

TurbulencesVidéo

revue trimestrielle 98 - Janvier 2018



Turbulences video #98 • Premier trimestre 2018

Directeur de la publication : Loiez Deniel • Directeur de la rédaction : Gabriel Soucheyre
Ont collaboré à ce numéro : Rosanna Albertini, Isabelle Arvers, Alain Bourges, Geneviève Charras, Sigrid Coggins, Jean-Paul Fargier, Jean-Jacques Gay, Diana Heyne, Sandra Lischi, Elena Marcheschi, Gilbert Pons, Christian Ruby, Gabriel Soucheyre, Sophie Walon.
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 #98 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •
La revue Turbulences vidéo #98 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. *Pagan Inner,* 2010 © Alessandro Amaducci
2. *Shanzai*, Thomas Garnier, 2017 © Le Fresnoy Studio National

TurbulencesVidéo
revue trimestrielle 98 - Janvier 2018

édito



F... ... ... R ... ... V ... ... Sens ?

Que d'activités dans le monde et dans notre petit monde de la culture numérique et de l'art vidéo ! Un nouveau souffle pour VIDEOFORMES avec un espace « magique » retrouvé : la Galerie de l'Art du Temps / Chapelle de l'Oratoire, lieux de toutes les expérimentations/hybridations artistiques (à retrouver sur notre site internet) et l'appel du large, la présentation de huit installations à la Biennale Internationale de Téhéran : TADAEX 2017, la performance *ElectroAnima Experiment* de Golnaz Behrouznia et François Donato à Viareggio...

Retour sur un trimestre Turbulent dans ce numéro 98 et découverte d'un artiste à a fois sombre et lumineux : Alessandro Amaducci !

Belle lecture avant, pendant et après les fêtes...

© Gabriel Soucheyre, décembre 2017
- Turbulences Vidéo #98

Sommaire#98

Janvier 2018

Chroniques en mouvement ///

Remaking the Natural Magic. By Rosanna Albertini (p.5)

Papales, Fatales, Normales Vidéos aux Instants Poétiques de Marseille. Par Jean-Paul Fargier (p.9)

Autoportraits et autres fictions, de Rachel Henriot. Par Gilbert Pons (p.21)

I am a curator, I'm an art & games curator, I'm a curator in New York Oh ! Oh !. By Isabelle Arvers (p.30)

Panorama 19 sur des Arts Etonnants. Par Jean-Jacques Gay (p.38)

Je ne suis qu'une image ! Par Jean-Jacques Gay (p.45)

Pour un Fresnoy augmenté. Entretien avec Alain Fleischer. Propos recueillis par Jean-Jacques Gay (p.48)

Nam Johnny Paik. Par Jean-Paul Fargier (p.55)

Portrait d'artiste : Alessandro Amaducci (p.60)

Entretien avec Alessandro Amaducci.. Propos recueillis par Gabriel Soucheyre (p.62)

Concert for Shadows 1-10. Par Diana Heyne (p.68)

The Web (2007) ou la fausse liberté des mises en scène de soi sur internet. Par Sophie Walon (p.72)

Palimpseste de la mémoire. Par Sandra Lischi (p.75)

Discussion on Death. Par Elena Marcheschi (p.79)

Portrait vidéo de Alessandro Amaducci. (p.83)

Sur le fond ///

Contre la nouvelle sériphilie. Par Alain Bourges (p.85)

Critiques Série. Par Alain Bourges (p.92)

Le cas French Kiss. Par Sigrid Coggins (p.97)

Les œuvres en scène ///

Moi singe. Par Geneviève Charras (p.106)

Genèse du présent dans l'œuvre de Nikolas Chasser-Skilbeck. Par Christian Ruby (p.109)

Remaking the Natural Magic

by Rosanna Albertini

« I speak within the time and out of time. I speak for yesterday and today; for yesterday which is a lesson of life, for today which is a lesson of death. »
Edmond Jabès

Common sense says that we only see what we know.

Giuliana Cuneaz invites us to the opposite journey and brings us, at least in our imagination, to a living universe out of the reach of our perception, a realm of infinite transformations and a variety of forms.

She is attracted by the invisible presence of the same kind of patterns shaping the forms of neurons, roots, or mineral structures. She wonders about the natural 'thinking' that seems to have been designed for the shell, bark or minerals' inner architecture. 'Designed?' By whom? When? Hard to find the proper words for the secret growth of a living world that doesn't need humans to exist.

Her art is one more physical process, something in between visible things as they appear in the daylight and invisible configurations revealed by electron microscopes and digital simulations.

As an artist, she can only be absurd:

The absurd work illustrates how thinking gives up with prestige and accepts to be nothing more than intelligence activating appearances and covering with images what doesn't have a reason to exist. If the world were easy to see, art wouldn't be.
Albert Camus.

Through valleys and woods, Giuliana put her green eyes at work to discover the fairies' sites – each of them has a name in her mountains. At the mouth of cracks, or caves, she placed a music stand holding a piece of music written for one instrument. She gave to the silent fairies a musical voice that the public could listen to in a building, where humans and invisible presences were wrapped in the same vibrations. Fairies are not always good, they can be scary or threatening.

One of these invisible fairies, hidden in the image of her place, followed me through a photograph — given to me by Giuliana — in all the moves I went through since my visit to the mountains: the site looks quite dark, with rocks and pine trees ravaged by the wind. *The Fairy of Grand Brissogne* is now here in front of me, between the keyboard and the



Matter Waves Unseen, 2013 Video installation. 3D animation, wood, monitor, plexiglass, led, sand, clay, acrylic paint. 165 x 113,5 x 40 cm © Courtesy of the artist and Gagliardi e Domke Gallery, Torino

computer screen. In my attachment to that picture I probably did see my own life as the life of an absurd woman accepting sadness and fear as a present. Obstacles needing to be defeated.

Giuliana Cuneaz engaged her life in a similar struggle, at the same time asking her hands to remake the natural magic, covering with handmade figures of curiosities and rarities the shelves of contemporary *Wunderkammers*, the chambers of marvels. Only one of her many artworks. It's so wonderful to see a snow that doesn't melt on the wood and shines forever, crystal by crystal, and to realize how the artist's hands transformed uncooked clay into stars, corals, and seeds and flowers: natural forms whose story is only "invincible progress of the form, a sort of visible music". (Paul Valéry)

For once, the fairies have been benevolent.

To break the crust of solid material bodies, trying to turn inside out the natural birth of crystals, rocks, or shells, this is the challenge that Giuliana Cuneaz seems to have embraced for a long time, offering to us her imaginary visit into the heart of matter. Her handmade objects are humble replicas. That's for their marvelous configuration. Where they came from, at first, is a process lost in the dark of undetected beginnings, as if an artist had made them.

Happiness and absurdity are two children of the same ground. …

When sadness raises up in a human heart, the rock is winning, sadness is the rock itself. …



Matter Waves Unseen, 2013, details © Courtesy of the artist and Gagliardi e Domke Gallery, Torino

The absurd woman contemplating her suffering shuts all the idols down. In the universe suddenly brought back to silence, appear thousands of small, stupefied voices of the earth. …

Sisyphus teaches the superior loyalty that denies gods and lifts rocks. She also believes that everything is good. This universe deprived of gods doesn't seem sterile to her, nor trivial. Every grain of the stone, every mineral sparkle of this mountain filled with weight is a world by itself. Struggling toward the top can fill up a woman's heart. Imagine lady Sisyphus is a happy one. … The absurd woman says yes and her effort will never cease.
Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, 1942 (*with my alteration into a feminine mode*).

3D computer graphics helped her to add a mental magic to the physical appearance of objects. Sculpting forms is not enough. They die in their frozen stillness. Giuliana Cuneaz's chambers of marvels include a screen showing the 3D computer graphic version of the same objects she had made. The fantastic sceneries she displays have two different lives: one is a lesson of death cherished, honored by the artist's fingers accepting the drama of making a physical form, the other on the screen is a lesson of life in search of visible modulations, bursts of changes, phases of passage, movements.

Giuliana's waves are earthly as if the clay, the shy and silent skin of the earth, had suddenly made her surface strong and dynamic like the ocean waves — each bringing new presents to the seashore. Although supported by numbers and programs, artificial life doesn't cease to be human. It's our brain trying to approach, to understand the admirable quality of natural artifacts. Inner landscapes suggested by microscopic photographs and nanotechnologies gave to my artist, maybe, the same surprise as the anatomic drawings gave to the 15th century's artists. We see her imagination at work, and we can be transported with her inside her earthly waves, like we were invisible particles of dust.

A wise man: The soul we go after is a country of snow. …

A wise man: … A country cut into the water hardened by cold. Water preserves us. So the glaciers, and the dilated eyes of the dead.
Edmond Jabès

Yes, crystals are black in the valley of snow. They can't forget they need to pause on the rocky surface of mountains, or the smoother layers of clay. Black is memory of their love joining them to the pebbles, of melting on the skin of an obstinate, stringent partner. Water and dirt are inseparable like day and night. Chemistry tells us that life springs from that wedding. We should unite our body to them, and remember in our cells what we are not able to know.

© Rosanna Albertini - Turbulences Vidéo #98
Première parution dans :
https://albertini2014.wordpress.com/2017/10/12/giuliana-cuneaz-remaking-the-natural-magic/

Papales, Fatales, Normales Vidéos

(aux Instants Poétiques de Marseille)

par Jean-Paul Fargier

« Tout ce que j'ai appris sur le cinéma, je l'ai appris dans les ciné-clubs. Tout ce que j'ai appris sur la vidéo, je l'ai appris dans les festivals vidéo ». me suis-je entendu dire, l'autre jour, à Rome. Un peu exagéré peut-être, par absolutisme, mais quand même fondamentalement juste. Et ça continue, pas pour les ciné-clubs, mais pour les festivals vidéo.

Faut-il encore faire des festivals vidéo ?

Un colloque à Rome débattit, cet automne, de cette question étrange (mais peut-être pas si saugrenue que ça en 2017). Pour y répondre, Valentina Valentini, professeure d'histoire du théâtre à l'Université de la Sapienza et directrice dans les années 80/90 d'un fameux festival vidéo à Taormina, avait invité, outre quelques spécialistes italiens (Milo Adami, en poste à Parma, Valentino Catricala, directeur d'un festival multi-média qui verra le jour en 2018 à Rome), le marseillais Marc Mercier, organisateur depuis trente ans des *Instants Vidéo Poétiques et Numériques*, et moi-même en tant que fondateur du glorieux festival vidéo de Montbéliard (autoproclamé « le Cannes de la Vidéo ») et encore maintenant assidu coureur de festivals.

Deux semaines plus tard, à Marseille, le trentième programme des *Instants*, donnait à cette question (papale) la réponse la plus pragmatiquement éclatante, en réunissant un public nombreux devant trente heures de programmes et près de vingt performances. Avec en préface la démonstration par Mercier que la vidéo a été inventée par Homère, un grec, coup fatal pour les romains.

À l'heure d'Internet où tout aboutit (tel était le codicille de la question romaine), plus besoin de festivals pour découvrir des œuvres vidéo, il suffit de se brancher sur YouTube, Facebook ou Viméo. Les rassemblements physiques d'amateurs désirant mater des images sont des survivances obsolètes d'un passé révolu. Nos amis italiens voulaient bien sûr nous entendre protester contre cette vilénie moderniste, eux qui ont de plus en plus de mal à mettre sur pied des festivals dévolus aux images électroniques… sauf à Milan où INVIDEO prospère, au prix quand même d'un accouplement de la vidéo et du cinéma. *Cinema oltre* (autre) certes, et c'est bien de le préciser car c'est tout le cinéma



Nowhere, vidéo, 9'30, 2016 © Lydie Jean-Dit-Pannel

qui se fait en vidéo aujourd'hui. Les festivals vidéo sont donc avant tout des festivals d'*oltre* vidéo, qui englobent parfois aussi l'*oltre* cinéma (affublé autrefois d'adjectifs tels que : expérimental, vertical, parallèle, indépendant ou tout simplement libre), qui ainsi rentre au bercail car son altérité, il la doit à des influences de l'effet tivi sur le cinéma.

Les instants décisifs de Lydie, Moufida, Vanessa, etc.

La preuve par l'*oltre*, on l'a eue sous les yeux à Marseille, en novembre, comme chaque année, en suivant la riche programmation de ce festival fondé en 1988 (à Manosque) qui a pris le nom d'*Instants* en souvenir de l'instant décisif dont parle Socrate, bien avant donc que des photographes en fassent le critère de leur approche vraie du réel. Comme on l'a aussi, en mars, à Clermont-Ferrand lors des journées VIDEOFORMES, festival fondé en 1986. Soit les deux manifestations en France qu'il ne faut pas rater si l'on veut connaître ce qui se crée de nouveau dans cet art toujours vivant.

En voici quelques perles particulièrement brillantes pour vous inciter, vous qui n'avez pas fait ce voyage, à la curiosité : en allant sur Internet, où, effectivement beaucoup de ces œuvres sont trouvables puisque tout artiste aujourd'hui se flatte d'être *on line*… Même si l'excitation partagée par des centaines de spectateurs découvrant ensemble une vidéo sur le grand écran d'un festival est irremplaçable. Les uns, ravis de faire connaissance avec des talents inconnus (d'eux), d'autres émerveillés par des continuités, des résurrections, des approfondissements au sein d'une œuvre repérée depuis longtemps (au point qu'on appelle par leur prénom ces artistes devenus familiers).

Quel choc, par exemple, d'avoir des nouvelles d'une artiste comme Lydie Jean-Dit-Pannel, qui a déjà une longue œuvre derrière elle (consignée sous le titre de *Panlogon*) et dont on n'avait rien vu paraître depuis quelque temps. On savait qu'après avoir mis un terme à ses (actions de) tatouages (du papillon Monarque), elle était passée à l'inscription sur sa peau de phrases énigmatiques, et qu'elle cherchait de nouvelles formes de mise en scène



The Crossing, vidéo, 6'10, 2017 © Moufida Fedhila

de son corps (à travers la figure de Psyché), avait adopté des thèmes plus offensifs (contre la prolifération des centrales nucléaires), dont on avait eu vent sporadiquement (par ses expéditions à Tchernobyl, à Fukushima).

Et soudain voici *Nowhere*, synthèse éblouissante, percutante, de diverses approches récentes. En moins de dix minutes, au fil d'un montage hétérogène, Lydie concentre sur la cible du Nucléaire toutes les flèches de ses anciennes et nouvelles manières : suites, comme dans le Panlogon, de plans décousus mais parfaitement ciselés (d'animaux en particulier, métaphores ironiques ici de personnages mythiques), des haïkus paysagés, un récit des démêlés de Psyché et Amour, des recherches sonores, des performances où le corps nu de l'artiste, couvert de tatouages, raille symboliquement l'absurde des politiques énergétiques, contre lesquelles protestent aussi des peintures murales collectées dans divers pays du monde, à Hiroshima, à Gravelines, à Golfech, à Nogent-sur-Marne, à Fessenheim, à Nara, à Vera-Cruz, etc. Et tout à coup on s'aperçoit que les tatouages de certains papillons ont muté ! Leurs ailes, si belles dans leur écartement d'origine, sont parasitées maintenant par des symboles de danger atomique : tête de mort verte, triple hélice jaune et noire. L'urgence d'agir est dite sans ambages. Alors, qu'est-ce que nous attendons. Que le mythe du divorce entre Amour et Psyché ne puisse plus être conté, faute de conteuses, de conteurs, exceptés les compteurs Geiger ?

Moufida Fedhila, autre activiste, militant avec les armes de l'art pour la liberté, l'égalité, la fraternité en Tunisie. Après ses exploits en Wonder Woman de la Révolution menacée, elle a trouvé avec *The Crossing* (La Traversée) une idée simple, lumineuse pour manifester sa solidarité avec les migrants qui cherchent à traverser la Méditerranée dans des embarcations de fortune. On la voit animer, en plein air, une sorte d'atelier d'enfants qu'elle invite à construire des bateaux en papier. Les enfants plient des feuilles de journaux, certains avec habileté, d'autres gauchement, et bientôt c'est toute une



Slow - Y a-t'il quelqu'un pour slower la planète ?, vidéo, 10', 2016 © Vanessa Lextreyt

flottille qui est posée sur le sable d'une rue. Mais les barques vacillent au moindre vent. Moufida leur montre comment les stabiliser en les remplissant de petits cailloux. Puis chacun tire son embarcation au bout d'une ficelle jusqu'à la mer. Une musique de film muet accompagne tous ces gestes, et l'on découvre au générique qu'il s'agit de celle du film de Chaplin : *The Kid*. L'impact émotionnel est alors redoublé par cette superposition des kids tunisiens au mythique Charlot et son jeune compagnon de misère. Tout est juste dans cette suite d'images tendres et en colère, clamant que la faiblesse peut se muer en force.

Slow - Y a-t-il quelqu'un pour slower la planète ? Une chorégraphie chantée de Vanessa Lextreyt dans les rues de Montpellier percute avec humour la crise mondiale. Costumes comiques, gestes dérisoires, paroles désopilantes : le *slow* n'est pas seulement une danse charmante, c'est aussi un mot de passe révolutionnaire. Il suffit de le substituer à tous les mots qui lui ressemblent dans les expressions les plus convenues (slowe qui peut, un slow vaut mieux que deux tu l'auras, etc.) et l'on obtient un manifeste irrésistible d'opposition à toutes violences sociales et individuelles. Repeints *en douceur* certains slogans éculés retrouvent une nouvelle acuité. Avec ces antiennes le Slow Mouvement donne la main (sans le savoir ?) aux principes de Slow Food, l'ONG écologique italienne, qui arbore un escargot comme sigle et s'oppose à la « fast foodisation » de la vie, qui piétine tous nos désirs de luxe, calme et volupté.

Désirs = désordres

Chaque année, les Instants Poétiques adoptent un cri (du cœur) pour emblème (genre *Brûle ta propre patience* ou *Tu me voulais vierge, je te voulais moins con*. En 2017, c'est *Nos désirs font*



Le rêve de la pêcheuse, vidéo, 13'23, 2017 © Samuel Bester

désordre. Beaucoup d'œuvres sélectionnées par Marc Mercier inscrivent donc la promesse d'une insurrection (sociale) dans une exacerbation de l'expression érotique.

Fleur Bleue est un poème visuel de Virginie Foloppe, qui mise sur la chanson de Christophe, *Les Mots bleus*, pour réécrire en termes crus une déclaration d'amour faite par une femme au sperme de son homme.

Le rêve de la pêcheuse, poème érotique imaginé par Samuel Bester, peint les fantasmes d'une femme qui s'imagine être la proie sensuelle d'une pieuvre. Ou d'un amant particulièrement enveloppant. Les fragments de son corps que ce tableau dévoile au fil des déferlements numériques dignes d'un manga (dont la vague d'Hokusaï serait l'emblème) se font de plus en plus précis : sein, ventre, vagin, clitoris orifice, dans un battement de couleurs humides révélateur, de fronçages pixellisant cramoisis excitants.

Rares sont les œuvres qui arrivent à ce degré d'intimité de leur forme et de leur sujet. Même si parfois certaines passages/pelages/levages nous semblent durer un peu trop.

À côté de ces glissements subtilement énervants, la caresse frontale de *L'Origine du monde*, enregistrée en 1997 par le serbe Zoran Naskovski (dont Marc Mercier rappela quel choc cela avait produit il y a vingt ans en pleine guerre des Balkans), semblait un peu lourde et timorée à la fois. Image crue mais pas assez finalement, trop répétitive, manquant de progression et de finalité… Mais ce fut l'occasion de se rappeler que Marseille est sans doute la ville la plus féconde (eh con ! tu l'as dis) en variations sur l'origine du monde, depuis la redécouverte du tableau de Courbet. Puisque c'est dans cette ville que Gianni Toti y créa la sienne et que j'y produisis pour la première fois, dans un festival, la mienne.

Sea, sexe and syriza… n'y va pas par quatre chemins métaphoriques pour exprimer (en 5') le sentiment des grecs face à l'Europe après les



The Blinding Light, vidéo, 12', 2016 © Mounir Fatmi

espoirs mis dans le parti d'opposition Syriza. L'artiste Zak Spor déploie un collage de films publicitaires vantant les charges de la Grèce et des pénétrations anales empruntées à des films pornographiques. C'est clair, non ? Ou voulez qu'on vous fasse un dessin, comme chante Danielle Darrieux dans *Une chambre en ville* de Jacques Demy (grand film prolétarien).

Accélération, regroupement, convergence

Il va falloir que j'accélère si je veux caser dans cette chronique toutes les vidéos qui m'ont frappé, réjoui, émoustillé, à Marseille… car même si je laisse dans l'ombre celles qui m'ont déçu, ennuyé, révolté, je n'ai pas tant de place que ça (et votre patience a des limites)… Procédons par genre, et convergence, ça permet des regroupements.

Dans le genre « halte à la guerre » (au Moyen-Orient), trois œuvres étonnantes. La plus violente : *Tag ein, Tag aus* du franco-allemand Jean-François (Guiton 2017), tire des rafales d'archives toutes plus explosives, plus assourdissantes les unes que les autres, où l'on reconnaît les champs de bataille, les villes martyrs, les innocents massacrés d'Irak, de Syrie, etc. que l'on va vu à la télé et oublié depuis longtemps. Un silence soudain, parfois, troue ce chaos et laisse apercevoir un individu tentant de sauver sa peau : en rampant, en courant, en se cachant. Vivement la Paix ou comme dit Guiton la fin du jour.

La plus froide : *Impossible Paths* du palestinien Hazem Harb, qui montre un homme tentant de se mouvoir dans une construction bizarre, posée au bord de la mer, moitié bunker moitié barricade. Métaphore d'un pays où tous les chemins sont devenus impraticables. La plus démente : *Demontabel*, de Douwe Dijkstra. Une série de scènes composées avec des soldats vivants miniaturisés puis incrustés dans des décors réels, en prenant soin de bouleverser l'échelle des tailles. Des armes qui tirent, des explosions de grenades, de bombes ponctuent les actions, achevant de faire basculer la guerre dans l'irréel et l'universel.

Dans le genre « n'oublions pas les chefs d'œuvre des pionniers » (de l'art vidéo), je retiens

quatre titres. 1. *Histoire de la vidéo* (1986) par le désopilant Professeur Herbert Wentscher, qui remonte jusqu'à la plus haute antiquité. 2. *Vidéo à la chaîne*, (1984) de Joëlle de La Casinière, Michel Bonnemaison et Jacques Lederlin, collages de théories et d'exemplifications savoureuses, comme un brouillon grossier (mais pas mal quand même) de leur fantastique *Grimoire magnétique*, qu'on espère revoir un jour. 3. *Media Burn - Car Crash* (1975), du collectif américain Ant Farm, champion originel de la déconstruction des tics et tocs de la TV… leur voiture se crashant sur un mur de téléviseurs est une de leurs meilleures provocations/performances, qui réussit à mobiliser des dizaines de commentateurs en direct sur des chaines locales. 4. Les *13 brouilllons pour un portrait de Jean-Christophe Averty* (1990) de Pierre Trividic, permet de remonter à l'une des sources incontestables de l'art électronique. Un de ses deux papes, l'autre étant Nam June Paik. Averty est mort cette année, Jérôme Lefdup a filmé avec un fish-eye son enterrement, où l'on distingue Michel Jaffrennou et Alain Burosse. Je n'étais pas à Paris, sinon je serais allé leur tenir compagnie et rire avec eux en lâchant quelques « merdres » et « par ma chandelle verte » (il y a eu des moments très gais pendant la cérémonie, m'a-t-on dit) au souvenir de ce grand satrape (du Collège de Pataphysique).

Dans le genre « changement dans la continuité » : deux bijoux aux éclats rutilants, ciselés par des artisans chevronnés. 1. *La race n'existe pas* de Pascal Lièvre (2017), que l'on a plaisir à voir revenir à sa passion pour les textes théoriques chantés (style Lacan/ Dalida). Ici, c'est un texte d'Achille Mbembé, tiré de son *Politiques de l'inimitié*, que propulse calmement, sur une musique empruntée à Rihanna (*Diamonds*), la superbe voix de Tess Hédreville, chanteuse noire, coiffure afro et grandes boucles d'oreilles, filmée en plan fixe, nous regardant droit dans les yeux. Et qui dit en gros (et en gros plan) : la race n'existe pas, c'est un montage de codes. 2. *The blinding light*, du marocain Mounir Fatmi, découvert en 1993 au premier festival de Casablanca (co-fondé par les Instants Vidéo) et qui est devenu en quelques années une vedette du marché de l'art. Ses recherches ici sur des corps cadavériques – ceux du Christ à travers la peinture opposés à d'autres, réels, qu'on autopsie dans une morgue – semblent vouloir percer les secrets de la présence qui s'incarne au bout de la chaîne des Représentations quand celles-ci deviennent numériques. Un peu comme Eve Ramboz, vingt ans plus tôt, voulait percer les symptômes de la folie (de toute image) en auscultant ses manifestations chez Jérôme Bosch.

Dans le genre « inclassable mais surprenant », trois œuvres – signées rien que par des nanas, et dont les titres comportent le mot homme ou un nom d'homme !

1. *L'homme puzzle* (1'06, la plus courte du festival) de la marocaine Khadija El Abyad. Petite performance d'une défiguration à coup de ciseaux donnés (heureusement) à des photos en papier, dont les fragments posés sur le visage de l'artiste créent et crient un malaise facile à identifier. Malaise que l'on déchiffre plus clairement encore dans le défilé de mode de *Chic Point*, imaginé par un artiste palestinien (Sharif Waked). Où l'on voit de drôles de vêtements, déchiquetés par des coups de ciseaux. Mode ironique quant aux pratiques de fouilles en usage au Check Point entre Israël et Palestine, dévoilées par d'atroces photos à la fin de ce clip vidéo. 2. *L'homme à la cape* (24', la plus longue du programme), de Sophie-Charlotte Gautier et Anne Loubet, décrit un pays (le Danemark) à coups d'images lentes, superbement cadrées, de gens et de paysages, sans autre but que d'émerveiller ceux qui les regardent. Et le Désir (Dieu) dans tous ça ? Le voici manifesté par un cortège de jeunes couples (d'adolescent.e.s) en habits de soirée,



L'homme à la cape, vidéo, 24', 2017 © Sophie-Charlotte Gautier & Anne Loubet

qui se rendent, on ne le saura pas, à un bal, à un mariage, où, quand ils ne seront plus scruté.e.s par la caméra, on se plait à l'imaginer, ils/elles se jetteront dans les bras les un.e.s des autres, créant un beau désordre. On dirait du cinéma. Oui mais *oltre*. Et c'est pour cela que ce film est montré aux *Instants Vidéo* sans doute, et on trouve qu'il y fait du bien. 3. *Carnet de chagrin / Mathieu F.* (3'58, durée moyenne des œuvres ici présentées) d'Alice Bignon. Cette artiste, découverte ici, travaille en enregistrant des histoires qu'on lui raconte (on peut la contacter sur son site et prendre rendez-vous). Elle met en forme les confidences (qui doivent tenir sur une feuille A4) puis elles les restitue en les disant face caméra. Ce qui trouble dans ce récit c'est qu'il s'agit de celui d'un garçon, que l'actrice débite en accordant son je au masculin du sujet de ses phrases. « J'étais amoureux, etc. » Au fur et à mesure le trouble s'installe, s'épanouit, léger, puissant. Beau travail, belle performance.

Avant de passer aux performances et aux installations, je voudrais signaler une œuvre insolite, unique en son genre donc. *Conversation* de Jean-Jacques Palix, 10'33, 2011. Images : des magnétophones anciens, à bandes ; de près, de loin, en train de tourner dans les clairs-obscurs d'un appartement transformé en studio ; luisance des matières, bois, plastique, bakélite. Sons : des bruits, des fréquences, des grattements, des stridences répétées, des silences fluides, car Palix est compositeur de musique concrète et ingénieur du son. On ne sait vite plus qui accompagne qui : les sons ou les images. En tous cas, ils/elles se parlent, se répondent comme une belle *conversation* entre amis objectifs. Hommage mutuel pour services rendus à la beauté de l'instant, sans arrière pensées, juste pour le plaisir de caresser des yeux une belle machine, d'entendre les gémissements du temps qui s'enroule et se déroule. Grand bonheur.

Installations

De Palix à Bob Kohn, la transition est toute trouvée : le premier a composé les bandes-son de plusieurs vidéos du second.

