

TurbulencesVidéo

revue trimestrielle 97 - Octobre 2017



Turbulences video #97 • Quatrième trimestre 2017

Directeur de la publication : Loiez Deniel • Directeur de la rédaction : Gabriel Soucheyre
Ont collaboré à ce numéro : Marion Arnoux, Anaïs Bernard, Alain Bourges, Geneviève Charras, Jean-Paul Fargier, Philippe Franck, Jean-Paul Gavard-Perret, Jean-Jacques Gay, Chantal Lapeyre-Desmaison, Jean-Philippe Mangeon, Charles Pennequin, Simona Polvani, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre, Christine Webster.
Relecture : Evelyne Ducrot, Anick Maréchal, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre.
Coordination & mise en page : Éric André Freydefont & Kassandra Da Costa

Publié par VIDEOFORMES,
La Diode - 190/194 bd Gustave Flaubert - 63000 Clermont-Ferrand, France • tél : 04 73 17 02 17 •
videoformes@videoformes.com • www.videoformes.com •
© les auteurs, Turbulences VIDEO #97 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •
La revue Turbulences vidéo #97 bénéficie du soutien du ministère de la Culture / DRAC Auvergne Rhône Alpes, de la ville de Clermont-Ferrand, de Clermont Auvergne Métropole, du conseil départemental du Puy-de-Dôme et du conseil régional d'Auvergne Rhône Alpes.

En couverture de ce numéro :
1. *Les perçées clandestines,* performance de Camille Escudero © Photo : Pierre Coppens
2. *Revers*, Ismaïl Bahri, 2017 - Vue de l'expostion *Instruments*, 2017 © Photo : Jeu de Paume, Raphaël Chipault

Turbulences Vidéo
revue trimestrielle 97 - Octobre 2017

édito



Voyage to Alienation, Via History, Filipe Afonso, 2017, vue du VIDEOBAR#47 © Photo : Gabirel Soucheyre

GROSSE RENTRÉE
GROS NUMÉRO de Turbulences Vidéo

Le moment de « bouclage » de la revue, coïncide avec le lancement de la saison dans notre GALERIE DE L'ART DU TEMPS / CHAPELLE DE L'ORATOIRE de retour dans ses murs d'origine. Grands moments d'effervescences qui qualifie bien nos activités au quotidien et qui, dans le contexte clermontois, prend aujourd'hui une dimension particulière.

Les échos de VIDEOFORMES 2017 se font encore ressentir ici dans les relevés de la table ronde imaginée avec le festival Littérature au Centre et le Service Université Culture de l'Université Clermont Auvergne. L'été et ses migrations nous offrent également des retours de nos «reporteurs» : des jardins numériques d'Horus 2.0 à Bruce Nauman, le grand écart révélateur des liens entre art vidéo et numérique est à nouveau mis en évidence. Echos sonores avec nos amis belges, les mondes d'Ismail Bahri, dont nous reparlerons prochainement, la voix, la danse, la performance, tout est là pour faire de ce numéro de rentrée une dégustation surtout si l'on considère que c'est Camille Escudero - l'effervescente - qui en est le «plat» principal avec son portrait d'artiste.

© Gabriel Soucheyre, 29 septembre 2017 - Turbulences Vidéo #97

Sommaire#97
Octobre 2017

Chroniques en mouvement ///

Jardinus, jardina, jardinum. Par Jean-Paul Fargier (p.5)

Petite visite à une vieille connaissance, Bruce Nauman. Par Jean-Paul Fargier (p.14)

Les images pieuses de José Alejandro Restrepo. Par Jean-Paul Fargier (p.17)

Alexandre Castant. Les arts sonores (son & art contemporain). Par Philippe Franck (p.24)

Espaces résonants, images soniques. Par Philippe Franck (p.26)

Ursula Biemann : extension des surfaces de lutte. Par Jean-Paul Gavard-Perret (p.32)

Vidéo(s) Expérimentale(s). Entretien avec Ismaïl Bahri, propos recueillis par Jean-Jacques Gay (p.34)

Deuxième écran, premier écrit. Table Ronde - VIDEOFORMES 2018 (p.44)

VIDEOBAR #46. Par Marion Arnoux & Jean-Philippe Mangeon (p.56)

Portrait d'artiste : Camille Escudero (p.58)

Entretien avec Camille Escudero. Propos recueillis par Gabriel Soucheyre (p.60)

Ondes sur « Brûlures webcamiques ». Par Christine Webster (p.68)

Un dada qui nous remue. Par Charles Pennequin (p.70)

Le corps et ses images. Par Chantal Lapeyre-Desmaison (p.75)

Portrait vidéo de Camille Escudero. (p.80)

Sur le fond ///

Immersivité de l'art. Expériences singulières dans des univers artistiques. Par Anaïs Bernard (p.81)

À partir d'un livre. Par Alain Bourges (p.88)

Un pastiche ? Par Gilbert Pons (p.90)

Les œuvres en scène ///

« Voir à fleur de peau : la violence de l'accommodation ». Par Simona Polvani (p.93)

« Tree of codes » : mot à mot dans le livre cinétique de l'espace dansé... Par Geneviève Charras (p.99)

Au festival d'Avignon, le off 2017 ? Par Geneviève Charras (p.92)

Jardinus, jardina *jardinum*

par Jean-Paul Fargier

Métaphore mon beau souci… Décliner le thème de l'*adjectif* jardin, en installant des œuvres *num*ériques dans tous les recoins d'un musée ahurissant de kitsch, le Musée Louis Vouland, à Avignon, c'est ce que Véronique Baton (au nom de la Fondation EDIS) a réussi avec l'exposition *Hortus 2.0*. qui transforme – l'exploit est là – l'adjectif en substantif.

Des œuvres de Laurent Pernod, Miguel Chevalier, Couchot et Bret, Momoko Seto, Scénoscosme, Bertrand Gadenne, Hicham Berrada… si on fréquente les lieux où fleurit le numérique on est fatalement tombé, un jour ou l'autre, sur leurs plantes expérimentales mais en les retrouvant rassemblées ici on s'aperçoit que le penchant du numérique à créer des êtres aux allures végétales est sans doute la clé de toutes ses prétentions artistiques. Car ces êtres *hors sol* – tout est là – n'existent vraiment qu'à être implantés dans le terreau d'un musée. Au plein air du plein art.

« Le jardin c'est la plus petite parcelle du monde et c'est la totalité du monde. » En plaçant en exergue de son labyrinthe cette phrase de Michel Foucault, *Hortus 2.0* se présente comme un manifeste théorique de la jardinerie numérique. Jardinerie très peu réaliste, deux cent pour cent artistique. Qui finit pourtant par dire le Réel.

Voici dès l'entrée, les pissenlits *forcés* d'Hicham Berrada. Que j'ai eu l'honneur d'aider à pousser en 3D quand j'étais professeur au Fresnoy et qu'Icham Berrada m'avait choisi (au Fresnoy ce sont les étudiants qui choisissent leurs tuteurs) pour soutenir ses recherches. Sous mon regard attentif, curieux, charmé, il a pendant un an élaboré ce film que je retrouve ici : *Natural Process Activation # 3 Bloom*. Boum ! Moi j'aurais mis «Boum» ou «Bloom Boum», mais moi je ne suis pas artiste, je suis professeur ou écrivain (multi genres), j'écris (ce que je vois et par delà entrevois). Et je vois des fleurs forcées à murir vite. Quand j'écris *forcées* je pense à (j'entrevois) Ready-made *aidé*. De quoi s'agit-il *en fait* ? En film ? D'*aider* des pissenlits à se conformer de façon accélérée à leur comportement standard (ready made), à leur image de base. Image épanouie par l'emblème du dictionnaire Larousse : une envolée d'akènes s'échappant d'une fleur sèche de dent-de-lion, autre nom du pissenlit, sur laquelle souffle une avenante muse. Voilà le fait, le but. Comment le



Natural Process Activation #3 Bloom, Hicham Berrada © Photo : Jérôme Taub

faire advenir ? Par la fiction et des effets numériques.

La fiction ce sera en intro, genre polar, deux silhouettes qui enjambent, de nuit, la grille d'un Parc Floral (celui de Vincennes) avant de courir vers les plates-bandes où sont semés des pissenlits et là, allumant des spots, inonder les fleurs d'une lumière non naturelle qui trompe la nature en lui faisant croire qu'il fait jour, qu'il est temps de se remettre à pousser. Joli leurre – du spectateur aussi, car on se met à croire que les images qu'on voit alors sont le produit de cet effet lumineux et non la métaphore de la culture numérique. D'abord, comme dans un film de Jean Painlevé, une tige s'élève, un bouton la couronne, une fleur s'ouvre avec la grâce d'une danseuse, cent fleurs s'épanouissent de concert et agitent leurs têtes hirsutes admirables dans la nuit. Oui dans la nuit, car la poésie de cet événement insolite, tient à son ambiance nocturne jamais démentie. Ces fleurs sont réelles et elles ont été filmées dans la durée de leur croissance, durée accélérée par la mise sous lampes. Le montage enchainant des milliers d'ellipses invisibles donne l'illusion de la continuité. Caméra numérique, montage numérique mais pas création 3D, surtout pas : la palette d'Icham Berrada peint le monde à l'article de sa mort naturelle, à l'articulation de sa résurrection artificielle actuelle. Comme dans les OGM ? Exactement à l'opposé : ici tout est vrai, tout est art. A l'opposé aussi du *retard* de Duchamp (« Il ne faut plus dire un tableau mais un retard »), l'artiste numérique instruit une avance dans la Représentation.

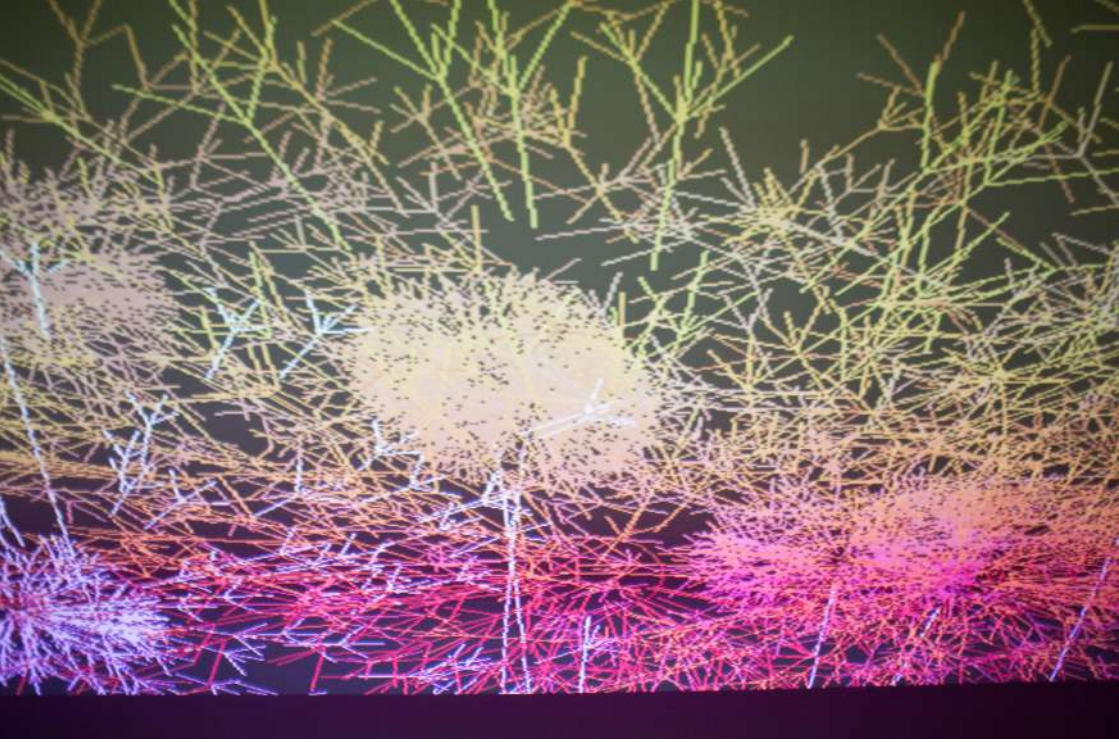
Une fleur qui brûle sans se consumer, phénix numérique de Laurent Pernot, jonche le sol non loin de ces pissenlits impérissables (sur lesquels on n'a pas envie de souffler, qu'on se contente d'admirer stupéfait). Très jolie idée de cet artiste qui sait métamorphoser des objets en images, comme on le vérifiera plus tard, au premier étage, avec ses bouquets de fleurs givrées, judicieusement placées dans des salons encombrés de meubles et de tableaux, sans déroger à la surenchère rococo. *Ready-made aidés*, là aussi. Aidés par la pellicule



La rose, Laurent Pernot © Photo : Jérôme Taub

de fausse neige nimbant les fleurs épanouies, ces bouquets réels trafiqués sont des *images* fabriquées *sans caméra*, donc semblables à celles que génère un logiciel numérique de dessin. Véronique Baton suggère finement cette solution génétique en plaçant ces bouquets de Laurent Pernot sous des tableaux de fleurs du XVIII^{ème} ou XIX^{ème} siècle.

L'envie de souffler sur des akènes, frustrée par Berrada, voici qu'Edmond Couchot et Michel Bret nous invitent à la satisfaire. Devant leur champ de pissenlits, 3D eux, pimpants dans leur lumière irréelle, les artistes ont posté sur un pupitre un micro. En soufflant doucement (comme un carton nous y invite) dans ce micro, les ondes que nous émettons se transmettent à l'image et détachent des akènes qui s'envolent gracieusement. Et bien sûr on a envie de voir ce que ça donne si nous soufflons plus fort. Plus de danseuses s'envolent, virevoltent. Plus fort, disent alentour les spectateurs qui assistent à mes efforts. OK. Me voici Jupiter tonnant, je déclenche une tempête, tous les akènes s'échappent, s'élancent dans le vide, disparaissent hors champ. Noir. Le champ de pissenlits met un moment à se reconstituer mais le voici à nouveau en place et le jeu peut recommencer avec d'autres visiteurs. Ce dispositif basique de l'interactivité, Edmond Couchot l'avait formulé une première fois en plaçant une plume réelle sur un socle devant une image de plume (de cette plume) : en soufflant sur la plume réelle on faisait bouger la plume de l'écran. Nam June Paik adorait cette installation et tenait Couchot pour un grand poète et un pionnier génial du numérique ; il l'avait fait inviter dans des expositions internationales, en chantant ses louanges (que j'approuve et répète). Paik avait un grand flair pour reconnaître la simplicité exemplaire. Avec l'aide de Michel Bret, inventeur du logiciel Anyflo, Couchot, artiste aux œuvres rares (il est surtout connu pour ses livres sur l'histoire des



La rose, Edmond Couchot et Michel Bret © Photo : Jérôme Taub

images), a pu dès 1988 sceller le principe d'une interactivité irréfutable, directe, réjouissante, où le spectateur se régénère en acteur à la mesure d'un réel qu'il suscite joliment. Que du bonheur !

Echo du bonheur à tous les étages de ce jardin logé dans un musée, où les œuvres numériques poussent (on a envie de dire même si c'est facile) comme des champignons, fleurissent comme autant de treilles secrètes, inattendues. L'herbier de Miguel Chevalier permet quand on tourne ses pages de voir pousser les plantes dont il déroule la définition savante. Et ces plantes ont des noms inattendus, hommages probables de Jean-Pierre Balpe, le littérateur numérique associé à ce projet envers des auteurs sulfureux (Spinosa de Buñuel, Trifolia Sadica, Hypnagogica Ken Kesey) dont il faut secouer un peu l'étymologie pour mieux en respirer le parfum transgressif. Buñuel, Sade, bon vous connaissez, vous voyez, mais Ken Kesey ? Il est non seulement le signataire de *Vol au dessus d'un nid de coucou* mais le promoteur du LSD comme substance créative, et le leader des Merry Pranksters, etc. Allez vous renseigner sur Wikipedia, lisez son fabuleux roman *Et quelquefois j'ai comme une grande idée*, édité par Monsieur Toussaint Louverture, eh oui quand on tire sur les racines des fleurs numériques on va de (bonne) surprise en (psychédélique) surprise. Plus sagement M. Chevalier a disposé des fleurs fractales dans des assiettes de porcelaines, serrées dans des vitrines : elles y naissent, y croissent et y dépérissent, étoiles vivantes en constante métamorphose.

Non loin de ces vitrines où l'inerte s'anime miraculeusement, un grand jasmin dit *de nuit* (conformément à sa nature) embaume en plein jour (quand le musée est ouvert), grâce à un éclairage qui trompe la plante (en la chargeant toute la nuit de parfum qu'elle sécrète dans l'obscurité d'une salle



Herbarius 2059, Migel Chevalier © Photo : Jérôme Taub

aux fenêtres fermées). Encore une idée d'Icham Berrada. Qui n'en manque pas, dès qu'il s'agit de prendre la Nature au piège de l'art et de l'artifice afin qu'elle dépasse ses limites et devienne artiste malgré elle (à l'insu de son plein gré) ! Habileté du jardinier qui sait se faire modeste face aux lois mais rusé aussi parce qu'il est ambitieux pour son art. Le jasmin *inversé* de Berrada inverse par son parfum numérique le bric à brac du salon où il émet ses flagrances contre nature : le décorum suranné (d'un autre âge, genre « abolis bibelots ») devient écrin évident de contemporanéité chiffrée.

C'est le *numérix* qui pointe alors son nez (et son néant), convoquant tout entier le sonnet de Mallarmé aux rimes en X et aux N nombreux. Allons y pour voir (car il faut se rappeler que Mallarmé avec son *Coup de Dés* est souvent considéré comme le précurseur de l'art numérique). Oui voyons… d'autant que le Poète l'a écrit à Avignon, quand il était prof d'anglais au Lycée, à deux pas de l'Hôtel Particulier où Vouland établira son Musée.

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.



Les papillons, Bertrand Gadenne © Photo : Jérôme Taub

Ce *septuor*, c'est les sept étoiles de la Grande Ourse qui se reflètent dans le miroir du salon aux fenêtres entr'ouvertes sur la voûte céleste. C'est le miracle d'*Hortus 2.0* : on se croirait chez Mallarmé… il suffit que Berrada ferme les fenêtres et installe une plante perverse dans ce décor surchargé pour qu'il devienne un salon vide, où seul scintille un impossible parfum. Le numérique est un art dialectique.

Ont aussi trouvé leur place inattendue (et leur fonction renversante) dans ce capharnaüm décoratif de la collection Vouland les guirlandes végétales chantantes de Scénoscosme, et leur mare noire aux pierres vibrantes. Et ça et là les animaux (il en faut dans un jardin) de Bertrand Gadenne. Ses papillons apprivoisés (tendez vos mains, ils s'y posent) ; ses escargots polygraphes (obsédés quand même par le mot limace) ; quant à sa goutte d'eau c'est une larme de quelque monstre habitant le jardin à l'envers (pendu la tête en bas).

C'est tout ? Ah non…

Il y a aussi un paysage sidérant de Momoko Seto (créé au Fresnoy), *Planète A*. Qui conte la lutte des végétaux contre une menace d'extermination par le sel (en souvenir de la Mer d'Aral).

Un jardinier caché qui fait du bruit (numérique) pour faire croire qu'il travaille, comme le faisait le *jardinier de Dali* – titre de l'œuvre d'Antoine Schmitt, enfouie dans un buisson du vrai jardin de la vraie maison qui abrite le musée Vouland. Et puisque Dali est là, osons dire que sa présence renvoie cette exposition à Buñuel et rapproche *Hortus 2.0* des jardins fous de l'*Âge d'or*. Surréalisme, pas mort.

Un chien robot qui surveille l'arrivée des mulots comme un guetteur du Désert des Tartares. (Vous ne pouvez donc vous empêcher de plaquer des références littéraires partout ? – Eh oui, vous avez raison). De qui, le chien ? De France Cadet. Née

en 1971 à Aix-en-Provence, biologiste, artiste numérique, primée à Tokyo pour ses machines intelligentes, animales et anthropomorphes.

Des aquariums pleins de plantes sensibles à la lumière, construisant jour après jour une jungle aquatique inimaginable. C'est bien pour ça qu'ils sont des images en perpétuel mouvement. Comme un film sans fin. De qui, ces forêts minuscules ? D'Hicham Berrada bien sûr. Rien de ce qui est scientifique ne lui est étranger. Surtout quand il peut en tirer des effets d'art. Comme il le fait encore du vol des étourneaux dans le ciel de Rome, attirés dans la lumière d'un grand *lampadophore* (rebonsoir Mallarmé) qui les transforme en étoiles filantes (*stella cadente*, en italien).

Voilà… C'est énorme, luxuriant, euphorisant. Chaque œuvre brille dans un lieu particulier, un environnement subtil, qui la rend évidente, comme si elle avait toujours été là. Et l'ensemble constitue une des plus belles mises en scène d'œuvre d'art qu'on a vu depuis longtemps.

Si vous n'êtes pas fatigués, *Hortus 2.0* se poursuit dans deux autres lieux qui exposent un seul artiste. Dans la chapelle Saint-Charles, appartenant au Conseil Général du Vaucluse, un écran immense, occupant tout le chœur, présente des paysages filmés (puis tourmentés) par Davide Quayola, *Pleasant Places*. Ces collines provençales, ces alignements d'oliviers, ces replis de garrigues agitées par le Mistral offrent leur beauté à la contemplation. Quand soudain un autre vent les anime et, tel un peintre géant, métamorphose leurs sujets, leurs détails en masses de couleurs. On passe du concret à l'abstrait par un effet de peinture en direct. Ils sont quelques artistes à être fascinés par cette aventure *imprédictible*, suscitée par des truquages numériques au sein d'une image numérique. L'art vidéo a commencé comme ça : avec les virages de couleurs provoqués par



Micro-Mondes, Vincent Broquaire © Photo : Jérôme Taub

Nam June Paik et son synthétiseur. Puis le temps des pixels est arrivé : le teinturier est devenu *peinturlurier*. Jacques Perconte nous a un moment charmé avec ses effets impressionnistes. Mais cette magie, si elle épate aux premiers coups d'œil, lasse vite. On le vérifie encore avec cette fresque de l'italien Quayola. Trop de couleurs tue la couleur. Trop de numérique tue le digital. Sans parler de l'analogique !

Vincent Broquaire, au Musée Angladon (délicieux petit musée d'objets et de peintures, abritant la Collection Jacques Doucet), disperse trois plantes en pots (escaliers, hall) au pied desquelles il dresse des écrans où se jouent des scènes dessinées. Le truc amusant est que ces scènes semblent se poursuivre dans les plantes : c'est un ascenseur, par exemple, qui monte, qui monte, et on dirait qu'il



Pleasant Places, Davide Quayola © Photo : Jérôme Taub

glisse dans le tronc de l'arbuste que le pot contient. Ce sont des effets de continuité réel/image, image/réel, très théâtraux (scène/hors scène). Qui font penser à la *vidéothéâtrie* de Michel Jaffrennou et Patrick Bousquet, mise au point à l'époque des Totologiques (fin des années 70). Dans une salle aux murs blancs du Musée Vouland, Vincent Broquaire a réussi son coup avec plus de subtilité. Uniquement en dessinant sur les murs des actions minuscules qui percutent non des objets (plantes réelles) mais des images : un tableau de paysage caractérisé par un grand cyprès se voit accoler un Ipad où s'organise tout un trafic d'arbres clones de l'arbre peint au XIX^{ème} siècle. Trafic numérique, forcément numérique, quoique tracé en fines lignes dessinées. Et en écho, sur les autres murs, les dessins jouent à braver l'espace par toutes sortes de raccords linéaires, irrationnels, improbables. Belle acrobatie, qu'il faut saluer. En reconnaissant que ces sauts de réel expriment la performance même de tout art numérique : abolir les repères, les frontières, les indices de la réalité dans l'irréel même. Et vice versa.

Trois remarques pour finir.

Louis Vouland (1883-1973) est un pionnier de l'agro-alimentaire, natif de Noves dans les Bouches-du-Rhône, qui n'avait pas connu de célébrité depuis que Pétrarque y avait déniché sa fameuse Laure (ancêtre du marquis de Sade). Il est l'inventeur du *corned beef* et du saucisson (de taureau) *Mireille*. Le *corned beef* fit sa fortune (il avait eu le flair de s'assurer le monopole de l'importation de la viande de zébu de Madagascar, autrement appelé *singe*, boîte de conserve qui allait nourrir les armées du monde entier pendant la guerre de 14-18), le saucisson Mireille assura sa gloire. Passionné d'arts, et d'art de vivre, il a collectionné avec nostalgie les meubles et les tableaux, la vaisselle et les miroirs des siècles (XVII^{ème}, XIX^{ème}) où il aurait aimé vivre, et les a entassés dans un hôtel particulier d'Avignon, où chaque pièce est décorée par une multitude d'objets qui les transforment en chambres, salons, boudoirs, vitrines, alcôves, les rendant invivables mais

Pour une commissaire futée, qui sait combien l'art numérique a besoin d'écrins luxuriants pour paraître moins froid, moins désincarné, le musée de Louis Vouland était une aubaine à ne pas manquer. Et Véronique Baton ne l'a pas manquée.

La Fondation EDIS, pour laquelle Véronique Baton travaille actuellement (après avoir dirigé quelques institutions d'art fameuses, dont le CAS de Sète) est une institution qui vise, sous l'égide de son président Régis Roquette, à investir (presque) uniquement dans l'art numérique. EDIS vient d'acquérir à Avignon le Grenier à Sel. On attend donc sans crainte le retour de Baton qui devrait nous surprendre une fois de plus, en inventant une scénographie adaptée à ce lieu nouveau et prestigieux. Avec un titre 2.0 à nouveau. Par exemple… Comment dit-on sel en latin ? Saltis. Mais en latin de cuisine ? Salum. Umérique, nous y revoilà.

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #97

Petite visite à une vieille connaissance, Bruce Nauman

par Jean-Paul Fargier

Montpellier. Un jour (très chaud) de cet été, au Musée Fabre (climatisé) de Montpellier. Exposition Face à Face : Francis Bacon/Bruce Nauman (visible jusqu'au 5 novembre)

Je pose, sous l'œil amusé de Geneviève Morgan, près de la photo fameuse de Bruce Nauman. Bouche ouverte, je singe (sans eau) sa performance *Myself as a fountain* (1966). Citation et autocitation. Je l'avais imité (avec de l'eau) il y a quelque temps déjà, dans les années 90, au cours d'une conférence à Rome, organisée par (et pour) Michel Jaffrennou.

Il faut parfois savoir mettre les points sur les I. Sur le I de Vidéo par exemple. Et même sur les Y. Celui de Ready-made, en l'occurrence. C'est bien ce que fait Nauman avec son geste surprenant qu'il baptise du titre (*Fountain*) que Marcel Duchamp avait attribué à l'urinoir, emblème de tous les objets industriels (Ready-made) qu'il a exposés comme œuvres d'art pour rompre avec tous les procédés d'exécution artistique. Révolution, certes, que cet urinoir. Mais aussi enfermement, prison, fin de l'art annoncée, décrété soudain périmé. « Ne plus dire tableau mais retard ».

Comment sortir de ce cercle infernal, négatif, nihiliste ? En faisant une contre-révolution ? Non, plutôt une révolution dans la révolution (comme le protestantisme ne cesse de faire des réformes dans la Réforme, cf. les analyses pénétrantes de Mark Alizart dans *Pop Théologie* – Protestantisme et modernité, PUF éditeur). Nauman déclare son corps comme substitut du Ready-made modèle. C'est dans le corps, le corps de l'artiste, que désormais se joue l'acte suivant de la modernité artistique, de la rupture dans l'ordre des codes esthétiques. Et c'est pourquoi la vidéo, après la photo et bien plus qu'elle, va être le témoin privilégié de toutes les actions par lesquelles l'artiste, conscient des limites sclérosantes de la *ready-madisation* de l'art, s'insurge, afin de pouvoir s'aventurer à nouveau



Jean-Paul Fargier devant *Myself as a fountain* de Bruce Nauman © Photo : Geneviève Morgan

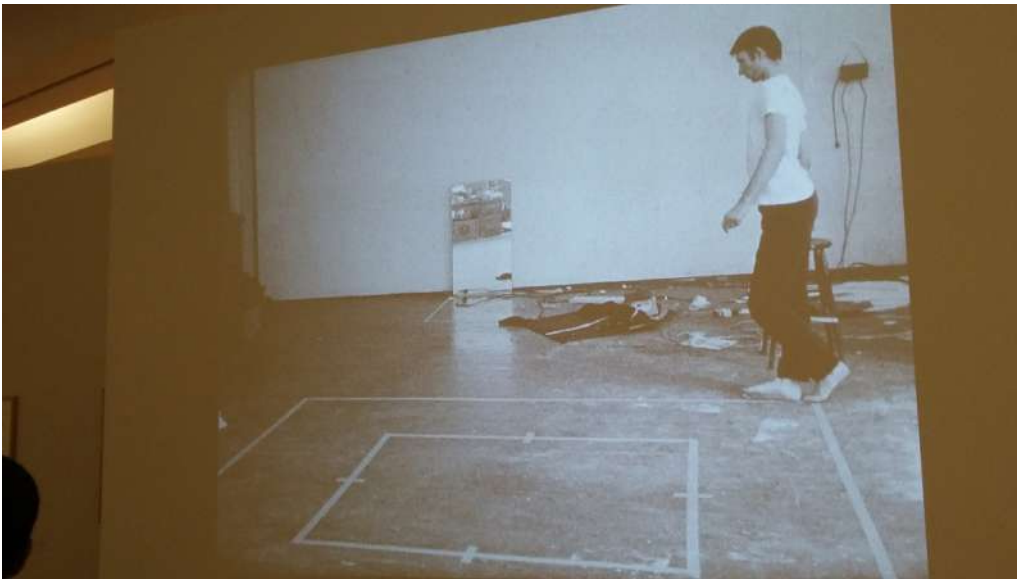
dans la création.

Ainsi voit-on, au fil des salles du Musée Fabre, la formidable et incessante créativité de Nauman, qui s'affirme à rebours de ce « No-Man » que son nom pourrait brandir comme un drapeau, faisant feu de tout son corps (entier ou fragmenté) pour poser les jalons d'une modernité retrouvée, imbattable, inextinguible.

J'ai un ami, philosophe, spécialiste de Deleuze, qui après avoir vu l'exposition *Face à Face : Francis Bacon/Bruce Nauman*, au Musée Fabre de Montpellier, m'a confié : Bacon, formidable, mais l'autre, on n'y comprend rien. Et pourtant, Bacon/Nauman même combat. Parfois il met ces corps comme en cage, les installant dans des carrés : mais c'est pour mieux redoubler, par cet encadrement,

Ignorant le diktat de Duchamp qui interdit désormais à l'artiste d'user de la peinture, Bacon met en scène des corps d'autant plus corps qu'ils se proclament chair, « viande » même (Bacon avouait sa fascination pour les étals de boucher comme déclic de son désir de peindre. Mais aussi, autres déclics, le choc que fut pour lui *Le massacre des innocents* de Poussin, et le *Guernica* de Picasso, plein de corps torturés… viens-je d'entendre sur France Culture, ce dimanche 10 septembre à 14 heure, dans l'émission de Jean de Loisy, Les matières de l'art).

Sachant bien ce que Duchamp représente et présente comme avenir de l'art, mais ne voulant y consentir, Nauman actionne à répétition son corps dans de nombreuses vidéos où il joue à être là,



Marcher de façon ostensible, Bruce Nauman © Photo : Jean-Paul Fargier

juste là : se tapant le dos contre les parois de son atelier, avançant et reculant dans des couloirs dont il semble impossible de sortir (sinon pour disparaître hors champ mais disparaître c'est ce qu'il ne veut surtout pas), marchant avec application le long des traits qui dessinent un carré sur le sol de son atelier (cela sert à ça aussi un atelier d'artiste : à agir dans l'espace, à égrainer du temps).

