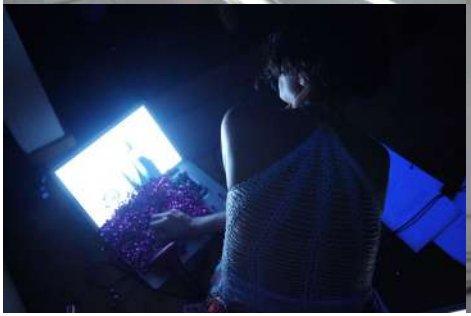
5





6

7





8

1, 2 - Festival Variable(s) Aubagne, juillet 2011 © Lucille Calmel
3 - Festival Cimatics aux Brigittines Bruxelles, *When i'm bad* featuring Thierry Coduys, novembre 2009 © Photo : Alexandra Sebbag
4, 5, 6, 8 - *Identifiant : lucille calmel* featuring Philippe Boisnard, Théâtre Paris-Villette, juin 2010 © Photo : Corinnenguyen
7 - *Prairie Calmel*, chez Miss Darlington Bruxelles, septembre 2011 © Photo : khristine gillard

alors toi tu fais un doigt tonique majeur puis tu composes le 911 quand un mec te dit «bonsoir» dans la rue ; t'es sous quelle dope ? : dexter, the mentalist,,, ?



J'aimeJe n'aime plus · · Partager 25 octobre, 17:23

LOVES NATURAL BORN WORLD-SHAKERS - '

à l'écrit confettis accroupie l'alphabet dans une boîte d'allumettes maman (casse ?), l'écriture aléatoire maternelle
à l'oral quatre pattes sous la table en famille putain putain putain, voyelle élidée, sonorité, o péripatéticien, animal
sous le sapin, la machine à écrire bleue plastique touche encre page
aller à l'école contre contes de fées
sous

.
à quel âge prononcer,
le pronom
.
écrire,
le geste d'
.
apparition
disparition
.
outre-sujet

So You Want To Learn To Scream?! (Girls)

... Lucille oublie une virgule — fortran basic MS-DOS /agents secrets du langage /champ sémantique : première navigation non linéaire ...

RE :

le branlement comme dispositif révolutionnaire, faire se mouvoir ce qui est donné immeuble, le retournement, ellipse-pirouette, donner à voir à nouveau, changer de focale par tremblement ; camper autour de ce « si

mise en scène
(écrire ça au stylo bille .espace -) (pour délier) (articuler la pensée)
-
non pas en orgie/imposition(/spectaculaire) : en toucher particulier, voilà, nous sommes un à parler un en multiple,s - développer - je donne à vivre en un multiplié, en donne/vecteur,matériau soi, suspension - marche, - neige (vision des meubles co(u)ffins en, vision d'une adolescence pouce levé, limite légale létale, vision --- - l'influence de - let's - ici retranscrire (lui - majuscule - une introduction - is - «SET UP. the object is set before the mind, either in reality, as in sketching (before a landscape or - tears - or is coincer p.10 avant-bras gauche, en mode ultra-capture

personal computer sous parkinson - ça - liste des essentiels (quelle année ?) : ... composant frénétique, sans discipline, pur, émergeant - con tact / fouilles --- en flux

apophénie : la perception spontanée de connexions et de sens dans des éléments disparates
est-ce que je suis homme lorsque je pense aux pendus bandants de wBurroughs ? lorsque je vibre aux attouchements de deux détenus allongés au sol dans le noir d'une cellule (miracle de la rose d'après jGenêt –un court-métrage), la description d'un nain fouillant l'anus d'un jeune garçon à la recherche de diamants (dCooper), une truite accrochée à l'intestin comme point final d'une orgie (teleny -oWilde) ? Est-ce à dire, le désir a t'il un genre ? et le non-désir ? où se frotte la peau, la membrane, quel entre- ensemble, déplacement ? Ou/où supporter ce qui du désir s'inscrit déjà dans l'inscrit, supporter du désir qu'il ne détourne pas ? ne pas supporter ? La forme et la puissance du désir m'intéressent en ce qu'elles donnent de possibles autres, réels et impossibles (désir et rage en tant que pulsions entretenues afin de conserver un espace-temps de liberté, de refus d'un donné … –et s'égarer

RE : de l'autre monde

C'est laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ, ou ailleurs, quand il passe. Et vite, vite écrire, qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé vers soi. J'ai appelé ça «littérature d'urgence». Je continue à avancer, je ne trahis pas l'ordre naturel de la phrase. C'est peut-être ça le plus difficile, de se laisser faire.

OK, david W, david woj,_____ j'éructe la foule de moi, la foule, de moi en terre pénis fourgué versé cul, cou de poulet étiré d'entre les fesses, par blocs, cru, couturé, le pain est scindé rompu, il est impossible de le mâcher, ne le mâche, couture, l'aiguille encore, la virgule oblitère, la scène fendue, la trahison fondue en la promesse d'une foule de moi convulsée vortex, nous expulsons, tout de la scène aire enfumée, blanche, au haut rouge une ligne, le sang fonce une ligne luminescente, dessine lent l'écrit, écrit coule coulant mon bras traverse l'animal, je marche, mon corps coulisse au mur, importe le corps celui rencontré là par glissement, vrombissement grave des moteurs plus travelling au ralenti, combinaison, fenêtre, je marche, il dit : « let's drive » ma fenêtre ton film, ton film de cul, let's record, let's record the show, va, j'enfile, bouche rompue, à quel moment, précisément, tu plonges à OK j'enfile une paire de jeans un tshirt blanc un blouson de cuir, une paire de bouquins
j'enfile, revenir à défiler, scroll my mind / chapitre – que tu crois – OK je me fais mettre OK – le son de mon cul râpe le mur – ahans – halètements – reproduire ce qui est let's record – brume blanche
l'autre, le mort, le vivant, le discours, parle à,
« cul tendu »*
puis au sol, en perspective route l'écriture, le tracé l'envie de pisser
let's record /

(elle dit

SWEET SEXY ANGELS - THIS - IS A SONG - FOR YOU

Elle se mit à entretenir les accidents de dialogues, passant par l'écran pour exister dans un flottement arborescent de détournements et dérivations, branchements et flux instantanés de poésie électronique et expérimentation sonore. Elle y engageait son corps, comme sur les brisures biseautées d'une fantasmatique de présence immédiate à distance, assumée par la graphie du mot ou de l'image. Fragments. Collages. Fuites. Provocations. On y frôlait le tournis d'une totale indisciplinarité.