Car, passée la première installation gentiment provoquante et silencieuse (dommage) des

Pisseuses, Cathryn Boch, Claire Donois, Sophie-Charlotte Gautier et Gaëlle Lucas, qui effectivement pissent en chœur et debout en hommage (actif) à toutes les pisseuses (passives) de l'histoire de l'art (de Lorenzo Lotto à Picasso en passant par Rembrandt et Mantegna, Rubens et Michel-Ange) à moins qu'il ne s'agisse d'une réponse (enthousiaste) à l'ondinisme de Jules Michelet se faisant arroser par sa jeune épouse Athénaïs (c'est ça aussi l'Histoire de France), installation déjà montrée ici en 1997 avec un certain succès, ce qui vous saute aux yeux dès que vous pénétrez dans la vaste salle où clignotent les images d'une douzaine d'œuvres plus ou moins monumentales, c'est, sur votre gauche, l'énorme fresque aux cent cinquante petites fenêtres de Bob Kohn, *Hommage à Muybridge*.

Bob Kohn a trouvé un truc formidable, qui lui permet de multiplier une image tout en décalant d'une ou deux secondes la succession rapide de leurs apparitions. A l'impression de foisonnement s'ajoute la sensation de vagues (comme dans un stade où les spectateurs fabriquent des *olas*). Suivant le matériau de base ainsi traité – quelques plans de Dziga Vertov ou d'Eisenstein chantant le stakhanovisme ou des scènes de baise dans un film porno ou *oltre* (*Je, tu, il elle*, de Chantal Akerman) – l'excitation intellectuelle produite par ces mouvements microscopiques enchaînés, saccadés, ondulants, hélicoïdaux, oscille entre voyeurisme satisfait et criticisme comblé, bref entre désirs désordonnés et désordres désirés. Le numérique ici est au plus haut de ses possibilités d'incarnation. Renversement de perspective proprement judéo-chrétien où c'est l'icône (et non le Verbe) qui se fait chair. Et nous sauve… En nous embarquant dans un voyage infini de jouissance à l'intérieur des images. Nous sauve par la grâce du plaisir qu'elles causent. Nous sauve, par son pur esthétisme, qui ne requiert de nous nulle prise de position politique. Grand bol d'air.

J'ai failli rater la finesse politique de l'installation de Mohamed Thara (Maroc). En voyant ses oiseaux noirs, hivernaux, peupler le ciel sombre, brûlé, et les branches sans feuilles d'un arbre solitaire, au rythme des mots d'un poème (de Georges Trakl, 1912) qui parle du « silence de Dieu », « d'araignées de métal », « d'ombres damnées qui glissent vers les eaux qui soupirent », je me suis dit : ah voilà encore des métaphores convenues, de la poésie petitement électronique, ésotérique à force d'illustrassionisme.

Et comme j'allais tourner mes yeux vers d'autres écrans, une grande barque est apparue, chargée de migrants, tellement chargée qu'elle s'est retournée, a coulé, lentement, inexorablement, tandis que ses passagers se débattent dans les eaux froides, où beaucoup se noient. Ce sont les images d'un naufrage survenu le 3 octobre 2013, au large de l'île de Lampedusa, ayant provoqué 400 disparitions. Les oiseaux dès lors prennent tout sens, migrants eux aussi mais dans l'autre sens et ils disent le bonheur de n'être pas menacés dans leurs désirs de voyage. *As Long As I Can Hold My Breath*, est une œuvre forte, implacable et juste. Evidente.

Evidente aussi, *Match* de Esmeralda da Costa. Performance de l'artiste boxant contre elle-même. Sur laquelle j'ai écrit quelques lignes quand elle avait été créée à Paris en 2015. Je ne sais si je l'ai déjà donné à imprimer à Turbulences… En voici les dernières phrases : « Le combat contre soi ne peut avoir de perdant. Mais il faut le mener si l'on veut triompher : sans tricher. La preuve qu'elle ne triche pas, Da Costa ? Ses trucages parfaits qui dédoublent son corps, le multiplient, l'essaiment, à bon escient.

Performeuse, vidéaste, Esmeralda (émeraude) en outre a le sens des couleurs. Rouge (des gants)



Match, performance d'Esmeralda Da Costa, Marseille, Instants Vidéo 2017 © Photo : Samuel Bester

et Noir (du short) : impeccable rapport. Comme des monochromes qui se battraient, avec respect, modernité. »

Performances

Encore une transition facile : entre deux combats de la même Esmeralda. Car outre son installation, reproduisant en boucle le *Match* décrit ci-dessus, l'artiste boxeuse (dix ans professionnelle) avait donné rendez-vous au public des Instants dans un lieu excentré, atelier d'artistes amis du festival. C'était le dernier soir, et le match cette fois allait se dérouler entre les cordes d'un ring. Au milieu, son adversaire l'attendait, une machine posée sur un trépied, surmontée d'une antenne. Quésaco ? Un thérémine. Le plus vieux des instruments de musique électronique, inventé en 1919 par le russe Léon Teremin. On produit de la musique en gesticulant autour de l'antenne. La boxe est une excellente gesticulation. On en a eu la démonstration pendant les six minutes du round mené par Esmeralda, se faisant femme-orchestre en débusquant les sons qu'elle arrivait à arracher à son adversaire/partenaire. Le timbre du thérémine ressemble à celui de la voix humaine par certains côtés, par d'autres à celui de la scie musicale. Plaintive, susurrée, hachée, immédiate, la mélodie des coups assénés par Esmeralda faisait triompher l'idée que le Direct est le ressort originel de tout l'art vidéo. En fait, ce machin sur ses pattes au centre de la scène c'était une caméra qui rendait coup pour coup, plan pour plan, instantanément. Belle leçon de choses électroniques. Qui n'ont pas attendu le numérique pour naître. D'où le titre : *Retournement*. Comme un retour aux sources.

Les deux compères Alain Bourges et Richard Skryzak n'ont jamais douté de la place éminente que détient la télévision comme source de l'art vidéo. Leur *Conversation* (par Skype, l'un étant à Marseille, l'autre à Dunkerque) *autour d'un poste de télévision* en produisit les preuves en allant déterrer des exemples surprenants dans leurs souvenirs de jeunes téléspectateurs. Le petit train de la panne technique, pour Richard, la série *Le Prisonnier*



Ordre / Désordre & Corps désiré, vidéo-performance © Gérard Chauvin & Lanah Shaï

pour Alain (qui vient d'en réaliser un pastiche contemporain projeté à la Biennale de Louvain), le concours de l'Eurovision pour les deux, fonctionnent à les entendre comme autant de petites madeleines proustiennes qui restituent toute la saveur du Direct éprouvé, dégusté, savouré depuis leur plus jeune âge. « Si nous sommes devenus artistes et artistes vidéo c'est à la télé que nous le devons. » On n'est pas si loin du théâtre et du cinéma d'un Vincent Macaigne, qui enracine son style à l'emporte-pièce dans le déplacement des figures électroniques (celles du dialogue par Skype par exemple, avec lequelles il commence son film *Pour le réconfort*). Si l'on scrute bien les formes d'aujourd'hui qui fécondent le renouveau de tous les arts, c'est des cellules, des atomes, des synapses de télévision qui surgissent de toutes parts.

La performance est évidemment le lieu idéal de la primauté du Direct : tout y est vécu, exposé, au fil de ses instants. Il y en a eu beaucoup à Marseille qui déployaient cette magie de la simultanéité de l'action et de la réception, du geste émetteur et du message reçu 5 sur 5 à la même seconde. Je ne voudrais pas allonger trop cette chronique, qui commence à déborder, mais il faut que je cite au moins, faute de les décrire, celles qui me restent en mémoire pour leur originalité, leur tenue, leur rigueur.

Ordre/Désordre & Corps désiré de Gérald Chauvin et Lanah Shaï… impeccable inscription sur un corps transformé (d'une homme devenu femme) de phrases de philosophes qui pensent le corps dans tous ses états d'être possibles. *Toni/Di Pelle* de Francesca Fini… spectacle d'un corps de femme qui s'explore en direct avec une mini caméra, jusque dans ses plus intimes parties offertes au voyeurisme déçu et satisfait du public – déçu de devoir imaginer ces bouts de peaux (cuisses, seins, bouche, oreille, vagin) qui s'inscrivent dans



Ordre / Désordre & Corps désiré, vidéo-performance © Gérard Chauvin & Lanah Shaï

des trames numériques répétitives, chargées de trop de graphisme ; satisfait par les éclairs de coïncidence entre chairs dissimulées et chairs dévoilées, comme autant d'éclairs de vérité. *À la recherche de l'objet petit a ou le rien magnifique* de Doriane Souilhol… rituel de déplacement lent de petits objets (lequel est le petit a ?) posés sur une table (boutons, allumettes, fioles, ficelle, ruban, paperolles) au fur et à mesure d'une lecture de textes de Deleuze, Heidegger, Lacan, Benjamin, Foucault, Derrida et tutti quanti (l'objet petit a c'est la table rase). *Suppléments d'âme*, de Emmanuelle Sarouy, Emilie Garetier, Jean-Paul Noguès, formant le *Collectif Endogène*… l'une dit (un poème), l'autre danse (un désir), le troisième nimbe (de lumières) le corps de l'une, les mots de l'autre, les mots s'inscrivent sur le corps, dessinent sur le sol et dans l'air l'alphabet d'une langue inconnue que pourtant tout le monde sait lire.

Poésie sans images

J'ai gardé pour la fin le plus beau : le récital *Voix Croisées* de Touria Hadraoui chanteuse de melhoun et Abdallah Zrika, très grand poète marocain. Rencontrés à Manosque, croisés à Casablanca, on les retrouve avec un immense plaisir à la Friche de la Belle de Mai, venus faire aux trentièmes Instants le cadeau de leurs arts mêlés, pleins de sortilèges doux, coupants, apaisants. Poésie non traduite de la chanteuse à la voix de sorcière angélique, poésie psalmodiée aux accents tranchants du chantre du réel vécu dangereusement comme un Prince. Les solos alternant avec les duos, les trios aussi quand le traducteur intercalait sa voix avec les leurs. On comprenait tout, à fleur de peau, à fleur de mots. C'était comme une cérémonie secrète qui faisait de chacun de nous des anges, des princes, des sorcières, des magiciens, des camarades, des humains normaux, quoi… et sans vidéo. Comme si un mot, ici, soudain, valait dix mille images.

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #98

Autoportraits et autres fictions, de Rachel Henriot

par Gilbert Pons

L'important dans cette sorte de marchandise, c'est l'emballage, ou l'étiquette : les barres de codage.
Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle* (1988)

Il est temps de revenir sur l'œuvre complexe de Rachel Henriot, dont *Convulsion* avait été sélectionnée à Vidéoformes en 2005.

J'ai fait la connaissance de cette belle artiste à Paris, il y a une dizaine d'années. Avant de me rendre chez un ami plasticien habitant à Montparnasse, j'avais fait un détour par la galerie Esther Woerdehoff, rue Falguière ; je n'ai gardé aucun souvenir des images pendues aux cimaises, en revanche la déception d'une jeune femme venue montrer son travail à la directrice, elle était absente, attira mon attention. J'étais en avance, Rachel n'était pas pressée, on passa la fin de l'après-midi dans un café voisin à discuter autour de son portfolio, puis on dîna chez Frédéric P. Je ne l'ai pas revue depuis mais l'envie de joindre des gloses à son œuvre ne m'ayant pas quitté je me suis résolu, après beaucoup d'atermoiements, à prendre enfin la plume.

Rachel Henriot Photographe ? S'entrouvrant et se fermant selon un tempo assez vif, comme une invitation hésitante à pénétrer — un équivalent mobile du point d'interrogation, je présume —, la première page de cet ouvrage numérique conçu et mis au point par l'artiste la montre, élégamment vêtue d'un manteau noir, son appareil à la main, s'avançant d'un pas décidé vers l'objectif dans l'étroit couloir d'un lieu non identifié ; qu'une baie vitrée renvoie son image n'est sûrement pas le fait du hasard, chose que la suite confirmera — s'agirait-il de la première phase d'un rituel de passage ? La photographie suivante révèle cette fois une Rachel de profil, que la perte de son équilibre sur un sol annoncé glissant n'empêche pourtant pas de sourire ; se moquerait-elle de son dérapage un peu trop contrôlé pour l'occasion ? Faussement anecdotiques ces images cèdent rapidement la place à des consœurs autrement élaborées. Banal accessoire de bureau en apparence, un tampon encreur cadré de près fait office de transition.

Code zéro (2003). Faute de temps et de place,



Code zéro, 2003 © Rachel Henriot



Code zéro, diptyque, 2003 © Rachel Henriot

je ne m'arrêterai pas sur toutes les photographies de cet ensemble impressionnant à plus d'un titre ; certaines, en revanche, m'imposent une station prolongée. Je pense d'abord à ce diptyque, inspiré d'un tableau célèbre[1], par lequel commence cette série ; mais ici le modèle, l'artiste en l'occurrence, a posé deux fois ; traversant le mince espace la séparant d'elle-même, je veux dire celui s'interposant entre les deux photos — il ne se mesure pas seulement en centimètres —, sa main droite se porte à la hauteur d'un sein et en pince le mamelon, du moins le tient entre les doigts, comme dans la peinture dont il était question précédemment, comme on tourne le bouton d'un poste. Sur la signification de ce geste bizarre, assez courant paraît-il à la Renaissance, on a beaucoup épilogué. Que dire alors de sa reprise par une plasticienne œuvrant dans les parages de l'art contemporain, d'autant que si son corps est tronqué au-dessus du nombril, comme celui des personnages du tableau, sa tête, en revanche, est masquée par un sac de toile sombre marqué d'un code-barres imposant, mais illisible pour un lecteur optique ordinaire — observé de face, si je puis dire, on dirait un heaume médiéval relooké par quelque geek du genre farfelu, ou une chimère à la Max Ernst passablement modernisée. C'est au sens du toucher que s'en remet l'artiste transformée en cobaye pour vérifier son identité, ou du moins s'assurer de l'existence physique de son sosie. Prolongeant, et même radicalisant cette colonisation de la vie par un étiquetage high tech, une série de gros plans suit à la trace leur progression sur le corps démuni du modèle, du front et de la langue à

1 - *Gabrielle d'Estrées et sa sœur, la Duchesse de Villars* (1594), œuvre d'un peintre anonyme appartenant à l'école de Fontainebleau.



Code zéro, 2003 © Rachel Henriot

la plante des pieds ; pudeur, coquetterie ? une étoffe à demi transparente voile ses parties intimes qui n'ont pas échappé au marquage, lequel prend tout à coup des airs de cache-sexe, hypocritement. La froideur clinique de la lumière baignant ces images s'accentue dans les pénultièmes de la série ; la blancheur du décor, son dépouillement, le corps blafard de Rachel gisant sur une table couverte d'un drap immaculé, tout fait ici penser à une morgue — on est cependant loin des provocations morbides d'un charognard comme Andres Serrano.

Effet de serre (2003). La cagoule de *Code zéro* ménageait un certain mystère et les rayures du codage demeuraient à l'extérieur du corps avant de se propager à fleur de peau et de muqueuses ; enveloppant le visage de l'artiste, écrasant ses traits jusqu'à les rendre méconnaissables, hideux ou effrayants, ces poches transparentes et anodines risquent bel et bien de menacer sa vie en la privant d'air, pas seulement la sienne... Elles rappellent aussi ces feuilles de plastique utilisées, dans les grandes surfaces et ailleurs, pour emballer les morceaux de viande et faire durer leur apparente fraîcheur. Ravalé au statut de marchandise par ce subterfuge, le modèle n'est plus qu'une denrée interchangeable, d'autant que par un discret tour de passe-passe additionnel l'artiste n'a conservé à chaque fois qu'une moitié du visage auquel son duplicata préalablement inversé a été soudé, l'effet de symétrie obtenu amplifie à coup sûr l'inquiétante étrangeté de ces faces difformes. Est-il besoin de souligner que le caractère anthropométrique de ces prises de vue, à une exception près, est un



Effet de serre, 2003 © Rachel Henriot



Polymorphe, 2003 © Rachel Henriot

révélateur efficient de l'uniformisation galopante.

Polymorphe (2003). Soumettant sa propre figure — est-ce encore la sienne ? —, à une série de déformations, en le décolorant aussi, Rachel Henriot prolonge, quoique par d'autres moyens, le sujet traité dans *Effet de serre* ; ce faisant elle s'inscrit, mais selon une visée différente, dans une tradition fort ancienne que Jurgis Baltrušaitis décrypta dans un ouvrage qui fait toujours autorité (*Anamorphoses*, Flammarion, 1984). Outre les portraits torturés de Francis Bacon, en raison de l'importance accordée à la bouche béante, *Polymorphe* m'évoque ceux de Laurence Demaison[2] ; mais si les artifices adoptés par cette photographe sont assez voisins, les raisons de ces

2 - J'avais consacré à cette artiste un bref article : « La danse à mains nues de Laurence Demaison », Turbulences vidéo, n° 37, octobre 2002.



Revlover, 2006 © Rachel Henriot

mauvais traitements esthétiques sont divergentes, ce que ses déclarations confirment on ne peut plus clairement : « Entre l'horreur de ma chair et celle du regard des autres, j'ai choisi le plus gérable. Cette alternative m'a contrainte à m'aventurer dans des recherches dont la seule issue était de disparaître, tout au moins d'être autre chose, mais c'est pareil. » (*Laurence Demaison*, Actes Sud, 2002, p. 19.) Rachel Henriot ne déteste pas son corps, et pour cause, ne le fuit pas au moyen de manipulations destinées à le rendre présentable, et la façon dont elle le met en scène, les rôles qu'elle lui attribue, les épreuves qu'elle lui fait ici ou là subir, n'ont pour dessein ni de célébrer une grâce naturelle que la pratique assidue de la danse a d'ailleurs entretenue et fortifiée, ni de l'estropier pour un court laps de temps afin de parer au soupçon de complaisance ou de narcissisme qu'émettent volontiers les critiques malveillants. Son corps est pour elle un instrument que les exercices répétés ont rendu docile, un outil de travail efficace et disponible, au service d'un projet ressortissant davantage à une mise en cause de son statut d'objet dans la société de consommation, la « société du spectacle », qu'à des préoccupations d'ordre personnel.

Revlover (2006). Entre la chair d'un côté — dans nombre de cas elle est synthétisée —, le verre ou le métal de l'autre, nulle matière organique, animale ou végétale, ne vient s'immiscer, la nature est absente, hormis peut-être le manche en bois de ce tampon encreur portant le code barre mentionné plus haut ou la selle de cuir sur laquelle l'artiste se chevauche elle-même (*Game Box*, Level 2). Peu ou pas différencié, fermé par des murs aveugles, l'environnement austère où évolue(nt) le(s) personnage(s) est sans lointains, on ne voit jamais le ciel — c'est à cela aussi, bien qu'à une



Game Box, Level 3, 2008 © Rachel Henriot

autre échelle, que renvoie *Effet de serre*, une utopie étouffante à usage individuel. Nul homme non plus dans cette monographie implacablement construite et impeccablement réalisée ; sa présence pourrait néanmoins se deviner dans une panoplie d'olisbos uniformément noirs, dont l'étonnante variété quant à la taille et à l'aspect — certains ressemblent à des engins explosifs — doit être prévue pour satisfaire au mieux désirs alambiqués et pulsions violentes. Dans la continuité du processus, on peut y ajouter *Revlover*, joli palindrome, leur avatar ostensiblement belliqueux et de même noirceur. Déniché, je pense, dans une brochure à destination d'instances autorisées ou de trafiquants, montré dans une lumière impartiale qui en exalte la finition et la robustesse, ce gros calibre, un Walther P99 équipant la police allemande, est pourvu d'un canon que l'artiste a monté à l'envers, chose normale eu égard à son nom de baptême. Cet objet bricolé, à forte connotation sexuelle d'après Freud, on l'imaginerait facilement entre les mains d'un excentrique désireux de finir en beauté, ou dans l'ingénieux *Catalogue d'objets introuvables* de Carelman. Réflexion faite, il doit s'agir d'une arme postiche, d'une bonne réplique — on en repère bien d'autres dans l'œuvre sardonique de Rachel Henriot —, assez réaliste toutefois pour tromper un néophyte, ou un velléitaire.

Si elle n'expose pas son corps sur un mode exclusivement vénusien, c'est le moins qu'on puisse dire, lors même que la tentation d'y succomber pouvait être grande, celui de l'homme, en revanche, ou ce qui en tient lieu par métonymie, est ramené à sa dimension martiale. Il arrive cependant que Vénus brouille le jeu, en empruntant à Mars un accessoire.

***Game Box*, Level 3** (2008). Devant cette composition triangulaire, on songe moins à la mythologie romaine qu'à certains plans de Sergio Leone (on ne quitte pas l'Italie !), à la méfiance obsessionnelle, et vitale, des chasseurs de primes à l'égard de leurs proies ou de leurs adversaires brillamment traitée dans l'un de ses westerns, impression à laquelle le choix des Colts et du plan américain n'est évidemment pas étranger. Mais

le fond monochrome — une constante chez Rachel Henriot —, l'héroïne multipliée par trois, sa nudité fièrement arborée, nécessitent à l'évidence un changement de décodeur. Si l'un des membres du trio est vraiment le modèle de référence, je veux dire la vraie Rachel Henriot, assez sûre d'elle pour ne pas même regarder la cible en direction de laquelle son arme est pointée, elle ne saurait être mise en danger par l'une de ses jumelles factices ; trahies par leur poitrine digne de figurer dans le magazine de feu Hugh Hefner, ces contrefaçons séduisantes brandissent une arme inoffensive. Fausse piste encore, le terrain est miné. Le gommage des différences de l'une à l'autre : rides, cicatrices, grains de beauté, etc., au moyen d'outils numériques a réduit à presque rien la supériorité, l'antériorité de l'actrice originale par rapport à ses doublures. On reconnaît bien le visage sévère de l'artiste, mais dans chacun des cas il a été si soigneusement lissé (terme en vigueur aujourd'hui dans la cosmétique) que son expression, son individualité même, en ont subi le méchant contrecoup. L'artiste confirmerait-elle les alarmantes prophéties de Baudrillard ? (À suivre)

© Gilbert Pons, La Blanquié, novembre 2017 - Turbulences Vidéo #98

VideoBars



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.

http://videoformes.com/hors-festival/videobars/

VIDEO FORMES .COM DIGITAL ARTS

I am a curator, I'm an art & games curator, *I'm a curator in New York Oh ! Oh !*

par Isabelle Arvers

In November, I went to New York to attend the two screenings retrospective the Anthology Film Archive dedicated to Nathalie Magnan. I spent ten days in New York meeting a lot of friends and professionals and artists and I also visited some exhibitions and art galleries and this article might give some perspective on the actual art and video games scene in New York.

First I was hosted by Chris Burke, alias Glomag, chiptunes musician, alias Laecedemion, the great host of This Spartan Life, a machinima show in Halo, and also part of the duo Foci + Loci[1], with the amazing Tamara Yadao, featuring futurism and fascism inside a live sound and gaming performance in Little Big Planet. I was super well welcomed and so happy to see them again that I felt that my family has now been extended.

Two days after my arrival, I had a meeting with my dear friend Kathy Brew and enjoyed so much our lunch together, discussing our mutual projects: her curatorial work on ducumentary at MOMA, as well as her new documentary on Seward Johnson. We also discussed about my upcoming project Art Games Demos related to borders and migration and

1 - Cf. https://vimeo.com/116813005

Kathy told me about a great short film, *489 Years*[2], directed by Hayoun Kwon, that I hope to be able to show in our next AGD.`

As I was invited in New York by Reine Prat, Nathalie Magnan's wife to attend Nathalie's retrospective at the Anthology Film Archive, we also spoke about cyberfeminism and gender and Kathy sent me her amazing short video artwork she directed in the 90′ *Mixed Messages*[3], a collage, mixing animation and found footage about gender stereotypes in popular culture. I loved this film as it well so much in tunes with the short doc directed by Nathalie Magnan: Internautes, Lesborama or her film about Rumors.

Before to go, Kathy adviced me to visit The World is sound, a sound exhibit at Rubin Museum and I enjoyed the sound body sculpture (*Le Corps Sonore*, an immersive, site-specific installation composed by artists Éliane Radigue, Laetitia Sonami, and Bob Bielecki, as well as the Collective Oms in the OM Lab (software and 3D sound design by Terence Caulkins of Arup), all the sound experimentations related to mantras and extatic sounds were super relaxing, but I couldn't stay very long as I had to go for an other mysterious meeting with Bob Stein, who asked me to come along with Chris Burke for an experiment, at TED Talk building, as Bob is actually in a TED Residency[4].

Bob Stein, defined as « one of the founding fathers of new media (Criterion, Voyager, Institute for Future of the Book) welcomed us and asked us to get in a tiny room full of objects, pictures, files, Laser disks… and we had 5 minutes to wander in these objects in order to be able to ask him questions about these objects. He came back and began to answer our questions. Mine was about the Guerrilla girls for whom Bob realised a CDRom as well as their first website around 93 or 94… I also asked him about some papers left by her mother about all her former partners before to get married and all the hotels and ballrooms where she went. And Bob told us stories about himself, about his partner in love Ashton Applewhite who just got a lot of rewards for her book about ageism : This Chair Rocks: a manifesto about ageism, about his activist past. It was actually an experimentation about storytelling and putting objects in context. A very inspiring experience that also left me in the 90′ era for a little while.

After a very nice diner at the Cow Girl, eating Cajun's food for the first time in my life, we went back to Brooklyn and attended the No Quarter exhibit, a games exhibit curated by Robert Yang featuring games by Auriea Havrey, Droqen, Pietro Righi Riva, and Kitty Horrorshow. It was a cool party and we met a lot of indie games folks and NUY Game Center students. I had a very nice talk with Kyle Kutshel who was one of the curator of the Artcade Con at la Mama who also develops a nice AR App. I briefly met Robert Yang who was busy being the curator of the exhibit, but we had some fun about machinima being dead except in my workshops;)) I then had the pleasure to meet some indie dev like Kaho Abe who creates a lot of physical games and also Droqen who I previously met at Vector Art + Games Festival in Toronto some years ago. I also had the pleasure to see again Heather Kelley who was just coming back from Indicade Europe, telling me that she now teaches at Carnegie Mellon University;)

On saturday morning, I joined Tamara Yadeo and Chris Burke for a brunch and we waited for Haeyoung Kim to enjoy some Bloody Maries and we talked about the future project of Foci + Loci that I would love to produce if it is possible, dealing with futurism but also about Claude Cahun We also

2 - Cf. https://www.youtube.com/watch?v=Qad-hmC4t7M

3 - Cf. https://www.kanopystreaming.com/product/mixed-messages-gender-stereotyping-popular

4 - Cf. https://vimeo.com/221839114

talked about the good old days when Lab-au asked me in 2003 to receive Chris and Haeyoung alias Glomag & Bubblyfish to play chiptunes music in Paris. I asked the help of Dinah Bird and we hosted one of the first chip tunes giggs in Paris and Marie Lechner wrote a one page article in Liberation which made famous this event.

In the evening, with Tamara and Chris, we went to Babycastles, for a special event dedicated to the game Bleep space by Andy Wallace and Dan Friel, a really cool free sequencer toy. I was very happy to meet Lauren Gardner, who is part of Babycastles team, introduced to me by my dear dear friend Sabrina Kamen who recently published a book *Toxoplasma*[5], that traveled with me in Brooklyn. Lauren also told me about an other project in which she is also involved that I finally didn't have the chance to discover : the School for poetic computation, a new type of school « organized around exploring the creative and expressive nature of computational approaches to art and design. The school approaches writing code like creative writing — focusing on the mechanics of programming, the demystification of tools, and hacking the conventions of art-making with computation. » I really enjoyed being at Babycastles as I have been following their projects for so many years and love the way they present games, prototypes of games and in progress games in custom arcades which are beautiful. One of the best source of inspiration for me when we imagined Art Games Demos with Chloé Desmoineaux. That night I also met people from The Death By Audio Arcade, multiplayer arcade cabinets produced by local indie game developers that originate from Death By Audio, Brooklyn's influential DIY music venue.

On sunday evening, I attended the first Nathalie Magnan's screening untitled Media Jams at the Anthology Film Archives, curated by Isabel Carlier and Reine Prat, Nathalie's love. The screening began with a nice talk by Catherine Lord, first Nathalie's lover.

We then watched the amazing interview[6] of Nathalie for la Revue Monstre, interviewed by Cyril Thomas and had the pleasure to watch *Internautes*, *AVEZ-VOUS VU LA GUERRE ?* And *IL N'Y A PAS DE FUMÉE SANS FEU ET EN PLUS C'EST VRAI*[7].

There was a talk after the screening and Deedee Halleck, co-funder of Paper Tiger TV and Deep dish TV, who worked with Nathalie on some Paper Tiger TV broadcasts mentioned that there was an other lecture of *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden*, by Donna Harraway, talking about Roosevelt and Teddy Bear that would have been shot by Nathalie, but which was remaining unpublished nor edited. Getting back home, I checked Nathalie's archives inventory and found the tape, it was a great moment to get back to Deedee with this good news.

