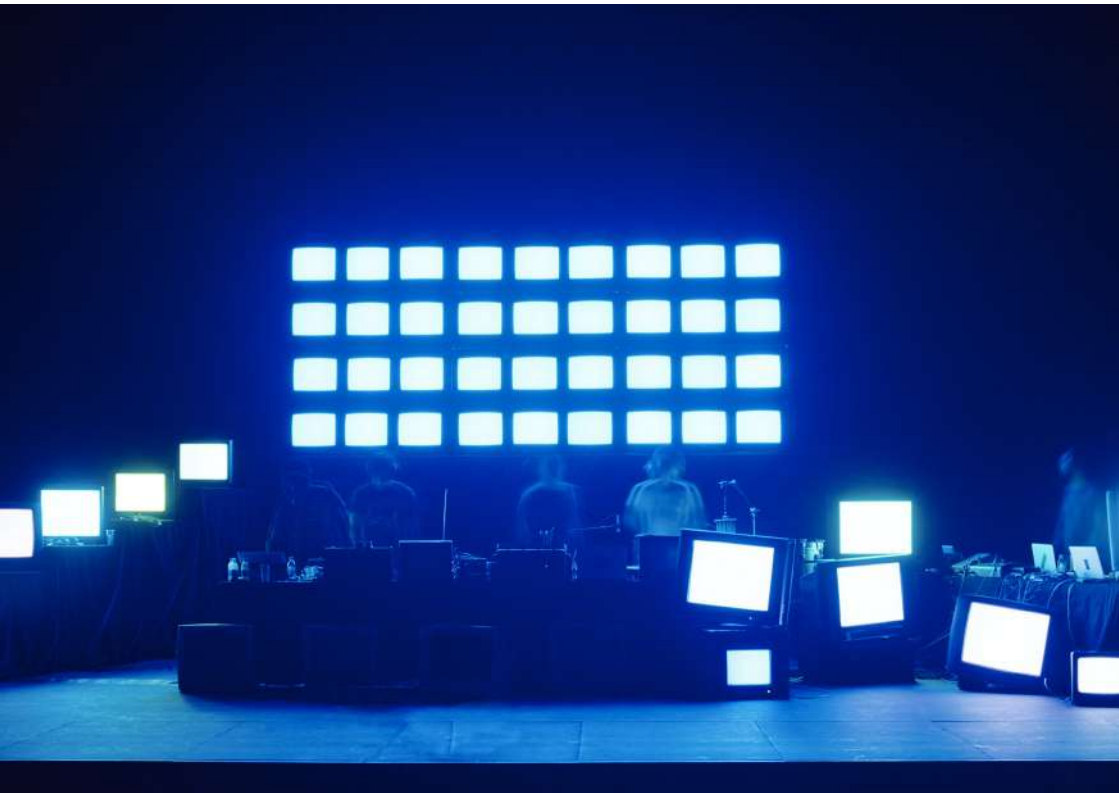


Turbulences vidéo

revue trimestrielle #76 - Juillet / July 2012



Turbulences vidéo

revue trimestrielle juillet - août - septembre 2012
quarterly magazine July - August - September 2012



« Le changement, c'est pour quand ? » Gabriel Soucheyre

Turbulences vidéo # 76 • Deuxième trimestre 2012 / *Second 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* : Paula Alzugaray, Éric André Freydefont, Alain Bourges, Geneviève Charras, Jacques Donguy, Jean-Paul Fargier, Jean-Paul Gavard-Perret, Julia Hountou, Arpi Kovacs, Juliana Monachesi, Gabrielle Moser, Ghislaine Périchet, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre, Pascale Weber.

Coordination & mise en page / *Coordination & lay-out* : Éric 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 # 76 et **VIDEO**FORMES • Tous droits réservés / *All rights reserved* •
La revue Turbulences vidéo # 76 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 *La Mariée,* Film documentaire, 2012, Joël Curtz © Production Le Fresnoy – Studio national

2 2 *Herz aus glas* © Photo : Cédric Raccio

La Casa **Totiana**

Chers amis,

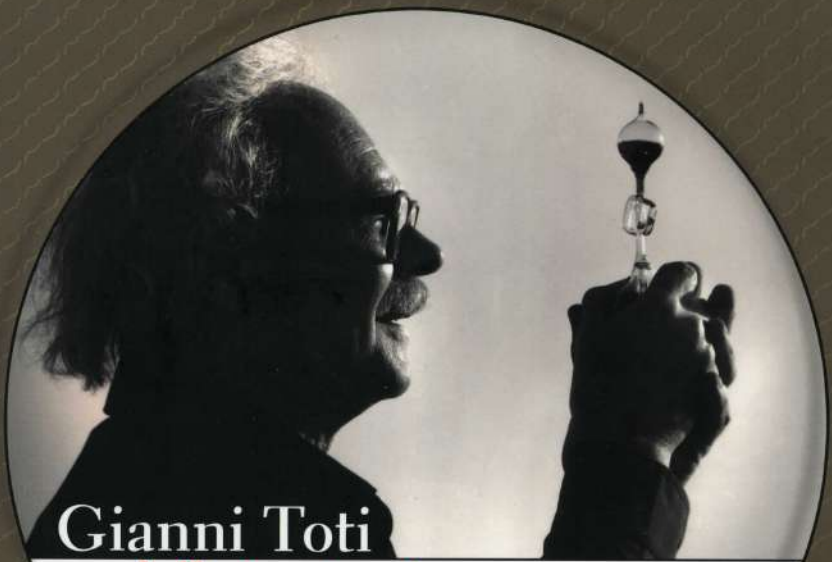
*Le 24 Juin dernier, **jour de Toti**, nous sommes heureux d'avoir envoyé cet appel à projet « Rete online di case di artisti e attori culturali », conçu et promu par La Maison Toti. L'appel est ouvert aux jeunes entre 20 et 30 ans dotés de compétences spécifiques et diverses, ayant la capacité de travailler en équipe sur ce projet.*

Artistes, écrivains, éditeurs, musiciens, acteurs culturels de tous les arts et sciences, sont invités à se joindre, à partage et à diffuser ce projet.

Vous trouverez les documents en ligne sur notre blog :

http://www.lacasatotiana.blogspot.it

(Très prochainement en anglais, espagnol et français.)



Gianni Toti
o della poetronica

• *a cura di*
Sandra Lischi e Silvia Moretti

Obliqui Edizioni ETS

La Casa Totiana

Sommaire #76

Chroniques en mouvement

7 VIDEOFORMES 2012 :
Compte rendu des tables rondes
Céline Maslard

16 Antonio Sassu et l'engagement
Jean-Paul Gavard Perret

19 Festival Nouvelles
Geneviève Charras

26 Marie Sirgue,
fausses contrefaçons & autres facéties
Gilbert Pons

32 Elasticities/Fresnoy
Jean-Paul Fargier

44 Max Hattler :
une idée du mouvement
Éric André Freydefont

Portrait d'artiste : Kika Nicolela

49 Interview de Kika Nicolela
Gabriel Soucheyre

54 Augmented reality
Paula Alzugaray

56 This is uncomfortable:
Relational dissonance in recent video
Arpi Kovacs and Gabrielle Moser

58 Digital blind date
Juliana Monachesi

59 Timor Mortis Conturbat Me
Juliana Monachesi

Sur le fond

62 Poséidon s'amuse
Alain Bourges

65 Idéologie de Zorro
Alain Bourges

Les œuvres en scène

70 *Herz aus glas*
Un voyage hypnotique parmi sons et couleurs
Julia Hountou

76 Étienne Brunet,
musicien du son et de l´image
Jacques Donguy

78 Sophie Ristelhueber, Opérations,
2006
Ghislaine Perichet

Roman

86 Les corps flottants
Pascale Weber

ATTENTION : NOUVELLES DATES DE PARUTION POUR TURBULENCES VIDÉO !!!

Numéro de Janvier 2013 > 24 / 12 / 2012

Numéro de Avril 2013 > 10 / 03 / 2013

Numéro de Juillet 2013 > 25 / 06 / 2013

Numéro d'Ocotbre 2013 > 25 / 09 / 2013

Parce que virtuel n'est pas le contraire de réel (que signifierait « irréel » alors ?), ce terme désigne, tout comme la réalité augmentée, une autre réalité possible. Et s'il existait non pas LA réalité mais des réalités mixtes ? Éclairage grâce à différentes expériences artistiques.

Quels liens entre le monde « réel » et le monde « virtuel » ?

Rencontre publique sur les cultures numériques du 10 mars 2012

compte rendu par Céline Maslard

Gabriel Soucheyre, directeur de Vidéoformes et modérateur le temps de la rencontre, présente la première des trois tables rondes organisées autour des cultures numériques. Il s'agit aujourd'hui de questionner des termes et des manifestations liés au monde virtuel (un monde non tactile mais dans lequel on peut voir ou entendre) et à la réalité augmentée (grâce aux outils numériques).

Les trois intervenants, **Justine Emard**, **Marc Blieux** et **Anne Astier**, artistes des nouveaux médias, vont illustrer leur domaine respectif et apporteront un élément de réponse à la problématique posée. En fin de séance, deux avatars qui assistent au débat prendront la parole.

Superposer pour créer l'illusion de la réalité

Justine Emard, plasticienne et vidéaste, est diplômée des Beaux-Arts de Clermont-Ferrand. S'intéressant à la photographie, à la vidéo, à la 3D, elle fut accueillie en résidence par Vidéoformes pendant un an puis au Centre de réalité virtuelle de Clermont-Ferrand.

Au cours de ses études à l'ESACM, Justine Emard suit, pendant un semestre, les cours de l'université d'Oklahoma où elle découvre un intérêt pour les cinémas drive-in et leurs images, et s'interroge sur les dispositifs qui permettent la superposition des images.

Son travail consiste à faire dialoguer les images fixes et les images en mouvement.

Elle définit la réalité virtuelle de la manière suivante : « Tous les moyens de simuler la réalité (avec des lunettes ou des outils pour se déplacer) mais en temps réel. », tandis que la réalité augmentée « se superpose à la réalité, pour créer une sensation de présence ».

Justine Emard a, à partir d'images capturées, de reconnaissance d'images et d'application d'éléments en 2D et en 3D et de huit dessins au feutre, créé un dispositif pour faire apparaître des images : le screencatcher. Nommé ainsi en référence au dreamcatcher des Indiens Navajos qui capturaient les bonnes images et évacuaient les cauchemars, ce logiciel agit comme un filtre à images. À l'aide d'une tablette numérique, on s'approche du dessin manuel, lequel est reconnu et identifié par le screencatcher, qui l'enrichit ensuite des images en mouvement développées par l'artiste.

Celle-ci illustre son propos avec une vidéo montrant trois lieux où son dispositif a été exposé.

En somme, « quelle différence avec

l'incrustration ? » interroge un auditeur.

« La réalité augmentée est du temps réel, plus on s'approche du dessin, plus le son est fort. Comme si le filtre permettait de voir quelque chose qui n'existe pas », répond Justine Emard.

Cette technique est aussi utilisée dans les jeux vidéos, un peu dans l'industrie, et parfois employée à des fins commerciales. « Grâce à la réalité virtuelle, on peut aussi travailler sur les phobies, en simulant par exemple un bord de falaise, on peut se mettre en situation », ajoute Gabriel Soucheyre avant de poursuivre : « Le code barre au supermarché est la base de la réalité augmentée : tout à coup, on voit le prix de ce que l'on achète. »

Manipuler et expérimenter soi-même le monde 3D

Pour prolonger cette réflexion autour du réel et du virtuel, la parole est donnée à Marc Blieux, artiste-chercheur travaillant sur la plate-forme sociale virtuelle 3D Second Life. Lui s'interroge sur la notion du réel et les relations entre les individus : Comment évoluons-nous ? Comment se font les liens ? Comment émerge la création artistique ?

Depuis les années 2000, il s'intéresse à la théorie de la physique quantique qui questionne sur notre rapport au réel, l'exploration de la matière au niveau de l'infiniment petit, et s'est concentré sur deux axes de travail : les flux de subjectivité entre l'art et la science d'une part, l'interdépendance entre l'environnement et l'homme (c'est-à-dire autour des trois écologies, naturelle, sociale et psychique), d'autre part.

En 2000, il se découvre un intérêt pour les univers virtuels 3D, en temps réel, où l'utilisateur a la main pour construire, créer.

Cela a abouti à l'envie de co-créer avec d'autres artistes, et de là est né, en 2009, le concept de AIRE Ville spatiale. Celle-ci fut conçue comme une « ville mobile » des années 1950, où débutait la réflexion sur l'architecture écologique, construite sur des piliers, des plateaux avec des modules.

Marc Blieux a modélisé ce concept sur Second Life afin « non pas de faire une ville, mais proposer aux artistes d'investir la ville », explique-t-il. Tous issus de pays et d'horizons divers (arts plastiques, architecture, design), chaque artiste apporte sa création à cet environnement, appose sa brique... qu'un autre viendra modifier pour toujours faire vivre l'oeuvre.

En 2011, l'envie d'aller plus loin dans la création collaborative le taraude et il lance le projet SynchroniCity, dans lequel des éléments se complètent ou viennent en opposition, comme dans les relations humaines. « Gérer les oppositions est parfois difficile mais un projet est vivant si on sort du cadre, si on ne maîtrise pas le fil ».

« J'ai envie que les oeuvres dialoguent de cette façon. Qu'à partir d'une proposition de base, chacun trouve son intérêt à agir dessus », conclut-il.

Un roman multimédia filmé à même la vie

Anne Astier, écrivain et artiste des nouveaux médias, ex-plasticienne, va finalement livrer son témoignage, son cheminement vers le monde virtuel.

Auteur d'un livre paru en 1984, elle a en effet ressenti à un moment le besoin de « mettre du visuel et du son dans ce qui était censé n'être qu'un récit littéraire. » Cette réflexion a sonné le glas du livre traditionnel et marqué le point de départ du livre quantique, qui lui a permis de contenir son histoire passée, présente, future, car en perpétuel(le) mouvement, gestation, amélioration.

En 1994, Anne Astier a donc commencé à (d)écrire sa relation avec un homme, à travers un journal sonore, photographique et vidéo, a tout stocké en attendant de restituer ces réflexions à la personne en question, onze ans plus tard. Ces onze années durant lesquelles, au-delà d'une rencontre amoureuse, allait se forger une réflexion sur l'art, la vie, la conscience : la relation allait évoluer vers quelque chose de plus global, permettant à l'artiste de « découvrir et rencontrer son présent ».

De chaque étape de sa réflexion est né un livre différent, un « continuum de livres, un roman multimédia filmé à même la vie. » Un livre composé de cinquante livres, qui évolue, se déplace dans plusieurs médias et grandit dans le temps, connecte à sa vie puis à la vie.

Anne Astier était alors prête à aller vers de nouveaux territoires, vers Internet d'abord, qui, en 2005, allait héberger toutes ses pensées, puis vers le monde virtuel, « pour comprendre comment on pensait en 3D. »

« J'ai senti une grande évidence à investir ces territoires, confie l'artiste, j'attendais ces espaces que j'appelais les *nouveaux territoires quantiques hologrammiques*. »

Les déambulations dans le monde 3D remplacent alors le cheminement dans les pages du livre. Second Life, a ouvert une voie, celle où l'on crée son monde, on projette son monde intérieur, on manifeste sa pensée. Mais il existe d'autres mondes 3D « open source », qui ne sont pas gérés par des entreprises, tel Francogrid.

Concernant les termes du débat, qu'entend Anne Astier par « réalité augmentée » ? Elle prend les choses à l'envers : « On nous a confinés dans une réalité diminuée, alors que la réalité n'est pas plate mais multidimensionnée. On explore tous ensemble, un puzzle avance. » « Le corps augmente, l'avatar n'étant qu'une extension dimensionnelle de nous-mêmes », affirme-t-elle.

S'il n'était qu'une chose à retenir pour s'inscrire dans la démarche d'Anne Astier, ce serait peut-être de « mettre de la conscience dans notre regard pour se connecter au réseau, se connecter par la conscience et non par les nouvelles technologies » et avoir en tête que « notre Terre n'est qu'une immense bibliothèque quantique de toutes nos vies informationnelles. »

Hugo Biwan et Lorenzo Soccavo, les deux avatars évoluant sur Francogrid, closent la rencontre, l'un signalant « qu'il n'y a pas de réalité augmentée mais des réalités mixtes », l'autre que « c'est le fait de partager la réalité augmentée qui la rend réelle. »

© Compte rendu par Céline Maslard
www.letransfo.fr
Turbulences Vidéo #76

Participants :
Anne Astier, artiste des nouveaux médias,
Marc Blieux, artiste des nouveaux médias,
Justine Emard, artiste des nouveaux médias,

Modérateur :
Gabriel Soucheyre, directeur artistique du festival Vidéoformes, enseignant au Département des Métiers de la Culture de l'Université Blaise Pascal.

Les cultures numériques impactent fortement les liens sociaux et dynamisent les territoires. En quoi ces technologies répondent-elles aux problématiques sociétales ? De quelle façon les réseaux peuvent-ils réactiver les énergies de chacun ?

Débat avec des acteurs des industries culturelles.

Art, territoires et société

Rencontre publique sur les cultures numériques du 15 mars 2012

compte rendu par Céline Maslard

La table ronde d'aujourd'hui, présentée dans le cadre du festival Vidéoformes, se propose d'aborder un thème transverse, commence Sylvie Dallet, professeur des universités et présidente de l'Institut Charles-Cros, celui du lien entre l'art, les territoires et la société.

« Au départ, précise-t-elle, il y a eu une rencontre organisée à Aurillac avec le Conseil régional d'Auvergne sur l'innovation, qui a donné lieu à des échanges plutôt bordés, et sur la créativité qui, au contraire, a généré des dialogues débridés. Au fond, la créativité préexiste à l'innovation, souvent restreinte aux secteurs techniques. La créativité, elle, est multiple car hors contrôle. »

Quand ces tables rondes eurent lieu, il y avait en filigrane la crise. D'où la thématique abordée aujourd'hui : quels liens existe-t-il entre les créateurs de richesse ?

Katia Bouferrache est la première des quatre intervenants à prendre la parole afin de présenter son activité.

À la tête d'une grappe d'entreprises constituée en association, labellisée par la DATAR et créée en Auvergne en 2011, Le Damier, elle a à coeur de fédérer et promouvoir sur le territoire auvergnat les secteurs de la musique et de la vidéo. Elle est partie du constat simple selon lequel il était nécessaire de valoriser la dynamique artistique auprès du développement économique des politiques territoriales. Il s'agissait de « rapprocher deux mondes, de les faire exister ensemble ». Cette réflexion l'a menée à développer un outil, la grappe (ou cluster), qui a fait ses preuves dans l'aéronautique, l'agriculture mais jamais dans l'industrie culturelle. Identifier un nouveau modèle économique tenant compte des spécificités du secteur culturel, emprunter d'autres passerelles, tel est l'objectif du Damier afin de « mettre ensemble tous les acteurs de la filière musique et vidéo. Adopter une démarche collective pour aborder le modèle économique de demain », plaide-t-elle.

La parole est ensuite donnée à **Mathieu Coste** qui, après une dizaine d'années à graviter autour de la révolution numérique, s'est lancé dans la création d'un écosystème d'organisation autour de la valorisation du patrimoine immobilier.

Cela signifie notamment envisager un quartier, un village comme un grand hôtel doté d'une conciergerie offrant de multiples services à ceux qui les fréquentent. Il souhaite

au fond restaurer le principe d'un syndicat d'initiatives, et les questions qui le préoccupent sont les suivantes : quelle est la place de la créativité dans le lien social ? Comment la créativité se positionne-t-elle au coeur d'un quartier ?

Guillaume Condamine, consultant en Technologies de l'Information et de la Communication, exerce dans des industries innovantes et accompagne des porteurs de projets.

Sylvie Roussel-Gaucherand, quant à elle, dirige un projet expérimental : l'université des Aidants (selon un mot inventé par les pouvoirs publics en 1990 qui stigmatise au quotidien les personnes en perte d'autonomie), qui met en exergue la solidarité amicale, familiale, de voisinage, due au vieillissement.

« En quoi ce projet s'inscrit-il dans la dynamique qui nous réunit maintenant ? » s'enquiert-elle.

« Quand on utilise les technologies d'aujourd'hui et quand on se croise, on a une présence pure dans la lutte contre l'isolement. Croiser les réseaux sociaux aux richesses territoriales, voilà l'idée. »

Sylvie Dallet, professeur des universités, mène un programme de recherche sur l'éthique de la création. Que peuvent apporter les artistes à cette question ?

« Puisque nous sommes en mutation, poursuit-elle, nous pouvons aider à surmonter les cloisonnements dans lesquels on nous a installés. Dans notre société du risque, c'est-à-dire en mutation, mouvante et complexe, nous sommes toutes des personnes ressources, inscrites dans la nécessité de mutualiser les recherches. »

Les territoires sont des espaces variables, véhiculant des idées toujours en construction.

« Après la recherche « active » promulguée lors de la dernière décennie, la recherche devrait être portée sur la création », plaide Sylvie Dallet. « La relation à l'autre passe par des outils, or ceux-ci [les outils numériques] sont imaginaires. Et pour pouvoir se projeter, il faut du concret, c'est-à-dire des territoires. »

L'université des Aidants de Sylvie Roussel-Gaucherand est précisément le croisement des outils et des réseaux numériques avec les richesses territoriales, ce qui est un positionnement inhabituel pour ceux qui sont confrontés à la maladie d'un proche.

« L'aide au soignant, explique-t-elle, est bâtie autour de quatre approches : préventive, participative, personnalisée et prédictive, l'objectif principal en vue étant de « monter des lieux interconnectés de vie. »

Mathieu Coste constate, lui, que depuis dix ans tout a été très vite dans les rapports de chacun à la technologie et regrette que, à l'échelle locale d'un quartier, on ne prenne pas le temps de réfléchir. Ce que l'on assimile à la troisième révolution industrielle et qui aurait autant d'impact que l'imprimerie n'est pourtant pas tant que cela objet de réflexion : « On ne s'interroge pas assez sur la façon de s'approprier cette technologie », déplore-t-il. Comment réinterroger cette technologie, comment redistribuer la richesse ? Comment imaginer un autre monde quand on a envie de laisser son imaginaire rêver ? Où se trouve la place de l'artiste ? Tant de questions qui nourrissent ses réflexions.

Katia Boufferache partage le point de vue de Mathieu Coste : les artistes sont davantage dans l'isolement, ne savent pas quel est leur rôle, tandis que d'autres veulent repenser leur rôle. Ce qui la porte dans son travail et sa mission, c'est la responsabilisation par rapport

à ces outils et au contenu diffusé.

Pour Guillaume Condamine, l'innovation est possible dans un territoire, dans lequel il y a toujours un centre, composé de personnes. C'est là que l'on peut prendre conscience des difficultés à venir. « C'est ce que les grands acteurs dans le domaine technologique ont vendu comme axe d'espérance, précise-t-il : la potentialité de relier les hommes entre eux. Pourtant l'isolement et la solitude n'ont jamais été aussi grands. L'essentiel repose pourtant sur ce principe : que les personnes soient vecteurs de l'information et que ces technologies dites « froides » puissent réchauffer les relations humaines par l'usage que l'on en fera demain. »

Sylvie Roussel énonce que son projet des aidants a généré la rencontre de 350 personnes, qui finalement n'étaient pas si mal mais simplement isolées. Revoir des gens entre eux a suffi à leur redonner l'énergie. « C'est le croisement du numérique et des lieux où l'on est qui fera la richesse de l'échange. » Ces gens ont su se relier avec la passion du vivre et du créer ensemble.

Sylvie Dallet souligne que l'intérêt de la rencontre d'aujourd'hui réside dans le fait de « confronter des regards de gens d'origine socio-professionnelle différente mais délivrant un message commun : réfléchir sur la potentialité d'outils numériques sur lesquels chacun peut porter un regard. L'art, par définition et de par son caractère fragmentaire, est porteur de contestation et de vivant. Que peut-il réinventer ? » interroge-t-elle.

Selon Katia Boufferache, si l'art doit réinventer quelque chose « cela doit passer par le décloisonnement et l'interdisciplinarité. L'artiste doit développer le lien social ancré dans un territoire », et Mathieu Coste, avec son projet de conciergerie à l'échelle d'un territoire, n'a pas d'autre ambition que de faire de l'artiste un animateur local et de réinterpréter la politique de façon populaire.

« L'art embellit, développe des énergies et doit s'inscrire dans un message multiple, logique, émotionnel, politique. Les discours sont intéressants s'ils ne sont pas binaires mais au contraire débordent de sens possible. Nous sommes tous différents, des êtres d'expression complexe », affirme Sylvie Dallet, avant de terminer par l'assertion selon laquelle « ceux qui avancent dans la vie sont ceux qui ont plusieurs observatoires et acceptent d'être des observateurs observés. »

© Compte rendu par Céline Maslard
www.letransfo.fr
Turbulences Vidéo #76

Participants :

Katia Bouferache, coordinatrice LEDAMIER, Grappe et Réseaux Auvergne Musique Média Image,

Guillaume Condamine, consultant T.I.C.,

Mathieu Coste, entrepreneur,

Sylvie Dallet, professeur des universités, Présidente de l'Institut Charles Cros,

Sylvie Roussel, directrice de l'Université des Aidants (Conseil général du Val de Marne).

Double vie, double Je ? L'artiste est-il intégré socialement ou au contraire contraint d'exercer un travail salarié pour pouvoir exprimer sa créativité sans entrave ? Échanges et témoignages d'expériences avec quatre artistes.

La double vie des artistes

Rencontre publique sur les cultures numériques du 16 mars 2012

compte rendu par Céline Maslard

Olga Kisseliva, artiste russe pionnière dans le domaine des arts numériques, est l'animatrice de la table ronde et introduit le sujet qui rassemble aujourd'hui, c'est-à-dire la double vie des artistes. Par cet intitulé, il faut entendre : « quelle est la position sociale de l'artiste dans la société actuelle, qui ne reconnaît pas la valeur créative et intellectuelle, reléguant le travail créatif au second plan ? »

« Le travail de l'artiste ne donnant pas de profit immédiat, cette profession étant rarement reconnue, il est difficile dans notre société ultra-libérale d'avoir un statut social », poursuit Olga Kisseliva. D'où la nécessité de mener une double vie professionnelle. D'avoir un travail « alimentaire ». Ce qui, selon elle, est très dommageable et représente un énorme gâchis pour la société.

De sa rencontre avec un étudiant de la Sorbonne où elle enseigne est issu le projet Double Vie - exposé actuellement à Clermont-Ferrand et à Vladivostok, qui interroge le thème de l'intégration sociale de l'artiste et dévoile les enjeux propres à l'activité artistique. « Les artistes et les intellectuels, qui ne parviennent pas à vivre de leur création, et se retrouvent à devoir consacrer une partie de leur énergie à un travail alimentaire, sont invités à prendre part au projet Double Vie. »

C'est le cas de **Claudia Gomez**, qui nous livre son témoignage. Le projet Double Vie a germé pour contrecarrer le discours ambiant qui considère que seul le travail salarié serait utile, contrairement à l'activité artistique qui, bien que requérant énergie et créativité, n'aurait pas de valeur car non rémunérée. Comme si seul l'argent déterminait ce que





Aurélie Le Faurestier, Olga Kisseleva et Claudia Gomez © Le Transfo, Natacha Sibellas

l'on est. Partant de ces deux éléments, Claudia Gomez a souhaité arriver à un troisième point, celui de « l'art utile, c'est-à-dire gratuit mais qui sert (à) quelque chose, qui soit un espace de construction sociale. »

Son travail artistique inscrit dans le projet collaboratif d'Olga Kisseliva, intitulé « Mains sages et plumes d'oeuvres », a porté sur la recherche des rituels de profanation dans l'art contemporain et, en résonance, a étudié le passage de l'art contemporain à l'art contemporain post-médiatique [càd l'art reposant sur les médias technologiques].

Par ailleurs, Claudia Gomez endosse le rôle d'artiste radiophonique, c'est-à-dire qu'elle s'emploie à utiliser le langage radio comme base du langage artistique radiophonique et écosophique, « celui-ci devant permettre, argue-t-elle, de rentrer en contact avec soi-même, servir ensuite comme construction d'un écosystème, favoriser enfin la création d'un espace non hiérarchique et non technologique. »

Son travail salarié, qu'elle met en exergue dans le projet Double Vie sous le titre « Les mains sages ou Le massage », lui offre un lieu de transmission et de récupération d'énergie, un lieu où en prenant soin des autres elle prend soin d'elle. « En rendant service aux autres, je me rends service à moi-même. L'artiste doit prendre soin de son esprit pour continuer à créer », plaide-t-elle.

En somme, pour Claudia Gomez le projet Double Vie, en proposant un espace d'exposition rapprochant ces deux mondes, démythifie la notion d'artiste, qui peut faire peur ou être mal vue.

Aurélie Le Faurestier, diplômée des Beaux-Arts de Rennes en design, a mené ses études en plusieurs phases et c'est précisément pendant l'une de ses pauses qu'elle a pu expérimenter le double travail de l'artiste, emprunter la passerelle entre les deux mondes dans lesquels l'artiste vit : il y a le travail, répétitif, qu'elle effectue tous les jours pendant deux ans en tant que femme de ménage sur un site industriel de Veolia Propreté, et celui, artistique, que, par manque de temps, elle se croit d'abord condamnée à laisser de côté.

Pourtant, peu à peu, elle commence à glaner des matériaux, des chutes d'acier, des bouts de machines agricoles en perdition. Rapidement l'envie de filmer les mouvements hypnotiques du balai la démange, mais la direction de l'entreprise lui refuse ce geste, craignant l'espionnage industriel.

