

TurbulencesVidéo

revue trimestrielle 108 - Juillet 2020



TurbulencesVidéo

revue trimestrielle 108 - Juillet 2020

Turbulences Vidéo #108 • Troisième trimestre 2020

Directeur de la publication : Loiez Deniel • Directeur de la rédaction : Gabriel Soucheyre
Ont collaboré à ce numéro : David A. Bailey, Alain Bourges, Marielle Brun, Geneviève Charras, Régis Cotentin, Stephan Dunkelmann, Jean-Paul Fargier, Philippe Franck, Patrice Hamel, Vincent Katz, Christine Maigne, Jessica Myers-Schecter, Gilbert Pons, Stephen Sarrazin, Gabriel Soucheyre, Jacques Urbanska, Christian Ruby, Éric Therer, Gregory Williams, Yangyu Zhang, Lisa Jaye Young.
Relecture : Evelyne Ducrot, Anick Maréchal, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre.
Coordination & mise en page : Éric André-Freydefont

Publié par VIDEOFORMES,
La Diode - 190/194 bd Gustave Flaubert - 63000 Clermont-Ferrand, France • tél : 04 73 17 02 17 •
videoformes@videoformes.com • www.videoformes.com •

© les auteurs, Turbulences Vidéo #108 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •
La revue Turbulences Vidéo #108 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. *Ambrotype of Phyllis Baldino*, 2020, Clermont-Ferrand (France) © Photo: Didier Guyot
2. « Rooms with a View: Environments for Video », curated by John G. Hanhardt and Nancy Spector, SoHo Guggenheim, NY, April 16 - June 15, 1997. Room design by Angela Bulloch, *Bean Bag Set II*, 1997. De gauche à droite : Peter Campus, *Three Transitions*, 1973; Phyllis Baldino, *In the Present*, 1996; Raphael Montañez Ortiz, *Dance No.22*, 1993; Bruce Nauman, *Wall/Floor Positions,* 1968; Leslie Thornton, *Strange Space*, 1993 © Photo: Ellen Labenski

édito

Turbulences Vidéo #108 & Covid-19

Sortie de route qui se transforme en sortie de routine.

Un bien pour un mal, ou l'art de positiver (avons-nous un autre choix ?).

Numéro singulier car il est le premier publié sous un régime d'état d'urgence (sanitaire), mais aussi parce que nous avions fait le choix de consacrer le dossier d'artiste à Phyllis Baldino à l'occasion de sa venue à VIDEOFORMES 2020 et que, de fait, elle s'est trouvée confinée 98 jours, soit 8 jours au-delà de la validité de son visa, ce qui l'a placée en situation illégale ! Une résidence d'artiste contrainte mais productive pour cette grande travailleuse qui a réalisé – entre autres choses – deux vidéos qui répondent à notre appel « sortie de rout(in)e » qui seront présentées en divers lieux dont VIDEOFORMES 2021 et le BIM, Biennale de l'Image en Mouvement de Buenos Aires.

Temps confiné, temps retrouvé, archives arrangées et remises au jour.

Temps de lire, retour poétique sur une expérimentation lors d'un Vidéobar au Musée Bargoin.

Notre vie est aujourd'hui de plus en plus virtuelle de fait, et ce bel et long article de Patrice Hamel nous éclaire avec un recul de circonstance.

Le temps curieux de l'attention.

© Gabriel Soucheyre, 29 juin 2020
- Turbulences Vidéo #108

Turbulences Vidéo #108 & Covid-19

Road accident that turns into a routine incidence.

A right for a wrong, or the art of positivity (do we have another choice?).

Singular issue because it is the first one published under a state of (sanitary) emergency, but also because we have chosen to dedicate the artist file to Phyllis Baldino on the occasion of her visit to VIDEOFORMES 2020 and that in fact she was locked down for 98 days, that is to say 8 days beyond the validity of her visa, which placed her in an illegal situation! A constrained but productive artist's residency for this great worker, who has produced - among other things - two videos in response to our call to «getting out of rout(in)e» (link to site) that will be presented in various venues including VIDEOFORMES 2021 and the BIM, Biennial of Moving Images in Buenos Aires.

Confined time, recovered time, archives arranged and brought back to light.

Time to read, poetic feedback on an experiment tempted during a Videobar at the Bargoin Museum.

Our life today is more and more virtual in fact, and this beautiful and long article by Patrice Hamel enlightens us with a hindsight of circumstance.

This is a curious time to pay attention to.

© Gabriel Soucheyre, June 29th, 2020
- Turbulences Vidéo #108

Sommaire#108

Juillet 2020

/// Chroniques en mouvement ///

Bonnes fortunes d'un temps d'infortune - par Jean-Paul Fargier (p.5)
Split-Screen - par Alain Bourges (p.24)
Prima il punto. Journal d'une expo confinée - par Christine Maigne (p.26)
No Lockdown Art - propos recueillis par Stephan Dunkelmann (p.37)
Barely in the Park - par Stephen Sarrazin & Yangyu Zhang (p.45)
Transnumériques#7 Digital Icons - par Philippe Franck, Régis Cotentin & Jacques Urbanska (p.56)
City Sonic #16 - par Éric Therer (p.64)
Les deux corps de l'image déroutant les allers et retours des spectateurs - par Christian Ruby (p.67)
FLUXUS et les Putti musiciens - par Jean-Paul Fargier (p.70)

/// Portrait d'artiste : Phyllis Baldino ///

Entretien avec Phyllis Baldino - propos recueillis par Gabriel Soucheyre (p.76)
In the Present - par Vincent Katz (p.88)
A Pierogi - par Gregory Williams (p.91)
Quantique / Conceptuel - par Jessica Myers-Schecter (p.94)
Voodoo Macbeth - par David A. Bailey (p.106)
BTR - BreakThru Radio «Art Uncovered» - par Thomas (Breakthru Radio) (p.111)
DISTORTION : Analyse de u_n_d_e_r_w_a_t_e_r - par Lisa Jaye Young (p.126)
Portrait Vidéo - par Gabriel Soucheyre (p.134)

/// Sur le fond ///

Quel temps est-il ? - par Alain Bourges (p.136)
Virtuelles réalités - par Patrice Hamel (p.149)
Le « lutrin chimérique » de Frédéric Letrun - par Gilbert Pons (p.197)
Un tête-à-tête paradoxal - par Gilbert Pons (p.204)
Glace, neige & eau - par Gilbert Pons (p.207)

/// Les œuvres en scène ///

Nue - par Marielle B. (p.210)
Faire corps - par Geneviève Charras (p.212)

Bonnes fortunes d'un temps d'infortune

par Jean-Paul Fargier

J'écris cette chronique comme si c'était la dernière. Dans un état fiévreux, indécis, douloureux, le corps perclus de courbatures. Avec ce virus on va de surprise en surprise. Si la nuit on subit ses attaques cruelles, le jour il vous laisse de grands répits pour lire, écrire, regarder des films. Les choses à voir pleuvent sur internet. Liens Viméo, YouTube, sites gratuits Arte, Opéra de Paris, Cinémathèque, INA, Doc sur Grand Écran, etc. Impossible de suivre, tout capter, avaler. Il faut grappiller.

J'ai stocké des trésors pour au moins une année. Vous en avez glané autant, chers lecteurs. On pourrait procéder à des comparaisons, monter une bourse d'échanges. Voici mes bonnes fortunes.

La compétition de VIDEOFORMES

Ne pouvant pas me rendre cette année à Clermont-Ferrand, pour cause de sortie à Paris, au même moment, de mon livre sur Jean-Daniel Pollet, c'est VIDEOFORMES qui est venu à moi. J'ai pu regarder la trentaine de vidéos de la compétition sur mon ordi. Si j'avais été au jury, j'aurais voté sans hésiter pour ces trois-ci. Sexe, amour et fantaisie.

1. *FLORA*, de Chaerin Im, USA/Corée, 4' (2018).

Voilà pour le Sexe. Des sortes de fleurs artificielles, blanches sur fond noir, dessinent des vagins, des glands, des vulves, des verges, des grandes et des petites lèvres, des plis, des orifices en mouvement, tout en restant fleurs insolites autant qu'improbables. Si tout art vise depuis des lustres à magnifier les sexes (allez voir à la Grotte Chauvet la première *Origine du monde*, tracée en fin de parcours initiatique par cet ardéchois de génie qui peignait il y a plus de 30.000 ans près du Pont d'Arc, symbole naturellement sexuel créé par la fougue des eaux), le poème visuel de cette coréenne œuvrant en Californie va bien à l'essentiel. Elle réalise le rêve d'autonomiser nos organes



Flora © Chaerim Im

sexuels dans des représentations magiques où ils se transforment, s'imitent, se mirent, se mixent sans limite. Cette *Flora* mérite tous les éloges, tous les prix, tous les remerciements. Enfin de la beauté jaillie du numérique, du sublime engendré par les effets 3D. Ce miracle est rare : on le mesure en voyant MATE, de la même Chaerin, réalisée un an plus tard en Corée (4'24 - 2019). Ici, l'animation de dessins sexués vise à exhiber la lutte entre deux entités formées par des phallus. Mais les formes autant que les mouvements ne parviennent jamais à retrouver la poésie ambiguë des fleurs vénéneuses de Californie. On dirait, platement, un combat de bites dans un tunnel. Ou alors, soyons généreux, la promesse d'un film à venir, plus brillant dans l'audace érotique, tenant vraiment les promesses des pétales et pistils de sa vénéneuse *Flora*.

2. *A TINY PLACE THAT IS HARD TO TOUCH*, de Shelly Silver, USA, 40'.

Et voilà de l'Amour. Monologue d'une japonaise sur la condition féminine, les transformations aussi de l'environnement, tandis que se déroule calmement un tapis d'images très esthétiques cadrées au cordeau dans une ville japonaise. Immeubles, arbres, poissons, tortues sous l'eau. Visages en TGP (très gros plan) d'Homme et de Femme sur des affiches de rue, qui pourraient incarner les personnages invisibles de cette histoire. Canards. Train. Grosse chouette en pierre. Tombe. Temple. Deux femmes, enchevêtrées dans un lit, nues. « Nous regardons la télévision », dit la voix off féminine en japonais. Cigale sur le dos. Rues, trains. Musique de Pascal Comelade par moments. Et vers la fin : « Elle m'embrasse dans la rue. Ici ça ne se fait pas. Elle a quand même osé. « L'Amour est plus fort que tout. Il faut tout le talent de Shelly Silver pour tricoter avec élégance cette romance nippone entre deux femmes qui n'arrivent plus à garder leurs distances en public. Sans jamais montrer ces personnages mais seulement le corset social qui les cerne.

3. *UNE COLLECTION D'EXCENTRICITÉS*, de David Finkelstein, USA.

Ou 17 minutes de fantaisie. Un vrai poème surréaliste ou *lewis carollien*. Des paysages fan-



A Tiny Place That Is Hard To Touch © Shelly Silver

tastiques, des objets magiques (des punaises d'architecte facétieuses, une robe flottante d'où s'échappent des personnages disproportionnés, des flots de phrases tarabiscotées, des graphismes hallucinants). Et tout ça, accompagné par les commentaires délirants (pas besoin de chercher à comprendre) de deux narrateurs philosophes (dont l'auteur – est-ce le barbu obèse ou le petit prof rabougri ?), qui se tiennent bord cadre, comme des journalistes incrustés dans un JT, justifiant par *A + B – Y (au carré)* les métamorphoses incongrues d'un conte de fées (et d'effets). Un régal.

En cas de fort débat avec les autres membres du jury, je mets aussi de côté ces deux jokers, pour négocier les places sur le podium. Deux jokers français contre trois nominés américains potentiels.

4. *HURLEVENT*, de Frédéric Doazan, France, 6' 25 (2018). Animation 3D.

Un livre, nommé Hurlevent, feuilleté par le vent, qui augmente et se fait tempête, et finit par expulser du grimoire toutes ses lignes, toutes ses lettres jusqu'à vider les pages de leurs inscriptions. Les lettres se regroupent ailleurs pour former des êtres ressemblant à des symboles sexuels (0+flèche, etc.). Ces êtres/lettres se combattent, se brisent, se disséminent, se regroupent et atterrissent sur les pages blanches. Se multiplient, se diversifient : caractères russes, arabes, chinois, hébreux, cunéiformes. Bientôt ils s'envolent à nouveau, construisant des gratte-ciel, des missiles abattant ces immeubles, ces tours, qui s'effondrent. Puis à nouveau le livre et une pluie battante qui noie les lettres, les brouille, ça dégouline, fin. C'est assez joli, et la bande son est vraiment cinglée/cinglante. On a parfois du mal à se repérer. L'auteur aussi, on dirait : plutôt que de suivre les étapes d'un vrai scénario, c'est un défilé de possibles, qui lui sert de guide.

5. *TROPICS*, Mathilde Lavenne, France, 14' (2019).

Pour son atmosphère étrange. Encore du NB poétique (il y en a beaucoup, cette année dans la

sélection). Des images végétales, minérales poussées à l'abstrait qui servent de toile de fond à une histoire contée par une voix off en espagnol. Il est question d'un accident contre un camion. De vision aux frontières de la mort. Plusieurs personnes mortes sont évoquées (toujours en espagnol) par des vieilles en noir, réunies sur une place de village. On dirait les Parques des peintures noires de la Maison du Sourd brossées par Goya. Le mystère s'épaissit au fur et à mesure du déroulement presque statique du récit.

À part ces cinq œuvres surprenantes à des titres divers, pas grand-chose à sauver, quand je relis mes notes. Trop de surimpressions, de mignardises coloristes, de poses noir et blanc outrancièrement poétiques, de mandalas abstraits, de bégaiements déjà vus, d'érotisme flapi, de corps hideux à plaisir, bref trop d'exercices kitsch… Pardon, il faut relativiser mes jugements. On apprécie souvent les œuvres selon le lieu où on les reçoit, leur ordre d'apparition, leur environnement. Après trois vidéos banales, un peu de fraicheur emporte le contentement. Ainsi, *Serial Parallels*, de Max Hattler, surprend par son portrait de Hong Kong à coup d'empilements d'immeubles identiques, secoués par des glissements sismiques numériques. C'est exactement le souvenir que je garde de cette ville. Mais pourquoi 9 minutes de répétition du même, légèrement différent à chaque nouveau tableau ? Au bout de trois, on a compris. Ou alors *Ruunpe* de Boris Labbé, des motifs qui voltigent et s'assemblent en carrés de plus en plus grands, au rythme d'une comptine japonaise, jusqu'à boucher le cadre. Au moins c'est court (2'14) et pas désagréable à regarder. Vite évident.

Un vidéaste hollywoodien : John Door

Attention, grand format. Scoop, inédit, découverte. Quatre longs métrages en vidéo, tournés en betamax à Los Angeles entre 1979 et 1983. Tous diffusés à l'époque sur EZTV (prononcer : easy tivi), une chaine câblée (ou hertzienne, locale) que Door et ses copains avaient créée pour diffuser leurs œuvres expérimentales, parodiques, musicales surtout. Comment ai-je pu ne pas connaître ça, avant ce confinement, propice aux découvertes les plus extravagantes ? Des fictions magnifiques écrites comme des vrais films, réalisées avec des acteurs, découpées de façon classique, chaque scène étant enregistrée dans l'ordre, le film étant monté au tournage, avec parfois un flash de raccord entre deux plans séquences, car ces scènes sont toutes des plans séquences pour éviter les problèmes techniques de montage électronique encore malaisé.

Voici leur titre : *Sudzall Does it All!* (1979), *The Case of the Missing Consciousness* (1980), *Dorothy and Alan at Norma Place* (1982), *Approaching Omega* (1983). C'est le critique et réalisateur Jean-Claude Biette, fondateur de la revue Trafic avec Serge Daney et Raymond Bellour, qui a donné le premier coup de projecteur sur cette œuvre en juin 1992 en l'analysant dans le n°3 de cette revue. Pour lui, l'œuvre de Door c'est du *cinéma vidéographique* : à placer, au panthéon du cinéma classique, entre les noms de Walsh et de Hawks. Mais sans jamais perdre de vue que ses films sont aussi des virages *modernes* du classicisme déterminé par le règne de la télévision. Des films s'adressant à, écrit Biette, « un public qui fuit aujourd'hui les salles de cinéma comme s'il voulait passer directement du théâtre en plein air (où l'on peut regarder les acteurs à deux mètres de soi) au foyer où ronronne le poste de télé, comme si le cinéma n'avait été qu'un vaste intervalle héroïque rêvé ». Ce qui fait de John Door « le cabaretier enchanteur d'une télévision qui ne hurlerait pas sur les toits couverts d'antennes qu'elle est démocratique et socialement représentative, mais qui ferait



Sudzall Does it all! © John Dorr

enfin consciencieusement son travail de bateleur pour les innombrables spectateurs abandonnés, solitaires et qui sont à la rue du lien social télé-vociféré ».

Chapeau, Biette. Bien vu. La vidéo en ses débuts, militants ou artistiques, était puissamment propulsée par l'établissement d'un lien social libéré des aliénations secrétées par le petit écran. Il n'y a qu'à replonger dans les manifestes de Paik (*Global Groove*) et Vostell (*Sun in your head*), revoir les coups de butoir des Freaks d'Ant Farm (*Media Burn* ou *The Eternal Frame*).

J'ai vu trois des quatre films de Door sur YouTube. Des bijoux. D'ingéniosité. De causticité. De distinction.

