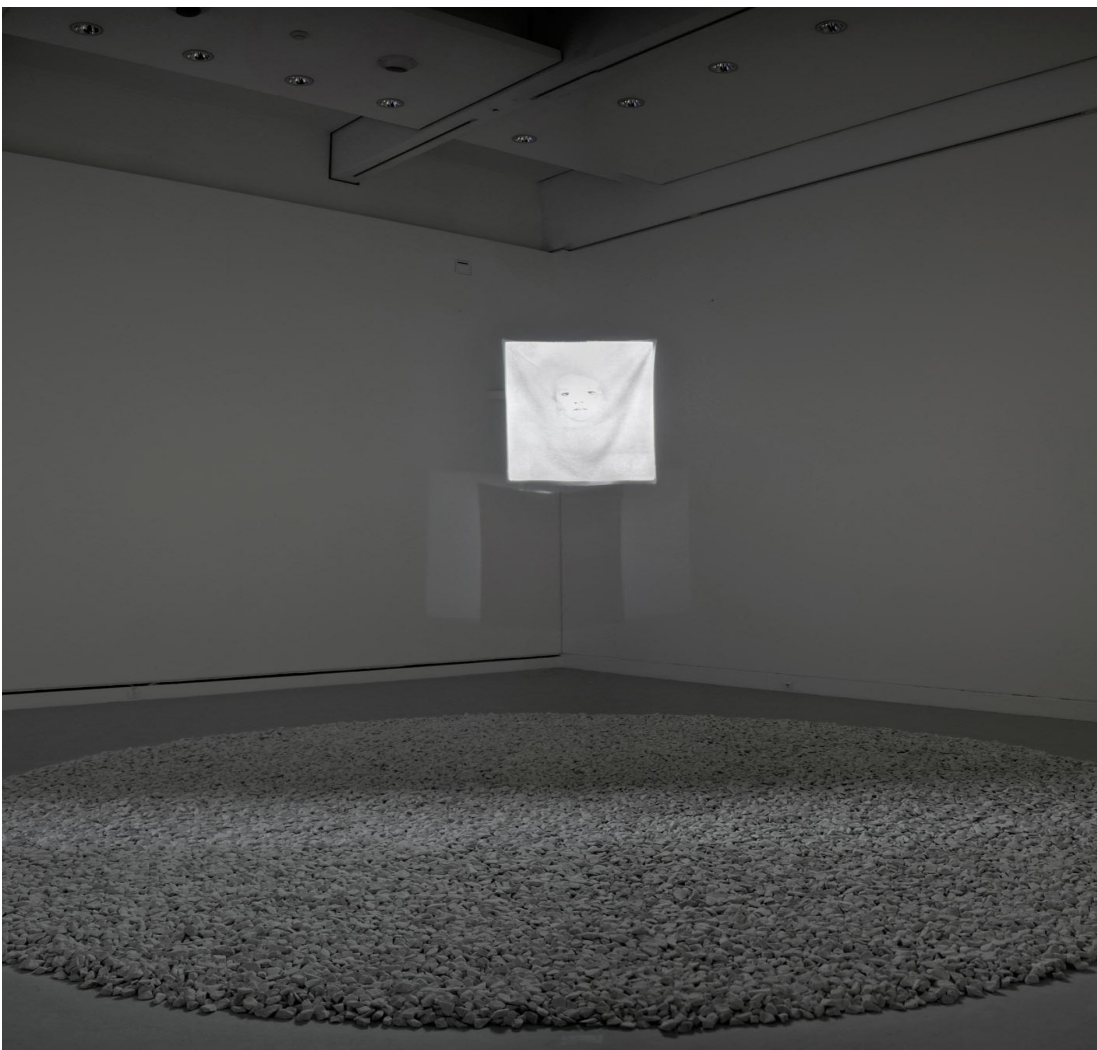




Turbulences Vidéo

revue trimestrielle 84 - Juillet 2014



Turbulences video #84 • 2014

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

Ont collaboré à ce numéro : Marion Arnoux, Anaïs Bernard, Alain Bourges, Geneviève Charras, Jean-Paul Fargier, Philippe Franck, Jean-Paul Gavard-Perret, Jean-Jacques Gay, Chantal Lapeyre-Desmaison, Jean-Philippe Mangeon, Charles Pennequin, Simona Polvani, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre, Christine Webster.

Relecture : Evelyne Ducrot, Anick Maréchal, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre.

Coordination & mise en page : Éric André Freydefont & Kassandra Da Costa

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 #84 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •

La revue Turbulences vidéo #97 bénéficie du soutien du ministère de la Culture / DRAC Auvergne Rhône Alpes, de la ville de Clermont-Ferrand, de Clermont Auvergne Métropole, du conseil départemental du Puy-de-Dôme et du conseil régional d'Auvergne Rhône Alpes.

En couverture de ce numéro :

1. © Etienne Brunet

2. © Photo Musées de Strasbourg, M.Bertola

Turbulences Vidéo

revue trimestrielle 84 - Juillet 2014

édito

Since our start, we defined ourselves as ' observers ' which, to some people, may sound a little static. On the contrary, we think and we feel we are in the movement. Since our magazine turned fully digital, we experimented different forms and platforms. Here is another one : closer to the webzine world but with the initial idea of a temporal rendez-vous every quarter of the year. Feel free to comment and help us improve.

Observer, c'est surtout être dans le mouvement. Depuis ses débuts, VIDEOFORMES en a fait son « credo ». Avec Turbulences Video et son édition numérique nous explorons différentes solutions, faisant même le choix de beta-tester certaines solutions. L'édition de juillet 2014, #84, sera celle d'un nouveau format proche du webzine dans la forme en conservant néanmoins l'esprit de rendez-vous qui est celui des tous débuts. Merci de nous dire ce que vous pensez de cette évolution afin d'en corriger le sens si possible.

(special thanks to / merci à Jacques U.)

Gabriel Soucheyre

Sommaire#84

Juillet 2014

Chroniques en mouvement ///

Bill Viola : De la Vanité des images au jeu vidéo. Par Jean-Jacques Gay (p.5)

Entrevoir Robert Cahen. Par Pascal Lièvre (p.12)

Mettre les voiles. Par Leïla Simon (p.18)

Olga Mesa sur le tarmac ! Par Geneviève Charras (p.20)

Journal de voyage au cœur du numérique. Par Jean-Paul Fargier (p.22)

Les nids à poussière de Lionel Sabatté. Par Gilbert Pons (p.33)

L'œil d'Icare, bref survol d'une exposition aérienne. Par Gilbert Pons (p.36)

Portrait d'artiste : Anders Weberg (p.42)

Interview with Ander Weberg. By Gabriel Soucheyre (p.44)

Numb. Par Francesco Cazzin (p.49)

Ambiancé (Teaser). Par Nadin Mai (p.51)

Few words Par Anders (p.53)

Portrait vidéo de Anders Weberg. (p.54)

Sur le fond ///

Nos Iliades, nos Odyssées. Par Alain Bourges (p.55)

La contrainte est créative. Par Étienne Brunet (p.61)

Les œuvres en scène ///

Duras : le cinéma d'amour, m'amour du cinéma. Par Jean-Paul Gavard-Perret (p.65)

Screen cloches, quand le voile devient écran ! Par José Man Lius (p.69)

Bill Viola : De la vanité des images au jeu vidéo.

par Jean-Jacques Gay

Qui est Bill Viola ? Premier vidéaste élu membre de la National Academy de New York ? Premier artiste des nouveaux médias à accrocher une œuvre vidéo (*Self Portrait, Submerged 2014*) dans la légendaire collection d'autoportraits du couloir Vasari des Offices de Florence ? Bill Viola est un sexagénaire américain qui depuis plus d'un demi siècle regarde la mort en face.

Jeune artiste new-yorkais élevé dans les années 70 à la Kitchen d'Andy Warhol et de Steina et Woody Vasulka, aujourd'hui installé en Californie, ce grand mystique est à la fois un technicien avisé de l'image et du son et un éminent érudit. Il se réfère à la fois au poète islamique du XIII^{ème} siècle Rumi, au bouddhiste zen du XVIII^{ème} Ryokan, au mystique espagnol du XVI^{ème} siècle Saint Jean de la Croix et au philosophe du III^{ème} siècle Plotin. Sans oublier que le maître zen Daien Tanaka est son « héros ».

Plus que la vidéo, la matière de prédilection de Bill Viola est le temps, celui qui passe et qui gère l'humanité. De fait son obsession est la vie. La vie avant la vie, pendant la vie et après la vie ; La vie en vidéo. Si vidéo veut dire « je vois » c'est avec cette

vidéo que Viola regarde notre monde et façonne depuis presque cinquante ans une œuvre de films, de sculptures et d'installations à vivre.

Avant de parler et de filmer, Bill Viola commence chaque matin ses journées en écrivant. Alors, derrière chacune de ses œuvres il y a ce journal de plus de 40 volumes... certains de 1973 à 1994 ont déjà été édités. Car Viola recherche toujours de nouvelles façons de nous faire voir ce que nous n'avons pas vu. Dernière expérience, un jeu vidéo en préparation : *The Night Journey*. Mais qui est Bill Viola ?

Jean-Jacques Gay : Vidéaste, sculpteur, peintre digital... Qui est Bill Viola ?



Bill Viola, *The Sleep of Reason* (détail), 1988 (installation vidéo sonore, en continu / Carnegie Museum, Pittsburgh, Etats-Unis / © Photo : Kira Perov)

Bill Viola : Je fais beaucoup de choses et c'est vrai que je suis une sorte de peintre, pourtant lorsque j'étais aux beaux arts je n'étais pas un bon peintre... Mais c'était aussi une époque où le cinéma était un outil à la mode chez les artistes et j'étais fasciné par la mécanique filmique. J'aurais pu être réalisateur de cinéma, mais quand le premier enregistreur portable de vidéo est apparu (le fameux Portapak de Sony ndlr), dès que j'ai vu cette image vidéo apparaître, j'ai su. Lorsque l'on appuyait sur un bouton, une petite lumière apparaissait sur l'écran puis devenait une image comme dans un souffle électronique bleu. Dès que j'ai vu ça, je me suis sentis chez moi. Je me suis dit : « *c'est chez moi* ». Oui je suis en quelque sorte un peintre numérique, mais qui est né avant le numérique, avec l'analogique et l'image électronique.

JJG : Vous utilisez la vidéo pour faire une peinture temporelle ?

BV : Oui c'est vraiment ce que je fais, avec

l'obsession de l'immersion à la recherche d'une nouvelle dimension temporelle.

JJG : Sigmund Freud disait que : « *dans le quotidien il faut penser à la mort pour supporter la vie* ! » Lorsque l'on regarde attentivement vos œuvres vidéo entre la naissance et la mort on a l'impression que la vidéo représente plus que la vie, appelle la mort même !

BV : oui la mort est là. Et elle sera toujours là. Elle est là dans cette pièce ! La mort est nécessaire. On ne serait pas ici, si la mort n'existait pas. Et ce qui me dérange quand aujourd'hui on parle d'allonger la durée de vie, c'est que c'est une idée problématique, car finalement se sont les plus riches qui vont en profiter et ce n'est pas ce que nous souhaitons. Donc cette idée de la mort est importantes. Je sais que les gens en ont extrêmement peur. J'en avait peur moi aussi lorsque j'étais jeune. Et puis la chance que j'ai eue à 6 ans, c'est que j'ai failli mourir. Je suis tombé

dans un lac et j'ai coulé mais heureusement, mon oncle c'est rendu compte qu'il ne me voyait plus. Il a plongé et il m'a ramené à la surface. Et lorsqu'il m'a ramené à l'air libre, je le repoussais. Je ne m'en rendais pas compte à l'époque, mais lors de ce début de noyade j'ai vu le monde le plus beau que j'aie jamais contemplé. Des plantes qui ondulaient, une lumière bleue, une lumière sous-marine. Il n'y avait plus de gravité, donc je flottais. J'aurais voulu rester là. Et si mon oncle ne m'avait pas repêché, j'y serais encore ! Donc j'ai eu de la chance, car à partir de ce moment là, je n'ai plus eu peur de la mort.

JJG : Votre façon de travailler pour, récemment les *Dreamers*, et bien sûr depuis *The Reflecting Pool*, est basée sur cette expérience ?

BV : C'est vrai que lorsque j'ai fait *Reflecting Pool*, qui est une de mes premières œuvres (1977/1979), c'est une expression de ma quasi-noyade. Et c'est pour ça que les gens me collent toujours un lien avec l'eau et même si je pense que c'est tout à fait vrai, l'électricité qui nous permet de communiquer est techniquement comme un fluide, comme l'eau... et est plus en rapport avec ma recherche. Donc c'est cette force active qui vibre en performance autour de nous et en nous, qui est ma vraie matière de travail, c'est ce qui relie les gens et qui est lié avec eux, qui pour moi est essentiel.

JJG : Il y a un élément permanent dans votre travail qui s'ajoute à l'Eau, au Feu et au Temps qui est ce « Processus de mutation ». Pouvez vous nous parler de ce processus de transformation ?

BV : La transformation est une des choses les plus importantes dans l'existence humaine. La transformation est une force profonde et nécessaire qui agit en permanence sous l'écran radar. C'est un processus lent qui construit, qui permet la construction d'un nouvel être humain et c'est un processus qui est permanent et qui peut se

produire à travers ce que nous voyons, à travers ce que nous disons et à travers ce que nous savons et surtout à travers les erreurs que nous commettons. Je pense que commettre une erreur c'est une des choses importantes, et les plus nécessaires à l'être humain, et cette idée de pouvoir changer d'avis c'est la chose la plus importante pour l'être humain dans sa mutation.

JJG : L'être humain reste votre objet de travail ?

BV : L'être humain est une créature extraordinaire. Il a la faculté de comprendre les choses de différentes façon et ça compense le fait que la vie soit trop courte... et notamment quand on n'a même pas commencé le trajet dans notre monde ici-bas et parmi les nombreux grands maîtres qui ont eu une influence sur moi, dont certains sont très anciens, ceux qui sont encore parmi nous... pour moi il s'agit d'un voyage à travers la vie en sachant que bien sûr vous n'allez pas vivre éternellement.

L'humanité est constituée de trois éléments. Le premier est ce qui n'est pas encore né, ce qui nous précède (je l'imagine comme un Puis). Il y a donc ceux qui ne sont pas nés et à l'autre extrémité vous avez les morts auxquels nous rendons hommage en permanence. Chacun dans cette salle connaît quelqu'un qui n'est plus parmi nous. Et ces deux éléments sont éternels. Ceux qui ne sont pas nés et les morts. Et puis il y a un autre lieu tout à fait spécial. Il s'agit de l'élément du milieu et donc de nous mêmes : les vivants. Il s'agit de tous ceux qui sont ici, de nous tous qui habitons sur cette planète et qui voyageons dans le temps. Et c'est sur le temps que nous travaillons ici. C'est le temps qui rend mon art possible.

JJG : Ce temps est la grande question de l'humanité ?

BV : La grande question pour l'humanité, c'est que l'être humain meurt. Que les individus disparaissent. C'est ce qui se passe avec cet espèce de réservoir,



Bill Viola, *Tristan's Ascension* (The Sound of a Mountain Under a Waterfall), 2005 (projection vidéo couleurs haute définition, quatre enceintes / 10 minutes 16 secondes / performeur : John Hay / Collection Pinault / Photo : Kira Perov)

ce puits de l'humanité. Donc je pense qu'il s'agit de 3 éléments : Avant, Pendant et Après. Qui pour moi est vraiment le facteur essentiel de ce qui nous définit.

JJG : Le temps est essentiel ?

BV : Dans ce puits de l'humanité, c'est ce temps, ce temps qui rend tout possible. C'est pour ça que nous devons prendre le temps de nous engager pour acquérir les connaissances et les changer... les enrichir. Et nous n'avons qu'un temps limité pour faire ça ! C'est pour cette raison que la condition humaine est aussi puissante.

Mais l'élément le plus important, celui que les hommes et les femmes recherchent dans leur vie, c'est de laisser quelque chose de leur vie. De laisser quelque chose derrière eux. Dans cette salle, les morts sont présents car tout ce que nous connaissons nous a été transmis par ceux qui nous ont précédés.

JJG : Votre œuvre joue avec le temps du spectateur et vous avez même été jusqu'à mettre au point un jeu vidéo intitulé *The Night Journey*. Pouvez vous nous raconter comment est né ce projet de jeu vidéo ?

BV : Ça fait plus de cinq ans que je travaille sur cet énorme projet de jeu qui n'est d'ailleurs pas terminé. Nous avons montré le premier niveau de *The Night Journey* pour que les gens puissent déjà le tester. Et comme nous avons eu beaucoup de bons retours, nous allons tenter de le fabriquer et de le commercialiser comme un vrai jeu vidéo.

JJG : Sur quoi est basé ce jeu ?

BV : Pour ce jeu l'inspiration visuelle est tirée de mes travaux antérieurs et le récit vient de la vie et des écrits de grands personnages mystiques du III^e au XVIII^e siècle comme Rumi, Ryokan, Saint Jean de la Croix ou Plotin. Le design interactif tente d'évoquer dans l'esprit du lecteur un sentiment

de voyage archétype de l'illumination par la « mécanique » de l'expérience de jeu – à savoir les choix et les actions du joueur pendant le match. Vous l'avez compris ce voyage nocturne nous emmène à travers un paysage poétique, un espace qui a plus de réflexion et de qualités spirituelles que géographiques. La mécanique de base dans le jeu est l'acte de voyager en réfléchissant plutôt que d'atteindre certaines destinations – le voyage le long d'un chemin de l'illumination.

JJG : Cet expérience de jeu vidéo est une tentative d'accroître l'interactivité entre votre spectateur et votre univers ?

BV : Oui, j'ai toujours voulu faire jouer mon spectateur avec ce genre de dispositif. *The Night Journey* est un jeu solitaire. Dans ce monde tu n'as personne d'autre avec toi. Ça commence en haut, tout en haut. Tu n'as personne avec toi. Tu es seul et dans un endroit où tu vois tout le paysage. C'est comme être au ciel. Et puis tu descends dans la brume de plus en plus bas. Et puis tu atterris sous un bel arbre. Et cet arbre est le point central du jeu qui te donne accès à 4 portes : une forêt, une montagne, une mer et bien sur un désert. C'est un jeu qui a 100 miles de circonférence et que tu explores tout seul, que tu découvres tout seul. Tu te promènes seul, et la chose la plus importante qui peut arriver (tous les hommes sont curieux) c'est que les visiteurs soient attirés par des choses anodines qu'on leur laisse aller voir et découvrir seuls... Et là, tout bouge jusqu'à un certain point... Ici on peut aller n'importe où et que l'on soit dans la forêt, dans les montagnes ou à côté d'un fleuve ou n'importe où. Mais, lorsque le soleil commence à se coucher lorsque la lumière baisse, tu ne peux plus bouger. Ça devient sombre, l'obscurité arrive et immobilisé, tu fais un rêve.

JJG : Un rêve éveillé ?

BV : Oui, tu t'endors et tu rêves... Et puis tu te

réveilles, la lumière monte encore... Et là, tu peux continuer ton voyage et après un certain temps la lumière repart, et un second rêve est accessible. Maintenant, tu as déjà deux rêves, donc tu va agrandir le champ de tes rêves qui eux aussi te font grandir et te servent à te déplacer dans d'autres lieux.