J'ai longuement regardé cette vidéo de 1971, que je n'avais jamais vue. Le spectacle est ennuyeux si on ne sait pas pourquoi l'artiste s'applique à suivre ces traits en se dandinant ; mais si on le sait ça devient passionnant. C'est un *pied de nez* au grand maître de la modernité évidemment. Il trace un cadre avec ses pieds, posés l'un devant l'autre, en marche avant puis en marche arrière. *Bis repetita placent* (proverbe latin qui signifie répéter deux fois c'est mieux). Et Nauman répète quoi ? Un cadre de tableau dont son corps est le sujet.

Après ça, allez dire que la vidéo ne se mêle pas des grandes causes de l'Art ! Souvenez-vous de la sentence de Nam June Paik : « Marcel Duchamp avait enfermé l'art dans une prison définitive. Il avait oublié une petite fenêtre : la vidéo. C'est par là que je suis sorti. »

Un tableau de Bacon… l'homme au miroir… tableau ou TV ? Les deux, cher Marcel…

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #97

Les images pieuses de José Alejandro Restrepo

par Jean-Paul Fargier

« Bilbao. Pour le torero Urdiales, le toro Bohonero, c'est un chemin de croix. »
La page taurine de Jacques Durand - 31/08/17

Comment se fait-il que ce génial vidéaste colombien n'ait jamais été exposé à Vidéoformes (ou aux Instants Vidéo) ? Et pourquoi n'ai-je jamais écrit une ligne sur lui alors que je suis allé en maints festivals vidéo au Chili, en Argentine ou en Colombie, où il était forcément au programme ?

Je vais réparer, pour ma part, cette grave lacune… en attendant que mes amis Gabriel Soucheyre et Marc Mercier en fassent autant en l'invitant à Clermont et à Marseille, où son importance historique pourrait enfin éclater pour le public français, mieux qu'à Nîmes ou à Arles, où l'on pouvait cet été apercevoir quelques œuvres de lui. Et où je m'apprêtais une fois de plus à le manquer, car je ne fréquente pas systématiquement ces institutions patentées d'art contemporain. Mais le destin a voulu que je le rencontrasse, cet artiste formidable, à l'autre bout du monde, dans l'autre hémisphère, au cœur de l'hiver argentin : à Buenos Aires précisément, où Jorge La Ferla, qui m'avait fait inviter dans un festival de documentaires, organisait au même moment une grande exposition Restrepo sur plus de mille mètres carrés.

J'ai donc rencontré Restrepo en personne cet été à Buenos Aires et vu avec lui, en sa compagnie, une vingtaine de ses œuvres (sur la centaine que compte sa filmographie) que La Ferla avait sélectionnées et qu'il présentait (du 10 août au 14 octobre à la Fundacion OSDE, 658 calle Suipacha,

j'aime écrire ces noms de rue qui me rappellent tant de souvenirs) sous le titre RELIGION CATO*D*ICA.

Admirez tout d'abord ce *D* vacillant, qui par son italique souligne l'ironie de la confrontation annoncée, sur le ring des images, entre les icônes de la religion CATO*L*ICA et celles fabriquées à longueur de journée dans les tubes cathodiques de la télé.

Au moment où j'entrais dans le vaste espace de la Fondation OSDE (qu'est-ce que ça peut bien signifier ce sigle ?), José Alejandro était en train de guider un technicien, perché sur une échelle, qui réglait le télé-projecteur d'une pièce. Alentour tout était encore en chantier : des écrans sans images en attente de mise en jeu, des images tournant en rond cherchant leur dynamique, des supports hétérogènes, planches, vitres, miroirs, tables, toiles, triptyques, etc. Restrepo avait accepté de m'accueillir en plein bazar d'une mise en place encore loin d'être achevée : mais j'allais prendre mon avion de retour dans quelques heures, il fallait parer au plus pressé. Et avec gentillesse et efficacité, dans son français impeccable, il m'a aidé à atteindre et à apprécier nombre de ses travaux. Ses explications compensaient le manque de finition du rendu.

De toute façon, dès la première œuvre sur laquelle je m'attardais un peu, j'étais convaincu de la force de ses propositions. Sur un grand écran on voit un homme tentant de tenir debout au sommet d'une haute antenne de télécommunication. Jambes écartées, les pieds posés sur les derniers échelons de cette tour métallique, il ne cesse de vaciller et de se rétablir face au vide, inscrivant son corps dans le ciel comme une protestation. On ne connaît pas son motif (politique, amoureux, judiciaire ?) mais sa folle hardiesse invite le spectateur à interpréter son acte en le comparant, comme l'y invite, le titre de l'œuvre : *Estilita* (2012), à un geste religieux, équivalent à un acte de foi. Foi en un système



Saint Syméon le Stylite

de rétribution supranaturel : sa folie, croit-il, sera récompensée à la mesure de sa croyance. En désignant cet homme comme Stylite, l'artiste projette sur lui l'ombre (et la lumière) de ces moines qui, au début du christianisme, montaient vivre (et prier, et prêcher) en haut de colonnes. Comme on le voit dans cette image (trouvée sur internet), la récompense attendue ne tarde pas : le ciel s'ouvre et le Christ vient sanctifier leur geste héroïque.

Plus près de nous, on pense à *Simon du désert* (1965), le film dans lequel Buñuel met en scène Siméon le stylite – dont on trouve aussi sur internet cette image, mêlée à toutes les peintures religieuses représentant ces ermites chrétiens du IV^{ème} et V^{ème} siècle.

Et, surprise (mais en est-ce vraiment une ?), le héros de Restrepo y figure aussi. La boucle est



Simon du désert, 1969, Luis Buñuel

bouclée. L'image de télévision récupérée par l'artiste (car Restrepo ne filme rien, il puise dans le vaste imagier de notre monde actuel que sont les JT) intègre la ronde des illustrations artistiques du mouvement stylite. Et le Christ n'est pas loin : dans l'image d'à côté ou (mais ça c'est un peu plus subtil) en creusant l'étymologie du mot hébreux qui signifie crucifier : élever sur le bois (comme Moïse *éleva* sur le bois le serpent dans le désert). Bien sûr l'homme à l'antenne finira par chuter dans le vide, nul Dieu moderne ne viendra le sauver. Mais un moment dans sa vie, le dernier, il aura rejoint la cohorte des saints primitifs qui tendaient vers le ciel leur espoir de dépassement de la condition humaine.

Restrepo procède presque toujours ainsi : en renommant les scènes qu'il soustrait au flux télévisuel afin de les faire résonner en écho d'une vision pieuse de la vie humaine, des soubresauts sociaux, des péripéties politiques. *El Caballero de la Fe* (2011) expose sous ce titre (*Le Chevalier de la Foi*) l'action d'un homme qui vient nourrir des pigeons sur une grande place de Bogota. C'est tout ? Ah non, au cours de ces sept minutes de rushes, on découvre au cours du plan séquence tourné par un caméraman de télé, qu'il se passe pas mal de choses dramatiques autour de l'homme aux pigeons que la caméra tantôt isole en gros plan, tantôt restitue dans un cadre large : un tank est posté devant l'imposant bâtiment, des soldats sont en faction le long d'une rampe d'accès, des civières emportant des cadavres ou des blessés sortent par la grande porte pour être amenés vers des ambulances… Le cartel nous apprend que c'est



Stylita, 2012, J.A. Restrepo © Photo : Jean-Paul Fargier

une scène d'une tentative de coup d'état perpétrée par des guérilleros qui ont envahi le Palais de Justice, en 1985. Restrepo ayant vu ce plan dont tout le monde a eu connaissance, y lit un sens souterrain, il le prend, l'expose et le transforme en énigme. Quelle force permet à cet homme de braver le danger pour accomplir un acte quotidien défiant les circonstances. La Foi ! Mais la foi en quoi ? Les dialogues entre policiers et soldats au sujet de cet étrange individu posent la question (ils emploient le mot Foi). Pour tenter d'y répondre, Restrepo va chercher des phrases chez Kierkegaard, qui se demande comment la croyance fabrique des héros. Peu à peu, le « chevalier de la foi » se dégage des gestes d'un colombien anonyme, comme la poésie parfois surgit d'un fatras prosaïque.

Le Chemin de Croix et ses quatorze stations (vous savez : Jésus tombe pour la première fois, pour la deuxième fois, etc, Jésus rencontre Véronique, Jésus est crucifié entre deux larrons, Jésus est remis à sa mère, etc.) fournit à Restrepo de nombreuses clés pour lire des évènements ordinaires ou extraordinaires dont se repaissent les



J.A. Restrepo © Studio Ledesma Hueyo (Buenos Aires)

JT comme s'il s'agissait de rééditer sans cesse les icônes de la dévotion catholique. Ce qui ajoute du pathos sacré à la chronique journalière des faits divers. Cela donne un défilé de scènes pathétiques qui semblent illustrer la permanence des scénarios christiques dans la société sud-américaine. Où le moindre voleur se voit rouer de coups avant d'être élevé sur le bois d'une croix, avec pendue à son cou une pancarte digne de celles du Golgotha. Où les Mater Dolorosa sont légions. Où les foules transforment le cercueil du roi des narcotrafiquants en saint sépulcre. Où les télévangélistes miment des résurrections en direct. Où les chômeurs se crucifient en place publique pour exposer leur souffrance. Où les candidats à la flagellation, au couronnement d'épines, au plantage de clous dans les mains et les pieds se bousculent au portillon. Sans forcer la note, la démonstration est probante. Une sociologie doublée d'une anthropologie s'esquisse, que Restrepo nomme *iconomia*. Façon de dire que l'exploitation économique, mais aussi la révolte sociale, font bon ménage avec les images de la religion dominante, qui se ramifient à l'infini. Economia et iconomia sont les deux mamelles d'une réalité tragique.

Le constat répété vaut dénonciation. C'est la justification des variations que fait l'artiste sur ce thème, qui confinerait parfois au ressassement… n'était la diversité des dispositifs employés. Restrepo multiplie les formes de présentation de ses recherches iconologiques. Et c'est particulièrement sensible sur les mille mètres carrés de cette exposition de Buenos Aires. Un écran ou plusieurs, grands, très grands ou petits (normaux), posés sur le sol ou suspendus, des objets ou non, du silence ou pas, des points de départ puisés dans des dessins ou empruntés à la télé, interpellant l'Actualité ou au contraire l'Histoire, le Passé colonial ou le Présent libéral, criblé de textes ou lessivé de blancheur



Material para las misiones en China, J.A. Restrepo © Studio Ledesma Hueyo (Buenos Aires)

lente (le ralenti comme transmutation).

Quand on feuillette le catalogue on est frappé par l'efflorescence des formes d'installations qu'a produit l'artiste colombien depuis trente ans (il est né en 1959 et a commencé à exposer à la fin des années 90). Le texte de Jorge La Ferla, qui le préface, s'intitule « Rencontre avec des *hombres* remarquables » ; on a envie d'écrire *ombres* même si on a compris que c'est d'*hommes* qu'il s'agit (tous ces colonisateurs, conquistadors, missionnaires, voyageurs, martyrs, révoltés, saints, héros, champions, etc. qui campent dans les images traitées – ranimées – par Restrepo). Mais ces hommes ne seraient rien sans les formes qui les perpétuent, les font passer du statut de fantômes à celui d'acteurs encore agissants. Et c'est à raison que La Ferla insiste sur l'art scénique de l'artiste, qui est prodigieux. Restrepo a produit des installations gigantesques (sur Dante et Bolivar), des spectacles de théâtre en complicité avec des performeuses et performeurs célèbres (comme Maria Teresa Hincapié et Santiago Zuluaga)…

La piste « catolica/catodica » n'est évidemment pas la seule que creuse son œuvre. Mais elle en constitue sans doute le creuset et le secret (non dissimulé). Une de ses mises en scène théâtrales s'appelle *Variaciones sobre el Purgatorio*. Une autre : *Les exercices spirituels* (d'Ignace de Loyola, le fondateur des Jésuites). Au fond, c'est Alain Bourges qui a raison : toutes les images sont des images pieuses. Les iconoclastes avaient pour but de les détruire toutes. Mais les iconoclastes ont perdu. On ne pourra jamais se passer des images. Et elles renverront toujours à un substrat religieux, même celles qui combattent le religieux. Sale temps pour les athées !

Quand Restrepo veut donner une image du Purgatoire (on voit ça au Carré d'Art de Nîmes) il



Santo Job, J.A. Restrepo © Studio Ledesma Hueyo (Buenos Aires)

empile, par fondu, plusieurs images d'un Open Espace où circulent, sur leurs fauteuils de bureau à roulettes, des employés voués à tourner en rond. Traduction : le Purgatoire c'est la même image additionnée à elle-même sans fin. Le Paradis c'est l'infini des images uniques. Et L'enfer ? Le Néant iconique. C'est pourquoi Restrepo fait penser à la fois à Godard et à Picasso. A Godard parce que celui-ci, comme lui, traque pour les dénoncer, renverser, ruiner, les superstitions perpétuées par les images. A Picasso parce que ce peintre a peint tranquillement des corridas comme des crucifixions et des crucifixions comme des corridas. Et on torée en Colombie. Restrepo torero ? Olé !

Et tiens, pour terminer, ça ne nous éloignera pas de notre sujet, après tout, il n'y a pas que la religion *catolica* qui nous embrouille sur terre avec ses promesses de Ciel. Savez-vous que dans Olé il y a Allah ? C'est un des nombreux mots de la langue espagnole qui vient de l'arabe, du temps de l'occupation arabe. Olé vient de Wallah, qui veut dire Par Allah ! Expression, comme dit Wikipedia, qui est une démonstration d'émerveillement, d'étonnement. Olé/Allah : Satan bouche un coin… Restrepo, ça te donne une idée ? On attend une installation de toi sur ce transfert. A Clermont ou à Marseille, d'accord ?

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #97

Alexandre Castant

Les arts sonores (son & art contemporain)

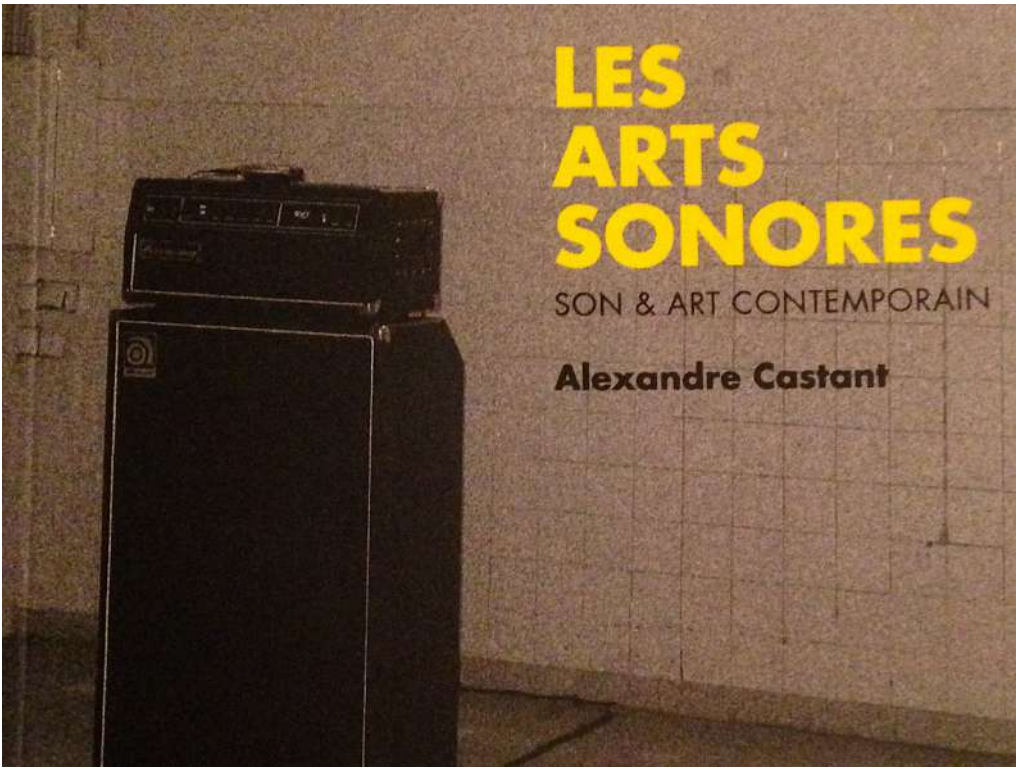
par Philippe Franck

On connaît bien le travail critique à la fois méticuleux et sensible d'Alexandre Castant tant dans le domaine des arts contemporains visuels que celui de la création sonore.

Nous avions particulièrement apprécié *Planètes sonores-radiophonie, arts, cinéma* (publié par Monografik en 2007 et réédité en 2010, et son récent Journal audiobiographique (Nouvelles éditions Scala, 2016) (voir notre chronique et entretien dans Turbulences Vidéo n° 93).

Ce petit opus se présente comme un « un inventaire -synthétique- des enjeux du son dans l'art actuel ». Après avoir présenté différentes définitions des arts sonores, l'auteur passe en revue, en s'appuyant sur de très nombreux exemples, les relations image-son, les révolutions musicales, les audio-fictions, la radiophonie, les corps et espaces sonores, les paysages sonores et *field recordings*, les machines et médiums audio, les sculptures soniques mais aussi les machines sonores et visuelles jusqu'au silence dont il remarque justement qu'il a de facto, « produit ou initié un corpus d'œuvres sonores » et officie comme une « micro-synthèse des arts sonores, entre Ready-made, écoute, socialisation et immatérialité de l'art ».

Mais si Alexandre Castant ouvre la porte de ces différentes entrées vers la riche cosmogonie des arts sonores, il pointe justement que « c'est dans les correspondances entre les arts, et à travers elles les ordres sensoriels, qu'il faut trouver une première perspective, historique et littéraire ». Cette vision transversale irrigue ces chapitres riches en exemples parlant d'œuvres, d'artistes de différentes générations et horizons (répertoriés dans un index où on retrouve plus de 500 références) mais aussi d'événements (expositions, festivals dédiés…). *Les arts sonores* propose aussi une bibliographie d'essais, catalogues, revues, sites internet qui



Editions Transonic – la Box (Ecole nationale supérieure d'art de Bourges), 2017.

participe d'une volonté pédagogique qui ne cède en rien à toute éventuelle simplification ou généralité, et revendique sa personnalisation sans épanchement inutile. Cet essai à la fois concentré et panoramique qui se nourrit d'une grande culture historique et contemporaine ainsi que d'une approche résolument relationnelle, est aussi le fruit d'expériences de terrain dans de nombreuses « manifestasons » qui propose à tout lecteur audio curieux un partage et un ouvroir d'écoute. Petit en nombres de pages (une petite centaine donnant toute la place au texte) et grand dans le spectre embrassé, *Les arts sonores* se clôt sur une question en forme de final ouvert, qui est aussi l'affirmation d'une démarche personnelle qu'Alexandre Castant réussit ici à transmettre intelligemment et élégamment : « Cette physique du vide et du plein par le son, ses silences et leur figure infinie de l'inachèvement (écriture de la modernité comme définition de l'expérience artistique), cette recherche de l'exhaustivité des *signes sonores*, dans toute leur variété, et son utopie, son impossibilité et son aporie, et encore son nouvel essai, en forme d'éternel recommencement ne constituent-ils pas, en réalité, comme dans un miroir, rien d'autre qu'un journal audiobiographique des sons eux-mêmes ? ».

Une esthétique du feed back qui nous invite à une écoute croisée, affinée de ces multiples champs soniques en plein essor.

© Philippe Franck - Turbulences Vidéo #97

Espaces résonants, *images soniques*

propos recueillis par Philippe Franck

Incroyable inventeur de dispositifs interactifs et génératifs, concepteur/performer audio-visuel d'origine liégeoise, Alain Wergifosse a été, après ses débuts dans les années 80, un des hérauts de la scène underground barcelonaise de la dernière moitié des années 90 et la décennie 2000, où il a mené, de manière pionnière et militante, d'innombrables projets expérimentaux et a collaboré avec d'autres remarquables électrons libres.

Il a composé les musiques et conçu les interactions mouvement-son-image de la plupart des performances du turbulent Marcel.lí Antúnez (co-fondateur de la Fura dels Baus) et a réalisé plusieurs musiques de film. Transcultures, Centre des cultures numériques et sonores et son festival international des arts sonores City Sonic viennent de lui donner, en septembre, dans plusieurs lieux de Charleroi, une belle exposition publique -méritée- avec pas moins de six installations et une performance d'ouverture qui révèlent la généreuse prolixité de ce créateur multimédiatique encore trop méconnu du grand public, qui sait jouer du contexte pour le rendre sonnant et signifiant.

Entretien avec Alain Wergifosse

Pouvez-vous retracer votre expérience barcelonaise ? Comment celle-ci et les nombreuses collaborations que vous y avez menées ont-t-elles participé du développement de votre travail artistique ?

Alain Wergifosse : Très jeune, j'étais déjà fasciné par le son et l'image. A 8 ans, je jouais à faire du bruit avec une vieille TV noir et blanc sans antenne et deux enregistreurs cassette. Je collais mon nez à l'écran en regardant la neige électrique sans fermer les yeux, jusqu'à en avoir des hallucinations et voir des figures très rigolotes en unissant mentalement



Alain Wergifosse, performance à City Sonic 2017 © Photo : Elliot Tabourdiot

les points aléatoires. Puis quand la mire d'ajustement arrivait, je m'amusais à écouter tout entier le beep sinusoïdal de 440hz qui durait 15 minutes. Cela m'a beaucoup aidé plus tard pour apprécier les musiques monotones et répétitives de Luigi Nono, Phill Niblok, Charlemagne Palestine et tous les autres compositeurs qui m'ont accompagné. A10 ans, j'ai commencé, en autodidacte, à jouer du piano et de l'orgue. J'allais chez des amis, même s'ils n'étaient pas là, qui possédaient ces instruments et je cassais les oreilles de leurs parents pendant des heures. J'imagine que cela devait être insupportable pour eux car déjà j'adorais jouer à l'infini des motifs répétitifs.

En Espagne (je suis arrivé à Barcelone en 1978 à 11 ans), je n'allais à l'école que quand j'en avais envie et donc pratiquement jamais. Au lieu de cela, j'allais me balader dans les bois, la montage, les dunes et la plage où je découvrais des sites abandonnés que je trouvais spectaculaires. j'ai vite commencé à repérer des lieux (des grands bassins d'eau, des falaises,…) qui ont une acoustique particulière avec des échos, des réverbérations spécifiques…Je me rappelle aussi des énormes plaques métalliques publicitaires que je frappais en y collant mes oreilles, pour écouter les résonances. Un de mes lieux préférés était un vieux circuit de course datant des années 1920, abandonné peu après sa construction car il était trop dangereux et les voitures sautaient dans les airs dans les tournants. Ces grandes courbes produisaient un formidable effet acoustique d'amplification qui permettait d'entendre les bruits les plus délicats à une distance énorme. Cela m'impressionnait beaucoup. À cet âge là, je n'écoutais pas encore vraiment de musique et je n'avais aucune conscience créative. Pour moi, c'était juste un jeu. Je voulais devenir électronicien mais ça aussi j'ai dû l'apprendre en autodidacte. J'ai vite découvert le larsen en jouant avec une pile, un câble électrique



Table résonnate (détail), Alain Wergifosse © Photo : Transcultures

et deux micros de téléphone que j'avais empruntés à une cabine téléphonique. J'ai alors découvert que des musiciens très sérieux travaillaient sur des jeux semblables aux miens dans des centres institutionnels tels que l'IRCAM et le GRM à Paris ou le EMS à Cologne. À16 ans, j'ai tenté de visiter l'IRCAM mais je me suis fais jeter comme un malpropre par un monsieur barbu très antipathique qui en sortait. Pour me venger, j'ai juré ne jamais écouter la musique de Pierre Boulez ! Par contre, un peu plus tard, j'ai été accueilli, à bras ouverts, au studio de Karlheinz Stockhausen à Cologne. Ils étaient très étonnés qu'un gamin vienne leur demander de visiter les lieux et leur poser des tas de questions.

Mais j'ai vite compris que ces lieux officiels et exclusifs n'étaient pas les seuls où on pouvait développer les arts sonores. Dans la rue et dans les caves des « bars de mauvaise mort », il y avait autant des gens formidables qui produisaient des sons et s'amusaient sans faire autant de chichi, recherchant moins une place dans les encyclopédies que de simplement se faire entendre par une multitude d'oreilles ouvertes. J'ai alors découvert les musiques électroniques et expérimentales surtout allemandes dont celles de CAN, Neu, Cluster, Asmus Tietchens ou encore Conrad Schnitzler. J'étais fasciné par tous les groupes produits par Conny Plank que j'ai rencontré en 1986, peu avant sa mort. Il m'a mis en contact avec Holger Czukay et Jaki Liebezeit (ces deux membres fondateurs de CAN sont décédés en 2017 – NDR) avec qui j'ai eu l'occasion de jouer en 1989 et en 2012. Ma première expérience avec Jaki m'a inspiré pour monter OBMUZ, un



Exposition Microcospies & Erosions, vitrine éphémère, Liège, 2015 © Alain Wergifosse

«power trio» d'improvisation radicale avec Eli Gras à la guitare et à la basse, Quicu Samsó à la batterie et moi à l'électronique et bidouillage. Je traitais les sons de batterie, basse et guitare en parallèle d'objets quotidiens amplifiés pour créer des masses superposées de larsen et de distorsion. Nous nous sommes marré comme des fous ; nous étions totalement libres. Nous pouvions passer de sonorités les plus délicates et sensibles à un impitoyable mur de bruit. Avec les membres du groupe Macromassa qui m'avait invité à les rejoindre avec Quicu, j'ai co-organisé, à Barcelone, le festival international de musique expérimentale LEM, dans ses premières années. Plus tard, j'ai participé a SpecOp, un duo d'extorsion sonore avec la musicienne espagnole Nad Spiro et puis le label Geometrik Records a publié, en 1999, mon CD *Deep Gray Organics*. Ensuite, j'ai composé pendant les dix années suivantes les musiques et les interactions sonores pour les spectacles de Marcel.lí Antúnez (co-fondateur de La Fura dels Baus). Il s'agissait de grosses productions avec toutes sortes de technologies interactives que nous développions à une époque où les outils numériques actuels n'étaient pas encore disponibles.

Plus généralement, quels sont les artistes, performers et compositeurs/musiciens qui vous ont marqué ?

Machaut, Gesualdo, Bach et Purcell sont mes dieux ; Luigi Nono, Karlheinz Stockhaussen, Gordon Mumma, Daphne Oram et David Tudor, mes grands parents. Holger Czukay, Jaki Liebezeit, Conny Plank, Moebius & Roedelius, Klaus Dinger, Asmus Tietchens, Eliane Radigue, Devo, The Residents, Coil, Marc Paulin, Sunn O))), Monno et tant d'autres sont tous de la famille sans oublier mes complices sonores : Eli Gras, Javier Hernando, Nad Spiro, Sons of Bronson, Raymond Delepierre. Pour l'image en mouvement, j'ai été marqué par le cinéma de Werner Herzog, Robert Bresson, José Val del Omar, Jaques Tati, Jaques Rozier, Luc Moulet, Agnès Varda, David Lynch, pour n'en citer que quelques uns.

Quelles sont les particularités des oeuvres interactives et audio-visuelles que vous avez créées pendant votre récente résidence d'été chez



SenzObject box, Alain Wergifosse © Photo : Transcultures

Transcultures à Charleroi et qui y ont été montrées à l'occasion de la dernière édition du festival City Sonic ?

Depuis un certain temps, j'avais très envie de réaliser des installations. Même si je n'ai pas été très présent sur scène ces dernières années, je n'ai jamais arrêté de produire des sons et surtout des images, des voyages microscopiques, des dispositifs auto génératifs et des manipulations vidéo en temps réel. Dans mes visuels, j'exploite aussi le larsen. Cela me permet de recréer des pièces vivantes qui rappellent souvent des mouvements et des matières que l'on retrouve dans la nature, les fluides, les cristallisations, les ondes...

J'ai donc proposé pour cette quinzième édition de City Sonic à Charleroi, une table résonante en acier (rappelant aussi le passé industriel de la cité du « pays noir ») permettant au public de jouer avec le larsen, un wok amplifié avec des sons comestibles (et parfois même un peu indigestes). Dans le grand hall du Palais des Beaux-Arts de Charleroi, j'ai trouvé un pauvre arbre qui semblait s'ennuyer et j'ai décidé de l'amplifier aussi. J'adore écouter l'herbe pousser. J'ai aussi investi, au centre ville, le Passage de la Bourse (datant de fin XIX^{ème}) avec des micros et des capteurs pour en faire, selon le mouvement des passants, un « espace résonnant », une idée qui remonte a l'époque ou j'explorais des sites à sonorité spéciale ou surprenante.

En parallèle à mon travail sonore, je réalise aussi depuis longtemps des abstractions visuelles interactives, des vidéos auto génératives et des

voyages d'exploration microscopiques dont témoignent l'installation audio-visuelle *Microscopies* qui a été montrée, toujours dans cette dernière édition de City Sonic qui a généreusement mis mes œuvres et démarches contextuelles en valeur, au Centre chorégraphique Charleroi Danse à côté de mon installation *Alluminage* avec une projection d'images moléculaires sur des feuilles en métal papier d'aluminium amplifiées avec le son capté de leur battement induit par un petit ventilateur.

Outre mes vidéos et dispositifs « microscopiques », j'aime travailler sur des « filmations » complètement naturelles sans aucun traitement postérieur (sauf, peut être, un petit recadrage de temps en temps, les couleurs, textures et formes sont créées optiquement). Mes visuels numériques sont traités d'une façon très semblable à ma manière de traiter le son. Je crée des systèmes intriqués de manipulation de l'image en temps réel que je mets en ré-alimentation et que j'associe à des senseurs extérieurs pour moduler des paramètres choisis.

J'aime laisser les éléments naturels comme le vent, la lumière, le mouvement des passants… influencer l'évolution de mes vidéos et mes explorations sonores.

Votre conception du rapport image-son semble très organique et profondément liée au mouvement…

Je pense que la musique n'entre pas seulement par les oreilles. En égarant le regard, on peut voir des rythmes et des ondulations partout. Les reflets, les ombres, les choses en mouvement, les répétitions, les altérations de formes, les croisements de lignes... Tout ça, pour moi, c'est de la musique !

Vous semblez apprécier les sons analogiques, modulaires, « home made »…et les images organiques, abstraites… que vous croisez également.

Tous les sons et les images qui dialoguent avec eux, m'intéressent. Tous les moyens pour les créer ou les capter sont bons. Je ne m'embarrasse pas de limites techniques ni esthétiques sauf celles de mes envies du moment. Tout ce que je croise sur mon chemin de vie et dans ma recherche quotidienne est susceptible de m'inspirer.

Quelle serait votre définition personnelle de ou des « arts sonores » ?

J'en suis encore à comprendre ce qu'est l'art tout court et je dois avouer que, de manière générale, les définitions m'ennuient. Faut-il vraiment différencier la musique de l'art sonore ?

Si l'une se distinguait par les sons décidés et agencés par les humains pour s'exprimer « artistiquement », l'autre ne serait alors que les sons des choses qui restent ?

Mais où se situerait concrètement la différence entre ces conceptions réductrices ? Ne sommes- nous pas nous aussi des « objets sonores », tout comme les cailloux, les pétunias, les chèvres et le soleil ? La musique est faite de toutes ces émotions qui vibrent dans l'air. Mais sommes-nous les seuls à pouvoir les capter ? Les insectes ne chantent pas sûrement pour rien. Les pierres qui entendent le même chant du vent depuis des millions d'années dans le désert en sont-elles lassées ?

