

Turbulences Vidéo

revue trimestrielle 81 - Octobre 2013



Turbulences video #81 • Quatrième trimestre 2013

Directeur de la publication : Loiez Deniel • **Directeur de la rédaction :** Gabriel Soucheyre

Ont collaboré à ce numéro : Stéphane Audeguy, Alain Bourges, Geneviève Charras, Jean-Paul Fargier, Pierre Fresnault-Deruelle, Jean-Paul Gavard-Perret, Jean-Jacques Gay, Yann Minh, Delphine N., Rodolphe Olcèse, Frédéric Pollet, Gilbert Pons, Leïla Simon, Gabriel Soucheyre, Michel Thomas-Penette.

Relecture : Evelyne Ducrot, Anick Maréchal, Gilbert Pons.

Coordination & mise en page : Éric André Freydefont

Publié par VIDEOFORMES,

La Diode - 190/194 bd Gustave Flaubert - 63000 Clermont-Ferrand, France • tél : 04 73 17 02 17 •

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

© les auteurs, Turbulences VIDEO #81 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •

La revue Turbulences vidéo #81 bénéficie du soutien du ministère de la Culture / DRAC Auvergne Rhône Alpes, de la ville de Clermont-Ferrand, de Clermont Communauté, du conseil départemental du Puy-de-Dôme et du conseil régional d'Auvergne Rhône Alpes.

En couverture de ce numéro :

1. © Charles Scheeler - *Rolling Power* 1939

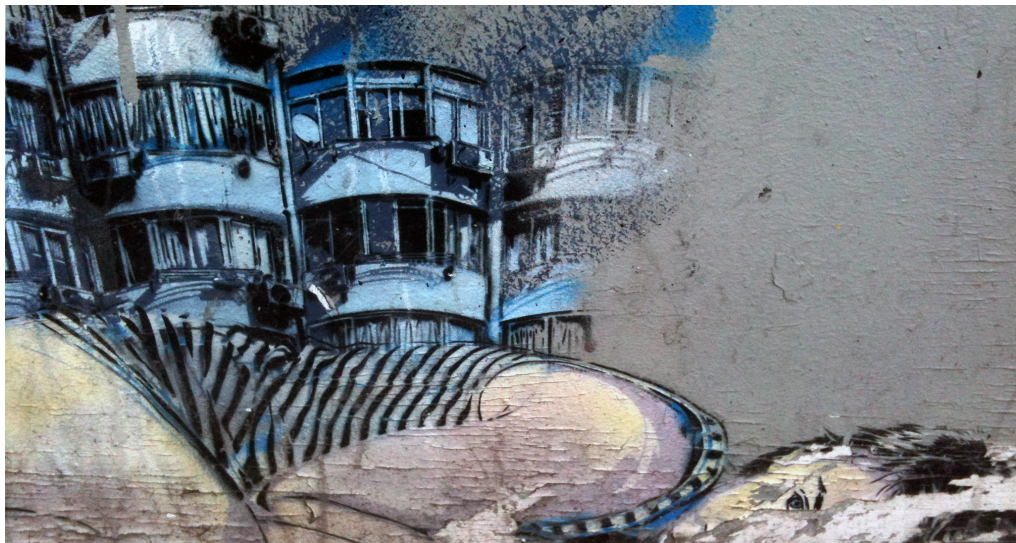
2. © Enrique Ramirez - *Jusque-là*

Turbulences Vidéo

revue trimestrielle 81 - Octobre 2013

édito

Ciao Paolo...



© Gabriel Soucheyre

Sommaire#81

Octobre 2013

Chroniques en mouvement ///

Blanca Li & Yasmeen Godder : une différence de taille ! [Par Geneviève Charras](#) (p.5)

Viola ou Le théâtre de l'étant. [Par Jean-Paul Fargier](#) (p.8)

Studio Azzuro. Un cours particulier. [Entretien de Paolo Rosa avec Gabriel Soucheyre](#) (p.17)

Portrait d'artiste : Yann Minh (p.20)

Entretien avec Yann Minh. [Par Gabriel Soucheyre](#) (p.22)

Manifeste du Nœonaute. [Par Yann Minh](#) (p.29)

Yann Minh : full immersion dans les villes invisibles. [Par Michel Thomas-Penette](#) (p.35)

YANN MINH : PORTRAIT VIDÉO. (p.37)

Sur le fond ///

Utopia & One Night. [Par Alain Bourges](#) (p.38)

L'histoire à rebrousse poil : équipées et déviation. [Par Leïla Simon](#) (p.43)

La rose et le lichen, chronique d'une rencontre interrompue. [Par Frédéric Pollet](#) (p.46)

Le Photographe. [Par Stéphane Audeguy](#) (p.57)

L'histoire de ma pause. [Par Delphine N.](#) (p.60)

La fin des chefs d'œuvre ou l'éloge du timbre poste et de l'art vidéo. [Par Jean-Paul Gavard-Perret](#) (p.63)

Les œuvres en scène ///

This is the end... ? [Par Jean-Jacques Gay](#) (p.66)

Passer, ici et là. Cinq films de Pierre et Jean Villemain. [Par Rodolphe Olcèse](#) (p.71)

Le sentiment dépassé de la répétition. [Par Pierre Fresnault-Deruelle](#) (p.74)

Une marotte. [Par Gilbert Pons](#) (p.78)

BLANCA LI & YASMEEN

GODDER : UNE DIFFÉRENCE DE TAILLE

par Geneviève Charras

Le 33ème festival international de danse de Montpellier, s'achevait ce samedi 6 Juillet sous les ovations d'un public conquis, chaleureux, curieux de toutes les formes actuelles de danses, tant la programmation éclectique et surprenante y trouvait sa terre d'accueil.

Toujours aux rênes du festival, Jean-Paul Montanari, radieux et grave, assisté de Gisèle Deppucio, sa collaboratrice fidèle depuis 30 ans, déjà ! À cette occasion, elle se vit récompensée de l'ordre des « chevaliers des arts et lettres » dans la magnifique enceinte du couvent des Ursulines, siège de l'Agora de la Danse de Montpellier. Revenons à la programmation des deux dernières journées.

See Her Change

C'est au Studio Bagouet de l'Agora que Yasmeen

Godder présentait *See her change*, un trio de sa fabrication, marque distinctive d'un style sobre et éloquent. *Regarde son changement* est une ode à la Femme, ici démultipliée. Elles sont trois interprètes brillantes de ce style émouvant, plein d'humour qui sourd des corps des danseuses, éprises de liberté intérieure. Alors que leurs corps sont de l'extérieur, soumis à la lecture ou l'interprétation du spectateur, voire de leur chorégraphe.

Trois générations de femmes sur scène dialoguent, s'exhibent, proposent solos et chœurs dans un même esprit d'inventivité, de partage de



Robot !, Blanca Li © Photos : Laurent Philippe

regards. Quelle danse et pour qui?

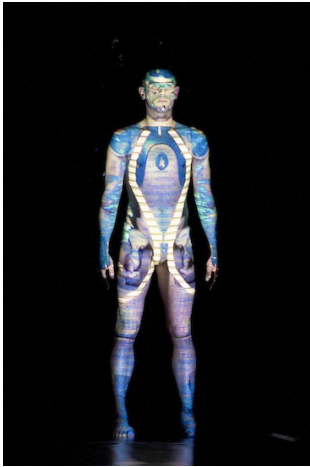
Yasmeen Godder s'interroge sur cet aspect des choses et propose sa version de la nature de la danse. Moults accessoires racontent aussi les genres, les personnalités, comme autant de clins d'œil à la féminité, ses poncifs et autres banalités. On se plait à y entrevoir quelques citations sur l'histoire du corps de la femme dans l'évolution de l'histoire de la danse. On y plonge à bras raccourcis dans une atmosphère détendue, festive, accueillante. Avec intérêt, curiosité dans un suspens haletant qui maintient en apnée, le temps de recevoir cette pensée chorégraphique comme un petit manifeste « de la femme d'aujourd'hui » ; une femme qui saurait danser ! Les trois protagonistes s'en donnent à cœur joie, complices, rivales, partenaires : toujours dans l'écoute réciproque qui fait avancer une narration joyeuse et jubilatoire. Dalia Chaimsky, Shuli Enoshl et Yasmeen Godder y rayonnent de concert.

Robot !

Dans un tout autre registre, ce même soir, c'est au tour de Blanca Li, d'opérer sur le plateau du théâtre de l'Opéra Comédie avec *Robot !*. Quand la chorégraphe trouve les moyens de donner le jour à ses fantasmes, ça fait « boom » et ça décoiffe.

Comme un show, une comédie musicale à gros budget, nous voici entraînés dans une vaste épopée sur la robotisation, face à la danse. Terrain miné, tant la question philosophique s'est posée depuis Kleist et son traité sur la marionnette...

Blanca Li prend le taureau par les cornes et livre ici un divertissement, une fable à la hauteur de ses délires visionnaires. À la haute technologie, elle marie la tendresse, la vie et l'humanité. On est d'abord frappé par le travail plastique sur la lumière, qui prend les corps comme des écrans réfléchissant couleurs et rayonnement des faisceaux lumineux.



Robot !, Blanca Li © Photos : Laurent Philippe

La Loie Fuller, Nikolais ou Decouflé ne pourraient renier leurs influences sur ce travail. Inspirée, Blanca Li, par de multiples réflexions sur l'homme machine, la marionnette, le futurisme... Et par sa complicité avec Maywa Denki, maître, facteur de robots extraordinaires, capables sur scène d'exécuter des mouvements quasi humains à la différence près qu'ils semblent programmés ! Une artillerie donc de personnages sous-dimensionnés, à la merci de leurs manipulateurs ou désobéissant à l'envi pour mieux arpenter ou danser en chœur.

La poésie demeure dans ce grand chaos spectaculaire, tentaculaire, signature de la chorégraphe, éprise de fantaisie et frôlant ici le deus *ex-machina* pour emprunter les voix de la recherche sur le mouvement.

On demeure impressionnés par cette figuration d'une révolution possible : le robot remplaçant le danseur ?

Fiction et réalité se frôlent à chaque instant, exubérance, folie et overdose y sont les ingrédients pour savourer sans restriction les impacts subliminaux d'un tel chantier. À déguster sans modération pour le plaisir de décoller de terre un instant : rêve de danseur depuis bien des « sylphides » ou autre Coppélia du genre !

© Geneviève Charras - Turbulences Vidéo #81

VIOLA

OU LE THÉÂTRE

DE L'ÉTANT

Par Jean Paul Fargier

Bill Viola se rapproche... de nous (européens). En juin/juillet, on a pu voir à Londres, à la galerie Blain/Southern, une grande exposition de 9 installations nouvelles. Au printemps 2014, il sera à Paris, au Grand Palais, avec un choix d'œuvres permettant un survol particulièrement étoffé de toute sa production, de ses débuts à aujourd'hui.

Le *show* de Londres profile un changement de perspective sur l'ensemble de l'œuvre. À Paris, cet éclairage nouveau devrait se vérifier. Le *théâtre* s'y révèle le nerf de la création de cet artiste depuis toujours. Voyons d'abord comment Londres déchire le rideau. Avant d'imaginer ce que pourrait être la relecture de l'œuvre impulsée par Paris.

Frustrated actions and futile gestures (actions frustrées et gestes vains) : c'est sous ce titre que se présentent les neuf installations londoniennes. Même si les adjectifs (*frustrated*, *futile*) ne se justifient (à première vue) que pour l'une de ces installations, les substantifs rendent bien compte, eux, de la totalité des scènes mises sous nos yeux : *actions/gestures* pointent l'articulation

essentiellement théâtrale des spectacles conçus par Bill Viola et accomplis par des acteurs. Après coup, quand on regarde les photos de tournage dans le catalogue de l'exposition, on est frappé par l'ambiance *coulisses et répétition* de l'activité préparatoire aux prises de vue. On y voit des habilleuses qui ajustent des costumes sur des acteurs, des accessoiristes qui règlent un détail vestimentaire, un metteur en scène qui donne des indications de jeu, et des assistants qui assistent tantôt l'artiste tantôt ses interprètes. On peut même observer, pour certaines pièces, que le plateau de tournage est parsemé de repères au sol, comme on en trace au théâtre, afin de guider le parcours des comédiens dans l'espace. Vaste plateau où les interprètes, ayant des trajectoires longues



Ancestors, Bill Viola, 2012, Colour High-Definition video on plasma display mounted vertically on wall, 155.5 x 92.5 x 12.7 cm © Photo : Kira Perov

à accomplir en plan séquence dans un cadre rigoureusement établi, pourraient dévier, s'égarer, s'ils n'avaient pas ces grands cônes rouges en plastique pour les bordurer.

Les quatre premières installations ont donc pour décor naturel un désert, que le catalogue désigne comme celui d'*El Mirage*, à 200 kms de Los Angeles. Il est la scène immense, profonde, chauffée à blanc, sur laquelle se déroulent quatre rencontres, mettant en présence, chaque fois au terme d'un long parcours, divers types de partenaires.

Ancestors : une femme entre deux âges, petite, noire, et un jeune homme, grand, noir, chacun portant un sac, la femme à la main, l'homme à son épaule, émergent lentement d'un brouillard de chaleur, s'avancent vers la caméra jusqu'à ce que nous puissions les identifier. Non comme des époux mais, guidés par le titre, comme mère et fils (ce que le catalogue confirme). La scène, inscrite sur un écran vertical, dure 21'42. Impossible à regarder d'un seul tenant, sauf peut-être par un ascète. Mais l'accrochage de plusieurs œuvres dans la même salle permet de prendre connaissance d'une diversité d'approches des mêmes éléments regroupés sous l'appellation commune de *Mirage Series*.

The Encounter, sur un écran horizontal, montre deux femmes, l'une vêtue d'une longue robe rouge, l'autre d'une robe blanche, qui progressent l'une vers l'autre (et vers nous) dans le flottement d'un air gorgé de chaleur, depuis les lointains du paysage désertique, où elles ne sont que deux formes floues, jusqu'au premier plan, où nous pouvons distinguer leurs traits, leurs allures, leurs gestes. Elles semblent s'échanger un cadeau. Puis elles repartent en sens inverse, rejoignant le *bord cadre* que la mise en scène leur a assigné, à l'aller comme au retour. Leur voyage prend 19'19.

Walking on the Edge, également sur écran horizontal, expose, indique Viola, « la séparation inévitable d'un père et d'un fils ». Deux silhouettes marchent vers nous en partant de très loin, sur fond de montagne sèche et de vent de sable lointain. Au départ, elles frôlent les extrémités du cadre, puis progressivement elles se rapprochent du centre, avant de se séparer à nouveau. Au bout d'un certain temps, nous pouvons identifier un jeune homme (pull bleu, tête nue) et un homme vieux (chemise rouge, casquette). L'action se déroule en 12'33.

Pour continuer à décrire les nouvelles installations de Bill Viola, je suis face à deux options maintenant. Soit j'enchaîne avec la quatrième œuvre (*Inner Passage*) de la « série des mirages », accrochée dans un escalier, à distance des trois premières ; soit je continue à parler des autres œuvres présentées, dans la même salle, avec les trois dont je viens de traiter. Mon intention de mettre en lumière la théâtralité inhérente à l'œuvre tout entière de l'artiste, que cette exposition révèle, me pousse à choisir de rester dans la grande salle où sont conjointes, plutôt que confrontées, cinq œuvres magistrales, dont la convergence produit un choc éblouissant. Du moins si on les considère (on le peut, on le doit) toutes en même temps, après les avoir déchiffrées l'une après l'autre.

Donc, considérons à présent, le panneau central, qui occupe le fond de cette salle où se trouvent sur le mur latéral gauche *Ancestors* et *The Encounter*, et sur celui de droite *Walking on the Edge* (et *Man with His Soul*, scène filmée en studio et non dans le désert, dont je parlerai juste après). Dès l'entrée dans la salle, le regard est happé par ce rectangle de neuf images juxtaposées (trois écrans sur trois lignes), où prolifèrent neuf scènes. Intitulé *Chapel of Frustrated Actions and Futile Gestures*, cet agrégat de saynètes est structuré, on le comprend vite, par un seul motif, celui de Sisyphe. Chaque action accomplie est répétée inlassablement. La scène la plus évidemment sisyphienne, et c'est elle qui nous met d'emblée la puce à l'oreille, montre un homme tirant un chariot sur une forte pente, qui, arrivé au sommet (bord cadre droit supérieur), lui échappe des mains, il n'a plus alors qu'à redescendre à sa poursuite (jusqu'au bord cadre gauche) afin de recommencer. Autre Sisyphe, un homme s'efforce de rassembler dans une brouette un tas de graviers épars sur les dalles d'une cour, à l'aide d'un balai et d'une pelle, puis quand le sol est net et la brouette pleine, il renverse lentement

celle-ci et reprend sa tâche. Sisyphe n° 3, dans une pièce blanche, lumineuse, une femme déménage des objets entreposés sur le sol (sacs, valises, thermos, chaussures, vaisselle, habits empilés) d'un bord à l'autre du cadre, et bien sûr, la scène étant bouclée, réédite sans cesse cette action minimale. Le quatrième Sisyphe est un homme qui s'évertue à creuser un trou avec une pelle puis à la reboucher. S. 5 ? Bill Viola en personne joue à ouvrir et à refermer lentement une porte qui donne dans une chambre, où l'attend un broc d'eau sur une table ; on s'attend à ce qu'il en boive un verre, comme à son habitude, mais non, il passe outre sans même jeter un regard vers la table ! Ajoutons trois scènes impliquant deux *performers* et l'on arrive à huit variations. Number 6 : deux femmes marchent l'une vers l'autre, le long d'un mur blanc, dans une cour arborée, et s'échangent un cadeau, avant de repartir vers les bords du cadre d'où elles s'étaient élancées. Number 7 : deux hommes dans une barque, au milieu d'un lac, s'activent avec chacun un récipient, mais tandis que l'un vide l'eau que la barque contient, l'autre y verse sans se lasser les seaux qu'il puise dans le lac. Huit : un homme et une femme se font face dans une pièce vide, doucement éclairée ; soudain l'homme gifle la femme, la femme gifle l'homme ; ils attendent un moment et finissent par s'enlacer ; et ça recommence. Enfin, la neuvième scène, placée comme une clé symbolique au centre du dispositif, produit l'exemple le plus simple, le plus rapidement décodable, du concept donné d'*actions frustrantes et de gestes inutiles* : une carafe d'eau est déversée par une main invisible dans un bol en verre fêlé, carrément ouvert même, à sa base, d'où l'eau s'échappe irrémédiablement. Voilà.

On peut passer beaucoup de temps à suivre ces neufs scènes, à méditer sur leur convergence, à admirer le hiératisme des comportements, la diversité des lumières qui les nimbent, des décors



Bill Viola, Exhibition Installation Image © Photo : Peter Mallet

qui les situent, leur répartition dans l'échiquier spatial, leur tempo, leurs durées, qui n'étant pas égales entraînent sans cesse de nouvelles conjonctions de gestes, déplaçant, réengendrant la simultanéité qui les unit dans une dramaturgie commune, comme si tous ces gens étaient en train de jouer la même pièce (en l'ignorant et en s'ignorant). La mise en scène fait penser à Bob Wilson, la mise en boucle à Jan Fabre : deux maîtres du théâtre moderne. Avec Beckett comme ange tutélaire. Mais aussi bien, on songe à toutes les scénographies déjà éprouvées par Viola, trempées dans une théâtralité de plus en plus ouverte, affirmée, récurrente, de *Migration à Ocean without a Shore* en passant par *Reasons for Knocking at an Empty House*, *The Raft* ou... oui bien sûr, tout près dans le temps comme dans l'espace, ces *Ancestors*, *Walking on the Edge*, *The Encounter*, dont nous venons de parler. Et aussi, évidemment, *Man with His Soul*, qu'on peut contempler en tournant la tête de quelques dizaines de degrés. Tout se tient.

Un seul acteur jouant deux personnages, sur deux écrans verticaux, côte à côte : l'un, en couleurs, assis sur un fauteuil, dort ; l'autre, en noir et blanc, grimace, gesticule, se hisse sur le fauteuil. Le titre de la scène est assez explicite : le second est l'*âme* du premier. Interpréter une âme, quoi de plus théâtral pour un corps ! Incarner un autre corps n'est déjà pas facile mais reste réalisable (grâce au *paradoxe du comédien* défini par Diderot) ; en revanche, par principe, faire exister la part *invisible* d'un être outrepasser les limites de cette alchimie. C'est même le comble du jeu, scellé par le pacte du « je sais bien mais quand même » qui fonde la croyance en la vérité de la fiction, croyance sans laquelle le spectateur se désintéresse du spectacle. Le nerf théâtral est un acte de foi en la capacité d'un signe (d'un geste, d'une action) d'en représenter *vraiment* un autre. Viola est porté par cette foi. Et c'est ce qui lui permet de défier les limites du vraisemblable. Cette âme, qui se tortille sur un fauteuil, on y croit. Car il la sculpte doublement. Archer de l'invisible, il

a deux flèches à son arc : l'acteur qu'il met en scène et la scénographie dont il entoure celui-ci. Déjà un comédien qui joue deux rôles ouvre un abîme dans le pacte du vraisemblable, mais quand il les joue en même temps il creuse jusqu'au vertige l'impression de magie inhérente au théâtre. Or, par ce théâtre au carré que pratique Viola, multipliant le jeu des corps par celui des images, nous sommes mis en présence de deux états d'une même matière, dont l'un est forcément spirituel par opposition à l'autre, à l'évidence charnel. Lourdeur de la chair qui pèse de toute la force non seulement de cette tête qu'il faut soutenir à bout de bras mais aussi de tout le poids de toutes ces couleurs qui tissent l'image pour produire une sorte d'essence du corps même. Légèreté, à l'opposé, de l'âme qui flotte dans l'espace, se libère de la position assise, s'élève au dessus de son siège, allégée de surcroît par le noir et blanc de l'image qui enregistre ses mouvements, par la granulation douce (façon vieille caméra) qui l'évapore, vaporise ses formes. À-t-on déjà vu une âme aussi individuée, abordable, crédible ? J'ai l'impression de voir la mienne.

Si l'âme a été rarement représentée, ce qui fait de la tentative de Viola un exploit magnifique, exceptionnel, la manifestation des pensées qui assaillent un individu relève d'une thématique souvent traitée, que ce soit dans le roman, la peinture, le cinéma ou le théâtre. Divers procédés ont été éprouvés, dont le plus récent et maintenant le plus répandu est le monologue intérieur, le flux de conscience. Avec *Inner Passage* (hommage to Richard Long), Viola tente une transcription de ce flux, fondée seulement sur une succession d'images, sans le secours des mots (il n'y en a jamais de toute façon dans ses œuvres). Cette installation appartient à la « Série des Mirages ». On y voit, sur un grand écran vertical, venir vers nous, du fond d'un paysage désertique, un jeune homme (joué par Blake Viola, l'un des deux fils de Bill et

Kira), jusqu'à ce que soudain, quand son visage atteint la dimension d'un gros plan bouchant le cadre, se déclenche une rafale de plans très courts mêlant des visions d'animaux, flammes, cieux divers, immersion violente de corps dans des eaux agitées, paysages sombres ou irradiés, plantes, rues, villes, etc. Cette séquence *intérieure* dure deux minutes environ, puis le promeneur reprend sa marche, s'éloignant de la caméra qui cadre d'abord en gros plan son crâne par derrière, puis enregistre sa silhouette jusqu'à ce qu'il atteigne le point où elle se fond dans le désert. La scène dure 17'. On est tenté d'y voir un hommage au cinéma, même si Richard Long n'est pas cinéaste. Mais plutôt que de cinéma, même expérimental (où la concaténation fulgurante d'images brèves, bousculées, se pratique depuis des lustres), c'est bien encore de théâtre qu'il s'agit. L'irruption du tumulte intérieur au cœur d'un aller-retour aussi graphique qu'implacable trace une dramaturgie en trois actes ne pouvant se produire que sur une scène vouée à l'expression codée d'une tragédie intime, ayant besoin pour affleurer d'un décor et d'un rituel, comme seul le théâtre en procure depuis les temps les plus archaïques. Inner Passage émet des résonnances dramatiques immémoriales. Et puisque Viola n'a pas craint d'invoquer Sisyphe pour justifier sa *Chapel of Frustrated Actions and Futile Gestures*, osons voir en ce jeune homme le double d'un Œdipe filant vers son destin, animé par des pulsions qui le dépassent, et les images qui l'assaillent comme le rébus d'une Sphinge. Ce qui nous ramène aux racines mêmes de la tragédie (Nietzsche n'a pas fait mieux avec son Zarathoustra arpentant les montagnes).