Aurélie Le Faurestier décide néanmoins



Olivier Bosson © Le Transfo, Natacha Sibellas

de dissimuler une caméra dans son chariot et filme, abstraitement ou nettement, tout dépendant de l'autofocus, des moments de vie des ateliers.

« Ce continuum de vidéo, cette vie du chariot et de la femme de ménage revêtaient parfois quelque chose de fantomatique, avoue-telle, mais lorsque l'on a peu de temps pour les projets artistiques, on a besoin de cette survie intellectuelle. »

Parallèlement, Olga Kisseliva exposait à Rennes et c'est ainsi que leur rencontre eut lieu, « le travail de l'artiste russe, humain et enrichissant, ayant nourri et affirmé ma démarche et mes convictions », conclut Aurélie Le Faurestier.

Olivier Bosson, réalisateur de films et de vidéos, resitue brièvement le contexte général. « Ces dernières années, commence-t-il, la définition du rôle de l'artiste et sa place dans la société ont beaucoup changé. J'ai toujours pensé que, dans l'idée de biens communs, l'artiste devait se manifester dans la vie sociale et compter, au même titre qu'un poissonnier ou un boulanger, comme une activité parmi d'autres. »

« Aujourd'hui on ne parle que de capital financier, mais pas de capital symbolique, poursuit-il. Les activités artistiques n'ont pas de place. »

Néanmoins, il pondère son propos en ajoutant que dans le même temps un grand mouvement traverse la société française dans son rapport à l'art : on essaie de récupérer des gens exclus de l'offre culturelle.

« Les artistes sont incités à rencontrer les gens défavorisés. Cela m'intéresse beaucoup, c'est une chance inouïe qui nous est offerte. »

C'est dans cette optique qu'il a réalisé des films participatifs, de fiction car il souhaitait travailler avec des gens qu'il considérerait avant tout comme des acteurs, afin de « leur donner un statut positif plutôt qu'un regard surplombant ».

Pour illustrer ses dires, un extrait de son film 200%, tourné dans la banlieue lyonnaise (avec 60 acteurs dans les rôles principaux et 350 figurants !) est projeté avant qu'il ne conclut avec ces mots : « La force du projet tient sans doute à ce qu'il a fait émerger un collectif qui a sa propre puissance, avec un point de vue partagé. »

Chapeau, les artistes !

© Compte rendu par Céline Maslard
www.letransfo.fr
Turbulences Vidéo #76

Participants :
Caroline Bissière, directrice du Centre d'art de Meymac,
Olivier Bosson, artiste,
Claudia Gomez, artiste,
Olga Kisseleva, artiste,
Simon Pourret, directeur du Transfo.

Antonio Sassu est né en 1950. Il a créé le « Gruppo Sinestetico » avec Matteo Albertin, Massimo Perseghin, Takeshi Shimizu. Il en a écrit le manifeste en 1999 et il est à l'initiative d'un grand nombre d'expositions, performances et installations du groupe.

Antonio Sassu et l'engagement

par Jean-Paul Gavard-Perret

On peut citer le MIART 2000 et 2001 à la Galerie Milan Art Center de Milan, « Terre del Delta In Margine Performance » (video) au Centro S.Basilio Ariano de Rovigo, ou encore « From my house project » à Londres. Ce ne sont là que quelques exemples ponctuels d'une activité internationale et pluridisciplinaire quant aux types d'art abordés : de la vidéo la plus sophistiquée au mail-art le plus simple.

La force de l'analyse de Sassu n'a d'égale que sa propre créativité et l'énergie qu'il met à l'animation de son groupe. Loin des glacis, des jeux délicats de reflets et de moires, loin aussi des harmonies subtiles, l'artiste italien opte pour une approche critique et incisive. Le plus actif des membres du Gruppo Sinestetico a toujours refusé l'art comme simple produit « muséable » et à forte valeur marchande ajoutée. L'art reste avant tout pour lui objet d'intervention critique en prise constante sur les problèmes esthétiques et politiques de son époque. Son propre travail demeure en perpétuelle évolution vers une forme d'épure qui tente d'approcher l'essence même de l'objectif qu'il s'est fixé.

Dès ses premiers travaux (un peu à l'image d'un Ben en France) Sassu affronte la question de la figure et de l'abstrait pour la déplacer vers un art plus conceptuel en une sorte de rectitude ou de droiture formelle qui se moque des canons esthétiques qui ferment sur eux mêmes. L'artiste a souvent multiplié ses propres commentaires ou précisions politiques sur son œuvre. Mais la partie réflexive reste moins convaincante que la pratique plastique, même si elle a été jugée cependant non recevable au nom même du discours du peintre.

Il existe chez lui, en dépit de son caractère de chef de file, une absence de didactisme et une forme de liberté créatrice. Rien n'y est plombé par la pesanteur d'un discours idéologique. Toutefois il convient de saluer la lucidité portée par l'artiste sur ses productions et l'analyse de la peinture par rapport au politique. Son œuvre garde la particularité de pousser l'art dans ses termes les plus essentiels. Au moment où nos sociétés cherchent à se rassurer en accordant par exemple un « prix » à la seule signature, Sassu demeure sourd à une telle conception. Son travail et son engagement font leur cours. Sourdement l'artiste italien fait lever de jeunes artistes qui continuent de chercher là où il a lui même gratté jusqu'au point de rupture qui n'est pas pour autant une fin et une cassure. Il s'agit d'un mouvement qui attire les différents arts pour les jeter les uns vers les autres. Ce point de rupture est donc le contraire de la séparation et de la division.

De reprises en reprises, de segments en segments Sassu sème l'épars et l'homogène,



Homage to Beuys © Antonio Sassu

le flux persistant, la dispersion insistante. Au sein de cette confrontation communicante il montre une unité secrète du monde. A nous d'en tirer les conséquences : aller au bout de la « maladie » de l'art et ce qu'il peut permettre de comprendre sans se soucier des lois du beau et de l'obéissance. Sassu veut que tout artiste ne se contente pas de piétiner ses propres labyrinthes : il leur demande de savoir de quoi ils sont faits et pourquoi ils les *retiennent*. Créer pour lui revient à avancer à tâtons et en luttes perpétuelles vers d'autres avènements.

A travers ses vidéos l'art est donc un « terme » et non un absolu ou encore ce qu'il nomme un « oratoire à dévots ». Athée artistique il garde sans doute un besoin d'infini. Mais l'art n'en est ni la cause ni l'aboutissement. C'est pourquoi il ne faut pas « l'essentialiser ». A ce titre pour lui un musée comme un atelier n'est pas un couvent mais un laboratoire. L'art de Sassu appartient au monde dont il convient de dépouiller les apparences afin de mieux faire rentrer l'art dans le monde (et vice-versa).

S'inscrivant dans une problématique de crise, l'artiste refuse de dévoyer l'art en un pur « coup » à blanc et qui ne vaut que comme tel. Comme le prouve ses vidéos le créateur illustre une problématique de conflit et mouvement. Le corps lui-même y est pris dans une stratégie globale d'intrusion, une sorte d'intrusion dans la motion, c'est-à-dire dans le mouvement non seulement de l'oeuvre elle-même mais de celui à qui elle est destinée.

Un point limite, sur le bord de la représentation, est atteint. Sassu ne cherche pas à assouvir une simple satisfaction. Il engage l'être en ce mouvement qui s'emporte et emporte avec lui le beau au delà du bord paisible où il se situe trop souvent. Il s'agit en effet de s'arracher à l'expérience sensible pour s'élever au-delà vers un engagement à travers elle. Sassu cherche en particulier dans ses vidéos à atteindre le trouble de la raison qui pour Lacan « ne peut aucunement se limiter à une notion psychologique, c'est une notion ontologique absolument foncière » (Le Séminaire, Livre VII, p. 152). On aura compris que dans l'oeuvre existe donc cette proximité de la beauté qui excède ce qu'on entend généralement par ce concept. Soudain, nous ne sommes dans le monde : le créateur italien oblige à la contourner pour le concevoir. Cela peut-être une « pornographie » pour reprendre le mot de mais la vraie, pas celle des parcs d'attractions, pas celles de tous les Disney-world compagnies.

Interview de Antonio Sassu, septembre 2011

Qu'est-ce qui vous fait lever le matin ?
Avec difficulté...je me lève. Je suis un gros dormeur. Mais j'ai besoin de vivre la journée, de jouir de tout ce qu'elle peut nous réserver.



Synesthetic Action © Antonio Sassu

Que sont devenus vos rêves d'enfance ?

Mes souvenirs, ma mémoire me font revenir lorsque j'étais enfant, au passé et je possède encore mes photos quand j'étais enfant et mal réveillé.

A quoi avez-vous renoncé ?

J'ai toujours cherché à faire les choix dictés par mon caractère et ma sensibilité donc j'ai renoncé à presque rien.

D'où venez-vous ?

D'une famille d'ouvriers.

Qu'est-ce vous différencie des autres artistes ?

Je cherche à être moi-même, je fais partie de cette grande armée des artistes enfants du monde sans frontière qui respectent les idées et les courants de tous.

Où et comment travaillez-vous ?

Dans mon bureau, principalement à l'ordinateur ou à la réalisation de vidéos et de photographies.

Quelles musiques écoutez-vous en travaillant ?

J'ai toujours le radio allumée sur la radio « Nazionale 1 », donc j'écoute un peu tout.

Quels livres aimez-vous relire ?

Tous surtout ceux sur les arts et les monographies d'artiste mais mon temps est limité pour la lecture : 20 à 30 livres d'art par an.

Quels sont les travaux domestiques les plus pénibles pour vous ?

J'en fais peu donc ils ne sont pas lourds.

Quels sont les artistes dont vous vous sentez le plu proche ?

Tous ceux qui sont sensibles et intelligents (j'aime bien Matteo e Gianluca del Gruppo Sinestetico).

Qu'aimeriez-vous recevoir à votre anniversaire ?

Etre embrassé par mon épouse, ma fille et mes deux neveux me suffit. Tout le reste va bien !

Que défendez vous ?

L'art, l'amour et la liberté !

Que vous inspire la phrase de Lacan « L'amour c'est donner quelque chose qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas » ?

C'est très conceptuel, cela semble utopique mais possède de grandes valeurs spirituelles !

Et la phrase de W. Allen « la réponse est oui mais quelle était la question ? »

Juste parce que cela semble utopique, en réalité c'est très profond et aussi réalisable !

© Jean-Paul Gavard-Perret
Turbulences Vidéo #76

À l'occasion de la tenue du festival « Nouvelles » à Strasbourg à Pôle Sud, voici recueillies quelques réflexions pertinentes de Joelle Smadja, directrice et programmatrice danse de la structure.

Festival Nouvelles - Strasbourg 2012 - Pôle Sud

par Geneviève Charras

« Pour moi le problème n'est pas de savoir si l'on sait ou non danser, si on veut le faire ou pas, mais d'apporter une réponse à l'évolution de sa propre pratique et du contexte historique. Si des chorégraphes, à la fin des années 90 en France ont porté cet étendard de la non-danse, ils se situaient dans une continuité historique et politique de mouvements plus anciens (années 50/60) qui désiraient interroger la place de l'artiste et donc du corps dans une société contemporaine. Ce mouvement de pensée prend sa source dans tous les domaines de l'art, les arts plastiques en particuliers mais aussi dans toutes les réflexions d'après guerre. En ce qui concerne le festival Nouvelles, le problème n'est pas du tout de se poser la question de la danse ou de la performance, en terme de danse ou de non danse, la question est de faire se croiser deux approches distinctes, utilisant un même mode de représentation (le corps) dans un espace donné. La danse et la performance, issue des arts visuels ou plastiques sont proposées en parallèle et non en opposition. La danse qui va être programmée durant le festival peut être de la danse *qui danse*, il n'y a pas de volonté de faire se rejoindre des propositions mais bien d'établir des liens ou des passerelles entre deux domaines de l'art. »

Joelle Smadja, le 14 mai 2012

Ad Vitam de Carlotta Sagna : solo pluriel !

Carlotta Sagna, en résidence avec Caterina à Pôle Sud à Strasbourg durant la saison 2011/2012 signe ici un solo, parlé, conté, dansé, inspiré quelque part aussi par son travail de terrain avec les participants amateurs aux divers projets de proximité de résidentes ! Elles ne chôment pas les sœurs Sagna et Carlotta s'emparent ici d'un texte inspiré des carnets signés de sa mère Anna et en propose une adaptation très personnelle, sobre, maline et profonde. Seule sur scène, vêtue comme au quotidien elle campe une femme qui questionne la raison, les habitudes et les choses acquises et bien rangées. Comment pense-t-on ? A-t-on besoin de cet harnachement de clichés pour vivre, bouger, parler, communiquer ? En bref, danser, semble ce qui lui réussit le plus dans une gestuelle mesurée, précise, vive et argentée. Elle est gaie, intelligente et mordante, charmeuse, enjôleuse juste ce qu'il faut pour séduire et non manipuler. En un mot, elle danse et en final son manège de déboulés très contemporains, fuguant dans l'espace comme une musique de parade se révèle l'instant brillant qui atteste d'une présence remarquable. « Normale », ou folle, au comportement « pathologique » ou vraiment incarnant la vie qui se fabrique dans l'instant. Pas de tricherie, ni de truc ou effet dans cette prestation, incarnée au plus près



Ad Vitam, Carlotta Sagna © Photo : Adriano Boscato

de la chair. Décalée, désaxée, sa chorégraphie emplit le plateau au point de l'envahir et d'y laisser la rémanence d'une mouvance gracieuse, rieuse et éclairée. Quant la raison donne droit au corps, quand le corps résonne de pensée, voilà le bel ouvrage de Carlotta, *ad vitam, eternam* !

Baron Samedi D'Alain Buffard : carnaval décapant.

Titre singulier comme tous les spectacles signés Alain Buffard : inclassable, impertinent, indisciplinaire et plein de talent ! De ce perturbateur de cérémonies vaudoues, Buffard conserve le côté iconoclaste et charivariesque du carnaval. Fait pour déranger, pas toujours pour arranger les choses ! Pour preuve, 6 danseurs, deux musiciens en *live* : guitare électrique et contrebasse. Les trois danseuses-chanteuses sont *black* et pleines d'allant, pas conformes aux normes « esthétiques » de la « danseuse » et c'est très bien ainsi. Le danseur *black* est sublime, monsieur Loyal en diable, maître de cérémonie, bateleur et dissipateur en herbe. Voilà les mélodies de Kurt Weill, bougées, scandées comme jamais, vivantes et réactualisées pour donner le meilleur de leur suspens et rythmique. Brecht en tremblerait de jubilation ! Nadia Lauro signe le dispositif scénique, plateau blanc, oscillant et en déséquilibre, pourtant stable dans son allure de radeau pour naufragés. Fany de Chaillé assiste à la conception et mise en scène, un Buffard très inspiré et décalé que l'on apprécie par son engagement politiquement incorrect et ciblant les questions du monde en pirate dévastateur jamais racoleur ni arrogant. Face à l'événement, aux corps qui agissent et réagissent, parlent, s'expriment et revendiquent leur altérité ! Toujours dans le juste, le fantasque, pas la fantaisie désuette mais l'humour grinçant d'un engagé physiquement dans le langage chanté et dansé.

Une semaine d'art en Avignon de Olivia Grandville : mémoire vive

Son dernier spectacle *Le cabaret discrépant*, crée en Avignon 2011 est une véritable réflexion sur les enjeux de la danse et rejoint la réflexion qui sous-tend la programmation du festival Nouvelles Danse Performance. « La question n'est plus de savoir si l'artiste sait ou non danser mais s'il veut ou non danser ». Chorégraphe, Olivia Grandville se passionne pour les démarches artistiques insolites. Son *Cabaret discrépant* s'inspire des théories pour le moins radicales de la *dernière des avant-gardes*, le lettrisme, né en 1947. Entre installations et performances, entre danse et théâtre, entre ironie et tribune politique, ce récital « hypergraphique et super-polémique » veut retrouver l'esprit subversif et l'énergie juvénile des fondateurs du



Baron Samedi, Alain Buffard © Photo : Marc Domage



Un semaine d'art en Avignon, Alain Buffard © Photo : Christophe Raynaud de Lage

mouvement, Isidore Isou et Maurice Lemaître. Les propositions de leur *Manifeste de la danse ciselante* – où ils pulvérisent avec un humour ravageur l'art chorégraphique de leur temps – ont paru à Olivia Grandville étrangement prémonitoires par rapport aux enjeux de la danse contemporaine : elle a donc réalisé et inclus dans sa conférence performée 19 « ballets ciselants », qui vont de la « danse débat » au « strip-tease à rebours » en passant par le « quasi anti-ballet »... Présenté à Avignon en 2011, le spectacle y a été une révélation. À Nouvelles 2012 a été joué *Une semaine d'art en Avignon* créé en 2010 dans le cadre des « Sujet à vif » de la SACD. Une tendre et bouleversante évocation de destins croisés d'artistes : mère et fille Olivia Grandville et Léone Nogarède, y évoquent leur carrière de comédienne et danseuse, racontent le festival d'Avignon et en façonnent une mémoire vivante fort originale. C'est à voir absolument pour s'immerger dans un chassé-croisé, passé-présent plus contemporain que jamais !

Husais de Fattoumi Lamoureux : un duo renversant.

Créée en 1988, cette pièce est demeurée emblématique de l'écriture chorégraphique du couple Fattoumi-Lamoureux, actuels directeurs de centre chorégraphique de Caen. À cette « époque », les deux danseurs-chorégraphes s'apparentent à cette jeune danse française qui fait suite aux grosses pointures telles Gallotta, Diverrès-Montet, Saporta, Chopinot et autre égéries de l'explosion de la danse française des années 1980/ 1990. Aujourd'hui la notion de répertoire en danse contemporaine fait acte de passation et les rôles des créateurs sont repris par de jeunes interprètes à qui l'on enseigne et transmet, énergie, style apparenté à la singularité de ceux qui ont créé les pièces de référence. Un bonheur de voir et revoir ce duo, singulier-pluriel, homme-femme



Husaïs, Héla Fattoumi / Eric Lamoureux – CCN de Caen / Basse – Normandie © Photo : Virginie Meigne

vêtus de façon très banalisée, sur un plateau nu. Sobriété, dépouillement de la chorégraphie révèlent cette gestuelle si singulière et propre aux Fattoumi-Lamoureux ! Renversement des corps, segmentation des gestes, alignement et frontalité, petits sauts légers, décalés ou grandes traversées fulgurantes dans l'espace encore vierge. C'est troublant et envoutant de voir ainsi ces deux danseurs, à l'aise dans une peau qui ne serait pas la leur, mais qui les façonnent sans trahir leur identité. Dansé par Marine Chesnais et Moustapha Ziane, *Husais* demeure un petit bijou d'une partition pour deux solistes qui parfois tentent le rapprochement, le frôlement avec pudeur et sensualité, toujours avec une note de distance et une virtuosité discrète. Ce soir là à Pôle Sud, le festival Nouvelles s'immergeait dans la danse avec un réel bonheur partagé par un public conquis et apaisé.

Passo de Ambra Senatore : un quintette ébouriffant !

L'Italie est bien représentée, durant cette édition 2012 de Nouvelles danse-performance à Strasbourg ! Par les sœurs Sagna, bien sûr, par Chiara Gallerani et Gianfranco Poddighe avec leur duo nostalgique « Dans l'air du temps » et à présent par Ambra Senatore, chorégraphe à multiples facettes venue de Turin. Dans le silence, une danseuse apparait, vêtue d'une petite robe moulante verte, cheveux noirs coupés, frange à l'appui. Elle danse avec de petites touches tétaniques, à la Dominique Hervieux. Bondissante, segmentée, alerte, avec son phrasé sec ou langoureux selon le rythme engendré par sa petite musique intérieure. Son clone apparait, identique, femme, perruquée donc, comme elle, semblable à l'autre, à l'identique. Dans le silence toujours, sur le plateau nu, elles évoluent dans une gémellité surprenante, à l'unisson, danse chorale incessante. C'est bluffant ! Elles interchangent les rôles, parviennent à créer un distinguo, une différence malgré ce leurre avoué. Fantaisie, humour, distanciation ? On est devant le fait accompli en train de se questionner sur altérité ! Apparait une troisième « larronex», vêtue et perruquée de même. Elles entonnent leurs gestes, les confondent, les emmêlent, les façonnent à l'envi dans une démarche joyeuse et décontractée. Mine de rien, pince sans rire, malines et coquines. À deux, à trois, puis à quatre et comble de mélimélo, les voilà cinq ! Toujours en petites robes vertes mais l'ambiguïté des sexes se fait jour. Deux hommes travestis, trois femmes ? Le voile est levé sans beaucoup de surprise en observant les corps charpentés des deux danseurs avançant « masqués ». C'est drôle et intriguant, plein de verve et de franchise, malgré les combines et combinaisons qui cherchent à décaler, éconduire le spectateur, sans cesse bousculé. Ça danse énormément et respire la chorégraphie sans faille, construite et répétée pour un espace vibrant et libre, vaste et foisonnant. Du bel ouvrage de «dame», comme un passage, un col à franchir, un va et vient trouble entre doute, surprise et émerveillement.

Nouvelles : une très bonne édition à remarquer pour sa pertinence et son impertinence !

www.pole-sud.fr

© Geneviève Charras
Turbulences Vidéo #76







Passo © Ambra Senatore

Disparu en mars dernier, Jacques Carelman aurait pu être une sorte de parrain pour Marie Sirgue, dont les oeuvres s'inscrivent joyeusement dans la postérité du *Catalogue d'objets introuvables.* Elles rendent aussi aux «objets» des surréalistes, à ceux de Man Ray ou de Meret Oppenheim en particulier, un hommage taquin.

Marie Sirgue, fausses contrefaçons & autres facéties

par Gilbert Pons

« Le détournement est le contraire de la citation. »
Guy Debord, *La Société du Spectacle*

Il est arrivé à des musées, prestigieux parfois — le Metropolitan Museum de New-York, le musée Boymans van Beuningen de Rotterdam, par exemple[1] —, d'exposer des faux, la chose est connue. Mais le cas était rare et c'était par inadvertance évidemment ; on sait du reste qu'antiquaires, historiens d'art et autres experts, aidés par des laboratoires d'analyses bien équipés, enquêtent désormais longuement avant d'homologuer tableaux et sculptures. Une oeuvre tenue pour suspecte est impitoyablement retirée des cimaises, des catalogues aussi, et va croupir dans des réserves obscures et mal famées d'où elle ne sortira probablement plus guère[2]. Il existe cependant, à Paris, un musée atypique, un musée où l'on ne trouve que des faux dûment identifiés comme tels, le Musée de la contrefaçon (16, rue de la Faisanderie, une adresse prédestinée). Mais c'est la griffe des couturiers, le logo des parfumeurs que l'on y aperçoit, plus ou moins bien imités par les copistes, et non de faux Vermeer ou des Mondrian apocryphes[3]. Ce n'est pas dans un musée de ce (mauvais) genre qu'on risque de trouver un jour les oeuvres de Marie Sirgue ; l'originalité de cette jeune artiste — elle vit et travaille à Toulouse — tient à ce qu'elle lance une sorte de passerelle entre ces deux activités

1 - En 1937, le vénérable Musée de Rotterdam acheta, très cher, les *Pèlerins d'Emmaüs*, qu'authentifièrent tous les plus grands spécialistes de l'époque. C'est au terme d'un invraisemblable concours de circonstances que Han van Meegeren, le véritable auteur du tableau, se dénonça lui-même, après la guerre, non sans se heurter à la suspicion desdits spécialistes et de la police. Cette rocambolesque histoire est astucieusement racontée par Luigi Guarnieri dans *La double vie de Vermeer* (2004), Actes Sud, 2007.

2 - Mentionnons toutefois deux cas exceptionnels. En 1988, la Fondation Cartier organisa une exposition au titre évocateur : « Vraiment faux ». Au printemps 2010, sous le titre « Seconde main », toutes sortes de copies illicites, de répliques et de pastiches de tableaux de maîtres, modernes ou contemporains, habilement mêlés aux originaux, ont été exposés au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ; selon les responsables de l'événement il s'agissait d'ébranler la réputation du concept d'original, jugée douteuse ou obsolète. La chose suscita maintes polémiques, quant à l'accrochage et quant au fond.

3 - Allusion à deux tableaux du virtuose de l'angle droit et des couleurs primaires que le Centre Pompidou faillit acquérir en 1978 avant de s'apercevoir, *in extremis*, qu'il s'agissait de faux.



Pièce contrefaite © Photo : I. Tardiglio

fallacieuses ; ce faisant elle fraie une troisième voie, aventureuse elle aussi, quoique pour d'autres raisons.

Pour être efficace le mensonge doit remplir certaines conditions : forme, contexte, sérieux apparent, plausibilité, rareté, difficulté, voire impossibilité de la vérification. Grosso modo, la contrefaçon obéit à des règles similaires, mais, à la différence du discours trompeur, qui use des mêmes mots, de la même syntaxe que le vrai, et compte essentiellement sur l'absence de ce à quoi il réfère afin de réussir, elle triche sur la nature des matériaux utilisés — une question de rentabilité —, et table sur la séduction immédiate propre aux grandes marques, c'est-à-dire celle de leur nom, pour attirer le client crédule et le rouler. Qu'ils s'agisse des oeuvres d'art ou des articles de luxe, le ressort et la finalité de l'entreprise sont semblables : l'appât du gain, seuls changent le temps de préparation initial et, selon le nombre d'exemplaires considéré, les techniques de diffusion du produit contrefait ; outre cela, la suspicion de l'acheteur éventuel doit être endormie par l'usage d'ingrédients qui ressemblent à s'y méprendre à ceux entrant dans la composition de l'original.

Marie Sirgue se soucie peu de duper le spectateur — du reste ses oeuvres ne se donnent pas pour autre chose qu'elles ne sont —, elle chercherait plutôt à le détromper, en jouant avec lui et non en se jouant de lui, et si elle détourne des marques prestigieuses, si, avec un souci du détail dans l'imitation que l'on rencontre chez les faussaires, elle emprunte leur griffe à des objets que l'on peut voir derrière les vitrines blindées de la Place Vendôme ou de la rue du Faubourg Saint Honoré, si elle use pour fabriquer ses pièces de matières premières sans pedigree, l'aluminium employé pour l'emballage des plats cuisinés par exemple, c'est, entre autres choses, afin de dénoncer, mais sans pathos, le pouvoir

mystificateur des emblèmes les plus voyants de la réussite pécuniaire.

Le logo appliqué sur les objets qu'il qualifie n'a en soi rien de précieux ; à l'instar de la signature d'un maître en bas de son tableau, il n'est pas, si on peut dire, artistique, et ne fonctionne en droit qu'à titre de certification. De même que le paraphe du peintre ressortit à l'écriture et non à la peinture, en dépit du fait qu'il soit réalisé avec un pinceau, le logo relève du discours et non de la réalité matérielle qu'il désigne avec ostentation. Marie Sirgue traite comme un véritable motif ce signe distinctif de la valeur marchande et l'applique à des matériaux qui n'ont rien à voir avec celle-ci. Son propos n'est nullement de valoriser par ce subterfuge des objets sans prestige notable, non, ce serait plutôt l'inverse, tourner en dérision cette plus-value symbolique si recherchée par des snobs surtout désireux de recevoir en l'arborant une valeur ajoutée.

« Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas création d'image. »
Pierre Reverdy, *Le gant de crin*

L'an passé, lors d'une résidence à Hecho, petit village des Pyrénées aragonaises, ce sont quelques spécimens d'un bestiaire insolite, aussi éloigné du naturalisme que des animaux en faveur chez les artistes actuels, qu'elle a malicieusement bricolés, ou plutôt mis en scène dans des rencontres moins fortuites qu'inspirées. Commençons par son traitement du vautour fauve, un rapace très répandu dans les canyons de la contrée.

Gorguera — J'ignore si l'Égypte ancienne et sa mythologie l'intéressent, je ne sais pas davantage si elle se sent concernée par la psychanalyse ou n'en a cure, j'ignore évidemment si *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* occupe un rayon de sa bibliothèque, mais Marie Sirgue pourrait bien avoir pris au sérieux l'interprétation donnée par Freud du tableau conservé au Louvre[4], à moins qu'elle n'ait emprunté sans le savoir un chemin y conduisant. On sait qu'alerté par une remarque de son ami le pasteur Oskar Pfister, Freud avait cru pouvoir discerner le dessin d'un vautour dans le manteau de sainte Anne — à la façon dont les enfants, grâce au coloriage, découvrent animaux ou objets embusqués dans l'entrelacs de lignes proposé à leur patience ou à leur sagacité — ; on sait aussi qu'il en avait tiré des conséquences quant à la libido du peintre[5]. En confectionnant une étole et une fraise (gorguera[6] en espagnol) pour en ceindre le cou déplumé du charognard, en faisant donc à son effigie de plâtre une spectaculaire mise en plis, Marie Sirgue a réalisé ce qui ressemble à une transposition, espiègle et solennelle, de ce motif peu fréquent dans l'iconographie occidentale ; ce qui d'ailleurs témoigne d'une belle fidélité (consciente ou non) à la lettre du texte freudien et redore majestueusement le blason de cet oiseau à la réputation mauvaise.