Peut-être que la vie a débuté par un caillou qui en avait assez de ne pas bouger…

Si le bruit des pensées existe, il sonne, même si on ne l'entend pas ! Dans mon travail, je tente de mettre en écoute et aussi en texture y compris visuelle, toutes ces petites musiques trop souvent inaudibles.

© Propos recueillis parPhilippe Franck -

Ursula Biemann : extension des surfaces de lutte

par Jean-Paul Gavard-Perret

La vidéaste zurichoise Ursula Biemann ne cherche pas à rassembler un monde où à le défaire. Il s'agit plutôt de le dédoubler dans, entre autres, un effet de voile et de superposition.

L'artiste crée une histoire de rythme par l'assaut réitéré de lambeaux physiques feuilletés, dont toute « l'âme » n'a pas disparu. Au contraire, car il existe une âme de la vidéo comme celle des violons. On ne la voit pas mais elle semble jaillir par transparence. La forme tient à la fois de l'incrustation et du passage, pour forcer à contempler en guise de « paysage » un agencement qui déplace les habitudes du regard et rappelle l'impossible épuisement du visible. Le tout selon une sérialité d'éléments, néanmoins plus différents que répétitifs, par éclats, Assomptions, plans, bribes, facettes et épaisseurs.

Dans *Deep Weather* (2013) entre le pétrole et l'eau, l'artiste juxtapose les sables bitumineux de l'Alberta et les berges du Bangladesh. Une voix off rapproche, sur le ton de la confidence, cette dualité a priori intempestive. La Suissesse montre comment divers lieux de la Terre en cette ère de l'Anthropocène créent des altérations dont les conséquences, quoique difficiles à mesurer, prouvent que les sols sont réduits au statut de marchandise par les compagnies multinationales qui se préoccupent peu du futur et du bien-être de la planète. Cela est frappant dans des pays aussi opposés que le Canada et le Bangladesh, où chacun tente de réagir avec les moyens du bord.

L'œuvre permet d'aborder l'écologie planétaire et de réfléchir à l'avenir que nous sommes en train de construire ou de détruire. Il existe alors une sorte de « diaporama » singulier qui fixe des enjeux, des tensions. La vidéo révèle diverses distributions. Le regard est obligé d'affronter ou d'intégrer des composantes et des plans contradictoires, selon une « perspective » particulière de l'étendue, au moyen des désynchronisations opérées par le montage vidéo : envahissement de l'air d'un côté, et de l'eau de l'autre.

Ainsi s'offre la possibilité de voir les plans, les trames et les figures au sein d'un équilibre toujours fragile, car trop appuyée la charge deviendrait pénible et galvaudée. À l'inverse, avec un cadrage pas assez baroque, le tout deviendrait anecdotique. La vidéaste évite ces deux obstacles. Existe la



Deep Weather, 2013 © Ursula Biemann

justesse d'écarts et d'accords. Tout demeure dans l'entre deux en une mise en scène empilée, coulissante. La ronde peut se poursuivre : retenons qu'un tel chantier est permanent.

© Jean-Paul Gavard-Perret - Turbulences Vidéo #97

Ursula Biemann, « Fucking Beautiful » ; Galerie Magda Sanysz, Paris, à partir du 9 septembre

Vidéo(s) Expérimentale(s)

propos recueillis par Jean-Jacques Gay

Dans le monde des images en mouvement, du cinéma et de la vidéo, le terme *Expérimental* a toujours été le vocable *à la peine* pour qualifier l'inqualifiable, la marge, les mixités de genres, les sorties de route entre les grands couloirs aériens de l'art, de la fiction ou du documentaire.

Avec *Instruments*, sa septième exposition personnelle, le jeune artiste franco tunisien Ismaïl Bahri nous apporte une nouvelle lecture d'un Expérimental plus *expérimentable* que jamais. Une œuvre jeune qui fait rentrer ce plasticien dans le cercle restreint des créateurs qui donnent tout son sens à l'*Expérimental*, et ce grâce à une recherche poussée jusqu'à la conceptualisation de cette exposition organique dans les espaces du Jeu de Paume.

Docteur en arts plastiques à la Sorbonne, lauréat de résidences internationales, Ismaïl Bahri propose huit œuvres, huit vidéos qui interrogent à la fois le monde des choses et des images. *Foyer* (2016), *Revers* (2017), *Ligne* (2011), *Sondes* (2017),*Esquisse…* (2017), *Source* (2016), *Dénouement* (2011), *Film* (2012) sont autant d'expériences que Bahri met en scène en agençant des énergies qui se répondent à travers une exposition où le spectateur est pris à témoin d'étonnantes fulgurances.

Rencontre avec un autodidacte de la vidéo, chercheur impénitent qui donne vie à des intuitions et instrumente ses spectateurs au sein d'une œuvre exposition où naissent accidents, surgissements et étonnements ; fenêtre sur un art qui active notre curiosité.

Entretien avec Ismaïl Bahri. *Instruments*, exposition jusqu'au 24 sept 2017 au Jeu de paume, Paris

Comment vous définissez-vous ?

Je suis un artiste. Un artiste qui traverse une période très liée à la vidéo. Un artiste de plus en plus intéressé par des expériences et pour qui la vidéo s'est naturellement imposée comme le médium d'expression le plus simple et le plus adapté pour capter ces expériences et les transmettre dans leur durée comme dans la dynamique de leur développement et de leur processus.

Votre travail n'est pas une approche de plus des relations art/science ?



Ligne, Ismaïl Bahri, 2011- Vue de l'exposition *Instruments*, 2017 © Photo : Jeu de Paume, Raphaël Chipault

La science reste en filigrane dans mon travail. Je ne lis pas d'écris scientifiques et c'est quelque chose que je regarde de loin. Mais ce qui fait se croiser mon travail et la science, c'est la question de l'empirique. C'est à dire, apprendre en parcourant le monde et en expérimentant les choses dans leur consistance, dans leur existence, dans leur réactivité. Donc quelque chose de très lié à l'empirique et l'expérimental. De ce point de vue là, il y a quelque chose de l'ordre de la science. Mais quand je travaille je n'ai pas le sentiment de développer quelque chose de théorique. Je pars rarement d'idées ou de prévisions , mais d'intuitions que je mets à l'épreuve de choses, de gestes, d'espaces… et le plus souvent ça ne donne rien ! Beaucoup d'expériences restent dans les tiroirs et les disques durs mais peuvent toujours être réactivées à un moment donné, parce que la solution apparait soudain d'elle même. Mais disons que ce que l'on voit dans *Instruments*, c'est une sélection d'expériences cristallisées qui donnent un ensemble organique.

Comment travaillez vous ? Par différentes expériences sur un thème donné pour trouver le dispositif visuel le plus pertinent pour leur donner sens ?

En général, je pars d'une intuition. Pour le *pouls* (*Ligne*, 2011, 1 minute, Ndlr) par exemple, je me souviens avoir noté dans un carnet « ausculter un corps avec de l'eau ». C'est à partir de cette recherche que j'ai travaillé pendant deux mois. Je mets en contact ces 2 éléments (le corps et l'eau, Ndlr) sans trop savoir ce que je fais, en ayant tout de même l'envie de faire une installation vidéo sur plusieurs écrans. Ici, lors des premières semaines de recherches je suis tombé sur cette prise de 3 minutes et qui, d'une certaine manière, m'a étonné… Je cherche l'étonnement ! En fait, quand



Foyer, Ismaïl Bahri, 2016- Vue de l'exposition *Instruments*, 2017 © Photo : Jeu de Paume, Raphaël Chipault

j'ai eu ça dans mon retour (vidéo) j'ai eu le sentiment de reconnaitre quelque chose.

C'est un émerveillement enfantin ou une sidération d'étudiant en art ?

Je pense que le tout se croise, ça peut très bien être un émerveillement enfantin ou un émerveillement tout court. Quand je dis que je cherche l'étonnement, ça veut dire que parfois (et c'est le cas de beaucoup d'artistes) quand on travaille, on cherche le moment où un imprévu arrive et vous déplace. Et là, en l'occurrence, ce cadrage là, ce retour là, cette temporalité, cette lumière… tout a coïncidé pour donner forme à un moment étonnant ! Un moment où j'ai eu l'impression d'avoir reconnu quelque chose. Et même si j'ai continué à travailler sur cette idée encore deux mois après cette prise, en réfléchissant et en dérushant, je suis revenu à cette prise et je me suis dit que je devais compresser cette prise pour tout résumer à cette minute là ! Voilà un exemple de tâtonnement.

Mais à la fin cette pièce ne se nomme pas « ausculter un corps avec de l'eau » mais Ligne *! Pourquoi ?*

C'est un de mes titres les plus étranges alors que tous mes autres titres sont une activation, celui-ci est beaucoup plus étrange. Pour mon dernier film *Foyer* (2016, 32 minutes, Ndlr) l'intuition de départ était d'essayer de capter les variations d'une lumière depuis une surface vierge : une feuille de papier posée sur l'objectif de la caméra. Seulement à un moment donné l'expérience formelle s'est laissée contaminer par le milieu (par le contexte) dans lequel elle se déroulait, qui est la rue tunisienne avec ses énergies, ses forces, ses contradictions. Et là, j'ai été étonné par ce qui se mettait en place. Ce qui a donné lieu à un film à partir du moment où j'ai compris que ce qui était intéressant n'était pas forcément ce que j'observais (sur le papier)

mais ce qui était autour. Ce qui est très empirique comme démarche. Mais ça démarre à partir d'une tentative de répétition pendant des semaines et des semaines… à observer un détail, un temps cadré du monde.

Instruments *ne présente que des vidéos mais vous avez tout un travail de dessins ?*

Je faisais beaucoup de dessins et d'installations mais si j'en fait encore de temps en temps ça reste pour l'instant dans des placards parce que la vidéo s'impose comme le médium qui me correspond le plus. L'image en mouvement a plus d'intérêt. J'ai une peur bleue des images fixes, des choses figées ce qui fait, et on s'en aperçoit après coup, que la particularité de cette exposition c'est que toutes les expériences donnent à voir quelque chose du début jusqu'à la fin, quelque chose qui commence mais qui s'épuise. Et ça c'est très particulier. D'où le rapport au plan séquence.

Pourtant à la fin de l'exposition votre film Foyer apporte un autre style d'observation.

Foyer est mon seul film qui est monté. Tous les autres films sont des plans séquences en boucle. En fait *Foyer* est un film qui m'a intéressé après coup. Peut-être parce que la caméra qui est l'objet central du film (c'est le *Foyer* de l'objectif mais aussi le *Foyer* du film) n'est pas une caméra qui filme en vis à vis - ce qui est le propre de toute caméra qui filme ce qui est en face d'elle - c'est une caméra qui enregistre ce qui est autour d'elle.

Dans Foyer*, une feuille de papier est posée sur l'objectif de votre caméra et rend juste les lumières et les voix des gens qui parlent en arabe. On est en Tunisie, ils ne parlent que du dispositif et de ce que cette étrange caméra pourrait, ou pas, filmer !*

Evidemment cette caméra montre et filme un bout de papier. Mais ce qu'elle enregistre ce sont des courants d'air, des variations de lumière, des sons (de la rue), des voix. C'est le milieu dans lequel elle est posée. Et ça, ça m'a paru très important par rapport au fait de filmer en Tunisie. Parce que j'ai toujours voulu filmer là bas sans savoir quelles images rapporter de cet endroit qui m'est cher, qui m'est très proche. Et d'une certaine manière le dispositif a trouvé la solution. Car finalement il n'y a pas d'images à rapporter. Par contre il y a toute l'énergie de cet endroit qui est ici enregistrée. Tout part de l'observation d'un détail qui est observé par les gens qui sont autour de la camera et qui commentent le film en train de se faire. Mais qui est le même détail que le spectateur observe à son tour. Donc il y a une communauté de regards. Car on ne voit pas la même chose quand même. Et ça m'a paru intéressant de trouver, à travers le dispositif de l'écran, du cinéma, un élément qui à la fois réunit et sépare des spectateurs.

Est-ce que Foyer *poursuit la voix d'un cinéma abstrait sur les traces de l'*Etoile de mer *de Man Ray ? Un cinéma sans image. Du cinéma où il n'y a rien à voir et tout à comprendre car le sous-titrage est en plein milieu de cette non-image !*

Pour moi le sous-titrage est extrêmement important, car il soude l'espace entre deux langues qui sont MES deux langues (ça c'est anecdotique) mais qui surtout, soude la langue du *regardeur* (ici en France) et la langue de la personne qui assiste à l'expérience (en Tunisie) et qui n'est pas la chose filmée. Il y a donc quelque chose qui va lier ces deux langues. C'est aussi une esthétique liée aux cartels des musées et aux intertitres du cinéma (muet). Mais c'est aussi un travail qui participe à un différentiel de nuances de blancs. Cette écriture qui est blanche au centre de l'image est parfois balayée par la blancheur du papier. et les



Vue de l'exposition *Instruments* en présence de l'artiste © Photo : Jeu de Paume, Raphaël Chipault

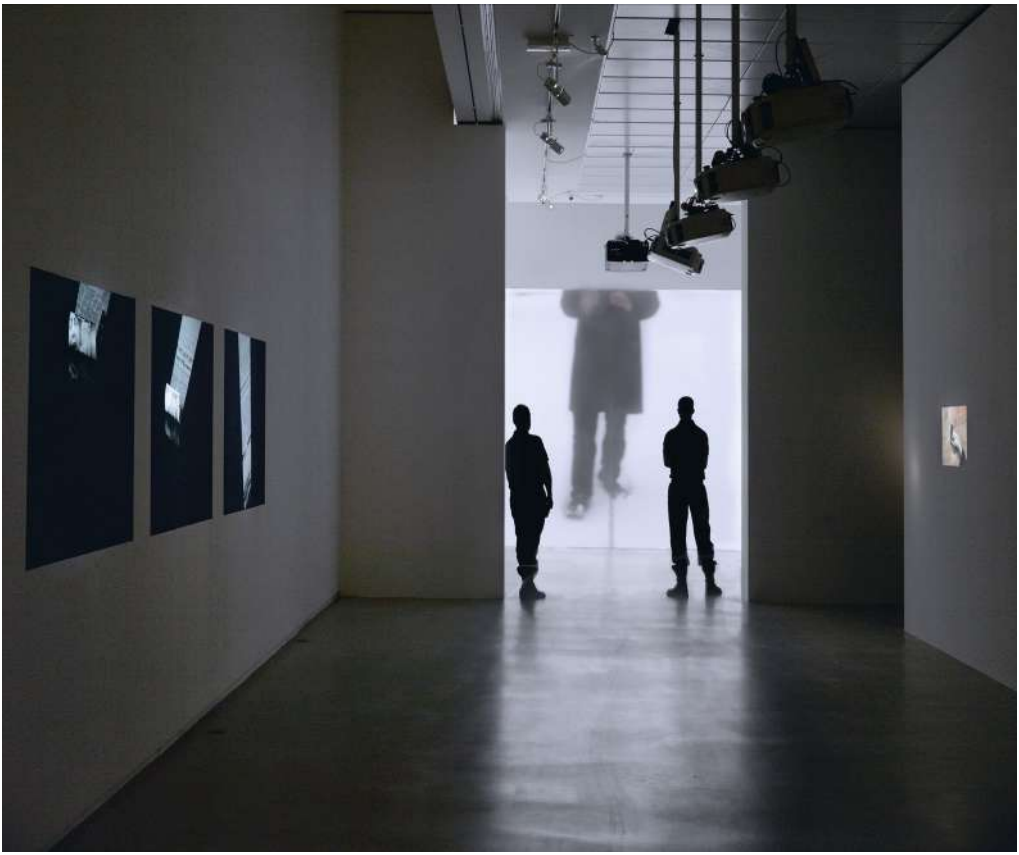
deux sont en friction permanente car il n'y a que du gris dans toutes ses nuances. On peut se poser la question de l'abstrait où du conceptuel même si personnellement je pense que ce n'est pas un film abstrait ! Parce qu'il y a quelque chose à voir.

Il y a plus à ressentir qu'à voir ?

Pour moi *Foyer* rejoint plus le nuancier que l'abstraction ! Ce qui m'intéresse dans le mot nuancier c'est que ça rejoint l'abstraction mais dans l'infime écart d'une couleur à une autre. Plus que l'abstraction, c'est quelqu'un comme Paul Klee qui est une référence ! Quelqu'un qui est entre le réel et l'abstrait ! Ce film *Foyer* est entre l'abstraction et le réel. C'est un film abstrait, mais aussi un film de rue et c'est ça qui m'intéressait. C'est un film qui joint deux espaces antinomiques, l'élan de l'art de l'abstraction et du formalisme radical et puis celui de l'accident qui vient de la rue avec ses voix, la parole des gens et des passants. Il y a plus un rapport à Kasimir Malevitch. Mais un Malevitch qui sort dans la rue entre ses deux périodes (entre *L'homme qui court* et *Carré noir sur fond noir*, Ndlr).

A ce sujet, quelles sont vos références ?

J'en ai beaucoup même si j'ai du mal à les identifier. Je citerai Paul Klee en premier. En fait je m'intéresse surtout aux artistes qui ne sont pas comme moi. Disons que je suis touché par les artistes qui ont un rapport immanent aux choses. Les artistes qui se débrouillent pour que les choses arrivent un peu d'elles même et qui n'ont pas beaucoup d'intention ou une intention activée ou accompagnée par une écoute attentive aux éléments, mais qui vient d'elle même dans leur travail… même s'ils la cadrent. Il y a la référence à Edith Dekyndt (cf le titre de *Esquisse pour E Dekyndt* - Vidéo de 5 minutes, 2017, produite par le jeu de

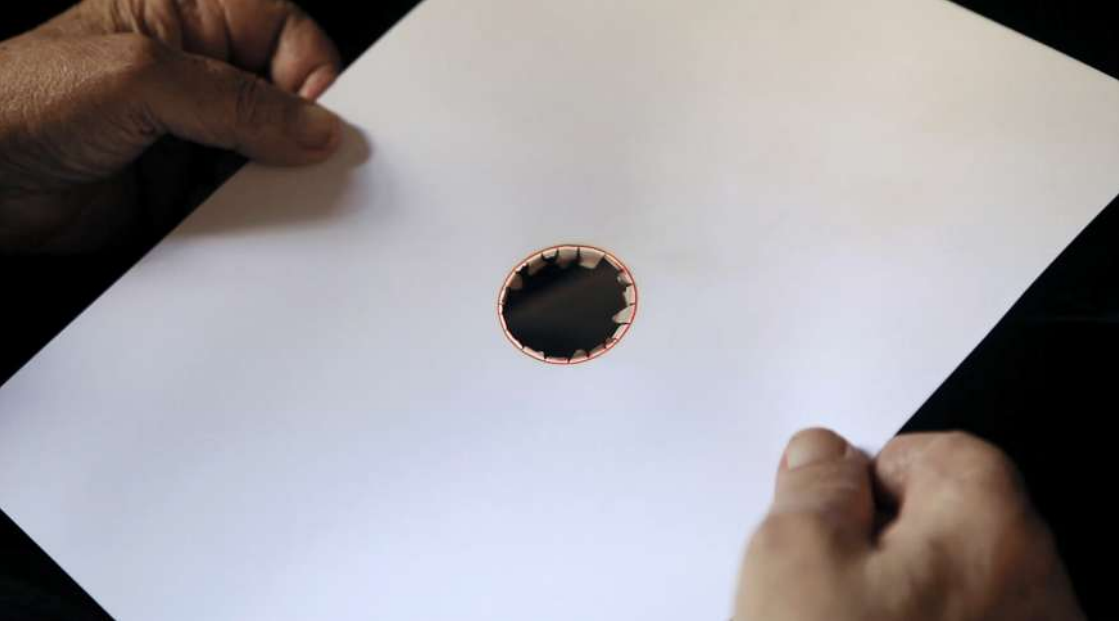


Foyer, Ismaïl Bahri, 2016 - Vue de l'exposition *Instruments*, 2017 © Photo : Jeu de Paume, Raphaël Chipault

Paume, Ndlr) qui est une chose évidente et quelque chose d'assumé comme un élément matriciel de l'exposition. Qui d'autre ! Il y en a tellement. Je ne pense pas qu'il y ait de réelle filiation, il y a plutôt décontamination.

Et qu'est-ce qui nourrit votre travail, votre recherche ?

C'est un mélange. D'un côté des expériences faites en atelier, ou dehors, où je cherche un état et où je ne comprends pas vraiment ce que je fais… Et de l'autre c'est beaucoup de lectures et d'écriture. Donc il y a un pan extrêmement pensé : Philippe Lacoue-Labarthe, des textes d'artistes, Cézanne, des philosophes… Mais je ne lis pas tant pour comprendre des choses que pour glaner des mots, des *activations*… Par exemple je lis un texte que je ne comprends pas mais qui va me donner envie de travailler, parce que là dedans un mot ou quelque chose va déchirer ou provoquer une envie de travail. Mais c'est aussi le cinéma. Les cinéma d'Aki Kaurismäki et de Robert Bresson sont importants. Jacques Tati a été aussi important pour moi à une certaine époque. Kaurismäki, parce que c'est un cinéma extrêmement maitrisé mais qui admet des courants d'air. Un cinéma qui est emporté par la vie parfois et c'est quelque chose de très précieux et d'une certaine manière cette exposition du Jeu de Paume est construite comme ça… par



Sources, 2016 © Photo : Jeu de Paume, Raphaël Chipault

des protocoles extrêmement maitrisés où, plus on avance et plus il y a un lâcher-prise. Entre *Foyer* et *Esquisse*… par exemple on a deux accidents, mais deux accidents cadrés…

L'exposition a été faite comme une expérience, comme une de vos œuvres expérimentales ?

Oui, c'est ce qui m'a vraiment intéressé dans le fait de faire cette exposition. C'est un cheminement. Au départ on est face à des expériences très matérielles et calfeutrées en atelier, en clair-obscur où là le rapport de la science est évident mais plus on avance et plus l'image tend à s'effacer pour laisser place à la lumière, à la blancheur, avec *Dénouement* (2011, 8 minutes, Ndlr) et *Sources* (2016, 8 minutes, Ndlr) pour arriver à cette abstraction, à *Foyer*. Mais paradoxalement quand l'abstraction arrive le son est là. C'est ce croisement qui m'intéresse !

Le son est inextricablement lié à l'image dans la vidéo? Or chez vous il arrive très tard !

Le son existe dans *Revers* et il est aussi visible dans *pouls* (*Ligne*, Ndlr) grâce à l'image. C'est ce type d'image qui m'intéresse car il y a un effet d'accommodation. De loin on a une impression d'immobilité, de silence, mais c'est le détail qui révèle l'intérêt de l'image et sa mobilité et même un son. Y mettre réellement du son trahirait l'effet. Et puis le son n'est pas quelque chose que j'ai encore beaucoup exploré. Le son existe dans *Revers* (série de vidéos, 2017, Ndlr) où le personnage écrase les images. Pour moi *Revers* est même une pièce sonore avant d'être visuelle. L'image met à distance, on est observateur d'une expérience. Mais le son nous met DANS l'expérience. On est dans le papier.

Vous filmez des expériences qui relèvent un peu de la performance tant dans l'image que pour faire une image qui n'est jamais dans un moniteur ou dans un écran mais directement sur les cimaises d'une exposition où le spectateur devient performer.

Un des partis pris de l'exposition, clair dès le début, c'était de ne présenter que des projections.



Revers, Ismaïl Bahri, 2017 - Vue de l'exposition *Instruments*, 2017 © Photo : Jeu de Paume, Raphaël Chipault

D'une part parce que pour moi la vidéo c'est clairement plus que des images mais des lumières avant tout. Ce qui fait que dans cette exposition plus qu'agencer des images je voulais agencer des énergies. La salle entre *Dénouement* et *Sources* (le cercle de feu) est le coeur battant de l'exposition vu que ces deux vidéos son synchronisées et font la même durée. Le hasard a aussi fait que ces deux films vont du blanc au noir. Ce qui fait qu'à un moment ils éclairent l'espace d'exposition puis l'assombrissent juste par la lumière de leurs images et donc affectent les autres luminosités, les autres cadres, les autres images de l'exposition. Et que ça crée une organicité de l'exposition. C'est quelque chose d'important et c'est là-dessus que j'ai construit *Instruments*. Autour de la question de l'énergie. Ce qui supposait d'utiliser seulement des projections. Ensuite les questions d'échelles des cadres est simple. Je les ai travaillés en rapport avec quelle énergie allait émettre telle ou telle vidéo suivant un format qui est en rapport au corps du spectateur et des espaces.

Ce n'est pas l'échelle du corps qui compte, c'est l'échelle de des rapports corps/projections qui est étudiée par Instruments *!?*

C'est l'échelle de l'élément qui est montrée, c'est l'échelle du cadre, c'est la profondeur. Par exemple pour *Dénouement* le cadre est installé de façon à créer une perspective qui prolonge l'action de la vidéo. On a construit des cimaises pour amener une perspective afin que le personnage qui vient vers nous dans l'image crée une symétrie lorsque notre corps s'avance vers l'écran. Donc l'espace de la projection, de l'image, de la caméra devient d'une certaine manière un endroit où l'on se réunit. C'est ça qui m'a intéressé dans la mise en espace de cette exposition. A côté il peut y avoir une petite image qui peut peut-être apparaitre comme une virgule,

ou qui peut inciter le spectateur à s'approcher pour découvrir de l'image : le cercle de feu de *Source* par exemple. Car si de loin on a l'impression d'une image fixe, lorsque l'on s'approche on voit plein de petits micro-éléments. Donc ce sont toutes ces fonctions, ce mariage avec ces rapports d'échelle entre le corps du spectateur, ce qui est filmé et la fenêtre qui est travaillé. Car en fait dans cette exposition j'ai créé des fenêtres. Le parti pris a été de créer des fenêtres et d'expérimenter des couleurs sur les fonds (les cimaises Ndlr) pour travailler la physicalité de l'image. On a donc joué sur la couleur des cimaises et projeté (encadré, Ndlr) certaines vidéos sur du noir, d'autres sur du blanc, d'autres sur différents gris…

Le titre Instruments de cette exposition fait référence à l'expérimentation ?

Pour moi l'instrument c'est la précision même, mais c'est aussi quelque chose qui tranche, cadre, prélève, rend un son, sert à préciser un différentiel, comme les instruments météorologiques. L'instrument sert à préciser et à avoir un rapport précis avec le monde phénoménal, c'est ça qui m'intéresse.

Quels sont les instruments *dont vous parlez : la vidéo, le son, le cadre, le dispositif, la caméra, l'exposition ?*

Ce titre à été posé comme une hypothèse. À vrai dire je ne savais pas quel titre donner. Je n'en voulais pas. Il en fallait un. J'ai cherché un titre *activable* ; C'est à dire que c'est un nom dont on ne sait pas à quoi il fait référence mais qui après avoir vu l'exposition doit poser une interrogation et permettre à chacun d'être coloré et teinté à sa manière. Même si beaucoup de gens ne l'ont pas teinté et s'interrogent encore ! Je voulais aussi un titre froid comme une feuille de papier qui pourrait

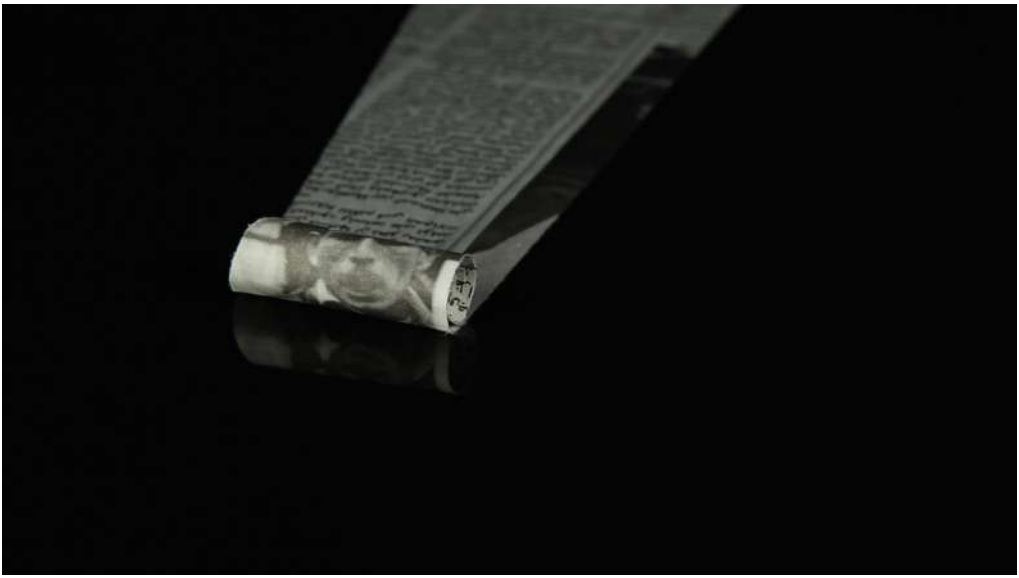


Ismaïl Bahri © Photo : Jeu de Paume, Adrien Chevrot

être activée ou *activable*. Quelque chose de froid, sans vie, mais qui dès lors qu'un geste le rencontre, il va transformer cet instrument. Donc on voit la camera, l'image, le corps du spectateur, le dispositif, les éléments de l'exposition, les expérimentations sous un nouveau jour...

L'exposition comme un instrument ? Et pourquoi pas l'artiste comme instrument ?

D'une certaine manière peut être, mais ce n'est pas une chose à laquelle j'ai envie de réfléchir. Pour moi dans *Foyer*, la feuille de papier qui est devant l'objectif est l'instrument qui fait le film…Mais ça ramène aussi à Talbot qui voulait capturer les images sur les feuilles de papier et qui ne réussit pas à mettre au point la chose avant l'invention de la photographie. C'est l'écran de cinéma.



Film, 2012 © Photo : Jeu de Paume, Raphaël Chipault

Il y aura une suite à Foyer *?*

Foyer est déjà la suite d'un grand projet que j'ai fait en résidence à l'Espace Kiasma (en 2013-2014, Ndlr). Ca a donné lieu à différentes pièces vidéo et à d'autres expositions et notamment à l'exposition *Sommeils* (2014, Ndlr) à l'Espace Kiasma (Les Lilas, a côté de Paris, Ndlr). C'est là où les gènes de *Foyer* ont poussé. C'était une grande installation vidéo dont je suis très content car pour moi une exposition doit activer l'artiste et le remettre au travail… et après *Sommeils* j'ai compris qu'il fallait que je prélève les gènes de ce qui n'était pas encore *Foyer* dans *Sommeils* pour faire le film *Foyer*. Je suis retourné dans les rushes, j'ai tout refait avec un vrai montage.

*Quelle va être l'activation d'*Instruments *? Sur quel projet travaillez vous déjà ?*

Difficile d'en parler, je n'ai jamais de précisions, mais j'ai des intuitions. En ce moment je réfléchis sur un approfondissement du drapeau d'*Esquisse…*, qui comme son nom l'indique est l'esquisse, le germe de quelque chose à venir. Germes d'une réflexion sur la surexposition de l'espace et de la lumière brulée qui à un certain moment devient une pellicule sensible à l'image. Je veux partir de cet accident là et le développer pour faire un film. Ma seconde intuition est autour de la question de LA tempête. J'ai une intuition sur "des gestes à peine déposés dans un espace agité" et je pense à un croisement entre des gestes d'une grande précision et d'une grande délicatesse mais dans un milieu, un paysage, en grand bouleversement

© propos recueillis par Jean-Jacques Gay, le 7 septembre 2017 - Turbulences Vidéo #97

Deuxième écran, premier écrit

Table Ronde - Samedi 18 mars 2017 - Maison de la culture, salle Boris Vian - Clermont-Ferrand
Festival VIDEOFORMES / Service Université Culture

« Storytelling with immersive video is less about telling to the viewers a story, and more about placing them inside of it ». Carles Sora

Présentation d'Elise Aspord :

Je vais commencer par me présenter, je suis docteur en histoire de l'art, et chercheur associée au laboratoire de recherche *Communication et sociétés* de l'Université Clermont Auvergne. Je fais aussi partie de l'ISCC, l'Institut des sciences de la communication du CNRS.

