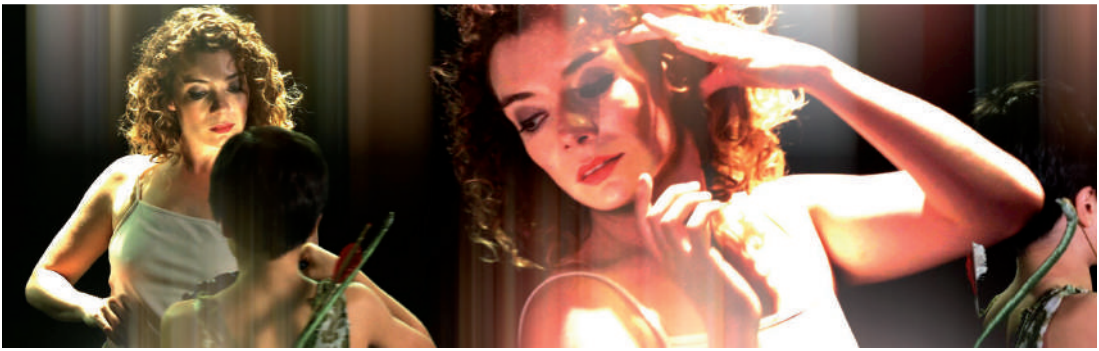


TurbulencesVidéo

revue trimestrielle #88 - juillet 2015



Turbulences video #88 • Troisième trimestre 2015

Directeur de la publication : Loiez Deniel • Directeur de la rédaction : Gabriel Soucheyre
Ont collaboré à ce numéro : Alain Bourges, Geneviève Charras, Gérard Chauvin, Jean-Paul Fargier, Joris Guibert, Erika Nimis, Sylvie Paillat, Gilbert Pons, Nadia Seboussi, Lanah Shaï, Gabriel Soucheyre.
Relecture : Evelyne Ducrot, Annick Maréchal, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre.
Coordination & mise en page : Éric André Freydefont

Publié par VIDEOFORMES,
La Diode - 190/194 bd Gustave Flaubert - 63000 Clermont-Ferrand, France • tél : 04 73 17 02 17 •
videoformes@videoformes.com • www.videoformes.com •
© les auteurs, Turbulences VIDEO #88 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •
La revue Turbulences vidéo #88 bénéficie du soutien du ministère de la Culture / DRAC Auvergne, de la ville de Clermont-Ferrand, de Clermont Communauté, du conseil départemental du Puy-de-Dôme et du conseil régional d'Auvergne.

En couverture de ce numéro :
1. John Sanborn, *V+M – (what the darkness cannot take from you)*, 2015
2. Nadia Seboussi, *Monument des déplacés*, 2013-2014

TurbulencesVidéo
revue trimestrielle #88 - juillet 2015

édito









L'été sera-t-il chaud ?

Pour la culture.

Des festivals, disparaissent, des centres d'art ferment leurs portes…

Mise à mal, la culture est la cible souvent privilégiée des restrictions budgétaires.

Ah la crise !

Instrumentalisée pour affaiblir ceux dont la voix dérange, ceux qui évoquent d'autres possibles…

De quoi accélérer la fuite en avant vers les royaumes virtuels… et pourtant, ces nouveaux mondes ou modes numériques ne mettent-ils pas en évidence ce besoin vital d'humanité qui nous fait si souvent défaut ?

Gabriel Soucheyre

Sommaire#88
Juillet 2015

Chroniques en mouvement

«Abracadabra» et le show peut commencer ! Par Geneviève CHARRAS (p.5)
Science des recommencements. Par Jean-Paul FARGIER (p.7)
Chroniques d'outre-Atlantique. Par Joris GUIBERT (p.11)
L'année Sanborn, bi-sexe-style à l'infini. Par Jean-Paul FARGIER (p.22)
La Sapienza de l'aube. Par Jean-Paul FARGIER (p.28)
Le rayon d'or. Par Jean-Paul FARGIER (p.32)
IDENTITÉ(S) et vidéo. Par Gérard CHAUVIN & Lanah SHAÏ (p.35)

Dossier d'artiste : Nadia Seboussi (p.39)

Entretien avec Nadia Seboussi. Propos recueillis par Gabriel SOUCHEYRE (p.40)
Zone de transit. Par Erika NIMIS (p.46)
Le désengagement comme forme d'engagement. Par Nadia SEBOUSSI (p.50)
Biographie et portrait vidéo de Nadia Seboussi (p.55)

Sur le fond

Épinglée, note sur les papillons de Lydie Jean-dit-Panel. Par Gilbert PONS (p.56)
Fiat justitia, et pereat mundus. Par Alain BOURGES (p.61)

Les œuvres en scène.

Sur la lumière et la couleur dans quelques photographies d'Ernst Haas. Par Gilbert PONS (p.67)
Regards croisés sur Georgina, « la divine ». Par Sylvie PAILLAT (p.78)
Suivi de *À propos de Géorgina* (p.82)

«Abracadra», et le show peut commencer.

par Geneviève Charras

Un Monsieur Loyal très humoriste, une meneuse de revue qui babille en anglais et se fait gentiment trahir par son interprète. Ça démarre en fanfare et cela ne cessera. La verve de Decouflé opère toujours avec ou sans surprise mais toujours dans l'enchantement, l'humour et le léger décalé qu'on lui connait.

D'immenses panneaux font laisser apparaître et disparaître cette étrange tribu hétéroclite de personnages chatoyants lors de séquences ou saynètes dignes de Mélies. Le cabaret est passé par là, plein de strass et paillettes : le « Crazy Horse » a laissé de belles strates au chorégraphe qui compose sa pièce montée comme un palimpseste de diverses citations et références personnelles. On songe à l'élan de son *Jump* avec Charles Atlas quand une ballerine surgit en tutu blanc et rouge pour virevolter dans l'espace et rendre contagieux sa joie et son dynamisme.

Truffé aussi de clins d'œil au cinéma dans les allusions comiques à *West Side Story* pour un match de foot entre ennemis. Les danseurs font écho à de remarquables images façonnées comme dans des kaléidoscopes et polychromie technicolor et autres vagabondages. Cinéma muet aussi avec d'étranges images fantomatiques de spectre de Loïe Fuller sur les écrans latéraux, d'images à la Busby Berkeley qui se démultiplient comme dans un diaphragme d'appareil photo ou de caméra. C'est très beau et esthétique, certains plans rappelant des planches d'anatomie osseuse, colonnes vertébrales qui se déplient, se dénouent, se déploient en très grand, surdimensionnées.

L'ange de l'anatomie veille, *Les 5000 doigts du Dr T.*, *L'homme aux mille mains* de Cocteau : toute la culture cinématographique de Decouflé fait surface et inonde sa fantaisie, son imaginaire, sa rêverie.

Visionnaire comme son maître Nikolais, comme ses origines circassiennes qui ponctuent le show par des apparitions de trapézistes élastonautes, pleines de grâce, en apesanteur. Son acteur danseur



Contact, Philippe Decouflé © Photo : Laurent Philippe

fétiche en tête de gondole, Christophe Salengro, dégingandé, un peu raidi en Valentin le Désossé, immense personnage incarne Faust à la recherche de sa Marguerite aux sons de la formation musicale *live* de Nosfell. Notre Docteur Mabuse, notre Nosfératu évoque aussi ce *Kontakthof* légendaire de Pina Bausch, laissant divaguer ses interprètes en diagonale du fou, avec ces gestes légendaires à la Pina. Belles robes et costumes rutilants, perruques rupestres signées Charlie Le Mindu, tout concourt au divertissement ludique, à la danse légère et grave à la fois, synonyme de pétulance, de gaieté, de joie. D'absurde aussi : qui est ce Jean Claude évoqué à plusieurs reprises ? Un prestidigitateur, un « Emile Dubois » à la Gallotta, un fantôme, le diable désincarné, Méphistophélès ? Cela va tambour battant, sans jamais s'essouffler ni se perdre dans l'anecdote : l'exercice est périlleux mais tant de bonnes fées veillent sur ce conte déjanté que l'on songe à une *happy end* bien mérité. Mac Laren, imagier du cinéma d'animation, Muybridge et Marey veillent au grain sur cette petite famille unie, tribu pas comme les autres, charmeuse, enjôleuse, livrée dans les mains de notre prestidigitateur, Robert le Diable, en diable !

Un générique comme au cinéma, plein cadre, et truffé d'enluminures, de petits corps composant un codex d'abécédaire boucle la boucle en beauté pour cette « Planète Decouflé », où il fait bon vivre auprès de tant de créatures hybrides, sorties de l'antre, de la matrice du chorégraphe, inventeur prolixe et fertile. Bosch et Bruegel se régaleraient !

Decouflé impacte Faust et nous fait rêver : Caramba ! Ouvrez vos iris et laissez vous aller à l'onirisme dans cette galerie de l'évolution où le danseur se redresse pour mieux jouer et divaguer sa vie !

À La Filature à Mulhouse, et en coproduction, le 25 Avril dernier.

© Geneviève Charras - Turbulences Vidéo #88

Science des recommencements

par Jean-Paul Fargier

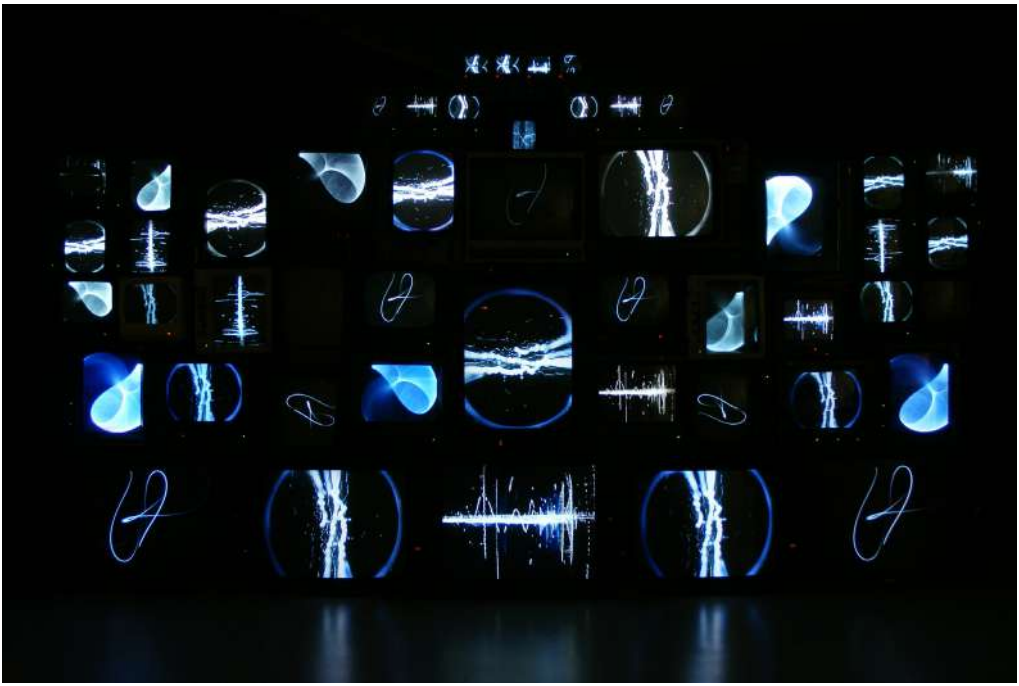
L'art vidéo est désormais assez vieux pour que des chercheurs lui consacrent des thèses, des séminaires, fouillent comme des archéologues dans ses débris.

L'heure est à la constitution d'archives, de traces, au rassemblement des « beaux restes » d'une civilisation décrétée disparue.

Tout œuvre électronique estampillée « des premiers temps » mérite désormais son lot de fiches, son décorticage in vitro, son classement historique. Pourtant il y a encore des artistes qui continuent à créer en exaltant la puissance des machines primitives. Joris Guibert est de ceux-là, peu nombreux il est vrai. Et son activisme déjoue tous les projets de classement, tous les pronostics d'enterrement. L'art vidéo c'est maintenant !

La Médiathèque de Givors l'a démontré récemment pendant le Festival Printemps des étoiles, organisé par la Cité du Design de Saint-Etienne : en donnant tout l'espace de son hall d'exposition à Joris Guibert pour déployer sous diverses formes (installations, tableaux, performances) la magie des neiges d'antan (et d'aujourd'hui). Sous le titre de *Revers de l'image*, l'artiste proposait donc des polaroïds, des sculptures technologiques, des tubes cathodiques mis à nu, des projections cinématographiques, et même un tableau numérique interactif fait d'écrans plats abîmés que le public était invité à choquer davantage pour développer une peinture abstraite née de la détérioration. En bon plasticien, Guibert a décliné son attraction pour les images primitives de l'art électronique. Mais le cœur de son bataclan restait cet énorme mur de téléviseurs antédiluviens (entendez d'avant l'âge du numérique), qui, tel un chœur antique, chantait les prodiges d'un passé retrouvé, d'une aventure recommencée.

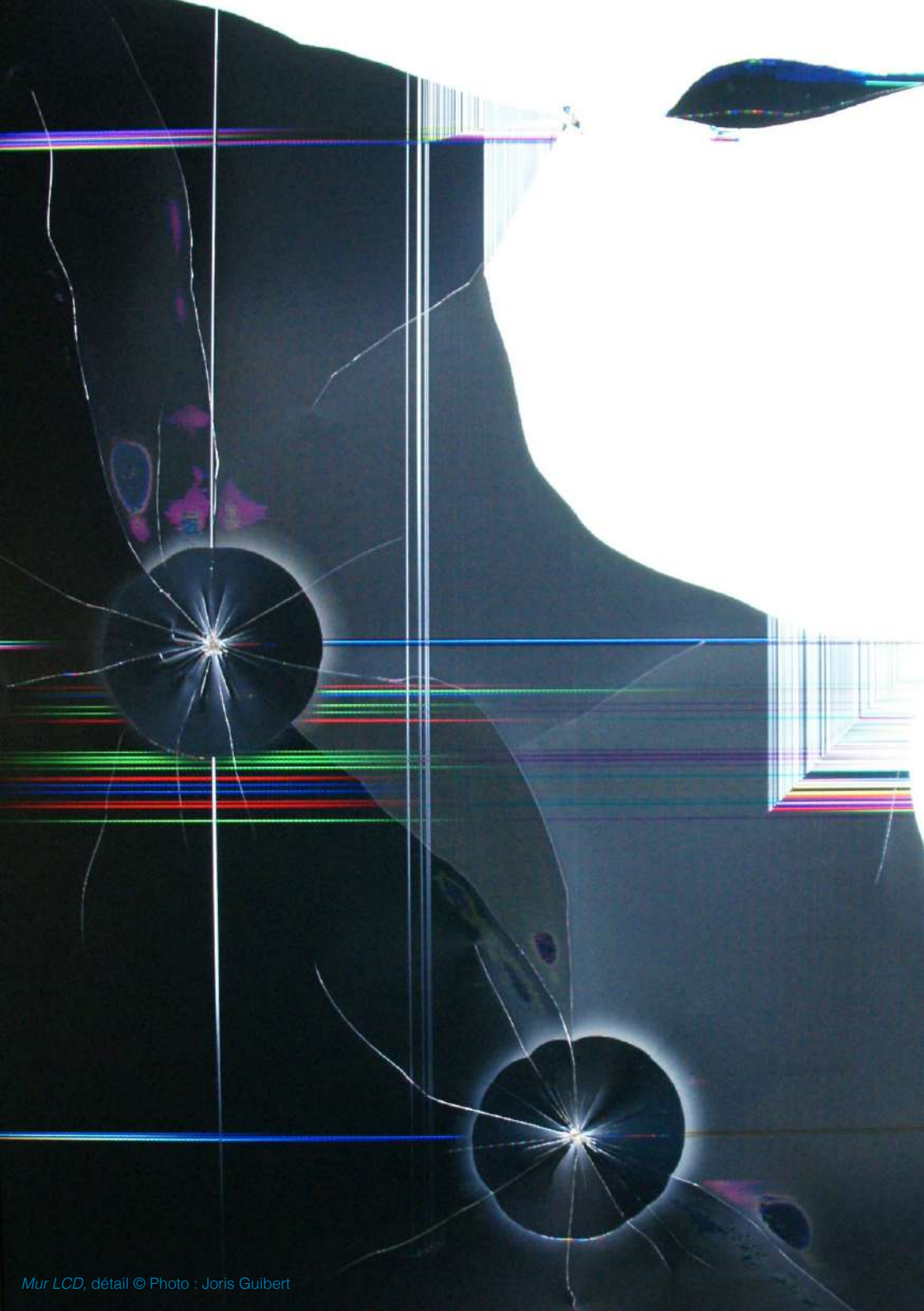
Pour quelqu'un qui a un peu vécu la montée en puissance de la vidéographie, comme moi, c'était un enchantement de voir poindre du fond de la nuit des temps les figures dansantes que les pionniers de l'art vidéo, Nam June Paik, les Vasulkas, Aldo Tambellini, Otto Piene, et d'autres, avaient extraites de la matière qu'ils avaient commencé à explorer dans les années 60. Les chiens ne faisant pas des chats, dès que quelqu'un remet les mains dans la trame (des lignes) et le flux (des électrons), le bombardement (du tube) et le défilement (vertical), les mêmes effets abstraits commencent par surgir. Pourtant Joris Guibert donne autre chose



Mur Cathodique Totem 1 © Photo : Joris Guibert



Sculpture de verre, Joris Guibert © Photo : Matcha



Mur LCD, détail © Photo : Joris Guibert



Télévision mécanique, Joris Guibert © Photo : Matcha

à voir, en plus du retour du refoulé cathodique. Il ne se contente pas de divulguer des effets déjà circonscrits (d'autant plus, avoue-t-il qu'il en ignorait l'existence quand il s'est lancé dans cette aventure). Il les prolonge, les combine, les tord, les éclate et les éclabousse (d'un poste à l'autre), les creuse, les étire, les multiplie, les agrandit, les évanouit, les ressuscite, les perle à coups de pointillés, bref les installe dans la durée. Et c'est pourquoi les feux d'artifice qui jaillissent de ses écrans fascinent tout le monde. Les spectateurs qui ont, par leur âge et leur parcours, de la mémoire, et ceux qui sont vierges de toute nostalgie. Pour ces derniers, il ne peut être en aucun cas question, ici, de retour en arrière, mais plutôt, comme les nostalgiques le comprennent vite et s'en réjouissent, d'un bond en avant, d'un saut dans l'inconnu. On est en présence d'un présent sans fin, jusqu'alors invisible, étouffé par les progrès de la technologie. Innocents ou avertis, tous perçoivent qu'il y a là des éclats de lumière qu'on ne peut espérer ailleurs.

Pour comprendre ce qu'il a découvert, mis au jour, inventé ainsi par la manipulation hasardeuse des branchements électroniques, optiques, sonores, en restant dans le champ de l'analogique, Joris Guibert a élaboré des théories, car il est aussi théoricien (comme l'étaient Nam June Paik ou les Vasulkas). La plus belle prétend que la neige du tube est un lointain écho du Big bang qui mit au monde notre univers. J'aurais aimé le trouver. Il a d'autres formules que vous dénicherez dans ses entrées sur Internet. Comme vous vous éblouirez en regardant les traces de ses films et de ses performances qu'il a postées sur la Toile. Ou en lisant, dans ce numéro, son récit de voyage au pays des Iroquois.

Voilà comment, je vous le garantis, Joris Guibert prépare du grain à moudre pour les chercheurs qui dans trente ans se demanderont pourquoi les archéologues de la Vidéo qui exhumaient, dans les années 2010, les chantiers des vidéastes des années 1970, n'ont pas fourré leur nez là-dedans, quand les tubes cathodiques n'avaient pas encore fini de (continuer à) générer du mystère

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #88

Video de l'exposition :
http://vimeo.com/131036172

Site consacrée à l'expo (presentation, photo...) :
http://khroma-soma.com/art-audiovisuel/exposition/

Chroniques d'outre-Atlantique

Partie 1 **par Joris Guibert**

Mars 2015 - Marc Plas et moi nous rendons à Montréal pour participer à un colloque universitaire sur la télévision, ou disons l'art « télévisuel », organisé dans le cadre festival de films documentaires FIFA – Festival International du Film sur l'Art.

Le colloque s'intitule « Une télévision allumée : les arts dans le noir et blanc du tube cathodique », Lorsqu'on me demande d'expliquer cet intitulé j'ai du mal à résumer ; disons que l'idée est de retracer les accidents artistiques, les tentatives oubliées, les projets utopistes, les productions occultées, les inventions vidéographiques, les écritures télévisuelles embryonnaires… et j'en passe, de la télévision des premiers temps – pour situer une époque vague avant l'arrivée de la couleur. Bref, un état des lieux des pratiques et théorisations nouvelles que l'émergence du medium de l'image électronique mobilisa. Le colloque se déroule sur plusieurs jours à la Cinémathèque québécoise. Le programme[1] propose des sujets divers et des invités de renom, dont Anne-Marie Duguet, François Jost, Thomas Elsaesser.

Pour atteindre la salle du colloque, il faut traverser un couloir où est présentée une exposition sur l'histoire de la vidéo. D'immenses panneaux retraçant les origines de l'invention, des schémas techniques, et surtout, protégées derrière des bulles de verre, les machines. Une archéologie de l'image électronique : tubes cathodiques primitifs, télévision mécanique, disque de Nipkow, meubles RCA… C'est une collection permanente : intéressant de constater que dans ce pays, une cinémathèque possède et expose fièrement ce type d'appareils. Je ne suis pas sûr que cela soit possible en France, là où la vidéo fut si longtemps reniée, rejetée, associée à la télévision et fustigée contre le *Grand Cinéma*…

Nous avons choisi (comme à peu près la moitié des intervenants français présents) de parler du réalisateur Jean-Christophe Averty. Notre intervention a pour titre un jeu de mots fumeux qu'il ne renierait sans doute pas, « Les avatars d'Averty : investigations électroniques et inventions télévisuelles » ; nous sommes les seuls à proposer une conférence duo. Marc s'occupera de tracer le contexte socio-historique de l'époque, en croisant les inventions et écritures d'Averty avec celles de Nam June Paik. Ma partie poursuivra cette idée de mettre en lien les expérimentations artistiques et télévisuelles de l'ère pré-art vidéo (des techniciens

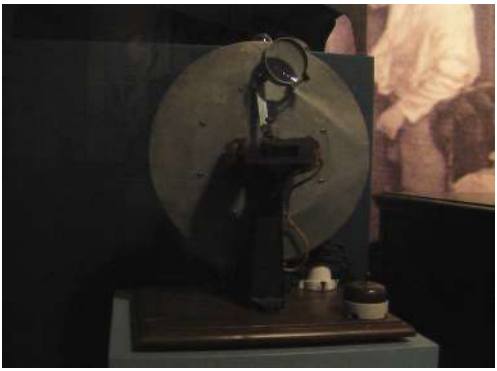
1 - http://khroma-soma.com/wp-content/uploads/2015/05/programme-colloque-TV_FIFA_2015.pdf

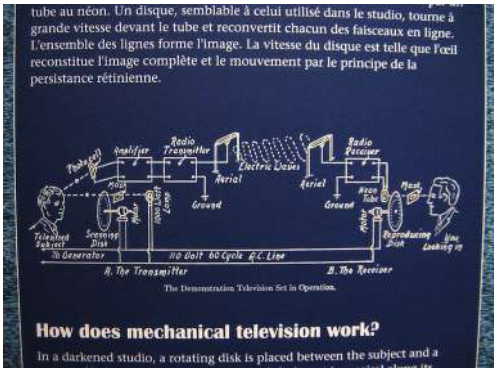


Antenne © Photo : Joris Guibert



TV1 © Photo : Joris Guibert





TV 2 © Photo : Joris Guibert

de télévision jouent avec le larsen vidéo bien avant les premiers artistes). J'examinerai l'œuvre d'Averty selon deux idées : établir une distinction fondamentale entre écriture cinématographique et vidéographique. Et démontrer que cette écriture spécifique de l'image électronique permettait à Averty de développer une pensée – autre que la simple diablotinerie subversive qui fit sa renommée. Pour joindre ces deux approches j'analyse le fonctionnement du signal vidéo, l'écart noir/blanc, le travail sur le signal (larsen, incrustation) comme fondement même de l'écriture vidéographique. Averty avait bien compris qu'il n'y a rien à voir entre cinéma et vidéo, si ce n'est une vague semblance. Mon hypothèse est que sa rébellion contre le cinéma (et le monde) traduisait une angoisse toute existentialiste qui utilise la transgression dans la veine du courant Absurde.