JJG : Ce jeu est le voyage initiatique, le voyage de la vie que vous évoquez souvent dans la presse ?

BV : Oui, c'est comme un chemin de vie, un voyage solitaire. Vous êtes en train de vous promener et ce qu'on a réussi à développer avec les technologies de jeux vidéo, avec leur design visuel unique, le contenu et la mécanique servent à repousser les limites de ce que des expériences de jeu peuvent normalement communiquer. Mon but est d'en faire un monde véritablement ouvert. Normalement quand vous jouez vous ne vivez pas ça. Ici, l'équipe a créé un ensemble de techniques de post-traitement sur mesure pour l'environnement 3D qui donne vraiment son sens au terme de « vidéo explorable » intégrant mon univers à la fois technique et artistique dans le monde du jeu.

JJG : Vous avez beaucoup travaillé et réfléchi sur des textes philosophiques et sur les représentations de la peinture classiques. Qu'est- ce qui vous inspire aujourd'hui ?

BV : Aujourd'hui je suis encore et toujours inspiré par l'humanité. La profondeur de l'humanité, le mystère de l'humanité. Je suis vraiment touché de voir comment les gens utilisent le médium vidéo. Il s'appuient tous les jours sur ce que moi et mes amis artistes avons fait, et transforment les choses sur la toile, par exemple... À chaque instant il y a une multitude de créations. Et c'est ça la performance de l'être humain. Tu lui donnes quelque chose et il trouvera toujours une façon de la transformer et de l'améliorer... Jusqu'à lui donner un nouvel usage. Et c'est ça la créativité. Et c'est ça qui nous singularise.

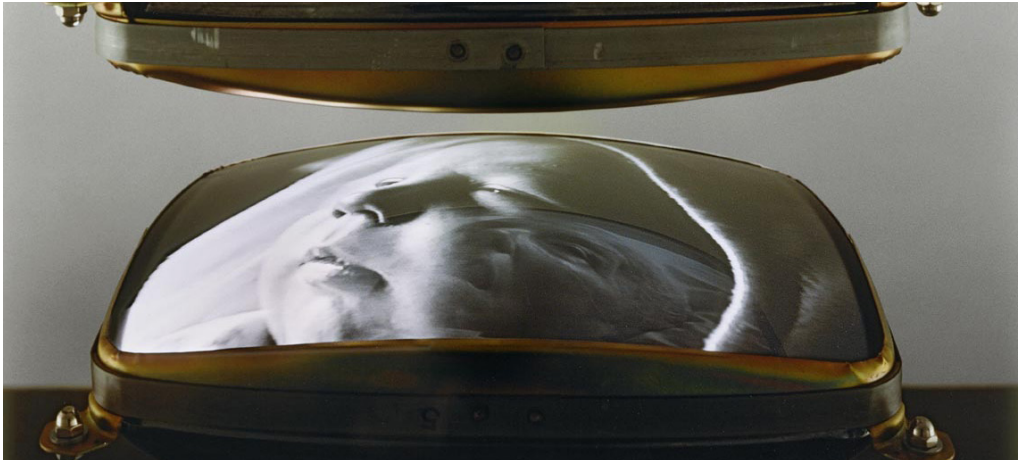
Les être humains sont des créatifs.

JJG : Mais tout le monde n'est pas artiste ?

BV : Non, mais la créativité est présente chez chacun de nous. Elle existe chez les animaux, les insectes, ils sont tous en train d'innover en permanence, et cette puissance, cette forme de création à partir de quelque chose d'existant c'est très important. Mon domaine, c'est le langage universel de l'humanité qui est maintenu en vie par la présence de l'être humain dans toutes ces formes de créations matérielles et c'est un des enseignements du grand maître Daien Tanaka, qui est un de mes héros. Il a dit que tout art est moderne et qu'il émerge par le biais d'images tout à fait nouvelles. Il a dit aussi que toute la tradition artistique est toujours présente, même dans les périodes difficiles et non reconnues. Le parcours des artistes visuels est ininterrompu depuis les artistes des cavernes, il y a 40000 ans... et sans doute avant eux !

Donc ce puits, ce réservoir de l'humanité est extrêmement profond et large, et la caractéristique essentielle de l'art est indépendante de ce qui est nouveau ou de ce qui est ancien. Le parcours de l'image n'est pas matériel, c'est au-delà de l'art par rapport à son histoire éternelle. Ensuite Maître Daien Tanakadit que l'art représente des choses invisibles quelle que soit la forme d'expérience. Et, une autre de ses citations dit que : les musées sont l'endroit où nous disposons les objets dont nous avons oublié l'utilité ! Et enfin, que toutes les opérations artistiques étaient le fait de druides. Or l'objet de ces prêtres était de sacrifier l'être humain à l'autel de la perfection des dieux.

JJG : Quand je visite votre exposition, quand je vois *Heaven and Earth* (1992) ou *The Sleep Of Reason* (1988), vous parlez de la vie, de la mort, du temps qui passe, du passage inexorable... je vois une œuvre qui travaille sur la vanité telle que la



Bill Viola, *Heaven and Earth* (détail), 1992 (deux colonnes en bois face à face, l'une au sol l'autre au plafond ; chaque colonne est prolongée par un téléviseur diffusant une vidéo en noir et blanc ; en continu / Museum of Contemporary Art, San Diego, Etats-Unis / Photo : Robert Keziere)

peinture baroque l'a cartographiée.

BV :- C'est intéressant comme vision ! C'est vrai ! Je vais rebondir la dessus ! (rires)

JJG : A votre âge aujourd'hui et avec votre renommée... Quel est votre souhait le plus cher ? Quel est l'ultime rêve de Bill Viola ?

BV : Mon rêve le plus cher est de vivre assez longtemps pour pouvoir mener à bien toutes mes idées... J'ai un carton plein de projets, une sorte de « boîte à idées », et je ne pense pas que je pourrai tout mener à bien. J'en ferai autant que possible si Dieu le veut ! Donc ça c'est vraiment mon but, mon grand projet et j'adore aussi aider les étudiants et tout ceux qui débutent. Actuellement, je regarde l'heure et j'ai peur. Le temps passe et il ne me profite pas. Et j'ai de moins en moins de temps. Donc je vais me concentrer sur les dessins déjà tracés pour les consolider et les réaliser avant de partir au ciel. Et ça, c'est mon grand projet !

JJG : Vous croyez en Dieu, alors ?

BV : Non ! non ! Je laisse ça aux gens qui, quelle que soit leur religion, croient. Je parle beaucoup avec des étudiants et j'ai remarqué un changement important chez les étudiants aux USA... mais je pense que c'est aussi le cas ailleurs ! J'ai remarqué que les jeunes gens lorsqu'ils répondent à la question de savoir s'ils sont croyants ? Répondent en majorité : NON ! Or si on fait la différence entre être croyant et être spirituel, ils répondent : OUI ! C'est une question qui pour moi est essentielle, car il me semble que toutes les religions ont le droit de cité. Mais lorsque je vois tous ces jeunes qui s'éloignent des religions il est clair qu'ils ont pris tout ce qui y est enseigné puis le rejettent en gardant juste une notion : le spirituel. Je pense donc que cette nouvelle génération va être extraordinaire. Je suis impatient d'échanger avec eux, de savoir ce qu'ils ont à dire et ça, avant que je n'embarque sur la barque de Charon le passeur, vers le Styx.

Entrevoir

Robert Cahen

par Pascal Lièvre

*Mais que me veulent ces deux ombres
Qu'à travers le faux jour de ces demeures sombres
J'entrevois s'avancer vers moi ?*

Corneille, Psyché, Acte V

Les modes de présentation des images projetées sont multiples dans l'exposition *Entrevoir* de Robert Cahen au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg.

Pour chaque registre d'images montré, le mode de présentation diffère : ainsi à l'entrée deux gros téléviseurs accueillent le corps du spectateur, puis lui sont proposées des vidéoprojections sur les murs dans des salles noires ou blanches ou sur des écrans dégagés du mur, il trouvera au travers des différentes étapes de l'exposition des images projetées sur du carton, du tissu, un rideau ou encore en relation avec un cercle de pierres blanches dans une installation qui invite le corps à créer du son dans une image .

La définition d'*entrevoir* par le Littré, comme ne voir qu'imparfaitement sans bien distinguer en premier lieu, ou ne voir qu'un moment mais aussi se rendre mutuellement visite, semble bien être le programme fixé par l'artiste dans cette exposition qui explore de nombreuses modalités du voir.

Les images territorialisent l'espace d'exposition en autant d'expériences du visible, comme une invitation à regarder comment le corps voit, et comment il se représente voir ce qu'il voit. Les images que Robert Cahen a choisi de nous montrer sont autant de propositions perceptives du regard. Chaque étape fait vivre au corps du spectateur des états de perceptions qui mesurent la matérialité des images et la matérialité des supports qui viennent isoler ses registres d'images. Cette exposition nous invite à nous frotter au visible, à la perception à la fois de ce qu'on l'on voit, mais aussi comment on le voit, ce qui est donné à voir c'est l'exercice même du mode d'apparition des images que le corps perçoit.

D'après Antonio R. Damasio directeur de l'Institut pour l'étude neurologique de l'émotion et de la créativité à l'U.S.C. (University of Southern



Robert Cahen © Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola

California) :

« *La représentation de l'objet externe et celle de soi constituent deux aspects intimement liés l'un à l'autre. Premièrement dans le sens neurologique, il s'agit de configurations mentales formant les images d'un objet extérieur sous la forme de diverses modalités sensorielles, l'ouïe, l'odorat, la vue, le toucher, etc. Deuxièmement, il s'agit d'un sentiment même de soi qui met en image l'état corporel du sujet percevant dans cet acte de percevoir le monde. Il s'agit de savoir, d'un côté, comment le cerveau informe à soi-même quant à son état dans son acte de percevoir un objet et, de l'autre, comment il produit un sens entre l'acte de percevoir et être l'observateur de ce qui est en train de lui arriver.* »¹

Robert Cahen met en scène dans ses images l'articulation entre ces deux états, son *entrevoyer*

se pose donc comme l'exploration de registres d'images de mise en scène du corps en train de percevoir un monde plastique qui se modifie sans cesse dans le regard qu'il échange avec lui.

Selon Antonio R. Damasio, « *la raison même de l'apparition du cerveau dans l'évolution de l'humanité a été d'assurer la survie du corps. Le cerveau a ensuite élaboré en son sein des processus de représentation du corps pour tenir compte de l'état de celui-ci. Le rôle des émotions dans les processus de survie est, quant à lui, de représenter le monde extérieur par le biais des modifications que celui-ci provoque dans le corps. Les fonctions des émotions sont donc de nous rendre sensibles à notre environnement, de nous faire tenir compte de lui et finalement de nous relier à lui. En d'autres termes, ressentir une émotion dépend de la juxtaposition d'une image du corps proprement dit avec une image de quelque chose d'autre, comme l'image visuelle d'un visage ou*

1 - Lihsiang Hsu (2009). *Le Visible et l'expression : étude sur la relation intersubjective entre perception visuelle, sentiment esthétique et forme picturale*. Manuscrit de thèse doctorat. CRAL, EHESS, Paris.

L'autre motif d'exploration et de présentation de l'exposition *Entrevoir*, est la mémoire, à travers des registres d'images que l'artiste a assemblés selon les modalités propres au fonctionnement du cerveau. En effet, on sait aujourd'hui que nos souvenirs ne sont pas enregistrés dans une sorte de disque dur comme des entités en soi mais décomposés sous forme d'éléments situés dans différentes parties du corps et réassemblés quand on se souvient ou plutôt quand on se remémore.

Mais que voit-on ?

L'exposition commence avec la présentation sur deux moniteurs de deux bandes vidéos *Artmatic*, (1980) et *L'entr'aperçu* (1980), où se combinent des images provenant de différentes sources réinterprétées par un montage où les effets vidéos modifient complètement la perception. Elles témoignent d'une époque qui entrevoit les possibles de ce que pourra être l'image numérique. L'artiste se sert des outils numériques ou effets vidéo de son temps qui transforment sans cesse les images tout comme le fait notre cerveau traduisant un monde chaotique en un monde sensible dans lequel nous projetons du sens.

Ces images ne sont pas des *readymade*, c'est à dire des morceaux de réel que l'artiste pourrait assembler comme dans un documentaire, mais bien au contraire ce sont des perceptions visuelles réinterprétées par le corps de Robert Cahen en autant d'effets vidéo. Nul besoin de chercher une interprétation, un sens caché, une opinion ou un point de vue dans ces images présentées dans cette exposition : l'artiste le dit lui même,

il fonctionne à l'intuition, il n'a pas de message à transmettre, c'est plutôt l'expérience physique de la perception du monde dans sa mécanique qu'il rapproche du mode de captation de la caméra qu'il souhaite présenter ici.

Qu'est ce que le visage montre quand il regarde ? Plusieurs installations vidéos montrent des visages qui regardent en silence l'espace dans lequel ils sont placés et croisent notre regard : la sœur de l'artiste âgée *Françoise* (2013), la même dans son cercueil *Françoise endormie* (2014) un compositeur mis en scène et deux *Portraits* (2013) enfin un suaire, *Suaire* (1997).

Dans la vidéo *Entrevoir* (2014) les images présentées sur deux écrans séparés par un espace entre, ont été capturées par deux caméras posées sur un steadicam, une du côté droit et une autre du côté gauche. Les images que le spectateur voit se complètent d'un écran à l'autre en un faux panoramique et nous invitent à faire avec elles l'expérience du regard.

Entrevoir deux images comme les captent nos yeux qui les combinent ensuite pour en créer une seule est rendu difficile par la présence de deux banquettes positionnées chacune devant un des deux écrans, nous invitant à prendre place et nous présentant quand on est assis du côté droit ce que voit l'œil droit et réciproquement. Le corps du spectateur peut choisir de s'asseoir sur chacune des banquettes mais aussi de se positionner entre les deux écrans afin de voir l'image dans sa totalité. Les images montrent des paysages, sous-bois et campagnes, dans laquelle on se promène enveloppé d'une bande sonore où l'on entend aussi des extraits du film *Les fraises sauvages* d'Ingmar Bergman, association mémorielle de l'image de la forêt traduite par le cinéophile Robert Cahen.

Dans l'installation *Suaire*, des visages

2 - *L'erreur de Descartes : la raison des émotions* par Antonio R. Damasio (Edition Odile Jacob, 1995). Titre original : *Descartes' error : emotion, reason and the human brain* (Putnam Book, 1994).





Entrevoir, 2014 © Photo Musées de Strasbourg, M.Bertola

apparaissent et disparaissent sur un tissu suspendu au dessus d'un tas de pierres blanches formant au sol un cercle. Le corps du spectateur est invité à marcher dessus produisant ainsi la bande son de l'image.

Dans les cartographies de Robert Cahen, les images sonores sont très présentes sous des formes très différentes. Ainsi dans *Le maître du temps – Pierre Boulez dirige « Mémoriale »* (2014) le corps de Pierre Boulez est filmé en train de diriger sans baguette juste avec les mains un ensemble de neuf musiciens invisibles à l'écran. L'installation plongée dans une salle noire propose de voir Pierre Boulez de face mais aussi de dos. Cette musique transforme la gestuelle fonctionnelle du chef d'orchestre en une chorégraphie, où le corps dans ses mouvements crée le son que l'on entend.

Enfin dans l'installation *vidéoTemps contre*

temps (2014), Robert Cahen socle comme dans une sculpture de Bertrand Lavier ou de Constantin Brâncusi, deux œuvres d'art, d'une part *Indestructive Objet de Man Ray* et *L'infiltration homogène pour piano à queue* de Joseph Beuys. L'œuvre de Man Ray se présente sous la forme d'un métronome sur lequel l'artiste a collé une petite photographie montrant un œil qui se balance de gauche à droite sans cesse en produisant un son mécanique, celle de Joseph Beuys est un piano recouvert entièrement de feutre.

L'image en noir et blanc est assez sombre. La vidéo commence avec un plan rapproché sur le métronome et peu à peu le plan s'élargit jusqu'à montrer le piano muet de Joseph Beuys sur lequel il est posé. Pendant quelques secondes on distingue un corps, celui de Robert Cahen caressant le clavier recouvert de feutre.



Temps contre temps, 2014 © Photo Musées de Strasbourg, M.Bertola

Pas plus ici, que pour les autres installations vidéo de l'exposition, vous trouverez un discours interprétatif de l'œuvre souvent basé sur des hypothèses intentionnelles formulées par un auteur mais une description basée sur l'observation et non la spéculation.

Le philosophe Jean-Luc Nancy, dans une conférence sur des vidéos de Robert Cahen, convoque le concept d'*Ekphrasis* comme clé de lecture de ses œuvres. Une *ekphrasis* (du grec ancien *εκφραζειν*, expliquer jusqu'au bout) est un discours descriptif qui met sous les yeux de manière vivace le sujet qu'il évoque.

© Pascal Lièvre – Turbulences Vidéo #84

Mettre les voiles

par Leïla Simon

La galerie Michel Rein est heureuse de présenter la première exposition personnelle d'Enrique Ramírez (né en 1979, vit et travaille entre Paris et Santiago du Chili).

Le travail d'Enrique Ramírez 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.

Les œuvres présentées à l'occasion de l'exposition *Cartographies pour marins sur terre* d'Enrique Ramírez découlent de ses démarches, de ses explorations. Tel un cartographe l'artiste rend compte, sur différents supports, d'un espace, la mer. Cet espace tenu pour réel est traité ici telle une métaphore. En effet, suite à sa collecte d'informations Enrique Ramírez les tisse, les superpose entre elles, telles des calques. Il rend ainsi compte de ses relevés. De délicates lignes tracées sur des plaques de verre ou des textes poétiques inscrits en dessous des vidéos viennent rehausser certains aspects. Les renseignements donnés sont des sensations, des

situations géopolitiques, des flux migratoires... Une narration s'installe entre les vidéos, les photos et les dessins. Cet espace métaphorique est exprimé de façon concise et poétique nous offrant ainsi des échappées dans l'imaginaire.

Nous retrouvons donc l'eau, omniprésente dans le travail d'Enrique Ramírez en tant que fil conducteur. La mer et ses déchaînements reflètent là aussi la quête de soi. Evoluer dans une eau salée, avec tout ce qui en induit, entraîne une purification conduisant à la liberté. L'eau matérialise la circulation des idées, des savoirs, des échanges. Mais il y a encore l'idée sous-jacente que quelquefois l'eau peut être un obstacle, une frontière à tout ceci.

Cette fois-ci nous ne sommes pas témoins d'un départ mais d'un périple. La décision a déjà été prise. Nous éprouvons le fait que voyager revient à vivre l'essence de notre condition, à s'y livrer délibérément. Le déplacement est délicat aussi bien pour l'aller que pour le retour. Mais, à l'inverse d'Icare se grillant les ailes en s'échappant de son exil, les personnages d'Enrique Ramírez sont dans un état de semi-léthargie, d'engourdissement propice aux réflexions.