INSTALLING SUMMER

44% DONE

Installation failed. Please try again. 404 error: Season not found.

Art treads in the waters of provocation, and even as a cautious writer, if one wishes to write not only about art, but in and through art –which is to say, to write, perhaps, at all- one is drawn to provoke, to carve meaningless in the moment of its meaning, to throw forth words- and so must begin all DiY writing, without caveat, without contract, in the face of everything, without prior explanation,
a secret to be undone "in public" with those that read : such is the experience of the art of writing, which is not unlike the experience of DiY. Of course, this is the contract of art as DiY : that it (will) try and always break its contract, and that it (will) call upon you, in part, to do it yourself –which is to say, to break it yourself.

oui

elle ébranle le matériel

It was a landscape for drifting, where time expands and contracts and vision is replaced by memories; small filmlike bursts of bodies and situations, some months ago, some years ago.

rythmé binairement, un, deux, un, deux, l'écartèlement des contraires et des cuisses, le battement entre la matière sexuelle, attirante (dans le sens de fascinante) et l'opacité de la forme heurtée, hoquetée, maniée, triturée..., le battement entre rêve (fantasme) et réalité le temps d'un clignement d'œil.

laisser soi à l'autre
l'histoire en mouvement, sol tremblé, toujours faire & défaire, se laisser porter, se laisser définir par retour, ne pas à avoir à choisir, enfiler les épithètes

dans le sud, le ministère de la culture m'invite en section arts plastiques c'est jean-marc ferrari, puis musique & danse c'est françois-victor lépargneur puis théâtre c'est jean-claude loubière puis les noms composés, ce qui disparaît, ici et là invitée en musiques expérimentales, performance, théâtre, danse, poésie, arts numériques..., ici et là en squats, lieux intermédiaires, centres d'art, dans la rue, en ligne, ondes, papier, cd, écoles universités, bars festivals..., avec des performeurs, écrivains, musiciens, artistes chorégraphiques dramatiques, plasticiens,,, la richesse du divers, suivre au fil , fil du rasoir est aussi

danger

le fil

conducteur, l'histoire là par évidence, évidence d'un être
hic et nunc

peut être ne pas avoir en sus de se jouer de soi à regarder soi, peut être l'histoire attendu composée de tant d'autres pensées existences etc si vaste la réduction la synthèse faire cas un travail de titan, titan à la scène, en un tout un rien déjà immense l'immense de ça, cette écoute donne du corps à l'instant

Si je pouvais trouver un moyen d'être constamment en transit, déconnecté, dépaysé, je vivrais dans un état de liberté perpétuelle. Comme lorsque l'on arrive au cinéma avec quinze minutes de retard et qu'on repart au bout de vingt minutes, avec le sentiment d'extraire du film un écho de la vie réelle et non une sensation fossilisée.

ne pas être saisie

ou alors saisie en un tout, diffuse à l'affût, et dissoudre, déjouer la maîtrise feu par feu se donner à l'autre demander à ce que l'on me demande, aujourd'hui par influences, modalités ou pactes, au final pour sortir d'autres existant comme on dit contrat oral, ipso facto, existant informulé, et déjouer
ailleurs

le hic le condensé l'histoire de l'histoire versus rester là ici et maintenant en train de

et puis après

après la mort

léguer ce qu'il reste fatras de traces à celles ceux que j'ai aimés, un testament en ligne, qui et comment fait histoire,s

la question de faire oeuvre versus procéder

n'appartenir / abandonner

acte & oralité ?versus enregistrer

envoyer

RE : Re: [e-critures] Re :

Raging and repose.

```
You create identity, you´re not given identity per se. What became more
and more interesting to me wasn´t the "I", it was text because it´s text
that create identity. That´s how I got interested in plagiarism.
```

CC
(nom commun pluriel)

le brûlé en effet (à force de piment, il s'en dégage des lignes gustatives), force regard vide et autre un cri et,ou un silence, un engagement et,ou un détachement, l'âge la provenance,,, (musique) / un couple nu et nu dos à dos marche et prennent face contre deux piliers, à force déplacent (profils)

allongée des heures en écoutant une goutte d'eau tomber dans un seau et / marmonner jusque ouvrir chaque résonateur en marchant entre les caravanes d'une fête foraine qui se monte
chute d'écran
une bonne dose de noise
ne pas regarder le ciel
entasser le corps dans vingt mètres carrés avec une cinquantaine de chats
amplifier
générer le bordel de ça en projections laser points sur i
en ligne militaires un dimanche camouflés le nom de la posture un genou au sol un genou pour appui fixés donc fixés laser poings pour ceux des i
désaxer
on ouvre la carcasse avec l'oeil spécialiste
léger scalp en fait léger

deux chefs indiens se rencontrent et parlent ensemble de concert sans s'écouter pendant un certain temps avant de
un truc sur le quiproquo

graphie
enfilée de noms
à haute voix
à haute pensée les enfilées de lettres
manque
l'écriture sous l'écriture
la trame filigrane

Avant d'*être* je porte, avant d'*être moi*, je *porte l'autre*.
(de l'amitié)

19 avril, à 20:13
de nuit, coller l,oreille au rail (il est froid, sale et silencieux ; ya du fake dans les westerns)