SudZall Does It All! s'attaque aux tics et tropes de la publicité télévisuelle. On est dans une famille qu'on qualifierait aujourd'hui de bobo. Trois personnes : une femme actrice qui rêve de jouer du Shakespeare, un compagnon écrivain qu'on ne voit jamais écrire mais qui passe beaucoup de temps à regarder la télé, toujours allumée, et leur fille de dix ans, savante et impertinente. Ils vivent dans une maison à la campagne, selon un idéal post hippie, pré-new age. On frappe à leur porte : un énergumène envahit leur foyer tranquille, sagement moderne (affiches de Picasso aux murs). C'est un réalisateur de films publicitaires qui recherche une actrice pour incarner la « ménagère moyenne américaine » dans des spots pour une marque de lessive. Et il voit aussitôt dans la maîtresse de maison l'idéal de ce type. Il la convainc, malgré les remarques narquoises du mari, de faire un essai. Concluant. D'où s'ensuit une carrière à tout casser. La marque grimpe aux rideaux, bat tous les records de vente, grâce aux prestations *perfect* de la mère de famille et parfois de sa fille, tournées dans un décor reproduisant en studio l'appartement familial. Le mari reste sceptique mais bienveillant. Au bout d'un moment, la fillette sème le doute et la mère décide de rompre son contrat sur un coup d'éclat. Elle convainc le réalisateur, devenu une star grâce à elle, de tourner un dernier clip où elle se suicide en bouffant de la



Approaching Omega © John Dorr

poudre blanche, puisée à la cuillère à soupe dans une boîte de SudZall, avec un gros Z majuscule. Le cinéaste, malin, sait qu'il joue là son quitte ou double. Et c'est un triomphe ! Au lieu de se faire virer, la fine équipe (actrice/réalisateur) se voit proposer un pont d'or. Le morbide paie. La Pub récupère tout. Dans un monde idiot, impossible d'échapper à la bêtise. Il ne faut pas y risquer un seul doigt, sinon c'est tout le corps qui y passe. Voilà. Morale attendue, convenue ? Oui. Mais c'est la manière de la faire entendre qui est chouette. Au fil d'une histoire racontée à coups de scène dignes d'un Leo Mac Carey. Avec élégance, sans hystérie, sans bouffonnerie (on n'est pas dans un film de Jean Yanne, qu'on adore aussi), mais dans un film, frôlant les 80's, réalisé en vidéo bétamax (le format rival du VHS). C'est de la vidéo et c'est du cinéma. Incroyable et pourtant vrai.

Je ne vais pas raconter les trois autres films de Door. Juste les résumer, pour donner une idée du genre d'objets qu'il visait à produire en usant de la vidéo « légère », adoptant l'Umatic couleur après le bétamax.

The case of the Missing Consciousness (1980) retrace les expériences de deux femmes médecins rivales soumettant un cobaye, joué par Door lui-même, afin de le guérir d'un souvenir obsédant. Le patient s'est vu dormir en rêve, du point de vue zénithal. Alors, pour retrouver cette hauteur de vue, le malade est fixé à un chariot élévateur. Et doit subir le bombardement des questions et des commentaires pseudo-scientifiques de ses ridicules thérapeutes, caricatures de psychiatres. On

se croirait dans le laboratoire de *Monkey Business* (*Chérie je me sens rajeunir*) de Howard Hawks (1950).

Dorothy and Alan Parker at Norma Place (1981) met en scène un couple de scénaristes, Dorothy Parker et Alan Campbell, auteur par exemple du script de *A Star is Born*, réalisé par William Wellman en 1937. On les voit vivre chez eux, dans leur élégante maison de Los Angeles, bavarder avec leurs amis, de projets et de théories, jouer à se séduire, au fil de quelques décennies. Là, c'est dans un film de Joseph Mankiewicz que nous avons l'impression de plonger.

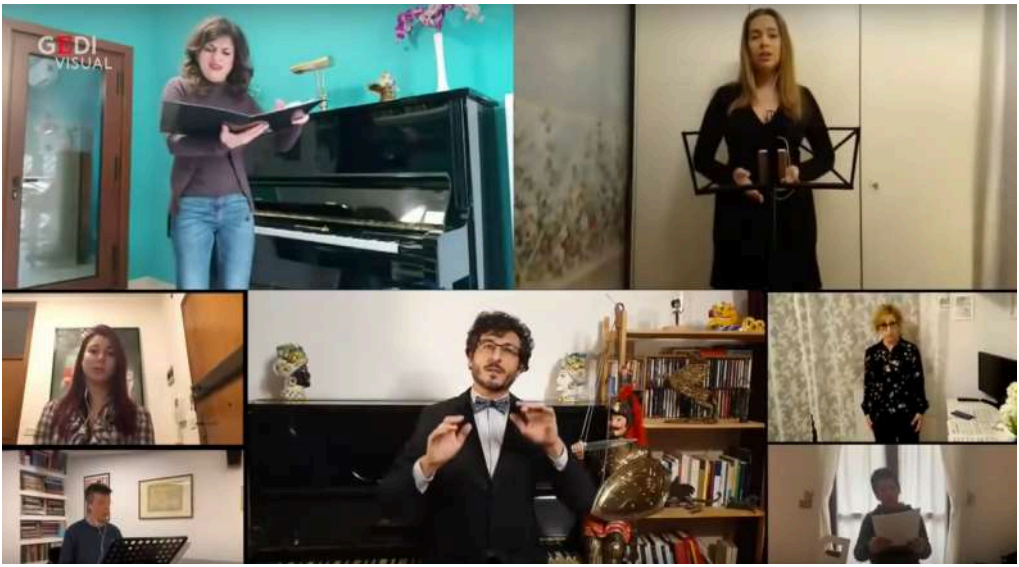
Enfin, dernier film de Door, en 1983, *Approachnig Omega*. C'est le nom d'un mont que trois jeunes gens, une fille et deux garçons, dont l'un est le cousin de la première et l'autre le petit ami, tentent d'atteindre par une marche, sac au dos. Les randonneurs sont bavards, ne cessent d'échanger impressions et souvenirs. A un moment la fille s'écarte du sentier et les garçons la perdent, puis rebroussent chemin. Elle continue donc seule et finit par atteindre le sommet, d'où elle contemple le coucher du soleil. Là, on pense à Rohmer. Comme l'écrit Biette : « Omega annonce le *Rayon vert* ». C'est dire la modernité discrète vers laquelle tend toute l'œuvre de ce cinéaste américain n'ayant jamais tourné qu'en vidéo (analogique, grand public pour ne pas dire bas de gamme) avec l'intention d'égaler les plus grands auteurs d'Hollywood.

Cinéphile averti, théoricien subtil, John Door a réalisé quatre films puis il est revenu à ses chères études. Critique avant tout, il a publié des textes remarquables dans des revues de cinéma (Film Comment, par exemple). On en trouve un (*La tradition Griffith*) dans le dernier n° de Trafic (printemps 2020). C'est en lisant ce texte et sa précieuse préface, *Le secret derrière le Dorr*, par Gaspard Nectoux, que j'ai pris conscience de l'importance de ce vidéaste. Que je vous invite à découvrir. Tapez les titres de ses films sur YouTube et accrochez-vous !

Ce que Paik a rêvé, le Corona l'a fait.

En 1959, Nam June Paik écrivait à John Cage pour lui proposer l'idée d'un geste révolutionnaire (en art). Jouer une étude de Chopin, la main droite à San Francisco, la main gauche à Shanghaï : l'action simultanée des deux pianistes étant diffusée par ondes radiophoniques. S'il n'a jamais réalisé cette idée, Paik en a fait la base de ses trois derniers chefs d'œuvre : *Good Morning, Mr Orwell* (1984), *Bye bye Kipling* (1986) et *Wrap around the World* (1988) : trois émissions de télévision mondiale produites dans et pour plusieurs pays simultanément grâce aux satellites de télécommunication (que sa notoriété lui permettait de louer). Après s'en être émerveillé en direct (quelle chance !), on ne se lasse pas de revoir, en différé, les astuces, les miracles de conjonction à distance que Paik a conçus et déployés : couronnement d'un art, l'art vidéo, qu'il avait inventé trois décennies plus tôt et constamment alimenté en inventions successives.

Dès que sur nos écrans d'ordi, de téléphone et de télé, pendant la mondialisation de ce corona virus estampillé Covid 19, se sont mises à pleuvoir les émissions à base d'images multiples, d'écrans divisés (en v.o. *split screens*), j'ai pensé à Paik. Un jour je lui avait demandé : Quelle serait l'œuvre, parmi toutes celles qu'il avait créées, qui lui survivrait. Il avait répondu : le piano/caméra. On joue du piano non avec ses doigts mais avec le nez d'une caméra vidéo allumée, qui parcourt les touches, exécutant du Chopin ou n'importe quoi ; le résultat (amusant) s'expose sur un écran relié et posé sur le buffet du piano : une cavalcade de touches enfoncées par une main invisible. Magique. Degré zéro, ludique à souhait, de l'instantanéité !



Coronavirus, il «Va pensiero» è virtuale: il coro dedicato ai medici emoziona © L'International Opera Choir

Mais pourquoi cette action-là ? « Parce que tout le monde pourra la refaire. »

Paik avait vu juste, tout en se trompant d'œuvre. Personne n'essaie de jouer du piano en tapotant sur les touches avec une caméra. En revanche, aujourd'hui, tout le monde bricole du *satellite art*. Premier choc : un orchestre italien dont les musiciens et choristes, confinés chacun chez soi, interprètent un air du *Nabuco* de Verdi, en obéissant à la baguette d'un même chef d'orchestre lointain. Alors qu'ils sont séparés les uns des autres et seulement reliés par leurs *smartphones* en mode *selfie*, connectés à Zoom (ou autre logiciel de partage d'image), leur conjugaison spatiale, alternant les écrans de 4, de 10, de 25 ou 42 vignettes, proclame une unité qui n'est pas que technologique. C'est un manifeste de résistance morale – d'ailleurs dédié aux personnels soignants (on en voit quelques uns en blouse blanche et verte) d'un pays (Colisée, lacs, plages, Venise) assailli par une attaque sans précédent. Mais qui survivra grâce aux soins eux-mêmes sans précédent… sinon la Vierge berçant son Fils (alias une infirmière serrant dans ses bras la botte italienne). Religion quand tu nous tiens… mais *religio*, comme on sait, signifie relier. Et pourquoi pas : résister.

Cette religion de la résistance par la communion retrouvée dans une chanson enregistrée par de nombreux interprètes dispersés, séparés, ça ne date pas du Covid. Il y a un site qui se voue à propager ce modèle : *Playing for change*. J'y ai trouvé des réalisations chatoyantes. Par exemple : *Clandestino* (avec Manu Chao)[1], *Guantanamera* (par 75 groupes, interprètes, orchestres cubains)[2], *Get up Stand up* (avec en vedette Keith Richard, retraité sur une île)[3].

Mais revenons au Confinement. Et à ses écrans partagés. Ça n'a pas cessé. Le *Boléro* de Ravel a déboulé, joué par une trentaine de musiciens de l'Orchestre de Paris, chacun dans son alvéole. Les danseurs et danseuses de l'Opéra de Paris, qui

1 - https://www.youtube.com/watch?v=Wm0hI0aJanc

2 - https://www.youtube.com/watch?v=bIUSVALW_Z4

3 - https://www.youtube.com/watch?v=biGm7nUgisA

nous avaient déjà réjoui pendant la lutte contre la réforme des retraites en dansant sur le parvis de leur établissement, nous ont donné je ne sais plus quoi (*Le lac des cygnes* ?) en restant séparés/reliés chacun chez soi mais tous ensemble. À la fin, on a même vu les Stones se reconstituer en *split screen* à la demande de Lady Gaga. Et Jane Birkin entonner *La Javanaise* avec un chœur d'au moins cent personnes, réparties dans une myriade de timbres postes, postés de toute la France.

J'en passe et des meilleurs. Comme ce clip franco-espagnol intitulé *Corona, même si tu nous sépares*, qui orchestre la progression d'un écran vertical unique jusqu'à une centaine de cases finales affichant tous les participants, après une frénétique ronde de frappes flamenco dans les mains. Ou *La Tendresse* de Bourvil et *Blowin' in the Wind* de Bob Dylan, qui font en 4 minutes le tour de France pour le premier, du monde le second : avec toujours vers la fin un mélange unanimiste de langues, italien, hébreux, arabe, espagnol, polonais, etc. Au moment où s'imposaient les *fourmis* du télé travail, les *cigales* du télé concert grignotaient sans ambages des parts de marché d'écran divisé. Triomphe de Paik ? Oui mais souvent froid, mécanique, trop parfait, trop facilement spectaculaire, même si ces réunions inter-régions, trans-nations ne manquent pas, forcément, d'êtres émouvantes. Mais sans ces hoquets rigolos qui émaillaient *Orwell*, *Kipling* ou *Wrap*… Bref, à la longue ces *split screens* ruisselant de bons sentiments finissent par lasser. Ils manquent d'humour, et aussi, mais oui, de virulence, pour être vraiment paikiens.

Ce que Paik avait fait, les Goguettes l'ont parfait

Paik, puisque c'est lui notre maître-étalon en matière d'images partagées, savait être féroce – avec humour. Rappelons-nous quand il coupe la cravate de son maître John Cage. Quand il casse des violons. Quand il tord la gueule de Nixon et de Kissinger avec un simple aimant posé sur un téléviseur (pendant le procès du Watergate). Et quand il met le feu à un buste de Beethoven ou perturbe par des effets vicieux un concert des Beatles retransmis par la Télé Publique de Boston.

Eh bien, cet humour ravageur, je l'ai retrouvé dans les sketches des Goguettes, créés et diffusés pendant le Confinement. Ils m'ont ravi à la fois par leur causticité et leur usage ingénieux des effets vidéo !

C'est une bande de quatre chansonniers (trois mecs, Stan dit l'Ancien, Aurélien Merle, Valentin Vander, une fille, Clémence Monnier) qui depuis quelques années renouvellent le genre de la satire politique en chansons. Si j'ignorais (bêtement) leur existence jusqu'au Confinement, je me suis bien rattrapé depuis en dégustant, accro, les dizaines de chansons qu'ils ont postées sur YouTube depuis 2015 au moins. Du nanan. Excellentes voix, brillants musiciens, comédiens subtils, ils (et elle) manient les mots avec un sens de la pointe, qui enchante, de la mimique qui flingue.

J'ai commencé (par recevoir et faire circuler et je ne suis pas le seul, deux millions de vues en un mois) *T'as voulu voir le salon*, sur l'air du Vesoul de Brel, qui a surgi sur YouTube le 21 avril.

Un délice de situations absurdes que nous étions en train de vivre. Et la chute, après les milliards débloqués par Macron, sur son ralliement probable au PC lors de la prochaine Fête de L'Huma. À déguster[4].

Au générique, je repère le nom de Valentin Vander. Tiens mais c'est lui le maître d'œuvre des musiciens dispersés qui ont créé la *Tendresse* et *Blowin' in the Wind*. Comme si Vander, après avoir donné dans les somptueuses sucreries des « Symphonies confinées » avait eu besoin de revenir à la

4 - https://www.youtube.com/watch?v=BFOJtRFIY-8

vinaigrette des Goguettes. Deux cordes à son arc. Et plein de flèches.

Et peu à peu j'ai découvert tout le répertoire des Goguettes. Leurs compositions depuis la fin des années Sarkozy (*Le Dictaphon*, de Buisson, sur l'air de Gaston y a le téléphon), en passant par les années Hollande (*Il est mort le PS* ou *Valls, t'en va pas*) et les trois premières années du président qui se prend pour Jupiter (*Pénicaud*, sur l'air de *Mexico*, ou *La valse de l'emploi*, air *Valse à mille temps*, et *Dis quand traverseras-tu ?* sur un air de Barbara) jusqu'à leurs inventions débridées sous la pandémie macronesque. Car y a pas que le *Salon*.

Il y a par exemple cette reprise d'*On a rien vu venir* (sur l'air de Cabrel, *Je l'aime à mourir*) qui traitait du choix de Fillon à la primaire de la Droite, enregistrée sur une scène d'Ivry en décembre 2016. Sur la même mélodie cabrélienne, c'est le Covid 19 maintenant qu'on n'a pas vu venir, et toutes les réactions en chaine qu'il provoque. Pour fabriquer ce clip (signé Aurélien Merle), ce sont des photos des spectacles des Goguettes qui servent de matière visuelle tandis que la chanson se déroule, alternant les phrases à trois, à quatre et en solo. Les corps sont statiques mais les bouches bougent, grâce à une animation. Les personnages convoqués (Raoult, Bachelot, Macron, Philippe, un pangolin) subissent la même « punition ». L'effet *grotesque* est réjouissant. À voir (mis en ligne le 9 avril)[5].

Le goût pour les manipulations vidéographiques est patent chez les Goguettes, qui sont avant tout des bêtes de scène (exerçant leur ironie tous les mardis au Théâtre de Trévise, ils devaient se produire à La Cigale le 7 avril et ont dû re(dé)plier leur verve sur YouTube). Le premier clip (ajouté le 14 avril) *Utile* (sur un air de Julien Clerc) se dessine à coups de split screen presque parodique, volontairement fruste, basique, très ORTF (volets à bord flou des premières mises en trame de Jean-Christophe Averty)[6].

Sur un air doucereux, tombent les questions qui tuent : Comment expliquer que plus on est utile, plus on est mal payé ? À quoi pense un Macron quand il est désœuvré ?

Le 26 avril, déboule *Le battement d'ailes du Pangolin*, sur l'air du Youki de Richard Gotainer. Chanté par Aurélien Merle, avec au refrain sur 3 écrans séparés les autres Goguettes. « Kiki le Pangolin est plus fort que Philippe Poutou » (pour ruiner le capitalisme)… Du vrai Averty (encore). Acide, exacerbé, rapide, simplissime[7].

Et voici, *Message personnel* (l'amour confiné) ajouté le 1er mai (pour fêter la fête des rebelles du travail, célébrés par Macron) : « Même si tu tombes au chômage partiel/ je ne te serai pas infidèle/ je t'aimerai comme Patrick et Isabelle/ et les Fillon le blé… Clémence chante la mélodie douce de Françoise Hardy (au titre éponyme) avec des paroles qui tuent. Puis au refrain : quatre cases, la fille en bas et en haut les trois mecs… Muriel Penicaud vient parfois en appui, un pied en l'air sur la pelouse de son ministère[8].

Ça balance pas mal : ajoutée le 12 mai : pour fêter le Déconfinement le 11 ? Stan et Clémence Monnier reproduisent dans des images plein cadre le couple créateur de l'air d'origine (Michel Berger/France Gall). Qui balance qui ? Les voisins qui se croient revenus au temps de Vichy et des lettres anonymes. « Ces gens méritent une bonne leçon/ c'est peut-être pas la peine que je mette mon nom ». À Paris comme dans le Berry[9].

Enfin, ajouté le 16 mai, une perle : *Macron in the sky with diamonds* (sur l'air des Beatles)[10].