The day after ended with the second screening of Nathalie's films, untitled GENDER TRANSFORMATIONS: NO SMOKE NO MIRRORS. It began by *BORN TO BE SOLD: MARTHA ROSLER READS THE STRANGE CASE OF BABY* in presence of Martha Rosler, a Paper Tiger TV about class and gender bias on the courts, then it was followed by *UN HOMME SUR DEUX EST UNE FEMME* about gender disparities in French politics, it was followed by *L'ÉPROUVANTE ÉPROUVETTE* and the screening ended with *LESBORAMA*, a great short doc directed by Nathalie for the Gay and Lesbian Canal + Night.

The day after, thanks I had the pleasure to meet Franck Lantz, the director of the NYU Game Center and we had an amazing conversation about the relationship between the art world and the games

5 - Cf. https://lavolte.net/livres/toxoplasma/

6 - Cf. https://vimeo.com/236061530

7 - Cf. https://vimeo.com/122434444






world and he made my day and made me laugh, talking about DJs playing music in an art gallery, which according him made totally sense but didn't need a label besides the DJ giving its name, date and explaining the sense of its mix… I will make him a special dedicace during the next Art Games Demos. He showed me few books from his office bookshelf, like *Play Matters* by Miguel Sicart, *The aesthetic theory and the video games* by Graeme Kirkpatrick and *Works of Game, on the aesthetics of games and art* by John Sharp. This book is about the intersection of art and video games, which is so much related to my curatorial practice that I asked Franck to put me in touch with John. We ended our meeting by saying that we would do something together soon.

On wednesday, I decided to visit the New Museum as there was a gender exhibit I wanted to see, but what really kept my attention is an art film by Kahlil Joseph: *Shadow Play*, a collage about "Harlem's past and present". A sentence is still in my mind: "if you don't see the happiness, at least you see the black" This film was strong full of daily real found footage mixed with shot scenes and beautiful, as well as the sound environnement in which the audience was immerged. I then entered the exhibit Trigger, Gender as a Tool and a Weapon which was a bit erratic with some strong works and some of them that can be forgotten… I was only attracted by the video artworks, mainly focusing on queer culture. I particularly enjoyed the video in loop Lost in the Music by Reina Gossett and Sasha Wortzel, showing a travesti reading: "I am not saying it is easy to shine, to love, to twirl; I am not saying it don't hurt to be awake in this world", I loved it.

In an other room, I was also attracted by the video artwork made by Patrick Staff: *Weed Killer*. What is interesting here is that this work was inspired by Catherine Lord's memoir *The Summer of Her Baldness* on her experience of cancer. It kept my attention first because there was a trans actor singing *To be in Love* by Masters at Work, which is a song from my rave party era… and this interpretation was quite deep, emotional and then I listened to a trans actor speaking about her chimiotherapy and the disaster the sickness is operating on her body



and mind. I then read the artwork description and discovered it was linked to Catherine's book and also that in this video Patrick Staff suggests "that the experience of cancer patients and those of trans people are linked".

Finally, the last video installation I particularly appreciated is *Toxic* by the artists Pauline Boudry and Renate Laurenz, featuring the drag queen Werner Hirsh and the androgynous punk Ginger Brooks Takahashi talking about toxicity, virus, waste, hormone altering medication… an other strong and glittering work shot at les Laboratoires d'Aubervilliers in 2012.

Later in the day, I was invited by Kathy Brew to join her to the opening of Joseph Nechvatal Gallery Richard exhibit of his computer virus paintings from 1993.

"The Computer Virus Project's initial goal was to produce physical paintings by using algorithms implementing «viral» processes. It is based on a simulation tool which allows Nechvatal to virtually introduce artificial organisms into a digitized reproduction of an earlier work of his, and let them transform and destroy that original image." Stéphane Sikora

It was a pleasure for me to meet Joseph and his wife and to re-discover his paintings also related to the idea of virus with seemed to be one of the key word of that day… I then joined Amanda McDonald Crowley at her place for an amazing dinner, the best of my stay in New York. It was great for me to have the opportunity to better know Amanda, that I previously met in more pro/official conditions at Eyebeam where she was the director. This time we really had the occasion to better know each other and exchange more ideas and passions.

Amanda was hosting some of her friends and professional partners as she is currently working on *Swale*, an amazing project of public space gardening on a barge with the artist Mary Mattingly. It is on open project on a floating boat as collective gardening in public spaces are not allowed in New York. Our cook that night was the amazing Vibha Galhotra, an indian artist who works a lot on collaborative practices, land art and food or environment related projects. The dinner was simply amazing…One of her friends was also there from Australia: Mandy Ridley. Mandy is a visual artist and we should see each other again soon in Marseille. It was a beautiful sharing moment of artistic and curatorial thoughts on art, nature and collaboration over the world. As I told them about our next Art Games Demos about borders and migration, Vibha told me the name of two artists: Amar Kanwar and Naeem Mohaiemen who is currently showing a movie at PS1 MOMA,

commissionned by Documenta: *Tripoli Cancelled*[8].

On thursday I was invited by Eric Zimmerman in his Game Design MFA class at NUY game Center. It was a wonderful moment. Especially to see students games experiments in public space and the way they are able to provide a constructive critic towards each other's work. I was seduced by the fact that Eric taught them about situationism, dadaism, surrealism, fluxus in relationship to game theory. All their projects were located somewhere in the Game Center or in the courtyard in front of the building. I really enjoyed the outside projects which gave a poetic touch using an artistic project as a location and pushing us to get inside a natural ritual. Many of the projects were also incitating us to reflect on our daily lives: getting inside an elevator and our behavior, interacting with anonymous people in the streets or in a corridor, our behavior in the toilets, etc… Eric also offered me to present my curatorial practice related to art and video games and what it means to curate video games in an art context, I enjoyed the exchanges with the students a lot. One of my favorite moments!

We had a nice lunch in a street market and I was happy to discover new Eric and Nathalie Pozzi games installation project: *Waiting Rooms*, somehow closed to immersive theater but a real "Multi-room installation where Visitors move through a series of absurdist waiting rooms, each room a kind of social experiment where you can be cooperative or collaborative. The rooms are connected in a network of lines, and you pay and earn pennies and tickets as you move through the spaces." We also spoke about the Metagame, originally a card game about games he has been working on for several years now, with John Sharp among others and which is now a card game about art and games.

Later in the day I visited Rafael Rozendaal studio to have a tea and discuss the good old days. To have this meeting the same day I saw Eric was for me making a 15 years loop. In 2002, I curated *Playtime a gaming room*[9] at la Villette where I presented Eric's game: *Sissyfight 2000*[10] and also organised a network performance with Miltos Manetas in New York, Mai Ueda in Osaka and invited Rafael Rozendaal, Angelo Plessas and Andreas Angelidakis to join me in Paris in order to speak about art like in the Socratic times and exchange Neen artworks inside Active Worlds.

It was my first encounter with Neen and artists I really felt in love with their artworks. So 15 years after seeing two persons related to that exhibition on the same day was quite funny;) I love Rafael's art, we discussed about the evolution of his art, becoming more abstract, the way he works with a developer, the fact that I am now becoming an artist myself.

And we talked of course about our dearest common friend Nikola Tosic who – by the way and among many other things – created my website. Nikola was the "serbian"/acerb side of Neen, a poet, an artist and a triathlet and now is a dad with an amazing family but above that he is a brand guru;) I was also very happy to discuss with Rafael about something that I kept in my mind for many years, feeling a bit awkward without being able to ask him. Some years ago, Anne Roquigny created a software – WJ-S – which allows you to created performances creating a narration using websites displayed on large screens, surrounding the audience, in order to immerge people inside online creations. I had multiple types of performances – art & games, psychogeography, online games – and I was also doing performances around Neen. For me doing WJ-s performances was somehow curating live net.art.

So I did some performances displaying Neen online artworks and showing the works of Miltos

8 - Cf. https://vimeo.com/211026832

9 - Cf. http://www.isabellearvers.com/2002/12/play-time-the-retrogaming-room-of-villette-numerique/

10 - Cf. http://www.ericzimmerman.com/projects/#/sissyfight-2000/



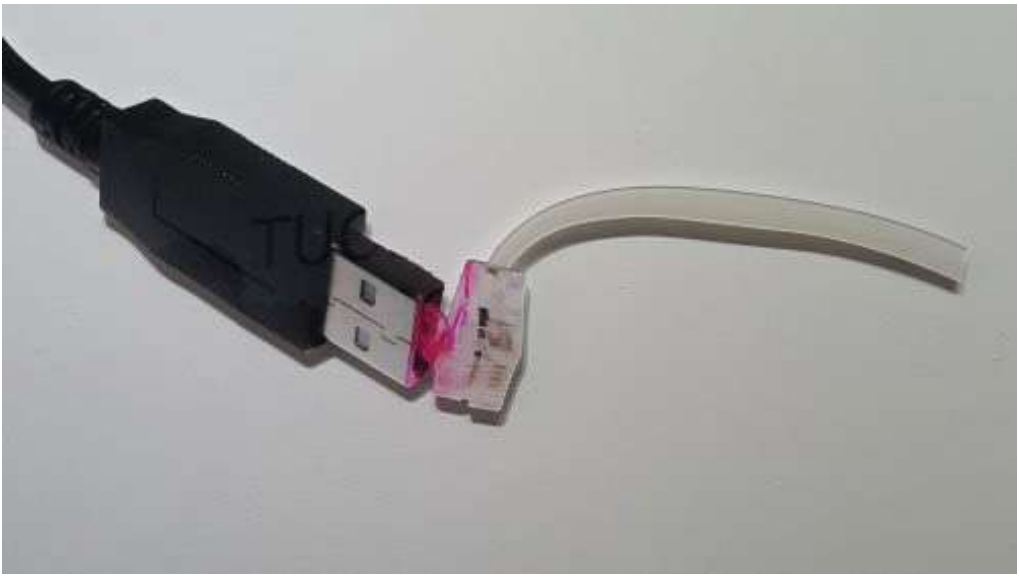
Manetas, Rafael, Angelo, often I was giving a conference at the same time explaining what I was showing, doing in that sense my job of curator. But my awkward feeling was coming from the fact that I wasn't showing my own work, but other people's works and I couldn't fix my mind about it, rather it was right or wrong, so I finally asked Rafael about it and he reassured me that if I wasn't doing money with it it was ok…

This day ended by the performance : Lingox Criss on The River Ilissus, by artist Amanda Turner at Poha SOHO20 GALLERY in Brooklyn. I have to admit that I almost missed the performance as I arrived late but had the occasion to see her Second Life machinima and read the text *The gender in sound*[11] read during the performance.

On friday, a very cold day, I went to PS1 MOMA and watched with attention Tripoli Cancelled by Naeem Mohaiemen, it is actually the project I preferred. Inspired by a real incident that happened to Naeem's father, once arrested at Athens airport and blocked in between borders. In this movie, a character drifts inside an abandoned airport and talk in non functioning phones and plays in broken aircraft. He walks alone on the tarmac, seats on a dead escalator. The images captivated me, I would love to be able to work with this artist one day. I would say that Kahlil Joseph and Naeem Mohaiemen are the two most beautiful discoveries I made during my stay in New York.

I just had the time to cross the bridge in order to be on time at my next meeting with John Sharp at Parson's school where he directs the Petlab – the Prototyping, Education and Technology Lab. We talked a lot about the relationship between art and video games and it was interesting for me to understand that we all believe that our country is late in the encounter between artists and indie game dev but John had a very interesting remark saying that we should avoid these terms when they meet and present everybody as creators to avoid a hierarchy in between each speciality.It was quite interesting to understand the differences between the two universities I visited in just two days and how game design at Parsons is perhaps more

11 - Cf. https://fleurmach.files.wordpress.com/2013/10/carson-anne-the-gender-of-sound.pdf



mixed with digital art practice than at NYU. John also told me that many of his students are creating physical games as well as alternative controllers as well as interactive installations. Before to go I recieved the new version of the Metagame and a exemplar of Works of Game that attempts to define what is game art, what is an art game and also how artists are creating games. On my way back I met a student and also a teaching assistant – Paolo PV – in the elevator and we spoke very quickly about the Metagame I had in my hands and as soon as I pronounced the word machinima, he told me that he used to be in the Rooster Teeth team, the company that made the very famous series *Red vs Blue*[12].

Finally I had a meeting with Mark Denardo at Pratt University. Mark is a musician, used to play a lot of chiptunes music, he is also a very good friend of Chris Burke and he went to Paris many years ago to work with Jacques and Thierry from the music label Relax Beat, who were chiptunes producers, working with Malcolm McLaren at that time. I had some projects with Jacques and Thierry in the beginning of the years 2000 as we wanted to organise a digital vintage event together, mixing my art and games content with their chiptunes artists;) We had a very nice meeting with Mark sharing cheese and good wines and speaking about honoring the gifts we have been given.

My trip in New York ended with the visit of the Transfer gallery in Brooklyn, showing Speculative flesh, a solo show by Faith Holland and it was funny for me to finish this trip with a woman artist work related to our fetichism towards technologies and especially with one of her artworks untitled chander changer. It made me think to Nathalie Magnan cyber feminists workshops during la Zelig 14 years ago. A nice way to finish this amazing trip made to attend Nathalie's retrospective.

© Isabelle Arvers - Turbulences Vidéo #98
http://www.isabellearvers.com/2017/11/i-am-a-curator-im-an-art-games-curator-im-a-curator-in-new-york-oh-oh/

12 - Cf. http://roosterteeth.com/show/red-vs-blue

Panorama19 sur des Arts Etonnants

par Jean-Jacques Gay

Les Arts Etonnants : c'est ainsi que se préfigura en 1991 Le Fresnoy à travers une exposition qui porta sur les fonds baptismaux le Studio National des arts contemporains situé dans l'ex-centre de loisirs de Tourcoing, Le Fresnoy

Nous étions au XXe siècle dans une France du nord en pleine mutation, et 25 ans après cette idée folle, 20 ans après avoir accueilli sa première promotion, cette étrange école destinée à « faire exemple » présente une fois de plus des oeuvres ambitieuses et des arts étonnants sur les traces du nouveau millénaire.

Le Fresnoy fête ses 20 ans. ArtPress titre *L'Effet Fresnoy*, le Palais de Tokyo expose *Le Rêve des Formes* rencontre concrète entre Artistes et Scientifiques. Dé-monstration consolidée par un colloque au Collège de France de trois jours titré *Arts, Sciences et Compagnie*. Autant d'événements qui s'associent au *Panorama* annuel, cette année le *#19*. Panorama des travaux des deux promotions en instance, des étudiants-artistes et des professeurs-artistes de cette école pas comme les autres dont le leitmotiv est de donner à leurs résidents (étudiants et professeurs) les moyens de produire des œuvres grandeur réelle.

Chaque année les œuvres des étudiants et de leurs mentors sont exposées dans la grande halle du Fresnoy au cours d'une exposition et depuis 19 ans, le Fresnoy nous offre un panorama exceptionnel sur les films, les photographies, les installations ou les sculptures… œuvres étonnantes que maitres et élèves ont réalisées de concert. Chaque année ce *Panorama* est la vitrine de cette fabrique à artistes étonnants

Une école du troisième type

Axé sur l'image, l'image animée et le numérique ce qui devint bien vite Le Fresnoy est un référent artistique de la jeune création au même titre que le Salon de Montrouge ou de Young Iinternationals Artistes (YIA) lors de la Fiac. Mais il en est des panoramas comme des poteaux et des clôtures, lorsque le Fresnoy fête ses 20 ans il ouvre seulement la dix-neuvième édition de ses fameux *Panorama*.

Confié chaque année à un commissaire invité - le 18 à Laurent le Bon (du Musée Picasso) et la 20 à José-Manuel Goncalvès (du 104 Paris) - le Panorama 19 a été accompagné par Jean de Loisy (Palais de Tokyo) autour de la thématique du roman (*l'élégance, la science, la violence !*). Roman de la vie, roman de la création, roman de la jeunesse,



Ne jamais faire un substantif, Baptiste Rabichon © Photo : Olivier Anselot / Le Fresnoy - Studio National

c'est le tout récent lauréat du prix Médicis, Yannick Haenel (*Tiens ferme ta couronne*, 2017) professeur invité au Fresnoy, qui signe le catalogue de ce *Panorama 19*. Un texte comme le roman d'une aventure de sa rencontre avec les jeunes gens du Fresnoy et de leur oeuvres. Un roman du Fresnoy qui colle si bien à Alain Fleischer l'artiste co-fondateur de cette (presque) institution, cinéaste devenu écrivain et romancier grâce ou à cause de cette grande épopée pédagogique.

Nous avons été nous aussi à la rencontre de cette jeunesse, comme pourrait l'être un consultant ou un enseignant du Fresnoy. Rencontre avec des artistes étudiants venus du monde entier qui va essayer de cartographier le panorama de ce que l'art nous promet pour demain.

Un panorama 19

Tout d'abord, et avant de s'arrêter sur un nom, une nationalité, un médium, une forme ou un concept, établissons un rapide tour d'horizon sur ce qui est exposé sous la grande nef du Fresnoy. Entre autres, une pièce monolithique, mécanique et sonore (*Hypergravitation* de Mathias Isouard), un étrange manège shamano-numérique (*Bagua* de Junkai Chen), des photographies argentico-numériques en trois dimensions (*Ne jamais faire un substantif* de Baptiste Rabichon), une installation baroque avec de la VR (*Institut du Monde Arabe* de Tamar Hirschfeld), une sculpture de Réalité Augmentée (*Blind Sculpture* de Marie Lelouche), une lanterne magique 0,2.0 (*Limen* - Hideyuyi Ishibashi), des baignoires confessionnal (*Les buveuses d'eau* de Ina Mihalache), un robot lumineux (*2136 Brumaire* de Olivier Gain) et des films étranges à foison.

Sculptures, installations, expérimentations,



Rencontre avec Hideyuki Ishibashi © Photo : Le Fresnoy - Studio National

immersions, graphismes, photographies, sons, technologies, nouveaux médias cette nouvelle génération d'artistes nous emporte dans un flux de médiums car, et c'est peut-être ça la richesse du Fresnoy. C'est d'avoir des acteurs de milieux, de pays et de cursus très différents. Et si on lit l'entretient d'Alain Fleischer (ci après), l'aventure Fresnoy ne fait que commencer.

Des étudiants-artistes

Le premier s'appelle Said Afifi. Il vient du Maroc, est passé par une école d'art, par le jeu vidéo et l'architecture et il nous livre un film magnifique et contemplatif d'effets spéciaux : *Etymology* (16 min.). Annabelle Amoros, elle, est partie sur les traces interdites de la *Zone 51* (15 min.) et de ces voisins en plein fantasme de Rockwell. Après des études aux Beaux arts de Metz puis à l'école de photographie d'Arles Annabelle est devenue réalisatrice autodidacte avant de rejoindre le Fresnoy. Cette obsédée de la surveillance comme son camarade Said passionné de ruines, entament leur seconde année tout comme June Balthazard de Montbéliard. Celle-ci est passée par la HEAD de Genève et avant ça les Beaux Arts de Besançon. Elle repart sur la trace d'un secret de famille à travers un documentaire animé (*La Rivière Tanier* - 17min) projeté à Panorama 19 alors qu'elle rêve de redonner vie à un poisson préhistorique pour le *Panorama 20*.

Face à cette nouvelle promotion, il y a aussi ceux en partance comme le photographe 3.0 Baptiste Rabichon (diplômé des Beaux arts de Paris) ou le mécanicien Olivier Gain (diplômé de l'EESI de Poitiers/Angoulême). L'un imagine une nouvelle photographie et l'autre une sculpture lumineuse communicante façon An II à l'ère du virtuel et de la vitesse du code. Mais les installations les plus surprenantes sont peut-être le fait de ces étudiants



Institut du monde arabe, Tamar Hirschfeld © Photo : Lucie Menard / Le Fresnoy - Studio National



Présages, 2017, Icham Berrada © Photo : Olivier Anselot / Le Fresnoy - Studio National

du bout du monde. Les conversations de la canadienne actrice et passionnée d'histoire de l'art Ina Mihalache, du photographe Japonais Ishibashi ou du plasticien et musicien chinois (Shanghai) Junken Chen. Blogueuse (Solange te parle) Ina est écrivain et cinéaste. Cette année elle se frotte aux arts plastiques avec les *Buveuses d'eau et l'année prochaine au Théâtre immersif 3.0.* Ishibasshi est un photographe japonais qui est venu monter un studio à Lille et s'est naturellement retrouvé au Fresnoy et Chen est passé par l'école de Nice.

Des artistes-étudiants

Chili, Inde, Finlande, Taiwan, Chine, Italie, Japon, Canada, Europe de l'est ou Afrique du nord etc., le Fresnoy sonne le rassemblement de toutes les nationalités artistiques dans les Hauts de France. Des artistes-étudiants aux origines les plus hétéroclites qui forment un panorama riche et ambitieux. Venus de l'anthropologie, du cinéma, de l'art, de la photographie, des sciences politiques, de l'histoire de l'art, du journalisme, de la peinture, du son, de la musique, du graphic design, de la philosophie, de la comédie, ils sont ingénieurs, acteurs ou techniciens, monteurs FX, game designer, architectes, normaliens ou réalisateurs… Chaque promotion porte le nom de grands créateurs (Raoul Riuz, Chantal Akermann, Pina Bauch, Thierry Kuntzel, Chris Marker, Alain Resnais, Michael Snow, John Cage ou Bill Viola…) fournit son lot de détonnants jeunes gens ambitieux. D'autant plus que depuis quelques années Le Fresnoy fort de l'essor de son post-post diplôme a monté avec les universités canadiennes et françaises des filières doctorales d'excellence et montre des réflexions surprenantes sur l'art et les nouvelles technologies. Cette année Marie Lelouche présentait au *Panorama 19* une expérience sculpturale en réalité augmentée sur les traces de Jean Luc Moulène :



Panorama #19,Vue d'ensemble © Photo : Le Fresnoy - Studio National



Falaise de Bâmiyân, 2017, Pascal Convert © Photo : Olivier Anselot / Le Fresnoy - Studio National

Blind Sculpture. Un première expérimentation qui promet l'émergence d'une thèse étonnante.

Vers les arts étonnants de demain

Le Panorama Fresnoy s'étire au fil des années à travers le nombre croissant des anciens, des artistes sortis du Fresnoy. Qu'ils se nomment Hicham Berrada, Fabien Zocco, Elisabeth Caravella, Bertrand Dezoteux, Marikel Lahana, Clément Cogitore, Ronny Trocker, Justine Pluvinage, Anri Sala, Cécile Beau, Bertrand Lamarche, Enrique Ramirez, Olivier Perriquet… (et pardon pour les dizaines d'artiste pas cités) vous en avez tous déjà entendu parler, et vous en entendrez parler demain.

Car ces jeunes artistes naviguent entre art, science et société pour produire des oeuvres, des films, des sculptures, des écosystèmes, des photographies, des dispositifs, des formes et des images non seulement étonnants, mais en adéquation avec leur temps. Car ils sont porteurs d'une vision de l'art inventive et généreuse qui nous offre dès à présent une vision de l'art des décennies à venir. Après les 18 autres, le *Panorama 19* est la marche la plus exaltante de cet ambitieux pari… en attendant le *Panorama 20*.

© Jean-Jacques Gay - Turbulences Vidéo #98

Je ne suis qu'une image !

par Jean-Jacques Gay

Passages Clandestins « réconcilie » les deux faces d'Alain Fleischer. L'écrivain et le plasticien rassemblés dans une exposition qui aurait aussi dû affirmer les espaces d'exposition du Centre des Arts d'Enghein-les-Bains à travers une vraie méta-curation pourtant juste suggérée si l'on n'a pas la chance d'accéder à la médiation où la voix de l'artiste nous montre les passages de cette exposition rétro-futuriste.

C'est seulement en entrant dans les trente pages de la nouvelle éponyme qui introduit le magnifique catalogue de *Passages clandestins* que le spectateur du Centre Des Arts d'Enghien les Bains va comprendre, après coup la subtilité de l'homme Alain Fleischer et de l'exposition qui associe ses *Passages Clandestins* de créateur protéiforme. Sauf si notre visiteur a eu la chance et la patience de suivre pas à pas l'itinéraire de cet artiste-photographe. Ce dernier, augmenté d'écouteurs et d'une tablette va suivre la voix d'Alain Fleischer dans les passages de son œuvre. Passages qui ne sont pas moins que les errances d'une vie d'artiste, de créateur et d'homme fasciné par l'image dans tout ce que la reproductibilité mécanique entraine. Errances artistiques d'un *Homme à la caméra* au sens francophone et anglophone du terme et de l'usage. Caméra à la fois appareil de captation et de projection. Photographe et cinéaste visionnaire Fleischer devint aussi écrivain par nécessité, celle de tenir la barre du projet pédagogique artistique le plus ambitieux de ce passage de siècle : Le Fresnoy, d'un homme précurseur d'une certaine idée du dialogue de l'art et des technologies numériques contemporaines.

Passages Clandestins est une exposition qui regroupe des travaux anciens d'Alain Fleischer réactualisés (les projecteurs 16mm ont été remplacés par des vidéo-projecteurs numériques) et des travaux récents de ce plasticien/cinéaste condamné depuis 20 ans à conduire une école et à concentrer sa création sur l'écriture. Mais comme dans tous les contes de fées le sort tombe et le héros renait. Et c'est ce que semble nous promettre Alain Fleischer avec cette exposition (et ce qu'il nous confirme dans son entretien à lire ci dessous). Le Fleischer cinéaste revient et cette exposition en



Raccords, 1992, série de photographies N&B (tirages), ou couleurs (caisson lumineux) © Alain Fleischer

est peut-être le plus beau des scénarios.

Dans sa méta nouvelle Alain Fleischer revient sur les images de sa vie et dans son oeuvre à retrouver dans l'exposition comme un jeu de piste. Magie, ésotérisme, science, cinéma, drame et amour : autant de passions avec lesquelles Fleischer propose une aventure à la Borges où tout est possible dans l'espace et dans le temps de l'image. À ce stade énumérer les différentes pièces de *Passages Clandestins* est hors de propos alors qu'il nous semble que trois œuvres peuvent résumer le concept de cette exposition.

La première, car il faut bien commencer et lorsque la salle s'éteint, l'écran s'allume et les images se multiplient et s'animent, est le résultat d'une performance : *Ecran Sensible* (1996/2017). Cette performance prend naissance en 1997 au CREDAC d'Ivry-sur-Seine. Ce film est l'histoire d'une image, il présente une image formée de la somme de la vie d'un film. Nous sommes au siècle dernier, dans un Centre d'Art, multiplex désaffecté, Alain Fleischer a transporté ici plusieurs projecteurs 16mm. Et dans cet ex-cinéma nous a projeté plusieurs courts films négatifs. Dans l'obscurité de la projection les spectateurs errants avaient pu prendre acte de ces différentes scènes, plans fixes où se jouait le ballet des protagonistes. Une femme sur une plage, le vent, la mer, les herbes, la liseuse, les pages du livre abandonné. L'obscurité revenue, à la lueur de lumière rouge, c'est un autre balai qui se joue avec une équipe de révélateurs et de fixateurs qui transformèrent écrans blancs en immenses images, photographiques qui chaque fois ont conservé la mémoire de leur film et de la chorégraphie des mouvements de vie de ces derniers.

Passage clandestin en 24 images secondes, cette performance s'est rejouée en 2017 en 25 images. Là, sous titrée *La vitesse d'évasion*, lors du vernissage de cette exposition dans la grande salle du CDA, la vitesse d'évasion est imaginée par l'artiste avec son ami et complice le chorégraphe Daniel Dobbels et en numérique. Capturée et rendue avec les outils digitaux l'image a perdu son grain pour gagner (façon de parler) du pixel. Passage clandestin du siècle, cette grande image est venue prendre place dans l'exposition où, outre les images, les films et les dispositifs singuliers, Alain Fleischer introduit plusieurs sculptures dont *Canalisation* (1994).

Cette pièce, sortie d'un cauchemar Nouveau Réaliste, ce collage de meubles (armoire, fauteuil, placard, bureau, four, réfrigérateur, bibliothèque etc.) traversé par un tube, nous propose d'un côté du tuyau un projecteur de diapositives et de l'autre un écran. *Canalisation* nous raconte un autre type de passage clandestin, d'une vie d'avant, de la

vie des autres. Une œuvre qui nous ramène aux racines et à l'image de fabrique de Fleischer entre photo et cinéma, entre mouvement et objet, entre narration et souvenir. Remontant le temps nous arrivons à cette pièce historique, photographie, sculpture, dispositif, réflexion sur l'image moderne et son fantôme. Il s'agit d'un simple ventilateur sur les pales duquel est projetée une image (image fixe, ralentie, séquence ou simple *slide*, quel intérêt de le savoir) l'image bouge aussi grâce à l'objet ventilateur et à notre simple désir de mouvement de ce portrait de femme qui semble nous adresser une supplique : Je ne suis qu'une image.