RE : oui

retenir
où il est question de mémoire de sélection de retenue aussi
d'un laisser faire

je (ne)

(me) défile (pas)

RE : 2&3

I WAS BREAKING DOWN BARRIERS, WHETHER OF TIME, OR HISTORY, OR SPACES OF DELINEATIONS, OF OCCUR- RENCES. IT'S ALL ENERGIES. SO YOU START MAKING THOSE BORDERS DISAPPEAR, SPACES DISAPPEAR OR FUSE. THEY ARE ALL CONNECTED ANYWAY, MAKING WHAT WE PROJECT AS BORDERS INVISIBLE.

ellipse
encore que la blessure et l'a priori, parade puissent consciemment être des composantes de l'écrire, se voir toucher en ses limites, ce jour
peutêtre cette idée de l'inachevé, faire oeuvre tout en laissant ouvert pour des demains, ne pas clore, laisser advenir ce qui a eu lieu, latence, suspension, ad venir
ne pas mot fin, tout en incluant oui le «.», le je n'ai plus à rien à dire, ce jour
ne pas se saisir intègre pour (se) donner à être lue multiples, existant et/ou possible, écouter enregistrer tout en faisant

douce distance, je en je

l'ellipse ne nomme pas seulement le manque. c'est aussi une figure courbe à plus d'un foyer. nous sommes déjà entre le -1 et le +1»

les mauvais jours, son mauvais jour, la possible allure, allusion, étalement, le tout venant, qu'est ce qui compose est en train de se composer après tout, quel jeu pour un je
tout en dépassant la fonction identitaire, il y a bien autre chose en train de se passer, de passer, un insaisi, à ne pas me saisir laisser saisir c'est-à-dire à ne pas forcer le saisir et ne pas forcer le désaisi, est aussi laisser, laisser être, laisser donner prendre
désappartenir
et de ce regard de l'en cours ne pas le forcer, ceci est là, simplement, aujourd'hui le talon le poids du talon au sol donne ceci
à partir de là comment s'agence, se meut l'ensemble, où passe où se passe t'il et parfois où cela ne se passe
peutêtre par cette prise de conscience, s'approcher du présenté, en ne s'aveuglant pas du fait d'être à la scène, ôter ce qui fait médium à force de, juste à trouver peutêtre l'accord d'un instant, s'accorder et accepter, la nudité en relai de cet exposé délicat
écouter être à l'écoute
se jouer des registres pour cela, des codes et références, manoeuvrer en fonction, jouer de spectaculaire pour mieux ôter le costume, défaire, petites bombes, avec l'autre si possible, si possible par l'ébranlement le trouble de soi qui fait radical en son coeur, je recommence, le délicat d'une mise à nu avec, avec l'autre, choc de soi à l'autre, l'autour, ricochés
objet de soi objeu en prise de conscience du contexte, de l'état physique, émotionnel,,, au travers du dire, qu'est ce qui va se dire aujourd'hui là vers vous, au coeur et au bord de quoi

fille de la dispersion

explicite
au-delà de l'exposition de soi
désir
l'attrait que j'avais enfant des geishas, de l'aspect fantasmatique retourné également au fait d'être une femme à la scène, de cette recherche d'inclure le corps dans sa totalité, sexuelle donc, désirante, relever la chose, ce que fait l'écrire de la libido ; la scène de l'érogène
...
en fonction *i would not prefer to*

RE : squisse

calmer l'à jaillir

toucher, être touché
/neutre/
dehors signe
je suis occupée
/?conjuguer : cet espace est occupé/
soit l'impossible pesée , étrangère à ce qui se dit en moi
?écartement et partition de la présence
ce qui fait rétention, ce qui fait que l'eau est déviée,
je viens ample et désolée à la fois,

reposant par compilations agentes l'effondrement de l,ego -nous plions les dimensions en un rien –je m,adresse à l,aimé,
épuiser ce qui sépare,
/évider/
toucher ce qui me pense, l'idée traverse se fait, comme si à l'approche le tout s'efface trou noir l'origine du rien du tout
en cas d'ennui
aller par là…
à la main, sans cesse, le vent,
_____to lose control...
donc les fêlures les apnées ,
les failles fêlures la tangue terre tremblée, laisser l'en commun
puisque la chair à un moment s'est mêlée de

intercepter
accepter

`This posting has expired.`

utopie de l'entrer sortir faire avec au moment où, de l'organique, à contre, le contre, je ne sais pas, je ne suis pas persuadée de ce geste-là, ou le contre un corps corps à corps, attends, c'est trouble,

© Lucille Calmel
Turbulences Vidéo #74

Roman

Les corps flottants

Pascale Weber



Les corps flottants

Paule Tressand-Winckler peut alléguer n'avoir rien à exiger de Marian Straznik … de personne… ni plaisir, ni sacrifice bien sûr et affirmer qu'il n'est aucune maltraitance – si légère soit-elle – à laquelle elle puisse consentir pour elle-même. Mais que pourraient valoir de telles assertions sans qu'elle sache qui est ce « elle-même » et ce qu'il veut vraiment…

1

Les aérocorps

Une femme.

Prénom : Paule

Nom :Tressand-Winckler

Qui ne se maquille pas souvent. Cette manière de s'apprêter annonce avec trop d'évidence la défaite à venir. Le fruit sucré se gâte. À son âge, le fard à joues et les ombres à paupières dessinent un masque trop ingrat. Il lui serait plus douloureux encore de voiler le commencement de sa vieillesse.

Une femme qui porte les mêmes vêtements, qu'elle renouvelle à l'identique, avec cette satisfaction d'avoir là ce qui lui convient. Les choses sont ce qu'elles sont, ça peut aller, ça va doucement, sans heurts.

Simplement. Ce n'est plus le temps du vacarme, éclatant, explosif. La douleur de trop d'espoir, de désir et de renoncements nécessaires. Fini.