Alors que l'artiste s'est emparé de la mer en tant qu'espace immensément vaste son choix de présentation s'est porté sur des écrans de petites



Enrique Ramirez, *Cartographies pour marins sur terre, 2012 (detail)* — Vidéo hd, 4'49" © Courtesy de l'artiste et galerie Michel Rein, Paris

tailles créant naturellement une certaine intimité et préciosité du moment conté. En effet, le visiteur doit se rapprocher pour détailler ce qui lui est montré et signifié. Il découvre petit à petit des détails et bascule alors de l'autre côté, dans un autre monde. Tout comme il y est propulsé, brassé avec *Et le Monde toujours s'en va*. Les titres *Nouveau monde* ou *IV Heaven* confirment cet ailleurs. La Mer serait-elle donc ici annonciatrice d'une ère nouvelle en tant que métaphore d'un réenchantement du monde face aux crises actuelles ? La politique et l'intérêt de l'artiste pour les migrants et les exilés sont toujours bien présents. 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.

L'essence du travail d'Enrique Ramírez s'articule entre l'art, la sociologie et la politique. Ces deux dernières sont abordées au travers de faits réels, fictionnels et mythologiques proposant ainsi une déviation enrichissante. Le voyage, l'errance, ces surfaces aqueuses expriment un malaise actuel de 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 Ramírez 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 – Commissaire d'exposition indépendante et critique d'art – Turbulences Vidéo #84

Olga Mesa

sur le tarmac !

par Geneviève Charras

« Carmen / Shakespeare, Acte second : Les Crash_Tests ». Dans le cadre du festival « Nouvelles Strasbourg danse-performance » : 2014-06-03.

Un bouillon d'images, brouillon de culture, rempli des yeux d'une soupe salvatrice qui surnagent à la surface !

Hors champ, contre champ, plein champ...

Quand Olga Mesa remet ça avec Francisco Ruiz de Infante, il faut s'attendre à être bousculé et ne pas attendre quelques préjugés ou actes convenus !

Alors on la suit depuis presque 20 ans à présent, riches de ce compagnonnage, apprivoisés par son propos, sa verve, son culot !

Tous au décollage sur le tarmac sans « crash », ni land art...

Olga puisque te rev'là avec machines, combines, et tableaux piège, avec caméra à l'épaule et chambre noire bien gonflée, c'est un accueil chaleureux qu'il faut lui réserver, sans réserve, confiants et abasourdis par le processus de création qui se dévoile à chaque instant.

Les sonnets d'amour de Shakespeare, l'opéra de Bizet Carmen – œuvres qui ont suscité de multiples traductions et versions parfois très contradictoires – constituent le noyau explosif des recherches d'Olga

Mesa et de Francisco Ruiz de Infante. Tous deux sont originaires du nord de l'Espagne.

Ensemble, chorégraphe et artiste multimédia, ont décidé de réaliser un projet. Ce voyage complice au long cours et son geste artistique au métissage audacieux a pour nom *Carmen / Shakespeare*. Il comprend plusieurs étapes, des " actes " chiffrés qui convoquent l'intime et poussent les deux artistes vers un dialogue inédit corps / images, paroles / sonorités. L'obscur objet du désir prend forme sous des formats différents.

" L'Acte Second " est celui des crashes multiples, des répliques et des présences instables. Machines scéniques et protocoles chorégraphiques savamment agencés s'intéressent aux ondes de choc. Avec des corps nécessaires, des corps opérateurs, des corps imaginés et un chœur d'invités extraordinaires sur internet, cette nouvelle séquence s'affaire sous des éclairages un peu trop jaunes. La tension devient palpable et la fiction



Carmen / Shakespeare, Acte second © Cie Olga Mesa

reprend ses droits : objets d'épreuve, la conséquence des chocs.

Vous en ressortez encore plus libres de penser la danse, le mouvement comme un médium multiple, aux combinaisons les plus complexes, ou les plus simples...

© Geneviève Charras – Turbulences Vidéo #84

Journal de voyage *au cœur du numérique*

par Jean-Paul Fargier

*On ne profite vraiment du numérique que lorsqu'on a formé son esprit sans lui.
(Philippe Meyer, France Culture, 04-06-14)*

Faut-il être absolument numérique (comme Rimbaud préconisait d'être absolument moderne) ?

Sans que cela soit le motif de mes déplacements, de Berlin à Montréal, de Clermont-Ferrand à Strasbourg, de Paris à Casablanca, d'Enghien-les-Bains à Saint-Paulet de Caisson, je n'ai cessé de quêter une réponse à cette question : l'art vidéo survivra-t-il au tsunami numérique ? Hantise de vieux combattant ! Non de guerrier au front. Un front qui se déplace.

BERLIN

Janvier. Geneviève et moi sommes venus rendre visite à un de ses plus anciens amis, Dieter Jung, un des pionniers de l'art holographique. J'ai proposé, comme directeur artistique du festival Trace(s) numériques de Bagnols-sur-Cèze, que

nous montrions quelques hologrammes. Puisque le thème de la deuxième édition de cette manifestation s'énonce *Mirages*, quoi de plus emblématique d'une image fantôme, produite par la Nature, que cette image dansante, flottante dans les airs, immatérielle presque, qu'est un hologramme ? Dieter m'en montre de nombreux exemples, de

toutes les époques, créés selon diverses techniques d'inscriptions, de gravures, de supports (entre deux verres, deux plexiglas, sur papier, sur toile). Son appartement en est constellé, son atelier en recèle un certain nombre encore inachevé, ses réserves débordent d'œuvres posées sur des socles ou entreposées dans des compartiments. À chaque fois qu'il veut nous en montrer une, Dieter cherche le bon éclairage, car sans un bon flux de lumière judicieusement dirigé les plaques magiques restent muettes, de marbre, pourrait-on dire, mais il s'agit de verre, apparemment vierges de toute inscription. C'est cela le miracle : sous le rayon d'une lumière, les mortes se raniment, les muettes se mettent à parler, ces plaques ne sont plus les tombeaux d'une image défunte mais les lames d'un microscope à voir l'invisible. Il y a des hologrammes plats, d'autres en relief, des fixes mais aussi des mobiles, contenant une sorte de petit film que le visiteur fait se dérouler en se déplaçant latéralement devant le socle, enchaînant ainsi plusieurs images fixes comme au cinéma. Mais c'est le spectateur qui est son propre projectionniste. Le film n'existe que pour une seule personne. Chacun crée le sien. Merveilleux ! Je choisis trois grandes images sur support de verre. De quoi épater les visiteurs de Trace(s) 2. Jamais, au cours de nos conversations, Dieter et moi n'avons employé les termes de numérique ou d'art vidéo. L'holographie jouit d'une sorte de bienheureuse extra-territorialité dans l'univers des images modernes. Et de fait, on en voit rarement. Raison de plus d'en inviter dans nos cercles vidéo et nos débats numériques.

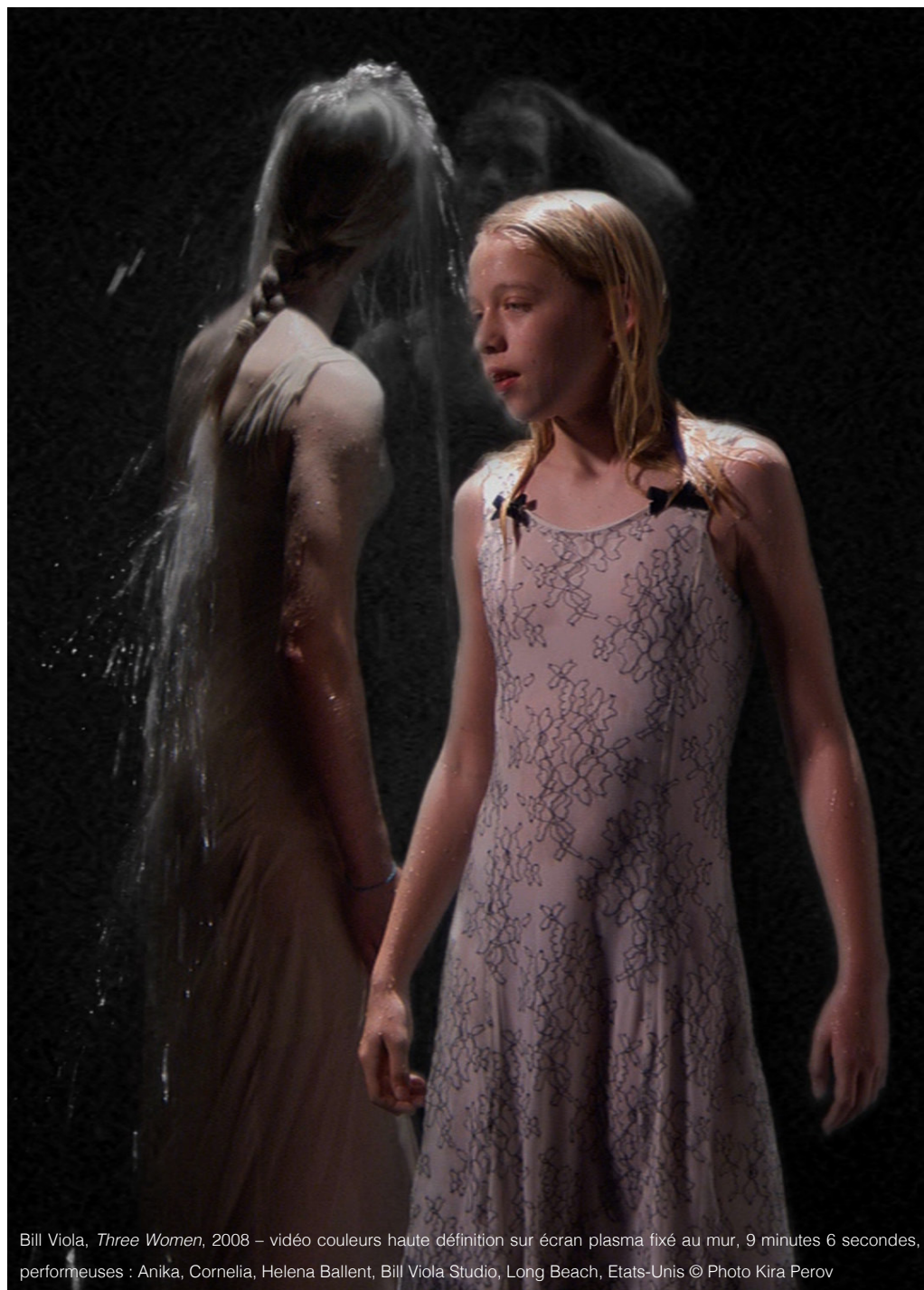
Drôle de hasard : je suis à Postdam, dans le Musée Fluxus, quand je reçois un appel de Catherine Millet. Elle me demande si je peux faire quelque chose sur Bill Viola pour Art Press.

PARIS

Début mars. Inauguration de l'exposition Bill Viola au Grand Palais. Jamais on n'avait vu à Paris autant d'œuvres vidéo réunies, signées par un seul artiste, permettant de partager une obsession pourchassée pendant plusieurs décennies. 20 œuvres, créées entre 1977 (*The Reflecting Pool*) et 2013 (*The Dreamers*), sur tous les supports offerts par l'image électronique depuis les débuts de l'art vidéo à son développement actuel, numérique, forcément numérique. Le soir du vernissage, Bill Viola et Kira Perov manifestent leur émotion d'avoir réussi, un challenge. Celui que leur avait lancé Jérôme Neutres, le commissaire de l'exposition, qui bataillait depuis quatre ans pour convaincre et Viola et le Grand Palais de se lancer dans cette grande première (jamais il n'y avait eu un artiste vidéo dans les Galeries Nationales, et jamais Viola n'avait eu autant de mètres carrés à sa disposition pour étaler la diversité de ses créations). La conférence de presse s'annonce triomphale : 380 journalistes venus du monde entier ont demandé une accréditation, la salle ne peut en contenir que 250. Va falloir se serrer ou retransmettre en vidéo les réponses de l'artiste dans une salle à côté. Certains critiques auront droit à un traitement de faveur : un entretien en tête à tête avec la star. Elisabeth Couturier publie dans Paris Match deux pages sur l'événement. Dans son interview Bill revendique son appartenance à l'art vidéo. Il n'emploie jamais le mot numérique.

MONTRÉAL

Mi-mars. Être au jury du FIFA (Festival International du Film sur l'Art) relève de l'exploit sportif : sept heures de visionnage chaque jour. Plus une bonne heure de discussion entre jurés, heureusement pendant des repas presque gastronomiques. Il ne reste plus beaucoup de temps pour voir autre chose. On nous ménage cependant des visites dans les musées, où nous sommes attendus



Bill Viola, *Three Women*, 2008 – vidéo couleurs haute définition sur écran plasma fixé au mur, 9 minutes 6 secondes, performeuses : Anika, Cornelia, Helena Ballent, Bill Viola Studio, Long Beach, Etats-Unis © Photo Kira Perov

par des conservateurs qui nous initient à leurs expositions du moment. Au Musée des Beaux Arts, l'exposition « 1+1 » confronte des œuvres vidéo des années 80/90 (qui lui appartiennent) à des créations récentes (détenues par et) prêtées par le Musée d'art contemporain, co-organisateur de l'événement. Je revois ainsi des pièces historiques de Nam June Paik, de Joan Logue, de Bruce Nauman, de Gary Hill. Et aussi de Tony Oursler. Tiens, ça serait bien de l'inviter à Trace(s), celui-là, l'an prochain.

PARIS

Fin mars. Dîner chez Geneviève avec John Sanborn, qui revient enchanté de Clermont-Ferrand. C'est l'artiste américain le plus fidèle à Vidéoformes. Il se débrouille avec ses miles pour se payer tous les deux ou trois ans un vol de San Francisco à Paris, juste pour aller présenter ses dernières créations dans la capitale de l'Auvergne, et revoir ses amis à Paris (où il a découvert l'art vidéo en 1974 en proposant à Paik de devenir son assistant pour installer ses œuvres à Art Vidéo Confrontation, au Palais de Tokyo). J'ai invité Hervé Nisic et Michel Jaffrennou. Les souvenirs de nos premiers pas dans l'électronique fusent. Mais aussi les dernières nouvelles de notre combat qui se poursuit encore. On n'est pas des vieux combattants mais toujours de jeunes guerriers. Nisic termine un documentaire pour France 5 sur le gaz de schiste. Jaffrennou, qui s'est remis à la peinture (à Sète) nourrit quelques projets de spectacles multi-culturels et multi-médias. Sanborn nous montre sur un ordinateur, grâce à une clé USB, ses deux dernières compositions avec lesquelles il a subjugué le public de Vidéoformes : *PICO (remix)* et *Intemerata*. Un festival d'images chamboulées, virevoltantes, traversées de graphismes, de lettrages, de virements de couleurs, sur des rythmes trépidants. Du grand Sanborn. En hommage à John Cage. John Cage mène à tout à

condition d'en sortir !

Il reviendra l'an prochain, promis juré, à Clermont bien sûr, mais aussi à Bagnols-sur-Cèze si je mets au programme une de ses installations. Promis, juré.

CLERMONT-FERRAND

Début avril. Étant à Montréal je n'ai pu assister cette année à l'inauguration de Vidéoformes. Je fais un saut à Clermont pour voir les installations, que je parcours au pas de charge, entre deux trains, grâce à l'accompagnement motorisé du maître d'œuvre des lieux, Gabriel Soucheyre. J'admire la construction implantée dans la Chapelle de l'ancien hôpital pour accueillir l'installation de Bill Viola, *Inner Passage*. Les exigences du Studio B Viola sont strictes : taille de l'écran, distance des haut-parleurs, teinte du mur. Tout est parfait. Je suis chargé, par le Studio BV, de certifier le bon respect de leurs demandes. Bravo à Vidéoformes et à ses habiles techniciens.

À la Tôlerie, comme d'habitude, c'est du lourd ! Du costaud post-analogique, de l'interactif solidement numérique. *Les vagues* de Thierry Kuntzel, les bisous de Scenocosme, les gelées de pixels en fusion de Perconte (qui font volcaniquement écho à son sujet, les Puys d'Auvergne), les compils d'images de guerre filmées par les GI eux-mêmes, GoPro sur le casque (Gabriel Mascaro, *Memories of my time on Mars*).

Domage que le plus ambitieux des projets, *Sous le toit du monde*, de Julien Piedpremier, n'ait pas disposé du logiciel à la hauteur de ses annonces : le spectateur avait beau attendre le surgissement de son visage, enregistré avant qu'il n'entre dans la coupole imitant le ciel où il devait être incorporé aux étoiles, rien ne venait. D'autres visages défilaient mais pas celui qu'on attendait



PICO (remix) © John Sanborn

narcissiquement. Renseignement pris : l'intégration prenait 24 heures. Même les escargots, à ce prix, finissent par se lasser.

À la Galerie Gastaud, derrière la cathédrale, Samuel Rousseau a posé deux surprenantes choses. Sur un mur, une boule de papier froissé, frappée par une image, émet des lettres, des phrases, comme un texte infini qui s'écrit tout seul. Sur des caisses en plastique en guise de socle, une maquette d'immeuble : une image venant d'un seul projecteur anime ce bâtiment, des gens sortent par une porte, d'autres passent la tête aux fenêtres, accomplissent des actions quotidiennes. C'est simple, poétique, on dirait du Tati en modèle réduit.

STRASBOURG

Mi-avril. Robert Cahen triomphe au Musée des Beaux Arts. Un grand espace au rez-de-chaussée lui permet d'exposer une bonne douzaine d'installations. Cahen est un étonnant voyageur : il a ramené des quatre coins du monde des images

superbes, qu'un traitement subtil (ralenti, virage de couleurs) rend souvent encore plus belles, plus étranges. Il est venu assez tard à l'installation et il a du mal parfois, dans ce domaine à trouver le bon dispositif pour des images qui, a priori, n'ont pas été conçues pour être mises en espace. Ainsi ses *Sept visions* sur la Chine ne gagnent rien, ils y perdent au contraire, à être enfoncés dans de longs tubes en bois où il faut enfoncer sa tête pour voir quelque chose et où l'on suffoque vite. Heureusement, après le (re)cuit, le cru. Données à voir tel que tournées, deux séquences taillées dans le vif du réel frappent par leur simplicité : *La traversée du rail* nous fait assister, dans une ville asiatique, aux mille ruses qui permettent aux véhicules (vélos, scooters, motos, charrettes) de franchir le double obstacle d'acier qui ralentit leur course ; *La barre jaune*, un traveling sans fin sur une bordure en métal longeant une route, en Asie encore, court magnifiquement après les bribes d'un réel flôlé à *perte de vue*. C'est très fort, virtuose, et d'autant plus enivrant pour le spectateur que le film est montré verticalement : comme une ascension infinie.