Rideau à pêche — Les mouches, qui abondent elles aussi dans la région pendant l'été et sont, comme les vautours, attirées par les cadavres, n'ont jamais excité l'enthousiasme des entomologistes, du moins celui des collectionneurs, en raison de leur physique ingrat (couleurs ternes, taille médiocre) et de

4 - *La Vierge, l'enfant Jésus et sainte Anne.*

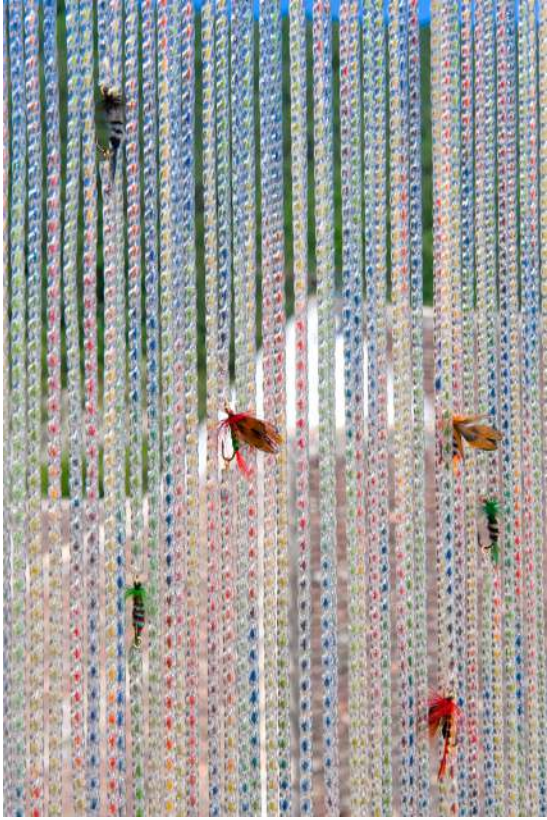
5 - *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), Gallimard, 2002. Le texte de Freud a suscité quantité de lectures, d'observations et de controverses, notamment celles de Maurice Merleau-Ponty (*Sens et non-sens* (1966), « Le doute de Cézanne » (1945), Gallimard, 1996), et surtout de Meyer Schapiro (*Style, artiste et société*, « Léonard et Freud : une étude d'histoire de l'art » (1955), Gallimard, 1983).

6 - Le mot, titre de l'oeuvre, désigne une collerette «à l'ancienne», comme on peut en voir sur les portraits des XVI^{e} et XVII^{e} siècles, comme on peut en voir aussi chez certains couturiers contemporains, Gareth Pugh notamment.



Gorguera © Photo : Y. Gachet





Rideau à pêche © Photo : Y. Gachet

leur banalité, quant à celles que l'on rencontre parfois dans la peinture ancienne, les vanités notamment, elles ne s'y trouvent qu'en vue de signaler, discrètement, la présence de la mort à proximité de la vie, ou de montrer au spectateur qui les a prises pour des intruses, pour des éléments étrangers au tableau, combien l'auteur est habile dans l'art du trompe-l'oeil[7].

Pour empêcher ces parasites d'envahir l'intérieur des maisons, on installe derrière la porte un rideau[8] de ficelles, généralement pourvues de petites billes de buis ou de verre qui, assurant à la fois décoration et « tombé », filtrent la lumière et s'entrechoquent gaiement quand on les écarte afin de franchir le seuil. L'artiste a mêlé quelques mouches artificielles à ces perles un peu kitsch, celles-là même qu'utilisent les pêcheurs de l'endroit pour accrocher les truites. Je me demande s'il ne s'agit pas d'un rituel apotropaïque, moins destiné à repousser le mauvais oeil qu'à effrayer ces maudits insectes par le spectacle

7 - Le lecteur qu'intéresse le rôle joué par ce diptère dans la peinture pourra se reporter aux savantes, aux stimulantes analyses d'André Chastel : *Musca depicta* (Franco Maria Ricci, 1994.), ainsi qu'aux réflexions de Jean Louis Schefer : *Figures de différents caractères*, «Usage de l'insecte» (P.O.L., 2005.)

8 - « L'heure du bain » (2010) montre une autre variation, quelque peu magrittienne cette fois, sur le thème du rideau. La scène a lieu dans une salle de bain, mais rien ne sépare la baignoire du reste de la pièce, aucun rideau, puisque celui-ci, dont la transparence et la couleur font irrésistiblement songer à l'eau, a été apparemment utilisé pour obturer la pomme de douche (elle devait fuir). Il la bouche si bien que, par la forme que lui a donnée l'artiste, il constitue un parfait avatar du jet d'eau ; avantages intéressants de cet article, hélas épuisé, aucun bruit, aucune éclaboussure.



L'heure du bain © Photo : K. Labrunie

de leurs substituts halieutiques — l'appât devenu répulsif. Quant aux habitants de la maison, j'imagine qu'ils ont dû prendre des gants pour ne pas se blesser au contact de ces trophées piquants et minuscules.

Dans le Tarn aussi ces insectes pullulent, et nous ne sommes qu'en mai ! Je ferais peut-être bien de commander à l'artiste l'un de ces rideaux, en lui demandant toutefois de substituer à ces chatoyants petits leurres quelque autre invention de son cru — mais ce serait moins poétique.

© Gilbert Pons
Le Blanquié, mai 2012
Turbulences Vidéo #76

Dans *élasticités* il y a *hélas*, il y a *tic*… mais aussi, heureusement, *hicité*. Trois clés pour parcourir l'exposition ainsi nommée des travaux annuels des étudiants du Fresnoy, et de leurs profs. Juxtaposition fougueuse, bouillonnante, d'une cinquantaine d'œuvres innervées par le numérique mais aussi par ce bon vieux cinéma chimique.

Elasticities/Fresnoy

par Jean-Paul Fargier

Hicité.

Pour célébrer l'être là, l'être au monde présent, le *hic* (et nunc) d'une perception, les propositions ne manquent pas. Des plus minimales au plus exubérantes.

Anaïs Boudot présente deux images, juste deux. Un paysage, un corps. Dans deux caissons différents. Répétant à l'identique la même expérience de perception mais sur deux « objets » hétérogènes donnés à voir à l'instant T d'un soulèvement initial, infinitésimal. La mer frémit. Le corps respire. Comme par miracle. On a l'impression d'assister à l'aube de quelque chose. Aux deux premiers pas d'un être qui se met en marche. À la métamorphose d'une fixité en action. À la naissance du cinéma. Et c'est bien de cela qu'il s'agit, car ces mouvements légers, presque imperceptibles, sont le produit de deux photographies prises au même moment par un appareil stéréoscopique. Mais au lieu que ces deux vues soient offertes côte à côte, latéralement, à notre regard, ce qui produirait l'effet de relief inhérent à ce procédé, elles sont disposées à angle droit, comme sur les deux pages d'un livre ouvert, vertical. Une page vierge, en *plexi* translucide, s'érige à égale distance de ces deux états simultanés d'un même sujet. C'est dans ce miroir transparent que les deux vues se conjuguent. Et cela suffit à les faire bouger ? Non. L'astuce consiste à les éclairer tour à tour : le manège de la lumière crée l'illusion du mouvement. Le relief se transforme en respiration. Un + un égale l'infini, toujours recommencé. Propos rimbaldien. « *Elle est retrouvée. Quoi ? L'éternité. C'est la mer allée, avec le soleil.* » Et augustinien. « *C'est en toi mon esprit, que je mesure le temps.* » D'où ce titre très juste : *Mirrors float us*. Toute image est un piège à dissoudre notre entité dans une *hicité* sans borne.

Hicham Berrada a filmé une corrida. Non de toros, mais de fleurs. Et il a arrêté son film, *Natural procès activation n°3* (noir et blanc, mixte de 16 et de 35 mm) juste avant l'estocade. Dans la suspension magique d'un face à face éblouissant. Oui une corrida. Avec ses trois actes destinés à maîtriser la course erratique d'un monstre exubérant jusqu'à le faire danser en prélude à sa mort. Les *banderilles* que plante le torero des fleurs sont ces plans initiaux d'une expédition nocturne, cahotique, transgressant des clôtures. La *pique* est le flash qu'il décoche au vivant en train de mûrir pour accélérer sa maturation. Vient alors le moment attendu du *toreo*, cette suite de passes ingénieuses, élégantes, dansées, qui augmente la réalité du temps : la muleta



Natural Process Activation #3 Bloom, Film, 3 min 30, 2012, Hicham Berrada © Production Le Fresnoy – Studio national

entame un zoom arrière et la fleur unique, la boule d'un pissenlit aux mille cornes de soie, se multiplie jusqu'à former une horde d'akènes irradiées de lumière, prêtes à s'envoler. Mais, comme on l'a déjà dit, le film s'arrête avant la mise à mort, au moment où le réel a été suffisamment bien travaillé pour basculer dans la métaphore. De la maîtrise. Olé. Hicité.

Renaud Duval est né à Dunkerque. *Clipon Archives*, sa proposition, se joue *à* Dunkerque, et même *de* Dunkerque, mais alors dans ce cas, le verbe jouer aussi change de sens. C'est pourquoi à ses photographies d'un état *présent* de la côte proche de cette ville (visible au loin), il a ajouté la mémoire d'un *hier* et la trace d'un *demain*. Photographe du présent, il offre six grandes photos couleur prises sur la plage nommée Clipon : des vestiges enfouis dans le sable ou la végétation taisent une occupation ancienne à peine avouée. Route inutile, désertée, blockhaus enfoui sous le lierre, relique en briques d'un mur de ferme, poteau électrique plié, porte en plastique abandonnée, tumulus d'arbrisseaux triomphant d'une architecture éboulée, informe… toutes ces images, froides comme la mort, stables comme la vie qui va, proclament une absence. Le présent d'un lieu arbore des cicatrices. Mais de quel passé ? Préface de quel avenir ? Futur et passé sont à lire sur les murs de retour du panneau central de cette installation en forme de U. Au centre il y a les 6 grandes photos, mais sur les deux côtés deux autres compositions fixent l'horizon du regard. A main gauche, la plage de Clipon se fait le théâtre de la montée





Clipon archives, Installation, photographies, vidéo, création sonore, 2012, Renaud Duval © Production Le Fresnoy – Studio national

des eaux, deux fois quotidiennes. Scène de six heures sans cesse recommencée depuis que la Terre existe et que la Lune agit. Voilà le futur promis à ce site : une sorte d'éternité. A main droite, six minuscules encadrements montrant des pochettes de photos 6x6, pochettes sur lesquelles on lit des noms de fermes, de familles ; il faut deviner que c'étaient les fermes qui s'élevaient autrefois derrière la plage de Clipon, où vivaient des gens (chassés par on ne sait quel cataclysme). En restant invisibles, ces photos énoncent l'impossibilité d'un retour en arrière, d'une reconstitution même purement virtuelle, elles renvoient à la seule possibilité envisageable : l'hicité. « Rien n'aura eu lieu que le lieu », comme le prophétisait à l'aube de la modernité, le *Coup de dés* de Mallarmé, antienne du Catastrophisme universel. Où nous sommes.

Alice Colomer revient sur les traces d'un fait divers, qu'on stigmatise sous le nom de bavure, policière bien sûr. Un quidam meurt d'un coup trop violent, d'un geste irréparable. *J-M Mondésir*, il s'appelle. Le film comme le quidam. Les témoins de la bavure, eux, le nomment Jean-Mi. Ils ont vu le jeune policier l'immobiliser à terre, le serrer jusqu'à ce qu'il ne bouge plus. Ils ont minuté l'attente des secours, qui arrivent trop tard. Ils défilent pour préciser l'heure, le lieu, le nombre, le détail qui tue. Leurs voix s'enchaînent off telles celles d'un chœur antique, tandis que les images déploient le théâtre réel du tragique accident – un coin de banlieue, une cité plutôt pimpante, avec une architecture soignée, rien de misérable. Entre le son et l'image : dix ans. La réalisatrice a pris les témoignages, micro à la main et minicassette en bandoulière, aussitôt après la mort de Jean-Mi, en 2002. En 2012, elle est revenue sur les lieux avec des techniciens, une caméra High-tech (la RED), une grue, un rail de travelling, tout le matériel technique dont peut disposer une jeune artiste soutenue par Le Fresnoy. Et elle a tissé, avec minutie, obstination, brio, trois chants, trois actes, trois gestes théâtraux et cinématographiques à la fois, une sorte d'opéra du hasard et de la logique. Des acteurs amateurs incarnent la silhouette des deux protagonistes non pas en train de répéter le geste malheureux mais progressant l'un vers l'autre, se croisant sans se voir, comme si leur rencontre aurait pu ne pas avoir lieu. Des gens du quartier campent les témoins, entre stupéfaction et indifférence. Une bande de « smurfeurs » s'agitent en hommage objectif au pauvre Jean-Mi, qui s'est trouvé au mauvais endroit au mauvais moment ; eux, ils sont à la bonne place hors du temps, celle du temps qui s'écoule à contre-courant. La chorégraphie gagne tous les plans. Le réel bascule dans le maintenant d'un film en cours d'activation du présent, carrefour de tous les temps. Hicité parfaite et poignante









J.M. Mondésir, Film, hybridation entre photographie argentique, 6X6 et images réalisées avec la caméra RED, 2012, Alice Colomer
© Production Le Fresnoy – Studio national

d'un regard aigu d'outre-temps.

Netty Radvanyi, circassienne d'origine et toujours un pied sinon deux dans le cirque, s'est posé le problème de rendre un hommage à un de ses peintres préférés, Francis Bacon. Cela donne *Striptyque*, une installation en trois parties occupant chacune le tiers d'une architecture circulaire, réduction a minima d'un chapiteau forain. Exhibition de quoi ? De chair évidemment, plus que de corps, Bacon exige. Chair mise à nu selon les lois du *strip*, trois fois attisées par une sollicitation de voyeurisme. Avec, à la différence du déshabillage des corps dans un cabaret, cette sommation faite au spectateur de sortir de sa passivité pour que l'affaire s'enclenche. Usant d'une interactivité minimale, l'artiste a conditionné la mise en marche des mouvements de ses acteurs à un acte de complicité. Là, il doit se suspendre à un croc de boucher, ici s'asseoir sur une cuvette de WC, ailleurs s'allonger sur un lit tournant. Alors, et alors seulement, les corps s'étirent, les visages se fissurent, les écorchés gigotent. On n'a pas l'impression de se rapprocher de Bacon, mais son nom suffit à relier l'ensemble. Si sa peinture a été le déclencheur du dispositif, le résultat tient sa cohérence de sa logique interne. L'expérience faite par le spectateur n'augmente pas non plus en allant d'un spectacle à l'autre. Au premier contact tout est dit : je suis celui qui est en face. Je me dé-visage. Effet de miroir : je crée l'*hicité* de l'œuvre.

Gaetan Robillard, en signant *L'œil du Gymnote*, une histoire de sous-marin, navigue, soit dit sans jeu de mots, entre deux eaux heureusement mêlées : les courants d'un récit, les ondes d'une plasticité. Le récit est immergé dans les profondeurs d'une histoire familiale dont surgit, en surface, tel un périscope : le grand-père de l'auteur. Il a été ingénieur de construction navale, il peut donc parler en connaissance de cause du premier sous-marin français, le Gymnote, imaginé et fabriqué par son propre grand-père, un certain Krebs. Il ne raconte pas des souvenirs, il lit des plans, énonce des principes. Son discours, morcelé, ne manque pas de souffle. Il en croise d'autres, faufilés par des experts de la plongée et une acousticienne irlandaise dont le grand-père (encore un ancêtre !) a joué un rôle dans la marine pendant la seconde guerre mondiale. Les bribes de discours de chacun de ces personnages épaississent un mystère plus qu'elles ne l'éclaircissent. Ce qui rend fluide cependant le parcours en eaux troubles c'est la plasticité qui submerge tous les éléments rapportés, cousus ensemble. Les personnes qui parlent ne sont pas présentées telles qu'elles ont été filmées, en couleurs banales, en chair et en os : métamorphosées en dessin 2D, elles s'agitent minimalement, comme des marionnettes en fil. Mais surtout, elles évoluent dans un bain de couleur uniforme, verdâtre, glauque, bleuâtre, grisé, métaphore exacte de la lumière sous-marine, où l'on se laisse absorber sans avoir envie d'émettre la moindre protestation.

Qu'importe les obscurités de la narration, on a le sentiment de flotter dans un espace inédit, rarement peint, représenté, qui procure une sorte d'ivresse, ivresse des profondeurs (psychanalytiques aussi bien), où l'on peut s'abandonner. Un lieu où l'on entre pour jouir seulement de son *hicité*.

Ivresse de l'*être* là (et pas ailleurs) que renforcent encore, ça et là, les trémulations tressées des flûtes ondines de Jérôme Bourdellon, mêlant piccolo et octobasse.

Pierre Hoezelle ou l'art du vide. Soit un container posé au seuil du Fresnoy, juste après le portail. Un container qui ne contient rien, que du vide. Où l'on est invité à entrer. On entre et : sautent aux yeux trois déchirures. Comme si des mains avaient déchiquetées la



L'oreille et la coquille, Film, 2012, Gaëtan Robillard © Production Le Fresnoy – Studio national

peau métallique d'une prison pour inspecter l'horizon. On jette un œil par ces ouvertures : images de voyage, de déplacement dans un environnement banal, ordinaire,

sans signification particulière. Tout est dit par cette simple inscription d'un dehors dans un dedans. Affleurement de pas grand chose dans presque rien. Qui oblige à se poser la question non du quoi mais du *qui*. Autrement dit du *où*. Où suis-je ? A la place de qui ? La première réponse, inévitable, postule un clandestin, un voyageur sans bagage qui tente de gagner un havre de moindre malheur (sinon de bonheur) par effraction : et les entailles dans la tôle formulent alors un équivalent très juste de la place dans le monde de la myriade des migrants qui se jouent des frontières pour circuler librement. Mais on peut déborder cette belle évidence sociale, politique, en prenant du recul, en s'écartant des murs, en se plaçant au centre du vide qui s'offre au premier (et dernier) abord de cette installation.

Libre circulation : le titre de l'œuvre indexe aussi une réflexion sur la place du spectateur. Dans une œuvre ouverte (et celle-ci l'est littéralement), elle est partout et nulle part. Là mais aussi pas là, exactement comme *ici*. Quand on quitte le container, après avoir rempli son vide par notre présence, on sait que sa circulation sur place n'est pas prêt de se terminer. Avec ou sans voyageur, spectateur, visiteur, il incarne, défiant avec l'intransigeance d'une sculpture les tics de l'interactivité, un bloc d'*hicité* indestructible (« chu d'un désastre obscur »). Bon voyage, vaisseau spatial.

Jeanne Lafon a choisi, si l'on en croit le titre de son film, *Fata Morgana*, de chasser, de piéger, de cueillir des mirages. Et elle y réussit si bien qu'à la fin non seulement les paysages flottent d'indécision, non seulement les personnages tremblent d'irréalité, mais nous-mêmes, spectateurs, abusés, basculons du côté du leurre. C'est comme un brouillard qui s'épaissit jusqu'à dissoudre l'intégrité de vôtre corps. C'est ce qui advient, avant de nous atteindre, à cette femme allongée sur le sable, devant une mer livide, sous soleil atone. Elle aurait pu être le personnage principal d'une histoire, elle devient un fantôme qui propage



Fata morgana, Film, 16mm, 17 minutes, 2012, Jeanne Lafon © Production Le Fresnoy - Studio national

son inconsistance au fil de ses apparitions. Elle n'est là que pour troubler la vue, dissoudre la certitude, dissocier la chaine des causes et des effets. Rien ne s'enchaîne, tout se conjugue, se juxtapose. Elle n'est pas un centre vers lequel tout converge, mais un point revenant en pointillé dans une énumération accumulant des sous bois spongieux, des pommes pourries, un cheval blanc, un photo qui brûle dans une eau noire, le ressac ralenti d'une mer presque figée, des arbres aux troncs tordus, des cieux sans infini, des bruits flasques.

La somptuosité des images (16mm) nimbe tout ce qu'elles aspirent d'une aura évanescente. Au moment où on commence à croire à l'existence de ce monde, une boucle le précipite du côté du rêve : malgré quelques pérégrinations, la belle endormie de la plage n'a pas bougé d'un centimètre. « Sommes-nous la femme du rêve ou sommes-nous en train de la rêver ? », se demande le texte critique (signé Alice Ensabella) qui présente cette œuvre dans le catalogue de l'exposition *Elasticités*. Il est tentant d'ajouter : « À moins que ce soit elle qui nous rêve ». Car pour que le mirage prenne corps il faut aussi qu'il nous englobe. Un mirage n'a lieu que d'être halluciné par un spectateur, conditionné à croire à la réalité de ce qu'il voit par les circonstances du lieu. Lieu en l'occurrence entièrement créé par la caméra. *Hicité*, mon beau souci, susurre le mirage, en croquant le *là-bas* avec ses dents d'*ici*, aiguisées, imparables.

Ces huit œuvres, dont j'ai suivi en tant que professeur (on dit au Fresnoy « artiste invité ») les évolutions (comme j'en ai témoigné dans ma chronique précédente), me semblent parfaitement justifier les attendus qui ont amené Benjamin Weil, le commissaire de leur exposition, à choisir le concept d'*Elasticités* comme titre du Panorama 14 des travaux des étudiants et de leurs mentors.

« À voir tous ces projets artistiques, écrit-il, on en conclut que la réalité est de plus en plus élastique, ou multipliée. On vit ici et maintenant, mais aussi là-bas et maintenant, et peut-être aussi ici et dans le passé immédiat ou dans un présent continu. Notre réalité est augmentée par les flux d'information provenant d'ailleurs et la perception de notre environnement immédiat en est affectée. »

Je me suis attaché à regarder tout particulièrement les artistes que j'ai accompagné et qui m'ont accompagné (la réciproque est vraie dans une certaine mesure) dans la réalisation de mon *Tombeau pour l'Urss*, film entamé il y a trois ans (filmage d'une fouille archéologique) mais que je n'ai pu achever qu'avec les moyens du Fresnoy. En parcourant l'ensemble des œuvres exposées, c'est la même impression de *réalité augmentée* qui s'impose. Faute de pouvoir leur consacrer autant d'attention critique, voici tout de même quelques exemples particulièrement probants d'*élasticité*. Toujours sans s'embarrasser des tics et des hélas, en savourant juste les effets d'hicité (à féliciter).

L'installation de Snejana Barteneva, *Un élément*, sublime la dissolution d'un corps (allongé, inerte) dans une pluie de matière dorée (sable déversé verticalement comme un rideau de perles continu). Là où l'artiste voit tout (trop ?) simplement la métaphore d'une « personne occupée par ses pensées, jusqu'à en être submergée, engloutie », on peut apprécier, plus abstraitement, la mise à l'épreuve de la figuration moderne, qui risque de rendre inerte le vivant à force de matiérisme (de maniérisme aussi). À contrario, ici, le jeu de la lumière propulse l'*élément* figuratif loin du « ready madisme ». Du coup, je ne crains pas mentalement de m'étendre à la place ou aux côtés du sujet de l'expérience.

L'impressionnant dispositif de Pierre-Yves Boisrame distribue sur trois grands écrans autour d'un objet *ready made* (un modèle réduit de *téléphérique*) les points de vue que l'on peut avoir en voyageant dans une telle cabine. On s'y croirait. Sans illusion de réalisme, cependant. Les paysages de glace sont restitués en 3D, diversement. C'est donc dans une trajectoire à travers les modes de figuration numérique, que l'œuvre entend nous installer. Double jeu qui démontre que les images calculées où qu'elles entendent vous transporter vous enracinent d'abord dans leur logiciel.

Même impression devant *Le Dragon d'or*, simulacre de film d'espionnage, dont le scénario story-boardé a été envoyé dans un pays asiatique pour y être traduit en 3D, sans que l'artiste (Christophe Herreros) ait besoin d'être présent. On ne met pas longtemps à décrocher de cette histoire sans intérêt, sans queue ni tête, pour se laisser embarquer par les processus de fabrication. Tout en regrettant que ce genre de plaisanterie se pare du titre d'installation, alors qu'il s'agit tout au plus d'une bande annonce… d'un film qui n'aura pas lieu. Qui ne peut avoir lieu, sauf dans cet état embryonnaire. Et ici.

Allez, une dernière. *Hand Held*, de David Rokeby, artiste invité. Emerite concepteur d'installations interactives, ce canadien (né en Ontario en 1960) a concocté la plus simple des machines à montrer : il faut tendre les mains sous un puits de lumière pour faire apparaître des fragments d'images. Si on est assez nombreux on peut atteindre la plénitude d'une icône. Mais il ne faut pas mettre sa main à n'importe quelle hauteur, on doit trouver la bonne distance, qui diffère selon les objets. Tout se passe vraiment *ici*. Hic et nunc. L'hicité portée à son maximum.



Installation, 2012, Pierre-Yves Boisramé
© Production Le Fresnoy – Studio national

Mais ce bon vieux cinéma n'a pas dit son dernier mot, et j'ai eu grand plaisir à voir des films-films. En voici trois ou quatre, particulièrement attachants pour leur sujet et l'originalité de leur traitement.

La Mariée, de Joël Curtz, part à la rencontre de tout ce qu'il reste d'une artiste morte, tuée en cours d'accomplissement d'un voyage-œuvre. Pipa Bacca, italienne, a été assassinée par un camionneur turc qui l'avait prise en stop alors qu'elle était en route, habillée en mariée, pour porter en Israël un message de paix. Belle utopie, folie douce, atterrissage cruel. Curtz retrouve la mère, les sœurs, la partenaire de voyage (qui a interrompu sa participation en Turquie, quelques jours avant le meurtre), les lieux traversés, les images prises par Pipa pendant son voyage et aussi, hasard sidérant, les images tournées par le tueur avec la caméra volée à sa victime : une scène de mariage ! Où le réel de l'assassin rejoint la fiction de sa



La Mariée, Film documentaire, 2012, Joël Curtz © Production Le Fresnoy – Studio national

victime en une renversante superposition : la mariée turque danse avec son mari, comme si elle continuait la mission de l'utopiste italienne. Interviews, images d'archives, lieux revisités : tout s'enchaîne, se superpose avec un tact magnifique. Du vrai grand cinéma.

Pauline Delwaulle est partie filmer les vastes espaces d'un archipel des antipodes, habité seulement par des manchots et des aviateurs – deux catégories d'êtres pourvus d'ailes, mais ceux qui n'en ont pas volent quand ceux qui en possèdent sont condamnés à trottiner. Ces vivants, dirait-on, ne sont là que pour prouver que ce lieu n'est pas une invention fantaisiste, une création numérique, une projection en 3D, et que tous ces paysages de mer, de dunes, de côtes découpées, de prairies infinies, de vallons sombres, de rivières fluettes existent bel et bien puisqu'ils sont un territoire partagé par des hommes et des animaux. Puis, sans prévenir, le regard bascule du territoire à la carte, qui semble pareillement vaste, illimitée, par la multiplication des noms qu'on peut y lire. Le survol du pays en papier devient aussi passionnant sinon plus que l'arpentage du pays de roches et d'eau : la nomination, par sa variété, brise la monotonie du réel, spécifie des homothéties. La toponymie, quand elle emprunte aux personnages célèbres (savants, artistes, hommes politiques), esquisse un résumé du Savoir Mondial ; quand elle dénote des accidents géographiques (pointe du, port de, rivière du, mont des…) assorties de symboles ou de mythologies forme la nomenclature des lieux communs universels. Le voyage dure 24 minutes, on aimerait qu'il ne finisse pas, tant on ressent du bonheur à être conduit dans ce pays tissé de mots irréfutables.

Quatro horas descalço, de Ico Costa, trace en quinze minutes et en 16 mm, le parcours erratique d'un assassin portugais du village où il vient de tuer sauvagement quelqu'un (à coups de machette) jusqu'à la ville où il va s'accuser de son crime. Il traverse des montagnes, des routes, des forêts, un torrent, un village, des prés, suivi par une caméra chavirante, portée à l'épaule. *Quatre heures*



L'île, Film, HD, 24 minutes, 2012, Pauline Delwaulle © Production Le Fresnoy – Studio national

pieds nus est une exaltation radicale du récit soumis au rythme du direct. On est toujours au plus près du fugitif, derrière lui, dans son dos, la caméra ne le précède jamais, marche à son pas, enregistre ses bifurcations subites, ses accélérations, ses trébuchements, son halètement, capte son visage seulement s'il se retourne. Ce pourrait être un exercice de style et c'est un acte d'empathie technique des plus justes : les soubresauts de l'image traduisent les ressacs d'une âme. L'allure des prises n'est pas toujours taillée dans le même emportement : aux plans chaotiques du meurtre succèdent des images de moins en moins trépidantes, comme une tension vers un apaisement, qui culmine par l'entrée presque calme dans le poste de police, où l'acteur entame une volte douce sur place avant d'aller s'asseoir, sa respiration de moins en moins sifflante. Et c'est là que nous le quittons, épuisé et calmé, prêt à l'aveu. Noir. Magnifique, magistral.

D'autres merveilles existent dans ce Panorama 14, j'en suis sûr. Je n'ai pas cherché à dresser un palmarès. Mon regard est le produit de rencontres fortuites, accomplies dans le laps d'une seule visite, négligeant quelques trucs à tics cependant. À vous d'aller y voir et faire votre choix. Jusqu'au 22 juillet.

© Jean-Paul Fargier
Turbulences Vidéo #76





Quatro horas descalço, Film, 15 minutes, 16mm, 2012, Ico Costa © Production Le Fresnoy – Studio national

Pour sa première exposition solo à Londres, Max Hattler, présentait *Shift* à la galerie Tenderpixel. C'est l'occasion pour nous de revenir sur le travail de ce jeune artiste allemand basé à Londres, spécialiste de l'animation expérimentale et des nouveaux médias.