Autour, le triomphe d'une nature qui s'ignore et sur laquelle le temps n'a pas de prise. Le ciel, la mer, les arbres. Le monde éternel qu'elle regarde en basculant.

Paule Tressand-Winckler est une femme plus jeune qu'il n'y paraît. Ferme.

Son corps s'est défait des rondeurs de l'adolescence, de la fine, grasse et uniforme enveloppe maternelle. La bouche a gardé sa pulpe. La poitrine offensive, pour rire, jamais racoleuse.

Paule vient de quitter Marian Straznik, l'homme avec lequel elle vit depuis cinq ans, pour un déplacement professionnel. Abandonnée à elle-même, pensive, elle lui écrit. Écrire c'est ainsi qu'elle pense. Qu'elle pense à lui aussi.

« Dans les aéroports ou dans les gares, on ne croise pas les mêmes personnes. Les hommes et les femmes qui sont ici partent tous quelque part, accompagnent ou viennent chercher une personne qui se déplace. Et c'est un peu la même chose. Quand tu t'en vas, je m'absente de mon corps et de l'espace où il est posé. Je me tais plus encore qu'à l'habitude. Écrire devient ma seule façon de parler. Je ne mange plus, je grignote, je picore. Je ne vais plus me coucher, mon corps tombe peu à peu dans le sommeil … Il me faut du temps pour retrouver ma carcasse, ma substance, si c'est toi qui pars, le temps de ton voyage en avion et des correspondances au moins. Savoir que tu es bien arrivé Marian bien sûr.

Dans les aéroports, il n'y a pas cette population hagarde, venue là pour rêver les voyages, pour regarder les couples se quitter ou se retrouver. Il n'y a pas de hasard. Il n'y a pas la poésie du terminus.
Ceux qui prennent l'avion savent la date à laquelle ils rentreront chez eux, ils doivent parfois pouvoir présenter un billet de retour. Je me rappelle ce début d'après-midi où j'ai pris le train. En novembre, il y a cinq ans. Un rendez-vous de travail. Rien d'équivoque. Vers le soleil et des températures plus clémentes. J'allais en réalité te retrouver pour la première fois et ensemble nous devions repartir en voiture. Le train. C'était un TGV pourtant. La poésie des TGV n'est pas celle des michelines ni celle des trains *corail*. Les TGV sont silencieux, les voyageurs ont appris à garder leurs distances, à errer dans le silence du train en mouvement. Les téléphones portables ne sont autorisés à

sonner qu'en tête de wagon, dans des zones prévues à cet effet. Je ne crois pas qu'il ait été écrit dans un de ces anciens compartiments, ces petits salons privés dans lesquels on se retrouvait à huit personnes, inconnues, face à face, quelque inscription qui invite à chuchoter.

Je ne sais plus grand-chose de cette enfant aux cheveux longs, châtains, qui se collait à la fenêtre du compartiment, qui se réjouissait de traverser la France entière, assise ainsi comme un ballot de linge, avec d'autres enfants ou adolescents, en direction d'un centre de colonies de vacances. Je me rappelle le visage déconfit de quelques voyageurs solitaires, égarés dans la masse des enfants hurlants, constatant que la place qui leur avait été attribuée pour leur périple était là, dans cette arène joyeuse et grouillante, que les moniteurs eux-mêmes avaient depuis longtemps désertée pour aller se retrouver en début de voiture et faire connaissance. Ceux-là ne s'arrêtaient pas bien sûr, très dignement, ils remontaient le wagon et cherchaient un contrôleur pour une nouvelle affectation.

Il m'est impossible de savoir vraiment dans le changement du monde, ce qui tient réellement de sa transformation ou de la mienne. J'ai la sensation d'un très lent et douloureux affaissement. Une glissade. De quelque chose qui prend forme en moi, avec obstination, irrémédiable, quelque chose d'inconciliable avec l'avancée des choses, et comme bien sûr je n'ai aucun pouvoir sur ses mutations, je constate un peu bêtement mon glissement progressif vers la sortie de la scène. Il paraît qu'à cinquante ans une nouvelle existence commence. Je dois bientôt y être. Le problème c'est qu'avant cela, il faut que la précédente vie se finisse.

Je n'aurai jamais dû quitter Paris. Les humains des grandes villes habitent des lieux où n'existent que des humains. Je n'étais pas préparée à toute cette nature. Le froid. Les gens chez eux qui attendent le court réchauffement estival.
Citadine exilée, je suis forcée de croire à la nature, à l'harmonie du corps et des saisons, à l'ajustement de l'humeur et du climat, aux bienfaits du jardinage. À quelques fenêtres que ce soit, je ne vois que la bête campagne, humide, riche, grasse. L'ennui.
Des hommes loin de tout et seuls. Des hommes qui appartiennent aux règnes du végétal et de l'animal. Rien ne me donne moins envie de vivre que de rentrer chez moi, dans ce paysage de morgue.
Le bruit me manque. L'indisponibilité des gens qui courent et s'empressent dans les transports en commun me rend joyeuse. Le béton, les gens qui se traînent, ivres et puants, me permettent de vivre. Cette laideur est ce qui manque le plus à la campagne. À la campagne, nulle urgence, nulle importance. On porte en soi tout l'humus du monde qui pourrit.