Le protocole du colloque est rigoureux : 25 minutes d'exposé et 10 minutes de questions du public. Mais tout ne se déroule pas comme prévu. Marc commence : il avait fait un montage patchwork d'archives (d'Averty et Paik, films comme *Poltergeist*, documentaires, pubs, mires etc…) et devait lire son texte pendant la projection. Le film débute, il se tient droit derrière son pupitre et regarde l'assistance sans dire mot. Une voix sourde jaillit de l'écran ; il me faut quelques minutes pour comprendre : il ne parlera pas. Il reste immobile et coi devant un parterre d'universitaires interloqués. Fantasme de conférence à la Guy Debord. J'enchaine ; le chronomètre file, je zappe les petits artifices de présentation comme faire un schéma devant la webcam et improvise un dessin sur une feuille, ce qui ajoute au happening. Comme la grande partie des européens mal à l'aise avec la rigueur anglo-saxonne, nous dépasserons le temps imparti. Les deux directeurs du colloque, André Gaudreault et Viva Paci viennent nous remercier et semblent enchantés : bon, c'est rassurant. Nous l'apprendrons plus tard de Viva, nous avons fait un buzz : lors de l'exposé une dame a interpellé deux universitaires pianotant leur laptops comme des adolescents en classe : « vous me dérangez, vous n'êtes pas dans la loop ! ». Tous ont cru alors que nous avions engagé des acteurs pour perturber le colloque… la rumeur enfla ; le happening continua donc sans nous bien après, chacun essayant de se remémorer des incidents bizarres.

Des gens viennent nous parler (je dois dire ma reconnaissance à Deirdre Boyle qui m'encourage dans mon approche théorique osée) : parmi eux une italienne avenante, Luciana Fina. Sans doute une des rares personnes du public à n'être pas universitaire, elle est cinéaste ; son film *In media res* est présenté sur le FIFA ; plutôt que de passer ses

journées à visionner les autres films ou visiter la ville, elle s'enferme dans notre salle pour assister aux conférences. La démarche est assez inhabituelle, nous sympathisons ; elle nous invite à venir voir la projection de son film.

Le colloque se terminera par une intervention d'Anne-Marie Duguet, célèbre théoricienne de l'art vidéo. Je respecte beaucoup son travail car elle est une des rares chercheuses à avoir abordé la spécificité esthétique de la vidéo en comprenant son fondement technique. Et surtout, c'est rare les théoriciens qui ont défendu la vidéo dans les premiers temps. Elle prépare son intervention pendant plusieurs jours ; on la croise à la cafeteria ou assise dans un recoin de la cinémathèque. Elle galère avec le logiciel Powerpoint qui bug à cause des formats disparates de vidéos (le problème actuel de la vidéo). C'est impressionnant de la voir ainsi travailler (alors qu'elle pourrait facilement remixer rapidement des milliers d'heures de cours), et s'inquiéter comme un jeune conférencier. Ça m'inspire une réflexion ; la plupart des conférenciers présentent des vidéos pour les analyser ou illustrer leur propos. Or ce matériau est fragile : outre les difficultés à trouver les images, il y a la difficulté à les obtenir. Pirater devient une solution ; cela se fait parfois avec la caméra d'un téléphone portable qui refilme l'archive sur un écran. Autant dire que pour restituer le contenu c'est perdu d'avance ; le visionnage tronque tout, l'analyse d'une source aussi mauvaise est lacunaire… mais cela seul permet de travailler sur certains objets. Pour présenter son intervention sur *Bleu comme une orange* d'A.S. Labarthe, Sylvain Dreyer (Université de Pau) a du payer de sa poche la copie à l'INA (qui en demande parfois plus de 1000 euros). Cela pose la question épineuse de la recherche, de son financement, lié aussi aux droits de diffusion, de l'exception pédagogique bien floue, et du droit de citation reconnu pour l'écrit mais indéterminé pour l'audiovisuel. L'autre problème vient des formats numériques. Il n'est plus un film qui soit enregistré au même format, il n'y a plus d'écriture « standard » de l'image vidéo. La codification électronique de la couleur nous avait déjà habitués à quelques manipulations ; désormais c'est tout le processus vidéo, de la captation à la restitution qui est fragilisé, assujetti aux logiciels et capacités des machines. Nous ne sommes plus propriétaires de nos archives ; nous sommes locataires de notre histoire audiovisuelle. Tributaires des codecs, des programmes de décodage, des supports de stockage, des contraintes des appareils.

IN MEDIA RES

http://www.lucianafina.net/in-the-midst-of-things/
https://vimeo.com/89395174

Nous nous rendons (malgré un chauffeur de taxi qui se perd) au Centre Canadien d'Architecture pour voir le film de Luciana Fina. Il retrace l'œuvre de l'architecte portugais Manuel Tainha. En ouvrant sur l'archive d'une expérience de privation sensorielle, le film pose un postulat intéressant : l'épreuve du monde se fait par l'expérience sensorielle, la mémoire et l'imagination bien plus que par l'intellect. Le film est alors l'occasion d'interroger les rapports qui opèrent entre l'espace construit et ceux qui le traversent, l'habitent, lui confère une réalité. C'est aussi une occasion d'interroger les relations entre architecture et art, notamment le cinéma. Tous les arts, dit l'architecte, posent la question de l'espace, du temps et du mouvement et y répondent par leurs moyens propres. La « *grammaire de l'architecture* » (portes, fenêtres, passages, vides…) n'est au fond qu'un système de cadre et renvoie avec force avec celle du cinéma, le plan et le montage.

Comme le cinéma, l'édifice est conçu pour organiser la lumière et le son. Luciana Fina compose donc un film, un agencement d'espace et de



INmediaRES © Luciana Fina

temps, à partir d'un matériau lui-même agencement d'espace-temps. Exercice périlleux. Elle y parvient avec tact. En assemblant une progression délicate de détails en détails : plans de fractions avant de présenter l'ensemble ; effets de cadre des fenêtres, des pierres ; effets de temporalités par les métamorphoses de la lumière ; effets sonores via les bruits d'espaces isolés par la caméra ; effets de montage, par la succession de photos, de plans dans le plan.

Je suis peu à peu impressionné par sa capacité à produire des images pensées et saisissantes ; saisissantes par leur ancrage cru dans le réel, qui en soutirent une discrète substance poétique, et saisissantes tout à la fois par cette double capacité à composer une caméra spectaculaire, lyrique. La réalisation n'est ni artificielle ni maniérée, au contraire essentielle. Elle défend et définit dans le film ce principe de poésie : non pas un ornement qui s'ajoute au réel, mais un moyen de « *pénétrer le réel* », « *quand on ne peut le faire autrement ni par la science ni par la philosophie* ».

Ainsi ce film sur l'architecture, plutôt que de montrer la construction ne fait que l'évoquer par son opposé – des ouvriers portent des tables, enlèvent les palissades de chantier. Le plan final confirma cette image-pensée. La caméra est fixée dans un container Algeco, soulevé du sol par une grue. Le cadre forme un *split screen* naturel, à l'intérieur duquel une petite fenêtre renvoie au cadre en abyme vertigineux ; dans une même image intérieur et extérieur sont en présence, pris dans le mouvement de transformation du monde.

Luce c'est la lumière en italien, et *fina* signifie


INmediaRES © Luciana Fina


INmediaRES © Luciana Fina

à la fois fine, raffinée, intelligente. Quelle belle coïncidence alors pour une cinéaste que de s'appeler Luciana Fina.

http://www.lucianafina.net

SOPHIE CALLE

Exposition *La dernière image* - MAC Montréal

Je me rends aux nocturnes du musée d'art contemporain au centre des buildings de Montréal : amusant cette façon d'aborder la fréquentation d'une institution, musique techno et coupe à la main. L'exposition présente une série de portraits : « *Je suis allée à Istanbul. J'ai rencontré des aveugles qui, pour la plupart, avaient subitement perdu la vue. Je leur ai demandé de me décrire ce qu'ils avaient vu pour la dernière fois.* » Chaque portait est composé d'une ou deux photos de la personne, d'un texte avec les paroles de l'entretien et d'une photo (mise en scène, parfois interprétée) de sa dernière perception. Le moins que l'on puise dire est que l'on n'en sort pas indemne ; on ne peut traverser la salle sans se sentir envahi par une sorte de sentiment équivoque, poignant, archaïque. L'accrochage sobre et précis, l'économie des matériaux balance avec la complexité des échanges qui s'effectuent entre eux. Un protocole presque scientifique, Calle rappelle souvent son intérêt à ausculter les rites sociaux de façon « clinique ». Pourquoi nous montre-t-elle un assemblage de photos et de textes ? Car ces deux pratiques textuelle et photographique convoquent une réception particulière : elles mobilisent une nécessaire construction chez le sujet qui les appréhende. Texte et image fixe produisent des images mentales. Ce témoignage n'aurait pas eu cette force s'il avait été capté par une technologie d'image mouvante : la fascination qu'exerce l'image-mouvement impose son rythme. Que ce soit par le montage (la multiplicité des plans) ou par la durée d'un plan qui se déroule, le regard est entrainé dans le courant du flux continu. Ce dévidement accapare l'attention et oriente sa faculté de production d'image mentale plus qu'il ne sollicite une « action imageante » pour reprendre le concept de Bachelard : « *On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images formées par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières... Si une image présente ne fait pas penser à une image absente... il n'y a pas imagination.* [2]»

https://www.youtube.com/watch?t=106&v=BfUxrzUgcYU

C'est bien connu l'image est la présence d'une absence. Je pense que c'est la force de l'intuition de Calle : nous mettre en présence de cette absence à jamais perdue. Perdre la vue renvoie à cette terreur enfantine et archaïque des ténèbres. Dans le même temps mettre en scène cette ultime perception, comme en circuit fermé, rend évidente la cécité des images, cet acte vain d'enregistrer le monde, et d'ajouter à la circulation des représentations leur profusion matérielle. Ce qui compte n'est pas tant de le reproduire ou de l'embellir que de le voir, tout simplement.

Je dois avouer ne pas avoir pris le temps de voir suffisamment la seconde salle qui expose *Voir la mer*, œuvre moins dramatique et cependant aussi intéressante : « *À Istanbul, une ville entourée par la mer, j'ai rencontré des gens qui ne l'avaient jamais vue. J'ai filmé leur première fois.* » dit S.Calle. La prémisse me semble suspecte ; qu'y a-t-il de *nécessairement nécessaire*, ou de « beau », dans le fait de voir la mer ? Cette notion de paysage est une invention récente et tout à fait occidentale. Voir la mer ne peut être une expérience à privilégier en

2 - Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Corti, 1943, p.7



Vidéogramme © Jean-Pierre Boyer

soi ; alors si l'on excepte cette approche autant poétique que naïve, on peut imaginer que Calle tente de rendre compte d'autre chose que la simple défloraison de la vision. Peut être est-ce la construction même du regard qu'elle interroge. « *Le paysage naît avec la perspective, ou plus exactement avec les nouvelles structures de la perception qu'introduit la perspective.* »[3].Cette possibilité nouvelle d'horizon nait d'une intention ; alors que le proche est à appréhender, le lointain est à contempler. Ce luxe du regard, la contemplation sans destination, c'est peut être ceci qu'a voulu capter l'artiste.

3 - Gérard Chouquer, *Anne Cauquelin, L'invention du paysage*. Paris, PUF, 2000, 180 p. (« Quadrige »). Et: *Le site et le paysage*. Paris, PUF, 2002, 194 p. (« Quadrige »). *Études rurales* [En ligne], 163-164 | 2002, URL : http://etudesrurales.revues.org/129

JEAN-PIERRE BOYER

Sur le programme du FIFA une projection attire mon attention : *De la norme télévisuelle aux alternatives vidéographiques*. Elle est présentée par Jean-Pierre Boyer, professeur à l'École des médias et responsable du Centre de recherche en imagerie populaire de l'Université du Québec à Montréal. Il est également vidéaste, décrit comme l'un des pionniers de la vidéo d'art au Québec. Il introduit les films en parlant de « *vidéo expérimentale* ». C'est marrant, chez nous on dit « art vidéo » ; ça fait sans doute plus classieux. Mais « *vidéo expérimentale* » ça sonne comme un pléonasme. Que le cinéma cherche des écritures différentes du film narratif, pourquoi ne pas qualifier ça d'expérimental (même si personne ne revendique ce terme au

moins il connote clairement une réinvention des normes de représentation). Mais la vidéo semble déjà « expérimentale » : déjà techniquement c'est un processus de décomposition de l'image ; et son écriture a tellement de liberté par rapport à la contrainte narrative du cinéma qu'elle est déjà expérimentale par rapport à celui-ci. Qu'importe, aucun des termes, *art vidéo* ou *vidéo expérimentale* ne réussit vraiment à formuler cette pratique.

La séance débute avec *L'affaire Bronswik*, hilarant faux documentaire sur une épidémie de « trop » (un microprocesseur inséré dans les téléviseurs pousse à consommer tout et trop). Des extraits de Paik et de Steina Vasulka (que j'admire, peut être encore plus que Woody). Le *Film muet* de Freda Guttman du GIV (Groupe d'Intervention Vidéo), qui excave une archive pellicule d'enfance en refilmant l'écran, ausculte en boucle une scène pour y déceler les indices de la misogynie de son père. La procédure rappelle celle du cinéma structurel et de Ken Jacobs. Si son film est beau et intelligent, je doute (comme devant toute image) de la neutralité du procédé et de la pertinence à prétendre voir une vérité dans une image. Enfin sont diffusés quelques vidéogrammes de Boyer. Je suis saisi par la beauté plastique des images, la finesse des motifs, torsions et distorsions de figures, couleurs artificielles incroyables. Une séquence particulière m'interpelle : on dirait vraiment les images des Vasulka du type de *Reminiscence*. Je le questionne à ce sujet après la séance, il me confirme : ce sont eux qui lui ont prêté la machine à l'époque. Nous sympathisons ; il a la gentillesse de m'inviter à venir voir son laboratoire à l'UQAM. La classe ; le rendez-vous est pris.

SPOROBOLE

Comme à chaque fois que je voyage, j'ai emmené du matériel pour improviser des projections. Pour respecter les 23kg de valise autorisés dans l'avion je n'ai pu prendre que le minimum (en espérant aussi que la douane ne regardera pas trop les appareils électroniques bizarres) :

- 2 caméras
- un commutateur péritel
- une mini-TV
- un gradateur
- un vrac de câbles, connectiques et accessoires
- une lampe de poche

Une caméra est destinée à produire un larsen en filmant l'écran ; l'autre capte la neige de la TV que je module. Le commutateur possède plusieurs entrées sélectionnables ; en maintenant les deux boutons poussoirs ensemble on force les signaux à s'entremêler. Les images mélangées sont rayées d'ondulations, interférent l'une sur l'autre, se décalent en balayage perpétuel. Une composition dynamique saturée de bruits, mouvements, et couleurs improbables. Je n'ai jamais joué avec si peu : le défi sera de composer un dispositif avec ce qu'on me prêtera. Cette écriture de dispositif est déjà de l'improvisation : en fonction du lieu, du matériel. Au cours des trois occasions qui m'ont été données de jouer sur ce continent, le même processus s'est mis en place : d'abord découverte du matériel à disposition / élaboration de schémas de branchements / branchement / test, ajustement ou changement. Puis découverte du dispositif : jeu / figures potentielles / motifs qui émergent. Enfin : notation des possibilités techniques et plastiques / composition d'une trame d'événements qui guidera la performance. Un autre facteur ajoutait au défi : là-bas, l'électricité n'est pas la même : tension de 120V au lieu de 230V, fréquence de 60 hertz au lieu de 50, et donc fréquence des images vidéo différente (25/seconde ici contre 30/s. là-bas), et enfin standard de couleur différent (NTSC au lieu de PAL) tout comme le nombre de lignes de balayage

(525 contre 625). Un beau défi.

J'avais contacté un centre d'art à Sherbrooke où un ami musicien Valentin Durif avait été en résidence. Fred Dutertre qui travaille là-bas est musicien et français ; nous avons bavardé longuement au téléphone. Line Dezainde la directrice artistique a été enthousiasmée à l'idée de nous accueillir : le centre possède des appartements d'artistes et nous pourrons loger sur place pendant trois jours, l'occasion d'une mini-résidence et une performance.

Nous prenons le bus pour Sherbrooke ; 2h de trajet depuis Montréal, paysage bucolique, vallonné et forestier, sièges toujours aussi étroits. Fred vient nous accueillir à la gare ; la ville est petite, nous nous rendons à pied au centre qui ressemble un peu à la rue principale d'un western. Sporobole est une ancienne usine, un immeuble sur trois étages comprenant salle d'exposition, salle d'impression (2D et 3D), studio photo et musique, ateliers, bureaux. Nos appartements sont parfaits. Coïncidence (?) il y a François Quévillon[4], aussi en résidence, que j'avais contacté auparavant ; il fait partie d'une structure intéressante au nom que je jalouse : Perte de signal. Dans la salle d'expo une œuvre de Sébastien Cliche *Le sommeil trouble de l'opérateur*[5] occupe l'espace : une grosse machinerie qui met en boucle une bande magnétique, qui après être passée sur la tête de lecture glisse sur une plaque de métal et se dépose délicatement au sol en formant un amoncellement harmonieux de courbes. On se demande vraiment comment tout ça ne s'emmêle pas. Le résultat est filmé est transmis sur écran ; jolie visibilité du substrat du son qui forme une sculpture plane.

Nous faisons connaissance de l'équipe : Éric Desmarais, Tanya St-Pierre[6] et son compagnon Philippe-Aubert Gauthier[7] tous deux musiciens qui joueront avec nous lors de la soirée performances. Ils travaillent avec des synthés modulaires, machines que j'ai toujours enviées pour leur jouabilité (on joue en branchant et débranchant les câbles). Nous passons la soirée ensemble ; Philippe et Fred ont une culture musicale pointue ; l'ambiance est chaleureuse.

Le lendemain nous installons le matériel mis à disposition : bonne surprise, ils ont loué pour l'occasion un énorme sub et une table de mixage vidéo Panasonic WJ-MX50 (la Rolls des consoles). L'écriture du dispositif commence : d'abord placement de la zone (écran, sièges, son). Puis matériel : j'ai droit à une télévision NTSC pour le larsen, une table de mixage son, deux vidéoprojecteurs. L'image de ma caméra PAL sur la télé NTSC est altérée : l'incompatibilité des standards produit des fines stries qui balayent l'écran (ce qui dynamise l'image). La WJ-MX50 doit posséder un convertisseur PAL-NTSC car elle retransmet l'image de la camera sans les stries ; mais je fais un branchement avec un adaptateur Y pour pouvoir alterner bonne et mauvaise image. J'ai envie de jouer en débranchant les câbles comme sur un synthé modulaire bricolé.

Marc prévoyait de jouer avec un logiciel créé (imitation numérique du synthétiseur de Paik) mais la version requise de l'ordinateur ne le permet pas (c'est ça les mac, l'obsolescence revendiquée) : il diffusera un de ses vidéogrammes pendant que Fred improvisera une composition sonore, avec divers machines, objets électriques (tondeuse à cheveux) et acoustiques (guitare)… La tondeuse émet des vibrations dans l'air ou un frottement à même les cordes et le bois ; véritable démarche électro-acoustique qui allie l'électronique aux propriétés de l'objet pour donner corps au son.
http://vimeo.com/124542838

4 - http://francois-quevillon.com/

5 - http://vimeo.com/123409250

6 - http://tanya-st-pierre.blogspot.fr/

7 - http://pag-sound.blogspot.ca/

La soirée est franchement conviviale ; chapeau au technicien Gaétan Desmarais qui réussit les captations vidéo constituant une archive précieuse. Je salue cette prouesse physique de tenir un plan séquence sans faute sur la durée des performances. Tanya et Philippe jouent un set complexe – sorte de break/electronica bruitiste à l'apparence déstructurée avec une touche groovy. Ils ont un jeu complice et très physique, loin de la manipulation fainéante que l'électronique induit. Là les corps sont engagés.
http://vimeo.com/124534274

Je sais pourquoi les pianistes de jazz qui improvisent ont ce balancement typique et outrancier du corps d'avant en arrière. Ca n'est pas par dandysme ; c'est parce que le mouvement du corps entraîne avec lui le mouvement de l'idée. L'inspiration est affaire de rythme. Cette auto-stimulation convoque une mouvance de l'esprit ; le geste mobilisé, le corps délié contribue au déploiement de l'imagination. Je l'ai souvent expérimenté, on ne peut pas jouer et inventer statiquement.

Je commence ma performance un peu à tâtons (ne regardez pas les premières minutes c'est une perte de temps). Le dispositif est génératif, c'est-à-dire qu'il produit image et son en direct et sans source enregistrée : uniquement à partir de phénomènes des machines. Comme possibilité visuelle je dispose d'un larsen vidéo et de la neige de la mini-TV. Pour l'audio il y a 3 sources : le signal vidéo injecté dans la console son, le bruit de la neige que je module, un larsen micro qui met en boucle tout ça. Autant dire que c'est principalement du buzz… Mais il se produit des phénomènes intéressants : en modulant la tension du signal vidéo, lorsque le gain de la console son est saturé, la machine expulse une sorte de cri électronique presque organique. Le sub développe une basse incroyable et contribue à rendre une distorsion chaude. J'ai peu de source par rapport à d'habitude et je ne connais pas bien la console Panasonic (je ne me sers principalement que de la fonction d'incrustation) : la contrainte force l'imagination. À la fin je joue de mon synthé modulaire bricolé (en branchant la caméra PAL directement sur la télévision NTSC) ; les petites lignes sont fines et subtiles. Puis, pour finir, je dévoile le faisceau du second vidéoprojecteur qui était occulté. Il dédouble la projection en élargissant l'image qui déborde de son cadre. Je saisis la caméra et filme les machines : les boutons lumineux apparaissent à l'écran. Une mise en abyme quasi classique dans le cinéma élargi, parce qu'elle est évidente : le dispositif *fait des images* en direct, il est constamment là, sous-jacent : sa présence est dans chaque image. Tout naturellement il peut aussi *faire image*, se représenter lui-même.
http://vimeo.com/124544420

Un des enjeux les plus difficiles à gérer en direct est la temporalité : la performance est un peu trop longue. Nous terminons la soirée par une improvisation commune. Cette fois je joue avec une source enregistrée, le DVD du film que Marc a monté pour le colloque. Le principe d'improvisation repose sur l'idée que les événements (ceux des machines comme ceux de l'existence) peuvent devenir source et matière des créations. La boucle est donc bouclée. Le lecteur DVD NTSC accélère le film comme un cartoon, à cause du format américain de 30 images/seconde. Les sons fusionnent parfois avec ceux des musiciens ; il y a des « *coïncidences étonnantes* » dira Marc. Ca ne m'étonne qu'à moitié : à force de jouer avec le hasard on finit par l'engendrer. C'est souvent cela que produit un voyage : coïncidences, sérendipité, synchronicité… celui-ci allait encore confirmer cette hypothèse par la suite.

À suivre... (dans Turbulences Vidéo #89)

© Joris Guibert - Turbulences Vidéo #88

L'année Sanborn, bi-sexe-style à l'infini

par Jean-Paul Fargier

Elle dure combien de jours, l'année Sanborn 2015 ? Beaucoup plus qu'une année bissextile ! Le sexe-style, *bi* naturellement, offre avec cet artiste, un supplément d'émois sans fin prolongés. Il porte l'art de l'installation multimédia aux extrêmes de l'intensité plurielle des images superposées, juxtaposées, multipliées, explosées, recomposées en fresque mouvante, chavirante.

À Clermont-Ferrand, sur 9 écrans, puis à la Chartreuse de Valbonne, sur 3, en attendant San-Francisco, et son écran circulaire géant, John Sanborn a démontré, cette année, qu'il fallait de nouveau compter avec lui. Comme quand, il y a quelques décennies, aucun festival vidéo ne pouvait se passer de ses envois fabuleux.