5 - https://www.youtube.com/watch?v=HklHXGL74_Y

6 - https://www.youtube.com/watch?v=cTr8hvHokOg

5 - https://www.youtube.com/watch?v=_i7Vgv6iJgc

8 - https://www.youtube.com/watch?v=Pti-ljSdeAY

9 - https://www.youtube.com/watch?v=Ag4iV5f20jI

10 - https://www.youtube.com/watch?v=qyOxZ5xwTkk



Macron in the sky with diamonds © Les Goguettes (en trio mais à quatre)

Inspirés par la conférence de presse de Macron sur la Culture, avec le ministre en scribe prenant des notes, et les déclarations sur Robinson et le jambon, et la nécessité de chevaucher le tigre, les Goguettes déchaînent leur ironie verbale et un style de mise en images psychédélique, aux couleurs saturées qui semblent sortir du synthétiseur Paik/Abe !

Ajoutons que souvent ces clips sont lancés avec ce carton parodique : Réalisé sans la participation du CNC, de la Région Auvergne-Rhône-Alpes, de LR, de Cochonou, de Félix Potin, de France TV. Mais avec les moyens du bord. Ou variante : Sans la participation de Monsanto, Total, Universal, Panzani, Unilever…

Enfin, amis auvergnats de VIDEOFORMES, sachez que vous pourrez voir les Goguettes chanter les pieds dans l'eau dans un ruisseau, en août 2016, devant déjà une foule de fans ébahis, au festival de Besle (Haute Loire)[11].

Le Paradis de la Flashmob

Un jour, cherchant sur YouTube à revoir le *Boléro* de Ravel divisé/multiplié, je suis tombé sur plein de *Boléro* de Ravel… et aussi plein de *Nabucco*, non en split screen mais... en *Flashmob*. Wouah…

Pardon mais je n'avais jamais vu de Flashmob. Quelle idée magnifique et… très paikienne ! Plus paikienne encore, me dis-je, que les effets de split screen. Le prototype dans l'œuvre de Paik de cette vague de flashmobs est le concert que John Cage donne dans la rue avec son piano ouvert, ses mains suspendues au dessus du clavier, exécutant *4'33'' (de silence)*. Que Paik a filmée pour son *Tribute to John Cage*. Et qu'il a reconstitué dans mon *Play it again, Nam*. Donc, à vrai dire, j'avais déjà vu une (sorte de) flashmob, sans le savoir. Cage ou le degré zéro du concert de rue improvisé. Ceux qui s'organisent aujourd'hui ont poussé le bouchon (car ces concerts créent des attroupements bloquant la circulation) très très loin. La mob immobilise !

11 - https://www.youtube.com/watch?v=DxV_T_sGEdY



Flashmob. Fandango en Río de Janeiro con Héctor Sánchez © Navarro Fernando

Dans le hall de la gare Saint-Lazare, les jeunes musiciens de l'Orchestre National d'Île de France arrivent un par un, se déploient, s'installent, jouent devant un public mouvant, qui grandit, suspend ses occupations (un sandwich ou une bière à la main). Beaucoup de passants, pas pressés d'attraper leur train, sortent leur téléphone, couvrent l'événement, sourire aux lèvres. Ce succès populaire immédiat a un charme communicatif. À la fin du chorus, tonnerre d'applaudissements. Les musiciens aussi remercient le public. Tous, spectateurs ou acteurs des ritournelles de Ravel, ont l'impression d'avoir créé ensemble un moment de grâce.

Dans un jardin public, à Rio de Janeiro, au centre duquel trône l'énorme David de Michel Ange, les allées sont presque désertes. Un vieil homme, barbe et chemise blanches, pousse un drôle d'instrument posé sur des roulettes, une sorte de harpe. Il s'assoit sur un banc en bronze très long. Il commence à jouer. Très vite un jeune garçon à vélo, avec une petite guitare en bandoulière, le rejoint, gare son vélo (rouge) contre un poteau et se met à gratter, assis sur le banc. Le vieux lui donne un coup d'œil encourageant. Ils poursuivent ensemble cet air de fandango que sa harpe avait enclenché. Un autre jeune approche, armé d'une (grande) guitare, et se met à chanter à l'autre bout du banc, tandis que plusieurs harpes à roulettes progressent vers le banc, ainsi qu'une guitariste, avec son mari qui porte leur enfant dans ses bras… D'autres encore… Tous/toutes se placent à côté, sur ou face au banc, et le fandango s'amplifie, répété par ces mains joyeuses, expertes. Il faudrait décrire chaque entrée, chaque nouvel.le intervenant.e : leur visage, leur tenue vestimentaire, la couleur de leur peau. Un homme âgé, chauve, en costume cravate se place avec sa guitare au bord du groupe et se lance. La chanson passe de bouche en bouche, attirant la caméra. Un tout petit enfant se colle devant le banc, fasciné. Une chienne pisse. On compte bientôt sept harpes et une douzaine de guitares, de diverses tailles. La caméra alterne plans larges, plans serrés, de face,

de biais : impression de groupe touffu, uni, baigné de joie, de plaisir, façon « explosante fixe » (dirait André Breton). Créativité tranquille, communion des âges, des classes, des races, des sexes. Fusion dans la musique pour seule identité. Egalité vivante. Démocratie irréfutable. Extension du domaine de la Paix. Tiens, mais d'où sortent-elles, ces deux gamines, dont une à queue de cheval ondulant joliment, qui viennent agrandir le cercle rythmique en se souriant. Les appareils photo engrangent l'événement. Des femmes se mettent à danser. Un bambin aussi, brandissant une mini guitare. Des spectateurs trépignent. Un homme en fauteuil roulant s'approche pour ne rien perdre. Dernière minute : les musiciens progressivement quittent le lieu dans l'ordre où ils étaient arrivés, sans cesser de jouer. Le son décroit. À la fin, le premier harpiste (il s'appelle Hector Sanchez et il est peut-être fameux dans sa ville, son pays, son quartier) reste seul sur son banc, exécutant les dernières notes, qui se perdent dans le jardin. Tout ça n'a duré que 13 minutes. Un instant on a ressenti comme un parfum de paradis, de jardin primitif parfait. Le bonheur est un *flash* étiré quelques minutes. Plus qu'un rêve, une réalité à prolonger infiniment, ailleurs, partout. Le plus beau des manifestes politiques.

Plus je vois des Flash Mobs et plus je veux en voir. Sans doute parce que j'y retrouve un peu de l'utopie de Paik. Vous avez peut-être partagé cette frénésie, en plongeant dans ces évènements répertoriés sur YouTube. Tous ces films qui gardent leurs traces joyeuses sont généreusement offerts. Mini-reportages (n'excédant pas 15') ils sont tous construits sur le même schéma. Une arrivée progressive des participants, qui se sont concertés pour donner un morceau de musique ou de danse dans un lieu inattendu : rue, place, jardin, gare, aéroport, galerie marchande… l'air à exécuter doit être connu, un tube local (fandango) ou mondial (boléro de Ravel, aria de Verdi, scie de Chostakovitch, hymne de Beethoven, succès pop, etc.), réduit souvent à quelques phrases répétées (comme l'est le concerto de Ravel, modèle idéal)… le démarrage en douceur va en s'amplifiant, au fil des accumulations de spectateurs, pas forcément avertis, dont certains sont des pros déguisés, qui se mettent tout à coup à chanter au chorus, surprenant leurs voisins, vrais badauds… après le crescendo (de plus en plus de chanteurs, d'instruments, de plus en plus sonores), vient un decrescendo : les musiciens repartent et le lieu retourne à son état originel avec ses bruits quotidiens (annonces publicitaires, moteurs d'automobiles), ses piétons clairsemés.

Un bémol : tous ces évènements ne sont pas également surprenants. Certains manquent de fraicheur, virent au kitsch. Ah cette cheffe, à l'aéroport de Hong Kong, qui arrive en short, tirant sa valise et commençant à agiter sa baguette !

La force de ces performances est qu'elles sont uniques. En ce sens, c'est comme une émission de télé en direct. L'événement ne se répète pas comme un programme donné chaque soir dans une salle de spectacles. Il garde toute la fraîcheur d'un instant (flash) qui survient, se déroule et s'achève comme un accident fortuit. En voir un en vrai relève de la chance. Chaque *mob* est le résultat d'un pari, réussi ou raté. Dont la mémoire filmique ne sauve que les meilleurs. Car certes, si la mob est ratée, on ne va l'exposer, après, sur internet ; mais si elle est seulement à demi ratée, disons laborieuse, on en aura, eu égard à la vérité, peut-être un écho, comme cette tentative de propager la danse de Zorba, qu'on voit péniblement se mettre en place sur une place en Grèce. Par principe la Flashmob est soumise au hasard et son film se doit d'en exposer les aléas temporels et géographiques. C'est pour cela même qu'elle est si jouissive.

Parmi les plus intenses, je voudrais en citer deux. Spectaculaires. D'abord un apéritif avant un repas de mariage dans un grand jardin en Italie. Ça commence par des gens élégants qui prennent un verre servi par un extra, qui circule de groupe en groupe avec son plateau. Et soudain, l'extra s'immobilise et se met à chanter un air de Verdi, gardant son plateau (vide) collé sur son ventre ! Peu à peu des choristes s'additionnent. Y compris des « clients » du loufiat, qui chantent un verre à la main. La dispersion des pros dans le public est superbe.

Autre réussite parfaite : l'hymne à la joie de Beethoven exécuté dans un centre commercial japonais à Tokyo (Omote Sando). Dix minutes de bonheur absolu. L'ampleur des lieux (énormes montées d'escaliers, longues coursives, plateaux intermédiaires propres à l'installation des groupes de musiciens), l'arrivée minutée des interprètes, l'augmentation progressive de la masse musicale, le montage alternant plans rapprochés sur les musiciens qui jouent et plans moyens sur ceux qui se mettent en place avant de se lancer dans le flot, l'attaque vocale à 5 minutes, la circulation des badauds qui soudain se figent, penchés aux balustrades, le jeune chef noyé dans la masse des exécutants dispersés, l'augmentation du chœur par des chanteurs dissimulés parmi les badauds, l'éclat longtemps retenu des cuivres et des percussions, et toujours plus de chanteurs aux visages banals, ordinaires, illuminés par leur chant… et puis à 8 minutes, une fausse pause avant un final éclatant d'une ampleur renversante… larmes aux yeux garanties !

J'allais mettre le point final à ce palmarès… et puis je clique encore, insatiable. *I will survive* dans le centre commercial La Torre, à Palermo. Ah pas mal. Ce qui innove ici est la présence d'un grand écran, tendu au milieu d'un vaste hall. Une puis deux puis trois silhouettes s'y profilent, esquissant des pas de danse, auxquels commencent à répondre quelques passants dans le hall, qui peu à peu se rapprochent de l'écran et on commence à comprendre que ce sont les mêmes personnes qui dansent sur l'écran et devant l'écran. L'activité augmente, la foule des danseurs se densifie, soudain ils chantent tous *I will survive*. On dirait que tout le public est gagné par l'action, se lance dans la vague. La caméra multiplie les allers-retours entre la salle et l'écran, qui bientôt est peuplé d'une horde déchainée clamant sa joie (plus que sa volonté) de vivre. D'être heureux. Franchement, il y a des spectacles pires à regarder ! *Viva il paradiso*…

Ce ne sont que quelques exemples, pêchés au petit bonheur. Il faudrait explorer davantage les œuvres très réussies de ces *cinéastes anonymes*. On y trouverait bien d'autres pépites, brillant de tout leur antagonisme à la morbidité du modus vivendi mondialisé par l'économie marchande. Toute flashmob est une insurrection politique. Universelle. Mondiale. Oui vraiment, en quelques clics on fait le tour du monde, Italie, France, Brésil, Belgique, Autriche, Hongrie, Hong Kong, Mexique, Japon… partout la révolte des chœurs orchestre la Rupture à venir.

Les déductions de Marc Mercier, Socrate confiné

Et voici maintenant, la petite musique ensoleillée de MM, qui vaut bien, par les temps qui courent, le célèbre *nocturne* de Mozart. Parmi les nombreuses créations suscitées par la pandémie, les trois clips philosophiques du directeur des Instants Vidéos de Marseille comptent parmi celles qui m'ont le plus réjoui. Par leur humour et leur pertinence, autant que par leur simplicité technique.

Trois prises de paroles enregistrées en plan séquence par un téléphone portable. Sur des thèmes divers de circonstances. Images verticales pour





Pascale Pilloni et Marc Mercier (le 19 avril 2020) devant Notre Dame de la Garde à Marseille en plein dé-confinement précoce. © Pascale Pilloni & Marc Mercier

mieux désigner le Verbe debout, la verve jaillissante.

La première, datée 27 mars, explore l'ambiguïté du mot *confinement*. Cadré serré, dans un intérieur nocturne, le poète philosophe discourt à la lumière dansante d'une petite lampe qu'un verre de vin rouge réfléchit sur son visage de sage rubicond, qui a beaucoup lu mais, comme disait de lui-même Guy Debord (dans son *Panégyrique*), « encore bu davantage ». Confiner ne signifie pas seulement se terrer loin des autres mais aussi les jouxter, se tenir bord à bord. Comment le Pouvoir a-t-il pu ordonner aux citoyens de se confiner ? Au mépris des sens

La seconde, quelque part sur le Vieux Port, traite du déconfinement de la Bonne Mère. Le poète philosophe, lors d'une de ses promenades quotidiennes, nous fait constater ce prodige : là-haut sur la colline il n'y a plus de statue. La Vierge et son Jésus, emblème de Marseille comme l'est à Paris la Tour de M. Eiffel, a disparu. Et c'est vrai, la caméra le prouve en ripant légèrement. Profitant d'une nappe de brume, la Bonne Mère s'est éclipsée. Mais comme elle est vraiment Bonne, elle ne

tarde pas à revenir, espérant que l'on aura entendu son message : un peu de confinement ça va, trop, bonjour les dégâts.

La troisième, enregistrée le 1er Mai, se déroule dans l'encoignure d'un jardin privé, peuplé de plantes grasses. MM examine les pièges de l'expression « distanciation sociale ». Après avoir rappelé l'origine brechtienne de la *distanciation*, qui permet aux acteurs de théâtre de se tenir à distance de leur rôle, afin de favoriser chez le spectateur qui en est le témoin une salubre catharsis, le philologue politique pointe le danger d'en faire un ordre *social*. Le risque est de transformer chaque individu en cactus ! Les cactus ont beaucoup de choses à nous apprendre, conclut-il. Et la caméra pivote et découvre une belle collection de cactées. On voit d'où l'orateur tire son inspiration. Pour ne pas dire son *suc* intellectuel. Car le cactus fait partie des plantes qualifiées scientifiquement de succulentes.

C'est l'artiste Pascale Pilloni qui manie la caméra/téléphone à bonne distance : avec un sens aigu du *décadrage* (dont j'ai souligné les effets à chaque fois). Car le bien dire sans le bien cadrer n'est que lame émoussée. L'esprit vif qui anime ces petites leçons de mots (et de maux), s'il tient d'abord aux propos incisifs et insidieux qu'on entend, ne font mouche que par le frémissement de l'image brute et raffinée à la fois qui les porte, avec cette surprise d'un déport visuel, initial ou final, proprement maïeutique !

Le *Requiem* de Castellucci

C'était une offre d'Arte pour consoler les confinés : regarder un spectacle offert sur la scène du Festival d'Aix-en-Provence, pendant l'été 2019. Qui avait été capté en vue de le télédiffuser. Le *Requiem* de Mozart, augmenté de nombreux airs de provenances diverses, vu depuis nos maisons et appartements claquemurés, devenait l'hymne de la pandémie que nous avions sous les yeux chaque soir en ouvrant nos chaines d'infos. Le dramaturge italien aurait-il vu venir la catastrophe ? On l'aurait dit. À moins que ce soit la pandémie qui s'avançait soudain comme la lame de fond finale d'une entreprise immense venue de loin, de très loin, dont maints artistes et savants ne cessaient depuis longtemps de nous avertir. En tous cas, découvrir cet opéra prophétique qui déroulait, sur le fond de scène, les listes des plantes disparues, des animaux éteints, des villes ruinées, des pays effondrés, des peuples évanouis, des langues assassinées, des chefs d'œuvre effacés, des architectures abattues au fil des millénaires, alors que nous découvrions chaque jour le nombre croissant de morts provoqués dans un nombre grandissant de pays par un virus galopant autour de la planète, était littéralement sidérant (plus encore sans doute qu'à Aix).

Sur la scène, où d'abord se tient seule une femme âgée, qui regarde la télévision avant de se coucher et de disparaître dans son lit, une horde de danseurs et de chanteurs, de chanteuses et de danseuses, surgie miraculeusement (et très lentement) de ce lit profond comme un tombeau, sarcophage sans fond de toutes les perditions du monde, va pendant près de deux heures accomplir toutes sortes de chorégraphies de mort et de résurrection, au rythme funèbre des hymnes de la Messe des Morts écrite par Mozart, mais aussi en écho à des chants d'espérance, à des cris de victoire, à des odes à l'Amour. J'ai essayé de résumer en une seule phrase la stratégie continue de ce spectacle aux tresses multiples, et dont un des « clous » est justement le tressage autour d'un haut mât de longs rubans tenus en mains par des danseurs dont les va et vient calculés fabriquent une sorte d'arbre multicolore.