Disparition progressive des omnibus, désormais les trajets sont directs d'une métropole à une autre métropole, moins de correspondances. Lorsqu'on a l'inélégance de vivre loin de la capitale ou d'une ville parmi les dix plus peuplées du pays, on finit le trajet en voiture.
Je vis sur une presqu'île qui s'enfonce dans la mer. Une longue bande de terre traversée par une seule route qui n'en finit pas d'épouser la géographie du lieu. Première autoroute à 45mn. Je travaille ici. Je loge ici, je vis ici. Sur cette bande de terre. Poste de merde. Il fait froid, l'air est salé. Je ne sais rien faire d'autre que ce pour quoi j'ai été formée. Ce milieu est un tel panier de crabes, j'ai essayé tant et tant d'obtenir un nouveau poste. Changer de boulot… Le vent est mauvais

et le ciel maussade dix voire onze mois de l'année. Les habitants de la région ressemblent à leur pays. Ils sont froids et gris. Ils n'aiment les étrangers qu'à condition qu'ils soient de passage. Vingt-quatre heures. Cela suffit à parcourir le site et visiter les présomptueux vestiges religieux que personnellement je rêve de voir s'écrouler. Il n'y a rien à faire. La mer bien sûr. Mais toujours trop loin, difficile d'accès, glaciale, cinglante. Pas de sable. Des pierres sur lesquelles se blessent la plante de nos pieds. Pas de parasol. Pas de pique-nique non plus. C'est là que je travaille et que mes deux enfants ont grandi ou finissent de grandir. Bientôt je quitterai ce lieu qui en a englouti plus d'une avant moi. J'y laisserai ma peau sinon. Pour l'heure je dois me contenter de quelques échappées, j'accepte toutes les missions de l'Institut pourvu qu'elles m'emmènent loin vers la civilisation ou vers un climat plus doux.

Je n'aurai jamais dû quitter Paris.

Dans le train d'aujourd'hui, aucune autre perspective que le dossier d'un siège, un morceau d'épaule ou une mèche de cheveux. Rien qui évoque la vitesse et cet espace parcouru, rien qui me rappelle le vent sur le visage, un bandana autour du cou pour éviter de prendre froid, lorsque je me penchais par la fenêtre du couloir, rien qui me rappelle les soubresauts érotiques du wagon tandis que nous nous regardions tous de biais ou que notre corps fatigué glissait contre celui d'un voisin dont j'ignorai même le prénom.

Ce train-ci, le TGV, s'est approché de son terminus et dans l'excitation générale des voyageurs qui s'affairaient, j'ai ouvert mon sac à main et je me suis maquillée machinalement, parce qu'une autre femme faisait de même en face de moi, et comme il m'est arrivé de le

faire avant de rejoindre un amant. J'ai dû sourire. Rien de plus. Je ne me maquille jamais depuis que j'ai quitté Paris. J'ai rangé mes affaires. J'ai peut-être basculé ma tête en arrière et j'ai regardé par la fenêtre.
Le train est arrivé en gare.
Je suis descendue et j'ai parcouru le quai.

Une scène de cinéma. Un lieu commun. Je suis l'actrice.
Une femme arpente un quai, au bout un homme l'attend, qu'elle connaît à peine. Long plan-séquence, tout le film se lance. Mon wagon était en queue, loin derrière. Il m'a fallu remonter tout le quai. Film lent, sans mouvement vraiment. Comme les préliminaires à une scène de sexe entre deux êtres amoureux. Le mouvement coule, avec douceur, avec attention. Dans le lit prometteur du monde, fenêtre ouverte et hors de l'espace connu, la porte fermée. Une foule dense et toi, Marian Straznik, un point d'horizon que j'ai regardé avant de baisser mes yeux vers les pieds des autres voyageurs et les roulettes des valises en danseuses.

Je ne comprenais pas l'affolement de mon corps. À cet instant, j'ai admis que j'espérais encore être heureuse. Beaucoup de bruits et d'agitation. Je ne sais plus Marian si je t'ai embrassé sur la joue, serré la main ou simplement dit bonjour, d'une voix étouffée.
Nous avons traversé la gare et nous sommes sortis à la lumière, au sommet de ces escaliers magistraux en pierres blanches qui m'ont éblouie.

Ici en plein jour, dans la salle d'embarquement, la lumière rayonne, indirecte, partout égale. De grandes baies vitrées sur les pistes me

rappellent que je naviguerai bientôt dans la masse cotonneuse du ciel bas.

Les aéroports sont situés loin à l'extérieur des villes et puis les espaces d'attente, ces salles d'embarquement, sont réservés exclusivement aux voyageurs. Avec les risques d'attentats, les mesures de sécurité dans les aéroports sont sans cesse renforcées. Les voyageurs évoluent parmi les chiens qui détectent les explosifs, des agents de sécurité toujours plus nombreux. L'embarquement devient une longue épreuve de traversée de portails de contrôle.

Un trafic perturbé est la règle pour maintenir la tension. Les vols enregistrent aujourd'hui dit-on vers l'Amérique du Nord en moyenne une heure de retard. Des perturbations qui sont liées au renforcement des mesures de sécurité.

Avec ces risques d'attentats, les contrôles aux frontières, ce type d'espace doit être un véritable laboratoire pour nos sociologues qui peuvent relever dans le comportement des voyageurs le témoignage de leur actuel niveau de docilité et de leur aptitude moyenne à gérer le stress dans un contexte hyper réglementé. Si le degré d'adaptation de chacun varie un peu naturellement, ici personne ne rit, ni ne crie, comme cela arrive encore dans un hall de gare. Troisième vérification des bagages à main. Personne n'a encore trouvé ma pince à épiler… Les corps sont patients et disciplinés. Seules quelques crises de panique rapidement canalisées, lors d'une correspondance compromise, d'un *bagage cabine* hors norme.

Mais sinon, on peut vous obliger, d'un côté de la barrière, à mettre vous-même à la poubelle une petite bouteille d'eau pour que vous la rachetiez de l'autre côté. Tout à l'heure on a fait enlever ses chaussures à une femme enceinte de six mois, tandis que je la suivais, moi, avec des talons compensés sur lesquels tombaient les jambes de

mon *blue jeans*, sans qu'on me demande quoi que ce soit. À celui qui me suivait, on intimait avec une voix légère, presque absente, l'ordre d'enlever une ceinture en cuir. Les palpations corporelles sont les mesures que je préfère, enfin un peu de chair. Les agents cette fois contrôlent tous les sacs, fouillent les poches des pantalons et des manteaux. Mon pantalon est serré à la taille. La femme est quasiment obligée de me caresser les fesses. C'est bien.