Dans une autre pièce, réalisée cette fois en studio, la tragédie aussi frappe à la porte de la scénographie. *Angel at the door* (quel titre !) nous met en présence d'un homme qui lit, assis dans un fauteuil, près d'une porte, à la lumière douce d'une

lampe occupant la gauche du cadre (le fauteuil étant à droite et la porte au milieu). Atmosphère nocturne, paisible, que ne tarde pas à troubler un coup frappé à la porte. L'homme se lève et ouvre la porte : personne. Il retourne à son livre. Les coups reprennent, plus forts. Nouvelle ouverture, et à nouveau rien, le couloir est vide. L'action se répète cinq ou six fois, les coups se faisant de plus en plus violents. Quand ils commencent à ébranler la porte, l'homme n'ouvre plus mais tente de faire barrage à une invasion possible : en s'agrippant à la poignée, il pèse de tout son corps pour résister à la poussée. Et puis il ouvre : et du fond du couloir, un homme vêtu comme lui d'une chemise bleue et d'un pantalon marron, vient jusqu'au seuil de la porte, s'immobilise, fait face à ce double troublant, stupéfait sans doute (ce que nous ne pouvons que supposer car il demeure de dos, notre lecteur importuné). Et soudain (il y a souvent du *soudain* chez Viola mais c'est le propre des *coups de théâtre*), dans un grand bruit, éclate une vitre qui séparait les deux hommes (sans qu'on s'en aperçut). Le verre se fend, se morcelle, s'effondre. Les deux personnages restent figés dans un éternel face à face. De quoi s'agit-il, là ? De « l'homme face à sa propre image, son moi intérieur, pour la première fois », explique Viola. Encore une fois, Viola s'est fixé l'invisible comme but. Et il parvient à nous le montrer en utilisant toutes les ressources d'une théâtralité subtile. Plutôt que d'employer une incrustation du comédien dans la vitre (ce qu'on est d'abord tenté de décrypter), il fait appel à deux acteurs, ayant la même taille et presque la même physionomie, qu'il habille pareillement, et il réalise leur mise en présence véritable, en déclenchant un véritable éclatement de la vitre dans la continuité du plan. Dans l'action comme dans le filmage, tout se passe dans une temporalité unie. Le choc (pour nous) de la brisure de la séparation en est d'autant plus fort.

Reposons nous un peu maintenant en contemplant deux figures sublimes, calmes, apaisantes, celles d'un vieil homme et d'une femme âgée, nus, examinant lentement à la lumière d'une torche électrique les moindres parcelles de leur corps. Chacun le sien, séparément, parallèlement, verticalement. *Man searching for immortality/ Woman searching for eternity* : encore un titre sans équivoque, orientant d'emblée les regards vers une visée métaphorique, mieux : métaphysique. Jamais on n'avait vu d'aussi près, aussi longtemps, aussi minutieusement, des corps exposés, et exposés aussi par eux-mêmes puisque c'est l'éclairage de leurs membres, de leur peaux, qui forment l'objet du *show*. Et pourtant, c'est vers l'éternité et l'immortalité que ce spectacle entend nous guider, nous mettre en présence ! Et il nous y projette effectivement, magistralement. Car, happés par la lenteur de leur exploration grave et tranquille, nous finissons par regarder ces deux êtres comme des sculptures échappées de quelques limbes gisant entre un paradis miltonien et un purgatoire dantesque. Nous restons cloués jusqu'au noir final sans pouvoir une seconde échapper à l'identification. Combien de temps nous sépare personnellement du remake physique de cette scène ? Chacun de répondre, suivant son âge. Mais quelle distance pouvons-nous établir avec cette quête ? Aucune. Elle a commencé dès que nous sommes nés.

Et elle continuera après notre mort. La dernière installation de l'ensemble londonien (dernière, parce qu'elle est placée en sous-sol et qu'il faut avoir parcouru toutes les autres pièces pour l'atteindre) dresse devant nous sept *morts/vivants*, dont le plus jeune d'entre eux servait d'affiche à l'exposition. Flottant tout habillées entre deux eaux, agitées doucement de mouvements lents, ces personnes semblent endormies entre deux états, ni mortes, ni vivantes, en train non de passer mais de subsister dans un présent éternel, hors



The Dreamers (detail), Bill Viola, 2013, 2013, Video/Sound Installation © Photo : Kira Perov

d'atteinte de ce que l'on nomme communément le temps, cette trajectoire entre un passé et un futur, où le présent est un moment putrescible, basculant irrémédiablement dans l'*ayant été*. Viola nomme ces dormeurs hors temps : *The Dreamers*. Ces rêveurs méritent bien leur nom car le rêve est un état qui résiste à toute réduction – corruption – temporelle. Le rêve donne à voir le tissu, comme dit Shakespeare, dont nous sommes faits. Le tissu de l'être en *tant qu'il est* et non en train d'exister. Le rêve est *le théâtre de l'étant*.

Et c'est là qu'on touche au plus près ce qui singularise Bill Viola dans l'éventail des projets



dépliés sous le nom d'art vidéo.

Souvent la Vidéo a été amarrée, théoriquement, au Direct et à ses effets. Puisés dans l'arsenal de la Télévision, forteresse originelle du Direct, les objets percutants de l'art vidéo s'ingénient, par définition, à dévoiler les ressorts vitaux de l'Empire de l'Immédiat. Comment ? En s'appropriant tel ou tel vecteur, secteur, acteur, moteur du fonctionnement télévisuel et en le travaillant jusqu'à le porter à incandescence par divers procédés de combustion : répétition, dérision, explosion, irradiation. De Paik à Jaffrennou en passant par Vostell, Toti, Campus, Emshwiller ou Jean-Dit-Pannel (pour ne citer que



Bill Viola, Exhibition Installation Image © Photo : Peter Mallet

sept noms parmi des centaines), cette flambée d'instantanéité dessine un pandémonium que l'on se plait à désigner comme *théâtre de l'instant*. Mais dans cette expression c'est l'instant qui prime, pas le théâtre. On aurait pu tout aussi bien dire : cinéma de l'instant, peinture de l'instant, chorégraphie de l'instant, opéra de l'instant, etc, jusqu'à épuisement de toutes les muses.

Le théâtre de l'étant, dans ce charivari, est la variante Viola. Le théâtre y figure comme instance première et l'étant y remplace l'instant. Aussi loin qu'on remonte dans l'aventure de Viola avec l'image électronique ce n'est pas l'instantanéité qui meut ses scénographies. Très vite la quête de Viola fut identifiée comme celle du temps. Du temps dans tout son déploiement, incarné par les notions de Durée, de Passé, de Présent, de Futur, de Retour en Arrière, de Perception Intérieure, de Désir d'Eternité. Le temps est un univers qui se

manifeste non dans le flash d'un instant mais dans le continuum d'une action. Et c'est pourquoi, Viola n'a cessé d'imaginer et de concrétiser des actes capables d'exhiber leur tissu temporel : construire une table et l'incendier, crier dans un couloir jusqu'à épuisement, marcher dans le désert de mirage en mirage, filmer depuis une balançoire tournant à 360°, tirer à la carabine entre les tours de Wall Street pour déclencher des vols de pigeons, plonger dans une piscine et disparaître avant de revenir par le fond, etc, voilà pour les débuts. Evidemment, toutes ces actions ne sont pas aussi simples, elles se compliquent d'une façon de filmer (les très longues focales de *Chott el-Djerid*), d'utiliser le montage (dans *The Space Between the Teeth*), le split-screen parfois (pour *The Reflecting pool*), les fondus enchaînés (*Migration*). Mais rien n'empêche de les regarder, ces actions, d'abord comme des scènes et même comme des scènes théâtralisées, ayant la durée (et ses avatars) pour

objet critique. Pour objet à renverser dialectiquement. Il en va de même pour les recompositions de scènes sacrées (Visitation, Résurrection, Assomption) fixées par les récits bibliques et l'imagination des peintres. Le détour par la peinture italienne qu'effectue Viola ne s'explique pas autrement : ce qui l'intéresse dans les tableaux de la Renaissance ce n'est pas la peinture mais le théâtre. La reprise d'une scénographie de gestes (deux saintes femmes s'embrassent, un crucifié émerge de son tombeau, un sauvé surgit des flots) devient par sa simple extension en durée une intrigue spatiale révélant, en creux, théâtralement, l'intensité du désir de persister de tout ce qui est. Et de persister en étant, pas en devenant. Viola, par ses multiples tours (ralentis, cadrages verticaux, décors, lumières) et retours (bouclage), enregistre les soubresauts de l'être. En conformité précise, ingénieuse, poétique, avec le précepte d'Ibn Arabi (1165-1240) qu'il place en exergue de ses *Ecrits* (publiés sous le titre *Reasons for Knocking at an Empty House*, par Thames and Hudson en 1995) : *The Universe continues to be in the present tense* (l'univers se perpétue au temps présent). L'Univers n'existe que dans un présent éternel. C'est l'*étant* même, infusé à chaque seconde. Philosophiquement, on peut raffiner, développer, enrichir la formule (Heidegger, Sartre, Levinas, Derrida). Mais concrètement, personne n'a encore réussi à la rendre aussi étincelante que Viola.

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #81

STUDIO AZZURRO

UN PARCOURS PARTICULIER

par Gabriel Soucheyre

Ciao Paolo...

Cet été, Paolo Rosa, membre fondateur et ardent animateur du groupe artistique Studio Azzurro a tiré sa révérence. Nous reproduisons ici un entretien déjà publié dans nos colonnes, Turbulences video #47, qui éclaire à la fois sur sa personnalité et sur le parcours de ce groupe hors normes.

Je suis né à Rimini — la ville de Fellini — le premier de deux autres garçons.

Mon grand-père était pêcheur et il ne voulait pas que son fils emprunte la même voie que lui.

Mon père a donc suivi une formation d'électrotechnicien, trouvé un travail à Milan et nous y avons déménagé alors que j'avais six ans. De temps en temps il apportait des postes de télévision à réparer à la maison. Notre salon n'était pas grand, j'avais souvent sous les yeux des postes éventrés me donnant une vision assez imparfaite et curieuse de la technologie...

Après un parcours scolaire traditionnel, j'ai fait

des études dans un lycée artistique, une spécificité offerte par le système éducatif italien. Ensuite, je suis allé à l'Académie des Beaux-Arts de Brera (Milan) dans les années 70. Cette école d'art a été fondée par Napoléon, on y enseigne la scénographie, la sculpture, la peinture et la décoration. Aujourd'hui j'enseigne dans cette même école où je suis sur le point de créer un département multimédia.

Parallèlement à ces études, nous avons créé — Leonardo Sangiorgi, moi et quatre autres amis — un atelier nommé G28, cours Garibaldi, à Milan. Cet apprentissage-là m'a beaucoup plus apporté

que celui qui était prodigué alors à l'académie des beaux-arts. Nous étions dans les années 70, période d'activité politique intense s'il en est et nous y faisions en effet, en toute liberté, nos propres expérimentations visuelles et sonores à base de pellicules, photos, peinture.

Nous avons ensuite dissous le G28 pour créer le « Laboratorio di Comunicazione Militante » (Laboratoire de Communication Militante), un groupe qui réunissait cinq personnes. Nous avons donc réalisé des expositions — très militantes, très engagées — sur des thèmes comme la politique, les moyens de communication, de répression... Nous avons à un moment occupé une église pendant deux ans. Nous y avons organisé des spectacles, des performances... Nous faisons des interventions dans la ville pour soutenir des sans-abri, ou d'autres associations, une démarche qui n'est pas si éloignée de celle des Situationnistes français... Nous avons pris conscience par ce biais de l'importance des médias, de la communication de masse...

Au début des années 80, nous avons dissous le « Laboratorio », j'avais en ce qui me concerne un projet en tête : réaliser un film sur l'évolution des gens de ma génération, regarder quelle avait pu être la mutation de personnes telles que moi des années « lycées-université-mai 68 » jusqu'au début des années 80.

Ce film, *Facce di festa*, s'est par la suite révélé être le début de l'aventure... Nous avons filmé une fête — dans un esprit un peu télé réalité avant l'heure — dans un riche appartement milanais qui comportait même un abri atomique. Nous y avions installé un « laboratoire d'étude comportementale » dans lequel nous faisons venir les personnes pour les interviewer. Les questions étaient très décalées, et nous demandions aux personnes d'y répondre de façon comportementale. J'avais sollicité pour la réalisation l'aide d'un collectif de photographes : le Studio Azzurro. Le film reçu un

bon accueil et fut même présenté à la Mostra de Venise. Nous avons ensuite cherché à prolonger l'expérience en créant la division film & vidéo du Studio Azzurro, l'orientation originale de cette division restant au départ cinématographique car la vidéo ayant encore à cette époque une réputation de succédané de cinéma.

Cette réorientation me convenait tout à fait : je concevais difficilement le travail en solitaire après ce parcours engagé et collectif. Qui plus est, je ne concevais pas les gens qui m'entouraient comme des collaborateurs mais comme des amis...

Contrairement à des artistes reconnus tels que Fabrizio Plessi, qui avait en plus par sa femme — artiste allemande — un réseau de connaissances en dehors de l'Italie, nous n'avions ni moyens financiers ni réseaux. Notre engagement politique des années 70 nous avait tenu à distance du circuit artistique institutionnel. Ce handicap s'est fait oublier quand nous avons été sollicités par une entreprise qui souhaitait « faire quelque chose avec de la vidéo », mais sans savoir vraiment quoi... C'était un défi pour nous : nous avions en effet une complète liberté de création et d'expérimentation. Pendant deux ans, je n'ai à aucun moment ressenti la moindre pression sur mes épaules, je n'ai jamais eu l'impression d'être au service de cette société. Lors de nos rencontres avec le président de cette firme, celui-ci nous a expliqué qu'il attendait de ce projet quelque chose qui ne soit pas seulement bénéfique pour son entreprise, mais qui nous apporte quelque chose aussi à nous en termes d'expérience.

Nous caressons depuis l'utopie de modifier sur le long terme la culture d'entreprise telle qu'elle est actuellement et pourquoi pas de créer un système alternatif à celui déjà existant des galeries, musées, critiques... Je trouve ce système beaucoup trop daté et faible de surcroît. Nous avons de plus — de par la nature de notre travail — peu de



Paolo Rosa © Photo

connexion possible avec le marché de l'art. Des gens comme Viola, Hill, Paik ont tous dû faire des concessions... Je ne leur reproche rien, mais en ce qui me concerne, nous avons choisi une autre orientation. Nous en sommes venus à envisager le mécénat comme une forme de financement comme une autre, la culture de l'expérimentation et celle de l'entreprise pouvant, selon nous, permettre d'améliorer les conditions de l'expérimentation artistique sur le long terme. Le marché de l'art tel qu'il est aujourd'hui — très mercantile — devenant de plus en plus conservateur, il en est devenu détaché de la réalité artistique actuelle. L'art devrait avoir un rôle très important à notre époque, pas seulement esthétique mais aussi éthique.

Notre première installation vidéo, en 1982, fut le fruit d'une collaboration avec Ettore Sottsass, l'un des plus grands designers italiens. Il avait été chargé de réaliser une exposition de petits objets dans un très grand espace. Notre mission était d'insuffler la vie dans ces objets, nous avons fini par opter pour la solution de la vidéo, le cinéma et la photo étant trop contraignants ou datés. Cette installation — *Luci di inganni* (lumières trompeuses) — nous a amenés à comprendre deux

aspects très importants de la vidéo quand elle est utilisée à des fins plastiques :

Premièrement : malgré sa dimension immatérielle, elle peut néanmoins être traitée de façon matérielle, ce qui n'est pas sans me rappeler l'argile de mes sculptures d'étudiant.

Deuxièmement : la relation importante de la vidéo et de l'espace dans lequel elle est installée.

La première grande expérience fut celle des *Nageurs (Il nuotatore)*. Ce travail a vraiment été notre concrétisation, il a marqué pour nous la création de notre style, ce langage que nous avons choisi d'appeler « videoambientation (environnement vidéo) ». Nous considérons que notre travail est assez éloigné du concept d'installation tel qu'il est très répandu...

De plus depuis le début des années 90, la notion d'interactivité a pris une place prépondérante dans notre travail, nous sommes en effet passés d'une esthétique formelle à une esthétique relationnelle. Une fois ce changement pleinement assimilé, cela m'a éclairé et conduit à trouver par moi-même beaucoup de réponses que je me posais quant à la nécessité de continuer l'expérimentation dans le multimédia. L'aspect collectif de celle-ci est primordial si l'on veut qu'un maximum de personnes puissent en profiter.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre, le
vendredi 19 novembre 2004 via Davanzati, Milano -
Turbulences Vidéo #81

A person is seated at a desk in a room filled with bookshelves. The person is holding a pen and looking at two computer monitors. The room is dimly lit, with a warm glow from the monitors and a small lamp. The bookshelves are filled with books and various items. The person is wearing a dark shirt and pants. The overall atmosphere is one of a quiet, creative workspace.

YANN MINH

PORTRAIT D'ARTISTE



ANATURY
GRISSEL
2012



YANN MINH

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Je m'appelle Yann Minh, mon nom complet est Yann Nguyen Quang Minh. Quang Minh signifie en viet-namien, le soleil, la lumière. Je suis un NøøNaute, un voyageur au long cours du Cyberspace.

Je suis né, d'une mère bretonne et d'un père vietnamien à Talence près de Bordeaux. Mon père y était interne de médecine. Mes parents ont très vite déménagé en Bretagne lorsque j'avais trois ou quatre ans, pour vivre près de chez mes grands-parents.

C'étaient des Bretons du Faouët, un village très ancré dans le terroir de la région. Ils avaient une grande maison dont le jardin donnait sur une vieille voie romaine, qui menait vers la chapelle de Sainte-Barbe, construite à flanc de falaise et qui semblait enterrée lorsqu'on s'en approchait par le sommet de la colline.

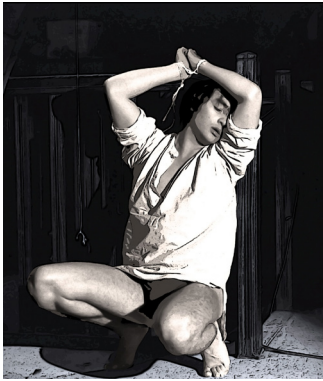
À l'époque, l'accès à cet édifice n'était possible qu'à pied, et cette pérégrination à travers la magie animiste très ancienne des forêts et des rivières bretonne faisait partie des passages initiatiques où la membrane qui sépare la NøøSphère de la Biosphère est tellement ténue qu'on passe de l'une à l'autre sans s'en rendre compte.

Me promener ainsi sur une ancienne voie romaine pour rejoindre l'antique nøøscaphe, d'une chapelle gothique m'a connecté en profondeur, avec l'âme traditionnelle et légendaire de la Bretagne, où j'ai rencontré les entités nøøsphériques érotiques qui m'habitent et me guident encore et que je décris dans mon autobiographie romancée en ligne.

Je pense que mon imaginaire érotique BDSM est né de cette proximité quotidienne dans mon enfance avec les NøøEntités qui hantent les landes et les pierres celtiques, et aussi de cette cruauté sensuelle omniprésente dans le statuaire et l'iconographie catholique qui décore les façades et les nefs des églises.

Mes parents avaient acheté dans des circonstances étranges un vieux moulin dans un coin perdu de la vallée du Blavet à proximité de la carrière d'uranium abandonnée de Mane Mabo. C'était une région peuplée de créatures invisibles qui m'ont montré comment franchir cette membrane qui sépare la biosphère de la nøøsphère, et je décris certains de ces mystères qui ont nourrie mon enfance dans une nouvelle en ligne : *Les nefs d'Orichalque*.

Mes parents étaient des militants communistes, avec le paradoxe qu'ils étaient financièrement très aisés grâce aux activités médicales de mon père. Je bénéficiais d'un train de vie bourgeois avec une éducation progressiste où mes tropismes consuméristes étaient tempérés par l'idéologie de mes parents. Contrairement à mes autres camarades issus de la bourgeoisie locale, mes parents étaient réticents à financer mes achats



Autoportrait BDSM © Photo : Yann Minh



Carrière d'uranium abandonnée de Mané Mabo à Ouistinic dans les années 70

© Photo : Yann Minh

de produits de consommation populaires, comme les disques, les vêtements, les sports à la mode, comme le tennis, la voile. À l'inverse, pour tout ce qui concernait les activités intellectuelles, créatives ou artistiques, j'avais bourse libre. Pour les livres, par exemple j'avais un compte à la librairie locale où je me rendais tous les deux ou trois jours pour y acheter un roman de science-fiction, genre auquel m'avait initié mon prof de français. Ma relation avec la culture était donc facilitée.

Il y avait donc de nombreux paradoxes dans cette éducation. Ma mère, qui par ailleurs était professeur agrégée d'espagnol au lycée de Lorient, s'occupait de nous pour les tâches dites nobles, comme l'éducation, l'accès à la culture, et les tâches domestiques étaient laissées aux deux employés de maison qui s'occupaient de nous.

Mes parents étaient des personnalités emblématiques relativement connues dans la ville. Mon père était une sorte de médecin du peuple. Avec ma mère ils étaient très impliqués dans la défense des droits sociaux, et souvent mon père se faisait payer en nature, ou pas du tout. Je me souviens de caisses de crabes et de poissons offertes par les clients désargentés, éparpillées

dans la cuisine. Leur couple explosa littéralement peu de temps après mon départ pour mes études à Paris. Ce fût un divorce très violent. Le plus terrible, ce fut pour mon frère et ma sœur qui vécurent de près l'effondrement de cette exemplarité familiale et sociale, et de ce petit paradis qu'avait été notre enfance.

Mon frère Gilles est aujourd'hui décédé.

Son nom complet est Gilles Nguyen Ahn Duc, et cela signifie « chevalier samouraï ».

Son histoire est relativement emblématique de notre modernité, une vraie histoire de cyberpunk : de voyou cybernétique, que j'ai raconté en détail dans les émissions de la NøøRadio.

Alors que j'étais plutôt baba cool, lui s'était radicalement marginalisé dans une mouvance plutôt « Punk No future ». Il menait une vie très dangereuse de défonce autodestructrice romantique qui m'inquiétait beaucoup. Mais contre toute attente, un jour, positivement influencé par son amie avec qui il aura trois enfants plus tard, il m'a demandé de l'héberger à Paris, pour qu'il puisse suivre un stage de formation en maintenance informatique organisé par le groupe « control-data ».

J'étais très surpris, car il n'avait pas le niveau



Mon frère.



Ma mère, mes grands parents, ma soeur, mon frère et moi.

scolaire requis pour ce type de formation, de type « bac+2 math spé ». Lorsque je lui ai demandé comment il avait fait pour s'inscrire à ce stage, et il m'a répondu avec son élocution lente et gouailleuse de junkie.