FLASH BACK

Rappelons aux lecteurs qui l'auraient oublié : Sanborn n'est pas un perdreau de l'année. Il fut fort célèbre dans les années 1980-1990, quand l'art vidéo battait son plein et que l'industrie du clip, à ses débuts, puisait dans le vivier des jeunes artistes électroniques. Après avoir, dès 1977, en compagnie de Kit Fitzgerald, fait ses gammes de ciseleurs d'instants de vie quotidienne dans des tableautins marqués par un sens aigu de la mise en abyme et du montage court, hyper-court (*Interpolation*, *Olympic Fragments*, *Resolution of the Eye*, *Still Life*), il réalisa beaucoup de mises en images pour Tangerine Dream, King Crimson, Grace Jones, Peter Gordon, David van Tieghem, et d'autres). Puis, à partir de 1982, avec Mary Perillo, nouvelle partenaire de vie et de création, il évolua vers le clip de danse (de Twyla Tharp, Bill T Jones, Mikhaïl Barishnikov, en particulier) et les films d'opéra (*Perfect Lives*, de Bob Ashley) ou les comédies musicales (*Sister Suzy Cinema*, de Lee Breuer et Bob Telson), tout en continuant à clipper pas mal (dont l'étrange *Infinite Escher*, joué par Sean Lennon, sur une musique de Ryuichi Sakamoto).

Grâce à Stephen Sarrazin, qui l'invitait souvent dans ses cours à l'ESSEC, tout au long des années 90, on avait pu suivre ses essais dans le



V+M, John Sanborn, chapelle de l'hôpital général, VIDEOFORMES 2015 © Photo : Loiez Deniel

multimédia interactif, en particulier sa fiction à choix multiples intitulée *Psychic Detectiv*. En 1992, le film musical *Persephone*, avec Sarah Cahill, pianiste, lui permet à la fois de renouveler son inspiration poétique et de trouver une nouvelle compagne, avec laquelle il partit vivre sur la Côte Ouest.

Dans les années 2000, il était revenu plusieurs fois à Clermont-Ferrand, pour VIDEOFORMES, nous montrer ses créations récentes. Dont une épopée des planètes (Mars, Venus, Mercure, Jupiter, Saturne, Uranus, Neptune, etc.) savamment cosmique et mythologique, promenade céleste exaltée par des effets spéciaux étourdissants.

V+M

Mais cette année, avec ses neufs écrans occupant toute l'ancienne chapelle de l'hôpital général, il casse la baraque ! Il flingue le baroque ! Il brosse le gothique ! Il renverse les tables de la loi dans le temple du numérique même ! Personne, depuis la mort de Nam June Paik, n'a osé encore une telle cathédrale d'images, une pareille basilique de sons, un tel mastaba de sens. Sur le thème des rapports amoureux multiples entre hommes et femmes, avec toutes les attractions, combinaisons, superpositions sexuelles possibles, *V+M* déroule, sur une musique haletante de Theresa Wong, une apocalypse de vibrations sensuelles, un océan de mots et de visages, d'étreintes et d'esquives, de confrontations et de complicités. Un glissement circulaire d'une mêmes image parfois se met à parcourir le triple U des écrans occupant la chœur de l'église et ses deux chapelles adjacentes. L'œil du spectateur doit choisir de fixer un de ces U, mais il peut aussi se poster entre deux chapelles et d'un léger mouvement de tête embrasser 6 écrans. Quelques pas et voici les 3 autres. L'appel à la mobilité physique mais aussi intellectuelle voilà le programme, excitant au possible. Si toute image, comme l'a si bien formulé un jour Alain Bourges, est une *image pieuse*, les spectateurs ici se rapprochent



V+M, John Sanborn, chapelle de l'hôpital général, VIDEOFORMES 2015 © Photo : Loiez Deniel



V+M, John Sanborn, chapelle de l'hôpital général, VIDEOFORMES 2015 © Photo : Loiez Deniel

de ces dévots de l'islam mystique qui se nomment *derviches*. En mode ralenti. Rien ne sert de courir, il faut zyeuter à point. La ronde englobe peu à peu tout l'espace. Du haut de l'architecture, les vitraux chrétiens opposent placidement à cette *transe lente* leur philosophie de la transsubstantiation (annonciation, baptême du Christ, sainte cène, crucifixion). Le contraste vertical entre les deux séries d'icônes insuffle au manifeste libertaire des visions sexuellement œcuméniques de Sanborn une aura de prophétie. En forme de vadémécum : comment survivre, par la tolérance, à l'étouffement des libertés dans le monde. Quand l'artiste, cet automne, refera à San Francisco cette installation (qui était montrée à Clermont-Ferrand en avant-première), il manquera, c'est sûr, les interférences fécondes de l'architecture religieuse de pierre et de verre avec le déferlement multicolore de cette vague électronique. Mais l'essentiel restera intact : le *théâtre total* qui se déroule entre voix, danses, scènes dramatiques, jeux de vêtement, effets sonores, effets visuels, messages graphiques, toutes choses habilement tissées ensemble, avec un sens du rythme éblouissant, pour promouvoir le respect des choix individuels de vivre une multiplicité d'identités sexuelles.

RHYME OR REASON

Pour le festival des arts numériques du Gard Rhodanien, distribué entre la ville de Bagnols-sur-Cèze et la Chartreuse de Valbonne, John Sanborn proposait en mai une autre installation monumentale. Avec ses 3 écrans dressés verticalement, *Rhyme or Reason* (Ni rime ni raison), occupait la totalité de la chapelle des familles de la Chartreuse. Du sol aux voûtes gothiques, une sorte d'anti-mur des lamentations (ou de mur d'anti-lamentations) accueillait un double spectacle *édifiant*. Car ici l'œuvre, profitant de son positionnement dans un ancien bâtiment monacal, joue à fond la carte du *sermon*. Entre deux images, aux contenus opposés, fusent sur une bande-écran des injonctions sérieuses : Comprenez la leçon apprise – Ne laissez aucune place au doute – Eliminez toute anxiété – Vivez une vie pleine de sens – Réclamez ce que vous désirez – Ne croyez pas ce que vous lisez – Tout peut éventuellement s'épanouir – etc., etc… À qui s'adressent ces conseils de sagesse incolore, de béni oui oui ? À nous, spectateurs ? Ou aux occupants des deux écrans ? Et auxquels en particulier : à ceux de l'écran supérieur ou ceux de l'écran inférieur ? Qui peut faire son profit de ces sentences : Savourez l'âme du silence – N'écoutez rien du tout – Restez inconnu sauf de vous-même… Et d'abord qui les profère ? La rumeur du monde ! La sagesse des nations ! Le catéchisme universel !

Peu importe.

Il y a ceux qui y croient et ceux qui s'en tamponnent.

Ceux qui y croient, ce sont les solitaires, comme la dame qui se trémousse en haut de l'échelle vidéo dressée par Sanborn : un corps éperdument occupé à sa satisfaction sexuelle et narcissique, en proie à un activisme masturbatoire qu'aucun geste ne peut étancher. En projetant les caresses déjà filmées sur le torse nu et le visage tourmenté de la protagoniste qui enchaîne les autopalpations, l'artiste sculpte un monument à la solitude. Ce corps, follement dédoublé, est de surcroît bombardé en douceur, pour ne pas dire léché, mordillé, tatoué, de conseils impossibles à suivre, impérieusement écrits en lettres géantes : Touche moi, Ne me touche pas, Interdit, Non interdit. A vous faire tourner en bourrique ! Un manège de caresses dantesque, chapitre Purgatoire.

Au Paradis, assez dantesque aussi, dans l'écran inférieur : voici ceux qui n'y croient pas. À quoi ? Au catéchisme universel de la pensée



Rhyme or Reason, John Sanborn, May 2015 - (or Traces) © Photo : John Sanborn





Rhyme or Reason, John Sanborn, May 2015 - for Trace(s) © Photo : John Sanborn

politiquement correcte, qui prône le salut individuel, l'autosuffisance, le repliement narcissique. C'est toute une bande de joyeux hédonistes qui poursuivent le bonheur ensemble, en se palpant, en se trémoussant, en se jetant les uns sur les autres, en s'envoyant en l'air littéralement. Un corps brandi par tous les autres est éjecté au dessus des têtes en un geste de généreux effort collectif, avant de retomber dans le nid des bras du groupe. C'est la preuve par 9 en permanence. L'autre qui me palpe, me parcourt, me lance et relance, est un Protée aux membres infinis. Une roue dentée glisse de gauche à droite : elle évoque celle qui broie Charlot dans les *Temps Modernes*, mais on n'est plus à cette époque, la nôtre est pire mais nous avons trouvé comment nous en *échapper*. Il faut faire tous ensemble la roue : avec nos bras, nos jambes, nos têtes, être *dents* à contre-temps. Dans une montre on appelle cette roue dentée, qui bat comme un cœur la mesure de la durée sans fin : *l'échappement*. Au passage, un dicton/diktat dit que le temps va manquer, un autre affirme qu'il n'est pas infini… Propos que les aventuriers du plaisir partagé qui se donnent à nous en spectacle (et en exemple) n'ont, à l'évidence, pas le moindre désir de prendre au sérieux. Pour eux, l'infini est une réalité.

À deux reprises, les trois écrans s'embrasent d'une même image, les flammes du Collectif montent lécher la solitaire en ses plaisirs insatisfaits, et les couleurs se divisent basiquement : rouge, vert, bleue. Comme si l'Art vidéo (ici à son meilleur, à son sommet retrouvé) nous murmurait que tout se résume, depuis toujours (depuis très précisément la danse tricolore filmée par Nam June Paik dans *The medium is the medium*, sa première œuvre de télévision), à cette trinité chromatique. Rouge, Vert, Bleu et une poignée d'électrons criblant un tube cathodique : le monde renait, recommence, l'art est à nouveau un jet d'ombres non noires. Et le Numérique, un Jeu des recommencements sans fin.

© Jean-Paul Fargier - Juin 2015 - Turbulences Vidéo #88

La *sapienza* de l'aube

par Jean-Paul Fargier

Caroline Duchatelet, depuis quelques temps, ne filme que des aubes. J'en ai choisi une, qu'elle a installée dans une cellule de la Chartreuse de Valbonne, bâtiment perdu au creux des collines entre Pont Saint Esprit et Bagnols-sur-Cèze, qui accueillait au mois de mai le festival Trace(s) (dont je suis le directeur artistique).

Festival des arts numériques financé par l'agglomération du Gard Rhodanien et la ville de Bagnols, dont le thème cette année était le silence. Le son du silence. Hommage à la vie muette des moines par des artistes reconnaissants d'être invités à prolonger la beauté de ce site en y ajoutant, tout un mois, leurs créations.

Au fond de l'immense cloître, bordé de cellules fermées, on pouvait accéder à un espace ouvert, composé d'un couloir, d'un jardin intérieur et d'une vaste pièce (les chartreux ne vivaient pas à l'étroit) que l'artiste avait tapissée de rideaux noirs. Seule la lumière d'un grand téléviseur numérique, en état de veille, éclairait cette salle quand on y pénétrait à pas de loups. Une fois assis, et muni de la télécommande posée sur un tabouret noir près de l'entrée, on déclenchait soi-même la diffusion de l'œuvre, intitulée *dimanche 9 août* (2009-2010).

L'écran une fois éteint, la salle était plongée dans un noir total. C'est à peine si l'on distinguait le poste. Cette obscurité durait un bon moment, comme si le film n'était pas commencé. Et pourtant il avait débuté dès l'instant où la position « veille » avait été annulée. Une faible lueur en bas du cadre laissait espérer l'arrivée d'une image, sauf que c'était l'image et qu'elle était arrivée. À l'entrée du couloir qui mène à la cellule une affichette prévenait : le film commence par un long temps de noir. Mais le spectateur impatient passait devant elle, souvent, sans la lire. C'est pourquoi les premières deux minutes avaient quelque chose de frustrant pour certains visiteurs, qui parfois s'en allaient avant que « ça devienne intéressant », comme si une aube c'était seulement l'éclat de la lumière et pas la nuit d'où elle affleure. D'autres se délectaient d'emblée de cette obscurité pleine de silence. Et ils vivaient intensément cette lente montée de la lumière révélant peu à peu les arches d'une architecture classique se reflétant dans un bassin.

Chaque seconde compte dans cette compression de quelques minutes : *8' 35"* précisait le cartel. Chaque seconde restitue un état du monde changeant au fur de l'incessante montée de



Dimanche 9 août, Trace(s) 2015 © Photo : Caroline Duchatelet

la lumière solaire, distillée après le filmage intégral (qui avait pris plus d'une heure) par le montage (qui restitue cette continuité par une série de coupes invisibles) comme un alambic exprime l'essence d'une plante. Et en effet la démarche de l'artiste est proche de celle de ces réalisateurs de films scientifiques, dont Jean Painlevé fut le maître, qui déploie en quelques poignées de secondes ou de minutes l'ouverture d'une fleur qu'ils ont filmée pendant des jours.

Je voulais intituler ce texte : *Science de l'aube*. Mais avant de l'écrire j'ai eu le bonheur de voir le dernier film d'Eugène Green, *La Sapienza*. Où il n'est pas question que de cette forme de sagesse pratiquée par nos ancêtres les romains (tout bon gaulois est un romain qui s'ignore, soit dit entre parenthèses, avec cette preuve à l'appui, qui fera mouche au pays des arvernes : Vercingétorix avait reçu une éducation de romain, il n'était pas moins romain que Jules son adversaire) mais aussi de la lumière qui habite et donne vie à ce qu'on nomme une architecture. Le film se présente, entre autres, comme un long débat entre deux architectes parcourant l'Italie sur les traces de Borromini. Et il arrive que ces deux personnages savants, subtils, croisent un spécialiste de la langue étrusque, qui leur apprend qu'il vient de déchiffrer une inscription dans cette langue partiellement encore inconnue, inscription comportant les mots aube, trésor et sapienza. *Le trésor de l'aube est la sapienza, a-t-il traduit*.

Je ne vois pas quoi dire de plus pour rendre compte de la richesse de l'expérience que l'on vit en contemplant une aube restituée par Caroline Duchatelet. J'ai regardé de nombreuses aubes filmées par cette artiste, depuis celles qui m'avaient émerveillé quand Caroline était pensionnaire à la Villa Médicis et dont j'avais rendu compte dans Turbulences (#62). Chaque aube recèle et livre un trésor et ce trésor est une once de *sapienza*. Sagesse, si vous voulez, si vous trouvez que ce terme (étrusque ?) fait un peu maniéré. Mais maniéré au sens de maniérisme ce n'est pas un défaut, c'est au contraire une valeur estimable, un état suprême du baroque dans son combat contre le style raide, puritain, rigoriste du classicisme (d'un certain classicisme entériné par la Réforme comme stade suprême, indépassable, du Beau). Le paradoxe (le trésor ?) est qu'il y a quelque chose de flamboyant dans la simplicité de la progression irrésistible du jour naissant. Tout change à tout instant. Il n'y a pas de fixité possible. Chaque parcelle du visible se métamorphose à vue d'œil. C'est une danse, sans pas écrits, une chorégraphie qui n'a lieu qu'une fois. Une brèche pour nous engouffrer dans le Temps. Et vivre hors du temps qui nous poisse. Et nous porte aussi. Et la sapienza nous apprend comment échapper au temps dans le Temps.

Yannick Haenel (qui était pensionnaire à la Villa Médicis en même temps que Caroline Duchatelet) raconte dans son dernier livre, *Je cherche l'Italie*, formidable essai sur la crise italienne, l'expérience qu'il a vécue à Florence et que Caroline a filmée : voir une aube poindre dans la cellule de l'*Annonciation* peinte par Fra Angelico, au couvent de San Marco. Dans ce livre où le désespoir sans cesse menace tant semble irréversible la dégradation de la grande culture italienne par les actes et les lois de Berlusconi, avec l'assentiment de toute l'Europe, du monde entier même, fédéré autour de l'entreprise de saccage généralisé au nom des besoins impérieux de la mondialisation, dont Haenel traque les exemples en Italie, ce moment de grâce procure une issue heureuse, paisible, joyeuse. Surgit tout à coup, du fond des temps, l'évidence que nous pouvons bondir hors du rang des assassins (comme disait Kafka), au moins le temps d'un rayon se posant lentement sur les couleurs d'un mur, où la figure d'une femme inclinée devant un messager



Dimanche 9 août, Caroline Duchatelet, Trace(s) 2015 © Photo : Caroline Duchatelet

du Temps répète chaque jour l'annonce d'une métamorphose de la condition humaine en rêve d'éternité.

Haenel écrit :

« *Très vite, ça monte, ça se diffuse en verticales : la lumière est souple, tendre, blonde, sa douceur s'étale à mesure que le rayon grandit vers la robe de la Vierge. Je comprends d'un coup ceci : la montée de la lumière est le mouvement du temps.*

On assiste à l'invention de la fresque – comme si la lumière la peignait sous nos yeux, comme si la lumière qui l'habite l'autodécouvrait.

Evidence extatique de la lumière. Afflux soudain de clartés. On est requis – absorbé. Avec le mouvement de la lumière – avec son déploiement, – voici qu'on accède à un lieu hors de tous les temps parce qu'il est une figure du temps lui-même.

(…)

Alors on voit bien que la fresque est composée en fonction de cette arrivée de lumière : elle l'attend. Cet éclair qui donne à l'Annonciation sa lumière est ainsi la figuration vivante de la présence divine. »

Un film existe de cette extase, film non destiné à une installation. Il dure une cinquantaine de minutes. Je devrais le voir bientôt. Je vous raconterai.

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #88

Le rayon d'or

par Jean-Paul Fargier

Dimanche 14 juin. 11 h du matin. Quinze personnes sont admises dans une salle de projection en haut d'une ancienne usine (La Générale), sise au 14 avenue Parmentier.

Deux fois 7 dans la date et dans l'adresse : cela promet une Perfection multipliée… De fait, au bout de 49minutes, 7 x 7, quand la lumière revient sur l'écran, et qu'il faut redescendre l'escalier de métal, c'est comme si l'on revenait du Paradis. Mais comme cette expérience est inoubliable, je porte en moi désormais le souvenir d'un Eden.

Deux fois nous avons vu naître la lumière à la vitesse de la Grâce. La lenteur habituelle qui découvre un lieu à la faveur d'une aube s'applique ici à un *instant* hors de tout temps, comme le dit, l'annonce, le premier commentaire de Yannick Haenel, énoncé dans le noir absolu. Cet instant est celui qu'un peintre a fixé sur le mur d'un couvent à Florence quand il a voulu représenter ce que signifiait pour lui le récit de l'annonce faite à Marie qu'elle allait enfanter, virginalement, un fils. L'annonce, quand on la lit dans l'Evangile, comprend un certain nombre de mots, leur prononciation dure une certaine durée. La plupart des peintres (et Fra Angelico dans d'autres Annonciation) pour interpréter ce moment de communication disposent dans l'espace un rayon qui relie le messager, l'Ange, avec la destinataire, Marie. Rayon dans lequel parfois sont inscrits les mots du message. Souvent, en outre, un livre est placé en évidence dans le décor, soit devant la Vierge, qui est donc en train de le lire, à genoux en général, soit sur un meuble, une crédence, un tabouret. Le livre indique l'état de méditation sur les textes anciens dont Marie nourrit son imagination et sa foi, qui lui fait produire mentalement le messager et son message. Le texte de l'Ange est une réécriture de l'Écriture, et c'est celle qui l'entend qui le produit. Ici, rien de tel, comme le fait remarquer, dans le noir qui précède l'apparition de la fresque dans le film, ici il n'y a pas de rayon (et j'ajoute : pas de livre). La durée du message est comprimée en un instant. À cette épuration de la scène, s'ajoute un dispositif remarqué par un historien d'art. Non loin de cette fresque, une fenêtre, qui éclaire le couloir où se trouve cette Annonciation sans rayon, permet à la lumière du soleil, à un certain moment de sa course, d'illuminer la composition de Fra Angelico. C'est cette montée progressive de visibilité, à l'aube, que Caroline Duchatelet a enregistrée et restituée.

Le paradoxe de ce film est de déployer un instant en durée. Le ralenti naturel, produit par la lumière montant très lentement sur une image arrêtée, crée du temps, restitue le mouvement des mots énonçant le message. Le temps comprimé dans l'instant peint surgit doucement, s'étire, se creuse, s'approfondit. Cette opération vidéo (je vois) donne aussi à voir, mais inversé, l'accomplissement de la dernière réponse de l'Ange Gabriel à la dernière question de la Vierge Marie (car l'Annonciation est un dialogue,



Annociation, Fra Angelico

même s'il s'agit d'un dialogue intérieur). Comment cela pourra-t-il se faire puisque je ne connais point d'homme, demande Marie. À quoi Gabriel répond : La Puissance du Très-Haut te couvrira de son ombre. Eh bien, là, dans ce film on assiste à ce recouvrement de l'être de Marie par une montée de lumière qui écrit à l'envers l'enveloppement par l'ombre miraculeuse annoncée. C'est comme un film à l'envers. Caroline Duchatelet démonte ainsi un miracle, le miracle de l'incarnation, puisque c'est cette ombre qui féconde en Marie le fils de Dieu. Dieu ou la Nature, comme l'a définitivement formulé Spinoza. Ombre, soleil, vie, droit de vie, pouvoir de Vie. On n'est pas obligé d'être chrétien pour partager ce Message ; naturaliste (spinozien) suffit. Très fort ! Voilà où j'en étais de mes pensées face à ce film sublime, plein de sublimités, quand le noir revient et que la voix reprend, car ce n'est pas fini. Et si on peut dire, le meilleur est à venir.

Après quelques phrases bien senties, pénétrantes, justes, de Haenel, qu'on oublie aussitôt qu'on les a approuvées (mais on les retrouvera avec plaisir dans son livre), une nouvelle montée de lumière commence. Les propos sur l'opération en cours n'ont pas pour fonction d'en extraire le sens mais d'en proposer une autre vision, non pas celle que le spectateur a grâce aux images du film, mais celle qu'un participant à ce filmage a pu garder dans sa mémoire : Haenel dit ce que ses yeux ont vu pendant l'aube du 25 mars 2014 filmée par Caroline Duchatelet.

Soudain, quand un peu plus de lumière a révélé ce qu'elle éclaire, on perçoit que la fresque de Fra Angelico précédemment vue en plan large est maintenant cadrée à l'intérieur du tableau.

L'espace visible s'est resserré : une sorte de gros plan expose le face à face de l'Ange (dont les ailes sont coupées) et de Marie (adossée au bord cadre). Les personnages ne sont plus en pied : le cadre cisaille les cuisses sous les étoffes, l'auréole de la Vierge déborde hors champ. Au milieu de la scène, un pilier et la fenêtre de la cellule de Marie attirent davantage le regard que dans la première version. Et tout à coup, une partie de l'image, en bas à gauche, s'enflamme d'une lueur grandissante provenant comme de l'extérieur : effet de surexposition locale totalement sublime. La Nature (du soleil) ou Dieu, renversant Spinoza, incendie la rencontre d'une grâce palpable. Réaction photo-sensible de l'électronique et de l'optique combinées, cette flamme jaunâtre, qui avance puis régresse, déglingue la progressivité attendue, et produit un second miracle. Totalement iconique, celui-là, totalement artistique, absolument créatif, inventif. Cet accident, avènement, cette fulgurance inattendue mais en même temps désirée, justifie à lui seul l'introduction d'une caméra dans le couvent médiéval. Son système de traque à l'aube, de capture de l'aube, ici ou là, mis en œuvre dans quelques vidéos admirables, et dans celle-ci, explose. La deuxième caméra troue le champ découvert par la première, troue l'instant ralenti par le premier étirement de la lumière, troue l'espace épanoui par la variation infiniment sensitive de l'éclairement continu, de plus en plus intense, qui révélait dans le premier filmage des détails (cyprès, fleurs, couleurs des ailes, plis des vêtements, positions des mains, inclinaisons des corps). Dans ce second filmage (mais simultané, puisque les deux caméras filment le même événement, le même *jour*), un détail prend force de centre (légèrement décentré). La fenêtre dans le renfoncement de la chambre, avec sa grille en fer, fixe l'attention plus qu'un détail ne le devrait : c'est que, comme le faisait remarquer Cyril Neyrat en sortant de cette expérience partagée, toute la lumière à la fin semble sortir de ce point.

Après que le rayon brûlant venant de l'extérieur se soit manifesté, puis retiré, c'est de *l'intérieur* que la lumière sourd. Condensation en un point (de fuite inversée) de la totalité du Réel. D'un réel à la naissance duquel on est gratifié d'assister. Comme si on était soudain transporté à l'aube du Monde.