Je souhaiterais remercier nos partenaires pour cette table ronde, le Service Université Culture et Littérature au Centre, Littérature et cinéma. Je souhaite aussi signaler le lien qu'il peut y avoir avec la thématique de cette table ronde et la Semaine de la poésie, partenaire du festival VIDEOFORMES et des rencontres Littérature au centre.

Passons à la présentation des participants de cette table ronde :

- Lorenzo Soccavo, est chercheur associé au programme de recherche *Éthiques et Mythes de la Création* à l'Institut Charles Cros et conseiller indépendant en prospective du livre de la lecture et de l'édition à Paris.

- Golnaz Behrouznia est artiste en résidence à VIDEOFORMES et présente *Lumina Fiction #2* à la Galerie de l'Art du Temps / Chapelle de l'Oratoire.

Je souhaiterais excuser un troisième participant, Jean-Paul Fourmentraux, sociologue. Il organise prochainement un séminaire à la fondation IMéRA à Aix-en-Provence où l'on traitera des bouleversements dans la collecte et le traitement des données d'une part, et de l'autre, sur l'élaboration de nouvelles formes de narrations et d'éditions.

Jean-Paul Fourmentraux aurait sûrement eu des choses à dire quant à la thématique qui nous intéresse aujourd'hui car il aurait pu mettre en avant des personnalités qui explorent de nouveaux dispositifs d'écriture et formes d'éditions numériques. Certains modélisent la connaissance via différents média, comme le jeu vidéo par exemple grâce aux « Machinima », ou encore le web-documentaire.

Au début était le verbe-image - Introduction

Cette année, la table ronde reprend un peu le fil

de celle de l'année dernière au cours de laquelle nous avions abordé l'écriture à l'ère du numérique. M. Soccavo y était présent et nous le remercions d'avoir bien voulu participer à cette nouvelle étape.

Précisons que, M. Fourmentraux n'étant pas là, le plan de cette table ronde a été quelque peu modifié. Il était question de confronter les deux temps d'écriture, anté-production et post-production. Un temps de l'avant image et de l'après image. D'après ce temps double, l'idée était de poser la question du langage, autant pour l'artiste que pour le lecteur. Ces deux temps seront abordés mais de manière un peu différente que ce qui était prévu au départ.

Nous nous attacherons donc plus aux aspects de l'anté-production, l'avant image, ce qui procède de son élaboration stylistique, lorsque l'image devient verbe (le verbe au sens de langage), en espérant pouvoir traiter de l'après image, où le verbe se fait image, en 2018.

L'image devient verbe, c'est l'occasion pour M. Soccavo, chercheur et consultant sur la prospective du livre et de la lecture, de discuter de la question de la narration non verbale. Comment se fait-il qu'à partir de l'image on puisse élaborer du sens ? S'il existe de nombreux exemples de courts métrages, de fictions, de films d'animation sans paroles, cela ne signifie pas qu'il n'y a pas un énorme travail d'écriture et de scénarisation en amont. Cela peut aussi être le cas pour le médium numérique. Cette première écriture, de l'avant, exige des versions multiples et un travail colossal.

Pour faire le lien avec la Semaine de la poésie, en cours actuellement, je vous livre une courte discussion que j'ai eue avec le poète Jean-Pierre Siméon qui a tenu une allocution la semaine dernière à l'ESPE au cours de laquelle j'ai appris qu'il était aussi le fondateur du festival Ciné Poèmes à Bezons. Voilà ce qu'il disait : « C'est un festival de court métrage car cela me semble le format le plus propre à assumer les caractères constants du poème que sont : l'ellipse, la suggestion, l'allusion, la métaphore, la densité et l'intensité du dire. Je crois que la création poétique dans l'image est une objection à la domination actuelle de l'image informative, factuelle et prétendument objective. Tout ce qui déconcerte le regard est une école de l'intelligence, la poésie est l'art de la pensée concrète disait Aragon, et c'est aussi une objection au règne du discours conceptuel. »

Il y a donc aussi une grammaire de l'image, un lexique de l'image et du son dont il sera aussi question.

Avant de donner la parole à nos deux invités, je propose de vous montrer deux vidéos, deux exemples de convergences entre littérature et images en mouvement. Il s'agit de livres numériques où les médias interfèrent ensemble. Premier exemple, *Alienare*, une fiction de Chloé Delaume et de Franck Dion, et *Night of the Living Dead Pixels*, un livre pliable à lecture multiple aux éditions Volumique.

La narration non verbale

Lorenzo Soccavo :

Nous allons entrer sans attendre dans le vif du sujet avec ces deux images juxtaposées, l'une représentant un ciel et l'autre une statue de Zeus, et comprendre comment les grecs anciens pouvaient voir leur dieu dans le ciel. Il nous arrive souvent de voir des formes reconnaissables dans certains nuages. Ici par exemple un hippocampe. Ces formes que l'on reconnait dans les nuages, c'est ce qu'on appelle des paréidolies. Il s'agit d'une forme d'illusion d'optique engendrée par notre cerveau et qui nous permet de reconnaître dans des formes naturelles soit des visages humains, soit des silhouettes d'animaux. Cela veut dire que notre cerveau, au cours de son évolution, s'est adapté

pour assurer notre survie, à reconnaître rapidement des visages d'autres êtres humains ou des formes animales dans les éléments naturels. C'est déjà une forme de lecture. A ce sujet je vous encourage à vous renseigner sur les travaux du professeur Stanislas Dehaene qui enseigne notamment au Collège de France et à l'Institut d'Imagerie Biomédicale, NeuroSpin. Il est possible de suivre ses cours en ligne via le site du Collège de France. Il avance que c'est toujours dans l'apprentissage de la lecture et dans sa pratique courante que ce sont les mêmes zones cérébrales qui sont en action et en quelque sorte recyclées, et on peut penser, selon cette hypothèse que j'avance, que l'imagerie mentale qui s'exerce quand nous lisons un texte est aussi générée par ces mêmes réseaux neuronaux, ou en tout cas, très proches. Nous avons tous vécu l'expérience de lire un roman et d'en voir l'adaptation au cinéma, et de se trouver perplexe face à l'adaptation visuelle qui en est faite. Comme si nous n'avions pas vu les choses comme cela, intérieurement. Cela pose la question de savoir comment nous arrivons à produire ces images mentales et où nous les voyons.

Voici une peinture de Battista Dossi, datée de 1544, que j'ai eu le plaisir de découvrir au musée du Luxembourg il y a quelques années, pendant l'exposition intitulée *La Renaissance et le rêve*. Le tableau était exposé dans la dernière salle de l'exposition, une salle dédiée au réveil. On y voit une jeune femme éclairée par une source lumineuse dont l'origine est inconnue, qui ne vient pas d'elle, elle n'irradie pas, mais on peut dire en quelque sorte qu'elle « porte la lumière », comme elle porte des vêtements. Tout s'éclaire quand on connait le titre de la toile, *L'allégorie de l'aube*. La figure féminine ici représentée symbolise donc l'aube. L'homme est une espèce animale qui se raconte des histoires. Bien longtemps avant, chez les grecs par exemple, des hommes ont imaginé que tous les matins, une dame arrivait en compagnie de quatre chevaux blancs qu'elle attelait au char d'Apollon pour qu'il puisse faire rayonner le soleil dans le ciel tout au long de la journée.

Afin de poursuivre mon intervention, il me faut citer une phrase que j'ai tirée de *Le Côté de Guermantes* de Marcel Proust : « Nous sentons dans un monde, nous pensons, nous nommons dans un autre, nous pouvons entre eux établir une concordance mais non combler l'intervalle. » Et justement, dans ces rapports du texte, de l'image, de la perception et dans notre lecture des images, je pense que nous sommes exactement dans cette problématique. C'est-à-dire que nous percevons notre environnement en fonction de notre équipement sensoriel, culturel, en fonction encore de notre éducation de nos habitudes etc. En quelque sorte, un carcan nous prédispose, et il y a le travail du langage, celui de mettre des noms ou de raconter une histoire qui se fait à un autre niveau. Entre ces deux niveaux, notre cerveau commute en permanence et tout naturellement mais il n'y a pas vraiment de concordances entre ces deux plans.

Tout cela peut sembler un peu abstrait, mais cela peut s'éclairer quand on définit l'action de lire, le processus de lecture. J'illustre mon propos en vous montrant cette reproduction du *Christian lisant son livre* de William Blake. Qu'est-ce que lire ? C'est d'abord une captation à l'aide de nos organes sensoriels, puis c'est décoder, et enfin se documenter. Nous captons, nous décodons et nous documentons. L'action de lire est donc le réflexe indispensable et vital de tout organisme vivant. Le plus petit organisme, unicellulaire, s'il veut survivre dans son environnement, doit absolument opérer ce processus. On peut avoir en mémoire, dans le contexte de VIDEOFORMES 2017, le travail de Golnaz Behrouznia, le vivant est par essence narratif. Dans *Les Villes invisibles*, Italo Calvino explique qu'au début on lisait dans la nature ce qui tranchait, faisait sens. Par exemple des bourgeons sur un arbre indiquaient l'arrivée du printemps,

des traces de pas sur le sol d'une forêt indiquaient le passage d'un animal particulier. Aujourd'hui, l'environnement citadin est surchargé de signes qui ne représentent pas directement les choses mais qui évoquent toute une succession de significations. J'aime aussi, sur le sujet, conseiller la lecture de *À la table des hommes* de Sylvie Germain.

Comment se fait-il qu'à partir d'images seules, nous élaborions du sens ?

Je vais parler de ce qui se passe quand nous rêvons. Je pense que déjà, cela vient des sources mêmes du langage articulé. D'après les dernières théories, notre espèce serait passée de l'inarticulé à l'articulé avec ce que l'on appelle le signal découplé, c'est-à-dire, nous avons été plus ou moins contraints par les événements de pouvoir parler de choses que nous n'avions pas devant les yeux, donc ni le montrer ni le désigner. Pendant longtemps, désigner, montrer, ou réagir en fonction de son environnement immédiat a suffi. Il s'agit de dire qu'on a tué un gibier ou qu'il y a un danger là-bas, de revenir vers la tribu et de raconter quelque chose. Et après cela a été utile puisqu'on a pu mentir. Le mensonge a joué un rôle important aussi dans l'apparition du langage articulé.

Le rêve depuis 1961.

Il y avait une théorie en France, développée par le Professeur Michel Jouvet, qui liait le rêve au sommeil paradoxal. Phase connue de tout le monde où le sommeil est plus superficiel, moins profond, où les paupières battent très rapidement. En réveillant les personnes à ce moment-là, il s'était rendu compte que ça correspondait à des périodes de rêve. Depuis un an et demi, un autre professeur français, le neurobiologiste Jean-Pol Tassin développe une autre théorie. Le théo de théorie, c'est le théo de théologie. Une théorie au départ désigne des gens qui se mettent en procession pour aller dans un temple afin d'officier. Donc théorie n'est pas forcément quelque chose de sérieux, tout dépend de notre point de vue, de l'équipement avec lequel on le perçoit, d'où on se situe. Donc il ne s'agit pas de vérité. Le professeur Jean-Pol Tassin a donc réveillé des gens qui dormaient en dehors de ces phases de sommeil paradoxal et il s'avère que beaucoup de gens rêvaient. Ça semble bête comme ça, il y a des protocoles expérimentaux très sérieux et scientifiques. Ce qui est intéressant, c'est la théorie, selon moi très poétique du professeur Tassin. Pour lui, l'éveil déclencherait le rêve. C'est intéressant de réfléchir là-dessus parce qu'on rêve avec des images. Quand on est éveillé, il y a toute une excitation neuronale qui se met en branle dans le cerveau, de la sérotonine est injectée en dose pour que nous devenions très vite vigilants. Regardez dans votre lit, dans votre chambre, dans un milieu sécurisé. Un peu comme les premiers hominidés qui descendaient des arbres pour essayer de se mettre à marcher. Ils avaient intérêt à être vigilants très rapidement. Donc notre cerveau, très rapidement se réactive, et, en quelques dixièmes de secondes, tout un flux d'images apparaît. C'est ce que nous percevons que nous organisons comme rêve. Cette théorie de Jean-Pol Tassin est très jolie, il est très poétique de croire qu'en fin de compte le rêve est engendré par l'éveil. Cela peut vouloir dire sur un plan mystique, j'espère ne pas vous faire peur, qu'avec le nombre d'images dans lequel nous sommes naturellement immergés, l'humanité serait peut-être dans une phase de réveil et nous serions donc plongés dans un monde d'images. Vous savez, j'ai vu une mouche passer tout à l'heure…elle est contemporaine de nous mais elle perçoit les choses différemment. Elle n'est pas tout à fait dans le même monde que nous. Il suffirait d'un rien pour que nous percevions les choses de manière tout à fait différente, d'une petite lésion cérébrale, d'un accident vasculaire cérébral pour qu'on perde la lecture. Les personnes n'arrivent

plus à lire, elles ont le texte, elles savent écrire, tout d'un coup elles ne peuvent plus lire. Il suffit d'une petite lésion quelque part pour que notre vision change réellement. Le monde que nous percevons est quelque part imaginaire. Nous sommes câblés pour le percevoir. Si nous mettions une télé portable, vous verriez la télé. Et nous, on ne la verrait pas. Il y a des tas d'ondes qui nous traversent actuellement.

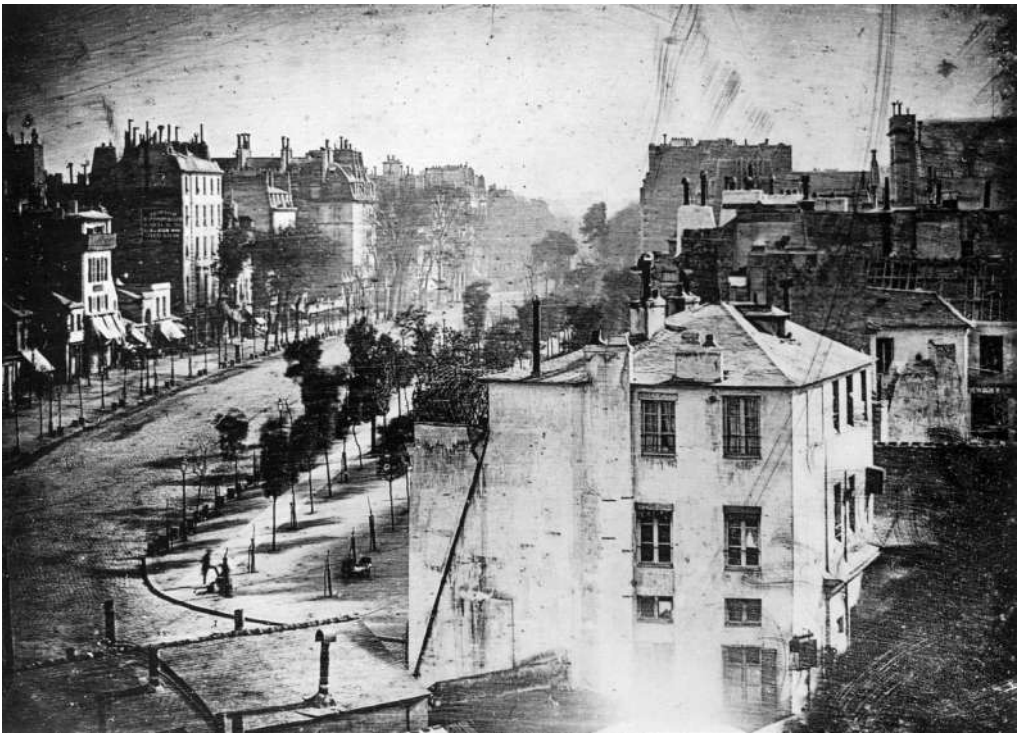
Si nous ne sommes pas sur la bonne fréquence vibratoire pour les percevoir, nous ne les percevons pas. Je vais répondre à ce que disait Elise en introduction, comment avec toutes ces images disparates, qui n'ont aucun sens et dont nous sommes bombardés au réveil, nous faisons du sens, nous nous racontons une histoire. On sait d'ailleurs que plus le temps passe après le réveil, plus on arrange ses rêves, on les scénarise. On voit très bien comment cela peut se rapprocher des phénomènes d'ellipses, de narrations à partir d'images. On le voit dans la BD. Entre deux cases d'une BD, nous arrivons à reconstruire le film logique, à construire une histoire. On le voit au cinéma, c'est pour cela que le montage au cinéma et dans l'audiovisuel en général est une phase d'écriture aussi importante que le scénario. Selon les images que vous montrez ou que vous ne montrez pas, vous orientez le spectateur vers une lecture ou vers une autre.

La mission que je me suis confiée n'est pas tellement dans ces stratégies d'actions mises en place par les auteurs, quels qu'ils soient pour orienter la lecture, mais développer, permettre aux lecteurs de développer leur autonomie, approcher l'espace mental du lecteur de fiction littéraire pour, en quelque sorte[1], qu'il devienne ce que j'appelle un « fictionaute », c'est-à-dire un voyageur inter fictionnel, afin qu'il puisse entrer dans les histoires, prendre une certaine liberté par rapport à toutes ces stratégies d'écriture mises en place en amont.

1 - Voir l'essai de Umberto Eco *Lector in fabula*, où il montre comment dans un roman, les auteurs anticipent la lecture qui va être faite de leur texte.

C'est utile en bibliothérapie, même si la bibliothérapie est très loin d'être développée en France et en Europe. On voit ce besoin, avec le transmedia et les nouvelles formes d'exploitation de l'écrit et de lectures que nous pouvons rencontrer, la multiplication des sollicitations, s'exprimer naturellement dans ce que nous appelons les fan fictions : entre 2 séries de fictions, des personnes, jeunes écrivent soit la suite soit ce qui va se passer entre deux épisodes. Par exemple si un personnage est mort dans le manga ou la série, ils prennent une liberté par rapport aux stratégies comme l'expliquait Umberto Eco.

Dans la photo du Boulevard du Temple à Paris, de 1838 de Daguerre, on ne voit personne ou plus exactement on distingue deux personnages : un monsieur qui se fait cirer les chaussures et le cireur de chaussures. Toute la foule, toutes les personnes qui circulaient ne sont pas visibles. Elles sont en quelque sorte *entrées* dans l'image. Le temps de pose à l'époque était très long, au moins une demi-heure. Je vois dans cette photo une métaphore, au sens étymologique, qui nous transporte à un autre niveau de sens. Avec une image, c'est une hyper métaphore de *La Septante* (traduction de la bible hébraïque en grec vers – 270). Je vous donne la traduction par Jean-Louis Chrétien dans un ouvrage paru l'année dernière aux Editions de minuit *L'Espace intérieur*, dans une perspective chrétienne. Je l'ai lu pour voir l'espace intérieur de la lecture ou du lecteur de fiction. Ce psaume de *La Septante* dit « c'est dans l'image que chemine l'homme », j'aime bien voir dans cette photo de Daguerre, tous ces hommes et ces femmes qui sont passés, qui cheminent dans l'image. Si on fait bien attention on peut voir les paréïdolies dont je parlais au début de mon intervention, si on fixe les frondaisons d'arbres, on a une impression de foule et si on fixe certains détails à d'autres endroits, on a l'impression de voir des gens sur les toits, de voir des gens voler. Cette foule qui a disparu peut être



Boulevard du temple, 1838 © Photo : Louis Daguerre

imaginée, on peut la faire revivre à un autre niveau. Je pense que dans la genèse de notre espèce, l'image est première. Je recommande le livre de Sylvie Germain, *À la Table des hommes*, elle y montre bien cela de manière romanesque.

Nous sommes immergés dans l'image nous n'avons pas le choix. Dans les peintures pariétales, on peut voir un parallèle intéressant même si cela paraît un peu facile et est critiqué à l'heure actuelle. Nous initions une lecture du monde en fonction de notre développement. On peut retrouver en chacun de nous les phases de développement de l'espèce. La phase du nourrisson est comparable à la phase que nous appelons préhistoire. Nous sommes submergés d'images, de rêves. Nous n'avons pas de récit de nourrisson, mais d'après les enregistrements des encéphalogrammes, ils auraient une très très grande activité onirique. L'acquisition du langage articulé un petit peu plus tard puis la prise de contrôle de ce langage, permet le langage performatif, le langage qui peut créer ou permettre le mensonge. C'est un peu un processus alchimique, c'est au cours de ce processus que les images deviennent verbe. Le verbe singulier prend forme.

Des grottes de Lascaux au casque de réalité virtuelle, ce sont les images qui initient le langage et pour paraphraser Ludwig Wittgenstein : « les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde ». D'où la nécessité de s'entraîner pour devenir des fictionnautes.

Question d'Elise Aspord :

Je voudrais revenir sur l'expérience de Stanislas Dehaene menée au Brésil, j'avais compris que les zones cérébrales de l'image sont aussi celles

qui permettent de lire un mot et un texte et que la lecture de la lettre, du mot n'est pas si naturelle qu'on pourrait le penser mais c'est l'image réactivée dans cette zone qui permet la lecture.

Lorenzo Soccavo :

Absolument. Il avait travaillé il y a quelques années pour voir ce qui se passait dans le cerveau chez un adulte qui apprenait à lire. Il s'était rapproché d'un laboratoire sur le langage. Ils avaient trouvé un adulte d'une cinquantaine d'années en Amazonie, complètement analphabète. Ils lui ont appris à lire et ont fait des examens d'imagerie cérébrale, qui ont conforté leur théorie. Les zones utilisées pour le texte écrit sont exactement les mêmes que celles qui servent dans la nature à reconnaître les formes. Nous avons ces paréïdolies qui s'enclenchent. Lire du texte imprimé n'est effectivement pas une activité naturelle, cela utilise des zones cérébrales utilisées à d'autres fonctions précédemment, ce que l'on appelle la plasticité neuronale.

Un autre aspect très intéressant aussi en neuroscience est ce que l'on appelle les neurones miroirs. Quand quelqu'un soulève un poids, des neurones moteurs s'activent. Quand on voit quelqu'un soulever un poids, les neurones miroirs s'activent. Malheureusement il y a très peu de recherches sur la lecture de fiction, sauf pour la dyslexie ou les personnes frappées d'alexie[2]. On peut penser que quand nous lisons, par exemple une scène d'action, que nos neurones miroirs s'activent. Les prochaines années vont nous apporter beaucoup de découvertes de ce côté-là. Il faut se méfier des appareils, casques de réalité virtuelle et autres technologies, c'est amusant et il faut les tester mais nous faisons plus fort chaque nuit quand nous rêvons, ou quand nous lisons et il faut faire confiance à la conscience du lecteur, c'est là que nous acquérons une certaine autonomie.

Question du public :

Liens avec imagerie du cerveau : a-t-on fait des études au niveau des aveugles de naissance quand ils lisent ? Ou en utilisant d'autres sens ?

Lorenzo Soccavo :

Je n'ai pas d'informations particulières sur ce sujet.

Stéphane Troiscarré :

Bernard Morin, chercheur à Strasbourg, est un mathématicien, aveugle. Il est topologiste. Il a fait le théorème de l'inversion de la sphère en 1980. Il manipule des formes, cela signifie qu'il a des images mentales efficaces, qu'il construit avec ses notions de mathématique. Ce serait un indice comme quoi notre cerveau serait un laboratoire analogique, qui peut reprendre des morphologies et les ré-agencer avec des systèmes symboliques. Avec la question permanente du continu perceptif.

J'ai une autre remarque : notre civilisation est très particulière, nous avons créé l'image pléthorique, c'est-à-dire l'abondance d'images, à partir de la Renaissance et de l'eau-forte. Avant, les images étaient rares, statiques. Rome n'était pas fondée sur des images. On connaît bien le statut du peintre, artisan misérable. A la Renaissance on fabrique des images en abondance et ensuite avec la création de la lithographie au début du XIXème siècle. Pour les gens qui ont 50, 60 ans, nous avions encore des « bons points », des images à l'école. Ce qui s'est complètement arrêté, dans les années 1980 probablement. Maintenant les images sont partout mais devenues plus oniriques. Quand on regarde l'image digitale, soit c'est une matrice de points, soit vectorielle et c'est un calcul, quoi qu'il arrive il y a toujours un calcul caché derrière. Il y a désubstantialisation de cette image. Omniprésence de l'image, toujours de situations paradoxales.

2 - trouble d'accès à la lecture.

Lorenzo Soccavo :

Merci pour cette information très riche.

En association d'idées à ce que vous dites, il y a un ouvrage des années 1870 de Edwind Abbot, *Flatland* (- le plat pays - chez Denoël, Présence du futur). C'est une petite utopie qui décrit un monde en deux dimensions, où il est très difficile de concevoir 3 dimensions. Dans ce monde, les formes sont en 2 dimensions. C'est l'histoire d'un carré qui un jour vit une expérience mystique, il se rend compte qu'une sphère traverse son monde. On voit un petit point noir qui est le point de jonction de la sphère avec ce monde, ensuite on voit des cercles de plus en plus grands et cela décroit jusqu'au dernier petit point noir qui est l'ultime point de contact. Dans tous les cas la sphère n'a été vue qu'en 2 dimensions. Cela montre par analogie comment des êtres comme nous peuvent concevoir une 4ème dimension, et notre petit carré finit en asile psychiatrique !

Vos remarques m'ont suggéré aussi ce qui se passe si on écrit images, e-mages. Là on trouve la magie, cela nous ouvre des perspectives de pensée.

Stéphane Troiscarré :

Visiblement les êtres humains se sont toujours conçus sur des projets métaphysiques, c'est sur quoi on butte dans notre civilisation qui a énormément de problèmes avec la religion. Raison et démocratie oublient le métaphysique. Si on va à la Japan expo, on voit des jeunes gens qui ont besoin de mythes, de récits et après votre introduction, une idée m'est venue à l'esprit ; il ne faut pas oublier que *l'Iliade et l'Odyssée* étaient aussi des documents pédagogiques, c'était le fondement de l'histoire de la civilisation et l'apprentissage du grec. Ce qui est passionnant c'est la capacité métaphysique de se raconter des histoires. La religion, c'est un ami qui n'existe pas, oui, mais on a besoin d'amis qui n'existent pas.

Lorenzo Soccavo :

C'est pourquoi j'ai redéfini le mot théorie. Je n'ai pas reparlé des métalepses, passages de la réalité à la fiction. Il y en a plein dans la vie quotidienne. A Londres par exemple, vous pouvez visiter la maison de Sherlock Holmes, au château d'If, la cellule d'Edmond Dantès, qui sont des personnages fictifs. Comme dans les conventions où les personnes s'habillent et jouent les rôles de leurs héros de mangas, cela montre bien le désir que nous avons de suivre la jeune Alice pour passer de l'autre côté du miroir.

La parole passe à Golnaz Behrouznia, dont l'œuvre *Lumina Fiction #2* est présentée à la chapelle de l'Oratoire.

Golnaz Behrouznia :

Les images et le son évoluent en fonction du passage des visiteurs. La narration est une succession d'éléments en évolution. Quand on regarde un poisson évoluer dans son aquarium, on est dans une narration, une histoire qui se forme. Dans une création audiovisuelle, par l'évolution progressive des phases, on est aussi dans une sorte de fiction.

Dans *Lumina Fiction*, c'est comme dans le roman contemporain, où on peut avoir un désordre dans les chapitres, parcourir différemment l'univers de l'histoire.

Depuis une dizaine d'années j'expose et je créée, depuis la fin de mes études aux Beaux-arts de Téhéran, en option sculpture. Je suis arrivée en France en 2008 où j'ai repris des études. Depuis 2011 je pratique vraiment et depuis 2013 je consacre mon temps à mon travail artistique. J'ai toujours eu cette fascination pour le vivant, le fonctionnement de la vie. En Iran, j'ai commencé à travailler sur les matériaux, sur la chimie, sur les environnements visqueux, liquides et aussi sur les

évolutions formelles des installations. En arrivant en France j'ai commencé à travailler sur un répertoire de formes parce que je me suis dit qu'en partant sur les outils numériques je pourrais développer mon travail autour du vivant. Il est question de créer une classification, c'est un fonctionnement mental de l'humain de créer des catégories qui permettent de mettre en place des langages. Je suis partie sur un répertoire de formes en lien avec des classifications biologiques. C'est un travail qui se fait par expérimentation, comme les recherches scientifiques. Cela me fait comme une encyclopédie ou base pour les travaux d'animation vidéo. Ce que j'ai fait dans le dispositif que j'ai créé est de relier le travail de volume et de support de matières au support numérique. Je suis entre le réel et le virtuel, le plastique et le numérique, l'imaginaire et la biologie, dans une sorte de continuité de l'histoire de l'art. Je fais du mapping sur le support de matières, dans la continuité du support numérique. Si on revient sur la question des notions qui ont animé mon travail, c'est ma fascination, dans la biologie du fonctionnement des systèmes et comment le vivant crée localité et globalité, unité et diversité. Je me réfère beaucoup à un scientifique chilien Francisco Varela décédé au début des années 2000, neurologue et épistémologue, sur la question d'émergence et l'environnement.

J'ai travaillé sur plusieurs pièces : par exemple dans ma pièce *Corps – écran*, c'est le système qui m'intéresse, l'idée est qu'il y a inspiration de modèles extérieurs à l'art, mais ce n'est pas une représentation du réel. Nous étions quatre pour cette œuvre : chorégraphe, musicien, quelqu'un montait l'image en temps réel et moi au tracking vidéo. Comme dans un système vivant les éléments interagissent et se fabriquent en temps réel et il se crée un niveau supérieur avec le « ping-pong » entre nous quatre.

Nous avons la pluralité et l'unité en même temps ; c'est ce qui me passionne. Dans la pièce *Connexa viva*, conçue notamment avec des chercheurs en informatique de Toulouse et des chercheurs de l'INRA, j'ai fabriqué des coques en résine dans lesquelles se trouvent les éléments informatiques, je voulais que tout soit englobé. L'image était retro projetée de l'intérieur. Chacun de ces cinq supports organiques séparés mais reliés est attribué à une créature. Une banque de données de dessins que j'ai réalisés devient dynamique par le programme, s'anime et évolue en temps réel. Les visiteurs sont comme les spores pour la communication des plantes entre elles. Ils font la connexion par la caresse, le support de résine est tactile. Les créatures sont en interaction. On leur donne des caractéristiques audio-visuelles différentes (forme, mouvement, couleur, son), c'est comme un sorte de jeu à partir de caractéristiques biologiques.

Les formes de résine peuvent évoluer ou il peut y avoir une « fight », par exemple dans le système vivant on part de la théorie darwinienne : adaptation, évolution… mais cela ne marche pas que pour les vivants, les interactions biologiques aussi, sur plusieurs générations. Moi je donne au comportement dynamique du dessin la possibilité d'évoluer immédiatement. Parasite obligatoire ou non obligatoire, comme dans la nature. Système créatif de la vie qui me dépasse et continue, c'est une œuvre en train de se faire, la créature peut décider de modifier son rôle. Dans un système vivant, vous savez que des cellules peuvent décider de se « suicider », avec une sorte de conscience de son existence, dit Varela. Ce qui va se passer dans *Connexa viva*, par exemple si l'organisme est attaqué par sa couleur, il peut décider de devenir noir et blanc, il se libère de sa couleur pour se nettoyer de l'attaque. J'ai réalisé un prototype.