- « T'inquiète ! J'ai fait des faux diplômes. Ils regardent pas. »

Le lendemain, à la suite de son premier cours il est revenu avec un autre étudiant au look plutôt Baba cool, en veste de surplus vert et pataugas, avec juste le «pétard» qui émergeait de derrière ses cheveux longs. L'antithèse de mon frère qui lui était plutôt habillé cuir et rock. (Ça peut paraître anecdotique, mais les identifications vestimentaires jouent un rôle essentiel dans notre construction existentielle, cf. [ici](#))

C'était un professeur de mathématiques qui, chaque soir, a aidé mon frère à comprendre les cours de la journée en lui expliquant des concepts mathématiques auxquels je ne comprenais rien.

Au bout des six mois Gilles est sorti major de sa formation et a été aussitôt engagé par Control Data. Années après années je l'ai vu gravir petit à petit les hiérarchies informatiques, et avant l'accident de voiture qui l'a tué, il avait troqué son cuir punk pour un costard cravate, il avait trois enfants, deux voitures une grande maison et était directeur technico-commercial du groupe Digital pour toute la région bretonne.

Lors d'un de ses derniers passage chez moi à paris, je me souviens de lui assis en costard cravate dans le fauteuil de mon salon, me disant avec son sourire provocant :

- « tu sais ! Tu me stresse avec ta vie d'artiste, tu ne veux pas plutôt faire un boulot stable et rassurant. »

Ma sœur, quant à elle, a travaillé de nombreuses années à Paris où elle a été notamment assistante de l'architecte Portzamparc avant de revenir vivre en Bretagne où elle dirige une taverne et vit immergée dans la légende bretonne avec ses enfants.

À l'école, je m'ennuyais beaucoup car je pensais très vite, et j'étais un enfant plutôt rêveur et craintif. J'ai été victime d'une sorte de discrimination positive et aussi de racisme primaire. Enfant eurasien les enseignants m'aimaient bien, au contraire de certains autres enfants qui me poursuivaient dans la cour de récréation en me traitant de « chinois vert ». Pourquoi vert ? Je ne le sais toujours pas aujourd'hui. Je pense maintenant que c'était plutôt l'expression maladroite et brutale d'une forme d'attrance homosexuelle inconsciente et refoulée de la part de mes camarades de classe. J'avais ce côté androgyne des jeunes asiatiques qui plaisait beaucoup, et qui préfigure les nouveaux modèles ambigus des héros de la cyberculture

contemporaine comme les Uke des Yahoï dans les manga japonais par exemple.

Une anecdote amusante, c'est que j'avais à l'époque un visage très proche de celui de l'androgyne moyen de l'humanité.

Lorsque j'ai découvert cette expérimentation sur le site pmsol3, il y a quelques mois, je me suis amusé à mélanger en fondu à 50% les deux visages de l'homme et de la femme moyenne de l'humanité. Et le visage qui est apparu m'a interpellé...

Je me suis dit que je connaissais ce visage... Et tout d'un coup j'ai réalisé que c'était moi à 18 ans !

Avec l'âge, j'ai maintenant plus l'air d'un marin breton que d'un éphèbe asiatique... Les gènes celtes prennent le dessus... Mais cette complétude androgyne de mon adolescence m'a permis de développer des individualités spécifiques, qui se sont perpétuées au travers de mes oeuvres de fiction et de mes avatars numériques dans les mondes persistants.

J'étais terrifié par la violence omniprésente et tolérée dans mon école primaire.

L'activité principale de mes petits camarades était de se grouper en bande pour se bagarrer dans la cour à la récréation, et la seule fois où j'ai osé la traverser, un autre petit garçon m'a attrapé en me criant : « Tu étais dans la bande qui m'a attaqué toi ». Et il m'a donné un coup de pied qui m'a brisé le tibia. Après ça, je traversais en passant par le préau, sur le côté de la cour, où se tenaient ceux qu'on appelait « les grands ». C'étaient des enfants plus âgés, issus des familles du « voyage » ou du cirque. Ils étaient beaucoup plus matures et avaient toujours des histoires passionnantes à me raconter.

En ce qui concerne ma « vocation » d'artiste, de NœNaute, il y a plusieurs déclencheurs. Le premier est certainement la science-fiction. À douze, treize ans, ma mère tentait vainement de me

faire lire les classiques mais je préférais voyager dans mes mondes imaginaires plutôt que de lire ces « grands auteurs » que je trouvais ennuyeux. Mon professeur de français lui recommanda de me faire lire quatre ouvrages de science-fiction : « *Un animal doué de raison* » de Robert Merle, « *Les plus qu'humains* » de Theodore Sturgeon, « *Les chroniques Martiennes* » de Ray Bradbury, et « *La nébuleuse d'Andromède* » de Ivan Efremov. Ce fut un coup de foudre. Je ne faisais plus que lire, j'étais rivé à mes bouquins en permanence, ce qui a aussi paradoxalement, mais dans une moindre mesure, aussi un peu contrarié ma mère.

Avec la science-fiction, je venais de trouver ma communauté. Je n'étais plus tout seul. Mes préoccupations fusionnaient avec les spéculations et prospectives du genre, dans cette mise en abîme vertigineuse entre microcosme et macrocosme, entre individu et cosmos.

Le deuxième moment fondateur est quand je suis entré aux Arts déco à Paris en 1979, où j'avais choisi l'atelier de dessin animé. Le fils de Michel Tourlière, le directeur de l'école, venait de rentrer des États-Unis où il avait découvert l'art vidéo et conseillé à son père de créer un département d'art vidéo à l'ENSAD.

Michel Tourlière va obtenir un financement d'un million de francs pour aménager un studio vidéo semi-professionnel dans l'école, dont l'accès en tant qu'atelier, et non de service, a été réservé aux seuls étudiants de cinéma d'animation. Ce qui a provoqué le ressentiment des autres départements de l'école qui espéraient y avoir accès.

C'était, à l'époque, la seule école au monde qui disposait d'un studio aussi bien équipé accessible à des étudiants d'art. En m'inscrivant dans cet atelier, je me suis donc retrouvé catapulté avant l'heure dans notre XXI^{ème} siècle.

J'avais accès aux commandes d'un des plus puissants outils de communication de masse de

l'époque : La télévision. L'école m'avait données les clefs d'un « NooScaphe de combat », une machine à explorer les sphères informationnelles des arts électroniques, et plus tard informatiques. C'est à ce moment que je suis vraiment devenu un NøØNaute, cet explorateur au long cours du cyberspace.

Les institutions culturelles avaient besoin d'artistes vidéo français à promouvoir face à la vague des artistes vidéo américains comme Fluxus, et un projet d'installation multimédia que j'avais imaginé, inspiré d'Ubik de Philip.K.Dick et du livre Pour comprendre les média de Marshall Mac Luhan, a été favorablement accueilli par le centre Georges Pompidou. Le centre est entré en co-production et j'ai mis deux ans pour réaliser *Media 000*.

Le seul endroit où pouvait être présentée l'installation était au troisième étage du Centre Pompidou, dans la salle audiovisuelle, où mon dispositif immersif s'est retrouvé exposé entre Dali et Picasso. Je n'en avais pas vraiment conscience à l'époque, mais c'était un coup d'enfer.

Hélas, totalement imprégnée de l'esthétique techno-figurative de la science-fiction et de l'érotisme fétichiste cyberpunk, *Media 000* s'est retrouvée en porte à faux face à la suprématie du conceptuel et de l'épuration des formes qui sévissait encore à Beaubourg et dans l'ensemble de l'art moderne et contemporain de l'époque. Du coup, même en étant relativement précurseur, avec cette installation qui racontait l'histoire d'une jeune femme immergée dans un monde virtuel, préfigurant les avatars numériques contemporains, Beaubourg va très vite l'occulter.

Et ce n'est pas une parano de vieil artiste aigri. Un de mes étudiants, qui était en stage lors de la réorganisation du Centre dans les années 90, chargé de trouver des oeuvres d'art vidéo dans les archives l'avait proposée pour un corpus présenté sur un CD-Rom. Le conservateur en charge du projet l'a refusée, prétextant que « ce n'était pas de

l'art ».

Ce qui me fait plaisir, c'est qu'aujourd'hui, l'évolution de notre modernité fait que l'esthétique très techno-cyber de *Média 000* fait de moi un peu un précurseur pour les jeunes générations de digital natifs, nés avec l'internet et qui m'ont ressorti des NøØOubliettes.

Il faut encore évoquer rapidement ma rencontre avec Nam June Paik lorsque j'étais étudiant aux Arts Déco. Don Foresta qui était parmi les professeurs les plus dynamiques de l'établissement avait organisé une projection des travaux d'étudiants au Centre Américain. J'étais en train d'installer *Trois minutes et douze secondes avant la fin*, ma première œuvre d'art vidéo, quand j'ai vu débouler un petit asiatique qui m'a interpellé sans que je ne comprenne quoique ce soit à ce qu'il tentait de me raconter.

J'ai acquiescé à ses commentaires élogieux sans rien y comprendre, et il est reparti en souriant après m'avoir serré chaleureusement la main. Une fois la porte fermée, quelqu'un s'est approché, je crois que c'était Jean-Paul Fargier, qui m'a demandé avec l'air étonné.

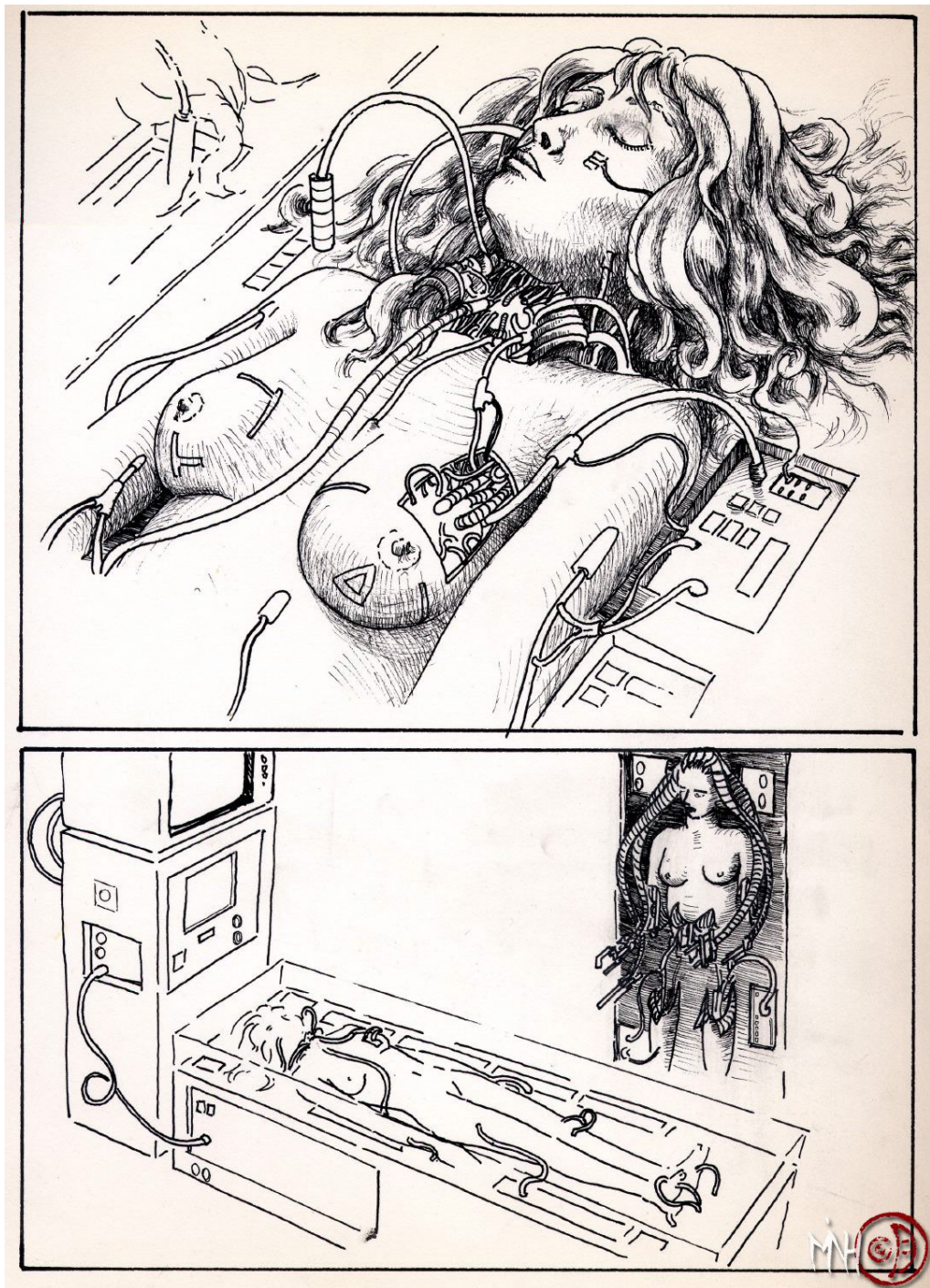
- « Tu connais Nam June Paik ?

- Euhh... non... c'est qui Nam June Paik ? c'était lui?

L'homme m'a regardé avec un air de commisération. Je me suis senti très bête. »

Pour avoir accès au studio vidéo pendant que les autres étudiants y assistaient, je séchais les cours de Don Foresta, et n'ayant pas assisté à ses cours d'histoire de l'art vidéo je ne savais donc pas qui était Nam June Paik, ce petit homme asiatique et sympathique qui venait de me féliciter, et pour qui j'ai toujours une pensée émue, affectueuse et reconnaissante.

Don Foresta lui avait projeté ma création, et il était venu me féliciter en personne.





Media000, 1982 © Yann Minh



Trois minutes douze avant la fin, Installation © Yann Minh

Quelques années plus tard, Nam June Paik a tenu à présenter mon film dans sa sélection d'art vidéo européen à New-York.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre, le 31 août 2013 - Turbulences Vidéo #81

Manifeste du Noonaute

par Yann Minh

Pour définir mon rôle d'artiste, j'ai forgé en 1998 un néologisme : Nøønaute, qui implique une définition de l'art qui correspond à ma compréhension de ce que je considère comme un des plus haut niveau de communication de l'humanité.

Nøø = Esprit, Naute = Navigateur.

Je suis, comme tous les artistes, un explorateur de la spiritualité sous toutes ses formes... Conscientes, inconscientes, imaginaires, métaphysiques, religieuses, sexuelles, scientifiques, paranoïaques, schizophrènes, lysergiques, philosophiques, mythologiques...

« Nøø » : pour esprit et imaginaire : Nøø évoque la nøosphere de Teilhard de Chardin, et ce n'est pas un hasard... L'internet, est la métaphore active, comme dirait Mac Luhan, de cette cybersphère informationnelle qui relie l'humanité à travers ses œuvres spirituelles...

Nøø c'est : « Nous »

L'art, comme la science, est de nature collective...

L'art, contrairement à ce que pourrait faire croire une profusion de lois et de débats sur les copyrights, est avant tout une œuvre collective : D'une part, par la pratique. Car chaque artiste, bien qu'explorant des zones inconnues, a toujours marché sur les traces de ses prédécesseurs. D'autre part, par son contenu. Car les nøønautes : « voyageurs de l'esprit », sont les voyageurs du « Nous » : L'humanité. Bien qu'il explore parfois des zones mystérieuses et métaphysiques qui ne

nous appartiennent pas, l'artiste explore surtout un champ de conscience et d'inconscience que nous partageons tous, commun à la fois aux civilisations et à chacun des individus qui les composent...

« Nautes » : pour « navigateurs » : La métaphore du navigateur est pour moi celle qui définit le mieux la passion artistique. Chaque artiste est un navigateur qui, au début de sa vie d'auteur, s'engage en général sur les voies commerciales bien balisées de la création. Mais tout artiste, à un moment ou un autre de sa quête, s'aventurera inévitablement dans des zones inexplorées, parfois dangereuses de l'imaginaire.

S'il survit à son exploration, son œuvre sera une balise, révélant une parcelle mystérieuse de ce qu'est l'humanité.

Explorer l'imaginaire n'est pas sans danger, et nombreux sont ceux qui ne sont pas revenus indemnes de leurs explorations...

Mais c'est le propre de l'humanité de chercher à repousser les limites. Repousser les limites des territoires informationnels est moins criminel que chercher à repousser les limites des nations, ou



© Photo : Yann Minh

des empires. Comme dirait le fondateur de la cybernétique Norbert Wiener : « C'est sa capacité à traiter de l'information complexe qui assure la suprématie d'une espèce sur l'autre ». Quoi d'autre que l'art et la science en matière de complexité du « traitement de l'information », sinon le divin ?

Les Nøoscaphes

Le terme de NøøNaute est donc inspiré d'une métaphore maritime qui permet d'associer la démarche artistique aux concepts de sphère informationnelle, nøosphere (cf. Teilhard de Chardin, Vernadsky), et cybernétique (cf. Norbert Wiener). Le NøøNaute est un pilote de nøoscaphes, (par référence à l'origine étymologique du mot cybernétique : kubernétiké, le pilote du navire) c'est à dire quelqu'un qui détient une expertise spécifique, ou un don qui lui permet de piloter les

vaisseaux d'exploration noosphériques.

Ces vaisseaux d'exploration noosphériques, les « nøoscaphes », sont les outils qui permettent de « réaliser » des oeuvres dites « artistiques », donc d'explorer la nøosphere.

Par exemple un théâtre avec tous ses équipements, un studio de télévision, un poste informatique avec ses logiciels dédiés à la création artistique, un chevalet et sa boîte de peinture, un atelier de sculpture, une feuille de papier et un crayon, une machine à écrire, sont des nøoscaphes.

Le NøøNaute, grâce à son expertise acquise par la pratique, va donc voyager dans l'espace informationnel, soit pour son propre compte, soit il va mettre son expertise au service des grandes compagnies de nøotransport, comme les chaînes

de télévision, les agences de publicité, la presse, les masse media...

La métaphore maritime est d'une étonnante pertinence pour décrire le nœnaute, en effet, comme en marine, il existe des NœoCapitaines qui pilotent d'énormes et coûteux nœoscaphes, afin de livrer du fret informationnel commercial à travers les voies bien balisées de la sphère informationnelle, et d'autres, NœoNautes solitaires, qui partent à l'aventure aux commandes de petits nœoscaphes bricolés afin d'explorer des espaces nœosphériques inconnus et parfois dangereux.

Etymologie : outre la référence à Teilhard de Chardin et Vernadsky, le préfixe Nœo vient du grec *Noûs*... Qui s'inscrit dans une démarche philosophique spécifique de la grèce antique où le Noûs fait partie de cinq systèmes conceptuels permettant à l'humain d'accéder à la Vérité d'après Aristote (*Ethique à Nicomaque*, livre 6, Métaphysique, a et e) : la techne, l'episteme, la phronesis, la sophia, le Noûs.

Les Nœonautes

Nœonautes, Nœosphère et Cybernétique.

Proposition de Néologisme pour une nouvelle définition de l'artiste.

Norbert Wiener en 1948 à travers son texte fondateur *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, invente la Cybernétique, dans laquelle les notions d'échanges informationnels et de traitement de l'information jouent un rôle prépondérant...

Pour paraphraser Wiener : « plus un organisme est capable de traiter de l'information complexe, plus il est haut dans la hiérarchie de la vie ».

Teilhard de Chardin, presque au même moment, avec son livre *Le phénomène humain*,

commencé en 1938 et terminé en 1948, propose les néologismes de Nœosphère et de Nœogenèse pour nommer, dans une démarche à la fois scientifique et métaphysique, cet espace informationnel qui englobe l'ensemble des activités humaines.

Norbert Wiener, comme Teilhard de Chardin, à travers leurs manifestes à la fois scientifiques et philosophiques font des notions de communication et de transmission de l'information, l'élément déterminant de l'évolution humaine, et indirectement donnent une nouvelle définition de l'art, qui de fait, s'inscrit parmi l'ensemble des processus informationnels caractérisant la nœosphère, ou le cyberespace.

En plus de ses véritables applications scientifiques, la philosophie cybernétique influencera de nombreux artistes des années cinquante, comme Xenakis, Schoffer, Weng Ying Tsai, Bruce Lacey... Qui, par leurs œuvres sont déjà des artistes multimedia.

À bien des égards Nam June Paik, bien que se réclamant de Fluxus s'inscrit aussi dans l'esprit d'un « art cybernétique » lorsque en 1964, il fabrique un robot qui défèque et interpelle les passants dans les rues de New York.

Fabian Sanchez avec ses robots machines à coudre est aussi un précurseur, comme Woody et Steina Vasulka qui font leurs œuvres avec des pièces détachées d'ordinateurs, et on peut même parler d'art robotique pour le travail de certains plasticiens ou artistes multimedia... Comme Bernard Szajner avec ses robots et sa harpe à laser.

Ce mouvement de l'art cybernétique sera éphémère, mais il est précurseur de ce qui se passe actuellement : L'histoire a rejoint ces premiers créateurs «multimédia», car avec la prolifération des réseaux favorisant des modes de



BallBot Avatar © Photo : Yann Minh

transmission horizontaux, nous sommes entré dans l'ère de «l'utopie de la communication» générée par la pensée de Wiener chez les utopistes des années cinquante (idéal controversé... Mais c'est un autre débat).

Le résultat c'est que cela a une influence radicale sur la création artistique et ses vecteurs de diffusion.

Sous l'influence des nouvelles technologies de la communication et l'apparition de nouveaux outils de création en réseau, L'art se «désacralise» un peu plus... Car il est de plus en plus déterminé, non plus par des auteurs, des mouvements, des contextes, des groupes, mais par des phénomènes de transmission horizontaux de vagues informationnelles...

Les réseaux permettent aux artistes de diffuser leurs créations et de rencontrer leur public, sans passer par le contrôle des grandes institutions de l'art.

La science-fiction par exemple, genre artistique dans lequel je m'inscris et souvent occulté par le

milieu des arts plastiques en France, est un courant artistique multimedia regroupant une myriade d'auteurs différents, œuvrant sur des supports différents.

Pour citer les plus célèbres...

Giger, plasticien et sculpteur fait des décors de films... Et a carrément marqué l'histoire de l'art grâce à sa participation au film *Alien*... Un film. Moëbius fait des dessins animés en images de synthèse, de la bande dessinée, de la peinture. Druillet est décorateur, sculpteur, peintre, scénariste, et il vient de faire un CD-Rom interactif... Jodorowsky est à la fois réalisateur de cinéma, scénariste, écrivain... Bilal, fait des films, des bandes dessinées, de la peinture et des Cd-Rom... Philippe Caza fait du dessin animé, et est très présent sur les réseaux sociaux numériques...

Au sein de la SF il y a des courants artistiques transversaux à plusieurs supports comme le Cyberpunk, la Fantasy, le Steampunk, et d'autres courants apparaissent comme le Transhumanisme, les Extropians, les Nønautes, les Teknosterr etc.

Chacun de ces courants artistiques génère des groupes de créateurs diversifiés qui expriment un imaginaire similaire sur des supports différents... Et ce, à une vitesse de plus en plus accélérée (je plains les futurs historiens de l'art qui sont à l'école actuellement).

Il est intéressant d'ailleurs de constater comme les scientifiques rejoignent parfois les artistes dans leurs recherches. Ainsi, pour moi, les robots sauteurs du M.I.T, sont à la fois des objets scientifiques et des œuvres d'art, car ces réalisations scientifiques expriment de façon explicite un pan entier de la NøøSphère : le mythe de « la créature artificielle ».

Rodney Brooks et ses chercheurs du Leglab sont comme tous les artistes... Des NøøNautes... Des voyageurs de la spiritualité, de l'imaginaire.

L'art est de plus en plus perçu par les créateurs contemporains comme s'inscrivant dans un processus de communication et d'échange multimédia, où les frontières entre les genres ne sont plus claires.

Musique, science, arts plastiques, technicité, sociologie, urbanisme, spectacle vivant.

