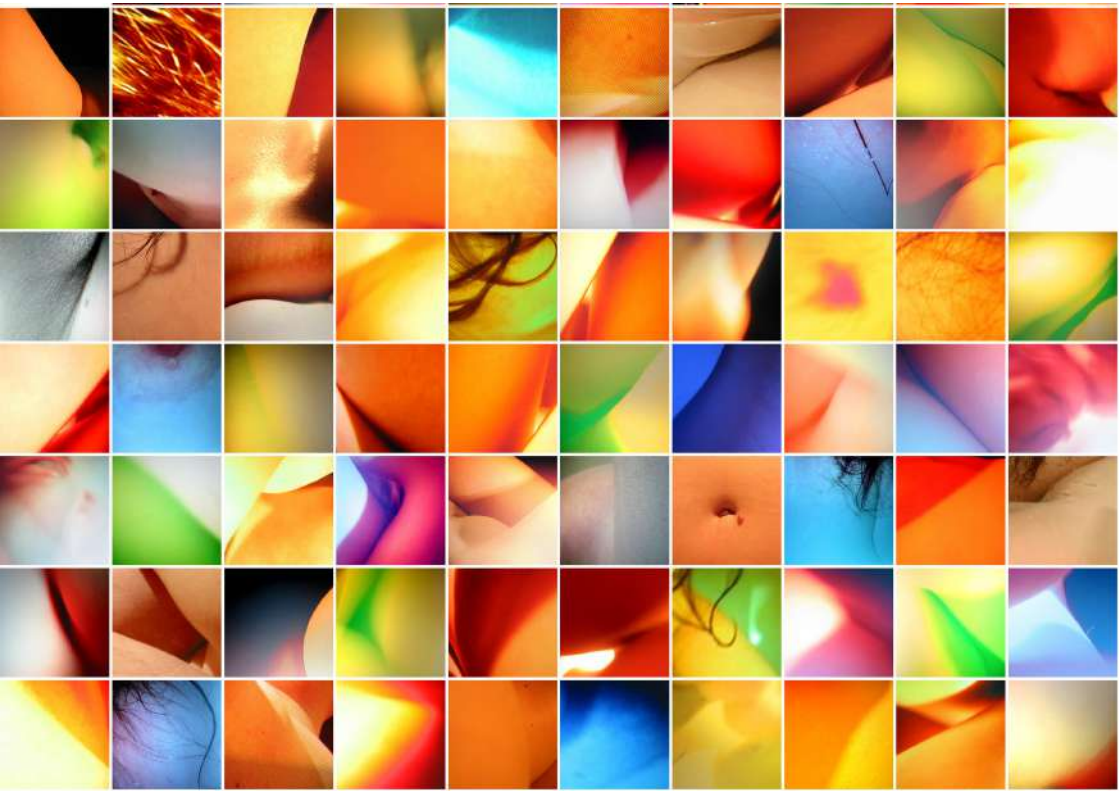


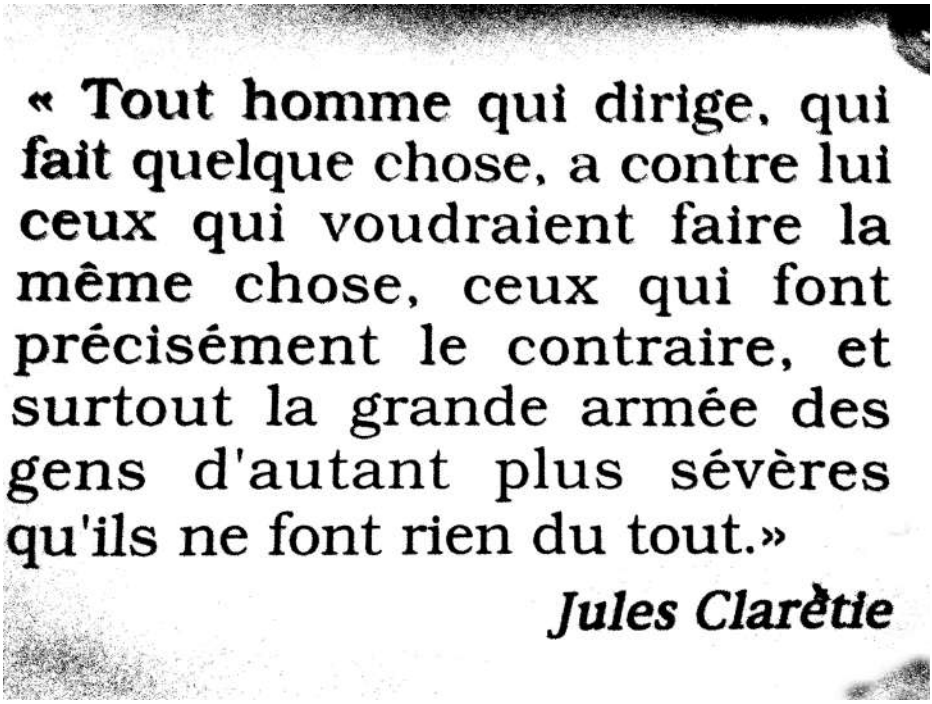
Turbulences vidéo

revue trimestrielle # 78 - Janvier / January 2013



Turbulences vidéo

revue trimestrielle Janvier - Février - Mars 2013
quarterly magazine January - February - March 2013



Gabriel Soucheyre

Turbulences vidéo # 78 • Premier trimestre 2013 / *First quarter 2013*
Directeur de la publication / *director of publication* : Loiez Deniel • **Directeur de la rédaction / *editor-in-chief* :** Gabriel Soucheyre
Ont collaboré à ce numéro / *editors* : Johanna Arvis, Frédéric Bouglé, Alain Bourges, Nicole Brenez, Geneviève Charras, Jean-Paul Fargier, Jean-Jacques Gay, Jean-Marc Joubert, Damien Marguet, Rodolphe Olcèse, Smaranda Olcèse, Ghislaine Perichet, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre, Pascale Weber, Sun Jung Yeo.

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 # 78 et **VIDEO**FORMES • Tous droits réservés / *All rights reserved* •
La revue Turbulences vidéo # 78 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 *This Is Not an Advertisement*, Times Square, New York, 1985 Photographie : Pamela Duffy © Muntadas / ADAGP, Paris, 2012

2 2 *I love you (interface)*, 2005 © Jacques Perconte

Sommaire #78

Chroniques en mouvement

6 - « Les champs magnétiques » de Jan Švankmajer
Geneviève Charras

8 - *Baron Munchhausen* : un voyage extraordinaire à MUSICA
Geneviève Charras

12 - Christian Tagliavini, un néo-pictorialiste aux Abattoirs
Gilbert Pons

16 - Un monde-machine mis en abîme
Frédéric Bouglé

22 - Tableaux pour une exposition histoires de fantômes pour grandes personnes.
Jean-Jacques Gay

27 - Poussières et gravillons
Jean-Paul Fargier

Portrait d'artiste : Jacques Perconte

37 - Interview de Jacques Perconte
Gabriel Soucheyre

41 - Jacques Perconte : Image de l'invisible
Damien Marguet

50 - Pesanteur et Couleur digitale : *Uishet* et *Entre le Ciel et la Terre* de Jacques Perconte
Sun Jung Yeo

57 - Paysages numériques
Rodolphe Olcèse

60 - L'extase de la matière numérique
Smaranda Olcèse

62 - Poèmes argentiques contemporains, génie de l'instable
Nicole Brenez

Sur le fond

73 - Les yeux usés de Pénélope
Alain Bourges

Les œuvres en scène

78 - *Johannue*
Gilbert Pons

80 - *Sans titre - Johannue (...suite)*
Johanna Arvis

81 - *Nymphe des bois - Johannue (...suite)*
Jean-Marc Joubert

82 - Katanamorphoses
Gilbert Pons

84 - *Fantômes* – Tania Mouraud
Ghislaine Périchet

Roman

88 - Les corps flottants
Pascale Weber

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

Numéro d'Avril 2013 > 10 / 03 / 2013
Numéro de Juillet 2013 > 25 / 06 / 2013
Numéro d'Octbre 2013 > 25 / 09 / 2013

VIDEO FORMES

2013



28e MANIFESTATION INTERNATIONALE
ART VIDÉO ET CULTURES NUMÉRIQUES

FESTIVAL 20 > 23 / 03 / 2013
EXPOSITIONS 21 / 03 > 07 / 04 / 2013
NUIT DES ARTS ÉLECTRONIQUES 23 / 03 / 2013

WWW.VIDEOFORMES.COM

Švankmajer, magicien de l'icône animée : beaucoup de bruit pour un impertinent charivari d'images.

« Les champs magnétiques » de Jan Švankmajer

par Geneviève Charras

MUSICA fait la part belle au « ciné-concert » et fait un hommage au magicien, prestidigitateur de l'image animée, le tchèque Jan Svankmajer.

Le concert est concocté par François Sarhan, concepteur de musique, pour une sélection de films de référence. Déjà sonorisés ou muets, peu importe, ce qui compte c'est la créativité que suggèrent les images, les formes, les situations des personnages, des objets.

En *live*, musiciens et bruiteurs épousent narration et surréalisme, pour renforcer l'étrangeté de ce petit monde absurde en continuelle mutation : transformation des corps, des objets, métamorphoses multiples des îcones pour un monde hybride qui défie les lois de la réalité.

On se plait à observer en direct la dextérité des interprètes, surtout ceux qui manipulent tout un petit bazar sonore qui, détourné de ses fonctions premières, concourt à créer une atmosphère au plus près de l'univers insolite de Švankmager.

Une intelligence, une adéquation remarquable avec ce qui se passe donne naissance à une des plus belles lectures adaptées du génie de l'image animée et de la modélisation !

Quand des pionniers de l'image et du son se



Les champs magnétiques de Jan Svankmajer, MUSICA © Photo : Philippe Stirnweiss



Les champs magnétiques de Jan Svankmajer, MUSICA © Photo : Philippe Stirnweiss

rencontrent, on est pas loin des sons de Cage et de son amour du monde au quotidien de l'imaginaire !

L'esthétique de Jan Švankmajer a pu être qualifiée autant de baroque ou de maniériste que de surréaliste. Dans son film *Possibilités de dialogues*, il rend hommage à la figure emblématique du maniérisme, le peintre Guiseppe Arcimboldo connu pour ses œuvres comme *Été*, *Automne*, *Hiver* et *Printemps* où des éléments organiques sont assemblés pour composer un portrait. De même, l'œuvre de Jan Švankmajer est caractérisée par les collages, les assemblages, et donne de l'importance aux corps (dans *Jeux de pierres* notamment). De plus, l'une des particularités de Jan Švankmajer est d'associer prise de vue directe et cinéma d'animation qui se fondent dans une même image, pour créer un univers fictif unique.

À propos du cinéma d'animation, Jan Švankmajer explique (dans une interview au Festival d'Annecy en 2002) : « *Je suis arrivé vers le cinéma par le théâtre et les arts graphiques. C'est pourquoi les impulsions dans ma création viennent surtout de ces deux domaines. Au milieu des années soixante, quand j'ai commencé à m'occuper de films, la fameuse École tchèque d'animation était à son apogée.* » Il arrive à l'animation par la marionnette, pratique traditionnelle en Tchécoslovaquie.

Son esthétique est caractérisée par le mélange d'animation et de prise de vue directe (dans *Alice* notamment), le stop motion (dans *Jeux de pierres* par exemple), un montage fractionné très rapide et beaucoup de mouvements de caméra.

L'animation est aussi caractéristique de l'absurdité surréaliste, avec des personnages qui agissent comme des machines et un environnement qui n'obéit pas aux règles du réel.

© Geneviève Charras
Turbulences Vidéo #78

Un « opéra comique » dans un festival des musiques d'aujourd'hui ?

Baron Munchhausen : un voyage extraordinaire à MUSICA

par Geneviève Charras

Chose faite avec cette œuvre rocambolesque de Wolfgang Mitterer, sur un livret de Ferdinand Schwartz basé sur les *Aventures du Baron de Munchhausen*, d'après un scénario fumeux et diabolique de Gerhard Diensbier !

Le personnage principal interprété par Andréas Jankowitsch est truculent et mène tambour battant sa petite tribu d'hurluberlus déjantés avec verve et dynamisme.

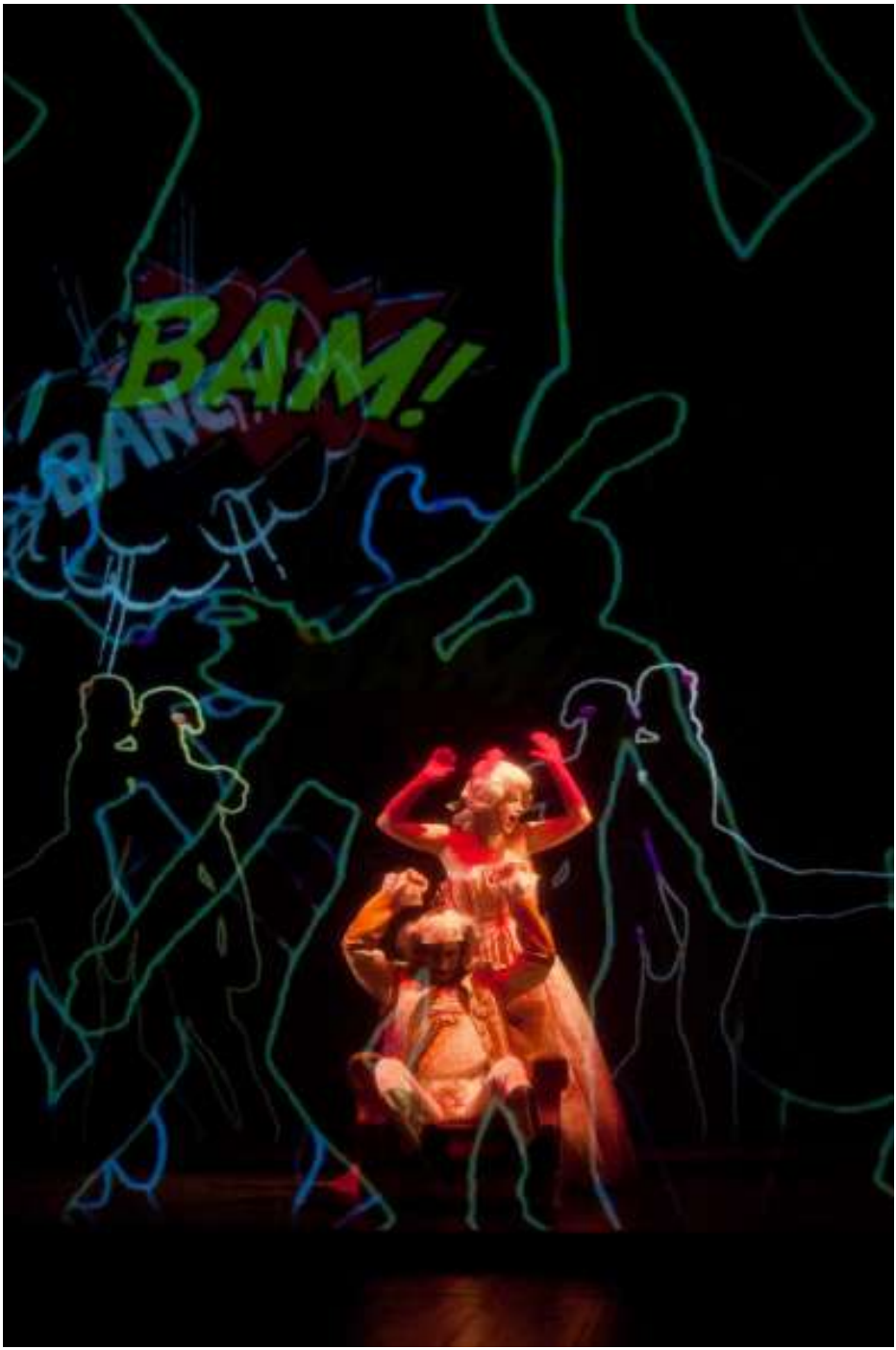
Dans un délire musical, vocal et sonore, magnifié par des images vidéo splendides qui déferlent sur deux écrans en fond et devant de scène, l'intrigue bat son plein, fourmille d'idées de mise en scène, de coups de théâtre, de magie.

Mélies veille au grain, Jules Verne dans un petit coin, Pierrick Sorin pas loin, pour un tour de perstidigitation virtuose.

Les icônes graphiques sont des enluminures du genre : un travail signé du génial Franc Aleu, façonné dans une sophistication de moyens et d'effets très convaincants. Une chevauchée de la Walkyrie, un ras de marée d'images qui défilent sur les écrans, révèlent dans la



Le Baron de Munchhausen, MUSICA © Photo : Philippe Stirnweiss



Le Baron de Munchhausen, MUSICA © Photo : Philippe Stirnweiss



Le Baron de Munchhausen, MUSICA © Photo : Philippe Stirnweiss



Le Baron de Munchhausen, MUSICA © Photo : Philippe Stirnweiss

lumière les costumes scintillants de princes et princesses déchus signés par Chu Uroz.

Parfois un peu de calme s'installe et nous voilà transportés dans un autre siècle, tableau à la Watteau, calme, enjoué, serein... Montage et rythme serrés, tonitruance et extravagance au menu, cet opéra comique est bien un nouveau genre lyrique décoiffant, inventif, effrayant à l'image de ces petits personnages de cartes à jouer, de bouffons, d'Ubu roi et autre diablotins ravigotants.

Un ravissement auquel Mitterer nous avait déjà convoqués avec *Massacre* et *Nosfératu*. Ambiance garantie pour ce « concert déconcertant » où le public, surpris et conquit fit une belle ovation !

Décidément, cette année « Musica » s'éconduit sur des chemins de traverse bien séduisants !

Un opéra d'Avant-garde, un opéra en B.D., en « comics » où la chorégraphie des corps surdimensionés en vidéo rappelle la technique de Mac Laren : démultiplication à l'envie des formes pour mieux les fondre, les emmêler, les dissoudre dans l'espace et le temps. Chevauchée fantastique, péripéties et rebondissements garantissent ici une tectonique endiablée, chaotique, apocalyptique digne d'un chapitre de la bible, style jugement dernier tourné au comique !

« Général, nous voilà » : ce voyage extraordinaire sur une planète inconnue est bien celui d'une troupe égarée, avec un chef étoilé par la grâce autant que par le ridicule. Caricature du pouvoir et de la séduction, ce baron est tout sauf un chef crédible : il est le mentor de la dérision, la vision du fantasque, l'opus du mensonge et de la supercherie dans un déferlement d'ouragans et de tsunami d'images animées par la folie

© Geneviève Charras
Turbulences Vidéo #78

Longtemps catalogué réactionnaire par les partisans d'une photographie « directe » affirmée comme telle, le pictorialisme a fini par sortir du purgatoire où il avait été longtemps confiné, au point que ses avatars contemporains, que leurs auteurs s'en réclament ou pas, suscitent un réel engouement chez les galeristes, les critiques et les collectionneurs. Certaines œuvres exposées aux Abattoirs à l'occasion du « Printemps de septembre » le confirment.

Christian Tagliavini, un néo-pictorialiste aux Abattoirs

par Gilbert Pons

« *Croire que l'instantané est plus vrai que le portrait posé est un préjugé…* »
Italo Calvino, *Aventures*

On sait qu'entre la fin du XIXe siècle et le début du suivant l'ambition des pictorialistes — Constant Puyo, Robert Demachy, Edward Steichen en ont été les pionniers et les représentants notoires — fut d'octroyer à la photographie des lettres de noblesse par des interventions effectuées après coup sur le tirage[1]. Malgré leurs efforts appuyés pour qu'elle rivalise en dignité artistique avec la peinture grâce au précieux concours de la main, force est d'admettre que les choses ont pour eux tourné court, au profit d'artistes soucieux de simplicité ou de transparence qui répugnaient à esthétiser leurs oeuvres par des artifices *a posteriori*. Le travail héroïque de puristes aussi engagés qu'Edward Weston ou Henri Cartier-Bresson, foncièrement hostiles à ces acoquinements avec la peinture, n'a pourtant pas rehaussé son statut — sa cote sur la marché de l'art en témoigne ! Reconnaissons néanmoins qu'en élargissant l'éventail de ses thèmes, en diversifiant et en compliquant les mises en scène en amont ou en aval de la prise de vue, en gagnant par le fait en *épaisseur*, au propre comme au figuré, elle a conquis peu à peu une place honorable dans les institutions, françaises et autres, avec toutefois un notable retard sur les États Unis (les deux grands maîtres précédemment évoqués eurent les honneurs du MoMA de New-York, respectivement en 1946 et 1947). C'est donc à la condition d'être labellisée « plasticienne »[2], en d'autres termes *contemporaine*, que la photographie

1 - « L'épreuve fournie par le négatif peut être correcte au point de vue documentaire. Il lui manquera toujours les qualités constitutives de l'oeuvre d'art tant que le photographe n'aura pas su les y introduire. Ceci revient à dire — nous osons l'affirmer — que l'image définitive obtenue photographiquement ne devra son charme artistique qu'à la façon dont l'auteur pourra la transformer. […] Peut-être nous accusera-t-on d'effacer ainsi le caractère photographique ? C'est bien notre intention. » (Robert Demachy & Constant Puyo, *Les procédés d'art en photographie*, Photo-club de Paris, 1906, p. 1, 2)

2 - Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal* (Éditions du Regard, 1998), appellation claire mais vigoureusement contestée par quelques-uns de ses confrères : André Rouillé, Régis Durand, Michel Poivert par exemple.



Lucrezia, 2010 © Courtoisie de la Galerie Esther Woerdehoff, Paris

a réussi sa percée dans l'univers des galeries généralistes, des collections privées et des grands musées. Affichant avec la peinture, la peinture ancienne en l'occurrence, une proximité qui confine presque au mimétisme, les oeuvres de Christian Tagliavini ressortissent à cette catégorie et s'inscrivent naturellement dans une manifestation intitulée cette année *L'histoire est à moi*.

Une série de neuf portraits baptisée *1503* (année de naissance de Bronzino, peintre maniériste que Tagliavini confie admirer) orne en ce moment le mur d'une des salles du Musée des Abattoirs, à Toulouse, où l'éclairage réduit, afin de ne pas altérer les couleurs, crée une ambiance feutrée, confidentielle, qui s'accorde à celle inhérente aux oeuvres. Comparés aux encombrants tirages de néo-pompiers moscovites accrochés non loin de là, ce sont de modestes formats (23,5 x 29 cm), similaires à ceux des tableaux, plus flamands qu'italiens à mon sens, dont l'artiste s'est ostensiblement inspiré, encore que les titres, comme le nom de l'auteur, évoquent l'Italie. Le cadrage adopté, la pose un peu guindée, le style des vêtements, la neutralité du décor (un fond de couleur homogène, plutôt sombre et assourdie), l'impassibilité des regards (du moins leur retenue), la place et la position des mains, tout cela évoque davantage les portraits de Rogier Van der Weyden, de Petrus Christus ou de Memling, que ceux exécutés à Florence ou à Venise à la même époque et à la suivante ; impression que renforce la présence de majestueux hennins dissimulant les cheveux. Très maquillé, le visage des modèles est d'une couleur uniforme, assortie aux vêtements (soigneusement confectionnés par le photographe lui-même sans souci maniaque pour l'exactitude historique) et au décor, couleur et consistance qui, là encore, rapprochent de la peinture le travail effectué par Christian Tagliavini. Une singularité frappe toutefois, la longueur anormale du cou des modèles, hommes ou femmes, qui leur confère un port de tête altier (c'est le moins qu'on puisse dire), possiblement inspiré cette fois par les femmes girafes de Birmanie, à moins qu'il ne s'agisse d'une allusion voilée à la *Grande odalisque* (Louvre, 1814), dont on sait que, par souci d'élégance, Ingres ajouta trois vertèbres à sa colonne. Assurément, le praticien a eu recours au bistouri pour séparer du tronc la tête de ses cobayes (« Guillotine et photographie sont soeurs », écrit Daniel Arasse[3]) ; à en juger par leur expression paisible, il l'a fait avec tant de doigté que l'opération dut être indolore, puis, après avoir installé le carcan de tissu empesé, il a remis délicatement la tête en place, et le tour fut joué.

Mais sont-ce seulement des portraits qu'expose le photographe ? À considérer l'espace occupé, l'étoffe, celle des coiffes en particulier, prend beaucoup plus de place que la chair ; quant au soin dans le choix des vêtements, dans leur réalisation, il l'emporte en raffinement, en précision, en diversité également, sur celui de la cosmétique : la carnation des visages, on l'a signalé sans que ce soit un reproche, est monochrome, presque blafarde. Bref, l'activité du photographe ne serait-elle pas un moyen destiné à mettre en évidence le beau travail du couturier — puisque Christian Tagliavini est tour à tour l'un et l'autre — et ne s'agirait-il pas, en fin de compte, de photos de mode déguisées en portraits ? Soit, mais des photos spéciales alors, et fort étranges, puisqu'en montrant des mannequins dont on ne voit jamais que la moitié du corps, et souvent moins, elles seraient inadaptées à la promotion et à la vente de tel ou tel modèle, difficile de surcroît à porter de nos jours, hormis sur une scène de théâtre ou à l'occasion d'un bal costumé.

3 - *La guillotine et l'imaginaire de la terreur* (1987), Champs Flammarion, 1993, p. 174



Portrait d'une jeune fille, 1470, Petrus Christus
© Berlin, Gemäldegalerie

À cette hypothèse on objectera en outre que les portraits anciens, qu'ils soient flamands ou italiens, montrent eux aussi des personnages magnifiquement parés, sans qu'on puisse tenir ces hommes ou ces femmes pour les faire-valoir des costumes portés à l'époque, car c'étaient au contraire ces vêtements qui mettaient en évidence leur rang social ou leur beauté ; qui plus est, ces portraits avaient été commandités par les modèles eux-mêmes, ou bien leurs proches, ce qui, on l'imagine, est loin d'être les cas de ceux photographiés par Tagliavini. La question reste cependant ouverte et l'anachronisme assumé de ces images d'une paradoxale actualité.

Je parlais au début de néo-pictorialisme à propos de ce cette série de portraits — eu égard à la dilection de l'artiste pour la peinture italienne du XVIe siècle, néo-maniérisme conviendrait aussi —, mais, à proportion de la facilité avec laquelle, une fois apparue sur l'écran de l'ordinateur, une image peut être indéfiniment retouchée, la palette d'outils informatiques mis de nos jours à la disposition des photographes fait immanquablement d'eux des néopictorialistes potentiels — l'oeuvre de Desiree Dolron[4], dont on connaît les visages artistement léchés, les visages immaculés de jolies femmes saisis dans un clair-obscur flatteur ; celle de Loretta Lux[5], célèbre pour la « lumière impartiale »[6] baignant ses images d'enfants aux couleurs désaturées, illustrent à merveille de telles tentations. Reste que leur perfection formelle fait de ces photographies alliant le luxe à la sobriété un hommage fervent et juste à la peinture du XVe siècle, âge d'or du portrait.

© Gilbert Pons
Le Blanquié, octobre 2012
Turbulences Vidéo #78

4 - Mark Haworth & Pierre Assouline, *Desiree Dolron*, Éditions Xavier Barral - Institut Néerlandais, 2006
5 - Francine Prose, *Loretta Lux*, Aperture, 2005
6 - J'emprunte cette ingénieuse formule à Jakob Rosenberg et à Seymour Slive (*Dutch Art and Architecture 1600-1800*, Penguin Books, 1966, p. 196), qui l'appliquent aux tableaux de fleurs d'Ambrosius Boschaert.

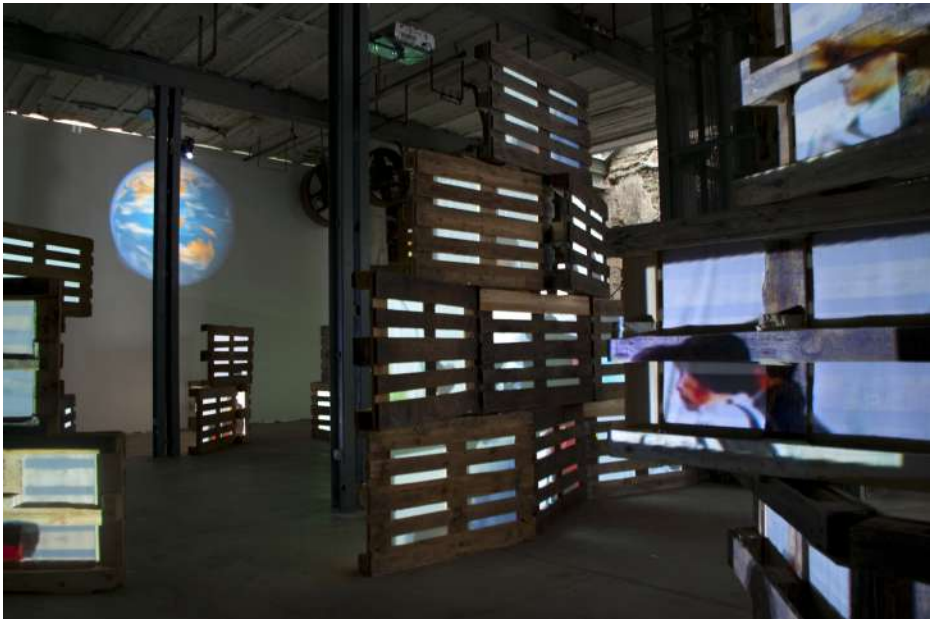
Dès l'entrée de l'exposition au rez-de-chaussée, le visiteur est happé par un mirage de foule humaine, avec en fond de décor une majestueuse lumière bleutée, effet d'une vaste terre lunaire projetée, tournant lentement sur elle-même, prise de convulsions saccadées.