Lorsque Fleischer analyse la réalité pré-cinématographique il remet en jeu nos croyances et nos perceptions. Crée en 1979 cette pièce s'intitule *Je ne suis qu'une image - Autant en emporte le vent*. Leitmotiv qui obsède Alain Fleischer et son œuvre où chaque pièce est un passage vers son image et son reflet.

Passage clandestin d'un centre d'art, jamais le CDA n'avait montré une exposition si inextricablement liée à son lieu (un cinéma), son espace (exigü et loin du White cube) et son architecture (compliquée avec deux étages et un escalier) pourtant la magie prend à moitié par une *curation* trop frileuse qui convoque l'objet catalogue et une augmentation numérique (tablette, écouteurs, voix de l'artiste) trop confidentielle. Pourtant l'institution et l'artiste expriment toute leur générosité à travers une monographie ciblée et réfléchie.

Nonobstant cette faiblesse, *Passages Clandestins* nous démontre plus qu'elle nous montre que l'œuvre d'un artiste est inscrite dans son ADN dès sa jeunesse. C'est peut-être cette fulgurance que révèle la trajectoire d'Alain Fleischer : cette prise de conscience qui dès les années 90 l'amène à se consacrer au Fresnoy. Comme s'il inventait une école propre à devenir la chambre d'écho du



Ecran sensible, 2017, performance, film et photographie
© Alain Fleischer

devenir artistique de chaque artiste-étudiant, tel un grand-tour de création cette école introduirait sa vie d'artiste, Fleischer conserve le fantasme ultime que (tout) le monde n'est qu'une image… Celle qui reste après la projection de ses désirs. Et Alain Fleischer sait que cette image, son image est à jamais la somme de toutes ses peurs, ses oeuvres, ses rencontres, ses aventures et ses étudiants. Vingt quatre images par seconde à travers le grand mouvement de sa vie et des nôtres, réunies par des *Passages Clandestins*.

© Jean-Jacques Gay - Turbulences Vidéo #98

Pour un Fresnoy *augmenté*

Propos recueillis par Jean-Jacques Gay

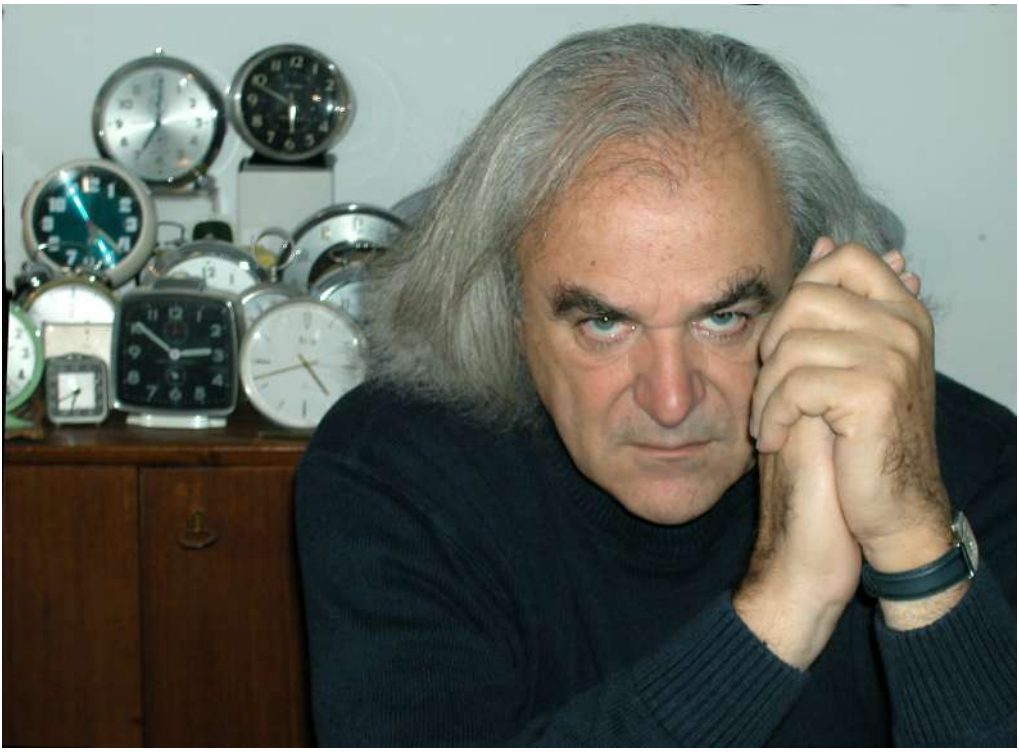
Rencontre avec Alain Fleischer. Si le Fresnoy fête ses 20 ans il y a plus de 30 ans que son directeur historique l'artiste Alain Fleischer est à la manoeuvre.

Mai 1987, une conversation avec Dominique Bozo (1935-1993) dans les jardins de la Villa Médicis jette Alain Fleischer dans l'aventure. Puis une rencontre avec Bernard Faivre d'Arcier (Directeur du Festival d'Avignon pendant 15 ans, conseiller du premier Ministre entre 1984/85 et fondateur de la Chaine La Sept/Arte) et de Michel Delebarre (Président de la région Nord-Pas de Calais) assurent la faisabilité de cette utopie. Mais c'est un rendez vous avec le Ministre de la culture de François Mitterand, Jack Lang qui en 2 heures concrétise Le Fresnoy.

À l'époque des dystopies en cascade il est rare d'observer une telle utopie pédagogique et artistique prendre forme, durer et même se renforcer d'année en années. Comme si le terreau d'un territoire (hier le Nord-Pas de Calais, aujourd'hui les Hauts de France) et une certaine idée de l'enseignement de l'art avaient su garantir le succès de ce qui est aujourd'hui le passage obligé pour tout jeune artiste désireux de travailler avec les technologies de son temps: le numérique. Un modèle d'école/atelier international qui non seulement dure, mais ambitionne une mutation perpétuelle, des collaborations nouvelles à l'image d'une société augmentée. Rencontre avec Alain Fleischer aujourd'hui en route pour un Fresnoy Augmenté.

Alain Fleischer, en 2011 vous nous disiez "Le Fresnoy va fêter ses 15 ans et s'il a gagné la bataille, il n'a pas remporté la guerre !" Qu'en est-il aujourd'hui, alors qu'une série d'événements mettent à l'honneur les 20 ans de l'aventure Fresnoy ?

Après 20 ans, il me semble qu'on a gagné une première mi-temps, en ayant une vision large de ce que pourrait être le Fresnoy dans les vingt prochaines années. Cette première partie dans la vie du Fresnoy a été marquée par d'incontestables succès, dont le plus précieux, à mes yeux, est la réussite spectaculaire de bon nombre de nos étudiants. La célébration du 20e anniversaire a donné lieu à des événements ambitieux, dans des lieux prestigieux, sur des thèmes inspirés par un groupe de recherche qui a rassemblé au Fresnoy des artistes et des scientifiques de toutes les disciplines. Outre l'exposition au Palais de Tokyo (du 10 juin au 10 septembre 2017) et le colloque au Collège de France (les 6, 7 et 8 septembre), sous le titre commun *Le rêve des formes-Arts, Sciences*



& Cie, s'est dessinée au cours de ces échanges la perspective d'un Fresnoy de demain, dans lequel les artistes feraient profiter les scientifiques de leur imaginaire, tandis que ces derniers donneraient accès aux artistes à leur savoir. J'attends beaucoup de ce croisement des enjeux de l'art et de la science. On a vérifié que ça marche, comme l'ont prouvé l'exposition et le colloque. On entrevoit donc ce que pourrait être la deuxième mi-temps avec le passage du Fresnoy-Studio national des arts contemporains à ce que je proposerais d'appeler Le Fresnoy-StudioLab international, où le mot studio, cher aux artistes et aux cinéastes, est associé au mot laboratoire, familier des scientifiques. Ce Fresnoy « augmenté » serait ouvert aux scientifiques (étudiants et professeurs-invités), comme aux artistes. Et les sciences dites dures (mathématiques, physique, biologie, cosmologie) seraient en compagnie des sciences sociales et humaines (sociologie, psychologie, éthologie, anthropologie), ce qui facilitera les relations avec les problématiques de société. En effet, la thématique complète et le programme de travail du futur Fresnoy seraient « arts, sciences et société ».

Ca serait un parallèle entre le Fresnoy existant (post diplôme de 2 ans) et un laboratoire de recherche avec des équipes pluridisciplinaires et des axes d'une recherche plus fondamentale ?

La base restera le cursus en deux ans du Fresnoy, mais avec une multidisciplinarité étendue aux disciplines scientifiques. En outre, ce cursus sera prolongé par une troisième année, consacrée à des duos associant un artiste et un scientifique, pour une collaboration du type « contrat de projet ». Les promotions seront portées de 24 à 30 étudiants et le concours sera ouvert à des candidats issus



Le Fresnoy vu de nuit © Photo : Alain Fleischer

aussi bien des filières scientifiques que des formations artistiques. Le modèle pédagogique du Fresnoy qui a réussi et qui continue d'attirer des étudiants du monde entier, sera donc conservé, notamment dans la notion de passage à l'acte par une création avec des moyens professionnels. Les productions devront être valables tant du point de vue scientifique que du point de vue artistique, et être réciproquement profitables à l'art comme à la science.

Mais quid des Doctorats déjà mis en place par le Fresnoy ?

Les doctorats seront maintenus, mais ils privilégieront la relation entre art, science et société. Pour ce qui est des doctorats déjà lancés, trois soutenances sont imminentes : Isabelle Prim et Dorothée Smith (qui ont travaillé en cotutelle avec l'université du Québec à Montréal), et Joachim Olender (en cotutelle avec l'Université de Paris 8). D'autres suivront, dont certains sont déjà avancés. Un de nos étudiants suit actuellement les cours de méthodologie, préparatoires au doctorat, à l'université du Québec à Montréal. Les soutenances vont donner lieu à la présentation simultanée d'une œuvre et d'une thèse théorique.

Les universités ont leur doctorats académiques, les écoles d'arts ont des post-diplômes, les écoles supérieures d'arts ont des dispositifs divers comme SACRe, etc… .Comment se positionne le Fresnoy qui a toujours été un post/post diplôme ?

Nous avons été en avance puisque le Fresnoy s'est toujours positionné comme la dernière école possible, après les formations traditionnelles. La dimension de recherche est dans l'ADN du Fresnoy, depuis l'origine. Et quand les doctorats en pratiques artistiques ont été envisagés par le ministère de la Culture, nous avons été les premiers à nous lancer dans l'aventure, avec l'aide de la DRAC, et malgré

tout avec moins de moyens que les institutions parisiennes. Le Fresnoy garde l'avantage grâce à son magnifique outil de production, qui le distingue de toutes les autres écoles, et de tous les autres post-diplômes.

Est-ce que ça pose la question de ce que doit être un artiste aujourd'hui ?

Les jeunes artistes d'aujourd'hui sont trop souvent des jeunes gens qui ont compris comment fonctionne le marché de l'art, et quelle est la bonne stratégie pour faire carrière. Ce n'est pas du tout l'objectif poursuivi par Le Fresnoy, qui privilégie l'expérimentation, l'innovation, l'invention de nouveaux langages, à partir des nouveaux outils de production et des nouveaux supports de diffusion. Il me semble que les artistes parleront toujours des mêmes sujets, que l'on retrouve tout au long de l'histoire de l'art : l'enjeu aujourd'hui est de renouveler l'approche et le traitement des thèmes de toujours, dans les métamorphoses que leur font subir les évolutions de la société, des modes de vie et des technologies.

La Collaboration Art/science est évidente depuis l'arrivée des arts électro-numériques annoncée par la trans-disciplinarité des Avant-Gardes. Mais vous ne pensez pas que cette collaboration est aujourd'hui incontournable d'une formation ?

En tous cas, Le Fresnoy se fixe pour mission de rester un lieu de pointe de l'exploration technologique et de la trans-disciplinarité. Ces orientations ne sont pas chez nous de simples déclarations d'intention : il y a longtemps que nous sommes passés à la pratique.

Parce que dans ce nouveau Fresnoy on pourra s'arrêter au bout de 2 ans seulement sans faire la troisième année ?

C'est une question que l'on se pose, et nous n'en sommes encore qu'à des idées préparatoires au futur projet du Fresnoy. En tout cas, même si les étudiants s'arrêtaient à la fin du cursus de deux ans, ils auraient déjà été obligés de pratiquer le dialogue entre une problématique d'artiste et un thème scientifique. La troisième année réalisera concrètement une collaboration entre un artiste et un chercheur, et il est probable que le diplôme du Fresnoy ne sera remis qu'à l'issue du cursus complet. En fait, tout est ouvert, tout est en discussion, et nous devrons tenir compte des avis de nos tutelles comme de nos partenaires publics et privés. Ce Fresnoy augmenté réclamera des moyens nouveaux (en espaces, en équipements, en personnels), mais nous disposons déjà d'un magnifique outil de travail dans le domaine de l'audiovisuel qui permet de nombreuses collaborations et extensions. Par exemple, le cinéma est depuis longtemps utilisé par des scientifiques de toutes disciplines, aussi bien pour les expérimentations qu'à titre documentaire. Et depuis les productions de Jean Painlevé, on sait qu'un film peut être à la fois un document scientifique et une œuvre fascinante sur le plan esthétique. D'autre part, on ne peut oublier le rôle du cinéma dans la recherche sur les comportements humains ou animaux.

Pour entamer de telles recherches n'y a t'il pas un facteur temps qui entre en jeu… trois ans c'est court ?

Trois ans c'est court en effet, et surtout en science où les recherches peuvent être beaucoup plus longues. Mais on pourra s'inspirer de l'INRIA (un département du CNRS) qui encourage le développement de projets sur des sujets très déterminés, pendant des périodes courtes. Ce modèle est efficace et il a fait ses preuves.

Et pour ce nouveau Fresnoy Augmenté il est prévu des collaborations avec des universités ?

De nombreuses collaborations sont à l'ordre du jour, non seulement avec des universités



Le Fresnoy, pôle son, auditorium © Photo : Marc Domage

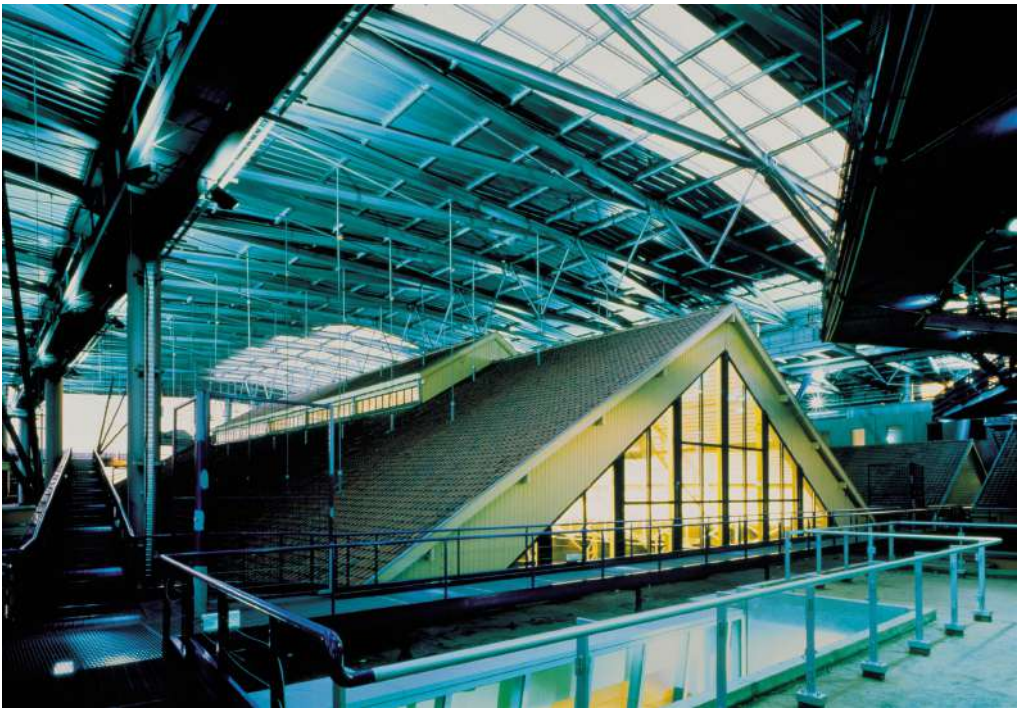
françaises (et notamment lilloises), et étrangères, mais aussi avec des institutions comme la Cité des sciences, le Collège de France, le Centre national d'études spatiales, le CNRS, le service des films de recherche scientifique (SRFS), avec lesquels nous travaillons déjà.

Et avec des laboratoires d'universités en tant que tels ?

Bon nombre de projets d'étudiants n'ont pu se réaliser qu'avec la collaboration de laboratoires universitaires. Le nouveau Fresnoy sera un peu plus indépendant grâce à l'implantation de laboratoires in situ, mais les collaborations avec les universités resteront actives et indispensables.

Est-ce que le Fresnoy est un tremplin, une passerelle… un outil pour le milieu de l'art ?

Il est vrai que Le Fresnoy a propulsé bon nombre de ses étudiants dans le milieu de l'art, où ils réussissent remarquablement. Cela est d'autant plus satisfaisant que c'est sans concession aux modes du marché, ou au formatage des industries de programme. Le Fresnoy ne prépare pas des chevaux de course, destinés à devenir des champions. Les artistes que nous avons formés s'imposent par leur singularité, et ils parviennent ainsi à imposer de nouveaux critères, à constituer de nouvelles références. Par ailleurs, il n'y a pas de marque de fabrique « Fresnoy », et ce qui distingue les œuvres de nos artistes, est leur accomplissement, leur aboutissement, quels qu'en soient le sujet, le langage, la technique.



Le Fresnoy © Photo : Peter Mauss

Le Fresnoy est en cela partie prenante du système artistique international ?

On est plutôt un lieu d'expérimentation et d'innovation, et c'est à ce titre que nous avons fini par occuper une place sur la scène artistique nationale et internationale. Certaines initiatives comme la création du Prix Studio Collector (par les collectionneurs Isabelle et Jean-Conrad Lemaître), ont contribué à la reconnaissance des jeunes artistes du Fresnoy, et à la démonstration que leurs œuvres pouvaient trouver un public.

Qu'est-ce qu'Alain Fleischer ressent devant le dernier Panorama ?

Un grande satisfaction, car chaque fois Panorama m'étonne. Si je vous dis que cette année est une très bonne édition, c'est en réalité ce que je dis toujours ! Les œuvres que j'y découvre sont à chaque fois une excellente surprise par rapport à ce que je perçois des projets en début d'année. Cela est révélateur de ce que Le Fresnoy apporte à ses étudiants, grâce à son modèle pédagogique, qui les enrichit et les encourage à l'exigence, à la pertinence, à un certain perfectionnisme. Quand je m'émerveille je ne suis peut-être pas le juge le plus objectif. Par contre, les grands professionnels qui sont commissaires de Panorama ne s'y trompent pas et Jean de Loisy m'a dit cette année qu'il avait découvert au moins quatre ou cinq artistes exceptionnels parmi nos étudiants.

Est-ce qu'il y a une fragilité dans ce type d'enseignement ? Vous reproche-t-on quelque chose dans la mécanique du Fresnoy ?

Je dirais qu'il y a toujours des fragilités. Ce que pour ma part j'essaierai de corriger et d'instaurer dans le nouveau Fresnoy, c'est la mise à disposition sur place des outils de création que parfois

nous sommes encore obligés d'aller chercher à l'extérieur. Je souhaite aussi parvenir à réaliser une véritable communauté multidisciplinaire et internationale, qui vivra sur place, qui travaillera, qui échangera, continuellement, comme dans une sorte de micro campus.

Et que devient le Alain Fleischer artiste ? Vous exposez au CDA d'Enghien-les-Bains jusqu'au 31 décembre 2017 Passages Clandestins, vous publiez régulièrement des romans et des essais, mais où en êtes vous de vos créations plastiques ?

Ce n'est pas au Fresnoy que l'on peut découvrir, en effet, ce que devient mon œuvre d'artiste ou de cinéaste. Si je continue de produire beaucoup, c'est en répondant à des propositions et à des sollicitations extérieures, que je montre mon travail. Il est vrai par ailleurs que je m'intéresse beaucoup moins à la diffusion de mon œuvre qu'à mon processus de création et de production permanentes. C'est sans doute une erreur stratégique et il faudra que je fasse de gros efforts pour changer. J'ai été heureux que le Centre des Arts d'Enghien, ou que la Cité des Sciences et de l'Industrie m'aient proposé d'exposer mon travail ou de créer des œuvres sans que j'aie fait aucune démarche. Ce sera à nouveau le cas pour une exposition à l'Hôtel des Arts de Toulon, la première dont Jean-Luc Monterosso sera le commissaire après son départ à la direction de Maison européenne de la Photographie. Si ma fonction au Fresnoy m'a obligé à interrompre la production de longs-métrages de fiction, cela m'a par contre tourné vers la réalisation de mes projets littéraires, mais je vais tout de même me consacrer bientôt à des long-métrages prêts à entrer en production.

Si vous retournez au cinéma de long métrage, ça veut dire que vous lâchez un peu la direction du Fresnoy, ce poste qui vous avait obligé à vous tourner vers la littérature au détriment du cinéma. Est-ce que ça préfigure le Fresnoy sans Alain Fleischer ?

Il faudra un jour y penser, mais rien ne se dessine encore de façon précise. C'est à dire que si j'avais dans mon entourage un successeur évident ça me rassurerait. Pour le moment ce n'est pas le cas. Pour moi rien ne presse, puisque le Fresnoy continue de m'intéresser, et que les nouvelles perspectives me passionnent. La décision viendra du conseil d'administration.

On parle beaucoup de collaboratif ; est-ce que le Fresnoy à été pour vous un substitut de production d'œuvres ?

Si je me suis consacré si intensément au Fresnoy, c'est parce que j'ai compris qu'il s'agissait d'une œuvre. J'ai eu la chance rare que la création d'une telle œuvre me soit proposée. Mais mon œuvre d'artiste n'a aucune influence sur les étudiants, dont j'ai tendance à penser qu'ils savent peu de choses sur mon travail. Lorsqu'on m'a demandé si j'avais créé au Fresnoy des bébés Fleischer, j'ai répondu que si j'ai un grand goût pour la transmission, je n'en ai aucun pour la paternité. Le rôle du pédagogue ne consiste pas à se donner en exemple, afin d'être imité, mais à faire découvrir à un étudiant l'artiste qui se cache en lui.

© Propos recueillis par Jean-Jacques Gay,
Paris, le 16 novembre 2017
- Turbulences Vidéo #98

Nam Johnny Paik

par Jean-Paul Fargier

Comme dans un film de Truffaut, toutes ses femmes étaient là, bénissant son cercueil à tour de rôle après s'être embrassées. Chacune accrochées aux bras de ses enfants, témoins/relais d'une vie enflammée. Voilà pour le Cinéma.

Comme dans un satellite show de Nam June Paik, des dizaines de caméras traquaient les scènes innombrables de la cérémonie. Fournissant à feu continu des milliers d'images aux écrans du Direct, forcés de se mettre en quatre afin d'embrasser toutes les miettes du spectacle. Voilà pour la Vidéo. Je veux dire l'Art Vidéo, qui n'est jamais aussi fort, aussi pur, aussi sensationnel que dans ses manifestations originelles : télévisuelles. Un Quatorze Juillet multiplié par dix matchs de foot simultanés. Mieux : par toutes les étapes du Tour de France combinées en un seul Moment. Paik en avait rêvé, Johnny l'a fait.

Le *split screen*, l'écran divisé : voilà le triomphateur de l'événement que viennent de vivre devant leur télévision 15 millions de téléspectateurs. 50 % d'audience toutes chaines confondues. Un français sur quatre, en comptant les nourrissons. Sans se douter, sauf quelques esthètes de mon acabit, du vôtre aussi, chers lecteurs de Turbulences, qu'ils assistaient à la plus gigantesque œuvre d'art (vidéo) jamais créée. Une œuvre sans auteur, involontaire, structurale, complètement collective… quelle modernité ! Art moderne et contemporain au sommet, à la pointe de la fusion entre masse et élite, mêlées dans la sidération du Spectacle de la Mort conjurée par la célébrité bien gagnée. La ferveur de tout un peuple de fidèles confortée par l'absolution généreuse de toute une église.

C'était mieux que du Nam June Paik ! Formule que Paik lui-même, à la vision de ces funérailles numériques, aurait pu signer, lui l'adepte du *mieux que* comme titres d'une série d'installations (Mieux que Godard, Mieux qu'Hitchcock, Mieux que Beuys, etc.) et qui considérait que la seule de ses œuvres qui sans doute passerait à la postérité était son piano/caméra (on joue du piano avec l'objectif de la caméra, tralala et on admire les touches enfoncées sur un écran posé à côté). Et pourquoi donc, celle-là ? Parce que c'est quelque chose que tout le monde peut refaire, copier, signer ou pas, s'approprier. Et de conclure, en riant frénétiquement : c'est mieux que Cage, ça, non ? Oui, opinais-je (dans mon *Play it again, Nam*, 1990, Canal Plus).









Oui, *Good Morning Mr Hallyday* (9 décembre 2017) c'était mieux que *Good Morning Mr Orwell* (31 décembre 1983/1er janvier 1984). On n'avait pas Laurie Anderson, Sapho, Urban Sax, Merce Cunningham, Beuys, Cage, Ben, mais on avait le Père Gilbert et son blouson noir, M et sa guitare, Jean-Jacques Debout et ses souvenirs, Michel Drucker et son chewing-gum, Sarko et sa Carla (en pantalon de cuir noir), et surtout à la place de Big Brother (is watching you) des milliers de téléphones/caméras filmant/matant le cercueil blanc dans son corbillard transparent. Et tout ça non pas sur un écran parfois divisé chichement en deux mais sur quatre fenêtres aux saynètes sans cesse renouvelées. Et sur plusieurs chaines en même temps, qui ne faisaient pas le même mélange, comme on le vérifiait en zappant constamment entre elles. Avec tous ces téléphones en action on avait une mise en abyme de la Télévision, chacun devenant sa propre station émettrice, fabricant de l'image en direct (pour l'éternité). Même les CRS, plutôt que leurs matraques, signalait un commentateur, brandissaient leurs portables en direction du cortège. Tandis que, membre de ce cortège, donc non assigné lui à stagner sur les bas côtés, Claude Lelouch, avec son appareil, balayait la famille en un lent travelling à pied. Et puis encore : au lieu du Centre Pompidou et ses cheminées, choisi par Paik comme théâtre de toutes les modernités, on avait la Grande Roue de la Place de la Concorde et ses rayons, à travers lesquels une louma ciblait l'avenue des Champs-Elysées. La roue tourne, c'était le cas de le méditer : les rouages malins inventés par Tinguely pour la fontaine de Niki de Saint Phalle se voyaient agrandis jusqu'à presque toucher le ciel. Que je t'aime, Johnny Paik.

Oui, *Bye bye Johnny* c'était mieux que *Bye bye Kipling* (1986). Plutôt qu'un match de polo à dos d'éléphants en l'honneur du mythologue des Indes, nous assistions à la dernière ballade de celui à qui nul père n'avait dit : tu seras un homme mon fils, et qui s'était forgé tout seul un destin de rock star. Plutôt qu'un dialogue entre deux jumelles marrantes (Twin Art) nous entendîmes le poème des deux escargots (de Prévert) allant à un enterrement en



hiver et y arrivant au printemps (lu par Jean Reno, très émouvant). Plutôt qu'une course d'automobiles en Irlande, revenant de tour en tour scander le planning des spectacles convoqués par Paik, nous fûmes alléchés par la traversée d'un fildefériste avançant pas à pas au dessus du vide entre le Palais de Chaillot et la Tour Eiffel, pour cause de Téléthon (présidé cette année par Zazie, parolière d'*Allumer le feu*). Exploit auquel faisait écho, sans le savoir, la citation de Nietzsche (« l'homme ce funambule sur un fil tendu au dessus de l'abîme ») lancée par Philippe Labro en guise d'*Introïbo ad altare Dei*. Plutôt que Keith Haring et ses petits bonhommes nous pouvions, au gré des gros plans de fans, contempler les tatouages *johnnyesques* et *hallydayens* de chansons entières gravées dans des peaux. Plutôt que par des airs de Lou Reed nous étions submergés, à chaque plan de foule, par des chœurs improvisés balançant des « Que je t'aime », des « Allumez-le feu » (clamés la veille par la chorale des Pompiers de Paris), des « Quelque chose de Tennessee », des « Oh Marie si tu savais » qui battaient à plate couture l'insolente reprise de Pascal Lelièvre (hommagé lui aussi, d'une certaine manière, à chaque retour de cette chanson qui, aux yeux de l'évêché de Paris, valait un billet d'entrer à la Madeleine malgré ou à cause d'une vie de pécheur revendiquée). Et on pourrait continuer comme ça, jouer à marquer des points, en comparant les deux spectacles de Paik et de Johnny. Trouver par exemple que les quatre guitaristes et l'harmoniciste qui faisaient battre des mains tous les paroissiens de cette éphémère Madeleine bien remplie, de Bruni à Macron (mais pas Sarko ni Hollande) en passant par Jean-Louis (Aubert), Laetitia et David (Hallyday) valait bien (et même mieux que) le glas de Philip Glass sonnant pour le cinquantième anniversaire du décès de Kipling (en 1936). Tu es d'accord, Nam June ?