C'est un des espaces informationnels de la noosphère de Teilhard de Chardin, il perd un peu de la sacralité associée au nom de l'auteur, ou à la notion d'œuvre.

On est revenu d'une certaine façon, à sa nature primordiale, « essentielle » : un outil cognitif permettant de communiquer de l'information complexe.

L'artiste est un voyageur de la spiritualité qui va s'emparer des outils qui lui tombent à portée de main pour explorer des secteurs choisis de la nøøsphère... Chaque outil lui permettant de véhiculer/explorer une information spécifique

Je suis un artiste multimédia, un NøøNaute, et j'inscris ma création dans cette démarche. Je m'empare des outils qui me tombent à portée de main pour m'exprimer. J'ai eu la chance de pouvoir faire un roman, qui s'inscrit dans une démarche globale de transmission de mon imaginaire, de mes voyages dans la nøøsphère, que je concrétise sur différents supports en fonction de leur pertinence ou de leur disponibilité : vidéo, peinture, sculpture, roman, photo etc...

Et, en ça il y a une très forte cohérence entre mon œuvre, et ma personnalité...

Ainsi je m'arroe la liberté du NøøNaute, d'explorer n'importe quelle zone de la spiritualité : je peux être catholique intégriste un jour, libertaire révolutionnaire un autre, mystique illuminé, ou rationnel scientifique, obsédé sexuel ou moraliste, et pourquoi pas facho crétin, stalinien ou trotskyste extrémiste si ça m'intéresse... C'est imaginaire.

Il n'y a que le passage à l'acte qui est à craindre. Dans la sphère de l'imaginaire, mon rôle et mon expérience d'artiste est précisément d'aller là où c'est dangereux, vers les zones conceptuelles les plus tabous à la pêche aux « noumènes », car mon rôle est d'en ramener de la matière spirituelle qui apparaîtra dans mes œuvres.

Il se trouve que je ne peux pas tout faire et que je suis flemmard, donc pour l'instant je cède à mes tropismes naturels, l'érotisme SM et la SF cyberpunk... Qui ne sont pas des secteurs nøøsphériques de tout repos.

Cette vocation de NøøNaute n'est pas sans dangers.

Car lorsqu'on va explorer des zones spirituelles dangereuses, on a vaguement intérêt à être bien accroché à une éthique personnelle, et avoir de sérieux ancrages qui permettent de ne pas perdre

piéd spirituellement, ou de se laisser emporter par tel ou tel concept ou émotion, sinon on risque de se retrouver comme beaucoup d'artistes dans notre histoire avec plein de messieurs en blancs qui s'occupent de nous.

Pour donner un exemple vécu qui ne soit pas sexuel... Le jour où j'ai décidé de comprendre ce qu'était le concept de Dieu sérieusement (au départ, et d'éducation plutôt anticléricale, je suis athée et rationnel). Après pas mal de lectures, d'interrogations de recherches ésotériques et spirituelles, un soir, j'ai réussi à incarné dans mon esprit ce que pouvait être la pensée d'un illuminé...

Je me suis aussitôt retrouvé connecté avec ce que certains ont coutume d'appeler une illumination, d'autres le nirvana... Et comme pour les milliers, voir les millions d'humains à qui ce genre de chose est déjà arrivé, Dieu m'a parlé... En direct. Il m'a dit :

« Béni de Dieu »

« Pêché d'Orgueil »

et

« Yann... Je n'existe pas. »

© Yann Minh - Turbulences Vidéo #81

Yann Minth : Full immersion dans les villes invisibles

par Michel Thomas-Penette

Au mois de juin dernier et à l'invitation du réseau européen des villes thermales historiques (EHTTA) et du Centre des Arts de la Ville d'Enghien, organisateurs d'un Café de l'Europe, rencontre pluridisciplinaire sur les rapports du patrimoine et du numérique, Yann Minh est venu observer, filmer, photographier et tout simplement regarder des Européens réunis dans un espace à la fois fini, celui d'une ville bordant un lac et infini dans ses dimensions invisibles : leur histoire commune et leur mémoire partagée.

« Il vient à l'homme qui chevauche longtemps au travers de terrains sauvages, le désir d'une ville. »
Italo Calvino.

On ne pouvait finalement pas imaginer de choix d'un créateur plus juste pour pénétrer dans un dédale où se mêlent des parcours intellectuels croisés, où l'eau circule souterrainement en formant un réseau secret, où les personnages célèbres du passé, de Jean Jacques Rousseau à Mistinguett, dialoguent indépendamment du temps dans une étrange cacophonie, pour y accéder, y pénétrer comme dans un cyberspace, pour y naviguer entre esprit de sérieux et esprit de fête.

Un carnet numérique - qui circule dans cet espace infini comme le ferait un observatoire mobile venu d'ailleurs - en traduit aujourd'hui et les confrontations et les célébrations. Il rend non seulement justice à la recherche d'une circulation d'idées, mais bien plus encore à une circulation d'influences, ouvrant de ce fait l'Europe à sa fascination millénaire de l'Orient.

Yann Minh, à l'invitation du critique d'art Norbert

Hillaire, a convoqué le Japon sur les rives du lac d'Enghien et dans les salles du Centre des Arts. Il a entremêlé des guerrières hérissées de flèches, sanglées de cuir et les belles passantes nonchalantes venues des villas, les sérieux délégués en costume, prêts à refaire le monde et les soldats de l'improbable qui gardent et surveillent l'écoulement du temps. Entre les observateurs et les conférenciers, les images du monde flottant, l'art de l'estampe *Ukiyo-E*, ont surgi en contrebande. Tous perdus, tous transformés, tous retrouvés.

Les Cafés de l'Europe qui se tiennent tout à tour maintenant à Spa en Belgique, à Ourense en Espagne, à Royat en France, à Baden-Baden en Allemagne, à Fiuggi et Acqui Terme en Italie et à Bath au Royaume-Uni, là où d'autres artistes viendront pénétrer des espaces patrimoniaux insolites pour y réaliser un carnet de voyage, sont maintenant à la fois tributaires et héritiers de cette fracture du temps et de l'espace ouverte par Yann Minh.

Un réseau de villes qui ont choisi de célébrer leur héritage pour créer de nouveaux horizons se doit de prendre la mesure de deux variables infiniment présentes et infiniment changeantes : l'écoulement des heures et la migration des hommes qui ont laissé des traces qu'il faut regarder, reprendre, réutiliser et célébrer afin de faire en sorte d'assurer une nouvelle migration des hommes et un prolongement des heures écoulées. Les artistes sont là pour prendre un instantané qui arrête le passé et déclenche le mouvement. Ils sont des passeurs.

Edmond de Goncourt, qui fut l'hôte d'Enghien-les-Bains et d'autres villes thermales, affirmait devant la peinture qu'il découvrait que « ...le japonisme était en train de révolutionner l'optique des peuples occidentaux. » Il vivait quelques années après que la flotte américaine eut débarqué dans la baie d'Edo ouvrant ainsi la porte à des traités de commerce et à l'arrivée en Europe d'objets orientaux.

L'influence artistique commence en effet parfois par un morceau de tissu de soie qui enveloppe une céramique ou une estampe, pour finir par inaugurer une autre vision du paysage. Les routes de la soie ou celles de l'eau sont des véhicules de la pensée où chacun apporte un son différent.

Pris dans la *Nøosphere* ou dans un monde flottant, nous vivons maintenant dans le regard ironique de la colombe qui se pose sur la caméra de Yann Minh. Nous y vivons autrement et c'est vraiment une fête.

© Michel Thomas-Penette, Septembre 2013 -
Turbulences Vidéo #81



Portrait Vidéo Yann Minth

Retrouvez le portrait Vidéo de Yann Minth sur notre page Vimeo :

«VIDEOFORMES ARTISTS GALLERY»

<https://vimeo.com/76056638>

Plus d'informations sur Yann Minth :

<http://noomuseum.net>

Utopia & One night

par Alain Bourges

La télévision britannique s'est toujours distinguée par la qualité de ses séries télévisées. Humour froid, créativité, audaces scénaristiques et esthétiques, acteurs brillants, elle n'a cessé de ré-inventer l'écriture sérielle. Dans des styles totalement opposés, ce laboratoire qu'est resté la télévision britannique nous offre deux expérimentations magistrales.

Le destin s'arrête à Lakemead

Peut-on dire qu'une œuvre se juge à sa capacité à révéler au spectateur ses propres qualités ? Oui. Le reste, on s'en fiche. Émerveillement, stupeur, jubilation, éclat de rire, admiration, effroi, qu'importe le vecteur, il suffit qu'un instant s'éclaire l'esprit. Les œuvres qui comptent sont ceux qui secrètement nous disent : « À toi de jouer ! ». *One Night*¹ est de cette qualité.

One Night ne dure que quatre épisodes de trois-quarts d'heure. C'est peu, c'est court, mais c'est de la pure télévision et cela ne pouvait durer que quatre fois trois-quarts d'heure. De quoi s'agit-il ?

D'un simple sachet de chips tombé par terre, à deux mètres d'une poubelle. Pas de quoi en faire un drame. Quoique de nos jours, un mot de

travers, une cigarette allumée au mauvais endroit, un déchet à côté de la poubelle et c'est la guerre. Donc, ce sachet incivil va entraîner une succession d'événements qui s'achèveront par un meurtre, un blessé grave et un enfant détruit. Tout cela se passe en banlieue, à la frontière des pavillons petit-bourgeois et des immeubles prolétaires, à Londres, de nos jours.

Quatre épisodes pour nous donner quatre versions d'une même soirée vécue par quatre protagonistes à partir d'un même incident. Le risque est celui de l'exercice de style mais d'autres, comme Altman, Resnais ou Ruiz, s'y sont autrefois essayés avec bonheur. Avec *One Night*, Paul Smith trouve, lui aussi, l'équilibre entre la composition, la crédibilité des personnages, la cohésion du récit et la palette des nuances dramatiques. Puisque les mêmes situations vont nécessairement se reproduire dès que les personnages se croiseront, on peut craindre que le récit ne devienne une sorte

1 - *One Night* est une mini-série de Paul Smith diffusée en 2012 sur BBC One et interprétée par : Billy Matthews, Jessica Hynes, Georgina Campbell, Douglas Hodge. Musique d'Errollyn Wallen.

de vérification permanente de la chronologie. Paul Smith a le doigté nécessaire et laisse assez de zones imprécises pour que les répétitions apportent chaque fois du sens.

Le premier épisode donne le point de vue de Ted, agent commercial en pleine crise existentielle, le deuxième est celui de Rochelle, première lycéenne noire du quartier acceptée à Oxford, le troisième celui de Carol, sa mère, humoriste devenue caissière de supermarché par nécessité et le dernier narre le triste destin d'Alphie, treize ans, en charge des trois frères et sœurs qu'une mère volage lui a confiés le temps d'une escapade amoureuse. Tout cela se passe à la frontière de Lakemead, banlieue tenue par les Lake Mead T'ugs, le gang de Jacke, le frère de Rochelle, en guerre contre le gang des Somaliens que fréquente Sami, l'amant de la même jolie Rochelle.

La platitude du titre français, « drame de voisinage », ne doit pas décourager le spectateur. Le conflit (au sens littéraire) ne se réduit pas à une simple friction sociale entre petits-bourgeois et immigrés. Nous ne sommes pas dans la France des années 2010, en plein revival pétainiste, mais bien au Royaume-Uni, c'est-à-dire dans une société cosmopolite, tolérante et compétitive.

One Night traite de voisinage, sans doute, mais aussi de bien d'autres choses. Du côté des amours de Rochelle et de Sami, *One Night* est une relecture de Romeo et Juliette. Sous l'angle du destin tragique d'Alphie, *One Night* est une version traumatique des 400 coups. Vue par Ted, on croit y déceler des réminiscences de la Mort d'un commis voyageur. Quant à Carol, on peut lui trouver des accents de Mère Courage. Tout cela pour dire, qu'en dépit des conditions propres à la comédie dramatique, *One Night* est à l'opposé de toute caricature. Composer des personnages qui, tout de suite, atteignent à l'universalité n'est pas si fréquent. Paul Smith leur donne de surcroît la possibilité de s'accomplir, telle

Carol qui plaque son emploi ou Ted, le lâche, qui trouve le courage de s'interposer dans une bagarre.

La morale ? Le lâche meurt en se montrant courageux, le gamin se sacrifie pour sa mère et pour le gang, la mère de famille s'occupe enfin d'elle-même, la jeune fille prometteuse reste auprès de son amant blessé. Que dire d'autre ? Rien, une nuit est passée, c'est tout. À moins que, peut-être, au cours de cette nuit, chacun ait osé devenir celui qu'il désirait être. Quoi que l'on pense de ses choix, et de leurs conséquences parfois tragiques, il a usé de sa liberté.

Alice au pays des horreurs

*Utopia*² est un pur cauchemar. *Un Alice au Pays des Merveilles* version paranoïaque. Que cette série soit contemporaine du scandale des systèmes d'écoute planétaire développés par nos amis américains n'a rien d'un hasard. On se laisse envelopper par les voiles empoisonnés du complotisme.

Cette vision paranoïaque du monde, désormais si répandue, est le fond de sauce d'une idéologie d'Extrême-Droite qui semble, jour après jour, devenir la norme. À en croire ce qui se propage de forums en courriers des lecteurs, tout ce qui est annoncé en place publique est faux, toute information est manipulée, chaque fait dissimule un complot, des groupes secrets court-circuitent les gouvernements élus, une stratégie occulte vise à la destruction de l'Occident chrétien. Pas moins. Autrefois les responsables étaient les juifs et les franc-maçons, aujourd'hui ce sont les juifs et les franc-maçons mais sous d'autres dénominations (terroristes islamiques, par exemple). Je passe sur les soucoupes volantes récupérées par les nazis et

2 - *Utopia* est une série créée par Dennis Kelly et diffusée sur Channel 4. Elle est interprétée par Fiona O'Shaughnessy, Alexandra Roach, Nathan Stewart-Jarrett, Adeel Akhtar, Oliver Woollford, Paul Higgins, Neil Maskell, Stephen Rea, James Fox, Emilia Jones, Geraldine James, etc...



One Night, image tirée de la série télévisée de Paul Smith © BBC

autres pactes entre les gouvernants et les « petits gris », qui rôdent dans la mythologie populaire de l'Extrême-Droite. Les amateurs d'*X-Files* s'y retrouveront. Depuis le *Protocole des Sages de Sion*, le conspirationnisme n'a cessé de gangréner le débat démocratique et ceux qui, comme moi, aiment perdre leur temps dans les forums du Figaro, largement dominé par les sympathisants du Front National, hésiteront longtemps entre l'éclat de rire et une franche consternation. Ils feraient mieux d'opter pour la consternation.

Utopia, parce que c'est une fiction, met à nu et exacerbe cet effacement de la pensée. Elle en fait un récit hallucinant où chaque personnage peut à chaque instant devenir le contraire de ce qu'il est, où tout peut instantanément se retourner comme un gant.

Il y a bien une Alice dans cette histoire, mais s'appelle-t-elle Alice ou Jessica ? A moins que Jessica ne soit qu'une Alice grandie puisque dans *Alice au Pays des Merveilles*, il arrive que l'on change de taille. Il y a aussi un Mister Rabbit que l'on poursuit, un vilain lapin qui pourrait être un autre que celui que l'on imagine. Il y a une dame de cœur aussi cruelle que son modèle, certainement, et qui n'est pas sans rapport avec le lapin. Surtout, il y a cette chute interminable qui est celle des personnages (et des spectateurs) dans vertige du récit.

L'étrange histoire d'*Alice au Pays de Merveilles* est celle du vacillement du sens. Les mots se mettent à dire autre chose que ce qu'ils disent communément, parce qu'ils jouent entre eux et se jouent de nous.

« Quand, moi, j'emploie un mot, il veut dire exactement ce qu'il me plaît qu'il veuille dire... ni plus ni moins. » dit Humpty Dumpty... ce qui logiquement, dans un texte qui pourtant ne cesse de jouer avec l'absurde, amène au vacillement de l'identité elle-même :

« Que tout est étrange, aujourd'hui ! Hier les choses se passaient comme à l'ordinaire. Peut-être m'a-t-on changée cette nuit ! Voyons, étais-je la même petite fille ce matin en me levant ? — Je crois bien me rappeler que je me suis trouvée un peu différente. — Mais si je ne suis pas la même, qui suis-je donc, je vous prie ? Voilà l'embarras. » dit Alice.

Qui ne pourrait s'exprimer ainsi ? Selon ce que l'on nous rabâche à longueur de colonnes, nous traversons une crise d'identité. Notre « identité » mise à mal par... Par quoi, en réalité ? La surpopulation ? La mondialisation ? La surveillance généralisée ? Les grands groupes d'affaires ? Le réchauffement de la planète ? L'information globalisée ? La spéculation internationale ? L'immigration des pays pauvres vers les pays riches ? Les manipulations génétiques ? Le réchauffement du climat ? Prenons la première hypothèse, puisque c'est elle qui sous-tend toutes les autres et parce que c'est le ressort d'*Utopia*. Dans les années 60, on s'inquiétait déjà de la surpopulation à venir. Impossible de nourrir tout ce monde ! Aujourd'hui, nous y sommes et nous ne prêtons même pas attention au fait que nous sommes plus de 7 milliards d'humains sur Terre. *Utopia* nous remet le problème sous le nez. Trop d'êtres humains, des ressources qui s'épuisent, des guerres, des famines et la misère généralisée pour seule perspective. Ce qui semblait intangible tangué. Un réseau de puissants personnages, bien au-dessus des Etats, va donc s'occuper du problème. À sa manière. Et, à bien y réfléchir, la seule solution qui s'offre à eux est d'en passer par les manipulations génétiques. Les laboratoires Corvadt vont s'en charger, avec la protection du

MI5.

Hello, Dolly

Flash-back : 5 juillet 1996, Dolly, la première brebis clonée. Sur l'instant, vague débat sur le clonage, réunions de divers comités d'éthique, éditoriaux chagrins sur le thème « science sans conscience... » et on en reste là. Mais si cet événement avait été un point de départ ? Le germe d'une angoisse dont la résurgence de la xénophobie, partout en Europe, serait l'un des symptômes ? Ce n'est pas une thèse, tout juste une intuition. Rien ne le dit, rien ne le prouve. Mais pourtant, bien y réfléchir, il n'y a pas eu d'évènement plus déstabilisant que cette folle expérience scientifique. Perte de l'unicité de l'être, terreur d'une identité individuelle confrontée à ses infinis reflets, l'humanité vacille sous le choc, croit s'en remettre (à plus tard) mais le poison est inoculé. Pendant des années il progresse et s'étend au corps entier. Petites crises : Monsanto, maïs transgénique, brebis uruguayennes phosphorescentes, chèvres brésiliennes au lait à protéines humaines... Petits effarements sans conséquence à la lecture des journaux. Mais aussi grandes crises de l'immigration, Front National en France, Haider en Autriche, Aube Dorée en Grèce, vrais finlandais ici, vrais hongrois là-bas, tuerie d'Oslo, la bête immonde réapparaît, un mauvais sourire aux lèvres. On dira que je vais trop vite et que tout n'est pas si simple mais un détail récent vient à mon secours : le réseau Voltaire, fournisseur officiel de théories du complot à l'Extrême-Droite, a récemment propagé la rumeur de l'achat par Monsanto de la société BlackWater, une entreprise de mercenaires qui s'est malheureusement illustrée en Irak et en Afghanistan. Monsanto, l'hydre du génie génétique constituerait sa propre armée ! On est pas très loin d'*Utopia*, avec son Réseau, ses tout-puissants laboratoires Corvadt et son bras armé, le MI5.

Face au Réseau, une bande composée de bric et de broc : un consultant en informatique, une jeune femme, un levantin complotiste et deux enfants qui se retrouvent en possession d'un mystérieux roman graphique. Cette suite de dessins incompréhensibles va en faire la cible du Réseau, puisque s'y trouve dissimulé son secret. Deux autres personnages vont intervenir, Jessica Hyde et son double négatif Arby, dit Raisin Boy, homme de main du Réseau, authentique psychopathe et meurtrier en série.

Dans cet univers de reflets, où nul ne peut se fier à l'autre, où les règles du jeu changent constamment, aucune certitude ne résiste au vertige. Restent ces couleurs saturées, ces plans découpés en grands à-plats, cette fixité psychologique des personnages, cette absence d'émotions qui font de cette série une simple bande-dessinée. Un peu comme *The Hour*, dans un autre registre.

La violence contre la violence

De nombreuses voix se sont élevées contre la violence d'*Utopia* au point que Channel Four a réfléchi à deux fois avant d'en poursuivre la diffusion. Un certain nombre de scènes et de dialogues sont effectivement assez terrifiantes. Par association d'idées, j'ai pensé à *Pulp Fiction* ou à *Kill Bill*, des films qui ne lésinaient pas sur les coups et blessures. À aucun moment, pourtant, on ne croit à cette violence parce qu'elle est tout simplement excessive. On assiste à un dépassement de la violence par la violence elle-même. On pourrait également citer les dizaines de séries mettant en scène des zombies ou des vampires, bien plus effrayantes. Ce qui fait violence dans *Utopia*, et qui ne le fait pas dans une série de vampires, est de mettre en scène nos peurs actuelles. Les vampires et les zombies appartiennent à un autre imaginaire, plus archaïque, apparemment relégué au rayon Contes et Légendes. *Utopia* n'est pas une bande-dessinée.

On peut néanmoins admettre que beaucoup de spectateurs soient choqués. Mais simultanément l'effrayant Arby est devenu une « icône » de la culture populaire. Les tee-shirts « Raisin Boy » sont dès à présent en vente sur internet.

© Alain Bourges - Turbulences Vidéo #81

L'histoire à rebrousse poil : équipées et déviation

par Leïla Simon

Le travail d'Enrique Ramirez se situe dans cet interstice où la fiction et le réel s'enrichissent mutuellement.

L'artiste questionne, par des moyens métaphoriques, notre monde et ses flux migratoires. Ses démarches variées frôlent l'ethnographie et la sociologie.

Nourri par ses récoltes de témoignages sur l'identité, les divisions culturelles, la conception de la mort, il réalise des films et des installations dans une atmosphère poétique. L'artiste nous parle d'événements historiques, navigue de la Mythologie à des événements du quotidien, opte pour le récit fictionnel transformant ainsi les prémisses d'une étude sociologique.

Enrique Ramirez nous fait voyager en nous proposant divers paysages d'où se dégage, avec une certaine puissance, le sentiment de liberté et de choix. La contemplation de la nature prend en effet plusieurs dimensions. Tout d'abord métaphysique

en convoquant l'infini. Puis autour d'une réflexion sur la Vie, sur des ressentis de l'ordre de l'impalpable. Ces personnages de dos désignent avant tout un état d'esprit, une émotion. Le fait d'entrer dans l'image par leur buste placé au premier plan offre une certaine proximité avec eux. Nous semblons être témoins d'un départ. Ces traversées suggérées sont à entendre comme des quêtes de soi, de vérité historique et politique. Ou encore comme le décrit Nicolas Bouvier : « la vertu d'un voyage, c'est de purger la vie avant de la garnir »¹. Il ne s'agit pas, ici, de l'incapacité à la décision mais au contraire

¹ - Nicolas Bouvier, L'usage du monde, éd. Payot (coll. Petite bibliothèque Payot / Voyageurs, n° 100), 1992, p.26.



Horizon, Installation vidéo, 2009 © Enrique Ramirez

de l'instant où une décision est sur le point d'être prise. L'expression : *la vie est un voyage*, laisse entendre que voyager revient à vivre l'essence de notre condition, à s'y livrer délibérément.

L'idée d'échelle est souvent présente dans les paysages d'Enrique Ramirez où l'immensité semble de mise. Le spectateur à l'instar du personnage est face à une immensité spatiale le renvoyant inexorablement à notre dimension d'être humain.