Un monde-machine mis en abîme

par Frédéric Bouglé

Un décor pour des corps en mouvement

Ce sont des silhouettes de gens pressés, allant et venant dans le cœur d'un bâtiment à l'éclairage caravagesque. Intitulée *Trafik (2.0)*, cette installation inédite de Samuel Rousseau offre un décor de théâtre déstabilisant, des murs de façades en trompe l'œil, avec baies vitrées, allées, contre-allées, plongée totale et contre-plongée. Des faisceaux lumineux provenant de vidéoprojecteurs sur le bas et sur le haut, et de tous les côtés, ajoutent à la vie des corps qui ne cessent de circuler. Et puis ce bruit lancinant et insistant, cranté et régulier comme un instrument de coupe, et sur lequel je reviendrai. Le promeneur tombe en apnée dans cet aquarium de nuit, moins âme flottante que reflet drapeau d'une image passante, qui retourne les charmes anxiogènes des grandes cités. Un coutelier à la retraite,



Trafik (2.0), 2012 ©Samuel Rousseau, courtesy : Galerie Claire Gastaud, Clermont-Ferrand, France / coutesy : Galerie Aeroplastics, Bruxelles, Belgique.

présent au vernissage, raisonnait autrement. C'est l'ancienne usine de coutellerie qui se réveillait, à l'apogée de son passé, avec son peuple de fantômes revenus à la vie ; ne rappelait-il pas que l'usine à l'époque était même traversée par des voisins allant vers le bas de la vallée, ainsi que l'autorisait un droit de passage, le sens de la propriété cédant à la vie de la communauté. Peut-être même que ces deux visions se rejoignent, et que ces gens de Thiers et d'autrefois sont ceux de New York aujourd'hui. Entre apparence et réalité, sans communicabilité réciproque, chacun court à son destin pour assumer son existence, tentant de sauvegarder une vie propre, tous partageant un même palier sous la grande poulie qui l'emporte. Ces fenêtres éclairées sous châssis de bois illusionnent sur une surface vitrée tout un monde agité, vu et voyant sans s'épier, avec la fenêtre-meurtrière horizontale comme modèle masqué. Ce sont par ces baies vitrées, par ces écrans panoramiques resserrés, que le monde qui nous occupe va se refléter. Ce théâtre d'exposition qui engage l'individu rejoint alors le théâtre de rue — terrain de prédilection pour Wolf Vostell aussi, avec qui Samuel Rousseau partage le souci de l'architecture —, c'est une plate-forme collective et bien réelle, qui ritualise nos comportements. L'espace social conditionne les individus, et ceux-ci en retour conditionnent les architectures aériennes et souterraines où ils se regroupent, avec comme liens le flux du mouvement et les voies de circulation d'un réseau métropolitain quasi plasmatique (*People Pump*, 2012). Dans cet espace esthétique élevé à la survie, dans ce monde-machine mis en abîme, le sol entier est en circulation cloisonnée, une sorte de farce où il faut se faufiler, avec des méandres, des passages, un espace en cul-de-sac, et un ascenseur adroitement intégré qui descend/ remonte sa verticale.

La palette de bois comme module d'architecture

Des sortes de modules d'architecture s'élèvent par degrés du sol vers le plafond. La stratégie adoptée sur l'espace, grâce à cet agencement en dégradé, produit une lisibilité de construction à la fois sur l'élément isolé et sur l'ensemble constitué. Ces structures, réalisées avec une accumulation d'ordinaires palettes de bois tiennent les unes sur les autres grâce à un montage habile qui n'est pas sans rappeler des structures d'immeubles décalées, telle celle du quartier historique ouvrier, en dents de scie, dans la cité cheminote de Trappes. S'y ajoutent une quinzaine de vidéoprojecteurs installés à des niveaux variés, posés au sol, accrochés au plafond, éblouissant/ visualisant l'installation. Leurs lampes, ordinairement agaçantes dans le champ de l'œil, participent au contraire ici à recréer l'ambiance des nuits urbaines, quand phares de voiture, lampadaires, enseignes et néons croisent le regard du quidam. Que le visiteur voie l'endroit ou se fourvoie dans l'envers de la scène, la situation pour lui reste la même, sachant que son ombre portée et sa silhouette détachée ajoutent de la vraisemblance à l'artefact du procédé. Si en réalité ces images proviennent d'une sortie de métro de New York, Ground Zero, cela revêt de fait peu d'importance ; et si la foule humaine en est le sujet, et si le monde des acteurs vivants se contracte en un amas, rien n'indique pour autant nationalité, couleur de peau ou classe sociale ; bref, tout le monde se vaut et chacun court à ses urgences, et c'est bien là l'essentiel qui ressort du propos.

Sur le son et le bruit de l'expo

L'espace de l'exposition est littéralement hanté par un bruitage d'une profonde étrangeté, conçu par Samuel Rousseau lui-même. Est-ce l'effet d'un rouage régulier



Trafik (2.0), 2012 ©Samuel Rousseau, courtesy : Galerie Claire Gastaud, Clermont-Ferrand, France / coutesy : Galerie Aeroplastics, Bruxelles, Belgique.

retransmis par l'effet visuel du dispositif, toujours est-il qu'une sorte de force lancinante entraîne un son en mouvements de cliquetis. Monoton, il est étonnamment peu monotone. Par moment il est perçu étouffé, intra-utérin, en rapport avec *Materna Prima* (2006). Pour *Brave Old New World* (2012), une création originale mixe la synthèse sonore d'un vaste univers urbain. Cette orchestration semble enrôler roulement de voitures, vrombissement de machines, vacarme de chantiers, et même peut-être le bruit, plus confus, du frôlement des pas de tant et tant d'habitants. La sensation est ici plus mécanique qu'organique, plus à percussion qu'à vent, et retenue à une échelle harmonique horizontale. Ce son réalisé avec l'aide précieuse de Richard Antez, production Azimut, n'est fait ni pour charmer ni pour agresser, pas davantage pour illustrer quoi que ce soit ; il renvoie dans un cadre auditif l'univers qui l'a suscité et le reproduit dans un autre, qui témoigne du premier mais sans qu'on puisse l'identifier, le qualifier, l'inventorier. C'est un son abstrait aux référents concrets, et qui captive l'attention. Ce bruitage vient se confondre au visuel des formes plastiques, dessinant par sa texture d'ondes spatiales une autre réalité perceptive. C'est une sorte de respiration automatique, celle d'un monde haletant, qu'une ville émet dans son effort à s'élever.

L'image comme sujet

« *Il y a du Giorgio Morandi dans cette série* », me glissait, face à *Paysage domestique n° 2* (2012), Jean-Louis Prat. Rien de plus judicieux en effet, vu les délicates accointances avec la peinture de ces petits formats : le récipient comme modèle épuré, l'aspect dépouillé du traitement quasi métaphysique du visuel, ou la primauté déterminante de la lumière. Ce ton plasticien volontaire revient avec les roulettes — aux tons franchement colorés — des skates de la série « Board Burg » (2011), dont la planche est découpée sur des plans de rues de New York, appliqués à une locomotion branchée, avec, dissimulés en arrière dans leurs ombres portées, l'idée du masque africain, l'origine humaine et culturelle. Des référents pointent, archaïques — *Totem und Tabu* (*Urban Totem*, 2012), psychédéliques et numériques, en va-et-vient esthétiques. Quant aux palettes de bois de l'installation du rez-de-chaussée, elles citent l'usage de châssis qu'en faisait Basquiat sous ses toiles. Dans l'œuvre en question, quoi qu'il en soit, les images sont le sujet d'une complexité à partager. Elles sont travaillées de manière à faire jouer l'imaginaire individuel et la mémoire collective, le documentaire et le fantasmé, l'objectif et le subjectif, l'exemple le plus parlant étant *Brave Old New World*. Comment, avec cette œuvre qui reprend les grandes figures emblématiques de la capitale mythique, celles des gratte-ciel qui font rêver, ne pas retrouver, dans son asymétrie de projection confondante, le fameux test de Rorschach — cet outil d'évaluation psychopathologique qui offre à un patient des images à interpréter. De même, si des flacons de pharmacopée, avec leurs émanations fumantes et colorées, deviennent c'est selon, une manufacture enchantée ou un masque animé, c'est bien dans notre mémoire, dans notre culture locale/ globale, que chacun va fouiller pour recomposer sa propre réalité fantasmée.

Samuel Rousseau dans un sillage historique de la vidéo

(l'installation comme caisson sensoriel)

« *Il n'y a plus de cinéma, il y a des films* », affirmait récemment l'auteur d'*Apocalypse Now*. Et en définitive, qu'en est-il de la vidéo aujourd'hui ? Profitons-en pour prendre un peu de hauteur et restituer le travail de Samuel Rousseau en rapport à son histoire et aux choix qu'il a effectués. Il faut remarquer



Paysage Domestique n°2, 2012 ©Samuel Rousseau, courtesy : Galerie Claire Gastaud, Clermont-Ferrand, France / coutesy : Galerie Aeroplastics, Bruxelles, Belgique.

comment l'artiste exploite et explore la vidéo depuis une quinzaine d'années, et quelle est l'ossature du propos. Marshall McLuhan dans *Pour comprendre les médias*, et Régis Debray sur le contenu même, nous offrent une piste de travail ; cela commence par le rapport de la vidéo au monde comme moyen de transmission de l'information, avec les notions de « village global », de « village planétaire » ou de « logosphère ». Une œuvre de Samuel Rousseau est intitulée précisément *Sphères géopolitiques* (2008-2009), et démontre au mieux les concepts qui l'intéressent. Pourtant son approche diffère, plus sensorielle, plus proche alors du « message-massage », de l'envoûtement visuel et sonore. Mais il ne s'agit pas pour notre Méliès des temps actuels d'expliquer la vidéo à l'époque postmoderne ou d'après l'ère « Marconi ». Il ne s'agit pas de nier, de se substituer ou de faire une analyse critique des médias — pour McLuhan, médium est le singulier de médias —, ni de démontrer encore que le médium est « le seul message », ou que « la lumière est de l'information sans contenu ». En effet, il y a bien du contenu dans le médium de Samuel Rousseau, et il y a bien des images qui s'agitent dans sa lumière. L'ouïe, le visuel, le toucher même ne sont pas diffractés ni séparés pour le visiteur, mais bien sollicités dans leur ensemble : nous sommes — de même qu'avec le remarquable *Géant* des Nuits blanches à Paris — entre le relief, le bas-relief, le sculptural et le caisson sensoriel en espace réel, et cela qu'on soit immergé ou non dans les dispositifs. L'artiste construit un conglomérat de matière-concept-énergie dont la vidéo réussit l'exploit de cimenter les opposés : illusion et vérité, banal et sublime, prosaïque et métaphysique, architectural et sculptural. Dès les années cinquante, Nam June Paik avait pris conscience de l'intérêt à faire travailler la lumière de l'écran TV

ainsi qu'une matière à sculpter ; Bill Viola, avec ses rêveries métaphysiques et ses propositions rigoureuses, s'évertue à prouver que la réalité est improuvable, que le sommeil flirte avec la mort, mais que le temps et la durée, eux, sont malléables. Des artistes qui avec d'autres, en France aussi, partagent avec Samuel Rousseau les pratiques du trucage et de l'expérimentation. Ces plasticiens de l'image ont en commun d'être des laborantins de la vidéo, rien donc de prophètes du high-tech. Il s'agit, par l'outil vidéo, de s'emparer de la réalité dans une transmission d'altérité, et de la comprendre avec l'œil, l'ouïe, le toucher, l'émotion. Pour l'artiste en question ici, la lumière est un ciment qui façonne un nouvel individu, l'homme urbain et sa psychologie mutante, et c'est par la lumière que l'humain et la collectivité adhèrent à cette réalité naissante. Samuel Rousseau prend acte de ces changements radicaux et de ces constats de société. Le support de l'humain c'est son monde dans l'actualité, l'urbanisme en représente la topie d'idéalité et un centre d'attraction puissant. Le support-écran de la lumière, voilà où il va s'attarder, avec une confiance absolue dans l'imaginaire du spectateur, n'imposant rien dans ses dispositifs ni dans ses images. Mieux encore, Samuel Rousseau saisit que c'est sur le support lui-même que se situe l'enjeu, que celui-ci peut être mis en mouvement, et même calé sur le filmage, c'est là que l'artiste devient le magicien/plasticien de son monde contemporain.

© Fédéric Bouglé
Novembre 2012
Turbulences Vidéo #78

Le Fresnoy est un lieu étonnant. Et les expositions que propose cette Ecole, Studio National des Arts Contemporains, sont toujours surprenantes. *Histoires de fantômes* pour grandes personnes, la dernière monstration confiée au théoricien de l'art, philosophe et anthropologue Georges Didi-Huberman, avec la complicité du jeune photographe autrichien Arno Gisinger, en affolera plus d'un. Non seulement parce qu'elle remet en cause l'objet *Exposition* en réunissant deux réflexions qui font œuvre. Mais parce qu'elle propose des objets artistiques totalement virtuels à travers deux points de vue, un théorique et un artistique qui se rejoignent sur trois espaces de monstration. Trois tableaux (au sens scènique) qui nous immergent plus dans une pensée que dans une exposition telle que l'entendent galeries et musées. Voilà une exposition qui risque de faire date dans notre rapport à la vie des images qui nous entourent… et nous habitent.

Tableaux pour une exposition histoires de fantômes pour grandes personnes.

par Jean-Jacques Gay

Le premier espace dans lequel le visiteur avance, l'antichambre, est celui du théoricien Aby Warburg (1866-1929). Car cette exposition est un hommage contemporain à l'œuvre de celui, qui, pour Didi-huberman *a joué, dans le domaine de l'histoire de l'art, le même rôle fondateur que Freud pour la Psychologie. Tous deux ont fait lever les fantômes de nos activités de chaque instant*… dit Didi-Huberman. Freud l'a fait avec son grand livre sur l'interprétation des rêves, et Warburg, lui, à travers un grand atlas d'images au nom grec de la déesse de la mémoire : *Mnémosyne*. En fait, tous deux ont mis les choses en perspective, ont comparé, et, en provoquant des associations, ont permis de tracer une (des) histoire(s).

C'est là l'objet même de cette exposition : mettre en perspective images (photos, vidéo), originaux et reproductions, auteurs (Warburg / Didi-Huberman / Gisinger), histoire et réflexion anthropologique. Car, après ce passage devant la planche version XXL de l'*Atlas* de Warburg, Didi-Huberman nous fait traverser l'espace et le temps de l'exposition, à travers deux autres points de vue inédits.

Le premier *Atlas suite*, est une œuvre virtuelle de plus de 80 images. Ces 115 mètres de photographies signées Arnold Gisinger,



Vue de l'exposition « Histoires de fantômes pour grandes personnes, 2012, Le Fresnoy ©Arrno Gisinger

images saisies lors de l'exposition *Atlas* de Didi-Huberman telle qu'elle fut montée à Hambourg en 2011 (Atlas fut aussi montrée - montée ? - au ZKM et à Madrid). Ces images sont une suite de posters collés en un seul *grand montage* linéaire qui suit le mur opposé à la coursive de Fresnoy. Montage qui nous entraîne dans une mise en abîme visuel de la mise en perspective artistique imaginée par Didi-Huberman pour *SON* exposition sur les traces de Warburg. Pourtant, Georges Didi-Huberman se présente à nous comme autre chose. Il est plus que commissaire, et il n'est pas artiste... Alors ? Autre chose ?

« *Ma vie est d'écrire, en solitaire. Je suis un homme qui ne va pas dans les vernissages... mais Je suis passionné des images...* » déclare l'homme qui a dit non à la stricte pédagogie muséale pour inviter chaque visiteur à se faire son exposition, à travers une interactivité mnésique.

Car l'art de George Didi-Huberman propose une réflexion très proche d'une méditation sur les images. Proche de la méditation de Warburg dont l'Atlas reste *le déclencheur de la pensée moderne sur les images*. Car, *l'histoire des image, est une histoires de fantômes pour grandes personnes.*

Par ailleurs la demande de Didi-Huberman faite à Arno Gisinger d'immortaliser l'art de l'exposition (de son montage à sa monstration avec un vrai regard artistique) est aussi une mise en abîme de sa réflexion. C'est une vraie prise de conscience de la vie, et du caractère éphémère des assemblages d'œuvres (d'images) selon Warburg. Partant du principe



Vue de l'exposition « Histoires de fantômes pour grandes personnes, 2012, Le Fresnoy ©Arrno Gisinger

que chaque exposition est unique, que chaque exposition a une vie et une fonction aussi réelles que les œuvres d'art qui la composent à un instant T. Didi-huberman pose la question de comment *penser une exposition à l'heure de la reproductibilité* (question que Walter Benjamin souleva pour les images sans forcément penser à l'assemblage d'images : l'exposition).

En effet alors que les œuvres deviennent reproductibles, l'exposition ne devrait-elle pas l'être aussi ? Réflexion induite par la reproduction de la table de travail où notre philosophe confronte chaque jour ses pensées à ses images. Comme Warburg dans ses planches d'Atlas, Huberman les assemble côte à côte… les *monte* entres elles. Et c'est là l'objet du troisième Tableau, celui que se réserve Didi-huberman pour faire art. Pour se re-fabriquer version XXXXL une planche à la Warburg, une planche de comparaison... Mais en travaillant sur un médium contemporain, celui de l'image animée.

C'est dans la fosse, sur les 1000 m^2 de la grande nef du Fresnoy, que le spectateur va, de la coursive, pouvoir plonger son regard. En écho au chemin de croix dessiné par les impressions, collées à même le mur de la galerie, des images de Gisinger, le visiteur découvre la planche *Warburguienne* de Georges Didi-Huberman. Immense, elle propose un tapis d'images fixes et animées, en couleur et en noir et blanc, avec lesquelles on peut écrire une histoire, son histoire, celle des gestes ancestraux de la lamentation. Ici le regard plonge dans *l'enfer des images* (disait Abel Gance) de Georges Didi-Huberman qui nous expose, explose, sa table de travail. Il



Vue de l'exposition « Histoires de fantômes pour grandes personnes, 2012, Le Fresnoy ©Arrno Gisinger

nous offre un panorama gigantesque sur un montage, une association d'images ici totalement interactif.

En effet, notre philosophe anthropologue compose un modèle contemporain de la planche de Warburg, autour du motif de la lamentation des morts. Ce travail de titan est intitulé *Mnémosyne 42*. C'est une planche d'Atlas horizontale de 1000 m2 qui met en résonance Giotto et Godard, Darwin et Goya, Glauber Rocha et Chaplin, des films anthropologiques et des fictions, des reconstitutions et des cérémonies primitives, Paradjanov et Pasolini, Rouch et Dovjenko, la révolution arabe avec Donatello... mais aussi Godard et Goya, Chaplin et Giotto etc... etc. Effets combinatoires de 38 images fixes et animées, muettes et sonores à voir du haut de la coursive (et c'est dommage qu'on ne puisse y descendre) comme dans une arène au sein de laquelle elles vont se battre pour donner vie dans notre esprit à une histoire. Ressuscitant ainsi les fantômes, une des histoires de fantômes pour grandes personnes.

La réflexion de Georges Didi Huberman sur ces lamentations, ces gestes immémoriaux que l'on apprends jamais mais que l'on sait faire d'instinct face aux grands passages, aux grands drames et aux épreuves de la vie, arrive ici comme une démonstration sur les nouveaux médias et l'image reproductible.

Pour Didi-Huberman, Warburg a créé la forme et il faut suivre son exemple. Le Fresnoy est certainement la meilleure adresse pour faire exemple et expérimenter une telle expérimentation, car très peu d'institutions proposent cette recherche sur la monstration. Et à ce titre, l'école d'Alain Fleischer reste exemplaire.

Démonstration, *Histoires de fantômes pour grandes personnes* est une réflexion sur ce qu'est une exposition. *Une exposition est un travail en cours*, dit Georges Didi-Huberman, *un retour à la méditation*. Et si on lui demande ce qu'il vient faire dans cette galère, il vous répondra que *les penseurs doivent inventer des œuvres et les artistes de la pensée !* À ce titre Arno Gisinger et Georges Didi-Huberman relèvent le défit !

© Jean-Jacques Gay
Novembre 2012
Turbulences Vidéo #78

La poussière est à la vidéo ce que les gravillons sont à la moto ! Superbe maxime. Qui l'a forgée ? Pascal (Blaise) ? Godard (Jean-Luc) ? Marker (Chris) ? Les Roussopoulos (Carole et Paul) ? Les Loulous (Anne et Jef) ? Moi ? On en a débattu, l'autre jour, entre pionniers, dans le séminaire qui se tient tous les mois à la BNF sur les origines de la vidéo (militante). *The winner is*… Un peu de patience !

Poussières et gravillons

par Jean-Paul Fargier

Godard, Marker et cie : un seul magnéto.

Trois chercheurs, de trois universités, Hélène Fleckinger (de Paris 8), Sébastien Layerle (de Paris 3), Catherine Roudé (de Paris 1), se sont unis pour diriger un groupe de recherche sur « la vidéo des premiers temps ». Un séminaire (de troisième cycle). Outre leurs directeurs de recherche, il y a là une douzaine de doctorants (j'ignorais qu'il y avait autant de thèses en chantier sur ce sujet), plus quelques observateurs très concernés (ayant des histoires de vidéo pionnière à raconter). Entrée libre. De 17 h 30 à 20 h, le groupe siège une fois par mois dans une salle de la vieille Bibliothèque Nationale. Car participe aussi à ce séminaire Alain Carou, responsable du département audiovisuel de la BNF, chargé de conserver les œuvres vidéo qui y sont *légalement déposées* et toutes les machines historiques (caméras, magnétoscopes, régies, outils divers de montage) qu'on lui apporte. Première séance, le 22 octobre, avec l'historienne Anne-Marie Duguet. Elle brossa le tableau des dix premières années de la vidéo en France, qu'elle détaille si bien dans son livre *Vidéo, mémoire au poing*, paru au début des années 80. La référence absolue en la matière, parce qu'écrite au plus près des évènements.

Un mois plus tard, le 19 novembre, c'était au tour des pionniers du « porta pack » de venir témoigner de leurs premiers pas (et faux pas) sur la planète électronique. Paul Roussopoulos raconta comment Carole, virée de Vogue, avait acheté sur les conseils de Jean Genet (et de Patrick Prado) une unité de tournage, avec son chèque de licenciement. Jean-Henri Roger évoqua Godard et une première expédition vidéographique à Vincennes en février 69 pendant une AG (convoquée suite à une intrusion des flics dans le campus à la demande de la CGT) : et l'on avait sous les yeux, grâce à un film retrouvé de Claudia von Alemann, Godard veillant sur les grosses bobines d'un magnétoscope 2100 tandis que Jean-Henri panotait sur l'amphi avec la caméra vidéo.

Puis Anne Papillault et Jean-François Dars (surnommés les Loulous), qui officiaient en ces temps-là sous le nom de Slon Vidéo, narrèrent leurs premiers expériences : au début, avant de s'équiper eux-mêmes, ils utilisaient le magnéto

que Godard avait acheté, puis dont il s'était lassé, finissant par l'abandonner à Chris Marker, qui l'avait confié aux Loulous. Avec quoi ils avaient tourné leur premier film : *L'affaire Hurst*. Monté en rusant avec les hiatus de synchro, les déchirures de trames et les poussières ! Et finalement oui, avouèrent-ils, c'est eux qui avaient pondu la formule : poussière et gravillons… que tout le monde avait repris pour noyer dans l'ironie les niches néfastes des électrons impavides qui n'arrivaient cependant pas à nous décourager.

Convié à mon tour à relater mes premiers émois électroniques, j'évoquais ma rencontre avec le magnétoscope de Godard, chez lui, en mai 69, lors d'une interview que j'étais allé recueillir, en compagnie de Gérard Leblanc, pour la revue *Cinéthique* (créée en décembre 68 par Marcel Hanoun et Leblanc, qui m'avaient invité à y écrire). Rue Saint Jacques, tout en haut d'un immeuble donnant sur les jardins de Saint-Séverin, je vis mon cinéaste préféré et le peintre Gérard Fromanger, agenouillés sur la moquette devant une grosse machine grise, essayant de bidouiller de nouveaux sons afin de détourner des images de télé qu'ils avaient enregistrées. Je reconnaissais sur l'écran les têtes politiques du moment : Pompidou, Poher, Deferre, Duclos. Et Rocard, le président de mon parti (j'étais alors au PSU). On était en pleine campagne électorale présidentielle, suite à la démission du général de Gaulle qui venait d'être battu à un référendum. Godard, tout en pestant contre les difficultés de monter ces images instables, ne tarissait pas d'éloges sur la vidéo, le medium de l'avenir, qui allait balayer le cinéma et il nous incitait, Leblanc et moi, à nous y intéresser sérieusement. Il nous proposa de nous prêter sa machine quand nous voudrions tourner quelque chose. Et de fait, Leblanc et moi, de l'automne 69 à l'été 70, nous nous mîmes à rêver d'une revue électronique qui accompagnerait l'édition papier de *Cinéthique*. Et c'est dans ce but que nous avons enregistré des interviews en vidéo : de Jean Rouch, de Paul Seban, de Glauber Rocha, et, à la faveur d'un mouvement lycéen, des débats entre jeunes militants des CAL que nous avions réunis dans une salle du PSU, boulevard de Grenelle. Parmi nos autres tentatives, je me souviens d'un projet de remontage critique d'un film marxiste-léniniste maoïste, jugé pas assez révolutionnaire, La CGT en mai-juin 68, que nous avions soustrait au circuit de diffusion : il s'agissait, après l'avoir filmé en vidéo sur un écran cinéma, de le truffer de remarques irréfutables. Mais nous ne sommes pas allé jusqu'au bout de cette fastidieuse équipée, trop de problèmes techniques nous en ayant découragés.

Apparemment, ce fut le même matériel, un magnétoscope 2100 et sa grosse caméra, achetés par Godard, qui nous avait servi avant de passer entre les mains de Marker puis des Loulous.

Brook, le pionnier des pionniers.

Une unité vidéo du même type, j'ai eu la surprise de la voir surgir dans le film de Peter Brook, *Tell me lies*, tourné en 67-68, sorti seulement cet automne sur les écrans français. Pour s'attaquer aux politiciens britanniques qui soutenaient la guerre menée au Vietnam par les américains, Brook, avec l'aide des acteurs de la Shakespeare Compagnie, met en parallèle des personnages politiques et des résistants anti-guerre dans le Londres de ces années-là. Et tout à coup, dans une scène de bordel homosexuel, apparaît un magnétoscope 2100 et son écran de contrôle, dupliquant la performance d'un travelo que tourne une caméra vidéo. Incroyable, ça existait déjà : avant Godard il y avait eu un cinéaste qui avait pensé prendre acte, dans un film, de cette nouveauté technologique



Our world 2, AlainBourges © Photo : Instants Vidéo

grâce à laquelle on pouvait créer de l'image en direct. Une irruption appelée à bouleverser la donne cinématographique. Et que ce soit inscrit dans ce film, rien de plus logique : le propos de Brook étant de réagir à une situation en cours en employant des moyens capables d'avoir un impact immédiat, son agit-prop cinématographique clignait naturellement de l'œil vers le medium de la simultanéité (d'une action et de sa représentation), plaçant le direct télévisuel en abîme de sa stratégie.

Car il ne faut jamais l'oublier : c'est à la *tivi* et par la *tivi* que tout a commencé. La vidéo est à la *tivi* ce que l'ADN est à Adam. Comme Alain Bourges le démontre depuis longtemps.

Our World 2, par Alain Bourges.

L'installation la plus ambitieuse et la plus passionnante aux derniers *Instants Vidéo* de Marseille était celle d'Alain Bourges. Des dizaines, voire des centaines d'images de webcam, distribuées en six parties, reproduisent le fonctionnement ininterrompu du Direct dans le Monde, faisant de ce monde *notre* monde, selon la loi émise par Marshall Mac Luhan d'une empathie massive créée structurellement par l'information immédiate. Intitulée *Our World 2*, cette fresque vivante rend hommage à la première émission par satellite que la BBC a émise le 25 juin 1967 sous le titre *Our World*. Emission princeps de tous les exploits de l'art vidéo, qu'Alain Bourges, notre expert en histoire(s) de la télévision (voir son livre *Contre la télévision, tout contre*) a eu le mérite de tirer des oubliettes avant d'en élargir son spectre à ses dimensions actuelles. En 1967, ce sont 14 pays qui collaborent au direct de *Our World*, quand Nam June Paik, ranimant ce défi dans une perspective artistique, ne réussira à en connecter que 10, pour son troisième satellite show, *The more, the better*, pendant les Jeux olympiques de Séoul, en 1988 (vingt-et-un an plus tard).

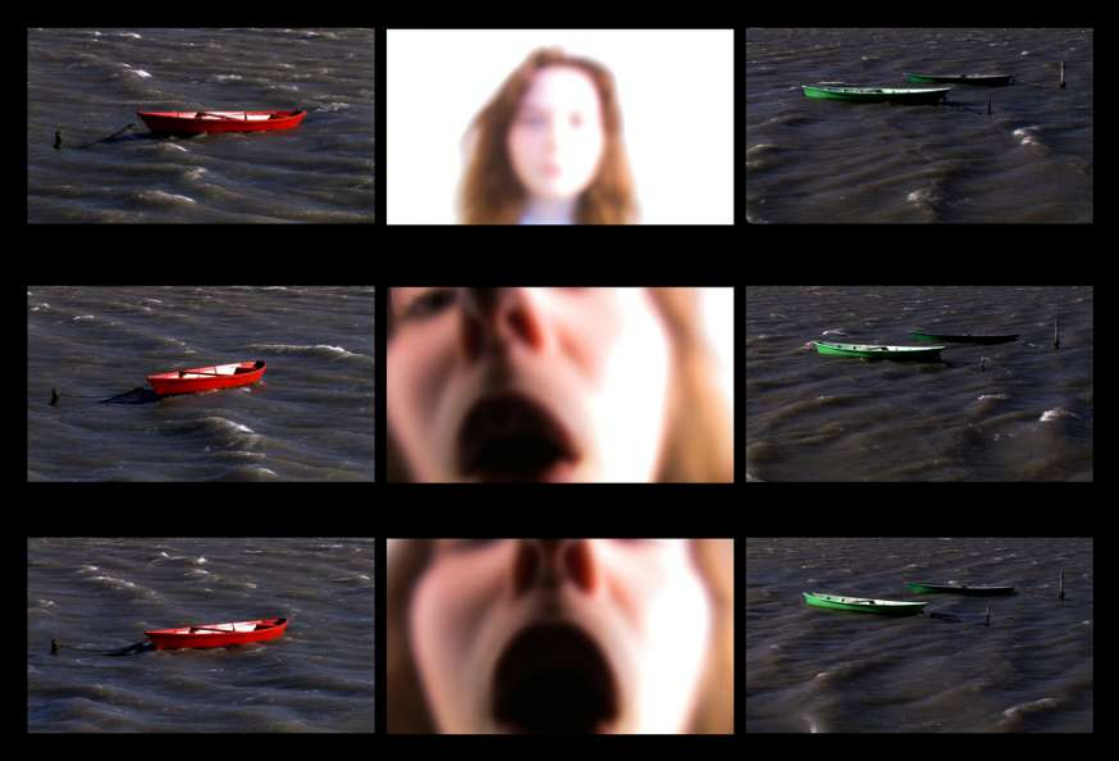
Mais aujourd'hui ce sont des centaines de milliers de caméras en direct qui sont connectées et qui défient l'invention des artistes (tout artiste doit se saisir du réel de son



Generation Æquivoca © Dan Oki

temps pour l'imager).