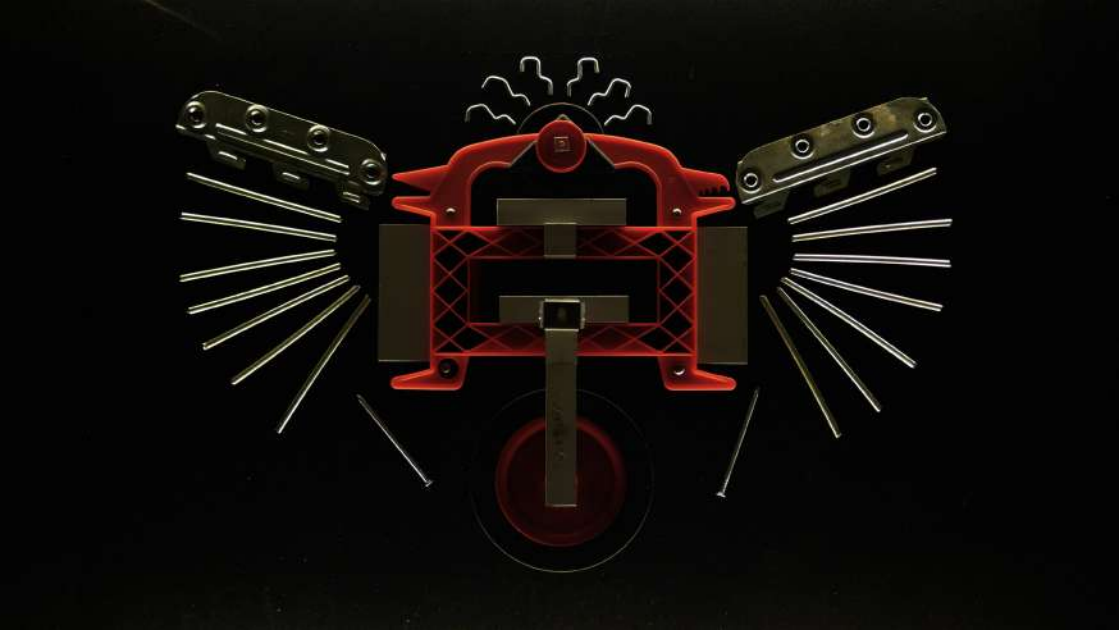
Max Hattler : une idée du mouvement

par Éric André Freydefont

Shift est une vidéo de 3 minutes commanditée par Channel 4 pour *Random Acts*, un programme journalier visible en ligne et dédié aux travaux de jeunes réalisateurs. Le film est présenté à la galerie londonienne sous la forme d'une installation vidéo, en boucle perpétuelle présentée sur un grand écran encadré par deux autres plus petits et présentant ce qu'il conviendrait d'appeler des ébauches de montage. *Shift* est une tentative de rendre visuellement une dimension étrangère à la nôtre et issue d'un changement (*Shift*) apocalyptique. Pour cela Max Hattler emploie des techniques d'animation spécifiques à son travail, au travers d'un langage qui oscille entre abstraction et figuration où se mêlent de nombreuses références aux pionniers des films d'animation abstraits du début du XX^{ème} siècle. Détail important de ce travail qui en regard du reste de sa production semble notable, c'est qu'il choisit ici de n'utiliser que très peu, voire pas du tout, de techniques numériques, leur préférant de plus traditionnelles comme ça avait déjà été le cas pour la réalisation de *AANAAT*. Il s'explique sur ses choix :

« *'Shift' a été réalisé en stop-motion, technique d'animation que j'avais déjà utilisée pour 'AANAATT' en 2008. Tout au long de mes travaux, J'ai eu tendance à employer différentes techniques en fonction de ce que je sentais bon pour un projet en particulier. Pour 'AANAATT' comme pour 'Shift', j'ai souhaité utiliser de vrais objets et non pas, ou très peu, d'effets numériques. Le but était de créer un monde abstrait éloigné de toute réalité tout en n'utilisant que des objets du quotidien. Dans 'AANAATT', je trouvais intéressant de placer la scène dans un environnement perceptible et reconnaissable. Avec 'Shift', je voulais vraiment m'éloigner de toute réalité. 'Shift' s'inspire de la notion de changement de dimension, mon but était donc de créer un monde d'une autre dimension doté de sa propre logique, de sa propre esthétique et de ses propres lois, tout en conservant une connexion avec notre réalité en animant des objets tangibles.* »

Cette relation particulière et ce besoin de corrélation entre le fond et la forme sont encore plus frappants quand on observe les liens qu'il peut entretenir avec certains artistes du passé. C'était déjà le cas pour *1923 aka Heaven* et *1925 aka Hell*, deux animations en boucle directement inspirées et, peut-on dire, sorte de prolongement en vidéo du travail du peintre français Augustin Lesage. Il y a chez Max Hattler ce besoin d'inscrire son travail dans une continuité historique de l'animation abstraite par intérêt pour cette forme d'expression artistique, avec la particularité de lui ajouter une dose de figuration et de spiritualité qui lui permettent de créer et de découvrir de



Shift, Film, HD fichier numérique, 3', 2012 © Max Hattler. Produit par Animate Projects en association avec Lupus Films pour Channel 4

nouveaux champs de réflexion. On est ici à deux doigts d'évoquer le travail de Kandinsky.

« Les avant-gardes modernes sont sans aucun doute une grande influence sur mon travail ; Futurisme, Constructivisme, Bauhaus, et la croyance dans le potentiel transformateur de l'art. Pour ce qui concerne les films, je m'intéresse particulièrement à la manière qu'a l'artiste d'aborder ce médium comme, par exemple, chez Hans Richter ou Viking Eggeling pour qui il s'agit plus d'un prolongement de la peinture, de la musique, plus qu'une continuité avec le théâtre. Par ailleurs, je m'intéresse aussi aux éléments spirituels qui ont pu avoir une influence sur Oskar Fischinger ou encore sur les avant-gardes de la côte ouest américaine tels que les frères James et John Whitney et Jordan Belson. »

Max Hattler se nourrit du passé, le transforme, l'actualise et trouve en lui les moyens d'exprimer ce qu'il ressent face au monde contemporain. C'est le mouvement qui caractérise le mieux ses films, l'idée du mouvement dans sa représentation abstraite, figurative, spirituelle et encore musicale, autre composante essentielle de son travail sans laquelle on ne peut l'aborder. Quoi qu'il en soit, c'est le mélange de ces ingrédients qui lui permet de réaliser cette quête de sens nouveaux et d'explorer des espaces inédits de réflexion pour emporter le spectateur vers des réponses ouvertes et non définitives.

« Je m'intéresse à l'abstraction pour ce qu'elle peut offrir comme nouveaux espaces de réflexion, pour ce qu'elle peut nous aider à s'ouvrir vers des sens nouveaux, à méditer et à réfléchir sur le monde qui nous entoure. Par exemple, mon film Collision traite de la relation entretenue entre l'islam et l'Amérique. J'ai voulu apporter ma contribution au débat en cours à l'époque mais sans prendre parti ni pointer du doigt l'un ou l'autre. L'abstraction peut être un outil intéressant de ce point de vue. L'abstraction des sons, des images, le symbolisme, peuvent ouvrir des espaces suffisamment éloignés des réalités pour créer une distance critique de réflexion. En même temps, elle doit être suffisamment identifiable pour donner du sens. Il s'agit donc



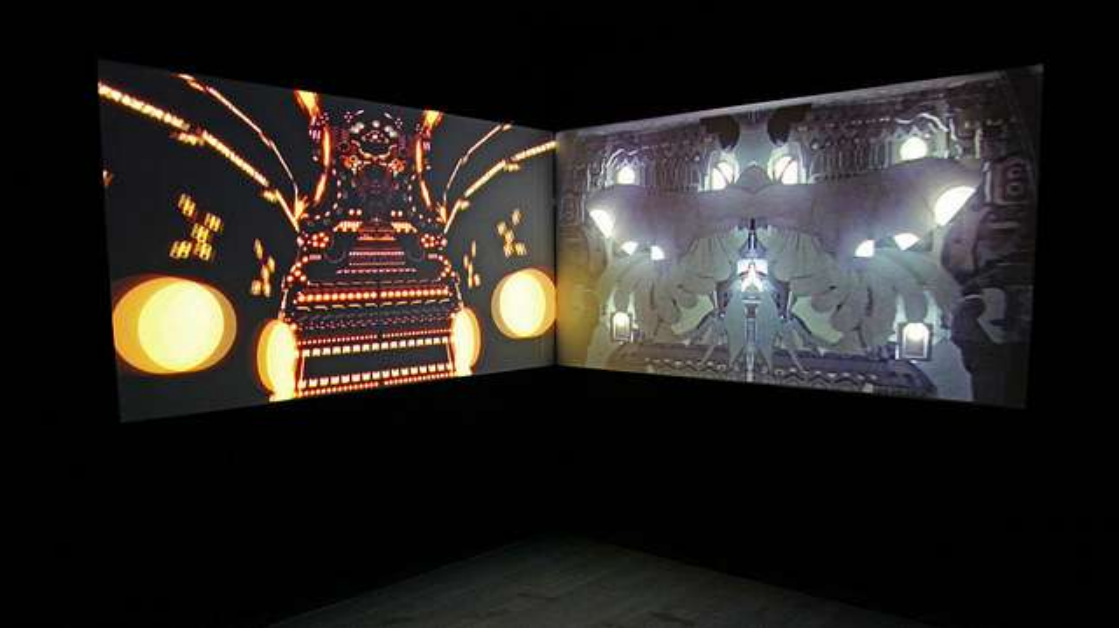
Shift, Film, HD fichier numérique, 3', 2012 © Max Hattler. Produit par Animate Projects en association avec Lupus Films pour Channel 4

d'une négociation entre abstraction et figuration, entre reconnaissance et distance critique… Un travail trop figuratif devient trop facilement narratif, contraint à un sens en particulier ; pour autant, un travail purement abstrait pousse trop vers plusieurs sens. C'est donc pour cela que l'entre-deux est pour moi intéressant. Dans mes autres films, je travaille aussi sur ce concept naviguant entre identification et abstraction, tirant le spectateur entre une spécificité et une certaine ouverture plus absolue, entre narration et non-narration.

Pour moi, il y a à plusieurs niveaux de fortes connexions entre les images abstraites en mouvement, les sons et la musique. Par exemple, comment du sens ou bien une atmosphère peuvent êtres générés au travers d'une superposition et du temps séquentiel d'un évènement, ou encore comment, sur un plan émotionnel, une réponse ouverte et non définitive peut être obtenue par un auditoire. Mais aussi en termes de construction de l'œuvre. J'ai commencé par faire de la musique électronique avant de faire des films, et ma manière filmique doit encore beaucoup à ce processus particulier de création musicale : commencer quelque part, n'importe où, d'une accumulation organique que j'affine au fur et à mesure de corrections et d'un processus d'élimination, plutôt que de commencer avec un script et de l'exécuter. En conséquence, le son et à la musique jouent un rôle très important dans mon travail, et c'est toujours d'une combinaison de sons et d'images que proviennent les résultats le plus puissants. »

Parmi les films réalisés par Max Hattler il y a des œuvres plus politiques que d'autres qui prouvent son engagement dans le monde contemporain et l'intérêt qu'il lui porte. Max Hattler exprime par ses réalisations le monde qui l'entoure.

« *Il existe plusieurs thèmes qui se chevauchent dans mon travail. La politique en est un. Certains de mes travaux sont plus politique que d'autres. 'Collision', 'Spin' and 'RE:AX' traitent tous à un certain niveau de la guerre et des conflits. '1923 aka Heaven', '1925 aka Hell', 'Sync' et 'Shift' tourne autour d'une représentation visuelle de thèses physiques et métaphysiques. 'AANAATT' ou*



Heaven & Hell, installation d'un double écran de projection video à Videomedeja, Novi Sad, Serbie, 2010. © Max Hattler

encore 'Nachtmaschine' sont d'une approche purement esthétique qui se concentre sur les interactions entre son et images. »

Les œuvres de Max Hattler sont diffusées partout dans le monde et ont déjà reçu de nombreux prix, par exemple pour le film *Collision*. Il collabore à de nombreux projets et son actualité est sans cesse mise à jour. Nous n'aborderons pas ici la dimension *live* de son travail mais j'insiste sur l'importance de cette activité de *performer* ou encore de *designer* visuel pour de grands évènements scéniques, peut-être pour mieux rebondir plus tard.

Shift était présentée à la galerie Tenderpixel à Londres du 9 mars au 28 avril 2012.

© Éric André Freydefont
juin 2012
Turbulences Vidéo #76

http://www.maxhattler.com



PORTRAIT D'ARTISTE / Kika Nicolela

Je suis née à Campinas, une ville proche de Sao Paulo,
plus petite mais comptant tout de même un bon million d'habitants.

Interview : Kika Nicolela

par Gabriel Soucheyre

Mon père y travaillait comme chimiste pour Rhône-Poulenc, le groupe français d'industrie chimique et pharmaceutique. Puis il est parti à Santos, une ville du front de mer et quand j'ai eu trois ans, nous avons déménagé à Sao Paulo. Je me reconnais donc comme étant de Sao Paulo.

J'ai deux frères et une sœur, tous plus âgés que moi. Mon plus jeune frère a déjà onze ans de plus que moi, il est docteur et les deux autres sont ingénieurs. Ils sont donc plutôt éloignés des domaines artistiques exception faite de leur intérêt pour la musique quand ils étaient adolescents. Ma mère, qui est aujourd'hui âgée de soixante-treize ans, était aussi chimiste mais n'a jamais vraiment travaillé en tant que tel car elle s'est occupé du foyer et des enfants jusqu'à mes neuf ans. Après cela, elle a ouvert une usine de vêtement, sans trop de succès mais qui occupait beaucoup de son temps. C'était agréable car j'avais beaucoup de vêtements. Toute la famille lui donnait des coups de main, c'était très sympathique.

Mes frères et sœur étaient plus comme des oncles ou tante pour moi. C'était assez difficile lorsque j'étais enfant, ils étaient déjà tous à l'université. Ma sœur s'est mariée quand j'avais cinq ans, mon plus jeune frère quand j'en avais dix. Et donc j'étais un peu seule et très timide. Je m'amusais souvent seule.

Mon père était quelqu'un de très brillant, c'était le genre de personne qui savait tout sur tout. C'était une source d'inspiration et quelque chose de très intimidant à la fois car quoique vous disiez, il savait toujours quelque chose de plus.

La mère de ma mère était Libanaise et du côté de mon grand-père, il s'agissait d'une vieille famille Portugaise. Du côté de mon père ils étaient tous italiens, Nicolela est un nom italien.

J'étais dans une école catholique réputée de Sao Paulo nommée Santa Cruz dirigée par un prêtre Québecois. Nous apprenions donc le français à l'école, pendant deux ans, ce qui est assez rare au Brésil ou l'anglais est plus répandu. C'était un établissement très tolérant et les enseignants avaient une idée plutôt progressiste de l'éducation. Par exemple, l'un d'eux venait à l'école en scooter, il jouait au ping pong avec les élèves, il était très cool et un peu original. Ce n'était donc pas si strict que ce qu'on peut imaginer pour une école catholique. Au contraire, ils nous poussaient à nous rendre autonome et responsable de nous même. Ils ne nous obligeaient pas à venir en classe si on ne le souhaitait pas, particulièrement durant les trois dernières années. Cependant, nous pensions que ce n'était pas dans notre intérêt de manquer les cours.

J'ai toujours été dans cet établissement. J'y suis entré à cinq ans, j'avais une année d'avance



Installation view, *'The Film That Is Not There',* work-in-progress version Rote Fabrik, Zurich, Switzerland © Kika Nicolela

et j'ai sauté une classe. J'étais toujours plus jeune que les autres et lorsque j'ai fini l'école et que je me suis inscrite à l'université, je n'avais que seize ans, j'étais très jeune.

A l'école, j'avais très peur des autres étudiants parce que j'étais très timide. Jusqu'à treize ans c'était assez terrible. Je les trouvais très méchants, et je pense peut-être encore que les enfants sont très méchants ce qui explique peut-être pourquoi je n'en ai pas encore (rires). Les écoles privées étant très élitistes, on y trouvait des élèves de milieux sociaux assez élevés et il y avait chez eux une certaine exhibition de leurs singularités. Ce qui rendait les autres encore plus intimidants pour moi qui venait d'un milieu plutôt moyen. Durant les trois dernières années, les portes se sont ouvertes à des élèves venant d'autres écoles, plus variées et peut-être plus intéressantes. À partir de là, c'est allé de mieux en mieux. Je trouvais aussi les enseignements plus intéressants et c'est à ce moment que j'ai pu commencer à apprendre et à aimer la philosophie.

Il y avait aussi l'option théâtre dont l'enseignant avait été pour moi d'un conseil important au cours de ma dernière année alors que je devais faire le choix de mon orientation universitaire. J'avais fait un article à propos de *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock qu'il avait adoré et m'avait renseigné au sujet d'une école de cinéma. À l'époque, c'était une véritable découverte pour moi, je ne me doutais pas qu'il existait ce genre d'école. Dans les années 90 au Brésil, la production cinématographique était très pauvre et personne ne se doutait de l'existence d'une telle formation, d'autant plus pour moi qui ne venait pas d'une famille très ouverte sur la question artistique. Je regardais déjà beaucoup de films, dès l'âge de douze ans, j'enregistrais les classiques à la télé en coupant les publicités, c'était beaucoup de



Installation view, *'Tidelands',* Gyeonggi Creation Center, Daebu Island, South Korea © Kika Nicolela

travail et déjà une idée du montage vidéo. Je tentais des coupures les plus nettes possibles pour obtenir, par exemple, la copie la plus parfaite de *Casablanca*. J'étais une vraie cinéphile, j'aimais les films muets, en noir et blanc, les comédies musicales, les films des années 60… J'ai donc d'abord pensé que j'irais dans une école de cinéma pour voir des films, et peut-être devenir critique mais je n'avais jamais pensé en faire moi même. Malgré que j'étais une très bonne élève, il était très difficile d'entrer dans ces écoles car il y avait très peu de places. J'ai été très heureuse d'apprendre que j'avais été acceptée.

Le première année a été merveilleuse pour moi car on regardait des films toute la journée. Nous regardions des films muets projetés dans une petite salle. Durant les deux premières années nous avions un laboratoire de photographie et nous avons donc appris à développer nos clichés. C'est là que je suis tombée amoureuse de la photographie. Mon premier boulot a d'ailleurs été de faire les photos pour le catalogue de mode de l'usine de vêtements de ma mère. C'était très drôle car j'utilisais mes collègues comme modèles et mon futur époux qui était à l'époque mon meilleur ami, plutôt canon, était mon modèle favoris. Plus tard, dans notre formation, nous nous sommes exercés aux films par le biais de la vidéo avec les moyens de l'époque : Betacam, U-Matic. Des machines énormes avec lesquels je n'étais pas très à l'aise. Le montage se faisait avec des machines tout aussi impressionnantes et j'étais très maladroite dans leur fonctionnement. J'ai été très contente quelques années plus tard quand nous avons commencé à utiliser des ordinateurs.

Ce fût une très bonne expérience universitaire. Cependant, je pense qu'il existe au Brésil dans ces milieux là une sorte

de paternalisme bienveillant qui n'offrait pas de critiques intéressantes ce qui nous rendait quelque peu aveugles de certaines réalités. À partir de ma troisième année j'ai décidé de commencer à travailler dans un studio de production pour me sortir de cet environnement trop protecteur pour me confronter au monde et voir ce qui se passerait. J'ai donc commencé à travailler comme assistante pour un réalisateur qui par ailleurs était d'origine française. Il dirigeait à l'époque la seule compagnie de production qui, entre 1997 et 1998, réalisait des films à Sao Paulo. De nombreux jeunes réalisateurs venaient le voir et lui demandaient de l'aide pour faire leurs films. Ainsi, il travailla avec Tata Amaral et Cao Hamburger, ainsi que Eliane Caffé qui devinrent connus plus tard. Lui même faisait un fabuleux film qui a eu lieu au Brésil du XVIe siècle.

J'ai donc commencé ma carrière à ses côtés. C'était assez difficile car il s'agissait d'une personnalité dure et compliquée, comme la plupart des des réalisateurs je suppose. Pourtant, c'était très intéressant de participer à la réalisation de grosses productions filmiques du genre, depuis la conception du script à la recherche de fonds et de subventions pour financer le film, en passant par le casting et la réalisation. D'autant qu'il s'agissait d'une fiction.

Dans ce genre de cinéma, un long laps de temps s'écoule entre le moment où il a l'idée du film et de sa réalisation, le temps de d'écrire le script, le temps de trouver l'argent… De mon point de vue, je voyais cela comme un véritable cauchemar. Car il ne s'agissait pas d'action et de faire des choses mais ça ressemblait plus à un parcours du combattant, on prend un temps fou à tout planifier, chercher de l'argent à faire de la diplomatie et parfois même de la politique…. C'était un très bon film et je trouve particulièrement frustrant, qu'après l'avoir réalisé, ce genre de travail phénoménal ne reste que deux semaines dans les cinémas. Cet aspect est réellement décourageant. Tous ces millions et cette énergie pour un tel résultat, je me demandais vraiment pourquoi. Ca a été comme une vraie crise interne pour moi. Je posais toutes ces questions, l'univers du cinéma est très attrayant de l'extérieur mais de l'intérieur je trouvais cela très contraignant et frustrant. Après cette expérience, j'ai décidé de me rendre aux USA, à Los Angeles, et spécialement pour y étudier les rapports entre acteurs et réalisateurs. J'y ai aussi étudier la méthode de Sanford Meisner à PlayHouse West qui est une école très intéressante.

En 2003, je suis revenue au Brésil et j'ai été embauchée pour faire le montage d'un film d'artiste qui devait être montré lors d'une exposition. J'ai trouvé cette expérience très agréable. J'ai tout de suite adoré ça, je n'avais aucune idée de ce qu'était l'art vidéo ni même ne m'intéressait à l'art contemporain, j'étais formatée par l'industrie du cinéma. Par la suite, ceux qui m'avait engagé pour cette mission, il s'agissait d'un groupe de femmes, m'ont très vite encouragé et invité faire des films avec eux. J'ai donc fait des courts métrages avec deux d'entre elles , et avec la troisième, il s'agissait d'un film expérimental sur le sujet de la Samba et du carnaval. Je trouvait les femmes que nous filmions très intéressantes et je me suis dit que l'on devait inclure des commentaires à leur propos. C'est ainsi que finalement nous nous sommes retrouvées impliqués dans la réalisation d'un documentaire durant six mois.

Par la suite, j'ai commencé à envoyer ces vidéos à divers festivals. Le premier fut VideoBrasil, je n'avais aucune idée de ce que c'était !! J'y suis allée et j'ai trouvé ça plutôt bien. J'ai ainsi continué et je suis allée au Japan Media Art Festival etc. et j'ai commencé à me



Crossing, single-channel vide o, 09', 2003 © Kika Nicolela

dire q'il s'agissait peut-être de ma voie, de ce que j'étais supposé faire. Je me suis sentie libre de réaliser mes propres projets, selon ma personnalité, en choisissant mon esthétique, mon approche et mon ressenti selon chaque projet. Beaucoup de liberté donc, d'autant que la réalisation de ces projets n'étaient pas soumise à des conditions financières, ils ne tenaient qu'à moi.

© Gabriel Soucheyre
28 avril 2012
Turbulences Vidéo #76

'Actus' is an essay about circularity; it is a metacritical apparatus, wich defies the immersive condition of cinema.

Augmented reality

by Paula Alzugaray

In this installation by Kika Nicolela, two different speech dynamics are presented in 3 screens. In the central projection, a couple engages in a discussion. This situation is filmed in a long take, with allows the spectator the perception of the events in real-time. The discussion grows to the climax and, later, shrinks back its initial tone. Each time the discussion restarts the camera assumes a more inquisitive role, and in its indiscretion, becomes a character itself.

In the third round of discussions, the camera becomes aggressive; it slides and escapes from the limits of conventional framing and breaks the 'Actus' proposes a reflection on representation and narrative. The main projection presents a continous shot that shows a couple trapped on its bizarre routine. Once the scene ends, the actors start repeating the same dialogues and action, while the camera - without cutting - shoots the scene from other angles, changing the audience perception. The scene happens 3 times in row, and in the third time the camera pans to reveal the crew and the filmmaking apparatus - shattering the ilusion of representation. illusion of imagined filmic space. The rotating camera completely unveils this illusional space. Going off frame, not only the shooting set is revealed, but also the installation space in which the spectator is placed. The circularity serves the speech in an addicted relationship. And the amount of nail polish tried by the woman is proportional to the amoun t of loops in the story.

Thru this maneuver, the artist express her interest about identification processes in film, about the spectator's self-projection in the image. The speech constructed by the two side projections intensifies the questioning of distances in our relationship with image. Back to the position of observation, we're invited to an intimacy degree towards images that is most uncommon in everyday life. By amplifying the facial expressions of the characters and time – 3 minutes turned into 18 with the use of a highspeed camera – this work achieves a dimension of subjectivity that does not belong to the real, the fictional nor the docume ntal.

© Paula Alzugaray
Catalogue of exhibition ACTUS
Center Maria Antonia, São Paulo, 2010
Turbulences Vidéo #76

'Actus' proposes a reflection on representation and narrative. The main projection presents a continous shot that shows a couple trapped on its bizarre routine. *Once the scene ends, the actors start repeating the same dialogues and action, while the camera - without cutting - shoots the scene from other angles, changing the audience perception. The scene happens 3 times in row, and in the third time the camera pans to reveal the crew and the filmmaking apparatus - shattering the ilusion of representation.*





Actus © Kika Nicolela

The piece 'What Do You Think Of Me?' was originally created during a 2009 residency in Turku, Finland where the artist asked gallery goers to film her with a video camera and to narrate their impressions of her in Finnish.

This is uncomfortable: Relational dissonance in recent video

by Arpi Kovacs and Gabrielle Moser

Their responses range from sincere and cheesy complements to racially charged exoticism. Since the language barrier prevented Nicolela from immediately understanding their comments, she stands before each spectator completely unaware of their perceptions and only able to respond to their smiles, laughter and other outwardly physical gestures. When she returned home, the artist had the comments translated into English and included as subtitles to the footage, which is presented sequentially and seemingly unedited in its final form.

The pauses that punctuate the comments remind viewersof the absurd circumstances that structures the encounter. Yet, despite the superficiality of the interactions, certain comments remain thoughtful and point to the function of language as a primary means of interaction. The voice of a young boy who seems to struggle with operating the camera, for instance, is remarkably earnest in his response: "Brazil is… I don't have much information about Brazil. And I don't know much about their culture because we haven't had it in history class yet." In contrast, the more mature voices are indirect and disconcerting in their tone. One woman seems preoccupied with ascertaining Nicolela's "true nature" through her physical appearance, wondering aloud if "maybe we met in another life." A male voice, on the other hand, seems disinterested in anything but the artist's physical appearance, describing her as dark and warm, "like Brazilian coffee." The documentation cleverly reveals the relationship between language and power, as well as the direct role that language played – and continues to play – in inscribing colonial notions of sexuality and national character.

The relational structure of 'What Do You Think Of Me?' is derived not only from the interactions between artist and gallery goer, but also through the recording and replaying of these encounters for the viewer of the final work, which reanimates Nicolela's original gesture of vulnerability. Although it is Nicolela who occupies the screen, her voice is rarely heard. Instead, it is those who wield the camera who contribute to the video's defining narrative, and yet we cannot see her subjects as they speak. Nicolela does not employ familiar video tropes such as distortion, repetition, or delays to make the voices more enigmatic, but instead allows the limits of the medium to create an awkward imbalance between those who can speak and those who can only be seen. Though we might wish the speakers could be as visually exposed and vulnerable as the artist, Nicolela's video denies this kind of transparency and is instead open to the

sometimes conflicting and uncomfortable social encounters between the artist and her subjects that often go unresolved.

© Arpi Kovacs and Gabrielle Moser
[excerpt] catalogue of exhibition ' This is Uncomfortable'
TPW Gallery, Toronto, Canada, 2010
Turbulences Vidéo #76

Made at the Sumu Art Residency in Turku, Finland, in 'What Do You Think Of Me?' I invite gallery goers to shoot me with a camera and describe me in Finish. *Part of the 'Distant Affinities' series, which deals with cultural ster eotypes and identity.*



What Do You Think Of Me?' © Kika Nicolela

Beyond emerging as a new "collective," the ECVP experience distinguishes itself by gambling on the possibilities of sharing and creating through the platform of decentralized social networks that have spread through the world wide web.

Digital blind date

by Juliana Monachesi

And it offers an aesthetic answer to the mayhem of audiovisual content jamming the same www by showing that there is intelligent life on the You Tube channels.

(...) The major connection between the fragments produced blindly by the ECVP artists is in the random collage of noise, music, direct sound and sound tracks – a true collision of references and preferences that make of each video an antidote for audiovisual monotony – and I conclude that this group delineates the digital culture in which we live, a culture no longer fragmented like the post-modern one, but shattered and precarious in regards to the creation of meaning. The 'Exquisite Corpse Video Project' introduces us to this new world, mimicking its intrinsic shattering and precariousness, while simultaneously generating new meanings for contemporary experience.

© Juliana Monachesi
[excerpt] catalogue of exhibition
'The Exquisite Corpse Video
Project', DConcept, São Paulo, Brazil, 2009
Turbulences Vidéo #76

In 2008 I founded and started coordinating and curating the 'Exquisite Corpse Video Project'. Using the semi-blind, sequential method of the surrealists' game, ECVP participants create video art in response to the final ten seconds of the previous member's work. Each member is asked to incorporate these seconds into their piece, creating transitions as they please, until everyone's vision is threaded together into an instigating final "corpse". Over 70 artists from 25 countries participated in the pr oject.