La ligne d'horizon est rarement nette, tel un mirage, plus on s'en approche plus elle s'éloigne, tout en étant pourtant bien réelle. L'aspect flouté ne permet pas de définir avec précision le lieu où se déroule l'action. Il s'agit plus d'un paysage généralisé où la nature est signifiée en même temps qu'elle est représentée.

L'eau, omniprésente dans le travail d'Enrique Ramirez, détient une place importante tel un fil conducteur. « Comme une eau, le monde vous traverse et pour un temps vous prête ses couleurs. Puis se retire, et vous replace devant ce vide qu'on porte en soi, devant cette espèce d'insuffisance centrale de l'âme qu'il faut bien apprendre à

côtoyer, à combattre, et qui paradoxalement est peut-être notre moteur le plus sûr. »² Le mouvement incessant de l'eau reflète là aussi la quête de soi, conduit à la réflexion. Se laisser porter par les eaux est un choix, entraîne une purification, est un geste de liberté. L'eau matérialise la circulation des idées, des savoirs, des échanges. Mais quelquefois l'eau peut-être un obstacle, une frontière à tout ceci.

Enrique Ramirez aborde des sujets politiques et historiques dans l'optique de mieux appréhender le passé et surtout le présent. Le voyage dans le temps est ainsi recommandé, telle une traversée dans l'histoire à rebrousse poil (cf. Walter Benjamin). Ainsi dans *Brises* le personnage traverse le Palais présidentiel chilien dans le sens contraire ; pour *Ocean* Enrique Ramirez s'embarque à Valparaiso sur un cargo à destination de Dunkerque pour effectuer la traversée inverse des colons. L'idée est de relire, revoir et représenter certains moments historiques avec les yeux de l'artiste. Enrique Ramirez exprime ce qu'il ressent face à la représentation occidentale du Monde, à l'Histoire de son pays concernant les ravages et les restes de la dictature d'Augusto Pinochet.

La Politique est aussi présente avec ses *Objets pour voyager* et son intérêt pour les migrants et les exilés. Une carte du Monde imprimée sur les pages d'un passeport, une maison poussée sur l'océan voguant vers un Ailleurs meilleur ? Le voyage dénonce ici des politiques et met en avant les personnes qui les subissent.

Ramené à son essence, le travail d'Enrique Ramirez articule l'art, la sociologie et la politique. Ces deux dernières sont abordées au travers de faits réels et fictionnels proposant ainsi une déviation enrichissante. Le voyage, l'errance, ces surfaces aqueuses expriment un malaise actuel de

2 - Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*, éd. Payot (coll. Petite bibliothèque Payot / Voyageurs, n° 100), 1992, p.348.



Brises, Films 35mm, 2008 © Enrique Ramirez

l'individu, de l'artiste face à la crise économique, face à des crises politiques non réglées à ce jour. En cela il se rapprocherait du romantisme allemand. Le travail d'Enrique Ramirez est une contestation de systèmes politiques *gâchant* les relations humaines. C'est un regard face à un présent qui occulte son passé tout en torpillant son avenir.

© Leïla Simon - Turbulences Vidéo #81

La Rose et le Lichen, chronique d'une rencontre interrompue

par Frédéric Pollet

Huub Nollen, historien d'art et galeriste, fondateur d'une résidence atypique en Limousin, était surtout l'ami fervent des artistes. Frédéric Pollet, qui fut son dernier hôte à la Pommerie*, lui rend un bel hommage en forme de portrait dans les pages qui suivent.

« On n'a plus beaucoup de jours à dormir ».

André Breton & Philippe Soupault, *Les champs magnétiques*

En février 2007, je me trouvais au Maroc afin de prendre contact avec une association afin de réaliser un documentaire. L'histoire commence ici. Je reçois, vers la fin du séjour à Rabat, un appel de mon ami Gilbert Pons, qui me propose une résidence d'artiste pour le mois d'avril au fin fond de la Corrèze. Gilbert m'avait souvent parlé de cette résidence dont il est le Président. Celle-ci a été créée il y a une quinzaine d'années par Huub

Nollen. Je n'ai pas hésité longtemps à lui donner ma réponse pensant que cette retraite en pleine nature ne pourrait être que positive.

Nous sommes le 2 avril. Après avoir fait mes bagages, réuni mon matériel — toiles, peintures, caméra, appareil photo — je pars au volant de ma 406 rouge et verte en direction d'Ussel afin d'y rejoindre mon ami Gilbert, professeur de philosophie

dans cette ville depuis de nombreuses années. Le lendemain matin, nous rejoignons la résidence d'artistes à St-Setiers, village qui se trouve à une vingtaine de kilomètres d'Ussel, sur le Plateau de Millevaches. Après un parcours sur une route sinueuse et boisée, nous arrivons à la Pommerie, lieu-dit où se situe ma demeure éphémère. Nous voilà rendus devant la porte du Directeur. La maison de Huub Nollen — une bâtisse de granit construite en 1883 — se trouve à proximité de l'atelier-logement, une ancienne grange constituée de deux parties. Le rez-de-chaussée est réservé au logement et à l'atelier, la grande salle du haut sert de lieu d'exposition.

Revenons devant la porte de Huub. Gilbert s'égosille en l'appelant. Au bout d'un certain temps, je vois une grande silhouette descendre l'escalier. Un homme d'un certain âge apparaît, vêtu d'une robe de chambre écossaise, portant des chaussons en peau de mouton. Ses cheveux gris ébouriffés laissent penser qu'il a peu dormi. J'ai tout de suite senti chez lui quelque chose de fragile. Une voix d'une grande douceur, une attitude retenue, son accent hollandais renforçant cette impression. Un visage qui grimace, un furtif sourire, comme si, soudain, quelque chose empêchait le désir. Gilbert ne resta qu'une dizaine de minutes, juste le temps de faire les présentations car il devait se rendre à Limoges afin d'y présider un colloque.

Je prends le temps de m'installer dans ma nouvelle résidence. Une chambre un peu précaire, mais un très bel espace de travail qui donne sur un petit jardin par une large baie vitrée, j'y installe une table et des chaises. Le lieu est idéal pour jouir de la nature. En fin de matinée, Huub vient me rejoindre et me donne quelques conseils pratiques : le village le plus proche, le fonctionnement de la machine à laver... Nous faisons connaissance autour d'un whisky bien frappé. Et, le soir même,

dans sa maison, un dîner est prévu en compagnie de Vincent, le trésorier, et de l'inattendu Gilbert, qui vient récupérer son sac oublié le matin. Une belle table est dressée au milieu d'un véritable capharnaüm. Des quantités d'objets, souvent insolites, jonchent le sol et recouvrent les murs. Au-dessus de nos têtes, un lustre splendide. Sur la table, sont posés des verres à bascule d'un créateur polonais, à vous donner le tournis. La soirée fut très agréable...

Le lendemain, je me mets au travail, quoique le mot « travail », ici, n'ait pas de sens. Nous y reviendrons plus tard. Le lieu me paraissant adéquat, je souhaitais me remettre à la peinture. Je pars me promener, observant les arbres couverts de lichen, les toitures parsemées de mousse, bref, une végétation qui ne peut exister que sous un climat humide. Le lichen, avec ses petits tentacules, m'évoquait les fonds marins ; ses arbres aux branches sombres habillées d'algues grisâtres me donnèrent l'idée de réaliser des « tableaux-lichen ». J'avais écrit : « Le lichen travestit l'arbre mort et lui redonne une nouvelle vie ».

Pendant quatre à cinq jours, muni d'un sac, j'arrache le lichen des arbres, puis, de retour à l'atelier, je le place sur des toiles, créant ainsi des paysages naturels. Durant cette première semaine, je passais régulièrement mes soirées en compagnie d'Huub et de Vincent, et faisant plus ample connaissance avec ce dernier, j'eus l'idée de le maquiller en vue de le photographier. Je le voyais comme un grand clown blanc. Je lui appliquai de la peinture blanche sur le visage, soulignant le trait de sa bouche avec un rouge à lèvres vermillon, couleur sang. Vincent emprunta à Huub une veste d'un vert lumineux, dont il se revêtit. Parallèlement, je demandais à Huub d'enfiler un costume Armani de couleur grise. Ça l'amusait beaucoup de porter à nouveau un costume. Il faut dire que Huub fut

banquier durant une bonne dizaine d'années. Il devait quitter les Pays-Bas en 1993 pour s'installer dans cette région sauvage, y trouver, en quelque sorte, un refuge, mais aussi la possibilité de vivre sa passion.

Il est important de signaler que suite à des études en histoire de l'art il décida d'ouvrir une galerie. Je pense qu'il a quitté la Hollande pour fuir son milieu familial, une famille très riche. Il me raconta, à plusieurs reprises, ses voyages luxueux à travers le monde, les hôtels comme le Ritz qu'il fréquenta durant son adolescence, et l'ennui qu'il éprouvait durant cette phase de sa vie. La seule exception à cette emprise était son père qu'il aimait beaucoup. Il appréciait son esprit d'entreprise – ce père qui le soutint si fort dans ses passions artistiques.

Je commence alors une première série de photographies en couleurs de Huub et de Vincent, l'un ressemblait à un milliardaire arpentant la Promenade des Anglais, à Nice, l'autre, à un personnage sorti du film *Cabaret*.

Nous sommes le vendredi 6 avril. Huub m'avait dit qu'un de ses amis devait venir à la Pommerie, un certain Jean-Luc qui se travestit en chanteuses des années 70 — Sylvie Vartan, Dalida, Sheila... — et a le don de leur ressembler. J'ai tout de suite pensé qu'il serait drôle de le photographier aux côtés de Huub, pour donner une suite à ma première série. Proposer, en somme, une réflexion sur la notion de double, une composition de deux personnages, et, dans chacun d'eux, révéler un autre visage, cet autre qui est davantage nous-mêmes, et avec lequel, bien souvent, nous refusons d'établir une relation. Je pensais que, pour cette nouvelle série photographique, le maquillage serait de mise pour Huub, dans le sens où, paradoxalement, celui-ci camoufle, en même temps qu'il fait surgir la personnalité de l'individu. Jean-Luc arriva dans la

soirée. Un homme sans âge, avec un visage d'une autre époque rappelant celui de Buster Keaton, mais, en même temps, tout à fait contemporain. Que de paradoxes !

Nous avons passé la soirée chez Huub, rejoints par Eric, son voisin, et Vincent. J'appréciais la discrétion de Jean-Luc. Vincent devait rentrer chez lui, à Lyon, le lendemain. Huub me demanda alors de le raccompagner à la gare d'Ussel — les deux hommes s'étaient disputés durant la nuit. Une demi-heure plus tard, changement d'idée. Nous partîmes tous les quatre à Ussel, Jean-Luc souhaitant visiter la ville, ce que nous avons fait, une fois Vincent parti. Tous les trois, au cœur de la vieille ville, assis à la terrasse d'un restaurant, nous dégustâmes un plat tunisien. Huub aimait observer. Il était à l'affût de chaque situation. J'avais le sentiment qu'il regardait les gens avec beaucoup d'ironie, comme s'il était l'unique témoin d'une vie à laquelle il n'appartenait pas. Ces paysages humains, il les encadrait, puis analysait la scène en y recherchant le point d'équilibre. Il aimait à déplacer les gens – au figuré – comme s'il était le peintre de la vie qui l'entourait. « Tu vois, Frédéric, ce tableau est parfait. Le gros se trouve à droite, accoudé au comptoir, un peu plus loin, deux petits bonshommes, et au centre, le patron qui fait la vaisselle. Rien n'est à déplacer ». *Huub était collectionneur de balances. Sa maison en était envahie.*

Revenons à la terrasse. En attendant que notre plat soit servi, nous décidons, Huub et moi, de faire un tour au marché. Il y avait un vaste étal, recouvert de vêtements de toutes sortes, la plupart réservés aux travailleurs – costumes en toile de couleur kaki, bleu ou noir. J'insistai pour qu'Huub en adopte un. Ces vêtements me rappelaient Yamamoto, le fameux styliste japonais. Huub opta pour un ensemble noir, qui lui allait comme un gant. Il était déjà 16h, et nous avions hâte de rentrer à

la Pommerie afin de commencer les photos. Non loin de la maison d'Huub, il y a une petite carrière ; c'est un chemin étroit et encaissé, bordé d'arbres recouverts de lichens bleutés, un endroit propice à la venue des fées et autres génies des bois. Jean-Luc commença à se maquiller. Puis, ce fût le tour de Huub. Jean-Luc excelle dans cet art. Ainsi grimé, Huub faisait penser à un acteur inquiétant.

Michèle Laveix, plasticienne, est l'une de ses proches. Originaire de cette région, elle possède plusieurs maisons dans le village, ainsi qu'une grange qui lui sert d'atelier, non loin de la maison de Huub. Ils se sont rencontrés en Hollande, du temps où celui-ci était banquier, dans le cadre d'un projet artistique que menait alors Michèle. Quelques années plus tard, Huub souhaitant quitter son pays, et créer un lieu de résidence artistique, reprit contact avec elle...

Vêtus de costumes Armani, et portant, l'un un canotier, l'autre un Borsalino en toile blanche, Jean-Luc et Huub furent bientôt prêts. Nous croisâmes Michèle. Surprise par ce déguisement, elle s'écria : « Huub, tu me fais penser à Dirk Bogarde dans *Mort à Venise* ! ». À quoi il répondit que c'était « Mort à la Pommerie ». Étant un peu superstitieux, ma réaction fut vive. « Huub, il ne faut jamais dire cela... ». La proximité de ces deux personnages empruntant le chemin avait quelque chose d'étrange : le contraste entre leurs vêtements luxueux et le paysage environnant, le décalage entre cette nature sauvage et leurs visages poudrés donnait à cette scène un aspect fantomatique. L'un se tenait droit comme un « i », son visage avait je ne sais quoi de glacial, mais dégageait une grande intensité. L'autre, plus décontracté, prenait des postures de danseur, ses yeux se métamorphosant en de larges sourires.

Suite à cette série de photographies, je compris que je m'étais fourvoyé en travaillant à partir du

lichen.

Souvent, après avoir photographié, je me trouve dans un état bizarre, comme si l'empreinte de l'autre persistait à travers moi. Cette sensation m'indique que quelque chose s'est véritablement passé. Ce petit texte d'un poète japonais reste gravé dans la mémoire de mon appareil photo : « Ne vise pas, laisse la flèche trouver sa trajectoire ». J'abandonnais le lichen, afin de me libérer totalement. Je pris un cutter et laminai toutes mes toiles. Par contre, je savais que ces photographies possédaient une certaine force. Huub était d'accord : « Frédéric, lors de ces prises de vue, nous avons, en quelque sorte, sauté une barrière pour nous retrouver dans un autre monde ». Aujourd'hui, lorsque je regarde des films de Bergman, *Le visage*, ou bien *Les communiantes*, j'y vois une connexion. L'intensité des regards, le doute qui hante les personnages. Cela interroge aussi sur la capacité qu'a l'homme de se métamorphoser et nous renvoie à ce questionnement : où se situe le bien ?

Le matin suivant, nous devions raccompagner Jean-Luc à la gare, il devait prendre un train aux alentours de onze heures. S'étant trompé d'horaire, nous nous retrouvâmes dans un café au décor un peu kitsch. Murs vert vif, bouquets en plastique, tableaux aux couleurs criardes. Nous restâmes un long moment à attendre, accoudés au comptoir, assis sur de grands tabourets. Je remarquais qu'Huub avait des difficultés à trouver sa position. Vraisemblablement, il n'était pas habitué à ce genre de siège. Les jambes flottant dans le vide, il me faisait penser à une marionnette désarticulée. J'eus l'idée de réaliser une vidéo en le mettant en scène dans cette posture. Nous quittâmes le café, Jean-Luc prit son train. Il était temps de revenir à la Pommerie.

Huub me parlait souvent d'un livre qu'il affectionnait particulièrement, Le poète de Y



Huub © Photo : Gilbert Pons

Munyal. Il aimait citer le passage où le poète parle d'une fleur : « ... J'ai dit que cette fleur, là-bas, était belle. Avec un air insaisissable, le père montra un mur de rochers sur le chemin. Dans ce mur, qui n'était, sans le moindre doute, qu'un rocher rouge quand son père le désigna, à sa grande surprise, les pétales pourpres d'une étoile du sud jaillirent avec éclat en fendant la pierre ».

Cette magnifique fleur rouge qui traverse la roche, cette magnifique fleur rouge qui naît de l'amour, cette magnifique fleur rouge qui existe dans l'au-delà, cette fleur symbolisait, pour Huub, la pureté.

Avant de nous rendre à la Pommerie, nous fîmes escale à Sornac, et nous nous arrêtâmes au café afin d'y emprunter un tabouret. Bien sûr, ce n'était pas exactement le même, nous étions comme deux enfants, ravis d'emporter l'objet qui allait servir à notre petite mise en scène. Huub insista

pour que nous réalisions cette vidéo le jour même. « Frédéric, je sens que c'est le moment. Je vais placer le tabouret dans la grange (salle d'expo), et le positionnerai sous l'un des projecteurs. Je porterai le costume noir acheté il y a peu au marché d'Ussel, et le chapeau en feutre brun que tu m'as offert. Il me manque juste des roses rouges — ce sera parfait ». Le dimanche, il était difficile d'acheter la moindre fleur. Nous eûmes l'idée de nous rendre au cimetière de St Setiers, afin d'en chiper quelques unes. Huub ressortit de ce petit cimetière de campagne avec deux belles roses en plastique très bien imitées. Il restait encore à définir le choix de la musique. Ravel était sa première idée, puis je lui proposai une musique japonaise. Nous avons souvent parlé ensemble du buto, cette danse japonaise si bizarre où l'on a l'impression que le corps du danseur, comme par magie, tour à tour s'allonge et rapetisse. Nous nous trouvons en somme dans un espace où le temps n'a ni mesure ni

existence. La dernière étape fut le maquillage. Je lui appliquai une peinture blanche afin de souligner la géographie de son visage. Un oiseau était figuré par les rides sillonneuses et profondes de son front. Les lèvres saignaient d'un rouge par trop sensuel. Je le laissais une quinzaine de minutes en compagnie de son tabouret et de ses deux roses. Seul, au centre de cette immense pièce, il avait l'air d'un grand clown céleste, perdu dans une arène. « Frédéric, Frédéric, c'est bon, tu peux venir ! ». L'obscurité de la pièce, la pâleur de son visage, soutenues par un unique projecteur, donnaient à voir un spectacle ressemblant à une cérémonie où seuls seraient conviés les esprits de la demeure. Je m'approchais de son silence, et commençais à filmer le rituel. Il évoluait avec grâce, jouant délicatement avec les ombres, son corps se détachant sur le mur de pierre devenait l'ombre d'une ombre gigantesque. Ses mains s'ouvraient et se refermaient, faisant à chaque fois éclore une nouvelle rose. Puis, après avoir versé un peu de whisky sur l'une d'elles, il s'en rassasiait. Ce fut un moment hallucinant qui dura une petite dizaine de minutes, mais qui me parut immensément long, comme si une vie entière se déroulait devant mes yeux.

Aujourd'hui, lorsque je revisite cette vidéo, je ne comprends pas exactement ce que souhaitait exprimer Huub. Il me fait vraiment penser à un danseur de buto, dont j'avais vu la vidéo à Beaubourg. C'était un vieil homme qui tenait lui aussi une fleur dans les mains, lui aussi était maquillé, jusqu'à ressembler à une vieille femme dont les gestes étaient d'une précision déconcertante. Je pense que tous les deux sont des anges délivrant un message d'amour, sans doute le seul qui vaille. Je pense aussi que Huub s'adressait pour partie à moi, qu'il voulait me transmettre quelque chose qu'il m'aurait été impossible de comprendre autrement. Ce qui est juste ne peut trouver refuge dans les mots, ce qui est juste a lieu dans le silence. La

mémoire, on ne saurait dire combien la mémoire est importante. Si nous avons tendance à vouloir oublier, c'est que nous avons peur de nous mêmes, et nous ne serons pas capables de nous rapprocher de notre véritable moi. Seule la mémoire peut nous délivrer de nos anciennes peaux, et nous permet de nous rapprocher de la conscience, de ressentir pleinement ce qui nous est donné et ce que nous donnons.

Au milieu de mon séjour, j'avais écrit un texte au sujet de Huub, que je lui avais d'ailleurs lu : « Je me travestis pour ne pas faire semblant, aussi pour « vous » dire que je ne vous ressemble pas. Je porte un costume Armani pour vous signifier que j'étais vous-mêmes ; aujourd'hui, ce costume n'est plus sur moi, mais avec moi. Ce costume n'est plus qu'une relique, ma peau est neuve, je ne suis pas apparences... Mon visage est maquillé, mes lèvres sont rouges, je vous tends une fleur, je vous montre une œuvre, je vous donne à voir ce que je suis. Je vous donne à voir l'incompréhensible, c'est-à-dire le fond des choses, la vie même ».

Depuis mon arrivée à la Pommerie, une bonne dizaine de jours s'étaient écoulés, mais ceux-là étaient les plus importants. J'avais la certitude d'avoir créé une œuvre unique, une œuvre appartenant aussi bien à Huub qu'à moi-même. En fin de compte, l'exposition était faite. Il ne restait plus qu'à la mettre en scène. Les jours qui suivirent, je n'avais plus goût à rien. Il s'était passé quelque chose qui me dépassait totalement, et me trouvais face à un grand vide. Ce mois d'avril 2007 était étonnement beau. Au creux de la vallée, les vaches rousses semblaient heureuses. Je contemplais leur manège. Je pouvais regarder ce spectacle pendant des heures. J'écourtais ces délicieux moments rattrapé par mon inquiétude. Bien souvent, la difficulté de l'être réside dans cette impossibilité de rester muet, et de l'incapacité à se fondre dans

le paysage. Les jours se succédaient. Le temps n'avait plus le même relief, comme si tout avait été dit.

L'un de nos grands plaisirs, à Huub et à moi, était de nous rendre au village en voiture, en prenant les virages à toute allure. Il aimait citer un court métrage de Claude Lelouch, où un homme devait rejoindre son amie, et, pour ce faire, traversait Paris à fond les manettes. Il trouvait cela sans doute très poétique. La vitesse rend ivre. Tout devient flou autour de nous. Nous sommes dans un monde sans forme, un monde qui ne peut être que meilleur...

Un soir, nous fûmes invités par le voisin, Eric, un petit homme d'une cinquantaine d'années, qui, la plupart du temps, circule en compagnie de sa brouette. C'est un bricoleur né. Il a acheté la maison voisine il y a peu et souhaite en faire un petit Beaubourg. Il déteste ce qu'on appelle le style rustique. Nous passâmes une soirée assez amusante où Eric nous fit tout un discours sur la notion de travail : « Un artiste ne travaille pas, il s'amuse. Les artistes sont des jouisseurs et c'est tant mieux ! ». Alors, je lui demande : « Qu'est-ce que le travail ? ». « Celui qui travaille, c'est celui qui perd son temps, c'est-à-dire quelqu'un qui est employé, que l'on exploite – on emploie son temps ». « Alors, Eric, toi aussi, tu es un artiste ? ». « Oui, en quelque sorte, car je décide de mon emploi du temps ! ».

Tout ce que l'on décide véritablement n'est pas travail mais passion. Je suis agacé par le milieu de l'art. Combien de fois ai-je entendu, avec un ton sentencieux : « je travaille ». Il est intéressant de remarquer combien ce milieu, « ce réseau » (terme encore mieux approprié) est conventionnel et d'une arrogance presque généralisée ; cette puanteur que l'on appelle la morgue ! Plus tard, Eric tomba dans une forme de délire : « J'aime le film *Voyage au bout*

de l'enfer, ce rapport à la mort, aller jusqu'au bout. Ce personnage qui, durant la guerre du Vietnam, joue chaque jour sa vie (roulette russe), etc... ». Huub et moi n'avions pas envie d'entendre ses propos qui devenaient de plus en plus morbides, quoique nous comprenions très bien ce qu'il voulait dire. Nous avons écourté la soirée, il était quand même plus de trois heures du matin...