Plus loin sur ma droite, je suis surprise de reconnaître le nouveau portail conçu pour les aéroports, le scanner corporel. Je regarde alentours, cherchant où seront – ou pourront être - disposés les agents de contrôle et la cellule informatique. Je ne pense pas que le dispositif soit déjà opérant à Paris…

Je suis ici dans le lieu de l'impossible négociation, là où s'exprime de façon aussi évidente l'arbitraire d'un état policier et le lieu où nos corps rendus à l'état de choses à transporter, de marchandises à déclarer, sont interdits de fatigue et privés d'intimité. D'ailleurs avec les derniers dispositifs mis en place dans les aéroports américains, des officiers de police sont apparus ces derniers jours jusque dans les salles d'embarquement à Detroit, peut-on lire dans la presse.

Des enfants crient et pleurent. Leurs parents ne les entendent même plus. Autour les gens se taisent, les plus gênés se lèvent pour s'asseoir plus loin… Rarement.

On assiste guère à ces échanges grossiers si fréquents entre automobilistes : les personnes en transit rentrent en elles-mêmes, comme si elles étaient en transit dans leur propre existence.

Il a été interdit à des voyageurs d'Amsterdam en direction de Washington de porter un bagage, un sac à main ou même un vêtement sur leurs genoux, une heure avant l'atterrissage. Les passagers n'avaient pas plus l'autorisation d'ouvrir les porte-bagages au-dessus des sièges, rapporte le New York Time.
Espace de patience.
Un *No man's land* dans un monde qui se caractérise par les cadences accélérées des flux et des échanges.
Je songe à ces longues traversées en mer, à ces vies jadis mises entre parenthèses le temps du voyage. Mettons-nous jamais nos vies entre parenthèses aujourd'hui ?

Dans la salle d'embarquement, les nouveaux arrivants repèrent les points stratégiques et guettent, attendant qu'on les libère, les prises électriques. Elles sont prises d'assaut pour la recharge des téléphones et des ordinateurs. Elles sont ce qui nous relie encore au monde auquel nous sommes soustraits. Avec Vigipirate, tous les bagages à main, à l'exception des sacs à main pour les femmes, doivent être placés en soute. Tout objet emporté à bord doit être placé dans un sac transparent. Et mon ordinateur alors ?

Dans ce lieu, où je suis moi aussi aujourd'hui, un peu hébétée, je me rappelle durant l'instant de cette expérience renouvelée, et oubliée dès nos retrouvailles, que l'impossibilité du toucher fait exister nos corps différemment. Il faut trouver un autre moyen d'échanger tout aussi dément, déraisonné que nos membres, nos organes parviennent à le faire dans la folie du sexe et du contact charnel. En te quittant quelques jours à nouveau, je nous ai rendu chacun à notre solitude. À

la pauvreté et au vide d'une existence érotique sans la présence tangible d'un corps amoureux à nos côtés.

Les fois où nous nous éloignions l'un de l'autre, en train ou en voiture, c'était si différent. La langue se déliait à la première halte. Comme s'il s'agissait par le langage de relayer le corps dans ce qu'il ne peut plus entreprendre : toucher l'autre, se frotter à lui, se retrouver en lui. Des mots par SMS, directs, et pas seulement parce que ce mode d'écriture se prête à la concision. L'expression est plus conquérante, le langage plus désirant, devenant ainsi l'ambassadeur du corps délaissé. Le langage, encore diffus par l'émotion du manque à venir, nous rapprochait un temps. Les mots erraient entre nous comme la traînée de l'odeur de nos draps.

Dans la salle d'embarquement, l'heure n'est pas aux missives érotiques. Le corps n'est plus qu'un objet et attend.

Dans la multitude de fuseaux qui s'affiche au mur, l'heure devient incertaine. Je pense à nos corps comme objets, objets de notre désir et de notre amour. Je t'ai quitté au jour qui se lève pour me rendre dans un hôtel, dans lequel déjeunent peut-être encore quelques clients indolents, tandis que tu seras toi déjà plongé dans la nuit noire de notre chambre à coucher. Nous ne vivons plus les mêmes heures. Je sais que je m'éloigne désormais de toi, que les mots qui me viennent, plus singuliers, moins plaisants, m'engagent sur une voie hors de notre langage commun. Nous voici séparés. Pas seulement physiquement. Nos lendemains redeviennent incertains.
Je connais des couples qui se sont quittés ainsi, en cherchant l'objet de leur désir et pour avoir éclairci celui de leur consensus.

Peut-on douter de la malice à prendre en charge une relation par l'écriture ? Inventer notre histoire, retracer, te faire adhérer de force à ce côté-ci – le mien – de notre couple, réduire la crudité de notre rencontre à mon seul émoi. Étrange vacherie que de laisser échapper sur la place publique ces mots qui se prononcent à voix basse dans notre intimité. Viciés d'avance parce qu'on ne sait par quelle bouche ils passeront et ainsi nous saliront. Vomissures, dépravation. C'est pourquoi je ne me prive aucunement de mentir. La vérité, c'est cela au fond, ne pas réfléchir à ce qu'on dit, parler avec toutes nos contradictions, nos imperfections, trouver les mots de notre jouissance, étrangère à l'opinion, à la théorie, au réalisme. La vérité est absolue et sans contraire.

Je me souviens avoir enregistré, dans le cadre d'une expérience menée avec des cogniticiens et des neuro-physiologistes et pour l'Institut où je travaille, ma fille Lisa donnant lecture de fragments d'un texte que j'avais écrit et rédigé à la première personne sur des souvenirs d'enfance. Rien de plus troublant que d'entendre ces mots qui m'appartenaient, que tout mon corps reconnaissait, pour leur précision, leur imperfection, leur agencement, leur respiration, prononcés par une jeune femme qui n'est pas moi mais qui m'est moins étrangère que quiconque.