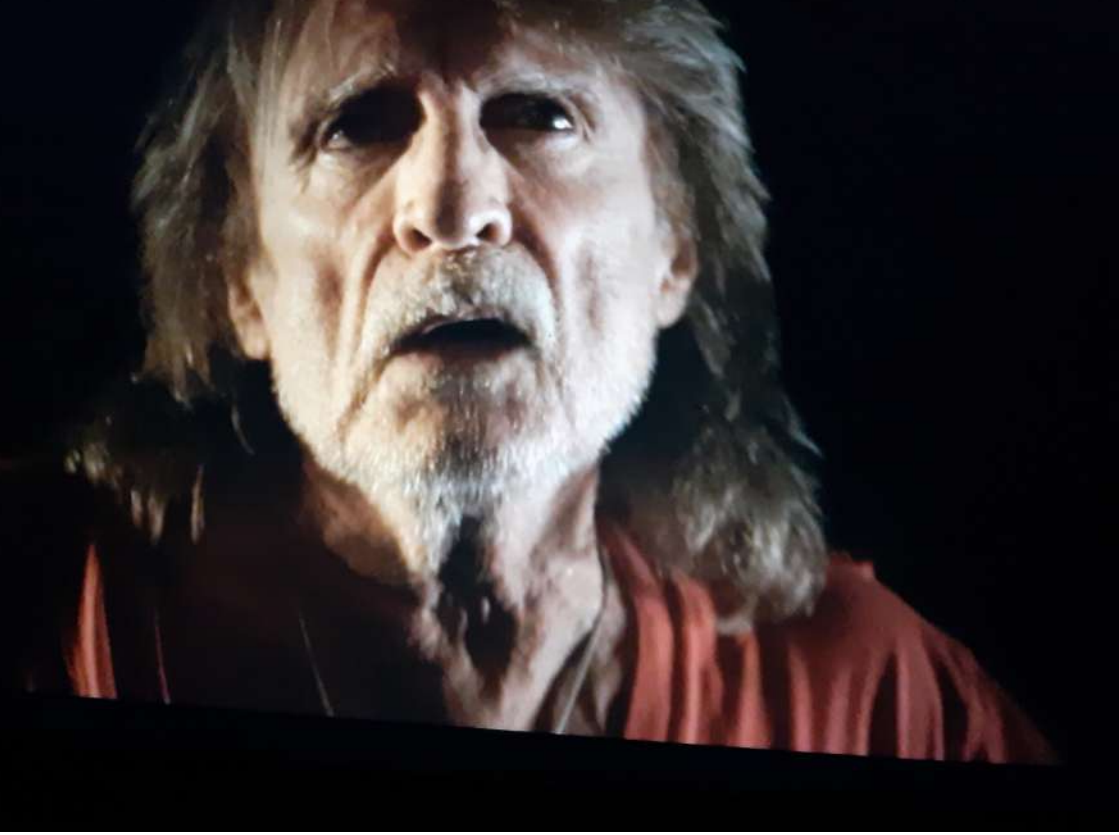
Requiem de Mozart - Mise en scène Romeo Castellucci - Direction musicale Raphaël Pichon - Festival d'Aix-en-Provence 2019 © Pascal Victor / Artcompress

Dans cette fresque saisissante par ses surprises, ses rebondissements, ses métamorphoses, on se souvient longtemps des scènes impliquant des enfants. La fillette aspergée de peintures noyant sa blonde chevelure puis coulant sur ses yeux, sa bouche, sa tunique, action qui introduit la couleur dans un cadre voué pendant longtemps aux effets de noir et blanc. Le garçon (de 8 ans ?) chantant à voix nue et cristalline, glaçante, le *In Paradisum deducant te angeli*, de l'Absoute (que j'ai tant entendu quand j'étais enfant de chœur et que j'accompagnais, un seau d'eau bénite à la main, le célébrant qui tournait autour du cercueil en l'aspergeant abondamment avec son goupillon qu'il plongeait dans « mon » bénitier pour le recharger). Et pour finir ce bébé déposé sur le plateau par sa mère, qui vagit comme un petit jésus de crèche peinte des milliers de fois, ou comme le marmot qui marche à quatre pattes à la fin de *Steps* (de Zbigniew Rybczynski), visite iconoclaste de la descente des marches d'Odessa prélevées dans le film *Potemkine* d'Eisenstein.

Pardon, on a les références qu'on peut, acquises au gré de nos navigations artistiques. Mais il me semble qu'il y a, entre le vidéaste polonais et le dramaturge italien un fond commun, chrétien, que je repère vite pour l'avoir longtemps partagé. Et si je les rapproche c'est parce que leurs œuvres ont souvent manifesté non seulement l'impact des vibrations *catholiques* (« universelles », étymologiquement) mais aussi celles des ondes *cathodiques* (encore plus répandues). Ainsi le petit écran que Castelluci fait éteindre au début de son *Requiem* ne tarde pas à se muer en grand écran, qui ne quittera plus la scène, dont il marque le *fond*. Comme si tout ce qui advient dans le cadre – de scène – en était l'incessante projection. L'abîme réfléchi.

Adieu à Christophe (et d'autres) à l'ombre (portée) de Paik

Soudain nous fûment confinés et dès le premier jour il fallut dire adieu à un héros de nos adoles-



Christophe © Screenshot : JP Fargier

cences. Christophe, première victime célèbre du Covid, nous avait appris à écrire *sur le sable* et à crier le nom de celles qui nous chaviraient par leur beauté, nous les pauvres *marionnettes* des amours débutantes. Sa disparition nous valut un flot d'images ressuscitées, d'émissions de télé primesautières, naïves et au fil des décennies de plus en plus nostalgiques des élans premiers. Cependant ce sont ses dernières apparitions dans des films, qui nimbent d'une aura ineffable son visage toujours mangé d'ombres. Son rôle de moine dans la *Jeanne* (2019) de Bruno Dumont. Ou de vieille star refusant de partir à l'hôpital, s'enfermant chez lui, au milieu de ses instruments dans le poignant *Jukebox* (2013) d'Ilan Klipper. Où il ressasse la même note et répète en boucle : « Je suis grand. Il faut écouter les nuances. » Lumineux. Et un soir la Cinémathèque Française offrit à son guichet gratuit (nommé Henri en hommage à Langlois) le portrait de et « avec Christophe », réalisé en 2009 par Dominique Gonzalez-Foerster et Ange Leccia, deux poids lourds (ou moyens ?) de la Modernité. Film inédit, très attendu et pour finir assez décevant, tricoté avec toutes les affèteries d'un « film d'artiste » (c'est un genre), à coups de flous, de plans chavirés, obscurs, de propos inaudibles, de bribes de tout et de rien. Où surnagent quand même deux ou trois moment notables. Qu'aucune émission de télévision, si charmante soit elle, n'avait réussi à glaner. Merci les artistes !

Il y a ce moment où Christophe, qui cultivait la coquetterie d'être son propre styliste, se taille un costume de scène en découpant les manches et le col d'une chemise Zara. Assis par terre dans un



Olympe de Gouges © Name June Paik

couloir de son appartement encombré (qu'il offrait en spectacle à chaque reportage sur lui), il bataille avec de mauvais ciseaux contre le tissu de basse extraction pour se confectionner un T-shirt unique. Ou alors cette recherche d'un disque à insérer dans un énorme juke-box (il en possédait plusieurs). Mais il y a surtout ce surgissement furtif, fulgurant, d'une sculpture de Nam June Paik au milieu d'un concert donné par le chanteur au Musée d'art moderne de la ville de Paris (en hommage amical à Gonzalez-Foerster qui y expose).

Tout à coup, au hasard d'un balayage chaotique d'une foule se trémoussant, clignotent les écrans de la statue d'Olympe de Gouges, posée devant la fresque de la Fée Electricité peinte par Raoul Dufy. Lueurs d'ailleurs, couleurs vives striant la nuit un bref instant. Un ange passe et ce n'est pas Leccia, mais Paik, qu'il se nomme. Secousse, tremblement de territoire. Renversement immédiat de perspective. Main tendue, depuis l'éternité, d'une déesse démocratique (Olympe de Gouges a écrit la Déclaration des Droits des Femmes au moment où d'autres rédigeaient la déclaration des droits de l'Homme) à un petit soldat de la célébrité, une célébrité bâtie à coups de mots (bleus) et d'airs entêtants. À part les signataires du film, bien peu de gens pourront nommer cette Figure étrange et l'artiste qui l'a créée (à la demande de Dany Bloch et de Suzanne Paget, alors maîtresses femmes de ce Musée). Dommage ? Peu importe. Bénissons ce hasard.

Il n'a cessé de briller (pour moi) comme un adieu, chaque fois qu'il fallait, au long de ces deux mois, saluer un artiste, un.e ami.e qui partait (pas forcément victime du virus meurtrier, la Mort a plus d'une arme dans son sac). Après Christophe : Manu Dibango, Luis Sepulveda, Lee Konitz, Hélène Chatelain, Helin Bölek, Ibrahim Gökçek (morts de grève de la faim en Turquie), Michel Piccoli. Tous partis retrouver la lumière de Paik.

© Jean-Paul Fargier, - Turbulences Vidéo #108

Split-Screen

par Alain Bourges

Il peut paraître indécent, à cette heure précise, de parler d'esthétique. Les questions d'esthétique valent pour ceux qui sont en bonne santé et ont le ventre plein.

Force est, néanmoins, de constater que la « mise à demeure »[1] de l'ensemble de la population a réveillé certains des liens sociaux engourdis. On se téléphone, on s'écrit, on prend des nouvelles. Quand les bureaux et les usines ralentissent, internet prend le relais et accélère les échanges tandis que la télévision réaffirme son empire. Immédiatement, ces liens sociaux revivifiés ont trouvé leur représentation, leur forme esthétique. Oh certes, celle-ci n'est pas tout à fait nouvelle, mais elle traduit si bien cet éclatement de la société en une multitude de petites cases individuelles qu'il est impossible d'évoquer le confinement sans lui rendre justice. Je parle - on l'aura deviné - du split-screen, cette division de l'image en plusieurs parties, qui n'eut pas une grande destinée au cinéma en dépit d'une vogue dans les années 60-70, mais qui s'épanouit à la télévision.

Un exemple : depuis le 22 mars, cette belle leçon de cuisine donnée sur M6 par un chef, Cyril Lignac, à des « amateurs » répartis chez eux, dans leurs cuisines, sous l'oeil de leurs téléphones portables. Un intrus surgit même, sans doute un ami de l'animateur, pour demander ce qui se passe, comme un voisin se pencherait à sa fenêtre pour s'enquérir des activités du voisin.

Car le split-screen est l'une de formes où se manifeste le plus évidemment ce qui fait que la télévision est de la télévision : l'effet de direct. Deux espaces ou deux temps différents se retrouvent en effet présents à l'écran au même moment. En direct l'un par rapport à l'autre et les deux vis à vis de nous. Ils ne se succèdent pas, comme au cinéma, ils ne se raccordent pas, ils s'accordent.

La télévision partage ceci avec la science : elle commence par la comparaison. Godard l'a bien compris avec ses formidables *Histoire(s) du Cinéma* mais, bien avant, Nam June Paik a propulsé le concept au travers de ses vidéos et ses installations jusqu'à ce point d'orgue que furent ses émissions par satellite : *Good Morning M.Orwell*, *Good Bye M.Kipling* et *Wrap around the World*. Avec lui, la comparaison devient addition, multiplication, division, redondance, contrepoint, harmonie, dissonance… en un mot : musique.

Parmi les séries, le split-screen a donné par exemple *24 heures chrono* et ses actions simultanées.

Ailleurs, dans les journaux télévisés, par exemple, la pratique du duplex est si commune qu'il est passé dans les habitudes que le journaliste du plateau s'entretienne avec le correspondant de New York ou de Pékin, côté à côte à l'écran.

1 - L'expression est de Marc Mercier.

Mais ce que l'épidémie a inventé, c'est l'extension de cette forme visuelle hors de la télévision, son appropriation comme extension d'une pratique sociale. Aux habitants d'immeubles en vis à vis, dans des villes d'Italie, qui improvisent de joyeux concerts, chacun à son balcon, répond le chanteur Cali, par exemple, qui organise ses répétitions avec ses musiciens, à distance, par « multicam », autre nom du split-screen.

Ou c'est L'International Opera Choir qui, en réponse à un décret du 4 mars interdisant tout spectacle en Italie, réunit à l'écran ses choristes, chacun chez lui, devant son téléphone portable, pour nous livrer le célèbre *Va Pensiero* du *Nabucco* de Verdi. L'Orchestre philarmonique de Nice et l'Orchestre national de Lyon lui ont emboîté le pas avec respectivement l'inévitable *Boléro* de Ravel et la non moins inévitable *Arlésienne* de Bizet. Plus invraisemblable est le split-screen bricolé pour *N'oubliez pas les paroles*, l'émission de jeu animée par Nagui où l'on a fixé sur la tête de mannequins censés représenter le public des petits panneaux d'incrustation où apparaissent les visages de téléspectateurs en direct par webcam. Nagui se donne le luxe d'interviewer ces pseudo-spectateurs, en direct.

« Aujourd'hui, monstre à mille yeux, le *split-screen* (nous) surveille peut-être plus qu'il (nous) réveille, le débat est ouvert. Mais, alors que la vie se démultiplie et se contrôle chaque seconde davantage via les caméras accrochées dans les rues, ou derrière les faux miroirs de la *télé réalité*, jusque dans les visions panoptiques de Google Earth, nous sommes de plus en plus partout absorbés et digérés (dirigés ?) par des écrans, dématérialisés, éparpillés aux quatre vents. Etat des lieux d'un monde où, pour emprisonner, on ne vous immobilise plus, mais où on vous disperse à l'infini. *Trop de contrôle décompose*, pourrait être ainsi le cri sourd, voire le spleen, de bien des *split-screen* contemporains. » nous disait le critique Alexandre Tylski[2], héritier de l'antique méfiance des cinéphiles à l'égard d'un procédé si outrageusement contraire au montage cinématographique autrefois théorisé par André Bazin[3]. La nostalgie cinéphile ressemble par bien des points à une nostalgie du monde de l'enfance, ce monde fusionnel, continu et uni. La robe sans couture du réel...



N'oubliez pas les paroles © M6

Il faut aujourd'hui se rendre à l'évidence : les coutures ont craqué. Mais plutôt que de traduire une fragmentation du monde, le split-screen est au contraire devenu l'expression la plus efficace d'une cohésion sociale née au cœur de l'état de confinement, d'une résistance contre la fragmentation. Il en est l'outil et la traduction visuelle, il fait émerger la puissance collective, que ce soit à la télévision ou sur les téléphones portables avec Skype ou FaceTime. On manifestait sur les boulevards depuis qu'Hausmann nous avait empêchés de nous barricader dans les ruelles. Maintenant que l'on nous confine, la télévision et ses dérivés nous ouvrent l'immensité des écrans. À nous la Liberté !

© Alain Bourges - Turbulences Vidéo #108

2 - Dans : *Le split-screen audiovisuel. Contemporanéité(s) d'une figure*, Positif n° 566, avril 2008.

3 - Qu'aurait-il écrit sur *El Año del Descubrimiento*, le film de Luis López Carrasco entièrement en split-screens et qui vient le reporter le grand prix de Cinéma du Réel ?

Prima il punto Journal d'une expo confinée

par Christine Maigne

Fin février 2020. C'était il y a une éternité, l'époque où l'on commençait à se faire moins la bise, mais où les notions de confinement semblaient encore très exotiques.

Un an avant, j'avais rencontré Irene Ranzatto, qui dirige la Galerie Bruno Lisi à Rome et m'avait invitée à faire une exposition en mars. Je faisais les derniers tests d'installation dans mon atelier pour cette exposition qui serait articulée autour de l'émergence des points et que j'avais intitulée « Prima il punto ». J'organisais mon déplacement à Rome, tout en redoutant son annulation éventuelle comme l'Italie, très touchée par la pandémie, venait de confiner une partie de la Lombardie. Se préparer à une exposition personnelle avec un doute sur son maintien est assez inconfortable mais après dix jours de tergiversations, l'expo n'étant pas annulée, je me décidais à y aller, rassurée par le fait que Rome et le sud étaient finalement peu touchés par la pandémie, pas plus que la région parisienne où l'on venait de déceler un cluster important.

Rome - Mardi 03 mars. J'arrive à Rome et me rends Via Flaminia à AOC F58, la résidence d'artistes historique de Rome près de la Piazza del

Diary of a confined exhibition

End of February 2020. It was a lifetime ago. People were starting to kiss each other less, but notions of lockdown still seemed very exotic. A year ago, I had met Irene Ranzatto, who runs the Bruno Lisi Gallery in Rome and she had invited me for a solo show in March. I was doing the final installation tests in my studio for this exhibition «Prima il punto», which would revolve around the emergence of dots. I was organizing my trip to Rome, while fearing its possible cancellation as Italy, very much affected by the pandemic, had just confined part of Lombardy. Preparing for a personal exhibition while doubting it will be maintained is rather uncomfortable but after ten days of prevarication and the exhibition not being cancelled, I decided to go anyways. I was reassured by the fact that Rome and the south were finally little affected by the pandemic, no more than the Paris region where an important cluster had just been detected.



Atelier à Paris, fin Février © Photo : Christine Maigne



Rome - 3 mars - Entrée de AOC F58 © Photo : Christine Maigne

Popolo où se trouve la galerie. Une première après-midi sympathique pour planifier l'organisation avec Irene, réunir le matériel nécessaire pour le montage avec Enzo, un des résidents qui assiste les artistes pour le montage des expos.

Je croise d'autres personnes dans le lieu, ils me serrent la main ou me font la bise et blaguent gentiment sur les Français à qui l'on a recommandé de ne plus le faire. On me montre une vidéo qui circule sur les portables italiens où l'on voit les Français mettre en pratique quelques alternatives amusantes au serrage de main.

Je suis rassurée, la situation ici est plutôt détendue et je me félicite d'avoir maintenu mon déplacement.

Rome - Tuesday, March 3rd. I arrive in Rome and go to AOC F58 on Via Flaminia near Piazza del Popolo, the historical artist residency in Rome where the gallery is located. It is a nice first afternoon to plan the organization with Irene, and gather the necessary material with Enzo, one of the residents who assists the artists in the setting up of exhibitions.

I meet other people in there, they shake my hand, give me a kiss and joke nicely about France where kissing has been banned. I am shown a video that went viral which shows French people putting some amusing alternatives to shaking hands into practice.

I am reassured, the situation here is rather relaxed and I am glad I came.



Rome - 4 mars © Photo : Christine Maigne

Mercredi 4 mars. Les choses sérieuses commencent, je fais mes choix de répartition de la trame sur les murs, sorte de « calepinage » à ajuster, je tends des fils plombés par des poids avec Enzo pour marquer les repères de ma trame et l'horizontalité. Je m'imprègne de l'espace pour définir les zones où la trame va frémir, se brouiller par l'incidence de points noirs et leur croissance en épaisseur et où l'organicité va surgir du mur.