© Kika Nicolela

Activated by the presence of the visitor in the space, a video-projection shows images of a female figure in a natural landscape, sometimes a simple silhouette amidst the amplitude of nature, other times a troubled face in a close up.

Timor Mortis Conturbat Me

by Juliana Monachesi

This character wanders in search of a place or of a meaning of a place and ends up fusing itself with something that is bigger than her or bigger than the meaning that she is able to grasp.

The narrative is not linear. In reality, it's not even a narrative. There are many of them, depending on how the visitor interacts with the work. Various experiences are determined by the route the interactor takes inside the installation room, and by the amount of people simultaneously present in the space.

The ambiance in which the interaction system takes place is a dark room, filled with presence sensors, connected to fans. Each sensor activates a fan, producing the necessary wind to move the mobiles, which are made of crystal and are hanged in different points of the space. The strings of each mobile are linked to pressure switches that, once the mobile moves, trigger keys of a computer, executing a different function of a real-time editing video software. The stronger the wind, more keys are activated and more frenetic becomes the video-projection. When the mobiles are still, the last video excerpt repeats in looping until the next "windmaker" disrupts the peace.

Kika Nicolela is an artist that transits between cinema and visual arts. In Windmaker, the incursion on the experience with the digital media and a complex group of interconnected gadgets that configure a working technological system takes place in a natural way in the creation process of the artist. In this piece, there is not a single element in excess; there is not a superficial fascination for the technology. Each part of the system is serving a materialization of a mature artistic thought, and the "novelty" of interactivity comes as a consequence of the exploit – technical and conceptual – of the noises in the patterned perception of the world and art, of alterity and identity. This collision with the usual mode of view marks her trajectory and it's only natural that she deepens her research involving the audience in a more direct way with her works, making explicit the implication of each person in the act of looking at something.

© Juliana Monachesi
catalogue of exhibition 'Windmaker ', Sesc Vila Mariana, São Paulo, Brazil, 2007
Turbulences Vidéo #76

'Windmaker' was originally developed as an interactive installation involving 6 industrial fans, movement sensors, mobile sculptures connected to a computer and a video projection. As the viewer enters the room, he realizes he is provoking the changes in the artwork, but he can't control them. *I wanted to create this sense of "responsability" in the spectators and involve them as "co-authors", and at the same time avoid the simple "pushing a buttom" interaction. Later I edited a singlechannel video with the same title, using the same footage I had for the installation as base.*



Windmaker © Kika Nicolela

Kika Nicolela

Kika Nicolela is a Brazilian artist, filmmaker and independent curator. Her works include single-channel videos, installations, performances and photography. Graduated in Film and Video by the University of Sao Paulo, Kika Nicolela was the recipient of several grants and has participated of over 100 solo and group exhibitions in Argentina, Austria, Brazil, Canada, Finland, France, Germany, Italy, Poland, Portugal, Singapore, Slovenia, South Korea, Spain, Sweden, Switzerland, UK and US. Among some of the main art spaces where she has exhibited before are São Paulo Museum of Art, São Paulo Museum of Image and Sound, Centro Cultural São Paulo, Vermelho Gallery, Sesc Pompéia, Sesc Vila Mariana and Centro Maria Antônia, in São Paulo; Museum of Modern Art of Bahia, in Salvador; Museum of Modern Art, in Buenos Aires; KW Institute for Contemporary Art, Berlin; Museum Ludwig, Cologne; Parc de La Vilette, Paris; TPW Gallery, Toronto; and Alternative Space LOOP, Seoul. Her videos have been screened and awarded in festivals of more than 30 countries, such as: Bilbao International Film Festival, Milan International Film Festival, Oberhausen International Short Film Festival, Japan Media Arts Festival, Videoformes New Media & Video Art Festival and São Paulo International Film Festival. Since 2008, Kika Nicolela also curates and coordinates the Exquisite Corpse Video Project, an ongoing collaborative series of videos that involves more than 70 artists from 25 countries. She has been an artist-in-residence at several international institutions, such as Gyeonggi Creation Center (South Korea), Künstlerdorf Schöppingen Foundation (Germany), Rote Fabrik (Switzerland), Casa das Caldeiras (Brazil), Objectifs (Singapore), Sumu AIR (Finland) and Rondo Studio (Austria).

Interview vidéo de Kika Nicolela

http://vimeo.com/44759972

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

The Love Boat avait disparu de nos écrans depuis 1986-87, après une dizaine d'années d'aventures inconstantes et légères dans le Pacifique. Disparu de nos écrans mais pas de nos mémoires qui, depuis, ne cessaient de naviguer entre le Mexique, Hawaï et Tahiti.

Poséidon s'amuse

par Alain Bourges

Oui, nous avions aimé ce Pacific Princess et son équipage affable, ces escales enchanteresses, ces soirées romantiques et cet humour bon enfant qui fait la qualité des croisières. Nous avions également goûté la complexité de scénarios qui mêlaient plusieurs intrigues parallèles, trois en général, rédigées par des équipes différentes et qui brodaient sur une trame très ordinaire autant de motifs cocasses quitte, parfois, à s'emmêler l'écheveau. *The Love Boat* (*La croisière s'amuse*, en français) avait un capitaine aux cheveux blancs, le capitaine Merrill Stubing, un médecin dans la lune, le docteur Adam « Doc » Bricker, un intendant-gendre idéal, Burl « Gopher » Smith, un barman facétieux, Ted Lange, et une jolie hôtesse, Julie McCoy, qu'on aurait bien voulu embrasser sur la joue juste pour la faire rougir.

Cette série avait pour créateur Aaron Spelling, petit juif immigré d'Europe Centrale devenu le producteur de *Starsky et Hutch*, *Drôles de Dames*, *Charmed*, *Melrose Place*, *Pour l'Amour du Risque*, *Beverly Hills*, et surtout de *Dynasty*, l'éternelle rivale de *Dallas*. Bref, cet Aaron Spelling est crédité de milliers d'heures de télévision, bien plus qu'aucun producteur de cinéma n'a jamais osé rêver, aussi petit juif immigré d'Europe Centrale ait-il été.

The Love Boat vécut 11 saisons sur les écrans, de 1977 à 1987, plus une seconde génération d'une seule saison de 1998 à 1999. 666 épisodes en tout. La liste des stars invitées à bord du paquebot est impressionnante : Anne Baxter, Cyd Charisse, Ginger Rogers, Olivia de Havilland, Lana Turner, Zsa Zsa Gabor, Joan Fontaine, Andy Warhol, Tom Hanks, pour n'en citer qu'une petite partie. Hommage conjoint d'Hollywood et du Pop Art au spectacle populaire.

The Love Boat, c'est d'abord la suture d'une plaie. Le naufrage du Titanic, le 15 avril 1912. Le début de la fin d'un monde. Un autre navire a déjà pris la relève, c'est le Cuirassé Potemkine. Début du XX^{ème} siècle, essor de la lutte des classes, la bourgeoisie est à cran. Elle relègue le prolétariat en 3èmes classe, à fond de cale. Le drame se joue en pleine nuit au milieu de l'Atlantique nord : d'un seul coup d'iceberg, le cuirassé bolchevique envoie par le fond le symbole de la ségrégation sociale. Circonstance imprévue : les 3èmes classes sont englouties les premières.

Lorsque le cinéma nous rejoue l'évènement, avec DiCaprio et Kate Winslet, il ne manque pas un bouton de guêtre au dernier des figurants. Tout est exact, des dentelles de Kate aux semelles élimées de Leonardo, tellement exact que l'impression de faux l'emporte. Trop de vraisemblance tue la croyance. Appelons cette dérive cinématographique vers le Musée



Grévin, le syndrome *Scorcesocoppolien*. C'est cela que le Potemkine avait coulé, aussi, à l'époque. Du moins l'a-t-on cru tout le temps qu'on a cru aux avant-gardes. J'avancerais même qu'au delà de la reconstitution *naphtalinée*, ce sont aux amours d'un prolétaire et d'une héritière que met fin Potemkine. On ne badine pas avec l'idéologie.

Le temps a passé. Un siècle plus tard, le communisme ayant sombré à son tour, les avant-gardes s'étant noyées, on peut lancer un successeur au Titanic sans risquer de se faire couler à la première traversée. C'est *The Love Boat*. Le consumérisme s'est substitué à la ségrégation sociale. La petite bourgeoisie s'offre des croisières en Méditerranée, dans la mer des Caraïbes ou dans le Pacifique. Les élégants transatlantiques ont laissé place à des casinos ventripotents. Mais il y a une fatalité. *The Love Boat* finira lui aussi par sombrer. Après avoir disparu de nos écrans télé, il s'est éventré en janvier dernier contre l'île du Giglio, en mer Tyrrhénienne. Car le naufrage du Costa Concordia, on l'aura compris, n'est autre que l'épisode jamais diffusé de *The Love Boat*.

Sinon, qu'on me dise où un capitaine peut frôler une côte pour faire plaisir à son maître d'hôtel qui veut faire coucou à sa ville natale ? « *(…) Un témoignage qui, là encore, étaye la thèse selon laquelle le commandant du Costa Croisière a voulu parader toutes lumières allumées au plus près de l'île du Giglio. Et ce pour faire plaisir au responsable des serveurs, Antonello Tievoli, originaire de cette île.* » (Sud Ouest)

Qu'on me dise où l'animateur chargé des enfants se déguise en Spiderman pour sauver ses protégés ? « *Une fois que nous avons entendu l'alarme, nous nous sommes regroupés dans une zone sûre du navire qui penchait déjà sur sa gauche. Pour remonter le moral des enfants, je me suis habillé successivement en Spiderman, puis en M. Indestructible et Wonderwoman, et j'ai réussi à réduire un peu la peur des enfants* », écrit Giovanni Lazzarini, 30 ans, sur sa page Facebook, selon le journal Corriere del Mezzogiorno. « *Nous avons trouvé une chaloupe*

et après avoir hurlé que nous avions des enfants, ils nous ont fait monter à bord et nous avons finalement pu rejoindre la terre ferme » où les enfants ont retrouvé leurs parents, conclu « Spiderman » (TF1 News).

Qu'on me dise où un capitaine peut se cacher quand son bateau coule ? « *Interrogé par Nice-Matin, un rescapé dit avoir vu le commandant se cacher sous des couvertures dans l'heure qui a suivi l'accident.* »

Où est-ce que le même capitaine peut prétendre avoir glissé sur un pont trop ciré et s'être retrouvé par inadvertance dans un canot de sauvetage ? « *Alors que le « pacha » tardait à donner l'alarme avant de fuir l'épave parmi les premiers (« je suis tombé dans la chaloupe », s'est justifié Schettino), la plupart des officiers ont dû organiser une sorte de mutinerie. En sécurité sur le port, « Francesco Schettino a regardé le Concordia couler », écrivent les magistrats qui ont ordonné un test antidrogue à l'encontre du capitaine.* » (Libération)

Où est-ce que ce capitaine peut refuser de remonter à bord de son navire sous prétexte qu'il fait nuit ? D'ailleurs, continuons sur ce capitaine devenu la consternation de toute l'Italie. Voici la description qu'en fait Gérard Lefort dans Libération :

« *Le teint surcramé, un certain embonpoint, la toison bouillonnant hors du décolleté de la chemise, le bracelet en or et la montre carrossée comme une Lamborghini (notons l'étrange absence d'une dent de requin en sautoir), le lourd poids de ses galons sur les épaulettes, un badge agrafé au-dessus de sa poche poitrine indiquant qui il est (le commendatore !) au cas où on l'aurait confondu avec un pizzaïolo. Autant dire un parfait physique de bel canto. On dirait qu'il va parler, mais aussi bien il pourrait chanter. Quelque chose d'un peu viril cela va s'en dire. Tiens, au hasard, Vous les femmes de Rouleau Essuie-glace. À moins que cette façon de frôler de trop près l'arrière-train de l'île du Giglio - pour faire plaisir à un marin du Concordia - ne cache une sombre et romanesque affaire homo-sentimentale, Francesco est sûrement un fieffé dragueur de filles. Du genre un peu lourd ? Tu crois ?* »

Il n'y a que dans *The Love Boat* que les choses pourraient se passer ainsi. A chaque nouvelle anecdote, on se surprend à pouffer, en dépit de la gravité de l'accident. On voudrait compatir, on réprime un sourire. Rien ne semble crédible. C'est un naufrage d'opérette avec de vrais morts. Il faut pourtant y croire parce que cela s'est bien passé en janvier sur les côtes italiennes. Au environs de là où, autrefois, Ulysse rencontra (et aima) Circé. Si l'on peut croire aux vrais morts d'un naufrage de comédie, comment ne pas croire aux comédies des vivants sur le vrai *Love Boat* ?

Tout est télévision, y compris la mer et la bateaux. Et, puisque nous sommes en Italie, souvenons-nous des centaines d'albanais qui, fuyant le communisme d'Enver Hoxja et attirés par la télévision *berlusconienne* qu'ils captaient de leur côté, traversèrent l'Adriatique en barques et crurent débarquer au pays des girls et des billets de banque tombant en pluie des cintres. Rappelons-nous également que Berlusconi débuta sa carrière comme chanteur sur des paquebots de croisière, qu 'il fit ensuite des affaires et devint propriétaire de chaînes de télévision (qui diffusèrent *The Love Boat*) avant de finir président du Conseil et organisateur de soirées « bounga-bounga ».

Enfin, pour conclure, sait-on que Godard a tourné son film *Socialisme* sur le Costa Concordia, et pas ailleurs ? Un film sur la fin de l'Europe tourné sur le navire qui sombrera quelques temps plus tard, en pleine crise financière européenne... !

© Alain Bourges
Turbulences Vidéo #76

Les studios Disney partagent avec MacDonald et Coca-Cola le privilège de représenter les Etats-Unis dans le monde entier et pas forcément en bien. Le massacre des contes et légendes qui fût et reste leur fond de commerce a gâché bien des jeunesses ; mais, de la même façon qu'on peut céder à ses enfants, pousser la porte d'un MacDo et trouver un plaisir à une nourriture industrielle servie dans un décor banal, on peut goûter sans fausse culpabilité quasiment tout Zorro.

Idéologie de Zorro

par Alain Bourges

Zorro produit par Disney ce sont trois saisons diffusées entre 1957 et 1961 et dont les rediffusions ne cessent d'entretenir dans le monde entier le mythe du cavalier masqué dont l'épée, plutôt que de tuer, ridiculise définitivement l'adversaire en découpant un Z sur son plastron. Et puis, disons-le nettement : le générique compte parmi les plus belles réussites du genre. Vitesse, obscurité, violence, cruauté suggérée... on ne regarde Zorro que pour retrouver cette intensité à un moment ou l'autre de l'épisode.

L'homme derrière le masque

Zorro ? Qu'est-ce que Zorro ? Bandit de grand chemin, patriote ou Robin des bois ? Il est difficile de faire la part des choses au sujet du Zorro original, Joaquim Murrieta.

Certaines sources évoquent la révolte d'un chercheur d'or mexicain victime des prospecteurs anglo-saxons, dans la Californie des années 1850. Les « anglos » l'auraient battu, ligoté, auraient violé sa femme et pendu son demi-frère. La justice s'étant naturellement rangée du côté des bourreaux, Joaquim Murrieta se serait enfui dans les montagnes californiennes et se serait transformé en bandit-justicier. On dit aussi qu'il fut faussement accusé, avec son frère, du vol d'une mule et devint hors-la-loi par la force des choses. D'autres textes parlent plus simplement d'un bandit de grand chemin, voleur de chevaux et assassin notoire, avec un penchant pour le meurtre d'immigrants chinois, d'autres évoquent un patriote, proche des révolutionnaires mexicains. On raconte qu'il fut abattu par les Rangers en 1853, que sa tête fut coupée et conservée dans un bocal d'alcool à titre de preuve. On dit également qu'il mourut tranquillement dans son lit, au Mexique. Une ribambelle de plagiats et de traductions non-autorisées plus tard, l'histoire de Murrieta atterrit au Chili où il gagna le statut de héros national. Pablo Neruda lui consacra sa seule pièce de théâtre : *Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta* (*Splendeur et mort de Joaquim Murrieta*), créée en 1967. Plus récemment, une compatriote chilienne, Isabel Allende, a également consacré un roman au personnage de Zorro. Bref, quelle qu'ait été la vérité historique, Murrieta n'est guère qu'un assassin pour les anglo-saxons, un héros de la résistance à l'impérialisme pour les hispaniques. Du moins jusqu'à ce qu'en 1919, un auteur de pulp-fiction, Johnston McCulley,



en fasse une version US de Robin des bois : *Le Fléau de Capistrano*. Certains avancent que McCulley s'inspira du très royaliste Mouron Rouge, vengeur masqué inventé au tout début du XX^{ème} siècle par la baronne Emma Orczy. Quoiqu'il en soit, à partir de McCulley, Zorro devint le pourfendeur de la tyrannie.

Zorro s'oppose aux imposteurs qui, profitant de l'éloignement géographique de l'autorité légitime, oppressent le peuple et détournent le pouvoir à leur profit. On reconnaît immédiatement l'histoire des rebelles de la forêt de Sherwood, à une nuance près, toutefois : Robin des bois, lui, n'était pas seul, il avait mobilisé l'avant-garde du prolétariat de l'époque. Zorro, *a contrario*, est un héros solitaire investi par lui-même de sa mission de justicier. On peut difficilement lui attribuer une quelconque conscience de classe, d'autant qu'il émarge chez les gros propriétaires terriens.

Maintenant que l'on sait d'où il vient, on peut se demander de qui Zorro est-il le père ? C'est l'histoire des USA qui se joue ici. Le créateur de Batman n'a pas nié s'être inspiré de Zorro. Superman, Batman ou Captain America, tous les super-héros chargés de rétablir la justice dans des mégalopoles trop modernes et livrées à elles-mêmes, ont une dette filiale envers Zorro. Car c'est bien par lui que commence à s'écrire l'épopée des origines.

Il faut savoir d'où l'on vient. En l'occurrence, comme dans *Fort Alamo*, le projet vise à justifier « la destinée manifeste » des Etats-Unis, cette étrange théorie grâce à laquelle les anciennes colonies anglaises s'estimèrent en droit de coloniser tout le continent nord-américain au

détriment des mexicains, espagnols, canadiens et russes. C'est ainsi il fallait transformer le hors-la-loi mexicain en un bellâtre au grand cœur, défenseur de la veuve et des péons, ardent militant des droits civiques. Le Prince Jean devint un gouverneur abusif, Richard Cœur de Lion, le lointain roi d'Espagne et Robin des bois, Zorro. Dans le même registre, Walt Disney (mais sans doute avant lui McCulley) prit soin d'anticiper l'histoire du justicier masqué en la remontant quelques décennies trop tôt, sous la monarchie espagnole plutôt que sous les républiques mexicaine ou nord-américaine. Pour nombre de nord-américains, l'Espagne n'était après tout qu'un empire anachronique et vieillissant dont les USA avaient déjà « libéré » la Floride et Cuba. Le Texas viendrait après. Justification de l'impérialisme par la lutte contre l'impérialisme, un classique du genre.

Enfin, et ce n'est pas négligeable, ce discret anachronisme avait la vertu de dédouaner le Mexique comme les USA du désordre et de l'absence de légalité sévissant alors en Californie. Disney lui-même évoque cet état des choses dans sa présentation. Ce qui – soit dit en passant - devait bien amuser les Bugsy Siegel et autres Mickey Cohen qui, à l'époque de la diffusion de Zorro, avaient bien corrompu la moitié des politiciens et des policiers de Los Angeles et, qui, entre deux meurtres, trafiquaient tout ce qu'il possible de trafiquer.

Le rapt de Zorro est donc double : à la fois culturel en l'assimilant à un personnage de l'histoire anglo-saxonne et idéologique en faisant d'une figure de la résistance à l'impérialisme un héros de ce même impérialisme.

L'ombre d'un doute

Jusque là, il n'y a que de quoi être gentiment conforté dans nos convictions. Américains impérialistes, latinos dépossédés, indiens parqués, la routine. Mais il faut faire confiance aux scénaristes américains pour glisser des grains de sable dans les mécaniques trop bien huilées. Au détour de la très balisée forêt de Sherwood momentanément déguisée en sierra, voilà que dégringolent deux épisodes qui ébranlent tout l'édifice. L'épisode 14 de la première saison, pour commencer, épisode curieusement intitulé *L'ombre d'un doute*.

De quoi s'agit-il ? un nouveau commandant de la garnison est annoncé. Une flatteuse réputation le précède : il serait droit et honnête, une exception, donc, dans la galerie de tyrans de sous-préfectures offerte par la série. À son arrivée, après avoir passé ses troupes en revue et défilé devant la population de Los Angeles, le nouveau commandant proclame le rétablissement de l'ordre et la justice. Don Diego, qui assiste à la cérémonie, peut alors annoncer à Bernardo qu'avec un tel homme, plus besoin de Zorro. La justice restaurée, le justicier raccroche l'épée et le masque. Au même instant, de l'autre côté de la place, à l'étage, une fenêtre s'entre-baille. Un coup de feu retentit, le capitaine s'écroule. On apprendra plus tard que l'attentat a été minutieusement préparé et que le prétendu tireur solitaire dissimulait un véritable complot.

Cet attentat, c'est évidemment celui de Dallas. Même mise en scène, même soleil, même assassin posté derrière sa fenêtre. Si le fusil avait été retrouvé, je parie cela aurait été un Carcano calibre 6.5. Sauf qu'à l'époque de la série, l'attentat de Dallas n'avait pas eu encore lieu !

J'ai écrit partout que la télévision n'était que du présent, rien que du présent. Je n'ai rien à retirer. Cette prémonition du drame qui allait se jouer six ans plus tard et fonder l'Occident moderne prouve qu'il était en gestation et qu'à n'importe quel moment, dans l'Amérique de cette époque, les forces réactionnaires et maffieuses pouvaient recourir au crime d'État pour conserver leur pouvoir. Avec Zorro, l'Amérique croit lire sa légende, elle ne fait que

contempler ce qu'elle devient.

Poursuivons. Dix épisodes plus loin seulement. L'épisode 24 de la même première saison met en scène le capitaine Toledano, un officier particulièrement élégant, d'idées libérales et à la femme quelque peu volage. À la fin de l'épisode, Zorro est pris au piège dans la caserne. On lui tire dessus. Au prix d'incroyables numéros de trapèze volant, Zorro s'échappe. Au magistrat qui lui reproche la fuite du hors-la-loi, le commandant rétorque en suivant d'un regard énamouré la silhouette qui se fond dans la nuit : « *Oui, il a filé, señor, mais maintenant je sais quel homme il est et pourquoi tout le monde l'aime.* » Le sous-entendu homosexuel est d'autant plus crédible qu'il a été entretenu tout au long de la série par la dualité du héros, bellâtre efféminé le jour, justicier la nuit. La froideur polie avec laquelle Don Diego tient ces dames à distance contredit l'effet considérable que leur fait Zorro, témoin ce dialogue entre le magistrat et la servante de l'auberge, en présence de Don Diego :

- « *C'est le plus bel homme qui n'ait jamais existé…*
- *Oh... alors vous l'avez vu sans son masque ?*
- *Oh non, mais il y a des choses que l'on sait d'instinct, quand on est une fille.* »

Don Diego est la risée des hommes et un bon parti pour les jeunes femmes à marier, mais il est peu sensible à la féminité. Zorro, lui, séduit les hommes et les femmes mais préfère la nuit. Une seule fois, on sentira Diego perdre pied devant une femme. Hélas, elle le tient pour un bon camarade et lui préfère Zorro (saison 2 épisode 13, sur lequel je reviendrai). Dans ces conditions, quand est-ce que Don Diego/Zorro trouve son plaisir ? Et bien quand, sous le costume de Zorro, il ferraille avec un adversaire à sa taille. Zorro, icône gay - comme on dirait aujourd'hui ? Cela ne fait guère de doute. D'ailleurs les scénaristes hollywoodiens pousseront franchement plus loin quelques années plus tard, et toujours sous couvert de western, avec *Les Mystères de l'Ouest*.

L'avertissement donné à la société américaine sur la violence de ses mœurs politiques d'un côté, et l'irruption d'une sexualité donnent maintenant aux aventures de Zorro une dimension toute autre que celle d'une simple justification impérialiste. Il s'agit bien d'une récupération idéologique mais dynamitée de l'intérieur par les petites mains du département scénarios. Et avec les explosifs les plus puissants qui soient : le sexe et le miroir.

L'ombre d'un père

Une dernière question. Puisque nous avons vu de quoi Zorro était le nom, essayons de savoir de qui il est le fils.

L'ascendance des vengeurs masqués est toujours problématique. Dans la série, Don Diego n'a plus de mère, ce qui règle la moitié du problème, si l'on peut dire, ou du moins évacue ce qui le rattacherait encore à l'enfance. Il a seulement un père, Don Alexandro, puissant ranchero, ancien alcade, paternaliste avec son personnel et modèle de droiture dans la vie courante. Un père malheureusement âgé, comme tous les pères, et qui ne manie plus l'épée comme on le fait à vingt ans. Don Diego lui témoigne un parfait respect filial. Mais il faut bien qu'un jour les choses se règlent entre un père et son fils. Ce sera à la fin de l'épisode 13 de la seconde saison. Pour éviter à son fils de tomber dans le piège d'une pseudo-amnistie qui le contraindrait révéler sa double identité, Don Alexandro, déguisé en Zorro, le fait prisonnier dans une grange. Or la seule jeune fille dont Don Diego soit tombé amoureux attend justement devant l'église que Zorro vienne se démasquer pour tomber dans ses

bras. En réalité – mais elle ne le sait pas - ce serait Zorro qui tomberait, et dans les bras des soldats postés en embuscade.

Ordinairement, c'est Bernardo, le fidèle serviteur de Don Diego, qui a la charge de se déguiser en Zorro pour leurrer l'adversaire. Cette fois, c'est le père qui endosse l'habit afin que son fils ne l'enlève pas. Brillant ! Une courte lutte plus tard, Don Diego démasque son père. Le plus penaud des deux est le fils qui découvre que son père l'a « démasqué » depuis bien longtemps mais qu'il juge préférable pour tous et pour la Californie en général que Zorro survive. Au nom du bien public, Don Alexandro condamne donc son fils à rester Zorro et du même coup, à renoncer à l'amour.

Curieuse équivalence entre l'amour et l'amnistie. Tous les deux sont ici assimilés à un piège mortel dont le père tire le fils. Don Alexandro contraint son fils à rester double, c'est à dire à être ce qu'il est vraiment (Zorro) et ce qu'il feint d'être (un bellâtre), autrement dit : un masque et un acteur, c'est à dire personne, au sens moderne comme au sens du latin *persona* (le masque). Il ne faut pas se précipiter à voir là une forme de castration. Bien au contraire, le père en avouant connaître la double identité de son fils depuis bien longtemps (sans forcément se l'être avouée) et en l'encourageant dans son combat, le contraint à poursuivre sa quête d'un idéal de justice, sans céder à la première bluette. Il témoigne de son admiration pour celui qui a porté plus loin que lui-même l'exigence de la justice et il le préserve pour un amour aussi élevé. Il lui signifie qu'il n'a pas à être amnistié de son enfance parce qu'il a toujours été ce qu'il devait être face au monde. Même en cachette de son père.

© Alain Bourges
Turbulences Vidéo #76

Avec *Herz aus Glas*[1], que nous propose un collectif de sept artistes[2], nous pourrions reprendre les mots de Baudelaire :

« *Comme de longs échos qui de loin se confondent […]*

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent

Il est des parfums […]

Doux comme les hautbois, verts comme les prairies […]

Qui chantent les transports de l'esprit et des sens. »[3]

1 - Réalisé le 28 octobre 2011, au Théâtre du Crochetan (Monthey, Suisse) : www.crochetan.ch/

2 - Yannick Barman, conception, composition, trompette, *computer* ; Cyril Regamey : percussions, *sampler*, objets en verre ; Franco Mento : *computer*, *live sampling* ; Jean Morisod, Cédric Raccio & Fabrice Erba : Traitement d'image en temps réel, télévisions ; Maxime Gianinetti : Conception des interactions visuelles.

3 - Charles Baudelaire, *Correspondances, Les Fleurs du mal* (1857).

Herz aus glas
Un voyage hypnotique parmi sons et couleurs

par Julia Hountou

De fait, d'Aristote à Isaac Newton, de Pythagore à Walt Disney, de Léonard de Vinci à Goethe, le monde vibratoire des couleurs cherche depuis toujours à « résonner » avec celui des sons, selon une « longueur d'onde » commune[1]. À l'aube du XX[e] siècle, le compositeur russe Alexandre Scriabine (1872-1915) réalise le premier synopsis d'une « symphonie des couleurs », basée sur les vertus d'un « accord mystique ». Un peu plus tard, le compositeur et ornithologue Olivier Messiaen, puisant à la source des chants d'oiseaux, des modes antiques et des rythmes indo-européens, fonde son vitrail sonore et son enseignement sur le principe d'une audition colorée

4 - Nombreux sont les artistes qui cherchent des correspondances entre la musique et la peinture en inventant diverses machines. A titre d'exemple, vers 1725, l'abbé Castel conçoit un clavecin oculaire dont les touches correspondent tant à des notes qu'à des couleurs. Le bleu est associé au do, le vert au ré, le jaune au mi… tandis qu'un dispositif proche de la lanterne magique permet de projeter des lumières colorées.