Lumina Fiction est une pièce réalisée avec Les mille tiroirs, structure d'art contemporain en Ariège. Le programmateur, Xavier Malbreil est écrivain, il travaille beaucoup sur la narratologie. Il m'a laissé carte blanche pour créer une pièce immersive.

J'ai une fascination pour le monde aquatique, là où l'attraction a un autre comportement et pour les animaux luminescents, poissons ou insectes. Il s'agissait de parler de fourmilière, d'un corps géant qui pose la question de globalité et de l'évolution d'un niveau inférieur, en interaction avec le visiteur. Et j'avais également envie de libérer l'image dans l'espace. Nous avons produit la première version en 2015, qui a pas mal tourné. Ce qui me gêne dans l'interactivité c'est que cela soit du divertissement, comme dans l'environnement où l'homme prend, se considérant du niveau supérieur. Il y avait environ 4 phases en mouvements et en sons. Avec François Donato, à Vidéoformes dans le cadre de la résidence, nous avons pu développer la pièce interactive en deuxième version.

Elise Aspord :

J'ai noté que les notions de diversité dans l'unité, unité dans la diversité reviennent régulièrement.

Lorenzo Soccavo :

Ce qui m'a touché est le désir de recréation de la vie, cela m'a rappelé le Golem. On peut imaginer que toutes ces petites créatures créées se rassemblent pour créer une créature golémique.

Golnaz Behrouznia :

Ce qui est important pour moi est ne pas tomber dans une représentation scientifique parce je parle de biologie sans être scientifique, et ce n'est pas mon propos. Pour citer Gilles Deleuze : « Le rôle de la création est la création ». En revanche il y a toujours des interactions avec l'extérieur du domaine de l'art, pour peut-être proposer de nouvelles visions. Je ne suis pas dans la défense post humaniste ou des nouvelles technologies. Je fais un travail au-delà de tout cela. Cela se passe dans ma tête, j'ai cette fascination pour la vie. Le rôle de l'artiste est de proposer autre chose à la société, nouvelles propositions, nouvelles contemplations.

Elise Aspord :

Ce qui est aussi intéressant par rapport au thème de la table ronde est l'interaction avec le spectateur. Tu as parlé du rapport avec le déchapitrage de romans contemporains, peux-tu parler du travail que tu as fait avec François Donato ? La narration non verbale n'est pas évidente, il semble que des mots sont mis pour certains, par nécessité alors qu'il faudrait se laisser porter. C'est pareil pour la poésie, notamment hier avec les poésies de l'Oulipo.

Golnaz Behrouznia :

Dans la première version, j'ai travaillé sur l'immersion très progressive comme dans la nature. Des visiteurs remettaient cela en cause, car ils avaient l'habitude de réactions rapides. Dans la deuxième version, on a des comportements évolutifs et des choses plus immédiates, cela répond à cette frustration. Un médiateur explique qu'on peut entrer à l'intérieur de la pièce mais j'aime que le visiteur fasse son chemin. C'est un comportement de l'apprivoisement, de présence : est-ce que tu es proche de moi, est ce que tu restes ou pas, est ce que tu m'accompagnes ou pas ? Ce qui est intéressant dans la création numérique c'est que l'on puisse avoir un feed back dans le cœur de la création même et se fabriquer avec la présence et le comportement des visiteurs, l'œuvre fait sa vie sans le créateur.

Il y a un scénario de base mis en place avec des choix créatifs à l'intérieur. Il y a une trame conductrice. Zone 2, Zone 3 en fonction de la proximité des gens et plusieurs choix aléatoires, ainsi que pour le son ; ce sont des enregistrements de matières organiques et de créations à partir de matières pour créer des bibliothèques liées à chaque comportement. Il y a des variateurs sur les bruitages.

Lorenzo Soccavo :

Je suis passé hier et j'ai voulu voir comment cela réagissait à ma présence. Une médiatrice s'est approchée de moi, elle m'a dit qu'une créature me correspondant allait apparaître. C'est très intéressant au niveau langage de remarquer qu'il y a quelques années on parlait d'interaction maintenant on parle d'immersion mais on recherche toujours spontanément l'interaction dans l'immersion. Il y a des choses à creuser pour les personnes qui font de la narration, de la mise en scène. Les jeux vidéo seront de moins en moins narratifs mais seront des mondes dans lesquels les joueurs seront immergés, sans suivre la mission que le joueur avait auparavant. Comme dans un monde parallèle.

Stéphane Troiscarré :

Votre programmation me fait penser à l'œuvre de Conway avec les automates cellulaires. C'est une expérience des années 1970, sur papier au départ : des carrés ont des instructions de survie. Cela ressemble au « serious games ».

Vers 2000 il y a eu une évolution dans les jeux vidéo où on pousse les murs. Il y a eu une expérience à Canal en 1995, *Le deuxième monde*. Puis Second life, Open sim. A partir des années 2000, on peut créer des mondes supplémentaires.

Lorenzo Soccavo :

Et dans le cyber espace, on trouve des Golem.

Stéphane Troiscarré :

Oui, c'est étrange comme on bégaye sur des mythologies très anciennes et pour autant on tombe sur de nouveaux paradigmes : par exemple la procédurisation du monde en images de synthèse fait appel à un phénomène qui s'appelle l'acheiropoïete, c'est-à-dire l'image non faite de main d'homme. Pour autant maintenant ce sont des bots ou des applications qui vont fournir ces mirages. Je ne pense pas que nous soyons encore en mesure de comprendre tout ce qui se trame derrière.

Golnaz Behrouznia :

Ici on est dans une forme où c'est la création artistique qui propose ces outils, on n'est pas vraiment dans la question de l'intelligence artificielle.

Stéphane Troiscarré :

L'avez-vous expérimenté ? Ce n'est pas vraiment de l'intelligence artificielle.

Golnaz Behrouznia :

Oui, c'est le principe de vie. Comme Galapagos, qui suit les théories de Darwin. Il y a un choix esthétique et audiovisuel. En France Louis Bec travaille sur un référencement. Il propose des cheminements et des logiques complètement réinventées. Une jeune artiste scientifique à la base fait un travail très intéressant aussi : Robertina Sebjanic, avec des dispositifs sculpturaux, quelquefois des vrais animaux, des programmes informatiques très poussés.

Question du public :

Vous avez dit ne pas vouloir tomber dans la représentation scientifique. C'est quoi pour vous ?

Golnaz Behrouznia :

Avez-vous déjà vu des dispositifs dans des muséums ou dans des centres de culture scientifique ? On est dans une précision de représentations, pour comprendre. L'audiovisuel permet un chemin, des représentations, ce que je fais n'est ni représentation scientifique ni vulgarisation, ni médiation. Ce n'est pas mon domaine. Ce que je propose n'est pas précis, je vais chercher dans des idées qui me fascinent mais avec ma compréhension d'artiste.

Lorenzo Soccavo :

On peut dire que le scientifique cherche une représentation du réel alors que là on a une

créativité. La création peut donner vie à d'autres formes.

Bernard Lescure :

Ce que je comprends, c'est que vous recréez un autre réel, votre œuvre devient réelle. J'en profite pour dire que votre travail est tout à fait fascinant, éblouissant et fantastique.

Golnaz Behrouznia :

Merci beaucoup.

Reinhard Hampel :

C'est un peu notre spécialité dans nos bijoux numériques ; nous travaillons beaucoup avec les paréidolies. Nous jouons avec les images qui sont dans nos vidéos ou photos. Par exemple à partir d'image d'un sapin mort et des mousses qui avaient poussé dessus, c'est fou ce qu'on trouvait dedans comme bestioles. C'est toujours un jeu avec les images. Nous jouons avec et cela part dans notre stock d'images.

Natan Karczmar:

Je dois exprimer mon admiration à Golnaz pour sa pensée et son œuvre.

Golnaz Behrouznia :

Sur la question rapport travail scientifique et artistique : en Orient et en Occident depuis des siècles, jusqu'au XVIII^{ème} siècle, notamment dans la période dorée de l'art islamique, à Bagdad au XXI^{ème} siècle, on a des scientifiques qui sont à la fois croyants, avec les références coraniques ou bibliques et certains se sont lâchés dans une direction artistique. Comme tout se faisait dans les laboratoires liés au royaume, ils étaient obligés d'être de très bons dessinateurs jusque au XIX^{ème} siècle. Je veux citer un iranien : Galsvili : *L'Etrangeté de la nature*. Il a travaillé sur l'édition de ses livres et d'autres dessinateurs ont continué et je ne sais pas si vous connaissez l'auteur italien Serafini et son ouvrage *Codex Seraphinianus*. Ils se sont basés sur des travaux de botanistes, ont dessiné des chimères. Ici ce sont des génies, de référence coranique.

Lorenzo Soccavo :

Il y a des calligrammes, de mots qui prennent forme, des mots qui font images.

Elise Aspord conclut par son intérêt pour la bibliothérapie, à explorer, et remercie Golnaz et Lorenzo.

© Turbulences Vidéo #97

VIDEOBAR #46

À l'occasion de la réouverture de la Galerie de l'art du temps / chapelle de l'Oratoire et des journées européennes du patrimoine, VIDEOFORMES réunissait, le 15 septembre dernier, une petite dizaine d'artistes venus célébrer l'évènement d'une part, et d'autre pour rendre hommage à Triny Prada en présence de ses filles. Une soirée qui inspira, à Marion Arnoux et Jean-Philippe Mangeon, le poème que nous reproduisons ici.



© Photo : Loiez Deniel

PAS de QUESTION ? Comment ça CHAPELLE ?

Où maintenant ?

Quelles questions ? Ephectiques … (S)triptyques ?

Où est le visage en ce cas ?

Vous pensez que l'œil appelle le regard ? On ne voit que lui ? De quel œil ?

Pas de spectateur ? Plus de spectacle ?

Quelle offense au silence ?

Ce sera fini ?

Mais une souffrance telle jetterait là ?

Que dis-je ? Que viens-je ? Comment tiendrais-je ? Me tais-je ? Coûte-je ? Agonis-je ? Râle-je ? Vagis-je ?
Gémis-je ? Pleure-je ? Cesse-je ? Fais-je ? Abrège-je ?

Attendre seul ?

Vous ne voyez rien ?
Indolore ? Sclérose ? Ramollissement ? dyspepsie ? Ouïe ? Odorat ? Sommeil ? Bande ? Jamais ?
Vous ne serez jamais né ? Vous ne naîtrez jamais plus ?

Me croient-ils vivants ? Aurai-je vécu ?

Pas dans un ventre non plus ? Une garce ? Un sperme ? séché ?

Seraient-ils enfin décidés à ?

Continuer ? Atteindre ?
Dans la situation où je suis ?
Autrement qu'à mon insu ?
Tout d'abord en faut-il ?
Quelle question ?
Est-ce à dire qu'en, il faut ?

Jette-je une ombre ?

Afin de parler ?
Impossible ?
Sans bord le chapeau ?

Y a-t-il d'autres fonds plus bas ?

Pour toujours ? Depuis quand ?

Et tant d'autres ? Si étranges ?
Le centre ? Rien de changé ?
Alors quoi ? Autre chose ? Lucifer ? Déchirantes ? cris ?

Mais où quand par quelle voie ? Depuis quand ?

Me faire charrier moi ?
Ne serait-ce pas plutôt ?
Et les bruits ?

Faut-il les éteindre ?

Suis-je vêtu ?

Pourquoi grande ? Pourquoi pas… ? Lesquelles ?

Quel silence on garde ? S'agit-il de moi ?

Qui sait ?

Camille Escudero

PORTRAIT D'ARTISTE





© Photo : Nathalie Frennet

Camille Escudero

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Je suis née à Pessac en Gironde, « grand-mère-patrie » de Jean Eustache. Mes parents vivaient à Paris.

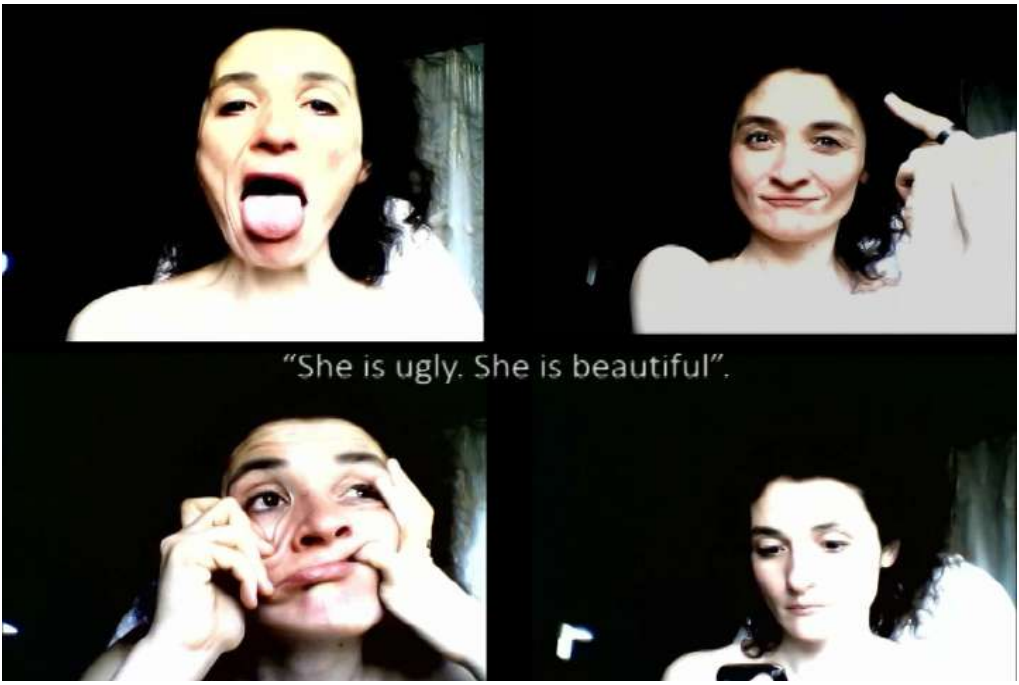
Ma mère était monteuse-câbleuse à l'usine Thomson Malakoff. Mes parents étaient maoïstes en fait et en bons petits maoïstes, ils travaillaient en usine. En même temps ils n'avaient pas trop le choix. C'est vrai que ma mère me disait après qu'elle aurait voulu faire autre chose, qu'elle pouvait faire d'autres choses mais mon père lui avait dit non, il faut aller travailler à l'usine pour semer les graines de la révolution. Et donc ma mère s'est retrouvée monteuse-câbleuse à Malakoff. Puis elle a eu une proposition de mutation dans une usine qui ouvrait à Pessac. Mon père étant d'origine pied-noir se disait « on va aller dans le Sud, à Bordeaux, c'est très bien, il y a le soleil et tout... ». Bien mal lui en a pris parce qu'à Bordeaux, il pleut énormément et... donc ça ne lui a pas plu… Il a détesté Bordeaux, mais ma mère non… Enfin elle, elle a continué à travailler à l'usine Thomson de Pessac, dans l'armement, à préparer des têtes de missiles.

Pour des militants pacifistes, c'est curieux non ?… et le plus drôle de l'histoire, c'est que mon père, entre temps, a intégré une banque. Il a été employé à la société bordelaise du CIC mais tout en étant militant syndicaliste, mais il était quand même dans une banque « à compter le pognon des riches » comme il disait.

Du côté de mon père ce sont des pieds noirs espagnols qui venaient d'Algérie, du côté d'Oran, un petit village qui s'appelait Rio Salado mais qui maintenant s'appelle El Malah. Une branche s'était établie en Algérie dès 1870. Enfin c'était ce qu'ils appelaient les vieilles colonisations, les vieilles installations. Une autre branche, celle de ma grand-mère, venait d'une migration plus récente qui était due à la guerre civile en Espagne. Ensuite, l'indépendance est venue et la famille s'est éparpillée dans toute la France : Lyon, Perpignan… dans le Limousin. Ce qui m'a permis, au gré des visites, de connaitre d'ailleurs beaucoup de régions en France.

Ma mère, elle, venait de Normandie. « Zola du Ventre de Paris dans le Pays de Maupassant ». C'est comme ça qu'elle résumait l'affaire.

Mes parents se sont rencontrés au foyer de jeunes travailleurs à Paris. Ma mère avait fugué. Elle avait 18 ans en 68. Elle avait rencontré le père de mon demi-frère à l'époque en Normandie. Elle travaillait depuis l'âge de 14 ans dans la charcuterie familiale. Elle a fugué à 18 ans donc elle n'était pas majeure en ce temps-là. Elle s'est retrouvée à Paris, dans ce Paris des années 70. Mon père, lui a fui sa famille mais il était majeur, il en avait assez de la mentalité pied-noir, méditerranéenne, toujours à se flageller avec leur paradis perdu. Lui est parti, ma grand-mère lui avait dit « de toute façon tu dis toujours que tu vas partir, tu partiras jamais » et en espagnol on dit « de boca, de boca », ça veut dire que tu as que de la gueule mais c'est tout. « J'ai que



Portrait Camille Escudero © Capture Vidéo des Peaux d'humeur

de la gueule », et il est parti comme ça en autostop à Paris. Il ma raconté qu'il a dormi dans un garage à vélo à son arrivée. Il faisait des petits boulots, il s'est retrouvé dans un foyer de jeunes travailleurs et c'est là qu'il aurait rencontré ma mère qui se baladait en sabots en fumant la pipe.

Et moi je suis née à Pessac, je suis donc arrivée bien après, en 1977.

Il y a un livre qui traite très bien de ça, le livre de Virginie Linhart, qui parle de son père Etienne Linhart qui lui ne parle plus, le livre évoque ces enfants de maoïstes, l'éducation bien spécifique qu'ils ont reçue : parler politique constamment, l'injonction contradictoire de cartonner dans le système scolaire mais surtout de ne pas en nourrir une ambition professionnelle pour ne pas se vendre au grand capital. Et moi je suis arrivée après, comme dit mon père très joliment « tu es l'enfant de la désillusion »… Ils n'y croyaient plus à leur révolution, donc ils se sont dit on va faire un enfant pour y croire encore un petit peu mais bon, ça n'a pas trop marché non plus. Voilà que l'idéologie maoïste ne s'accommodait pas trop à la vie en France. Beaucoup de ces couples qui s'étaient rencontrés sur ces bases là, sur ces dynamiques là, ont explosé. Mes parents eux n'ont pas explosé, ils ont fait un enfant… et ils ont explosé finalement.

Donc j'ai ce grand demi-frère David, puis mes parents se sont séparés finalement, et ma mère a refait sa vie avec un monsieur qui avait deux enfants… vraiment tout jeunes que j'ai très vite considérés comme mon frère et ma sœur.

Je vivais avec les deux parents, ils ont été plutôt intelligents sur cette histoire, c'est à dire que j'allais chez l'un et chez l'autre, ils n'habitaient pas loin.

Mon père est resté à Pessac, ma mère est partie vivre dans une ville qui est juste à cinq kilomètres, Cestas.

Moi j'ai plutôt été en duo avec mon père. Mon père était très attaché, encore aujourd'hui d'ailleurs — à ce grand demi-frère, à David qu'il avait connu lorsqu'ils vivaient à trois au début, du temps parisien de « l'âge d'or » maoïste avec les manifs, les flics, les réunions clandestines et le petite salé aux lentilles qu'ils mangeaient en préparant la révolution, en potassant le petit livre rouge.

Mon frère a sept ans de plus que moi. Il a fait une formation d'ébéniste. Son père était menuisier et ébéniste, mon frère est devenu ébéniste. Son père, qui était une figure de la rue de Montreuil, a été d'ailleurs le protagoniste de mon premier film en ethnographie. J'étais fascinée par le geste artisan, la gouaille qui allait avec.

En fait on vivait — ma mère avait à cœur de dire que ce n'était pas une cité HLM — dans une cité où il y avait beaucoup de militaires dans la banlieue de Pessac qui a la réputation d'être très bourgeoise.

En réalité, c'était comme une poche qui accueillait tous les enfants de tous les pays venus de toutes les migrations possibles et il y avait donc beaucoup d'enfants de mon âge qui étaient d'origine marocaine, algérienne, turque... Il y avait cette famille, la famille Bilogue-Obiang d'origine sénégalaise ou congolaise, je ne sais plus, la grande famille marocaine El Khadir dont les frères avaient monté un groupe de raï et de chaabi et faisaient danser tout le monde. Les murs de ces appart', c'est du papier à cigarette, donc on était en prise avec d'autres intimités, un peu contraints et forcés, avec d'autres horizons sonores, d'autres horizons de langue, d'autres odeurs que sa propre odeur. Je m'y suis sentie très heureuse là-bas mais je sais que mes parents n'étaient vraiment pas contents d'être là, ils étaient vraiment très malheureux de vivre à Arago. J'avais alors sept ans. Mon père n'allait pas très bien. Il participait à des réunions, faisait des thérapies de groupe pour les pieds noirs à Toulouse. Je voyais mon père toujours allongé, je me disais qu'il était fatigué mais c'est bien plus tard qu'on m'a dit qu'en fait mon père était en dépression nerveuse très grave. Dans ce groupe, on lui avait conseillé de faire un voyage en Algérie. Et on est partis. J'ai ce souvenir là, très fort, d'être partie en Algérie, à l'âge de sept ans. Je me le rappelle car la kermesse du CP m'est passée sous le nez. On est partis en Algérie pour un voyage de trois semaines qui a été très salutaire pour moi. Dans la famille pied-noir de mon père, tous mes cousins étaient devenus des gens extrêmement racistes, avec un discours récurrent... par exemple, on nous disait que les tombes avaient été profanées, ont été… enfin une description vraiment infernale, assez diabolique, noire. Mais on est allés se recueillir sur ces tombes, qui n'étaient pas entretenues certes, mais qui n'étaient pas profanées. On est restés dans le coin où avait grandi mon père, on a retrouvé des amis à lui dans la région où mon grand-père avait une ferme. Cette ferme a été reprise par d'anciens employés qui ont proposé tout de suite à mon père d'aller dormir dans sa chambre, la chambre dans laquelle mon père avait grandi… Il a refusé bien sûr... j'ai des souvenirs très frappants de ce voyage en Algérie en R5 avec une remorque.

C'était je crois en 1984, l'année juste avant le début de cette guerre civile récente. On y est allés au bon moment, avant que ça commence à devenir très dangereux. Je me souviens qu'on est allés en Kabylie, dans le sud, aux portes du désert, à Gardaïa, à Constantine.

Au retour mes parents se sont séparés. Et mon père n'allait pas mieux, moi j'allais bien même si j'ai été fort malade pendant le voyage.

Ma mère est restée un temps à Arago dans cette HLM qui n'en était pas une avant de déménager à Cestas et mon père s'est installé dans une résidence pas trop éloignée.



Camille Escudero © Photo : Pierre Coppens

À Pessac et à Cestas, je faisais l'aller retour. Puis j'ai décidé de me poser à Pessac chez mon père parce que c'était plus pratique et parce que mon père me laissait relativement plus de liberté. Il était pris par le syndicat donc il n'était pas là à surveiller mes devoirs.

J'étais très bonne à l'école. J'y allais vraiment par vraie curiosité, je m'en foutais d'être la première de la classe mais j'avais une vraie curiosité et j'aimais beaucoup. Comme je n'avais pas beaucoup de tantes et d'oncles dans l'environnement immédiat, les profs m'offraient un autre horizon d'adultes. J'ai eu vraiment de très très bonnes relations avec le corps enseignant, c'étaient des gens qui comptaient très fort.

Je cartonnais en français, j'étais une vraie littéraire depuis toute petite. Quand mon père est parti s'installer en Espagne, on a commencé à se parler en espagnol. On avait quand même des rapports un peu durs et on en a convenu, c'était lié à la langue. Pour lui le français c'était une langue très administrative et donc il y avait une tendresse qui ne passait pas. C'était très raide, très militant ou très idéologique. Quand je parlais avec mon père, c'étaient des débats : c'était très formateur, très destructeur aussi par certains côtés

Mon père, c'était une langue, ce n'était pas l'espagnol, c'était une langue qui mélangeait le français, l'arabe et le dialecte valencien qu'ils appelaient le « pataouète ». Je l'entendais quand mon père partait dans sa famille. Mon père me parlait exclusivement en français.

Il y a une prof qui m'a marquée et qui maintenant

est professeur des universités à l'Université d'Artois, c'est Chantal Desmaison. Quand je suis arrivée en seconde, c'était la première fois qu'on avait des profs de lettres vraiment, plus des gens qui apprenaient la grammaire, mais des profs qui te parlaient de littérature. Je vais donc dans ce lycée à Bordeaux… Première journée, première prof. principale, prof. de lettres donc, Chantal Desmaison et puis je repars, je prends le bus qui me ramène à Pessac. J'arrive chez moi et puis j'entends klaxonner alors je me dis « putain encore un mec, je vais lui foutre un coup de boule, tu vas voir ». A l'époque j'étais très, un peu para commando, à vouloir en découdre avec tout le monde. Je me retourne avec un regard et puis là je vois, grand sourire, ma prof de lettres... qui habitait juste à côté. Elle était jeune prof à l'époque, elle faisait sa thèse sur Pascal Quignard qui n'avait pas du tout la notoriété qu'il a aujourd'hui. C'était un auteur assez confidentiel. Elle me dit « si tu veux je te raccompagnerai tous les mercredis ». Et il se trouve que cette femme était aussi passionnée par la danse. En fait, au fur et à mesure, j'ai passé des après-midi chez elle, à discuter de Pascal Quignard et de la danse, et de la littérature... c'est vraiment la femme qui m'a donné confiance, qui m'a ouvert des horizons et... une intelligence, une densité intellectuelle, quelque chose de solide, d'honnête.

Mes grands-parents maternels, qui étaient charcutiers, étaient champions de France de danse de salon. Ma mère baignait dans ce milieu et à quatre ans j'ai fait comme toutes les petites filles, j'ai eu mon tutu rose ... ça n'a pas marché tout de suite très bien. Et puis à un moment donné, il y a une physicalité qui s'est mise en route là dedans, ce qui fait que j'ai commencé à en faire, à en faire. J'ai commencé à m'y intéresser vraiment au moment où mes parents se sont séparés, c'était une manière pour moi… et il y avait un truc physique qui se passait. C'était un espace tiers donc je n'étais plus ni chez mon père ni chez ma mère, j'étais à la danse et du coup j'ai travaillé, travaillé. On me pressentait pour aller à l'école de l'Opéra de Paris. Il y avait quelque chose qui me faisait plaisir et en même temps, à un moment donné mon corps a bloqué… à un moment de l'adolescence. Mon corps a mué comme les chanteurs, et je faisais le lien avec Pascal Quignard quand il parlait de la voix qui mue chez le garçon. Mon corps a mué et je ne retrouvais plus mon corps, ce corps qui était très longiligne... Tout a explosé de partout dans mon corps. Par chance, je m'intéressais à la danse contemporaine où il n'y a pas les mêmes exigences… mais finalement ce qui me plaisait c'était de travailler en studio, c'était pas la scène, la représentation.

Ma mère m'a alors fait commencer le flamenco : « tu vas taper du pied comme ça, ça va te détendre », comme j'étais un peu énervée, les narines dilatées, toujours à vouloir sauter sur les gens et à vouloir les mordre... Je suis tombée sur des profs qui me plaisaient, des profs qui arrivaient à faire un cours dans une salle de vingt mètres carrés. Les profs qui étaient habités par une idée, ça ça me plaisait et il y avait Aline Gendre pour la danse classique, puis après en flamenco il y avait cette dame qui s'appelait Rosita Diaz et ... elle avait une gentillesse cette dame, je me souviens d'elle, de son mari, un couple absolument charmant.

J'étais dans ce lycée un peu bourgeois mais avec beaucoup d'artistes, et j'étais très mal à l'aise. Il était très réputé ce lycée pour avoir une bonne filière artistique.

J'ai choisi ce lycée car je savais qu'il fallait que je parte de Pessac, que j'aille voir ailleurs… Mais finalement je me suis retrouvée dans un lycée où les parents qui mettaient leurs enfants là, c'étaient des gens d'un autre milieu social, des professions libérales… et leurs enfants avec la petite arrogance des gosses de riches. Au départ ça m'a fait fort violence... je me souviens qu'il me tardait de



Camille Escudero & Anthony Carcone © Photographie : Perceval Bellone

retrouver le bus, parce que j'y retrouvais des gens de mon quartier avec qui je retrouvais les éclats de rire, un bon gros rire qui vient du ventre alors qu'au lycée Magendie, ça se moquait des gens mais ça ne se moquait pas de soi. Enfin ça manquait d'autodérision, ça se prenait fort au sérieux avec une bonne grosse dose de cynisme.

Au moment où je suis arrivée au lycée, je voulais être professeure de français dans les prisons.

Mon militantisme a commencé au collège. Comme je voyais mon père faire des grèves, je voyais le processus, le protocole et donc je lançais toujours des grèves, des sittings comme ça, pour obtenir la reconstruction du lycée ou du collège… ou pour faire baisser des heures de colle. Dans mon lycée bourgeois j'ai continué, je distribuais les tracts... J'étais repérée, certes, mais il y avait à mon égard un mépris, le mépris de classe.

Et pourtant, je me suis fait une très, très bonne amie, très bourgeoise. C'était vraiment Laurel et Hardy. Elle était toute petit ronde avec des cheveux très longs, des yeux très verts, très solaire, là où j'étais super ténébreuse, à me prendre le chou. Donc j'étais et suis toujours très, très amie avec Sophie dont les grands-parents avaient la grande chocolaterie de Bordeaux, chez Darricau..

Pour la fac, on m'a dit « mettez-vous en lettres », direction lettres modernes alors que c'est pas parce qu'on aime lire qu'on va forcément aimer les études de lettres. J'ai fait effectivement cette fac de lettres modernes mais finalement ça m'a permis… de prendre l'option danse. Je passais plus de temps dans la salle de danse que sur les bancs de la fac. On étudiait la littérature mais de manière très biblique. Tout ça sentait la poussière.

En même temps, je travaillais dans un hôtel, et donc je naviguais entre l'hôtel, la fac, la danse. Et puis, j'avais plus le temps de rien donc j'ai arrêté les lettres… et j'ai gardé le vivant. Je continuais ma vie à l'hôtel et je continuais à prendre des cours, puis j'ai intégré une compagnie, une petite compagnie. Ils m'avaient recrutée parce que je savais taper du pied et ils aimaient bien mélanger les différents langages : flamenco, danse contemporaine, hip hop, modern'jazz...

Et je regardais les danseuses contemporaines avec beaucoup d'envie, des corps très fluides, qui circulaient, là où moi j'avais un corps para-commando, et je donnais l'impression que j'allais casser la gueule au spectateur.

J'étais plutôt interprète dans la danse. Pour moi un interprète n'est pas un artiste… Je savais que je voulais chorégraphier, j'avais des trucs qui me trainaient dans la tête. Donc j'avais fait comme ça une ou deux prestations avec mes propres choses … j'avais eu de très beaux, de très chouettes retours par rapport mais je ne savais pas, parce qu'en même temps le milieu artistique ne me plaisait pas. J'ai toujours eu avec ce qu'on appelle le domaine artistique un rapport très passionnel genre « je t'aime moi non plus », oui je veux, non je veux plus. Avec quelle famille de gens j'ai envie de travailler ? Et socialement, je ne m'y retrouvais pas du tout. Je les trouvais mous, conscience politique zéro. J'étais un peu dans cette bataille. Et dans le milieu politique militant, on dénigrait les artistes et en même temps j'étais là, j'étais travaillée par des choses, des expériences sensibles que je trouvais très fortes et importantes, qui étaient à vivre.