Un artiste, Marc X, était aussi invité à la Pommerie, et son arrivée imminente. Un garçon discret, sympathique, peut-être un peu trop timide.

De longues discussions avec Huub furent nécessaires afin de mettre en scène l'exposition. Ces échanges avaient lieu au moment de l'apéro. Huub eut une idée formidable : réaliser un rouleau photo qui partirait du mur et traverserait la pièce. J'appelai le photographe d'Ussel, le questionnait sur la faisabilité de ce projet. Il me répondit qu'il était possible de réaliser un rouleau d'une longueur de seize mètres, c'est-à-dire une suite de dix-neuf photographies de 60 cm par 80 cm, dimension parfaite puisque la grange (lieu d'expo) faisait exactement seize mètres de long ! Le rouleau, arrimé au mur à une hauteur de deux mètres, se déviderait sur le sol. Le story-board géant de Huub et de Jean-Luc. Nous choisîmes aussi trois photographies couleur représentant Vincent portant une veste d'un vert vénéneux et ayant le visage maquillé. Cela constitua un triptyque que nous allâmes placer dans la maison de Huub. L'emplacement était prévu à cet effet depuis longtemps : Huub avait divisé le mur de son salon en trois parties, à l'aide de fines baguettes de bois, fixées au mur par Vincent, trois mois plus tôt. Cette mise en scène, la dimension de l'espace, sa pré-installation, tout semblait prémédité...

Le mariage entre les objets, les lieux et les êtres est parfois effrayant, comme si l'ordre des choses

avait été organisé par avance. Serions-nous les instruments d'une entité supérieure ? J'ai souvent réfléchi à cette notion de destin. Il y a une bonne vingtaine d'années, j'avais réalisé un jeu d'échec en terre rouge et blanche où j'opposais deux mondes : les pions blancs représentant le monde réel, les rouges, l'irréel. Je constatai qu'il était impossible de sortir des limites de ces territoires, si marginal soit-on. Ce rectangle sur lequel nous décidons de placer tel ou tel pion est incontournable. Si nous sommes dans la marge, nous disparaissions. Tant que nous évoluons sur cette surface, nous existons, nous sommes maîtres de notre destin, mais cela provoque une sorte de torpeur, car nous ne pouvons pas nous soustraire à celui-ci.

Gilbert passa me voir. Je crois me souvenir que c'était un mercredi après-midi. Nous avions besoin de nous retrouver en tête-à-tête, afin que je lui raconte mes diverses impressions durant ces quinze premiers jours passés à la Pommerie. Après quoi nous rejoignîmes Marc et Huub. Ce dernier proposa à Gilbert de visionner la vidéo « Huub et les roses ». Gilbert resta muet pendant toute la durée du film, semblant découvrir, à travers ces images, un nouveau visage. Il était visiblement troublé par la métamorphose. Huub, de son côté, aimait voir et revoir cette vidéo, et, immanquablement, il pleurait. Ses pleurs étaient davantage des sanglots, il sanglotait... J'intitulai notre vidéo « La rose » ; je dis « notre », « cette », « la », « sa » vidéo, car j'avoue ne pas savoir à qui elle appartient...

Huub pouvait faire irruption à tout moment, que je sois dans mon atelier ou bien aux alentours, à tel point qu'il avait pris, à mes yeux, une consistance immatérielle : il était indivisible du lieu, chaque recoin lui étant, en somme, consacré. Parler avec lui était un véritable bonheur ; sa délicatesse, sa pertinence, tout en lui était subtil. J'avais l'impression qu'il me connaissait plus que je ne me

connaissais moi-même.

Ce mois d'avril fut particulièrement magnifique. Au début de mon séjour, il neigeait, puis le soleil ne cessa d'inonder les jours. La lumière a parfois quelque chose d'insoutenable tant elle met en relief le dehors et le dedans des êtres et des choses. Le paysage corrézien n'a rien d'exceptionnel. Une nature qui peut faire penser à la Bretagne par le lichen, le granit et l'ardoise, mais qui n'a pas pour autant son charme. Rien ne relie cette région aux autres régions. Peu de transports, pas d'agence de tourisme. Nous sommes sur le Plateau de Millevaches, le plateau des mille sources... Un secret n'est pas livrable, il réside en lui-même. Cette région est à cette image : elle réside en elle-même.

J'avais l'intention de photographier Huub au milieu des lichens ; au début de mon séjour, j'avais repéré un endroit non loin de sa maison. Un verger en friche envahi d'arbres qui en étaient couverts. Huub, vêtu de noir, se hissa sur l'arbre tentaculaire, tenant, dans sa main droite, les deux roses : contraste saisissant entre les lichens et les fleurs, comme s'il se trouvait au centre de l'énigme.

Nous sommes le 20 avril. Nous devons aller chercher Nathalie à la gare d'Ussel, et, dans le même temps, récupérer nos seize mètres de photographies. Nathalie est une danseuse, qui fait partie d'une compagnie grenobloise, très inspirée par la danse buto – femme-enfant de quarante ans, au corps d'adolescente. Comme beaucoup de gens de sa génération, elle aime les produits bio ; dès son arrivée, elle souhaite en faire provision. Nous allâmes donc au supermarché proche de la gare. Elle héla un des employés, ne trouvant pas le rayon où se nichaient ses produits miracles. Je trouvai son attitude charmante. « Nathalie, c'est une région sauvage où il y a des lynx, des renards, et même des ours ! ». Huub alla jusqu'à lui dire qu'il nous arrivait de prendre le thé avec ces derniers.



La traversée © Photo : Gilbert Pons

Une fois rendue à la Pommerie, Nathalie découvrit sa nouvelle salle de répétition : la grange, espace idéal pour une danseuse – immense parquet flottant de cent cinquante m². Aimant la solitude et les grands espaces, elle était comblée, hormis pour les ours qu'elle n'eût malheureusement pas la chance de rencontrer...

J'avais pour projet de la filmer dans ce cadre et la nature alentour.

Huub n'était pas un lève-tôt. En général, il ne sortait pas avant midi de sa tanière. Il m'expliqua que c'était familial, qu'une de ses sœurs avait à peu près le même rythme – impossible de dormir la nuit ! « Alors que fais-tu ? », « Je regarde des films, je vais, je viens. Parfois, je reste assis à ne rien faire. J'écris... ».

Huub aimait voir et revoir *Cabaret*, de Bob Fosse.

Ce film était pour le moins ambigu, en adéquation parfaite avec les photographies que j'avais prises durant le temps de ma résidence.

Une fois que Nathalie eût trouvé ses repères, Huub et moi installâmes le rouleau de photographies. Nous étions impatients de découvrir le résultat : « Venez ! Venez voir ! » cria Huub. « C'est formidable ! C'est Gilbert and Georges ! Mais c'est moi ! C'est moi sur les photos ! ».

Il fut à la fois triste et joyeux. J'avais l'impression que son visage devenait de plus en plus flou, ne sachant plus quel masque il devait porter. Ensuite, nous installâmes le matériel afin de projeter la vidéo « La rose » à même le mur de pierre. La correspondance entre la vidéo et la photographie fonctionnait admirablement. J'étais vraiment heureux de ce que nous avions fait.

Huub avait le projet de se rendre à Lyon entre le 23 et le 26 avril avec Vincent. Il nous raconta qu'il souhaitait aider le lyonnais. Celui-ci avait travaillé en tant qu'infirmier, assistant les malades rapatriés de l'étranger, et passant la plupart de son temps dans des avions entre le Brésil et l'Afrique ou autres destinations. Mais, depuis quelques temps, il était au chômage et ne savait plus trop quoi faire de sa grande carcasse. Pour Huub, aider Vincent consistait à lui donner tous les meubles et objets qu'il possédait. « Frédéric, tu vois, j'ai trop de choses ! Autant que cela profite à quelqu'un qui en a besoin ». Huub avait de très beaux meubles, lesquels provenaient, je suppose, de sa famille. Je suggérai qu'il devait quand même conserver ne serait-ce qu'une table ou quelques chaises ! Vincent vint le rejoindre à la Pommerie. À son arrivée, il lui offrit une balance miniature, et, à moi, un beau couteau en acier. Vincent ne resta qu'une soirée, lors de laquelle il découvrit cette autre image de lui-même à travers le triptyque qui le représentait. Ils devaient prendre la route le lendemain. J'avais, quelques jours auparavant, nettoyé la Seat Cordoba bleu métallisé de Huub. Il y avait tant de poussière à l'intérieur, quant à la carrosserie, elle commençait à être rongée par la terre ou quelque autre substance. La voiture avait retrouvé un air de jeunesse et semblait prête pour le voyage.

Durant l'absence de Huub, je filmai la danseuse dans différents lieux. J'avais remarqué un endroit, à quelques kilomètres, une gigantesque butte divisée en deux parties : l'une dégageant une grande fraîcheur, l'autre, sombre, jonchée d'arbres-squelettes. Nous y restâmes un long moment. Je ressentais un grand vide en l'absence de mon ami, comme s'il était parti pour une destination lointaine. Depuis mon arrivée, je le voyais tous les jours. Sa présence me manquait beaucoup. Que pouvait-il bien faire à Lyon, lui qui ne sortait quasiment jamais de sa maison, si ce n'est une fois par an, pour

aller voir sa mère en Hollande ? Sa relation avec Vincent ne me semblait pas simple, malgré toute la sympathie que j'avais pour ce garçon.

Nathalie était heureuse, rien n'est plus consolant que le bonheur d'autrui. Un lieu magnifique s'offrit à nous, une étendue d'eau, d'un bleu glacial, bordée d'arbres pétrifiés. Elle se dénuda et recouvrit son corps d'un voile violet, s'immisçant entre les branches, arquant son corps, pour épouser l'une d'elles jusqu'à la rupture. Ce paysage avait quelque chose d'insolite et nous portait à croire que nous avions survécu à un séisme. Nous reprîmes la route, je pourrais dire, ma voiture reprît la route, car j'avais l'impression qu'elle était autonome. Nous survolions le paysage. Nous sommes le jeudi 26 avril. Mes parents avaient prévu une petite étape de deux jours dans cette région avant de rejoindre leur Bretagne chérie. Nous étions convenu de nous retrouver à Meymac, dans un hôtel-restaurant, « Chez Françoise » — escale idéale pour les gourmets. Aimant découvrir de nouvelles contrées, j'étais ravi de me rendre dans cette ville, empruntant une route sinueuse bordée de hêtres splendides. J'arrivai dans un petit bourg, aux maisons de granit solidement construites, mais austères. L'auberge dans laquelle résidaient mes parents était chaleureuse. Des salles joliment décorées, un parfum de bonne cuisine à l'ancienne. Françoise, la maîtresse de maison, avait l'art de recevoir, l'hôte était son invité. Après un délicieux déjeuner, arrosé d'un vin capiteux, je les emmenai au Centre d'Art Contemporain, où m'attendait Stéphanie, responsable de la communication en ce lieu, ainsi qu'à la Pommerie. Elle devait me remettre un vidéo-projecteur pour ma proche exposition.

Je quittai mes parents vers trois heures de l'après-midi. Sur la route, j'avais encore la sensation de voler. Ma voiture ne roulait pas, elle lévissait. Je pense à cette réflexion de Yi Munyol : « Quand on

parvient à l'état profond, le corps se débarrasse de la forme dans laquelle il est pris, du temps dans lequel il est enfermé, de l'espace auquel il est attaché... ». La partie de la route que je préférais se situait entre Sornac et St-Setiers – environ trois kilomètres de belles boucles que j'aimais prendre à toute allure. Arrivé au milieu du parcours, j'aperçus une ambulance, garée juste derrière l'immense butte verte où j'avais filmé Nathalie deux jours auparavant. Non loin de l'ambulance, la voiture vert vif de Thomas, un jeune hollandais ayant acheté la maison faisant face à celle de Huub. Je ressentis immédiatement un profond malaise, et me garai rapidement sur le bas-côté. Thomas me dit que Huub était rentré seul de Lyon, et, se sentant mal, avait demandé une ambulance. Je m'approchai et l'aperçus. Allongé, il tenait une bassine et crachait des litres de sang. Son visage était d'une pâleur effrayante. Le médecin de Sornac était sur les lieux. Je lui demandai des précisions quant à l'état de mon ami. Il m'expliqua, pour imager : « Ce sont des sortes de varices situées à différents endroits de l'œsophage qui ont lâché. Cela est dû à un excès d'alcool... ». Je savais que Huub ne voulait recevoir aucune assistance, qu'il détestait les hôpitaux, qu'il se savait malade, et que, s'il devait mourir, c'était à lui de décider du lieu et de la date. Il aimait à dire qu'il disposait du temps et non l'inverse. Le médecin me fit comprendre qu'il perdait trop de sang, et qu'il y avait peu d'espoir qu'il s'en sorte. Je fus envahi d'une immense tristesse, jusqu'à penser que je devais disparaître moi-même. Je revins à la Pommerie, sans illusion quant à son sort. Sa voiture était garée de travers. M'approchant de la carrosserie encore chaude, je sentis combien il avait dû souffrir. Je téléphonai plusieurs fois à l'hôpital afin de prendre des nouvelles. On me fit comprendre qu'il fallait encore attendre... Attendre quoi ? Vers onze du soir, on m'annonça sa mort.

Ces derniers temps, Huub était tellement heureux

que je ne pouvais envisager qu'il puisse nous quitter. Je le pleurerai pendant des jours.

Le lendemain matin, tout le village était en émoi. Tous aimaient Huub, sans pour autant comprendre la complexité de cet être extraordinaire. Michèle Laveix était particulièrement effondrée, elle qui avait dit, durant notre séance de photos : « C'est Mort à Venise ! ».

Une famille hollandaise, typiquement bourgeoise, débarqua le lendemain matin, dans une énorme BMW bleu nuit. La mère de Huub en sortit, accompagnée de ses enfants – deux filles et l'un de ses fils. Le frère cadet se présenta à moi en me disant au passé : « J'étais son frère ». Il aurait pu me dire : je suis son frère ou ne l'ai jamais été... Je pense, pour ma part, qu'il ne l'a jamais été. Hormis son père, cette famille n'a vu de Huub que ce qu'elle voulait en voir. Je leur ai demandé, par délicatesse, s'ils ne voyaient pas d'inconvénient à ce que l'exposition ait lieu, à savoir que cette exposition était un hommage à leur frère, mais pas à celui qu'ils croyaient connaître, un hommage à un artiste, qui, tout au long de sa vie, fut en quête de pureté. J'aurais aimé qu'ils puissent comprendre cet extrait du livre *Le poète*, de Yi Munyol : « Le monde est rempli de sens, mais notre cœur, contraint par toutes les faussetés, par toutes les illusions factices, n'arrive plus à voir ni la beauté, ni la bonté, ni la vérité, ni la grandeur. Seul un cœur libre peut les voir, et le fait de voir est égal au fait de créer ».

L'exposition fut présentée en continu du samedi 28 au lundi 30 avril. Huub fut enterré le lundi dans le petit cimetière de St-Setiers, à l'endroit même où il avait cueilli deux roses.

© Frédéric Pollet, *La pommerie* avril 2007 -
Turbulences Vidéo #81

Le photographe

par Stéphane Audeguy

Confier à un écrivain réputé, que l'on ne connaît pas personnellement, le soin de gloser sur une photographie, ne va pas sans risques, fussent-ils imaginaires, pour son auteur. En voici la preuve.

D'abord Tristan Passerel n'avait pas spécialement prêté attention à ce modèle. Elle l'avait charmé pourtant, parce qu'elle offrait au regard cet air supérieurement intelligent des êtres capables de ne penser à rien, parfois. Quand elle était passée le voir, sept mois après la séance, il ne savait même plus son nom. Elle était visiblement enceinte et il s'apprêtait à la féliciter quand elle lui avait dit que l'enfant était de lui, qu'elle tenait à garder. Il avait tout simplement nié avoir jamais couché avec elle, et elle s'était emportée jusqu'à le menacer d'un procès.

Après son départ il avait ressorti la planche-contact et cherché au coupe-fil, sur son visage, les traces d'une quelconque perversité ; mais il n'avait rien trouvé, elle était lumineuse et tranquille, sans parenté autre que physique avec la créature vindicative qui prétendait porter leur enfant. Toute cette affaire lui parut simplement absurde jusqu'au jour où il reçut une convocation de la gendarmerie. Alors seulement il se demanda s'il n'avait pas couché avec elle, après tout ; mais alors il était renvoyé à une énigme plus barbare encore : comment avait-il pu oublier ?

d'enseignement : trente-huit années de philosophie au Lycée de ***. Sa retraite tombait précisément le dernier mardi du mois de mai, et contre l'avis général il mit un point d'honneur à cesser son travail au jour dit, alors qu'on lui offrait la possibilité de finir son année. Sans rien dire à personne il se procura un visa, s'en alla à Brive refaire toute sa vaccination. Quand, au début du mois de juin, les gendarmes se présentèrent à son domicile parce qu'il s'était dérobé à leur convocation, Tristan Passerel se trouvait à Addis-Abeba. Il en fut le premier étonné : il détestait les voyages et les explorateurs. Bien sûr il aurait dû faire face à l'accusation, qui serait tombée, sans doute, après quelque test coûteux. Mais il n'avait pas voulu, tout simplement. Il avait choisi l'Éthiopie parce qu'il ne savait rien de ce pays.

En Éthiopie il avait passé dix années à ne rien faire, absolument rien. Il ne se connaissait pas cette capacité inouïe de ne faire absolument rien, lui qui s'était montré si laborieux sa vie durant. Aucune lecture, aucune photographie, juste dormir, rêver et vivre. Un matin le consul de France était venu amicalement le prévenir qu'un policier chargé d'une recherche dans l'intérêt des familles serait là le lendemain. Dans l'heure suivante Tristan Passerel

C'était par ailleurs sa dernière année

avait trouvé passage sur l'Eden, cargo rouillé qui salissait la Mer Rouge de ses cabotages foireux. Au troisième jour de navigation des pirates malais équipés de lance-roquettes avaient surgi, et contre toute prudence le capitaine de l'Eden avait braqué sur eux un fusil d'assaut. Les assaillants, furieux, avaient enjambé le bastingage en balayant le pont du tir de leurs vieilles mitraillettes soviétiques, et Tristan Passerel se trouva bientôt appuyé contre le bastingage de l'Eden, dans une odeur infecte de pétrole et de rouille salée ; il ne sentait plus ses jambes. Alors il se souvint avoir effectivement couché avec la jeune femme de la photographie, il pensa à l'enfant que peut-être elle avait gardé, puis deux pirates malais l'empoignèrent pour le jeter par dessus bord. Pendant que l'eau se refermait sur lui, il revit parfaitement bien l'unique cliché qu'il avait tiré d'elle, l'ourlet sensuel de sa bouche, cette mèche de cheveux plus blonds qu'elle avait pour habitude de rejeter derrière son oreille, et le grain flou de ses épaules nues lui parut comme le chiffre infiniment simple, comme l'énigme violente et tendre de l'amour.

© Stéphane Audeguy¹, Paris - Turbulences Vidéo #81

1 - Angliciste, Stéphane Audeguy a publié des romans salués par la critique, pas seulement elle : *La théorie des nuages* (Gallimard, 2005) ; *Fils unique* (Gallimard, 2006) ; *Nous autres* (Gallimard, 2009) ; *Rom@*, (Gallimard, 2011), et des essais *Petit éloge de la douceur* (Folio, 2007) ; *Les monstres : si loin si proches*, Gallimard, 2007 ; *In Memoriam*, Gallimard, 2009 ; *L'enfant du carnaval* (Gallimard, 2009).



L'histoire de ma pause

par Deplphine N.

Inexpérimenté en matière de pose — conformément au principe de cette série —, le jeune modèle se montre en revanche expert dans l'art de la mettre en mots.

Quitter Paris pour me re-connaître : voilà qui m'était devenu un besoin à la fin de l'année. Je partis donc seule pour Chamberet — un endroit calme, que je ne connaissais pas et où personne ne chercherait à me connaître. Partie pour effectuer un stage, j'entrais en quelque sorte dans un mois de parfaite solitude. J'organisais consciemment mes propres retrouvailles. En vain. Il m'apparut rapidement que cette solitude ne provoquait pas automatiquement le face à face escompté. Les échanges minutés de la capitale firent place à des pensées et à des dialogues imaginaires me mettant en scène, moi et mes proches, de manière à ce que, même géographiquement éloignée, je me trouve entourée de ceux qui quotidiennement me définissent. J'attendais donc...

À la *Maison de l'arbre*, où se déroulait mon stage, arriva un jour un homme répondant au nom de Tristan Passerel. Il comptait y exposer une série de photos. Il parlait bien et, au cours de la conversation avec Frédéric, mon maître de stage, commença à expliquer son intérêt — relativement tardif — pour le portrait. Fixer les étincelles qu'il perçoit dans le

regard de certains êtres, ou mieux, les faire surgir, semblait sa principale motivation. Il disait pouvoir, d'après ce que j'ai compris, révéler l'intérieur de l'autre en photographiant son extérieur [sa façade] et accéder ainsi à une meilleure compréhension. Il avoua au passage que les personnes photographiées — des jeunes femmes — ne se sont pas toujours reconnues dans les miroirs de carton qu'il leur tendait, ou qu'au contraire elles étaient confrontées quelquefois à une variante de la psychanalyse en regardant leur image. La conversation ne dura qu'un quart d'heure mais elle suffit à mettre mon esprit en ébullition. Quel pouvoir a donc la photographie ? Peut-on perdre de soi en étant « mis dans la boîte » d'un photographe ? Se connaît-on si mal pour qu'une simple photographie puisse vous faire découvrir un inconnu ou, plus étonnant encore, une partie de vous même ? Mais je m'interrogeais aussi sur les personnes que Tristan Passerel photographie : sont-elles belles ? Quelle est donc cette étincelle qu'il cherche à attraper ? Et moi, ai-je une étincelle ?

Indépendamment du côté futile de certaines de



© Photo : Tristan Passerel

mes questions, j'entamais inconsciemment un retour sur moi-même. Le soir, je me regardais longuement dans le miroir de ma petite salle de bains. J'essayais de repérer ce qui pourrait intéresser dans mon visage, ce qui en ressortirait. Quelles photos Tristan Passerel pourrait-il faire de moi ? L'effet de cette rencontre insolite, qui représentait un événement marquant dans ma vie esseulée, se prolongea.

Quelques jours plus tard, un sac de plastique était déposé à la *Maison de l'arbre*. Sur le *post-it* rose collé dessus il y avait ces mots : « Pour Delphine », suivis de deux numéros de téléphone. En ouvrant le paquet je découvris un album de Tristan Passerel, des photos de jeunes femmes accompagnées de textes. J'attendis le soir pour les lire au calme.

Je n'étais pas vraiment surprise par ce colis. Dès notre rencontre, mon imagination s'était emparée du personnage de Tristan Passerel et de nombreuses fois, en de nombreux endroits, j'avais déjà imaginé les photos qu'il pourrait faire de moi. J'étais plutôt

surprise d'avoir deviné, et ce pressentiment étrange m'accompagnera tout au long de notre histoire, à travers ses questions, à travers mes réponses, et ce qu'il photographiera de moi. En revanche, je restais pleine d'interrogations : ce geste, m'envoyer cet album, cela signifiait-il le désir de me portraiturer ? Le soir, en regardant les photos de Johanna, de Christelle, de Stéphanie..., et en lisant les textes qui les accompagnent, je me disais que l'envoi du livre signifiait bien cela et j'imaginai répondre oui. Ma nuit fut agitée. Si je répondais oui, n'était-ce pas me compliquer la vie ? N'étais-je pas venue ici pour demeurer au calme, seule avec moi-même ? Et cet homme, qui était-il d'abord ? Il se disait professeur de philosophie, mais ça ne l'empêchait pas d'être dangereux, pervers peut-être.