Deux siècles plus tard, le Russe Vladimir Baranoff-Rossiné dépose, en 1923, le brevet de son piano optophonique. Reliées à un système optique regroupant prismes, lentilles et miroirs, les touches du clavier déclenchent la projection de formes et de couleurs peintes sur des disques de verre. Alors que le clavecin de l'abbé Castel ne permettait de traduire les notes de musique qu'en une palette limitée de couleurs, le piano de Baranoff-Rossiné autorise la projection d'un nombre infini de lumières colorées.

L'artiste dada Raoul Hausmann, à la même époque, conçoit une machine électrique qui convertit l'image en sons et vice versa. « Nous réclamons la peinture électrique, scientifique !!! Les ondes du son, de la lumière et de l'électricité ne se distinguent que par leur longueur et leur amplitude », écrit-il en 1921. Il ne réalisera jamais cette machine qu'il nomme l'optophone.

Thomas Wilfred dépose, en 1922, un brevet concernant son invention, le clavilux, qui permettait de projeter des formes chromolumineuses sur un écran.

Dans son ouvrage *Du spirituel dans l'art*, paru en 1911, Kandinsky associe couleur et timbre. Au jaune intense, qu'il définit « comme une fanfare éclatante », correspond la trompette, un son dense, aigu : « Cette propriété du jaune, qui a une nette tendance vers les tons plus clairs, peut être amenée à une force et à un niveau insoutenables pour l'œil et l'esprit humains. A ce niveau, il sonne comme une trompette, jouée dans les aigus et de plus en plus fort, ou comme le son éclatant d'une fanfare. » Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, VI.



Herz aus Glas © Photo : Patrice Juillard

synesthésique[2]. Aujourd'hui encore, les arts de la lumière, le cinéma et la vidéo offrent un terrain d'investigation particulièrement fertile aux confrontations entre images et sons[3].

Dans cet esprit de résonance entre vision et ouïe, *Herz aus Glas* rassemble trois musiciens et quatre concepteurs d'interactions optiques pour la création de cette performance. Conçue et composée par Yannick Barman, celle-ci s'apparente à un hommage au film homonyme de Werner Herzog, qui narre l'histoire d'une soufflerie de verre en Bavière au XVIII[e] siècle.

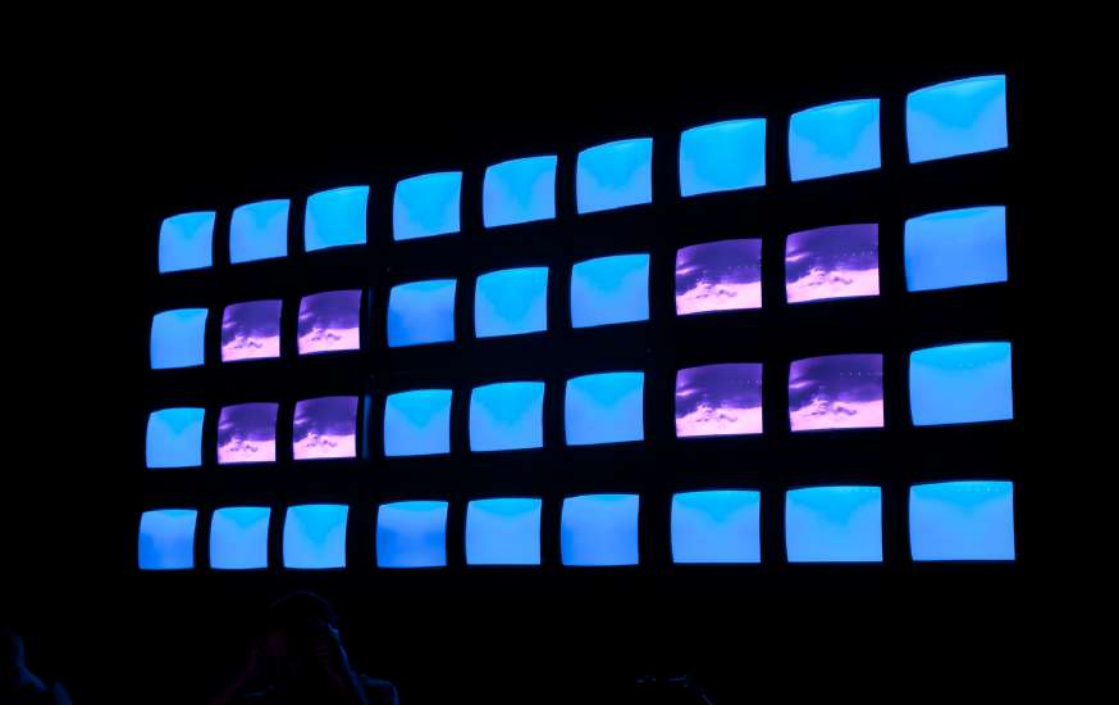
Le défi inédit était, pour le cinéaste, d'avoir tourné ce long-métrage avec des comédiens sous hypnose. Le spectacle a été développé autour de ce point précis et fait de plus appel à la technique, omniprésente. Sur la scène, cinquante-six téléviseurs à tube cathodique[4], programmés et dirigés par des ordinateurs constituent l'environnement visuel. Au centre, à l'arrière-plan, un assemblage de trente-six écrans superposés forme un mur animé tandis que deux rangées de téléviseurs encadrent la scène au milieu de laquelle les trois musiciens (le trompettiste, le percussionniste et le programmateur électro-*sampling*) jouent en direct dans une quasi obscurité, tandis que sur la droite du plateau, les quatre concepteurs d'interactions visuelles interagissent simultanément avec ces artistes.

Ces derniers utilisent divers oscillateurs d'ondes sinusoïdales, oscilloscopes,

5 - L'interpénétration féconde des « sons-couleurs » réside au cœur du langage d'Olivier Messiaen. Celui-ci n'a cessé de « traduire » sa musique et celle des autres en « impressions colorées » : « Ma musique doit donner avant toute chose une audition-vision, basée sur la sensation colorée. […] Mes accords sont des couleurs », écrit-il. Ailleurs, il ajoute : « Je suis atteint d'une sorte de synesthésie qui se trouve davantage dans mon intellect que dans mon corps et me permet, lorsque j'entends de la musique, et aussi lorsque je la lis, de voir intérieurement, par l'œil de l'esprit, des couleurs qui bougent avec la musique ; et ces couleurs, je les sens d'une manière excessivement vive et j'ai même indiqué sur mes partitions ces correspondances avec précision. Il faudrait évidemment prouver scientifiquement ce rapport, mais je n'en suis pas capable. »

6 - Consulter notamment le catalogue d'exposition *Sons & Lumières : Une histoire du son dans l'art du XX[e] siècle*, 22 septembre 2004 - 3 janvier 2005, Centre Pompidou, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2004, 400 p.

7 - Dès les années 60, l'artiste sud-coréen, Nam June Paik (1932-2006) considéré comme le premier artiste du mouvement d'art vidéo, entreprend de faire des expériences avec des tubes cathodiques de téléviseur en 1962 alors qu'il est invité par le studio de musique expérimentale du *Westdeutscher Rundfunk* de Cologne. En 1963, il expose les résultats de ses premières recherches à la galerie Parnass de Wuppertal, lors d'une exposition individuelle qui marque la naissance de l'Art vidéo.



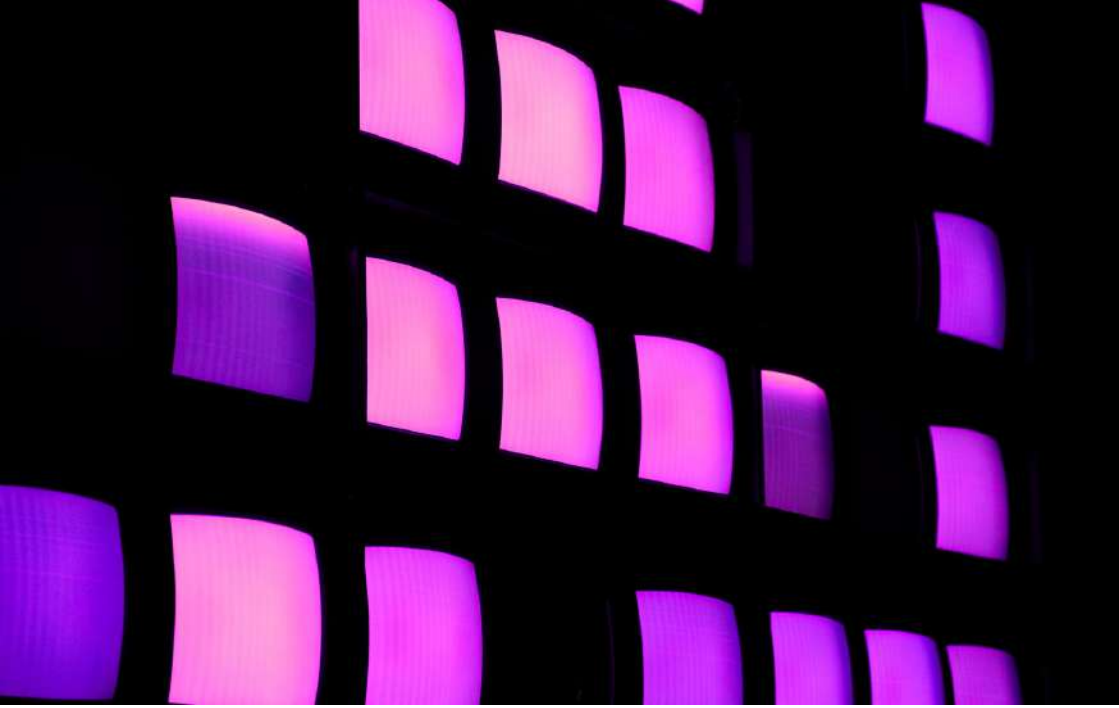
Herz aus Glas © Photo : Fabrice Erba

amplificateurs… pour produire un environnement de fréquences continues ou discontinues afin d'immerger littéralement les auditeurs/spectateurs. En explorant ce champ perceptif, *Herz aus Glas* joue sur les liens entre spatialité réelle et sonore pour stimuler les perceptions du public ; d'autant plus que leur position dans l'espace modifie les sons qu'ils réceptionnent, participant ainsi au renouvellement de l'œuvre. En jouant parfois sur la balance du niveau d'émission, la source sonore[5] semble se déplacer dans l'environnement. Parfois, le volume élevé entraîne une invasion de vibrations acoustiques visant à engendrer une atmosphère quasi hypnotique, encore accentuée par les boucles musicales organisées selon un principe répétitif.

Les notes produites par les musiciens sont redirigées vers les télévisions sur l'écran desquelles apparaissent des formes mouvantes, lumineuses, dont l'intensité est contrôlée par le son lui-même, au fil d'une partition. En outre, dans cet agencement, une installation d'objets quotidiens en verre (saladiers, vases, aquariums) se mue en percussions lors des parties rythmiques. Selon sa forme, sa taille, son épaisseur, chaque élément produit d'étonnantes mélodies, des résonances qui apportent différentes colorations à la pièce électro-acoustique. Au préalable, des bruits de chutes de verre, de chalumeaux, de turbines, de moteurs, ont été enregistrés chez un souffleur de verre comme base sonore du projet puis remixés en direct.

Les parallèles et interrelations entre stimuli visuels et auditifs sont extrêmement riches, comme en témoigne *Herz aus Glas*, qui propose une réflexion sur les possibles

8 - La pièce *Acoustic Pressure piece* de Bruce Nauman (1971) utilise les caractéristiques acoustiques absorbantes de la matière, et crée ainsi des caractéristiques spatiales de l'œuvre issues du sens auditif. Les recherches développées par l'IRCAM sur la spatialité permettent également de créer des sources acoustiques virtuelles, en dehors de l'espace réel.



Herz aus Glas © Photo : Patrice Juillard

équivalences entre les deux sens, en un dialogue fécond. Ce dispositif de perception globale plonge les auditeurs/spectateurs dans l'expérience sensorielle des vibrations sonores et lumineuses, invitant à un singulier moment synesthésique. Outre la fusion des sons et des images, les musiciens aiment parfois à séparer les perceptions en introduisant des effets de discontinuités dans les flux produits.

L'assemblage original de téléviseurs, relevant à la fois du ludique et du spectaculaire, questionne par ailleurs le rôle de la télévision, cet objet culte dans les sociétés occidentales. En effet, en manipulant les sources sonores pour créer des motifs colorés abstraits, les artistes détournent les téléviseurs de leur usage courant. Dépourvus de leur fonction informative ou distrayante, les écrans chatoyants sont valorisés en tant que matériaux plastiques.

Cette installation cherche à définir un nouvel espace optique en suscitant des illusions. Un ensemble de formes géométriques et de combinaisons de couleurs crée une apparence de mouvement en jouant par exemple sur le contraste simultané, le décalage ou l'association des teintes. Essentiellement abstraites, les images donnent l'impression d'éclats de lumière, d'oscillations ou de vibrations. Ces excitations visuelles placent les spectateurs en situation instable, entre plaisir et déplaisir, et les plongent dans une sensation de vertige proche de certains états d'hypnose. Ce phénomène est renforcé par le caractère imposant de l'installation, d'autant plus que les écrans éclairés jaillissent de l'obscurité.

Parallèlement, ces surfaces colorées et lumineuses éblouissent par la succession rapide de flashes aux effets stroboscopiques magnétisants. Lors de cette expérience exacerbée du sensible, l'œil et l'ouïe sont perpétuellement sollicités. Selon une situation évolutive, les ambiances se modifient en



Herz aus Glas © Photo : Cédric Raccio

fonction du choix, du nombre et du déplacement des couleurs sur les écrans, projetant ainsi des tonalités différentes dans l'espace. L'addition ou la soustraction de modules chromatiques instaure en effet des climats variés. Si l'installation propose, à certains moments, une saturation monochrome, les couleurs parfois éclatées sur les différents écrans deviennent instables et fugitives, parasitant ainsi l'appréhension de l'espace. Dans cet environnement diapré ondoyant, les repères sont brouillés et les sens perturbés car, de surcroît, cette pièce interroge la temporalité, en jouant sur le ralentissement, l'étirement ou l'accélération sonore et visuelle. Les images défilent parfois à toute allure sur les différents écrans. Scandées, les multiples compositions kaléidoscopiques, mixant fragments de films hétéroclites, issus de chaînes télévisées ou bien tournés au moyen d'une caméra vidéo, constituent une forme de miroir caricaturé de nos comportements face à la télévision. La surenchère des images démultipliées (formes géométriques abstraites, visages grimaçants des sept protagonistes…) et saccadées participe encore de l'impression de saturation, de confusion, d'ivresse, de sidération. Se référant, au contraire, à la suspension de la conscience propre au rêve, les vues de méduses aux mouvements lents et voluptueux invitent quant à elles à une expérience plus méditative[6].

Œuvre musicale, installation visuelle évolutive et lieu d'expérience sensorielle, *Herz aus Glas* est une œuvre singulière, renouvelée à chaque écoute des spectateurs/auditeurs. En interaction, ces unités sonores et colorées dynamiques se transmettent mutuellement des informations selon une structure *in progress* sous-tendue par le désir de nous perdre et de nous hypnotiser.

© Julia Hountou[7]
Suisse, décembre 2011
Turbulences Vidéo #76

9 - Dans un ordre d'idée assez équivalent les travaux du poète Bryon Gysin et du musicien minimaliste et bruitiste La Monte Young (dont la *Dream House* doit être visitée après s'être déchaussé) fonctionnent comme des appareils hypnotiques et peuvent provoquer chez le spectateur épilepsie et crise de mysticisme. Leur art est aux limites de la perception, de la saturation mais reste une expérience d'envoûtement.

10 - Responsable de la Galerie du Crochetan, à Monthey (Suisse). Docteur en histoire de l'art, Julia Hountou est l'auteur de nombreux articles sur la création contemporaine. Pensionnaire de l'Académie de France à Rome - Villa Médicis en 2009-2010, elle a enseigné dans diverses universités et écoles d'art. Elle a travaillé sur *Les Actions de Gina Pane de 1968 à 1981* dans le cadre de son doctorat soutenu à l'Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne. Sa thèse a pris la forme d'un ouvrage intitulé *Les Actions de Gina Pane de 1968 à 1981 : De la fusion avec la nature à l'empathie sociale* qui doit paraître prochainement aux éditions des Archives Contemporaines, en collaboration avec l'École Normale Supérieure des Lettres et Sciences Humaines de Lyon.

Email : jhountou@gmail.com Blog : http://juliahountou.blogspot.com

Vidéo :

http://www.youtube.com/watch?v=5fY51eiY7to

Au départ, un livre typographique classique. *Acouphènes*, devenu *Acouphènes Parade*, sur le bruit blanc.

Étienne Brunet, musicien du son et de l´image

par Jacques Donguy

Comme un bruit de cascade. Avec des voix de nulle part. La cascade de *Etant Donnes* qui fascinait tant Duchamp. Texte qu'il va développer sur internet, suite à un projet non abouti dans un théâtre. Dans la réalité, Étienne Brunet a une connaissance intime de l'image à travers sa pratique professionnelle de la télévision, sauf que longtemps, ce furent des machines dédiées (*hardware*) qu'il manipulait, non des logiciels d'ordinateurs (*software*). Ce qui fait que pendant des années, il n'a pas eu d'ordinateur chez lui en réaction à son travail alimentaire, la télévision. Il n'avait pas de télé non plus et ne regardait jamais des images. Le coeur de son activité, c'était la musique, le saxophone, autour du free-jazz. D'ou son amitié, et sa proximité avec Steve Lacy. Etienne Brunet est d'ailleurs répertorié dans le « Nouveau Dictionnaire du Jazz ».

Ce ne sera qu'en 1997 qu'il va utiliser l'ordinateur, « *parce qu'il avait des ordinateurs partout dans les chaînes de télévision et il fallait apprendre à s'en servir !* » Donc au départ et logiquement la pratique des synthétiseurs matériels s'est transformée au fil des années en pratique des synthétiseurs logiciels de *Pro Tools* à *Live* d'Ableton, jusqu'à ce projet inabouti de 2011, *Tinnitus-Mojo*, ou il s'attaque pour la première fois à l'image.

Étienne Brunet a collaboré avec moi sur plusieurs projets durant toutes ces années. Donc maîtrise de l'image en liaison à la musique établie à partir du texte d'*Acouphènes-Parade*. Ce projet comprenait l'auteur dans le rôle du musicien-narrateur, des musiciens et des vidéos comme fond visuel, synchronisées grâce a des synthétiseurs et boites-à-rythmes logiciels. Musique de synthèse mixée avec des musiciens réels. Leur système était largement simplifié pour la scène dans la version performance.

Pour mettre le projet sur Internet, la musique a été réenregistrée. L'histoire de *Tinnitus-Mojo* : l'acouphène, les bruits du monde, le sexe, le mal de vivre. La vidéo est montée sur *Final Cut Pro 7* en suivant la règle d'une concordance image / temps, trouvée sur le site de V-Jamm. Par exemple, un temps à 75 BPM durera 20 images. Donc 320 images génèreront un cycle temporel et visuel de 16 temps. Le design est réalise avec *Motion* d´Apple, la musique est mixée avec *Max 4 Live* et *Live* d'Ableton. Suite à cette pratique, Étienne Brunet va faire la remarque que la logique des logiciels de musique et des logiciels d´image est étonnamment proche : on gère le temps, donc le rythme. Vidéo musique, pratiquée sur d´autres bases par Brian Eno. Il serait mieux de parler à son propos de Musique VJ.

Pourquoi ce titre *Tinnitus-Mojo* ? *Tinnitus*, c'est le bruit dans la tête, l'acouphène, et *Mojo*, c´est le sex-appeal, mais aussi un jeu vidéo, le titre d'un film, une revue musicale, une chaîne de télévision, un album des Heartbreakers, une



Tinnitus-mojo © Étienne Brunet

station de radio a NYC, un label, une ville en Ethiopie près d'une gare, l´argot américain pour libido, un club à Hambourg...

Actuellement, Étienne Brunet développe des cycles indiens avec des images de la musique indienne visualisée selon une nouvelle méthode, avec toujours cette obsession du rythme, que ce soit avec des sons ou des images, donc de faire de la musique, réalisant le rêve d´Isou de 1947 d'une synthèse hypergraphie / musique.

© Jacques Donguy
Turbulences Vidéo #76

« Opérations, c'était aussi une sorte de résumé de mes travaux antérieurs : il y a les opérations médicales, les opérations militaires, et mes opérations à moi, qui sont tout le travail que je fais avec toute cette matière première.[1] *»*

Opérations,

Livre d'artiste, édition limitée à 450 exemplaires numérotés (exemplaires 1 à 30 numérotés et signés), Le Quartier, Centre d'art contemporain de Quimper, 2007.

Opérations, 2006

Vidéo couleur, son, 2 min 2 s. Son : Jean-Claude Risset, « La balance de Risset (ou Risset scale) », (gamme montante).

par Ghislaine Périchet

Catherine Grenier : *Tu as repris le principe de la liste dans* Opérations…

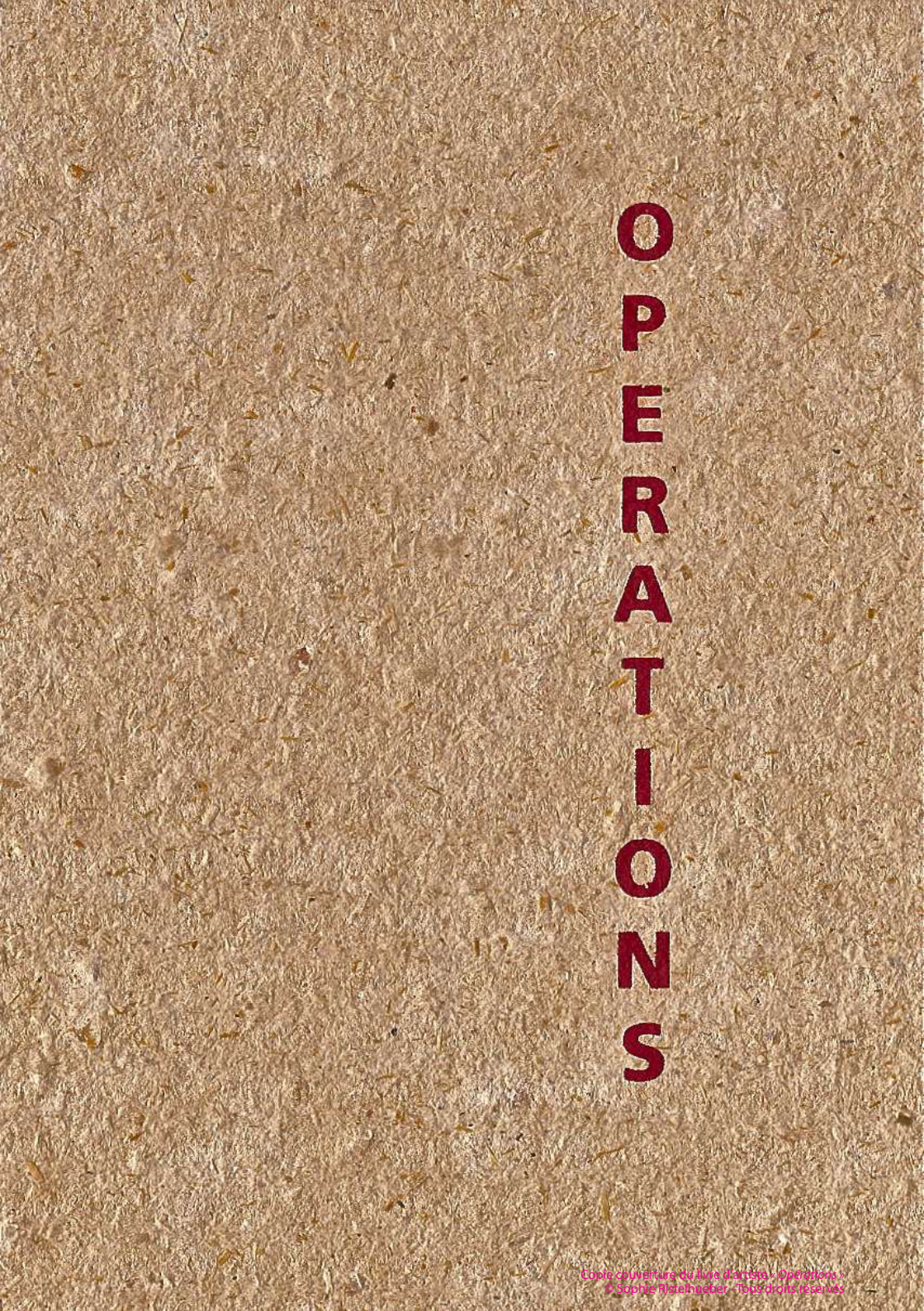
Sophie Ristelhueber : *J'ai été invitée par le centre d'art contemporain de Quimper. La directrice, Dominique Abensour, m'a donné carte blanche, et j'ai réalisé un livre d'artiste et une installation vidéo. L'installation vidéo reprend les mots qui sont dans le livre, qui sont des noms d'opérations militaires. Là encore, il y a une ambivalence, puisque je n'explique pas d'où viennent ces phrases et que les noms donnés aux opérations militaires sont souvent assez poétiques, avec un vocabulaire sur la nature, l'air, la géographie, le désert : « Tempête du désert », par exemple. J'ai fait une enquête sur l'Internet à travers les sites militaires américains et français, et j'ai collecté des noms d'opérations assez récentes, donc des noms que nos contemporains peuvent avoir à l'esprit. La bande sonore qui l'accompagne est assez insupportable, c'est une gamme chromatique ascendante mais infinie : au lieu de s'arrêter à un moment donné, on a l'impression qu'on continue toujours de monter dans les aigus.*[1]

À l'origine des mots, une enquête menée par Sophie Ristelhueber sur l'*Internet à travers les sites militaires américains et français* qui lui aura permis de collecter des noms *d'opérations assez récentes* qu'elle ordonne et met en pages, en images, en mouvement.

Entre images fixes et images en mouvement

Les *opérations* de Sophie Ristelhueber s'ancrent dans la réalité de faits contemporains prégnants, que l'artiste aborde sans concession et à distance de l'action, avant de les transcrire sous forme de traces, les signes tangibles d'un « après-coup », après affrontements, la mise en scène des images et paysages qui interrogent aujourd'hui le visiteur. Non pas apprêtées les images, mais sobrement cadrées pour mieux s'exposer dans la répétition, le multiple et plus petit dénominateur commun de l'action, vecteurs d'émotion, de celle qui rimerait avec

1 - Catherine Grenier, « Être incomprise ? », in *Sophie Ristelhueber – La guerre intérieure*, Paris, Editions JRP/Ringier & Les Presses du réel, 2010, p. 82.



Copie couverture du livre d'artiste « Operations »
© Sophie Nickelsheder - Tous droits réservés

motion. Un choc donc, une émotion à l'origine du mouvement qui met en branle l'artiste au moment de choisir son point de vue, poser le regard face aux paysages, à distance, les surfaces révélatrices d'histoires anciennes, les plaies en phase de cicatrisation mais toujours à vif, avant de les soumettre au visiteur, au lecteur, son attention sollicitée sans ostentation.

Alors que les photographies de Sophie Ristelhueber s'exposent en séries dans les musées, s'enchâssent sous forme d'installation à l'intérieur d'espaces architecturés ou s'affichent en pleines pages dans les livres que l'artiste confectionne, les *opérations* de SR s'accordent aujourd'hui sous la forme dédoublée du livre d'artiste et de la vidéo. Ses *Opérations* sont de celles qui riment avec actions, celles que l'artiste dénonce, dont elle énonce les titres, les noms d'opérations militaires qu'elle liste avant de les montrer, qu'elle compose sur fond de page blanche ou bien projette à la surface de l'écran. Des mots inscrits ici en caractère gras et couleur sang, mots épars imprimés ou exposés, lus ou entrevus sur les pages ou à même le mur de la galerie, les uns s'offrant à une lecture silencieuse pendant que les seconds, réunis sous la forme du diaporama, s'affichent en public, soumis alors aux affres d'une manifestation sonore stridente. Entre champ visuel et territoire sonore, l'attente d'y voir autre chose que les mots est vaine, la menace, elle, latente.

« Copier un objet ne m'intéressait pas. Pourquoi peindrais-je l'aspect extérieur d'une pomme, même avec la plus grande exactitude possible ? (…) Ce qui est important c'est la relation de l'objet à l'artiste, à sa personnalité, et la puissance qu'il détient d'organiser ses sensations et ses émotions. »[2]

Henri Matisse

2 - Henri Matisse, « Henri Matisse on Modernism and Tradition », The Studio, mai 1935, repris en français in EPA, p. 132, cité in *Henri Matisse/Hellsworth Kelly*, Dessins de plantes, p. 55.



Copie couverture du livre d'artiste « *Opérations* » © Sophie Ristelhueber –Tous droits réservés

Le livre d'artiste

Il suffit d'entrouvrir la couverture du livre comme on dévoile partiellement le rideau de la scène pour prendre connaissance du contenu de l'ouvrage dont seules les pages de droites ont été maculées. Une invitation faite au lecteur de tourner les pages, supports de mise en pages des mots inventoriés par l'artiste dans la perspective d'en accorder les sonorités, en pointer les répétitions en un jeu de compositions visuelles autour desquelles s'attarde l'œil, à travers lesquelles circule le regard. La page de gauche serait-elle la surface, le champ de vision laissé exempt de toute trace, les coulisses d'où s'extrairaient les mots avant de s'accorder ? Ou bien encore, le tremplin échafaudé dans la perspective de créer l'élan nécessaire au regard pour surfer entre les mots ? Surface monochrome et *paysage* s'accordent au moment de tourner les pages, les compositions lexicales s'interpénètrent, en synchronisation ou décalage avec la précédente, la suivante.