Comment répliquer à ce flux, à ce foisonnement de ready made ? Du tac au tac, suggère Alain Bourges : en « piédestalisant » le foisonnement live sur le socle de ses trous noirs. L'observation du manège des web cams, auquel l'artiste s'est livré pendant un an, l'a conduit à constater des manques énormes de visibilité : Pays arabes (exceptée La Mecque), Afrique noire (sauf Le Cap), Amérique du Sud (hors Brésil) et bien sûr la grande masse des océans. En disposant les images recueillies (à longueur de jours et de nuits) sur une sorte de planisphère (6 grands écrans contigus) à l'endroit topographique où elles sont émises en permanence, l'installation fait surgir des masses saturées d'images (Amérique du Nord, Europe, Japon), des zones perlées (Chine, Russie, Inde, Brésil), des corridors semi-désertiques (Argentine, Chili, etc.) et surtout ce substrat opaque qui devient comme le socle sur lequel dansent frénétiquement devant leurs miroirs les pays puissants. La web cam, plus encore que le web, s'érige ainsi en suprême signe extérieur de richesse. Tous les pays ont un drapeau, presque tous ont rallié le net, mais tous n'ont pas une armée de web cams, ces anges du dieu de notre temps, censé tout voir et savoir de nos moindres gestes. Mais on commence à le savoir : Dieu n'existe pas, Personne ne nous (re)garde. Et la Web-cam n'est que le triomphe d'une universelle vision sans regard.



Comment écrire au-dessus des nuages © François Lejault

Vision contre Regard : Dan Oki, Lejault, Nomade Village.

Trois autres installations, aux Instants Vidéo 2012, traçaient bien cette ligne de démarcation entre Vision et Regard.

Vision sans regard contre regard redoublé (redoublant la vision) : c'est ce que matérialise le plan fixe sur une plage grouillante de baigneurs en Croatie, installé par Dan Oki, sous le titre *Generatio Aequivoca* (2008) face à un autre écran montrant, sous le titre *Post Festum* (2012), des enfants jouant près d'un étang pollué par des usines, visibles en arrière plan. Dans le premier film, la fixité du plan enregistre le ressassement des gestes comme un ballet sans maître et pourtant dirigé mais dont le spectacle sans fin est également sans sens. Dans le second, le montage de diverses valeurs de plans sur les enfants errant dans l'étendue blanche (des émissions de dioxine, nous dit une notice), jetant des pierres dans l'eau glauque, insouciants et joyeux, insuffle de l'indignation, une pensée critique. Le face à face des deux vues génère un abîme de réflexions esthétiques et politiques sur les mille façon d'attenter au réel par l'image.

Ayant accepté d'exposer sur La Canebière, dans une vitrine, lieu risqué, devant lequel les foules défilent sans s'arrêter, François Lejault a composé un piège à regards qui lui a sans doute valu pas mal d'arrêts intempestifs de curieux surpris, frayant dans les parages. *Comment écrire au dessus des nuages ?* Trois écrans suspendus à fleur de trottoir répondent à la question-titre. À gauche, une barque rouge ; à droite, une barque verte ; au milieu, une jeune fille soufflant sur l'objectif de la caméra. Les barques oscillent tranquillement entre les vaguelettes. La nymphe en expirant son souffle, qui trouble la netteté par sa



On Translation: El aplauso, 1999 (Laboratorio Arte Alameda Ciudad de México) Photographie : Magdalena Martínez Franco © Muntadas / ADAGP, Paris, 2012

proximité, aspire notre attention et crée du regard à contre vision. La vision sans regard induite par les barques devient le piédestal d'une vue réfléchie, consciente, dévolue. C'est simple et imparable. Bravo.

Des Corps de ville grouillent de corps dans des décors urbains contenus dans diverses installations réparties entre la scène et les fauteuils, les coulisses et les murs porteurs d'un Petit Théâtre. Ce sont les résidus plastiques d'un spectacle du collectif Nomade Village (qui sonne un peu comme l'envers de *Global Groove*). La multiplicité des scènes, des figurants, des acteurs, des gestes mécaniques, des architectures (escaliers monumentaux, façades vertigineuses, carrefours populeux) combinées dans des boucles astucieuses procurent un vertige exaltant malgré la perplexité où nous sommes plongés : l'humour désamorce la déprime. Olé !

Muntadas urbi et orbi (et au Jeu de Paume)

Plus malin qu'Antoni, tu te fais moine… Ce type est incroyable de placidité farceuse. Son exposition au Jeu de Paume, la plus grande qu'il ait eue en France (où on ne l'avait pas revu, à part au Fresnoy, depuis qu'Alain Bourges l'avait exposé à Renne en 1988 ou 90) le démontre à souhait. C'est une des valeurs sûres du mundillo de l'art (présent régulièrement dans les plus grandes institutions muséales mondiales) section art critique voire sociologique. Ses installations mettent en scène les tropes du Pouvoir Politique et les traces de l'Impérialisme économique dans nos paysages et même nos vies. Depuis quarante ans, il fustige avec le sourire les mœurs des médias, les actes de censure, les délires urbains et les bagnes architecturaux. Les sections de son exposition se nomment : Territoire de la peur, Sphères du pouvoir, Lieux de spectacle, Paysage médiatique, Systèmes de l'art. Que du







1. Monumento genérico, 1988. Photographie : Joaquín Cortés / Román Lores, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011 © Muntadas / ADAGP, Paris, 2012
2. *EXPERIENCIA 1B, Vilanova de la Roca,* 1971. Photographie : Dario Grossi © Muntadas / ADAGP, Paris, 2012
3. *This Is Not an Advertisement*, Times Square, New York, 1985 Photographie : Pamela Duffy © Muntadas / ADAGP, Paris, 2012



Muntadas, Arte Vida, Barcelone, 1974 © Muntadas / ADAGP, Paris, 2012

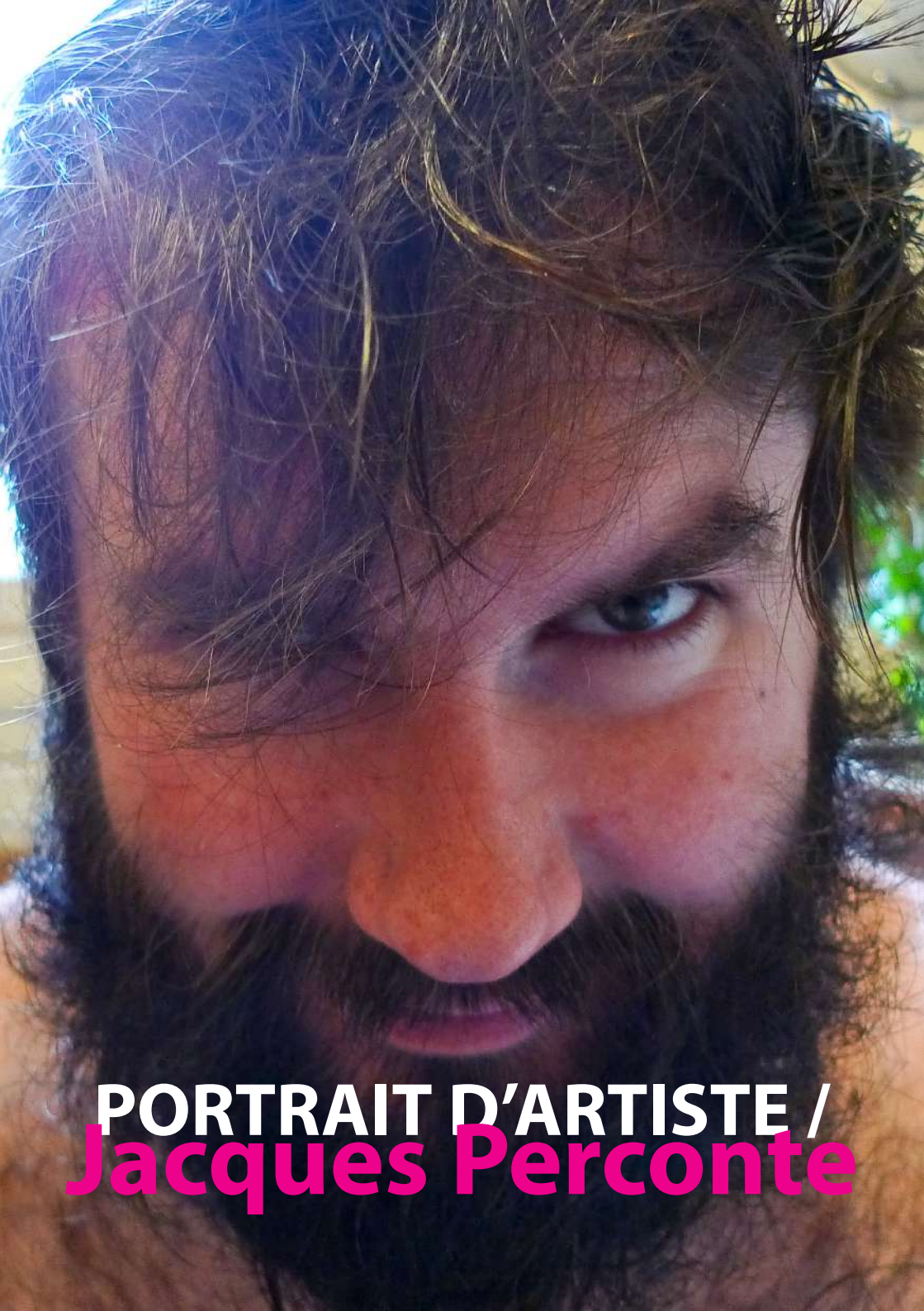


EXPERIENCIA 3, Vilanova de la Roca, 1971 Photographie : Gonzalo Mezza et Roberto Mardones © Muntadas / ADAGP, Paris, 2012

lourd, du costaud, du dé-constructif. Une somme de coups de force contre la Force obscure qui nous gouverne en douce, mine de rien. Certes on a souvent l'impression que l'artiste enfonce des portes ouvertes, martèle des lieux communs ou écrabouille des ennemis faciles. Mais ça marche parce qu'il le fait justement en artiste. A coup de mobiliers géants (la table du pouvoir, l'alcôve de la censure, le corridor des mensonges), ses énoncés rebelles sont lancés dans des décors fastueux, habilement tape à l'œil, subtilement pervers, ironiquement éblouissants, qui ne peuvent que réjouir les convaincus d'avance, son public avéré. On entre chez Muntadas comme dans une église, pour célébrer une croyance en l'image critique (mais si l'on n'a pas cette foi on ressort comme on est entré). À chaque pas dans ses labyrinthes de miroirs critiques on vérifie l'adage d'Alain Bourges : « toute image est une image pieuse ». À d'autres les visions angéliques de la société capitaliste, Muntadas, lui, a le génie de la diabolisation. Bien avant Cronenberg, Carax et Costa-Gavras, il a érigé, dès 1990, l'énorme limousine noire en Diable de Wall Street. Et quand il confronte l'Alphaville de Godard à l'enfer paradisiaque d'une cité fermée construire récemment au Brésil et nommée Alphaville par ses promoteurs, on dirait que c'est la fiction du cinéaste qui retarde sur le réel. Pour stigmatiser l'indifférence des peuples aux décisions meurtrières de leurs dirigeants, Muntadas ose mettre en rapport des images de morts, d'explosions, de guerres sur un grand écran encadré par deux autres sur lesquels se succèdent en boucle des applaudissements. Boum.

Adieu poussières, adieu gravillons... Bonjour la gravitude !

© Jean-Paul Fargier
Novembre 2012
Turbulences Vidéo #78



PORTRAIT D'ARTISTE / Jacques Perconte

Je suis né à Grenoble en 1974. Mon père était ébéniste de formation et travaillait dans le bâtiment et les travaux publics. Je crois que ma mère ne travaillait pas, je ne me souviens pas.

Interview : Jaques Perconte

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Mon père vient d'une famille sicilienne arrivée en France dans les années 30. Ma mère est née à Paris. J'ai une petite sœur née en 1979, deux demi-frères et une demi-sœur (du premier mariage de mon père), que j'ai beaucoup vus dans les cinq premières années de ma vie.

Nous vivions dans la région de Bordeaux depuis la naissance de ma sœur en 1979, au début à la campagne non loin de chez ma grand-mère qui y possédait un château et puis en ville par la suite. Nous avons beaucoup déménagé. Je suis resté dans le Bordelais jusqu'à 29 ans.

J'étais un enfant assez agité, mais plutôt brillant, je crois. L'entrée au collège fut pour moi une année difficile (divorce de mes parents accompagné d'une soudaine myopie et d'asthme, entrainant des difficultés scolaires...). Après la séparation, je suis parti vivre avec mon père, mais cela n'a duré que six mois. Je suis parti chez ma mère ensuite. Je dessinais déjà beaucoup. J'ai été très bon en arts plastiques durant toute ma scolarité. C'est la matière dans laquelle j'ai toujours eu des notes remarquables. C'est ce qui a décidé ma mère a m'inscrire au cours du soir des Beaux Arts à partir de la seconde.

Mon parcours scolaire a donc été un peu compliqué de ce fait. J'ai redoublé deux classes. J'aimais prendre mon temps J'avais besoin de rester avec mes amis. Je me sentais bien à l'école. Quelques professeurs ont marqué cette période. Je faisais de la musique avec un de mes professeurs d'histoire-géo par exemple. C'était en seconde. Mon professeur d'arts plastiques a aussi été très important. Mais j'étais moins proche. J'ai fait deux secondes. Les cours du soir des Beaux Arts y sont peut-être pour quelque chose ! ça me plaisait beaucoup, car j'avais l'impression d'y apprendre des choses qui me serviraient... Je suivais les cours de dessin et de peinture.

C'est une époque durant laquelle j'ai commencé à écrire des scénarios et à vouloir les tourner avec mes camarades. J'ai toujours aimé le cinéma. Je faisais des films avec des caméras vidéo. Un de mes amis était très bien équipé. Nous tournions des fictions. Tout cela s'est intensifié à partir de la seconde, j'avais de nombreuses activités et cette émulation me motivait beaucoup. À partir de la première, les activités artistiques ont pris une place de premier plan dans ma vie. J'étais connu pour ça. Je faisais aussi de la bande dessinée. Je menais donc beaucoup d'activités, mais rien ne me satisfaisait vraiment. Pourtant, je ne savais pas encore que je me cherchais, j'étais dans l'action. J'ai vraiment pris conscience que je cherchais quelque chose plus tard quand je suis arrivé à la Fac.

Heureusement (je ne l'ai jamais regretté), je n'ai pas été reçu aux Beaux Arts. J'ai eu une très bonne note en pratique, mais j'ai été repris sur ma démarche intellectuelle. J'avais plus de technique que de propos selon eux.

J'avais plus appris à faire qu'à en parler. Je n'ai pas vraiment apprécié ces remarques, je considérais justement que l'enseignement des Beaux Arts devait m'apprendre à en parler. Ça s'est donc plutôt mal passé. Je me suis alors inscrit à la faculté d'arts plastiques où on m'a rabâché la première année qu'il n'était pas question de croire qu'on deviendrait des artistes, qu'on ne deviendrait au mieux des professeurs... Tout cela bien sûr dans l'idée de nous faire abandonner dès la première année. Malgré cela, il s'est trouvé quelques professeurs qui m'ont donné de quoi avoir foi. Ce n'est qu'en deuxième année que je me suis tourné vers la vidéo et l'infographie. Pourtant je n'avais jamais cessé de faire des films. J'avais tourné une fiction expérimentale en première année par exemple. J'allais beaucoup au cinéma, on discutait et débattait sur le sujet avec de nombreuses personnes.

C'est donc en deuxième année que je me suis inscrit dans cette option vidéo/infographie, ce qui m'a permis de me lancer dans une recherche très active. J'ai produit énormément de vidéos d'études. J'essayais beaucoup de choses. Comme tout se passait bien, on m'a proposé d'avoir accès à un ordinateur très puissant avec lequel je pouvais m'adonner à la 3D. Tout cela avec un mode d'emploi de 4000 pages en anglais… ce qui représentait quand même un challenge assez fou. En conclusion je n'ai que très peu touché au logiciel de 3D, ça ne m'inspirait pas beaucoup. Par contre l'ordinateur était connecté à internet et cette découverte fût pour moi d'une grande importance. J'ai pu ainsi me construire une contre-culture face à l'enseignement de la faculté. Cela m'a permis par exemple de travailler sur John Cage dans le cadre d'un devoir universitaire. Grâce à internet, j'ai pu entrer en contact avec des communautés spécialisées sur le sujet, et cela dès 1995. L'ordinateur est devenu un outil prépondérant dans mon travail. J'avais cette quête de la représentation du temps dans l'image qui devenait de plus en plus fondamentale pour moi.

Petit à petit, on me repérait. J'avais certaines facilités à la faculté. J'avais besoin d'en connaître plus sur l'image et suis allé faire un stage dans une agence de photographie. Le deal était que je devais m'occuper de leur banque de données informatique et en échange, ils m'apprenaient à faire des images. Ils m'apprenaient la lumière, l'optique etc. Ce qui m'a donné beaucoup d'assurance. Un peu plus tard, on m'a orienté vers une chercheure du CNRS qui avait des besoins liés à la pratique d'internet. C'est là que j'ai rencontré Robert Vergnieux chez qui je suis resté quatre ans. Son laboratoire de recherche avait la particularité de s'occuper des relations entre l'informatique et l'archéologie. Ça s'est très bien passé et ma motivation n'a fait qu'augmenter. Ce qui était fort, c'est qu'il considérait tout autant le travail que je faisais pour lui que ma pratique artistique personnelle. Je pouvais donc travailler pour moi avec les moyens de l'université et inversement. Il a fait en sorte que j'aie une connexion internet chez moi et que je puisse m'équiper avec du matériel informatique. À noter que j'avais un débit exceptionnel pour l'époque. J'ai mis des années à retrouver la même qualité de connexion. Il m'a donné beaucoup de place et m'a permis de faire des rencontres extraordinaires comme celle avec Nestor Olhagaray qui s'occupait alors de la Biennale de Santiago.

Ce fût un tournant considérable, car j'avais là accès à des moyens considérables que la faculté ne pouvait pas me fournir. J'ai été très bien soutenu autant techniquement que moralement. C'était très nourrissant d'être un plasticien travaillant dans un laboratoire de recherche scientifique, on s'apportait beaucoup les uns et les autres. C'étaient des



Soldes d'hiver, Jacques Perconte © photo : David Sepeau

rapports interdisciplinaires incroyables.

Par la suite, il y a eu une vraie surcharge cognitive entre mon travail de plasticien et ce que je devais faire pour le CNRS. En 1999, j'ai voulu tourner un long métrage de fiction et je me suis épuisé à vouloir tout mener de front. Je travaillais la nuit pour le film et la journée pour le labo, ce qui devenait très compliqué pour tout le monde. J'ai donc quitté le CNRS en 2000. Je le regrette parfois, non pas que cela ne me plaise pas, mais parce que ces années ont été vraiment extraordinaires.

Je suis resté à Bordeaux et me suis plongé à 100% dans mes projets artistiques. Aujourd'hui, je développe un cinéma-plastique. C'est entre 1997 et les années 2000 que j'ai vraiment mis au point le langage artistique, la recherche que je poursuis aujourd'hui. J'avais du mal à concilier le cinéma et mon travail plastique. Mon expérience de long métrage a été très douloureuse en ce sens. J'avais besoin d'être proche du réel et la fiction n'était pas le bon terrain.

Pour en finir avec mon parcours à l'université, les derniers temps ont été assez compliqués. Mon usage intensif d'internet s'est vite fait remarquer sur les serveurs de l'université de lettres (plutôt très calmes à cette époque). Cette activité m'a valu de passer une première fois en conseil de discipline à la faculté. J'ai été défendu par Robert Vergnieux. Il s'en est suivi un deuxième conseil de discipline le jour où l'université s'est aperçue qu'elle hébergeait mes sites internet sans le savoir. C'était donc très compliqué. Pourtant, Pierre Garcia, un professeur d'art plastique, que je croyais très classique, acceptait que je lui rende des sites internet en guise de travail plastique. J'étais donc malgré tout très bien entouré. Mais il faut bien avouer que j'avais très confiance en moi. Le fait que j'avais un laboratoire de travail au CNRS, que j'exposais déjà, ne m'aidait pas à



Amours, Mars 2011 © Jacques Perconte

accepter les critiques. J'ai écrit un mémoire de maîtrise sur le temps et le numérique (1998), mais lorsqu'on m'a proposé de poursuivre sur la voie doctorale, on m'a posé la condition que le sujet soit la dissidence dans l'enseignement des arts plastiques. Ce qui n'est évidemment pas passé. J'avais sûrement beaucoup de griefs contre l'enseignement en école d'art et je ne comprenais pas qu'on enferme ainsi les élèves, qu'on les contraigne à suivre un chemin plutôt que d'entraîner leur potentiel de rupture.

Durant cette fin de période universitaire j'étais très investi dans ce qu'on appelle le net-art, j'ai beaucoup écrit, beaucoup pratiqué, beaucoup cherché. J'ai participé entre autres à la fondation du premier collectif (Lieudit) avec Yann Le Guennec, Annie Abrahams, Pierre Cuvelier, Nicolas Frespech, Antoine Moreau, Karen Dermineur…

Avec le temps, les différents plans qui constituaient mon travail se sont rejoints. Gérald Elbaz de Médiacités à Bordeaux que j'avais rencontré très tôt à l'époque de la Cité des Arts et Techniques m'a beaucoup soutenu. Il m'avait repéré et on est devenus proches. Il a même hébergé beaucoup de mes sites internet. J'avais besoin de travailler librement et j'ai trouvé cet espace de liberté auprès de gens un peu «hors cadre» comme lui ou comme Armand Béhar rencontré lors de mon premier voyage prospectif à Paris... Voyage où j'ai rencontré Grégory Chatonsky, Karen Dermineur....

Tout cela m'a permis de voler de mes propres ailes.

© Gabriel Soucheyre
30 novembre 2012
Turbulences Vidéo #78

« Le temps s'étale dans toutes les directions et les images le traversent sans que rien ne se passe plus à notre échelle . »

Jacques Perconte, mémoire de Maîtrise intitulé « Temps numérique », sous la direction de Madame Sylviane Leprun et de Monsieur Robert Vergnieux, Université Bordeaux III, UFR d'Arts Plastiques, 1998, p. 81.

Jacques Perconte : Image de l'invisible

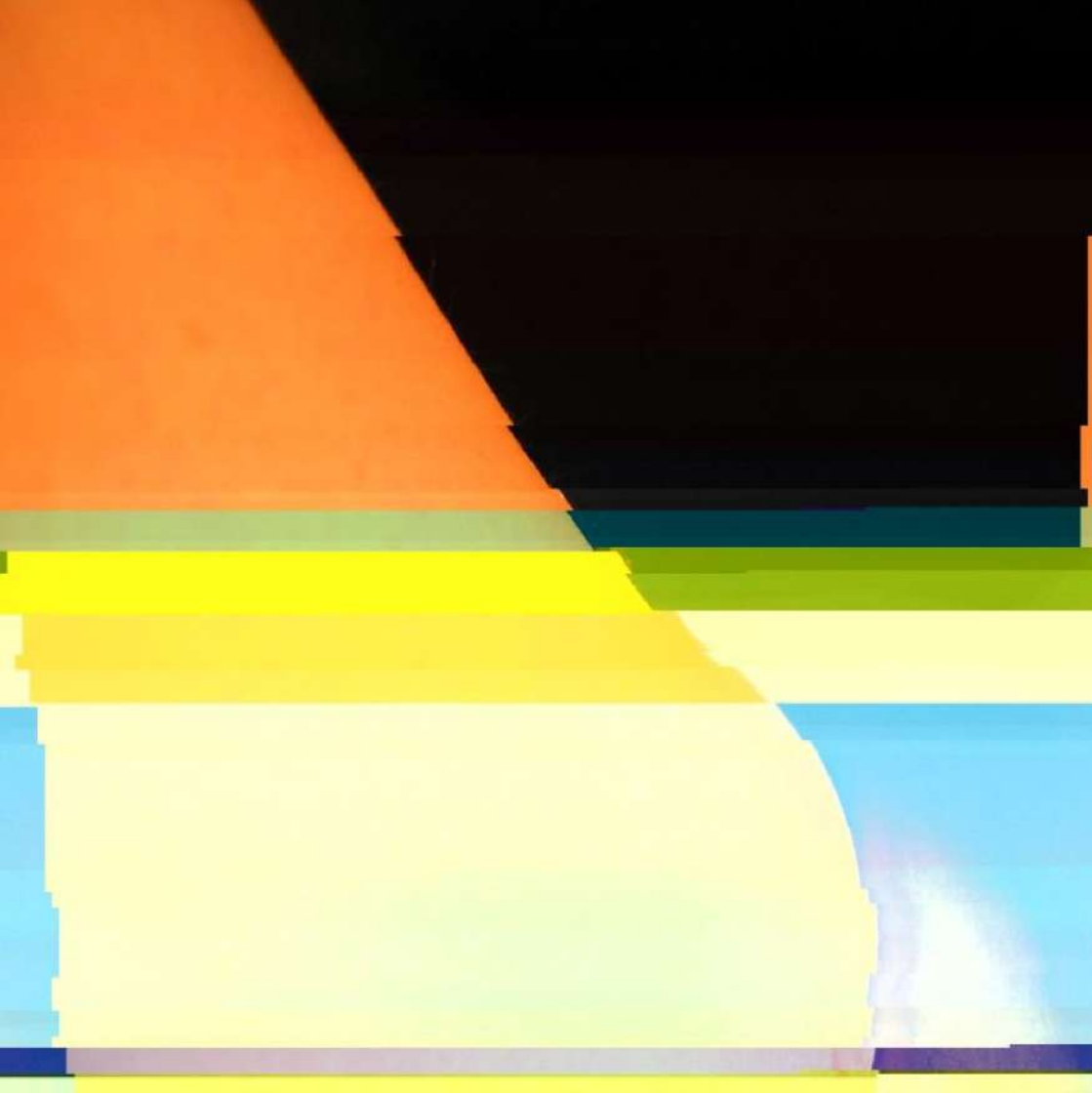
par Damien Marguet

INTRODUCTION

C'est par cette phrase un peu mystérieuse que Jaques Perconte concluait en 1998 sa recherche sur le « temps numérique ». Depuis lors, au travers de ses créations en ligne, de ses installations et de ses films, l'artiste n'a cessé de réfléchir à ce temps qui « s'étale », qui s'espace. À l'origine de son travail de plasticien, une expérience précoce des technologies dites « numériques » et du réseau : en effet, au milieu des années quatre-vingt-dix, Jacques Perconte est un des premiers à explorer l'univers naissant d'Internet pour le compte d'un



Hung Up (extrait), 2008 © Jacques Perconte



I love you (dispositif en ligne), 2005 © Jacques Perconte

laboratoire du CNRS. Il découvre avec quelques pionniers – qui disposent de connexions et d'outils informatiques adéquats, chose rare en France à cette époque – ce nouvel espace-temps entièrement fait d'images composites, générées par la machine suivant un processus extrêmement complexe, se décomposant et se recomposant instantanément et à l'infini sur l'écran. Il est difficile de parler de ces images. Elles sont ici et là, elles ne sont pas localisables, nous ne les gardons pas. Nous les lisons, nous les déchiffrons le plus rapidement possible pour en retirer une information, car véhiculer l'information sans délai est leur fonction première. Le réseau abolit les distances en se servant d'images friables et éphémères pour transmettre des données à la vitesse de la lumière. Le temps qui « s'étale », c'est l'instant qui s'étire, qui s'ouvre. Le phénomène pose à l'évidence des problèmes de dimension et de

perception, et il implique de penser les images autrement, comme le faisait déjà remarquer Fred Forest en 1998 : « Il faut penser les choses dans le mouvement alors que jusqu'à présent le système de pensée faisait qu'on arrêtait les choses pour tourner autour.[1] »

C'est sous cet angle que je me propose d'aborder une partie du travail de Jacques Perconte, en me référant principalement à deux de ses œuvres : *I love you* (dispositif en ligne) et *Uishet* (film). À quelles dimensions et à quelles temporalités l'artiste se réfère-t-il ? Quel rapport entretient-il aux technologies et processus numériques ? Je m'intéresserai notamment aux jeux d'échelle et de vitesse à l'intérieur de ses créations. Car les images auxquelles nous allons nous confronter ne sont pas arrêtées mais retenues dans leur mouvement, geste qui ne peut se faire sans altération. Elles peuvent être obtenues par distorsion ou par saturation, elles conservent dans tous les cas la trace de leur appartenance originelle à un flux d'informations, à l'intérieur duquel elles n'existaient qu'en *puissance*. Ces formes accidentelles, fragmentées ou dégradées sont-elles des images ? Et des images de quoi ? C'est tout l'enjeu de cette recherche esthétique que de donner matière à des phénomènes minimaux et instantanés, que de nous mettre en relation avec une part *invisible* du monde.