Oui, et il faut encore ajouter que ce *Wrap around the Gaule*, et sa poignée de chaines franco-françaises, pouvait tout à fait rivaliser avec le mondialisme de *Wrap around the World* et ses dix pays reliés en 1988 par Paik à l'occasion des Jeux Olympiques de Séoul. Ou avec n'importe quel

Concours Eurovision de la chanson (exercice qui met en transes les artistes vidéo Alain Bourges et Richard Skryzak, comme ils l'ont avoué dans leur Dialogue de Marseille). Car… de split screen en split screen, la plus subtilement complète, « wrapante », image de la France et de ses Territoires lointains était révélée. Juste parce que les acteurs de l'événement affichaient toutes les nuances de la diversité française : riches et pauvres, femmes et hommes, enfants, baby boomers, bikers, fans de rock et de blues, de Brel et de Brassens (comme Johnny lui-même), de Piaf et de Line Renaud, people et populo, blancs et noirs, et quoiqu'on en ait dit beurs aussi, « non souchiens » pour parler comme Finkielkraut. Force de tous ces gros plans de visages en pleurs ou bouche ouverte pour chanter. Tous magnifiquement, ordinairement, différents. Autant de preuves de la Diversité Française. Jusqu'à ce bedeau de la Madeleine, qui ressemblait étrangement à Henri Salvador. Johnny c'est la France, toute la France, et pas seulement celle de droite : l'écrivain Daniel Rondeau, ex-militant maoïste établi en usine, et ami de Johnny pendant quarante ans, a tenu à le prouver dans son discours avant la messe : après un concert à Thionville, Johnny a donné la recette de son spectacle aux grévistes d'une usine du coin, lesquels lui ont fait avant son départ, en remerciement, une haie d'honneur. Saint Johnny des abattoirs ! Qui sera son Brecht ? Il chantait à la Fête de l'Humanité, etc. Il n'était pas que l'ami de Chirac, de Sarkozy, il ne refusait pas de dîner à l'Elysée avec Hollande. Et le président actuel jubile, après avoir longuement serré sa veuve dans ses bras, de le faire applaudir par tous les Français, par toute la France, au terme de son discours sur le parvis de l'église. Rafale tourbillonnant de gens battant des mains dans les rues alentour, bien orchestrée par le réalisateur Joseph Revon, un des meilleurs artisans de direct en France. Et puis à nouveau, la famille, la Roue, le boulevard des Italiens, les musiciens, la Concorde, les Champs, les masses, les amis, ils sont tous ses amis, ceux qui entrent dans l'église, ceux qui restent dehors. Sans compter ceux qui applaudissent devant leur télé. Quel audimat ! J'imagine Chirac, cloué au lit, râlant de voir Sarkozy se placer à un mètre du cercueil. Quel pot, il a ce Macron. Chirac espérant que les Guignols ne rateront pas de lui faire déverser plus tard à l'antenne tout ce qu'il rumine devant son écran.

Qui l'eut dit, chers téléphages, chers vidéophiles, qu'un jour nous trouverions à l'Idole des Jeunes (moi au temps des Yéyés, j'étais plutôt Brel/Brassens/Ferré/Bécaud/Sylvestre/Vassiliu) un goût non pas de Tennessee (Williams) mais de Pape (coréen) de l'art vidéo, grâce au Direct somptueux de ses funérailles (d'antan). Bien sûr l'art vidéo ce n'est pas que le Direct, c'est aussi toute la lyre des effets spéciaux électroniques. Dont le premier est la division de l'écran. En deux, pour commencer, comme Averty l'avait saisi dès ses premières « mises en page », celle par exemple de *Elle est terrible, cette fille-là*, chantée en duo par Johnny et Sylvie. La mise en page des funérailles, certes riche de quatre fenêtres, manquait un peu d'effets avertyens ou paikiens, de couleurs psychédéliques, de vrilles, de torpilles, de stridences, d'arcs en ciel numériques, de graphismes furtifs désintégrateurs, de fusées bigarrées traçantes, bref de toutes ces interventions qui donnent aux images de notre terre des allures de paradis (artificiels). Autrement dit, s'il me fallait exprimer un regret : on aurait pu, puisqu'on y baignait à fond, aller plus loin dans le kitsch. Mais maintenant, c'est aux artistes vidéo, aux vrais, qu'il appartient de réaliser, en *différé*, ce programme. On devrait en voir quelques retombées dans les prochains festivals de Clermont, de Marseille, et d'ailleurs. Alléluia…

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #98



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



Alessandro Amaducci

PORTRAIT D'ARTISTE



Alessandro Amaducci

Propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Je suis né à Turin. Mon père, aujourd'hui décédé, était fonctionnaire et travaillait au Bureau des Retraites. Ma mère était fonctionnaire aussi au service des télécommunications.

J'ai un frère de cinq ans plus âgé. Il travaille pour Fiat, il a choisi une orientation différente pour sa vie...

Ma famille était très conservatrice et j'ai du batailler pour leur faire admettre que je serai un artiste et pendant très longtemps, ça a été un lot de discussions sur le sujet. Mais ils se sont un peu calmés quand j'ai commencé à enseigner à l'université, c'est un travail et plus rien ne comptait. J'ai dû vivre avec ça.

J'étais un enfant solitaire, un enfant très sombre. J'aimais m'habiller en noir — comme aujourd'hui — et je suivais ce mouvement musical, «dark music», ici à Turin. Il y avait beaucoup de jeunes comme moi qui portaient du noir. C'étaient des enfants tristes qui écoutaient de la musique triste comme Dead Can Dance ... Et je faisais partie de ce mouvement, et j'aimais aussi beaucoup lire de la poésie. Arthur Rimbaud était mon héros, Baudelaire, Edgar Allan Poe…j'étais très attiré par cette littérature, littérature gothique, les poètes romantiques comme Blake, Shelley, Byron...

J'étais romantique au sens littéral du terme.

J'étais fasciné par la magie noire et la culture ésotérique et je fréquentais ces milieux à Turin.

I was born in Torino. My father, deceased today, worked as a civil servant for the Pension Office, and my mother, a civil servant too, worked as telephon operator.

My brother who's five years older, works for Fiat, the car industry. He's very different from me, he chose another direction in his life…

My family was very conservative and I had to fight a lot to make them understand that I could be an artist. So for a long period of time, we argued about these things a lot. But they grew quieter when I started working as a teacher at university because, for them, that was a job and the rest didn't matter. I had to live and deal with these kind of situations.

I was a very dark, a very lonely kid. I enjoyed dressing in black like now, very much. When I was a kid, I was part of a sort of music movement that was called dark, dark music here in Turin. There were a lot of kids like me, wearing black. They were very sad kids listening to sad music, like «Dead Can Dance »... And I was part of this sort of movement and I enjoyed reading poetry. Arthur Rimbaud was my personal hero, Baudelaire, Edgar Allan Poe… So I was strongly connected to a particular kind



Il y avait des peintres, plus âgés que moi, qui appartenaient à un mouvement intitulé Surfanta. C'était un mouvement post-surréaliste italien. Certains étaient étroitement liés à la magie noire et des choses proches du satanisme. J'étais fasciné par ce genre de culture.

Mais l'aspect le plus fascinant résidait dans la dimension symbolique de ces cultures. Même lorsque je n'étais encore qu'un enfant, j'étais attiré par le monde symbolique de la culture alchimiste. Je ne sais pas pourquoi mais la fascination était bien là comme par exemple, dans la représentation du corps, le «personnage» de Rebis (comme dans ma dernière vidéo 'Rebis'), l'androgynie et des choses similaires.

J'étais un personnage étrange.

Je m'intéressais au transvestisme. J'adorais porter le costume d'Arlequin. A certains moments, je me promenais dans la ville dans cet accoutrement.

Ainsi, les gens qui me côtoyaient me voyaient comme un enfant bizarre, et même un peu dangereux. Je ne faisais rien de dangereux mais

of literature, gothic literature, Romantic poets like Blake, Shelley, Byron…

I was very romantic in the literal sense.

I was fascinated by black magic and by esoteric culture because I knew some people here in Turin who worked around those areas. There were some painters who were much older than me, who belonged to a movement called Surfanta. It was a movement of Italian post surrealist painters. Some of them were tightly connected to black magic culture and something similar to satanism … And I was fascinated by this kind of culture.

But the most fascinating aspect for me were the symbols of this culture. Even when I was a kid, I was strongly attracted to the symbolic world of alchemical culture, or medieval culture. I didn't know why but I was fascinated. For example the representation of the body, the figure of the Rebis (like my last video « Post Rebis »), the androgynous and things like these.

So I was a very strange guy.

I was also interested in transvestism . I enjoyed



c'était le seul moyen pour mor d'exprimer la difficulté que j'avais de vivre dans cette société, la difficulté de communiquer avec les autres.

J'ai commencé à dessiner, beaucoup. J'aimais tellement dessiner qu'à la période où l'on apprend à lire, ça ne m'intéressait pas. J'ai commencé à écrire très tard car je n'aimais pas les livres. Mais j'aimais regarder les images. Mes parents ont eu la bonne idée de m'acheter beaucoup de bandes dessinées et j'ai commencé à lire des bandes dessinées. Et à mon tour, j'ai fait beaucoup de bandes dessinées moi-même et puis enfin j'ai commencé à lire. J'étais fasciné par un auteur de BD, Philippe Druillet. Pour moi, c'était un maitre en art visuel. J'ai commencé à suivre et à lire toutes les productions de Philippe Druillet, j'ai commencé à penser aux images et je pense qu'aujourd'hui encore, une grande partie de mes vidéos est très largement influencée par le style de Philippe Druillet. Il n'est pas au courant, je ne sais pas s'il aimerait ou pas. J'ai tenté de le joindre par mail mais sans succès.

wearing the costume of Harlequin. During some periods of my youth, I used to walk around the city in that kind of gear.

So in the places where I lived, I was seen as a very strange kid and even a little bit dangerous. But I didn't do anything dangerous but for me, it was only way to express the difficulty to live in that society, the difficulty to communicate with other people.

So I began to draw, I drew very much. I loved it so much that at a certain period of my life, I wasn't able to read. I started reading very late because I didn't like reading books. I enjoyed watching images. So my parents had a good idea and they bought me comics and then, I started to read comics. And for a certain period of time, I made a lot of comics and that was the way for me to begin to read stuff. So I was able to read after having read a lot of comics, science fiction comics, fantasy comics. I was fascinated by a French comic artist called Philippe Druillet. And, for me, Philippe Druillet, was a sort of visual master. And I started to scrutinize Philippe



A l'école, ça n'était pas facile car je vivais une sorte de double vie quand je faisais mes bandes dessinées que je signais Almad. Ce n'était pas moi, c'était une autre personne. Puis, à un certain moment de ma vie, j'ai choisi d'abandonner mon alias et de signer de mon nom.

Tout ceci s'est fait en relation avec quelque chose de très étrange que j'ai vécu dans mon enfance. A douze ans, ma famille a décidé de faire appel à un exorciste et j'ai été exorcisé par un prêtre. Ce fut une expérience assez rude parce que cela a duré cinq ans environ. J'étais très malade J'ai commencé à ... souffrir d'un tas de maladies que ni les médicaments ni les médecins n'arrivaient à juguler. Je maigrissais de plus en plus, je vomissais à chaque fois que je tentais d'avaler quelque chose. J'avais douze, treize ans, l'âge de l'anorexie Et c'est quelque chose dont je parlerai un jour dans mes vidéos. J'aimerais traiter aussi de l'anorexie mais c'est un sujet dangereux et je préfère attendre et

Druillet's comics, started to think about images and I think that large parts of my videos are, even now, strongly connected to the style of Philippe Druillet. He doesn't know about it, I don't know if he would like it or not. I tried to write him by mail but he never answered.

School wasn't easy because I lived a sort of double life when I made my comics, I signed as Almad, I didn't use my name and also for the first videos I made I used that alias: at that time the person who acted as the artist was an other person. It wasn't me. I felt like I was possessed by another entity and this other entity was Almad, it wasn't me, it was another person. Then, at a certain point of my life, I decided to leave the alias and to sign my work with my name.

This is connected with something very strange that I experienced as a kid, when I was about twelve. My family, at a certain point of my life, decided to call an exorcist. And I was exorcised by



être sûr avant de l'aborder. C'est à ce moment là, entre autre comportements curieux qui sont les miens, que je refusai d'entre à l'Eglise, et lorsque mes parents m'accompagnent jusqu'à l'autel pour la communion, j'ai vomi l'Ostie devant le prêtre et tout le monde présent à l'Eglise. On peut imaginer les réactions.... Mes parents ont décidé alors que j'étais possédé par le mal et ont fait appel à un exorciste qui n'a jamais rien fait de particulier, en tout cas pas comme au cinéma. Après cinq ans de maladie, j'ai retrouvé la santé. Ma mère a découvert, dans la boite où ma robe de baptême était rangée, une corde à sept nœuds avec une aiguille plantée dans l'un des nœuds. Pour elle, c'était la solution à mes années de maladie. Mais pour moi, la solution, c'était de quitter cette maison et ma famille.

Ainsi, quand j'ai pu gagner un peu d'argent, j'ai décidé de partir et de vivre par moi-même, à vingt-cinq ans. Je souhaitais terminer mes études universitaires d'abord. J'ai commencé à travailler à vingt ans et cinq ans plus tard, j'avais assez pour quitter la maison familiale. Mais il y a eu une période où je vis-vais chez des amis puis je revenais à la maison pour manger ou dormir parfois.

Quand je prends une décision, je veux toujours être sûr que je vais réussir ce que j'ai décidé de faire.

Ce fut une période étrange et dure mais fondamentale pour ma carrière artistique parce que paradoxalement, j'étais malade, très malade, je

a priest and that was a pretty tough period because it lasted almost five years. I was very ill. I began… to… suffer from a lot of diseases that the medics nor the doctors could resolve. I was becoming thinner and thinner. I didn't eat, I puked over every time I ate. So I had a sort of period of my life in which I was anorexic. I was about 12, 13, the age of anorexia. And this is a thing that maybe, one day, I would like to deal with in my videos. I would like to speak about anorexia but it's a very dangerous topic so I want to wait and be sure before dealing with it. So in that period of time, among other strange behaviours, I didn't want to enter into a Church, and when my parents accompanied me to participate to the rite of Communion, I puked the ostia in front of the priest and all the people in the Church. You can imagine the reactions…. So my parents decided that I was possessed by the devil and they called an exorcist. He never made anything spectacular like in the movies. Very short and quiet meetings, but you know, when you are a child and you are considered possessed by the devil, everything is very complicated afterwards. After five years of illness, my health recovered completely. My mother found, in the box where my dress of baptism was kept, a rope of seven knots with a needle inserted in one in the knots. For her that was the explanation of that period of illness. But for me the solution was to leave my home and to leave my family.

So when I was able to have some money, I decided to leave home and begin to live by myself at 25. I wanted to finish my university scholarship as soon as possible and to have enough money to live by my own. I began to work at 20 and after 5 years, I had enough money to leave home. But for a very long period of time, I lived everywhere, at friends' places. I went home only to eat and to sleep sometimes.

When I come to a decision, I always want to be sure I can realize what I have decided before doing it. That period of time was very strange and tough

vivais dans une sorte de purgatoire, dans une autre dimension pleine de visions, une dimension très importante. La souffrance tient une part importante dans ma production artistique. Sans souffrir, je ne pense pas que l'on puisse être artiste. Il faut partir de là pour exprimer quelque chose. Quand je repense à cette période, je ne suis plus désespéré comme auparavant ; cela ne représente plus qu'une partie de ma vie. Au fil des ans, j'ai essayé de cerner la vérité sur ce moment-là, mais en fait il n'y a pas de vérité seulement des points de vue qui diffèrent, et des souvenirs qui diffèrent également. J'étais possédé, des choses étranges se passaient dans ma maison, mon père et mon frère étaient persuadés de voir des choses étranges dans la maison : ils croyaient aux fantômes, aux possessions.... J'étais très malade et mon corps réagissait à ce genre de situations. J'ai réalisé alors que la relation qu'il y a entre le corps et les émotions, les souvenirs, est quelque chose d'important, choses que j'évoque dans mes vidéos.

C'est sans doute la chose la plus importante qui m'est arrivée dans mon enfance, une expérience très forte mais reliée à la solitude que je connaissais à ce moment-là.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre, le 9 décembre 2017, Viareggio / Torino - Turbulences Vidéo #98

but it was very important for my artistic formation because, paradoxically, in that period of time when I was very ill and very sick, I lived in a sort of limbo, in a sort of other dimension full of visions. Suffering was a very important dimension in my artistic statement. Without suffering, I think you can't be an artist. So you have to start from this point to express something. When I think about that period now, I am not so desperate : this is only a part of my life. Through the years, I tried to know the truth about that period but I learned there is no truth, only different points of views, and different memories about that. In that period, when I was 'possessed', strange things were happening in my house, my brother and my father were convinced they had seen some things around the house : they believed in ghosts, they believed in possessions... I was very sick and my body was reacting to that kind of situation. I realized then that the connection between the body and the emotions (and the memories) is something very important. In my videos, I deal with this question, this matter. So this is probably the most important thing that happened in my life when I was a kid and that was a real strong experience. The whole experience though is connected to a sort of loneliness that I suffered in those days.

© Interview by Gabriel Soucheyre,on december 9th, Viareggio / Torino - Turbulences Vidéo #98

Concert for Shadows 1-10

by Diana Heyne

Alessandro Amaducci's video dance work, *Concert for Shadows 1-10*, is a darkly evocative journey through mindscapes both lyrical and chaotic, straightforward and abstract.

It is a dichotomy grounded in the viewer's natural resonance with the dancer/choreographer Eurinome's nude body and expressive face. Yet even this foothold provides little purchase in a realm where the recognizably human form may morph into a headless creature of multiple limbs, shimmer and flow like water, or become a phantom described by a digital overlay that seems to exist somewhere between lacy adornment and an x-ray view of bodily structures.

Concert for Shadows 1-10 is an exemplary work, melding dance and technology into an alloy that withstands the exploration of some of the larger themes of human existence, of struggle and survival, elevation and decline, at the same time effectively mirroring the microcosm of individual human interior and exterior experience. Movement and image create a solidly integrated form that attains a rare equilibrium, and results in a particularly well-functioning vehicle to convey concepts. The third vital element of sound has been partially outsourced through the processing of pre-existing scores. In the main this approach is successful, with the rhythms of visual effects, the dancer's movement and sound mutually supporting and enhancing each other. There are brief segments when the music can seem questionably epic, as though, as with some mid twentieth century film soundtracks, the viewer can be manipulated into a more significant emotional spike than might otherwise have been experienced. However, these momentary lapses do little to impede the video's overall success. Despite any minor flaws, *Concert for Shadows 1-10* is obviously an evolutionary creature with a substantial and conceptually disquieting life of its own.

The video commences in shifting darkness coordinated to the sounds of vintage technology, the crackling of a scratched LP record. There is an abrupt break to full music and an image of the dancer, Eurinome, contracted into a fetal-like pose, her tense face and body superscribed by moving columns of digits or momentarily frozen in the spotlight of intense digital flares. She eventually unfurls but without escaping this encompassing bodily tension. Abstracted by lighting that serves to create a high contrast between shadows and highlights, her body is in part obscured and externally manipulated, as it will remain for much of the rest of the video. Unlike a live dance performance or documentary concert video, the technique



Eurynome Creates the Cosmos, 1994 © Elsie Russell

of consecutive still images of the choreography provides an impression of movement similar to that used in stop motion animation and gives additional creative control to the video editor/director. From the beginning, *Concert for Shadows 1-10* is as much or more a result of the digital choices used to animate and illuminate the dancer's body as it is the performer's time based ability to locomote expressively through a physical space.

In each of the concert's ten segments, Eurinome interacts with digitally imposed forms to progress through trials that segue between a recognizably physical world and an inner realm of consciousness where notions of normal reality have little place. Her choreography symbolically mirrors and reacts to these changes through recurring bodily expansion and contraction. The dancer's commencement in a fetal pose is followed by vertical movements that bespeak strength and assertiveness but again contract horizontally within the parameters of technology, defined through visual overlays. In one significant segment her return to the vertical meets an onslaught of falling dust and fragments, as though overhead an off camera architectural structure rained debris. It is a threatening world where the performer must remain tense throughout, whether curled protectively in upon herself, or seemingly poised for combat, struggling to contain the elemental forms of water and fire or overlain by a screen of bullet shattered glass.

The total nudity of the dancer's body in *Concert for Shadows 1-10* does more than provide a suitably blank canvas to inscribe with light, but rather is intrinsic to a successful integration of digital manipulation and concept with form. The body unclothed, this basic denominator of human life, is the individual clarified and made timeless. The tense strength of the performer's internally initiated movements, underscored in flesh and muscle, also provides a rather unique version of the powerful female nude that is in subtle opposition to most contemporary examples of female beauty and/or eroticism. While nudity may be used to emphasize vulnerability, in this work it does double duty as a means to convey strength in the onslaught of surreal and apocalyptic visions, thus elevating the solo figure to a near mythic status that calls to mind the nude sculptures of classical antiquity. It also represents the logical meeting point for the worlds of external and internal force, outside the skin and within, a theme of dichotomies that seems to propel this work throughout.

Art has always sought to make visible the invisible, acting as a shared medium to open the isolated interior world of individual consciousness to the minds of others, whether that individual vision be an appraisal of what the eye perceives, an attempt to convey conceptual processes, or a means to





Concert for Shadows 1-10, 2012 © Alessandro Amaducci

invoke emotional states. The technical innovation of the digital arts, with their facility of image creation and manipulation, provides a previously unparalleled means of partaking of another's vision, a communication that moves beyond many material confines into a realm precariously poised on the brink of shared mind. The visual fusion of the human body and abstract images to create *Concert for Shadows 1-10* epitomizes an uneasy sense of seeing through another's eyes, of dreaming in tandem with another mind. At the same time the work sounds an ambivalent note of alarm about the means that created it, using overt symbols like the oppressive overlay of resonating waveforms and charts or repeated visual cues such as the eponymous shadows that darken this world with a pervading anxiety.

Concert for Shadows 1-10 is a work that both requires and merits more than a single viewing in order to grasp the multiple layers intertwined in the creation of its intriguing harmonies and dissonances. Together these form a strangely resilient armature from which to suspend concepts resonant with the classical physics of Newton's third law: "For every action, there is an equal and opposite reaction." It is a maxim that could also be seen as a universal metaphor, characterizing the many near archetypal ideas that are the underpinning of our frequently bilateral human understanding.

© by Diana Heyne - Turbulences Vidéo #98

Diana Heyne's multidisciplinary work has been performed and exhibited across the United States, Europe and Asia. She holds a fine arts degree from Virginia Commonwealth University School of the Arts in the United States. Heyne is the recipient of awards and fellowships for work in sculpture, performance, writing and music. Her art is found in public and private collections in the United States and Europe and her work in natural materials features in books published by the New York Botanical Gardens, Chicago Botanical Gardens and a PBS television documentary on the New York Botanical Gardens. She currently lives and works in France.

From : https://screendancestudies.wordpress.com/2014/05/18/concert-for-shadows-1-10/

The Web (2007) ou la fausse liberté des mises en scène de soi sur internet

par Sophie Walon

Dans une perspective plus féministe semble-t-il, *The Web* multiplie à l'écran les images de femmes qui dansent lascivement devant leur *web cam*.

L'écran est ainsi divisé en une multitude de petites fenêtres qui déclinent les même images de femmes exécutant les mêmes types de mouvements. Cette stratégie de *split screen* et de mise en parallèle des images rend criantes l'uniformité de cette pratique et sa paradoxale normativité. Le chaos sonore renforce d'ailleurs le caractère sordidement « cloné » de ces danses, le lissage des individualités au profit d'une reproduction des clichés. En effet, alors que l'on pourrait penser que ces femmes expriment librement leur sensualité, le fait qu'elles reproduisent toutes le même type de comportement et de gestes semble plutôt indiquer qu'elles se soumettent à une vision stéréotypée du désir et de l'érotisme. Elles semblent donc davantage être les victimes de clichés sur lesquels elles se calquent afin d'être « validées » par une société et un régime d'image patriarcaux qui attendent des femmes qu'elles répondent à certaines représentations et, en définitive, aux désirs des hommes. Ces mises en scène de soi, loin d'être une forme de liberté, se révèlent donc comme une forme de contrainte insidieuse, imposée par le regard masculin qui façonnent nos représentations et que les femmes elles-mêmes ont assimilé. D'ailleurs, les écrans ressemblent ici à des petites cellules voire à des cages qui ont bien quelque chose de carcéral et qui ne sont pas sans rappeler les vitrines dans

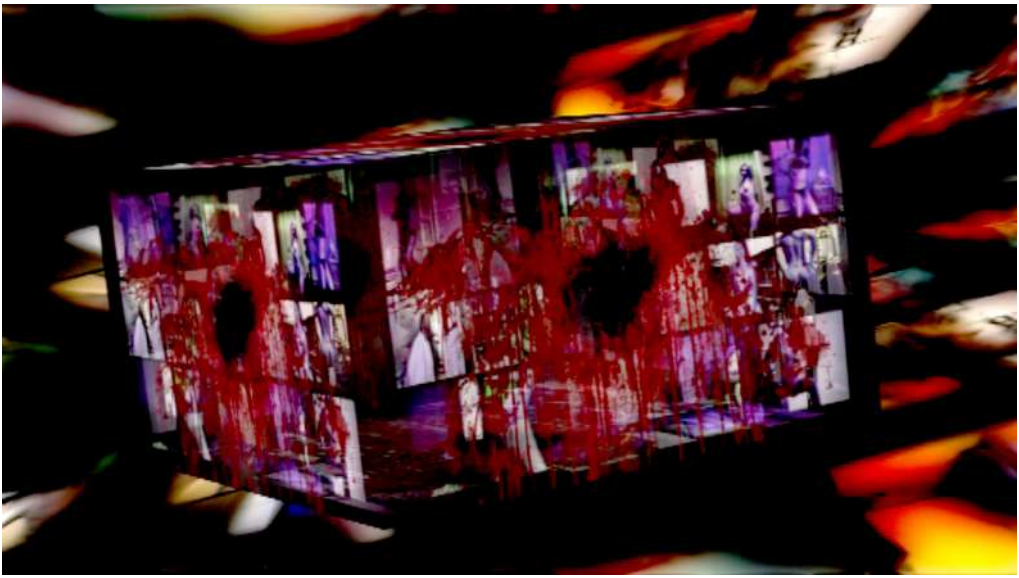


The Web, 2007 © Alessandro Amaducci

lesquelles les prostituées d'Amsterdam s'offrent au regard des clients potentiels. Tout se passe pourtant comme si ces femmes croyaient exécuter librement l'attitude et les mouvements que les hommes attendent d'elles. Dans son célèbre article *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), Laura Mulvey soulignait comment les femmes étaient mises en scène *par* les hommes et *pour* leur plaisir visuel et érotique dans un système de production et de création cinématographique massivement dominé par les hommes. Ici, les femmes, ayant intégrées, absorbées ce point de vue masculin, se mettent elles-mêmes en scène pour flatter le regard des hommes dont elles attendent une forme de validation que seuls eux, par la position sociale et culturelle dont ils jouissent, sont à même de leur délivrer. Heureusement, cette vidéo de 2007 témoigne d'une évolution qui permet d'être optimiste puisque c'est un homme, ici, qui nous alerte sur ce phénomène et le dénonce.