J'ai vécu de la danse, pendant un an, j'ai fait juste de la danse et j'ai travaillé dans ce petit hôtel.

Et puis à un moment je suis partie faire un stage à Toulouse chez un prof habité par les techniques Graham et Lemon donc des techniques de la modern danse. Il s'éclatait sur des musiques de chiotte, du jazz magnifique mais aussi Mariah Carey. J'ai souffert au niveau des oreilles mais par contre au niveau du corps, il était d'une rigueur incroyable.



Improvisation libre avec le collectif ETC (Anthony Carcone / Jacques Foschia / DFF), performance à l'Espace en Cours (Paris), conception visuelle : Pierre Mansire et Françoise Lacroix © Camille Escudero

Il était fou. Tu passais une heure et demie sur un geste, enfin tu vois c'était vraiment, moi j'adorais ça, je trouvais ça… tu travailles et puis lui il arrive et il te dit « t'as pas fini de danser comme une petite bourgeoise ». Ça a été une année à Toulouse très chouette et très monacale : bosser au Quick de 21h jusqu'à 2h du mat' pour commencer les cours de 9h jusqu'à 20h.

Avec mes premiers congés payés, je me suis offert un voyage à New York pour aller dans les écoles prendre les autres cours à la source, à l'Ecole Martha Graham, et à l'Ecole Alvin Ailey. Finalement je suis revenue à Paris et là, je me suis heurtée au même problème : trouver la famille de gens avec qui tu as envie de travailler. Bien plus tard après avoir écumé les espaces de l'improvisation libre (ah les scènes « underground » où les chiens des punks viennent te renifler pendant que tu tortilles du croupion), la vidéo, si j'y suis venue c'est parce qu'il y a quelque chose qui peut exister de manière solitaire et immédiate. La danse, c'est très difficile, c'est un travail constant de délais et de ressources humaines.

© propos recueillis par Gabriel Soucheyre, le 29 août 2017 - Turbulences Vidéo #97

Ondes sur « Brûlures webcamiques »

par Christine Webster

Avec Camille on se connaît de façon très aérienne, électriquement par les tuyaux du web et ceux de l'esprit, nos accointances fantômes ont fait qu'on se suit depuis de nombreuses années à distance tout en ayant une proximité faite de folie et de rigueur intrinsèque.

Je suivais avec grand intérêt une série de vidéos qu'elle avait mise en ligne il y a quelques années avant la série des *Kinésticules*. J'y retrouvais des sensations proches du cinéma de Guy Maddin pour lequel j'ai une profonde admiration.

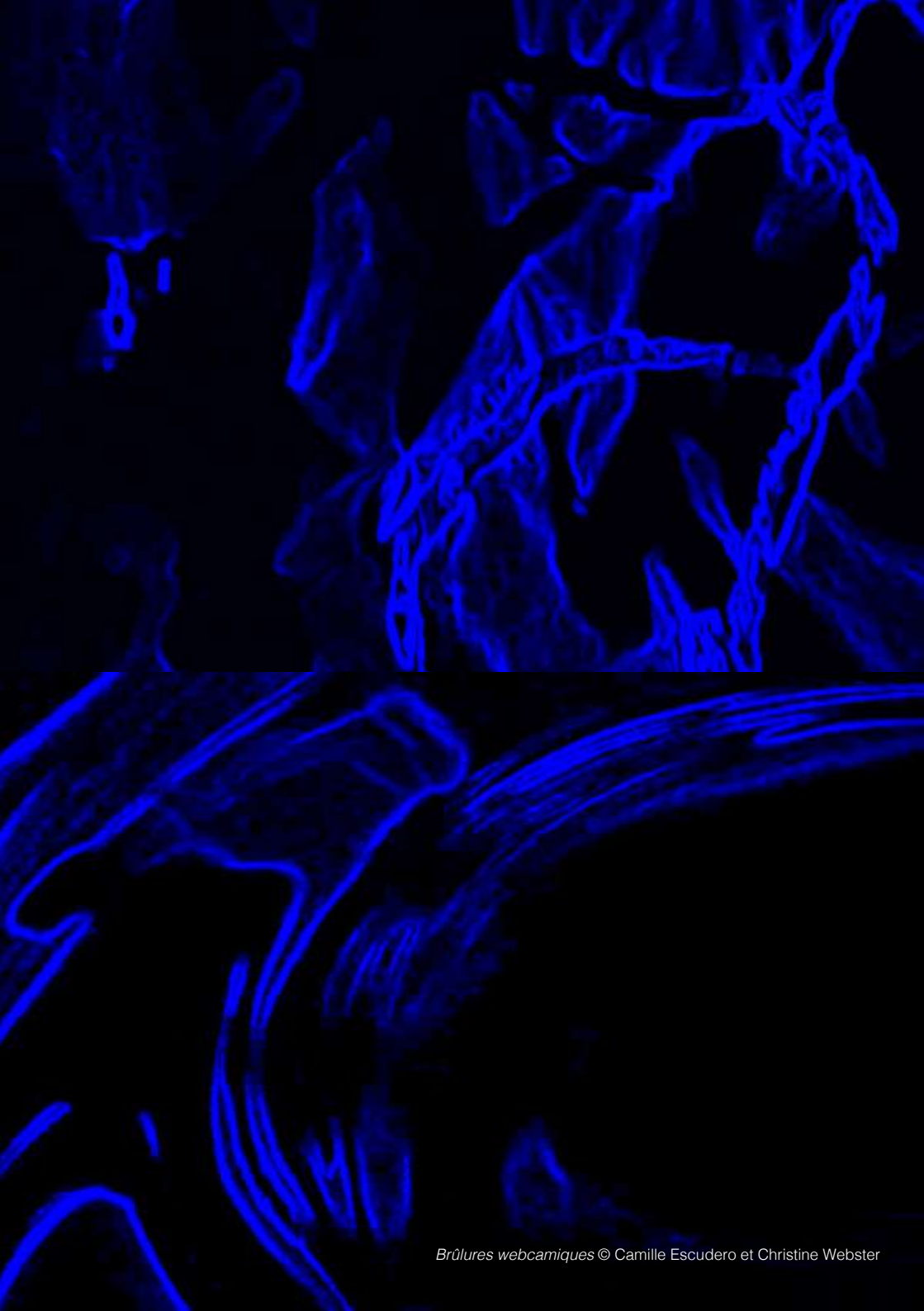
Et puis Camille est venue vers moi cette année en me disant : « tiens, regarde cette vidéo que j'ai faite en pensant à tes sons ». Au visionnage on ne sait pas dans quel espace on se trouve, sommes nous ne train de scruter un micro-organisme au microscope ? Est ce un bug image ? Une image vivante ?

C'était très intéressant de voir comment Camille entendait ma musique par l'image. Le côté organique, abstrait, étrange. Le pont était fait pour que je puisse poser mes sons et c'est comme ça qu'on a commencé à travailler sur l'idée d'une mini série *Brûlures webcamiques*.

Dans ce travail je considère la couche image comme du son muet et je rajoute la deuxième couche, sonore, qui joue le contrepoint, sans le commenter. L'œuvre au final forme un dialogue parfaitement orchestré où les deux couches se répondent sur le mode de la fugue.

C'est une approche que j'utilise également dans mes conceptions sonores en réalité virtuelle, l'espace 3D et l'espace du son forment les deux axes de polarités de la composition agissant sans volonté de symétrie.

© Christine Webster - Turbulences Vidéo #97



Brûlures webcamiques © Camille Escudero et Christine Webster

Un dada qui nous remue

par Charles Pennequin

Malgré l'évidence de ses travaux de vidéaste, on peut se demander, si on connaît un tant soi peu l'intéressée, ce qui a poussé Camille Escudero à faire des vidéos. Après tout, la danse semblait être sa passion, ou plutôt son dada comme elle dit.

Elle faisait des interventions avec différents musiciens de la scène improvisée, elle se consacrait pleinement à la performance et était travaillée par le corps et par le vivant, par le mouvement et la trace que peut faire un corps dans l'air. Elle s'interrogeait sur tout ce qui s'échangeait entre un danseur et l'espace autour de lui. Elle ne se passionnait pas pour son corps propre mais pour tout l'alentour du corps, pour ce qu'un corps pouvait imprimer furtivement dans le réel.

Qu'est-ce qui pouvait donc intéresser une artiste comme Camille Escudero à ne plus faire que des vidéos, alors qu'elle avait déjà de quoi s'interroger avec la danse, alors que son inquiétude semblait se diriger vers le mouvement du corps ? Qu'est-ce qui pouvait donc faire que Camille Escudero abandonne même les collaborations avec les musiciens, oublie la scène pour faire uniquement de la vidéo, alors que de son propre aveu, c'était bien le médium qui l'intéressait le moins dans l'art ? Elle qui est une inconditionnelle de la musique et pas seulement improvisée, mais contemporaine et aussi populaire. Elle qui se passionne d'ailleurs pour les arts populaires, tels que le flamenco ou l'art brut.

L'explication semble toute simple, car il semblerait que c'est finalement l'acte de performance qui a poussé cette artiste à faire de la vidéo. Au départ, il s'agissait en effet d'effectuer une captation à la place du vidéaste absent. Ce vidéaste, Cristobal Rio l'aurait même confortée en lui disant qu'après tout, c'était bien à elle de s'en charger, étant donné qu'elle s'y connaissait en danse. D'après lui, elle avait l'intelligence de ça, à force de regarder des corps. Elle aurait forcément l'intelligence du regard.

Au final, il ne croyait pas si bien dire, car la danse toute personnelle de Camille Escudero se trouve dans son œil. C'est dans l'œil qu'il y a une chorégraphie qui se prépare, une chorégraphie mentale mais aussi et surtout une chorégraphie du regard. La vidéo était le seul médium qui au final pouvait vraiment la passionner (mais la passion, comme j'ai dit plus haut, est un mot trop fort, trop tragique pour elle, qui préfèrera évoquer le mot « dada ». « Le dada c'est plus léger et on peut monter dessus », dit-elle avec malice !) et satisfaire

un tant soi peu son inquiétude. Le seul art, le seul endroit où pointait le désir de Camille Escudero était dans le regard, mais elle ne s'est pas contentée de regarder, c'est-à-dire de faire une captation avec son outil mais elle a continué de danser, elle a fait danser autrement, elle a pris la chorégraphie de l'autre pour en faire un nouveau mouvement qui serait alors un moment vidéo bien à part. Car pour elle, regarder un corps c'est forcément voir une image et donc regarder un corps c'est faire de l'image.

Elle est devenue fabricante d'images, mais par petites touches, une façonnière du quotidien, une artisane du regard, comme si elle voulait noter avec son œil, comme si elle voulait écrire avec son œil et non avec ses doigts, comme si elle voulait mesurer l'air et le mouvement dans cet air non pas avec sa pensée et ses mains mais avec son seul œil, comme si elle voulait noter le quotidien avec son seul œil. Elle avait une intelligence de l'œil dans la danse et il a fallu qu'elle trouve sa danse à elle et l'a trouvée grâce à la vidéo. Grâce à la vidéo, elle a su capter les gestes répétitifs, les petites actions du travailleur ébéniste ou les gestes quotidiens des gens qui se rendent en métro à leur travail.

La captation ce n'était pas pour elle, car pour Camille Escudero, la captation c'est la possibilité pour le spectateur, pour le programmateur, de ne pas voir la danse en vrai, c'est la possibilité de ne pas se déplacer pour voir la danse, voir les corps, mais les voir de loin, ne pas toucher la danse et Camille Escudero ne voulait pas d'une danse captée, une danse de loin, elle voulait filmer pour montrer le corps de l'image, pour que l'image s'imprime sur la rétine en vrai, elle ne voulait pas d'une danse éloignée mais d'une image qui s'agite en vrai devant l'autre, c'est pour ça qu'elle n'a pas capté d'images de danse mais qu'elle est allée prendre de la matière dans la vie. Elle a su instantanément ce qu'était une video si la vidéo est un objet d'art et non pas une captation où on ne se bougerait « ni le cul ni l'œil ». La captation n'est pas dans le vrai et Camille Escudero voulait toucher le vrai, c'est-à-dire montrer que les choses vacillent, que les corps disparaissent, que le réel fuit et qu'il y a une chorégraphie de à trouver par l'objet vidéo.

Elle commence par se construire l'œil, comme elle dit, par des sortes de haïkus noirs et blancs et sans son (« *Face de l'invisible* », février 2012, à la cité Mommen, à Bruxelles, puis plus tard l'excellent Haïku *web-camet #1* filmé par un élève de lycée agricole et monté par l'artiste). Elle filme souvent aussi avec son portable (le très beau *L'Œil ne cédera pas*), puis avec sa webcam. Grâce à cet outil, elle prend des notes de sa vie sous la lumière du matin Bruxellois. Elle écrit avec son œil. Elle prend la caméra pour un bloc de papier et fait des « griffonnages rétiniens », comme elle dit. Elle fait danser son œil mais aussi ses doigts ou sa langue devant l'objectif avec parfois des sons de France Culture, à l'instar de cette vidéo où l'on entend une discussion sur les stéréotypes sur la danse et où l'on peut voir l'artiste faire danser ses doigts pour une *Anatomie d'honneur*. Les voix sont également sursaturées sur *Soif* et *17 muscles* où Camille Escudero sort sa langue en écoutant un habituel laïus sur Jérôme Bel. Il va sans dire que tout ça est empreint d'humour mais aussi de critique. Critique sur la danse et ses célébrités mais surtout critique du langage utilisé par l'establishment culturel. Ces vidéos forment un ensemble qu'on pourrait appeler des vidéos d'humeur avec à chaque fois l'artiste qui fait danser un bout de son corps, sa main ou son visage.

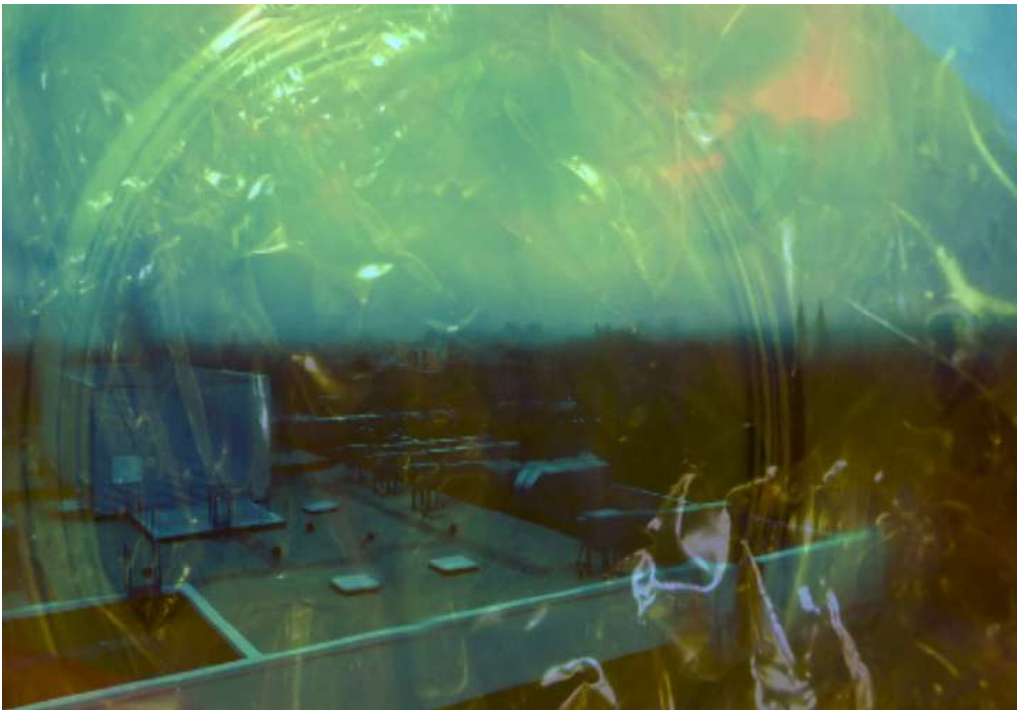
Son travail vidéo va trouver un véritable aboutissement lors de sa résidence ARS au CH Roubaix sous le signe de ses « kinesticules et phragmites », où elle développe son sens de l'observation dans les différents services de



Capture vidéo *Pensions* © Camille Escudero

l'hôpital et signe entre autres cette vidéo intitulée *Journée particulière*. Sur une musique de Lauren Rodz, le film commence avec quatre personnes qui regardent l'objectif de la caméra en faisant des sourires ou des grimaces. Ils agitent des filtres colorés devant l'œil de la caméra. Nous sommes illico projetés dans la réflexion que provoque cette image en mouvement, car ces quatre corps devant nous s'agitent légèrement sous différentes couleurs et les filtres font comme des petites flammes que les personnages voudraient toucher. Les patients jouent, parlent de leur travail (« je travaille dans le sang... je dépouille des bêtes... couper les pattes ... scier les poitrines ... j'adore ça ! »), agitent leurs doigts, se concentrent pleinement sur l'objet vidéo jusqu'à peut-être en oublier leur triste quotidien. Ce dispositif pourtant tout simple où Camille Escudero demande à ces gens de jouer avec les filtres fonctionne dès le début et nous sommes vraiment envoutés et émus par ces images et cette musique qui l'accompagne.

C'est du Jean Rouch chez les ch'tis (Jean Rouch pour son cinéma plein de respect et de joie lors des rencontres qu'il a pu filmer), une ethnographie poétique pleine de discrétion où l'on sent que les gens, malgré leur maladie, partagent un moment sans chiqué, sans artifice. Cet art que fabrique Camille Escudero, on pourrait dire qu'il s'agit là d'une tentative enfin réussie de ce que Nicolas Bourriaud appelait l'esthétique relationnelle.



Capture Vidéo *Quality Provo Street* © Camille Escudero

Réussie, car l'artiste et le médium même restent relativement discrets dans cette belle et touchante aventure humaine qu'est la rencontre des patients de l'hôpital de jour autour d'un travail artistique.

Dans *Quality Provo Street*, la caméra parcourt avec une infirmière le trajet que fait cette femme tous les jours, du parking à son service d'oncologie, avec des filtres en papier de bonbon Quality street (que l'infirmière aimait manger petite). Dans ces images jaunes, qui font le trajet dans le tunnel qui sépare les hôpitaux de Roubaix et se terminent par un Bonjour répétitif à un patient sur son lit d'hôpital, on ne peut s'empêcher de songer à la série Hôpital et ses fantomes, de Lars Von Trier.

Camille Escudero et moi-même avons également eu de nombreuses collaborations, notamment celle où l'on m'entend lire un texte sur la danse (« Tomber dans la danse », traduit sur Youtube par « To fall in the danse »). L'artiste me filme en train de danser.

Elle a inclus dans son montage un rythme au ralenti tandis qu'il y a deux images en surimpression qui se répondent et parfois leurs mouvements illustrent incidemment le texte lu. Dans *Pensions*, il y a aussi un texte qui est parfois semble-t-il contredit par les images plutôt colorées et mouvementées. Mais au fur et à mesure, il me semble qu'il y a une vraie correspondance entre ce témoignage sur la pension et ces gestes fugaces des jeunes d'aujourd'hui en train de jouer au ballon dans le couloir de leur dortoir. Le processus artistique entre elle et moi est simple, on ne se dit pas grand chose mais on fait la chose, on la façonne en voyant l'autre agir, sans idée ni plan préconçus. On se jette, on lance notre écriture sur la piste de ce qui se vit. L'écrit pousse ainsi sans vraiment d'explications au préalable et Camille saisit un appareil, soit sa



Capture vidéo *webcam selfie board on* © Camille Escudero

webcam soit sa caméra puis nous tournons dans l'espace, elle avec sa caméra et moi avec mon corps. La chose se faisant comme on dresse une table. C'est comme ça que j'ai compris pourquoi Camille parlait plus d'un dada que d'une passion. Car passion c'est trop pesant. Passion ça donne trop de poids sur le devenir, trop de poids sur ce qu'on va faire, car on va le faire d'un coup de tête, on va faire ça comme on entre dans un bar. Passion ça ne va pas, tandis que dans dada on sent qu'il y a une fête qui s'improvise. Le geste du vidéaste et celui de l'écrivain s'improvisent ainsi dans le quotidien, car c'est là et pas ailleurs qu'on peut se trouver et non dans un endroit fait pour penser et faire de l'art. Le *génie*, dit Wolman, *c'est ce que nous avons tous quand nous refusons de faire mieux pour faire autre chose. Quand nous refusons seulement d'avoir du talent.*

Camille Escudero est attentive au monde, à la vie qui l'entoure, à la parole ou aux gestes de l'autre. Elle le regarde, elle dialogue même avec cet autre ce qui fait qu'elle n'est jamais détachée de ce qui se passe. Elle vit totalement avec ce qu'elle filme. Sa manière à elle de montrer le réel qui l'entoure, c'est de l'imprimer sur pixels, elle peut ainsi dévoiler une rencontre sans artifice, qui débouche immanquablement sur une captation, car la finalité des rencontres seraient ces moments vidéos où elle a mis ses interlocuteurs à l'aise, parlant à l'objectif comme ils parlent à Camille, en toute quiétude car en grande confiance. Il se passe toujours quelque chose quand Camille Escudero garde l'œil ouvert sur sa vie et ce quelque chose est pour nous, les regardants, les spectateurs de ses vidéos, certes, souvent sur Youtube, mais spectateurs toujours prêts à tendre notre œil et nous bouger le cul pour les voir partout ailleurs.

© Charles Pennequin - Turbulences Vidéo #97

Le corps et ses images

par Chantal Lapeyre-Desmaison

Chroniques 13-8 : « Ils mirent sur un char neuf l'arche de Dieu, qu'ils emportèrent de la maison d'Aminadab : Uzza et Achjo conduisaient le char. David et tout Israël dansaient devant Dieu de toute leur force, en chantant, et en jouant des harpes, des luths, des tambourins, des cymbales et des trompettes. »

De cette scène inaugurale, de cette première trace de la danse dans l'histoire, Agnès Izrine déduit que cette dernière a d'emblée partie liée avec la Loi. Elle montre que c'est cette parenté, ou cette allégeance premières, qui conditionnera ultérieurement le développement de deux lignes, concurrentes à n'en pas douter, qui se dessinent dans l'art chorégraphique : la première qui donnera naissance à la danse classique vise à la « constitution d'une idole qui s'attachera à la représentation du pouvoir », la seconde est portée par une « idée de la danse qui s'enracine dans la faille originelle de l'être et réintroduit dans la danse le mystère humain. »

L'idée est en effet séduisante, mais elle n'est pas tout à fait convaincante, peut-être parce qu'elle élude un peu vite la nature de cette Loi qui fonde la danse. Il me semble que les recherches actuelles en ce domaine permettent au contraire de dégager deux axes, quasi antinomiques, de la Loi qu'on peut lire, sentir, éprouver au contact de la danse.

Tout d'abord, nul danseur n'échappe à cette évidence – à cette violence : avant d'être un corps en mouvement, un geste qui se cherche, un créateur de langue inouïe, il est un parlêtre, soumis à cette malédiction médusante de la parole qui ne cesse de parler. Il est aussi une image : celle que lui renvoie le miroir dans la phase de recherche, celle que lui renvoient aussi les autres, captifs des représentations propres aux lieux et aux temps qui les ont vus naître.

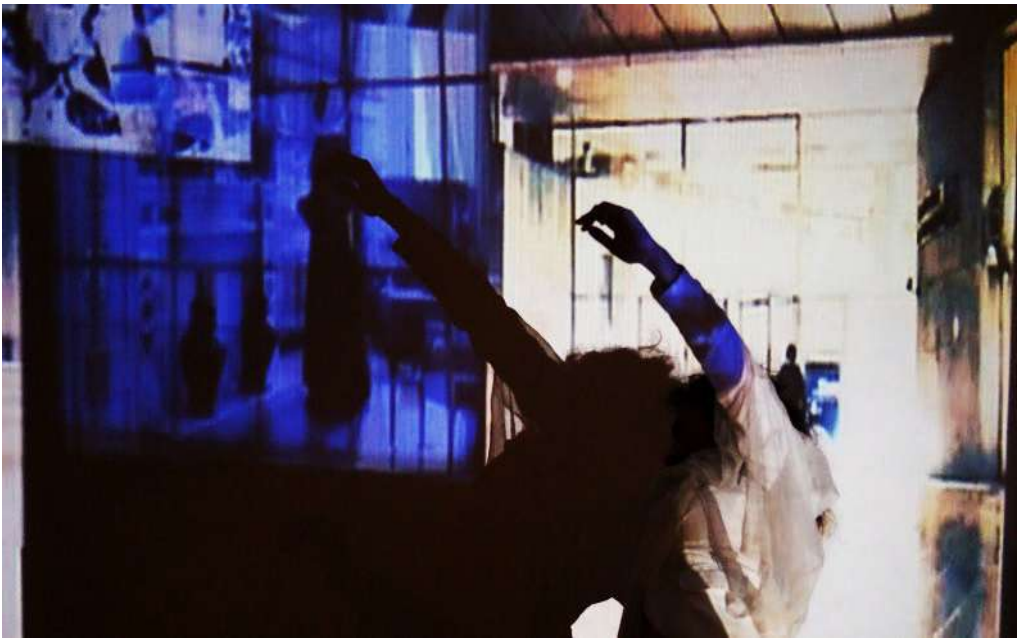
Langage, langue, image, danse composent une alliance si étroite – et si contrainte - qu'elle peut en devenir étouffante. L'image qui semble s'affranchir de la parole en est serve. La danse vouée – au moins dans l'imaginaire – à une émancipation du corps, s'emprisonne elle-même dans ses codes et ses règles dans une logique infinie ; même quand elle se donne, corps et âme, à la mise en visibilité du « mystère humain », quand elle s'appuie sur « la faille originelle de l'être », elle ne peut éviter que cette quête éperdue ne se fige en tropes

vieillis, avilis, vidés de leur force inaugurale par la *répétition* : comment se défaire de ce qui ne cesse de se faire ? Comment ouvrir ce qui ne cesse de se fermer ? Barthes dans sa *Leçon* soulignait avec force cet impérialisme de la langue et il n'est pas vain de le rappeler ici, dans un contexte qui n'est pas exactement littéraire en son principe. Il enjoignait l'écrivain à s'entêter, c'est-à-dire « maintenir envers et contre tout la force d'une dérive et d'une attente » et il croyait en la force du déplacement, c'est-à-dire « se porter là où l'on ne vous attend pas ». « *Jouer* les signes plutôt que de les détruire », n'être jamais à la même place, s'échapper, faire un pas de côté.

C'est à ce défi que se confronte la danseuse et choréo-vidéaste Camille Escudero dans une pièce donnée aux Ateliers Mommen à Bruxelles, en Belgique, le 25 février 2012. Mon parcours, dit-elle, « ne s'est jamais trop embarrassé des relations institutionnelles (point de conservatoire... point de grande école, si ce ne sont les brèves incursions au sein de l'Alvin Ailey School à New York, et aux Ateliers de Paris de Carolyn Carlson). Ce qui pourrait définir mon parcours - tant par les enseignements que j'ai désiré recevoir que par les expériences chorégraphiques qui forgent encore mes recherches «non-chorégraphiques»-, on pourrait les réunir sous le personnage de Salvatore dans le nom de la Rose : « il parlait toutes les langues et aucune... ». Je ne connais, ni ne maîtrise aucun langage chorégraphique. J'en saisis les phrasés. J'ai cherché à donner forme à des « accents gestuels » connus et inconnus dont mon corps pouvait être porteur : les lignes de la danse classique, les fureurs héréditaires du flamenco, les fluidités espérées d'une certaine danse contemporaine, et les vapeurs iconographiques du répertoire médiéval arabo-andalou... A chaque mouvement, je confrontais la densité de mon corps à l' « image » d'une danse... L'image comme apparition, là où mon propre corps ne cherchait qu'à disparaître et se dissoudre. C'est sur cette tension-là que se développe aujourd'hui tout mon travail scénique ou vidéo : rendre compte d'une cinétique de la disparition.»

Pour mener à bien cette nouvelle recherche, elle choisit d'abord un lieu qui mérite considération par la volonté d'écart dont il témoigne. Les Ateliers Mommen ont été créés au XIX^{ème} siècle par Félix Mommen, un ébéniste spécialisé dans la production et la vente de matériaux pour les artistes visuels. À partir de 1874, il édifie un complexe de studios et d'ateliers où les artistes pouvaient vivre et travailler. En dépit de quelques interruptions, les Établissements Mommen sont restés un lieu de rencontre pour les artistes, photographes, peintres, plasticiens, danseurs. L'ensemble est protégé comme monument par l'Arrêté royal du 24 septembre 1992 en raison de sa valeur historique et artistique. Dans la petite rue de la Charité, près de la tour de la Commission européenne, ces Ateliers inventent une autre manière de vivre le lieu, un autre temps, une autre logique de travail. Les arts s'y côtoient et s'y parlent, quotidiennement, comme si la partition disciplinaire, et les rigidités afférentes, n'avaient soudainement plus cours. Les créations de Camille Escudero sont de fait à la mesure de ce contexte qui a rompu avec ces principes de division au profit d'une recherche plus essentielle, et plus fondamentale, qui interrogent, au-delà du support, le sens et la valeur du geste artistique.

Le dispositif des *Percées clandestines*, étroitement consonnant avec son titre, correspond lui aussi à cette logique. Dans la salle d'exposition, au premier étage, la scène, de plain pied, est simplement délimitée par des sièges posés à même le sol, par la présence d'un écran, d'une table et d'une tablette portant un ordinateur portable. Au mur, les tableaux de Françoise Lacroix qui ont été à la source de la pièce. Camille Escudero indique que « ces *Percées Clandestines* ont été pensées en prévision de l'exposition de Françoise Lacroix. Afin



Les Percées clandestines, performance © Photo : Pierre Coppens

que cet « espace-temps » nommé « vernissage » tienne en un « ensemble », j'avais décidé d'introduire son « eschatogoniste » nommée la Visiteuse dans la réalisation de ce film muet, tourné *in situ.* L'idée pionnière de cette démarche était la fameuse et peut-être éculée « mise en abyme»... L'«eschatogoniste» est le nom donné aux «non-protagonistes» de l'univers bédéiste de Françoise Lacroix.