I. IMAGES DU MONDE

Le vert du feu

Les images obtenues numériquement, lorsqu'elles circulent, changent de définition en permanence. Elles sont émises par un dispositif technique qui interprète de façon singulière une série d'informations. Au moment où je reçois l'image, celle-ci est produite par la machine. Son processus de fabrication n'a pas à être perçu ni compris, son chiffrement et son déchiffrement sont suffisamment rapides et complexes pour rester secrets. Mais une erreur d'échelle suffit à enrayer les mécanismes et à faire événement. L'image est alors générée *accidentellement*, et parce qu'elle est *illisible*, elle redevient *visible*, elle fait à nouveau sensation. Il me vient à l'esprit l'exemple du feu vert, exemple développé par Pierre-Damien Huyghe dans le cadre d'un de ses séminaires. Un feu qui passe au vert, dans le cadre d'une circulation urbaine, m'ordonne d'avancer. Si je m'arrête pour le regarder, pour faire l'expérience de sa couleur ou de sa luminosité, je bloque la circulation et suis rapidement rappelé à l'ordre par un klaxon. Je suis ainsi tenu de voir le feu vert sans voir le vert du feu, sous peine d'interrompre un flux vital pour la ville. Donner à voir le vert du feu plutôt que le feu vert, voilà l'enjeu du travail de Jacques Perconte dans le domaine des images numériques. Cela implique que l'on intervienne, non sur les images, mais sur l'outil qui les génère.

Flux d'images, images du flux

Avant de m'intéresser à une œuvre de l'artiste intitulée *I love you* et reposant précisément sur le principe du changement d'échelle, je souhaite revenir sur quelques points abordés dans mon introduction. Mon étude repose sur un postulat : les images numériques n'existent qu'*en puissance* et manifestent essentiellement cette puissance d'image propre aux appareils contemporains. Si les technologies numériques n'ont aucune difficulté à produire des images, c'est même leur fonction principale, elles sont incapables de les conserver sous cette forme.

1 - Extrait d'un entretien entre Fred Forest et Norbert Hilaire, CICV, 1998, cité par Jacques Perconte dans son mémoire de Maîtrise.

Au contraire, il s'agit de les faire apparaître et de les faire disparaître au même rythme afin d'éviter toute saturation, tout chevauchement. C'est à l'image prise dans son devenir-image que s'intéresse Jacques Perconte, dont la plastique relève souvent de l'effet larsen. En opposant, comme on le fait trop souvent, le réel au virtuel, on oublie que l'un ne va pas sans l'autre et qu'il doit être possible de rendre compte de cette relation sans la trahir. Pour cela, il faut s'intéresser à cet instant de production de l'image qui cherche à passer inaperçu. Plutôt qu'un flux d'images qui n'en sont pas, penser à faire des images du flux, qui ne saurait correspondre à des arrêts (arrêter le mouvement, c'est le perdre) mais à des traces, à des marques laissées par ce courant d'informations.

La dimension perdue

Partons d'un texte de Paul Virilio, « La dimension perdue », publié il y a presque vingt-cinq ans[2]. « (...) *le point est cette dimension perdue qui nous permet de nous retrouver* » nous dit l'essayiste. C'est à partir d'un point, c'est-à-dire d'une absence d'étendue, que nous nous représenterions l'espace. Virilio nous rassure : la perte de la « mécanique dimensionnelle » n'est pas « une grande perte ». Il s'agit de ne plus privilégier la « substance » sur l'« accident », la « durée » sur « l'instantanéité » et de préférer au concept d'espace-temps le concept d'« *espace-vitesse* » : « espace dromosphérique qui ne se définirait plus comme *substantiel et extensif*, volume, masse, densité (plus ou moins grande), étendue, superficie (plus ou moins longue, haute ou large) mais d'abord comme : *accidentel et intensif*, une intensivité plus ou moins grande, mais dont la « grandeur physique » ne se mesurerait plus en portion, proportion, dimension, découpage d'un CONTINUUM morphologique quelconque (...) mais en changement de vitesse, un « changement » qui serait instantanément un changement de lumière et de représentation (...) »[3]. Une représentation ne peut donc plus s'inscrire que dans l'instant, seul temps restant de l'image produite numériquement, ce que Virilio appelle des « *formes-images* composées de points *sans dimension* et d'instants *sans durée* »[4]. Si l'image ne se rapporte plus à un acte, elle est fonction de gestes donnant lieu à des accidents. Lorsque la machine échoue à produire une « forme-image », elle « construit une représentation de la construction »[5], elle étale l'instant dans l'espace, un peu à la manière de ces accélérateurs de particules enregistrant des potentiels de mouvement et de matière. Il s'agit de produire une image de la production, qui rapporte le réel au virtuel dont il est issu, démontre leur intime relation.

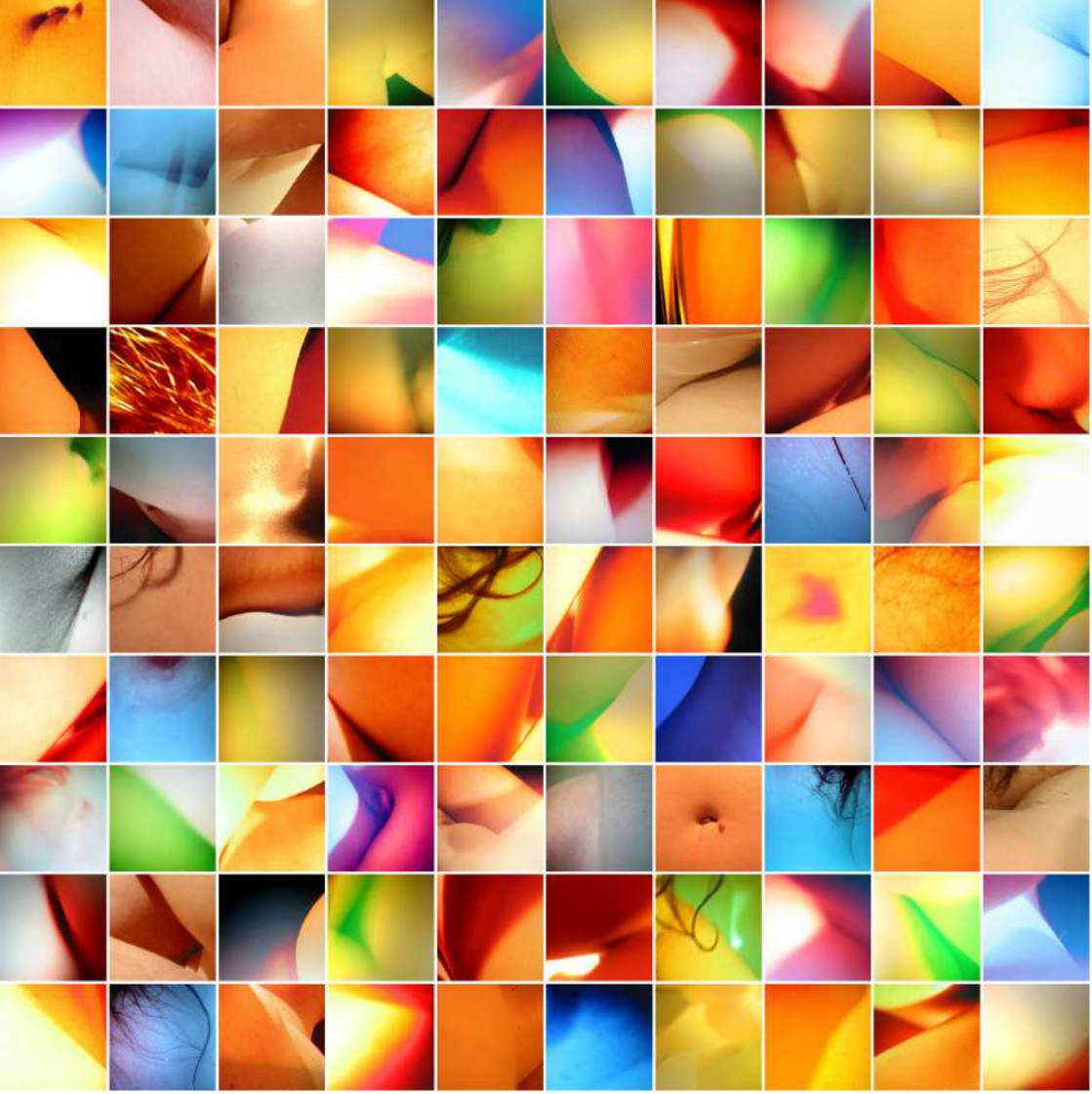
II. MONDE DES IMAGES

I love you

On se souvient d'*I love you* comme d'un virus qui contamina près de trois millions d'ordinateurs à travers le monde en quatre jours. Il circulait sous la forme d'une pièce jointe, se faisant passer pour une lettre d'amour adressée au destinataire du courrier électronique. C'est aussi le titre d'une œuvre de Jacques Perconte, accessible en ligne depuis 2005 à l'adresse « http://iloveyou.38degres.net/ ». L'homonymie n'est pas fortuite : il est là aussi question de contamination et de subversion d'un code chiffré par des mots exprimant l'amour. Mais le sentiment n'est plus simplement évoqué par ruse. L'amour virtuel venant altérer le processus de fabrication et d'exposition de l'image traduit un amour réel

2 - Paul Virilio, *L'espace critique*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1984, p. 129-151.

3 - *Ibid.*, p. 130.
4 - *Ibid.*, p. 133.
5 - Voir Virilio, *ibid.*, p. 132.



I love you (interface), 2005 © Jacques Perconte

et bouleversant éprouvé par l'artiste pour une femme.

L'image reproduite ci-dessus apparaît à celui qui se rend sur le site « iloveyou.38degrés.net » : un carré constitué de cents vignettes elles-mêmes carrées. Chacune de ces vignettes correspond à une photographie réalisée dans le cadre de l'édition d'un livre intitulé *Trente-huit degrés*. Il s'agissait d'explorer, au moyen d'un appareil de photographie numérique, le corps d'Isabelle, compagne de l'artiste, de réaliser « une série où chaque image de son corps devienne la pièce maîtresse d'une collection »[6]. « Nous devons penser que ce que nous vivons face au numérique est une expérience de la multiplicité »[7] écrivait Jacques Perconte dans son mémoire. Ici, la multiplicité

6 - Texte écrit par Jacques Perconte à propos de *Trente-huit degrés* : « http://www.38degres.net/ ».
7 - Jacques Perconte, mémoire de Maîtrise, *op. cit.*, p. 70.

se fait sérialité et donne naissance à une image illisible, posant un problème d'échelle : les vignettes sont trop petites pour qu'on puisse reconnaître précisément les éléments qui les composent et l'ensemble s'apparente à une simple collection, ne figure rien. Restent les couleurs, les matières, les formes agencées. Ce dont l'image rend compte, c'est de l'impossibilité pour l'artiste de choisir une image plutôt qu'une autre, d'en choisir une pour une autre, « de choisir parmi les millions de paysages qu'[Isabelle] [lui] expose quand [il] la regarde »[8]. Le spectateur, lui non plus, ne peut choisir entre la partie et le tout, son regard ne cessant d'aller et venir entre les deux. Plus troublant encore, le fragment s'avère être un ensemble, puisqu'il s'agit d'une photographie qui n'a pas été modifiée, tandis que l'ensemble s'avère être un fragment, fragment d'une collection beaucoup plus importante. Immédiatement, le logiciel de navigation signale à son utilisateur qu'il se trouve devant une interface. Il lui demande d'agir en cliquant sur l'une ou l'autre des vignettes, dans l'espoir d'accéder à une information plus lisible, plus compréhensible. Ce geste sera à l'origine d'un accident, dont les conditions sont parfaitement décrites par Jacques Perconte :

« Dans *I love you*, à chaque fois qu'une image d'Isabelle doit être vue par quelqu'un de connecté à ces collections de photographies, l'image est plus ou moins transformée par un programme (love writing program). Le code source du fichier est ouvert et modifié avant que l'image ne soit affichée : une application calcule un nombre variable très précis en prenant en compte certains paramètres du serveur et de la connexion du spectateur. Ce nombre est recalculé à chaque fois qu'une nouvelle image doit s'afficher. Une fois déterminé, l'application cherche le nombre dans le code de l'image. Et si cette variable est présente, elle est remplacée par l'expression «I love you» : ainsi l'architecture du code est déformée, elle peut l'être a plusieurs reprises, aussi bien une fois que cinq mille, il n'y a pas d'autre limite que la quantité d'informations contenues dans le fichier de l'image. Le navigateur sollicité pour la consultation interprète le fichier et essaie d'afficher l'image. Mais les transformations de la source peuvent modifier son apparence, entraînant l'apparition d'artefacts tels que la pixellisation, la déformation, l'addition de nouvelles couleurs, la réinterprétation partielle ou totale de l'image, la disparition du sujet, voire même l'impossibilité absolue pour le navigateur d'afficher l'image : apparition d'une icône brisée. Cette méthode absurde d'écriture littérale de l'amour dans l'image, directement dans le code, donne à voir chaque fois une nouvelle collection d'images plus ou moins empreintes d'amour[9]. »

L'image générée ainsi est la plus abîmée possible : elle combine de façon anarchique lignes de couleur, phrases et codes ; elle est immense et dépasse largement la fenêtre du navigateur ; elle relève d'une esthétique de l'écrasement et du débris. Est-ce une image ? C'est en tout cas l'enregistrement graphique d'une opération mathématique, sa matérialisation. C'est le résultat d'une *puissance* exercée qui échoue à produire un objet, la *trace* d'une *intention*. Il me semble qu'il s'agit d'une image du monde attachée à sa part invisible, autant qu'une photographie peut être image du monde attachée à sa part visible. C'est l'image d'un monde entièrement fait d'images : « (...) il n'y a désormais que des représentations momentanées, représentations dont les séquences s'accélèrent sans cesse, au point de nous faire perdre toute référence solide, tout repère, à l'exception du QUANTUM d'action

8 - Texte *Trente-huit degrés, op. cit.*

9 - *ibid.*

de la physique théorique et du PUNCTUM de la représentation pratique »[10]. L'interprétation du code, le calcul effectué par l'ordinateur, le courant électrique nécessaire à ces opérations n'ont rien de virtuel. Ce sont simplement des mécanismes trop infimes et trop rapides pour être perceptibles. Lorsqu'ils réussissent, ils nous placent face à un résultat et nous livrent une information. Les faire échouer, c'est tenter l'expérience d'un chaos d'où seul peut naître une nouvelle compréhension du monde. La réalité virtuelle ne doit pas nous faire oublier qu'il existe *une réalité du virtuel*. Le parallèle avec les expérimentations contemporaines dans le domaine de la physique me semble encore une fois pertinent. Le physicien provoque lui aussi des accidents (des collisions de particules), qu'il est possible et nécessaire de répéter, qui aboutissent à des représentations graphiques traduisant des phénomènes imperceptibles à notre échelle bien que d'une très grande intensité. Ces images infirment ou confirment des modèles théoriques, virtuels, chargés d'expliquer une part *absente* de l'univers, absente au sens où il est impossible d'en faire l'expérience à l'échelle humaine. Sa masse est trop faible, son mouvement trop rapide, ce qui ne l'empêche pas d'avoir des effets importants, décisifs sur nos existences. Le dispositif mis en place par Jacques Perconte avec *I love you* me paraît du même ordre. S'y inscrire, c'est voir comment se fait et se défait une image numérique, c'est percevoir de l'invisible et s'interroger sur le rapport que nous entretenons à ce mécanisme. C'est se demander dans quelle mesure il peut être ou ne pas être porteur d'affect, rétablir un lien éthique à des images n'existant qu'en puissance, nous confronter à la réalité du virtuel plutôt qu'à une réalité virtuelle.

Uishet

J'aimerais maintenant parler d'un film intitulé *Uishet*, réalisé par Jacques Perconte entre 2005 et 2007, et qui relève, me semble-t-il, d'une démarche similaire. L'artiste s'intéresse encore et toujours à la façon dont les images sont produites par la machine. Il n'est plus question d'agir sur leur *composition*, comme c'est le cas dans *I love you*, mais sur leur *définition*. C'est en faisant appel à des interprétations aberrantes de l'information par des logiciels de compression, en les fixant et en les superposant, que Jacques Perconte élabore ses créations filmiques : « Je filme un paysage puis je l'encode de diverses façons (3ivx, divx, xvid…) en réglant l'image de manière à faire ressortir des aberrations formelles dues à la compression. Je travaille l'image en compositing pour mettre en relation ces déformations avec l'image originale. Je peins ces formes, je les insère dans le paysage. Elles lui sont liées par essence[11]. » C'est donc en demandant à des programmes d'interpréter de façon outrancière ce qui fut capté et interprété normativement par la caméra lors du tournage que le plasticien parvient à rendre compte d'un paysage. La réalité du courant d'Huchet, faisant défaut à l'enregistrement original, nous est restituée au moyen d'impressions virtuelles, générées par erreur et accumulées au sein d'une même image.

Nombre de commentateurs se sont intéressés à la matérialité d'*Uishet*. Le film nous place face à des phénomènes que nous connaissons (pixellisation, scintillement, saturation) mais que nous avons l'habitude de prendre pour des scories perturbant notre vision. Elles participent ici d'une esthétique, elles concourent à la beauté de l'œuvre. Cette matière enfin découverte (à l'encontre de tous les discours « dématériallisant »), on ne peut s'empêcher de rapprocher ce travail des pratiques expérimentales sur pellicule, voir

10 - Virilio, *op. cit.*, p. 132.

11 - Texte de Jacques Perconte disponible sur son blog : http://blog.technart.fr/2007/04/20/je-filme-le-paysage/



Uishet (extrait), 2005 - 2007 © Jacques Perconte

de la peinture, ce que l'artiste revendique au demeurant. De fait, *Uishet* s'annonce comme film, comme expérience de cinéma à part entière. Sa structure (plusieurs longs travellings réalisés à partir d'une barque dérivant sur l'eau) n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle des premiers documents cinématographiques. Son espace conjugue cependant des temporalités distinctes dont les *écarts* sont rendus visibles : retards d'une zone sur une autre par exemple, ou différences de couleur. À l'intérieur d'une même image, on peut ainsi distinguer plusieurs vitesses qu'il est impossible de rapporter à l'enregistrement initial ou aux nombreux traitements qu'il a subis. Les images ne se succèdent pas, elles s'entrelacent comme les branches, les feuillages bordant le torrent d'Huchet. On peut ainsi comprendre *Uishet* comme une mise en abyme : le film est un courant d'informations sur lequel dérive l'artiste, ses interventions sont des coups de rame qui n'agissent pas sur le flux mais qui orientent la navigation, la ralentissent ou l'accélèrent. Un paysage, un mouvement réels donnent lieu à un paysage et à un mouvement virtuels. Leur rapport définit désormais l'espace de la représentation.

CONCLUSION

Après la projection d'*Uishet* au cinéma La Clef au mois d'octobre 2007, Jacques Perconte écrivait : « Il manque vraiment aujourd'hui des théoriciens, des critiques, des commissaires d'expositions, qui sauront prendre des décisions et déceler dans tout ce qui se passe la nouvelle avant-garde(...) »[12]. Aux discours critiques négatifs et mortifères, associant l'art

12 - http://uishet.technart.fr/

dit « numérique » à la fin du réel, répondent des discours fascinés et ignorants. Il est temps de s'intéresser un peu plus en détail aux technologies mises en œuvre, aux processus contemporains et aux pensées qu'ils dissimulent. Il nous faut sortir de l'équivalence établie entre les images, en identifiant leur objet et en étudiant leur genèse. J'ai voulu montrer à travers cette analyse du travail de Jacques Perconte qu'il était moins question d'*images informatiques* que d'*images de l'informatique*. Elles touchent au rapport que nous entretenons à la virtualité, qui n'est pas seulement d'information ou de projection. Elles nous donnent à voir, à ressentir une part du monde que les technologies industrielles s'évertuent à cacher, à maintenir au secret. L'événement a changé d'échelle, il est infime, il est instantané, il relève de l'accident. C'est le travail de la science que de le provoquer, c'est aussi celui de l'artiste qui cherche à représenter le temps dans sa profondeur[13].

© Damien Marguet
Turbulences Vidéo #78

13 - Voir Virilio, *op. cit.*, p. 129-131.

Comment l'épreuve physique de la pesanteur peut intervenir dans la conception de l'œuvre numérique ?

Comment la question de la couleur nous amène à penser la *physicité* des images numériques ?

Pesanteur et Couleur digitale : *Uishet* et *Entre le Ciel et la Terre* de Jacques Perconte

par Sun Jung Yeo

Ce que j'appelle la physicité, plutôt que la physicalité, provient du mot grec phusis qui ne désigne pas exactement la nature au sens moderne du terme ni les choses physiques, mais « le processus total de la nature, l'actualisation constante des potentialités de la substance matérielle »[1]. Est-il possible d'édifier un fondement physique du numérique dont le procédé et le résultat visuel sont immatériels par excellence ? Comment réfléchir sur le numérique qui domine la situation contemporaine de l'art, voire notre rapport au monde ?

Des images numériques aux installations chez Jacques Perconte, la question de la pesanteur me semble fondamentale. En premier lieu il s'agira de réfléchir sur la compression multiple : la pluralité de la pesanteur qui en résulte conditionne l'apparition de la couleur. Cette dernière tombe ou s'élève en répondant à la force de pesanteur ou en gardant une tension avec elle. En deuxième lieu je m'interrogerai sur sa conception du numérique comme entassement. À travers une figure de tas géo-chromatique, je mettrai en parallèle notamment la vidéo numérique *Uishet* (2007) et l'installation via GPS *Entre le Ciel et la Terre* (2007). En effet la terre et la couleur numérique se trouvent intimement liées par le geste de l'entassement.

La couleur et la pluralité du poids

Pour Perconte, l'image numérique pèse en effet. Bien entendu, ce poids n'est pas matériel, d'autant que l'image ne détient pas de masse – condition primordiale du poids physique (F = mg). Certes les unités d'information, comme le bit ou l'octet, désignent au plus la quantité des données informatiques représentées par un chiffre binaire composé de 0 et de 1, qui occupe la surface du stockage de mémoire (DV, disque dur, etc.), et non le poids. Mais lorsque Perconte écrit que « le film de 8 minutes pèse 3,5 Go »[2], ce n'est pas une expression d'ordre métaphorique comme on l'exprime souvent dans le langage courant. C'est que le poids résulte toujours d'une causalité. Le poids de l'image est proportionnel au mouvement et à la taille du détail ainsi qu'au temps et à l'intensité de la lumière. Selon lui, lors de

1 - Ted Sadler, *Heidegger and Aristotle : the question of being*, Athlone Press, London, 1997, p. 62.

2 - Jacques Perconte, « Encodages… », note de son journal, le 1 février 2006.

la rotation des couches qu'il a divisées et multipliées à partir d'une image, « la valeur sombre s'en va vite et s'évapore, devenant transparente ». En revanche, « la valeur claire disparaît lentement », dit-il, car la valeur claire est plus pesante[3].

En effet le poids de l'image est manifeste dans toutes les étapes de création, notamment dans sa conception plastique de la couleur. Mais si l'image pèse, c'est avant tout dans l'ordre du manque, du masque, de la perte : pour ses œuvres numériques, Perconte engage le procédé singulier d'une compression multiple qui lui permet d'agir sur le poids de l'image. Par exemple, quand l'artiste compresse une image numérique qu'il a filmée, la zone sombre perd davantage ses données informatiques par rapport à la zone claire qui maintient sa mesure. Plus la zone est sombre, plus elle allège son poids. Comme le revendique Perconte, « ce travail va se concentrer sur la luminosité, sur le temps, sur les liens entre image/compression/lumière. À savoir que plus une image a de zones sombres, moins elle pèse et plus ces zones sont masquées »[4]. Mais le but de cette pratique ne consiste pas seulement à alléger ou alourdir, mais à convertir la force de pesanteur elle-même.

Prenons comme exemple l'image que l'artiste nous donne en vue de l'illustration pédagogique de ce mécanisme (voir l'image sur http://blog.technart.fr/2005/06/19/quelques-mots-sur-lencodage-et-le-paysage/). Elle a été d'abord compressée en Divx à 300k/s puis à 190k/s, et puis recompressée en mp2 à 12mb/s. « Dans cette version, dit-il, l'image est très hachée et les blocs compressés se figent facilement, les traînées de blocs qui ne bougent pas entre deux images clés vont se superposer et se mélanger. De nouvelles couleurs hallucinées vont apparaître lorsqu'une zone foncée devient claire »[5]. Ces valeurs lumineuses peuvent être renversées par la compression du négatif. Si l'on transforme le fondu au noir en négatif, comme le sont les images au milieu d'*Uishet*, le résultat chromatique de sa compression sera plus probant.

La conversion de la force de pesanteur exalte ainsi l'apparition de la couleur, ses accidents ou ses aventures plastiques. Il y a donc une force verticale, susceptible d'être altérée, au sein de laquelle la couleur risque de tomber ou au contraire de rebondir. Il s'agit de rendre plurielle la force de pesanteur, déjouant le poids initialement inscrit sur l'image, sur chaque zone dont la quantité d'information diffère selon sa nature complexe, telles que luminosité, mobilité, temporalité, densité des détails. Les pratiques de cette conversion varient selon les ordres que l'artiste impose : dilatation de la taille initiale, c'est-à-dire la décompression en vue de compression, compressions zone par zone, du négatif ou à l'envers, et répétition différentielle variant des taux de compression.

L'espacement et la présence locale

Les forces de pesanteur naissent, pour ainsi dire, de la différence : entre clair et obscur, mouvant et fixe, dense et imprécis. Cette pluralité de pesanteur n'est pas due au changement de la masse matérielle, mais à ce rapport différentiel, pour ainsi dire l'espacement.

Pour les compressions qui m'intéressent c'est-à-dire les compressions temporelles, cela se passe à la fois au niveau des images fixes et au niveau du mouvement. C'est-à-dire par exemple que dans une séquence vidéo d'un paysage du

3 - Propos inédit de Jacques Perconte, in « Entretien avec Sun Jung YEO », le 20 novembre 2007.

4 - Jacques Perconte, « page 2. Au fil de temps et de la lumière », note de son journal, le 11 février 2007.

5 - Jacques Perconte, « Quelques mots sur l'encodage et le paysage », note de son journal sur Uishet, le 19 juin 2005.

type de celui du jardin, les parties très sombres (les troncs à contre-jour par exemple) vont être uniformisées et ne seront pas affectées par les déplacements des parties éclairées (le bord des branches mues par le vent). Les zones vont être simplifiées selon leur importance. Elles se composeront et décomposeront de façon à restituer plus ou moins fidèlement l'action selon les intentions que l'on a. Le codec permet de régler la sensibilité. On peut complètement détruire la neutralité naturelle de l'image pour lui donner une nouvelle dimension.[6]

Cette mise en espace aura lieu entre les zones de couleur. La force de pesanteur agit sur la présence locale de ces zones colorées. L'artiste espace l'image zone par zone, dit-il,

en masquant une grande partie des couleurs et en insérant un nouveau calque à chaque apparition d'une nouvelle zone […]. De nombreux éléments sont traités individuellement, par exemple, pour une branche qui a dans une version du plan très compressée en divx certaines qualités plastiques, en faisant varier les niveaux de blanc et de noir sur cette zone et la saturation des couleurs, je vais révéler les structures abstraites de l'élément. […] La couche suivante mettra en scène des éléments voisins aux premiers avec une compression différente […]. Il n'y pas de travail sur les transparences dans ce film, tout est collage des mêmes images traitées différemment les unes sur les autres.[7]

À partir de ces taches non floues, provenant de compressions individuelles et différentes, Perconte tente d'acquérir la *physicité* de la couleur, d'actualiser une gravité entre les zones colorées. Il brutalise les pixels immatériels ou les carrés de défaut numérique, un peu plus grands que les pixels, au point d'en faire une substance différentielle sans masse, mais répondant à la force de pesanteur. Ces zones colorées sont le résultat plastique de l'espacement.

Le numérique en tant que tas lisse et cartographique

L'installation via GPS *Entre le Ciel et la Terre* expose une pensé singulière de l'œuvre numérique, ayant un rapport aux *Earthworks* des années 60 ou 70 comme ceux de Robert Morris, de Robert Smithson ou de Ben. L'entassement n'incarne pas seulement le mode d'exposition de ces derniers, mais aussi le mode de production qui édifie une œuvre numérique d'après Perconte. Il conçoit en effet le numérique en tant que tas. Un amas de terre occupe ainsi le centre de la *galerie du Théâtre* qui est le lieu d'exposition d'*Entre le Ciel et la Terre*. Les terres sont prélevées d'un terrain choisi après l'arpentage auquel l'artiste a procédé via GPS aux alentours d'Evry et de l'Essonne : c'est un « *Nonsite* », tel que le discute Robert Smithson – un fragment cartographique, déplacé et privé de son Site[8]. Entassées sur le sol de la galerie, dans des boîtes en bois qui produisent une structure de forme carrée de 2,40 m de côté sur 50 cm de hauteur, les terres pèsent environ 1600 kg. Comme le relate aussi le journal de l'artiste, la question du poids est importante :

6 - Jacques Perconte, « Sculpter l'image », note de son journal, le 23 janvier 2007.

7 - Jacques Perconte, « Composites et trous », note de son journal, le 20 mars 2006.

8 - « J'ai imaginé le *Nonsite* contenant de façon effective le chaos du Site. En un sens, le conteneur n'est lui-même qu'un fragment qui pourrait s'appeler une carte en trois dimensions. Sans faire appel à des notions telles que "gestalt" ou "anti-forme", il existe bien en tant que fragment d'une plus grande fragmentation. Il est une perspective tridimensionnelle qui s'est détachée du tout, tout en contenant le manque de sa propre limitation (*containment*). Il n'y a pas de mystères dans ces vestiges, pas de traces d'une fin ou d'un commencement. » Robert Smithson, « Une sédimentation de l'esprit : Earth Projects », dans *Artforum*, septembre 1968. Repris dans *Robert Smithson. Une rétrospective : le paysage entropique 1960-1973*, MAC, Galeries contemporaines des Musées de Marseille, Marseille , 1994, p. 196 (ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition « Robert Smithson. Une rétrospective : le paysage entropique 1960-1973 »).