Que vous puissiez un jour, chers lecteurs et vidéophiles, assister à ce spectacle anti-spectaculaire, c'est la grâce que je vous souhaite. Amen. Mais cela ne dépend peut-être que de notre Gabriel à nous, ange tutélaire de VIDEOFORMES. À bon entendeur, salut.

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #88

INDENTITÉ(S) et vidéo

par Gérard Chauvin & Lanah Shaï

L'édition VIDEOFORMES 2015, pour son trentième anniversaire, a su ancrer ses thématiques dans des sujets qui sont au centre des préoccupations contemporaines.

L'une d'entre elle, l'identité, qu'elle provienne d'un passé revisité (*Digital diaries* de Catherine Ikam et Louis Fléri), de portraits interactifs (*Oscar* ou *Faces* de Catherine Ikam et Louis Fléri), du spectateur et de ses propres reflets mis en scènes et en abîme (*Lux Voce Corpore* de José Man Lius), du regard intérieur porté métaphoriquement sur notre corps (*Vaisseaux* de Grégory Robin & Annabelle Playe) ou des questions soulevées par l'identité de genre (*V+M* de John Sanborn ou *Screen Clothes* de Gérard Chauvin et Lanah Shaï), était omniprésente, en filigrane, ou au centre des œuvres proposées.

L'identité des villes et de ses habitantEs fut également abordée dans le PROGRAMME FOCUS - SYRIE : carte blanche à Abir Boukhari. Le programme de projection *City In Transformation* suivait la voie de l'approche de l'identité des êtres par la représentation de la ville où ils résident. L'actualité brûlante donnant un éclairage particulier et dramatique aux œuvres vidéo choisies, ce projet nous a rappelé que le repli identitaire, ce rejet absolu des autres cultures et modes de pensées étrangères à la sienne, était une menace et un enfermement pour la liberté d'expression et l'épanouissement d'un peuple.

L'identité urbaine était également présente avec le projet VIDEOCOLLECTIF[1]. Initié par Natan Karczmar en 1982, ce projet tentait déjà de réunir populations, temps et espace avec la ferme intention d'abolir les distances entre les êtres. Ce regard original et décalé sur des villes du monde entier à trouvé un second souffle à VIDEOFORMES en 2002 et y continue sa carrière aujourd'hui.

Ariane Loze quant à elle dans *Movies on my own* (*MOWN*), proposée par Phlippe Franck dans Carte Blanche à TRANSCULTURES, endosse différentes identités pour mieux affirmer les revendications individuelles de son personnage qui s'échappe d'un monde kafkaïen.

Les fictions numériques touchent à l'intime plus que jamais. Les œuvres nous parlent et nous interrogent, sur ce qui est constitutif de notre identité, de notre unicité. Avatar qui se forme sur les traits du spectateur, et qui le scrute avant de se fragmenter en particules. Foule qui s'exprime sur

1 - http://videocollectifs.jimdo.com/



MOWN, Ariane Loze, tournage à la Maison de la culture de Clermont-Ferrand, VIDEOFORMES 2015 © Photo : Loiez Deniel



Lux Voce Corpore, José Manlius, La Tôlerie, VIDEOFORMES 2015 © Photo : Loiez Deniel



Screen Clothes, Gérard Chauvin & Lanah Shaï, La Tôlerie, VIDEOFORMES 2015 © Photo : Loiez Deniel

les libertés en s'extirpant de vêtements devenus écran infranchissable ou transmetteur identitaire. Journal intime mais également historique en 3D, ou bien encore, jeu de miroirs où les silhouettes des visiteurs se mélangent aux projections vidéo, ces installations parlent de nous, de notre intime conviction d'être à la fois unique et aussi de se reconnaître dans un échantillon d'humanité, si semblable et différent à la fois.

Troublante identité, échafaudée sur une histoire personnelle et se projetant dans une construction propre où l'auto-détermination façonne ce que nous serons dans le futur. Mystère du soi inconscient et de l'être existentiel et social qui vit à travers les actes et les mots qui le définissent. Entre l'inné et l'acquis, l'héritage et la construction, le subi et la détermination, l'être est un concept mouvant, un chantier en perpétuelle évolution où tous les possibles sont en devenir.

Entre Mars et Vénus, le masculin et le féminin, les démarcations binaires se fissurent, les frontières deviennent plus floues, les stéréotypes deviennent moins caricaturaux. Nous sommes tous et toutes des métisséEs du genre, avec notre part de masculinité et de féminité. Là aussi l'artiste nous interroge sur notre identité fondamentale, intérieure, cette androgynie psychologique qui échappe aux représentations figées que notre culture transpose sur ce qui doit appartenir au masculin et au féminin, dans un cloisonnement hermétique et infranchissable. Plus extrême encore : quand l'identité se construit en opposition avec la biologie, dans une auto-détermination qui transcende ce corps subi et la matière organique, pour se façonner à l'image de l'esprit. La transidentité est également abordée cette année, non pas comme une « théorie », mais un fait, un vécu intime qui s'exprime et qui revendique une reconnaissance.

Dans cette ère numérique, où les réseaux sociaux et les sites de rencontres se sont développés, nous sommes devenuEs nous même créateurs-trices d'avatars fantasmés, de projections identitaires narcissiques. Dans un monde uniformisé, globalisé l'individu résiste et il exprime sa différence, son unicité. Nous nous regardons, ou nous voyons l'autre comme objet d'analyse ou de curiosité, parfois comme des voyeurs comme en atteste l'intérêt porté aux émissions de téléréalité. D'une société aux injonctions individualistes, nous passons à un monde de constructions individuelles, où le virtuel et le réel s'entremêlent subtilement.

VIDEOFORMES 2015 aura bousculé les évidences, interrogé nos constructions les plus intimes, bousculé les frontières, pour nous ramener à cette question fondamentale : qui sommes nous ?

Sommes-nous déterminéEs par notre éducation, cette enfance perdue, ces photos de famille qui traînent au fond d'un tiroir ? Sommes-nous cette image transposée, ce reflet dans le miroir, cet avatar numérique qui nous mime ? Notre genre doit il déterminer notre statut social, notre comportement, nos désirs ?

Autant de questions qui restent ouvertes, où le visiteur était seul face à lui même pour apporter des réponses qui ne peuvent que correspondre à sa propre individualité.

© Gérard Chauvin & Lanah Shaï, 28 Mars 2015
Turbulences Vidéo #88

http://festival2015.videoformes.com/

Portrait d'artiste : Nadia Seboussi



Hidad, 2015, Nadia Seboussi © Photo : Mauricio Garzon photographer milemot photography www.milemot.com

Entretien avec Nadia Seboussi

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Je suis née en Algérie, dans les hauteurs d'Alger, à Bouzaréah, un endroit magnifique au sommet d'une colline qui surplombe la mer.

Je suis d'une famille de dix enfants dont il ne me reste que cinq sœurs et un frère. L'une des sœurs que j'ai perdue lorsque j'avais 10 ans, elle en avait 17, s'était beaucoup occupée de moi au point que je la considérais comme ma mère. J'ai été très marquée par sa perte malgré ma réaction très positive et responsable.

Mes parents étaient originaires de la petite Kabylie, entre Bougie et Sétif. Mes parents ont vécu en Kabylie avant que mon père immigre en France juste après l'indépendance et la fin de la guerre en 1965. Celle-ci a vidé le village de mon père, beaucoup d'hommes ont été torturés et assassinés…Mes oncles et quelques cousins du nombre de 35 ont été exécutés le même jour, à la même heure au sommet d'une montagne.

« Taguema » est un village martyr, qui s'est beaucoup impliqué dans l'implantation de l'Armée de libération nationale L'ALN dans toute la région. Après la guerre, il y avait autant de veuves que d'orphelins..

Début des années 70, ma mère vivait à Alger et mon père entre Alger et Paris. Durant l'année 1971, mon père a entamé une procédure administrative pour un regroupement familial. J'ignore les raisons, probablement pour ne pas laisser une femme seule, jeune avec une ribambelle d'enfants dans une grande ville dont elle ne connaissait pas la langue. Ma mère ne parlait que berbère. Elle était enceinte de moi et préparait son départ vers la France. Le projet n'aboutit pas et ma mère prit racine à Kouba dans un petit appartement.

Moi, je suis née pendant cette période de transition. Mon père envoyait de l'argent à ma mère pour vivre, et elle ne travaillait pas.

Enfant, j'étais très discrète, plutôt effacée, mais très observatrice. Je ne parlais ni ne jouais beaucoup, et je passais mon temps à observer les autres. J'étais dans ma bulle, pas introvertie car je restais très sociable, mais je n'allais pas vers les autres. Rien ne passait inaperçu pour moi et j'analysais tout, j'essayais de tout comprendre. C'est à ce moment que j'ai mis en place un processus qui me définit encore aujourd'hui : tout doit être filtré, je n'accumule pas, je ne garde rien pour moi, j'évacue, je filtre et je classe. C'est quelque chose qui ne me demande aucun effort particulier, c'est devenu très spontané. Tout est décrypté et chaque chose va à sa place automatiquement.

La première personne à avoir éduqué mon regard fut mon frère. Nous avions une très belle relation. Il m'emmenait avec lui partout où il allait.



Autoportrait © Photo : Nadia Seboussi

J'ai peut-être de ce fait développé un aspect « garçon manqué ». J'allais dans des espaces où il y avait exclusivement des hommes. Je l'accompagnais partout, à ses cours de musique, de sport, de peinture. À l'époque, mon frère était inscrit à l'école des Beaux Arts d'Alger. Il avait un atelier à la maison et peignait dans une tendance surréaliste. J'étais souvent avec lui dans l'atelier et je l'observais. Je faisais aussi office d'assistant pour lui. Je nettoyais ses pinceaux etc. Quand il était très absorbé dans son travail, il me confiait un livre pour que je m'occupe, un livre en particulier, que je conserve toujours. Il s'agit d'un catalogue des collections du Louvre en peinture, du moyen-âge à l'époque contemporaine. Je restais longtemps à regarder les images, parfois une heure sur la même image, pour la détailler, rentrer en elle et débusquer toute variation de couleur ou de détails. Le livre et les images me paraissaient immenses à l'époque et je voyageais à travers. Une image m'est restée particulièrement, elle me paraissait étrange. Le livre la décrivait comme l'une des premières peintures contemporaines. Elle représente un drap blanc derrière lequel dépassent des bras de femmes en train de se changer, enfin je dois imaginer qu'elle se change. On ne sait pas ce qu'elle fait derrière le drap, les bras levés. Je me demandais ce que l'artiste avait voulu dire en représentant cette scène et cette question m'est restée très longtemps à l'esprit jusqu'à aujourd'hui.

Pour ce qui concerne l'école, c'était assez particulier. Quand quelqu'un attire mon attention pour m'expliquer quelque chose, je bloque et je n'arrive pas à en tirer du sens. Il faut que mon regard soit attiré ailleurs que sur l'instructeur pour arriver à entendre ce qu'on me dit. Cela a pu poser certains

problèmes à l'école. Je me souviens d'un de mes premiers jours d'école. J'étais au premier rang et l'enseignante me surprit à dessiner alors qu'elle donnait son cours. Elle me demanda d'arrêter et de la regarder, et j'avais beau fixer mon attention sur elle, je ne comprenais plus rien de ce qu'elle disait. J'étais plus concentrée lorsque je dessinais. C'était très frustrant car la méthode ne fonctionnait pas avec moi. Du coup, l'école n'était pas une source de plaisir et d'inspiration pour moi. Au bout d'un temps et au vu des résultats qui ne s'amélioraient pas, elle avait fini par lâcher prise et me laisser dessiner. Les résultats s'en ressentaient. Elle avait fini par comprendre que j'étais mieux concentrée de cette façon. Cela m'est resté, même à l'université.

Par la suite, j'ai été très bonne à l'école et dotée d'une certaine facilité d'apprentissage. En dehors de l'école je ne jouais pas beaucoup avec les autres, ça ne m'intéressait pas trop. Le père de ma meilleure amie d'enfance à l'époque était professeur de mathématiques et possédait une grande villa et une immense bibliothèque. J'allais jouer avec ma copine mais au bout de quelques instants, je m'isolais dans la véranda sans elle. C'est là que je passais le plus clair de mon temps en dehors de l'école, entourée par ses livres. Je pouvais y rester une journée entière. Je me souviens d'une fois où il était rentré et m'avait retrouvé en pleine lecture. Je lui avais demandé si je pouvais rester pour le finir car il ne prêtait jamais ses livres, et il avait fini par céder et me laisser emprunter le livre. Depuis cette fois, il m'a toujours autorisée à lui emprunter un livre à la condition que je le ramène le lendemain.

Plus tard, j'ai voulu être agronome, peut-être parce que je pensais que je resterais proche de la nature de cette façon. Je ne voulais pas faire un métier qui m'enfermerait dans un bureau. En étant agronome je pensais que j'échapperais à l'enfermement. Comme j'avais de très bons résultats en math et en physique, on m'a orientée vers une écoles de garçons, rares y étaient les filles, pour que j'entreprenne un diplôme de maths techniques. Pour moi ce fût comme un Alcatraz. Nous étions très peu nombreux et la discipline très rigide. Je ne faisais plus qu'étudier et n'avais plus de temps pour la lecture ou autre chose.

Par la suite j'ai entamé des études universitaires d'ingénieur. J'aurais pu faire des études d'agronomie, j'en avais les capacités et le niveau mais l'organisation de l'éducation était assez particulière à cette époque, c'était comme si le ministère s'occupait de faire les choix à nos places. Le système était informatisé et fonctionnait ainsi. N'ayant pas d'appui politique dans la famille, je n'ai pu profiter d'une intervention qui aurait pu me faire changer de voie. Je me suis donc retrouvée à explorer une matière pour laquelle je n'avais aucune affinité. Je faisais des algorithmes, créais des cartes électroniques, etc.

Ma sensibilité artistique a été un peu mise de côté pendant ma scolarité, bien que j'aie eu quelques moments intéressants. Au primaire j'ai reçu le premier prix de peinture. Plus tard j'ai rencontré une dame, une européenne née en Algérie qui était revenue y vivre après l'indépendance, qui était tombée en admiration devant mes peintures. Elle me donnait beaucoup de travaux à la maison et avait même confectionné un portfolio de mes œuvres qu'elle avait conservé par la suite. C'est avec elle que j'ai commencé à développer un vrai langage artistique. Pourtant à l'époque je n'avais pas l'impression de participer à cela. Je faisais beaucoup de modelage aussi, ma mère elle-même pratiquait beaucoup la poterie. Elle faisait des fûts de trois mètres qu'elle décorait et que mon frère peignait aussi parfois. Tout se faisait de façon artisanale et autodidacte chez nous. Quand mon frère voulait apprendre un nouvel instrument, il s'enfermait dans sa chambre avec et quand il en sortait, il savait en jouer. Une de mes sœurs faisait de la flûte. Pour moi c'était comme faire la vaisselle, une activité courante de la vie quotidienne.



Autoportrait © Photo : Nadia Seboussi

Le déclic conscient s'est fait à l'université, au cours de ma deuxième année. J'avais 19 ans. Je travaillais à la bibliothèque et quelques-uns de mes dessins trainaient sur le bord de la table. Apercevant mes dessins, un homme qui passait par-là me questionne à leur sujet et finit par me proposer une exposition. Ma première réaction fut de refuser. Il m'explique alors qu'il organise une exposition au Palais de la Culture d'Alger, fraîchement inauguré, et que si j'arrivais à produire dix-huit œuvres d'ici un mois, il les y inclurait. Au début, je n'y croyais pas, mais l'affaire est devenue sérieuse au point qu'il ma fait remplir un dossier avec photo, CV, biographie, etc. choses dont je n'étais pas familière. Cela s'est passé en 1991. J'ai eu droit à la totale : interview télé, radio, articles de presse, critiques, propositions, etc. En l'espace d'un mois j'ai acquis une notoriété soudaine. Pourtant et malgré tout, je suis restée lancée dans mes études sans me questionner sur ce qui venait de se passer. D'ailleurs, je voulais être écrivain, j'écrivais beaucoup et la littérature avait pour moi plus d'importance que le dessin. Je n'étais pas dans la dynamique de poursuivre ce type de démarche, de continuer à exposer, et j'en suis restée là.

À l'université, j'étais une touche à tout. Quand il me venait l'idée de danser le flamenco, je prenais des cours et en donnais par la suite. Plus tard je me suis passionnée pour la pantomime, j'ai même monté des spectacles et ma propre troupe GILDA pour laquelle je produisais des chorégraphies. Certains spectacles sont même passés à la télévision. À l'époque j'étais donc en contact avec les milieux du théâtre, les cinéastes, etc. J'avais de nombreux échanges et c'est comme ça que je me suis retrouvée dans l'univers artistique.

Après mes études, j'ai travaillé en tant qu'ingénieur, et c'était horrible. J'ai détesté cette routine, ce bus qui venait nous chercher tous les matins à la même heure et dans lequel chacun avait sa place, et qui nous ramenait le soir à la même heure. J'étais aussi pigiste, j'écrivais parfois des



Autoportrait © Photo : Nadia Seboussi

chroniques sur des expositions, des spectacles... Je me suis donc dit que j'allais laisser tomber mon travail d'ingénieur pour me consacrer à la presse, milieu dans lequel je pourrais faire progresser mon écriture, n'ayant pas perdu de vue mon envie d'être écrivain. J'intègre donc la presse, après avoir passé quelques tests. Je couvrais les spectacles, j'interviewais des cinéastes, visitais les ateliers d'artistes. Et là, j'ai commencé à me poser des questions : devais-je développer cette approche critique de l'art ou bien avais-je une place en tant qu'artiste ? Je suis restée longtemps dans ce conflit.

Plus tard, avec trois de mes collègues journalistes, nous nous sommes donnés l'ultimatum d'un an pour écrire chacun notre roman. Malheureusement cette période a connu de tristes évènements. Les gens commençaient à partir et moi, je me suis enfermée chez moi pour me concentrer sur l'écriture. Par ailleurs, j'avais entamé des démarches pour quitter l'Algérie et celles-ci allaient se concrétiser. Je me suis donc dit qu'il fallait que j'organise encore une exposition et que j'édite mon livre avant de partir. J'étais donc là dans l'idée de m'affirmer clairement en tant qu'écrivain et artiste dans mon propre pays.

J'ai eu mon visa plus tôt que je ne l'avais envisagé et dû partir un peu précipitamment pour le Canada. Mon projet d'écriture est resté tel quel jusqu'à présent et pareil pour mon exposition.

Arrivée au Québec, une nouvelle vie commence. Je vivais depuis de nombreuses années avec quelqu'un et je n'avais jamais eu envie d'avoir des enfants. Cette nouvelle destinée qui s'offrait à moi me permit de voir les choses autrement, et je me suis dit que je pourrais enfin devenir mère, hors d'un contexte aussi violent que ce que pouvait connaître l'Algérie à cette époque. Je suis arrivée

au Canada en étant enceinte d'une semaine et cette transformation en moi m'a plongée dans un bonheur immense. Je vivais mon intégration là-bas au sein de cette bulle qui me réconfortait. Je n'ai de ma transition que ce souvenir là, et je pense que cela a été décisif dans mon orientation artistique. Je suis très perfectionniste, l'œuvre ne peut jamais être achevée au point que je pouvais y revenir jusqu'à la détruire. Le fait d'avoir un enfant me prouva que j'étais capable de faire quelque chose et d'aller au bout. Pour moi ce fut comme ma première œuvre réellement achevée. Cette enfant m'a permis d'apprendre à lâcher prise. Désormais je peux accepter d'exposer une œuvre qui me paraît inachevée, qu'elle soit critiquée, et peut-être plus tard retravaillée. J'accepte mieux la vie de l'œuvre.

D'abord, j'ai essayé de comprendre le contexte artistique québécois. Pour ce qui concerne la production picturale là-bas, je ne m'y reconnaissais pas, je n'avais aucun lien avec ce qui se passait. Je me suis alors lancée dans la récupération du projet d'exposition que j'avais à Alger pour essayer de le monter sur place. Je commençais donc à monter des dossiers et tous me revenaient en indiquant que ma démarche n'était pas complète, ou bien que le dossier n'était pas conforme. Rien de ma démarche artistique. S'ensuit une rencontre avec un artiste québécois auquel je pose des questions. J'apprends que mon dossier est mal perçu du fait de mon côté « touche à tout », que je peux être perçue comme instable. D'autres part, la présentation de ma démarche et de mon CV ne correspondent pas aux normes. Je découvre donc un univers très formaté et structuré. Il fallait donc que je passe par une formation pour acquérir ces notions. Le système éducatif en peinture me parut très étrange dans un premier temps, et surement pas très fiable pour ce qui concerne le rapport critique entre les élèves et les professeurs. D'autres part, en quittant l'Algérie j'avais perdu une certaine quiétude et prenais conscience du trauma qu'avaient été les dix dernières années de guerre civile passées là-bas. J'avais donc du mal à me poser devant une toile, c'était idem pour le dessin et il ne me restait plus que la photographie et la vidéo. C'est là que j'ai commencé à me questionner sur l'immigration d'abord au travers de moi, en me demandant «qui suis-je ?», puis cette question m'emmène très vite à comprendre que mon identité algérienne est empreinte de beaucoup de violence. Il m'était impossible de peindre des fleurs en venant d'un contexte extrêmement tragique et ce, sur plusieurs générations.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre,
21 novembre 2014 - Turbulences Vidéo #88

Zone de transit

par Érika Nimis

Nadia Seboussi est une artiste en constante ébullition

à qui, depuis 2009, continue inlassablement d'interroger sa propre trajectoire et celle de son pays d'origine,l'Algérie.

Dans ses oeuvres les plus récentes, elle déconstruit les clichés qui entourent la figure du « déplacé », autrement dit celle ou celui qui, dans des conditions extrêmes, a dû fuir son pays frappé d'instabilité, qu'elle soit économique ou politique.

Les récits de ces « déplacés », invisibles aux yeux du tout venant, sont au coeur de ses nouvelles installations vidéo qui font partie d'un projet en cours plus vaste. Qu'ils soient définis comme « réfugiés » ou simples « immigrants », les « déplacés » doivent affronter bien des épreuves, à commencer par la décision, souvent déchirante, de quitter leur pays dans la précipitation, parfois sans prévenir leurs proches, pour leur épargner tout danger, jusqu'à leur combat quotidien, dans le pays qui voudra bien les accueillir, pour se réinventer une vie, hantés par les souvenirs de la vie d'avant. Qu'est-ce qui a motivé leur départ, quel est leur parcours, comment ont-ils réussi à passer les frontières, ces zones de transit qui semblent exister hors du temps et de tout cadre légal ?

Les « déplacés » sont ces « damnés de la frontière », illégaux / inégaux devant la loi, à qui Nadia Seboussi, à travers une mosaïque de regards cathodiques, redonne un visage et surtout une voix. De tous les âges et de toutes conditions, ces « Néo-Montréalais » viennent de partout, aussi bien d'Amérique, d'Europe que d'Asie ou d'Afrique. Ces

Nadia Seboussi is a ceaselessly active artist who, since 2009, has tirelessly questioned her own trajectory and that of her country of origin, Algeria. In her most recent works, she deconstructs the stereotypes surrounding the figure of the "displaced person", that is, someone who in extreme conditions has had to flee from a country grappling with problems of economic or political instability. The personal stories of these displaced persons, invisible to the spectator, are at the heart of these new video installations that are themselves part of a broader ongoing project. Whether identified as "refugees" or simply "immigrants", these people are faced with numerous ordeals, beginning with the harrowing decision to hastily leave their country, often without being able to inform their families, for fear of putting their lives in danger, up to the daily struggle in their adoptive counties to reinvent their lives, while haunted by memories of the past. What motivated their departure? What course have their lives taken? How have they managed to cross borders – these zones of transition that seem to exist outside of laws and time?

Through the creation of a patchwork of video snapshots, Nadia Seboussi gives these displaced persons – the "cursed of the borders", illegal and unequal in the eyes of the law – a face and a voice. These new Montrealers, of every age and from every walk of life, come from everywhere



Monument des déplacés © Nadia Seboussi, 2013-2014, remerciements à Sachiko Sumi, Juan Mildenberger, Jésulène Accimé

aventuriers des temps modernes ont accepté de tout perdre, jusqu'à leurs racines, en transit vers un ailleurs, ignorant si le chemin emprunté est le bon.