La vue à la limite de la défaillance (comme le conceptualise *L'entr'aperçu*, titre d'une de ses premières bandes, 1980) demeure le sésame de toute la démarche de Cahen. Il le sait et il s'efforce d'en explorer toutes les variantes. Même au prix de dispositifs superfétatoires. Les tulles vaporeux qu'il entre/pose entre notre regard et le visage de sa sœur morte, longuement cadrée dans son cercueil, n'adoucissent pas le face à face où nous sommes contraints. Il aurait peut-être mieux valu être confronté à l'immobilité de la défunte placée côte à côte avec son portrait vivante. Les cailloux blancs arrangés à un large cercle au dessus duquel est suspendue l'image (*Suaire*, 1997) presque livide de visages s'effaçant apparaissent vite comme une rime forcée, une redondance pâle, inutile. D'autant que le choc de l'évidement d'une image de corps, nous l'avons eu dès l'entrée dans l'exposition avec *Traverses* (2002), un très grand écran vertical où l'on voit apparaître puis marcher vers nous des personnes de toutes conditions, avant de s'effacer lentement sans avoir jamais atteint la densité d'une image réelle. Ce brouillard précis inventé par Cahen pour nimber des corps d'une aura de fantôme est d'une grande efficacité. Construit sur le même principe, *Suaire*, pourtant conçu des années plus tôt, pâtit un peu du rapprochement. En revanche, le collage monumental qu'opère l'artiste en superposant une œuvre de Man Ray (l'œil métronome) sur un piano de Beuys (tout de feutre couvert) surprend mais nous rappelle que Cahen a fait des œuvres ironiques (les cartes postales) et même franchement comiques (*La Mer de glace*). On retrouve ce sourire, qui nous soulage après un parcours dominé par des accents funèbres, dans les amusantes surprises que nous réserve, juste avant la sortie, *Tombe (avec les objets)*. Sur un grand écran vertical, on voit chuter des chaussures, des jouets, des vêtements, des journaux, des légumes et même une vraie nageuse, car c'est dans une piscine que se situe la scène et le ralenti des

trajets, chacun selon son poids, n'est dû ici qu'à la masse d'eau, pas à un effet électronique. Dans le genre comique, rétrospectivement, on se dit que Boulez n'est pas mal non plus : clown à double face il ressemble à un insubmersible culbuto ! Ce qui allège un peu la musique qu'il mouline.

Pour les intégristes du numérique, signalons le clin d'œil que lance *Artnatic*, 1980, une des premières créations réalisées avec un ordinateur.

CASABLANCA

Fin avril. On fêtait cette année le vingtième anniversaire du festival international d'art vidéo que Marc Mercier a fondé avant de laisser la place, pour le diriger, à un cinéophile passionné d'art électronique, Majid Sedati. Toutes les projections, tous les ateliers, ont lieu à l'Université Ben Msik (un peu l'équivalent de Nanterre) dont le doyen se révèle un fan d'art numérique, sauf quelques spectacles (musique/image/danse) qui demandent un espace adéquat (qui auront lieu sur la vaste scène du Complexe culturel Moulay Rachid). Dans un quartier chic, le Triangle d'or, la galerie d'art Marsam (dirigée par le pétillant Khalil Chraïbi) offre deux installations : *Inner Passage*, de Viola, et *Fruits cousus*, de Brahim Bachiri (artiste marocain vivant à Tourcoing, où il est prof aux Beaux-Arts). Don Foresta est là aussi pour brancher le Maroc sur le projet Marcel (qui veut « donner aux artistes les outils nécessaires pour occuper l'espace de très hauts débits »). Parmi les nombreux workshops, il y en a un qui m'intrigue vraiment mais je n'aurais pas le temps d'y jeter un coup d'œil : AGIT P.O.V. (Petit Objet de Vélo). Trois artistes canadiens initient leurs stagiaires à « la transformation d'un vélo en outil de hackage, basé sur l'excitation de la persistance rétinienne dans le sillage des avant-gardes russes et le projet Spoke POV de Limor Fried (alias Lady Ada) ». Pas triste ! Enfin, une soirée plutôt gaie aussi, à l'Institut français, permet aux festivaliers



La traversée du rail, Robert Cahen © Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola

de découvrir les clips de Pascal Lièvre et mon film sur Bill Viola. Entre les deux, Marc Mercier (voix) et Jean-Jacques Blanc (guitare) célèbrent l'insurrection (qui vient) de la poésie contre la bêtise (numérique ?). Drôle et puissant. Conforme au programme annoncé par le titre : *Petites historiettes pour tenter d'indéfinir l'art vidéo*. Suivi, pour finir en beauté, d'une séance d'aérobic philosophique coaché (en arabe) par Pascal Lièvre. La forme !

Pendant ce temps, hors festival, dans les anciens abattoirs, Michel Gondry donne des cours de filmage rapide. Faire un film en un jour, grâce aux petites caméras vidéo numériques et aux logiciels de montage sur ordinateur : c'est possible. Il le prouve.

ENGHIEN-LES-BAINS

Quelle horreur, cet étalage de nullités patronnées par Gregory Chatonsky sous le titre *I'll Be Your Mirror* ! Tout est ici alambiqué, abscons, hors de

portée cognitive : du titre en anglais (référence, m'informe le bulletin du CDA, à une chanson du Velvet Underground) aux installations dépourvues de tout intérêt (mais qui toutes *speaken english*). J'ai pourtant tout essayé. Rien ne marche, tout m'a paru vain, généré par une volonté délibérée d'esbroufe. Des machines à générer du texte aléatoire de Jean-Pierre Balpe aux machines à imprimer des T-shirt d'Olivier Alary en passant par les machines à compiler les scènes de night-club sur YouTube de Dominique Sirois (à moins que ce ne soit d'un autre). Il y a aussi une machine à illustrer les rêves (d'américains recueillis par des chercheurs californiens) avec des dessins. Chatonsky est le chef d'orchestre de cette bouffonnerie, il n'expose lui-même rien, se contentant d'inviter des complices. Dont il attend, dit-il, en les regroupant, « de permettre aux visiteurs d'éprouver la promesse obstinée des machines ». Quel charabia. Comment ce garçon si doué (voir plus loin) peut-il cautionner de telles palinodies ?

SAINT-PAULET-DE-CAISSON

Le 15 mai, Traces (2), festival des arts numériques, dont je suis le conseiller artistique, débute à la Chartreuse de Valbonne, superbe bâtiment du XIII^e, niché dans une forêt millénaire sur la commune de Saint-Paulet-de-Caisson. Soutenue par l'Agglo du Gard Rhodanien, cette initiative de la mairie de Bagnols-sur-Cèze (et de son directeur des actions culturelles, Cyril Delfosses) déploie dans la ville et hors de la ville, pendant trois semaines, toutes sortes d'expositions, de projections, de spectacles. L'exposition principale, *Mirages*, mise à fond sur le devenir acteur du spectateur.

À l'entrée, deux hologrammes de Dieter Jung obligent le visiteur à avancer, à reculer, à se baisser, à se jucher sur la pointe des pieds, à faire toutes sortes de circonvolutions, flexions, etc. Ce n'est qu'à ce prix, qu'il va pouvoir créer une multitude d'images à partir d'un programme virtuel inscrit entre deux plaques de plexiglas. C'est la lumière qui génère ces images, mais c'est le spectateur devenu actif qui les active littéralement.

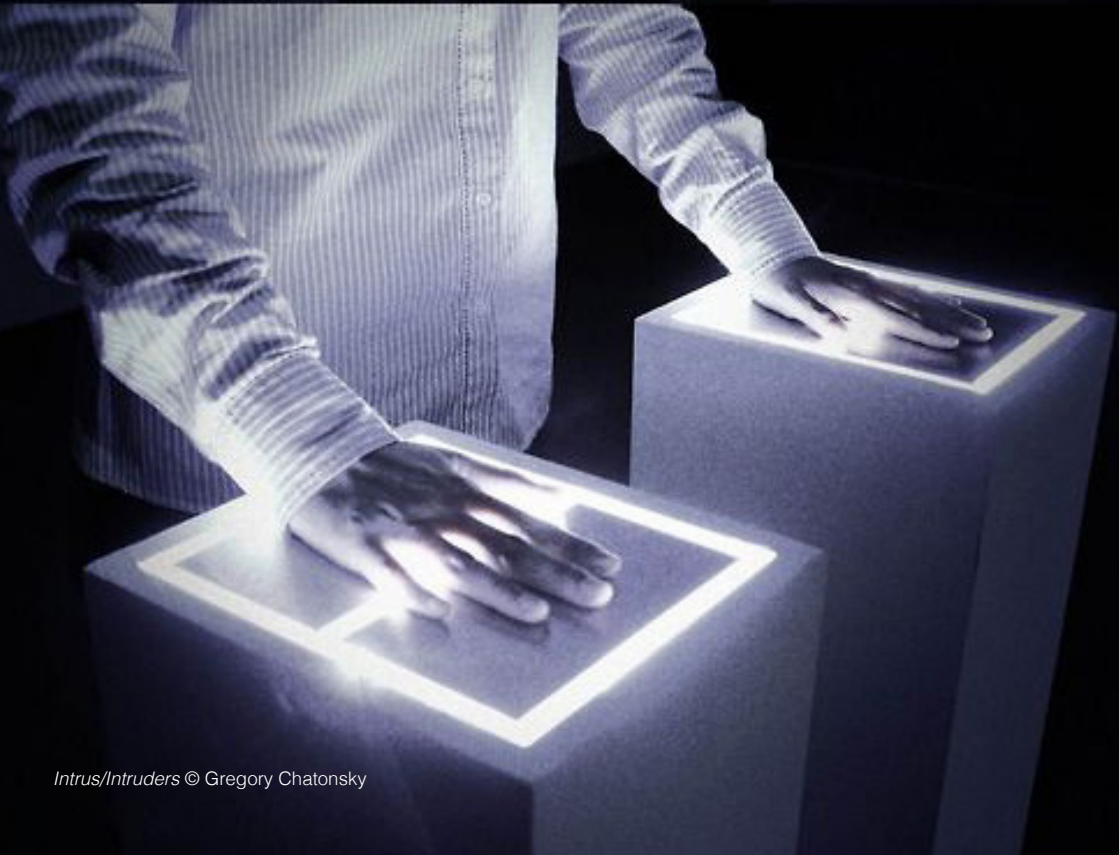
À quoi carbure Oscar, personnage virtuel aux yeux bleus et aux joues rebondies de Catherine Ikam et Louis Fléri ? Oscar existe en dehors du spectateur, il est le produit d'un programme informatique déposé dans un logiciel. Mais c'est le spectateur qui le rend vivant : c'est son regard qui oblige l'artefact à lui répondre, à sourire, à s'avancer ou à reculer. La présence du *regardeur* anime le regardé. Et on peut presque dire : vice versa. Le regardé artificiel induit chez le *regardeur* un comportement. Triomphe de l'interactivité.

Dans la chapelle à côté, la vidéo toute simple de Mihail Grecu, avec ses poissons amphibiés et ses choux à la crème volants, n'a pas l'air d'être au top de l'interactivité. C'est du surréalisme plaisant

qu'on regarde avec plaisir. Mais quoi ? Il n'est pas interdit de voir *Glucose* (c'est ainsi que je le vois) comme une série de gags rescapés d'une émission scientifique. Les chaînes culturelles, pour faire passer les discours savants, aiment à truffier de ce genre de facéties les interviews des spécialistes. Grecu s'arroge le droit d'agréger poétiquement ces gags télévisuels, comme en d'autres temps Bob Wilson avait procédé avec la rhétorique des spots télévisuels (Vidéo 50). Il n'en reste pas moins corrosif scientifiquement et écologiquement pertinent, voir son *Centipede Sun* (montré à Bagnols/Cèze, salle St Maur).

Intrus/Intruders, de Gregory Chatonsky, est l'illustration parfaite de la reprise en main des images par le spectateur, que l'art vidéo visait et que l'art numérique « augmente ». On a là un exercice semblable au direct de la télé : en posant ses mains sur les bornes le visiteur déclenche un auto-filmage dont il a immédiatement devant lui le résultat. S'il maintient ses mains en position de commande, la production d'images s'inverse du présent au passé et fait surgir l'archivage des images créées antérieurement par le dispositif. Maîtriser le Direct et accéder à la Banque d'images, au devenir archive de toute image : voilà une partie fine donnée à jouer à tout spectateur qui le veut bien et ne peut que s'en réjouir. Par delà un premier réflexe de peur que déclenche ce jeu, l'expérience de Chatonsky conduit vite à la jubilation.

Marianna Carranza, avec *Miradas*, a créé un dispositif de *regardeur* doublement regardé. Pour participer, il faut regarder par un œilleton. Par lequel on voit deux images : une de notre œil en train de regarder, une autre de notre corps surveillé par une caméra de surveillance qui nous identifie en badigeonnant notre silhouette avec des graphismes numériques. C'est la fable de l'arroseur arrosé appliqué aux médias. Sauf que les visiteurs



qui attendent leur tour ne sont pas pour autant privé de spectacle : le corps du « voyeur de lui-même » est une sculpture/peinture en mouvement et quand il quitte son poste d'observation pour sortir il laisse derrière lui une trace pendant quelques secondes sur le mur. Très bel effet de mémoire fugitive. Comme du Chatonsky allégé.

Et voici maintenant deux beaux Bill Viola. *Inner Passage* (2012) et *Chott el-Djerid* (1979). Deux compositions avec des images de désert, c'est pourquoi nous les avons rapprochés, donnés à voir ensemble. Dans les deux cas, l'acte participatif réclamé aux spectateurs est la patience, une patience énergique, qui permet de remplir l'étiement du temps des images taillées dans la durée. La forme même invite à la contemplation. Deux plans séquences, calmes, deux trajets dans un désert californien, pour *Inner Passage*, entrecoupés d'un torrent d'images courtes, violentes, liées à des bruits extrêmes. Pour *Chott el-Djerid*, qui débute au Canada par un plan similaire à la première partie d'*Innner Passage*, une série de longs plans, filmés en longue focale, de mirages dans un désert tunisien, avec des bruits assourdis. Jamais la télévision ne pourra supporter de telles durées d'images, lentes et presque vides et pourtant si intenses dès qu'on accepte d'y plonger, de s'y baigner comme on s'immerge dans le fleuve du Temps. Regarder vraiment du Viola est en soit un acte de résistance. De la vidéo analogique à la vidéo numérique, pour lui, le programme n'a pas changé : le spectateur est appelé à nettoyer son esprit pour mieux ressentir le temps à l'œuvre en lui, qui le crée à chaque seconde.

Scenocosme est le nom sous lequel s'active un jeune couple de créateurs numériques. Ses dispositifs interactifs sont souvent à résonnance sonore (comme le *Akousmaflöre* présentée cette année à la salle Saint-Maur de Bagnols). Parfois

les sons et les images jaillissent ensemble des interfaces données à explorer aux visiteurs, comme ici dans *Metamorphosy*. Un cercle de tulle dressé verticalement invite le curieux à se livrer à des gestes qui déclenchent des sons, des lumières. On peut caresser ou frapper, tracer des lignes en surface ou creuser une courbe, utiliser un doigt ou toute la main pour répéter un son ou l'approfondir, l'intensifier ou l'évanouir. On devient tour à tour musicien, peintre, danseur, chef d'orchestre, montreur d'ombres. Le faisceau lumineux projette au plafond votre silhouette. Les autres spectateurs, en attendant leur tour, se régalent de votre performance. Mais le joueur aussi : il se voit *métamorphosé* en images parmi les images qui naissent de ses actions. C'est le sommet d'une catharsis jubilatoire de mise en distance du rôle passif induit par les médias de consommation dont la télévision est le parangon.

Enfin, dans le petit cloître, discrète, si discrète que vous l'on pouvait la rater, la pièce de Hélène Schmitt (directrice de l'école d'art du Mont Cotton) propose sous le titre *Entretiens* une rencontre précautionneuse entre une jeune suédoise et un autochtone, pur languedocien. Leur dialogue est haché de silences, leurs images virevoltent au plafond, se poursuivent, n'arrivent pas malgré leurs efforts à se rejoindre. Et pourtant, ils s'en disent des choses. Et c'est à nous de recoller les bribes. Nous y arrivons en déployant des trésors de patience interactive.

CANNES

Presque tous les films aujourd'hui sont numériques. Et personne ne s'en plaint. Même celui de Godard. *Adieu au langage. Ou bonjour à tous les supports. Ah dieux ! Oh Langage...* c'est le message crypté en relief de ce nouvel opus. Le lettrage des intertitres venant à notre rencontre, comme sortant de l'écran, donne envie de les

attraper. Le message c'est le medium et le medium c'est le mixage ad libitum de tous les moyens de prises de vue : caméra vidéo numérique amateur, professionnelle, Go Pro, images de téléphone portable, 3D bricolé avec deux appareils photo, etc. Godard ne cesse d'être le plus vidéaste de nos cinéastes.

© Jean-Paul Fargier – Turbulences Vidéo #84

Les nids à poussière de Lionel Sabatté

par Gilbert Pons

« De quelle vie te souviens-tu, poussière ? désagrégée de quel amour ?

– La poussière veut qu'on la loue. »

André Gide, Les nourritures terrestres

Tous les ans, à Fiac, le dernier week-end de juin, une dizaine de plasticiens sont invités à venir travailler chez autant de familles ouvertes à l'art contemporain et à y exposer leurs œuvres. Connu pour son travail singulier sur les menus débris, poussières et autres rognures, Lionel Sabatté est venu faire le ménage, au sens propre du terme, dans l'une de ces maisons et y présenter les résultats de ce nettoyage original.

Depuis la Bible¹, la poussière est tenue pour une entité négligeable ; elle symbolise à merveille le « presque-rien », ce à quoi aboutit tôt ou tard l'inexorable dégradation des choses. C'est une sorte de pluie lente et fine, à peu près invisible lorsqu'elle tombe, une bruine sèche venue d'un peu partout, un incessant et silencieux crachin.

1 - « À la sueur de ton visage tu mangeras du pain jusqu'à ton retour au sol, puisque c'est de lui que tu as été pris, car tu es poussière et tu retourneras en poussière. »
(*La Bible*, Ancien Testament, vol. 1, Genèse, III, 17-19, Pléiade, 1992, p.11.)

Impalpable, donc difficile à saisir ou à manipuler, mais aussi envahissante, elle s'accumule dans les moindres recoins et s'y incruste si bien que des efforts renouvelés et fastidieux sont nécessaires (et toujours insuffisants) pour l'en chasser. Hormis ceux ayant la mort pour objet, peu de discours évoquent ces particules infimes, désagréables (elles irritent nez, gorge et yeux), voire toxiques, toujours identifiées à de la saleté et perçues comme des signes de négligence et d'abandon. Cherche-

t-on un mot afin de discréditer des objets, des œuvres, et même des idées, tenus à tort ou à raison pour trop anciens ou anachroniques ? Poussiéreux suffit amplement.

D'Aristote et Lucrèce² à Bachelard, les philosophes s'y sont parfois intéressés, mais sans voir en elle autre chose qu'une image commode et séduisant³ — les corpuscules s'agitant à contre jour dans un rai de lumière —, pour faire comprendre que le monde pourrait être constitué d'atomes, lesquels ne se dévoilent que dans des conditions spéciales, le clair-obscur en l'occurrence. « Si l'expérience usuelle ne nous présentait pas les divers phénomènes de la poussière, il est à présumer que l'atomisme n'eût pas reçu des philosophes une adhésion si prompte et qu'il n'eût pas connu un destin si facilement renouvelé. » (Gaston Bachelard, *Les intuitions atomistiques* (1933), Vrin, 1975, p.17.) Bref, là encore, quoique en y mettant les formes, on l'ensevelissait.