L'idée est de déplacer une masse de terre extraite d'un terrain vers une structure qui sera disposée dans la galerie du théâtre. […] Le poids de la terre est difficile à évaluer sans savoir exactement quelle sera sa nature. Selon différentes sources la terre sèche a un poids de 1200 kg par mètre cube. Si la structure qui fait la même taille que le trou est remplie entièrement on aura pour de la terre sèche une densité de 600 kg/m². Seulement la terre ne sera a priori pas sèche et si elle est suffisamment sèche, elle sera tamisée, ce qui réduira sa densité. Si le sol de la galerie ne supporte pas une telle charge, il est tout à fait envisageable de combler une partie de l'intérieur de la structure avec une boîte en bois pour remplir et alléger la pression exercée par la terre au sol. Ce qui est fondamental c'est que vue de l'extérieur la terre remplisse entièrement la structure et qu'il y en ait une quantité suffisante pour dégager de la force.[9]

L'idée d'exposition se fonde avant tout sur la migration de la terre d'un terrain original vers la galerie. Et le poids ne doit pas dépasser des capacités de résistance de ce lieu-limite entre *Nonsite* et *Site*. Mais il faut de même imposer une quantité suffisamment visible pour donner de la force. Il faut donc tenir compte des conditions qui peuvent faire varier le poids, telles que l'humidité, la densité, c'est-à-dire la nature physique du composant. Lors de la réalisation de l'exposition, la terre a été tamisée, devenant par conséquent moins dense, moins lourde, mais plus imposante à la vision.

Ici l'organe sensible de la pesanteur, c'est aussi l'œil cartographique. Autour de cette masse centrale de terre, qui pèse effectivement et s'impose visiblement en plein cœur de la salle d'exposition, gravitent les images numériques : une vidéo du ciel projetée au plafond au dessus de l'amas de terre, des photographies de paysage qu'il a prises pendant son parcours, des donnés géographiques provenant en majorité de *Google Earth*. Dans cette installation, la masse cartographique de terre, les balades et leur résultat visuel (la vidéo du ciel ou le bloc des photos) concourent à créer « une œuvre numérique » qui est d'ailleurs le sujet commandé par le Théâtre de l'Agora, scène nationale d'Evry et de l'Essonne. Ils se superposent les uns les autres sur la figure même du lieu. Le terrain choisi est déjà un lieu potentiel de temps suspendu dans la mesure où il est celui d'un projet inachevé du musée archéologique d'Etiolles.

Or *Entre le Ciel et la Terre* de Perconte répond certes au tas exposé des *Earthworks*, sans pour autant s'assimiler totalement à leur manière. À vrai dire, la forme du tas nivelé dans une structure carrée ne correspond pas exactement à la définition du tas, rédigée par l'artiste Ben : « La différence entre un tas et une accumulation est dans l'essence même du tas qui est régi par la loi de la pesanteur et dont la base est toujours plus large que le sommet. ».[10] Le modèle du cube, plutôt que celui de la pyramide, semble inspirer l'œuvre de Perconte. Cependant la force de pesanteur continue de la régir. Car la force de pesanteur est déplacée dans un alignement vertical entre ciel et terre, c'est-à-dire dans la vue du ciel filmée en contre-plongée, depuis le trou creusé dans le terrain original, et projetée au plafond de la galerie au-dessus de la masse de terres rapportées. Bien que le *Nonsite* de Perconte soit tamisé, aplani, il figure le tas lisse et cartographique. C'est que d'après Maurice Fréchuret le tas a une parenté avec « une activité dont il est le résultat palpable »[11]. Et d'après Merleau-Ponty, « le lisse n'est pas une somme de pressions

9 - Jacques Perconte, « Au sujet du trou et des 300kg/m² », note de son journal, le 2 mars 2007.

10 - Benjamin Vautier, « Les Tas » (6 août 1962), dans *Benjamin Vautier, Moi Ben je signe*, Lebeer Hossmann, Bruxelles Hamburg, 1975.

11 - Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2004 (1993), p. 127.

semblables, mais la manière dont une surface utilise le temps de notre exploration tactile ou module le mouvement de notre main. »[12]

Il est significatif que, dans la huitième balade pour le projet *Entre le Ciel et la Terre*, l'artiste rencontre un monticule entassé qui est un ouvrage accidentel, sans doute laissé après un chantier, et qu'il imagine alors le lissage. Perconte dit :

J'admire ce que la pluie fait avec le temps et le vent. Elle lisse, elle stabilise, elle finalise le travail, elle l'inscrit dans une temporalité qui donne au lieu son identité. J'imagine plein de choses comme par exemple s'arranger pour trancher horizontalement ces monticules, comme si c'était des arbres. Y faire une coupe nette pour ramener une partie dans un lieu et la confronter avec l'image de la base. Cette idée n'est pas éloignée de ce que je vais faire avec le trou que je souhaite creuser. Je veux confronter la terre du trou refaçonnée à l'image de son origine comme la pièce d'un jeu qui en serait extraite. Mettre face à face un contenant et son contenu. Extirper une masse et l'affirmer comme telle.[13]

Aussi le temps de l'exploration tactile s'inscrit-il dans le lissage cartographique du tas, avec l'idée de l'empreinte digitale qui caractérise essentiellement l'image numérique. Avant tout, c'est dans le lisse que la terre s'approche de la couleur numérique, si la forme du tas est partagée entre deux.

Géo-chromatisme

En effet la terre est pensée en termes de couleur. Les cartographies exposées dans l'installation *Entre le Ciel et la Terre* ne montrent pas simplement les données géographiques du parcours. Mais ces images satellites fournies par *Google Earth*, capturant un même lieu, donnent à voir une sorte de géo-chromatisme, où chaque zone de terre, captée dans la carte, semble dédiée à la variation de la tonalité et de la teinte.

De même, tandis que les données géographiques « 48° 38′ 02″ N, 2° 27′ 58″ E » restent nettes au milieu de l'image, la vidéo du ciel effectue pendant ses 25 minutes de durée cinq cycles de désintégration par saturation chromatique de sa compression : un passage du géographique au géochromatique (fig. 5-6). Les carrés de couleur s'entassent, comme la terre, dans le tas lisse que constituent les 30-50 couches démultipliées pour saisir la zone de couleur, et qui s'inscrit finalement en une couche sur la surface du stockage de mémoire. La force de pesanteur passe entre ces couches. C'est un montage vertical sans profondeur.

La figure des carrés entassés circule dans d'autres œuvres numériques : l'exposition *It's all about love*, l'installation monumentale *Solde d'hiver* (2008) dans laquelle Perconte édifie un mur de boîtes de chaussures entassées dans l'ordre chromatique, et de là, bloque complètement un passage couvert dans les rues de Bordeaux, ce passage qui est le lieu engendrant un conflit persistant entre l'espace privé et l'espace public. Pour la photo, la vidéo ou l'installation, il semble que Perconte n'ait jamais cessé de soutenir l'œuvre numérique comme entassement.

Les carrés de couleur dans l'image numérique ne sont pas simplement accumulés, mais aussi régis par la pesanteur. L'unité et le sujet de l'œuvre numérique sont pour Perconte soit un pixel, soit une trame comportant des défauts de compression plus grande qu'un pixel. Ces carrés sont féconds si bien qu'ils promettent sans cesse une autre genèse formelle et chromatique, côte à côte ou mise en abyme. S'attirant l'un vers l'autre, par exemple dans un étirement lors de la compression, ils interagissent en effet. Ils exercent ainsi une force d'attraction qui n'est

12 - Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1981, p. 364.
13 - Jacques Perconte, « Huitième balade, vers la Ferté », note de son journal sur *Entre le Ciel et la Terre*, le 15 février 2007.

autre que la force de pesanteur. Le numérique se trouve dans cet entassement de carrés tenus par la force d'attraction.

La couleur digitale en tant qu'exposition

Qu'est-ce qui résulte de cet entassement de carrés ? L'entassement, dont précèdent toujours le creusement et le tassement, met en évidence le fondement sculptural de la couleur qui peut être creusée, tassée, entassée ou touchée, allant plus loin que l'optique ou le pictural. Perconte dit :

J'essaie de mettre en avant des percées dans l'image. Je troue le paysage pour qu'on y voie des choses à travers. Le jeu est très pictural. Et finalement, ces empilements de calques et de rajouts finissent par donner l'impression contraire non pas d'une image qui se déploie dans la hauteur mais au contraire qui se creuse. […] le but n'est pas qu'elle ressemble à de la peinture mais qu'elle vienne se poser sur le paysage et faire vibrer certaines couleurs et certaines lumières d'une autre façon.[14]

Ainsi la *couleur digitale* se donne-t-elle *en tant qu'exposition* et non en tant qu'image visible disposée devant nous. La figure sculpturale du tas dans ses œuvres numériques, ainsi que les équivalences récurrentes entre la terre et la couleur, nous permettent d'établir la structure muséale de cette dernière.

Ce qui est donné à voir dans le film, ce n'est pas une vibration impressionniste. Les « mouvements de luminance et de chrominance » sont plutôt les moyens créés « afin de pouvoir entraîner des déformations colorées »[15]. Ce qui s'expose avec l'entassement de Perconte, c'est une sensation plus catastrophique que la « sensation colorante » de Cézanne. La compression est une épreuve du devenir périlleuse, un espacement glissant constamment entre naître et mourir :

Vivre dans le devenir, écrit Jeanneret, c'est être toujours en train de naître ou, ce qui revient au même, de mourir. […] cette pensée de l'inchoatif, que nous retrouverons souvent, fonde une philosophie du naître, qui s'oppose à celle de l'être : naître et naître encore, c'est exister dans la précarité du rebondissement, c'est n'être.[16]

« N'être » c'est aussi neutre, *ne-utre* : la compression sollicite l'expérience neutre au sens du terme employé par Maurice Blanchot dans son livre *L'espace littéraire* : ni l'être ni l'autre mais l'expérience de limites confuses entre la mort et la vie, le défaut et l'excès, le visible et la nature non vue.

La compression n'est pas seulement la négation qui bouscule la forme et la couleur jusqu'à les faire tomber dans l'obscure informe, mais aussi le devenir qui couve le germe d'une couleur inattendue, renaissant sans fin dans cette déchéance. À travers ce « n'être » permanent de la pesanteur, les couleurs risquent de choir dans le néant, mais peuvent aussi rebondir à nouveau. Elles vont naître et naître encore, dans une remise en cause de la pesanteur, interminable en principe, donc capable de rendre multiple la force gravitationnelle. Si nous plaçons Perconte dans la filiation de Smithson, Ben, Duchamp, et non dans celle des impressionnistes, cela

14 - Jacques Perconte, « Composites et trous », note de son journal, le 20 mars 2006.

15 - « Je vais chercher à plusieurs taux de compression à développer des artéfacts dans les éléments. [...] Ensuite, dit-il, je vais reprendre ces séquences [compressées à des taux variés] et faire varier les niveaux de blanc dans le temps, créer des mouvements de luminance et ensuite de chrominance afin de pouvoir, en compressant à nouveau le film entraîner des déformations colorées. » Jacques Perconte, « premier encodages », note de son journal sur *Uishet*, le 2 juin 2005.

16 - Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Macula, Paris, 1997, p. 39.

est dû à cette introduction de la pesanteur. La gravitation de compression dont la logique se fonde sur une causalité remaniable à l'infini, de mouvement, de temps, de densité des détails ou d'intensité lumineuse, cette manière de faire du pondérable donne lieu à l'avènement de couleurs inattendues en remettant en question leur manière d'être. Ainsi sommes-nous exposés ensemble dans une substantialisation de la couleur numérique. C'est un espacement de la physicité dans l'immatériel : la physicité « vient de *phusis*, qui suggère la croissance ; *phuein*, de produire/mettre au monde, *phunai*, de naître. *Ta phusika* se réfère à des choses croissant qui sont assujetties à la génération (et donc, dégénérescence) »[17]. *Phusis*, le processus total de la nature, intervient ainsi dans le régime principalement immatériel de l'image numérique, en actualisant sans repos les potentialités physiques de la substance. La couleur *digitale* à proprement parler résulte de cet élan de la pesanteur entre le naître et le n'être, de ce contact persistant du visible et du pondérable.

© Sun Jung Yeo
Université Paris 3
Turbulences Vidéo #78

17 - Charles E. Scott, *The Lives of Things*, Indiana University Press, Bloomington, 2002, p. 17.

Très au fait du fonctionnement et des limites, et donc des possibilités réelles, des outils de prise de vue et de manipulation de fichiers vidéos les plus récents, Jacques Perconte s'efforce de rendre possible, à travers ses films, une expérience tout à fait inouïe du paysage.

Paysages numériques

par Rodolphe Olcèse

S'il est évident que son travail repose sur des *a priori* technologiques considérables, Jacques Perconte sait, tout en mettant l'outil à l'état de question, et en le plaçant au cœur de son travail, se libérer de ce qu'il peut y avoir de mortifère dans la rigueur numérique pour nous faire rencontrer, dans l'image, des traces d'une réalité dont la richesse et la profondeur nous échappent nécessairement.

Conçu à partir de ses tous derniers films, ce parcours à travers quatre épreuves (au sens d'une révélation photographique) du paysage fait surgir des possibilités plastiques de présentation du monde dont la radicalité et l'intensité ne vont pas sans une certaine violence. *Terrae Camponēs*, projet présenté alors qu'il est encore en recherche de sa forme définitive, et qui devrait être, comme *Chuva*, intégré à une œuvre plus vaste intitulée *Madeira*, veut recueillir quelque chose de la condition des habitants de l'île de Madère. Les premiers plans du film, fixes, d'abord larges, approchent progressivement des parcelles de terre travaillées par des paysans. La transformation de l'image est progressive, et vient accompagner, à sa manière, et comme pour en éprouver le sens profond, le geste d'hommes et de femmes qui bêchent le sol pour y arracher leurs possibilités d'existence. De la terre éventrée s'écoulent des gerbes de sang, expression purement visuelle de la dureté d'un mode de l'habiter où pour cueillir quelque chose dans le monde, il faut y laisser une part de soi. Les paysans appartiennent à la terre tout autant qu'ils cherchent à la rendre fertile, et sont pris eux-mêmes dans les sillons qu'ils tracent, ce que la superposition de corps minuscules sur la terre cultivée et la soudaine apparition d'une silhouette courbée en plan plus rapproché ne laisse pas de montrer.

Dans une tout autre direction, mais qui n'est pas étrangère à cette préoccupation pour un sujet — les paysans — nécessairement politique, dans la mesure où dans sa figuration même, il dit quelque chose du vivre ensemble, *Chuva* nous invite à approfondir notre expérience de la pluie et montre qu'elle reste, dans l'aveuglement qu'elle peut engendrer lorsqu'elle est trop forte, une puissance de vie. Plan séquence sur un bateau qui a jeté l'ancre aux abords de l'île, l'image est progressivement saturée par la pluie qui va s'intensifiant. Le visible est bientôt occulté par un mur d'eau, et la caméra semble ne pouvoir plus rien enregistrer que la grisaille amenée par le mauvais temps. À ce mouvement de disparition est contraposé



Terrae Camponês © Jacques Perconte

un approfondissement chromatique, dans l'image elle-même, qui l'a fait exister et vient la prendre jusque dans sa perte. Ce film cherche à restituer, en travaillant sur les mouvements de la pluie, un fourmillement de couleurs dans un plan qui semble avoir perdu toute qualité. Par son cheminement singulier, *Chuva* montre que les goutes de pluie aussi, dans leur fugacité même, laissent des traces et des empreintes suffisantes pour que l'image puisse se creuser en direction d'une richesse visuelle retrouvée. Tombée abondamment, la pluie qui semble poser un rideau noir sur la terre travaille pourtant à la rendre cultivable.

De son aveu même, Jacques Perconte cherche à remettre de la vie dans un dispositif numérique qui ne peut produire que des images tuées[1]. *Après le feu*, attentif à exploiter tout ce qui peut faire carence dans une image plusieurs fois compressée, ne dit pas autre chose. Ce film nous propose de traverser un paysage ravagé par les flammes pour retrouver, sous les cendres et la destruction, la possibilité d'une expérience vive du paysage. La compression numérique, qui consiste précisément à détruire de l'information dans un fichier vidéo, peut aussi devenir un acte incendiaire, et allumer un feu plastique qui, se propageant, peut écarter les cendres pour se ressaisir, avec des yeux neufs, des formes du monde emportées au loin par l'incendie. Derrière des images plastiques et bientôt très abstraites, c'est le réel qui continue de se figurer et d'inscrire des traces dans le plan. Car le sens de l'abstraction est aussi de nous donner le recul nécessaire pour que le présent du monde puisse nous apparaître et franchir jusqu'à nous.

Impressions fait sans doute figure d'exception dans la filmographie de Jacques Perconte, par sa durée et par sa matière, deux éléments évidemment indissociables dans un acte de cinéma, et plus généralement, dans toute aventure du regard. Car une matière prise dans une intensité sans temporalité ne se disloquerait-elle pas soudainement, au lieu d'être cette intensité fulgurante qui, comme toute explosion véritable, doit prendre le temps d'arriver ? Et une temporalité comprise

1 - Dans l'entretien qu'il accorde à *Questions d'artistes #4*, revue autour de la programmation artistique du Collège des Bernardins.

comme pure intention subjective, qui ne serait informée d'aucune manière par les éléments les plus simples – l'eau, la terre, le vent – pourrait-elle nous donner accès au concret du monde, qui ne se capte pas tout soudain, d'un seul et unique geste, mais demande un déploiement, du regard, des sens, pour livrer ses qualités sensibles ? Derrière une pratique enracinée dans l'histoire de la peinture, qui trace une ligne des impressionnistes à Gerhard Richter, en passant par tant d'autres figures de l'histoire de l'art, c'est bien notre capacité à poser les yeux sur le monde que Jacques Perconte veut nous faire éprouver. À-t-on jamais compris la puissance d'une vague qui vient battre les rochers ? Le déchirement du visible par la fumée d'une usine en marche ? La perte de direction caractéristique des grands carrefours autoroutiers ? Toute la force d'*Impressions* est de rendre à notre regard cette belle et fragile ignorance de la première fois, par laquelle il peut rencontrer des formes en vérité, et de le faire sans atténuer la violence nécessairement contenue dans l'apparition initiale d'un être. Il faut s'être abandonné sans réserves à ce profond voyage chromatique pour voir comme les nageurs ne peuvent évoluer dans les vagues sans les fendre, ni les oiseaux traverser le ciel sans le déchirer.

© Rodolphe Olcèse
Turbulences Vidéo #78

Au premier abord, on pourrait croire les paysages numériques de Jacques Perconte issus d'un complexe *ars combinatoria* d'effets et d'algorithmes appliqués aux images. Il n'en est rien, ou très peu. Les films et œuvres plastiques de Jacques Perconte consistent nécessairement, essentiellement, en un patient travail d'écoute du réel, de la nature qu'il affectionne tout particulièrement et qui est son motif filmique privilégié.

L'extase de la matière numérique

par Smaranda Olcèse

Il s'agit pour l'artiste d'en dégager les pulsions intimes, les rythmes souterrains, les propensions voilées vers une exacerbation des sens. C'est dans ces failles du réel, tel qu'il a été construit par une histoire plusieurs fois millénaire du regard, tributaire notamment des arts plastiques, qu'il vient distiller les effets numériques qu'il a mis au point et qui agissent dans le sens de ces penchants de la matière même.

Jacques Perconte expérimente sans cesse. Son opus le plus marquant à ce jour, *Impressions*, a nécessité plus de deux ans de travail. Une structure longuement mûrie qui s'inspire de la *Théorie des couleurs* de Rudolph Steiner permet aux images de s'inscrire dans une durée de cinéma sans que des germes de narration ne viennent perturber cette contemplation du réel. Comme toujours chez l'artiste, c'est à l'intérieur de l'image que le travail s'opère. Le tumulte des vagues, à la fois frénétique et régulier, nous plonge littéralement dans la matière. La tourmente se dilate, la respiration de la mer ralentit, nous sommes en apnée. L'image se fige en transparence. Une vague laiteuse creuse la falaise et dans son mouvement même sape l'image de l'intérieur.

Ailleurs un oiseau passe, le cadre est d'une simplicité extrême, qui fait penser aux maîtres de l'estampe orientale. Sa traversée commence doucement à labourer l'image. L'immensité du ciel se charge imperceptiblement de pixels, l'électricité de l'air devient palpable, les couleurs, l'instant d'avant encore diaphanes, saturent. Des flux d'énergies semblent matérialiser ce qui se cache derrière les images les plus prosaïques. Nous voici devant un paysage péri-urbain maintenant. Ce sont les signes de la civilisation qui introduisent le trouble : la circulation des voitures ou les trombes de fumée d'un haut fourneau rongent littéralement l'image, amènent sa dégradation. Subrepticement, une opération subversive est en train de s'effectuer. La fidélité de l'image haute définition est mise à mal : attaquée de l'intérieur, elle se fissure et laisse apparaître les lignes de forces qui la structurent. Les couleurs, que des capteurs très sensibles s'emploient à saisir avec précision, acquièrent une plasticité digne des plus grands chef-d'œuvres de l'impressionnisme. Les strates secrètes de l'image laissaient déjà pressentir cet héritage,



Chuva © Jacques Perconte

avant que ne s'y dévoile pleinement le fronton de la cathédrale de Rouen, brillant de tous ses feux, tel que surpris dans un autre siècle par Monet. Puis ces mêmes couleurs deviennent folles. L'algorithme poussé un peu plus loin, elles envahissent, fauves, le cadre d'aplats massifs en ébullition ininterrompue de pixels, avant de s'épuiser dans des gris atones, vidés de leur substance, comme en proie à un assèchement du désir, qui tendent vers l'abstraction des formes autogénérées.

Il faut du temps pour que l'image mûrisse d'elle même, selon des voies bien à elle que Jacques Perconte induit avec une extrême acuité – sur un chemin de fer tortueux dans la montagne corse, par exemple pour *Après le feu*. Elle prend la texture des braises, des flammes et des vagues incandescentes, elle se liquéfie, se délite, attaquée par des couleurs fortes. Seuls les rails gardent leur obstination qui nous attirent, nous mènent toujours plus loin dans les profondeurs de cette image – paysage.

Pour *Chuva*, un nouveau projet commencé cette année et tourné à Madère, l'artiste pose la caméra sur l'horizon ouvert de l'océan. Une pluie tropicale, brute, violente se met à tomber. La caméra continue de tourner. Des goutes énormes font intrusion dans le cadre, l'animent, lui donnent un rythme effréné qu'on imagine rafraichissant. La caméra reste fixe et accueille autant de micro-événements, autant de points de départ possibles d'une dégradation contrôlée de l'image dont la texture épaisse – tessiture apparemment chaotique de tant de trajectoires – devient granuleuse. Les pixels vibrent, emportent une sensation terrible de la matière qui traverse et déborde le cadre. Jacques Perconte aime parler d'indétermination et non pas de hasard. Il serait peut être fertile d'envisager son travail à la lumière des considérations de Gilles Deleuze sur le dépassement, l'immobilisation de l'image mouvement et des décharges électriques qui la traversent comme autant de fulgurances. Un travail de montage de l'image dans l'image, une vision du monde d'avant l'homme. À sa manière, Jacques Perconte pose avec une acuité renouvelée la question importante de savoir de quelle richesse de couleurs un champ d'herbe est capable.

© Smaranda Olcèse
Turbulences Vidéo #78

Le 21 janvier 2008, à la Cinémathèque française, la journée d'études inaugurale du Conservatoire des Techniques Cinématographiques créé par Laurent Mannoni fut consacrée à la pellicule.

Poèmes argentiques contemporains, génie de l'instable

par Nicole Brenez

En s'appuyant sur des réflexions de Jean-Luc Godard lors d'un échange privé, Jean-Pierre Beauviala, le créateur d'Aaton, y définit les différences entre le support argentique et la logique numérique selon un critère principal : la stabilité. Au cours d'une conversation, rapporta Beauviala, Godard lui expliqua qu'au cinéma, chaque photogramme garde une empreinte structurée de manière différente à cause du défilement pelliculaire et de la répartition aléatoire des sels d'argent pourtant à concentration identique. Au contraire, disait Godard, l'image numérique est issue de la traduction par le capteur CCD, petite plaque fixe et invariante portant une grille de cellules, des intensités lumineuses en flux électriques.

L'advenue du numérique permet donc de ressaisir *a posteriori* une spécificité constitutive de l'image argentique : son instabilité. Et ce à 3 titres :

- au sein du photogramme, où l'empreinte varie dans sa densité ;
- d'un photogramme à l'autre ;
- dans le mouvement de traction qu'opère le défilement.

C'est là un effet de remise en perspective crucial, puisqu'à l'inverse, par opposition à la peinture et aux premières photographies, l'image du cinéma avait été pensée sous les auspices de la stabilité et de la continuité : continuité temporelle du plan (par opposition aux plans fixes de la peinture et de la photographie classiques) ; continuité de l'empreinte entre le monde et ses calques analogiques.

Or, tout au long du XXe siècle, court une histoire plus secrète de l'affirmation du cinéma comme instabilité et perpétuelle énergie de discontinuité et de différenciation. Pour dessiner à grands traits les principales lignes de force de ces propositions, évoquons trois grandes pensées de l'instable, terme générique qui synthétise des conceptions mitoyennes.

I. Trois pensées de l'instable

1. L'impondérable des Lumière

Dans le film d'Eric Rohmer *Louis Lumière* (1968), c'est par le terme d' « impondérable » qu'Henri Langlois résume le génie plastique des films Lumière. Impondérable renvoie à cette propriété qu'aurait le cinéma de saisir visuellement le *Zeitgeist* en filmant l'air, la lumière, les mouvements, les densités, la physique des phénomènes, un bain figuratif que l'on ne peut pas circonscrire, identifier ni nommer mais que l'on peut sentir, éprouver et capter. Restituer optiquement une atmosphère historique : au-delà du corpus

des Lumière, il s'agit pour Henri Langlois d'une propriété spontanée du dispositif, non d'un usage concerté.

Or, à considérer nombre de films de Louis Lumière et des opérateurs Lumière, s'avère aussi l'évidence d'un projet plastique intentionnel, alimentant l'énergie générale selon laquelle le cinéma aurait vocation à restituer l'indéfinissable, le volatil, cet incirconscrit à haut pouvoir documentaire. Observons par exemple deux films Lumière, les n° 1230 et 1932, *Nice : panorama sur la ligne de Beaulieu à Monaco*, tournés par Félix Mesguisch en février 1900 (I et III). Dans ces deux films, posté sur le toit, Félix Mesguisch ne dirige pas son objectif latéralement vers le paysage mais sagittalement vers l'avant du train et donc vers la fumée qui s'avance vers lui : il renonce au modèle d'une confortable position de spectateur pour expérimenter à plein les sensations optiques qui s'offrent à un opérateur. Il ne filme pas tant le paysage au moyen de la lumière que l'ensemble des événements plastiques offerts par la circonstance : envahissements du blanc grâce à la fumée, engloutissements dans le noir grâce aux tunnels. Ici l'événement optique fait sujet en soi au point de radicaliser le paysage en éventail plastique : le voyage mène du vaporeux au minéral, du monochrome blanc au monochrome noir, de l'envahissement haptique à l'engloutissement abstrait, de la monumentalité du paysage visible à la collure clandestine opérée dans les ténèbres du tunnel. On pourrait avancer l'hypothèse que Félix Mesguisch, sur le motif, observe les propriétés concaves du noir et convexes du blanc sur une surface plane, soit le vocabulaire élémentaire de l'abstraction tel qu'il sera expérimenté deux décennies plus tard par Hans Richter dans sa série des *Rhythmus*. Le cinéma expérimente avec avidité (trois films au moins conduits sur la même ligne) sa propre puissance de conquête optique des phénomènes en mouvement, avec pour emblème le tourbillon de fumée.

De telles initiatives programment une grande part de l'héritage plasticien des films Lumière. Mentionnons parmi bien d'autres (sans parler de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet) : Rudy Burckhardt (le grand photographe et cinéaste descendant du célèbre historien d'art Jacob Burckhardt), André Sauvage, Charles Scheeler, Andy Warhol, Curt MacDowell et ses *Nudes Sketches*…

Dans le champ de la réflexion cinématographique, le terme d'impondérable n'a pas été introduit par Langlois mais proposé comme définitionnel par Jean Epstein en 1933. Dans *Cinémonde*, Epstein déclarait : « Le cinématographe prendra-t-il un jour conscience de ses lois, de ses possibilités ? (…) J'ai réuni et mis au point quelques études sur ce sujet (…) cela s'appellera La *Photogénie de l'Impondérable* » - texte qui fut publié en 1935. La tâche du cinématographe relève du bouleversement spéculatif : « brouiller l'ordre qu'à grand peine nous avions mis dans notre conception de l'univers. »

2. L'Hétéroscopie et la polyscopie.

Les termes d'hétéroscopie et de polyscopie se décèlent en creux dans les textes de Jean Epstein. À la « définition orthoscopique » des choses, écrit-il, le cinéma oppose la pluralité de ses « interprétations optiques... reconnaissables et non reconnaissables » . La conception du cinéma développée par Jean Epstein consiste à ordonner son art aux avancées scientifiques propre à son temps, c'est-à-dire à la théorie de la relativité d'Einstein, qui se marque par l'irruption des concepts de discontinuité et de relativité dans la pensée. Le génie propre du cinéma consistera donc à prendre en charge le monde comme mouvement et instabilité, donc à injecter la vérité scientifique du réel

dans l'enregistrement des apparences.

Le livre fondamental à cet égard s'intitule *Le cinéma du Diable* (1947). Son paradigme en est simple : le cinéma, instrument scientifique, s'inscrit dans la tradition de l'outillage des Lumières – cette fois, les philosophes du XVIIIe siècle (lunette, télescope…). En tant qu'il éclaire scientifiquement le monde, le cinéma se voit honni ou bridé par les forces obscurantistes et réactionnaires, il déclare donc ironiquement son appartenance au monde des parias, au monde démoniaque. Le satanisme devient la figure de l'ironie critique.