Je colle des pois noirs, encore des pois, un mur, deux murs, le début du troisième.

Jeudi 5 mars. J'essaie d'arriver plus tôt, car j'ai presque fini la trame de fond et j'ai hâte d'aborder la deuxième phase aléatoire plus intuitive, car c'est là que tout se joue. Je suis immergée dans mon projet, excitée par la mise en place in situ. Heureuse, je traverse le Tibre à pied pour rejoindre le lieu et contemple la vue du pont et les reflets sous le soleil du matin.

Wednesday, March 4th. Things get serious, I choose the distribution of the dot grid on the walls, a lay out to be adjusted. With the help of Enzo, I stretch strings attached to weight in order to mark the verticals of my grid. I impregnate myself with the space to define the zones where the weft will quiver, become blurred by the incidence of black dots and their growth in thickness and where organicity will emerge from the wall.

I glue black dots, more dots, a wall, two walls, the beginning of the third one.

Thursday, March 5th. I'm trying to get there early because I'm almost done with the background and I cannot wait to get to the more intuitive random second phase, because that is where it all comes down to. I'm immersed in my project, excited by the in situ implementation. Happy, I cross the Tiber on foot to reach the place and contemplate the



Rome - 5 mars © Photo : Christine Maigne

Je suis un peu coupée dans mon élan par Irene qui m'accueille et m'annonce désolée que le vernissage ne pourra pas avoir lieu lundi, car les regroupements dans les lieux public sont interdits dans toute l'Italie, mais qu'il sera possible d'ouvrir l'expo. Elle me laisse le choix : soit je continue et nous prolongeons pour pouvoir faire un vernissage décalé, soit nous reportons l'expo à octobre. Après réflexion, je décide de continuer, rassurée tout de même par la possibilité de prolongation.

Difficile de se remettre au travail, l'énergie du matin semble soudain perdue, des forces contraires me démobilisent. Le déjeuner chaleureux sur place à plusieurs se termine devant les infos à la télé sur le corona et le témoignage d'un médecin dont je ne comprends que des bribes.

Je me remets lentement au travail l'après-midi.

Vendredi 6 mars. Je parviens enfin à me remobiliser dans cette atmosphère étrangement fébrile.

view from the bridge and the reflections under the morning sun.

As I walk into the space, I am a little cut off by Irene who tells me that the opening cannot take place on Monday due to gatherings in public places beeing forbidden throughout Italy. She reassures me that we will still be able to open the exhibition. She gives me a choice: either we continue and we extend the exhibition to be able to make a staggered opening, or we postpone it to October. After some thought, I decide to continue, reassured all the same by the possibility of extension.

Difficult to get back to work, the energy of the morning seems suddenly lost, contrary forces demobilize me. The warm group lunch ends with a tv spot news about the corona and the testimony of a doctor, of which I understand only bits and pieces.

I slowly get back to work in the afternoon.

Friday, March 6th. I finally manage to re-mobilize myself in this strangely feverish atmosphere.



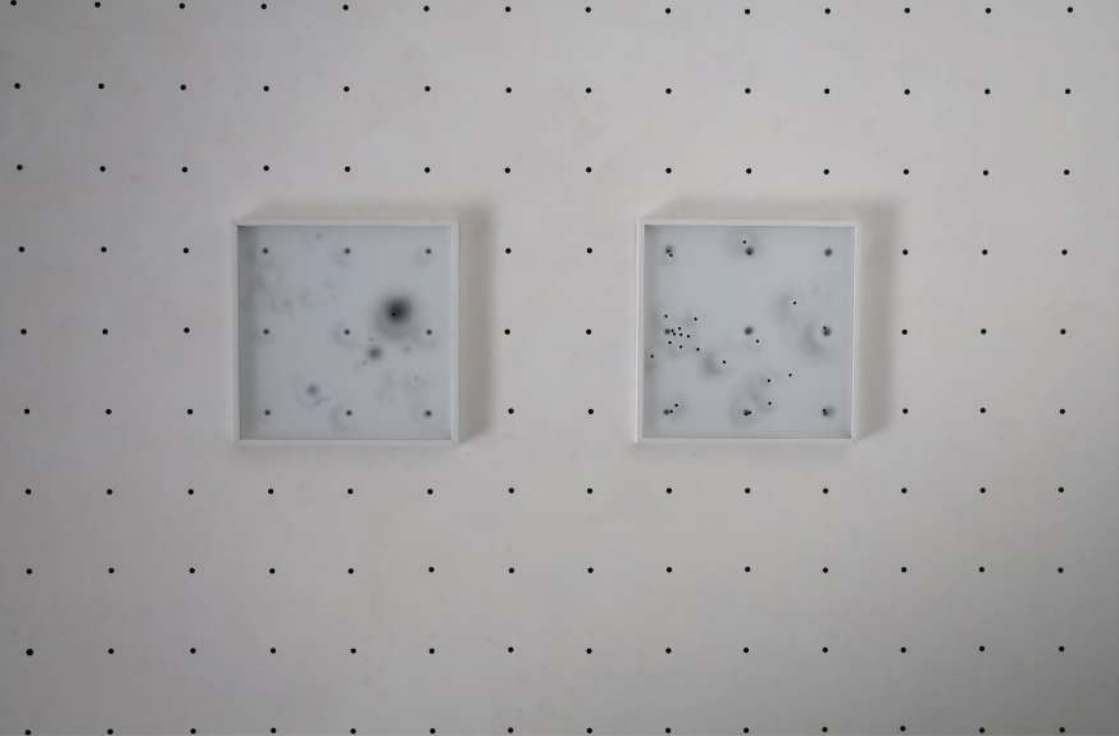
Rome - 6 mars © Photo : Christine Maigne

J'oublie le contexte ambiant qui s'alourdit, je le mets en sourdine pour poursuivre mon installation, je suis enfermée dans mon îlot de blancheur clinique qui contraste avec l'apparence extérieure de Rome, les couleurs chaudes et un peu défraichies des murs sous le soleil. Mais parfois je me demande ce que je fais là, et je m'interroge sur cette contamination incontrôlable qui se dessine sous mes doigts…

Il faut juste rester à l'écoute du mur qui me guide. Les pois se multiplient et parasitent la trame, prennent du volume. À la fin de la journée les points m'obsèdent et se brouillent, difficile de regarder avec sérénité et recul. Je ne sais si je dois en mettre encore, où et combien, de quelle taille et épaisseur. Il faut maintenir une tension, sa-

I forget about the heavy ambient context, I mute it to continue my installation, I am locked in my island of clinical whiteness that contrasts with the exterior appearance of Rome, it is the warm and slightly faded colours of the walls under the sun. But I cannot help wondering what I am doing there, and what the uncontrollable contamination taking shape under my fingers is about...

I just have to stay tuned to the wall that guides me. The dots multiply and interfere with the weave, take up volume. At the end of the day the dots obsess me and get blurred. They become difficult to look at with serenity and distance. I don't know if I should put any more, where and how many, how big and thick. To maintain tension, you need to decide when to stop, and not cover everything



Rome - 7 mars © Photo : Christine Maigne

voir s'arrêter, ne pas tout couvrir et envahir trop, rester dans la latence, laisser parler le vide.

Je ne pourrai pas terminer aujourd'hui.

Samedi 7 mars. Je poursuis le travail sur les murs, en prenant mon temps pour densifier un peu certaines zones de développement. Nous plaçons les cadres en coïncidence avec la trame de fond. C'est probablement fini même si j'ai toujours du mal à en être sûre.

L'après-midi, je me promène dans Rome, visite le Château Saint-Ange. Je réalise à présent que c'était son dernier jour d'ouverture.

Nous dînons au restaurant comme si de rien n'était, ça sera la dernière fois avant longtemps. J'apprends que tous les sites touristiques seront fermés le lendemain, y compris les sites extérieurs comme Ostia antica. La situation paraît un peu absurde, mais il y a toujours Rome.

Dimanche 8 mars. Je passe à la galerie le matin et l'ambiance est plus lourde, j'apprends que le

and invade too much, stay in latency, let the void speak.

I will not be able to finish today.

Saturday, March 7th. I am continuing the work on the walls, taking my time to slightly densify some developping areas. We place the frames to match with the background. It is very likely finished, although I cannot be sure.

In the afternoon, I walk around Rome and visit the Castel Sant'Angelo. I now realize that it was its last opening day.

We dine at the restaurant as thought nothing was wrong, it will be the last time for a while. I learn that all the tourist sites will be closed the next day, including the outdoor ones like Ostia antica. The situation seems a bit absurd, but there is always the city.

Sunday, March 8th. I go to the gallery in the morning and the atmosphere is heavier. I learn that the north of Italy is quarantined, and that museums,



Rome - 8 mars © Photo : Sylvain Kahane

nord de l'Italie est mis en quarantaine, les musées théâtres et cinémas fermés dans toute l'Italie. Irene m'annonce que nous ne pourrons pas ouvrir l'expo comme prévu. Et là, plus de pression, plus rien... J'avais renoncé au vernissage, je dois à présent renoncer à l'ouverture de lundi, repoussée à une date inconnue.

Il me reste encore cinq jours ici. Place Santa-Maria du Trastevere, les terrasses sont pleines, il fait beau, un bistrotier plaisante sur l'obligation de distanciation entre tables, que personne n'applique.

Lundi 9 mars. Encore quelques finitions dans l'expo ça et là pour respecter cette date d'ouverture qui n'existe plus.

Les musées sont fermés, mais les églises sont toujours là, presque vides malgré les portes

theatres and cinemas are closed all over Italy. Irene tells me that we will not be able to open the exhibition as planned. All of a sudden: no more pressure, nothing... I had given up on the opening night, now I have to give up on any opening at all, in the near future.

I still have five days left here. The terraces Piazza di Santa Maria in Trastevere are full, the weather is beautiful, a waiter jokes about the obligation of distance between tables, which nobody applies.

Monday, March 9th. I do the finishing touches in the exhibition here and there to meet this opening date that no longer exists.

The museums are closed, but the churches are still there, almost empty in spite of the wide open doors. Foreign tourists are getting rare.



Rome - 10 mars © Photo : Christine Maigne

grandes ouvertes. Les touristes étrangers se font rares.

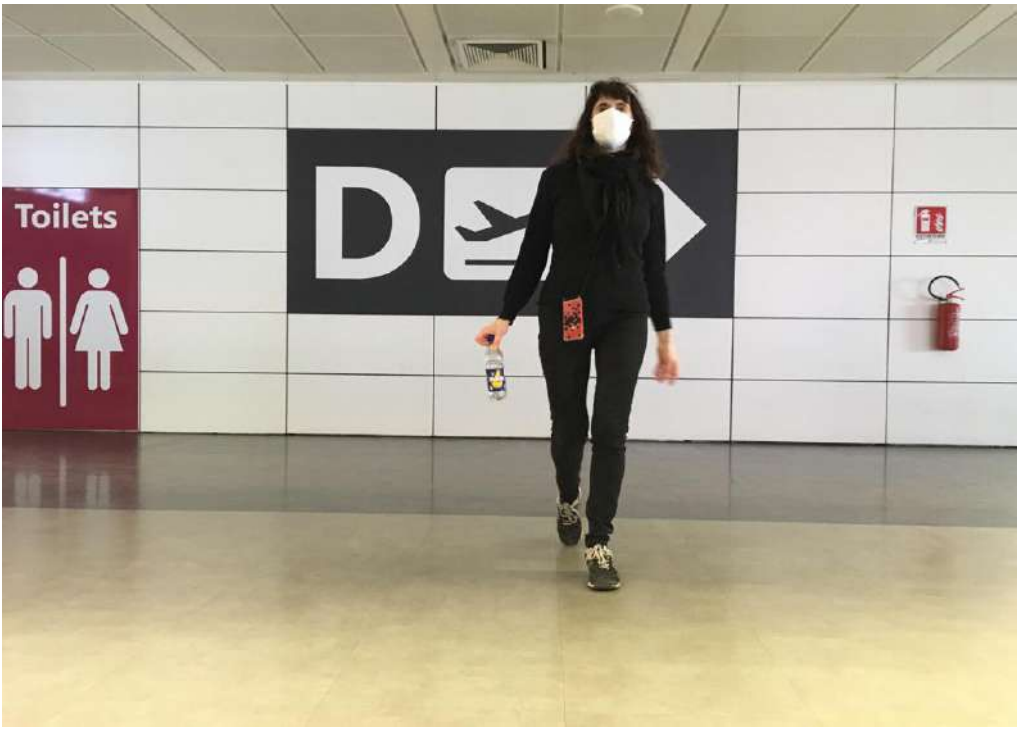
Je suis loin de la galerie quand Irene m'appelle pour me dire que malgré son mail rectificatif, quelques personnes sont quand même venues au vernissage. Je tente de revenir avant leur départ, mais à mon arrivée seul Igino est encore là, mon seul visiteur avec qui je discute longuement. Il parle un français impeccable, a été professeur d'économie à l'université et fréquente assidûment les galeries. Il n'avait pas réalisé que tout s'était arrêté et reste un peu interloqué. Comme une coïncidence c'est juste ce soir-là, le jour du vernissage initial, que Giuseppe Conte décrète le confinement de toute l'Italie.

Mardi 10 mars. Les deux critiques avec qui j'avais rendez-vous dans l'expo dans la semaine ne veulent et ne peuvent plus sortir. À quoi bon rester encore à Rome ? J'avance à mercredi mon retour prévu vendredi. Les vols commencent à

I am far from the gallery when Irene calls me to tell me that despite her corrective email, a few people still came to the opening. I try to come back before they leave. When I arrive the only person left here is Igino, my only visitor with whom I talk at length. He speaks impeccable French, has been an economics professor at the university and assiduously attends the gallery openings. He had not realize that everything had stopped and is a bit puzzled.

Giuseppe Conte decreed the lockdown of the whole of Italy coincidently on that very initial opening evening.

Tuesday, March 10th. The two critics with whom I had an appointment at the show this week are obviously unwilling and unable to go out anymore. What's the point of staying in Rome any longer? I am bringing my planned return on Friday forwards to Wednesday. Flights are starting to get cancelled, it would be wiser to leave immediately, but



11 mars © Photo : Sylvain Kahane

être annulés, il serait plus sage de partir immédiatement, mais je décide de rester encore la journée, car je tiens à prendre des photos de cette expo sans visiteurs bientôt invisible.

On m'a parlé d'une déclaration à remplir mais, naïve et inconsciente, je pense que ce n'est que pour les Italiens.

L'après-midi, la ville est déserte, on croise encore quelques touristes perdus, on commence à voir des personnes masquées. La piazza del Popolo vide est inquiétante presque sublime.

Dernier moment à la galerie. Je suis surprise par la lumière naturelle qui entre un court instant dans la pièce en début d'après midi. Spots éteints, le lieu est traversé par un rayon de soleil qui transforme l'espace. Il disparaît, plonge le lieu dans la pénombre et affirme le vide. L'expo restera encore

I decide to stay the whole day, because I want to take pictures of this soon to be invisible empty exhibition.

I've been told about a declaration to fill out, but I naively think it only applies to Italians.

In the afternoon, the city is deserted. We still run into some lost tourists but we start to see people wearing masks. The empty Piazza del Popolo is disturbingly almost sublime.

Last moment at the gallery. I am surprised by the natural light that enters the room for a short moment in the early afternoon. Spotlights out, the place is crossed by a sunbeam that transforms the space. It then disappears, plunging the place into darkness and asserting the emptiness. The exhibition will remain in the half-light for many more days, sometimes awakened by a ray of sunshine in the afternoon.



Rome - 10 mars © Photo : Christine Maigne

de nombreux jours dans la pénombre réveillée parfois par un rayon de soleil l'après-midi.

11 mars. À l'aéroport de Fumicino, les tableaux de départ sont remplis de vols annulés, je parle avec un couple d'anglais égarés qui se demandent comment rentrer à Londres. Pour la première fois, je mets un masque, souvenir d'un voyage au Japon, où il y en avait partout.

À Paris, je me retrouve dix jours en arrière pour vivre une deuxième fois l'implacable processus de confinement. Les gens ont l'air encore insouciants, mais j'imagine déjà la suite, sans trop y croire encore.

12 mars. Emmanuel Macron annonce la fermeture des écoles et universités en France

16 mars. Annonce du confinement pour le mardi 17 mars à 12h.

26 mai. On me propose de rouvrir l'exposition en octobre, soit après un sommeil de 7 mois.

© Christine Maigne, Rome
- Turbulences Vidéo #108

March 11th. At Fumicino airport, the departure boards are full of cancelled flights, I talk to a lost English couple wondering how to get back to London. I put on a mask for the first time. It was a souvenir of a trip to Japan, where they were sold everywhere.

As I get to Paris, I find myself ten days back and live the implacable process of lockdown a second time. People still look carefree, but I can already imagine what happens next, without really believing in it yet.

March 12th. Emmanuel Macron announces the closure of schools and universities in France.

March 16th. Containment announcement for Tuesday, March 17 at noon.

May 26th. I am offered to reopen the exhibition in October, after a sleep of 7 months.

© Christine Maigne, Rome
- Turbulences Vidéo #108

No Lockdown Art

propos recueillis par Stephan Dunkelman

Dès le début du confinement, interpellé comme de nombreux autres créateurs et opérateurs culturels sur nos modes relationnels à l'œuvre physiquement perturbés, Philippe Franck s'est interrogé, avec Transcultures, Centre des cultures numériques et sonores en Belgique et le réseau international des Pépinières européennes de Création dont la coordination est basée en France, sur la nécessité d'inventer d'autres formes de connections créatives susceptibles non seulement de pallier à un certain manque dans cette période où le virus a grandement perturbé le fonctionnement habituel d'un monde de la culture.

Il constate sa remise en question qui ne peut faire l'économie d'une intégration des enjeux de la crise sociétale/écologique/économique à laquelle nous devons tous faire face, pour réussir à se développer, de manière exploratoire et imaginative, une fois revenu à « l'anormal ».

Pépinière pour créations dé/confinées connectées

Pourquoi avoir lancé le projet *No Lockdown Art (NoLA)* ? Comment est-il né ?