Vivre est une performance. Notre crédibilité s'ébauche dans le regard et la voix de l'autre. Tout se complique lorsque, par la génétique ou la proximité quotidienne, nos sens sont contaminés par un récit parasite, que notre parole est chargée d'une expérience qui n'est pas la nôtre, qui s'impose à nous.

Échanger, donner à lire, à entendre, écouter, consentir, discerner, toujours nous cherchons à exister plus puissamment, en prenant

l'ascendant sur notre entourage. Exister c'est exister pour l'autre, en son propre corps, quitte à l'y déloger. Le vivant est ce qui prolifère, se répand et colonise.
Heureusement qu'en amont de cette terrible guerre, il me semble insensé de vivre sans ressentir chaque jour la fine effluence épandue par ce que ton corps conserve d'irréductible. Cela seul peut-être nous préserve de nous entre-dévorer, Marian.

Il existe cette forme de bêtise propre aux gens vifs d'esprit. Qui parlent avec ce mélange de naïveté, d'inconséquence et de méconnaissance du temps à faire remonter les mots jusqu'à la pensée. Comme si nous reconnaissions à l'instant du tir, l'effet de son impact.
Faut-il que l'on soit présomptueux pour ignorer le pouvoir caché de l'écriture, après avoir soigneusement et même maladroitement choisi des signes, qui s'en iront exploser ailleurs, dans la bouche de ceux qui les disent, avec leur corps à eux, qui n'a rien à voir avec le sien ? Ou d'autres encore qui pourraient creuser mes paroles jusqu'à les rendre bêtes ou obscènes.

Il est possible d'ailleurs que toutes se valent.

Seule a de l'importance la façon que tu aurais, Monsieur Straznik, dans le caprice de notre échange, à la lecture de ces lignes, de laisser entrer et ressortir de toi ces mots par lesquels je m'embourbe en essayant d'exprimer mes sentiments. Ce n'est pas une question de confiance.

Qu'importe exhiber, rendre public. Seuls les mots fragiles, parce qu'ils prennent sens dans le chaud de la voix, m'importent. Parions que ces pages ne sont qu'une transposition de ce que je ne prononce

que pour toi, dans notre intimité, et que j'oublie sitôt sortie de tes bras, hors de notre folie scandaleuse. Il y a cette connaissance antérieure ou étrangère au langage, que seuls l'intonation, le rythme et la voix peuvent rendre, mais que les mots seuls manquent invariablement. L'amour vient peut-être de là, inconnaissable, ce qui chez soi, chez l'être aimé, dans cette rencontre, ne peut être nommé. Une chose qui n'existe pas et que nous connaissons pourtant.

Aujourd'hui je crois que j'aurai du mal à parler sérieusement de l'amour entre un homme et une femme. Entre une femme et son enfant, ce n'est pas pareil. Mais entre un homme et une femme… il y a cette pudeur, qui je pense est le signe même de l'amour. Je veux dire qu'il est arrivé un moment où j'aurai fatalement échoué à parler de l'amour que je vivais avec un homme et que cette incapacité était justement le fait de l'amour.

Après le passage du portique, comme tous les passagers, je subis de nouvelles mesures de contrôle, et à mon grand plaisir de nouvelles palpations.

Ce dont je peux parler en revanche c'est du désir, tel qu'il est apparu, tel qu'il s'est imposé tandis que je commençais à l'identifier. C'est ainsi que je me suis décidée à écrire un livre. Comme un geste d'amour, cet amour dont je ne peux rien dire. D'un jet tout est soudainement sorti, d'une franchise que j'aurais souhaitée inconvenante et scabreuse tant elle aurait lavé mes idées et mes mots de toute tentation de définitif, de certitude peut-être.

Le désir prend racine dans notre folie. Un individu qui vit sous l'emprise de ses désirs, pour et par ses désirs, sans tenir compte de

rien d'autre, ni responsabilité, ni raison est un fou. Le fou est souverain, étranger à toute servilité. Rien ne peut subordonner le fou à autre chose que sa folie. Mais la folie est ailleurs aussi, dans une approche pratique, pragmatique de la construction du bonheur, comme s'il s'agissait d'une discipline scientifique, sportive ou technique, comme un droit, une institution de santé publique parfois. La colère des bons élèves qui échouent au bonheur fait celui des psychologues spécialisés en victimologie.
Rien de tout cela ne peut nous aider à comprendre ce qui définit nos rêves, notre appétit. Comment se construit notre espérance ? Notre histoire est-elle l'histoire de la construction de notre désir, les prémisses de sa réalisation, l'élaboration du récit que l'on fait de notre attente, de notre ardeur ?

Car finalement bien souvent la sexualité finit par être monotone. Comme tout. Les informations, les saisons, les rencontres, les échanges. Même la culture. La vie n'est pas facile à changer tous les jours. C'est usant. Peu à peu ça devient impossible.

Mon désir de toi naît dans ma folie, il la nourrit et me rend à moi-même, à mon libre-arbitre. Par lui je deviens exigeante, en même temps que je me détache des êtres et de l'actualité. Il me manque la vocation de ceux et celles qui se sentent en charge du monde.
Mais se détacher des siens et des autres n'est pas nécessairement le signe d'une indifférence ou d'un manque d'intérêt pour ses congénères, au contraire je m'exerce à reconnaître une multitude d'existences différentes possibles, incomparables, inaliénables à la mienne, à mon propre désir, et que je me dois de respecter, comme mon propre désir.

Tant d'histoires pour lesquelles personnellement je ne saurais émettre de jugement, ni certain, ni définitif. Je me sens agressée par toux ceux qui entrevoient l'espace de mon incertitude comme un lieu vacant, tandis qu'il est le lit d'une douce fragilité de vivre que j'entends préserver.