« Au coeur même du cinématographe, nous découvrons un stigmate d'une signification beaucoup moins douteuse : l'indifférence de cet instrument à l'égard des apparences qui persistent, qui se maintiennent identiques à elles-mêmes, et son intérêt sélectif pour tous les aspects mobiles, cette prédilection allant jusqu'à magnifier le mouvement là où il existait à peine, jusqu'à le susciter là où on le jugeait absent. Or, les éléments fixes de l'univers (ou qui paraissent tels) sont ceux qui conditionnent le mythe divin, tandis que les éléments instables, qui se meuvent plus rapidement dans leur devenir et qui menacent ainsi le repos, l'équilibre et l'ordre relatifs des précédents, sont ceux que symbolise le mythe démoniaque. Sinon aveugle, du moins neutre devant les caractères permanents des choses, mais extrêmement encline à mettre en valeur tout changement, toute évolution, la fonction cinématographique se montre donc éminemment favorable à l'oeuvre novatrice du démon. En même temps qu'il esquissait sa toute première différenciation esthétique parmi les spectacles de la nature, le cinématographe choisissait entre Dieu et le Diable, et prenait parti pour ce dernier. Puisque s'avérait photogénique ce qui bouge, ce qui mue, ce qui vient pour remplacer ce qui va avoir été, la photogénie, en qualité de règle fondamentale, vouait d'office le nouvel art au service des forces de transgression et de révolte. »

Hétéroscopie et polyscopie n'indiquent donc pas une déviance mais au contraire deux voies d'accès à une mimésis de l'exactitude scientifique qui renouvelle entièrement le champ figuratif.

Une troisième grande pensée de l'instable naît à la fin des années 60 :

3. La matériologie des structuralistes.

Dévouée à l'exploration systématique des spécificités du cinématographique, la matériologie structurelle s'attache notamment aux caractéristiques produites par le défilement et les textures argentiques. Pensons aux initiatives de Ken Jacobs dans *Tom Tom the Piper's Son* (1969) ou à celles de Paul Sharit analysant le grain de l'émulsion filmique dans, notamment, *Axiomatic Granularity* (1973), révélations des univers de plasticités ouverts par chaque photogramme ; par chaque couche et point constituant du photogramme ; dans les intermittences entre photogrammes ; et dans les différences entre image pelliculaire et image projetée. Un chef d'oeuvre britannique moins fameux se concentre lui aussi sur la granulosité instable de l'émulsion : *Silver Surfer* de Mike Dunford (1972), double refilmage d'une image télévisuelle en 8 puis en 16mm. Le personnage « Marvel » du Surfer d'Argent y devient l'emblème de l'argentique : vacillant mais tenace, il s'enfonce puis réapparaît dans le grain bouillonnant de l'émulsion agrandie par refilmage aux dimensions d'un ciel ou d'un océan. L'émulsion n'apparaît plus au titre d'une surface d'enregistrement mais d'un réservoir insondable de latences susceptibles aussi bien de révéler que de dévorer les figures. Le film de Mike Dunford fournit une définition matériologique pour toute effigie de cinéma : surfer de l'argentique. En 1995, la recherche

collective sur l'émusion trouvera son apogée dans le titre éloquent d'un long métrage de l'allemand Jürgen Reble : *Instabile Materie*.

Parallèlement, le structuralisme rapatrie au registre des formes lumineuses élémentaires celles du faisceau, du projecteur, de la salle, du voilage et du brûlage de la pellicule par ouverture de la caméra, des surexpositions de l'amorce… Autant de ressources plastiques qui engendrent le vocabulaire lumineux matérialiste.

II. Réflexions sur le poème visuel

Les poètes contemporains de l'argentique synthétisent ces trois traditions : le bain de l'impondérable (Lumière), l'énergie hétéroscopique (Epstein) et la rigueur matériologique (le cinéma structurel). Leurs travaux prolongent ceux des maîtres du poème visuel : Weegee (dont le film si peu montré *Weegee's New York*, terminé en 1954, représente à lui seul un compendium des stylistiques du poème visuel expérimental), Bruce Baillie, Chick Strand, Leighton Pierce… Comment cette tradition, encore peu historiographiée pour elle-même, s'est-elle réfléchie ?

Le 28 octobre 1953 à New York, Amos Vogel, programmateur de Cinema 16, accueille une table ronde consacrée à « Poésie et Cinéma » composée de Maya Deren (écrivain et cinéaste), Parker Tyler (écrivain, critique de cinéma), Dylan Thomas (poète et scénariste), Arthur Miller (dramaturge) et Willard Maas (écrivain, cinéaste). De façon introductive, Parker Tyler commence par repérer les formes poétiques mises en oeuvre par le cinéma, qu'il partage en deux secteurs : la poésie visuelle d'une part, la poésie visuelle et verbale de l'autre. Au registre de la poésie visuelle, Tyler mentionne le surréalisme et le post-surréalisme américain, *Un Chien andalou* de Luis Buñuel, *Lot in Sodom* de Melville Weber et James Sibley Watson, les films de Maya Deren, James Broughton, Kenneth Anger… ; puis les ciné-poèmes, ou impressions visuelles ; les films abstraits ; la poésie naturaliste (Robert Flaherty) ; et les séquences d'hallucinations. Au registre de la poésie visuelle et verbale, Tyler mentionne les « fantaisies » de Jean Vigo ; la prose poétique (Sidney Peterson, Ian Hugo) ; le « formalisme sévère » (S. M. Eisenstein) ; les films mythologiques (Jean Cocteau) ; et les documentaires naturalistes (George Franju).

Pour aborder l'histoire de la poésie filmique, on peut donc, en effet, en sérier les genres ou catégories ; on peut, ainsi que Maya Deren s'y emploie, caractériser la nature de son projet général, qui selon elle consiste à « explorer une situation, témoigner des ramifications du moment, en travailler la profondeur et les qualités » ; on peut aussi observer les analogies entre d'une part formes poétiques littéraires et musicales et de l'autre formes poétiques visuelles, car il est aisé de déceler le lyrisme, ou la nature élégiaque, ou des structures métriques dans les oeuvres par exemple de José Val del Omar, Artavazd Pelechian, Bruce Baillie, Agnès Varda ou Ange Leccia.

Tout en conservant l'ensemble de ces instruments d'observation, on peut leur adjoindre une quatrième approche. La poésie littéraire, dans ses formes fixes comme dans ses libertés modernes, c'est Pindare et Gongora, François Villon et Ezra Pound, Schiller et Claude Pélieu, Guillaume du Bartas et Jacques Lacan : une conception expérimentale du langage, aux prises avec ses propres formes de règlement ou de dérèglement. De la même façon, l'histoire du poème visuel travaille à régler ou dérégler les caractéristiques optiques et sonores des dispositifs filmiques, sur un mode abstrait ou figuratif. Les opérateurs Lumière et Kahn, Dimitri Kirsanov, Emlen Etting, Vittorio De Seta, Margaret Tait, Jonouchi Motoharu, Ana Hatherly, l'Antonioni des îles, Etant Donnés, Luc et Gisèle Meichler, Jayce Salloum,

Patrice Kirchhofer… ont élaboré autant de pastorales, de chants, de stances, de psaumes, d'épopées, de zaoum créant des formes visuelles explicitement analogues aux formes poétiques littéraires, et dont il faudrait analyser les caractères respectifs. Mais plus largement, ils ont ce faisant élaboré autant d'initiatives en matière de constituants cinématographiques : structuration et déstructuration des rapports entre continu et du discontinu ; structuration et déstructuration des rapports entre motif et visualité ; structuration et déstructuration des rapports entre instances de figurativité ; structuration et déstructuration des rapports entre matière de l'expression et de la signification, où se joue notamment le dessein poétique, son intervention sur le terrain de la « poésie civile », ainsi qu'Alberto Moravia nommait celle de Pier Paolo Pasolini. Au sein et entre ces quatre sites de la représentation, les poètes visuels ont, massivement, expérimenté les ressources de la variabilité, de l'irrégularité et de la rupture.

Pour rester dans le champ ouvert par les Lumière, celui de l'invention des formes de la description argentique, l'histoire du poème optique s'avère riche en initiatives récurrentes ou uniques issues de l'expérimentation descriptive : études, analyses, méditations, littéralités, boucles, déflagrations lentes ou soudaines, irradiations, flashes, *gloria* (terme employé par Maurice Merleau-Ponty pour désigner une qualité d'apparition)… Observons trois d'entre elles, en recherche d'illuminations filmiques nées de l'argentique même.

III. Trois maîtres contemporains de l'argentique

Peter Hutton : sculpter l'empreinte

Né en 1944 à Detroit, après avoir longtemps été marin, Peter Hutton réalise son premier film en 1970, *In Marin County*. Depuis, il travaille les motifs de paysages – marins, fluviaux, urbains –, avec une intensité sans pareille. La seule comparaison possible en cinéma renverrait à la période bretonne de Jean Epstein ; mais les influences revendiquées par Hutton renvoient à des peintres, en particulier ceux de l'une des sources picturales du paysage américain, la Hudson River School. Pourtant, il se joue dans l'œuvre de Peter Hutton, tournée en 16mm, quelque chose d'essentiel pour le cinéma et pour la représentation analogique en général, qui tient aux propriétés de l'empreinte. La fresque noire et blanche *New York Portrait : Chapter One* (1978-79), *New York Portrait : Chapter Two* (1980-81), *New York Portrait : Chapter Three* (1990), fondée sur la différenciation des textures et densités argentiques, consiste à monumentaliser la vibration des motifs d'un plan à l'autre et au sein même de chaque plan. L'énergie descriptive se consacre à manifester la consistance propre et complexe à chaque phénomène et à chaque instant, au moyen d'un déploiement somptueux de densités texturelles, tantôt très fines et nuancées, tantôt très contrastées, grâce auxquelles se manifestent optiquement les intensités différentielles de l'empreinte dans l'argentique. Au rebours des logiques industrielles de la constance et de l'homogénéité, les films de Peter Hutton insistent sur le renouvellement incessant des saisies du grain argentique par les lumières. Il en naît un vocabulaire des lueurs, des éclats, des irisés, qui transforme la qualité texturelle du plan en polyphonie plastique et relève autant de la sculpture que

de l'enregistrement ou plutôt, qui souligne la dimension sculpturale dont est grosse la matérialité argentique. Le chef-d'oeuvre *Time and Tide* (2000), qui confronte un film de Billy Bitzer tourné en 1903, *Down the Hudson*, à des plans tournés par Hutton entre 1998 et 1999, transpose l'investigation texturelle sur les instants au registre d'une véritable histoire de la plasticité argentique : la labilité propre aux motifs de rivières s'expose cette fois à l'échelle d'un siècle de cinéma.

La suite de l'oeuvre de Peter Hutton s'avère toujours plus « lumiériste », au sens des stylèmes caractéristiques du corpus d'Auguste, Louis et leurs opérateurs. Ainsi *Skagafjordur* (2004), description d'une vaste plaine sur la côte nord-ouest de l'Islande, tantôt en noir et blanc tantôt en couleur, capte des événements lumineux selon une durée régulière de deux minutes, en plan fixe : une situation visuelle par plan. Les plans autonomisés de fait, un plan/ une vue, sont mis bout à bout et soigneusement disjoints par un interstice noir, comme autant de films Lumière juxtaposés.

Alexandra Cuesta : la Gloria

Née en 1980, Alexandra Cuesta appartient à la dernière génération d'artistes du cinéma qui aura disposé simultanément de l'argentique et du numérique, juste au bord du démantèlement des industries de la pellicule. Elle fut la collaboratrice du plus doué des élèves de Peter Hutton, Robert Fenz. En 2007, elle termine *Recordando El Ayer* (Souvenir d'Hier), qu'elle décrit ainsi :

« Mémoire et identité observées au travers des textures de la vie quotidienne, pour un portrait de Jackson Heights, où réside une importante population latino-américaine. Des plans de rues, de gens, de rituels quotidiens cherchent à rendre le passage du temps dans un quartier afin de ne pas s'en tenir à un miroir du présent mais de refléter aussi le passé. Il s'agit de montrer comment un paysage devient un foyer nouveau tout en conservant la trace du déplacement né de l'émigration. La signification du foyer s'établit et se voit questionnée grâce à une récollection collective. Filmé dans le Queens en 2004. »

Le début de *Recordando El Ayer* décrit l'intérieur d'une modeste chambre. Par un flash éblouissant localisé sur un pan noir de l'image, surgit soudain une figure jusqu'alors présente mais invisible. Le saisissement ainsi créé produit une épiphanie matériologique. Il s'agit d'une déclaration figurative : les êtres simultanément sont toujours déjà là, et pourtant toujours des apparitions fulgurantes, que le cinéma permet de réaffirmer comme telles à n'importe quel instant. Le cinéma est ce medium capable de manifester la *Gloria* (selon le terme christologique réinvesti par Merleau-Ponty), la *gloria* stupéfiante de l'ordinaire. Poser une telle invention en matière d'exposition des figures à l'orée du film rejaillit bien sûr sur l'ensemble de celui-ci, où la figurativité invente une intersection entre le naturalisme et le spectral, dans la tradition de *L'Eldorado* de Marcel L'Herbier (1921), du *Rapt* de Dimitri Kirsanov (1933) ou du *Sous le soleil de Satan* de Maurice Pialat (1986), mais dans un cadre strictement descriptif et non narratif : du « naturalisme mémoriel », selon le terme d'Alexandra Cuesta.

F. J. Ossang : la lumière autonome

F. J. Ossang ne conçoit pas son oeuvre autrement que dans l'argentique. « Le numérique est une circulation permanente d'électrons – tandis que l'argentique est une élévation hors du noir premier, comme l'icône – 24 images fixes par 24 images fixes… », déclare-t-il en 2004.

La fable chez Ossang ne gère pas des péripéties à la morne manière des films usuels, elle permet de déployer des situations



Impressions © Jacques Perconte

visuelles, comme chez Jean Epstein ou ses maîtres soviétiques parmi lesquels le Kalatozov de *Soy Cuba* (1964). Au XXIe siècle, *Silencio* (2006), *Vladivostok* (2008) et *Ciel éteint !* (2008) adviennent comme trois bijoux en argent, une Trilogie du paysage qui marque les débuts d'une collaboration enchantée entre Ossang et son directeur de la photographie Gleb Teleshov, rencontré lors d'un atelier à Vladivostock.

Silencio s'inscrit dans la tradition des élégies documentaires de Rudy Burckhardt ou de Charles Scheeler. Mais au temps de Throbbing Gristle, le groupe punk de musique industrielle expérimentale qui a offert la bande-son du film, la poésie se mesure aux désastres industriels, aux apocalypses nucléaires invisibles. Le film offre simultanément un journal de voyage, une méditation optique, un nuancier des teintes du noir et blanc et de la couleur, un chant d'amour. Certains grands poètes visuel, tels José Val del Omar, estimaient que le cinéma, machine intelligente, possédait le pouvoir de déceler les harmonies selon lesquelles le monde est structuré ; un film du musicien F. J. Ossang à l'inverse revendique le chaos, c'est-à-dire, ici, un irréductible désordre de singularités inassimilables. Il ne raconte pas une histoire mais, sur un mode paratactique (bout à bout, bord à bord), il manifeste comment nous sommes en proie à une Histoire fatale, une histoire de la catastrophe à venir narrativisée sur le mode de la toxicité et du déclin magnifique. Les films conjoignent trois énergies : celle du voyage, propice à l'expérimentation des vitesses ; celle de la sérialité, qui met les figures en boucle et atteste la dimension obsessionnelle et cauchemardesque de l'univers totalitaire (celui qu'avaient décrit W.S. Burroughs ou Gianfranco Sanguinetti) ; celle de la splendeur optique, qui permet de créer des déflagrations dans le cours du monde, des trouées lumineuses par où s'échapper, des disparitions stupéfiantes qui constituent terme à terme l'inverse des pensées de l'épiphanie — que l'on songe par exemple à l'éclipse en plein ciel des protagonistes de *Docteur Chance* (1997). Dans



Après le feu © Jacques Perconte

le cas de *Silencio*, la splendeur est travaillée comme un grondement chromatique, une série d'intermittences aléatoires : rayonnements du soleil dans les arbres, étude des souffles du vent dans les herbes, nuages, ombres, les fétiches visuels de la contingence, du fugace et du vivant tour à tour font l'objet d'un traitement magistral. L'affirmation de l'aléa comme dynamique figurative mène au coup de dés magistral qui ferme le film mais aussi, dans le film suivant, à l'anthologique embrasement général qui clôt *Ciel éteint !* après son générique de fin. F.J. Ossang invente une politique de la lumière, puissance indépendante, radicalement autonome et libératrice.

Parmi les artistes qui continuent aujourd'hui de sculpter les empreintes lumineuses pour en observer les radiations et le bougé, les approximations et les insistances, il faut mentionner, parmi beaucoup d'autres, l'allemande Helga Fanderl, l'américain Robert Fenz, le new yorkais Jem Cohen, le thaïlandais Apichatpong Weerasethakul et en particulier ce moment exceptionnel dans l'histoire des images, qui voyait un homme spontanément s'embraser dans la jungle (intallation *Primitive*, 2009)… De telles initiatives texturelles et temporelles métamorphosent les phénomènes à partir d'eux-mêmes à l'instar des bombes, bouquets, embrasements, cascades ou soleils propres à la pyrotechnie. Mais pour conclure, évoquons un auteur qui inverse la partition décrite par Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Beauviala, et travaille à ce paradoxe de conserver et infuser des valeurs argentiques dans le cinéma numérique : Jacques Perconte. Par quelles voies et pour quel dessein inverser les vapeurs de l'histoire technologique ?

Tout d'abord, Jacques Perconte organise sa pratique autour d'un principe structurant : l'imprécision. Il résume celui-ci en une paradoxale formule : « sculpter l'imprécision née des mathématiques ». Cela consiste à expérimenter de nombreux logiciels et choisir ceux qui présentent, selon le terme de Jacques Perconte, une « flexibilité » : « j'essaie et j'apprends énormément d'outils - de logiciels pour trouver ceux dont les limites sont



Impressions © Jacques Ferrandez

flexibles et que l'on peut pousser. Je cherche ceux qui ne fonctionnent pas très bien et dont les mauvais fonctionnements peuvent être qualitatifs pour moi. » Jacques Perconte détourne alors les programmes qui permettent d'engendrer l'image à partir d'« erreurs » ou de dérèglements dans la continuité des calculs de compression et de décompression. À ce titre, dès les années 1990, son oeuvre a anticipé les écritures du glitch, aujourd'hui proliférantes en musique comme dans les arts visuels.

Ensuite, l'ancrage esthétique de Jacques Perconte revendique les puissances de l'impression, aux sens à la fois phénoménologique et pictural. « Pour la plupart de mes films, avant chaque image, il existe un phénomène vibratoire naturel d'une force magique, une lumière qui m'emporte. Un sentiment qui me déstabilise. Alors j'enregistre, tout en sachant que cela sera différent. Que je ne retrouverai jamais cette brise. Parce que la technologie ne saura pas voir ce que je vois, et qu'avec ses délicats défauts (ses spécificités) elle me permettra peut-être de révéler quelque chose d'où émaneront de nouvelles ondes fondamentalement reliées aux premières ». Le dernier film à ce jour de Jacques Perconte, *Impressions* (2011), tourné en Normandie en HD et pour lequel il a inventé un programme spécifique de déréglement et de répétition aléatoire des accidents, revient sur quelques-uns des sites emblématiques de la peinture impressionniste dont la puissance simultanément visuelle et historique, tel un ouragan plastique, oblige à désorganiser et réinvestir les limites des ressources numériques. Impressions créées de nouvelles formes de montage par fragmentation et fondus sylleptiques, qui installent, désinstallent, confrontent et refondent avec systématicité la luminosité de l'image haute définition avec les couches et sous-couches de ses échafaudages de pixels. Il en naît une stupéfiante pâte optique constituée de greffes et de regreffes, une nouvelle palette née *in situ*, et un rendu du paysage normand sous forme d'une explosive complexité texturelle et chromatique. Le numérique soudain semble lancer une nouvelle asymptote vers le sensible.

Enfin, faisant rebasculer le numérique du côté de l'empreinte analogique, l'image figure son engendrement symbolique à partir du motif lui-même (et non de l'outil). Dans son film *Après le feu* (2010), Jacques Perconte renoue involontairement mais directement avec la littéralité de l'imagerie grâce à laquelle Henri Langlois rattachait les gares Saint-Lazare de Monet à l'impondérable des Lumière : ce qui ne se joue pas seulement dans le choix du motif (un travelling avant en train, comme dans les panoramas de Félix Mesguisch, cette fois en Corse), mais dans le travail effectué à partir des poussières et taches qui recouvrent la vitre de la cabine de pilotage. À partir en effet de cette poussière d'aléa, Jacques Perconte engendre des logiques de propagation « glitchées » par où ruissellent les apparitions chromatiques, travaillées dans leurs capacités à produire des différenciations cinétiques incontrôlables. Le travail de Jacques Perconte rend un hommage flamboyant au génie instable de l'argentique perfusé dans le numérique.

Remerciements : Alexandra Cuesta, Bidhan Jacobs, Jacques Perconte et un spectateur inconnu.

© Nicole Brenez
Historienne et programmatrice, Professeur à l'Université de Paris 3
Février 2011
Turbulences Vidéo #78

Jacques Perconte

Né en 1974 à Grenoble, Jacques Perconte vit et travaille à aujourd'hui à Paris après avoir passé une vingtaine d'années dans le sud-ouest. Même s'il est reconnu comme l'un des pionniers français de l'art sur internet, c'est avant tout l'un des touts premiers à avoir envisagé la vidéo numérique comme un médium. Il a ouvert la voie du travail par les codecs (travail sur la compression et la décompression) et à avoir donné au numérique une nouvelle dimension picturale.

Fondateur du groupe de recherche Metamorph, membre de la communauté internationale Rhizome depuis 1998, membre fondateur de l'association Paradoxal, membre fondateur du collectif Ewmo, membre du collectif Pavu.com (2001), membre fondateur du premier collectif délocalisé de netart français Lieudit. Jacques est membre du collectif Jeune Cinéma. Il collabore fréquemment avec d'autres artistes, on peut compter parmi eux Michel Herreria (peintre), Didier Arnaudet (poète), Marc Em (musicien), Hugo Verlinde (cinéaste), Léos Carax dans *Holy Motors*, Jean-Benoit Dunckel…

Jacques Perconte essaie d'ouvrir son travail et sa démarche à des fins pédagogiques pour désacraliser la position de l'artiste et partager chaque étape de la réflexion à la conception. De plus en plus sur chaque œuvre il porte une attention particulière à la conservation des éléments fondateurs et à la fabrication d'images documentaires.

Interview vidéo de Jacques Perconte

http://vimeo.com/55285594

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

Dans le train qui me ramène de Lorient, je longe le fauteuil d'un jeune homme absorbé par une série diffusée sur l'écran de son ordinateur. Il regarde *Homeland*. Sourire de connivence. Nous sommes dans le même temps.

Les yeux usés de Pénélope

par Alain Bourges

Homeland fait un carton en France. La série est diffusée sur Canal +. Elle a engrangé aux Emmys Awards toutes les récompenses nécessaires et suffisantes pour intégrer le panthéon – toujours provisoire – des grandes œuvres télévisuelles. Les acteurs sont impressionnants, comme la quasi-totalité des acteurs anglo-saxons, eux qui savent que jouer est un métier et non une opération du Saint-Esprit. L'image et le montage sont impeccables, comme toujours, sans la pesanteur du « téléfilm d'auteur » chère aux producteurs français. Le scénario nous tient d'épisode en épisode, sans défaillir. Bref, il s'agit d'une série américaine. On pourrait ajouter d'une excellente série américaine. Ses deux auteurs, Howard Gordon et Alex Gansa, sont des ex-scénaristes de *24* (*24 heures chrono* en français). Howard Gordon a également exercé ses talents pour *X-files*, *Buffy*, *Angel*, Alex Gansa pour *X-files* et *Numb3rs*.

Homeland est un remake de la série israélienne *Hatufim*, créée par Gideon Raff. *Hatufim* racontait le retour de deux soldats israéliens détenus pendant dix-sept ans par des islamistes, leur troisième camarade y ayant laissé la vie. Rester dix-sept ans prisonnier, c'est avoir perdu une grande partie de sa vie et n'avoir pour perspective qu'une impossible réadaptation. Les blessures de la captivité s'augmentent des douleurs du retour : la fiancée mariée à un autre ou le sentiment d'injustice de celle dont l'homme n'est pas revenu. S'y ajoute une épreuve supplémentaire : la suspicion des autorités militaires israéliennes, disposées à croire qu'en une si longue période, il est impossible qu'aucun des deux hommes n'ait livré quelque secret ou, pire, n'ait été « retourné » par l'ennemi. L'absence, qui jongle si aisément des sentiments, est experte dans l'art subtil de la paranoïa. Les soldats sont donc « sérieusement » interrogés par les services secrets israéliens, et le doute s'installe.

La trame de *Homeland* est quasi-identique, à la différence près que l'histoire est réduite à un seul soldat américain tiré par un commando des geôles du terroriste Abu-Nazir, au bout de 8 ans de détention et qu'il n'y a qu'une agente de la CIA, Carrie Mathison, à le soupçonner de traîtrise.

Voilà ce que l'on apprend lorsqu'on se contente de la presse nationale. Ajoutons cette mise en perspective radicale répétée en boucle : *Homeland* serait l'anti *24*. Les américains auraient fait leur aggiornamento et seraient parvenus, dix ans après le traumatisme fondateur de notre toute récente modernité, à une écriture plus subtile et complexe que le rentre-dedans de l'ami Jack Bauer. Ainsi renseignés, nous voici donc au fait de la nouvelle coqueluche de la sériephilie française.



À la lecture de ce constat, une sonnette grelotte dans mon cortex. D'abord parce que moi, je regrette Jack. En dépit de l'usure accélérée de *24* à partir de la troisième saison, cette série forme, avec *Battlestar Galactica*, les deux fleurons de l'ère post-11 septembre. La preuve, c'est qu'on s'y réfère encore une fois. La seconde cause de cette alerte envers la « révélation » *Homeland* est qu'en guise d'anti-*24*, il y a eu à l'époque le fascinant *Spooks*, bien plus sophistiqué et palpitant que *Homeland* mais dont personne ne semble se souvenir. Je consacrerai un article un de ces jours à cette saisissante production britannique rediffusée en ce moment sur France Ô, notre aimable chaîne coloniale.

Revenons à *Homeland*. Pourquoi s'agirait-il à nouveau d'une fausse bonne série ?

Pour une série fondée sur une trame aussi mince (ici la mise à jour de la traîtrise du sergent Brody) et réduite à si peu de personnages, toute la difficulté est de tenir la distance. La première tentation, lorsqu'on ne tient qu'un fil aussi maigre, est de développer les seconds rôles pour étoffer le récit d'intrigues secondaires. Sur ce point, reconnaissons-le, *Homeland* s'en tire parfaitement. Les personnages qui cernent le couple Carrie Mathison/Nick Brody sont traités d'une main sûre. Qu'il s'agisse de la femme de Brody ou de celle de Walker, le camarade de détention de Brody décédé en Irak, ou de Mike Faber, l'ami et supérieur de Brody, devenu également pendant quelques années l'amant de sa femme, ou encore du magistral Saul Berenson, juif de service, stratège idéaliste égaré à la CIA, parfait humaniste et mentor de la fragile Carrie Mathison, ils sont tous d'une incontestable authenticité. C'est d'ailleurs le boulot du personnage secondaire : consolider

le bâtiment, amener de l'authenticité dans une histoire invraisemblable. À force de crédibiliser, ils finissent parfois par emporter le morceau tandis que les personnages principaux, usés jusqu'à la trame, finissent par défaire.

Nous sommes tous des personnages secondaires

Voici, au passage, un problème propre aux séries : que faire lorsque les personnages principaux perdent de leur intérêt au profit des rôles secondaires ? L'industrie télévisuelle a une réponse : le *spin-off*. On a eu, par exemple, *The Long Gunmen* après *X-Files*. Mauvaise réponse parce qu'un personnage secondaire devenu personnage principal perd ce qui en faisait la qualité sans parvenir à emplir les habits du héros.

Que faire, donc, de David Palmer, Michelle Dessler, Charles Logan, et surtout de Chloe O'Brian de *24* ? Que faire du Alex Krycek, de l' homme à la cigarette ou des Long-Gunmen de *X-Files* ? Les laisser sur le bord de la route ? Finalement, ce sont eux qui nous manquent, bien plus que les Jack Bauer, Fox Mulder ou Dana Scully.

Le premier plan et l'arrière plan : tel est le problème de scénariste. Qui prend la lumière ? Jack, Fox, Dana. Mais qui, dans la pénombre, capte l'attention ? Alex, Charles, Chloe. Quitte à caricaturer, disons que la plupart du temps le personnage principal se réduit à sa quête. Quête volontiers arbitraire, schématique, un brin délirante Chacun de ses actes est tendu vers un but et il n'est rien d'autre que ce but à atteindre. Pour l'aider, on en fait souvent un solitaire sans réels liens familiaux, affectifs ou sociaux. On se débarrasse des contingences. Fox Mulder (*X-Files*), Jimmy McNulty (*The Wire*), Leroy Gibbs (*NCIS*), Michael Scofield (*Prison Break*) pas plus que Carrie Mathison n'ont de réels liens avec le monde. Le seul problème est leur destin, c'est à dire eux-mêmes.

Le personnage secondaire, en revanche, ne connaît que le monde et ses contingences : la famille, l'heure pour rentrer, les fins de mois, les embouteillages, la hiérarchie, la maladie, le bien, le mal. Il nous ressemble, à nous autres, spectateurs. Il vit sa vie comme nous, sans héroïsme, il en subit les contingences sans espérer la réussir. De notre côté de l'écran non plus, personne ne réussit (sa vie), il n'y a que les imbéciles à le croire. La fonction du personnage secondaire consiste à donner la vérité de la situation pour crédibiliser les errements du héros. Toute la noblesse du travail de l'acteur se joue là. Rendre la fiction possible. Le jour où nous en aurons fini avec le capitalisme, les acteurs secondaires toucheront davantage que les premiers rôles. Au nom de notre foi dans le réel et de notre amour de la fiction.