Dans la suite de la vidéo, une femme arrive, avançant péniblement à quatre pattes sur l'écran. Le corps maigre et le teint blafard, elle semble « malade » de ce syndrome qu'évoquait déjà *CVS* (2010) : cette injonction des images dans une société encore dominée et ordonnée par le désir masculin qui impose aux femmes un certain comportement, un certain corps, un certain type de gestes, etc. Peu à peu, des sortes de barbelés électriques viennent enchaîner cette jeune femme à ces images comme pour suggérer qu'elle en est à la fois victime et prisonnière. L'étau de ces fils se resserrent tant que son corps se fige et commence à saigner. Les images, en particulier les représentations des femmes ici, ont ainsi du sang sur l'écran comme on dit que les coupables ont du sang sur les mains. Bientôt, le corps de la jeune femme se dissout, comme s'il était phagocyté de l'intérieur par les normes de ces représentations qu'elle a in*corpo*rées et qui la détruisent. La mise en scène de sa souffrance et de son anéantissement semble ainsi traduire la nocivité de ces images pour les femmes.

Ainsi *CVS* et *The Web* mettent en scène – et en garde contre – la fausse liberté d'expression que semble favoriser internet. Ces vidéos soulignent



The Web, 2007 © Alessandro Amaducci

combien cet espace qui devrait être celui du dialogue fait le lit d'un narcissisme exacerbé, d'une sexualité commercialisée et d'une puissance renouvelée des clichés. Loin de favoriser une liberté d'expression comme on pourrait le penser, internet semble ici reproduire *ad nauseam* des images normées et normatives auxquelles les hommes et surtout les femmes semblent poussés à se soumettre.

© par Sophie Walon - Turbulences Vidéo #98

Après avoir étudié la danse classique et contemporaine au CRR de Paris, Sophie Walon a intégré l'Ecole Normale Supérieure de Lyon où elle a obtenu un master en philosophie et en cinéma. Elle s'est ensuite spécialisée en esthétique du cinéma à l'université d'Oxford. Sophie Walon a aussi écrit de nombreux articles pour la rubrique cinéma du journal Le Monde et Le Monde.fr en 2011 et 2012. Depuis septembre 2012, elle est doctorante et chargée d'enseignements en études cinématographiques à l'École Normale Supérieure de Paris sous la direction de Jean-Loup Bourget (ENS Paris) et d'Isabelle Launay (Paris VIII). Ses recherches doctorales portent sur la vidéo-danse et en particulier sur les mises en scène du corps que le genre propose. Elle s'intéresse par ailleurs beaucoup au jeune cinéma français sur lequel elle a publié plusieurs articles.

Tiré de : https://screendancestudies.wordpress.com/2014/04/24/cvs-2010-et-the-web-2007-ou-la-fausse-liberte-des-mises-en-scene-de-soi-sur-internet/

Palimpsestes de la mémoire

par Sandra Lischi

Alessandro Amaducci est né (Turin, 1967) avec « la télévision à la maison » et c'est précisément aux enfants de la télévision qu'il dédie son livre théorique le plus complet et complexe, *Signal vidéo*.

Cette donnée biographique[1] - anthropologique n'est pas secondaire, dans son approche critique mais surtout dans son action artistique, qui semble modelée sur l'idée d'un palimpseste rapide, varié, ouvert à l'imprévu du quotidien, mouvant, qui passe sans à coups du registre du spectacle à celui de la réflexion théorique, du récit et de la poésie à la performance, de l'évocation historique à la danse, du clip au programme éducatif. Amaducci est un des auteurs les plus versatiles dans le panorama de la production vidéo-artistique : il est enseignant universitaire, auteur et éditeur de livres, mais aussi performer, auteur de musique, auteur de théâtre, VJ, créateur d'événements culturels, bricoleur électronique, ou encore acteur et présentateur, et naturellement auteur indépendant et artiste vidéo. Mais comme auteur même, il passe de la réalisation de vidéoclip à celle des programmes destinés au monde de la jeunesse scolaire (c'est le cas de nombreux documents réalisés dans le cercle de la longue collaboration avec l'Archive Nationale Cinématographique de la Résistance, à Turin, ou des travaux comme la cassette sur le langage de la télévision, joint à un manuel d'école supérieure) ; de « vidéopoèmes » dédiés à Rimbaud et à Edgar Lee Masters aux cours de danses, portraits, petites symphonies de la ville de la mémoire (historique, cinématographique, onirique).

Primé dans de nombreux festivals et manifestations, Amaducci réussit dans le même temps à dialoguer avec les institutions (l'Archive déjà mentionnée, galeries d'art, écoles), à « entrer » dans les palimpsestes télévisés (Rai Uno et Rai Tre, RaiSat, Videomusic, MTV Europe, TMC 2 et autres chaines) et à maintenir une propre indépendance de projets et de productions. Aussi, malgré sa versatilité vorace et curieuse, il est et reste un irréductible : un auteur voué irrémédiablement et avec passion à l'art vidéo classique, amoureux des recherches visuelles et sonores de Bill Viola, de Vasulka, de Paik, de Emshwiller, et puis de Larcher et de tant d'autres auteurs qu'il a analysés avec amour et de façon pointilleuse dans son dernier livre. Assez pour être, dans le panorama théorico-critique actuel, le plus anti-cinéphile, provocateur attesté dans son ennui et son rejet du film, du

1 - Alessandro Amaducci, *Segnali video* (Signaux vidéos). Les nouveaux imaginaires de l'art vidéo, GS, Santhià, 2000.



Illuminations - Arthur Rimbaud, 1994, 20' © Alessandro Amaducci

cinéma entendu comme fiction et dévoué au contraire à la fragilité, fluidité, vibralité, malléabilité, de l'image électronique, métamorphise instable, privée d'immobilité, « naturellement » disposée aux associations, aux surprises, aux découvertes. Comme la pensée.

Une ligne antinaturaliste, antinarrative, quand il choisit le récit il préfère la forme poétique, le fragment, la pièce théâtrale évocatrice (comme dans *Dybbuk*, 1996), la fissure ouverte des images du souvenir (ou vice-versa) comme dans *Cathédrale de la mémoire* (1995). Le cinéma cité, métabolisé par la vidéo est aussi celui qu'il a le plus travaillé sur la représentation de la pensée et du rêve : dans les travaux d'Amaducci apparaissent des morceaux de film de Léger, Maya Deren, Bunuel ; les yeux, le regard exhibé par les avant-gardes historiques ou l'équation entre regarder et « viser », regarder - tuer (ou mourir), « la mort en direct, le temps en direct de l'image électronique »[2], sur laquelle Amaducci a travaillé avec un extraordinaire et très rapide « collage » filmique électronique dans le portrait du « paparazzi » Tazio Secchiaroli, *Seulement pour tes yeux* (1996).

L'image électronique est selon lui la plus adaptée pour représenter la pensée, le rêve, la mémoire et la frontière entre ces états mentaux, *Illuminations - Arthur Rimbaud* (1994), mais plus encore, les fragments de vie évoqués dans « morts de la colline » (*Spoon River*, 1999 - 2007) sont pour lui un terrain idéal de recherche

2 - Alessandro Amaducci, fiche de *Seul pour tes yeux*, Chicca Bergonzi et Patrizia Pesko (par), Invideo. Manifestations internationale d'art vidéo et de recherche, Charta, Milan, 1998.

visuelle - sonore. Il trouve dans la fréquentation et dans l'étude des symboles une autre nourriture : pendant la réalisation de *Spoon River*, Amaducci recoltait, auprès des « signaux » envoyés de la colline, les « signes vidéos » de son livre le plus exigeant : la lecture minutieuse d'une série de chefs d'œuvre de l'art vidéo se sert de la clé interprétative psychoanaleptique (avec quelques incursions dans les théories scientifiques du XIX^{e} siècle) et en particulier de l'appareil analytique emprunté à Jung et à sa théorie de l'inconscient collectif et des symboles. Les éléments naturels, les formes géométriques, les images, deviennent en somme autant de rappels à un patrimoine originel, sédimenté dans le spectateur comme dans l'auteur : une histoire d'échos et de résonance, traversée et déchiffrée avec une clé de lecture personnelle, certes non académique au sens classique, ouverte à une joyeuse et quelquefois audacieuse possibilité de choix souvent révélatrice.

Symboles, échos, résonances, rappels à l'inconscient (avec le risque conscient et parfois pour moi inquiétant de dérives métaphysiques et spiritualistes) planent aussi dans la vidéo *Spoon River*, grande fresque digitale de l'existence humaine, long fait de courts (ou court de longue durée) dans lequel les voix des morts racontent aux vivants et le monde de l'au-delà presse sur l'écran comme pour vouloir le forcer : écriture, image, son, noir et blanc et couleur, dialoguent entre eux et avec un savant mélange d'imaginaires collectifs prélevés de films, créés à l'ordinateur, repris par le vrai et la métamorphose consentie de l'image électronique devenue lieu de transit, portrait imparfait et cependant adapté de la condition du seuil entre la vie et la mort, aventure vécue et aventure rappelée, solitude et communication, récit et transfiguration, construction et composition de formes et de narrations.

Images abstraites, poignantes, évocatrices de fragments d'existence subies et pourtant regrettées, objets, voix transfigurés ou confiées à d'incertaines et fluctuantes écritures sur l'écran, visages à peine entrevus, ombres, corps, déserts ambiants, abandonnés du temps et de la vie, présences - absences se succèdent ondulant et mêlant leurs propres destins.

Certes il a dû compter, dans le choix de poésies d'Edgar Lee Masters et dans la représentation précise, aigüe, des « âmes mortes », dans la solitaire et patiente fréquentation nocturne des vieilles pellicules des Archives de Turin, des fantômes photographiques provenant des lager nazis ou des brigades partisanes des voix et des visages du passé, rongés par l'usure, du temps, de la douleur. Ombre, « la mort au travail » incarné par le cinéma même. Ombres en quelques sortes rappelées à la vie, réactualisées, par l'incessante vibration de l'image électronique, dans la nouvelle mise en page et dans la réécriture vidéo.

Dans cet important et imposant travail inspiré de *Spoon River*, Amaducci semble avoir trouvé un « style » accompli, qui réunit et harmonise toutes ses directions de recherche, conjuguant expérimentations formelles et antinaturalistes, invention et narration poétique, symbolique et rappel à l'imaginaire collectif, vision, exploration créative de l'univers sonore, art du portrait, témoignage historique, chronique, bonheur chromatique, stratifications évocatrices.

Sans oublier les rythmes et les richesses visuelles auxquelles une certaine vidéo-musique non illustrative a habitué les regards et les esprits des générations plus jeunes, « les enfants de la télévision ». Un texte fait de plusieurs textes, et ensemble le point de départ pour d'autres histoires ; celles de l'image électronique, qui sont avant tout des histoires de formes, des trames lumineuses plus encore que des trames narratives.

Amaducci ne l'oublie pas : il continue obstinément à reculer devant l'image réaliste, le documentaire, le film ; et dans le même temps, il réussit à filtrer les

histoires de la mémoire à travers la grande machine poético-technologique de l'image électronique (d'abord analogique, maintenant digitale). Qui l'efface et la recopie de suite, une reconsidération actuelle, avec le regard et les sens ouverts à la complexité, étendus, de l'antique technique du palimpseste, manuscrit de parchemin et réécrit, réécrit et gratté, jusqu'où c'était possible et là où c'était nécessaire.

© par Sandra Lischi

Traduit de l'italien par Sylviane Canelli et Roxane Delage.

- Turbulences Vidéo #98

Sandra Lischi (Pise, 1951) est diplômée en Histoire de l'Art en 1973 (avec une thèse sur la vidéo) à l'Université de Pise où elle enseigne l'audiovisuel dans le cours de licence « Cinéma, Musique, Théâtre » (Faculté de Lettres).

Elle a créé en 1985 la manifestation « Ondavideo-Suoni e immagini del futuro », toujours active à Pise, et codirige à Milan « Invideo-mostra internazionale di video d'arte e cinema oltre ». Elle collabore au « Manifesto ». Dans les années soixante-dix à maintenant, elle a publié de nombreux livres, essais, articles et catalogues sur les arts électroniques, entretiens les expositions et collabore avec des institutions et des centres internationaux.

En plus de l'art vidéo, elle s'occupe du cinéma expérimental et de la recherche, de productions non narratives, de cinéma et de vidéo indépendante. Parmi les publications (ETS, Pise) Métamorphoses de la vision (avec Rosanna Albertini), 1988, seconde édition 2000 ; Le souffle du temps. Cinéma et vidéo de Robert Cahen, 1991, seconde édition 1998 ; Ciné mais vidéo, 1996 ; A l'œil nu – l'école vidéo de documentation sociale I Cammelli (avec Pucci Piazza), Lindau, Turin 1997.

Dans les dernières années, elle a comparé son activité pédagogique et de recherche, avec son expérience de production et de réalisation dans le domaine de la vidéo en collaborant avec le vidéaste Gianni Toti auprès du CICV - Centre de Recherche Pierre Schaeffer de Montbéliard-Belfort (elle a réalisé un portrait vidéo sur cet auteur, PlaneToti-Notes, 1997). Elle se consacre, à Pise, à un projet productif-formatif-théorique en collaboration avec l'Université, les entités locales et « Ondavideo », qui a donné vie à de nombreuses œuvres vidéo, publications et expériences didactiques. Son livre « Visions électroniques ». L'au-delà du cinéma et de l'art vidéo », édition Bianco & Nero, Rome 2001, retrace un panorama théorique, par grands thèmes, de l'art vidéo international. Fin 2005, elle a publié « Le langage de la vidéo », Carocci, Rome.

Tiré de : *Alessandro Amaducci, Banda anomala. Un profil de l'art vidéo monocanal en Italie.*

Turin, Lindau, 2003, pg 147-153

Discussion on Death

par Elena Marcheschi

Discussion of Death présente une série de tableaux qui pousse à réfléchir sur la possible dégénérescence de l'être humain au travers de corps soumis à des transformations, dans des espaces et des scènes qui semblent se dérouler dans l'espace mental.

Amaducci utilise depuis plusieurs années déjà les possibilités offertent par les nouvelles technologies pour rendre évident ce qui, pour tant de cinéastes et théoriciens de l'avant-garde, était resté un rêve difficilement accessible à leur époque : montrer le fonctionnement de l'esprit dans ses formes d'expression les plus libres, liées à l'inconscient et à la dimension onirique.

En regroupant les éléments appartenant à diverses formes d'expressions et de courants artistiques tels que la poésie décadente, la distopie de la cyber-science-fiction, la culture industrielle gothique et les images de « freaks », le cinéma gore, la performance, la danse ou encore l'érotisme, l'artiste, dans un langage original et riche en références, propose son interprétation de la vision dans laquelle l'œil qui regarde la réalité et qui regarde l'inconscient convergent en un regard unique, créant un univers où il n'y a plus de limites aux possibilités de la représentation.

S'inspirant de la structure du rêve, *Discussion on Death* est ramené au premier groupe d'interprétations du fantastique, et dans la forme la plus extrême, qui respecte les théories de Roger Caillois, dans le sens où *le scandale de la raison mise en acte*, est une violation de tout ordre et structure qui régit le réel. Du reste, la vidéo, par son contenu et sa forme, n'a que faire du monde extérieur, sauf dans la mesure où c'est de lui que provient le « matériel » utilisé pour rendre possible la représentation d'un univers intérieur.

Dans cette extériorisation de l'esprit, l'inconscient se dévoile dans les diverses fonctions qui régissent la construction du rêve : grâce au mécanisme de *condensation*, une série d'images est prélevée dans les archives mnémoniques et rassemblées, détachées de leur propre contexte et des ambiances dans lesquelles elles ont muries.

Le choix et la recomposition du tout arrive en privilégiant la forme brève, plutôt basée sur la force communicative des fragments singuliers



Discussion on Death, 2006, 6'07 © Alessandro Amaducci

rapprochés que sur l'homogénéité logique de l'ensemble.

La post-production, par contre, grâce à une gamme d'effets qui peuvent altérer les images enregistrées en prise directe (transitions, colorisations, modifications des formes…) et met en vue les aspects les plus actifs du déplacement, grâce aux variations, aux enrichissements et aux retouches qui permettent facilement de donner forme à ce qui pourrait être défini comme la visualisation *du contenu onirique manifeste*.

C'est encore à ce niveau qu'arrivent toutes les interventions en ligne avec les diverses infractions que le fantastique impose (on pense à Musati) comme l'abolition du principe d'identité, la rupture dans l'ordre spatial et temporel, le dépassement du système logique cause effet.

La notion de temps dans *Discussion on Death* s'écrase dans un incompréhensible moment simultané, indifférencié et réversible : le futur absorbe en soi le présent et le passé se proposent comme l'actualité dans laquelle tout s'accomplit ; l'espace est ample et fluctuant, privé de hiérarchie et de coordination, scène tridimensionnelle dans laquelle la création fantastique peut agir libre de conditionnement, créant ce qui pourrait être défini comme théâtre halluciné de l'absurde, dans lequel ce qui était demeure toujours, l'impensable est devenue brusquement possible.

Amaducci montre l'aspect de l'esprit libre, irrationnel et impulsif (processus primaire) où se brisent les ordres de la cohérence logique spatiale et temporelle et où chaque élément se place dans un assemblage librement désarticulé, privé de hiérarchie et de subordination.

Le *principe de symétrie* se distingue de celui de non-contradiction, la réalité psychique remplace la réalité extérieure, les alternatives se réunissent et chaque chose peut métaphysiquement prendre la forme de *l'autre que soi* dans un espace polysémique, hétérogène où tout est inclus et jamais exclus.



Discussion on Death, 2006, 6'07 © Alessandro Amaducci

Dans ce système, la composante antilogique ruine et ronge chaque chose, se distinguant comme mode de pensée dominant. Amaducci souligne le fantastique dans son potentiel actif et créatif, donnant la place à des décors inquiétants et perturbants qui déstabilisent la vision ordinaire des choses, faisant se dévoiler un imaginaire transgressif qui se décolle d'un contexte réel vécu comme privant et prémédité, fermé à la possibilité d'une quelconque liberté expressive (Jackson).

La représentation fantastique de *Discussion on Death* croise les limites du réel pour formuler les critères d'un espace mental ouvert à tous les horizons expérimentaux et cognitifs. Dans ce sens, *l'ailleurs* que l'artiste met en scène est réduit à une pure surface vide, comme une ardoise sur laquelle tout peut être écrit et et formulé, et où la création fantastique peut mettre à jour les pulsions et les obsessions les plus sombres, les désespoirs les plus légers lié au paradoxe de la perspective d'une vie peut être éternelle, mais monstrueuse et terrifiante.

Les femmes que présente l'artiste sont des variations grotesques, quelquefois obscènes, d'un corps humain écrasé et emporté dans sa propre humanité, dégénéré dans une série de variations polymorphiques qui portent les risques de l'animal et de la culture *cyborg*. Ces corps de tous côtés, avec des organes et des membres dédoublés, multipliés, recomposés en êtres uniformes, montrent un *moi déstructuré*, à l'identité annulée, usurpé dans lequel la fermeté et la beauté du corps humain se dissolvent en un corps post-humain et hybride (*l'autre pour adition/renforcement*).

L'insistance sur les images claires rappelle l'anatomique et les figures d'enfants difformes, particulièrement les jumeaux siamois qui sont attachés aux corps de l'autre, un des modes les plus brutaux, contribuèrent à créer dans la vidéo une sorte de catalogue/bestiaire humain, suspendu entre de macabres prévisions d'un futur apparemment marqué par une ruine voulue par l'homme lui-même, l'amère espérance de

l'extinction de l'être humain et de son espèce.

L'écriture audiovisuelle d'Amaducci montre une forte empreinte quelquefois bouleversante et extrême dans le choix et la construction des images et dans la rythmique du montage, au point d'identifier une ligne de résistance du spectateur à cause de la *force perturbante* de l'univers proposé. Les corps monstrueux, les actions convulsives, l'effrite- ment d'un ordre logique produisent un effet répulsif, insinuant des sentiments d'angoisse et de terreur, parce que ce qui est montré va toucher les peurs les plus ancestrales de l'homme, qui ont à faire avec les limites entre la vie et la mort, la conservation des espèces et la continuation en formes nouvelles et aberrantes.

Dans l'acte de donner forme aux articulations les plus obscures de l'inconscient, *Discussion on Death* sature les espaces de l'imagination et laisse peu d'espace au partage de la participation du spectateur. Le *surplus* d'informations, la saturation du tableau, les contenus soulevés outre d'être difficilement acceptable peuvent être aussi imposer leur présence.

Et dans cet extrait qui dépasse l'horreur, nous pouvons identifier le sens du *sublime* dans un monde fantastique qui nous transcende.

© par Elena Marcheschi - Traduit de l'italien par Sylviane Canelli et Roxane Delage.
- Turbulences Vidéo #98

Elena Marcheschi est née à Pise en 1975 où elle a étudié le cinéma et les arts électroniques. Après un Master en Sciences et Technologie des Médias à l'Université de Pavie et une expérience télévisuelle dans le cercle de la TV généraliste, elle est rentrée en Toscane, où elle a travaillé dans le cercle de l'organisation d'événements liés à l'art contemporain. Actuellement, elle est doctorante en Histoire des Arts Visuels et du Spectacle à l'Université de Pise où elle développe une recherche du titre : « Les sentiers visionnaires du fantastique dans la production internationale de la vidéo ». Chercheuse (et voyageuse), elle donne des cours et des conférences sur l'art vidéo, elle a écrit des essais dans des livres et des revues (en Italie, « Duellanti », « Predella » et pour la revue canadienne « Les Fleurs du Mal » et comme journaliste elle s'occupe de l'art contemporain, des média arts et des festivals de film pour le quotidien « Il manifesto ».

Tiré de : Elena Marcheschi, *Squardi eccentrici. Le fantastique dans les arts électroniques*, Edizioni ETS, Pise, 2012, pgg. 189-191



Portrait Vidéo A. Amaducci

Retrouvez le portrait Vidéo d'Alessandro Amaducci sur notre page Vimeo :
«VIDEOFORMES ARTISTS GALLERY»

https://vimeo.com/248482235

Plus d'informations sur Alessandro Amaducci :

http://www.alessandroamaducci.net/

LES RENCONTRES
TRAVERSE VIDÉO
WWW.TRAVERSE-VIDEO.ORG

traVerse Vidéo



© Frédéric Moffet, *Posiface (Canada)*

L'expérimental est déjà commencé ?

Du 7 au 31 mars 2018
à Toulouse

art vidéo
cinéma expérimental
installations
performances
photographies

SERVICE CIVIQUE
LA CINÉMATHÈQUE DE TOULOUSE
UGC
institut supérieur des arts de toulouse (beaux-arts) spectacle vivant
GOETHE INSTITUT
les Abattoirs
prép'art
CRATÈRE

Contre la nouvelle sériephilie

par Alain Bourges

1 - On a tout vu, tout aimé. Tout. *La Piste aux Etoiles, le petit train d'Interlude, Belphégor, Zorro, les compagnons de Jéhu, les premiers pas sur la Lune, la Vie des Animaux, les combats de catch commentés par Roger Couderc, Palace, Téléchat, Twilight Zone, Au nom de la Loi, Chapeau melon et Bottes de cuir, Des agents très spéciaux, l'Homme de fer, La séquence du spectateur, Mission impossible, Le Prisonnier*, tous les films du dimanche soir, et puis Denise Glaser, surtout Denise Glaser.

Elle avait un charme comme personne n'en eut ni avant ni après elle. Ancienne résistante, juive, interdite d'antenne en 68 et définitivement privée en 75, abandonnée de tous ou presque, elle fut un silence dans le bavardage de la télévision, mais un silence si dense que la moindre parole eût été sacrilège. Denise Glaser a été celle qui a fait du non-dit l'achèvement de l'art de la conversation.

Pour cela, pour tout voir, mille ruses. Les postes de télévision sont rares, les enfants n'ont pas accès à tout, il faut se faufiler, jouer des reflets. Pendant que la génération précédente des cinéphiles se ruine les yeux aux premiers rangs des cinémas de quartier ou des cinémathèques, nous apprenons le cinéma à la télévision. Il n'y a pas de différence, « petit écran, grand écran, même combat ». Ou plus exactement, les films ne sont plus une rupture dans la continuité de la vie, on ne s'enferme pas à l'écart du monde pour mieux le redécouvrir par une fenêtre dérobée. Les films à la télévision, se glissent au milieu de la partition générale où ça rit, ça pleure, ça explore les océans, ça marche sur la Lune, à grand renfort de visages en gros plans, de regards les yeux dans les yeux, et jusque dans l'intimité de nos vies. On va au cinéma, la télévision vient à soi.

On ne dira jamais assez le lien de la télévision à l'enfance. Le cinéma, lui, parle de l'enfance. *Dodes Kaden*, *Les 400 coups*, *Berlin année zéro*, on n'a jamais touché plus juste à ce sujet. Mais la télévision, elle, parle aux enfants. Les enfants vont peu au cinéma, c'est un plaisir exceptionnel. En revanche, ils ont toujours regardé la télévision. Elle vient à eux, à la maison, dans la famille, dans



© *Denise Glaser*

le salon. On peut même la regarder en cachette des parents. La télévision l'a compris et leur a dédié quantité d'émissions et même, à présent, de chaînes. L'émerveillement est l'émotion la plus rare, la plus précieuse, l'enfance est son terreau. La télévision ne cesse de produire de l'émerveillement : des heures entières à regarder courir guépards, antilopes et gnous, à découvrir des planètes ou plonger dans les abysses, ou à suivre, respiration contenue, l'histoire de *Belphégor*, *le fantôme du Louvre*. On ne peut comprendre la télévision qu'à partir de cet émerveillement qui, plus tard, se muera en une étrange fascination pour tout ce qu'elle émet, jusqu'aux plus insondables banalités. « *Je pense que les spectateurs préféreraient voir une image réelle et en direct d'Oxford Circus aux heures de pointe plutôt que la plus récente comédie musicale d'un coût de 100 000 livres* » prédisait en 1936 Gerald Cock, le premier directeur de la télévision à la BBC.

2 – J'ai lu Skorecki trop tard. C'est ballot, ses textes m'auraient bien aidé, ils m'auraient fait un drapeau. Louis Skorecki parlait de post-cinéma, c'est à dire d'un cinéma conscient de lui-même, savant, maniériste, succédant à un cinéma populaire, un cinéma de l'innocence, peut-on dire[1]. Il en situait l'origine à 1958, avec *Rio Bravo* ou *La Mort aux Trousses* et il ajoutait qu'à cette date Hitchcock était déjà passé à la télévision avec son formidable *Hitchcock presents* où il y avait sans doute plus de cinéma que dans les films qui se faisaient alors. Il se souvenait, avec une nostalgie étranglée d'émotion, que 50 ans auparavant, « à part deux ou trois dizaines de tarés des *Cahiers* ou de *Positif*, seuls les prolos fréquentaient les salles de cinéma ». La télévision , c'est pareil. Ceux qui regardaient les courses de chevaux, les matchs de catch ou *Intervilles*, c'étaient les prolos. Les accros de *Dallas* ou de *Plus belle la vie*, ce sont les prolos. Les mordues des documentaires de Tazieff ou de Cousteau, c'étaient les grand-mères comme la mienne.

3 – Pourtant, un demi-siècle durant, tout ce que ce pays compte de curés, athées ou croyants, a fustigé la télévision. Louis Skorecki, comme Serge Daney, Jean-Paul Fargier, Gilles Delavaud, Serge Tisseron ou Martin Winckler, ont été des exceptions lumineuses.

En son temps, un politicien tel que Michel Rocard pouvait affirmer que « *L'image répugne à la complexité, demande du conflictuel, de l'affectif, du dramatique, et sûrement pas du complexe, du sociologique et de l'explicatif. L'image ne sait pas aider une pensée sur le long terme. Il faut de l'événementiel. Du coup, dans notre société, on ne réfléchit jamais à plus de quelques semaines. Et ça c'est tragique. La mort de la démocratie est là !* »[2]. Si Michel Rocard avait eu l'opportunité de voir le premier épisode de la treizième saison de *Law & Order SVU* qui, quatre mois à peine après les faits, détaillait l'affaire Strauss-Kahn, son avis sur les rapports de la démocratie et de la télévision en aurait été chamboulé.

On retrouve des arguments plus précis du côté des cinéphiles. Il y a quelques années, Jean-

1 - Cf : https://diacritik.com/2015/12/08/pour-la-nouvelle-cinephilie/

2 - « *La télé c'est la mort de la démocratie !* », interview de Michel Rocard par Raphaël Ruffier-Fossoul pour Lyon Capitale le 24 avril 2009.