En effet, l'humanité qui traverse ses échappées narratives, n'est pas constituée de protagonistes (à la lettre « ceux qui combattent au premier rang »)… Elle se résumerait à des « ***eschatogonistes*** », « *ceux qui combattent à la lisière* », à l'extrême limite du champ de bataille et du champ de paix. La Visiteuse est de ceux-là : ***silhouette noire*** perdue dans une contemplation inconnue qui rôde dans l'espace et suspend le temps… et dont mon corps pour cette performance deviendrait l'émanation charnelle et tâtonnante, la ***silhouette blanche***, « négatif » d'un modèle fictif et fictionnel. La Visiteuse présente son dos à celui qui la voit, et par là même, l'invite à mettre son regard en alerte : du voyeurisme à la contemplation. Troublante comme un bruit flottant dans un couloir, elle donne droit à l'imaginaire de l'œil. »

Quand les lumières s'éteignent, on découvre le corps de la danseuse, debout derrière une table ronde. Sur l'écran : des fragments des scènes filmées le jour précédent dans une galerie à proximité des Ateliers. Des gens passent, regardent franchement la caméra, ou s'en éloignent. La silhouette de La Visiteuse, vue de dos, ne cesse d'avancer dans la galerie. A droite la caméra projette en temps réel des images captées, souvent fragmentées elles aussi, du corps de la danseuse, mais parfois aussi des spectateurs. Le dispositif, par son dédoublement intrinsèque entre temps du film et temps du corps réellement présent, invente ainsi un passé immédiat. La danse, ici ramenée aux gestes, aux torsions, aux mouvements si lents

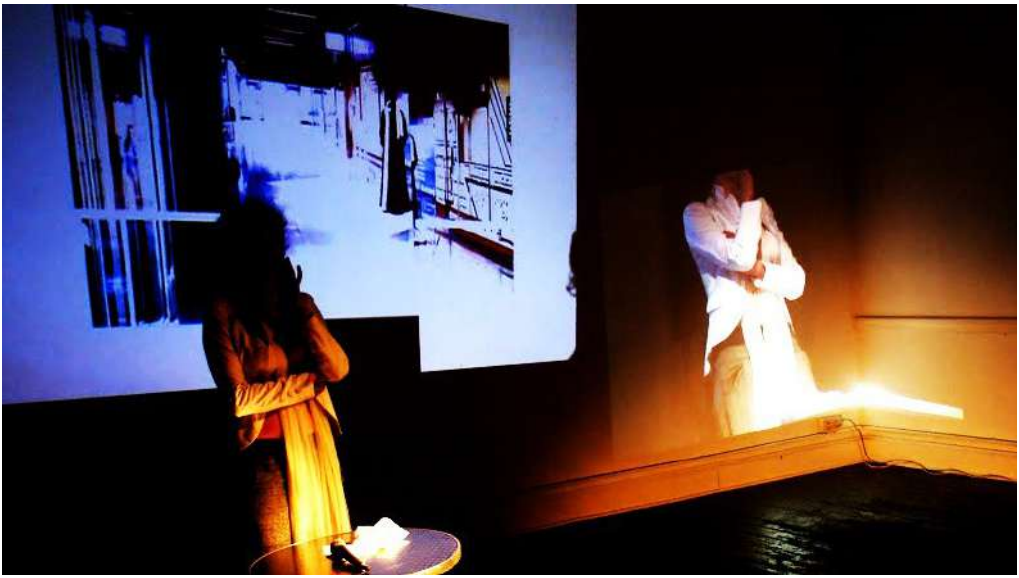


Les Percées clandestines, performance © Photo : Pierre Coppens

qu'ils semblent parfois imperceptibles, c'est un souffle, une main qui se soulève, à peine – dans une dynamique qui renvoie aussi bien à la post-modern dance qu'à la danse butô. Le corps, fragmenté sur l'écran, se fait ombre, parfois, qui signe son amuïssement spéculaire dans l'espace et dans le temps, alors même que le dispositif libère le corps de son engagement au miroir, comme en témoignent ces moments frappants où la danseuse prend appui sur le mur d'images, comme si elle quêtait le retour à une impossible coïncidence, qui, pourtant, dans le temps de la représentation, n'appartient plus qu'au passé. La musique, lente, sourde, lancinante, asème, d'eau peut-être, de sons métalliques, de souffles, se fait de plus en plus stridente au fil du temps, alors même que l'intensité du mouvement, extrêmement contenu, croît paradoxalement.

À cette basse continue viendront s'ajouter les claquements de la main sur la cuisse, puis assourdis quand ils ne toucheront plus le corps. La pièce est ainsi construite selon une logique énumérative : il y a l'écran, la caméra – les images -, il y a le regard (double, puisqu'il inclut celui de la caméra et celui du public, ainsi renvoyé à lui-même), il y a le corps en mouvement, en quête de son espace, mais aussi le corps social, qui mime une conversation, sans mots, mais qui semble sans fin, il y a le livre foulé aux pieds, le signe piétiné, traîné d'un bout à l'autre de la scène improvisée. Enumérer dans cette pièce revient à dissocier ce qui, ordinairement, dans la logique proprement *spectaculaire*, est donné d'un seul tenant. Dissocier, ou analyser, c'est aussi sortir du manège de la langue et des signes, de la lettre et des codes chorégraphiques, toujours un peu attendus, c'est s'entêter et se déplacer, selon les mots de Barthes, en allant vers le reste, le plus petit commun dénominateur. Car c'est bien d'une échappée qu'il s'agit ici : comprendre la Loi des signes, en la dissociant, en la fragmentant, pour exister en-deçà ou au-delà. Le corps ne danse pas exactement, il cherche sans relâche, au long des quelques quarante cinq minutes que dure la pièce.

Qu'il veuille revenir – à l'image, à la langue, à la lettre, qu'il veuille se fondre à ce qui le tenait et le retenait, le dispositif le lui interdit. Ainsi de



Les Percées clandestines, performance © Photo : Pierre Coppens

ces paroles muettes, réduites aux mouvements des lèvres, colorant, en vain, les expressions emportées, coléreuses, ou séductrices du visage. Ou ces coups assenés sur la cuisse, sursignifiants, qui se vident peu à peu de leur sens, pour ne plus finir que désigner le *cela*, ce corps, voué dès lors à suivre la pulsation du souffle, l'orientation soudaine donnée par la torsion d'une main, d'un bras, ou d'un pas. Ici la mise en mouvement du corps cherche à retrouver ce que, selon Marcel Jousse, nous avons perdu : le geste inaugural, le geste premier avant toute spécialisation artistique.

Elle touche ainsi, et donne à voir – et c'est sa réussite la plus flagrante, la plus saisissante aussi pour celui qui regarde - le corps de la danse, sans la chorégraphie de la danse. C'est donc un spectacle *expérimental*, en ce sens, et vigoureusement polémique de surcroît : il expérimente sous la langue de la danse – cette armature lexicale et syntaxique de la gestuelle codée et surcodée – une tension tragique pour retrouver l'évidence du corps en ses gestes de souffle et de sang. Tragique parce que la rupture est sans cesse à recommencer, à reconstruire, à réécrire pour être désécrite, sans relâche : jamais acquise, toujours menacée, cette désécriture est liée quant à elle à une autre Loi, la Loi du désir, comme force de vide et d'espacement. Pour le spectateur, la pièce revêt alors une fonction puissamment cathartique. Il vit à son tour cette épreuve d'épures successives qui va vers le *reste* : un corps abandonné de ses images, et de ses signes, respirant doucement, contre un mur devenu d'un blanc lumineux.

© Chantal Lapeyre-Desmaison, a Douai le 2 mai 2012 - Turbulences Vidéo #97



Portrait Vidéo Camille Escudero

Retrouvez le portrait Vidéo de Camille Escudero sur notre page Vimeo :
«VIDEOFORMES ARTISTS GALLERY»

https://vimeo.com/236306961

Plus d'informations sur Camille Escudero :

https://camilleescudero.tumblr.com

Les Percées clandestines, performance © Photo : Pierre Coppens

Immersivité de l'art

Expériences singulières dans des univers artistiques

par Anaïs Bernard

Si la réalité est parfois aussi étrange que la fiction, c'est que souvent la fiction s'inspire de la réalité.

Le concept d'immersion rencontre aujourd'hui un vif succès tant auprès des artistes, que des institutions, que du monde de la recherche et des technologies. Les acteurs culturels tels que le centre d'arts La Gaîté Lyrique, à Paris, ou encore la Société des Arts Technologiques (SAT), à Montréal apparaissent comme des précurseurs dans le développement de technologies immersives. Des évènements commencent à être créés sur cette thématique, comme le festival « des arts immersifs » Micromondes organisé à Lyon depuis 2011, l'évènement Metz en Immersion, qui c'est déroulé en mars 2015, ou encore le VR Arles Festival fondé en 2016. L'engouement généralisé par le grand public pour ce nouveau concept n'est pas sans rappeler le film à succès Avatar de James Cameron, sortie en 2009 qui popularise alors le terme. Aborder aujourd'hui les arts immersifs sans verser dans des lieux communs, des généralités voire des contresens, apparait comme un véritable défi. Alors qu'en est-il ? Que peuvent bien nous proposer comme nouveauté ces arts immersifs ?

Si l'immersion est l'acte par lequel un corps est plongé dans un milieu, alors l'immersivité apparait comme la capacité d'un corps sujet à s'immerger dans un espace créé par son propre mouvement. De ce fait, ce concept rend compte de la capacité d'un espace à exister par immersion et par émersion d'un corps sujet. Le rapport entre le corps

et l'espace se voit repensé et redéfini comme une relation de contenant à contenu. L'immersivité de l'art est cette volonté de rendre actif le spectateur ou l'artiste à travers une expérience polysensorielle, en lui donnant une part d'action relativement importante dans l'existence de l'œuvre d'art qui lui est proposée. Pour faire simple, pensez au vertige décrit par Lewis Carroll par la chute d'Alice dans le tunnel du Lapin Blanc, dans le roman : *Alice au pays des merveilles*. Vous visualisez cette sensation de vertige produite par une perte d'équilibre et de chute éprouvée au-dessus du vide qui semble exercer une attraction irrésistible ? C'est exactement cette sensation qui est recherchée, où l'émersion dans le corps rentre en éveil, où l'observateur bascule dans le rôle d'acteur, voire d'auteur, et où la temporalité devient multiple. N'oublions pas que Les aventures d'*Alice au pays des merveilles* nous permettent de nous plonger dans une série de onze univers prodigieux, déraisonnables, extravagants et psychédéliques. Cet ouvrage sur les modifications de la réalité subies par la jeune Alice n'est pas sans rappeler les effets recherchés par les artistes lors du processus de création artistique d'œuvres immersives par la mise en place de modifications de la perception de l'espace, du temps et de soi-même.

Les arts immersifs ont le souhait de fusionner le corps du spectateur ou de l'artiste, de même que sa physiologie et sa psychologie, au centre de la création d'un univers qui ait sa cohérence et sa logique. Ils se déclinent sous une grande variété de propositions, regroupant un grand nombre de disciplines artistiques : les arts plastiques, la performance, la danse, le cinéma, l'art de la marionnette, le mime, les jeux vidéo, la musique… Les caractéristiques liées à ces arts sont : l'implication à partir du point de vue de l'utilisateur, c'est-à-dire une perspective à la 1ère personne, de sa perception du temps, ainsi que sa construction



Rencontres réelles et imaginaires, 2016, exposition DESconnexion, à l'espace culturel PUZZLE à Thionville, espace interactif immersif, Scenocosme.

individuelle et spatiale. Les dispositifs artistiques immersifs créent du sens en nous introduisant au cœur de phénomène d'émergence de l'art, cherchant à nous manipuler, en retournant notre pensée, nos sens, notre schéma corporel. La seule limite possible à l'hybridation des technologies, permettant de proposer des univers symboliques, est l'imagination. Il semblerait avant toute chose qu'il faille partir du postulat de « croire que rien, ou presque, n'[est] vraiment impossible », tout en se donnant la volonté d'activer ces mondes possibles proposés sous la forme de dispositifs artistiques, d'univers tangibles et d'expériences singulières à vivre.

© Anaïs Bernard - Turbulences Vidéo #97

À partir d'un livre

par Alain Bourges

Comme à la grande époque du cinéma d'Hollywood, la télévision actuelle puise une bonne partie de ses sujets dans la production littéraire.

Dès lors que l'on quitte le champ du sitcom ou du soap-opera, que l'on cherche des sujets de fiction, la littérature offre un choix dans lesquel il est tentant de dénicher sujets, personnages et intrigues. Cela ne signifie pas que les scénarios « originaux » soient en perte de vitesse, loin s'en faut, mais le développement massif de la production impose un approvisionnement plus conséquent.

Ne ré-ouvrons pas le débat clos par André Bazin sur la question de l'adaptation littéraire au cinéma[1]. Au travers de deux exemples récents, attardons-nous plutôt sur le jeu complexe, raffiné parfois, auquel les scénaristes peuvent se livrer avec des œuvres littéraires.

Le Maître du Haut-Château

Le Maître du haut Château est adapté d'un roman de Philip K. Dick – un de ses meilleurs – dans lequel les Alliés ont perdu la Seconde guerre mondiale et où les Etats-Unis sont partagés entre les Pacific States of America sous domination japonaise et le Reich américain, sous domination allemande. Entre les deux, dans les Rocheuses, dépérit lentement une zone neutre. L'histoire se partage entre divers groupes d'Américains, parfois résistants parfois collabos, et d'occupants. Dans le roman, ce qui fait le lien entre ces personnes ou ces petits groupes est la circulation clandestine d'un livre interdit, *Le Poids de la sauterelle*, sur lequel les occupants n'ont de cesse de mettre la main pour la simple raison qu'il raconte la victoire des alliés, c'est dire l'histoire telle que nous, lecteurs contemporains, la connaissons.

Dans la série écrite par Eric Overmyer et Frank Spotnitz, il ne s'agit plus d'un roman qui circule sous le manteau mais de films documentaires qui montrent les images que nous, spectateurs, connaissons par coeur, du débarquement de juin 44, de la Chute de Berlin ou d'Hiroshima. Les films saisis par les nazis sont immédiatement expédiés à Berlin où Hitler se les projette, seul, dans son bureau. Berlin est devenue la Germania imaginée par Albert Speer, Hitler est maintenant un vieillard cacochyme, Eichmann, Goebbels, Himmler, complotent inlassablement tandis qu'une sorte de guerre froide s'est installée avec le Japon.

Les années ont donc passé depuis la victoire des Alliés, l'Amérique s'est modernisée et ressemble à celle des années 60 que nous connaissons, drapeaux et décorations nazies en plus. C'est donc une Amérique paisible mais où on extermine les

1 - Débat que reprend autrement Jacques Rancière dans sa récente « La Fable cinématographique » (Ed. Du Seuil, collection Points)



The men in the high castle, créée par Eric Overmyer, Frank Spotnitz, 2015

juifs et les handicapés, où les femmes restent à la maison et se consacrent à leur maternité et où, bien évidemment, les arts dégénérés (entendez le jazz et le blues) sont proscrits. L'obergruppenführer John Smith fait office de gouverneur de cette extension du Reich.

Côté Pacifique, les Californiens n'ont pas succombé aux charmes du militarisme nippon. D'ailleurs, les Japonais, qui les tiennent pour une race inférieure, n'exigent que leur soumission, pas leur adhésion. Pour eux, la Californie est une simple colonie qu'il suffit d'exploiter comme telle. Il n'y a que les riches à se ruiner en (fausses) antiquités américaines comme les boutons de manchettes que portait Lincoln le jour de son assassinat. La différence entre les deux occupations est dans la continuité des distances idéologiques des années 40 entre fascistes, nazis et militaristes. Il s'y ajoute un écart technologique qui n'aurait cessé de croître, les allemands ayant vaincu les USA au renfort de bombes atomiques et possédant une aviation militaire et civile à réaction, ce que les japonais sont encore loin de maîtriser. En terme d'uchronie, *Le Maître du Haut Château* imagine donc un monde quinze ans après la 2de Guerre mondiale, tel que la logique porterait à le concevoir à partir de l'hypothèse d'une victoire de l'Axe.

Dans le roman, on commence par croire que le livre interdit qui montre la victoire des alliés est un ouvrage de fiction dans le récit et un ouvrage documentaire dans le nôtre. Mais est-ce bien tout ? Les nazis et les résistants le tiennent visiblement pour bien plus qu'un texte subversif. Il est vu comme la révélation d'une vérité cachée ou du moins d'évènements qui, d'une manière ou d'une autre, ont eu lieu. La victoire de l'Axe ne serait-elle qu'une possibilité parmi d'autres ? C'est ce que les Nazis comme les Japonais redoutent plus que tout car en ce cas, leur conquête du monde ne serait que la conquête d'un monde.

Dans la série, le livre est remplacé par des bobines de films noir et blanc, des images documentaires filmées que l'on reconnaît aisément (Hiroshima, débarquement de juin 44, chute de Berlin). Le choix



The men in the high castle, créée par Eric Overmyer, Frank Spotnitz, 2015

réduit l'interprétation, ce ne sont plus de possibles fictions tant l'image mécaniquement enregistrée est gage de vérité, ou du moins en fait preuve. L'idée de la puissance subversive de la fiction est abandonnée, la série délaisse la mise en abîme qui faisait le coeur du roman.

Le roman intitulé *Le Maître du Haut Château* est d'abord un texte sur le texte, une fiction sur la fiction. La série tente la même opération, mais dans le domaine des images. Tâche périlleuse tant les images documentaires « trouent » le cours de la fiction. C'est une question de nature d'images. La matérialité même des images documentaires leur octroie une force de « vérité » bien plus grande que celle des images de la fiction dans lesquelles elles sont insérées. En conséquence, le résultat diffère notablement de celui obtenu par Dick dans son roman. Plutôt qu'une mise en abyme, on assiste au déchirement du tissu de la fiction.

Aussi, la série, surtout dans sa seconde saison, se déporte-t-elle sur la dimension politique de l'histoire : qu'est-ce qu'être américain et nazi dans les années 60 ? Comment la civilisation américaine s'accommoderait-elle de sa nazification ?

Le plus simplement du monde répondent Eric Overmyer et Frank Spotnitz. Ce sera croix gammées et corn-flakes. La plus évidente normalité de l'inhumanité. Dans la salle à manger de son pavillon de banlieue résidentielle, le bourreau nazi prend le petit déjeuner en famille avant d'aller faire torturer quelque résistant. La scène pourrait être tirée de n'importe quelle série américaine sur la classe moyenne, si ce n'étaient les uniformes du père et du fils. Etait-ce différent en Allemagne dans les années 40 ? Non. La banalité du mal est une des définitions du nazisme. Hannah Arendt en a dit ce qu'il fallait en dire.

Une scène montre deux hommes occupés à changer une roue de camion. Une sorte de neige grisâtre se met à tomber.

– "*Qu'est-ce que c'est?*

– *Ça c'est l'hôpital. Les mardis, ils brûlent les handicapés, les malades en phase terminale… des boulets pour l'Etat"*.

Et ils reprennent leurs occupations comme si de rien n'était.

La série suit sa trajectoire, ne s'attarde jamais, n'insiste pas. L'obergruppenführer Smith est un père à l'ancienne qui place sa famille au dessus de tout. Son alter-ego, L'ambassadeur japonais, lui, s'évade par la méditation d'un monde dont les excès le révulsent.

Mais pour un public américain, avec ses origines et ses aspirations, avec l'idée qu'il se fait de lui-même, se voir dépeint comme de banals collabos français a dû être un choc. Hélas, l'élection du grotesque Trump prouve qu'une série télévisée ne suffit pas à prévenir une population.

Dans *Le Maître du Haut Château*, rien n'est totalement tranché. Au point même que les hésitations des principaux personnages dans leurs convictions politiques ou affectives amènent le récit à flotter et perdre de son emprise. C'est la faiblesse d'une adaptation qui se libère de son modèle et entreprend une fresque peut-être trop vaste, donc distendue, du monde de l'uchronie originelle.

La séquence finale de la deuxième saison, aux antipodes de ce qu'aurait imaginé Philip K. Dick, avoue cet échec. Du moins ce demi-échec tant on se laisse aussi séduire par l'ironie sous-jacente à la description d'un passé qui n'a jamais existé.

Black Sails (Saison 4)

Black Sails s'achève[2]. *L'Île au Trésor* peut donc commencer. Tel était le projet, on s'en souvient : relater les prémices du classique de Stevenson.

Long John Silver, le capitaine Flint, Israël Hands, Bill Bones, Jack Rakham, Ben Gunn, Tom Morgan, Barbe Noire, Charles Vane, Ann Bonny, tous ces pirates légendaires figurent dans cette fresque dont le centre géographique est l'île de Nassau, tombée en leurs mains avant de leur être reprise, et le noeud dramatique est le trésor du galion espagnol Urca de Lima, dont s'est emparé Jack Rakham. Le trésor de *l'Ile au Trésor*.

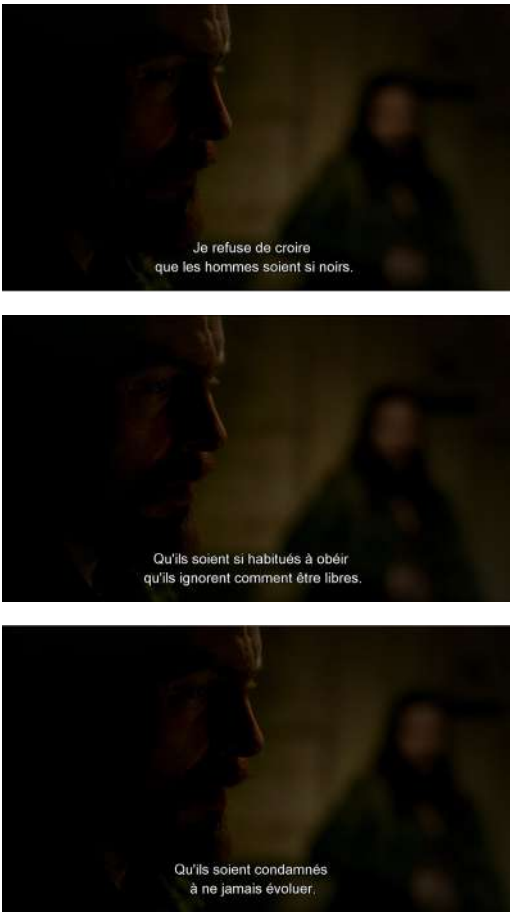
Au fil de quatre saisons, l'histoire, complexe, pleine de revirements et de conflits, nous mène rigoureusement là où elle doit s'achever de façon à ce que, quelques années plus tard, *un vieux marin, au visage basané et balafré d'un coup de sabre*, vienne prendre gîte à l'auberge de *l'Amiral Benbow* et demande au garçon de la maison de le prévenir aussitôt, le jour où apparaîtrait *un homme de mer à une* (seule) *jambe*. On ne peut nier la jouissance qu'il y a à suivre une histoire que l'on précède, si je puis dire. On en connaît parfaitement le prolongement mais on ignore tout de la façon dont elle l'atteindra. Chaque écart sur le chemin le plus court excite l'impatience, chaque pas vers le destin qu'on lui connait ajoute à la jubilation.

Au cinéma, le genre « film de pirates » a sombré dans la parodie pour pré-adolescents avec la série des *Pirates des Caraïbes*. Le *Black Sails* de la télévision reprend le flambeau du genre et le renouvelle magistralement en s'alimentant des recherches modernes sur l'histoire de la piraterie tout en développant un réel propos politique. Bien mieux que la resucée de la Guerre des Deux Roses agrémentée de dragons qui mobilise actuellement les meilleurs esprits, *Black Sails* est en effet une œuvre politique d'envergure. Sa lecture critique de l'histoire de la piraterie met en valeur la portée émancipatrice de celle-ci, sa force de résistance au grand mouvement colonisateur des puissances européennes de l'époque.

Que représentent en effet les « écumeurs des mers » des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle ? Un phénomène parasitaire mettant aux prises criminels et grandes puissances de l'époque ou, vu sous un autre angle, le sabotage de la colonisation du monde nouveau par les exclus du monde ancien ? Les Espagnols rançonnent l'Amérique centrale ? Leurs galions sont pillés dans les Caraïbes. Les Britanniques étendent leur empire jusqu'à l'Océan Indien ? Des communautés libertaires de pirates s'implantent à Madagascar. Proscrits, délinquants, marins déserteurs, les pirates recrutaient parmi les déclassés de la société pré-industrielle, le lumpen-prolétariat de l'époque. Leur appétit de liberté était sans frein. Leur utopie, sous le nom authentique ou inventé de Libertalia, fait encore rêver.

Il faut lire les excellents ouvrages de Michel *Le Bris* à ce sujet. Ceux dont on a fait des pilleurs et des assassins aspiraient d'abord à une vie libre et égalitaire, fondée sur la démocratie directe. Leur véritable projet était la liberté de vivre comme bon leur semblait, loin de l'oppression sociale, morale et économique qui sévissait au sein des empires. Leurs capitaines étaient élus et révocables et chacun touchait très exactement sa part du butin selon des critères établis et acceptés. La légende noire qui les entoure et a été véhiculée par la littérature d'aventures – *Ile au Trésor* compris – relève de la propagande des empires.

2 - La série n'a pas été renouvelée pour une cinquième saison par la chaîne Starz. La structure excessivement condensée du dernier épisode, témoigne de cette malheureuse décision.



Black Sails, créée par Jonathan E. Steinberg,Robert Levine, 2017

Mais *Black Sails* pousse plus loin en postulant que dans ces marges de la société, aux confins des océans, se pratiquait l'égalité entre hommes et femmes, l'égalité entre pirates blancs et esclaves noirs et l'indifférence à l'égard des préférences sexuelles. La passion amoureuse de Long John Silver se porte sur l'une des chefs du mouvement de libération des esclaves, quant à Max, la discrète cheville ouvrière de Nassau, c'est une lesbienne assumée. À l'appui de ces registres qui touchent directement à l'actualité sociale et politique contemporaine, cette dernière saison de *Black Sails* nourrit un solide substrat idéologique.

Après avoir été la capitale des pirates, Nassau a été reprise en mains par les britanniques. À leur tête, un jeune gouverneur autoritaire, Woodes Rogers, dont les méthodes hérissent bientôt la majorité de la population. Son programme ne souffre d'aucune ambigüité : il est venu ramener la civilisation à Nassau. La civilisation, c'est à dire l'ordre, le commerce et l'esclavage. Par la répression il entend instaurer la sécurité, la sécurité permettra le commerce, le commerce entraînera la paix, tel est le programme qu'il résume devant un gouverneur espagnol. Ce qu'il ne lui avoue pas, c'est que la reprise rapide du commerce relève d'abord de son intérêt particulier avant de concerner l'intérêt général, en raison de la nécessité urgente de couvrir ses dettes personnelles.

La vision politique du gouverneur est d'une parfaite cohérence. Elle est partagée par la bourgeoisie des affairistes et des planteurs de Nassau. Mais le téléspectateur du XXI^{ème} siècle comprend très vite que s'il fallait donner un visage au libéralisme économique de notre époque, celle de la mondialisation du commerce, ce serait, trait pour trait, celui de ce gouverneur du XVII^{ème} siècle.

Une résistance s'est organisée, qui lance des escarmouches contre les convois d'approvisionnement et les tuniques rouges. Sur mer, les navires pirates sèment la pagaille. Aucun commerce n'est viable dans ces conditions. Plus dangereux pour l'Empire, les pirates réorganisent peu à peu leurs forces pour reprendre la ville. Leur alliance avec les esclaves marrons semble tenir. Mais c'est au moment où l'avantage numérique se profile que des antagonismes surgissent. Il y a les partisans d'une nation pirate limitée à Nassau, ceux pour lesquels Nassau est le point de départ d'une révolution du Nouveau Monde contre l'Ancien et ceux, enfin, qui se préparent à un compromis avec l'adversaire. Ramenés à l'histoire



Black Sails, créée par Jonathan E. Steinberg,Robert Levine, 2017

du socialisme, ces partis seraient quasiment identifiables aux staliniens, aux trotskistes et aux sociaux-démocrates. Et ce n'est pas l'armée des esclaves en fuite, préfiguration des mouvements de libération nationaux de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, qui échappe à ces schismes destructeurs entre révolutionnaires et « modérés ».

Les « modérés » de tout poil, eux, parviennent toujours à s'entendre. Un peu de piraterie aux marges, sans constituer une menace politique, permet aux marchands d'augmenter les prix. Dans les plantations, un salaire dérisoire maintient en esclavage aussi bien que des chaînes et revient bien moins cher si l'on met dans la balance les révoltes destructrices et les gardes à rétribuer.

Encore quelques décennies et la bourgeoise coloniale, devenue assez puissante, réclamera à son tour l'indépendance des colonies américaines, mais ce sera à son seul profit.

On peut reprocher à *Black Sails* un penchant pour le bavardage. On ne compte plus les entretiens en tête-à-tête dans une lumière de peinture d'époque. Le découpage alterne sans doute trop ostensiblement actions et discours. Ces longues et nombreuses discussions entre les personnages ont cependant un rôle méritoire : celui d'exposer la diversité des aspirations, des sentiments et des idées des uns et des autres. Les engagements des



Black Sails, créée par Jonathan E. Steinberg,Robert Levine, 2017

différents protagonistes germent ainsi d'un terreau psychologique, ce ne sont pas des choix artificiels mais bel et bien la conséquence d'histoires personnelles où les haines, les amours, la filiation, les souffrances et les bonheurs, la sexualité aussi, déterminent les comportements sociaux et politiques. Tout ceci n'empêche pas l'objectivation, la théorisation de l'action, mais donne au contraire la possibilité de les partager, les faire, tour à tour, nôtre. Et si la motivation profonde, refoulée, du terrible capitaine Flint n'était ni de s'enrichir ni de libérer le Nouveau Monde, que comprendrions-nous de son combat ? Et si le trésor enfoui sur l'Île du Squelette représentait bien autre chose qu'un coffre de pierres précieuses, comment lirions nous *L'Île au Trésor* ?

Ainsi, à un moment où se multiplient uchronies et dystopies, posant l'une après l'autre les plus sombres visions de notre monde, à un moment où la mode des reconstitutions historiques marque le pas, *Black Sails* se risque à rivaliser avec la meilleure littérature pour nous livrer un exposé politique d'une éminente lucidité.

© Alain Bourges - Turbulences Vidéo #97

Un pastiche ?

par Gilbert Pons

Il arrive qu'un hommage un tant soit peu espiègle déclenche l'irritation de son destinataire, c'est ce que confirme ce dialogue entre un photographe et un critique.

… que d'arrière-pensées romantiques dans le mystère de l'inachèvement !
Vladimir Jankélévitch, L'enchantement musical

Fidèle au portrait en noir et blanc depuis une quinzaine d'années, le photographe Tristan Passerel semble avoir changé son fusil d'épaule, ce diptyque, sorte d'hapax dans son œuvre, l'atteste. N'ayant pu le rencontrer afin de tirer les choses au clair de vive voix, n'ayant pas davantage réussi à le joindre par téléphone — il serait en voyage à l'étranger —, je lui ai transmis une poignée de questions écrites. Voici le compte-rendu tardif de cet entretien à distance, assorti des décalages et des interrogations demeurées en souffrance auxquels on peut s'attendre de la part d'un artiste aussi déroutant.

Gilbert Pons, pour *Turbulences* — Que représentent au juste ces deux photos juxtaposées, quasiment symétriques ? Je ne connais rien dans vos travaux anciens ou récents qui rappelle, si peu que ce soit, une combinaison de ce genre. S'agit-il d'un tournant dans votre production, d'une réaction au jeu des circonstances, d'une lubie ? Qu'en est-il au juste ?

Tristan Passerel — Par le passé j'ai souvent photographié des détails à la fois anodins et insolites, des brimborions, des babioles, de petits bouts de matière sans pedigree, sans nom, qui avaient l'air de me faire signe, de me lancer un appel (au secours), un appel auquel je me sentais tenu de répondre. Des photos de cette sorte — j'en ai réalisé des milliers, je continue d'ailleurs, de temps à autre, avec mon téléphone —, de telles photos, donc, furent exposées en divers lieux plus ou moins appropriés, des amateurs m'en ont même acheté quelques-unes. Dans un article qui parut il y a trente ans[1], je défendais bec et ongles cette façon de faire, obsessionnelle à l'époque, le préambule à la publication dans *Turbulences* de mes portraits y faisait furtivement allusion. Mais pour l'image qui vous préoccupe, hormis ce qui tient à la nature des matériaux, il en va tout autrement.

G.P. — Qu'est-ce qui vous y a conduit, serait-elle le signe d'un changement d'objectif ? Bref, quel sens lui accordez-vous ?

T.P. — Cette photographie n'est pas sans lien avec mes portraits, vous dire pourquoi m'oblige

1 - «Croûte et pellicule», Noésis, n° 5, une revue confidentielle qui a disparu.



Hommage à Flora Lacapitelle © Photo Tristan Passerel

néanmoins à un détour.

Il y a trois ans, lors de la soutenance d'une thèse sur l'œuvre romanesque d'un ami, et alors que je patientais pendant l'entr'acte, mon attention fut attirée par l'élégante silhouette d'une jeune femme qui se tenait à l'écart. Je ne sais quoi de suranné, de victorien dans son visage me frappa d'emblée.