Philippe Franck : Comme je l'ai écrit dans un texte publié en avril sur le site pepinieres.eu et intitulé « repenser nos modes de créations relationnels », notre mission première en ces temps mutants et exigeants, est de soutenir les créateurs dans leur essentielle indiscipline à concevoir, produire, diffuser, expérimenter des œuvres et des projets collectifs susceptibles de nous ouvrir l'horizon au-delà des flammes apocalyptiques. Aujourd'hui, plus que jamais, ils ne peuvent faire l'économie d'une « ré-écriture de soi » indissociable d'un « humanisme du soin », comme nous l'a rappelé justement la philosophe et psychanalyste Cynthia Fleury, connecté tant à la multiplicité de nous-mêmes et des autres qu'à notre *amor mundi*[1] comme di-

1 - « Il s'agit d'un monde qui se constitue comme un espace-temps dès que les hommes sont plusieurs – non pas les uns avec les autres ou les uns à côté des autres, mais une simple pluralité suffit ! (le pur entre) – (le monde) dans lequel nous construisons ensuite nos bâtiments, dans lequel nous nous installons, nous voulons laisser quelque chose de permanent, auquel nous appartenons dans la mesure où nous sommes pluriels, auquel nous restons toujours étrangers dans la mesure où nous sommes aussi singuliers, ce n'est d'ailleurs qu'à partir de cette pluralité que nous pouvons définir notre singularité. Voir et être-vu, entendre et être-entendu dans l'entre.» Hanna Arendt, *Journal de la pensée* (1950-1973), cité par Catherine Coquio dans son texte *Hanna Arendt : Amor mundi/Croire au monde* paru le 23/03/2020 sur eduscol.education.fr

sait Hanna Arendt pour qui le monde se constitue comme un « espace-temps » à partir de « l'entre ». Je crois aussi, et cette crise qui n'est que l'apéritif d'une multi crise plus profonde le prouve, que habiter le monde suppose de faire le monde et le vouloir sans cesse : « il n'est pas donné et ne peut être possédé, pas plus qu'arrêté dans une forme »[2]. Notre travail dans Transcultures, depuis ses origines voici bientôt 25 ans, mais aussi dans les Pépinières européennes qui accompagnent et promeuvent, depuis près de trois décennies sous des régimes et directions différentes, les échanges internationaux et la mobilité pour les artistes contemporains de toute discipline, se situe bien dans cette « entre » aussi singulier que multiple, dans cette constellation bouillonnante de relations créatives. Cette pandémie n'a fait que renforcer un questionnement existentiel (pour nous : comment mener à bien les missions que nous nous sommes données et qui doivent également être modulées en fonction des tribulations planétaires ? A qui nous adressons-nous exactement ? Comment toucher et relier ces « micro publics » perdus dans la masse hypnotisée par l'hyperspectacle du vide ?) et entériner ce que le vénérable Edgar Morin appelle, dans son récent « tract de crise », notre « festival d'incertitudes » fustigeant, comme nous ne cessons avec d'autres passeurs de le faire, la pensée disjonctive et réductrice qui règne dans notre civilisation obsédée par la performance et la rentabilité responsable des désastres en cascade que nous avons commencé à vivre.

Il me semblait qu'il fallait aussi témoigner (et inviter d'autres voix libertaires à le faire) de cette période souvent décrite comme « inédite », « étrange », « anxiogène »… sans céder aux sirènes de « l'effondrisme » ni ignorer la portée de ce qui ne serait, peut-être, qu'une parenthèse dans notre fuite en avant pour revenir à « l'anormal ».

Comme le remarque encore Edgar Morin, « la crise dans une société suscite deux processus contradictoires. Le premier stimule l'imagination et la créativité dans la recherche de situations nouvelles. Le second est soit la recherche du retour à une stabilité passée, soit l'adhésion à un statut providentiel, ainsi que la dénonciation ou l'immolation d'un coupable »[3].

Optant pour une attitude pro active avec les armes créatives qui sont les nôtres sans pour autant opérer un travail de réflexion qui n'est pas près de s'arrêter, nous avons donc lancé, au début du confinement, notre nouvelle coupole *Creaconnections* qui regroupe diverses initiatives qui trouvent, sur nos sites, un accompagnement et une diffusion en ligne, et le sous-programme *No Lockdown Art (NoLa)* qui lui-même se décline en plusieurs projets. Si les créateurs peuvent être confinés, la créativité en soi ne peut l'être et on sait bien, de nombreux exemples historiques toutes disciplines confondues le montrent, que l'augmentation de difficultés sociales, sociétales ou économiques a plutôt tendance à booster le besoin de s'exprimer coûte que coûte avec une inventivité décuplée. NoLA a donc soutenu et diffusé divers projets artistiques en ligne réalisés, finalisés ou initiés pendant la période de confinement.

Un déclencheur me concernant a été aussi la situation que j'ai connue en mars au Québec où je participais à une manifestation avec des performers et auteurs belges (Maja Jantar, Bertrand Périgno, Pascal Leclercq, ces deux derniers en plein lancement de leurs ouvrages publiés aux éditions Rhizome) et québécois (Catrine Godin) dans le cadre du Mois de la Poésie dans le cadre des échanges *E-critures hybrides* que nous menons

2 - Catherine Coquio, *Hanna Arendt : Amor mundi/Croire au monde* paru le 23/03/2020 sur eduscol.education.fr

3 - Edgar Morin, *Un festival d'incertitudes*, Tracts de crise Gallimard, avril 2020, p.8.



Poesie sonore remix - version quarantaine remix, Montréal, mars 2020 © Catrine Godin+Paradise Now

avec Productions Rhizome (Québec) qui fêtait ses 20 ans de rencontre et de création entre littérature vivante et interdisciplinarités contemporaines. Après un événement, par ailleurs très réussi, à Québec dans une salle de bal où on a senti déjà que l'ambiance générale s'alourdissait, celui prévu dans une salle à Montréal a été changé, alors que le confinement venait d'être décrété là-bas, en live streaming event que nous avons fait, en semi improvisation, à la suggestion de Simon Dumas, directeur artistique de Rhizome et également auteur et « metteur ensemble » de talent, dans un appartement où logeaient les artistes. Ce fut une belle expérience de performances audio poétiques (dont il reste la trace sur Youtube sous le nom de *Poésie remix – version quarantaine*) réellement partagées entre nous et avec les internautes qui a contribué à me donner l'énergie, une fois que j'ai pu revenir in extremis en Belgique à lancer, avec ma vaillante équipe, le programme *Creaconnections* et, dans un ici et maintenant certes inquiétant mais aussi stimulant car demandeur de changements fondamentaux, l'initiative *No Lockdown Art*.

Concrètement, quels types de projets ont été repris dans NoLA ?

Nous avons aussi soutenu le projet *Fenêtres d'écoutes/Listening windows* initié par notre complice Gilles Malatray (desartsonnants), une invitation à ouvrir sa fenêtre et à enregistrer le paysage ambiant ou le décrire vocalement/textuellement/graphiquement. Dans un second temps, nous allons inviter des créateurs sonores à composer des pièces à partir de ces sons récoltés et réunir les meilleurs pour un album sur notre « alter label » Transonic dédié aux créations audio autres et à leurs relations avec d'autres disciplines. De même, les différents épisodes sonores du projet de Ludovic Emery *Travel without moving!* ou comment voyager sans se déplacer, constitués de montages d'enregistrements naturalistes réalisés durant ses précédents voyages, balades et explorations de



Silent Noise (video poem), Tamara Laï © No Lockdown Art

sites seront publiées pendant l'été sur le Bandcamp de Transonic avant de sortir sous forme d'album à la rentrée. Nous sommes également en train de constituer un catalogue en ligne avec notamment une série de vidéos ou œuvres numériques soutenues par les Pépinières. En guise d'apéritif, et dans le cadre de NoLA, nous avons diffusé et soutenu le vidéo-poème *Silent Noise* finalisé pendant le confinement par l'artiste multimédia belge Tamara Laï qui a également réalisé, dans sa bonne lancée, *Some lockdown meditations*, puis nous avons mis en ligne la dernière édition (la septième) du cadavre exquis vidéographique (*ECVP*) coordonné par la créatrice/curatrice brésilienne Kika Nicolela réalisé avec le concours de plusieurs artistes internationaux à l'occasion de la biennale Transnumériques début mars et annonciatrice de l'atmosphère de crise que nous avons vécu plus durement par la suite.

Nous avons aussi commandé à plusieurs auteurs de pays différents (Catrine Godin/Québec, Habiba Sheikh/Etats-Unis, Philippe Boisnard/France, Werner Moron, Eric Therer/Belgique…) des « correspondances confinées » (livraisons quotidiennes ou quasi via Messenger de textes poétiques, réflexions philosophiques, témoignages engagés ou décalés…) qui seront diffusées en ligne cet été (avec aussi un apport visuel) et feront prochainement l'objet de publications papier et d'un album *No lockdown Sonopoetics* – à sortir dans la récente série Sonopoetics de Transonic dédiée aux interactions entre poésie, son et image - avec des extraits de ces textes lus par leurs auteurs et d'autres invités que j'ai mis en musique (sous le nom de Paradise Now).

Dans ce registre poétique, un virus essentiel pour tenir et combattre les violences et trivialités de notre temps, nous sommes également partenaires de la biennale de la poésie et de BD « Aïe » (d'abord en ligne puis sous forme d'exposition dès que possible) initiée récemment par Lizières, un formidable centre de cultures et de



Journal confiné, Philippe Boisnard © No Lockdown Art

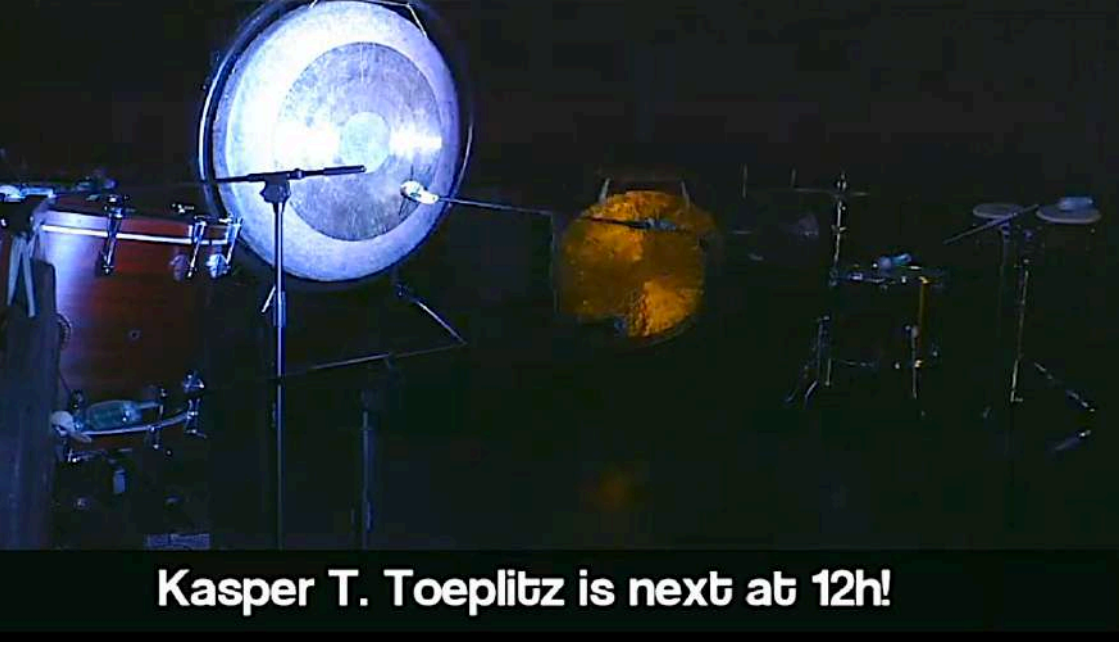
ressources imaginé par l'artiste Ramuntcho Matta[4] dans l'Aisne avec lequel nous allons lancé des résidences communes ces prochains mois.

En événement live connecté, nous avons aussi soutenu la huitième édition de Drum & madness organisé par Apo 33 (laboratoire artistique et technologique transdisciplinaire basé à Nantes) qui, pendant deux journées intenses, a fait se succéder des interventions live, en ligne, de créateurs audio et percussionnistes internationaux de grand talent parmi lesquels Chris Corsano, Lê Quan Ninh, Peter Orins, Kasper Toeplitz, Erwan Cornic, Phill Niblock / Julien Ottavi / Katherine Liberovskaya.

Nous avons aussi lancé un groupe Facebook Pépinières européennes qui a reçu des centaines de propositions artistiques initiées à partir de médiums différents (chorégraphique, cinématographique, vidéographique, multimédiatique, poétique, sonore, photographique,…) et réalisées pendant la période du confinement. Chaque jour, nous avons publié les meilleures reçues de tous les coins de la planète (donnant aussi comme une forme d'instantané d'une expression confinée internationaliste avec une belle dynamique) et nous allons en reprendre une centaine (dont une petite dizaine recevra un soutien financier) sur les sites des Pépinières et de Transcultures pour leur donner une visibilité en ligne après le confinement.

Les Pépinières européennes ont aussi soutenu le projet *Agora off*, un espace culturel en ligne particulièrement dynamique, à déclinaisons multiples (le premier festival français d'art confiné, un « campus » avec une sélection de travaux artistiques d'étudiants, une « villa création » qui est un lieu de résidence virtuelle pour des créateurs confinés ou encore un espace ouvert d'expression artistique spontanée appelé « les inconnus

4 - À lire son bel ouvrage *L'usage du temps* (Manuela éditions, 2014), en forme de correspondance courrielle avec Philippe Ducat (+ de nombreuses œuvres visuelles, dessins et photos) qui revient, avec une forme de légèreté profonde qui lui est propre, sur son œuvre pluridisciplinaire et protéiforme ainsi que ses collaborations et amitiés (avec Brion Gysin, Don Cherry, Lou Reed, Chris Marker…), à écouter son dernier opus musical post pop *96* (sorti sur Akuphone) et à visionner sa récente vidéo *Blablabla* réalisée à partir d'images que Chris Marker lui avait confiées.



Drums & Madness festival 8, Apo33 © No Lockdown Art

») conçu par les artistes français Antoine Metivier, Arnaud – NANO-Métivier et Pierre-Marie – PEM – Braye Weppe.

Ce projet parti de rien sinon d'une motivation forte de ses jeunes concepteurs, a recueilli un grand succès public et médiatique. Il nous semble exemplaire, comme d'autres soutenus sous la bannière *No Lockdown Art*, et plus généralement dans le programme *Creaconnections* qui va s'étoffer au cours des prochains mois, dans la capacité de mobilisation des différentes formes de créativité contemporaine qui peuvent aujourd'hui se saisir du réseau sans pour autant abandonner la dimension présentielle qui nous apparaît comme d'autant plus importante qu'on nous en a privé ces derniers mois mais qui ne peut faire l'économie elle aussi d'une remise en question de ces formes et de ces modes de communication/transmission/diffusion/représentation.

Plus généralement, quelles réflexions avez-vous sur ces expériences artistiques qui se sont livrées sur les réseaux pendant le confinement et l'impact du numérique dans cette période et son prolongement ?

Tout le monde a souligné, à juste titre, le renforcement de l'intégration du numérique dans nos vies quotidiennes et professionnelles (révélant également une fracture numérique) à l'occasion du confinement – pour le positif, nous permettant de rester connectés à nos proches, à des sources d'information et d'inspiration mais aussi de découvrir, parfois avec bonheur, d'autres formes d'expressions créatives. Cela soulève aussi des interrogations de fond. Dans un article qui a circulé sur la toile intitulé « The Screen New Deal » publié le 8 mai 2020 dans The Intercept, l'essayiste altermondialiste Naomi Klein se demande si « cette technologie sera soumise aux exigences de la démocratie et du contrôle public », ou si « elle sera déployée dans une frénésie d'exception, sans poser les questions critiques qui façonneront nos vies pour les décennies à venir ».



Extrait vidéo, Nung-Hsin Hu © Equisite Video Corpse Project 7 - Kika Nicolela

Pendant le confinement, la majorité d'entre nous a clairement, au nom du bien-être collectif et personnel, préféré l'exigence de sécurité à la liberté et ceux qui ont attaqué les mesures anti Covid 19 comme liberticides ont été considérés, parfois à juste titre (je pense aux « liberty rebellions » qui ont éclaté aux Etats-Unis), comme des extrémistes mais pendant ce temps-là, des stratégies inquiétantes en profitent pour se mettre en action à un haut niveau menaçant notamment notre droit à la vie privée (et l'utilisation de nos données personnelles grandement facilitée pour des grandes entreprises) pour notre futur proche. Pour Naomi Klein, ce «Screen New Deal», sorte de stratégie de choc autour de la pandémie (juteux pour les GAFAM et les grands trusts technologiques) est « bien plus high-tech que tout ce que nous avons vu lors des catastrophes précédentes ; l'avenir qui se dessine à toute vitesse, alors que les corps s'entassent encore, considère nos dernières semaines d'isolement physique non pas comme une douloureuse nécessité pour sauver des vies, mais comme un laboratoire vivant pour expérimenter un avenir sans contact permanent et très rentable ».

Pour ma part, si j'ai toujours défendu vis-à-vis de la technologie, la nécessité de la comprendre sous peine d'en être un instrument, comme une forme de realpolitik n'excluant ni une approche critique ni des envies d'utopie concrète – dont celle de la culture de l'échange des origines, préférant une intelligence collective partagée, augmentée plutôt qu'une A.I. opaque au service de la techno gouvernance et de la surveillance généralisée. Ce n'est certes pas la 5G (dans une sorte d'apologie générale de la vitesse, objet fantasmagorique de la puissance et de la modernité dont on sait avec Paul Virilio qu'elle est aussi un instrument puissant de contrôle) qui nous sortira des mutations climatiques et de l'extinction massive des espèces animales et végétales, bien au contraire mais je ne crois pas non plus dans une approche néo survivaliste ou à une forme de « catastrophisme raisonné » qui, après avoir déclaré un irrémédiable effondrement généralisé (non pas seulement d'un

modèle sociétal mais de la planète), nierait la résilience (un mot par ailleurs galvaudé pendant cette période) que l'on peut trouver aussi tant dans la complexité (celle des nœuds et des liens) de notre société que dans les solidarités qui se révèlent dans l'adversité (comme l'on a pu aussi le voir avec le confinement), pour construire une arche de Noé réservée à quelques boy scouts localistes. La mondialisation est là pour le meilleur (un réseau de relations et d'échanges et potentiellement une mise en commun des ressources et des savoirs) et pour le pire (la propagation virale, le consumérisme généralisé, l'explosion des inégalités,…) mais même si un renforcement de notre autonomie paraît nécessaire, nous ne retournerons pas à une prédominance du local ou même du national, laquelle ne pourrait pas nous sortir d'une crise qui nécessite elle aussi des mesures globales sous peine d'inefficacité.