Au-delà de l'aspect très engagé de ses installations, Nadia Seboussi tente de nous faire saisir, avec une économie de moyens, toute la dimension humaine de ce phénomène global des déplacements, qui touche aujourd'hui tous les pays en crise dans le monde. À ce statut de « déplacé », elle associe inévitablement les notions d'urgence et d'exil, en détournant par exemple une enseigne de secours qui habituellement désigne une voie de sortie / exit, d'où l'on ne sait si l'on revient. La vidéo-sculpture *Les Déplacés* prend dès lors l'apparence d'un monument vivant qui rend hommage à tous les exilés de l'histoire de l'humanité.

Mais la condition de « déplacé » ne se limite pas aux frontières terrestres. Dans ce monde de plus en plus virtuel, réputé sans frontières, la pensée (à l'instar du corps qui traverse de plus en plus difficilement les frontières) n'est pas toujours libre de circuler, comme le rappelle une vidéo

– the Americas, Europe, Asia and Africa. These modern-day adventurers, unsure of whether they are making the right decision, accept losing everything, even their roots, to move to a place yet unknown to them. Beyond the politically engaged nature of her installation work, Nadia Seboussi attempts, with an economy of means, to make the spectator grasp the human dimension of the phenomenon of displacement affecting countries all over the world in this time of crisis. She connects this status of displaced person to the ideas of exile and urgency, for example in her appropriative use of an emergency exit sign – evoking a place that we are not sure we can return to after leaving. This video-sculpture, entitled *Les Déplacés*, takes on the appearance of a living monument, paying homage to all the exiles of human history.

The condition of being a displaced person is not limited however to land-based borders. In this increasingly virtual world, supposedly border-free, the mind – like the body at earthly border check-points – is not always free to move around as it pleases. This immaterial confinement is illustrated



Zone de transit, 2014, parcours #1 © Nadia Seboussi, extrait de la vidéo



Zone de transit, 2014, parcours #1 © Nadia Seboussi, extrait de la vidéo



Monument des déplacés © Nadia Seboussi, 2013-2014, remerciements à Sachiko Sumi, Juan Mildenberger, Jésulène Accimé

sur la « décennie noire »[période de terrorisme sanglant qui a frappé l'Algérie dans les années 1990-2000], « déplacée » sur Internet, autrement dit censurée…*Violence politique*… dénonce l'instrument de propagande que sont les médias en temps de guerre, où le contrôle de l'image, donc de l'information, devient essentiel.

Ce projet artistique en cours renvoie non seulement à la situation algérienne, marquée historiquement par différentes vagues de déplacements forcés, depuis la déportation des résistants anticolonialistes jusqu'aux réfugiés politiques des années 1990, mais aussi à celle de tous les « déplacés » dans l'histoire du Québec et du Canada, à qui cette exposition donne une voix (voie).

© Érika Nimis - Turbulences Vidéo #88

in *Violence politique*, where the "Black Decade" (violent period of civil war in Algeria in the 1990s and 2000s) is "displaced" onto the internet… and censored. This video work denounces the tool of propaganda that the media becomes in times of war, where the control of images – and thus of information – is crucial.

This projet, a work in progress, not only speaks to the situation in Algeria, historically characterized by forced displacements, from the deportation of anti-colonial resistant fighters to the refugees of the 1900s, but also to the history of displaced persons in Québec and Canada. *Zone de transit* endeavors to give these people a voice.

© Érika Nimis - Turbulences Vidéo #88

Le désengagement comme forme d'engagement

par Nadia Seboussi

« *On est responsable de ce que l'on fait et de ce que l'on ne fait pas* »
Culture Zen

Qu'est ce que c'est l'engagement pour un artiste dont la pratique questionne le sociétal et le politique ?

Aussi générale soit-elle, cette question interroge avec précision l'artiste sur la nature de son implication et de sa responsabilité face aux choix qu'il embrasse pour poser des actions, qu'elles soient liées à sa propre existence, à sa pratique artistique ou à son activité professionnelle. Déterminer la nature de son engagement, revient à nommer la forme concrète – attitude – par laquelle l'artiste ou l'individu décline son appartenance et sa perception de l'autre et du monde qui l'entoure. Cette forme peut se traduire par deux attitudes, qui peuvent être nommées communément comme deux formes différentes de l'engagement. L'une opère délibérément dans le retrait, la non-participation, l'indifférence, l'autre dans une sorte d'implication active. Celle-ci est souvent motivée par un sentiment de responsabilité face à une situation dans laquelle, l'individu « se sent et se déclare, concerné par elle ». Une attitude d'engagement, manifeste de la conviction et de la conscience de l'individu que les conséquences de l'action peuvent objectivement apporter des changements par rapport à l'avenir de ladite situation. Cette implication anticipatrice quant à l'avenir de l'action, peut être contestataire, provocatrice ou dénonciatrice.

Dès lors, comment nommer cette forme d'art qui ne veut ni dogmatiser, ni juger et qui cherche à opérer comme une « machine à penser »[1] ? « Dans l'œuvre d'art Kant disait que sa force résidait dans

1 - Entretien de Dominique Païni avec Thierry Garrel, « Thierry Garrel, *Le documentaire, machine à penser* », Art Press, n°264, janvier 2001

le fait qu'elle « donnait à penser ». Donner à penser pour ensuite, peut-être, réactiver le politique »[2].

Le besoin de réactiver le politique, ne traduit-il pas un effondrement du politique ou l'échec d'un art contemporain dit engagé ? Dominique Baqué, avance dans son récent ouvrage « *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire* » une hypothèse polémique et radicale « selon laquelle l'art contemporain s'avère souvent naïf, idéologiquement faible, encore pétri d'illusions humanistes-quand elles ne dérivent pas vers un « caritatisme » douteux-, clivé entre positions désormais caduques (les néo-avant-gardes) ou des postures relationnelles qui, prônent une convivialité de bon aloi, occultent gravement l'extrême dureté des fractures sociales. Souvent de bonne volonté mais inopérant, pour ne pas dire inefficace, coupé de ses récepteurs dont il se croit pourtant proche, l'art contemporain avoue son échec sans jamais l'assumer. »[3].

Dominique Baqué, s'interroge aussi sur la relation qu'entretient l'art au politique et propose une hypothèse pacifique : « et si, en effet, telle n'était pas la mission de l'art ? Si l'art se fourvoyait en se voulant politique et en y échouant, immanquablement ? L'art n'aurait-il pas le droit, finalement, de revendiquer l'écart, le silence, la recherche, la réflexivité sans pour autant se replier dans l'autarcie ? »[4]. Par ailleurs, elle propose comme alternative à son hypothèse d'un art « déchu de ses prétentions politiques »[5], une autre forme visuelle : le documentaire engagé qu'il soit photographique ou cinématographique.

Cette forme privilégierait le « passage à témoin », dont la parole se veut testimoniale, fondatrice de sens, soulignant une dimension humanitaire. Une forme visuelle narrative et discursive pour palier les manques d'images. Dès lors, quel est le statut de la parole, la part de fiction, de mise en scène, de vérité, qu'elle renferme ? « Comment s'y construit le sens du monde, et du politique ? Quel rapport nouer avec le récepteur ? Enfin, et surtout, quel impact espérer sur les consciences ? »[6]. Sachant que l'art pas plus que le document, ne donne le réel.

De l'hypothèse radicale de Dominique Baqué, je retiens l'obsession de certains artistes et critiques quant au maintien d'une sorte de croyance ténue à l'efficacité d'un art politique et relationnel. Une illusion qui entretient un certain idéal. Par ailleurs, je me sens interpellée par cette question d'écart, que l'art peut revendiquer par rapport au politique pour instaurer une probable efficacité.

Me questionner sur la représentation visuelle ou la figuration de la violence durant la guerre civile (1990-2000) qui a basculé l'Algérie dans une folie meurtrière, m'a laissé imaginer un art qui interroge, fouille, débusque et révèle. Un art qui opère dans cet écart cité par Dominique Baqué et qui en se faisant, réactive le politique.

Explorer la représentation médiatique de la violence contemporaine qui a traversé mon pays d'origine durant dix années complètes m'a amenée à trouver dans l'image de presse un espace bardé de références visuelles, de codes et de symboles complexes que le spectateur est habitué à consommer sans s'arrêter, sans en être affecté ou poser un commentaire. Ces images de violence qu'elles soient sociales ou politiques, traversent la mémoire des peuples et produisent un même imaginaire collectif, les mêmes références et héritage visuel, construisant ainsi des mémoires collectives complexes dont les spécificités culturelles ou ethnologiques demeurent le seul

2 - Dominique Baqué, Pour un nouvel art politique, *De l'art contemporain au documentaire.* Mars 2009. Édition : Flammarion, Paris. p. 34.

3 - Ibid., p. 33.

4 - Ibid., p. 30.

5 - Ibid., p. 128.

6 - Ibid., p. 33.



Hidad, 2015, Nadia Seboussi © Photo : Mauricio Garzon photographer milemot photography www.milemot.com



Hidad, 2015, Nadia Seboussi © Photo : Mauricio Garzon photographer milemot photography www.milemot.com

ancrage de la différence. Connecter la mémoire des peuples est une action performative qui opère un glissement entre le local et le global, entre le « soi » et « l'autre », identifiant ainsi les ressemblances et les dissemblances entre les mémoires des peuples, drainant une notion salvatrice qui priorise l'humain loin des stéréotypes dogmatisant et stigmatisant, voulant à tout prix, l'enfermer sans cesse dans la bipolarité « religion-origine ».

Ce changement de paradigme est à lui seul une action politique qui ne prend de l'engagement ou de l'art dit engagé, communément tel qu'il s'est révélé à nous durant les dernières années qu'une sorte de militantisme à caractère laïque où l'humain est au centre du questionnement au delà des frontières physiques et virtuelles.

Dès lors comment définir cet art qui interroge, critique, balbutie, tâtonne à l'aveugle pour atterrir plus proche des conséquences du politique que des causes ?

L'expérience de passer à travers l'horreur des archives, que nous livrent les guerres contemporaines où de plus en plus la victime est évacuée du champ de la représentation, m'a amenée souvent à m'interroger sur l'efficacité ou la nécessité et la réception d'un art politique.

Que signifie de montrer ou dévoiler tant d'horreur au regard ? Sommes-nous en train de prendre l'habitude de consommer une sorte d'images à la limite de l'obscénité où les corps sont défigurés mais aussi érotisés par une mort violente, par une mort soudaine ?

Quel changement peut apporter une œuvre artistique à une situation de crise politique sinon poser un commentaire critique.

La réalité du réel est là.

Immortaliser la mort dans des clichés photographiques ou filmiques, ne fait que dévoiler la violence dont est capable l'humain lorsqu'il croit qu'il est dépositaire d'une vérité absolue, d'une idéologie qu'il veut dominante. Aux archives photographiques et filmiques, qui découlent de cette violence qui se généralise de plus en plus, ne fait que répondre un dialogue sourd de la terreur entre les deux protagonistes, prenant la population civile en otage mais aussi ce regard qui se pose sur l'image… Sur la représentation différée d'un réel que les médias tentent de rendre instantané.

Lors de mes premières enquêtes, j'ai réalisé que j'appartenais à « cette génération d'artistes qui, se situant au carrefour de l'utopie et de la pensée révolutionnaire, persistent à croire que l'art – au même titre que l'engagement citoyen, l'action militante ou la participation à des manifestations de type collectif – est susceptible de façonner le monde »[7].

Seulement, cette rhétorique a été bousculée par la réalité du terrain et la complexité du contexte sociopolitique que je voulais à chaque fois aborder. Ce dernier déclinait au fur et à mesure que je progressais dans mes recherches, des réalités autres, embrouillées, exigeant une extrême lucidité et une conscience politique accrue. « Des illusions et des malentendus, dont tout art politique, aussi lucide soit-il, est systématiquement porteur.»[8].

Mon engagement est défini après l'expérience du terrain par la quête de vouloir sans dogmatisme, ni jugement, créer des stratégies de représentations visuelles et discursives, à travers lesquelles, le spectateur découvre dans une relation de distanciation, une réalité sociopolitique, l'amenant à s'interroger sur les enjeux et les conséquences de la mondialisation, du capitalisme et la complexité de la réalité du monde contemporain. C'est simplement, revendiquer par ailleurs, « une position de critique active de l'idéologie »[9]. Naturellement, cette démarche artistique se traduit par une **volonté délibérée de désengagement** face à ce qu'on

7 - Ibid. p. 128.

8 - Id.

9 - Ibid. p. 129.



Exil\Exit, (de George Brecht à Doug Aitken, 1961-2013), 2014, sculpture en néon © Nadia Seboussi

appelle communément l'art engagé. Cette attitude ne sous-entend pas la neutralité, ni un repli dépolitisé. Elle est dictée par un inconfort de porter un jugement et de me situer dans un camp, plutôt que dans un autre. Maintenir une posture solitaire, libérer le regard de tout dogmatisme qui l'empêcherait de percer la réalité du monde qui l'entoure et tenter de préserver une approche analytique, scientifique, dépourvue de complaisance, de compassion, de misérabilisme, de pathos, d'emphase, et de stigmatisation de l'espèce humaine. Être conscient de sa subjectivité et des « inversions et des glissements de sens que suppose l'acte de représenter »[10].

Le fondement de cette pensée est traversé par une conscience de l'absence d'une vérité absolue : le document est forcément manquant, faillible. Ce qui traduit une restitution du réel, qui passe par sa perte aussi, par sa mise en scène, sa théâtralisation et donc de sa fictionnalisation.

Le désengagement comme forme d'engagement, sous entend que l'artiste s'inscrit dans une compréhension plus globale de la question du politique et met son art au service d'une quête du ton juste pour débusquer justement ce que le visible ne peut révéler, ce que sciemment on essaye de terrer et effacer du champ de la représentation, ce qu'on force à l'oubli, ce qu'on vole à la mémoire de l'humanité...

© Nadia Seboussi - Turbulences Vidéo #88

10 - Benjamin H.D Buchloh. *Dénonciation.* Extrait d'un texte publié à l'origine dans le catalogue de l'exposition « Art et Idéologie », 1984, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort. P. 170.

Nadia Seboussi

Biographie :

Nadia Seboussi s'intéresse à la problématique du déplacement, à la fois sur le plan formel, esthétique et transculturel. La figure du « déplacé » occupe une place prépondérante dans sa recherche puisque le phénomène de la migration découle des problèmes sociopolitiques qu'engendre la globalisation ou la guerre. Parallèlement, à cette thématique, elle a exploré à travers une multitude d'œuvres les histoires postcoloniales, la mémoire de la guerre civile algérienne ainsi que les rapports complexes qu'entretiennent le Sud et le Nord. Depuis 2010, elle travaille sur un nouveau corpus d'œuvres intitulé *Connecter les mémoires des peuples* (Connecting memory) en référence aux impacts des guerres civiles sur l'imaginaire collectif des peuples qui les subissent. Dans ses recherches, elle réfléchit à l'inscription médiatique de ces conflits tout en questionnant la représentation de la violence politique et contemporaine à travers l'image médiatique particulièrement le photojournalisme. Elle y consacre son mémoire de maîtrise sur la production et la diffusion de la photographie de presse en temps de guerre civile. Actuellement, elle travaille sur les images de lamentations qui traversent le photojournalisme de ses débuts à nos jours.

Le travail de Nadia Seboussi se situe entre le documentaire, l'essai et la vidéo, en privilégiant l'aspect installatif avec une réflexion approfondie autour des possibilités du récit et des structures narratives qui en découlent.

Portrait Vidéo :

https//vimeo.com/131354389

Épinglée, note sur les papillons de Lydie Jean-dit-Panel

par Gilbert Pons

« … *on peut trouver une jouissance esthétique aussi grande — ou comparable — à contempler des papillons exotiques qu'une toile de maître.* »
Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale deux*

Les commissaires de l'exposition qui eut lieu l'été dernier au Musée du Quai Branly revendiquaient pour l'ancestrale pratique du tatouage une modernité attestée selon eux par sa popularité actuelle. J'avais relevé, dans le numéro 85, les insuffisances théoriques de leurs arguments, non sans souligner toutefois que l'entreprise était sympathique. Le tatouage cultivé par la plasticienne Lydie Jean-dit-Pannel paraît plus en phase avec l'art contemporain bien que son action soit en l'espèce assez passive. Ce paradoxe requiert des éclaircissements.

J'ignore s'il existe un prototype du collectionneur de papillons, j'ignore également si ceux qui s'intéressent de près aux lépidoptères sont pour la plupart des monomaniaques n'introduisant dans leurs boîtes que les exemplaires dûment identifiés d'une même espèce, distingués cependant les uns des autres par des différences aussi nombreuses qu'imperceptibles pour le profane. Ayant trop



Lydie Jean-dit-Pannel, *L'entomologiste* (2008) © Photo : David Brunel

de respect pour eux et pour les valeurs que leur existence même véhicule, Lydie Jean-dit-Pannel ne les collectionne pas à proprement parler, leur image seule retient son attention d'artiste, plus précisément celle du Monarque femelle, un papillon migrateur de grande taille, aux couleurs vives réputées dissuasives[1] pour les prédateurs, dont la survie est néanmoins menacée par la régression des forêts tropicales et l'usage excessif des pesticides.

Dans les entretiens qu'elle a accordés sur les motifs de ce travail à fleur de peau, l'artiste allègue surtout des considérations écologiques, voire cosmiques. Plus modestement, je m'en tiendrai à ce que suggère la photographie illustrant cet article.

Cela se passe dans une salle d'entomologie du Muséum National d'Histoire Naturelle. Les colonnes de lépidoptères soigneusement rangés dans des boîtes, au fond de la pièce, les tiroirs numérotés qui en contiennent quantité d'autres, la grande table patinée, l'antique loupe dans un coin, les vieux ouvrages à couverture de cuir, le bois encaustiqué omniprésent, jusqu'au savant vêtu d'une blouse blanche et arborant une barbe de patriarche à l'unisson, octroient à ce décor un

1 - Appelés aposématiques, ces signaux — taches, lignes, dessins, etc. — ont la propriété d'avertir ses consommateurs potentiels que la proie qui les porte est immangeable ou dangereuse. On les rencontre surtout chez les insectes et les reptiles.



Johann Heinrich Füssli, *Le cauchemard,* 1781 © Detroit, Institut of Fine Arts

charme suranné, et même fantastique ; à coup sûr, Terence Fisher[2] aurait pu le choisir pour cadre de quelques-uns de ses films. Mais c'est à une sorte de performance, subitement arrêtée au moment crucial par le photographe, témoin ou complice de l'événement, que l'on assiste. En correspondance avec les papillons épinglés, nue comme un ver — disons comme une chenille —, les yeux clos, les cheveux teints en rouge, les ongles des mains et des pieds vernis dans des couleurs évoquant Stendhal, une femme repose sur la table en attendant l'estocade que l'entomologiste s'apprête à lui porter au sternum au moyen d'un long dard en acier, comme si elle était un papillon gigantesque ou d'un type supérieur — qui sait s'il ne s'agirait pas d'un avatar à la fois simplifié et mortifère de l'aiguille du tatoueur, ce que confirmerait d'ailleurs la façon dont il est manié. Cette femme semble résignée à l'épreuve ; peut-être souhaite-t-elle connaître avec le maximum d'intensité, quoique sur un mode symbolique, la destinée de ces animaux voués à mourir pour satisfaire la dévorante passion des collectionneurs et des taxinomistes. « Je les plains, ces pauvres papillons morts, mes compagnons de martyre. » Ces mots consignés dans son journal intime par Miranda, la jeune femme séquestrée par un collectionneur amoureux d'elle, dans *L'obsédé*

2 - Réalisateur anglais (1904-1980), célèbre pour l'ambiance gothique de ses films, son audace et son sens de la couleur ; Peter Cushing et Christopher Lee lui doivent l'essentiel de leur notoriété.



Aiguille de tatoueur (Birmanie, XIXe s.) © Collection Gilbert Pons

(*The collector*), beau roman de John Fowles[3], la patiente pourrait en ruminer de semblables, compte tenu de son rapport à la nature et de sa situation. Il se peut aussi qu'elle soit déjà morte, encore que la serviette qui la recouvre en partie, et d'une façon fort pudique, ne soit pas assez grande pour jouer correctement le rôle d'un suaire. Quoi qu'il en soit, en dépit de leur toxicité dissuasive, les papillons tatoués couvrant la partie gauche de son corps ne semblent pas avoir eu le pouvoir de neutraliser l'intervention du sacrificateur.

Un psychanalyste appelé à la rescousse situerait peut-être dans un rêve de cette femme étendue une source possible de la scène, comme Heinrich Füssli, en 1781, avait dû le faire en peignant *Le cauchemar*.

Dans la description de la mise en scène, j'ai omis tout à l'heure un détail qui n'est pas anodin (j'ai dû en omettre d'autres). Il s'agit, adossé à une pile de boîtes remplies de ces beaux insectes, à proximité d'une lunette binoculaire de facture assez moderne, installé en somme dans une évidence périphérique, d'un DVD intitulé *Arm in arm*[4], orné d'une sorte de W, la figure que dessine schématiquement une partie de bras de fer vue de profil, chacun des membres étant décoré de papillons tatoués. En réalité, c'est un montage, les forces en présence étant le recto et le verso du bras gauche d'une même personne, l'artiste aux prises avec elle-même en quelque sorte, à moins qu'on y devine une variante de l'autoportrait au miroir, dans une version pugnace.

Depuis lors, dialoguant avec les images, ce qu'ils font bien mieux que moi, des mots calligraphiés surgissent ici ou là sur son corps, leur style anguleux rappelle ceux dont Valerio Adami[5] parsemait certaines de ses toiles.

Fouillant dans les tiroirs encombrés de mon ancien bureau remisé depuis longtemps au grenier, dans l'espoir d'y dénicher des documents susceptibles d'aiguillonner l'inspiration défaillante, des documents sur lesquels je n'ai d'ailleurs pas réussi à mettre la main, je suis tombé en revanche sur un porte-plume en ivoire — il y a belle lurette qu'on n'en fabrique plus comme celui-là. Soigneusement incrustée dans l'épaisseur du manche où elle fait office de hublot, une bille de verre minuscule révélait au curieux un monument célèbre ou un paysage, pourvu qu'il ait suffisamment approché son œil de l'orifice. Hélas, la lucarne magique était inoccupée… Imaginons un dispositif de ce genre sur une aiguille à tatouer — qui sait si un hurluberlu n'en a pas eu l'idée — ; une fois photographiées grâce à un objectif *ad hoc*, les plus belles images tracées à la pointe du stylet, des papillons par exemple, pourraient se fixer dans la menue lentille, au cœur même de l'objet, à la façon de souvenirs ou de modèles, définitifs.

© Gilbert Pons, La Blanquié, Mai 2015
Turbulences Vidéo #88

3 - Publié en 1963, il a été porté à l'écran par William Wyler deux ans plus tard, avec le même titre, Terence Stamp y incarnant le tueur énamouré.

4 - Cette expression se traduit d'ordinaire par bras-dessus, bras-dessous.

5 - Peintre italien (1935-), emblématique de la Nouvelle figuration.

Fiat justitia, et pereat mundus

par Alain Bourges

J'ai déjà assisté à un procès, pour voir. Une bande de pieds-nickelés était accusée d'avoir monté une fausse auto-école avant de fuir avec l'argent des clients. La sévérité du président, la soumission des prévenus et leur politesse maladroite, la présence même du public venu là en partie, comme moi, pour voir, tout cela me terrifia.

Par la suite, m'étant attelé à un roman noir, j'écrivis au commissaire de ma ville pour en savoir davantage sur les usages de la police. A ma grande surprise, il m'invita sur le champ à son bureau. Pourquoi ? Tout simplement parce que chaque fois qu'il effectuait une descente dans les quartiers populaires, et qu'il devait perquisitionner un appartement, les occupants exigeaient un mandat, document inconnu dans notre procédure. « Les gens se croient dans des séries télévisées américaines. Pour nous, ajouta-t'il, le choix est simple : ou bien on a le temps d'expliquer, ou bien on n'a pas le temps et on bouscule. En général, on est pressés. » Par mon truchement, il comptait faire œuvre pédagogique et économiser, à terme, quelques horions.

Quelques années plus tard, m'étant trop moqué du maire de mon patelin dans ma feuille d'opposition, l'animal porta plainte pour diffamation et j'écopai d'un rappel à la Loi. Le délégué du procureur me gronda comme le garnement que j'étais. Je me gardai de répondre pour ne pas ajouter l'insolence à l'insolence. Néanmoins j'appris à cette occasion qu'en France, on peut être condamné à ce genre de désagrément par un procureur et non par un juge.