Plus accueillants se sont montrés les écrivains et les artistes, « ... il y a des êtres qui, apparemment plus que d'autres, prennent la poussière, l'attirent, la cultivent peut-être. Des sortes d'amants de la poussière. » (Jean-Luc Hennig, *Beauté de la poussière*, Fayard, 2001, p.19.) On se souvient de cette installation élaborée avec soin par Marcel Duchamp à partir de son « Grand verre » et immortalisée par Man Ray (« *Élevage de poussière* », 1921), sorte de réhabilitation esthétique de ces médiocres particules — le terme d'élevage pouvant d'ailleurs être relié à celui d'élévation. Si la poussière finit toujours par se déposer, son peu de poids la rend cependant apte à tous les envols, qu'ils soient provoqués par le vent, un courant d'air, ou le passage intempestif d'un chiffon manié sans

adresse ; d'où la difficulté à la contenir, aux deux sens de ce terme. Il est probable qu'en transformant les moutons qui prolifèrent sous les meubles en oiseaux, Lionel Sabatté ait voulu exprimer cette aptitude, et possible que, pensant aux lignes où Man Ray explique les conditions de la prise de vue, il ait réalisé un subtil mélange du regardant et du regardé : « En ajustant l'objectif, j'avais une vue plongeante sur le panneau, qui ressemblait à un étrange paysage vu par un oiseau. » (*Autoportrait* (1963), Actes Sud, 1998, p.131.)

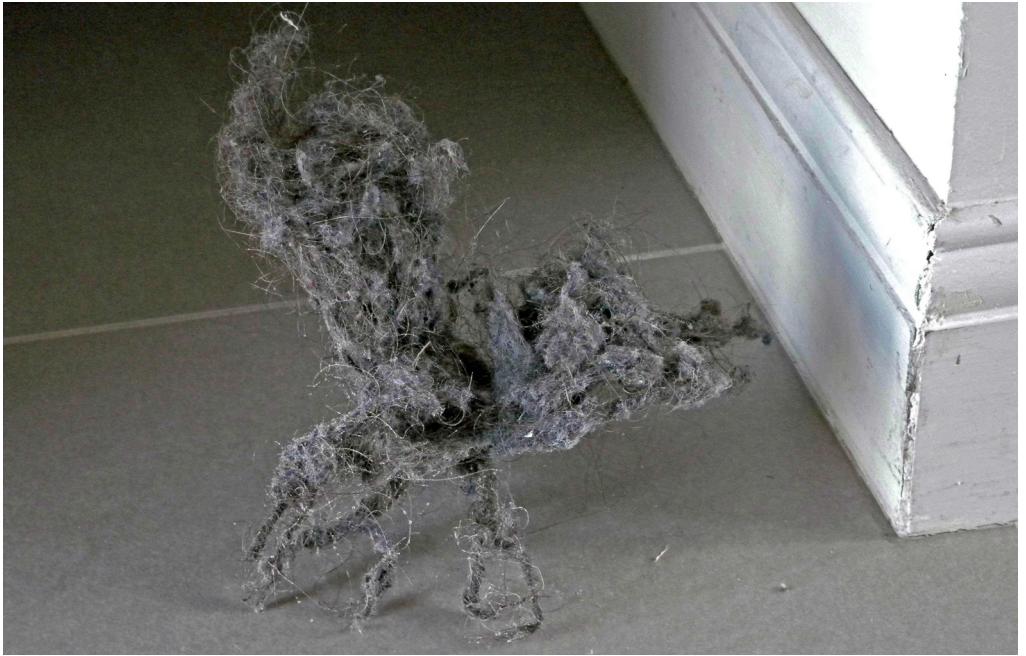
Fidèle en cela aux thèses d'Aristote, Thomas d'Aquin, l'illustre philosophe médiéval, était convaincu que toutes sortes d'animaux, les rongeurs notamment, naissent de la poussière, par génération spontanée ; cette conception dominante pendant deux millénaires au moins, grâce à l'Église en particulier, ne fut scientifiquement réfutée qu'au milieu du XIX^e siècle, par les travaux décisifs de Pasteur. Les oiseaux de Lionel Sabatté, eux, naissent réellement de cette substance, mais pour ce faire ils requièrent le concours amical de la main, du balai aussi, évidemment, ainsi qu'une ossature légère pour conserver leur consistance — un fil de fer très mince y contribue efficacement. L'été dernier, invité par les responsables de l'Afiac à résider quelques jours chez des particuliers bienveillants et coopératifs, il a recueilli et façonné la poussière que les propriétaires de l'endroit, avertis de son projet, s'étaient donc bien gardés de faire disparaître.

C'est sur un parquet impeccable et bien ciré qu'eut lieu la présentation des petits volatiles, un travail de ramassage minutieux et systématique avait donné corps à la poussière coincée dans les interstices. S'il en était besoin, ces lignes de Michel Leiris pourraient fournir une caution littéraire à l'étrange besogne de l'artiste : « ... plancher nu, bois ciré aux linéaments plus foncés, coupés net

2 - Aristote, *Traité de l'âme*, I, 2, 404 a 3-5

; Lucrèce, *De la nature*, II, v. 114-120.

3 - François Dagognet fait exception. Cf. Pour le moins, « *Éloge de la poussière* », Encre marine, 2009



Oiseau de poussière de Lionel Sabaté © Photo : Gilbert Pons

par la noirceur rigide des rainures d'où je m'amusais, parfois, à tirer des flocons de poussière, quand j'avais eu l'aubaine de quelque épingle chue des mains de la couturière. » (*La règle du jeu, I, Biffures* (1948), Gallimard, 1975, p.9.)

Une fois leur exposition terminée, que deviennent les œuvres de Lionel Sabaté ? Tenteraient-elles des célibataires endurcis, peu regardants quant à la propreté du lieu qu'ils occupent, ou des collectionneurs de grimoires, dont on sait qu'ils respectent ce que l'aspirateur se devrait d'engloutir ? Les range-t-il dans un placard bien fermé, afin qu'elles soient à l'abri de concurrentes innombrables et banales susceptibles d'en brouiller les contours originaux ; ou bien, les abandonnant sur une étagère, à l'air libre, les expose-t-il à une métamorphose lente et naturelle, à des retrouvailles prémonitoires avec leurs consœurs plus récentes et moins titrées ?

Histoire de trouver le ton, je pensais rédiger cette notice dans mon grenier où la poussière abonde, mais celle recouvrant mes livres étant d'un pedigree supérieur, ce sont eux que, sans les épousseter, j'ai mis à contribution pour me soutenir en composant l'article et raviver mes souvenirs. Rassembler des citations érudites, parfois fort anciennes, et aussi quelques références plus actuelles autour d'un fil conducteur, n'était-ce pas la méthode appropriée, celle dont les combinaisons arachnéennes de Lionel Sabaté me fournissaient l'épatant modèle ?

L'oeil d'Icare, bref survol d'une exposition aérienne

par Gilbert Pons

« Les lieux hauts attirent ceux qui veulent jeter
sur le monde le regard de l'aigle. »

Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*

« Ce serait pour moi la bonne part — ainsi s'égare celui qui a été égaré — d'aimer la terre comme
l'aime la lune, et de n'effleurer sa beauté que des yeux. »

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*

« *Vues d'en haut* », tel était le titre de l'exposition organisée au Centre Pompidou de Metz entre mai et octobre 2013. Empruntant à son sujet : l'art de toiser le monde, mais négligeant le dédale des points de vue qui s'y sont succédé, j'aborderai seulement la partie photographique et d'une façon quelque peu cavalière, intempestive également.

Dans un ouvrage publié en 2007 (*Comment parler des livres qu'on n'a pas lus*, Éd. de Minuit), Pierre Bayard (amateur de paradoxes et universitaire distingué), non content de prodiguer divers conseils pour donner le change dans des situations de ce

type, s'employait à déculpabiliser l'imposture¹, sophistiquement. J'en ai tiré les leçons afin de rédiger quelques paragraphes sur une exposition

1 - On se souvient du film de Pascal Bonitzer, *Rien sur Robert* (1999). Fabrice Lucchini y incarne, à merveille, un journaliste en vue qui a eu la légèreté de chroniquer un film bosniaque qu'il n'avait pas pris la peine d'aller voir. S'ensuivent pour lui maints déboires.

que je ne suis pas allé voir.

Un livre que l'on n'a pas lu, faute de temps, de détermination ou d'enthousiasme, on peut malgré tout l'avoir feuilleté, avoir examiné par le menu la quatrième de couverture, afin de ne pas sécher devant la page vide lorsque vient l'heure du compte-rendu ; mais que faire s'agissant d'une exposition ? Eh bien, je me suis rabattu sur le catalogue ; il a le mérite d'en offrir un raccourci maniable, relativement maniable eu égard à son poids, plus confortable aussi que la visite virtuelle sur l'écran d'un ordinateur, comme s'en répand désormais l'usage, et m'installe dans une position surplombante qui convient parfaitement à un tel sujet.

Les photographes n'ont pas attendu que soient inventés les différents moyens de vaincre la pesanteur afin d'examiner de haut la terre, celle-ci leur offre en abondance des observatoires élevés, certains vertigineux, demandant force et endurance aux grimpeurs intrépides ; mais le cadre même de la montagne, son caractère imposant et escarpé, les encombrantes parois, sans parler de l'instabilité des facteurs météorologiques, de la fatigue et des multiples dangers, réduisent fortement la marge de manœuvre de ceux qui atteignent ces miradors naturels. Aérostats et avions, en revanche, permettent à l'opérateur de jouir d'une plus grande liberté d'initiative et de mouvement où rien, hormis les nuages et la brume, ne fait obstacle à la vision, celle-ci est souveraine. Mais il a beau venir des hauteurs, le regard n'est pas dédaigneux pour les paysages sans grand relief, il serait même indulgent à son égard, et assez souvent flatteur ; la planéité, qu'accentue d'ailleurs l'impression d'aplatissement causée par la perspective plongeante, planéité qui, à hauteur d'homme, fait généralement figure de défaut car elle est monotone et génère l'ennui, révèle alors des propriétés inédites, celles-là justement qui avaient

frappé Nadar lors de ses premiers vols en ballon : « Sous nous, comme pour nous faire honneur en accompagnant notre marche, la terre se déroule en un immense tapis sans bords, sans commencement ni fin, aux couleurs variées où la dominante est le vert, dans tous ses accents comme dans tous ses mariages. Les champs en damiers irréguliers ont l'air de ces « couvertes » en pièces multicolores mais harmoniques rapportées par l'aiguille patiente de la ménagère. » (*Dessins et écrits, Quand j'étais photographe* (1900), « La première épreuve de photographie aérostatique », Arthur Hubschmid, 1979, p.1049.) En diminuant leur taille apparente, la distance rend à peu près invisibles les imperfections éventuelles du panorama, les détails intempestifs ou gênants, et exalte en revanche les lignes de force, les contrastes, les formes géométriques spontanées, ce dont témoignent de façon exemplaire les photographies en noir et blanc de Mario Giacomelli, notamment celles montrant des terres labourées aux sillons desquels la dureté du tirage octroie des qualités calligraphiques ; il est d'ailleurs l'un des rares à pouvoir s'enorgueillir d'un style immédiatement reconnaissable dans un domaine où les contraintes inhérentes à ce type de perspective restreignent l'éventail des cadrages possibles et tendent à uniformiser les façons de faire ; comme l'écrivait l'épistémologue Ch-E. Guye, « L'échelle d'observation crée le phénomène. »

Si l'importance d'un thème, d'une pratique, peut se mesurer à la quantité d'études qui leur sont consacrées, à la notoriété des exégètes qui s'en occupent, force est d'admettre alors que la photographie de paysages, surtout lorsqu'elle est effectuée depuis un avion, est une activité tenue pour marginale ou subalterne par les spécialistes patentés ; Mario Giacomelli (1925-2000) excepté, ses principaux représentants : Robert Petschow (1888-1945), Margaret Bourke-White (1904-1971), William Garnett (1916-2006), Georg Gerster (1928),



*Margaret Bourke-White disposant son matériel sur une « gargoille » du Chrysler Building,
New York, 1935 © Photo Oscar Graubner*

Emmet Gowin (1941-), Alex MacLean (1947-), Marilyn Bridges (1948-), ne figurent pas dans le cercle, assez large pourtant, des photographes ayant laissé une marque indiscutable dans l'histoire de ce médium. La grande exposition qui a eu lieu à Metz était donc bien venue car elle pouvait remédier à ce manque, encore que dans l'épais catalogue l'accompagnant (430 pages) la peinture soit autant représentée que la photographie et davantage commentée, comme si, l'évolution des techniques de déplacement et de prise de vues mises à part, le regard venu du ciel, surtout lorsqu'il se concentre sur des zones peu ou pas modifiées par l'activité humaine, demeurerait à l'écart de l'historicité, en particulier des tensions et des querelles propres à l'agitation artistique. « La terre, de là-haut, paraissait nue et morte ; l'avion descend : elle s'habille. » Notait Antoine de Saint-Exupéry dans *Courrier sud*² (1929) ; les métaphores employées par l'écrivain sont significatives de cette obsession du sens et de la présence humaine qui fait florès jusque dans la critique d'art aujourd'hui. Porté depuis les airs, le regard a tendance à rabaisser les hommes tout à coup transformés en Lilliputiens, voire à les humilier ; c'est que la distance, plus encore lorsqu'elle est verticale, tend à diminuer, et même à abolir, le sentiment de solidarité grâce auquel compassion ou empathie peuvent s'établir puisque le visage, plus précisément le regard, sont escamotés ; Jean-Paul Sartre l'a exprimé en des termes saisissants : « ... ce grand ennemi de l'Humain : la perspective plongeante. » (*Le Mur* (1939), « Érostrate », L. de Poche, 1965, p. 77.)

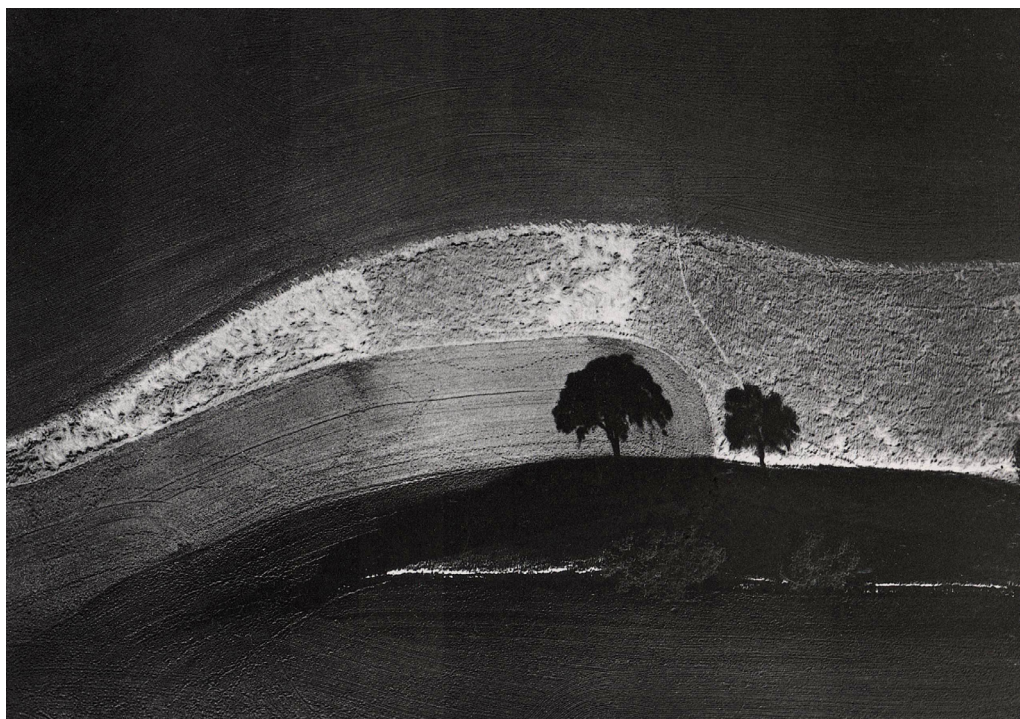
Les aristarques de service esquivent le face-à-face avec les images montrant une terre dans son état sauvage, en tout cas peu anthropisée, et leur préfèrent celles où se distinguent des surfaces géométrisées, rendues souvent plus abstraites par l'absence de points de repère trahissant

l'échelle³, dont ils négligent d'ailleurs les qualités plastiques éventuelles au profit de considérations anthropologiques, évidemment plus sérieuses et plus relevées, que viennent soutenir et étoffer des références à l'histoire et à la géographie. Mieux encore, ils choisissent les vues urbaines, spécialement celles des zones indécises, à la périphérie des grandes villes, où leur discours, notamment celui d'inspiration sociologique, rencontre là son matériau de prédilection. En somme, dans la majorité des cas, c'est une sorte de hors-champ élargi qui retient l'attention des interprètes et alimente indéfiniment leurs gloses.

La relative indifférence des critiques vis-à-vis de paysages en noir et blanc tels que ceux de William Garnett, d'Emmet Gowin, de Marilyn Bridges, ou de ceux en couleur de Georg Gerster, est symptomatique de leur difficulté, voire de

3 - « La photographie aérienne nous met en face d'une « réalité » transformée en un texte, en quelque chose qui nécessite une lecture ou un décodage. Il y a césure entre l'angle de vision sous lequel la photographie a été prise, et cet autre angle de vision qui est requis pour la comprendre. La photographie aérienne dévoile donc une déchirure dans le tissu de la réalité, une déchirure que la plupart des photographies prises au sol essaient à grand peine de dissimuler. Si toute la photographie promeut, approfondit et encourage notre fantasme d'un rapport direct au réel, la photographie aérienne tend — par les moyens mêmes de la photographie — à crever la baudruche de ce rêve. » (*Rosalind Kraus, Le photographique*, « La photographie comme texte : le cas Namuth/Pollock » (1977), Macula, 1990, p.97.) Voilà qui règle de manière astucieuse le débat entre partisans et adversaires de la présence de repères destinés à l'identification de ce qui est photographié, celui-là même qui opposa Robert Adams à Minor White : « Pour que les photos rendent les choses crédibles, il faut, je crois, qu'elles contiennent une indication de l'échelle du sujet. White, toutefois, s'est détourné de la géographie littérale lorsqu'il a fait des paysages où cette indication est omise. Ses photographies comprennent des images prises, je suppose, à une distance moyenne et des gros plans, mais dans tous les cas White a décidé de ne nous livrer absolument aucune clé sur l'échelle pour que cette différence dans la prise de vue n'importe pas. Nous ne pouvons donc décider avec certitude si la topographie véritable des lieux est composée de sable ou de gravier, si une vue est aérienne ou si c'est un gros plan sur du plâtre qui se désagrège. » (*Essais sur le beau en photographie* (1981), « Minor White », Fanlac, 2007, p. 116.

2 - Pléiade, 1974, p. 12.



William Garnett, *Two trees on hill with shadows*, Paso Robles, 1974

leur incapacité, à tenir un discours développé ou conséquent sur des images où nulle épaisseur existentielle, ou conceptuelle, ne se laisse aisément remarquer, comme si l'absence, ou plutôt la discrète présence de l'élément humain, seulement identifiable aux traces laissées à fleur de sol par le travail des agriculteurs, les dissuadait de proposer un commentaire. Il est vrai que leurs images sont belles, et par conséquent suspectées de « dérive esthétisante », un péché rédhibitoire pour le regard sourcilieux de ces censeurs mais dont la signification ou la valeur ne sont jamais vraiment interrogées.