Trois jours plus tard j'acceptai sa demande. L'histoire de ma pose commence donc bien avant les premières photos. En me choisissant, Tristan m'a

permis de me regarder. C'est moi seule qu'il a voulu photographier et non moi et ceux qui me constituent, moi dans mon décor. J'existe seule, et comment suis-je ? Mes retrouvailles se sont accomplies tout au long de mes journées, ou le soir, devant ma glace.

Des séances de photos elles-mêmes, je garde un souvenir mélangé : curiosité, anxiété, fatigue. Je n'ai pas l'habitude d'être regardée, dévisagée, « portriturée », et les séances duraient des heures. Un jour, Tristan me proposa de prendre en photo un grain de beauté situé sur mon omoplate. Alors que je lui tournais le dos, il me demanda si c'était difficile de ne pas faire face à l'objectif, de ne pas pouvoir lutter. À ce moment, je compris que les séances étaient bien des combats et que chacun de nous se servait de l'autre, pour s'accomplir en quelque sorte. À travers l'objectif de Tristan j'accédais à mes particularités, à ma pluralité, et grâce à moi, son modèle, Tristan pouvait exercer son pouvoir : un court laps de temps, il possédait mon image et l'enfermait dans son appareil. J'imagine aussi que c'est par mon regard qu'il pouvait devenir photographe. Si la lutte cessait entre nous, je perdais mon statut de femme à part entière et devenais objet, quant à lui, il échangeait son statut d'artiste pour celui d'amateur. De ce combat naquit aussi une relation étrange et biaisée où nous avions, je pense, conscience de nous servir courtoisement l'un de l'autre.

Plus tard, recevant les photos chez moi, je les ai d'emblée trouvées magnifiques. J'en suis fière parce qu'elles me rendent belle et qu'en les regardant je me sens unique. Je ne sais pas si j'ai permis à Tristan d'avancer dans sa démarche personnelle, mais je le remercie de m'avoir permis de le faire dans la mienne.

© Delphine N., Entre Bonifacio et Porto Chervo - Turbulences Vidéo #81

La fin des chefs d'oeuvre

ou l'éloge du timbre poste et de l'art vidéo

par Jean-Paul Gavard-Perret

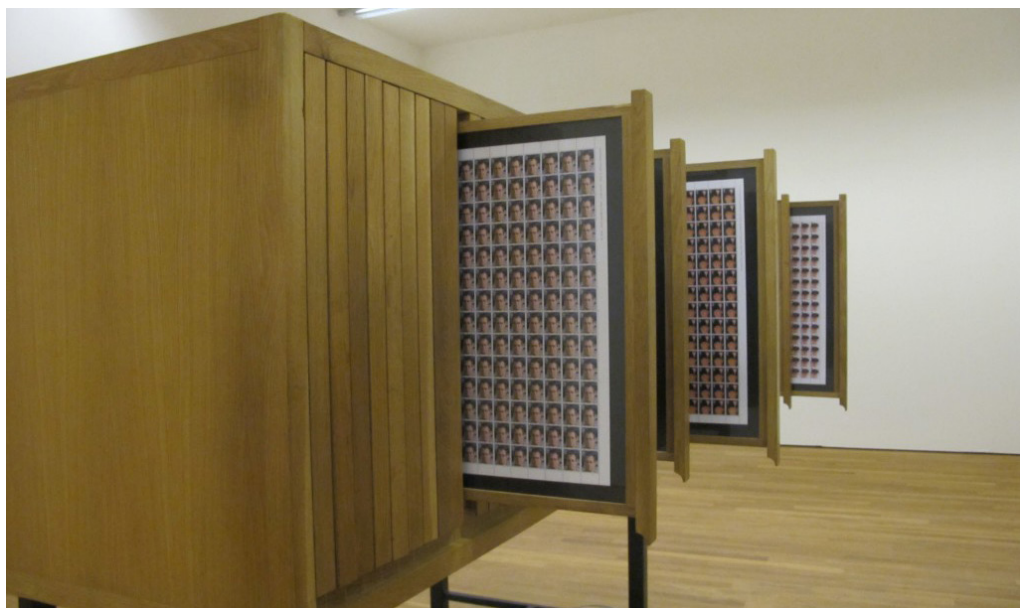
Manipulant des champs de savoir et d'images très hétérogènes, Didi-Huberman poursuit sa connaissance « nomade » des objets « frontaux » qui sont les moins naturalistes : à savoir les objets d'art et – c'est nouveau chez lui – les différentes formes de l'art vidéo.

Il explique comment elles restent des machineries dont les opérations croisent celles du sensible afin que surgissent des inquiétudes de la mémoire. Et si pour Didi-Huberman aucune image n'est séparée du discours qui l'entourne, elle crée néanmoins un type de rapport plus complexe que tous textes et doctrines. Avec *Sur le fil*¹ le philosophe montre comment l'œuvre d'art vidéo (entre autres) façonne, donne chair et sens à des durées jusqu'alors

impossibles ou impensables. Le temps s'y tord selon différentes variables qui prennent le nom d'apories, de fables ou de chroniques.

Dans les deux parties de son livre: « L'œuvre sans chef » puis « commémorer sur le fil », l'auteur exhause les paradoxes de ce qu'on nomme chef-d'œuvre et ses limites. Le propos s'ouvre avec l'évocation de la sculpture de Pascal Convert intitulée *Le Temps scellé* - œuvre qui fit partie

1 - Georges Didi-Huberman « Sur le fil », éditions de Minuit, Paris, 96 pages, 11,50 Euros, 2013.



Le Temps scellé ©

d'une grande exposition ayant pour thème le chef-d'œuvre. L'auteur s'interroge sur les tensions qui surgissent entre l'autorité de l'œuvre et la nécessaire et capitale modestie du travail. Elle est d'ailleurs très palpable chez Convert qui se veut autant archiviste et historien que créateur. Didi Huberman prolonge ensuite son propos en interrogeant les tensions inhérentes au *Queen and Country* du vidéaste Steve McQueen à propos de la guerre d'Irak. Il met ce travail en relation avec les textes de Jean Genet sur le funambule en tant que figure emblématique puisqu'il s'agit de l'être qui danse avec « le temps-fil » qui le tuera.

La signification de l'œuvre d'art et plus particulièrement du chef d'œuvre devient soudain celle d'un anti-monument. A savoir non pas une stèle qui célèbre une histoire définitive mais le lieu qui doit être perpétuellement parcouru dans toutes les directions afin qu'aucune histoire ne puisse jamais donner l'impression de s'y trouver achevée. La question de la valeur inestimable et

inépuisable du chef d'œuvre est donc reconsidérée plus dans son « pour autrui » que son en soi. Le chef d'œuvre en tant que « calme bloc de cristal » se brise et migre vers des considérations critiques, documentaires, politiques dont l'art vidéo de mac Queen serait un sinon le modèle...

Pour Didi-Huberman l'œuvre (en chef ou non) demeure l'espace mental propre à suggérer d'autres scènes que celles que la réalité propose. Elle doit donc posséder un caractère « théâtral » en ses pantomimes des esprits et ses « simulacres ». Certes ce dernier terme se prête à bien des confusions. Ici il devient l'opposé du stéréotype même si celui-là présuppose l'existence du second. Face à la superstition réaliste, vériste ou naturaliste de l'art, le simulacre renchérit sur le stéréotype et en constitue la réplique. Le simulacre est donc susceptible de retraduire des équivalences que l'œuvre d'art propose sans souci d'une beauté formelle. Il existe selon lui principalement aujourd'hui dans l'art vidéo. Car la seule beauté de l'art selon

Didi-Huberman engage par la vidéo à la vérité. Une vérité qu'il nomme « migratoire » et dont – à côté de l'art le plus neuf - le timbre-poste serait le parangon ! A travers lui – et comme les philatélistes que furent Warburg et Benjamin – il tente de penser l'évolution, la complexité des images de même que les théories et les gestes humains qui les créent au sein des trous de connaissance et au milieu de points de bifurcation.

© Jean-Paul Gavard-Perret - Turbulences Vidéo #81

This is the end ... ?

Par Jean-Jacques Gay

À l'heure du « chacun pour soi » et d'une télé nomade et « intelligente », *The End*, etc. est un web-doc qui nous pose la question de « pourquoi s'engager aujourd'hui ! Pour qui ? Comment ? ». Sa conceptrice réalisatrice Lætitia Masson répond : pour chacun et pour tous ! À travers une écriture audiovisuelle nouvelle et unique... Elle propose une réflexion participative, une nouvelle façon de voir et de faire œuvre. Seul sur sa tablette ou ensemble en salle le spectateur de *The End*, etc. devient par ses gestes l'acteur d'une réflexion sur l'engagement politique et narratif.

Alors que les créateurs et les diffuseurs (télé, web) lui proposent des œuvres et des narrations qui font voler en éclat la notion même de spectateur, le téléspectateur le webnaute, et même le cinéphile voit son statut muter, augmenter, accéder à cette fonction active dont il rêve depuis si longtemps. Alors que les grands médias courent après un public volage et désorienté : le second écran, le *replay* et le cinéma à la demande dessinent une nouvelle offre télévisuelle. Côté auteurs, outre les arts plastiques et la recrudescence d'images en mouvement sur les cimaises, le web-doc et la web-série qui s'adressent d'abord aux internautes, dessinent une nouvelle offre, production qui, demain, pourrait révéler les véritables enjeux de la création et du divertissement, et, se « jouer » en salle, avec cette idée de cinéma hybride et interactif plus *implicatif* à l'attention d'un public participatif en diable.

Lorsque l'on parle de cinéma interactif, de cinéma élargi, de méta-cinéma tout le monde pense à la 3D relief, les plus anciens réveillent les expériences d'*Odorama*... Et les fans des seventies à la comédie musicale parodique de Jim Sharman : *The Rocky Horror Picture Show*. Ce film culte des années 70 a vu pendant des décennies ses aficionados se retrouver dans les salles obscures costumés, fourbis d'accessoires, propres à élargir l'action du grand écran dans la salle même et jouer leur film. Un film qui est certainement celui qui a eu la plus grande longévité de sortie en salle (plus de 35 années).

Mais revenons sur ce qui se passe aujourd'hui (en 2013) en salles côté interactivité. Revenons sur cette interaction sur l'image, cet échange action/réaction, spectateur/spectacle, que le jeu vidéo a inoculé à la génération Y. Et regardons ce qui

se passe avec le web-doc et/ou web-fiction. Le spectateur connecté se fraie un déplacement « personnel » dans une œuvre. Mais ce format audiovisuel interactif et novateur a du mal à fédérer spectateurs, producteurs, auteurs et diffuseurs. La volatilité temporelle et spatiale de sa dématérialisation en font un hybride qui a du mal à se définir un modèle économique performant. Pas de second marché, une œuvre ouverte à tous les sens du terme où le retour sur investissement des producteurs ne peut être monnayé dans la conjoncture libertaire du world wild web.

Dans ce contexte la cinéaste Lætitia Masson s'engage vers un modèle de nouvelles écritures et de spectacle interactif innovant. Elle tente, sur les traces des pionniers de la Nouvelle Vague, dont elle reste une disciple, de proposer à son public une nouvelle narration. Son « nouveau film » s'appelle *The End, etc.* Mais est-ce vraiment un film ? Hydre à trois têtes, à la fois fiction, documentaire et manifeste, il se feuillette comme un livre avec pour seul credo : l'engagement.

« The end » d'accord ! Mais la fin de quoi ? Il y a plus de 30 ans déjà Godard, le maître politique et cinématographique de Masson, proposait

« la fin du cinématographe... » Aujourd'hui, Lætitia filme la fin annoncée de l'engagement. Grâce à des témoignages. Paroles de quidams, personnages improbables, responsables associatifs, travailleurs, désabusés de la vie (comme Isaïe Théodore Corenfeld, cet incroyable inconnu tout droit sorti d'une fiction et qui assume au quotidien le fait de ne pas travailler... et de vivre aux crochets des autres), elle met en perspective démonstrations de sociologues et de théoriciens (dont Denis Jeambar et Catherine Dolto), des chants révolutionnaires (la *Marseillaise* ou *Ni dieu ni maître*, entre autres) repris et réorchestrés par Jean Louis Murat et une *fictionnette* (rencontre d'une danseuse au chômage et d'un industriel misogyne) jouée par Elodie

Bouchez, Jérôme Kircher (très bons). Mais, comme la fin d'une chose est toujours le début d'autre chose. Ici, nous assistons à l'avènement d'une œuvre multimédias, multi-suppôts, d'une création plus proche du livre que du film, aussi proche peut-être de ses spectateurs que le fut, à ses débuts, le cinématographe de son public.

Il faut « le voir », pour prendre la mesure de ce web-doc qui se feuillette comme un livre et qui, même s'il se présente comme « une aventure de cinéma », est plus près du surf et du jeu que du film (tel que l'ont codifié les cinéastes du vingtième siècle). Car la participation que cette œuvre demande à son spectateur... à ses spectateurs, est qu'ils alimentent le fond de la forme, qu'ils s'engagent à indexer les séquences qu'ils ont vues au travers des mots clés qui vont alimenter (aussi) la réflexion de la machine. Ainsi le spectateur n'échange pas qu'avec un programme, mais avec les spectateurs précédents, qui l'ont alimenté en codifiant ses séquences, dans un acte politique et citoyen.

Imaginé en plein *sarkozysme* flamboyant et au tournant des primaires de Gauche, avec en point de mire les élections Présidentielles de 2012, *The End, etc.* est l'engagement de toute une équipe : production, réalisation, écriture, partenaires, diffuseurs, acteurs, musiciens, témoins. Tous parlent de l'engagement, tout transpire l'engagement... Lætitia Masson en constatant que « c'est une matière rare », propose ainsi à son spectateur de s'engager avec elle, dans une narration, jusque dans cette façon de rentrer dans l'histoire. Car la machine informatique, va échanger avec le spectateur et proposer à ses choix lexicaux un film chaque fois différent.

Mais avant de parler de l'expérience interactive de *The End, etc.* revenons d'abord sur le contenu même de ce web-doc, de cette web-fiction, de



Jean-Louis Murat, *The end*, etc. © Laetitia Masson

ce web-clip... Que voit t'on lorsque l'on va à cette adresse ?

« Une expérience de cinéma » nous annonce Laetitia Masson dès la Home Page... Après un prologue audiovisuel où la voix de la réalisatrice elle-même nous annonce son engagement et celui que nous allons interroger en suivant un chemin hors norme qui est à la fois celui de la réalisatrice, celui des protagonistes et le notre propre. Une chose est claire, c'est à nous de jouer ! Laetitia Masson tente alors un pari rare. Oser mélanger documentaire, fiction et clip musical. Un montage qui est bien sûr proposé par la réalisatrice, mais qui est en plus actualisé selon nos choix d'internautes, par la machine elle-même. Ainsi au gré de notre navigation et de l'évolution de nos envies *The End, etc.* nous proposera chaque fois des films improbables, sortes de programmes mélangeant, ou pas, les trois genres (ITW documentaire, séquence de fiction et interprétation en studio des chants révolutionnaires par Jean-Louis Murat). Et ce à travers une homogénéité surprenante.

Car si, le web-spectateur est sollicité pour

« composer son film », choisir trois fois trois mots entre trois écrans de six mots (tag entre : **FAMILLE, AMOUR, TRAVAIL, INTERNATIONAL, DIEU, PRÉSIDENT**, puis entre : **ACTIF, PASSIF, CORPS, CHARITÉ, PATRIE, POLITIQUE...** puis enfin entre : **SPLEEN IDÉAL, ORIGINES, PEUR, DÉSIR BONHEUR**), c'est par ces compositions de 9 mots que la machine restitue au spectateur-acteur le film unique de ses choix. Ainsi s'inscrit une séquence audiovisuelle mêlant de façon imprévisible une ou plusieurs séquences de documentaire, de fiction et de clip musical. Ainsi se déroule « notre » film, hybride et aléatoire dans tous les sens du terme. Un film (de 30 secondes à 20 minutes, avec une moyenne entre 5 et 8 minutes) où l'on se découvre son histoire, une suite de séquences, montage aléatoire, panaché d'enregistrements de Jean Louis Murat, de séquences de fiction et de témoignages de la vraie vie... Montages extirpés des 4 heures de séquences utiles.

Imaginé début 2012, c'est début 2013 que sort sur le web *The End, etc.* Co-produit Memo Prod et le département *Nouvelles Ecritures* de France

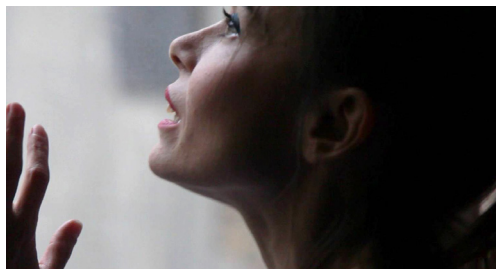
Télévision. La chaîne publique nous montre qu'elle essaie de rattraper son retard sur Arte en matière de web-doc et de programmes alternatifs grâce au transfuge du monde.fr Boris Razon. *The End, etc.* n'a malheureusement pas été soutenu par la chaîne publique à la hauteur de son engagement (nul n'est prophète en son pays). Alors que le sujet de *The End, etc.* est un véritable problème politique de société, plus large que la violence et la pauvreté sud américaine d'Alma, peut-être moins spectaculaire que le viol ou le voile, certes, mais tout aussi urgent. Alors la réalisatrice et ses producteurs Mémo prod, Incandescence, l'Institut de Recherche et d'Innovation du Centre Pompidou (IRI) reprennent leur bâton de pèlerin et proposent une nouvelle façon de voir *The End, etc.* Pour *prolonger l'expérience...* toujours avec une interactivité, mais... en salle ! En salle obscure, en salle de cinéma.

Et la boucle est bouclée. Salle noire. « *Sur l'écran du cinéma, six mots en lettres bleues... Et des dizaines de points lumineux verts qui s'agitent et ondulent comme des spermatozoïdes pour rejoindre l'un d'eux et le « féconder ». Celui qui en attire le plus est validé. Nouvel écran avec six mots, le manège reprend. Puis encore. L'agitation dans la salle s'estompe. Le film commence...* ». Ainsi débute l'expérience, écrira un chroniqueur parisien présent au centre Pompidou le jour de cette première expérimentation de projection collaborative en salle de *The End, etc.*

Proposant à l'interactivité du spectateur multiple une première expérience de vision cinématographique participative de son « Méta-film », Lætitia Masson, Mémo prod et l'association nordiste Digital story adaptent ce web-doc (web-fiction et web-clip) en version salle à la fois comme une revanche sur France Télévision (qui lui en a refusé une sortie en linéaire) et une expérience cinématographique. Hep JLG ! Le cinéma n'est pas mort ! Regarde ! Ce n'est pas la fin ! Et, bien qu'il manque peut-être

un maître du jeu à cette expérience de « cinéma différent » mené ici par Digital Story et MémoProd, cette version salle adaptée par la société d'ingénierie et de design Incandescence avec l'IRI qui ont largement et collectivement soutenu Lætitia Masson, propose une seconde lecture de *The End, etc.* L'engagement de l'Institut de Recherche et de l'Innovation aux côtés de Masson fait logiquement suite aux explorations de cinéma interactif Ligne de Temps et Slider (Slider Lab) déjà imaginées par ce département du Centre Georges-Pompidou, dirigé par le prospectif philosophe Bernard Stiegler.

Aujourd'hui ce n'est pas la fin, le spectateur de cinéma marginalisé par les consommations audiovisuelles nomades trouve enfin avec *The End, etc.* une ouverture pour explorer une narration participative et collaborative des histoires de demain. Seul, devant son device numérique, comme armé d'un pointeur laser au cœur de grandes messes méta-cinématographiques, naît un nouveau spectateur. Cette sorte de Spectateur collaboratif, s'engage à *prolonger l'expérience*, en imposant son choix et en partageant ceux de ses congénères, à travers une grande interaction démocratique des images. Dans ce contexte d'interactivité et de narration collaborative on peut s'interroger à la fois sur la posture d'auteurs collaboratifs (les acteurs de la production de *The End, etc.* sont multiples à être impliqués au plus haut niveau du fond et de la forme de l'œuvre) et la position du spectateur qui acquiert la subjectivité du réalisateur côté réflexion décisionnelle (mais le réalisateur ne doit-il pas se positionner comme spectateur avant tout ?). Si nous avons des références cinématographiques à proposer sur ces postures ça serait certainement Alfred Hitchcock avec ses expériences subjectives sur *La Corde*, *Vertigo* ou de *Fenêtre Sur Cour* qui émergeraient. Pourtant, c'est sans conteste Michael Powell et son film *Le Voyeur* (*Peeping Tom*, film britannique de 1960) qui propose la plus belle



Extraits, *The end, etc.* © Lætitia Masson

métaphore à cette mutation spectateur/réalisateur. Dans son film, Powell donne à son assassin (qui tue les femmes en les filmant avec un des montants de son trépied de caméra) la position de réalisateur immergé dans le subjectif cinématographique. Et dans *The End, etc.* Masson donne à ses spectateurs (tout un chacun) la posture de réalisateur qui décide avec la virtualité du numérique de ses montages. Même dans *La Chinoise*, Godard n'était pas arrivé à une démocratie cinématographique aussi réussie. Et quoi que l'on pense du résultat de cette « expérience de cinéma » (à tester de toute urgence) *The End, etc.* marque un tournant dans nos rapports avec les images. Ces images, qui sur ce grand écran devenu interactif et redevenu collectif, écrivent une nouvelle promesse : celle de vivre ensemble des histoires... Quant à une société équitable, c'est une autre histoire.

© Jean-Jacques Gay - Turbulences Vidéo #81

PASSER, ICI ET LÀ

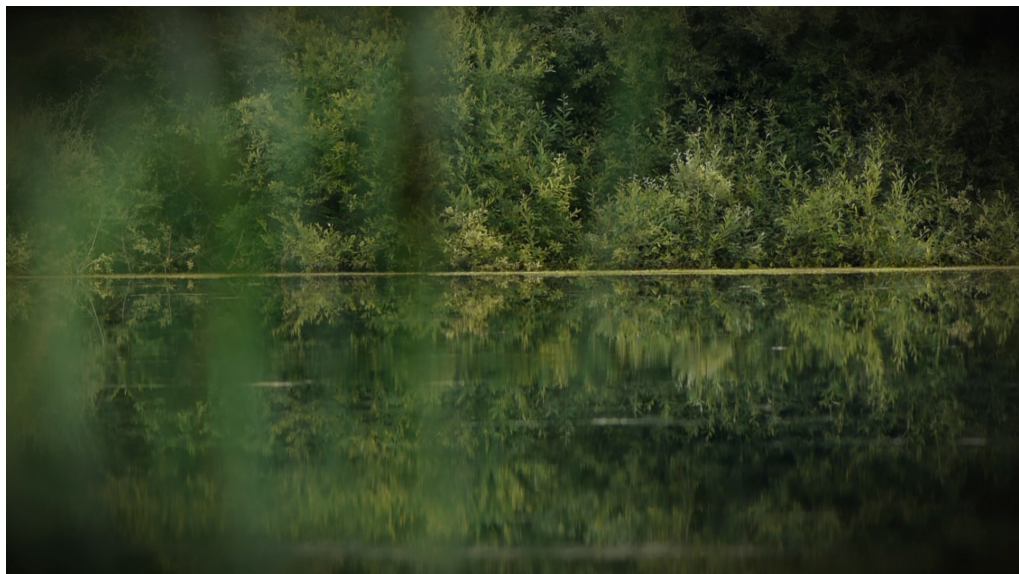
Cinq films de Pierre et Jean Villemin

par Rodolphe Olcèse

Immergée dans les hautes herbes, entre les roseaux, la caméra se fraie un chemin vers un lac, alors qu'une voix pose, selon un mode répétitif et litanique, l'existence d'un passage, d'une sortie du labyrinthe.