Enfin, m'étant fait escroquer, je portai plainte contre une entreprise. Cela fait maintenant trois ans que je n'ai pas de nouvelles.

Voilà, j'ai tout avoué de mes rapports avec la Loi. Le reste, tout le reste, c'est à dire cet univers complexe où se mêlent le vrai, le faux, le bien, le mal, l'aveu, la société, le mensonge, la punition, la violence, etc... je l'ai exploré par la télévision, en grande partie.

Procès-théâtre ou procès-rituel ?

L'analogie entre le procès et le théâtre est d'une telle évidence qu'il serait presque inutile de la justifier. Sans même parler des nombreuses pièces qui, depuis *Les Euménides* jusqu'à *12 hommes en colère*, prennent le tribunal pour décor, le théâtre

s'est si bien moulé dans le dispositif judiciaire et inversement qu'on ne peut douter de leur similitude. Les costumes, les rites, la sacralisation, le public, la catharsis, le jury dans le rôle du choeur, tout se décalque. Et si l'on voulait définir l'un comme l'autre dans le style d'un dictionnaire, on pourrait parler d'un espace et d'un temps consacrés où se donne en public un spectacle dont les acteurs, incarnations de puissances supérieures, s'affrontent par la parole selon un rituel donné.

Encore que les procédures doivent être différenciées. Selon la tradition de chaque pays, la justice ne s'y rend pas de la même façon et qu'en ce qui nous concerne, notre droit romain se distingue nettement du droit anglo-saxon. Il suffit d'allumer sa télévision pour s'en rendre compte. Ou plutôt, hélas, de ne pas s'en rendre compte tant la justice à l'américaine, par séries interposées, a pénétré le esprits.

S'il y a pourtant une chose qui devrait nous révulser, en tant que français, c'est bien la façon dont les américains rendent la justice. Que la vérité importe moins que l'affrontement d'arguments opposés est effectivement choquant vu de notre côté. Qu'un idéal ne surplombe pas les débats et que les hommes soient livrés à eux mêmes est trop protestant. En dépit des efforts du ministre Perben pour angliciser notre système judiciaire en introduisant, par exemple, le « plaider coupable » qui permet à certains puissants d'échapper à la honte du procès, notre système reste accusatoire et non contradictoire. Mais pour autant, rien n'affirme qu'il le restera, tant la pression est vigoureuse de la part de ceux pour qui le contrat doit supplanter la Loi.

Soupçons

Soupçons (The Staircase) est une démonstration flagrante des errements de la procédure contradictoire. Dans cette mini-série (5 épisodes) documentaire, les faits sont filmés à mesure qu'ils arrivent, alternant avec des interviews des différents protagonistes. La chronologie est strictement celle de la réalité. Un écrivain reconnu, Michael Peterson, chroniqueur féroce de la vie politique locale, est accusé d'avoir tué sa femme. Le 9 décembre 2001, il se tenait au bord de la piscine. Elle est tombée dans l'escalier. Il ne l'a pas entendue. C'est sa version. La police enquête, le procureur étoffe l'accusation, l'avocat, David Rudolf, contre-enquête. Le suspect est contraint de dévoiler peu à peu sa vie privée, ses omissions lui font une allure de coupable, ses chroniques acides dans le *Durham Herald Sun* une allure de tête de turc. Il a menti sur ses blessures de guerre, qui n'étaient que les séquelles d'un accident de voiture, son ordinateur contenait des images pornographiques, il a eu des relations homosexuelles en marge de sa vie domestique. Le procureur est son ennemi politique, pas de raison de se gêner pour enfoncer le suspect. Pas moyen de se faire une opinion. On s'imagine dès le début dans la peau d'un juré d'assises. Très rapidement, on croise les doigts pour ne jamais l'être. Hautain, narquois, trop intello, Michael Peterson fait mauvaise impression sur le jury. L'expert criminologue le charge. Coup de grâce, la révélation de la mort d'une amie, en Allemagne, des années plus tôt, elle aussi au bas d'un escalier. Peterson était le dernier à l'avoir vue.

La cause est intranchable. La famille de l'écrivain résiste en un premier temps. Le verdict la fait exploser. L'écrivain est reconnu coupable malgré l'absence de preuves. Il est condamné à la prison à vie. Son avocat fait une dépression nerveuse.

Un peu avant, François-Xavier de Lestrade avait réalisé un documentaire en suivant l'enquête d'un avocat américain qui, bénévolement, luttait pour faire réviser le procès d'un adolescent noir condamné pour le meurtre d'une touriste (blanche). Cela s'appelait *Murder on a Sunday Morning* (*Un*



Soupçons (The Staircase), de Jean-Xavier de Lestrade, 2004 © Maha Productions

coupable idéal) et c'était une course contre la montre. L'avocat échouait à quelques heures près. Il finissait par dénicher le vrai coupable. Son client était déjà exécuté. Toute la procédure pourtant était viciée. Un seul juré se serait opposé, le condamné était sauvé. Et il y en avait un qui ne le pensait pas coupable. Sauf qu'étant le seul noir du jury, il avait préféré faire profil bas. On finissait les larmes aux yeux et jurait que plus jamais une monstruosité comme la peine de mort ne reviendrait en France. L'attitude de la famille du condamné, à elle seule, sans qu'aucune mise en scène ou artifice de montage ne l'insinue, exposait la soumission des noirs américains pauvres à l'autorité des blancs.

Huit ans après sa condamnation, Michael Peterson sera libéré. L'expert du FBI local, qui avait lourdement chargé Peterson, s'est fait prendre pour mensonges et faux diplômes dans une autre affaire. Il y eut aussi un temps la " théorie de la chouette " qui avançait l'idée que la femme de Peterson se soit fait attaquer dans son escalier par une chouette qui nichait juste au-dessus. La présence d'une plume dans ses cheveux n'avait pas intéressé la police.

Tout le récit se construit autour d'une scène primordiale, l'accident/meurtre. Un tabou a été transgressé quelque part par quelqu'un, chacun est concerné. Il faut suturer. A partir de ce moment, toutes les versions s'affrontent et le spectateur est renvoyé à sa propre conscience.

Qu'est-ce qui fait qu'un document acquiert une puissance aussi grande sinon plus qu'une fiction ? Qu'est-ce qui fait que *Soupçon* est plus haletant que, par exemple, la reconstitution de l'affaire Strauss-Kahn dans *Law and Order ?* Ne serait-ce parce que le fait divers est en soi à une forme de discours réaliste et familière. Le fait-divers journalistique a une origine littéraire. Kessel, Mac Orlan, Simenon s'y sont illustrés. Orson Welles, dans son *Affaire Dominici*, nous captivait en décortiquant cette affaire qui secoua la France des années 50. Qui n'est pas resté des heures devant une quelconque chaîne de télévision à regarder les *Enquêtes criminelles*, *Faites entrer l'accusé* ou autres magazines de faits-divers ? Le discours du fait-divers porte la marque de la Tragédie. Le fait-divers est toujours exemplaire, il tire toujours vers l'universel comme si, incapables de dépasser le

« œil pour œil, dent pour dent », il nous fallait réaffirmer sans cesse la nature de la Justice.

Au moins, grâce à François-Xavier de Lestrade, par le documentaire, la télévision française réussit-elle ce qu'elle s'acharne à rater autrement. Car, bien trop souvent, le sur-moi littéraire des séries françaises rend les armes devant la puissance du réel.

Accused

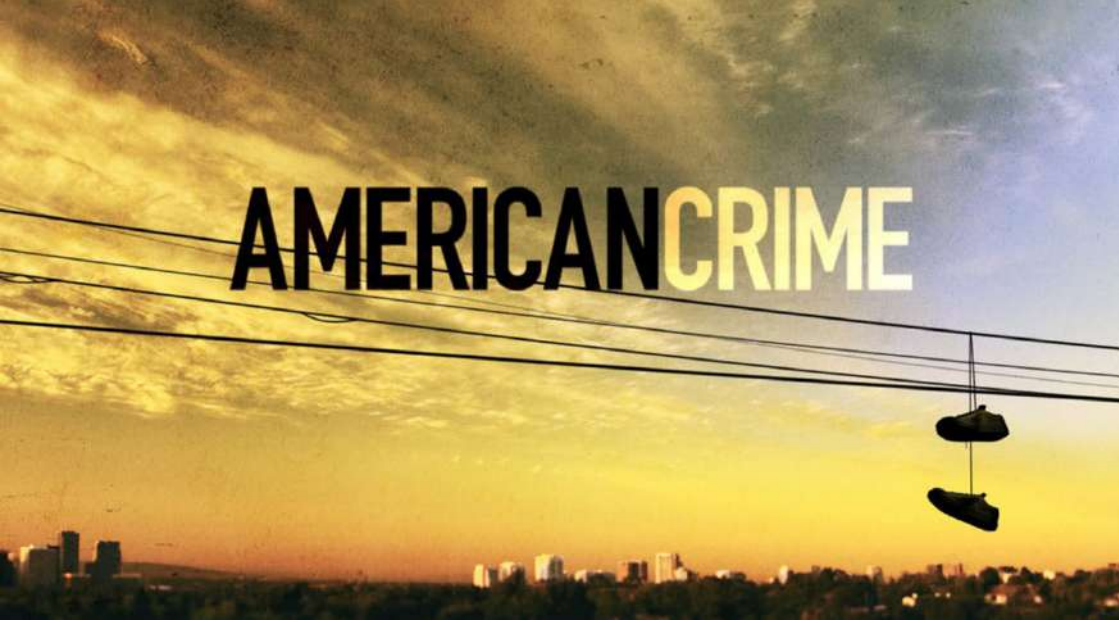
Ne pas savoir se tenir en société. Ne pas savoir comment rompre avec sa femme. Ne pas savoir comment garder sa maîtresse. Ne pas savoir se tirer des problèmes d'argent. Ne pas savoir faire profil bas devant son banquier. Ne pas savoir y faire avec Dieu. Ainsi commence *Accused*. Il n'y a de règles, dans cette société, que pour ceux qui ne savent pas faire avec. La Justice est là pour le signifier à chacun des tristes héros de cette série en six épisodes.

Accused poursuit ce renouveau de l'anthologie amorcé par *Black Mirror*. Sur un même sujet, celui de personnes accusées et jugées alors qu'elles nous paraissent être les premières victimes de conditions profondément injustes, chaque épisode relate une histoire différente qui n'aura avec la suivante pour point commun que la séquence d'ouverture où l'on voit le condamné extrait de sa cellule pour comparaître devant le tribunal puis, à la toute fin, la conclusion du verdict. « Yes, I did it, and there's why... » (Oui, je l'ai fait, et voici pourquoi...) Ce sont chaque fois des situations intolérables : une mère qui perd accidentellement son fils, un soldat jour après jour humilié par son chef, un plombier ruiné par la faillite d'un client, un chauffeur de taxi pris entre une femme mourante et une jeune cliente trop belle, un père dont la petite fille a été victime d'un pédophile, une jeune éducatrice pour handicapés piégée par des dealers. La plupart sont endettés et logent dans ces pavillons sinistres de banlieues sinistres, juste à deux doigts de la misère. À une exception près, il ne reste plus de l'amour que l'habitude et du rêve d'échapper à sa condition sociale que des lambeaux. L'alcool est là, partout, pour panser les plaies. La Justice et ses rites tiennent ici un triple rôle : celui de scène où s'expose le récit, celui de bras armé d'un système social et celui contre-champ de la morale, si je puis dire, tant elle contredit, par ses décrets, notre empathie envers les accusés. Les accusés ne sont ni sympathiques ni antipathiques. Ce sont juste des personnes qui ont, à un moment ou un autres, placé leur survie ou la morale avant le respect de la loi.

Contrairement à une tradition télévisuelle américaine ou britannique, qui s'appuie très naturellement sur la dramaturgie propre à la procédure judiciaire anglo-saxonne, *Accused* abandonne très vite le tribunal pour le récit des évènements en flash-back, tels qu'ils ont eu lieu. Le spectateur se fait juré, mais un juré qui resterait sourd aux tactiques oratoires des avocats. Il voit les faits, rien que les faits, tous les faits. Et ce qui les a motivés. Et, au passage, il constate la dureté d'un système social implacable. Chaque fin d'épisode s'achève donc par le verdict. Clément pour les deux femmes, implacable pour les hommes. On savait que la morale n'était pas la Loi mais lorsque celle-ci s'applique aux plus faibles la morale semble encore s'en détacher davantage. Oui, la Justice est une justice de classe. Toujours. C'est ce que dénonce *Accused*, très lucidement et sans pathos.

American Crime

On vient de le voir, pour qu'une Justice soit possible, il faudrait une société où chaque individu ait, à chaque seconde de sa vie, une perception absolue des conséquences de ses actes envers le corps social et qu'il soit convaincu de leur priorité sur ce qu'il est, lui. Il faudrait, par exemple, ne



American Crimes, de John Ridley, 2015 © ABC Studios

jamais être amoureux, parce que ce sentiment peut tromper au point d'amener à commettre un crime. Il faudrait ne jamais boire d'alcool, ne jamais jouer de l'argent, ne jamais faire de commerce, ne jamais conduire une voiture, ne jamais perdre son travail, ne jamais traverser de crise d'adolescence... Mais comme tout cela arrive en quantité chaque jour que le Créateur fait, il ne reste aux juges qu'à appliquer les règles abstraites de la Loi, ces textes qui ont peu de choses à voir avec ce que nous sommes, nous, intimement, et à trancher brutalement au nom de l'intérêt d'une société dont nous ne faisons qu'abstraitement partie. C'est là ce que raconte aussi *American Crime*.

Un jeune couple. Tous les deux anglo-saxons. Le garçon, ancien militaire, est tué, sa femme a été abusée.

Les parents du garçon sont séparés depuis longtemps, le père jouait. Les parents de la fille sont de fervents chrétiens. Le tueur est peut-être un latino. D'ailleurs, un fils de garagiste d'origine mexicaine a loué en douce la voiture de son père à un complice de ce meurtre, membre d'un gang latino. Un couple de junkies passe par là. Lui est noir, elle blanche. C'est la guerre. Blancs contre noirs, noirs contre latinos, blancs contre latinos, latinos intégrés contre latinos illégaux, blancs psycho-rigides contre blancs dépassés, tout le monde contre tout le monde.

La version officielle déraille très vite. Côté victimes, on découvre que le garçon vendait de la drogue en grosses quantités et que la fille avait quantité d'amants. Côte suspects, on ne sait plus qui a fait quoi. Les familles se fissurent avant d'exploser au nez de tout le monde, le garagiste latino, qui tente en vain d'élever ses enfants seul, est mis au ban de sa communauté. Son fils, passé par la case maison de redressement, copine avec des délinquants endurcis. Le Roméo junkie noir et sa Juliette junkie blanche achèvent leur dérive suicidaire dans un motel à Nulle-Part-City sur une overdose.

Explosion au ralenti de toutes les structures sociales, facette après facette.

Ce crime, annoncé comme « américain », met en lumière tous les aspects de la société américaine, sans doute arbitrairement, sans doute de façon

excessive, mais sans ménagements ni maniérisme. Les communautés, les familles ne réunissent plus personne, ce ne sont des groupes que de façade. Seuls les gangs restent soudés parce qu'ils se fondent sur la violence. Ceux qui devraient se fonder sur la solidarité ou l'amour – les familles, les couples – partent en miettes. Tout le monde est coupable. Le père d'avoir abandonné sa famille, la mère de n'avoir pas su aimer, cet autre père de n'avoir pas su élever des enfants seul... Le meurtre attribue à chaque vie son sens puisqu'il en est la conclusion provisoire.

La réalité de l'*American Dream*, c'est l'*American Crime*. Dans la réalité, l'idéal de tolérance s'est transformé en un réseau d'hostilités insurmontable, l'idéal de liberté en une confusion de ghettos barricadés. La « guerre contre la drogue » lancée par Bush s'achève en déroute et ne laisse derrière elle que les relents nauséabonds du racisme. Le monde que décrit *American Crime* est un monde livré à la violence sous toutes ses formes : physiques, psychologiques, sociales.

La Justice américaine, fondée sur la contradiction entre deux parties, ne fait qu'aggraver les hostilités. Elle devient le moteur de ce qu'elle devrait combattre et le pire ennemi de l'idéal de paix sociale qu'elle devrait défendre. Le procureur mise tout sur la culpabilité du junkie noir et cède aux pressions de la mère du garçon assassiné. Celle-ci professe que le crime a des motivation racistes, sur l'air bien connu de deux poids deux mesures. De leur côté, les noirs se regroupent et organisent des manifestations pour réclamer justice. Les latinos essaient de passer au travers de l'orage en négociant ici l'immunité en échange d'un faux témoignage, là l'indulgence de la Justice.

Au milieu de tout cela, un amour impossible, trop absolu, celui de nos deux amants junkie. Dans ce monde, Romeo et Juliette ne peuvent pas plus survivre que chez Shakespeare.

Le montage très élégant de cette série permet de plonger sous la surface. En n'hésitant pas à s'affranchir de la continuité temporelle, il s'attarde ou revient sur tel ou tel personnage et laisse percevoir ce qu'il ressent d'une situation. Dans une histoire où les convictions de chacun sont ébranlées, où chaque vie se trouve brutalement placée dans la perspective du meurtre de deux jeunes gens, ces courts instants détachés du flux font ressentir cet état de flottement, d'éloignement, propre à celui qui sent la réalité lui échapper.

Enfin, il faut signaler le très brillant montage de la dernière séquence de l'épisode 8, qui met en scène la répression d'une manifestation par la police. C'est aussi beau que la bataille du *Falstaff* d'Orson Welles. C'est peut-être aussi une réponse au (trop) fameux plan séquence de *True Detective*.

© Alain Bourges - Turbulences Vidéo #88

Sur la lumière et la couleur dans quelques photographies d'Ernst Haas

par Gilbert Pons

« *It has been written that before Haas there was no color photography +only colored photographs.* »
cité par Inge Bondi

L'apport crucial de Haas à la photographie en couleurs est injustement sous-estimé* par les spécialistes, ou réputés tels, en France notamment, qui préfèrent évoquer, on se demande pourquoi, les pourtant fades William Eggleston ou Stephen Shore — il est vrai que Haas est mort il y a presque trente ans. Le propos de ces pages est de combler, partiellement, cette lacune.

Les querelles entre farouches défenseurs de la primauté du dessin sur la couleur et adeptes d'une inversion de ces valeurs, on les rencontre à plusieurs reprises dans l'histoire de la peinture. On connaît les vives discussions qui, en France notamment, opposèrent les admirateurs de Poussin

* Reconnaissons cependant que durant l'été 2010 le Musée Réattu (Arles) organisa en son honneur une très belle rétrospective ; un volume de la petite collection Photopoche, sous la direction d'Inge Bondi, parut d'ailleurs à cette occasion. Un an plus tard, l'éditeur allemand Steidl publiait *Ernst Haas Color Correction*, un magnifique album qui lui rend justice, hélas épuisé.

à ceux de Rubens, dans le courant du XVIIe siècle, mais aussi, un siècle et demi plus tard, celles entre les partisans de David et d'Ingres[1] d'un côté, les néo classiques, et Delacroix ou Géricault, les romantiques, de l'autre. La photographie offrit plus tard un théâtre similaire, quoique moins prestigieux, aux affrontements entre scrupuleux gardiens de la tradition — pour lesquels le noir et blanc constitue de façon exclusive les « lettres de noblesse » de la photographie, quant à la couleur, il faut la laisser aux peintres[2] — et tenants d'une esthétique plus ouverte, en tout cas plus accueillante à la diversité du monde environnant. Ernst Haas (1921-1986), qui fut peintre dans sa jeunesse, a été l'un de ces novateurs. Certes, il se fit d'abord connaître par des reportages en noir et blanc, qui lui valurent d'ailleurs d'être recruté par les fondateurs[3] de Magnum, en 1949, peu de temps après l'apparition de l'illustre agence. Mais c'est son travail sur la couleur qui, dès les années cinquante, contribua surtout à lui octroyer une place de premier plan dans l'histoire du médium, place reconnue d'emblée par ses pairs mais bizarrement boudée ensuite, notamment par les historiens. Bien sûr, la couleur n'épuise nullement les ressources de la lumière en photographie, il serait absurde de prétendre le contraire puisque la photographie, étymologiquement, c'est l'écriture de la lumière, mais elle lui octroie une singularité qui la différencie à la fois du noir et blanc et de la peinture, on se propose de le montrer au contact de quelques photographies caractéristiques de ce maître.

Haas n'est pas le premier à avoir fait de la photographie en couleurs, évidemment, bien des photographes, et non des moindres, ont voulu en exploiter les ressources. Mais Louis Ducos du Hauron (1837-1920), qui l'inventa en 1869, les frères Lumière par la suite, qui mirent au point l'autochrome et en assurèrent l'industrialisation, ou même un dandy éclairé tel que Jacques-Henri Lartigue (1894-1986), ne pensaient pas leurs images polychromes différemment de celles qu'ils faisaient en noir et blanc, il ne les cadraient ni ne les composaient autrement. Il en va de même pour des artistes aussi célèbres qu'Edward Weston (1886-1958), qui ne la pratiqua qu'à la toute fin de sa vie, ou Ansel Adams (1902-1984), inventeur du « zone system » et auteur de grandioses « cartes postales » au piqué exceptionnel. Nourris de culture noir et blanc, ces artistes concevaient la photo en couleurs comme un dérivé ou un avatar de la photographie « incolore », ils ne changeaient donc pas de regard et répétaient avec ces nouvelles plaques, ou ces nouvelles pellicules, ce qu'ils faisaient avec les anciennes. Toutes proportions gardées, cela rappelle le minutieux badigeonnage de photos grises avec des crayons de couleurs appropriés pratiqué jadis par ceux qui n'avaient pas les moyens de se payer les surfaces sensibles *ad hoc*. Haas insiste beaucoup sur cette question : « … une photo couleur n'est jamais une photo en noir et blanc plus la couleur. C'est une photo couleur,

---

1 - « Le dessin est la probité de l'art. » (Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Pensées et écrits du peintre* (1870), Pierre Cailler, 1947, p. 56.)

2 - On trouve sous la plume d'Henri Cartier-Bresson des déclarations, aussi péremptoires que contestables, contre l'usage de la couleur en photographie : « La couleur, pour moi, est le domaine réservé de la peinture. […] L'émotion, je la trouve dans le noir et blanc : il transpose, il est une abstraction, il n'est pas «normal». La réalité est un déluge chaotique et, dans cette réalité, on doit effectuer un choix qui rassemble de façon équilibrée le fond et la forme : alors, s'il faut en plus se préoccuper de la couleur ! Et puis, les couleurs «naturelles», ce la ne veut rien dire. Vision émasculée, la photo en couleurs n'enchante que les marchands et les magazines. » (Michel Guerrin, *Henri Cartier-Bresson et Le Monde*, «Entretien avec Yves Bourde», 5 septembre 1974, Gallimard, 2008, p. 155-156.) « Pour moi, la couleur est un moyen très important d'information, mais très limité sur le plan de la reproduction qui reste chimique et non transcendantale, comme en peinture. À la différence du noir donnant la gamme la plus complexe, la couleur, par contre, n'offre qu'une gamme tout à fait fragmentaire. » (*L'imaginaire d'après nature*, «La photographie et la couleur», 2 décembre 1985, Fata Morgana, 1996, p. 32.)

3 - Robert Capa, David Seymour et Henri Cartier-Bresson.



Broadway, 1952 © Ernst Haas

un point c'est tout. » (Conférence prononcée aux *William A. Ready Memorial Lectures*, avril 1986[4]). Les tentatives pour « moderniser » artificiellement les anciens films, pour les mettre au goût du jour — en fait au goût du plus large public — en leur adjoignant des couleurs par des tours de passe-passe informatiques, comme c'est hélas devenu trop souvent le cas, montrent eux aussi les limites d'une esthétique de ce genre.