Le lecteur poursuit sa lecture au rythme des plans et compositions pour tenter d'en décrypter les mots, en faire jouer les sonorités quitte à en inventer de nouveaux, mots. En français ou en anglais, les mots collectés et réunis sous le titre d'*Opérations* se rassemblent sur les pages comme autant de sombres signaux aux consonances poétiques. Sous les mots, lisibles, d'autres maux, tus, comme autant d'opérations militaires passées sous silence, autant de dénominations stratégiques orchestrées par l'artiste avant d'être soigneusement soumises à l'attention du regardeur, sa présence sollicitée, en tension. « Tempête du désert », par exemple. Le titre souffle comme le vent annonciateur de l'aventure engagée par l'artiste pour mener à bien son opération livresque, ses *opérations*. Un livre illustré, les mots et titres d'opérations affichés comme autant de *paysages*, quintessences poétiques de manœuvres passées, les images offertes à regarder tout autant qu'à lire, les espaces ouverts à l'imaginaire. L'ouvrage nous est présenté comme un objet offert à la lecture, au voyage, un objet exposé dans la perspective de donner à voir, regarder, apercevoir les territoires entre les mots, ce que l'on en imagine. Avis de forte tempête sur le désert. Il n'y a rien à appréhender là de terrifiant hormis la découpe de mots rougeoyants sur fond de paysages monochromes, les paysages dénudés, dénués de toute perspective, et l'horizon bouché, le regard enroulé autour des mots, le lecteur touché, en douceur.

Aux opérations militaires, territoires hier ciblés dans le champ de mire des opérateurs, s'apparentent aujourd'hui les *opérations* que Sophie Ristelhueber mène de longue date pour en dénoncer les effets. *Formes esseulées*, épinglées sur fond de blancheur opaque, les *opérations* de SR s'affichent tels les motifs découpés sur fond de *tissu continu des formes*, les pages. Une opération de dématérialisation, la radicalité d'un *partage entre la figure et le fond*, le geste de la plasticienne comme celui du peintre au moment de tracer la forme, le geste déployé à *l'origine d'un désarroi, où se ferait entendre une plainte, celle de la perte désastreuse d'une continuité entre le moi et le monde*[3], là où se tiendrait l'étrangeté de la forme, son silence, son abstraction.

Aux *opérations*, oeuvre minimaliste, *une image essentielle débarrassée du fatras figuratif*[3], s'accorde le silence de la lecture. Le tumulte est ailleurs, formulé à travers la graphie, enroulé entre les pages d'où échapperaient encore quelques bruissements, réminiscences

3 - Rémi Labrusse et Éric de Chassey, Henri Matisse/Hellsworth Kelly, Dessins de plantes, Essai, Centre Pompidou, Paris, Gallimard, 2002, p. 23-24.





Captures d'écran vidéo « *Opérations* », 2007 © Sophie Ristelhueber –Tous droits réservés

signifiantes d'*opérations* passées, de guerres larvées. Isolant les mots, les accordant sur la page en même temps que d'une page à l'autre, Sophie Ristelhueber compose avec les surfaces qui ne disent mot mais s'exposent comme autant de signes qui ouvrent à l'imaginaire, dissimulent tout autant qu'informent. Les noms d'*opérations militaires* perpétuées ces dernières années à travers le monde sont ici rassemblés dans le rayonnement de leurs appellations, un déploiement de leurs appositions à travers lesquelles le regard se fraie un passage. Notre regard guidé, promené entre surface et profondeur, l'imagination mise en mouvement par-delà les lettres, les mots, la liste, les *opérations* significatives de faits avérés. Scandant l'espace de la feuille, réceptacle de mots écorchés qui découpent la surface sans broncher, SR transfigure la réalité. Difficile d'en rajouter au risque de se tromper, si ce n'est déjà fait, opéré.

Tournant les pages, *j'*amorce la danse des mots, mets à découvert les espaces ménagés entre les mots, l'espace appréhendé comme autant de passages capables d'entraver l'inéluctable prolifération des images, suppléer au déferlement des *opérations* au risque de n'être perçues qu'à travers leur attractive résonance poétique. Simple subterfuge dont nul n'occulte le drame tapi-là sous les mots, la couleur chair gravée à même la graphie.

Sophie Ristelhueber *fait* les images, dans le sens où, comme l'écrit Marie-José Mondzain pour définir l' « opération imageante », *faire une image, c'est donner à voir à un autre la trace de retraits successifs, de mouvements ou de gestes imageants qui conduisent au partage des regards*[4]. Elle-même, à distance des paysages, SR offre l'opportunité au visiteur de se saisir du vestige de son passage. L'opération complexe qui permet au visiteur de se tenir à distance de ce qui lui est donné à voir. Une distance nécessaire pour tenter de reconstituer l'histoire, en restituer la teneur, le drame, les territoires hier soumis aux feux des autorités, les images aujourd'hui mises en musique et hantées, à défaut d'être chantées.

Entre Champ visuel et espace sonore

La projection vidéo

Opérations : une série d'arrêts sur images, projetées. La menace est latente et la tension permanente au moment de la projection. Dénonçant la violence, à défaut d'en exhiber

4 - Marie-José Mondzain, *Qu'est-ce que voir une image ?, Image fixe–Image mouvante*, Conférence du mardi 13 juillet 2004, Université de Tous Les Savoirs, Paris.
Site « http://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/qu_est_ce_que_voir_une_image.1405 »

les scènes, l'artiste en exacerbe la teneur dramatique, loin de toute complaisance. Pas plus de distractions visuelles que d'échappées sonores face aux *opérations*, là où les mots s'affichent, explosent à même le mur sur un mode lancinant, fascinant. Tels les tirs de mortiers ininterrompus, les éclats de mots s'enchaînent en rafale. Mots à peine perçus que déjà disparus, qui font place aux suivants, s'exposent, mais jamais là où attendus, ailleurs, en un envol épars, le déploiement des mots surgis de nulle part, comme des éclats d'obus aux visées parfaitement contrôlées.

La bande sonore est diffusée en boucle : une *gamme chromatique ascendante*[5] composée à partir d'une fréquence aigue rendant l'écoute rapidement insupportable. Sollicitation des sens, mise en tension de l'attention maintenue en éveil, Sophie Ristelhueber entretient le malaise, quitte à décourager le visiteur. Réalisée *grâce à un agencement de douze sons*[6], la « gamme de Risset » est à l'origine d'une illusion acoustique qui répond, comme son appellation l'indique, à une « balance de sons » réalisée à partir de l'articulation des sons. Une note sans cesse plus haute s'accorde à la précédente sans suspension de temps. Cette succession de notes juxtaposées serait à l'origine d'une gamme ascendante modulée entre accélération et décélération, une information sonore ambiguë propre à générer le suspens, suspendre l'attention du visiteur en attente d'un objet inachevé.

Répondant à une méthode de construction de notes et de sons aussi radicale dans la pratique que dans ses effets, la « gamme montante » de Jean-Claude Risset, aurait-elle été élaborée par l'artiste comme l'élément fédérateur du projet d'*opérations* pour qu'ensemble, composition sonore et composition visuelle s'accordent avant de s'exposer *au diapason* ?

Opérations est le champ d'exploration ouvert au visiteur curieux qui fait face au plan de la projection, sa place ménagée entre champ visuel et territoire sonore, là où le « dé » d' « indéfini » s'enchâsserait, écarté pour mieux s'encarter, se déplacer avant de se poser, infiniment. La stratégie imaginée par l'artiste, une opération fomentée pour dénoncer les manœuvres militaires, s'expose sous la forme d'une projection tonitruante alors que les mots, éclats rougeoyants émergeants de la surface murale, s'affichent sur le mode de la scansion, éclatent en plein vol comme autant d'éclairs sombres perçant la surface *écranique*. Si le *feu d'artifice est un procédé pyrotechnique utilisant des explosifs déflagrants visant à produire du son, de la lumière et de la fumée*[2], Sophie Ristelhueber en a détourné le mécanisme sans en négliger les effets. Opérations s'exposerait-elle, à l'image du feu d'artifice, tel le dispositif explosif dont l'attraction originale ferait place à l'effrayante série d'explosions projetées à l'infini, la vidéo construite en boucle et sans transition, sur le mode de la fascination ?

Alors que *les feux d'artifice font du bruit lorsqu'ils explosent*, que *leur lumière et leur mouvement les rendent si attrayants*, SR contourne le procédé de la pyrotechnie pour en détourner les composantes sans en négliger les effets. À l'origine des tirs, tels

5 - Cette illusion est réalisée grâce à un agencement de douze sons (ces sons assez complexes ne peuvent être produits que par ordinateur). Le principe de cette gamme est similaire à celui de la gamme de Shepard. En effet, chaque son est composé de six notes (de même tonalité) de six octaves différentes (par exemple six do ou six ré...) qui sont jouées à six volumes différents. Le volume des notes des octaves moyennes est le plus fort alors que le volume des notes des octaves plus élevées et inférieures est moins fort. Pour que l'illusion fonctionne, il faut introduire ou éliminer de façon très graduelle les notes de fréquences graves et aiguës. Cette méthode de construction est le coeur de ce phénomène et c'est en ceci que l'information ambiguë d'une gamme sans fin (montante comme descendante) est créée.

6 - Ibid. 5. « Cette illusion est réalisée grâce à un agencement de douze sons (ces sons assez complexes ne peuvent être produits que par ordinateur). »

des projectiles, les mots se donnent à voir sans préambule, mais pas à entendre. Loin de toute pétarade carnavalesque, seul le cri strident d'une sirène assourdissante semble couvrir le champ



Ce soir feu d'artifice, Ecluses à Portiragnes Village - Photos © Portiragnes Village

des affrontements ici rassemblés sous l'*aura* d'une histoire concordante, la trame sonore nimbant les corps pour en dissimuler les formes, sans en occulter l'histoire.

À défaut d'obscurité déchirée par l'explosion sonore de projectiles incandescents, c'est au grand jour et par temps couvert que manifestent les *opérations* comme autant de feux découpant la surface de projection, mais ici figés, le temps du passage des images, l'espace de temps dévolu à la représentation de maux sous-jacents. Extraits d'un épais brouillard qui occulte tout paysage, les mots s'exposent sous la forme du diaporama, déchirant ainsi l'opacité du voile de la représentation. Comme face aux ballets de feux nocturnes, étoiles scintillantes chorégraphiées sur fond de ciel obscur, l'éclatement des mots projetés et mis en scène sur la surface murale retient toute notre attention. Le regard s'attache aux mots le temps de leur inscription, de leur effacement, comme un temps suspendu entre, un, deux ou plusieurs mots composant les plans, qui s'allient au profit d'une composition, plus large, le nécessaire réajustement du regard qui s'attarde, la vision suspendue au moment de l'entre-deux plan de la projection, de l'entre-deux espace de temps. De l'origine des tirs, rien ne nous sera communiqué, « secret défense ». Le champ de bataille fait place à l'imaginaire, les cibles visées alors plongées dans l'ombre. De la violence émargeant des scènes, rien ne nous sera épargné, excepté l'image.

La menace est latente à l'ombre de la galerie, la projection pas moins spectaculaire. L'éclat des mots comme l'effusion des sons, à l'abri des menaces mais proche des bruits du monde, soumis au feu spectaculaire d'un montage audiovisuel prégnant, le visiteur tente encore de s'accrocher aux mots, en vain. C'est à la couleur que s'attache le regard, comme on s'attarde le long du fil conducteur, les taches homogènes scandant la surface à même de transgresser la loi du genre, la spatialisation des images et du son, l'œil capable de s'engager à travers le dédale des mots ou groupes de mots présentés comme autant de tremplins incontournables offerts à qui souhaite créer ses propres images, imaginer.

« *Là où le reporter de guerre comprime les significations dans une image la plus expressive possible pour signifier l'événement, l'artiste sépare, fragmente les éléments du conflit et*

explore séparément chacune de ses portées »[7]
Sophie Ristelhueber

Opérations

Sophie Ristelhueber quitte les sentiers battus de la représentation pour rejoindre le territoire des images *fondamentales* qu'elle élabore à distance des paysages, les formes ainsi déstructurées au profit de *la* forme capable de les réinventer, les territoires, en une tension *parallèle à la nature*, un champ visuel, une écriture silencieuse pleine de sens. Dénaturées, les *opérations ristelhueberiennes* semblent aussi bien faire écho au trop plein d'images, les conflits hyper médiatisés diffusés à travers les écrans, qu'à l'absence d'images, les témoignages impossibles de ces guerres invisibles, les sites d'où sont exclus les journalistes interdits de circulation et de prise de vue.

Artiste *en guerre*[8] Sophie Ristelhueber ? Les *batailles* menées par l'artiste à travers les mots qu'elle laisse poindre ou émerger à la surface de la page, du plan de la projection, ne feraient-elles écho au geste artistique, l'acte créateur, décrit par Kandinsky comme une *nécessité intérieure*[9] ? Tel Paul Cézanne, l'artiste en quête d'une « harmonie parallèle à la nature », SR, *ayant éliminé toute suggestion trop immédiate de l'expérience sensible*, parvient *au « pur rapport », à la forme en soi, reconnaissable ou non, ouverte ou refermée sur elle-même, la forme née de la maturation d'un élan intérieur*. Un élan intérieur *qui, parce qu'il a su retrouver un ordre, une organisation des rythmes, des relations de couleurs, des intervalles de silence, d'une absolue nécessité, donne à voir l'au-delà de l'apparent : ce qui dans la nature demeurait jusqu'alors invisible*.[10]

Entre ce que *je* lis, comme entre ce que *je* perçois, les volées et envolées de mots projetés sous le joug d'une menace audible, entre champ visuel et territoire sonore, le regard, tenté d'en découdre avec les mots, circule. Si bien *exp(l)osés*, les mots projetés se détachent de la surface ou émergent d'un fond telles les surfaces monochromes et compositions formelles, aires ouvertes à l'exploration du regard. Le fil conducteur à même de tisser les relations entre les mots, d'une page ou d'un plan à l'autre, investissent les territoires *occupés*. Engagé à travers le labyrinthe des mots et aux prises avec les *opérations* répertoriées par Sophie Ristelhueber, loin des territoires occupés, le visiteur est pris dans la tourmente audiovisuelle. Derrière l'envol des mots, l'apothéose de bouquets colorés, d'autres maux, mis en scène avec brio, loin de toute obscénité.

© Ghislaine Perichet
Paris, juin 2012
Turbulences Vidéo #76

7 - Sophie Ristelhueber citée par Isabelle Matheron, in « Une guerre sans images peut-elle prendre fin ? », Site « Grotius International », en ligne le 27/10/2009. http://www.grotius.fr/une-guerre-sans-images-peut-elle-prendre-fin/

8 - *« Sans doute, comme artiste, suis-je moi aussi en guerre »*. Propos de l'artiste inscrits sur le quatrième de couverture de *WB(West Bank)*, Thames & Hudson, Cabinet des estampes, Genève, 2005.

9 - Wassily Kandinsky, Franz Marc, *Almanach du Blaue Reiter - Le cavalier bleu*, traduction française, Paris, Ed. Klincksieck, 1981, p. 192. Cité par Liliane Brion-Guerry, « La difficile recherche d'un nouvel espace », *Cézanne*, Dossier de l'Art n° 25, p. 77.

10 - Liliane Brion-Guerry, « La difficile recherche d'un nouvel espace », Cézanne, Dossier de l'Art n° 25, p. 77.

Les corps flottants

Pascale Weber



2
D'un corps étranger l'autre

Le temps passe et faute de mieux le modèle masculin reste le seul, prédictif et descriptif à la fois, totalement inadapté aux ressentis, aux projections érotiques variées, aux désirs féminins. Il faut des femmes bien vivantes, qui aient une chance de s'abîmer. Des manques et des frustrations. Que pourrais-je devenir qui n'existe pas encore ?

Du replâtrage.

Du rafistolage.
Sur soi seulement.

L'arnaque de la politique, c'est de prétendre aider des êtres à vivre. Il me répugne, que des hommes, que je ne connais pas, se mettent à penser mon bonheur. Je ne veux pas d'avantage que des femmes jugent pour moi de ce qui pourrait me soulager. Les modèles doivent s'effacer pour se réactualiser à la génération suivante, un peu comme les rêves de jeunesse.

Sauf les enfants, les malades, les victimes fragiles qui appellent au secours. Ceux-là doivent être entendu. Il faut apprendre à les écouter vraiment. Comprendre ce qu'ils nous demandent. Proposer notre aide. Nous disposer.
Je n'ai pas le temps de m'intéresser aux martyrs volontaires, aux agressions esthétiques, aux jeux de la souffrance, de la détestation de soi, de la maltraitance de l'autre, du morbide mis en scène, tout cela n'est pas mon genre de nourriture. Il ne suffit pas d'être curieux, d'autant qu'en ces détours canailles, ces lieux et ces nuées, les anfractuosités sont dorénavant trop vulgaires et trop visitées, pour qu'il me soit encore possible de trouver mon propre corps.

Stupides et touchantes sont nos combines, vaines et incongrues les ruses que nous mettons au point. On croit être seul à emprunter de si mauvais raccourcis qu'ils ne permettent aucune rencontre intéressante : Les hommes à sexe de femme, les femmes qui n'auront jamais d'enfant, celles qui entendent fabriquer des soldats et des héros, les guerrières qui renient des siècles de docilité domestique jusqu'à celles-ci dont le discours est tout simplement misogyne.

Les arguments doivent avoir leur part de justesse, la médiocrité est en effet assez répandue, je la reconnais en moi, et au fond, les questions de l'identité et du désir ne sont pas posées.

Le sexe est pourtant presque exclusivement ce par quoi l'homme et la femme se définissent, le genre bien sûr, puis l'orientation, hétéro ou homosexuelle, la fonction qu'on en fait ensuite : que l'on mette un point d'honneur à reproduire ou non l'espèce, rester du côté de l'adolescence autocentrée ou du parent écartelé par des responsabilités finalement assez triviales, l'ambition enfin, la passion renouvelée, douloureuse, expérimentale, contractualisée ou tacite.

Parler de sexe, c'est énoncer son humanité. Je ne suis obsédée que par ma propre sexualité. Sinon j'en aurais fait un métier. Sexologue. Dire qui je suis, celle que je veux être, celui que je veux atteindre tout simplement. Toi. C'est prendre conscience de soi ; c'est jouissif ou c'est insupportable.
C'est regarder autour de soi aussi, mais pour cela il faut vieillir d'abord, oublier le regard paralysant, réciproque, que l'on imagine de l'autre sur soi, et qui est une façon de continuer à jouir de son regard, dans le miroir de notre amour-propre.

Tu sais Marian, non seulement l'identité et le désir des femmes sont toujours interrogés du point de vue de l'homme, de la capacité de l'homme à répondre à ce désir, à le combler, à aider la femme à se réaliser, à se reconnaître, elle grâce à lui. Mais aussi certainement les hommes projettent-ils leur identité, leurs désirs à partir de ce qu'ils s'imaginent qu'une femme attend, ou est supposée attendre d'eux. Nous nous représentons tous à partir de l'autre sexe, ce sexe que nous n'avons pas. Nous nous construisons en comblant des manques qu'il nous faut d'abord inventer, sans beaucoup d'imagination. C'est pourquoi j'ai tant de craintes à écrire ces lignes. Des mots que tu pourrais ne pas reconnaître, comme un parent peut ne pas reconnaître son enfant. Car si j'affirme que la sexualité est au cœur de toutes nos préoccupations, c'est qu'elle cache pour chacun d'entre nous ce qu'il y a de plus étrange, de plus secret de notre présence au monde.

Lorsque la mythologie ordinaire veut qu'une femme soit mère ou amante, ne parvenant à remplir correctement qu'une des deux fonctions, soit par nature, soit par vocation, hommes et femmes nous acceptons sans beaucoup d'audace qu'il n'y aurait jamais que deux options ; se dévouer ou se perdre. Pour une

femme, la maman ou la putain. Un lieu commun.

Avec l'essor et la diversification du secteur des industries du sexe, sa contagion effrénée et délirante à toutes les couches sociales, l'image du corps apparaît toujours plus dégradée, et par les hommes et par les femmes ; Le mépris et la haine du corps sont banalisés. L'hypersexualité des jeunes par une agression permanente tacitement admise de la pornographie dans le domaine public n'a rien d'une hyper sollicitation du corps et des sens des petites filles ou des petits garçons. Les enfants ne sont éveillés à rien de scabreux malheureusement, car l'ambivalence avive l'intelligence et la curiosité. Les enfants ne sont aucunement invités à se frotter un peu honteusement à la morale. La morale, je m'en méfie, les enfants grandissent comme des handicapés du toucher : ils peuvent tout voir, mais surtout ne rien palper. Ils confondent la gifle et la caresse.

La fureur de notre société, fondée sur le culte de l'argent et éblouie par ce qui brille, participe de l'impossible innocence des jeux de touche-pipi de mon enfance. Je trouve détestable, qu'au titre que c'est un droit qu'elles ont en commun avec les hommes, des femmes participent de la banalisation et de la généralisation de la violence sexuelle. Le droit bien sûr, à la bêtise et à l'ignorance aussi. Rivaliser de haine et de rudesse. Ne jamais baisser la garde. Oncques, je ne parle à visage découvert de nous d'eux, ensemble. Je passerai pour une simple d'esprit, une illuminée, une fille perdue, aussi perdue et méprisée qu'une femme libre aujourd'hui l'eut été au temps de l'inquisition.

Que choisir donc entre la servante ou la putain ?
Deux femmes dont je sais la fonction, l'attrait, le bénéfice pour celui qui en jouit, mais dont j'ignore l'identité et le désir. Qui l'ignorent elles-mêmes probablement.

C'est la seule chose que moi, Paule Tressand-Winckler, je sais d'elles.

En creux.

Je ne crois pas aux amants mauvais en soi, sauf qu'il doit en être de plus ou moins sportifs. Je ne crois pas aux mères insuffisantes, sauf qu'il doit en être de plus ou moins désirantes, je veux dire que leur désirs sont avec elles plus ou moins exigeants, leur appétence plus ou moins tyrannique, leur espérance

grande, folle et difficile à faite taire. Les lieux communs sont pour nous tous qui les traversons de dangereux raccourcis. Bien que charmants. Puisqu'ils nous reposent de notre souveraineté. Ils se détachent à l'horizon comme des mirages. Ils nous bâillonnent. Ils endiguent toute amorce de changement, au contraire des catastrophes.

Longtemps j'ai été obsédée par l'idée de n'être qu'un accident.
Même désiré.
Difficulté à admettre que la logique du vivant soit celle d'une rencontre hasardeuse. Que les choix opérés durant notre existence ne soient que conjoncture. Gestion permanente de l'impondérable. Au boulot, en famille, en promenade, en déplacement. Les accidents et les crises se suivent, insignifiants souvent, ou dramatiques - quatre, cinq fois par existence ? - au point de nous sembler irréels. Pour hasardeuse que soit notre existence, rien curieusement ne prive les hommes et les femmes de leur audace à se choisir, ou à afficher une telle prétention.

Si l'homosexualité apparaît comme la réponse idéale au problème de la surpopulation mondiale : moins sobre que l'abstinence, moins dangereuse que la pédophilie, l'infanticide ou la politique de l'enfant unique, je ne parviens pas à me convaincre qu'il s'agisse de « la voie royale », ni que je puisse faire l'économie de ma confrontation avec l'autre sexe. Celui qui m'est définitivement étranger. Car c'est dans notre corps à corps de lutteurs qui s'amusent, dans tes bras d'homme que je me sens d'un autre genre.

Les couples hétérosexuels sont ceux qui font le pari d'une impossible différence à se départager et se défaire. Même lorsque le couple entend rester stérile, il y a la promesse d'un possible qui viendrait annuler toute différence et rendre compatible ce qui est irréductible aux deux sexes.
Les couples mixtes, faisant se rencontrer les générations, les continents, les langues ou les couleurs de peau m'émeuvent toujours un peu sottement. De même que les belles et les bêtes, les assortiments improbables. La promesse d'une nouvelle mixité, d'un autre monde.

Vieillir. Comment pourtant se résoudre aux complications d'une vie à deux, à la douleur d'une éventuelle insatisfaction réciproque. Car alors il faut survivre à l'ennui génital, on n'a pas tous la vocation de la masturbation. Le sexe, c'est une chose redoutable, c'est à prendre au sérieux, c'est drôle aussi et c'est agréable surtout… lorsque c'est bon. Sinon ça devient tragique. On en sort misérable. Il n'y a pas de drame plus terrible que cette solitude dans laquelle nous précipite notre corps malheureux.

Choisir, se choisir, la belle escroquerie… puisqu'on ne choisit pas son sexe à la naissance. Se choisir ? Y a-t-il plus de drames, de peines, de répudiations dans les mariages collectifs arrangés comme un grand jeu de hasard, que dans la décision réciproque des partenaires à vivre ensemble ?
Car même dans cette débauche rationalisée, organisée par des institutions, des gouvernements, des firmes, chaque couple advient de la même façon ; Une rencontre que l'on ne maîtrise pas, des circonstances qui nous dépassent. Le couple se met à exister par les choix qu'il lui faudra opérer, chacun pour soi et ensemble à deux : la manière d'accepter ce qui survient, de répondre aux circonstances, de défendre une morale.
Condamné chacun à choisir à chaque instant de rester unis ou de se séparer, c'est ainsi que nous sommes ensemble. Passionnément.

Je ne connais pas de rupture anodine. Il faut du temps et de l'énergie pour pardonner, se supporter, réhabiliter la terre entière. Épuiser le mystère d'une rencontre, aussi chaotique soit-elle, pour comprendre nos sentiments, pour juger de ce qui est moral à nos yeux, passer le cap de l'indifférence et du renoncement.
Redémarrer.
Plus les êtres sont forts et résistants, plus ils s'acharnent.
L'alcool encore permet de retomber en adolescence.
J'ai la chance de ne pas avoir besoin de boire, contrairement à toi, pour me faire violence autrement, obliger mon corps et ma tête à céder sur ce qu'ils retiennent captifs : l'instinct, l'obscur. Je dis que je n'ai pas besoin de boire, mais j'ai sur moi cet anti-dépresseur, que je prends un peu irrégulièrement ! Ce qui relève de ma sexualité, ce qui se cache derrière toutes les formes de sexualités, une ombre, une appétence indécente - vouloir comprendre. Toute l'énergie de mon corps vient de là, nourrir ma curiosité, renouveler mon désir.

Les incidents sont comme des coups de dès lancés au hasard à travers le temps,

ils n'ont rien à voir avec la vérité. Il n'existe pas d'incidents vrais ou faux, pas plus qu'il n'existe de ressentis et de sentiments honnêtes ou malhonnêtes. On peut trouver les événements injustes et les sentiments puérils, mais on n'abuse pas avec ses sentiments. Comme les incidents, la passion explose au hasard, c'est-à-dire sans qu'on ait de prises sur son déclenchement. La seule possibilité que nous ayons c'est de l'ignorer.

Les incidents surviennent. Ils éprouvent la loi de l'inertie et amorcent le mouvement de mon existence.
Ils tirent mon corps du repos ou du constant mouvement linéaire dans lequel il se trouve empêtré. Ils sont la seule force capable d'agir sur lui, et de le contraindre à changer d'état. De la force déstabilisante des incidents, dépendent la qualité et la proportion du changement. Ma nouvelle vie depuis notre rencontre ne doit sa pérennité qu'à cette autre loi, dite de conservation de mouvement. À notre attirance réciproque, à l'entité du couple que nous avons formé, une réaction égale nous sera toujours opposée. Qui nous isole ou nous fragilise. Qui me perd lorsque je dois te quitter quelque temps.
Ce sont les trois lois du mouvement auxquelles, tel un astre, notre amour et mon existence sont soumis.

Les incidents sont donc la seule chose que nous ayons pour changer le monde. Ils finissent par donner du sens à mon existence. Les événements qui échappaient à mon contrôle, ou ceux liés au pur hasard. La mort de ma plus chère amie. D'autres décès encore. Des accidents. Des rencontres, la main que pose sur ma cuisse un spectateur voisin, que je ne connais pas et avec lequel je vivrais quelques années. Le verre que renverse maladroitement sur moi, il y a vingt ans, le jeune homme dont j'ignore le prénom… Le reflet lumineux que je suis incapable de voir à l'instant du déclic photographique tant je suis absorbée par autre chose dans l'espace de ma vision, cette même photographie présentée par hasard, vue et remarquée par hasard. Premier regard curieux d'un spectateur. Première exposition. Je n'ai pas donné suite. Mon arrivée à l'Institut.

Les incidents sont l'exact contraire de nos angoisses : datés, inscrits précisément dans notre parcours, refusant l'étirement du temps. Les incidents n'ont rien à voir avec la peur qui monte, sans limites. Ils démasquent les distorsions du temps et notre incapacité à nous renouveler vraiment de notre plein gré.

Notre rencontre en un lieu vraiment improbable, loin de tout. Paule Tressand-

Winckler, Marian Straznik. Si peu propice à l'amour, tel que nous le découvrons ensemble sous le regard distant de ses habitants. Je suis étrangère en ce lieu, mais tu es plus étranger que moi encore. Car cela se voit et s'entend.