La recherche de la souveraineté, sans sombrer dans la folie ? Revendiquer le désir comme moteur de toute entreprise humaine.

En Mars 1912, Valentine de Saint Point rédige son *Manifeste de la Femme Futuriste* en réponse à Marinetti et au Premier Manifeste du Futurisme qui entend notamment « glorifier le mépris de la femme ». C'est toi qui m'a offert ce petit livre. Je l'ai emmené avec moi durant ce voyage, pour que mes lectures ne se réduisent pas à la revue scientifique de l'Institut ou au rapport de l'AFSSET l'Agence française de sécurité sanitaire de l'environnement et du travail !

Valentine de Saint Point tente d'exister en conciliant ses rêves, son besoin de reconnaissance, les idées de l'époque et de ceux qu'elle côtoie, qui dédaignent son genre.
Bien sûr je pourrais critiquer son mépris pour la féminité, cette façon qu'elle a eu de surenchérir les propos futuristes, car un siècle s'est écoulé, et cela me permet aisément de prendre du recul sur ses mots et son engagement. Mais que puis-je savoir des idées qui me traversent aujourd'hui, de leur façon qu'elles ont de me venir à l'esprit et de se propager ? Que faisons-nous nous-mêmes, chacun de part et d'autre de notre couple, pour accommoder nos rêves de l'histoire qui se joue, la nôtre, fragile et douce, et de l'autre, publique et consacrée, martelée par les JT, la morosité, l'impossible révolte, la marchandisation de nos

valeurs, la soumission détestée – lâche et confortable – au système capitaliste ?

Les futuristes ont pointé les existences d'hommes et de femmes résignés, sans conscience. Pour lutter contre la passivité et la soumission, ils ont invité les femmes à donner à l'humanité des héros, à considérer le viol des soldats vainqueurs sur les amantes des vaincus comme une pulsion naturelle de retour à la vie.

1912. Fustiger les féministes, pourquoi pas ? Les accuser de vouloir affaiblir la gente masculine et de ne savoir penser la femme qu'en copiant le modèle masculin. À chaque époque ses guerrières nourrissant, comme des tenancières de bordel, un véritable appétit morbide.
1488. Caterina Sforza retourne en sa faveur la foule révoltée qui assassinera son mari. Elle montre crânement son sexe et hurle à ceux qui menacent la vie de son fils :
«Tuez-le, j'ai encore le moule pour en faire d'autres ! »

Les mots belliqueux, juste bons à relayer la parole du sacrifice. Lorsqu'il s'agit précisément de ce que nous entendons combattre en nous libérant.

Les mots de la contestation.
Les mots vains de la contestation.
Une sorte de viol là aussi, pour en appeler au droit de vivre en-dehors de celui de donner la vie.

Marian, combien vaine est la contestation ! Si désespérée. Peut-être parce qu'elle n'est qu'un mode opératoire défensif. Convaincre est

inutile puisqu'on laisse le choix à ceux qui ne veulent pas entendre, de ne rien nous consentir. La guerre donc, mais pas contre soi, peut-être même pas contre l'autre. C'est l'objet véritable de la guerre qu'il faudrait comprendre. La confrontation.
Alors ? Partir peut-être, s'isoler. Non pas se laisser cloîtrer mais se retirer délibérément, divorcer du monde. Refuser tout contact, tout rapport, toute discussion. Faire un autre monde dans ce celui-ci, à côté. Je délire bien sûr ; toujours les choses se retournent pour ne pas se laisser mener autrement.

Comme si au mépris des hommes qu'elle rencontre, une femme ne pouvait opposer qu'une avanie plus forte encore, qu'une détestation plus profonde de son propre sexe. Climax du raffinement, la sexualité révèle certainement ce qu'il y a de plus sophistiqué, inventif et perspicace dans la nature humaine.

Encore faut-il distinguer les mécréants de l'amour, des amoureux en rémission. Bien sûr reste l'option alcoolisée. La découverte du désir caché sous l'effet de la boisson, la sexualité des désespérés et des cyniques... Il se peut qu'on soit parfois réduit à l'ivresse de la boisson comme à la masturbation et à la solitude.
Boire, c'est renoncer à penser, c'est demander à la bête qui nous accompagne de nous porter plus loin. Et même ça, partager quelques verres d'alcool, ce n'est pas donné à tout le monde.

Il n'est réellement possible de penser son rôle et son statut de femme, de mère et d'amante, qu'à partir de son expérience personnelle. Il est vain à l'échelle d'une seule vie, et la sienne à fortiori, de prendre du recul sur la destinée et le corps féminins. Je n'écris qu'à propos et à

partir de mes erreurs. Moteur trois-temps : fauter-avouer-imaginer une alternative.

Pas de période probatoire, l'histoire s'annonce, se joue en continu, il faut savoir profiter des occasions de grosses conneries, si grosses que cela leur confère de la valeur, il faut savoir saisir les opportunités, savoir risquer son estime, et souffrir vraiment, jusqu'où souffrir ? jusqu'où se détester ? Il faut savoir se compromettre en amour, aussi. Accepter des rôles de vaudevilles un peu surannés. Le problème c'est que le temps passe et qu'en vieillissant l'homme et la femme fatiguent, qu'il leur devient de plus en plus difficile d'entreprendre, si ce n'est pour aller aveuglement, par habitude, par souci d'efficacité et d'économie, droit au but. Aucun détour, aucune traverse, rien de neuf quoi ! Du temps en pure perte. Comme dans cette salle d'embarquement. Ni là, ni ailleurs, à l'index. Immobilisé dans l'attente et interdit de repos.


VIDEO
FORMES
.COM
Art Vidéo & Cultures Numériques
Video Art & Digital Cultures
CLERMONT-FERRAND
vous souhaite
une année 2012 tranchante et haute en couleurs
Wishes you a sharp & colourful 2012 year