Notre approche de la technologie doit aussi pouvoir intégrer ces enseignements et positionnements philosophiques, écologiques et au sens large politiques. Notre désir est d'encourager les créateurs à intégrer davantage ces enjeux dans leur développement et leur production artistique (et des initiatives comme NoLA et bien d'autres peuvent aider à aller dans ce sens) mais aussi de favoriser les rencontres avec les scientifiques (qui tout d'un coup avaient la cote, pendant cette pandémie, alors qu'on ne les écoute que trop peu par ailleurs), les penseurs, les stimulateurs d'idées non pas dans le sens de l'insupportable lingua nova de l'innovation marquetée dans un faux semblant d'élan bottom up de facto compresseur ou destructeur de singularités et donc de libertés. C'est dans cette perspective que nous allons lancer prochainement un nouveau programme intitulé *Tomorrow Today* que nous espérons structurant et qui s'annonce stimulant pour tenter d'éviter que notre « monde d'après » ne soit pas comme l'a avancé Michel Houellebecq, « le même qu'avant en un peu pire »

© Propos recueillis par Stephan Dunkelman - Turbulences Vidéo #108

Les projets NoLA et récentes initiatives artistiques lancées en ligne sont visibles via les sites transcultures.be et pepinieres.eu

Barely in the Park

par Stephen Sarrazin & Yangyu Zhang

Nous (Sarrazin/Zhang) étions en Corée du Sud en février dernier, avant la première montée du virus. Nous y étions pour l'exposition de Gary Hill, *Momentombs*, qui se tenait au Musée d'Art Moderne de Suwon. Le Japon à cette date était encore sous le choc de tous ces passagers atteints à bord d'un paquebot de croisière. Quelques voyageurs à peine attendaient leurs vols à l'aéroport de Narita, et le Musée de Suwon était pratiquement vide. La co-commissaire de l'exposition, Hyun Jin Park, nous indiquait que certains musées avaient déjà fermé leurs portes et que l'exposition de Gary allait probablement prendre fin avant la date prévue du 8 mars.

Le Musée Ipark de Suwon avait rassemblé le plus grand nombre d'œuvres de l'artiste à ce jour pour une exposition personnelle, disposées sur les trois galeries du musée réparties sur deux étages ; le résultat méritait un tel espace. Les galeries du musée permettaient à l'ampleur et la précision de ses installations et de ses dispositifs de langage d'exister à la fois en proximité conceptuelle, ou de souligner des pièces singulières qui firent sa renommée. Une ligne précise était tracée, de *Primarily Speaking* (1981-83) à *Place Holder* (2019), avec quelques détours explorés puis exprimés à travers d'autres formes, notamment au deuxième étage où l'on retrouvait quelques créations infographiques telles que *Attention* et *Big Legs Don't Cry* (les deux de 2005), ou les projections de *Circular Breathing* (1994). De façon plus conséquente, l'exposition soulignait combien Gary Hill était devenu un artiste dont le travail, malgré ce qu'il avait contribué à l'histoire de l'art vidéo, ne pouvait plus être contenu par une seule analyse orientée vers la spécificité de ce médium. Nous nous trouvions devant des œuvres qui faisaient appel à la vidéo, aux médias, mais qui se trouvaient aux côtés de celles qui se rapprochaient davantage de la sculpture, de la performance (du corps et de la voix), de l'écriture et de la récitation. Permettant ainsi une autre lecture de son œuvre qui le rapproche d'artistes tels que Vito Acconci et Chris Burden plutôt que de ses célèbres pairs en vidéo. J'y étais également afin de préparer le texte que j'allais rédiger pour le catalogue de l'exposition, et avec ma col-



M.A.M. de Suwon © Photo : Yangyu Zhang et Stephen Sarrazin

laboratrice Yangyu Whang[1], dont c'était le premier contact dans un tel cadre avec l'œuvre de Gary Hill, pour y concevoir les entretiens qui suivent ici son texte sur l'exposition.

© Stephen Sarrazin - Turbulences Vidéo #108

Le Musée d'Art Ipark de Suwon se trouve entre la Forteresse Hwaseong, construite à la fin du dix-huitième siècle par le roi Jeongjo de la Dynastie Joseon, et des églises catholiques de l'autre côté de la rue. À première vue, le spectateur s'attendrait à une orientation muséale plus traditionnelle en raison de l'importante dimension historique de sa géographie. Pourtant, depuis son ouverture en 2015, ce musée public fondé par l'un des plus importants groupes d'entreprises, le Hyundai Development Company, s'est consacré à l'art contemporain tout en préservant un souci d'engagement avec sa communauté et ses visiteurs, alternant les expositions entre artistes internationaux et Coréens, entre les arts visuels et les manifestations consacrées à l'architecture et au design.

L'exposition récente de Gary Hill, *Momentombs*, qui devait se tenir de novembre 2019 à Mars 2020, évoquait à la fois quelque chose de dynamique et de serein, à l'image de ce qui se tramait dans le titre. L'ensemble des œuvres se sert de l'image en mouvement en tant qu'élément de base, rusant constamment avec le temps et ses déplacements dans l'espace des moniteurs, des projections, des galeries du musée. L'artiste y déploie divers outils de média électronique (projections, LCD monitors,

1 - www.szbureau.com





Forteresse Hwaseong (à gauche) - église catholique (à droite) © Photo : Yangyu Zhang et Stephen Sarrazin

and CRT monitors) et les dispositifs qu'il met en place illustrent les possibilités raffinées de leurs échelles respectives, tant par leurs moyens techniques que par leur dimension physique. Cette présence et cette maîtrise des outils agit également en tant que leçon sur ce volet de l'histoire de l'art. Celle-ci s'accompagne d'une quiétude qui évoque parfois celle de paysages. Le mouvement en ralenti et l'assemblage des moniteurs de *Pacifier* (2014) et *Conundrum* (1995-98) touchent à quelque chose qui appelle la vidéo, la sculpture et le rouleau écrit accroché au mur. La figure incomplète de *Conundrum* frôle l'abstraction, telle une ligne de montagnes aperçue de loin et entre lesquelles on remarque quelques mouvements, quelques vacillements. Dans la pièce *Crossbow* (1999), les trois petits moniteurs CRT accrochés au mur avec leurs câbles flottant devant semblent représenter un bassin, tandis que *I Believe It Is an Image in Light of the Other* (1991-92) devient une forêt, et *Cutting Corners Creates More Sides* (2012) pratiquement un marais. Au sein de tels paysages, la présence physique du dispositif, des images et des sons met en place une intertexualité qui incarne ce que Gary Hill nomme le « language based art ».

À mon sens, cette exposition portait sur les êtres humains. Le premier étage se préoccupait de révéler ces œuvres qui allaient élargir la manière dont nous regardons et percevons le monde, tandis que l'étage suivant souligne une poétique de la qualité humaine, de son identité, en utilisant les langages propres à chaque médium, par exemple avec la pièce *Depth Charge* (2009-12) et ses moniteurs au sol nous montrant l'artiste en plein envol psychotropique s'exprimant de façon à la fois épris et décousu. Cela fait donc sens de le voir lancer une pièce de monnaie dans les airs, encore et encore, dans l'œuvre *Place Holder* (2019) qui accueille le public au sommet d'un escalier qui mène au dernier étage. Il s'agit bien plus de cela, une œuvre qui appelle à occuper un espace, à ne rien céder, de tenter sa chance, au sein d'un lieu dont les conditions externes nécessitaient notre départ.

© Yangyu Zhang - Turbulences Vidéo #108

Interview 1

Les années 80 furent une période importante pour la production des monobandes, pour toi et tes contemporains, tandis que la décennie suivante fut celle où les artistes vidéo de ta génération firent désormais partie d'une scène d'art contemporain plus vaste (plutôt que celle plus isolée des départements « art vidéo » des musées). Comment te



Learning Curve © Photo : Yangyu Zhang et Stephen Sarrazin

souviens-tu de cette décennie, quelles furent les expositions importantes ?

Gary Hill : Je crois que ta question laisse de côté bien des choses qui eurent lieu, du moins pour moi, au cours des années 80. Par exemple: *Hole in the Wall*, 1974 ; *War Zone*, 1980 ; *Glass Onion*, 1981 ; *Primarily Speaking*, 1980-81 ; *Equal Time*, 1982 ; *In Situ*, 1986 ; *CRUX*, 1984-87 ; *Disturbance (among the jars)*, 1988. Pour le dire autrement, j'ai réalisé davantage d'installations que de monobandes pendant les années 80. En ce qui concerne la raison derrière la reconnaissance de ce qui se produisait avec la scène media/vidéo et comment elle passa de ce ghetto au « milieu de l'art », c'est assez facile, a posteriori, d'en retracer la chronologie. En 1991, un évènement tel que *Metropolis*, une exposition d'art international qui se tenait au Martin-Gropius-Bau, continuait de séparer les œuvres vidéo des autres pratiques; ces dernières se trouvaient toutes au sous-sol de ce bâtiment. Tout a changé lors de Documenta 9, dont Jan Hoet était le commissaire. J'y présentais *Tall Ships*, et on y trouvait des œuvres de Dara Birnbaum, Mathew Barney, Stan Douglas, Tony Oursler, Bruce Nauman et Bill Viola, qui furent le point fort de cette édition. Par la suite les installations vidéo étaient partout. Deux ans plus tard Bill Viola occupait le pavillon Américain à la Biennale de Venise, où je recevais le Lion d'Or pour la sculpture, avec mon installation interactive *Withershins*. J'ajouterais, en remontant plus loin, qu'une des plus intéressantes expositions « media » s'est tenue dès 1986, qui avait pour titre *Video as Attitude*. C'était bien avant l'exposition *Video-Skulptur retrospektiv und aktuell 1963 – 1989* à la Kölnischer Künstverein, Cologne, en Allemagne en 1989.

Donc comme tu le soulignes, tout change pour les installations au tournant des années 90 alors que les artistes produisaient des installations dès les années 80 et avant, que celles-ci étaient montrées dans un cadre presque exclusivement d'art

vidéo, comme cette merveilleuse exposition de Cologne en 1989. Pourrais-tu décrire les échanges que tu avais avec les commissaires de l'époque, dont plusieurs étaient plutôt les « organisateurs » des expositions tout en étant les conservateurs vidéo de leurs institutions (Pompidou, Stedelijk, MoMA) ? Bien que ce soit encore le cas aujourd'hui, des galeries, des centres d'arts et des musées collaborent désormais avec des commissaires invités qui peuvent à la fois concevoir l'exposition et rédiger un texte, alors qu'auparavant un critique ou théoricien était appelé à livrer une lecture conceptuelle. Est-ce que ces changements ont eu un effet sur le dialogue que tu entretiens maintenant avec les institutions ?

GH : À vrai dire je n'ai jamais vraiment eu de conversations de fond avec les commissaires, notamment ceux et celles auxquels.les tu fais allusion. La plupart du temps nous discutions de logistique. En général je suis atterré par le regard que la plupart des commissaires posent sur mon travail et la manière dont ils en parlent, mais cela ne me surprend pas vraiment. J'imagine que plusieurs artistes partagent un avis semblable… sauf ceux qui se targuent d'êtres artistes-commissaires-critiques (rires). Plus sérieusement, je crois que cela touche au pourquoi et à quel endroit l'acte de création a lieu - l'artiste occupe une place dans la culture, il participe à cette folie qu'est un acte de foi. La critique de ce constat émerge toujours bien plus tard, après les faits, avec une terminologie de service qui peut servir ou non à parler sur les œuvres. On trouve ensuite les bas-fonds de l'écriture curatoriale, lorsque le commissaire fait du copier-coller de textes précédents, tentant de les dissimuler dans une notice qui fait le tour de l'œuvre. Peu importe la raison, la vidéo à ses débuts était sous l'emprise du matriarcat ; à l'époque de Christine Van Assche/Pompidou ; Dorine Minot/Stedelijk ; Barbara London/MoMA ; Kathy Rae Hoffman puis Carole Ann Klonarides/Long beach Museum of Art ; Julie Lazar/MoCAx; Fujiko Nakaya/Scan Gallery ; Anna Kafetsi/EMMST et maintenant au Magaron, et on peut en citer d'autres. Elles furent toutes d'un grand soutien mais aucune d'entre elles, sauf Anna Kafetsi, n'étaient vraiment des théoriciennes. Lorsqu'on sortait de ce circuit fermé de la vidéo, l'écriture devenait plus intéressante. Je pense à Paul Ryan, Corrinne Diserens (pas seulement au sujet du media art) et Raymond Bellour, bien que ce dernier ne soit jamais arrivé à se détacher véritablement de l'idée de film. Les écrits de George Quasha et Charles Stein sur mon travail sont de loin ce qu'il existe de plus intelligent et original, mais c'est un cas très particulier dans la mesure où ils ont suivi mon travail de près pendant tant d'années, jumelé avec nos nombreuses collaborations.

On associe ton travail au langage à la poésie, à la littérature, la philosophie, ainsi qu'à la sculpture et la performance avec ce point commun d'une intention formelle. Et ce mot « formalisme » est devenu un terme « délicat » à employer. Cet aspect de ton travail compte-t-il toujours autant aujourd'hui ?

GH : Je ne suis pas très sûr que cette connection formelle existe… Que serait-elle exactement ? Si on se penche sur une seule œuvre, ou des œuvres qui ont un fil conducteur, on pourrait identifier un terrain d'entente, là où le formalisme pourrait exister. Prenons *Around & About*, s'agit-il de formalisme lorsque l'image change avec chaque syllabe ou que parfois les images se déplacent de gauche à droite, ou encore que des doubles de l'image changent à leur tour avec chaque syllabe. Ne pourrait-on pas dire plutôt que le cerveau est une structure formelle et pratiquement tout ce que nous en faisons est relié au formalisme ? Il semblerait que tout choix fait consciemment serait formaliste. D'ailleurs je n'arrive pas à trouver un sens



Cut Pipe © Photo : Yangyu Zhang et Stephen Sarrazin

admis pour ce mot. Wikipedia tente d'en donner quelques définitions, dont certaines sont presque risibles.

À la fin des années 90, plusieurs tendances avaient émergé, elles avaient changé la pratique de la vidéo et comment on l'abordait : le low tech, les journaux vidéos (de voyage, intimes), les corrections socio-politiques de l'histoire (Walid Raad, Laura Poitras), l'arrivée de comédiens célèbres dans des installations qui se rapprochaient du cinéma (de Isaac Julien à Jesper Just à Steve McQueen)… Tu y prêtais attention, quelle impression avais-tu face à ces changements, de la vidéo qui s'éloignait d'une exploration du support ?

GH : Je crois que ce que tu nommes « tendances » existait depuis le début. L'arrivée d'acteurs de cinéma, le mouvement vers le cinéma sont des choses que je considère réactionnaires. Je suis surpris que tu n'aies pas cité également Doug Aitken ou Douglas Gordon. Il y a une part de tout cela, pas pour tous, mais… qui consiste pour des artistes à se poser sur les épaules de géants, ce qui pourrait annoncer une volonté de forger une nouvelle image en mouvement ou encore une appropriation branchée de quelque chose… Quant à l'exploration du support… La vidéo elle-même, tout comme la performance, équivaut à l'art qui traverse le Rubicon. La notion de spécificité d'un support est morte. Il s'agissait d'intermedia/intramedia (transdisciplinaire) dès le début.

À ce propos, comment ta collaboration avec Isabelle Huppert s'est-elle mise réalisée?

GH : Ronald Chammah, son époux et agent, organisa une rétrospective de ses films et de documents photos d'elle au fil des années. Il invita cinq artistes à créer quelque chose avec elle. *Is A Belle*

Ringing in the Empty Sky provenait de mes expériences avec la pièce *Viewer* et dans une moindre mesure *Tall Ships*. En somme, nous étions debout à nous regarder, comprenant que cette notion d'ici et maintenant devenait un espace qui ne cessait de s'élargir. Lorsque je lui ai proposé ce projet, je me souviens clairement de ses propos, qu'elle trouvait l'idée ennuyeuse sans vraiment la refuser. Par la suite, ce fut une tout autre histoire, elle dit que ce fut l'une des choses les plus difficiles qu'elle ait faites. On devine pourquoi ; sur une durée d'environ 25 minutes, la question d'être naturel, de comment se comporter, quoi faire, comment être aux côtés d'une autre présence, faire quoi que ce soit ou ne rien faire devenait une longue négociation interne. Comme éplucher un oignon - tant de couches avant d'atteindre l'épuisement et que l'être émerge enfin.

Au tournant du siècle, les artistes vidéo de ta génération eurent droit à d'importantes expositions, rétrospectives, tu avais remporté ce prix à Venise… Existait-il encore une impression de communauté vidéo pour toi ou est-ce que les échanges avaient pris fin bien avant cela ?

GH : Il existe toujours des communautés vidéo qui butinent de l'une à l'autre, celles des nouvelles technologies et d'un esprit DIY. Je reste un peu à l'écoute de tout cela mais je ne participe pas vraiment. Pour ce qui est du travail en lui-même, j'ai le sentiment que mes pairs et moi sommes des exemples de ces brèves rencontres, furtives - lorsque je me suis concentré sur la parole et le langage dans mon travail, les liens que je créais ont commencé à se modifier. Puisque mes intérêts se tournaient vers la poétique, le langage ainsi que des thèmes plus philosophiques tels que l'ontologie et l'épistémologie devinrent plus importants que la technique en soi. D'une certaine façon, le qualificatif « artiste vidéo » était comme un albatros autour de mon cou et j'ai mis 25 années à tenter de me défaire de cette identité, de cette catégorisation. Je n'ai pas créé d'art vidéo, du moins comme je l'entends, depuis le milieu des années 70.