Law & Order SVU représentant l'affaire Strauss-Kahn



Strauss-Kahn ce faisant arrêter

Michel Frodon, rédacteur en chef des Cahiers du Cinéma consacrait deux pages[3] à un réquisitoire en règle contre la télévision en prenant l'exemple des « échecs » des cinéastes Jean-Luc Godard et Roberto Rossellini (et de l'artiste Nam June Paik) lorsqu'ils travaillèrent pour la télévision. Selon lui, par sa nature même, la télévision expulse les créateurs comme des corps étrangers. Tout ce qui prétend à une singularité est d'emblée mis hors-jeu par le système des programmes, des grilles de diffusion et du calibrage de l'audience. La normalisation des téléspectateurs supposerait, toujours selon lui, une normalisation des images.

Les psychanalystes n'ont pas été en reste. C'est la télé-réalité qui les a fait sortir de leurs gonds. « *La téléréalité est-elle le signe d'un monde nouveau, d'une société fondée sur d'autres valeurs, une forme de nouvelle barbarie, de nivellement et de destruction des opinions dans un univers massifié par un certain conformisme ?* »[4], ou encore : « *Machine à dénudation psychique, Loft Story fait écho à la pornographie des camps de concentration : le sadisme permanent de la situation est analogue au sadisme infini des pratiques concentrationnaires européennes.* »[5]. Barbarie, camps de concentration, pornographie... Faut-il que ces familiers des profondeurs de l'esprit soient révulsés par la proximité des voix, par la dénudation des visages, par le grain visible de la peau, là où, justement, affleure l'âme ? Il faut revoir l'interview de Céline par Pierre Desgraupes en 1957, celle de Léo Ferré par Denise Glaser ou celle de Bacon par Pierre Koralnik, en 64. On sent chaque pli et repli avec une acuité extraordinaire. Pas une intention n'échappe. Effet du vent à la surface de l'eau.

Bernard Stiegler, quant à lui, affirmait que « *les technologies analogiques de publication transforment le citoyen en consommateur en détournant son désir vers les marchandises* »[6]. C'est la télévision qu'il visait, bien évidemment. Les médias analogiques sont des armes du capitalisme, la télévision est analogique, donc... Nous y voilà, nous y voilà… Le passage au numérique aurait transformé tout ça et fait de la télévision un médium respectable. Miracle de la technologie.

Bref, tout le monde a participé au lynchage. L'effet de meute est irrépressible. On n'en finirait pas d'accumuler les citations.

4 – Ainsi donc, grâce au numérique et aux chaînes câblées payantes, on nous prêche qu'une nouvelle ère s'est ouverte, une ère post-télévisuelle où la télévision serait devenue un Art. En partie, du moins. Et je ne parle pas de la télévision expérimentale ou de l'art-vidéo, quel que soit le nom qu'on lui donne,

3 - " *Requiem pour une utopie* ", Cahiers du Cinéma, juin 2006.

4 - Caroline Boudet-Lefort , « *Le dedans et le dehors* », Madiamorphoses n°14, INA

5 - Jean-Jacques Delfour, « *Loft Story, une machine totalitaire* », Le Monde du 19 mai 2001

6 - « *Les médias analogiques ont engendré un nouveau populisme* », Libération du 6 janvier 2001



Les Sopranos

mais bien de la télévision qui se diffuse par les antennes ou les câbles, qu'elle soit commerciale ou publique. Ce discours, cela fait des années que je l'attendais. Il était prévisible, presque inévitable.

Mais le dogme est énoncé et rabâché[7] : Nous vivons un âge d'or de la série télévisée dont l'origine se situe dans les années 90, avec la naissance de la chaîne par abonnement HBO et l'émergence d'auteurs de télévision. Auparavant, entre les tout débuts de la télévision (années 40) et les années 90, la télévision était aux mains des puissances de l'argent (les *networks* américains) ou des États (les chaînes publiques en Europe). Les séries télévisées participaient à l'anesthésie des masses jusqu'à ce jour miraculeux où des chaînes plus exigeantes, indifférentes aux dictats de l'argent, se lancèrent dans la production d'œuvres de qualité (*quality TV*) et que de véritables auteurs apparurent.

Le canon est confirmé[8] : Tout commence avec *Twin Peaks*, série crée en 1990-91 par un cinéaste, David Lynch et un romancier, Mark Frost, donc des auteurs[9]. Il tombe sous le sens qu'on ne peut être auteur de télévision qu'à condition d'avoir été d'abord auteur de cinéma (d'auteur)[10].

Les années 90 revendiquées par la post-télévision, ce n'est évidemment pas celles de la légèreté rohmerienne d'*Hélène et les Garçons*, ni du sculptural baiser de Loana à Jean-Édouard (*Le Loft*), ni des éclats fuligineux de *X-files*, ni de la souffrance rédemptrice de *Profiler*. Ce ne sont pas, non plus, celles du dépressif *Spooks*, de l'ultra-pop *Alerte à Malibu,* du proto-lesbien *Xena la guerrière* et encore moins des bondissants *Power Rangers*

7 - Vincent Colonna dans le *Figaro* du 4 août 2017, entre autres.

8 - Antoine Faure et Emmanuel Taïeb, « *Les «esthétiques narratives » : l'autre réel des séries* », Quaderni [En ligne], 88 | Automne 2015, mis en ligne le 05 octobre 2015, consulté le 04 décembre 2015. URL : http:// quaderni.revues.org/916

9 - Le sommet de l'adulation journalistique a été atteint dans le *Libération* du 8 septembre 2017, par Olivier Lamm et Jérémy Piette lors de la sortie de la 3ème saison de *Twin Peaks*.

10 - En note en fin de texte, les auteurs admettent que déjà, dans les années 70, Cassavetes et Spielberg ont réalisé des épisodes de *Columbo*. Ils auraient pu tout aussi bien parler d'Hitchcock, créateur du fameux *Hitchcock Presents* (1955 à 1962), de Sidney Lumet (2 épisodes de *Crime Photographer* en 1951), de John Frankenheimer qui, lui, commença à la télévision, et de quantité d'autres « auteurs »...



Spooks

mais bien celles du feuilleton à l'ancienne, *Les Sopranos*, ou du post-moderne *Twin Peaks*, tous les deux épicés du second degré que la modernité réclame.

En effet, « (...) *dans la décennie 1990, une véritable révolution esthétique a eu lieu dans le médium télévisuel : des séries télé d'une très grande qualité scénaristique et visuelle apparaissent (...) On peut parler d'un nouvel âge de la série ou d'une mutation car toutes ces séries disposaient d'un médium et de techniques spécifiques, avec des auteurs ambitieux, soucieux de créer des histoires filmées qui atteignent la beauté et à la profondeur des plus grands films.* »[11]

« Médium spécifique » ou « une chaîne payante destinée aux classes aisées » ? En dépit de ses pudeurs, le post-télévisuel n'échappera pas à la lutte des classes. Ce qu'il défend est une télévision destinée à l'élite sociale et intellectuelle. Les producteurs et distributeurs, eux, ne s'en cachent pas. Autant assumer sa position de classe.

Le numéro spécial qu'Art Press consacra, début 2014, aux séries est le parangon de ce que la théorie post-télévisuelle nous inflige. Jargon et confusion.

Un cafouillage parmi tant d'autres : l'adresse au spectateur, dont on nous dit, au sujet de *House of Cards*, qu'elle est « *plutôt rare à la télévision* »[12].

André Bazin, la théorisait déjà dans les années 50, Gilles Delavaud, l'a étudiée dans *Les 5 dernières minutes*[13] mais sans chercher aussi loin, on ne manque ni de jeux télévisés, ni de campagnes électorales, ni de journaux télévisés, ni d'émissions de météo, de télé-achats ou de voyance, que sais-je encore ?... pour prouver le contraire. L'effet de direct ? Inconnu au bataillon. Or l'adresse au spectateur en procède, justement. Pas de chance ! Ce détail de l'adresse au spectateur est crucial. Rater le direct en parlant de télévision, c'est rater la télévision toute entière. À croire que la théorie post-télévisuelle ne considère de la télévision que ce qu'elle a de moins télévisuel. Il est vrai qu'on ne peut adorer aujourd'hui ce qu'on a brûlé hier.

5 – À la fin de « *Contre la nouvelle cinéphilie* », Louis Skorecki écrivait : « *c'est dans les limites de son mode d'emploi courant – c'est à dire sans discrimination, avec le plus petit recul et la plus petite considération – que la télévision est susceptible de révéler sa plus grande - sa seule - richesse* ». Et il précisait que le mot « considération » désigne à la fois l'action d'examiner avec attention et l'estime que l'on porte à quelqu'un ou quelque chose. Exclure l'essentiel de la production télévisée pour ne garder que ce qui ressemble le plus au roman ou au cinéma n'est pas faire preuve de considération, ni envers les capacités créatrices de la télévision, ni

11 - Le même Vincent Colonna dans le même numéro du Figaro.

12 - Laurent Jeanpierre, « Nouvelles narrativités télévisuelles », Art Press, numéro spécial séries télévisées

13 - Gilles Delavaud, L'art de la télévision - Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965), Editions De Boeck.



The Wire

envers cette culture populaire qui la constitue.

Il n'y a pas à chipoter, à trier en faisant la moue, à ranger les épluchures sur le bord de l'assiette, « *Tout ce qui est superflu, dérisoire, monotone ou quotidien, tout ce qui est en trop doit désormais nous requérir* ». Alors contre les séries post-télévisuelles, défendons les positions les plus radicales : *Dog TV*, la chaîne destinée aux chiens, sans doute la meilleure chaîne actuelle. Non seulement pour sa vision beckettienne du monde, radicalement dépourvue d'affects, qui fait que chaque plan ne désigne rien d'autre que lui-même, mais parce qu'à ce degré de neutralité, elle annule radicalement tout effet de signature. Plus d'auteur, enfin ! On veut, on exige du réalisme ? En veux-tu, en voilà ! Et du brut, de l'authentique, sans une once de lyrisme, ni même de séduction. Après, il ne reste plus que l'abstraction de la mire. Mais quel philosophe, quel sociologue s'y intéresse ? Aucun, il restent tous accrochés aux basques de Balzac.

Pourtant si l'on veut savoir ce qu'il en est de l'amour en ce début du XXI[ème] siècle, ce n'est pas vers Balzac qu'il faut reluquer mais bien vers *L'Île de la Tentation*. Si l'on s'intéresse à l'évolution de la langue, ce sont *Les Anges* qu'il faut écouter. Pour le commerce, il y a *Pawn Stars* et le *Télé-achat*. Quant à l'avenir, tout est sur *AstroCenter TV*. Les sociologues et philosophes ont là un champ d'étude aussi riche et passionnant que *The Wire*, première série télévisée créditée d'un doctorat en sociologie urbaine. De surcroît, avant de s'en prendre à cette série, de la commenter et de l'analyser sous toutes les coutures, on peut leur conseiller ce passage de *la Lettre à Freddy Buache* où Godard énonce très humblement : « *Ça m'intéresse de regarder les choses un peu scientifiquement... Essayer de trouver dans tous ces mouvements de foule le rythme, le départ de la fiction, parce que la ville c'est la fiction. Le vert, le ciel et la forêt, c'est le roman. L'eau est un roman. La ville, c'est la fiction. C'est la nécessité de la fiction.(...)* » Cela leur éviterait de prendre les choses à l'envers. Ne jamais parler *de* ou *sur* mais parler *avec*.

6 – Restons-en aux villes, justement, puisqu'on vient de mentionner *The Wire*, l'épopée de

Baltimore. Cela aurait pu être *Treme*, la tragédie de New Orleans ou *Show me a hero*, le drame de Yonkers, ou *The Deuce* sur New York, toutes les quatre du même David Simon.

Dans la plupart des métropoles, des locaux industriels désaffectés situés dans des quartiers populaires ont été attribués à des artistes, des compagnies de théâtre, des musiciens. Ces quartiers ont pris une réputation de bohèmes artistiques, attirant une petite-bourgeoisie avide de reconnaissance culturelle. Les propriétaires ont expulsé leurs locataires miséreux, réhabilité les immeubles, multiplié les prix et les quartiers se sont embourgeoisés. Les prolos, eux, sont partis vivre en périphérie, *Plus belle la vie* sous le bras.

C'est ce que l'on appelle la gentrification et c'est exactement ce qui se passe avec les séries télévisées à la différence près que ce ne sont pas les artistes qui ont servi de cheval de Troie, mais les universitaires. Car la théorie post-télévisuelle est moins l'affaire de la télévision que celle des « études culturelles » (de l'américain « cultural studies »), assemblage de disciplines attachées aux formes et pratiques culturelles populaires. « *Ces travaux contiennent peu d'analyses formelles ou techniques (souvent aucune) et paraissent se concentrer uniquement sur les thèmes ou sur une analyse textualiste. La plupart d'entre eux n'offre aucune théorie des séries télévisées mais s'empressent d'inscrire l'objet dans un champ plus large tel que celui de la « culture populaire »*[14].

A l'opposé, donc, de ce que Gilles Deleuze avance face aux étudiants de la Fémis : « *Les seuls gens capables de réfléchir sur le cinéma, ce sont les cinéastes* » (ce qui ne l'a pas empêché d'y réfléchir à son tour). Les seuls gens capables de réfléchir à la télévision sont ceux qui la font leur, qui prennent tout comme ça vient et qui y croient comme dans leur enfance. Les innocents aux yeux pleins.

Ce que font en réalité les tenants du post-télévisuel, c'est de trancher savamment dans le lard télévisuel pour distinguer la couenne de la chair goûteuse. D'où l'invention de cet « âge d'or » des séries, concomitant avec la naissance des chaînes câblées payantes. Les séries « sophistiquées » qu'ils distinguent du tout venant ne sont pas, justement, ce que regarde le public populaire. Imposture, donc, d'une ribambelle d'intellectuels qui se découvrent un nouveau terrain de chasse et, au passage, escamotent leur aveuglement passé et présent. Mais, plus grave, cette gentrification de la télévision « de qualité » accentue la marginalisation de tout le reste, c'est à dire justement de la culture populaire, comme les classes populaires le sont géographiquement, par leur exclusion au fin fond des banlieues tandis que leurs anciens ateliers se transforment en lofts.

© Alain Bourges - Turbulences Vidéo #98

14 - François-Ronan Dubois, *Les études sur les séries télévisées et la culture populaire*, intervention à la 3rd Graduate Conference in Culture Studies de Lisbonne, 2013

par Alain Bourges

Alors que Barbara doute d'un jeune homme qui semble bien sous tous rapports, Baptiste se montre involontairement irresponsable. De son côté, Coralie va-t-elle écouter son cœur ?…
(Résumé du 3365ème épisode de *Plus belle la vie*)

Plata o plomo

Demain nous appartient a connu un succès mitigé l'été dernier, sur TF1. Ce rival de *Plus belle la Vie* a échoué à égaliser le succès du plus ancien feuilleton de la télévision française. Rappelons les chiffres : plus de 3300 épisodes imperturbablement égrenés depuis le 30 août 2004 à raison de 5 jours par semaine, qu'il pleuve, qu'il neige ou qu'il vente.

En situant *Demain nous appartient* à Sète, TF1 avait frontalement joué le Languedoc contre la Provence, un port contre un autre. Du moins en apparence puisque, incapable de rivaliser avec le feuilleton de France 3, TF1 a tout simplement racheté la société Newen, propriétaire de Telfrance, le producteur de *Plus belle la Vie*. Le tout avec l'assentiment de la Ministre de la Culture de l'époque, Fleur Pellerin, accessoirement tutelle du service public. Comme disait Pablo Escobar, en guise d'alternative à ceux qui lui faisaient obstacle : « plata o plomo » (l'argent ou le plomb).

Ces péripéties d'affairistes ne doivent néanmoins pas masquer le véritable enjeu de ces deux séries qui jouent sur des registres bien distincts. Deux conceptions opposées de la télévision pourrions-nous même dire.

Côté cinéma, côté théâtre

Demain nous appartient se place résolument du côté du cinéma : Les moyens techniques et financiers sont considérables pour une série qui bénéficie d'acteurs connus et de studios confortables. Elle est tournée par saisons entières, d'affilée. La bande son, consistante et largement musicalisée, s'appuie sur des ambiances honnêtement réalistes ponctuées de grandes plages de violons dès qu'il s'agit de dramatiser. Les scènes intérieures et extérieures alternent, ouvrant un large espace aux personnages[1], le cadre est bien la ville de Sète, ostensiblement présente : l'histoire s'ouvre sur un accident / attentat sur l'eau, entre bateaux, au beau milieu du port.

Plus belle la Vie, elle, se range clairement du côté du théâtre : une majorité de plans sont tournés en studio, sans trop de dissimulation. Rares sont les scènes extérieures. La toute première scène du premier épisode est sur ce point exemplaire tant on souffre pour les acteurs dans les étroites limites du décor. On pourrait aisément concevoir une version de *PBLV* pour la scène, avec un décor en plusieurs panneaux pour suivre alternativement chaque récit. Une adaptation pour le théâtre serait d'ailleurs une idée formidable, plus avant-gardiste que tous les Jan Fabre réunis.

Les arrière-plans sonores sont minimalistes, comme puisés dans des compilations d'ambiances,

1 - Interview d'Ingrid Chauvin : http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/tv/video-dans-le-decor-de-la-serie-demain-nous-appartient-25-07-2017-7154835.php



Plus belle la vie

la musicalisation suit, discrète mélopée d'ascenseur qui souligne à peine les situations. Que l'histoire se déroule à Marseille ou ailleurs n'a que peu d'importance. Si certains décors, comme le fameux café Le Mistral, ont été inspirés par des lieux réels, les accents sont soigneusement gommés afin d'éviter la « pagnolade », de l'aveu même des producteurs. Les personnages, et les acteurs qui vont avec, ne sont d'ailleurs que provisoires. Ils vivent leur vie, ne s'incrustent pas. On a plutôt le sentiment de les surprendre par hasard que de subir le récit de leurs aventures. Mais ce qui fait la force de *PBLV*, ce qui fait que la scène de théâtre devient télévisuelle, c'est d'être écrite et tournée en continu, au fur et à mesure, quasiment en direct, et de pouvoir ainsi s'emparer de sujets immédiats. L'homophobie, la drogue, le divorce, la prostitution étudiante, le viol conjugal, l'inceste, l'automutilation, Alzheimer… rien n'est évité sauf, bien évidemment, la politique. Du moins sérieusement. Peu de séries télévisuelles peuvent se permettre cette synchronisation avec la réalité.

De fait, *PBLV* est une œuvre pédagogique, comme le sont les séries américaines si mal considérées de nos jours par la critique post-télévisuelle. *PBLV* alimente le débat public en mettant en scène des questions qui ne relèveraient autrement que de la simple polémique. Incarnées par des êtres qui nous ressemblent, rendues vivantes, au travers de visages et de corps, elles nous contraignent à prendre position. Ou, peut-être, nous mettent devant l'impossibilité d'un choix.

Demain nous appartient déploie au contraire tous les voiles du romanesque : histoire tortueuse à souhait, jalousies, héritages, disparitions, enfants cachés, adultères, crimes, amnésies, enlèvement, amourettes, empoisonnements, meurtres, une telle accumulation n'est guère crédible, mais qu'importe ! L'important est que les péripéties s'enchaînent à une vitesse raisonnable, que les épreuves s'emboîtent comme des poupées russes et que rien ne soit jamais stable très longtemps. Demain nous appartient nous raconte que le bonheur est un leurre, que la trahison est le lot commun, que les apparences sont systématiquement mensongères,



Demain nous appartient

que l'envie dirige le monde. Il faut vivre avec et supporter sans surprise ses innombrables incarnations.

Tout cela génère assez de rebondissements pour donner son rythme au récit. On pourrait continuer ainsi indéfiniment, d'amourettes en tromperies, de vengeances en dénonciations. Le rythme supplante la mélodie. Qui est le fils de qui, en réalité ? Qui a trompé qui avec qui ? Qui a mis le poison dans les médicaments ? Une révélation par épisode. On ne saura jamais le mot de la fin. Mais pour tolérer une conception si affligeante de l'existence, il faut que les personnages qui l'éprouvent sachent la cristalliser. Une seule des épreuves qui leur sont infligées suffirait à occuper une vie entière. Mais, en bons personnages mélodramatiques, ils ont le don de transsubstantier les affects, de leur donner matière et forme afin de nous les rendre intelligibles et donc solubles dans l'imaginaire. Ce sont des héros qui savent métamorphoser l'exceptionnel en banal, finalement. Comme sans doute nous le faisons chaque jour. C'est en cela que nous nous y reconnaissons.

Demain nous appartient est une vision désespérée de la vie emballée dans une étoffe bon marché.

Du personnage à l'impersonnage

Les personnages de *Demain nous appartient* sont organisés en groupes familiaux et hiérarchisés selon leur importance, avec, il faut le remarquer, une primauté des femmes, beaucoup plus actives dans

la progression de la narration que leurs partenaires masculins. L'histoire s'organise autour d'Ingrid Chauvin (actrice dont la carrière est en elle-même un roman) et navigue entre les différents « clans », un peu comme dans *Dallas*, en veillant à donner sa part à chacun. Sans disserter sur la profondeur de personnages aux psychologies largement répertoriées, le mélodrame exige qu'ils rendent leurs sentiments palpables, comme je le disais. Les yeux rouges d'Ingrid Chauvin en témoignent à longueur d'épisodes. Mais les larmes ne venant jamais seules, il faut que la nature, le cadre, tout l'environnement y mettent du leur. Qu'ils collaborent au drame, comme les violoncelles soutiennent la plainte de violons. Certes, l'authenticité des lieux souligne le statut social des personnages, mais elle atteste aussi et d'abord de l'authenticité des sentiments.

Dans la boîte étanche de *PBLV*, les personnages n'ont évidemment pas la même fonction. Ils sont d'abord beaucoup plus nombreux, plus d'une soixantaine. Il sont de surcroît sur un pied d'égalité, sans hiérarchie des rôles, l'histoire focalisant sur untel ou untel au gré du scénario, comme les chevaux de bois dans un manège. Les années passent, certains sont partis, d'autres sont restés, l'une est décédée, d'autres sont revenus après une longue absence, des guest-stars ont fait leur apparition, quant aux figurants[2], qui sont, eux, d'authentiques Marseillais, ils sont recrutés par dizaines pour juste apparaître. Tout ce petit monde se transforme en permanence et l'on se dit qu'à terme, il se renouvellera entièrement sans que l'on s'en soit aperçu. Ce n'est pas que les personnages de *PBLV* n'aient pas de réelle consistance. Sommairement caractérisés, ils n'ont ni l'espace ni le temps pour approfondir leurs états d'âme. D'autant qu'ils sont entravés par des dialogues trop écrits pour être réalistes, mais pas assez pour être littéraires, qui les condamnent à une interprétation plate, quasi-distanciée. Cette impression d'artifice, aggravée par la matité du son de studio, caractérise le soap-opera. Ce qui ne veut pas dire qu'elle le condamne, bien au contraire.

Je qualifierai les personnages de *Plus belle la Vie* « d'impersonnages », c'est à dire de personnages impersonnels, rouages de la mécanique narrative et donc limités à leur fonction dans le récit. Cela signe d'ailleurs toute la modernité théâtrale de *Plus belle la vie*. Comme au théâtre, en effet, d'autres acteurs pourraient, un jour, interpréter à leur tour les mêmes personnages et d'une façon aussi économe en affects, en un mot : moderniste. Le personnage se réduit ici au signe. Son élocution affirme sa distance à l'émotion au profit de ce qu'il représente (l'amoureuse, l'homme trompé, la femme du peuple, le séducteur, etc...). On frôlait l'expressionnisme avec *Demain nous appartient*, on plonge dans le post-brechtien avec *Plus belle la vie*.

L'impersonnage télévisuel, on le retrouve aussi dans *Utopia* ou dans *Legion*, ces séries qui lorgnent vers la bande dessinée et sont esthétiquement les plus inventives. Car un impersonnage n'évolue que dans un espace in-interprétable. Soit excessivement esthétisé, comme les grands à-plats colorés d'*Utopia*, soit anonymisé dans un décor de convention, ce qui est le choix de *Plus belle la vie*. Les mêmes impersonnages égarés dans les quartiers du nord de Marseille seraient tout bonnement improbables. Rien ne doit perturber l'impersonnage.

Plus belle la vie *est un soap-opera créé d'après une idée originale d'Hubert Besson et des personnages imaginés par Georges Desmouceaux, Bénédicte Achard, Magaly Richard-Serrano et Olivier Szulzynger. Il est diffusé sur France 3 depuis 2004 et est interprété notamment par : Colette Renard, Cécilia Hornus, Sylvie Flepp, Hélène*

2 - Parmi eux, un jour, l'excellent Marc Mercier, directeur artistique de la manifestation Les Instants Vidéo, consacrée à l'expérimentation télévisuelle et poétique.

Médigue, Serge Dupire, Michel Cordes, Thierry Ragueneau, Pierre Martot, Rebecca Hampton, Geoffrey Sauveaux, Dounia Coesens, Ambroise Michel, Aurélie Vaneck, Sofiane Belmouden, Ibtissem Guerda, Lætitia Milot, Richard Guedj,...

Demain nous appartient *est un feuilleton créé par Frédéric Chansel, Laure de Colbert, Nicolas Durand-Zouky, Eline Le Fur et Fabienne Lesieur. Il est diffusé sur TF1 depuis 2017 et est interprété notamment par : Ingrid Chauvin, Alexandre Brasseur, Clément Rémiens, Maud Baecker, Franck Monsigny, Solène Hébert , Romain Deroo, Lorie Pester, Luce Mouchel, Charlotte Valandrey...*

© Alain Bourges - Turbulences Vidéo #98



Le cas French Kiss

par Sigrid Coggins

Vous êtes, vous spectateur, assis, seul, au milieu d'une salle de café et laissez promener votre regard autour de vous, observant avec plus ou moins d'attention les personnes présentes. Un regard appuyé sur l'un des couples qui vous entourent... Et vous voilà comme téléporté à son côté, vous permettant ainsi d'entrer dans l'intimité de ce qui se dit et se vit entre une personne et son interlocuteur. Il s'agit de quatre couples que vous allez avoir la tentation, puis l'indiscrétion, d'écouter. Un peu comme dans la vraie vie, n'est-ce pas ?

Pour réaliser *French Kiss*, nous avons travaillé avec 12 comédiens issus du cinéma, de la télévision ou du théâtre et pour lesquels – mis à part James Gérard – c'était la première participation à la réalisation d'un film en réalité virtuelle. (Profitons-en pour signaler que c'était également une « première fois » pour notre collectif SoVR !).

Ayant accompagné la responsable du casting Elise Mc Leod – également coach des acteurs – durant les trois journées qu'a duré celui-ci, j'ai eu envie lors du tournage d'interviewer les comédiens sur leurs ressentis pour ce premier parcours dans la RV. Quelles différences avec un tournage classique ? Quelles nouveautés par rapport à leurs expériences de comédiens ? Quels ressentis ?

Bref, ma préoccupation était de savoir ce qui, pour chacun d'eux, différenciait un tournage en réalité virtuelle de tout ce qu'ils avaient pu vivre auparavant dans le cadre de leur métier de comédiens.

Un contexte VR avec des spécificités liées à *French Kiss*

Outre le fait qu'il s'agissait d'un tournage en réalité virtuelle, une des particularités de *French Kiss* est que le scénario, interactif, impliquait la présence de l'ensemble des comédiens durant tout le tournage, donc pour chacune des prises, qu'il s'agisse de leur scène ou non. Nous avions ainsi tous les comédiens présents en même temps et en permanence sur le plateau.

En revanche, aucun technicien ni aucun membre de l'équipe ne pouvaient être présents durant les prises (à part deux d'entre eux, en tant

que figurants : signalons aux réalisateurs cette possibilité de stratégie quand il n'y a pas de cachette possible : en effet, la caméra 360, tel big brother, voit... tout, ou presque).

Précisons enfin, concernant les caractéristiques de ce tournage, que les comédiens n'avaient aucun retour image, sauf sous « forme patatoïdale » comme aimait à la décrire Etienne Guillou-Kervern face à une image VR, qu'il est difficile de lire sans casque de visionnement dédié.

Double travail ? Double fatigue. Mais aussi... triple plaisir !