Signalons au passage que cette allergie à ce qui est qualifié de la sorte et a donc valeur de condamnation, se transforme, inopinément quelquefois, en son contraire ; j'en veux pour preuve, dans l'article intitulé « Vision et conscience

de la terre à travers les albums de photographies aériennes depuis 1945 », signé Gilles Tiberghien (spécialiste reconnu du Land Art), la réapparition de formules comme « effets de lumière saisissants », « images très graphiques », « grand sens artistique de la lumière », « plaisir esthétique », « qualités esthétiques » dans un contexte d'où elles avaient été apparemment chassées par ses soins sous prétexte que « les images du ciel peuvent être trompeuses et grisantes » ; il est vrai que selon l'auteur, mais bien d'autres partagent cette opinion, seule la portée résolument informationnelle, scientifique, économique, politique des photographies présentées justifie qu'elles puissent avoir de surcroît, et, ajoute-t-il, paradoxalement, un intérêt esthétique. Mais où est donc le paradoxe ? On retrouve ici un avatar supplémentaire, quoique dans une version édulcorée, de l'anathème jeté par Marcel Duchamp, et par des épigones plus

radicaux encore que lui, sur les arts faisant la part trop belle au « rétinien ». Entre les deux Guerres, en Allemagne, un pionnier de la « Nouvelle Objectivité » comme Albert Renger-Patzsch⁴ (1897-1966), auteur d'un ouvrage au retentissant succès : *Le Monde est beau* (1928), s'était défendu bec et ongles contre des accusations du même genre dont ses œuvres avaient été l'objet, de la part notamment de László Moholy-Nagy (1885-1946), son grand « rival » et membre éminent du Bauhaus. Qu'est-il donc reproché aux photographies dont la beauté⁵ est ostensible, sinon d'être séduisantes, c'est-à-dire de masquer d'autres paramètres, tenus pour plus importants qu'elle, ou, ce qui est pire, d'en dissimuler l'absence. Cette gêne quelque peu dédaigneuse, et même hargneuse, qu'inspire la beauté trop affirmée — affichée diraient les tenants de ce puritanisme iconologique —, des paysages dont il était question plus haut, n'est pas sans rappeler, *mutatis mutandis*, les sarcasmes que Théophile Gautier eut à subir au moment de la publication de *Mademoiselle de Maupin* (1835), ce roman par lettres dont la *Préface*, demeurée fameuse, dénonçait vigoureusement l'idée que l'art se doit, avant toute autre chose, d'être utile — mais de telles polémiques sont récurrentes dans l'histoire de l'art et de la littérature. On aurait pu évoquer en contrepoint le domaine musical où la virtuosité du jeu des interprètes, sa vélocité également, réclamées par la difficulté technique de certaines compositions, étaient tenues pour un exhibitionnisme stérile, non seulement par les critiques professionnels mais aussi par leurs confrères, des exécutants parfois envieux — Paganini et Liszt, parmi bien d'autres compositeurs ou instrumentistes moins célèbres et plus récents, reçurent des reproches de ce type⁶ ; le monde du jazz a connu lui aussi ces disputes.

Lors de ce bref survol d'un si vaste territoire, il a dû y avoir des vents contraires, ou bien des turbulences, pour que mon attention dévie de la trajectoire initialement définie et s'égare en des contrées qui ne sont cependant pas sans rapport avec l'objectif initial.

© Gilbert Pons – La Blanquie, mai-juin 2014 – Turbulences Vidéo #84

4 – Cf. Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne, anthologie de textes* (1919-1939), Éditions Jacqueline Chambon, 1997, et *Le style documentaire*, d'August Sander à Walker Evans, Éditions Macula, 2001.

5 - « *Pourquoi des lignes sont-elles belles ? Pourquoi la vue d'une pierre apaise-t-elle le cœur ? À peine si le concept parvient à formuler ces questions qui sont les plus importantes. Il n'y a jamais répondu.* » (Yves Bonnefoy, *L'improbable* et autres essais, " *Les tombeaux de Ravenne* " (1953), Folio, 1983, p.23.)

6 - Cf. Vladimir Jankélévitch, *Liszt et la rhapsodie, essai sur la virtuosité* (1979), Plon, 1989

Anders Weberg

PORTRAIT D'ARTISTE





Anders Weberg

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

I was born in Landskrona, in the southern part of Sweden, an old town from the seventeenth century that was for some time capital of Sweden.

Because Landskrona means the « the crown of the land ». It's by the water and well placed. Then the Danish walked in, so it was Danish two hundred years and then they fold back and it became independent. It's a city filled with lots of dreams.

I was born in 1968 in this city of one hundred thousand people. The town was for a long time dependent on one business, the shipyard. In the 80's, the business went down and so the whole city was quite dead. In bad times that means music, culture, everything like that got a real boost. It was a really creative time when I was a teenager. Everyone was playing in bands and doing arts, so it was a really strong experience for me.

I have an older sister, she is five years older than me. That's too much, because you don't want to hang around with a younger brother. Between my sister and me, there was this invisible wall, we couldn't reach each other fully. Now, she's starting her dream with a little shop. Her big dream thru out her life has been a knitting shop. It's a totally different life from mine. I'm the extravagant of the family.

When I grew up, I always had a « best friend », a best friend that may change after a period. I wasn't

the sort of person with a lot of friends, I had one at a time, but he changed. I have always been interested in persons but I can only focus on one.

My family is a typical working-class family. The food was on the table at half past three everyday, rustic, homemade food. My father was a construction worker and my mother was working in a hospital. Everyday, we met at half past three for a big meal. Every morning, My mother used to make two sandwiches, and every morning I threw them in the trash bin in my room. Every morning, she saw that of course, but she still made the sandwiches. Breakfast wasn't a big deal for me. The funny thing is that I started to drink coffee when I was 6 or 7 years old, no one knew that it wasn't healthy.

I enjoyed school. I was the middle guy, neither the bully guy, nor the bullied guy. I always walked my own way, I never cared that much what happened and my parents never worried about me. Because I was really positive and I could take care of myself, they always trusted me with that. From kindergarten, I have one memory, there was this big guy, his name was Ambjorn, and we were making sort of wrestling stuff. He took my little finger and pushed it back. That's really strong because for now, when someone touches my joint or where the bones get



connected, somehow, I get this feeling right away, it takes me back to that moment. That's the only memory I have from kindergarten.

I was quite good at school. My father was a typical worker but he read a lot, everything, he was really interested in stuff. So, when I was a kid and whenever I had some questions, he always pointed at the books, because we had a big bookshelf, and said : « You go and look it up ». So in first class, when I was around 7, my teacher had some words that he pronounced wrong and I raised my hand and said « No, it's like that ». And he asked me how I knew that and I answered : « It's in encyclopedia on page 41 ». I'm not like that anymore now, all that knowledge is gone. So I read a lot and started early but also, my father really made me interested in films. He watched a lot of television of course. Back in Sweden then, we had two TV channel, 1 and 2, but in the south we could get Danish TV. And Danish TV always had American films, French films, all subtitled in Danish and I couldn't read it. So I heard them in their original language. But I was so happy, used sitting there and... when I think about it now, it must be the moments when I was closest to my father, because, we never talked, we were

sitting on the sofa watching films.

In secondary school, I tried all the sports. I played Ice hockey, I was goalkeeper and quite good at it. When I do something, I have to do it all the way, so I go full in but when I get tired, I drop it all. So that's why I tried so many things, did each to the best of my ability.

Making films is what I have been doing for the longest time. I remember reading a with Brian Eno interview. One question was like : « Will you do this forever ? ». And he answer : « If I knew I would do this for the next ten years, I would stop now ». That's what I feel.

So, I played golf because Ice hockey players play golf in the summer. But I wasn't the best, I always got the second best, but I always tried my best and never was sorry about that.

I said that I used to have one best friend. And when I was 9 or 10, I got a best friend and he was the bullied one but he was also really smart. We always stayed together because I like people who have something more. I always get something back.

After school, and still today, people think that you have to take the « decision of your life ». I think that it's so terrible when you're so young. My mother said to me « For your own sake it's better to see new borns and dead people, when you are young as possible ». So I chose to study to a prenurse. That gave me empathy at a really young age. I think it's the best thing you can give to your kid. So I started to work in a hospital. My mother's work was taking care of people in a hospital for mentally disabled people. She did it for a lot of years. I didn't know but she used to clean other people houses when she was really young and work in the fields because my grandfather was alcoholic of course like most back

then... He was a bricklayer and he moved around in the southern parts, built houses and drank all the money so my mother and her sister had to go and beg for food when they grew up. And that made them the people who they are, desperately trying to give us what we need, they sacrificed a lot for us. I'm thankful for that, not enough but...

In the 70's, there was this « free » feeling, with no rules or everything should be discussed, and I remember when my mother had problems with me, she walked to the library and searched in books on that topic and learnt about it, how she should face this problem correctly. Without any criticising of the author of the book. This brings me to another memory now. Every Tuesday night, a couple of blocks away from the flat where we lived, there was this little library where me and my father went to borrow books each tuesday. And I still read a lot and about everything. Now, we're living in a farm and each wednesday comes a library bus, and we go there. And my children also get this interest for reading, and it's so nice. I don't know if my father had a plan with this, but I have a plan now because I know what it gave me. But for him, it was more like « I want to read book ». It made me see more of the world.

I think that people are born creative. I don't think people are artists from the start. It's more when you've find your way that you know. As for me, I can't say when. I always had a need to express myself. Basically, everyone wants to be loved, and we find different ways to get that love. And if you're extravagant, you want many people to love you. I played music in a band, and we toured in the southern parts of Sweden ; we didn't start playing in small places, but we booked big places. I played the synthesizer. I grew up with Kraftwerk. But I wasn't good enough so I started making Pop videos. That's a typical thing, all Pop videos makers

are bad musicians or not looking good enough. That way, I could still be in that creative world.

I moved to Stockholm and worked for two years as a nurse at nights while painting during the day. People had a lot more to offer there. There are not that many original Stockholmers anymore and a lot of creative people move there. There, I met a Swedish girl who had a French boyfriend. When they went back to France they asked me to come. So I quit on the day and left for two weeks but I stayed for 8 months. I was supposed to marry a French girl. I was 19 or 20, she was a little older and I had nothing to worry about. She owned an advertising company, she had money and so if I stayed with her, I could be the artist. And then, for one Christmas, I went home to visit my parents and on Christmas Eve, I went out and I met a girl, I fell in love with her and so I never went back. I went to a phonebooth, there was a lot of snow, it was very dark and I phoned Aude and said « I'm sorry but I'm not coming back ». But she was ok, it wasn't that serious.

I got my first son with my new girl, two years later. At that time, I was 21 or 22, and I felt the pressure of the society and so I worked hard as a truck driver in her father's business. That was my first time getting salary every second week, so there was always money, and then we got our first son, André and I got married to her.

We stayed together for a while, then this itching came back, so I opened a little shop to sell films, imported, unrated ones, horror movies from Holland... With my ex-wife, we were very Young and never close and we divorced in 1996. This was a big failure for me not to keep it together especially sine we had a son who hot hurt. I went through tough years after that. That's when I made my first long film. I had a studio in the same town because I wanted to stay close to my son. He lived with me,

I make art.

Anders Weberg

at my place in the studio. If it was a film, it would be very romantic. It was a nice time, I slept on the floor, I worked there with some other guys, like 5 or 6 people, and we did lots of Pop videos together. I quit the shop after a year, because I wanted to make films fulltime.

I watched a lot of films and at that time, I was really into Hong Kong Action and that slowly transformed over to more Hong Kong art films... and slowly that got me into : « Oh, I have something to say... I should do it ». Especially the year I got divorced, I didn't have any money, so I sold the

shop. At that time, I didn't make any money but there was this local TV channel and I could use their equipment at night... During the day, I slept on the beach because it was summertime and then, in the evening, I went back to the studio (I lost 40 kilos). Then, I did this film and I had to do a TV show for the channel as well. I had to put on the camera, put on a suit and make a chronic about films, about the local activity, clubs etc. I was dedicated and when it was done, I was more confident because the film got good reviews and I knew that I should continue.

So I continued to make Pop videos but in an

experimental way and always doing my own stuff at the side. When a band approached me, the first question was : « Does the band have to be in the video ? ». I had never been into big commercial stuff. I made one video for a big music's hit, was first for something like eleven weeks. After that, big labels started to call me, and they sent me really bad music coming from poor TV Reality Shows, and I answered their mails with something like : « Please, stop send me that fucking crappy music. I work with real musicians, that's what I do. » So I got blacklisted by this industry but kept on with the smaller acts. But that was good, so I could keep on doing what I liked. Still today. You get much money if you work with the big industry, but I prefer to do the job I like. And I work very fast, so I could do four videos in a month back then. That was how I survived. I never really stopped making popvideos since I love music but now only a couple per year. That's why the normal film business is not my thing because for me it's unrealistic to spend like a year writing a script. Now, I work when I have the feeling.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre, Mai 2014 – Turbulences Vidéo #84

Numb

par Francesco Cazzin

It is a haecceity no longer of individuation but of singularization: a life of pure immanence, neutral, beyond good and evil, for it was only the subject that incarnated it in the midst of things that made it good or bad. The life of such individuality fades away in favor of the singular life immanent to a man who no longer has a name, though he can be mistaken for no other. A singular essence, a life... (Gilles Deleuze, Immanence – A life)

There are no words¹ to describe Anders Weberg's latest movie (*Numb*, Sweden, 2014, 1'). This is because at the end of the viewing nothing is left, almost as the artwork drained what is human – or merely existing – outside of it and somehow took possession of it.

Hence, a metaphysics view beyond everything, but this everything is merely the void that remains external, and *Numb* is therefore that silent elegy that shortly becomes sound – or the entire universe sound – from which we are excluded : in *Numb* nothing but absence is included, an abyss that is at the same time emptiness and fullness. On the other hand it is thanks of this exclusion that an insurmountable limit materializes – which, if on one side excludes us, on the other marks a line of proximity from which we can look out in order to attend this unique suspended vision and consequently feel and experience ourselves to be eternal"² - eternally excluded, alive – but of an inauthentic life. Nevertheless, Weberg's artwork is not to be considered a celebration of death or an easy sophistry that resolves existence in a non-being or in a not-belonging to the world any longer. On the contrary, *Numb* reveals itself to be for what

it is : probably the most touching movie I have ever watched. This is due to the density of a lyricism that makes of it something vibrant and, tragic or not, what vibrates exists : lives – in happiness as well as in sadness. Moreover, as much as life leaves us aphasic in front of given circumstances (death of a son), it fills us with joy managing to look out from the borders and find inside art an image, a gesture or a word that in some way makes meaning circulate, that even though is not open to experience because located in the beyond from which we are excluded is still present – probably the only breath of hope given to us. Waiting for what it will certainly be the definitive movie³, *Ambiancé* (Sweden 2020, 43200'), and hence the end of cinema as such, it is magnificent to notice how cinema still manages to virtualize existence making it authentic – indeed, a life. Robert Todd' masterpiece, *Cove* (Usa, 2012, 7') return to mind, as well as Deleuze's words, that perhaps precisely in cinema (in this cinema) find their most concrete and significant formulation : per citazione finale : « But we shouldn't enclose life in

1 - And that's right, 'cause it's cinema.

2 – Baruch Spinoza, *Ethics*, demonstrated in geometrical order.

the single moment when individual life confronts universal death. A life is everywhere, in all the moments that a given living subject goes through and that are measured by given lived objects : an immanent life carrying with it the events or singularities that are merely actualized in subjects and objects. This is indefinite life does not itself have moments, close as they may be one to another, but only between-times, between-moments ; it doesn't just come about or come after but offers the immensity of an empty time where one sees the event yet to come and already happened, in the absolute of an immediate consciousness »⁴

© Francesco Cazzin – Turbulences Vidéo #84

3 – I use the word definitive as definitive definition. Furthermore it's obvious that cinema can't bear such film as *Ambiancé*, so to my forewarning, considering the teaser's materiality images and the overall work duration, more than a vision that will be a life experience (screened in one only occasion, we should adapt ourselves to cinema rather than adapt cinema to our lives, our occupations as often happen), which logical consequence can only be the destruction of the film itself, its funeral, following that nothing will subsist, as well as no soul subsist to the death of a body: not attending but experiencing *Ambiancé* and not adjusting it to us but adjusting ourselves to it, there, we will really become cinema (definition) – and then nothing more (definitive).

4 – Gilles Deleuze, *Immanence – A life*.

Ambiancé (Teaser)

par Nadin Mai

You may ask yourself why I review a teaser. Teasers are short, and don't give away a lot. In fact, Swedish artist Anders Weberg has released a very short teaser for his 720h film *Ambiancé*, which is due to premiere in December 2020. There is, however, a longer teaser, which lasts 72min, and somewhat defies the actual meaning of a teaser. Yet considering the length of the overall film, a 72min teaser is probably still extremely short.

For those who are not yet aware of Weberg's project : *Ambiancé* will be his last film, the longest film ever made, at least this is how he himself advertises it. The film will run over the course of a whole month and will then be destroyed. Teasers and trailers will be released in the coming years. In 2016, Weberg will release a seven-and-a-half hour trailer. If you're familiar with Lav Diaz's films, this " trailer " shouldn't be a big problem for you. Two years later, you will have to invest about ten hours more to see the second trailer of the film. It's an endurance test, and for this reason somewhat more relevant to the research of Glyn Davis from Edinburgh University rather than my own. And yet, it somehow fits my work in some strange way.

Weberg's *Ambiancé* is an experimental film. A lot of his short films can be seen on his Vimeo page, and if you click through those, you will get an idea of how the final product will eventually play out. *Ambiancé* is not exactly slow the way we define it in terms of slow film. But it's a superb contemplative

film. I was naive and thought that because I have the stamina to endure a Lav Diaz film, it would be easy for me to watch *Ambiancé*. I caught myself thinking about time, only to realise that it is not about time at all. If you're interested in the subject matter, then an eight-hour Lav Diaz film isn't going to be a problem for you. Watching this is not much different from watching a normal film, unless you make it different and repeatedly think about the length of the film. If you just follow the narrative, you will sometimes catch yourself thinking that the films are, in fact, very short.

It's rather different with *Ambiancé*. I did stop the film after fifty minutes for a break. Strangely enough, I found the 72min teaser – in its own way – extremely moving. There's no dialogue. It's not a narrative film as such. It conveys everything through visuals, and these visuals are strong. I watched it a few weeks ago and I initially didn't want to write about it, and I still find it difficult to do so because words cannot describe this piece. I'm not sure what the whole film will be about in the end, and no one will probably

ever know because no one will ever be able to see the entire film unless you want to live off energy drinks for thirty days. It's one of those gallery films that are, perhaps, not meant to be watched in its entirety.

With *Ambiancé*, I'd say that this is the case. You don't even need to watch the whole thing. There is so much in only 72 minutes that the full 720h piece would probably blow your mind. I could be wrong, and it could merely be my own reading, but this film says a lot about emptiness, absence and sadness. It feels extremely personal and sometimes I wondered whether I was really meant to see it. There is nothing obscene, nothing violent, nothing shocking. And yet, I wanted to close my eyes from time to time. I'm not sure whether it was to savour the beauty of the images, or whether it was because I felt I shouldn't see it. It was such a peculiar, and nevertheless rewarding experience.

I'm looking forward to the seven-and-a-half hour " trailer ", although I know that I will probably not watch the whole thing in one go. I always find myself struggling to digest Lav Diaz's films. Weberg's *Ambiancé* was a very similar challenge. I'm a visual person, and some images simply stick and I can't get them out of my head. There are several scenes I still have in my head, playing out in slow motion, but I'm not even trying to describe them. I think it would ruin the film.

The 72 minute teaser will be made public in the summer. Then you can all see it for yourself. I will post the link here as soon as I have one.