Admirateur de Cartier-Bresson, Haas n'utilisait que le petit format (24x36), ce qui lui permettait de réagir très vite et en souplesse aux stimulations provoquées par les choses qu'il rencontrait et qu'il se défendait d'ailleurs de déplacer ou de transformer avant la prise de vue, à l'instar de son glorieux inspirateur, ou d'Edward Weston[5], qu'il n'estimait pas moins. Il ne modifiait pas non plus l'éclairage initial — qu'il soit naturel ou artificiel — à l'aide de projecteurs ou d'un flash, afin de préserver le climat spécial qui l'avait frappé au premier coup d'œil. L'usage exclusif du Kodachrome, qu'il appréciait particulièrement pour sa stabilité dans le temps, la finesse de son grain et sa tolérance à la sous-exposition, mais aussi pour la saturation de ses couleurs, lui imposait en revanche, quand la lumière ambiante était faible, de travailler à diaphragme grand ouvert et à des vitesses d'obturation assez basses. Ces contraintes techniques, qui auraient pu passer pour de rédhibitoires défauts, ont révélé grâce à lui des vertus insoupçonnées ; la chose

4 - Cité par Inge Bondi, *Ernst Haas*, Nathan Images, 1989, p. 11.

5 - « 8 mars 1930. Je tire une plus grande joie des choses que la Nature m'offre déjà composées, que de mes plus délicates combinaisons personnelles. Après tout, la sélection est une autre forme de composition ; déplacer l'appareil d'un huitième de pouce est tout aussi subtil que de faire la même chose avec un poivron. » (Edward Weston, *Daybooks II, California*, Aperture, 1973, p. 146.)

est frappante quand on regarde ses photos de chevaux ou de corridas. Examinons cela de plus près sur quelques exemples topiques.

© Gilbert Pons - Turbulences Vidéo #88



Chevaux sauvages, 1957 © Ernst Haas

***Chevaux sauvages* (1957) et *Corrida* (1956)**

Si les photographes ne furent pas les premiers à s'intéresser au mouvement, car, pendant des siècles, les peintres s'étaient échinés à le figurer sans le trahir — on connaît la passion de Géricault pour les courses hippiques, son fameux *Derby d'Epsom* (Louvre) en témoigne —, ils mirent au point, en revanche, des dispositifs compliqués pour en fournir l'analyse et la restitution objectives. Avec des moyens et des procédés techniques différents, l'Américain Muybridge[1] (1824-1904), puis, quelques années plus tard, le biologiste français Marey[2] (1830-1904), ont produit des documents irréfutables sur la position réelle des jambes du cheval en action qui mirent fin à diverses querelles de spécialistes. Hélas, si exactes fussent-elles, et si précieuses pour les amateurs de chevaux, ces prises de vue solidifiaient le mouvement, et pour

1 - Kevin Mac Donnell, *Eadweard Muybridge, l'homme qui a inventé l'image animée* , Chêne 1972.

2 - Michel Frizot, *La chronophotographie*, Catalogue d'exposition, Beaune, 1984 ; François Dagognet, Étienne-Jules Marey, Hazan, 1987.



Corrida, 1956 © Ernst Haas

cause, comme des philosophes tels que Bergson[3] ou Merleau-Ponty[4] y ont insisté maintes fois dans leurs écrits. Le grand sculpteur Rodin, en accusant lui aussi la photo d'être mensongère, d'isoler artificiellement une position de ses voisines et de lui octroyer, par là même, une présence et une valeur indues, cautionnait[5] sans le savoir le jugement des philosophes.

Dans cette photographie, Haas n'est pas tombé dans le piège du « piqué », ce piège qu'un photographe tend d'ordinaire au mouvement dans l'intention de le capter, mais qui, le plus souvent, se retourne contre son usager en ne livrant qu'une contrefaçon. Sa photo ne bouge pas, bien sûr — le contraire eut étonné — mais elle suggère le mouvement, sa dynamique propre, et elle le fait fidèlement. Nulle position particulière des animaux n'a été fixée par l'appareil, nulle ligne ne cerne nettement le profil des chevaux en train de galoper, non, la photo est bougée. Toutefois, ce n'est pas un faux mouvement de l'auteur qui a produit cet effet, il n'y a pas d'erreur, mais le temps de pose,

3 - « Du galop d'un cheval notre œil perçoit surtout une attitude caractéristique, essentielle, ou plutôt schématique, une forme qui paraît rayonner sur toute une période et remplir ainsi un temps de galop ; c'est cette attitude que la sculpture a fixée sur les frises du Parthénon. Mais la photographie instantanée isole n'importe quel moment ; elle les met tous au même rang, et c'est ainsi que le galop d'un cheval s'éparpille pour elle en un nombre aussi grand qu'on voudra d'attitudes successives, au lieu de se ramasser en une attitude unique, qui brillerait en un instant privilégié et éclairerait toute une période. » (*Œuvres, L'évolution créatrice* (1907), PUF, 1963, p. 332.) « Les photographies que nous prenons du galop d'un cheval ne sont pas, en réalité, des éléments du galop dont on les a pourtant tirées ; et le cinématographe qui, avec la série de ces vues, recompose la course, ne nous donne l'illusion du mouvement qu'en ajoutant à ces vues, sous la forme d'un certain mode de succession, le mouvement qu'en elles-mêmes elles ne peuvent contenir. » (*Mélanges, Théories de la volonté* (1906-1907), PUF, 1972, p. 687.)

4 - *L'Œil et l'Esprit* (1964), Gallimard, 1973, p. 77-81.

5 - Auguste Rodin, *L'Art, entretiens avec Paul Gsell* (1911), Grasset, 1999, p. 61-64.

relativement long pour une photo à main levée, tenu pour préférable à un banal instantané. Les animaux s'enfuient devant l'appareil, ils échappent à la tentative de les arrêter (mais en est-ce bien une ?) puisqu'on ne discerne que la traînée onduleuse de leur passage, une traînée diaphane que le reflet dans l'eau immobile — tel une photo dans la photo — rend plus sensible encore ; mais cet «échec» est consenti par l'artiste, il est même voulu et provoqué par lui, car ces silhouettes floues qui vibrent encore sur place malgré la disparition des chevaux, comme si leur masse sombre avait frotté de loin la pellicule, contiennent le mouvement, mais sans le retenir en bride et sans pour autant le figer. Les animaux sont loin, ils ont filé, mais on n'en voit que mieux la course.

Certes, on l'a reconnu plus haut, la découverte de ce phénomène avait quelque chose d'accidentel au départ, mais loin de considérer cette particularité comme une carence de l'appareil, ou une insuffisance de la pellicule — après tout, Haas aurait pu opter pour un film de plus haute sensibilité, 400 Asa ou davantage — il l'a convertie[6] en un atout et plus encore. Il le dit lui-même : « Le mouvement affaiblit les couleurs jusqu'à les rendre transparentes. À mon avis, ce phénomène constitue un véritable avantage visuel. » (*La Couleur*, Éditions Time-Life, 1972, p. 146.) On rétorquera peut-être que si ses nombreuses photos de corrida présentent elles aussi de telles propriétés, la couleur de la cape demeure très vive (si on ose dire compte tenu du contexte mortifère de ce rituel ancestral et controversé). Mais ici, au-delà de l'aspect esthétique, la puissance de la couleur s'impose pour des raisons symboliques, elle fait écho à l'ardeur, à la violence physique du combat. Elle contraste d'une part avec « l'habit de lumière » porté par le matador, dont la tonalité bleu clair apporte une certaine douceur à la scène en même temps qu'elle suggère la fuite — le bleu est une couleur qui s'éloigne, la couleur de l'infini, la couleur du ciel[7] —, l'esquive face au danger. Elle contraste d'autre part avec la noirceur, avec l'épaisseur velue de la bête, en partie dissimulée par la muleta. Mais outre qu'elle assure, par sa position centrale dans le cliché, par son rayonnement intense, la communication entre ces deux êtres, elle marque également la présence du fluide vital, qui coule, invisible, à l'intérieur des deux corps, avant de se répandre sur le sable au terme du sacrifice. Certaines photos, faites au téléobjectif, montrent en gros plan, mais sans complaisance et sans morbidité, les trainées sanguinolentes sur l'encolure et les flancs de l'animal, trainées dont les vibrations traduisent non seulement les mouvements brutaux et saccadés du taureau, mais aussi ses battements de coeur, à la façon d'un électrocardiogramme.

---

6 - Belle confirmation d'une phrase célèbre : « … souvenez-vous que dans les champs de l'observation le hasard ne favorise que les esprits préparés. » (Louis Pasteur, *Mélanges scientifiques et littéraires*, Discours prononcé à Douai, 7 décembre 1854, Masson, 1939, p. 131.)

7 - Chose qui n'avait pas à échappé à Jan Van Eyck ou à Léonard de Vinci qui bleuissaient ostensiblement le fond de leurs paysages afin de suggérer la profondeur des lointains. Cf. René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Vrin, 1980, p. 164.



Feuille, 1969 © Ernst Haas

***Feuille* (1969)**

On associe généralement les corridas à la chaleur, à l'été, bref, au soleil, rien de plus naturel. Pourtant, les photos de Haas ne jouent que rarement sur les contrastes entre ombre et lumière, qui font la spécificité, qui sont même le passage obligé, du noir et blanc. Cette feuille jaunie[1] le confirme, comme tant d'autres photos prises par temps couvert dans les arènes espagnoles. Après le passage de la pluie, l'air est devenu limpide, comme s'il avait été lavé, en tout cas il est débarrassé des poussières. La roche a en grande partie séché, mais la fissure a gardé une certaine humidité, que l'on retrouve également autour de la petite feuille d'où elle s'est propagée. Les gouttes qui recouvrent sa surface font office de loupe, ce qui permet d'observer avec une grande précision les nervures du végétal. La composition est d'apparence toute simple. L'auréole sombre entourant la feuille mordorée et reliée encore à celle, étroite et allongée, de la fissure, constitue comme un équivalent, une version en négatif du végétal, d'autant qu'ici les rôles sont renversés car d'ordinaire c'est l'auréole qui est dorée. Observée en plein soleil, la même scène serait encombrée d'innombrables reflets parasites et aveuglants malgré leur taille infime, les contrastes seraient considérablement augmentés, et la photo n'exhiberait qu'une combinaison déséquilibrée entre des parties surexposées et d'autres sous-exposées, d'une banalité clinquante. Ici, les nuances, le grain des choses, sont préservés.

1 - Elle porte le numéro 63 dans *La Création* (Denoël, 1971), son ouvrage phare.

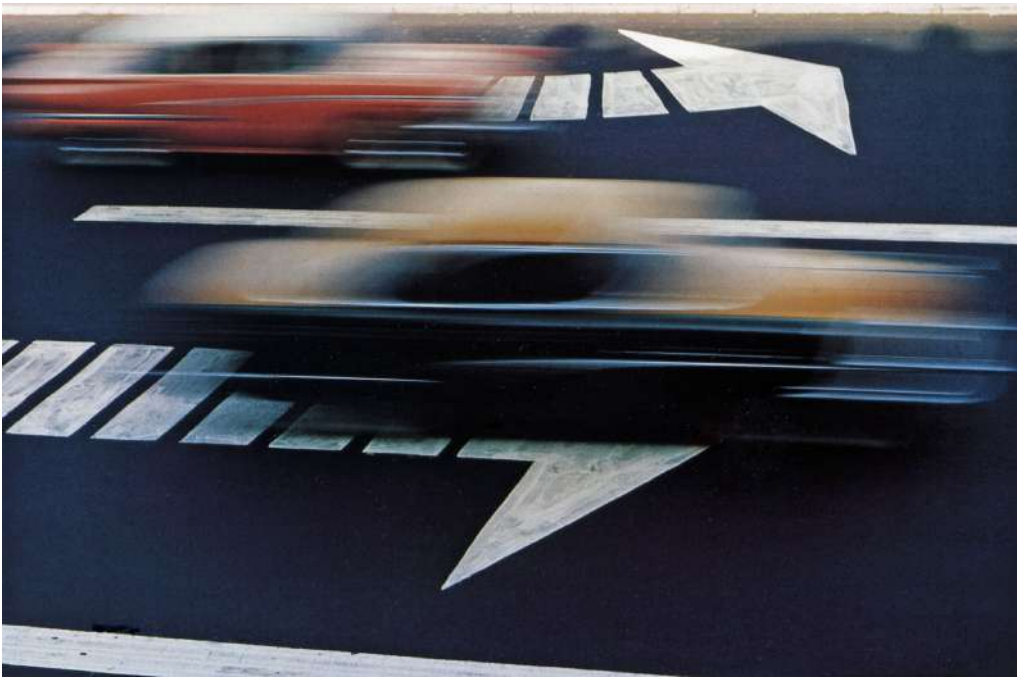


Reflet, New York, 1975 © Ernst Haas

***Reflet, New York* (1975)**

Les miroitements ne sont pas pour cela exclus de l'oeuvre de Haas, bien au contraire, puisqu'en 1953 le magazine Life publia 24 photographies faites en quelques mois dans les rues de New York et montrant, pour la plupart, les reflets changeants sur les parois vitrées des gratte-ciel ou sur l'asphalte mouillé par une averse. Cette image atteste la prédilection de Haas pour les lumières un peu mates ou atténuées, chez lui, les métaux brillent à peine, même les chromes, et se contentent de luire[1]. Dans cette photographie, plusieurs sources lumineuses sont en concurrence, ou plutôt en présence, mais aucune n'éclipse l'autre, au contraire chacune entre dans la composition comme si quelque malin génie, un génie quelque peu artiste ou cultivé, l'y avait rigoureusement prédestinée, et s'il existe des zones d'ombre, elles ne sont pas bouchées par un excès de luminosité venu d'ailleurs. En regardant cette oeuvre, on sent bien que Haas fut peintre, on reconnaît je ne sais quoi de cubiste, ou plutôt de constructiviste dans sa façon de fendre l'espace, de traiter les volumes, par superposition de plans, mais avec une délicatesse et une subtilité qui sont sa marque de fabrique.

1 - On est aux antipodes de l'hyperréalisme dans lequel s'illustrèrent quelques peintres, ils étaient aussi photographes, épris de précision et de profondeur de champ extrêmes. C'était à la même époque et sous le grand soleil californien. Ralph Goings, Don Eddy, David Parrish, Robert Cottingham, Richard Estes en furent les figures marquantes. Cf. Daniel Abadie, *L'hyperréalisme américain*, Fernand Hazan, 1975 ; Pierre Somville, *Mimésis et art contemporain*, Vrin, 1979.



Trafic, Mexico, 1963 © Ernst Haas

***Trafic, Mexico* (1963)**

Une telle image combine les ressources du filé, dont la dynamique est provoquée ici par la vitesse des véhicules, la linéarité de leur trajectoire, et le caractère coupant, pénétrant, des formes géométriques blanches peintes sur le sol. Toutefois, la raideur consécutive à cette double rectitude, est tempérée, ou compensée, dans la partie supérieure, par la flèche, évidemment immobile, qui annonce néanmoins un changement de direction, quelque chose comme un mouvement tournant qui nous ferait presque sortir du cadre. Cet écart maintenu, et contrôlé, pas très courant parmi les travaux du maître, pointe possiblement les problèmes auxquels est confronté le piéton dans une mégalopole.



Motel Western Skies, Colorado, 1978 © Ernst Haas

***Motel Western Skies, Colorado* (1978)**

Cette photo corrobore le penchant affirmé de Haas pour les ciels couverts, les lumières rares, ou raréfiées, celles qui n'éblouissent pas, mais aussi pour les rapports qui se nouent entre nature et artifice. Ici, bien que leur provenance soit différente, ce sont deux lumières, deux lueurs plutôt, deux ambiances assez similaires qui sont associées. En toile de fond, un ciel de fin de journée avec montagnes ou collines au loin, un ciel devenu noir, un ciel de pluie, que seule une trouée, une éclaircie dont on pressent qu'elle ne va pas durer, permet d'apercevoir. Au premier plan, une autre trouée, dans des couleurs plus froides, le halo bleuâtre d'un écran de télévision qui montre là encore un paysage sous ciel plombé. Seule note quelque peu réconfortante, grâce à ses couleurs chaudes, l'enseigne lumineuse signalant le lieu d'où a été prise la photo.

Haas a été sollicité à plusieurs reprises pour être photographe de plateau, notamment dans Les Désaxés[1], de John Huston, et dans *La Bible* (1966), du même réalisateur, qui lui confia d'ailleurs la responsabilité de la séquence inaugurale, somptueuse évocation, en une dizaine de minutes, de la *Genèse* jusqu'à la création de l'homme. On pense au cinéma en regardant *Motel Western Skies*, cette image pourrait être un plan extrait de quelque « road movie ».

1 - Film tourné en noir et blanc, en 1961, avec Clark Gable, Marilyn Monroe et Montgomery Clift.





***Au café* (1955) et *Plaque funéraire* (1977)**

Bien qu'elles aient été faites l'une et l'autre à Venise et qu'elles présentent des similitudes dans la construction, ces deux photos n'étaient pas destinées à un pareil rapprochement. Dans ses ouvrages, *La Création en particulier*, Haas avait déjà constitué des diptyques ; l'unité de ton et de matière, la complémentarité des images, légitimaient de tels assortiments. Ici, compte tenu de sa disparition brutale avant que le livre où elles figurent côte à côte ne soit achevé, la proximité de ces deux photos prend une valeur spéciale, où la nostalgie vient prolonger les qualités proprement plastiques. Dans les deux cas on retrouve le goût de Haas pour les lumières indirectes. Dans un décor raffiné, le *Quadri* sans doute (fameux café et rival du non moins réputé *Florian*), un miroir en forme de médaillon permet d'apercevoir l'agitation de la Place Saint Marc, les passants, les consommateurs attablés. Par contrecoup, le soleil, la banne orange à contrejour, confèrent à la salle où se tient l'opérateur un charme presque suranné, nostalgique, dont on trouve une version bien plus mélancolique dans la photo prise au cimetière, avec ses couleurs éteintes et presque froides. Images dans l'image : de la vie au grand jour, saturée de tons chauds et vifs, dans son écrin ovale en bois sombre ; de la vie depuis longtemps disparue et dont le souvenir pourtant concret est devenu quasi spectral sous les effets destructeurs de la lumière. Dans une magistrale mise en abîme de la photographie, l'objectif de l'artiste a fixé pour toujours, et en un instant, ce portrait d'un mort que l'oxydation a peu à peu rendu méconnaissable.

Regards croisés sur Georgina, « la divine »

par Sylvie Paillat

« La vision est la rencontre, comme à un carrefour, de tous les aspects de l'être. »
Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l' Esprit*

Pour Sylvie Paillat, philosophe et auteur d'une *Métaphysique du rire*, ce dut être une sorte de gageure que de gloser sur un portrait de Tristan Passerel, photographe qui, à l'en croire, demande systématiquement à ses modèles de ne pas même esquisser un sourire. C'est en lectrice de Merleau-Ponty et en cinéphile qu'elle a relevé le défi qui lui était lancé.

De quel regard, de quelle vision, de quel état d'esprit est habité le photographe pour être en mesure de suggérer et restituer les mille nuances, les mille visages possibles émanant d'un portrait ? Telle est la question que pourrait à son tour se poser le spectateur, ce troisième œil qui croise par la médiation de la photo le regard de Georgina, face auquel, invisible et discret derrière l'objectif, se cache celui du photographe. Qu'a donc, consciemment ou non, cherché à montrer le photographe en cet instant T d'une seule séance où le portrait de l'exquise Georgina ressort dans une perfection quasiment divine ? Est-il le tireur à l'arc qui, dans le bouddhisme zen, déjoue toute intentionnalité en ne visant jamais la cible et qui pourtant l'atteint en son centre ? Dans cette seule et première rencontre avec l'objectif, nulle charge affective n'est perceptible sur cette photo où parfois l'occasion peut-être donnée au spectateur de pressentir un lien non fortuit orientant son interprétation. L'entière disponibilité dont le photographe semble ici témoigner face à Georgina, confirmerait ce que « ce petit mot : voir »[1] veut dire et en quoi, selon Merleau-Ponty, « il est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même. »[2] Place est donc faite aux visages réels, imaginaires

1 - Ibid., p.81.

2 - Ibid., p.81.



Georgina © Photo : Tristan Passerel

et symboliques, de la divine Georgina et, silence… on tourne !

Divine est le mot qui conviendrait. « La divine » Georgina, sans ressembler à Greta Garbo à qui appartiendra *ad vitam aeternam* ce qualificatif, pourrait néanmoins être cette jeune première à l'affiche d'un film d'Hitchcock. La blondeur de ses cheveux, la finesse et la peau claire de son visage, lui donnent une grâce naturelle, une élégance et un chic aristocratiques auquel il ne manque plus qu'un âge plus avancé pour la faire sortir de sa frêle adolescence et figurer au panthéon des blondes hitchcockiennes. On devrait aussi y ajouter une âme plus distante et froide, plus sombre, plus tragique et plus trouble que son beau portrait ne reflète guère. Tout au plus s'y esquisse-t-il une légère ombre sur la face gauche du visage — comme pour la revêtir d'un voile de discrétion, qui ne suffit pourtant pas à l'assombrir. S'il n'est ainsi *pas de printemps pour Marnie* pour cette jeune fille en fleur qu'est Georgina, oui ! Cette dernière apparaît en effet sous les traits d'une candeur encore enfantine, femme/enfant au visage pur et fin sur lequel se dessine la fragilité d'un petit moineau craintif. Les cheveux, attachés par deux barrettes qu'on devine sur les côtés, lui donnent un air de jeune fille sage qui appelle déjà, par la douceur du visage et du regard, à l'amour maternel, entre transcendance immaculée et bienveillance protectrice. On penserait ici volontiers à une apparition de la Vierge Marie portant déjà — comme dans une attente — son regard et son lumineux visage aux lèvres sensuelles douces, closes et silencieuses, vers l'enfant à venir, vers l'enfant à chérir.

Georgina, divine des temps modernes aux yeux de chat, clairs et légèrement en amandes, n'êtes-vous pas également l'archétype ancestral de l'imaginaire égyptien : la discrète et féline Bastet à double visage ? Cette dernière est ainsi représentée sous la forme d'une déesse à tête de chat, bienveillante protectrice de l'humanité, déesse musicienne (elle porte un sistre dans sa main) de la joie et de l'enfantement. Mais toujours en elle sommeille le félin passionné et réputé pour ses coups de griffes, ses terribles colères. De Bastet, le portrait de la divine et féline Georgina ne semble garder que la part séduisante — ses yeux de chat, ses yeux de braise, ses lèvres sensuelles appelant au désir — et la part sacrée, mère protectrice du foyer et de l'humanité. Tel est le deuxième portrait, zoomorphe, que pourrait percevoir le spectateur sur cette photo : Georgina l'aristochatte. Tout près du visage, l'objectif semble donc vouloir plonger dans ce regard chatoyant, l'interroger de l'intérieur comme pour réveiller l'imaginaire du spectateur ou, peut-être, faire inconsciemment écho à l'imaginaire masculin du photographe, à l'imaginaire de l'artiste, de Baudelaire en particulier.

Pour ces derniers, Georgina évoquerait la beauté prometteuse de la jeune femme, la grâce féline silencieuse, insaisissable et mystérieuse, le visage lumineux et doux à la transcendance inaccessible, la jeune femme au teint clair et fragile que l'on voudrait puissamment protéger. Chez Baudelaire notamment, on retrouve à maintes reprises l'archétype artistique de l'idéal masculin à travers la figure symbolique du chat. Celui-ci inspire féminité et sensualité. Si, de surcroît, dans l'imaginaire baudelairien, la femme/chat apparaît toujours sous un double trait, mi-ange, mi-démon, par sa puissance séductrice, le visage de Georgina ne suggère dans ce portrait qu'un « chat séraphique, chat étrange, en qui tout est, comme en un ange, aussi subtil qu'harmonieux. »[3] Il ne reste plus — pour épuiser la puissance évocatrice de ce portrait — qu'à conclure avec Baudelaire en prêtant à l'objectif du photographe plus qu'un regard : une voix. Elle susurrerait ainsi à l'oreille de Georgina, comme pour l'apprivoiser :

---

3 - Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, « Spleen et idéal », «Le chat», Le Livre de Poche, 1972, p. 70.