Du fait de leur présence permanente sur le plateau, nos acteurs avaient à vivre à la fois une journée normale d'acteur, mais aussi – moins classique – une journée de figurant : « *Hier, je te disais qu'il n'y avait pas de différences entre le tournage qu'on fait ici et le tournage classique. En fait ce n'est pas tout à fait vrai, parce ce que là on est filmés en 360, et on doit être actifs tout le temps, même dans les scènes des autres. Et ça, ça change vraiment parce que d'habitude on a un cadre défini, et là on n'a pas de cadre. C'est-à-dire qu'on est toujours dans le cadre, et donc il faut jouer tout le temps, toute la journée, et ça a été très dur... mais intéressant. On travaille deux fois plus !* » Comme Etienne, Benjamin Lhommas a ressenti l'intensité de cette journée : « *Oui, à la fin de la journée on est fatigués, parce qu'on en a fait plus !* » mais de conclure : « *Cela dit c'est super, moi j'adore, et c'est intéressant de jouer « derrière les autres », de jouer quand même, là où d'habitude on ne joue juste pas.* »

Julia Kayla confirme cet aspect de double présence : « *Normalement, on est acteur... Quand on tourne ! Et on est vraiment concentrés sur nos prises et la montée émotionnelle. Et quand on a fini nos prises, on peut se reposer pour se préparer pour la prise ou la scène suivante.* »

C'est une des particularités d'un film en réalité virtuelle : le spectateur est effectivement libre de regarder où il veut. C'est lui qui cadre. Et... qui dit qu'il n'est justement pas en train de vous regarder, vous l'acteur dont ce n'est pas la scène qui est en train de se jouer ? C'est un problème dont doit tenir compte le réalisateur, et l'une des grandes questions de la nouvelle grammaire cinématographique que les passionnés de réalité virtuelle sont en train de créer par l'expérimentation. Comment diriger le regard du spectateur là où on le souhaite tout en le laissant profiter pleinement du plaisir de l'immersion ? Car c'est cette immersion qui rend l'expérience captivante pour le regardeur. Donc : comment raconter une histoire en 360 ?

Le problème se pose également au spectateur qui, de son côté, se trouve confronté à l'angoisse de rater quelque chose de l'histoire : se passe-t-il quelque chose d'important alors qu'il a « le dos tourné » ? Est-il en train de se tromper de direction ?

Dans ces conditions, pas de raisons que nos acteurs puissent échapper aux mêmes nécessités de se réinventer dans le cadre de leur jeu ! Eux aussi ont été confrontés à ces questions, en des lisières inédites, où fiction et réalité tendent à se fondre.

Emilie Piponnier découvre avoir mis à profit ce temps « d'attente active » pour alimenter son personnage : « *on vit pleinement un moment : en fait c'est comme si on avait le temps de faire vivre le personnage même quand il ne parle pas... Oui, voilà, il est juste présent, il vit, alors que dans le tournage classique on a des scènes, et on n'a pas ce loisir de le faire vivre devant la camera.* » L'actrice nous donne un exemple pour préciser cet aspect nouveau pour un comédien : « *on avait des conversations avec mon partenaire qui auraient pu être celles des personnages, des choses que*



Emilie Piponnier : Anna dans *French Kiss* © Andrew Mc Leish

vous n'allez peut-être pas avoir à l'image et au son, mais qui nous ont permis d'avoir le personnage une journée complète sans interruption, et dans des choses qui ne sont pas écrites par l'auteur mais qui nous viennent spontanément et qui nourrissent le personnage... Et au final toute ma journée a nourri ma dernière scène en fait ! On a eu le temps de se raconter des choses, de s'agacer, de se trouver une complicité, autant de choses qui ont finit par nourrir des choses à la fin et donc la scène écrite, la seule scène écrite. »

Emilie n'est pas la seule à avoir souligné cette sensation de vivre une nouvelle forme de réalité, une réalité dont les frontières avec la fiction avaient tendance à s'effacer pour laisser place à une forme inédite, semblerait-il, dans la manière de s'imprégner de son rôle et qui tourne autour du sentiment de liberté.

C'est en effet un des maître-mots à s'être dégagé de l'ensemble des témoignages que j'ai recueillis : LIBERTE ! Avec, selon les uns ou les autres, des variantes. Cette liberté d'un type nouveau voit son émergence permise principalement par l'absence de l'équipe technique sur le plateau.

LIBERTE

« Elles sont toujours discrètes les équipes, (en tournage classique) mais... »

Plusieurs témoignages ont mis l'accent sur le sentiment nouveau provoqué par l'absence de l'équipe technique au moment des prises.

De fait, les 25 personnes de l'équipe de tournage se trouvaient, au moment des prises, « là-haut » : à l'étage du dessus, loin de la vue et des oreilles des comédiens, laissés seuls, ou plutôt laissés entre eux.

« La différence c'est l'autonomie. Ce n'est pas :



L'équipe de réalisation... « là-haut », « loin » des acteurs. Castor, Elise Mc Leod, Pascal Tirilly © Andrew Mc Leish

« les parents sont sortis, les enfants jouent » ni « le chat est parti, les souris dansent », non, la différence, c'est l'autonomie ! » témoigne Julia pour qui cela a été un grand plaisir que de tourner sans l'équipe technique autour : *« j'ai beaucoup d'expériences de tournage avec une équipe devant soi, et en réalité virtuelle, il y a un sentiment de liberté qui se met en place quand tout le monde part. Il y a la caméra bien sûr, mais avec ce sentiment que c'était vraiment comme la vraie vie, qu'il n'y avait pas cette invasion d'une équipe, il n'y avait pas cette présence en tous les cas. Elles sont toujours discrètes les équipes, mais je trouve qu'il y a quelque chose de l'ordre de : « ohhhhh tout le monde est parti, c'est pour nous ! » et ça... j'ai apprécié. »* Idem pour Sylvain Levitte : *« Du fait qu'on ne voit pas forcément les techniciens autour de nous, on est complètement immergés dans la situation. »*

Alors si pour Etienne la technologie est apparue comme un enfant capricieux et dictatorial auquel il aura fallu se soumettre, *« on s'est tous bien rendu compte aujourd'hui que la VR, c'est une histoire de technologie, on dirait que c'est un enfant qui veut absolument l'attention, c'est présent tout le temps, c'est génial parce que le rendu final est dingue... mais c'est présent tout le temps ! »*, ce n'est pas pour autant ce qui ressort le plus chez nos comédiens, pour qui ça fait partie du boulot que de s'adapter aux contraintes *« toujours être prêts quand l'équipe technique est prête »* et qui, comme Emilie pointent plutôt l'absence de l'équipe technique que la présence des contraintes techniques que le tournage a impliquée : *« J'adore ne pas voir l'équipe technique car ça se rapproche réellement de la vraie vie, on l'oublie, on est dans le décor avec les autres personnages et c'est assez grisant ! »* Et Emilie de conclure : *« On oublie que c'est un film. »*

L'immersion n'est décidément pas réservée au

spectateur : le troublant effet prend ses racines dès le tournage.

De la liberté à « la vraie vie » ?

L'absence des équipes, le réalisme de l'espace et de la situation, ainsi que le fait pour les acteurs d'être continuellement présents alors que dans un tournage traditionnel ils auraient été « hors-champs » ou plutôt en pause, font qu'ils ont pour beaucoup eu la sensation de basculer dans une forme de « vraie vie » alors même qu'ils étaient en plein tournage.

« ... parfois c'est impressionnant d'avoir toute une équipe autour de toi, quand on fait une scène intime ou une scène romantique, confie Julia, *c'est très difficile d'oublier tout le monde, alors là il y a quelque part une forme de lâcher-prise où on peut les oublier un peu plus. »*

« *C'est quelque chose que tu apprends avec le métier de faire abstraction des techniciens et des gens qui circulent autour.* » Du coup pour Aleksandra Yermak, avec le tournage de *French Kiss*, « *on est vraiment l'un avec l'autre, il n'y a pas de distraction et là, pour le coup c'est assez agréable, c'est assez intime, on est juste tous les deux, du coup et c'est peut-être d'une certaine manière plus proche de la vraie vie en fait, il y a un truc assez proche de la réalité.* » Et d'aller jusqu'à : « *Il y a une forme de plongée dans un truc qui fait tout oublier. Un peu sans conscience, comme dans la vie.* »

Cet effet de vraie vie est accentué par la nécessité qu'ont les acteurs de jouer même quand ils ne sont pas dans leur scène, alors qu'ils sont figurants : selon Emilie, « c'est la première fois qu'on a plusieurs personnages qui ont la même importance et qu'on voit évoluer ». Et certains aspects frustrants contribuent à cet effet de réalisme : pour Etienne, « on *a envie de voir les autres jouer, mais comme on sait qu'on est dans l'image, c'est comme si au cinéma on était sur le champ sur quelqu'un et l'autre dans le contre-champ et c'est comme si tous les autres on leur dit « oui, mais on n'est pas dans le champ ! » oui mais, vous êtes là, vous restez quand même ! Pour un comédien on se dit « tiens ! bon ben ok ! »*

Comme dans la vraie vie, cela ne se fait pas de fixer les gens de la table d'à côté quand on est au café ! (Mais, que grâce à *French Kiss* vous pouvez vous permettre)

Perte des repères, remise en cause des savoir-faire ?

Une partie des paroles recueillies lors du tournage est liée au fait que c'était pour beaucoup « une première fois », que le terrain de la RV est encore expérimental, et particulièrement pour notre collectif, heureusement accompagné d'une équipe technique expérimentée.

Mais pour les acteurs, que d'interrogations quant à la gestion de leur image ! : « *Non seulement on est toujours présents à l'écran, mais en plus on est présents en entier, d'où des angoisses de maîtrise de son image et des nouvelles manières de se mouvoir* ». Etienne poursuit : « *si je bouge trop ça va peut être faire un truc bizarre, et c'est parce que j'ai vu sans casque tandis qu'avec, je pense que tout prend forme. Mais quand tu vois les images à plat, tu te dis que dès que le mec bouge, son coude devient une espèce de patatoïde !* »

Idem pour Aleksandra, qui comprend qu'il lui faut travailler différemment, face à une caméra dont on n'attend plus le travail – parfois rassurant – de cadrage : « *Au début c'est un peu de la comédie romantique notre petite scène, finalement ça vrille un peu vers le thriller et du coup c'est quelque chose à faire monter tout au long de la scène, il*



la fameuse image « patatoïde ». On devine Jean-Marc Moro (SoVR) à gauche © Andrew Mc Leish

n'y a pas de montage. On joue la scène comme un master, d'une seule traite en fait, comme un plan séquence, et ça c'est quand même pas toujours le cas sur les tournages classiques dans la mesure où on découpe énormément, où on change de valeur, on fait des champs contre-champs, du coup on est souvent amenés à découper les scènes. Là c'est agréable de pouvoir la jouer d'une seule traite, c'est beaucoup plus agréable d'avoir toute l'évolution, c'est comme au théâtre finalement, on va d'un point A à un point B et ça permet toute une série de facettes. »

Pour Wilfried Capet, également, une adaptation de la gestuelle est source si ce n'est d'inquiétudes, au moins de questionnement : « *On doit bouger différemment autour de la caméra pour qu'on voie différentes parties de mon corps et pour que ça reste dynamique. Il faut bouger de manière particulière, différente autour de la caméra parce qu'elle ne bouge pas, du coup, c'était un peu surprenant.* »

La caméra, si familière, et pourtant devenue étrangère

On fait souvent le rapprochement d'une mise en scène en RV avec celle du théâtre, du fait notamment de l'absence de cadrage qui laisse au spectateur le choix d'orienter son regard où il le souhaite.

Mais pourtant, il y a bien une caméra, là au beau milieu ! Et pas qu'un peu.

Pour l'ensemble des acteurs de *French Kiss* la caméra est passée du statut d'objet familier à celui de présence paradoxale, à la fois connue mais aussi étrangère, potentiellement inquiétante. Comme le souligne Julie, « *dans le cinéma la caméra a sa propre personnalité, par rapport aux différents plans la caméra va bouger aussi, montrer d'en haut, etc...* » tandis qu'avec la RV, « *on se retrouve seul dans une pièce, seul avec cette caméra qui prend tout* » remarque Etienne.

« Paradoxalement on a peut-être plus l'habitude de vivre avec une équipe technique et là on se retrouve tout seul avec un petit boitier bizarre... » Selon Aleksandra, « *le tournage en réalité virtuelle,*



GoPro Omni © Andrew Mc Leish

c'est assez proche de ce que j'imaginais en terme de rythme, de timing, la technique est lourde, il y a un truc où tu ne peux pas trop te permettre d'erreur. Moi ça me fait plutôt penser à une scène de théâtre en fait [...] avec cette touche de technique en plus qui m'apparaît compliquée. Ça, pour le coup ce serait une ressemblance avec le cinéma traditionnel où finalement tu as plein de réglages à faire pour chaque changement de plans, de place de caméra etc. »

Quant à Emilie, « *c'est comme au théâtre : il n'y a pas de prise supplémentaire, pas de montage pour récupérer telle ou telle chose de telle prise ou telle prise, du coup, il y a cet enjeu supplémentaire que dans la prise il faut que de A à Z ce soit continu.* »

Le tournage en réalité virtuelle représente aussi une pression supplémentaire pour Noman : « *on tourne en plan-séquence, pas de coupe, pas de champ contre champ, il faut être bon sur toutes les lignes, tout est important, même tes chaussures ! On voit tout.* ». La question des chaussures est également mentionnée par James, comme exemple de cet aspect Big Brother de notre caméra RV : « *Ta tête a autant d'intérêt que tes chaussures mais au bout d'un moment le spectateur va être plus intéressé par ta tête, comme avec une caméra classique* ». Cependant, selon lui, on n'est pour autant pas si proche du théâtre que du cinéma : « *Comme au cinéma, on ne projette pas la voix, qui est le grand instrument théâtral et où les gestes sont plus exagérés, plus amples. Par rapport au théâtre, je trouve que ça reste dans le visuel, sauf que comme au théâtre, dans la réalité virtuelle, on peut tourner le dos* ».

Une liberté de mouvement permise grâce à la dimension spatiale que le monde des « flatties » – petit nom donné au cinéma traditionnel par les fans de réalité virtuelle – ne restitue pas, en tous les cas pas avec cette sensation d'immersion et de plongée dans une réalité qui caractérise le monde virtuel.

Pour Julie, « *au théâtre on sent les gens respirer mais ce ne sont pas des prises : on part du début de la pièce jusqu'à la fin et rien ne va l'interrompre. Moi j'appelle ça le tgv et c'est le comédien qui dirige, avec bien sûr l'aide de l'auteur car ce sont ses mots à lui, ou à elle, mais là, c'est autre chose [...]. Il y a un côté où c'est libérant de ne pas avoir cette écoute ni du public ni des techniciens, concentrés sur leur job [...]. On sent leur présence mais c'est juste ailleurs... à côté. Bien sûr on était accompagnés, mais là-bas, là-haut, comme au loin. Pour moi le jeu c'est d'être hyper-disponible, hyper-concentrée et super-décontractée : ces trois choses là. Cette séparation de l'équipe technique ainsi que l'absence du public, ça aide à se concentrer.* »

Une expérience au final qui apparaît comme une pratique et une grammaire qui s'inventent à tous les niveaux, remettant en question les savoirs-faire traditionnels : ceux des acteurs et des réalisateurs mais aussi ceux des regardeurs. « *Raconter une histoire en réalité virtuelle constitue actuellement un mur que l'on doit contourner,* explique le réalisateur Pascal Tirilly, *et il faut trouver les bonnes façons de le faire. Pour l'instant je pense que personne n'a trouvé exactement. Mais avec French Kiss, l'interactivité se révèle être une exploration vraiment intéressante pour raconter des histoires.* »

Pour appréhender le point de vue du spectateur dans la réalité virtuelle, je vous invite à vous intéresser aux travaux de Michel Reilhac : il travaille en effet à l'établissement d'une grammaire de la VR et pour cela a développé une typologie de 9 comportements pour le spectateur, comme autant de relations que celui-ci peut avoir avec l'histoire en réalité virtuelle. Vous trouverez ici le compte-



Pascal Tirilly, membre de SoVR et réalisateur de *French Kiss* © Andrew Mc Leish

rendu (https://vrstory.fr/2017/03/03/la-grammaire-vr-delicieusement-metaphysique-de-lauteur-realisateur-et-producteur-michel-reilhac/)que j'avais fait de son talk lors de l'événement « Paris-Virtuality » au 104 en février 2017.

Le point de vue de Jimmy Maidens, du Studio Penrose, propose une approche non moins passionnante de l'art de raconter des histoires en VR, en pointant le problème qui se pose au raconteur d'histoire dans ce contexte particulier : du fait de son immersion, le spectateur n'a en fait... Plus rien à imaginer ! De ce fait, comment raconter une histoire alors que ça ne ressemble pas du tout à une histoire, mais bien plutôt à la réalité ? Lisez ses questionnements et réflexions dans cet article (https://vrstory.fr/2017/06/23/how-to-let-the-viewer-lose-himself-in-the-story-an-interview-of-jimmy-maidens-vfx-supervisor-at-penrose-studios-sigridcogginsf/)

Où visionner *French Kiss* ? Durant le festival Paris Courts-Devant (http://www.courtsdevant.com/-Films-VR-Programme-2-) dans le cadre de la sélection en compétition officielle de catégorie VR !

Merci aux comédiens d'avoir partagé avec moi leurs impressions à chaud : Emilie Piponnier, Etienne Guillou-Kervern, Xavier Lacaille, Anaïs Parello, Wilfried Capet, Julie Kalya, James Gérard, Benjamin Lhommas, Noman Hosni, Aleksandra Yermak, Sylvain Levitte, Jasmine Boutant

Merci à la directrice de casting et coach Elise Mac Leod de m'avoir invitée aux séances de casting.

© Sigrid Coggins - Turbulences Vidéo #98

Moisinge

par Geneviève Charras

« *Moi, singe* » par ici la monnaie !

Du théâtre musical et vidéo pour cette soirée, salle de la Bourse : création « mondiale » de « *Moi, singe* », signé du compositeur Januibe Tejera qui assume ici l'influence conjointe de l'écriture dramatique et des musiques de tradition orale sur son travail de compositeur.

Programmé dans la plupart des festivals d'Europe et d'Amérique, il est entendu cette année pour la première fois à Musica avec sa pièce musicale inédite pour deux chanteurs, six musiciens et électronique, sur un texte de Kafka. Le spectacle réunit à cet effet la soprano Françoise Kubler, le baryton Thill Mantero et les musiciens de deux ensembles strasbourgeois : Accroche Note - ensemble de solistes familier du public de Musica - et HANATSU miroir - né en 2010 de la rencontre entre la flûtiste Ayako Okubo et le percussionniste Olivier Maurel.

Un dispositif scénique signé Jean Baptiste Bellon, singulier : deux cages, style grille Caddie, une estrade de foire, un podium tout rond… Une arène où apparaissent une femme en smoking à la Jules, cravate et un homme perché sur le praticable. Dans une joyeuse cacophonie, ils dialoguent et s'inspirent du texte de Kafka « *Rapport pour une académie* » au sujet de la présentation du « singe », animal inconnu, monstre et intrigante créature à disséquer pour mieux la « maîtriser ».

Toute une époque est ici revisitée : celle des sciences naissantes sur l'humanité, les origines de l'homme, sa supériorité sur l'animal. Des claquements stridents, de la guitare électrique, contrebasse, batterie et vents pour donner la réplique au singe, qui parle, chante, se défend au tribunal de la légitimité animale. Procès en règle, loufoque évocation d'une justice fantoche, lampions de foire pour pasticher un monde qui balbutie et prend ses marques. Le baryton, seconde figure du singe, en cage, suspendu dans les airs, domine puis redescend dans la sphère d'observation. Vêtu de noir comme son double féminin. Les images vidéo défilent sur les écrans du dispositif scénique ingénieux, neige brouillée de l'électronique et image de corps nu, position vicieuse.

Homme animal derrière les barreaux du grillage enfoncé dans la chair. On songe la « locomotion » de Muybridge ou Marey, époque glorieuse de la découverte des sections et décomposition du mouvement. Direction jardin des Plantes et Galerie de l'Évolution pour cet opus qui emballe d'emblée et interroge. Visage qui se transforme, ou faciès de singe, Orang-outan qui fait peur et intrigue… Se métamorphose dans l'eau, bête capturée qui geint en contrebasse doublée : des émotions surgissent devant ces tableaux très



« *Moi, singe* » - septembre 2017 © Januibe Tejera

esthétiques : voix et instrument se répondent, dialoguent : François Kubler fait ses « singeries » et ce duo sur la liberté interpelle. La captivité est-elle nécessaire ? Le silence se rétablit peu à peu et de belles percussions frottées y contribuent : des images, encore des images vidéo pour cet interlude : poils, peau, terre, végétal en noir et blanc, sable et matières minérales, macrophotographies très anatomiques… La flûte borde l'atmosphère, geôlière de cette aventure, odyssée de l'espèce animale. Perchée sur un pneu, gonflé, absorbant les sons comme un bibendum boirait les obstacles, le singe-femme réitère sa verve narrative, tandis que son double balaie devant sa porte des gravats de scories noires… Qui dompte l'autre, qui apprivoise ou capture, qui fait le procès de l'espèce animale inférieure ? Kafkaïennes situations obligent, l'atmosphère est loufoque, curieuse et tendue. Pas de répit pour les musiciens et conteurs, ingénieur informatique ou imagerie animale…

L'animal imite l'homme à son insu et au jardin zoologique ou dans le conservatoire d'anatomie comparée, le trouble règne. Tout ceci deviendrait-il du spectacle de variété, une tribune de foire où l'on montre les quasimodo, « monstres » à fuir ? Dressage, verticalité et érection de l'homme sont ici évoqués malicieusement et dans ce laboratoire de sons, cabinet de curiosité musical, le scalpel opère ! « Sortir de sa cage » s'exclame en boucle, le singe captif ; un merveilleux dialogue s'installe entre voix et clarinette, Armand Angster aux embouchures. Répétitions sempiternelles d'une phrase sur les lèvres de la cantatrice en autant de variations virtuoses et complexes… Vélocité, déraillement et dérapage du saxophone : un morceau de choix et de bravoure dans cette pièce, cul de singe et face de primates, monnaie rendue contre des expériences outrageuses.

Un très beau solo du baryton Thill Mantero sur fond d'images de cerveau en cerneau de noix qui se dilate en morceau de chair vivante. Jambon cru de cabinet de dissection : on parvient auprès de quelques écorchés vivants qui font surface dans de beaux coloris… Quelques effets stroboscopiques pour radioscopies introspectives musicales et nous voilà encore en proie à des images vidéo de toute

beauté : système pileux du singe, poils et peau pliée comme chez Michaux ou Deleuze ; sur cette « planète singe » les images macro défilent en noir et blanc scintillant, épidermique façon de border la musique qui horripile, dérange, décale et donne la chair… de singe ! Dans une grotte, matrice génitrice, on embarque, gorge déployée où stalagmites pétrifiés dégoulinent dans la caverne obscure. Des formes baroques à souhait s'y dessinent comme aux premiers âges du graphisme et de l'écriture. Spéléologie musicale, retour aux sources, aux origines dans ces plis de la peau de pachyderme. La musique, hachée, pesante, envahissante auréole ces projections, visuels sidérants de justesse, façonnés par Marie-Anne Baquet.

Agaçantes icônes qui ne caressent pas dans le sens du poil, comme l'ensemble de l'œuvre, « *Moi, singe* », une affirmation d'une identité animale considérée, comme descendant de l'homme ou de l'arbre ?

Des flon-flons de foire pour final, et l'on quitte la salle médusé par cet opus non identifiable, rencontre singulière de déjantés savants et surtout très attachants. Une réussite sans contestation !

Et s'il fallait parler de Singe, allons chez Satie et Cunningham… pour « *Le piège de Méduse* »

© Geneviève Charras - Turbulences Vidéo #98

Genèse du présent dans l'œuvre de Nikolas Chasser-Skilbeck

par Christian Ruby

Alors que de nombreux artistes plasticiens ont longtemps travaillé sur l'avènement de la présence au regard selon une optique phénoménologique ; alors que la présence permanente d'un regard est devenue suspecte aux yeux de beaucoup (inquisition, panoptisme, abus de transparence), il demeure toutefois possible de découvrir d'autres rapports au présent et à sa présence. Et sans doute des rapports plus décisifs. Encore obligent-ils, heureusement, à un double écart avec la phénoménologie et avec l'exhibition médiatique permanente de l'instant qui pousse au ressentiment ou à la mauvaise conscience.

Nikolas Chasser-Skilbeck, par exemple, au cours de son travail, dresse une sorte d'iconostase du présent, au sein de laquelle tout est toujours en surface, rien n'est caché dans des plans néanmoins extrêmement peuplés. Mais tout ce que le spectateur voit ne se loge pas dans ce que la doxa dit confusément du présent, dès lors qu'elle met la parole au-devant de l'image.

Iconostase du présent

Cette iconostase du présent se multiplie indéfiniment dans des vidéos dont la propriété est

d'organiser un récit par l'image de la composition d'un moment suspendu, entièrement présent, absent de toute synthèse. L'artiste y élabore une manière de cerner le présent en dehors de la conception traditionnelle d'un temps pratiquant la réconciliation de séquences, passé et instant, en vue d'un avenir sans repos. Conception dédaigneuse induisant une notion d'instant assez pauvre, puisque son contenu est tantôt saturé du dépassé, tantôt frémissant d'un futur déjà subordonné à une rédemption.

Or, ici, dans ce travail, le présent n'est pas identifié à un instant que l'on pourrait ou devrait mépriser, lequel serait soumis à un passage très vif ou à une rapidité telle que l'on n'aurait plus à en attendre quelque durée. Le présent est tout entier dans sa présentation même. Il est devant les yeux. Et la tâche de lui donner corps revient au regardeur qui est mis en sa présence. Ce corps ne fait donc pas l'objet d'une révélation. Il est cette corrélation même avec le spectateur. Il est dans ce double appel par lequel l'image veut être regardée et le regardeur veut s'ouvrir à l'image, simultanément.

Plasticité de l'image

D'abord l'image. Chez Nikolas Chasser-Skilbeck, il n'est pas question de la transparence de l'image relative à une quelconque mimésis (du réel). L'image vidéo a sacrifié le réel, elle est entière et sans arrière. Il n'y a pas à s'occuper d'un procédé reproductif. L'art de la vidéo ou l'art vidéo s'est construit dans le montage et la construction d'images qui n'ont pas besoin de porter un deuil. Et c'est bien ce geste qui donne sa pleine mesure à la plasticité des images, fabriquant l'écart d'avec la perception ordinaire.

Au demeurant, il n'est nulle nécessité de promouvoir de grands mouvements, ni des accélérations brutales afin de décentrer cette perception. Il suffit, comme nous le montre l'artiste, de replacer le mouvement sur un axe qui conjure la brutalité habituelle de sorte que la motricité de l'image n'impose plus la croyance en une continuité du monde dominé par des séismes.

La trame des images qui composent cet « à présent » se structure autour de l'absence et non de la perte de repères.

Immersion du regard

C'est donc, maintenant, le regardeur qui s'inclut dans l'image. Ainsi la vidéo renvoie-t-elle au temps du regard qui compose ce présent, par la description minutieuse de tout ce qui est ici ou là. Mais le regard ne participe à aucune assomption, ni souvenir, ni utopie. Il se dessaisit momentanément de toute fonction qui l'inscrirait dans un passage, afin d'énoncer ce qui appartient en propre à cette intensité délicatement ajourée de présences qui invitent le spectateur à s'extraire du calcul permanent de ce que doit lui rapporter ce qu'il fait habituellement.

C'est donc bien le regard du spectateur qui prend le relais pour s'inclure dans le présent, tout en maintenant la distance de l'appareillage afin de laisser respirer la poétique de l'image. Ce regard (ré-)agit alors au bougé des choses vues afin de mieux entrevoir le double rapport qu'il entretient : avec d'autres images, et avec le monde inquiétant dans lequel nous baignons.

C'est dire si le travail de Nikolas Chasser-Skilbeck suggère au regard d'autres possibilités qu'il abrite déjà. Il fait émerger dans le regard ses propres dynamiques hétérogènes, souvent délaissées.

La bonne distance

Si les images de Nikolas Chasser-Skilbeck ne donnent pourtant pas bonne conscience, c'est justement parce que la genèse du présent qu'elles organisent ne rassure pas sur notre médiocrité culturelle et politique. Juste avant de se mouvoir, elles nous apprennent à suspendre la crainte du monde pour mieux réagir à ce qui advient sans être emporté d'emblée par le cercle infernal de la terreur



Cycle of Flying Birds © Nikolas Chasser Skilbeck

et de la contre-terreur.

Et en économisant d'abord la fleur de la parole, parce qu'aucune voix ne précède, ni ne porte, et ne nous invite à parler, avant d'avoir vu. L'image qui suspend la parole est aussi le suspens qui la libère.

© Christian Ruby - Turbulences Vidéo #98

Christian Ruby est philosophe, enseigne aux Beaux-Arts de Tours. Il est membre de l'ADHC (association pour le développement de l'Histoire culturelle), de l'ATEP (association tunisienne d'esthétique et de poiétique), du collectif Entre-Deux (Nantes, dont la vocation est l'art public) ainsi que de l'Observatoire de la liberté de création.

Site de référence : www.christianruby.net