Il m'est arrivé l'autre jour, de reconnaître Saul Berenson, place Sainte Anne, à Rennes, sur le coup de midi. Il s'était rasé la barbe. Une demi-seconde plus tard, je réalisai qu'il ne pouvait évidement s'agir de Saul Berenson, qui est un personnage de série, mais d'un monsieur dont les traits s'en rapprochaient. La confusion venait que j'avais regardé quelques instants plus tôt des images de *Mandy Patinkin*, l'acteur qui tient de rôle, et que ce monsieur lui ressemblait diablement. Ce genre d'incident, qui m'arrive fréquemment, ne trahit pas un état de confusion mentale – du moins je l'espère - mais bien la potentialité du personnage secondaire à habiter la réalité. Il n'y a aucune chance que je croie tomber un jour, en cherchant où déjeuner, sur une agent de la CIA bipolaire ou un marine ex-otage retourné par Al-Qaïda. En revanche, des visages que je pourrais confondre avec ceux de Jessica Brody, Saul ou Mira Berenson, j'en croise tous les jours dans le bus.

Surprise sans effet

Revenons-en à la déception.



Pour reprendre la distinction que faisait Hitchcock, *Homeland* n'est pas une série à suspens mais une série à surprises. Le carburant du récit est l'attente de la révélation de la trahison (ou non) du sergent Brody. Tant qu'à faire, on le préfèrerait même vraiment traître, ce serait mieux. Le terme est donc fixé. Les ingrédients du suspens sont à disposition. Il suffirait de retarder la résolution au moyen d'un certain nombre d'obstacles répartis au fil des épisodes. C'est exactement ce que tente la série mais aussi, hélas, ce qu'elle rate. À chaque épisode ou presque, nous tombe en effet du ciel une révélation, une nouveauté, que d'aucune manière, en toute bonne foi, il était possible de craindre ni même d'envisager. Episode 8 : Tiens, finalement Walker n'est pas mort comme on le croyait depuis le début ! Et ce serait même lui le marine retourné par les terroristes ! Du coup, voilà notre Brody blanchi. Puis coup de barre dans l'autre sens, et dévoilement d'inattendus détails des liens de Brody avec Abu-Nazir. Donc si ce n'est pas Walker le traître, c'est bien Brody ? Les péripéties - au sens scénaristique du terme - se succèdent, ballotant sans ménagement le téléspectateur de bord à bord. Maladresse aggravante, une large part des révélations surgit sous forme de flashbacks selon le bon vouloir de la mémoire du sergent Brody. D'abord Walker est déclaré mort, ensuite on apprend par un flashback que c'est Brody lui-même qui l'a tué sur ordre d'Abu-Nazir, ensuite Walker ré-apparaît bien vivant mais retourné par Abu-Nazir. Pour finir Walker est tué, sans doute pour de vrai, par Brody, sur ordre d'Abu-Nazir. On frôle le mal de mer. Le suspens est mort d'épuisement dans l'intervalle. Ne reste qu'une enfilade de surprises. Or la surprise, on le sait, n'est qu'une émotion sans grande conséquence.

Pénélope

On va dire que je me répète mais bien plus intéressante est Jessica Brody, la femme du sergent. Toute en douceur et dignité, elle tient la famille unie, gère sa culpabilité, résiste à l'envie de plaquer un mari devenu odieux, résiste aussi à son attirance pour son ex-amant et demeure impeccable en soirée mondaine. Imperturbable Pénélope qui n'a cessé de tisser la vie quotidienne mais n'a su repousser le prétendant. Doux visage d'héroïne classique qui souffre, écartelée entre son devoir et son désir. Il lui aurait fallu Corneille pour le dilemme, Racine pour la lumière.

On pourrait s'attarder tout aussi bien sur cette autre Pénélope, Helen Walter, toute en souffrance maîtrisée et en jalousie rentrée envers celles dont les maris sont revenus vivants de la guerre. Comment résister à cette force extraordinaire qui s'empare d'elle lorsqu'elle réalise que le silence au bout du fil est celui de son homme revenu d'entre les morts ? Comment ne pas admirer son choix immédiat de se ranger à ses côtés contre la CIA, donc contre sa patrie ? Le texte revenait à Racine cette fois, et à Corneille la charge d'éclairer les visages.

Encore des femmes exemplaires ! La télévision américaine ne connaît plus que le modèle Hillarien, impeccable produit dérivé du féminisme US. Il va falloir nous donner une vraie méchante, un de ces jours, à la hauteur de Maggie Thomas, la serial-killeuse de *Wire in the Blood*. Une folle, juste une fois pour que la féminité retrouve sa complexité. Car ce n'est pas une Carrie Mathison qui y suffira.

© Alain Bourges
Novembre 2012
Turbulences Vidéo #78

En 2001, ici même, Tristan Passerel avait publié des portraits de quelques-unes de ses élèves, que j'avais d'ailleurs présentés. Onze ans plus tard il récidive avec celle qui avait inauguré cette intrigante série.

Johannue

par Gilbert Pons

« *Cet aspect toujours « mystérieux » que revêt une photo de nu et cette tendance souvent inconsciente des photographes à augmenter cette sensation d'insolite en plaçant leur modèle dans des lieux étranges.* »
Denis Roche, *La disparition des lucioles*

Lors d'une tempête, il y a une vingtaine d'années, un vieux cèdre du parc entourant sa maison perdit une branche maîtresse, une branche tellement grosse qu'il fut impossible de combler le trou provoqué par sa chute. À l'intérieur de la blessure (assez étroite, mais profonde et allongée) le bois, d'une belle couleur rougeâtre, avait pris la consistance du liège, il était friable, agréable à toucher. Coupantes et rugueuses au début, les lèvres de la plaie se recouvrirent peu à peu d'un épais bourrelet protecteur. Une échelle dressée contre le tronc lui permit d'accéder à la crevasse, dont il améliora le volume intérieur en retirant une grande partie du bois mort ainsi que des toiles d'araignée poussiéreuses incrustées dans les encoignures. En donnant un coup de pouce à la nature, disons plutôt des coups de burin et de brosse, il avait aménagé une sorte de niche, relativement spacieuse, d'environ deux mètres de haut, comme on en voit dans les églises. Mais il n'est pas affilié au Land Art et cette excavation en forme de mandorle appelait quelque chose, ou quelqu'un. Il voulut que Johanna y pénètre, qu'elle y trouve sa place, ce qu'elle fit me dit-il sans rechigner ; puis, comme s'il s'était agi d'une statue de sainte — une jolie sainte en tenue d'Ève —, il la photographia.

© Gilbert Pons
Le Blanquié, septembre 2012
Turbulences Vidéo #78



Johannue, septembre 2012 © Photo Tristan Passerel

Sans titre

par Johanna Arvis

Le vent est un peu frais. Petit à petit je m'en rends compte, je suis nue, dans un arbre, à quatre mètres du sol.

J'avais posé pour Tristan il y a une dizaine d'années, des portraits. Mais là, c'est à ma demande qu'il me photographie nue. Au début je ne me sentais pas très à l'aise, non point à cause de son regard mais d'une sensation de vertige. Pourtant ma situation est plus confortable que la sienne, d'ailleurs il a mis sous mes pieds un vieux pantalon pour ne pas que je me blesse. Lui en revanche est en équilibre instable sur l'échelle qui lui tient lieu de perchoir.

Je suis surprise de trouver l'endroit aussi agréable et l'expérience aussi drôle. Si quelqu'un nous surprenait, que pourrait-il bien se dire ? Il nous prendrait sans doute pour des bizarres. Mais pour nous tout est normal. J'ai envie d'être nue devant lui, dans cet arbre, oui, envie d'être comparée à une sainte, je crois bien qu'il est le seul, avec mon père, à pouvoir me considérer ainsi.

Que cherche-t-il avec son appareil ? À exalter mon corps de femme ? La beauté meurtrie de cet arbre ? Peu importent ses intentions. J'aime cet arbre, comme moi il a connu la tempête, il m'attendait. Sa vie palpite en moi.

© Johanna Arvis
Novembre 2012
Turbulences Vidéo #78

Nymphe des bois

par Jean-Marc Joubert

Premier regard : *Innocence (1)*

Un premier coup d'œil sur la photographie révèle le paradoxe d'une *composition* aussi élaborée — car, sauf à s'imaginer voir des elfes, on ne rencontre guère de belles, ou de moins belles, dans des troncs d'arbre… — que se donnant comme une quasi *nature* : notre belle des bois paraît bien habiter l'arbre comme son « lieu propre », eût dit Aristote. À preuve : la photographie invite davantage à la retrouver ou, plus timidement, à l'y contempler d'un peu plus près, qu'à l'en extraire — ce qui serait exercer une coupable et artificielle violence sur cette « nature des choses », justement.

D'où provient cet effet de nature ? Sans doute de l'uniformité de la couleur grise, fort belle au demeurant.

Deuxième regard : *Désir (1)*

Mais l'impression première, sans s'abolir, se complexifie à l'analyse. Du côté de l'artifice de composition, on devine, à une légère torsion d'un genou et au relatif manque d'aplomb des pieds, l'inconfort probable de la station debout. La position des mains pourrait également s'expliquer prosaïquement par le manque d'espace. D'autres hypothèses, cependant, viennent à l'esprit : l'intention du photographe de mettre en scène une sorte de sainte païenne des bois ou bien, du côté de la nature, un mouvement spontané de pudeur répondant au voyeurisme soupçonné du photographe, voire à des exigences plus inconvenantes…

Troisième regard : *Désir (2)*

Mais d'où vient que le spectateur en vienne à supposer quelque perversité du photographe (à moins que celle de l'interprète ne soit en cause…) ? C'est ce que l'analyse, glissée plus avant, ne tarde pas à révéler. Elle décèle que la belle pudique habite en réalité un antre très noir, que ses lèvres extérieures peuvent faire passer pour une anfractuosité sexuelle invitant à une possession assez vive. C'est sous ce rapport que le contraste entre une belle désirable, mais pudique, et un lieu de désir, promesse de plaisir, se révèle maximal. — Un contraste qui invite à inverser l'innocente vision primitive : loin d'être son lieu « propre », l'arbre lui serait un piège. Et l'on se dit à ce point qu'Alain Robbe-Grillet, ou Jeanne de Berg, en aurait aimé l'image.

Quatrième regard : *Innocence (2)*

L'analyse peut-elle se maintenir jusqu'au bout cependant ? D'un côté, la chevelure quelque peu désordonnée de la jeune fille pourrait marquer quelque complicité avec l'hypothèse érotique — et l'on pourrait même imaginer, ou fantasmer, que la photo ait été prise après quelques ébats plus horizontaux sur un lit d'herbes ou de feuilles épandues au pied de l'arbre. De l'autre, ce sont l'impression primitive qui ne cesse de produire son effet et la beauté plastique un peu froide du sujet qui décourageraient l'interprétation en cause.

L'hypothèse naturaliste ne pouvant, à l'évidence, se maintenir elle non plus, il nous reste à admirer la composition aussi savante que masquée et à nous jouer des interprétations, saintes ou cruelles, qu'elle suscite.

© Jean-Marc Joubert
La Roche-sur-Yon, novembre 2012
Turbulences Vidéo #78

« … il n'y a presque rien à dire concernant l'image individuelle, celle que nous regardons effectivement ici et maintenant. » (Jean-Marie Schaeffer[1]). Ce « presque » autorise malgré tout de furtifs commentaires sur une photographie belle et sobre de Frédéric Pollet. Une gageure ?

Katanamorphoses

par Gilbert Pons

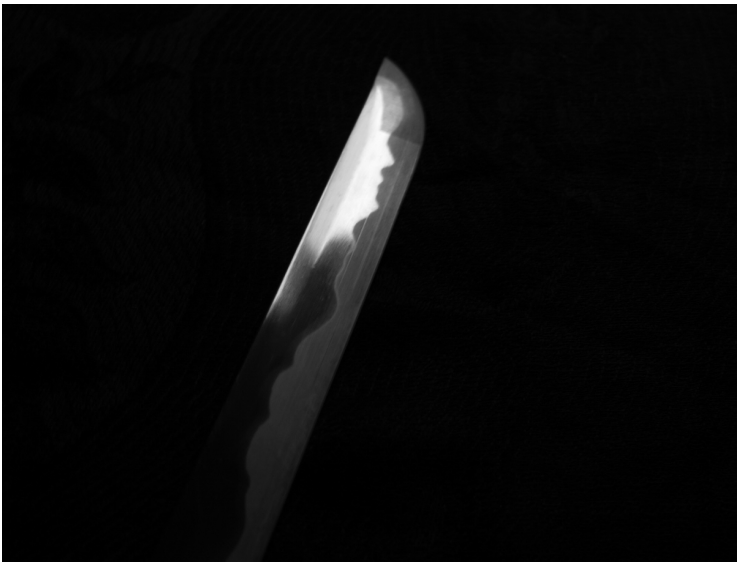
« *La rouille attaque l'épée qui reste au fourreau.* »
Jōchō Yamamoto, *Hagakure*

J'ignore si, à l'instar de Mishima, Frédéric Pollet est un adepte du *Hagakure*, mais lors de ses longs séjours au Japon cet adepte des arts martiaux (il est ceinture noire de judo) a dû méditer *Le Livre du Samouraï*, le dépouillement de cette photographie en donne l'impression.

Pas de fourreau orné de serpents ou de dragons. Pas de manche recouvert de galuchat. Pas de fils de soie minutieusement croisés. Pas de garde en bronze artistement ouvragée. Rien de ce qui attire l'attention du spécialiste ou du collectionneur, du béotien curieux, n'a été retenu par l'artiste et pour armer le regard cette image ne montre qu'une lame luisante et lisse tranchant sur le fond noir. Pas si luisante, et pas si lisse. Des ombres, des reflets s'y profilent, l'oxydation n'y est pour rien, l'acier est un miroir complexe. On aperçoit même, fortement découpée, une silhouette ; pourtant, loin d'évoquer la menaçante figure d'un samouraï, c'est plutôt à *elephant man* qu'elle fait songer. Qui donc manie le sabre dans ce gros plan détaché peut-être d'un *giallo* inédit dans une version soleil levant ? Quelle est la victime de ce geste suspendu par la rapidité d'exécution du photographe ? Et cette ondulation bordant le fil, n'est-ce pas un avatar symptomatique du sang qui a coulé ? Questions oiseuses… Demeure un clair-obscur angoissant qui exalte ou fétichise le métal.

© Gilbert Pons
Le Blanquié, novembre 2012
Turbulences Vidéo #78

1 - *L'image précaire*, Seuil, 1987, p. 206.



Spectre, 2009 © Frédéric Pollet

Fantômes – Tania Mouraud

Exposition - Galerie Michel Journiac

Du 9 au 30 octobre 2012 - UFR04 - Université Paris1 Panthéon-Sorbonne

par Ghislaine Perichet











envolée des formes
plein de
vide
c'est plein, plein de
vie
mort vie

fantômes

silhouettes errantes plus que corps
flux
marées humaines sans visage ou formes indistinctes
ombres, sombres
jusqu'au débordement
affleurent à la surface de l'écran
jusqu'à l'abstraction

glissement

plaisir langueur frayeur
infiniment jusqu'à l'implosion
explosion de la forme
son apothéose
son effacement avant la résurgence
autre
la même et pourtant une autre
ailleurs
dans l'ombre, à l'ombre du cadre de la salle de projection

l'œil
le corps
soumis à l'épreuve du dispositif
exposés explosés



on n'y voit rien
et pourtant
à trop y voir
tant tout y est dit
montré
suggéré plus que montré



corps à vif émergeants en silence
paysages en révulsion
répulsion
ombres sombres grondent
béance



et s'il suffisait de les apercevoir les formes à défaut de les voir
guerre latente à l'intérieur du cadre
tel le fil ténu de la narration
pour que tente d'échafauder le visiteur
l'histoire
la violence contenue ou bien débridée
alors que s'adjoignent les sons
que semble le visiteur d'appréhender



scansion partition motion émotion



plus que voir, percevoir, imaginer
plein la vue jusqu'à l'aveuglement et pourtant

regarder, voir encore
entendre malgré tout
malgré la surdité ambiante
les sons diffusés comme autant d'armes
larmes et mots inarticulés
jactance
cris ou vociférations dont on ne sait s'ils se moquent ou plaignent



cacophonie

histoire



histoires sans nom
inaudibles sauf à les imaginer
se trament en filigrane
entre les images
entre les sons
ici orchestrés et mis en scène
qui ouvrent la perception au champ de la représentation
des images et des sons



destruction

obstruction passage
ténèbres enfin
abîmes insondables
comme pour mieux voir entre les images
brides de l'histoire en cours que parcourt l'artiste
où déambule le visiteur qui circule entre les images
s'égare



suspension du temps
arrêt sur image
déflagration
vent, souffle létal
vital

envolées des formes

formes hybrides
sombres monstres défiant les limites du cadre
s'en extraient pour mieux s'immiscer
telle l'armée des ombres
flux de couleurs inaltérées
et silhouettes découpées
comme autant de gouttes ruisselant le long de la surface vitrée
progression lente
inexorable descente



enfer

terre mer terre
et les corps enchevêtrés à même le sol
d'où s'engendrent les formes
parenthèses de temps et temps suspendu
hors temps
espace entre-deux espaces
entre-deux temps
espace
temps

fantômes

se taire alors et laisser dire, montrer
donner à voir et voir
entendre
expérimenter







© Ghislaine Perichet - novembre 2012
Turbulences Vidéo #78

Œuvres exposées

Born to be killed **, 2002**
Projection en boucle, 8'28»
Camera, son, montage : Tania Mouraud
Lieu de tournage Gers - Production Afiac, France
© Tania Mouraud, Adagp 2012

NEEIN**, 2002-2008**
Vidéo PAL - Projection en boucle 59'
Lieu de tournage Yad Vashem et Jerusalem
Camera, montage, son et production Tania Mouraud
© Tania Mouraud, Adagp 2012

Fantômes 2**, 2006**
Vidéo PAL boucle 4'04», shooting location: Gare du Nord, Paris
Camera, montage son et production : Tania Mouraud

Iasi 2**, 2010**
Tirage sur papier lambda, 120 x 240 cm
Courtesy de l'artiste et Dominique Fiat, Paris

Photos exposition galerie Michel Journiac : Ghislaine Perichet © Tania Mouraud - Tous droits réservés

Les corps flottants

Pascale Weber



4
Une Chienne

Hier soir, au téléphone, je t'ai raconté Marian ce reportage diffusé à la radio, il y a huit ou neuf ans, qui m'est soudain revenu en mémoire ces derniers jours : « Une maison d'accueil. Pour des femmes. Dans l'est de la France, en Alsace probablement. Une femme répond aux questions. Elle est logée dans le foyer et doit y travailler aussi, comme bonne à tout faire. Tout entendre pareillement. Le lieu est tenu par des religieuses que je trouve détestables. La femme raconte comment par amour pour ses enfants, elle quitte le trottoir où un homme l'avait mise à peine quelques jours après l'avoir rencontrée. Sale boulot, je veux dire à la chaîne, les ouvriers des chantiers se succédant au rythme du changement de disque du Juke-box qui jouait derrière la cloison où s'effectuait le continuel pilonnage. Soixante-dix clients à la journée je crois me souvenir. Une semaine plus tôt, elle avait quitté son mari et son pavillon standard, ses voisins, sa mère...

Ayant demandé l'asile aux sœurs quelques années et deux enfants plus tard, elle est quitte de sa dose de sermons, autre forme de pilonnage, que connaissent tous ceux qui ont fréquenté la prison, l'alcool… tous les damnés qui n'en finiront jamais de s'acquitter de leur faute. Je me souviens avoir garé ma voiture sur le bas-côté de la route, affolée d'entendre cette femme s'excuser d'avoir fait souffrir sa mère, une vieille personne qui n'avait pas voulu pardonner à sa fille qui vivait l'enfer, de s'être laissée donner aux chiens, et qui l'avait abandonnée là sans intervenir. La femme s'accusait encore de na

pas avoir écouté ce mari qu'elle avait quitté et qui entre deux injures s'était écrié « tu finiras putain, il n'y a rien d'autre que tu saches faire ! » et qui l'avait laissée là, lui aussi, sans intervenir.

Tu m'as demandé comment une femme pouvait se retrouver esclave d'un bataillon de travailleurs en BTP en quelques jours et pour des années, sans que personne ne descende dans ce bar pour tout foutre en l'air et l'emmener ailleurs, loin, l'aider à trouver cette énergie qu'il nous faut pour apprendre à vivre. J'ai pensé à sa double et parfaite interprétation, toujours reconduite, du personnage de la femme de ménage et de Marie-Madeleine. Pourquoi n'enseigne-t-on pas aux bonnes sœurs à caresser et baiser les chairs déchues, blessées ?
Combien de personnes sont si désespérément seules, que rien ne semble pouvoir les faire davantage souffrir que cette vie qu'elles subissent déjà ?

L'appétence que trahissent l'attitude et la tenue des individus de tous sexes est certainement ce qu'il y a de plus communément excitant : une envie joyeuse, insouciante, kamikaze. Cela se sent très tôt, les enfants vivants, pétillants. Heureux pour un rien, le sourire aux lèvres, toujours, qu'il faudra bien mater. Salir. Plaisir de la conquête. Soumettre, dévorer l'innocence, engloutir cette insupportable gentillesse.

Un vrai sourire, Marian.

Le plaisir spontané de vivre, de recevoir, d'être présent de l'enfant solaire impétueux, impossible, là, assurément.

Et puis il y a les enfants maussades, les renfrognés, les tristes, les « têtes à claques ». Est-ce ceux-là qui plus tard deviendront cyniques, la jouissance fastidieuse, ceux qui -pour les plus pervers- tireront leur plaisir de la destruction des premiers, de l'extinction de leur feu, de leur soif, de leur chant, de leur joie ? Il faut que nous regardions à nouveau dès mon retour le film de Zulawski et la torture qu'infligent le si sèchement racorni personnage joué par Dutronc à la lumineuse Romy Schneider. La méchanceté n'est ni une malédiction, ni une calamité, c'est ce qui la rend insupportable ; c'est une souffrance que l'on s'inflige tout seul, la damnation des hommes par les hommes ! Comme la guerre.

Personne ne peut jouir impunément de son bonheur, il aura toujours fallu rendre des comptes, à la famille, aux amis, aux collègues, jusqu'aux voisins. Il ne faut pas croire que la décadence dans laquelle nous vivons soit simplement celle d'une élite sans culture, pervertie par le désir immense du pouvoir et le refus de la responsabilité, marquée par une incompétence intellectuelle à comprendre les changements du monde autrement qu'à très court terme, son incompétence pratique et politique à établir des lois probes et scrupuleuses et à les faire respecter. Non, l'étiolement de l'humanité commence dans la brutalité quotidienne et la banale méchanceté collective.»

Une rencontre.
Les gens mauvais parlent ; ceux qui ne sont pas d'accord.
Il faut être acharné et indocile dans cette tragique

existence. Paule Tressand-Winckler et Marian Straznik ont refusé d'écouter les avis contraires. Curieusement si tous avaient été de leur avis, il est probable qu'ils auraient douté ... C'est déconcertant que notre corps doive pouvoir se battre pour exalter sa passion. Le choc d'une rencontre, quitter les arguties blasées et l'idéalité engourdie des gens raisonnables, se mettre en péril, plonger dans la réalité.

L'opinion de ceux qui les entourent, qui les croisent et qui se répandent lâchement après leur passage, n'est rien comparée à la force dont témoignent les gens heureux. Néanmoins jour après jour le jugement élime la ferveur que possèdent les gens libres. Finalement, l'opinion n'est rien moins qu'une réactualisation constante de nos mythes, elle révèle nos peurs et nos désirs non assumés, elle libère d'insupportables sentiments que d'autres semblent parfaitement accepter.

Voilà ce qui explique qu'aux premiers temps certains habitants du bourg aient été mauvais. Adriana Agnelli a rapidement cessé de fréquenter Paule, Norbert Cornu, si tendre avec elle, si proche jusqu'alors brocardait assez vulgairement leur couple répandant des saletés sur ce qu'ils auraient fait dans leur intimité, Vincent Robillard a cessé de les saluer, Corinne son épouse les évitait jusque dans la rue... Paule avait partagé quelques soirées avec ces gens, tenue maussade et désoeuvrée oblige. Chacun d'eux, sans qu'il les connaisse vraiment, semblait abasourdi, heurté par leur couple. Comme s'il était impossible de provoquer les lois de l'inertie, sans affronter violemment l'opinion et son public. C'est alors que Melody Blanchette était venue du Canada, recru-

tée par le service financier de la nouvelle direction de l'Institut. Elle s'était installée en France, et découvrait les joies de la vie en province. Melody leur avait présenté sa sœur lors d'un séminaire en Normandie, Roxane, écrivain, auteur de littérature érotique qui était en vacances en Europe. Cette amitié n'a pas arrangé la réputation de Paule Tressand-Winckler !

Il était reproché à Paule de fuir son âge.
Inconséquente.
Démente.
Un peu chienne tout de même de s'offrir en spectacle avec un homme qui pourrait être son fils. Trop vieille pour être délurée. Perdue, tant de fois perdue, toujours éperdue…
Regards et silences désapprobateurs. Remarques, frontales ou indirectes, par rebond à deux ou trois bandes.
Et puis cela s'est calmé, l'épreuve est passée. On leur ficha la paix, les avis changent et tout le monde oublie la méchanceté passée. Certainement l'opinion avait-t-elle d'autres victimes à tourmenter ?

« Je me demande parfois si la libération des mœurs, la libération sexuelle ont bien eu lieu. J'ai cru grandir avec ces acquis, des droits que je croyais définitivement conquis, et qui me semblent à présent si fragiles. Tapie en embuscade toujours, la méchanceté ordinaire, celle des regards incriminateurs qui haïssent les corps turbulents. La vie finit par rendre arrogant. Car il faut faire celle qui ne les voit pas. C'est la seule arme : ignorer, épargner sa colère, éviter les justifications, préserver sa soif de vie. »

Tant d'hommes et de femmes ahuris, dégoûtés, abrutis en amour, fuyards ou égarés, en présence de corps amoureux signent en silence leur désapprobation ou leur mépris de la chair qui exulte.
Des vieux au corps triste et ennuyeux, à l'assurance détestable. Des jeunes avec leur bonne tête d'affranchis aussi regardants que leurs aînés, allant jusqu'à imaginer, prétentieux, que seul leur corps juvénile n'aurait rien d'obscène.

Souvent les gens méchants sont paresseux, parce que la tristesse du quotidien est, comme l'ennui, assez confortable. Et de cette tristesse il font payer le prix à tout le monde. Par lâcheté.
Douce saignée.

Paule Tressand-Winckler :
« Parfois, je le regarde et cela suffit à me réconforter, car je finis par craindre que les gens tristes m'atteignent… surtout lorsque je suis fatiguée.»

Paule Tressand-Winckler parle à une autre femme, que l'on ne voit pas, cachée derrière le mur, à droite de l'encadrement de la porte entrouverte. Quelques bribes de phrases juste sont audibles aux clients de l'hôtel qui passeraient à cet instant dans le couloir en « U » qui dessert les chambres de la cour intérieure. L'autre femme est canadienne, cela s'entend, c'est Melody Blanchette. Paule l'appelle Mélo.
Melody Blanchette arrive de France aujourd'hui. Paule Tressand-Winckler l'attendait depuis quatre jours au moins.

Melody Blanchette :
« Je trouve naïf que tu refuses cette évidence parce qu'il s'agirait d'un lieu commun… Presque tous les hommes sont soumis à des besoins sexuels impérieux qui débordent naturellement leur partenaire ! »

Paule Tressand-Winckler :
« Bien sûr Mélo et moi je suis tournée entièrement vers mon intériorité. Je retourne mon corps sur lui-même. Je rêve mon amour entre deux secousses hystériques ! »

Melody Blanchette :
« Ce n'est pas vrai ? »

Paule Tressand-Winckler :
« Ce n'est pas comme cela que se construit notre singularité. C'est de l'identité que naît la différence entre les individus. Et je ne me définis pas seulement depuis mon appartenance sexuelle. »

Melody Blanchette :
« C'est ce qui saute d'abord aux yeux pourtant ! »

P*aule Tressand-Winckler :*
« Avec ton appartenance sociale, ton âge, ton apparence et ton histoire, tes mémoires chaque jour réécrites… »

Melody Blanchette :
« Je ne crois pas que tu puisses te construire sans contiguïté à l'autre sexe, le tien n'existe que par différence. »

Paule Tressand-Winckler fait la moue :
« mmm. L'identité n'est pas figée, contrairement au sexe qui nous est donné à la naissance. »

Melody Blanchette :
« Cela aussi est de moins en moins figé… »

À nouveau, Paule fait la moue :
« Ce que je veux dire Mélo, c'est que l'identité se construit et se déconstruit suivant les événements qui s'enchaînent, que l'on décide de reconnaître et qui s'installent durablement ou de façon répétée dans notre existence. Les prises de responsabilité, au boulot ou chez soi, le besoin de séduire, de tromper. Tu vois, c'est l'affirmation qu'il y aurait des profils identitaires simplement définis par ton sexe, avec une logique de cause à effet qui me met en colère : ce n'est pas parce que tu es une femme que tu es petite, mais en moyenne les femmes sont plus petites que les hommes. Il n'empêche que tu pourrais être une grande femme sans que cela influe sur ton sexe. L'identité n'a rien à voir avec les probabilités. L'identité déborde largement des comportements standard ou coutumiers. »

Melody Blanchette :
« D'accord Paule mais reconnais alors qu'en règle générale, les hommes ont un rapport différent au désir ! »

Paule Tressand-Winckler :
« Mon frère Patrick a toujours été expressément, naturellement invité à exprimer son désir, tandis que moi, j'aurais rêvé savoir me taire, attendant d'être sollicitée avec insistance. Mais cela tient autant de notre rapport à la parole, à la nature de

notre intelligence qu'à notre sexe, je crois. »

Melody Blanchette :
« Comment savoir où commence vraiment notre différence ?
Mais peu t'importe finalement. Aimer est étrange, je t'envie Paule Tressand-Winckler d'être transie. La règle, crois-moi c'est de ne pas aimer et de ne pas trop en souffrir.»