© Nadin Mai – May 13, 2014 – Turbulences Vidéo #84

Few Words about Anders

par Anders Weberg

Anders is a brilliant artist with a unique expression. I've always seen a close connection between his work and mine and I'm very happy to have the pleasure to work together with him.

Martin Juhls (Marsen Jules), composer, musician.

Anders is a renaissance artist. He mixes high and low projects always with such high quality.

Håkan Lidbo, composer, musician.

Becoming imperceptible is Life. “ Without cessation or condition ”...

Gilles Deleuze. The Greatest Irish Film (Beckett's “ Film ”). Essays : Critical and Clinical

DUALISM – a body was tied to the wheel and drugged endlessly under the water animated by the wheel rotation. The film, one minute loop, could go forever as every loop was bringing new elements on the screen or deducting elements which may be where obviously visible, but later dissolved in the water. DUALISM was our first encounter with Anders Weberg's world.

NOTHINGNESS (Three) – an empty room and falling snowflakes – postapocalyptic endless feel – like a film which is going forever in the ruins of an abandoned city with a slight hope that someone is still wondering in the ruins.

AMBIANCÉ, 720 hours long film, seems like a natural progression of all previous works in creating an impossible, imperceptible architecture – an impossible, imperceptible space and time not only of the film but also for the film screening: a dream one can hack into on the journey from Earth to Mars.

© Ivanov + Chan (2014) – Turbulences Vidéo
#84



Portrait Vidéo Anders Weberg

Retrouvez le portrait Vidéo de Anders Weberg sur
notre page Vimeo :

«VIDEOFORMES ARTISTS GALLERY»

<https://vimeo.com/100143314>

Nos iliades, nos odysseées

par Alain Bourges

Sans doute traversons-nous une période incertaine, une époque sans fait majeur à partir duquel s'orienteraient nos interprétations du monde. Le 11 septembre 2001 relève désormais d'une Histoire proche, mais de l'Histoire tout de même. En mémoire des 6000 victimes, sur le lieu même de l'attentat, un musée vient d'ouvrir dont la boutique vend des « souvenirs » de cette tragédie, comme dans n'importe quel musée. La guerre d'Afghanistan et celle d'Irak s'effacent, elles aussi, tout comme les séries d'attentats qui avaient ensanglanté Paris, Londres ou Madrid. Le grand traumatisme qui marque l'origine du XXI^{ème} siècle est derrière nous. Certes aucun continent n'échappe aux conflits, aux scandales, aux crises mais le décor des grandes tragédies s'est apaisé. Tout passe très vite. En dix ans, le paysage a changé. Les fictions ne peuvent plus être les mêmes.

Raymond Queneau professait qu'il existait deux grand modèles de récits : *l'Illiade et l'Odyssée*¹. Dans les récits conçus sur le modèle de l'Illiade, les personnages participent à l'élaboration de l'Histoire, dans les récits construits sur le modèle de *l'Odyssée*, les personnages produisent l'histoire.

L'Illiade narre un incident, la colère d'Achille, pris

dans un contexte historique considérable : la guerre de Troie. « *C'est une chose délimitée, particulière, qui concerne une personnalité déterminée, le reste ne contribuant qu'au « suspens » et au développement de l'histoire* ». « *Il me semble, poursuit Queneau, qu'il y a quantité de romans qui prennent des personnages délimités, précis, avec leurs histoires, quelque fois de médiocre intérêt, placées dans un contexte historique considérable*

1 - Raymond Queneau ou les jeux du langage, entretiens avec Georges Charbonnier, FR3, 1962.

mais qui n'est après tout que secondaire ». *Chartreuse de Parme, Guerre et Paix*, La recherche du temps perdu, tout Zola, et puis Sagan aussi relèveraient de ce modèle.

De l'autre côté il y a l'*Odyssee*, « *l'histoire d'une personnalité qui, au cours d'expériences diverses acquiert une personnalité soit différente ou bien affirme ou retrouve la sienne* ». Queneau range dans ce rayon *Don Quichotte, Moby Dick, Ulysse* (de Joyce), *Bouvard et Pécuchet, Le rouge et le noir* ou *Jacques le Fataliste*.

Ainsi, s'agirait-il, selon lui, soit de placer un personnage dans un contexte historique soit faire de sa vie même un événement historique. « *La fiction a consisté soit à placer des personnages fictifs dans une histoire vraie soit à présenter l'histoire d'un individu comme ayant une valeur historique générale* ».

Les séries télévisées, qui poursuivent le roman sous sa forme feuilletonesque, n'échappent pas à cette distinction et se rangent d'un côté ou de l'autre mais, à la grande différence du texte littéraire, dont le temps d'élaboration, la latence, conditionnent le propos, les séries télévisées sont tenues par l'Histoire en marche. La capacité de la télévision à se saisir de l'immédiat, elle qui n'est qu'immédiateté, lui fait engendrer des histoires qui épousent toujours les faits de l'instant et qui, de toute façon, aussi décalées seraient-elles de l'actualité, seront perçues en osmose avec leur temps précis. La guerre de Troie de *24 (24 heures chrono)* ou de *Homeland* c'est le 11 septembre et ses suites. Celle de *Men from U.N.C.L.E.* (Des agents très spéciaux), du *Prisonnier*, des *Envahisseurs* ou de *The Avengers (Chapeau melon et bottes de cuir)*, c'est la guerre froide. *Zorro*, en revanche, est une *Odyssee*. *Dallas* aussi. *Dallas* au temps de l'affaire Kennedy aurait, a contrario, été une *Iliade*.

Voilà donc que la dernière bataille (en date) de la guerre de Troie s'est achevée, en belle débandade, d'ailleurs. Ben Laden a été exécuté, Bush s'est

retiré pour se consacrer à la peinture, Blair donne des conférences. Jack Bauer erre quelque part sur les flots d'un monde qui n'est plus le sien². En ces années atones où les enjeux de pouvoir, de succession, de loyauté, parmi d'autres, se diluent dans le mol consensus de la démocratie libérale, où un Shakespeare trouverait-il son inspiration ? Il ne reste que Poutine à tailler encore le marbre et *Game of Throne* pour l'enluminer.

Southland

« *9800 policiers seulement patrouillent dans la ville de Los Angeles, vaste de 800 kilomètres carrés et peuplée de 4 millions d'habitants* », telle est la préface d'une série affichant à ce jour 5 saisons de 6 à 10 épisodes chacune : *Southland*, véritable monument d'une trentaine d'heures, mais monument discret, créé par Ann Biderman pour FX en 2009. S'annoncer ainsi, revient à se ranger délibérément du côté de l'Ordre et du Droit, comme le font ordinairement les séries policières américaines. *The Wire* ou de *True Detective*, appartiennent à un autre monde, plus ambigu, où les demi-teintes prévalent sur les couleurs trop tranchées.

Dans ce registre, quelle carte jouer face aux *Experts* ou à l'insubmersible *Law and Order* ? *Southland* joue l'atout de la proximité avec des flics qui nous ressemblent, avec leur vie de famille, leurs faiblesses et qui commettent, comme tout le monde, des erreurs. C'est même leur spécialité que de commettre des erreurs au point qu'elles structurent la plupart du temps les épisodes. C'est l'officier John Cooper drogué aux analgésiques, son co-équipier le jeunot Ben Sherman qui couche avec une victime, Sammy Bryant qui se ruine pour une épouse fantasque, la très efficace Lydia Adams qui vit avec sa mère en attendant l'homme de sa vie,

2 - *24 heures chrono* – Live another day, saison 9 de la saga, sur Canal +



Southland

le détective Salinger qui se fait voler son arme par un gang, l'officier Dewey qui se laisse embobiner par un cabotin d'Hollywood, etc. S'ils ont autant de défauts, c'est parce qu'ils sont, au fond, faits de ce mélange de noblesse et de bassesse, de réussite et de ratage, de force et de couardise, de bonté et d'égoïsme qui est l'alliage dont chacun d'entre nous est fait. Nous nous reconnaissons en eux. Sur un fond d'absence, le tricot des vies individuelles fait une odysée collective.

Fargo

À l'opposé *Fargo* est une comédie, parfois sanglante mais toujours amoral. Dans la campagne enneigée du Minnesota, sans autre accident qu'un poteau électrique de temps à autre, ou un bois, ou un lac, voilà qu'un étranger de passage, qui pourrait faire un émissaire du Diable très présentable, vient réveiller les pulsions enfouies chez les uns et les autres. Cela commence avec des meurtres, finit par une pitoyable rédemption et laisse plusieurs cadavres sur la route. Le ton est grinçant et la

morale bafouée mais dans un tel décor et avec des personnages si benêts qu'on en sourit. Qu'est-ce qui fait que ces habitants d'une bourgade perdue, ces gens simples voire un peu nigauds, ne sont pourtant jamais ridicules ? On connaît de ces détestables caricatures de « ploucs » qui ont fleuri sur les scènes comme sur les écrans et qui provoquent des rires passablement douteux. Ici, non. Car une chose les réunit tous, ou du moins la plupart : ils ne sont pas à leur place et en ont conscience. Le vendeur d'assurance est le pire vendeur d'assurance qui soit et un incapable notoire. Sa femme le lui répète chaque jour. Le policier venu de Duluth voulait être facteur et avoue qu'il n'est qu'un piètre enquêteur, le nouveau chef de la police est un incapable notoire qui n'a eu sa place qu'à l'ancienneté au détriment de la seule policière compétente, le patron du supermarché doit sa fortune à un coup de chance extraordinaire, qu'il interprète comme un signe du ciel, bref aucun n'est légitime dans sa fonction sociale et tous le savent. Ce décalage entre ce que sont supposés être les personnages et ce qu'ils sont réellement,



Fargo

c'est à dire à leurs propres yeux, nous touche en ce que nous sommes aussi, parfois, des enfants dans des corps d'adultes, des ignorants pris pour des savants, des responsables dépassés par leurs responsabilités, des amants décevants, des parents insuffisants. Parfois ? Non, toujours.

Cette autre odysée collective s'achève aux limites du visible, dans une tempête de neige d'où ne surgissent plus que d'incertaines silhouettes. Une dernière méprise et le plus innocent des hommes abat la plus innocente des femmes tandis que le Diable s'enfuit dans la bourrasque.

Ainsi, l'erreur rassemblerait, comme le motif narratif commun, ces deux séries aussi éloignées par leur style que leur portée. Les odysées modernes sont faites de ces incapacités à être pleinement. Les trajets sont hasardeux, involontaires, plein d'embûches. Comme l'écrivait Anatole France : « Il aimait les beaux voyages et, comme on dit d'Ulysse, les longues erreurs ».

24 (24 heures chrono)

« Le retour de 24 Heures apporte une preuve de l'importance que prend un personnage de série dans nos vies de regardeurs : Jack nous manquait, et on est content de le retrouver, même si ça fait un peu bizarre, comme de revoir un ami disparu de la circulation. Il est lui-même opaque, étranger à lui-même comme toujours les personnages revenus du néant (...). Mais qu'est-ce qui nous manquait exactement ? Le héros indestructible ? Non, on a les films de superhéros pour cela, et Jack n'est pas indestructible, il est vulnérable, il revient à chaque fois plus détruit, il revient dans cette nouvelle série parce qu'il ne peut pas faire autrement, et on regarde parce qu'on ne peut s'en empêcher. On a jadis accusé la série de sadisme, pour ses rituelles scènes de torture ; mais dans sa tendance répétitive à sauver le président et le monde, toujours pour sa propre perte et en passant lui-même régulièrement à la torture (...), c'est bien le masochisme de Jack qui s'affiche, qu'il revendique, et qu'on partage ».

Ainsi se conclut, ou presque, l'excellent article

que consacre Sandra Laugier dans le Libération du 23 mai 2014, à la saison 9 de *24*, ici connue sous le nom de *24 heures chrono*. Nous savions tous, déjà, que *24* n'était pas une série *bushienne* et qu'elle avait systématiquement mis le doigt sur les failles et les crimes d'une Amérique livrée à ses pulsions réactionnaires. La figure, sans doute moins masochiste que christique, de Jack Bauer s'était sacrifiée saison après saison, pour le rachat des crimes de cette Amérique-là. L'assassinat du Président David Palmer, démocrate et noir, les combines tordues de son successeur Charles Logan, plus *nixonien* que l'original, étaient des signes patents du rôle de révélateur que jouait Jack Bauer. Dans cette neuvième saison, ce sont les outils d'espionnage et de contrôle à distance de la NSA ou de la CIA qui sont désignés. Au décor du 11 septembre, nous sommes passés à celui de l'affaire Snowden, son contrecoup. Les caméras sont partout, les ordinateurs traquent la moindre information, les drones survolent silencieusement le monde, le propre corps de Jack Bauer est lui-même connecté aux réseaux de communication comme le corps d'Achille était en lien avec la volonté des Dieux.

Car, mieux qu'une passion christique, on peut imaginer, en effet, qu'en cette interminable Guerre de Troie dont le 11 septembre n'est qu'un épisode, la vindicte de Jack perpétue le courroux d'Achille. La colère d'Achille a une cause très précise : l'abus de pouvoir commis par Agamemnon lorsqu'il s'attribue une captive qui ne lui revient pas. Ce faisant, Agamemnon rompt un équilibre politique mais aussi et surtout bafoue l'ordre du monde voulu par les Dieux. Furieux, Achille se retire sous sa tente, indifférent aux pertes que subissent les Achéens du fait de son absence. Il faudra que son ami Patrocle soit tué par Hector pour qu'il endosse une nouvelle armure et le venge. Cette vengeance, il le sait, sera au prix de sa propre vie puisque l'oracle a prédit qu'il ne survivrait pas à la

mort d'Hector. Jack Bauer ne connaît pas d'autre destin. L'équilibre du monde est rompu parce que des intérêts capitalistes veulent la mort du président élu, parce que des multinationales tentent de se substituer au pouvoir politique pour déclencher une guerre, parce que l'État outrepassa ses droits et son rôle en espionnant les citoyens, parce qu'une morale supérieure ne contient plus un pouvoir livré à sa propre logique. Dès lors, la colère de Jack n'aura de cesse qu'il n'ait exterminé les coupables. Tel Achille, il se précipite dans un combat dévastateur au prix de sa propre vie. Jack est torturé, blessé, enfermé, on le croit mort, ses proches sont kidnappés, exécutés, ce n'est plus une question de justice mais d'anésie, cette vengeance inflexible qui refuse jusqu'au prix du sang. Après seulement que tous les adversaires aient été éliminés, Jack se retire sous sa tente, couvert de cicatrices et chaque fois plus inaccessible, plus dur, plus opaque comme si, de souffrances en souffrances, il se minéralisait inexorablement. Achille lui-même n'allait pas si loin. La colère de Jack, elle, est inextinguible.

À dire vrai, les choses sont sans doute un peu plus complexes. Avant de définitivement se minéraliser, Jack a pu croire quelque temps en un minimum de solidarité humaine, qu'il s'agisse d'amour ou de simple affection. Mais c'était autrefois et à l'époque, déjà, ces dernières attaches s'effiloçaient. Car, rappelons-nous : où commence *24 heures* ? En pleine tourmente conjugale. Jack a trompé sa femme avec une collègue qui, par la suite, se révélera être une implacable traîtresse, allant jusqu'à exécuter froidement la femme de Jack et tenter de le tuer. Il ne faut pas oublier que *24 heures* commence par la faute de Jack comme l'Iliade commence par la conséquence de la faute d'Agamemnon : la colère d'Achille. Dans les deux récits, une faute a été commise qui rompt l'ordre primordial. Jack tient ainsi les deux rôles : Il est à la fois celui qui détruit cette harmonie et celui qui



24 (24 heures chrono)

s'oppose à ce qu'elle soit renversée.

En fin de huitième saison, Jack choisissait de disparaître et on l'apercevait une dernière fois, observé par l'œil d'un drone. Délogé de sa tente, il réapparaît aujourd'hui pour lutter contre ces drones qui menacent désormais tout un chacun. Partout, des yeux nous épient.

Qui vient en aide à Jack ? Chloé, la fidèle Chloé, virtuose de l'informatique transformée en hackeuse. Elle est celle qui, en s'introduisant dans les réseaux de surveillance, peut savoir à tout moment qui se cache à quel endroit, celle qui peut déjouer les pièges et prévenir Jack du danger. Sans Chloé, Jack est aveugle. Les yeux de déesse grecque qu'elle se fait pour cette neuvième saison sont ceux d'une Athena punk. Athena *glaukôpis* (aux yeux brillants), *pronoia* (la prévoyante), protectrice elle aussi du Droit et de son champion, Jack.

Car derrière cette course permanente contre le temps et les menaces, la fidélité de Chloé pour celui que tout le monde a trahi dix fois, cette loyauté qu'il récuse, considérant qu'ils ne sont qu'alliés, est, dans *24 heures*, la vertu primordiale. Toutes les trahisons qui se succèdent ne font qu'affirmer son prix, qui est, hélas, aussi celui de la rareté. Jack, lui, reste imperturbablement loyal envers le président de son pays, ou plus exactement envers celui qui incarne légitimement la fonction suprême. Usant de méthodes déloyales, il ne cesse d'affirmer sa loyauté envers son Prince.

Pour toutes ces raisons, *24 heures* est une *Iliade*.

© Alain Bourges – Turbulences Vidéo #84

La contrainte est créative

par Étienne Brunet

« La musique est appeau comme l'image est appât. »

Pascal Quignard – La haine de la musique

« Qu'est-ce qui vient après la lumière, en terme de fréquence ? La chaleur ? Les ondes radio ? »

Philip K. Dick – Siva

Je cherche à comprendre depuis trente ans le rapport entre son et image, note et couleur à la suite des idéalistes romantiques Goethe, Scriabine et une flopée d'artistes et de musiciens de cette époque. Synesthésie générale. Je suis aussi passionné par les travaux des VJ de l'électro de ces dernières années et des logiciels comme VJamm, Resolume Avenue, Arkaos Grand VJ, Modul8, VDMX et surtout des logiciels de post production comme Motion d'Apple et Quartz Composer. J'estime après ces années de réflexion qu'il n'y a pas de correspondance exacte entre rythme et image. Ce rapport est juste une belle métaphore poétique. Il est tout aussi intéressant de proposer des images complètement non-synchrones avec la musique. J'en reviens au postulat constructiviste de Dziga Vertov : ne jamais être tautologique. Le rapport son et image est masculin et féminin, positif et négatif, Yin et Yang.

Mon projet *Tinnitus-Mojo* était basé sur l'idée inverse : un nombre d'images par seconde correspond à un tempo mesuré en BPM. La deuxième idée qui présidait était la correspondance entre le bruit blanc et la réalité sonore de l'acouphène. Ce bruit blanc est entendu comme un horrible parasite extrêmement dérangeant ou comme un agréable symbole de la nature : bruit de torrents, cascades ou vagues de la mer.