Les artistes sont les serviteurs inspirés du hasard, ils n'apprennent pas simplement à composer avec lui, ils s'en remettent à lui, il est leur moteur, leur horizon, leur morale. Ce qui leur sert à user les intentions, l'énergie têtue, en attendant que le miracle ait lieu. Le miracle n'a rien de sacré dans l'art contemporain, c'est juste un mélange d'obscénité, de dégoût et de mépris : le hasard sans la morale.
Cela n'a plus grand-chose à voir avec la Culture de Malraux, l'art contemporain officiel est ce qui fait de l'homme un simple accident de l'univers, sans autre ambition que de se réjouir de l'ampleur des dégâts.

L'Institut est en province. L'art contemporain n'est pas vraiment le truc de Martin Manach, son Directeur, ni de la majorité de son équipe. J'ai été choquée au début de constater que même dans le monde de l'imagerie médicale, très peu de personnes s'intéressaient aux questions d'images, encore moins au monde de l'art, longtemps premier pourvoyeur pourtant d'icônes anatomiques, guère plus à l'esthétique, ou l'histoire des ruptures et des dialogues entre les œuvres, entre les époques et entre les artistes. Plus généralement, je me demande pourquoi personne à l'Institut, et notamment les cogniticiens, ne s'intéresse plus désormais aux écrits d'artistes depuis Picasso, Bazaine, Tapiès… Comme si de tels récits n'avaient plus leur place dans l'actualité médiatique. Aucune expérience intérieure à partager…et pour cause. Les essais de critiques s'en sortent mieux certainement. Les travaux scientifiques c'est évident. C'est le règne de la société de communication. Faire et défaire les stars. C'est ma mère qui m'emmenait au musée quand j'étais enfant. C'était bien mais déjà je trouvais que c'était trop long !

Il faut bien se marrer un peu, c'est tellement chiant aujourd'hui une expo d'art contemporain. Et plus de projets surtout ! L'instinct dirige seul le monde, puisque le savoir ne sert qu'à désespérer de tout. La guerre du sexe et de l'argent. Le pouvoir et le spectacle. En fait l'art contemporain est devenu un médium comme un autre. Il forme la masse des individus qui s'emmerdent sans pour autant se donner la peine de réfléchir. La télévision a habitué les gens à regarder des images univoques, construites comme des slogans publicitaires, son public a désappris la complexité des choses, non pas qu'il la refuse mais

qu'il ne sait pas -ou plus- la voir. L'art contemporain ne s'adresse pas à l'individu. Il n'y a plus qu'au Louvre, qu'un visiteur peut régulièrement, jour après jour, année après année, venir s'asseoir, se poser des heures et fréquenter une même peinture. Ma mère m'emmenait au Louvre lorsque j'étais enfant.

Plus de conscience, plus d'interrogation en art – mais peut-être n'y-en a t-il jamais eu ? – le public a désappris à penser par le regard. Nous sommes tous en pays capitalistes et sans le savoir les victimes d'une révolution culturelle. Tout ce savoir saccagé pour en finir avec l'utopie démocratique. Nous ignorons désormais bêtement l'impossibilité de donner des réponses à tout, claires, faciles, incisives. La culture artistique actuelle se réduit aux jeux de questions-réponses, soirées entre copains, télé, ou radio : la Quizz-mondanité… À chaque saison son actualité, aucun dialogue, ni entre les êtres, ni à travers le temps et les territoires. Comment faire de la photographie dans une société d'amnésiques ?
Lorsque je suis arrivée à l'Institut, c'est Rob Cormack, un vieux suisse, qui passait son temps entre Bern où il donnait des cours à l'Université et son bureau en France, qui était directeur. Il avait fait inscrire sur la plaque à droite de ma porte : Paule Tressand-Winckler, photographe. Cela avait fait sourire de nombreux collègues du département d'Imagerie médicale. Ce n'était pas tout à fait faux au demeurant, je pratiquais régulièrement la photographie, pour mâter mon impatience je crois. Savoir que rien ne sert de s'acharner, de besogner, mais qu'il faut attendre le hasard, sans certitude d'aucune sorte, et qu'il est parfois impossible d'attendre sans trimer. Ne plus croire, sincèrement, pour pouvoir être touché à nouveau. Car la souffrance a ses limites.
Sommes-nous à ce point ?

Je me souviens mon acharnement à vouloir être aimée de mes premiers amants, jusqu'à épuiser leur patience. Je crois en effet qu'il en va de même des rencontres, de l'art, des ambitions… il faut épuiser ses attentes.
Comptant les soirées passées ensemble, les cadeaux, les attentions, consignant nos ébats. Jalouse aussi. Parfois. Mais rapidement, je préférais la vengeance. Je me souviens avoir renoncé à combler ce manque d'amour, avoir gagné cette part de dureté, froide, distante. J'attendais de m'entamer un peu plus, probablement. Rencontrer l'amour à mon âge, lorsqu'on est une femme, inquiète, amuse, attriste parfois.
Et cela n'est rien à dire.
D'autres attendent également, cruellement, en vain.

Je pense à eux.
La souffrance a ses limites, la souffrance liée à la solitude aussi, mais la peur de finir seul est toujours présente, elle mue et s'amplifie jusqu'à l'achèvement. On finit par la porter en soi comme on se porte soi-même. Justement pour nous garder en alerte, parce que la mort entre, et comme le dit Anthony Burgess, elle nous arrête au milieu d'une phrase. Aussi chacun vieillit à sa façon : il y a ceux qui s'empressent de prendre la parole pour parler si vite, qu'ils en deviennent incompréhensibles ; il y a ceux qui ne parlent presque plus, convaincus qu'on ne peut rien affirmer sur rien.
Dans tous les cas, ça n'a pas importance, puisqu'on nous écoute tous comme des enfants, on nous répond comme à des enfants. Il nous faut chaque jour nous battre pour faire valoir notre âge et notre légitimité à prendre la parole, à exercer un semblant de droit démocratique.

Parler, penser à voix haute, errer dans notre esprit qui prend forme, accueillir les prémisses d'une conviction et de son contraire. Rien de plus misérable. Rien ne sert de parler lorsqu'on est adulte si c'est pour poser des questions qui n'appellent pas de réponses claires, précises et définitives, si c'est pour échanger des vérités relatives et floues. C'est qu'on a pas bien compris à quoi servait l'école, qu'on a pas encore compris qu'il fallait se soumettre à son idéologie, accepter l'ennui – parce que presque tout ce qu'on entreprend, tous les métiers auxquels nous forme l'école exsudent rapidement la morosité et la lassitude –, admettre l'injustice – parce que ce qui permet à certains de s'exprimer, engage les autres à se taire, à disparaître, à se détester.

Non seulement l'école ne permet pas la libération de l'individu, aucune institution ne peut se substituer à la personne pour faire ce travail là, mais elle est même exactement le contraire : elle refuse aux élèves la responsabilité d'un apprentissage à même de permettre leur épanouissement. Obligatoire, injuste, chiante, forte de certitudes et de principes universels, définitifs, elle enseigne la patience et l'obéissance. Si elle n'aide plus à trouver un emploi, elle prépare assez bien finalement au monde du travail.

Il ne peut y avoir d'apprentissage réel destiné à la personne, sans en passer par la déscolarisation, sans sortie de l'institution. Ça ne servirait pas l'intérêt de l'entreprise, ni celle des médiocres, mais ça nous permettrait de changer la programmation du spectacle de notre Idéal.

Je ne crois plus qu'avoir des convictions idéologiques soit devenu une tare, même après force démonstrations que les hommes ont faites de leur incapacité à changer le monde. On ne va quand même pas reprendre tout à zéro après chaque catastrophe que l'humanité provoque. Je crois qu'il faut continuer jusqu'à ce que ça marche. Si on peut tomber amoureux, faire un enfant à soixante ans, on doit aussi pouvoir renouer avec un idéal de société qui nous a donné quelques petites révolutions, deux ou trois guerres et trois ou quatre manifestes. Ce qui fait défaut à l'humanité, c'est l'opiniâtreté et la ferme détermination à persévérer dans la réalisation d'un idéal qui ne peut être circonstancié. Finalement le vrai problème c'est qu'on ne vit pas assez longtemps, c'est un peu comme les mandats présidentiels, plus ils sont courts et moins il y a de temps pour l'après et avant-campagne.

Comme je n'ai jamais su ce que je voulais, il était naturel que je ne comprenne pas avec une grande vivacité l'objet d'un désir naissant si fort, si flou et si contaminant pour l'ensemble de ma chair. De faire des images, mon regard s'était égaré. Désir de plaire ou peur de choquer ? La vision, dès lors qu'elle devient publique, comme un personnage de même qualité, possède souvent le corps, chasse ou surjoue, et toujours trahit l'attention triviale, l'œil domestique. Regard affecté. Décalé. En retrait des substances physiques. Le plaisir exhibitionniste et voyeuriste à photographier anesthésie les sens du photographe en le protégeant de toute rencontre réelle avec d'autres corps. C'est toi Marian, qui m'a montré simplement que les images que je construisais ne coïncidaient pas avec l'expérience de mon regard intime, que je ne me laissai plus aller à voir…

Seul comptent le désir, n'est-ce pas Marian ? - celui d'écrire, de dire, d'aimer, d'être aimé, de vivre - et l'absence de désir - son amenuisement, sa disparition, à force d'être réprimé, pour ne surgir qu'occasionnellement, incognito. Car pour contrôler son désir, il faut ne plus avoir envie de grand chose ; Il n'y a pas plus vivant qu'un individu revenu d'une tentative d'évasion ; ayant cru pouvoir échapper à son désir, rattrapé par ce qu'il croyait avoir définitivement chassé de son existence.

Comme celui-là est bon à vivre.

Rien n'est plus enivrant que la réconciliation avec la folie du corps.

Bien sûr il est probable qu'en fait de réconciliation, nos envies aient changé, peu à peu, qu'il y ait une sorte d'accommodation entre notre espoir et notre possible action sur les choses, notre capacité à modifier nos conditions d'existence et à jouir de cette triple projection : une existence à justifier ; un désir de vivre, contradictoire, tel que l'on est ; et le regard de l'autre sur soi. L'appétit de l'amant pour soi est ce qui donne toute sa force à notre propre ardeur.

Ma passion pour toi, si forte qu'elle me surprend et par sa force et par sa persévérance, me nourrit autant que l'amour que tu me portes. Elle me réprime et me contient aussi curieusement, car l'amour convie à la prudence. Il induit une certaine exigence et même de la discipline ; par le respect que l'on a l'un pour l'autre, que l'on se doit.
Car le désir n'est pas contenu seulement dans le corps, nos pulsions sexuelles débordent nos sexes, à travers le choix que nous avons fait l'un de l'autre. Nous voici dignes mutuellement de nous atteindre, de nous comprendre. L'érotisme, c'est cela également, reconnaître, l'un dans l'autre, notre intelligence, notre sensibilité, notre capacité d'échange. Notre désir contient de l'admiration, il nous rend estimable, glorieux, il proclame notre intérêt, il crédite nos pensées d'être amicales et exquises.

Pourquoi ne sommes-nous pas mieux éduqués à reconnaître et à affirmer notre volonté ?
En tant que femme, je pensais ne pas avoir été préparée à reconnaître mon désir. Tu n'étais pas d'accord avec cela. Il te semblait qu'étant un homme, tu n'avais pas été davantage averti d'un appétit vital qui serait tien. Pourtant je reste persuadée que c'est ainsi que l'on fabrique des garçons et des filles : on apprend aux garçons à affirmer leur identité : ce qu'ils sont, ce qu'ils veulent être. Dire, crier leur désir, le rendre plus impérieux que tout autre chose afin de charger leur corps de l'énergie suffisante au succès.
C'est l'éducation qui exacerbe les souffrances, qui avive les pulsions, qui développe et entretient ainsi la violence chez l'homme, en insinuant qu'il s'agit là d'une chose innée. C'est l'éducation qui conforme des troupeaux d'enfants, filles et garçons, à opter pour cette attitude moralisatrice qui interdit de poser la tentation et l'aspiration, comme un objet de transformation individuelle mais aussi collective, sociale.

Je n'ai pas grandi dans une famille d'hommes. J'ai eu la chance de ne pas naître « fille » au milieu de garçons, de frères et d'oncles. J'ai eu la chance de ne pas avoir à les servir, à aider ma mère, à la décharger, à être une bonne fille, à espérer qu'elle me sauve, seule une mère a vraiment le pouvoir de sauver ses filles, refusant de faire d'elles son prolongement, son troisième bras, adjoint aux deux précédents. J'ai eu la chance que tout s'amorce plutôt bien, en étant toute jeune laissée à mes tourments, mes inquiétudes et mon propre apprentissage.
Vraiment. J'ai grandi dans une famille de filles, de mères et de grand-mères. Quelques hommes épars et silencieux comme des îles. Un jeune frère, Patrick, pour lequel mes parents avaient instauré à table un tour de parole. Lorsque son tour arrivait, le petit garçon se gonflait, mais soit qu'il n'ait rien à dire, soit qu'il ait trop attendu, soit qu'il ne sache comment le dire, aucun son ne sortait de sa bouche. Son torse se dégonflait comme un soufflé.

Je me souviens du visage catastrophé de mon père, et malheureux de ma mère ; « allez, dis, dis, c'est à toi, qu'est-ce que tu veux dire ? » Rien ne sortait. Ma sœur alors prenait son tour, disant n'importe quoi, ce qui lui passait par la tête, une chose vue à l'école, entendue à la radio, inventée. Les phrases se succédaient, incohérentes, pourvu que la fillette ait juste le temps de prendre son souffle entre deux, sans être coupée par le garçon qui aurait retrouvé l'inspiration ou la grande sœur qui décomptait le temps de parole. C'était son tour. Elle avait quatre ans, cinq peut-être. Mes parents entendaient en fond sonore les élucubrations de la gamine en regardant Patrick, désemparés.

Je tentai une intervention lorsqu'il me semblait que cela avait assez duré. Parce que, après tout, c'était mon tour à nouveau. Invariablement, ma mère se tournait vers moi et m'intimait sèchement l'ordre de me taire pour laisser parler le garçon. Parfois, enfin, il parvenait à bredouiller quelques mots. Peut-être en est-il de même entre frère et sœur qu'entre amants : il ne peut y avoir de sentiment profond sans respect, sans admiration, sans crainte de perdre l'estime de l'autre. Patrick était taciturne et violent, j'étais hardie et égoïste.

Les hommes ne se posent pas je crois la question de la légitimité de leur désir mais du moyen de l'exprimer d'abord puis de le réaliser. Tu n'es pas d'accord. Soit. Mais admet que l'homme reste le chef de famille et dans l'imaginaire collectif, c'est à lui qu'il incombe de résoudre les difficultés de la vie. Les petits garçons sont encore élevés, par leurs deux parents, comme de futurs

patriarches.

Hardie je l'étais encore à l'adolescence ; et péronnelle aussi, notamment auprès de cette chère amie, un peu réservée, qui m'écoutait sans rien dire.
Je me souviens de notre duo naviguant entre les groupes lycéens, de mes prises de parole, éloquentes, de ma voix qui perçait, trop forte, maladroitement puissante, mal contrôlée. Je me souviens des jeunes gens qui, me semblait-il, venaient à ma rencontre, m'écoutaient parler pour accéder à celle qui se taisait, comme mon frère. Je me souviens de cette colère, de cette honte aussi qui me submergeaient après chaque longue ou bruyante harangue, parce qu'ainsi je renonçai à être suppliée : « et toi Paule qu'as-tu donc à nous dire ? »
Tous ces mots si prompts à sortir de ma bouche, comprimant mes désirs, les retenant de prendre nom, lentement comme le jour se lève.

Patrick est devenu mauvais et fou. Je voudrais ne plus te parler de lui. Il se tait, n'en finissant pas de se punir, peut-être, de punir nos parents de ne pas avoir réussi à délier sa langue, peut-être, reportant à plus tard l'instant jaillissant de la parole. Peut-être. Dans le silence obstiné de ce seul garçon qui a grandi à mes côtés, il n'est rien qui me semble vraiment improbable.

Il est vital pour un homme, je crois, de réaliser une partie de ses désirs, sinon il devient dingue, ou méchant ou il meurt.
Ce n'est pas le cas de beaucoup de femmes, qui apprennent à retenir leur vie, pensais-je, comme on retient son souffle. En passant de la parole trop facile progressivement au silence. C'est le cas lorsqu'elles parviennent au bout de quelque chose, la virginité, l'amour, la dépendance financière, la maternité, le retrait, la honte, la culpabilité, la ménopause… et que basculer leur fait encore peur. Qu'il est effrayant de ne plus avoir à subir. J'ai eu peur, je m'en souviens, que mon indépendance finalement ne me fasse basculer dans la folie. La folie de celle qui s'en remet au hasard de sa destinée, ne sachant que choisir. La folie également de celle qui finit par lever les yeux sur son propre visage et que le reflet de son corps avide ou assouvi dans le miroir de la sage coiffeuse rend à ses yeux méconnaissable.

Et me voici à nouveau, dans ces lignes que j'écris pour toi, Marian, sur mon désir pour toi, sur l'avènement de mon corps par ma rencontre avec toi, celle qui parle craignant de n'atteindre personne avec ses mots. Une femme, le personnage de Paule Tressand-Winckler, qui pense à voix haute et sans retenue.

Parce que c'est la seule façon de comprendre ce qui se passe. Parce que c'est aussi le seul moyen peut-être de mettre de la distance dans ce corps étriqué. De m'entretenir de cette responsabilité, et de ce désir qui ne serait pas empreints d'une projection masculine.

Car il y a cette expérience aux fondements de toute la réalité pour une femme ; ne jamais été certaine d'être seule à habiter son corps. Seule une femme, contrairement aux hommes avec lesquels elle peut vivre, fait l'expérience adulte d'un tel partage ; cette surprenante mise à disposition de soi. Le corps féminin relève du patrimoine commun. Hommes, femmes, toutes générations confondues, tous entendent le régenter. D'ailleurs globalement tout le monde pense précisément savoir comment chaque être humain devrait vivre.

Pour me protéger des avis et commentaires, parfois très pressants, souvent si appuyés, si intrusifs, et déstabilisants bien sûr par leur franchise et l'impossible mise en cause de leur bien-fondé, humiliants aussi, j'espérai surtout ne pas enfanter de garçon. Je fus donc soulagée de mettre au monde une fille. Parce qu'il me semblait que je saurai comment l'aimer, sans dissimuler mon ardeur, ni masquer mon appétit pour son petit corps frais, tendre, léger, aux fesses qui tiennent encore toutes entières dans la paume de mes mains ouvertes en corbeille, pour cette chair suffisamment molle et pleine, qu'il est possible de malaxer, avec force de tous ses doigts, sans être entravé par des os ou des muscles trop fermes pour empêcher les premières phalanges d'appréhender vraiment la matière.

Parce que je ne craignais pas non plus de la blesser lorsque toutes les deux, nues, nous jouions dans mon lit, celui des parents dont j'étais. Elle, me chevauchant, courant le long de ma colonne vertébrale, de la nuque aux fesses, continuant un pied sur chaque cuisse, comme s'il s'agissait de deux ponts suspendus, cherchant à garder l'équilibre, un pied glissant parfois dans la raie des fesses, nous faisant rire si fort, si goulûment… J'ai aimé voracement le corps de ma fille longtemps, jusqu'à ce que son corps deviennent plus grand, plus fort que le mien. Alors à son tour, …
Je revois le petit corps rebondi et bondissant hors de moi, sur moi. Lisa.
Une fraction de seconde, je crois que je suis devenue pour cette majestueuse jeune femme, une petite fille qu'elle ferait sauter sur ses genoux.

J'aime charnellement Lisa, de tous mes sens, sans cette retenue que m'impose

le sexe, réactif dès la naissance, de son jeune frère Marek.
Ici s'arrête ma rêverie. Je regarde d'autres corps. Ici, autour de moi. Depuis que je suis partie, j'ai dû serrer la main de quatre personnes, en prenant garde à ne presser trop passionnément ma paume contre la leur, à ne pas laisser glisser trop langoureusement mes doigts. Surtout ne pas caresser le bras des inconnus. Ne pas regarder trop directement les yeux ou les lèvres qui me parlent. Fermer la bouche,ne pas sortir la langue. Pas de soupir. Être plaisante mais hors de portée. Voilà ce que je suis, un corps en transit qui te parle du point où je me trouve, ici à Montréal.

Mon avion a atterri après une escale à Paris et je suis à six heures de décalage de l'homme que j'aime. Nos échanges quotidiens, par Skype, devront se faire en périphérie de la journée, tantôt pour toi, tantôt pour moi. Durant mon temps libre je continuerais de t'écrire mon corps de femme, ainsi que je l'ai découvert dans ce désir pour toi.

Skype qui rend nos portraits animés intangibles. Je me méfie tant des images désormais. Et je les aime encore. Rien ne me rend plus étrangère dans cet occident sépulcral que l'haptophobie contemporaine. Comment notre société peut-elle survivre Marian, si plus personne ne sait l'effet du contact sur sa peau et sur celle de celui qu'on touche ? Lorsque les hommes et les femmes seront définitivement incapables de faire la différence entre effleurer, caresser ou presser, ne serons-nous pas tous devenus des barbares sans tact ni précaution ? Je songe parfois avec résignation et effroi au grand massacre, qui nous apprendrait à éprouver notre chair, comme ultime sursaut ou alternative à la vie sans sexe que proposent webcams et pornographie ordinaire.

Je songe encore aux viols des guerriers qu'une femme un jour, à la veille d'une guerre mondiale a justifiés comme exaltation d'une pulsion de vie. Je vois mon corps qui accouche, mon ventre qui me tord, mon sexe qui me semble exploser, se déchirer. Je ne sais plus. Le bien, le mal. La torture, le plaisir. Ne plus rien savoir, ne plus rien vouloir savoir, c'est déjà le retour de la barbarie.

Faire l'amour, Marian.
Satisfaction de l'amour bien fait, qui comble mon corps et le tien.
Dans l'antiquité, l'acte sexuel met en résonance les hommes et les dieux. Ces hommes qui tentent maladroitement d'accéder aux positions érotiques que seuls des corps libérés de la loi de la pesanteur pourraient tenir. Faire l'amour

pour poursuivre et célébrer l'œuvre divine…
Qu'il est primordial, qu'il est apaisant de se mouvoir ainsi imbriqués, souplement et sans heurt. Je sens le plaisir parcourir mon corps, le tien, revenir en moi. Je ne sais plus ce qui est moi, ce qui n'est pas moi. Ne plus être soi. Et tout cela avec tant de douceur et de fermeté, tant de considération pour ce qui se passe. Je veux dire que nous sommes si présents. Je ne suis jamais si présente avec mon corps tout entier que dans ces ébats amoureux. Sauf peut-être lors de mes accouchements. C'est qu'il me semble accéder à autre chose que moi-même, ce dont je suis faite, ma chair, mes fibres, des substances qui soudain adviendraient à la conscience. Comme si j'entendais les cellules jouir en moi, et rayonner. Comme si quelque chose se libérait, parvenait à s'échapper de moi pour s'entretenir avec son équivalent en toi. Quelque chose comme l'inspiration, ou la respiration. Si étranger à la morale, au bien-être sanitaire ou à l'exploit mécanique.

Et cela dure, et se travaille et se perfectionne. C'est un voyage en enfance, d'avant l'enfance, en ce temps où je ne faisais qu'une avec cet autre corps, celui de ma mère. Le ventre de ma mère, me mouvoir dans le ventre de ma mère, sans me blesser, lentement, pleinement. Un tour complet. On dit que parfois le foetus suce érotiquement le col de l'utérus. Entendre son cœur, sentir sa vessie se remplir, chaude se gonfler, écouter la musique de ses boyaux dans lesquels transitent quelques aliments… La matière vivante. Aucune perversion encore. Des fantasmes de corps contraints comme les fœtus qui furent à leur tour à l'étroit dans mon ventre.

Au moment du plaisir, je sais vraiment que le bien et le mal sont des inventions, je sais qu'il me suffit de goûter pour établir ce qui est bon, ce qui l'est moins. Et je comprends que mon corps sait tout cela, depuis toujours, durant tout ce temps de râle, hallucinant, où je suis ailleurs, en deçà de ma percée au monde, je m'en remets à lui. Voilà exactement pourquoi je songe à l'accouchement.

Terrorisée.
Je le jure et la seconde fois peut-être d'avantage encore.
Je me souviens avoir voulu crier ne plus vouloir de l'enfant. Avoir joué la comédie de celle qui croit à une réversibilité de la sorte, comprenant très vite qu'il me faudrait – où que je sois – en passer par là et l'enfant aussi. Il faudrait que ça sorte, comme les mots de la bouche de mon frère. Plus sûrement encore, qu'il me faudrait sortir du temps de la lente préparation. Et le travail commence.

Le travail de la vie qui n'arrête pas. Ça pousse en moi. Si je pouvais, c'est sûr, j'arrêterai tout. Mais cette chose en moi, contre moi, s'il le faut et qui ne veut plus de moi. Ce n'est pas moi qui expulse l'enfant. Moi je veux juste vivre et ce qui se passe est hors de mon entendement. Je sais simplement et de façon très pragmatique que le mouvement en moi est plus fort que ma terreur et dusse-je mourir, je ne pourrais pas la contenir.

Alors je me calme apparemment. Je suis pétrifiée. La sage-femme me trouve sereine. La peur dans ma gorge rue et se cabre, et se fige. Je desserre mes poings, je désincruste ces ongles qui s'étaient enfoncés dans mes paumes. La sage-femme me propose une sorte d'arceau, mais je ne sais pas comment me mettre. J'interroge mon corps. Les femmes n'accouchent-elles pas depuis la nuit des temps ? À lui de se positionner pour faciliter le passage, la délivrance. Je suis loin de ces tendres moments passés contre, autour, dessus, dessous toi. Et pourtant pour cet enfant que nous avons eu ensemble, je me souviens t'avoir cherché, m'être agrippée à ton bras, avoir trouvé ton regard, pour me décharger d'une part de cette chose qui arrivait trop vite pour qu'on ait le temps d'anesthésier mon corps, cette chose qui passait par moi et que nous avions projetée ensemble, Marian Straznik.

Je me rappelle cette femme, douce, coiffée d'une charlotte, chaussée de bottes de pluie, qui ressemblait à une crémière dans une laiterie faïencée. C'est elle qui faisait face à mon sexe béant, si élargi que je ne parviens pas à me l'imaginer. C'est elle qui a vu ma peau se tendre, se déchirer au passage de l'enfant, qui a saisi sa tête, elle a sorti son épaule qui venait de céder en moi, elle a tourné son corps rapidement comme un souffleur de verre tourne sa canne. Tout cela dans un bruit, dans un flot de liquides, troubles, riches, épais, que je sais exister mais que je n'ai jamais vus, ni sentis. Ces substances produites et rejetées par mon corps sans jamais y avoir accès, par curiosité au moins…

Elle a posé sur mon ventre une petite masse compacte rougie, recouverte d'une autre matière fabriquée par mon ventre, une graisse blanche.
Déjà à cet instant je le jure, mon corps avait ravalé la douleur de la poussée. L'accouchement fulgurant s'effaçait comme un rêve qui m'échappe au réveil, que j'oublie au fur et à mesure que je le reconstitue… et puis tout est perdu, sans que je sache si j'ai eu le temps de finir la reconstitution dont il ne me reste rien de toutes les façons.

La masse de chair, gluante, collante, posée sur mon corps épuisé, me rappelle alors ton corps contre le mien après l'amour. Voilà l'enfant de Marian Straznik cherchant le téton dressé de mon sein droit qui attend. Plaisir des corps agencés que je ressens jusque dans mes extrémités, comme s'il s'agissait encore ou déjà à travers la bouche maladroite du petit homme de te toucher et nous aimer.

Lorsque mon second enfant aura grandi, je serai une vieille femme. Puisse-t-il savoir tout le plaisir que j'aurais eu avec toi. Comment des femmes peuvent-elles vivre une vie entière sans avoir jamais interrogé leur désir ? Beaucoup vivent ainsi. Traditionnellement, et généralement, les femmes peuvent être vivantes sans vivre, sans conscience, sans projection dans le temps car entièrement soumises à l'urgence du quotidien.
Toutes ces vies à courir après le travail, l'organisation domestique et les enfants… Ne jamais cesser d'être en action. Même le temps libre doit être bien rempli.

Un peuple serait-il ingouvernable dès qu'il cesse de courir ? Le changement ne peut venir que de là, modifier le mouvement général, renverser l'état d'inertie.

Ma mère me parlait de ces gens qui, à la Libération encore, vivaient à la campagne, travaillaient aux champs. Certains mieux organisés, plus efficaces que d'autres. Mais qu'importe, se seraient-ils arrêtés, après avoir œuvré comme deux ou trois autres, qu'on leur aurait reproché de « faire les fainéants ». Être occupé, toujours. C'est ainsi que rien ne change vraiment. Même en caravane, les lessives, encore, la vaisselle, toujours, les courses, occuper les enfants que l'école n'occupe plus.

Plus jeune, lorsque je me posais encore la question de ce corps, le mien, à aimer, et qu'il me semblait que non, je ne l'aimais point, je devais avoir ton âge, je cherchai un lieu clos, exigu, une chambre d'hôtel, un cabinet de toilette, un placard même, une cellule à l'abri des regards, qui me contienne moi et ma carcasse contenant ma chair toujours informe.

J'ai pris forme avec toi Marian, contre toi, au creux de toi.
L'indulgence de ton regard sur moi, dans notre intimité et dans l'arène publique tandis que je tente maladroitement de coïncider avec moi-même. Je suis en paix avec mon corps depuis toi, la guerre fut longue.

Un peu de tendresse. Toucher. Être touché. »