Paule Tressand-Winckler est seule à nouveau dans sa chambre, attendant l'heure de la communication avec la France, elle reprend sa rêverie qu'elle tente de partager avec Marian Straznik resté en France.

Paule à Marian encore :
Nouveau Message
Objet : 13h00 ici le déjeuner, 19h00 chez toi le souper.

« Où commence donc notre différence Marian ? Quelle part de moi peut-elle exister sans que je sois tenue de la défendre, de la justifier, du fait de mon sexe ?
Toi et moi, nos corps qui attestent de la violence des besoins les plus triviaux. Le profond abîme : le temps et son intensité. Peut-être est-ce simplement l'évidence, qui pour les hommes et les femmes, s'affirme dans des temporalités différentes. »

La vie quotidienne inféode aux plus exaltés des tâches innocentes. Les corvées, légères, insignifiantes, se succèdent inlassablement et distillent jusqu'à l'inconsistance les pensées des individus

assujettis. La besogne n'est pas grandiose, elle demande trop peu d'effort pour nous éviter un nouveau compromis. Il n'est pas difficile de faire ce qu'il faut, chaque jour, pour que demain soit pareil à aujourd'hui, et mener à bien les tâches journalières. Ce qui est diabolique c'est de ne faire que cela, donner son âme au temps qui passe, sans savoir ce qu'il en fait.

La vie quotidienne permet une discrétisation si subtile du temps que nous glissons de cabinet en antichambre, de palier en vestibule, sans jamais nous asseoir dans le fauteuil de l'invité. La vie quotidienne, c'est ne jamais être chez soi l'hôte qui jouit du confort du foyer.

« Si mon temps quotidien est celui d'une occupation continue, du lever justement retardé au coucher repoussé d'autant -afin de profiter du silence de ceux qui dorment et pour mieux goûter ces heures de travail- sur une plus large échelle, mon temps est heurté et violemment discontinu. Il n'est qu'une suite répétée de soubresauts. Des soubresauts hystériques, il va sans dire. Des crises de « tempérament », lorsque mon sexe monte dans mon corps et s'installe dans mon cerveau. Cela arrive. Il dicte alors au reste de mon corps ses envies, lui impose son rythme et l'angoisse de sa fertilité.

Pour échapper à la tyrannie hystérique, je tente de m'attacher aux charges quotidiennes. Je t'observe Marian qui te dévoues à la cuisine, à la corvée de vaisselle, ce tête-à-tête avec les gamelles soigneusement vidées, lorsque tu fais chaque jour ce voyage au tabac pour chercher les journaux, avant ton sitting au café, .. Le temps quotidien glisse sur

toi sans te blesser, conduisant ton énergie du lever au coucher simplement, accompagnant tes envies, tes projets, en rythme avec ton appétit et ta fatigue.

Mes crises lunaires ne doivent leur violence qu'au fait de se manifester, même avec leur régularité, de façon toujours imprévisible. C'est une régression dont j'oublie qu'elle est programmée, déroutante dont les signes avant-coureurs ne parviennent pas à me convaincre. Le cataclysme, anémique, me plonge alors dans le chaos le plus total. Le temps du monstre en moi qui m'avale et me vide de ma présence au monde. Ce sont les blessés qui saignent. Le temps du stock qui s'amenuise, la ressource engloutie, le corps épuisé. Le temps du corps de la femme qui ne sert plus à personne, qui ne servira plus personne, où je serai rendue à moi-même. Le temps du corps libéré de sa fonction de reproduction. L'ère de sa propre appartenance. C'est un âge que les hommes ne peuvent pas connaître.

Avant cette période de luxe, de débauche gratuite et stérile, se déroule toute une existence à extravaguer, à vaciller, à baiser et se faire baiser, sans honte et sans mérite. Offrir son corps au premier venu, c'est le déroulement normal et programmé d'une jeune femme mûre pour être prise. Très jeune j'ai compris le sens du désir qu'une jeune femme pouvait susciter, la promesse d'une nourriture propre à calmer l'appel du ventre.
Baiser. C'est obscène et beau d'être un corps alimentaire. Donner son corps en pitance parce que rien n'est plus excitant que d'être dévorée. Premiers amants. Cela semble d'autant plus fondé que le bellâtre paraît ne douter ni de sa légitimité ni du

succès de son entreprise.
On se dit bêtement qu'un type qui vous baise est avant tout un type qui désire qu'on lui fasse l'amour. Une belle parade, dans les règles, si troublante pour une jeune fille. Si au sortir de l'étreinte, il faut souffrir de frustration et se plaindre de la rudesse d'un amant trop grossier, que persiste au moins le souvenir brûlant et enivré d'une ânerie assumée.

Finalement et longtemps encore après l'adolescence, les hommes et les femmes sont nombreux à se donner pour mieux se débarrasser d'eux-mêmes. C'est-à-dire qu'ils se donnent sans même profiter de leur largesse. Une telle pitance n'échappe pas aux plus voraces, d'autant que pour les jeunes gens, les soupirants sont d'autant plus rassurants qu'ils sont possessifs.
Baiser, le seul vrai langage de la vie et des vivants. Il y a des choses que je ne saurais te dire qu'en te touchant et en t'embrassant... Marian Straznik.

Longtemps j'ai ignoré qu'il existât des hommes pour vivre cloîtrés, des hommes qui aient à trouver, eux aussi, les ressources nécessaires à leur échappée. J'en ai fait la confidence à ma collègue canadienne cet après-midi. Je suis désormais affirmative : l'amour n'a rien à voir avec l'identité des protagonistes, mais avec leur contentement. Les amants amers sont la majorité. Les autres sont majoritairement peu exigeants. Est-ce une raison pour que je craigne m'abrutir et que je doive m'accabler de niaiserie ? »

Paule Tressand-Winckler allongée dans sa chambre d'hôtel attend que Marian Straznik se

connecte. Le temps passe, elle s'impatiente tout d'abord et se prépare à lui en faire le reproche, gentiment, poliment. Puis la colère monte, l'exaspération. Le désespoir d'être seule, si loin. Tout cela est cocasse. L'ennui tombe comme une chape. Elle sort dans la rue. À droite jusqu'au second grand carrefour, là elle fait demi-tour car plus loin les sources de lumière sont plus espacées.
Elle change de trottoir et traverse encore des terrasses de restaurants. Le quartier latin montréalais est agréable, mais il y a quelque chose qui la met mal à l'aise. Le sentiment d'être en représentation dans un décor peut-être. Un truc surjoué, être comme propulsée dans un espace qui se mettrait en branle le temps d'un spectacle nocturne et le temps de faire recette. Paule Tressand-Winckler regarde les groupes attablés, certains ne jouent pas bien leur rôle, il faudra le signaler…
Ça suffit, elle préfère rentrer à l'hôtel plutôt que risquer de croiser à nouveau Melody Blanchette. Ce soir elle veut être seule ou bien en conversation avec Marian Straznik. Rapidement elle se faufile dans l'escalier, traverse la cour intérieure et se glisse dans sa chambre. Immédiatement elle consulte la messagerie. Rien que des pubs.

« Mon côté du lit, au fond, contre le mur, toujours.

Ne jamais bloquer, ne jamais *fermer* le lit avec mon corps.

Je ne suis pas possessive. Je n'aime pas me sentir en charge de quelqu'un, même d'un enfant. Je ne conserve que peu d'objets, souvent à contrecœur, comme une faiblesse. J'éprouve un réel plaisir à m'en dessaisir et à les jeter dès qu'ils donnent des

signes d'usure ou qu'ils sont accidentés. Il arrive pourtant que j'éprouve une réelle amitié pour certains accessoires qui me la rendent d'ailleurs par l'intelligence qu'il faut pour les utiliser, par la poésie qui se dégage de leur construction ou de leur maniement. Quelques costumes et apparats ethniques de circonstance, des sièges qui confèrent au corps qui s'installe une digne posture, des bols que j'aime tenir dans le creux de la main, longtemps après que je les aie vidés, quelques boîtes… C'est à peu près tout.
Mes parents auraient préféré que je sois un peu plus possessive. Mon existence je suppose eût été moins vaine, plus constructive.

Enfer de la famille, qui nous transmet en nous attachant à son arbre. Foyer, qui nous lègue une partie de sa richesse lorsqu'il est trop tard pour s'en servir à se détacher du clan. Maison des rivalités jalouses qui m'a offert de prendre possession de moi dans un isolement cruel et angoissant, demeure qui s'éternise et prend racine, attendant que tous les enfants devenus vieux comprennent que rien n'est à eux vraiment et tout à la famille, qu'ils peuvent désormais sereinement rentrer à la maison et se retrouvent heureux comme en enfance.

Il faut apprendre à posséder : trop d'acquisition ou trop d'héritage finissent par nous asphyxier et nous retenir captifs.
Ma grand-mère était obsédée à la fin de sa vie par l'idée de ne plus rien posséder, distribuant ses bijoux et le peu qui lui restait. Quelques années plus tôt mon grand-père avait vidé également une partie de son grenier dans le coffre de ma voiture, par chance les souvenirs sont lourds et encombrants,

il faut être jeune et bien-portant pour les soustraire aux combles.
Les vieux nettoient le taudis de leur vie, pour oublier qu'ils ont perdu la faculté de jouir des trésors accumulés. Donner est le dernier plaisir auquel accède celui, qui éreinté ne peut plus faire un usage narcissique de sa richesse.

Posséder. Le soulagement d'acquérir ses propres outils bien sûr, de détenir un toit… c'est l'idée de réserve -la vaisselle et les vêtements du dimanche- qui est démoniaque. Parce que nous savons que la possession de puissants moyens de production développés et célébrés par notre société s'est avérée, pour la multitude, plus coûteuse que féconde, qu'elle n'a engendré ni liberté, ni égalité, ni fraternité mais un assujettissement de la majorité à une logique de profit, un appauvrissement, et une anxiété.
Parfois je parviens presque à me convaincre que la situation des riches ne me tente pas. Leurs voitures sont vulgaires et leurs bijoux, trop clinquants, leurs maisons manquent de chaleur. Ils n'ont pas plus le temps d'aller au cinéma que nous, mais en plus je me dis qu'ils ne savent certainement plus lire, tant ils semblent incultes, leur existence est stérile quand elle pourrait être généreuse. Enfin leurs maîtresses ont des seins siliconés et sont anorexiques. Leurs enfants sont cons car plus que tous les autres rejetons, ils sont persuadés de n'avoir rien à donner et de devoir tout obtenir sans effort. Enfin, lorsque je saisis un magazine d'économie, je constate qu'aucun de ces types ne m'attire . Je les trouve hideux. Toi, tu me dis que ce sont des gens sexuellement très actifs, que les plus grands patrons de l'industrie et de la finance, que les po-

litiques sont souvent de grands séducteurs. Ça ne doit pas être mon type. Pour moi l'érotique est lié à l'admiration et à l'estime, non au pouvoir et à l'expression de la puissance. Comme ces hommes sont dangereux et que je suis superstitieuse, j'interdis qu'on parle chez moi d'assurance-vie ou de convention obsèques.

Je n'aurai jamais pu vivre heureuse avec quelqu'un de matérialiste comme Damien Ducret.
La conformation la plus achevée de la possession est la destruction. Je t'ai déjà parlé de Damien. Nous étions jeunes et il prétendait avoir droit de vie et de mort sur moi. De façon symbolique, il me refusait le droit d'exister en dehors de lui et de façon plus réelle ensuite. Il faut dire qu'on ne prête pas toujours attention au sens réel des mots qui sont prononcés avec douceur.
J'ai passé plusieurs années avec ce Damien Ducret qui promettait, en cas de guerre, de me tuer pour m'épargner toute souffrance inutile. Pour m'éviter la torture. Parce que je ne pouvais avoir d'espoir en dehors de son espoir, d'horizon en dehors de son horizon.

L'impensable, le tyrannique désir de domination de l'amant, sa vaine possession, tandis qu'il semble pourtant s'abandonner à vous, est à l'origine de toutes les formes de sadisme. C'est qu'il est plus rare encore de se savoir aimé que de croire pouvoir posséder. C'est qu'il faut être deux, enfin, pour admettre que le désir n'a rien d'un dépouillement et d'un abandon du monde pour une quête mystique. Je n'oublie pas que l'Église a toujours utilisé son pouvoir pour faire de la sexualité une activité qui

ne procure aucun plaisir mais qui sache faire souffrir et qui permette de propager la peur.»

Paule Tressand-Winckler se lève pour prendre la bouteille d'eau. Le temps a passé sans que personne ne l'appelle. Se connecter à Internet, c'est bien, cela permet de rester avec ceux qu'on aime, où qu'on soit dans le monde, à condition qu'ils soient disponibles, sinon ça ne laisse que le loisir de rencontrer des tas de gens dont on n'a rien à faire, à qui on n'a rien à dire. Comme tous ces individus dans la rue, dans les bars et les restaurants. Aux tables, des amis qu'elle ne connaît pas se parlent et s'amusent en buvant de la bière et des cocktails. Des couples arpentent les trottoirs. Finalement pour Paule Internet ressemble ces jours à Montréal, un lieu où elle s'ennuie parce qu'elle ignore ce qu'elle pourrait y trouver d'intéressant. Aucun message téléphonique. Tard dans la nuit, elle sort de l'hôtel, la rue est encore animée. Les gens sont là, comme sur Internet, ils échangent en continu. Seule la présence de Paule Tressand-Winckler ici dans le quartier latin de Montréal semble décalée, absurde.

De Paule Tressand-Winckler à Marian Straznik
Nouveau Message
Objet : 24h00 ici : je bascule vers toi, 06h00 tu me précèdes inlassablement.

« Il n'y a pas que les amants qui soient possessifs. Les secrets aussi nous tiennent, qu'on ne lâche qu'à condition qu'ils se meuvent en circonstances atténuantes. Les secrets nous donnent de la tenue, de la retenue, de la discipline. Ils m'ont appris à

me taire. Rien de plus tyrannique qu'un secret. Un peu comme les certitudes. Ce n'est pas l'érudition que réclament les individus mais la certitude, ou plus encore c'est l'incertitude qu'ils abominent.

Les êtres jaloux détestent les secrets de ceux sur qui ils ont jeté leur dévolu, par jalousie.
Sans être ni possessive, ni jalouse, me voici face à ton silence Marian, désemparée, je délire. Le téléphone ne répond pas.
Toi, dont la présence et l'appétit me bouleversent. Parce que tu sembles inapte à t'endurcir, incapable d'apprivoiser le plaisir, toujours incrédule, comme si tu volais ton bonheur, comme si ce dont tu jouissais aujourd'hui ne te revenait pas de droit, comme si tu savais que tu serais bientôt pris. Désarmé à chacun de mes départs, chacun de mes voyages. Skype. Marian Straznik est abonné absent…

Je plonge. Un bain chaud ne suffira pas à me tirer de la tristesse cette nuit. La maladie embusquée est vicieuse, elle a attendu un de tes silences pour lancer une attaque. C'est que l'antidote à ma dépression cesse d'agir en moyenne à peine cinq jours après que tu cesses d'embrasser ma peau. Et cela fait déjà bien plus longtemps que je t'ai quitté.
Les symptômes de la crise se manifestent de façon souterraine, par une journée maussade, pluvieuse. Et bien sûr comme par hasard la température s'est mise à fraîchir depuis quelques jours. Au commencement du malaise, je ne pense plus alors qu'à une seule chose : me distraire. Généralement ça précipite la catastrophe. Peut-être, serait-il encore temps que cela se lève. La météo est rarement conciliante. La tempête sourd. Et d'un coup c'est là, béant, le désespoir.

Tout cela, heureusement, n'est qu'une attendrissante bouffonnerie, destinée à réveiller le désir qui s'amenuise, les chimères qui fatiguent. Une tentative salutaire pour me rappeler physiquement à toi. Car depuis la fin de l'adolescence, je dois avouer que je suis devenue comme la majorité des êtres humains trop lâche pour me perdre vraiment, sciemment, définitivement, de façon programmée. Je plonge dans une gueule énorme et béante qui suce toute mon énergie. Toutes les paroles entendues, toutes les informations captées, tout concourt à nourrir la déraison qui agite mon corps.

Pour peu je pourrais pleurer, comme j'ai pleuré lors de mon premier mariage. Les hommes disent que les femmes sont encore plus belles lorsqu'elles pleurent… si ce sont eux qui les font pleurer naturellement.

C'est qu'au premier mariage, on a tant besoin de prouver que notre construction est solide et éternelle, qu'elle ignore les contradictions du sadisme et du sacrifice… que l'on est digne d'être un adulte, mais aussi l'enfant de ses parents, et le parent de ses enfants, on est dans l'unique tentative, l'essai sans échec, le sans-faute, irréprochable.
Pour peu qu'on ait douloureusement accumulé depuis la fin de l'enfance des complexes aussi variés que fantasques, qu'on ait su profiter de la surprise d'être parvenue à intéresser un garçon au point qu'il accepte de nous épouser, qu'on soit enfin parvenue à domestiquer cette rancune et ce mal-être, on préfère s'entêter.

Le second mariage ne survient lui qu'après avoir

triomphé d'un divorce. On connaît sa force, on sait d'expérience qu'il est impossible de se dissimuler la moindre déficience de tendresse, que seuls le rêve et la douceur distinguent l'amour humain de l'accouplement des autres mammifères, que l'enjouement protecteur, la manière délicate, l'habileté à ménager ne sont pas l'apanage des femmes et des mères, mais celui des amants satisfaits.
Il faut dire que le second mariage se présente après que l'on se soit égaré.

Revenons à la crise.
À ce moment, le corps ne montre rien encore.

Je revis mes égarements successifs.

Lorsque j'étais enfant, vivant en Asie, les matrones qui s'occupaient de moi, m'expliquaient les mœurs de Nouvelle-Guinée ; les parties du corps humain les plus convoitées des anthropophages, le sacrifice du premier enfant de chaque femme, la mise en quarantaine mensuelle dans une baraque à l'écart du village. Elles prenaient plaisir à me décrire par le détail cette forme de barbarie et certainement devaient-elles s'amuser de me voir impressionnée. Mon corps régulièrement se souvient de ces récits cruels, effrayants.

Un cataclysme, une épreuve avant de revenir calmement à la vie. Le renoncement du corps à quelque chose qu'il portait en lui, depuis sa propre naissance, et qui aurait pu croître, vivre.
Imbécile, je ne devine jamais le processus enclenché de la fin d'un cycle, l'évidence doit se faire visible.

Comme ce volcan islandais, qui a bloqué il y a quelques mois le ciel aérien sur toute une partie de l'Europe et de l'Afrique du nord, les humeurs de la femme écrivent l'histoire des catastrophes.
Je pense à toi. Tu m'as confié combien ces moments de crise étaient effrayants, pour toi également. Et je le sais, pour d'autres que j'ai connus, aussi. Qui me fuyaient, trop affectés et convaincus de mon désespoir. Mais finissons-en ; soudain je sens mes seins gonflés, et aussitôt j'ai compris. Je présume que la vérité devient possible à dire, car la promesse de vie s'est à nouveau déjà organisée en moi.

Comme un morceau de musique.
La musique me rappelle la substance qui me constitue. Fluide, liquide. Et la porosité des tissus. Étrangère face à mon corps, dans ma chair. C'est cela qui m'affole. C'est incompréhensible. Je suis mon corps à l'état brumeux. Comme l'instant où le plaisir va se cristalliser et la jouissance déchirer le corps contenu. Télescopage de la surprise et de l'évidence, la redécouverte.

Lorsque j'étais enfant encore, il y avait un jeu que j'adorai. Aujourd'hui inlassablement j'aime à imaginer, à reconstituer les sensations éprouvées lors de ce jeu. Il s'agissait de m'allonger sur le ventre sur le sol du salon télé de la maison que mes parents possédaient en Normandie. Tous les enfants venaient s'allonger sur moi par strates successives, frère, sœur, cousines. Le but étant de garder ensemble l'équilibre de cette pyramide relativement stable et de rester le plus longtemps possible ainsi, en suffoquant écrasés que nous étions par le poids des uns et des autres. Et moi surtout, qui les por-

tais tous, terrassée, anéantie par leur présence. Cette sensation d'écrasement par la masse de ces enfants dont j'étais l'aînée, cette incapacité de mouvement me procurait un plaisir infini, qu'il me semble retrouver lorsque je suis acculée au moment de l'acte sexuel. Être plaquée au mur, traînée au sol jusqu'au coin de la pièce, le corps ramassé, glissant sur le dos ou les fesses, hors de la couche jusqu'aux premiers meubles qui viendront contenir mes mouvements, mes débordements. »

Paule Tressand-Winckler réactive une nouvelle fois l'ordinateur qui s'était mis en veille, correspondant « non connecté », machinalement dans la fenêtre qui s'est ouverte, elle note quelques mots.

« Se demander l'objet de notre désir.
Orienter sa vie, choisir, s'élancer et risquer l'échec.
Se projeter et donc savoir de quel point on parle, comprendre que l'on est un patient influent, un sujet actif. Ni subordonné, ni attribut.
Que fais-tu Marian ? »

La nuit cette fois aura été blanche. L'occasion d'un long et narcissique spectacle. Les pensées continuent d'affluer, au matin le corps s'apprête à capituler face à la fatigue. Les yeux fermés, une dernière spéculation.
« Lorsque j'étais une petite fille, je voyais ma mère se débattre avec son existence, son regard sur nous, enfants qui la dévisagions, qui la méprisions parfois de la voir ainsi se débattre, chercher à exister hors de nous, qui la tyrannisions et exigions d'elle, notre servante, plus que de quiconque.
Parce que ses qualités m'étaient acquises, à moi

qui était du même sexe et parce que les qualités de mon père ne pouvaient m'être totalement étrangères, je crois qu'enfant me rêvant adulte, je m'imaginais comme un homme avec un sexe de femme. C'est ainsi que je me représentais et que je me suis construite.

Je ne crois pas au fantasme sexuel de la petite fille qui se voudrait munie d'un phallus. Je me figurais être un homme avec un sexe de femme, car l'assurance de l'un, et la réalité physique de l'autre me convenaient tout à fait comme une évidence. Et aujourd'hui encore, la qualité de l'homme étant une posture, celle de la femme ma nature.

Je ne dis pas qu'il s'agit de la réalité, mais d'une intuition, une compréhension éprouvée jour après jour pour exister dans un monde décisionnaire masculin et de mon expérience, profondément, charnellement féminin.
Ce qu'il faut savoir aussi, c'est que le monde féminin est un monde solitaire. Bien plus que celui des hommes. Les lieux communs présentent les femmes entourées d'autres femmes, qui avec elles piaillent, crient, geignent ou pleurent, entourées d'enfants et des membres de la familles, qu'elles servent et soignent et regardent ; tandis que l'homme, seul, quitte le foyer pour aller au travail, pour affronter l'hostilité et ses responsabilités de chef de famille.

Dès son plus jeune âge pourtant, une fille apprend à contrôler sa parole, à la retenir. C'est vrai, je n'étais pas douée, mais j'ai fini par apprendre à me tourner en dedans, à faire abstraction du contexte et à rêver sans jamais connecter ce à quoi je songe

et ce que je fais précisément.
Le jeune enfant près de sa mère pleure, l'eau bout dans la casserole, l'aînée pose une question sur ses devoirs, le petit demande à allumer la télévision et tandis qu'elle, la mère, range la table de la cuisine, en souriant à l'un, hochant de la tête à l'autre, et en tournant le bouton de la cuisinière, elle revoit la couverture de magazine sur le chevalet posé sur le trottoir à l'entrée du marchand de journaux, et l'image de cette star qui sourit annonçant le titre « X, enceinte à 44 ans ».
Quel âge aurais–je si je décidais aujourd'hui de faire un dernier enfant ?
Une femme est partout, disséminée dans le corps de tous ceux qui ont habité le sien, ou qui ont cru la posséder.

L'énervement de Paule lui a ôté toute sensation de fatigue. Dans cinq minutes, elle appellera à nouveau Marian, elle parlera gentiment à sa messagerie s'il le faut !

De tous les êtres vivants, l'humain est le plus esseulé. Dans l'effervescence citadine, moins il est seul, plus sa solitude semble évidente. Sont solitaires tous ceux qui se tournent vers leurs congénères pour leur faire des confidences qu'ils ne sauront comprendre que plus tard. La solitude, c'est cela aussi, des dizaines de rendez-vous manqués.
En célibat ou en couple cela ne change rien à l'affaire, la vie reste une expérience solitaire, à cette différence près qu'on peut, chacun de son côté du miroir, éprouver du plaisir à observer le tendre agencement deux entités irréductibles l'une à l'autre.

Une résistance inflexible que tu te plais à me rappeler par ton silence. Ainsi même l'amour reste une course solitaire, au cours de laquelle nous nous encourageons dans l'effort et trinquons à notre satisfaction.

Depuis notre dernier échange sur Skype, je me sens vraiment délaissée. Pour me divertir j'ai lu les journaux et la colère a fini de m'isoler, telle une petite fille sombre et cruelle, affolée et indignée.
La colère, exactement ce qu'il fallait pour me sortir de la torpeur : une passion soudaine et passagère. Une colère justifiée bien sûr, juste, saine, qui me repose de ma mauvaise humeur.

Il est impossible de m'atteindre lorsque je suis en colère. Je suis une toupie qui s'agite violemment et si vite qu'elle semble arrêtée. Je ne peux décoller de ma colère. La raison pourtant n'est pas si étrangère à la folie colérique ; à vue d'œil, je la situerai quelque part à mi-chemin entre le rire et la tempête, tandis qu'on nous l'indique solennellement entre le cynisme et la tristesse.

Tu dirais que je prends les choses trop à cœur. 60 000 enfants kidnappés en Chine pour cette seule année. Lorsque je suis en colère, il suffit que tu embrasses doucement ma peau à quatre ou cinq reprises, pour me réconforter immédiatement. Je vis seule avec de terrifiants journaux. Commerce de petits corps âgés de trois, quatre ou cinq ans, investissement à moyen terme. Les petites filles sont destinées à épouser les victimes protégées de la politique de l'enfant unique, qui pour l'heure en sont encore à porter des couches. Placement avisé

des familles qui attendant l'éclosion de la petite l'utilisent comme esclave domestique.
La colère est là. Bien sûr que je prends tout cela trop à cœur et j'emmerde ceux que cela amuse. Il y a moins de honte à se débattre dans tout ce malheur qui nous submerge, qu'à céder au cynisme et à la perversion de notre société.

L'Institut où je travaille est une société de décisionnaires viriles, je vis dans un monde d'hommes. Seules les femmes massives et hommasses, qui jouent à ne pas se ressembler ont le droit de cité. Je le sais, j'en ai été.
Je ne vois pas d'issue tu sais Marian. En dehors de toi, de nous, de nous faisant l'amour. Je cherche, mais je ne vois pas d'issue ; dos au mur, les victimes de tous les temps, de tous les mondes, de toutes les cultures, de toutes les religions, tentant pour se protéger lorsqu'elles en ont le moyens intellectuels et économiques, de déceler avant qu'il ne soit trop tard, les accès de fièvre et les moments de relâche. Face au mur, les taiseux. Victimes offensives, qui se cachent. Et finalement rien n'a changé… ou presque. Car au niveau individuel, l'intelligence, le sexe et la poésie sont des sources de bonheur renouvelées. Le privilège du ravissement demande à être saisi sans précaution, sans calcul. Un homme et une femme peuvent se donner mutuellement ce courage.

Je crois qu'on ne peut devenir un être sexué accompli qu'au contact de celui qui nous est étranger. Enjeu du couple et du plaisir différencié, le désir est incompréhensible, inénarrable l'un pour l'autre.

Depuis plusieurs années, depuis mon entrée à l'Institut finalement, je vis presque exclusivement parmi les hommes. Réunions. Organisation. Décision. Goûter au pouvoir lorsqu'on est une femme ? Certes mais à condition de ne pas dépasser la position d'un jeune homme qui découvrirait la responsabilité d'un service. La situation de la femme est paralysée, annihilée parfois par l'enjeu de sa fonction : prouver sa légitimité. C'est ainsi qu'il m'est arrivé d'oublier que j'avais un sexe de femme ; et je m'adressai aux secrétaires comme à des enfants, je veux dire à des sexes qui s'ignorent. Autour de la table, il faut dire que Paule Tressand-Winckler était le seul homme à sexe concave.

Aujourd'hui, je ne crois plus à la confusion des genres. Parce que cette façon de nier les différences de nos sexes permet de faire converger toutes les formes d'irréductibilité vers l'unique et méprisante expression distinctive des dirigeants pour le peuple, cette masse veule, épuisée, débile, ordinaire, désarmée surtout... et de tourner en ridicule les principes de l'utopie démocratique. Hommes, femmes nous voilà tous rabattus sur un même plan ; seuls comptent les intérêts stratégiques et économiques des décideurs qui ne cessent de s'enrichir.

Dans son *Manifeste Futuriste de la Luxure*, Valentine de Saint Point, encore elle, m'explique pourquoi, même surmenés, les puissants de la politique et de l'économie trouvent toujours du temps pour la luxure : c'est ainsi qu'ils exaltent leur force, qu'ils renouvellent leur énergie et leur autorité.
Le sexe, notre ressource. Évidemment.

Rien ne me semble en effet avoir de sens en dehors de nos ébats et de nos discussions. Les nouvelles m'agressent, les situations et les événements me blessent. Ce n'est pas tant que notre relation me fragilise, mais qu'elle m'ôte toute velléité d'exister dans un monde qui s'épuise.

Les petits kapos claironnent, nos organisations savent qu'ils sont méchants mais ils nous paraissent encore trop bêtes pour être vraiment dangereux.

Les poètes meurent aussi. Une population disparaît.

Le monde est devenu un entrepôt géant d'équarrissage. Cela me soulève le cœur. Toi tu dis que je prends les choses avec trop d'ardeur.