Je suis musicien, mais pour gagner ma vie, j'ai travaillé dans la vidéo lourde et la télévision. J'ai acquis quelques compétences et le goût des technologies qui fonctionnent bien. Je ne suis invité à jouer que dans des endroits modestes avec des équipements réduits au minimum. Dans le meilleur des cas, une petite sono et un simple projecteur. Il est donc impossible de gérer un système complexe avec Pure Data, MaxMSP ou Live d'Ableton synchronisé avec de l'image. La contrainte est toujours créative. J'ai choisi d'utiliser ces limitations comme moteurs de mon projet. J'avais commencé à faire correspondre la partie lente et non mesurée rythmiquement du rāga indien classique par de la vidéo lente non-synchrone. J'ai étendu cette démarche à l'ensemble du projet. Il me suffit de préparer une liste de ralenti vidéos de la durée du concert, des fichiers en « Mpeg » et de les lire sur n'importe quel ordinateur équipé d'un logiciel gratuit comme VLC. La tension créative est tout à fait productive. Je peux jouer en solo du saxophone et piloter l'artillerie « Live » d'Ableton. Je peux me concentrer sur le cœur de mon activité et de mon désir : la musique.

L'image se développe indépendamment du rythme et de la tonalité. John Cage et Merce Cunningham ne procédaient pas autrement. Le musicien et le chorégraphe créaient chacun de son côté musique et danse. Ils découvraient la conjonction des deux le soir de la générale. Bien

sûr je ne vais pas résumer bêtement l'œuvre de ces grands artistes à une image. J'ai une pensée réductrice typique de l'époque actuelle. Je ne vois pas de raison d'affirmer symboliquement ce qui existe déjà, de réifier le positif, d'affirmer deux fois un rythme en musique et en image. Oui je charrie. J'essaie de trouver un équivalent ralenti du Veejing. Je bricole de la vidéo pour retraité de la New-Wave. Je détourne des générateurs de particules et je laisse tourner trente secondes, un plan utilisé habituellement en trois secondes. Repos de la rétine. Créer plus de concentration chez l'auditeur.

Dans les différents paradigmes visuels utilisés : une main compte les 16 temps d'un cycle dans la tradition millénaire de la musique indienne. Paradoxalement l'image semble calme et désynchrone, elle correspond pourtant à une intense activité musicale : se repérer dans le cycle infini du temps qui passe. Pourquoi je continue à utiliser des images puisque j'ai dépassé mon point de départ fonctionnel qui était de montrer le déroulement temporel ? Je risque de me mettre des auditeurs à dos et de n'en point gagner de nouveaux. L'image est comme une drogue. Une fois commencé le jeu de la pupille et du cerveau, impossible d'arrêter complètement. Il faut un produit de remplacement. Une méthadone décorative et métaphorique. Après la vidéo survitaminée façon VJ je donne à voir de la vidéo lente et contemplative.

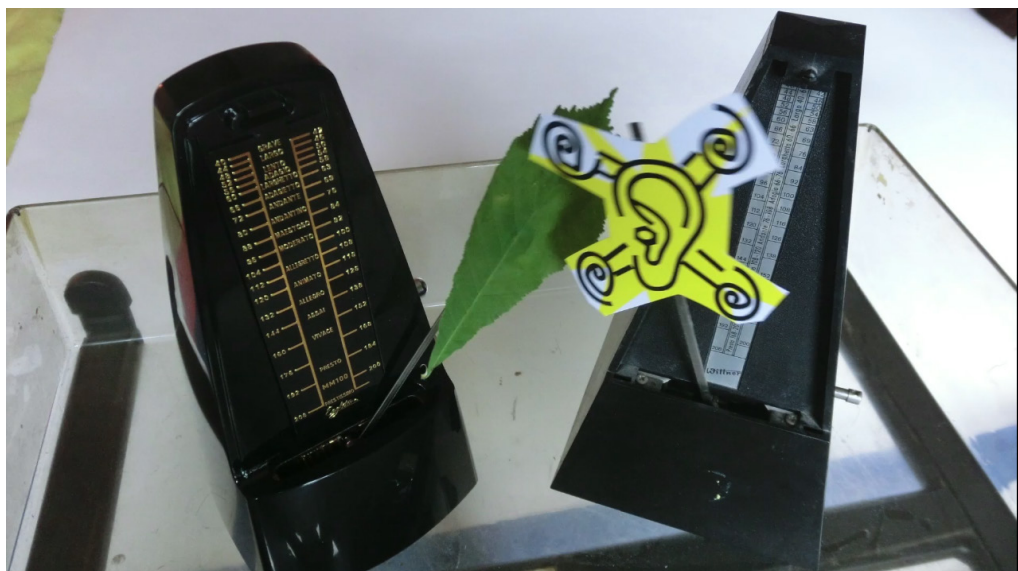
Je n'ai pu m'empêcher d'utiliser une fonction hystérique de WDMX5 : le séquenceur « pas par pas » qui donne un mouvement aux images fixes et fige l'instant de l'image en mouvement dans des saccades stroboscopiques. Il fixe le temps comme une horloge rétinienne. Le cerveau décolle. La séquence peut être rejouée à l'envers, le passé marche en avant, le futur en arrière. L'image devient une transsexuelle. Dans ce cas précis, la non-concordance entre son et image donne



l'impression d'un travesti extrêmement féminin dont seule la voix grave trahit l'être masculin. Le rapport image et son est perverti. J'essaie d'exprimer le trouble qui me saisit en croisant une très belle femme, style mannequin, mensurations parfaites avec une voix de casserole, ou à l'inverse une femme moins sexy physiquement mais avec une voix magnifique, un million d'années de féminité dans la seule résonance de sa voix. Autre curiosité du rapport image et son : à l'époque soviétique, les micros de surveillance étaient la règle, cachés dans des pots de fleurs et partout. À l'époque moderne, ce sont les caméras de surveillance, les reines des lieux publics. Sauf erreur, le son est abandonné au profit de l'image pour espionner les gens. C'est une autre cassure singulière du rapport son et image. De toute manière les conversations téléphoniques peuvent être piratées facilement. En veut-tu ? Envoie là, clic ! Ces considérations paranoïaques m'entraînent hors sujet.

Nous sommes le 10 juin et je doute soudain de

ce beau raisonnement logique. Je suis cerné par le doute. Est-ce que je ne devrais pas jouer seulement du saxophone alto, sans aucun son électronique. Est-ce que je ne devrais pas seulement suivre les images de manière subjective et offrir un concert assez minimum de saxo avec des images au lieu d'un lourd dispositif électro d'accompagnement sonore avec les machines virtuelles Live, de l'amplification, un truc compliqué ou le moindre incident me coupera les couilles. Dans cette situation acoustique, les choses seront plus faciles à assumer (mais plus difficiles à jouer). J'ai peur avec toutes ces machines d'apparaître comme une sorte d'acteur d'un karaoké techno. Peur d'être esclave d'une prothèse technoïde pour musicien défaillant. La musique en concert est la plupart du temps du théâtre musical. Lorsqu'un musicien lit une partition, l'image graphique se transforme en son. Dans un système d'images comme guide sonore, les conventions graphiques génèrent un son composé à l'avance. Dans un projet non-synchrone comme le mien, la communication entre son et image devient



créative et imprévisible, comme le monde actuel. J'ai déjà préparé un set de trois quarts d'heure de vidéo non-synchrone pour le Neukölln Fincan de Berlin où je joue le 20 juin. Pourquoi garder un œil sur la partition alors que je la connais par cœur ? L'oreille, le cœur et les doigts guident l'instrument de musique. L'œil rêve éveillé.

© Étienne Brunet – Turbulences Vidéo #84

Duras : Le cinéma d'amour, m'amour du cinéma

par Jean-Paul Gavard-Perret

M. Duras, *Œuvres complètes*, tome III et IV, La Pléiade, Gallimard, 2014. Sont regroupés l'essentiel de l'œuvre cinématographique et les écrits qui l'accompagnent.

L'œil bandé

Ravir, être capturée, être prise, dépossédée, la peur de l'image, le désir de l'image, c'est ce qui traverse l'œuvre cinématographique de Marguerite de Duras.

Deux des films marquent des points limites : *Son nom Venise* et *Le Camion*. Deux films incontournables. Ils seront suivis, selon les mots de l'auteur et réalisatrice d'un échec (*Le Navire Night*) et de trois désastres (*Césaire*, *Les Mains Négatives* et *Aurélia Steiner*).

On croit d'abord que l'image est au centre de l'histoire, des histoires. Mais c'est l'inverse qui se passe.

Impossible de mettre l'image au centre de la

narration filmique. Dans *Son Nom Venise*, bordure, absence et dans *Le Camion* pure didascalie, pur commentaire, débordement, « comment-taire » de ce qui n'est pas ou de ce qui ne pourra pas être.

L'image reste en attente, en assise, en instance de désir.

Rien ne passe, rien ne peut se passer. Ou presque. Mais le presque demeure, semble tout emporter sur son passage, tel un typhon mais, en même temps tel un barrage. Mise en abyme.

Face à l'éblouissement, à la nécessité fatale, tragique de la représentation demeure un travail de résistance. L'image se transgresse, passe par la bande.

Dans *Son nom Venise* et *Le Camion* ne reste qu'une sonate creuse. Le crime perpétré contre la

représentation.

Car il s'agit bien d'un crime. Mais à qui ce crime profite-t-il ?

Apparemment à personne puisque personne n'a su l'exploiter (repartir de là où Duras l'a prématurément laissé).

Personne n'a su rebondir dessus comme Duras elle-même avait su rebondir sur les images de Resnais (au moment où il était encore un cinéaste qui avait quelque chose d'intéressant à dire, à montrer) en « *mettant la caméra à l'envers, en filmant ce qui entrainait dedans, de la nuit, de l'air, des projecteurs, des routes, des visages* » (Préface au *Navire Night*) jusqu'à ce que tous les ingrédients habituels à la « suture » et à la saturation cinématographiques disparaissent.

Nécessaire (in)accomplissement. Consumer l'image sans se consommer en elle. Le filmique « dit » qu'il n'y a pas de la réalité, pas plus que son fantasme.

Il faut foncer, plus loin pour casser l'image qui feint de montrer. Évoquer son mensonge en une sorte de récit évidé de l'objet et ce au conditionnel passé – pas au futur antérieur.

Une manière – la seule peut-être – de renvoyer le voyeur à sa misère, à sa déception même puisqu'il ne peut même plus bander. Ce n'est plus lui qui bande car son œil est bandé.

Reste le dépouillement, pas le nu. Reste cette pornographie de la pornographie.

« *L'image sans forme simplement incomparable* ». Reste la petite (pute), la grande (misère). Le lieu où le bât blesse. Non une évidence mais un évidement. Effraction, interstice. Dévoilement déplacé. On ne peut plus mariner dans le bain amniotique de l'écran.

Le film demeure en suspens (pas du pas). Il n'y a

que ce rebord, ce « *C'est tout* ».

Créer le vide – le seul moyen de le faire résonner.

Perdre le voyeur dans le lieu de sa voyance : « *L'interdit que je me pose, le film* » (préface au *Navire Night*)

L'Eden Cinéma

Finalement pour Marguerite il y aura eu peu de lieux : l'Indochine, Paris, Neauphle, Trouville. Et surtout le cinéma.

Il ne s'agit plus de fantasme mais d'un excès de réel qui pour certains demeure insurmontable.

Marguerite. Yeux fermés, y est bercée par le rythme des bobines.

La perception devient le rêve au moment où l'ici-même s'éteint au profit de l'ailleurs. Sortir ainsi du sein de la mère et de la loi des pères, être qui l'on devient. Suffoquer de cette lumière qui engendra la terreur mais qui porte toujours le désir d'un aller plus loin.

D'un aller sans retour.

Il faut jouir de ne pas savoir ce qui nous attend et de l'incertitude.

D'autant que chez Duras les amants sont coupés du monde et ils rêvent – il y a loin chez eux de la coupe aux lèvres.

Ils rêvent de vivre comme le reste d'une peuplade perdue dans le temps lui-même.

Bien plus encore qu'au sein de l'espace c'est dans le temps que les amants *durassiens* doivent être déséparés et « achevés » au cœur de l'amour qu'ils se portent.

Comme s'il fallait toujours pour eux se séparer de l'histoire sous divers aspects (guerres coloniales, guerre mondiale ou fil des événements d'époques en apparence moins troublées).

Il leur faut – faudrait – ainsi sortir de l'histoire afin d'atteindre un « temps pur » qui n'appartiendrait

qu'à eux.

Un temps sans conscience, un temps des premiers êtres.

L'amour devient non seulement le philtre mystérieux qui unit et sépare mais le filtre contre la réceptivité organisée, à l'hospitalité sociale exogame, sélective, qui ne cesse de trier et ne peut accepter la passion par nature obsessionnelle qui dérange son ordre.

L'amour s'inscrit toujours en faux contre la convention collective des pactes sociaux. Il est la fausse note qui vient perturber le chœur antique de l'ordre et devient l'adversaire de la société. Elle voit en cette note trop aiguë une onde détestable. L'amour est la chair qui se manifeste.

Chez Duras, même si la créatrice ne l'exhibe pas, la chair n'est plus un écran. Elle est au centre du dispositif cinématographique.

L'amour est cet océan de chair face « au barrage sur le Pacifique ». Ou au fond de l'écran où es amants n'échappent pas au malheur de leur passion.

Ce n'est pas neuf, cela pourrait sembler « fleur bleue ».

Mais tout se transforme. En culpabilité ou en omission. Parfois même aimer c'est boire.

Duras rend par le cinéma l'alcool plus perspicace

Dans l'addiction « qui gémit sans cesse n'a pas d'âge » dit-elle. Boire contre le vide majeur : Père, flocon d'absence. Fœtus de non-vie. Filet de sens pissant sur les capucines. Absence

Elle tient son sac. Ça a un nom. C'est l'existence. Se voulant juive par ancien testament et pour le, tragique du désir, le travail de résistance.

Le désir se transgresse, passe par la bande. Dans *Moderato Cantabile* par exemple (mais on pourrait en dire tout autant des *Petits Chevaux de Tarquinia*). Oui Moderato : « Je veux » – sans y toucher. C'est ce que dit le titre, l'amour du titre.

Duras ne fait pas l'amour, elle fait des films. Le cinéma c'est *La vie matérielle*, c'est *Le Camion*, où le voyeur se perd dans le lieu de sa voyance.

La débandade. Le débandé. La Steiner (et les autres) le baise. Mais cette façon n'est pas la bonne ; donc dans la perspective de l'œuvre c'est peut-être la meilleure.

Nous plongeons avec le Steiner. Sur la berge Duras compte des cercles que nous laissons à la surface. En est-elle satisfaite ? Sans doute plus qu'assez. Duras c'est Madame Edwarda au cinéma moins le bordel.

Elle passe toujours d'images vivantes à des images mortes. C'est l'inverse d'un Hitchcock chez qui tout refléurit par la musique. Hitchcock c'est aussi (surtout) du Rachmaninov. Les films de Duras sont des films lents où tout le monde galope, des films rapides où l'on bouge à peine.

Le cinéma devient abstrait, faussement peu charnel. Le corps (caché) est reflet et réflecteur. Accumulation et reconduction. Il n'y a pas de belles images : juste des images nécessaires.

La dramaturgie naît d'une certaine marche d'éléments non dramatiques. Les films montrent sans convenance la souffrance des captifs. Mais aller vers la fin n'est pas aller vers la mort. La même souffrance continue. Cela le tragique.

Le cinéma tragique.

Jamais de promenade pour les yeux mais les faire prisonnier jusque dans la désincarnation. Pour que l'être soit absorbé tout entier.

L'implicite tient lieu d'érotisme. Duras sait que tout montrer voue le cinéma au cliché. Le cliché vide l'étang pour voir les poissons.

Souvenons-nous du regard de Delphine Seyrig ouvert sur rien, tel un centre pâle du rayonnement noir dont l'aube éteinte s'avance sur le monde.

Delphine Seyrig c'est la mélancolie de Duras, si elle suppose les autres, elle ne cherche pas à les rejoindre. Elle les éloigne dans une émotion particulière qui les volatilise.

La mousson vient d'en bas. Ciel et terre dans la même lumière argentée. Duras la sublimant, désertant son désert, existant dans le hors, le trou d'attente et d'atteinte.

Duras attachée à son néant mais ne se remettant jamais à lui. Préférant le cinéma. Qu'elle quittera pourtant. Préférant masochistement « la maladie de l'écriture ».

© Jean-Paul Gavard-Perret – Turbulences Vidéo #84

Screen Clothes, quand le voile devient écran !

par José Man Lius

Screen Clothes est une installation vidéo invasive, participative, militante qui amène à se questionner sur la fragilité de la liberté face à la mondialisation. Liberté des femmes – Liberté de choix identitaire – Liberté du genre et de l'orientation sexuelle – Liberté des corps, des désirs et de la pensée.

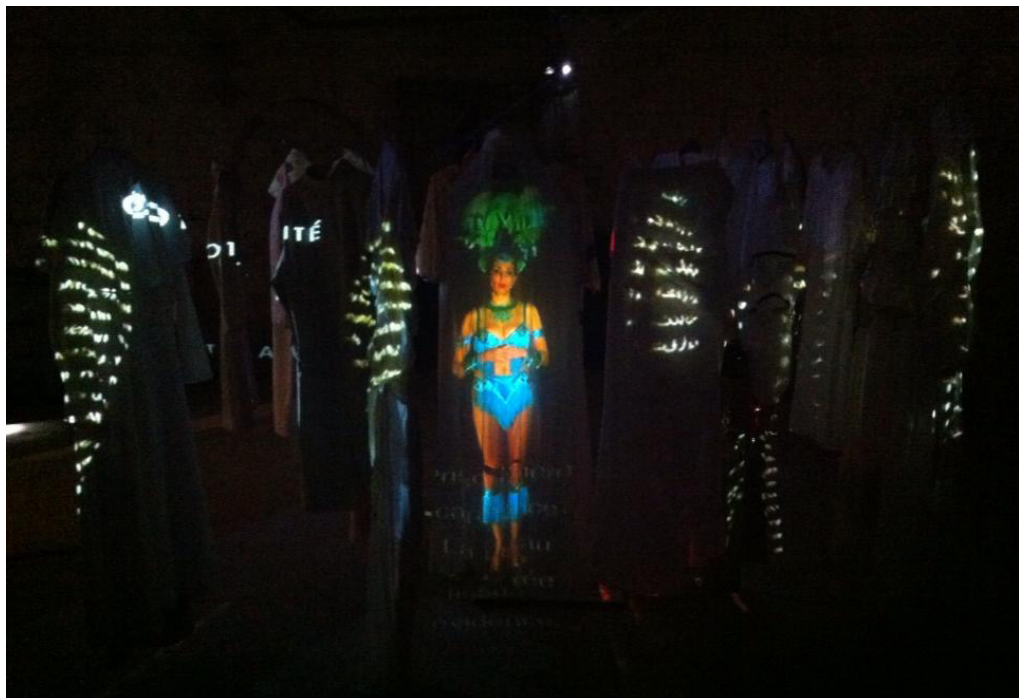
L'œuvre trouve sa genèse dans des témoignages, des conversations et s'alimente de performances et du récit d'un poème évoquant le calvaire enduré par Sahar Gul, adolescente afghane dont l'histoire avait ému le monde fin 2011. Dimension variable. 20 costumes. Décivant un tour du monde, 28 participants de différents horizons. 8 langues...

Une création de Gérard Chauvin, artiste associée Lanah Shaï.

Parmi les modèles figurent des personnalités politiques, des artistes.

Performers : Clémentine Balair, Najoua Ferreol, actrice de la pièce de théâtre « *Le monde allant vers* », José Man Lius, Vidéaste plasticien.

© José Man Lius – Turbulences Vidéo #84



Screen Clothes © Gérard Chauvin