Cette ouverture d'*Oiseau de nuit* indique à sa manière l'un des motifs essentiels du cinéma, qui est de nous conduire vers une clarté, vers une intelligence nouvelle de notre présence au monde et aux êtres qui le peuplent. Cela suppose que nous parvenions à nous extraire de l'entrelacs des habitudes, a priori et pré-vision par quoi, et il ne pourrait en être autrement, nous avons toujours déjà jugé les choses sur lesquelles se pose notre regard. Le cinéma, dont le sens est précisément de faire bouger les formes, peut y aider. Le conte également, à n'en pas douter. Y recourir est une manière d'adresser quelque chose de neuf à de vieilles oreilles, et réciproquement. Il était une fois. Le conte est toujours l'histoire d'une première fois.

Les films de Pierre et Jean Villemin font cheminer ensemble le texte et l'image dans la construction de l'espace du film, au point que le même texte peut à la fois se dérouler de manière phonique et s'inscrire dans l'image. La voix n'est pas simplement un acte off, éteint, qui surdéterminerait l'image. Elle cherche à révéler que les formes qui viennent dans l'instant devant la caméra — un lac, un arbre, un héron — portent l'histoire du lieu où elles se déploient et nous donnent, dans les lignes qu'elles composent, en même temps que leur présence, leur commencement et leur adresse, leur envoi. La voix, ce qu'elle dit mais aussi son timbre et sa gravité, est dans cette mesure décisive quant à l'expérience du film.



Oiseau de nuit © Pierre et Jean Villemin

Cette extrême cohérence entre le dire et le montrer, qui ont besoin l'un de l'autre pour donner à voir, est portée par une recherche plastique à la fois délicate et radicale. L'eau vaut d'être filmée car elle peut elle-même nous livrer une image, une image sombre où se signale avec évidence que la photographie du réel est photographie dans et par le réel. Le monde lui-même est *camera obscura*. Dans *Forêt noire*, le geste de filmer consiste fondamentalement à recevoir une image commencée par l'environnement lui-même, ce qui n'est en rien contradictoire avec cette facture plastique belle et exigeante des films de Pierre et Jean Villemin, ni avec leur dimension de fabrique artisanale de figures libres et personnelles. Il faut avoir été impressionné par les branches qui se dessinent à la surface de l'eau calme pour chercher, en s'enfonçant dans l'obscurité de la forêt, et au-delà d'elle, la lumière qui permet au monde de construire sa propre image. Car même lorsqu'elle semble très lointaine, et totalement occultée, c'est toujours la lumière qui tremble au fond du visible et peut l'animer.

Les Contes paradoxaux, à leur manière, continuent d'explorer cette expérience du monde comme *camera obscura*, en partant à la rencontre de vestiges d'une existence passée, possiblement recluse au milieu d'un bois. Cette série de films veut capter une communauté humaine révolue et mythique. Une vieille cabane abandonnée, jadis habitée si l'on en juge par le mobilier qu'il en reste, devient la figure dévastée de cette communauté, contraposée à ce fond lui-même photosensible qu'est la forêt. Confrontée à cette image plus vaste, et riche de mille détails, la caméra devient un outil d'exploration et de compréhension de ce « temps d'avant » qui ne saurait nous donner, comme l'eût écrit Emmanuel Levinas, que « la trace de sa passée ». Que l'image nous soit donnée n'est donc en rien suffisant. Il faut encore qu'elle soit découpée et transformée, agie puis restituée, pour que se libère le sens dont elle est capable. *Les Contes paradoxaux* donnent à voir le feu qui a brûlé la cabane. Le feu, c'est-à-dire la danse des flammes mais aussi leur *à propos* mythique, le mouvement qui le nourrit au point de conduire à son foyer les

murs de la baraque eux-mêmes. Le feu devient ainsi un passage jusqu'à nous frayé, depuis un lointain jadis, auquel le voyageur perdu au milieu du bois, tombant sur des débris épars, sera renvoyé, s'il se laisse lui-même décrypter par les signes devant lui disséminés.

Ce n'est pas le moindre effort du cinéma que de montrer que d'autres ont existé avant nous, et d'indiquer qu'ils ont rendu le monde habitable. Et il est beau que le vif d'un travail de vidéaste soit de chercher dans les formes minuscules – toiles d'araignée, tôle rouillée, branchages et bourgeons — autant de traces de cette communauté entre l'*ici et là* de notre présence au monde et un *avoir été* à nos yeux inaccessible. Par leur dimension picturale, et ce regard, patient et profond, posé sur le réel, les films de Pierre et Jean Villemain témoignent que nos promenades en forêt, même menées solitairement, nous ouvrent nécessairement à l'expérience d'une compagnie. Les chemins sous nos pas existent parce que d'autres les ont sillonnés et pour que d'autres y viennent à leur tour.

Aussi, le mouvement semble aller de soi, qui fait les frères Villemain chercher en milieu urbain à produire des formes nouvelles. Les films qui composent les *Contes saturniens* sont doués de la même qualité plastique que ceux tournés au bord d'un lac, au contact des arbres ou parmi les restes d'une vieille cabane laissée à l'abandon. L'attention aux ombres et aux reflets, à une indécision des êtres, qui serait le meilleur chemin pour les appréhender en vérité, y est intacte, et s'enrichit de l'industrie et de l'agitation humaines. Feux et lampadaires nous adressent des couleurs inédites, et l'eau laisse surgir des silhouettes arrachées à la nuit par un nouveau filtre. Les poèmes filmés « *Franziska* », « *Sans souci* » ou « *Le haricot bleu* » montrent également la continuité qu'il y a entre nos villes et les grands espaces naturels. Ce sont les mêmes nuages, dont les plans des frères Villemain savent montrer la densité extraordinaire, qui glissent en effet des unes aux autres. Et c'est la même coexistence du sec et de l'humide que l'on peut y expérimenter. Il n'y a donc rien de paradoxal à ce que le chapitre sur la « Villa Fidelia » ne nous montre pas ladite villa, mais le ciel sous lequel elle se dresse sûrement, ou encore les arbres parmi lesquels elle se laisse approcher par le poète. L'invitation est au voyage. Il faut sortir et se mettre en chemin, pour retrouver ce qui, de notre humanité passée, continue de sourdre entre les branches, et nous appelle, au fond du bois.

© Rodolphe Olcèse - Turbulences Vidéo #81

Le sentiment dépassé de la répétition

par Pierre Fresnault-Deruelle

Le film – *Cheminement (s)* – de Nikolas Chasser Skilbeck est une manifestation exemplaire de l'art vidéo (image 1). Ce film, tourné dans l'usine d'un laboratoire pharmaceutique (les Ets Chemineau), est un court métrage de 18 minutes, en couleurs. Il résulte d'un montage de séquences réalisées avec une caméra « réflex » fixe, l'artiste ne s'étant autorisé que des zooms arrière ou avant et quelques « plongées ».

Accompagné d'une bande sonore originale (signée Arthur Zerktoni), *Cheminement(s)* est un film peuplé d'artefacts animés et programmés : défilements (de droite à gauche, et inversement), tournoiements et girations, empilements et empaquetages hyper réglés, embouteillages - au sens premier du terme - etc.

Le roulement des objets se combine parfois aux mouvements saccadés des dispositifs machiniques, de sorte que s'expose sous nos yeux un vaste et compliqué processus que nulle signalétique ne saurait mieux gérer.

Symptomatiquement, aux 2/3 du film, un chariot

élévateur, évoluant sur un axe perpendiculaire à la surface de l'écran, s'avance comme pour nous chasser de ce monde robotisé.

Une exception, confirmant la règle, veut qu'au second plan (à moins qu'il s'agisse de reflets) passent des formes spectrales. Ce sont les blouses blanches des hommes et des femmes chargés de maintenir le bon fonctionnement de l'usine. Des personnages anonymes (les mêmes sans doute) peuplent également des inserts qui ajoutent, paradoxalement, à la froideur de l'ensemble. Exception dans l'exception : la poignée de mains échangée vers la fin du film, ainsi que la sortie des

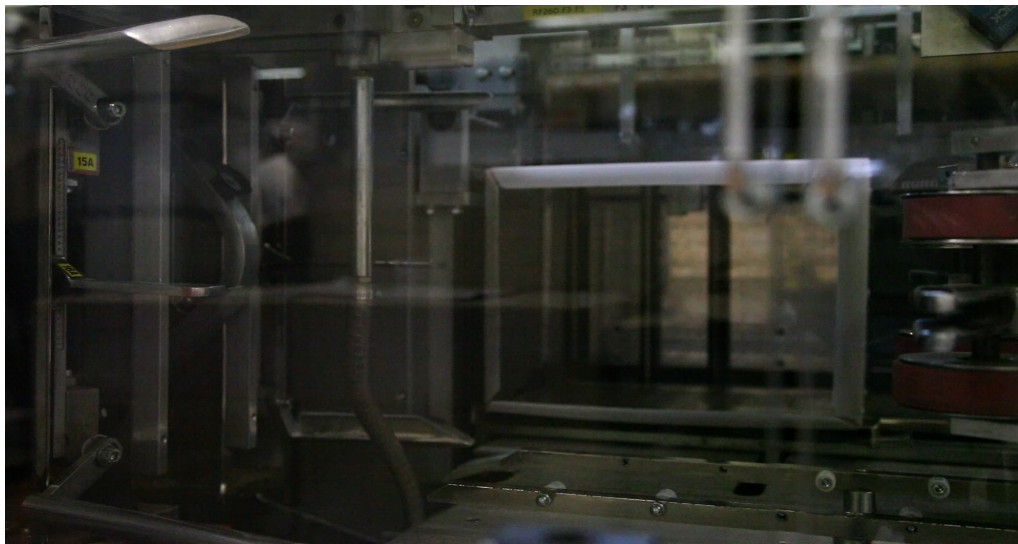


Image 1

gens de leur usine. Ces gens, tronqués, dont on ne voit que les jambes, vivifient par raccroc l'univers de cette *mecanica magna*.

Défalcation faite de ces rares moments « habités », on songe à l'œuvre de Allemand Carl Grossberg (actif jusqu'en vers 1940) ou à la perfection sèche des toiles « précisionnistes » de l'Américain Charles Sheeler qui, en 1939, peint *Rolling Power* (image 2).

Ce tableau, photoréaliste avant la lettre, expose le détail des roues motrices d'une locomotive. Ce faisant, Sheeler vante la maîtrise technologique des ingénieurs, ces nouveaux Vulcain. Sans doute, avec son film, Chasser Skilbeck n'est-il pas, non plus, étranger à la production d'un effet similaire ; mais il reste que, tout en mesurant la puissance canalisée des automatismes, l'artiste a relégué cette dernière au second rang, et cela pour mieux dire sa fascination devant l'étonnant enchaînement des phases de la production.

Outre Sheeler et Grossberg, nous sommes,

aussi, très près du cinéma expérimental de l'époque Dada, lorsque Fernand Léger produit son *Ballet mécanique*, sans parler de son affiche pour *L'Inhumaine*, le film de Marcel L'Herbier (image 3). Au vrai, les références ne cessent d'affluer, preuve qu'avec *Cheminement(s)* l'artiste croise les lignées iconographiques du Grand Texte de la culture occidentale.

On veut, cependant, faire remarquer que le vidéaste ne se présente pas comme un héritier du constructivisme ou des films d'un Marcel Duchamp, comme *Anémic Cinéma*, par exemple. On désire, seulement, faire valoir le fait que Chasser Skilbeck retrouve - à son corps défendant - tel ou tel courant artistique déjà répertorié.

On note, enfin, la remarquable complémentarité existant entre la bande image et la bande « bruitiste » chargée de dramatiser les plans séquences de *Cheminement(s)*.

Mais, depuis les années folles, beaucoup d'eau a passé sous les ponts. La machine, en effet, s'est

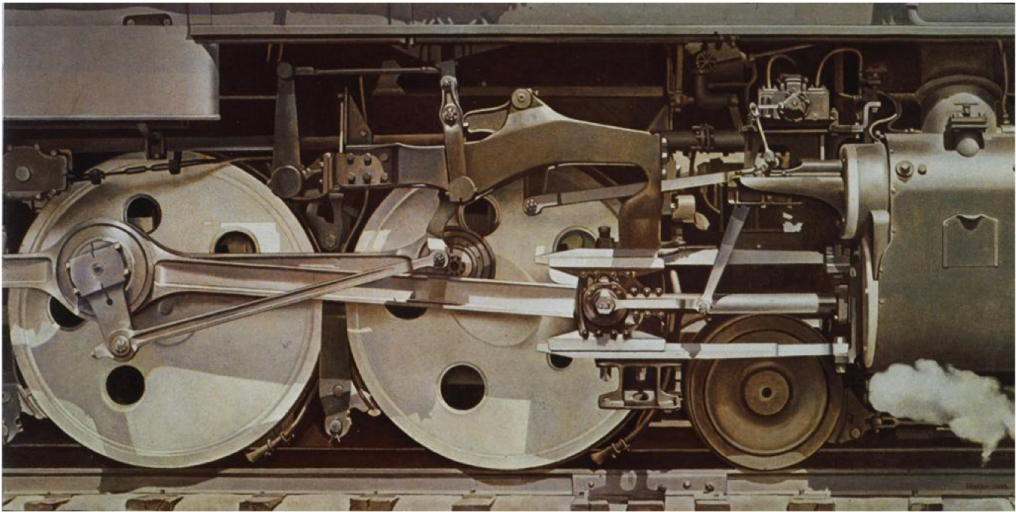


Image 2



Image 3



Image 4

souvent révélée mangeuse d'hommes (cf. *Temps Modernes* de Chaplin). Dans la seconde moitié du XX^{ème}s., les artistes qui continuent, comme leur devoir l'exige, d'évaluer notre rapport au monde, regardent les développements du machinisme d'un œil interrogateur, voire suspicieux : il suffit de se reporter aux toiles d'un Konrad Klapheck ou d'un Peter Klasen. Faut-il considérer pour autant qu'avec *Cheminement(s)*, il faille passer de l'interrogation à l'inquiétude ? Non, sans doute, car Chasser Skilbeck – on l'a dit plus haut – adopte le point de vue d'un observateur plus friand d'esthétique que de considération d'ordre symbolique ou métaphorique, comme « la machinerie sociale », par exemple. On ne peut s'empêcher, toutefois, de penser que le vidéaste témoigne à sa façon de la prise du pouvoir des moteurs sur l'homme telle qu'elle s'esquisse, en 1928, avec *L'Homme rationnel*, du futuriste Diugelroff (image 4).

La vidéo de Chasser Skilbeck frappe l'observateur pour une autre raison encore : elle évoque le 7^e Art. Ainsi, le train de certains segments crantés rappelle-t-il le déroulement de la pellicule conduite par la roue dentée d'un projecteur. Ceci entraînant cela, il est amusant de voir dans *Cheminement(s)*, la résurgence du dispositif de Carmontelle qui, au Siècle des Lumières, met au point le défilement en continu d'images destinées à être montrées sous forme de spectacle. Carmontelle se servait de deux rouleaux (déroulant/enroulant) situés de part et d'autre d'une scène. Faisant écho à son lointain prédécesseur, mais avec de tout autres moyens, Chasser Skilbeck retrouve le mouvement latéral des choses vues depuis une fenêtre immobile.

Cheminement(s), qui mise sur la répétition liée au formatage des pièces, pourrait être lassant. Il n'en est rien. La force de ce métrage repose sur un rapide dépassement de l'ennui au delà duquel monte le plaisir consistant à saisir « l'intelligence plastique » de l'artiste. Cette œuvre déconcertante nous parle de nous parce que - sa beauté mise à part - elle est, comme le disait Freud de certaines fictions, étrange et secrètement familière.

© Pierre Fresnault-Deruelle

Professeur émérité à Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) - Turbulences Vidéo #81

Une marotte

par Gilbert Pons

Les oeuvres de l'art élisent volontiers domicile dans des endroits inattendus. Ressortissant quelque peu à l'occulte, l'exemple que voici en offre une intrigante illustration.

« La superstition est la poésie de la vie. »

Goethe

Une maison rustique située dans le Pays de Cocagne, par conséquent très à l'écart des circuits de l'art contemporain, n'est pas le cadre idéal pour une exposition ; pourtant, il y eut tout récemment une sorte de vernissage, disons plutôt un arrosage, à proximité du bureau où j'écris en ce moment.

L'histoire commence par un fait divers, disons plus sobrement un phénomène difficile à expliquer, à raconter aussi d'ailleurs.

Il y a tout juste deux semaines, c'était un dimanche matin, mon frère m'appela tout à coup ; de l'eau dégoulinait du haut d'une cloison, à l'étage. Une flaque assez importante, à l'odeur bizarre, s'étendait sur les dalles disjointes du palier. Le bruit, d'un volume disproportionné avec la quantité de liquide répandu, l'avait alerté alors qu'il cherchait quelque chose dans une pièce voisine. Des investigations au grenier, à l'aplomb de l'endroit où l'événement venait de se produire, ne nous permirent malheureusement pas de déterminer sa cause. Le temps était ensoleillé depuis plusieurs jours et on ne constatait dans les parages aucune trace d'humidité. Comme il n'y avait pas de canalisation à ce niveau, donc nulle fuite possible, l'énigme était de taille.

Elle le fut bien davantage quand le faisceau de la lampe torche que promenait machinalement mon frère rencontra, accroché à un mur du grenier, tout près de la zone d'où le mystérieux liquide avait ruisselé, un objet déroutant. Il était bizarre, en effet, il était surtout affreux et sa présence inopinée, surtout à ce moment-là et sous cet éclairage, avait de quoi mettre mal à l'aise. On aurait dit un instrument de magie noire, une sorte de fétiche bricolé avec des matériaux hétéroclites. Cette marotte — c'est le nom de baptême qui me vint d'emblée à l'esprit —, avait été fabriquée avec beaucoup de soin à partir d'un pinceau hors d'usage, ou d'une brosse fatiguée. Courts et rigides, les poils sombres étaient coiffés d'un crâne ; un crâne de chat, m'apprit mon frère après avoir vérifié son diagnostic dans un traité d'anatomie. D'un gris blafard tirant sur le jaunâtre, l'os luisait faiblement. La mandibule était absente, le maxillaire supérieur avait perdu ses dents. Soigneusement enroulés sur eux-mêmes pour former une sorte de spirale, de minces cordons garnissaient les orbites. Le crâne, les cordelettes qui lui faisaient un regard impressionnant, étaient recouverts de cire, comme si on avait voulu protéger la chimère, ou amplifier ses vertus maléfiques. L'ustensile était bien ficelé.



© Photo : Gilbert Pons, août 2013

La consultation d'un ouvrage de Dominique Camus, spécialiste attiré de la sorcellerie, entretint l'incertitude initiale ; aucun accessoire traditionnel en usage depuis des lustres dans les campagnes françaises ne ressemblait à cette « marotte ». C'était à coup sûr un objet peu courant.

Les nuits qui suivirent ne furent pas reposantes, j'en vins même à soupçonner un voisin, membre présumé d'une secte locale, avec lequel j'avais eu un différend par le passé. Profitant de mon absence — je ne ferme pas la maison à clef lorsque je vais au village —, il avait pu déposer chez moi cet accessoire macabre dans une intention malveillante.

Férus de littérature fantastique, certains amis m'exhortèrent d'ailleurs, par précaution, à prendre contact avec un exorciste et, en attendant son éventuelle intervention, à asperger d'eau bénite le satané engin. Connu pour sa fréquentation des pays où le vaudou se pratique, un plasticien dont j'ai commenté naguère nombre de travaux m'incita vivement à le recouvrir de gros sel, sans oublier la partie du sol où le liquide avait stagné. Il me fut aussi conseillé d'aviser les gendarmes... C'est ce que je fis, non sans avoir tergiversé, mais en omettant bien sûr l'épisode de l'eau issue de nulle part que les représentants de l'ordre auraient probablement attribué à une hallucination — le surnaturel ne figure



pas dans leur vocabulaire.

Quelques jours passèrent, mais sans le moindre progrès dans l'élucidation de ces anomalies.

La solution, mais elle était partielle, vint d'où je ne l'attendais pas, en l'occurrence du Jura. Ma maison étant spacieuse et une portion du grenier à peu près vacante, j'avais hébergé pendant plus de cinq ans les oeuvres de Philippe Cochet, de grands tableaux réalisés lorsqu'il vivait en Auvergne ainsi que des petits meubles et divers accessoires dont il n'avait pas l'utilité durant son séjour à Mayotte. Philippe, je lui avais consacré ici même un article¹. Lorsqu'en octobre dernier, revenu des îles, l'artiste était venu récupérer son matériel, il avait laissé ce truc bizarroïde, en guise de remerciement. Placé dans un endroit discret et mal éclairé, je n'avais pas remarqué sa présence ; et puis, je ne monte généralement au grenier qu'après un gros orage, pour vérifier s'il n'y a pas de gouttières. C'est fortuitement que j'appris, par un coup de téléphone de l'auteur, quelle était la source exacte, l'une des sources, de cette étrange affaire. L'interprétation dont sa « bricole ludique » avait de ma part fait l'objet provoqua quelques rires au bout du fil. Ne me restait plus qu'à récupérer les photos que j'avais déposées à la gendarmerie du village et à présenter

1 - « Considérations anachroniques sur la démarche de Philippe Cochet », *Turbulences vidéo*, n° 48, juillet 2005.



© Photo : Gilbert Pons, août 2013

mes excuses au brigadier de service pour le dérangement. Il me restait aussi à écrire.

Le texte publié en juillet 2005 ne portait pas sur les peintures de Philippe Cochet, non ; c'était la singularité de ses oeuvres périphériques qui avait retenu mon oeil, bien davantage en tout cas que la belle austérité de ses acryliques. Avec le recul, je me demande encore pourquoi l'idée d'un rapprochement entre ce bidule à fonctionnement symbolique et tous ceux qui l'avaient précédé, ses cousins en quelque sorte, ne m'était pas venue, d'autant que les ingrédients mis à contribution dans cette formule étaient à peu près les mêmes, à la taille près peut-être, que ceux figurant dans les combinaisons antérieures, celles auxquelles j'avais naguère fait un sort. Assurément, l'énigme non résolue de la chute d'eau m'avait conduit, ou égaré, dans les labyrinthes de l'occulte.

Un examen plus attentif, en tout cas plus circonspect, aurait pu me convaincre que cet objet, il est vrai sans signature, avait plus à voir avec la création plastique qu'avec on ne sait quel rituel d'envoûtement, et dans la présence de ce pinceau devenu inopérant, couronné de surcroît du traditionnel emblème de la mort, j'aurais dû déchiffrer les signes à peine masqués d'un renoncement à la peinture dont Philippe m'avait fait la confidence quelques mois plus tôt.

Qui sait si, en le dissimulant à demi dans le galetas d'un critique, déclenchant ainsi, mais à retardement, la rédaction d'un article, Phil l'espiègle n'avait pas souhaité que cette vanitas² à usage interne accédât peu ou prou au statut d'oeuvre d'art ? Si tel était bien le cas, alors il a gagné son pari insolite, car l'improbable concomitance entre deux événements sans rapport apparent a fait de cet objet antipathique une drôle de gargouille. Je la conserverai pieusement...

© Gilbert Pons, La Blanquié, fin août 2013 - Turbulences Vidéo #81

2 - Cf. Gilbert Pons, « Quelle peinture que la vanité, brèves remarques sur le statut de l'os dans la peinture », Cahiers de Médiologie, n° 16, automne 2003, p. 208-215.