Un mois plus tard, après nombre de tergiversations (j'ai appris à me méfier des engouements subits), je demandai à cette doctorante qui travaillait sur un sujet voisin de poser pour moi. Le début de son message n'augurait rien de bon, l'idée de s'exposer devant mon appareil l'effrayait, en revanche la perspective de confier au papier ses impressions de cobaye occasionnel, d'opposer le noir et blanc de l'écriture à celui des photos la convainquit d'accepter ma proposition. Je n'emploie pas le verbe opposer à la légère. C'est dans une prose tarabiscotée, semée de références à ses ancêtres et d'allusions érudites, que l'étudiante s'est pliée au protocole en exécutant un autoportrait sans concession, destiné sans doute à tenir vaillamment tête à des photographies qu'elle n'avait pas vues; j'avoue que la première série, effectuée dans un cadre pourtant favorable quant au décor et à lumière, ne rendait pas justice à son charme un peu désuet et m'avait donc dissuadé de les lui montrer. Renversant aussi les rôles, une pratique où elle s'est d'ailleurs montrée particulièrement ingénieuse, et après maints détours, cette muse expérimentale s'est livrée à une description sardonique, disons plutôt narquoise, de l'opérateur, se félicitant au passage de ses bévues et d'avoir dû manœuvrer à l'aveugle. Au printemps qui suivit, réalisée dans un environnement familier donc rassurant, la deuxième série de portraits me permit de rectifier le tir et plut beaucoup à ses proches, mais ne suscita de sa part que des propos d'un laconisme poli. Je dus me rendre à l'évidence, Flora n'appréciait pas la photographie (ses propos dédaigneux sur des nus de Lucien Clergue exposés en Arles auraient dû me mettre la puce à l'oreille), elle n'appréciait pas les miennes en tout cas, et je présume qu'elle ne s'aimait guère sur mes clichés.

G.P. — Le détour est bien long, Tristan, et même entortillé, venons-en à l'image proprement dite et à ses ressorts.

T.P. — On y arrive, mais je dois fournir malgré tout des indications supplémentaires.

Outre son goût pour la littérature contemporaine, Flora Lacapitelle est captivée par l'art brut, qu'elle pratique depuis longtemps avec une opiniâtreté et

une constance qui forcent le respect; autodidacte, ce qui est une condition *sine qua non* pour mériter le label défini par l'intransigeant Dubuffet, cette jeune artiste a du reste présenté à plusieurs reprises, au sein de son Université notamment, le résultat de ses prospections aux abords de bâtiments désaffectés, dans les décharges, les zones à l'abandon. Ce penchant presque exclusif pour les rebuts de toutes sortes, les déchets, les scories, m'était d'autant plus sympathique qu'il me rappelait l'époque où je le partageais, avec une passion comparable, quoique dans une tout autre optique. Ces détritus : chaussure abandonnée par un pied douloureux, mégot jeté par un fumeur désinvolte, menus ossements recueillis avec une piété touchante, fragments d'un miroir brisé, morceaux de bois, guenilles, végétaux divers, etc., elle les met en scène sur des disques peu épais, d'une taille oscillant entre quarante centimètres et un bon mètre), qu'elle confectionne avec des substances de toutes sortes et selon des procédés patiemment mis au point dont je n'ai rien pu savoir malgré mon insistance. Chaque œuvre, dont le raffinement brutal, la couleur toujours sombre et l'aspect austère, pour ne pas dire lugubre, trahissent un évident refus de séduire, reçoit un titre, tantôt savant, tantôt simplement descriptif.

G.P. — Je saisis mieux à présent l'intention de votre diptyque. Vous avez proposé un pastiche de son travail obstiné. Mais pourquoi ce dédoublement, est-ce duplicité de votre part ?

T.P. — Vous ne croyez pas si bien dire. Le motif dupliqué — un vieux seau rafistolé dont je me sers au quotidien en hiver, un seau tout à fait banal cadré en plongée, d'abord plein de cendres puis vidé de son contenu —, est une allusion à ses œuvres innombrables qui oscillent, d'une façon résolument répétitive, entre tableau (on ajoute) et sculpture (on enlève), ce motif, donc, du moins son traitement, dont j'espérais de sa part un commentaire, fût-il quelque peu urticant, n'a eu l'heur ni de lui plaire ni de l'inspirer ; en somme, ainsi que me l'a confié sa mère un peu plus tard, et contre toute attente, ce geste a froissé son orgueil et provoqué au final son silence boudeur.

G.P. — Il devait y avoir une espèce de rivalité entre vous, un conflit larvé ou ambigu, ce qui, compte tenu de sa notoriété embryonnaire, tient quand même du paradoxe. Son texte alambiqué vous aurait-il lancé un défi ?

T.P. — Je me le suis demandé, d'autant que son attitude compliquée à mon égard m'a rappelé une formule incisive d'Oscar Wilde, évidemment injuste : « Ce sont les mauvais artistes qui admirent l'œuvre du voisin, et croient faire montre, en cela, de largeur d'esprit et d'absence de préjugés. »

G.P. — Que vont devenir les photographies ainsi que le texte qu'elles avaient plus ou moins suscité ? Avez-vous revu Flora, vous êtes-vous rabibochés ?

T.P. — Non, moi aussi je suis susceptible et je n'ai pas renoué le contact en dépit du grand plaisir que j'ai eu à correspondre avec elle une année durant. Dessinés avec infiniment de soin, à l'instar de celui qu'elle accorde à son style, de fins boyaux colonisent tout l'espace disponible de ses lettres, comme s'ils disputaient aux phrases le rôle principal et ambitionnaient par la même occasion une place de choix dans un musée d'art postal; je l'avais d'ailleurs mise en relation avec des amis pratiquant la chose. Quant aux portraits et à son texte, ils reposent dans des tiroirs dont, sauf revirement improbable, ils ne sortiront pas. Cause occasionnelle d'un fiasco esthétique, cette image en est également l'avatar inabouti.

© Gilbert Pons, Saint-Malo, septembre 2017 -
Turbulences Vidéo #96

« Voir à fleur de peau : la violence de l'accommodation »

par Simona Polvani

En poursuivant son travail performatif sur la violence du regard dans la société actuelle, le duo d'artistes Hantu, formé par Pascale Weber et Jean Delsaux, a crée en juin dernier la performance *Accommodation* présentée d'abord au Studio des Orteaux puis à la Maison de l'Italie (Cité Internationale) à Paris.

« Je lui demandais ce qu'il entendait par un miroir : « Une machine, me répondit-il, qui met les choses en relief loin d'elles-mêmes, si elles se trouvent placées convenablement par rapport à elle. C'est comme ma main, qu'il ne faut pas que je pose à côté d'un objet pour le sentir »

Le dispositif dramatique et performatif de Hantu s'appuie sur l'impossibilité ou la difficulté à voir et à être vu(e) pour témoigner une nouvelle fois de ce qui oppose les principes de présence et de représentation. *Accommodation* s'inspire de la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749) de Diderot, un essai consacré à la perception visuelle, en tant qu'événement physiologique, phénoménologique, moral et métaphysique.

Dans un dispositif plongé dans le noir - seul un projecteur, contrôlé par Jean Delsaux, est pointé sur la performer Pascale Weber -, *Accommodation* met en place un processus progressif à la fois de construction et déconstruction sensorielles et spatiales, en questionnant la privation du sens de la vue, à partir d'un paradoxe. L'*accommodation* est en fait le phénomène de « changement qui s'opère dans l'œil pour rendre la vision distincte



Accommodation, Juin 2016, Maison de l'Italie (Cité Internationale) © Hantu (weber+delsaux)

à des distances différentes ». S'il est ici question de cécité, à quel changement dans l'œil, à quelle vision renvoie alors, l'accommodation ?

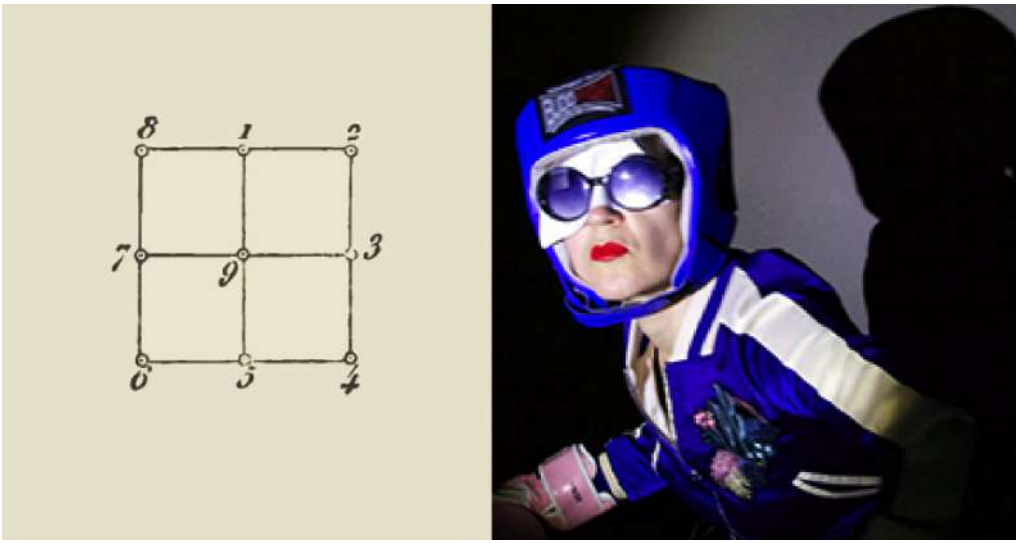
Mais, l'*accommodation* est aussi une adaptation et une transformation du sujet face à des situations nouvelles. L'essai de Diderot traite de la reformulation de l'espace, de l'adaptation qui se produit pour une personne aveugle au niveau physiologique grâce à la potentialisation d'autres sens, notamment du toucher. Et dans la vie pratique grâce à la conception et la création des systèmes de repérage alternatifs et substitutifs qui comblent le manque de la vue. Diderot s'appuie sur deux exemples d'aveugles nés de son époque : celui de l'aveugle né de Puisaux, auquel Diderot raconte avoir rendu visite, et celui du mathématicien et physicien anglais Nicolas Saunderson, professeur à Cambridge, devenu célèbre aussi pour ses magnifiques leçons sur la lumière et les couleurs.

De Saunderson à Pascale Weber. Glissement dans le noir entre présence et représentation

Saunderson avait construit une machine qui lui servait pour les calculs algébriques et pour la description des figures rectilignes, un système assez sophistiqué composé de carrés et de points.

Cette structuration mathématique devient le point de départ et le pivot pour Hantu de l'agencement du dispositif dramaturgique et performatif, en terme d'organisation spatiale, de choix des gestes et d'actions. Dans le noir de la salle, des chaises sont disposées. Pascale Weber entre sur scène, habillée avec un blouson et des shorts sportifs en satin bleu-violet et des bas fuchsia. Elle porte un sac en toile plastique, dont on se sert pour faire les courses. Elle s'assied sur une chaise, sort une feuille blanche A4, où est écrit le numéro 2, dit le numéro et lit une courte présentation du professeur Saunderson, exaltant ses études sur les couleurs et la lumière, avec lesquelles jure le constat qu'il était aveugle.

A partir de cet instant, la performer chausse des lunettes de soleil sur lesquelles a été scotché un texte imprimé (celui de Saunderson ?) qui rend aveugle celle qui les porte. Elle exécute alors un rituel à partir de la méthode de calcul mise au point par Saunderson et entreprend son processus de métamorphose en corps aveugle. Elle glisse dans la peau de Saunderson, le met en jeu, du point de vue de la représentation, sans jamais l'incarner en tant que personnage. Saunderson est évoqué à la troisième personne, dans un procédé de narration, descriptif, qui structure son action : elle apprend à se repérer avec les chiffres disposés sur une grille imaginaire, dessinant une figure en carré. Cette figure emblématique agit sur elle comme un levier, l'amenant à mettre à l'épreuve ses propres sens et sa sensibilité de performer dans la soustraction,



Accommodation, Juin 2016, Studio des Orteaux (Cité Internationale) © Hantu (weber+delsaux)

le manque, le déséquilibre. En même temps que Pascale Weber représente Saunderson, et en filigrane l'aveugle né de Puisaux, elle demeure à la fois présente à elle-même, dans le chemin sensoriel et intellectuel qu'elle est en train d'emprunter dans la performance, et elle se présente en train de devenir elle-même aveugle aux spectateurs.

« Je m'aveugle »

Avec la paire des lunettes de soleil sur lesquelles a été collé un extrait du texte de Diderot, Pascale Weber se rend donc aveugle, franchit le seuil du noir, non pas fictif, mais réel. Le jeu de l'interprétation se fond avec l'expérience réelle, d'un corps qui se fléchit, se retrait, d'une voix qui devient faible, se teint d'opacité moelleuse, se cherche. Elle continue à accomplir des actions : déplace des chaises, sort des feuilles numérotées, jusqu'à 9, les colle sur les dos des chaises ou les dispose par terre, dit de courts textes, tire un ruban adhésif entre les chaises, en formant un carré.

Chaque geste est réalisé dans l'hésitation, l'incertitude, la perte et la recherche de repères, la fragilité, le tâtonnement, dans une polyrythmie magnifiquement orchestrée, où tout crée du sens, la parole, comme le souffle. Marcher en absence de la vue, nécessite de mettre à l'œuvre d'autres sens. S'orienter, se déplacer, c'est avant tout *toucher*. La peau devient alors poreuse, s'impressionne des sensations qui se traduisent en géométrie, formes, lignes.

Pascale Weber élabore son rituel, bâtit son espace, selon le modèle de la machine de Saunderson, un lieu au périmètre sécurisé et pourtant encore incertain qui est le sien, où les règles du jeu sont fixées, ainsi que les angles et le vide entre les surfaces, un espace ordonné, où tout est à sa place. C'est le moment où après la fragilité elle peut s'essayer à reprendre du contrôle, s'entrainer à se déplacer, à trouver ses repères. Pourtant, rien dans cet espace redessiné par sa cécité, isolé et encadré n'est véritablement réconfortant. Elle se met un casque antichoc. Trace un périmètre, la scène devient un ring. L'espace du contrôle, c'est aussi celui de la lutte. Si pour toute personne apprendre à marcher c'est aussi apprendre à heurter, cette condition demeure

permanente pour l'aveugle.

Hors champ, la voix sèche de Jean Delsaux dirige Pascale Weber en lui indiquant sur quelle balise elle doit se rendre : 2, 3, 4, 5, 6, elle se déplace, saute, se force, avec son corps dessine, donne forme à l'espace, plus vite, toujours plus vite, jusqu'au moment où elle crie qu'elle renonce, ne se tient plus débout, s'arrête. Le rituel que le public commençait à saisir dérape, instant d'inconfort, la performer semble mal-à-l'aise, instant de malaise pour le public également. Saunderson maintenant est dans la peau de Pascale Weber. Elle ouvre son blouson, on voit son soutien-gorge, elle récite : « Notre aveugle ne fait pas grand cas de la pudeur. Il ne sait pas pourquoi l'on couvre une partie du corps plutôt qu'une autre. Car Saunderson voyait par la peau !!! ».

Elle enfile des gants de boxe roses, reçoit de la part de Jean Delsaux un lourd traversin qu'il lance sur elle et qu'elle doit réceptionner en aveugle. Sur un tango elle commence à danser, d'abord en continuant à dire ses numéros, son rituel, et à retrouver son lieu, à l'apprivoiser, en même temps qu'elle s'accommode, comme si l'acte de le dire était l'acte de voir, de respirer, d'exister. Ensuite elle paraît s'apaiser, prise dans le contact physique, berce son traversin, l'élève, le mesure, l'enlace, s'abandonne au plaisir de l'enlacement, de la danse, d'une sensualité déchirante, avant de commencer à le frapper, avec des coups qui tombent dans le vide, qui manquent la cible. Enragée, elle nous sort une leçon de survivance : « Vous savez, vous comment ils font les gamins aveugles pour se foutre sur la gueule ? Aziz, mon ami me l'a expliqué. D'une main tu colles l'adversaire contre toi et de l'autre tu cognes ». Et serrant son adversaire contre elle, elle le cogne, pendant de longues minutes, jusqu'à l'épuisement.

Expérience synésthetique : voir par la peau

Accommodation par le biais de la représentation fictionnelle et de la présence réelle et puissante de la performeuse, marquée par un courant d'énergie à fleur de peau, crée un dispositif de vision où la soustraction de la vue devient à la fois amplification du sensible et enjeu politique.

Se priver de la vision, oser l'abîme, la pénombre et l'ombre, oblige la performeuse à être dans une frustration qui se transforme en défi sensoriel. Tandis que la présence à la fois collaborative et harcelante de Jean Delsaux, l'Autre, *partenaire* et *entraineur*, l'œil extérieur, permet que le ring existe.

L'aveuglement auquel se soumet la performeuse lui interdit l'accès à une part de la réalité. Être ou devenir aveugle, comme les exemples de Diderot en témoignent, oblige notre perception à *s'accommoder* à d'autres moyens pour entrer en contact avec la réalité. Dans l'obscurité toutefois, nous ne sommes pas totalement dans l'ignorance. Nous savons, en ce sens, d'une part que quelque chose nous échappe, mais aussi que « l'essentiel est invisible aux yeux »; d'autre part que tout, de façon incontrôlée et incontrôlable, peut nous heurter, nous cogner, nous blesser, lorsque la connaissance de la réalité se fait le « toucher ». D'où la frustration que la performeuse incarne.

Société au miroir : l'aveuglement de la violence

L'aveugle né de Puisaux, dans un des passages de l'essai de Diderot aborde la notion de la connaissance de nous-mêmes et de l'identité : « Nous n'étudions les visages que pour reconnaître les personnes ; et si nous ne retenons pas le nôtre, c'est que nous ne serons jamais exposés à nous prendre pour un autre, ni un autre pour nous ». Dans un autre passage, il ajoute encore : « La vue […] est donc une espèce de toucher qui ne s'étend que



Accommodation, Juin 2016, Maison de l'Italie (Cité Internationale) © Hantu (weber+delsaux)

sur les objets différents de notre visage et éloignés de nous ». N'ayant pas besoin de nous reconnaître, nous ne manquons pas pour autant de regarder notre visage comme le signe de notre identité. Pour nous connaître, pour saisir l'image de notre visage nous avons besoin d'une mise à distance qui soit également reflet, comme un miroir, une machine de vision et de représentation. Comme un dispositif artistique. Or, par la mise en relief de ce qu'est la vie en l'absence de vision, de la violence et du danger presque intrinsèques auxquels l'aveugle doit faire face, *Accommodation* questionne le spectateur sur notre vulnérabilité et sur notre identité. La performance se propose comme un miroir de notre société actuelle et de notre impossibilité de saisir notre réalité en transformation.

Pascale Weber ainsi explique :

[…] je me suis demandé pourquoi la partie où je frappais à l'aveugle avait été si importante pour moi et j'ai compris qu'il y avait un lien avec la situation politique en France et à Paris. C'était un peu comme si je pouvais enfin parler de cette violence qui frappe et qui nous atteint on ne sait jamais quand, comment et qui peut nous anéantir comme ça d'un simple coup de poing, c'était un peu comme si nous étions rendus à l'état d'aveugle et que nous ne voyons plus le monde tel qu'il s'est transformé, qu'on ne reconnaît plus rien et qu'il ne nous reste plus que nos constructions abstraites et nos barrières ridicules, symboliques, comme celles qui entourent le ring... Le monde est devenu un ring et un spectacle cynique sur ce ring.

Le terrorisme islamiste, les forces à l'œuvre dans le phénomène de globalisation, les guerres et les flux de migrants, ont atteint et bouleversé la société occidentale contemporaine. L'aveuglement performé par Hantu acquiert une portée polysémique, évoquant les multiples formes de notre invalidité, déraisonnement, folie, désespoir, manque de clairvoyance et manque d'humanité. D'une part, nous nous sentons vulnérables face à la menace des attaques terroristes - et quelle autre image que celle de la cécité peut mieux représenter la distorsion du fanatisme idéologique, politique ou religieux ? - D'autre part, une grande part de la population parisienne (Pascale Weber se réfère plus haut à la France et à Paris) vit le prolongement des mesures exceptionnelles de l'état d'urgence comme une atteinte à sa liberté et à ses droits civils, et comme un abus de pouvoir contre les citoyens et contre les réfugiés. Censées créer un périmètre de protection autour du peuple, ces mesures l'étouffent et le laissent démuni : suspension du droit de se rassembler, de manifester, d'ouvrir les yeux et de dresser la tête. Et pour clore cette ronde de voyants plus aveugles les uns que les autres, des chefs d'état et des figures politiques, qui pour protéger, excluent et attisent la violence.

La leçon critique de Diderot, qui lui valut d'ailleurs bien des ennuis judiciaires, rend compte des différentes acceptions et de la déclinaison de toutes nos formes d'aveuglement. Comme le

montre la performance *Accommodation*, la cécité, dans le contexte de notre déroute politique, est une métaphore de notre impuissance et témoigne d'une perte de contrôle. Nous demeurons dans un état d'alerte et de peur, tandis que l'acte d'enlacer l'autre, comme dans l'explosion de coups portés au sol dans la dernière scène de la performance, devient dissimulation de la violence. Plongés dans le noir, spectateurs et performers ont perdu leurs repères. Dans cette perte se manifeste le sentiment de violence subie, et certains prendront le risque de comprendre, mais non d'accepter, que frapper l'autre puisse être le seul moyen de découvrir et d'affirmer qui nous sommes.

Les deux performers Pascale Weber et Jean Delsaux, mettent en scène ce qui lie celui qui regarde et celle qui se donne à voir. Ils élaborent un rituel qui s'accomplit enfin dans un éclat de violence, aveugle, à la fois résigné et de survivance. Dans l'impuissance de cette violence, se réalise la puissance du rituel performatif, cathartique et libératoire. Ce jeu, dans une décharge énergétique, nous redonne, à nous les spectateurs-participants, la vue, à travers les sensations de nos propres corps.

À propos des actions performatives du duo, Pascale Weber affirme :

« C'est sous la poussée du public souvent que les corps et le regard d'Hantu s'exercent, et tandis que nous ne savons pas encore vraiment nommer ce que nous faisons, nous mettons en place un dispositif pour nous propulser ailleurs […] Pour Hantu la performance est un exercice de présence et d'accommodation des sens au corps, au lieu, aux autres corps en présence. […] C'est en cela que la performance est un rituel.

C'est dans cette accommodation, des sens au corps, qui permet un nouveau ressenti, questionnant, que nous pouvons retrouver une part de lumière, une vision de notre possible résistance.

© Simona Polvani - Turbulences Vidéo #97

BIBLIOGRAPHIE

DIDEROT, Denis, « *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* », dans *Œuvres complètes*, Editions Assézat, I, 2, 277-278 (ed. ebook).

HANTU (Weber+Delsaux), *Accommodation* (performance), vidéo : [en ligne], URL : https://vimeo.com/172662617.

HANTU (Weber+Delsaux), *Accommodation*, feuille de présentation de la performance, PDF.

LAROUSSE.FR, [en ligne], URL : http://www.larousse.fr (consulté le 04 octobre 2016).

POLVANI, Simona, Entretien avec Pascale Weber: Autour d'*Accommodation*, [tapuscrit], juillet 2016.

WEBER, Pascale, L'*Attachement*, Éditions Al Dante, Marseille, 2015

« Tree of codes » : mot à mot dans le livre cinétique de l'espace dansé...

par Geneviève Charras

Quand Wayne McGregor rencontre l'oeuvre atypique de l'écrivain Jonathan Safran Foer, un livre architecturé transformé en autant de strates et tel un palimpseste archaïque, il se joint à Jamie xx et Olafur Eliasson pour recréer pour le Ballet de l'Opéra de Paris(après une première version pour le Manchester International Festival) un étrange manifeste chorégraphique: « Tree of codes ».

Mot à mot, pas à pas

Cheminant dans l'oeuvre littéraire de Bruno Schulz, Jonathan Safran Foer fait de « *The steet of crocodiles* » un objet d'art, tactile, en volume, à manipuler comme un objet rare et mobile.

Wayne Mac Grégor, le champion des chemins de traverse, opère alors en sa position de chorégraphe comme un alchimiste au scalpel fin pour transformer les mots, les signes et les écrits en autant d'électrons libres sur une proposition musicale audacieuse et un environnement plastique à la hauteur de ses fantasmes.

Sa compagnie de danse se joint en partie à quelques excellents danseurs de l'Opéra de Paris pour remettre à jour cet étrange ballet initiatique, empli de mystères à décrypter, d'énigmes à déchiffrer.

Préambule en musique électronique très flamenco, et nous voilà embarqués pour un voyage au long cours, exaltant, haletant, plus d'une heure durant ; un florilège d'arts mixés, de traverses et de carrefours où l'on croise et rencontre sons et ambiances toniques de Jamie xx, lumières, corps



Tree of codes, Septembre 2015, Ballet de l'Opéra de Paris © Tristram Kenton for the Guardian

en mouvement et sculptures architecturées d'Olafur Eliasson

C'est peu dire que se déclenche un feu d'artifice qui ira en crescendo, d'une danse fluide et sensuelle, corps quasi nus mais masqués de tissu moulant de couleur chair transparente et très suggestive à une expression plus libre et décalée, sauvage et intuitive.

Comme autant de séquences cinématographiques, la proposition de ce trio d'artistes hors pair va dans le sens de la découverte et de l'intuition: comment illustrer ce « codex », ce livre d'enluminures en volumes, cet objet de lecture tactile, en représentation plastique, éphémère et vivante ?

Rencontre fertile et donnant naissance à un déferlement de propositions visuelles et sonores, galvanisantes, toniques et déroutantes. Les corps faisant corps avec à la fois le résultat d'un travail d'improvisation et la structure très élaborée de la pensée des maîtres d'oeuvre. Le décor se fait forme vivante et mobile, jets et traces de lumières au dessus des danseurs, les miroirs, des facettes multidirectionnelles réfléchissant l'espace à l'infini.

Comme un rêve de simultanéité, stimulante, ravigorante pour l'éveil de la pupille et de l'iris du spectateur, subjugué par les prismes, kaléidoscopes et autres lanternes magiques de prestidigitateur!

Un monde virtuel, lumineux fluorescent, des lucioles en préambule pour faire naître des êtres hybrides inconnus et énigmatiques... Des arches, des courbes à la Buren, des lumières et miroirs à la Decouflé, via Nikolais et Loie Fuller, de belles citations et références à l'art cinétique aussi, un voyage dans le temps et la stratification de la sculpture contemporaine *La scène*, le plateau se révélant au confluent de ses mouvances fertiles qui s'engendrent les unes, les autres!

Jeu de miroir pour démultiplier à l'infini, des corps, en duo ou alignés, suspensions en cercle amovibles, colorés se jouant des volumes et résonnant de reflets et miroitements.



Tree of codes, Septembre 2015, Ballet de l'Opéra de Paris © Ravi Deepres, Joel Chester Fildes

La scénographie envahit l'espace, détermine les déplacements des danseurs, tous différents ou à l'unisson de leur désir d'architecturer sempiternellement ce feu d'artifice, ce ballet de faisceaux lumineux, de rémanences, de ricochets et autres échos.

Tricotage subtil des disciplines, noué par des interprètes performants, dont la belle performance de Marie Agnès Gillot que l'on retrouve avec étonnement sur la scène. Tous galvanisés par ce mélange subtil et suprême de sons, de couleurs dans des costumes sobres et colorés, ludique, parfois sur pointes, plus souvent les pieds nus bien dans le sol.

Portés acrobatiques, duos éclectiques, fluidité ou accents tétaniques d'une danse effleurant un mouvement de technologies nouvelles, voici le terreau de cette pièce très de « notre temps » qui n'échappe pas à la beauté, l'esthétisme et le foisonnement de moyens conséquents pour créer un univers joyeux, volubile, futile et électrique. La musique transportant les corps dansants dans des moments d'extase contagieux : le spectateur lui aussi est transporté, subjugué, en apnée, comme ravi et conquis par tant d'audaces, de sauts dans le vide, de règles enfreintes à contre courant de l'académisme et du bien seyant !

© Geneviève Charras - Turbulences Vidéo #97

Au festival Avignon le off 2017 ?

par Geneviève Charras

Une découverte édifiante à la Manufacture. «Aucun lieu» de Franck Vigroux Cie d'autres cordes

Territoires oniriques

Entre opéra vidéo et concert chorégraphique voici un opus étrange, inouï, fait de couches et de strates d'images vidéo en palimpseste pour créer une atmosphère fait un univers singulier : flottant, flouté, zen et translucide, harmonieux, serein et inédit. Chorégraphiée par Myriam Gourfink, dansée par Azusa Takeuchi, l'opus oscille entre rêve et réalité : leurre des images de corps qui se surexposent, s'entrelacent, réalité d'un corps présent qui se fond dans les mises en abîme des plans et points de vue.



« Aucun lieu », Juillet 2017, Festival Avignon le off © Kurt d'Haeseleer

Le trouble de la perception de l'espace ainsi engendré donne naissance à une spatialisation étonnante, mouvante, en perpétuelle transformation. Des corps spectraux s'y rencontrent, peuple d'ectoplasmes envahissants. L'ambiance est feu follet et imaginaire fertile d'une nuit agitée d'esprits mouvants.

On assiste à la fusion de mondes tangibles et virtuels grâce aux splendides et très travaillées images vidéo signées Kurt D'Haeseleer, dans une totale fusion des éléments. L'alchimie opère pour un monde onirique, planant, déroutant très esthétique, voyage dans des sphères inconnues, salvatrices et stimulantes. Une oeuvre entre virtuel et présence physique, pont tendu entre des mondes faits- pour se rejoindre ; le fantastique et le réel.

© Geneviève Charras - Turbulences Vidéo #97

GALERIE DE L'ART DU TEMPS / CHAPELLE DE L'ORATOIRE



VIDEOBAR #46
'OPEN / OUVERT'



VIDEOBAR #47
FILIPE AFONSO



VIDEOBAR #48
FLORENCE PAZZOTTU



VIDEOBAR #49
JONATHAN ZWAENEPOËL

Depuis 2008, VIDEOFORMES développe une mission de défrichage de nouveaux talents en faisant de la GALERIE DE L'ART DU TEMPS (CHAPELLE DE L'ORATOIRE) un lieu d'expérimentation, un laboratoire trans-disciplinaire de création pour de courtes performances exploratoires.

Les VIDEOBARS offrent aux artistes d'ici et d'ailleurs, avec une forte dominante régionale, un espace d'expérimentation et de rencontre avec le public dans un cadre convivial propice aux échanges. Les performances présentées sont inédites et souvent ponctuelles. Elles peuvent allier l'art vidéo et d'autres disciplines artistiques.

VIDEOFORMES is a member of RAN (Digital Art Network)/ VIDEOFORMES est membre du Réseau Arts Numériques
VIDEOFORMES is supported by / bénéficie du soutien de : Ministère de la Culture/DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, Ville de Clermont-Ferrand, Clermont-Communauté, Conseil Général du Puy-de-Dôme, Conseil Régional d'Auvergne-Rhone-Alpes



Création dessin en technique mixte © Golnaz Behrouznia

VIDEOFORMES **2018**
FESTIVAL INTERNATIONAL D'ARTS NUMÉRIQUES
CLERMONT-FERRAND

FESTIVAL: **14** > **17 MARS**
MAISON DE LA CULTURE

EXPOSITIONS: **14** > **31 MARS**
CHAPELLE DE L'ORATOIRE • SALLE GAILLARD
CHAPELLE DE L'HÔPITAL GÉNÉRAL

VIDEO
FORMES
.COM
DIGITAL ARTS