« Viens mon beau chat, sur mon cœur amoureux
Retiens les griffes de ta patte,
Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,
Mêlés de métal et d'agate »[4]

Finalement, ces trois regards croisés que la photographie permet ne confirment-ils pas en tous points la pensée de Merleau-Ponty selon laquelle « La vision est la rencontre, comme à un carrefour, de tous les aspects de l'être »[5] ? D'abord l'être même émanant du regard et du visage de Georgina, ensuite l'être même du photographe dont le talent peut parfois donner à voir jusqu'en son imaginaire : « Dans ma cervelle se promène ainsi qu'en mon appartement, un beau chat (…) »[6]. Enfin l'être du spectateur qui voit ce qui est donné à voir et au-delà. Mais il faudrait surtout dire que le portrait de Georgina lui-même entremêle trois plis de l'être, le pli du réel, celui de l'imaginaire et celui du symbolique. Ainsi comprend-on pourquoi Georgina est bien « la divine » parce qu'elle incarne particulièrement, le temps de ce portrait, « ce carrefour de tous les aspects de l'être. »[7]

© Sylvie Paillat, Mai 2015 - Turbulences Vidéo #88

4 - Charles Baudelaire, ibid., Le chat, p. 51.

5 - Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, p. 6.

6 - Charles Baudelaire, ibid., p. 69.

7 - Maurice Merleau-Ponty, ibid., p. 86.

À propos de Georgina, conversation avec Tristan Passerel

propos recueillis par Gilbert Pons

« *Je ne déteste rien plus que la photographie au sucre avec minauderies, poses et affectation.* »
August Sander

G. P. — Bienvenue chez nous, Tristan. Il me semble que c'est la première fois que vous nous accordez un entretien.

T. P. — En effet, mais, philosophe de formation, lecteur de Platon et de Marc-Aurèle, admirateur de Bill Evans, j'en avais pratiqué un avec moi-même dans la présentation générale de mon projet photographique publiée dans votre revue en 2002.

— Pouvez-vous rappeler brièvement la philosophie de votre entreprise et son évolution ?

— Après avoir, trente années durant, mitraillé paysages déserts, ruines de toutes sortes — les mégalithes en particulier — et quantité de lieux à l'abandon, après avoir cadré à bout portant, des milliers de fois, de petits morceaux de matière ratatinés ou rabougris par l'érosion, ces «brimborions, babioles et autres petits bouts» qui m'ont valu quelquefois incompréhension et moqueries, j'ai changé d'objectif, aux deux sens du terme.

— Pourquoi donc, parce que vous ressentiez une certaine lassitude, de l'ennui peut-être ?

— Il se peut qu'après avoir fréquenté assidûment, c'est le moins que je puisse dire, des zones dévolues aux carcasses rouillées, aux objets mis au rebut, ainsi que des contrées arides — les Bardenas Reales en particulier, que j'ai parcourus en tous sens et de façon obsessionnelle, comme je l'avais fait auparavant en Mauritanie ou ailleurs —,

j'aie eu besoin de rafraîchir mon regard au contact d'un public constitué surtout de jeunes filles, celles que j'avais chaque jour sous les yeux au lycée ou la fac.

— Que voulez-vous dire ?

— Que la longue expérience que j'avais de ces motifs à l'aspect sévère les avait peu à peu démagnétisés, que connaissant à l'avance, ou peu s'en faut, les résultats auxquels aboutiraient les prises, mon désir, mon impatience durant la période précédant le développement des films, en étaient fortement émoussés. Ça m'intéressait donc moins. Un visage, au contraire, c'est imprévisible ; ses changements d'expression ne répondent pas à une commande, ni même à une demande, mais à l'humeur du moment — mes modèles ne sont pas des professionnelles de la pose, elles ne sont pas des comédiennes (même si certaines ont pratiqué le théâtre occasionnellement, pendant leurs études), et je ne suis pas directif.

— Pour avoir vu quelques-uns de vos paysages, des déserts principalement, je me demande si vos portraits en sont aussi éloignés que vous le prétendez. D'un genre à l'autre, on observe des traits communs, des constantes, en clair, un goût affirmé pour la sobriété, une esthétique carrément spartiate, qu'accentue peut-être l'usage exclusif du noir et blanc.

— Je suis assez d'accord. Pas de fioritures, j'aime le dépouillement, c'est pourquoi m'est si chère la devise de Mies van der Rohe, « less is more ». Le maquillage, les bijoux, le sourire, même — ou alors exceptionnellement — n'encombrent pas le visage de mes modèles, vous avez pu vous en rendre compte. Les taches de rousseur et les grains de beauté qui ponctuent leur peau sont très suffisants. J'aime aussi qu'elles se parfument, même si ça ne se sent pas.

— Les piercings, voire les tatouages, très prisés par les adolescents depuis une bonne douzaine d'années, vous les boudez donc, eux aussi ?

— Naturellement ! C'est à la mode, une mode qui dure hélas, qui s'est installée, en l'occurrence une mode qui s'est incrustée ; je n'aime pas la présence ostentatoire, envahissante et répétitive des tatouages, ce sont toujours les mêmes motifs, standardisés, qui reviennent — une manière plutôt contradictoire d'afficher son identité. Ils conduisent l'œil là où le mien n'a pas envie d'aller et occultent la chair au lieu de la valoriser.

— La disparition du Kodachrome 25, que vous affectionniez pour la finesse de son grain, la fidélité de ses couleurs et pour sa stabilité dans le temps, a-t-elle un rapport avec votre conversion au portrait ?

— Ce n'est pas impossible. Comme je suis resté attaché à l'argentique, le noir et blanc que j'avais peu pratiqué jusqu'alors est devenu pour moi une alternative intéressante, c'est probablement un facteur qui a joué dans ce que vous appelez ma conversion. Et puis j'aime bien l'espèce de rituel entourant les pellicules. Le mot, déjà, me touche beaucoup, parce qu'il renvoie à la peau. J'aime ces petites bobines dans lesquelles le visage de mes modèles s'enroule peu à peu avant de surgir, quelques jours plus tard, par la magie du traitement. Et cette attente, donc, la nervosité qui l'accompagne, l'inquiétude même tant qu'on n'a pas vu les planches-contacts, est pour moi génératrice d'excitation.

— J'ai quand même du mal à croire que vous n'ayez pas pratiqué le portrait avant cette série amorcée dans Turbulences il y a une douzaine

d'années.

— C'est pourtant le cas, j'avais même tenté de justifier cette négligence ostensible dans un article publié en 1987, dans Noésis. Je dois cependant admettre que j'avais réalisé des photographies de mes proches, généralement sur le vif, afin de fixer des moments particuliers ou à l'occasion de voyages, et croyez bien que je ne les renie pas, je regrette même de ne pas en avoir fait davantage. Mais à l'époque, lorsque j'abordais le visage, c'était le plus souvent de loin et au téléobjectif, comme s'il s'était agi de chasse photographique ; ou alors c'était à bout portant, au Micro-Nikkor, comme ce gros plan sur l'œil de mon frère cadré de profil au moment où un mince rayon de soleil en frappait l'iris. De toute façon, en quarante ans de photographie, le nombre de ces portraits exécutés à la sauvette ne dépasse guère les deux cents !

— Revenons au présent et au passé proche. Vous avez donc photographié, à l'ancienne, certaines de vos élèves, uniquement les filles apparemment. N'avez-vous pas eu envie de faire le portrait des garçons ?

— Mais je l'ai fait.

— Pourquoi ne pas les avoir montrés ?

— Parce que je n'en étais pas satisfait, et puis leur présence aurait été dissonante par rapport au titre choisi pour désigner la série des photos et des textes correspondants.

— Venons-en à votre dernier modèle, Georgina. Comment l'avez vous rencontré ? Votre vivier (vos classes de terminale et votre public à l'Université) doit être à sec depuis que vous n'enseignez plus.

— Me prenez-vous pour un pisciculteur ? Depuis que j'ai quitté l'enseignement les rencontres décisives sont devenues rares, en effet. Ma position de professeur était idéale pour repérer les modèles ; elle l'était également en ce qui concerne leur aptitude potentielle à décrire les séances de prises de vues, même si je n'attendais pas de leur part un texte ressortissant au genre dissertatif. Désormais, la tâche est plus aléatoire, j'ai dû changer d'approche.

— Georgina porte un prénom plutôt rare. Où l'avez-vous rencontrée ?

— Non loin de chez moi, dans un supermarché ; c'était en août dernier, elle travaillait comme caissière. Je peux vous dire que la prise de contact n'a pas été facile ; ces endroits où on fait la queue, où on est toujours pressé, ne sont pas propices au dialogue, sans parler des caméras de surveillance qui épient les clients et espionnent le personnel…

— Racontez-nous la façon dont les prises de vues se sont déroulées.

— J'ai photographié Georgina chez ses parents, des Anglais installés en France depuis une douzaine d'années. C'était d'ailleurs la première fois que je photographiais l'un de mes modèles à proximité de sa famille, laquelle s'est d'ailleurs montrée d'une très courtoise discrétion durant les prises.

— Elle n'avait pas voulu poser chez vous ?

— Je ne le lui avais pas demandé, préférant la photographier dans un lieu qui lui est familier — après tout elle était novice. Avec mes anciennes élèves, des liens s'étaient noués au cours de l'année scolaire ou universitaire, elles me connaissaient ; en outre, j'attendais que les examens soient passés, qu'elles soient disponibles, pour commencer avec elles mon travail de photographe. Avec Georgina,



Georgina © Photo : Tristan Passerel

les choses étaient plus difficiles puisque nous étions des inconnus l'un pour l'autre ; mais au final tout s'est passé simplement, en outre elle venait d'avoir le bac, et je tiens à la remercier, une fois de plus, pour sa complaisance, sa disponibilité, pour sa retenue.

— Vous voulez dire qu'elle n'opposait guère de résistance face au prédateur que vous êtes ?

— Pourquoi ce terme accusateur ? Emboîteriez-vous le pas à Susan Sontag, cette journaliste qui n'aimait guère la photographie et fit jadis un livre à charge ?[1] Je vous répondrai en citant Ansel Adams, un maître du paysage, mais aussi du portrait : «Je ne prends pas de photos, je fais des photos». Il faut croire qu'en m'accordant sa confiance Georgina l'avait intuitivement compris, elle était surtout contente que quelqu'un s'intéresse à elle sans arrière-pensées.

— Cette jeune fille est très belle, je crois même qu'elle aurait beaucoup plu à un réalisateur comme Alfred Hitchcock, où est votre mérite ?

---

1 - « … il y a une sorte d'agressivité prédatrice dans l'acte de la prise de vue. Photographier quelqu'un, c'est lui faire violence, le voir comme il ne se voit jamais lui-même, le connaître comme il ne se connaîtra jamais : c'est faire de lui un objet que l'on peut symboliquement posséder. » (Susan Sontag, *Sur la photographie* (1973), Seuil, 1979, p. 24-25.) Dans l'une de ses meilleures nouvelles, Michel Tournier propose une version plus radicale encore du photographe envisagé comme une espèce de vampire : «Les suaires de Véronique», *Le Coq de bruyère*, Gallimard, 1978 ; Abel Tiffauges, l'étrange héros de *Le Roi des aulnes* (Gallimard, 1970), en offrirait lui aussi une magistrale incarnation.

— Ce n'est pas sa beauté, par ailleurs indéniable, qui m'a frappé d'abord, mais sa silhouette, son port de tête, son maintien si vous voulez. Dans un contexte ingrat, sous une lumière qui ne l'est pas moins, vêtue d'une blouse banale et peu seyante, cette jeune fille montrait une grâce à la fois altière et avenante qui a capté mon attention. Comme je suis méfiant vis-à-vis de mes réactions immédiates — en raison de bévues antérieures qui furent délicates à rattraper —, je suis revenu à plusieurs reprises sur le lieu de son travail. Elle montrait toujours la même sérénité hiératique, comme si rien ne pouvait la perturber. Ma résolution était prise, coûte que coûte je devais faire son portrait.

— Justement, vouliez-vous la perturber en la photographiant, la mettre à l'épreuve, la pousser dans ses retranchements ?

— C'était surtout une épreuve pour moi, la beauté est intimidante, comme vous savez, et puis je n'étais pas sur mon territoire. En revanche, j'étais un invité. Il y eut aussi le très agréable rituel du thé… Une fois la séance terminée, sans trop savoir pourquoi, j'ai eu soudain envie de prendre en photo sa famille, en couleurs cette fois, avec un petit appareil numérique, mon carnet de notes. Installés dans un canapé de cuir, sa mère, son père, sa petite sœur, entouraient Georgina ; le tableau était charmant. Eh bien, elle s'y montre très différente de la jeune fille que je venais de portraiturer à quelques mètres de là, dix minutes auparavant.

— Vous voulez dire qu'elle était plus détendue, ou plus souriante, comme rasserénée après les prises de vues ?

— Je ne dirai pas qu'elle était redevenue elle-même, mais il me semble que sur ces photos elle a de nouveau pied — comme lorsque l'on retrouve des eaux peu profondes après s'être baigné loin du bord —, qu'elle ressemble davantage à ce qu'elle devait être avant que je ne la rencontre ; mais c'est impossible à vérifier.

— Cézanne demandait à ses modèles de ne pas bouger, de poser comme des pommes, la chose est bien connue. Comment Georgina se comportait-elle lors de vos tête-à-tête ? Sagement, comme vous le laissiez entendre tout à l'heure ?

— Comme un beau fruit. (Rires). Comme une sculpture en mouvement, comme une œuvre d'art habitée. Rappelez-vous, puisque vous êtes philosophe vous aussi, ces lignes de Bergson : « Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience […]. Notre regard saisirait au passage, sculptés dans le marbre vivant du corps humain, des fragments de statue aussi beaux que ceux de la statuaire antique. » Eh bien, si proche que je me sois trouvé de cette jeune fille durant les séances, quelques dizaines de centimètres seulement nous séparaient parfois, je la sentais lointaine. Non pas ailleurs ou distante, elle était bien là, elle me parlait, attentive, mais ce que je voyais d'elle — et croyez-moi je l'ai beaucoup regardée —, ce que je voyais d'elle, donc, me paraissait très loin. Bref, il y avait dans sa présence je ne sais quoi d'inaccessible, quelle que fut la distance entre nous. C'était à la fois douloureux et grisant. Il me semble que la photographie, bien plus que le cinéma ou la vidéo, surtout quand elle est pratiquée en noir et blanc, exalte cette sorte de distance. La mélancolie, ou la gravité du regard de mes modèles, particulièrement de celui-ci, est peut-être le signe, ou la signature, de ce fossé infranchissable, si minime soit-il.

— Mais cette mélancolie que vous captez dans le regard de vos modèles, ou que vous faites surgir en choisissant le moment favorable pour le déclic, ne serait-elle pas plutôt un reflet ou un corrélat de

la vôtre, une façon comme une autre de vous sentir moins seul ?

— En fait, lorsque je photographie, je ne sais pas au juste ce qui se déroule ; ni du côté de la personne en face de moi, ni de mon côté. Je suis absent à moi-même, vide si vous voulez, vacant, ce qui est la condition sine qua non pour être entièrement disponible. Ce qui est sûr, c'est que je suis en alerte, le doigt sur le déclencheur ; pourtant ce n'est pas moi qui agit, pas directement en tout cas. Tout se passe comme si c'était le modèle qui dictait les événements. Il ne le sait pas forcément, il ne le sait pas clairement, mais je crois qu'il se prend lui-même en photo, par mon intermédiaire. Néanmoins, tout ce que je vous dis là n'est que l'interprétation rétrospective d'un processus qui, pour l'essentiel, m'échappe.

— Vous n'avez pas d'assistant pour vous aider lors des séances ?

— Non, car travaillant sans accessoires, avec un matériel réduit au minimum, je n'en ai pas besoin. Outre cela, la présence d'une tierce personne, qu'elle soit neutre ou coopérative, perturberait le face-à-face, nuirait à l'espèce de tension liant le modèle au photographe.

— Vos portraits de Georgina, comme ceux des autres modèles d'ailleurs, paraissent environnés de flou, comme s'ils étaient séparés de leur environnement, est-ce voulu ?

— Oui et non. Comme vous le savez, je le signalais déjà dans la présentation générale à laquelle il était fait allusion tout à l'heure, je n'ai pas de studio et travaille *ipso facto* dans des conditions très variables, je dois m'adapter au revêtement des murs et à la lumière ambiante, d'autant que je refuse d'employer un flash ou une quelconque lumière artificielle. J'opère donc en plein jour, avec des pellicules assez rapides (400 asa), le plus souvent à l'intérieur mais dehors aussi, le cas échéant, pour peu que la lumière ne tombe pas du ciel, et presque toujours à pleine ouverture, du coup, la profondeur de champ est faible. Je règle la mise au point sur les yeux, parfois même sur un seul lorsque le modèle ne me fait pas vraiment face, ce qui estompe le reste du visage. Pour résumer, je fonctionne avec les moyens du bord et ça me plaît bien de réagir à des situations imprévues, d'improviser.

— Pourquoi n'aimez-vous pas photographier vos modèles en extérieur ?

— Je ne l'exclus pas systématiquement, mais dehors il y a toujours trop de choses, des choses qui risquent d'attirer l'œil, de le distraire de l'essentiel. À l'intérieur, en revanche, dès lors que meubles, bibelots, tentures et autres accessoires sont refoulés hors du champ, le modèle accapare toute l'attention, la mienne en tout cas ; et puis, j'affectionne la lumière filtrant par les fenêtres, surtout quand il y a des rideaux ; celle que le sol et les cloisons réverbèrent ; celle qui enveloppe la chair, qui la caresse au lieu de la brutaliser. Venue du ciel, spécialement quand il fait beau, la lumière a tendance à plomber le visage, elle le creuse en accusant les traits à cause du contraste ou bien les simplifie à l'excès, en outre elle contraint souvent le modèle à cligner des yeux, ça les rapetisse et c'est bien dommage.

— C'est donc le regard, lui seul, qui vous intéresse ?

— Oui, mille fois oui, et ça se voit sur la plupart des photos. Le visage, mais il se peut que j'exagère, le visage, donc, n'est pour moi que la garniture du regard, son cadre en quelque sorte, son support. Et c'est pourquoi je veux que mon modèle me tienne

tête, qu'il le fasse en me fixant. Georgina l'a fait, sans préparation particulière et sans sourciller. Jamais, à mon sens, elle n'a été pour moi un objet, un bel objet soumis à la vision souveraine du photographe.

— Pourtant, à la différence des autres modèles, du moins de la plupart d'entre eux, elle n'a pas consigné par écrit les sensations que provoquait votre présence insistante. Vous le regrettez ?

— J'aurais aimé, bien sûr, qu'elle prît la plume afin de raconter ses impressions de sujet regardé, et regardant. Elle n'a pas dû se sentir en mesure de le faire. Nombre de ses consœurs, en revanche, n'ont pas manqué de dire, chacune à sa façon, combien elles se sentaient investies d'un intrigant pouvoir lors des prises de vues, celui de dévisager à leur guise l'opérateur absorbé, de filmer à l'œil nu ses faits et gestes, puis de le faire savoir avec une belle franchise, voire de l'effronterie, à lui et à d'autres, quelques jours ou quelques semaines après, noir sur blanc. Georgina ne s'est pas engagée dans cette aventure et je crois deviner pourquoi. Elle n'a pas dû, pas su, ou pas voulu se reconnaître dans les divers miroirs de papier que je lui tendais, du reste, et j'ai tendance à y chercher une confirmation de ce refus, elle n'a pas eu envie de prolonger l'expérience…

© Propos recueillis par Gilbert Pons,
octobre 2013 - Turbulences Vidéo #88

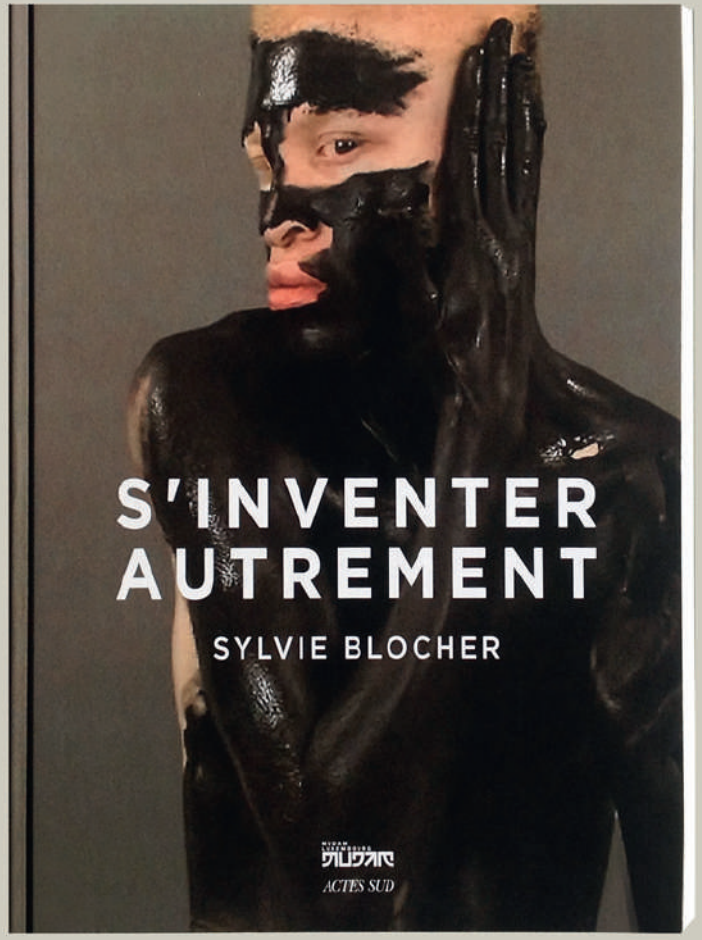
Erdosain

Très véridique relation

des événements qui entourèrent
la mort des célèbres toreros
Fortunato Vásquez et Fortunato Márquez
selon diverses sources profanes et religieuses



VERDIER



MUDAM LUXEMBOURG
08.11.2014 – 25.05.2015

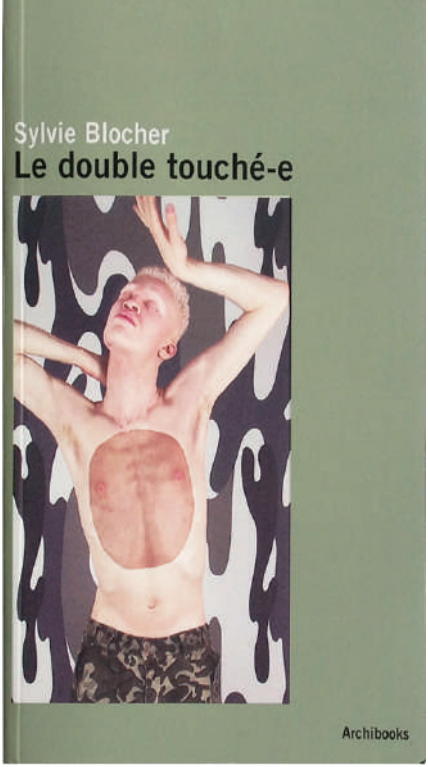
COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION
CURATOR OF THE EXHIBITION
Enrico Lunghi

TEXTES
Geoffroy de Lagasnerie
Chantal Pontbriand

ENTRETIEN
Sylvie Blocher
Vincent Crapon
Christophe Gallois

180 pages
FRANÇAIS ENGLISH

MUDAM - ACTES SUD



Ce livre est le 9e de la collection « VoiX » consacrée à des artistes majeurs de l'art contemporain. C'est le premier consacré à un-e artiste. Une artiste qui interroge le *féminin* et dont des philosophes majeurs évoquent le travail dans leurs analyses.

« Peu se parlent encore à eux-mêmes », disait Edward Bond. Ceux-là seuls ont quelque chose à nous dire. Sylvie Blocher, artiste vidéaste, est de ceux-là. En renonçant à la *figure de l'artiste* et en faisant des personnes rencontrées, le *matériau de l'art*, fragile, imprévisible mais doté d'une présence extrême, elle engage une *poétique de la relation* dans un monde sous contrôle.

Sa parole ici revient sur son parcours, son œuvre, ses choix, ses engagements, ses rencontres.

This book is the ninth volume in the "VoiX" collection, which features interviews with major contemporary artists. It is the first to focus on a woman, an artist who works on the concept of the feminine, *and whose pieces have been discussed in the analyses of prominent philosophers.*

"Few people still talk to themselves", said Edward Bond, yet they are the only ones who have anything worth saying. The artist and videographer Sylvie Blocher is one of them. By rejecting the authority of the artist *and making the people she meets the fragile, unpredictable* material of her work, *she creates a poetics of relation in a world under control.*

In these pages she reflects on her career, her work, her choices, her commitments, and her encounters.

Maud Benayoun
directrice de la collection/serie director

ISBN : 978-2-35733-346-8
9782357333468

archibooks

264 pages
FRANÇAIS ENGLISH