Tu as eu une longue relation avec la France, et autrefois, le seul artiste Français à travailler avec la vidéo et à être montré dans les grandes institutions était Thierry Kuntzel. Depuis, des artistes tels que Pierre Huyghe et Philippe Parreno sont devenus des repères pour l'expansion d'un art transdisciplinaire, entre l'art, les médias et la science. Est ce que cette évolution t'intéresse ?

GH : Cela vaut peut-être du point de vue du milieu de l'art, je veux dire qu'il s'agit du timing, de qui tu connais et où tu habites et combien de temps tu consacres à la création de réseaux professionnels et qui sont ceux que tu flattes. Cela dit, cette rencontre et l'art, les médias et la science se portent bien depuis des années en Amérique et en Asie. Les artistes que tu cites auraient pu être tirés d'un chapeau dans lequel on trouverait des centaines d'autres qui produisent une forme d'art transdiscplinaire tout aussi intéressant, par exemple Stelarc, Ken Rinaldo, Paul DeMarinis.

Comment décrirais-tu ta relation actuelle avec les galeries ? Combien d'entre elles te représentent internationalement ? Les conditions ont-elles changé, les générations de galeristes sont-elles très différentes de l'une à l'autre ?

GH : Après la disparition de Donald Young, je n'ai plus cherché aucune sorte de représentation exclusive. C'était un ami proche et un marchand exemplaire et je ne pouvais pas imaginer que j'arriverais à remplacer tout cela. J'ai pris du recul tout en maintenant des liens avec des galeries qui montrent mon travail depuis des années comme Lia Rumma (Milan, Naples); Fabienne Leclerc/In-




À gauche : *Pacifier* – À droite : *Place Holder* © Photo : Yangyu Zhang et Stephen Sarrazin

Situ (Paris); James Harris (Seattle). Récemment j'ai exposé à la galerie bitforms à New York. J'ai également des amis commissaires qui montrent mon travail dans diverses expositions. Autrefois je ne pensais pas que c'était important, mais je vis à Seattle, qui se trouve loin d'une quelconque scène artistique internationale et il est difficile de demeurer visible sans une galerie à plein temps, notamment lorsqu'un artiste n'incarne pas la « tendance » actuelle. Après tout, mon travail est viscéral et ésotérique avec énormément de langage et ce n'est pas la tasse de thé de tous.

Tu as eu des collaborateurs importants au cours de ta carrière, à la fois du côté technologique et poétique. Est-ce toujours le cas aujourd'hui et si oui, qui sont-ils, quel est leur rôle? Ton atelier a-t-il pris de l'ampleur ? Restes-tu toujours à l'affût des développements technologiques, les nouvelles caméras, projecteurs, nouveaux softs ?

GH : Désormais c'est selon les projets. Je n'ai plus d'assistants permanents. Je sous-traite lorsque j'ai besoin de quelque chose que je ne sais pas faire moi-même ou pour laquelle je n'ai pas le temps ou pas l'envie. Je travaille toujours parfois avec Dave Jones (immense programmeur). J'ai récemment terminé un livre d'artiste, *Inasmuch as It Has Already Taken Place*, pour la maison d'édition Juxta en Italie, comprenant un ensemble de « derniers mots » qui me vinrent à l'esprit. Le titre du livre, au-delà d'être celui d'une de mes œuvres sculpturales représente l'autre face de *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place*.

L'écrivain Gabriele Guercio fut le commissaire et l'éditeur d'une série, *Afterlife*. À cette époque je constituais de nombreuses archives autour de ce qui se rapprochait de la vie au-delà et les choses ont commencé ainsi. J'ai créé quelques pièces en verre (*Aloidia Piorm*, *Klein Bottle with the Image of its Own Making (after Robert Morris)*, *Untitled Fat*

Man & Little Boy et *Inasmuch As it Has Already Taken Place*), toutes réalisées en 2014 durant une résidence à Pilchuck au cours de laquelle je ne comptais pas produire quoi que ce soit ! Quoi qu'il en soit, toutes ces pièces n'auraient pu être faites sans l'aide de maîtres-artisans du verre. Quant à la technologie, je ne peux pas vraiment dire que je reste informé de toutes ses évolutions et les questions philosophiques qui semblent l'accompagner. Je crois être plus attiré par la miniaturisation que par l'état actuel des choses. La pièce *Dream Stop*, 2016 comprenait un assemblage de 31 caméras cachées à l'intérieur d'un « dreamcatcher » d'un diamètre de deux mètres, en aluminium, avec 31 projecteurs qui leur correspondaient et qui produisaient un ébrasement de l'image du spectateur ainsi que celle de tous ceux qui se déplaçaient dans l'espace. Je peux imaginer travailler avec la technologie de réalité augmentée plutôt qu'avec la réalité virtuelle. Mais cela pourrait changer du jour au lendemain.

Ces dernières années tu as été très présent en Asie. Tu avais autrefois créé des œuvres au Japon, où ton travail a été exposé à quelques reprises. À quel moment as-tu commencé à collaborer avec la Chine, la Corée du Sud ? Comment crois-tu que ton travail y est perçu et analysé ?

GH : Je suis allé en Chine pour la première fois en 2016 lors de la première Media Biennale à Pékin. Ce qui était au départ une invitation à y participer avec une ou deux œuvres devint une sélection de dix pièces et cela avec deux semaines d'avance - ma première expérience de la façon de procéder en Chine, qui est partagée je crois par d'autres pays d'Asie, mais cet aspect « dernière minute exponentielle » est plus prononcé en Chine. Ces deux dernières années, j'ai appris par des membres de la première génération d'artistes vidéo Chinois que mon travail avait souvent été montré et qu'il avait eu une influence importante pour les débuts de la vidéo en Chine. Peut-être était-ce une exagération et cela semble bien loin derrière moi lorsque je vois cette nouvelle génération d'artistes qui œuvrent avec les nouveaux médias d'une manière tout à fait inédite pour moi - leur énergie est enivrante et inspirante. Parfois elle s'appuie sur une dimension de spectacle, dans la mesure où la technologie prend nettement le dessus sur le concept, mais parfois le résultat est si puissant qu'on est simplement convaincu. J'ai fait quelques ateliers en Chine et je leur ai donné un exercice, filmer/enregistrer en temps réel sur une durée de trois à cinq minutes. Cette requête leur semblait celle d'un « étranger », néanmoins plusieurs d'entre eux arrivèrent à trouver de nouvelles idées qui m'ont surpris. J'ai vraiment apprécié ce travail avec ces jeunes artistes. Plusieurs d'entre eux sont vraiment investis dans leur art ; certains sont également fort habiles au niveau technique et ils aiment l'idée de collaboration.

© Traduit de l'anglais et propos recueillis par Stephen Sarrazin, février 2020 - Turbulences Vidéo #108

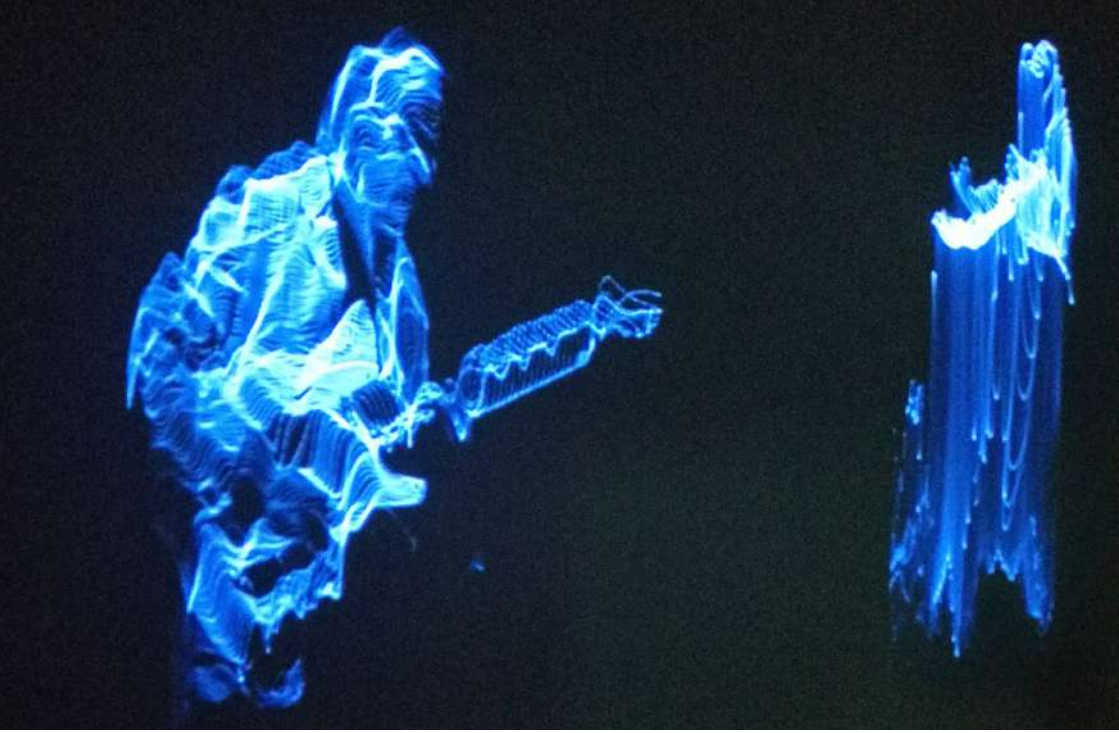
Interview 2

Comment l'expo s'est-elle mise en place et de combien de temps as-tu disposé pour t'y préparer ?

Gary Hill : Johann Nowack, le co-commissaire avec Hyun Jin Park, connaissait le directeur du musée. Leurs échanges avaient commencé je ne sais plus quand, puis en mars 2019 il semblait que tout allait de l'avant.

Comment les œuvres furent-elles choisies ?

GH : Ce fut un assemblage de ce qui était disponible, des institutions disposées à prêter des



Place holder © Photo : Yangyu Zhang et Stephen Sarrazin

pièces, le matériel disponible, le budget etc. Le musée tenait à montrer deux œuvres précises et je ne comprends pas comment ils en sont venus à ce choix. Il s'agissait de *Primarily Speaking* et *Twofold*.

Est-ce que l'idée d'un public Coréen joua un rôle dans la conception de l'exposition ? Le musée avait-il une intention particulière ?

GH : La question du langage leur importait, néanmoins j'ai tout de même présenté *Cutting Corners…*

Perçois-tu un principe formel ou thématique d'un étage à l'autre ?

GH : Pas vraiment. J'ai conçu la disposition des œuvres à partir de là où elles convenaient le mieux dans certains espaces, plutôt que de rassembler des œuvres précises. Cela dit, j'aurais pu aller dans ce sens également. Il y avait de nombreux aspects auxquels réfléchir et celui qui a probablement le plus compté fut le son.

Quelle œuvre fut la plus difficile à monter dans ce musée ?

GH : *I Believe…* est toujours un peu compliquée, mais autrement le montage de l'expo n'était pas vraiment difficile.

En quoi cette exposition diffère-t-elle d'autres manifestations importantes qui te furent consacrées ?

GH : C'est de loin ma plus grande exposition. Il est possible qu'en raison qu'elle se soit matérialisée si rapidement, cela ne laissait pas tellement de temps pour y réfléchir trop longtemps, ce qui fut peut-être une bonne chose. Les contrats ne furent signés qu'à la fin septembre/début octobre 2019. Je ne croyais plus que l'expo allait avoir lieu

lorsque vint septembre et nous n'avions pas encore d'accord définitif.

Tu as eu le temps de faire une performance durant l'exposition ? Et est-ce que « jouer/faire l'acteur » intervient dans tes performances (*cf. Depth Charge*)?

GH : J'ai fait une courte performance spontanée lors du vernissage. Je ne « joue » pas dans *Depth Charge*. Je suis sous l'effet d'une très grande dose de LSD. Je ne comptais pas en faire une œuvre. Ma femme, Magdalena, rentra à la maison et m'a trouvé sur le sol de mon atelier et s'est mise à me capter. Quelques jours plus tard, en regardant ce qu'elle avait tourné, il m'a semblé qu'il y avait une part d'intimité et de vulnérabilité que je n'avais jamais rencontrée dans mon travail auparavant et je me suis mis à penser à en faire une œuvre…

Est-ce que ta relation avec la technologie et le processus de présenter tes œuvres se sont simplifiés au fil des ans ? Travailles-tu encore avec certains de tes anciens collaborateurs ?

GH : Pas vraiment, les câbles sont toujours un souci ! Je travaille toujours, à l'occasion, avec Dave Jones.

Depth Charge évoque l'esthétique des Vasulkas ; travaillais-tu sur l'exposition lors de la disparition de Woody ?

GH : Je suppose que tu fais référence à l'image du guitariste (l'ange gardien) à l'arrière champ de *Depth Charge* ; elle n'a rien à voir avec les Vasulka hormis l'effet Rutt/Etra. Cet effet est plus ou moins en pré-réglage sur la machine. Et l'exposition commença le 26 novembre, Woody est disparu environ un mois plus tard, le 23 décembre.

Dans l'œuvre *Place Holder*, on te voit jouer encore et encore à pile ou face avec une pièce de monnaie. Pensais-tu à quelque chose lorsque tu lançais la pièce, une décision à prendre ?

GH : Non.

Séoul est une ville importante pour l'histoire de la vidéo. Quelles furent les réactions de la critique à ton exposition ?

GH : Je n'en sais toujours rien, ils ne m'ont pas encore envoyé de retours de presse.

Le musée a dû fermer une semaine avant la fin de l'exposition, à cause du covid-19. J'imagine que c'était la première fois pour toi, une expo fermée avant la fin. Qu'est-ce qui t'attend en Asie dans l'avenir ?

GH : En effet ce fût une première expérience de ce genre. Et en raison du virus, je ne sais pas encore ce qui se produira, mais je suis au programme du OCAT à Shanghai pour une grande exposition.

© Propos recueillis par S_Z , mars 2020, traduit de l'anglais par Stephen Sarrazin - Turbulences Vidéo #108

Transnumériques#7
Digital Icons

par Philippe Franck, Régis Cotentin & Jacques Urbanska

La biennale des cultures et des émergences numériques Transnumériques (organisée par Transcultures – Centre des cultures numériques et sonores – en Fédération Wallonie-Bruxelles depuis 2005) interrompue en mars repart, après la pause covidienne, jusqu'à la fin août 2020. Cette 7ème édition s'articule autour de l'exposition *Digital Icons* qui interroge les mutations de l'image numérique à travers plusieurs installations et projections d'artistes internationaux exposées dans un musée, le Mill à La Louvière, qui s'ouvre pour la première fois aux arts numériques.

Philippe Franck, directeur de Transcultures et des Transnumériques, co-commissaire artistique de *Digital Icons* avec son complice Jacques Urbanska, présente cette manifestation qui invite à une « écologie du regard ».

Cette introduction est ici complétée par un focus sur deux créations *Life Still* du réalisateur/artiste multimédiatique français Régis Cotentin et du collectif franco-belge art2.network (initié par Jacques Urbanska et Franck Soudan) détaillées par leurs initiateurs et qui sont deux exemples très différents mais tout aussi parlants de ces rapports fluctuants à l'image numérique (et le cas échéant, à leurs référents analogiques) qui redéfinissent nécessairement notre rapport général à notre environnement visuel et à ce qu'il représente.

(Ré)appropriations et hybridations (post)numériques

Avec *Digital Icons* (proposé dans le cadre de la septième édition de Transnumériques – biennale des cultures et émergences numériques), Transcultures propose au Mill, à l'invitation du centre culturel régional Central (également responsable de la Biennale d'art contemporain et de patrimoine dont Transcultures est aussi partenaire), une exposition (+ événements attenants) autour des mutations et des traductions (d'un médium à l'autre)



The sounds of the world, Francesc Marti, exposition *Digital Icons* © Photo : Transcultures

des images-signes, images-données, images-réseaux qui prolifèrent dans notre hypersphère et contaminent, pour le meilleur et le pire, notre regard et notre imaginaire.

Chez les Grecs, l'*eidolon* est une effigie funéraire, l'image d'un esprit mais aussi d'une idole ou d'un faux dieu. Pour le sémiologue Charles S. Peirce, l'*icône* est une catégorie de signes distinct de ce qu'elle représente mais qui possède néanmoins un lien sensible, une analogie, avec son objet. En biologie, l'*imago* désigne le stade final d'un insecte ailé dont le développement se déroule en plusieurs phases tandis que pour la psychologie jungienne, c'est le prototype d'un personnage qui se fixe dans l'inconscient d'un enfant et qui va orienter son mode d'appréhension d'autrui et sa conduite future.

Aujourd'hui, ces différentes notions associées à divers contextes et développements culturels/historiques/scientifiques/religieux… s'hybrident à l'instar des pratiques, des langages et des formes qui les im/matérialisent. Si, d'ordinaire, on peut avancer que l'image est une représentation, une mise au présent d'un objet absent, avec la révolution informationnelle que nous vivons, cette actualisation d'une virtualité à la fois toujours rapprochée et toujours repoussée, explose de manière mutante et turbulente.

Voici bientôt 30 ans, le philosophe médiologue[1] Régis Debray résumait l'équation de notre ère visuelle : le Visible = le Réel = le Vrai[2]. Même si la déferlante des fake news nous a appris à ne pas forcément toujours en « croire nos yeux », il faut rappeler plus que jamais qu'il n'y a pas d'image en soi. Il fut un temps où elle était magique, sacrée /

1 - Régis Debray précise bien que la médiologie n'est pas une sociologie des médias. C'est la fonction médium, sous toutes ses formes, que la médiologie étudie sur la longue durée et sans se laisser obnubiler par les médias de l'ici et maintenant, la médiologie s'intéressant donc d'avantage aux enjeux de la transmission que de la communication, aux relations entre les objets qu'elle étudie plutôt qu'à leurs statuts.

2 - Régis Debray, *Vie et mort de l'image (une histoire du regard en Occident)*, Gallimard (Folio), 1992, p.499.



Sleeper, Alexandra Dementieva, exposition *Digital Icons* © Photo : Transcultures

culturelle (plus particulièrement en Occident) ; elle est, dans tous les cas, culturelle et est devenue, dans notre sphère hypermédiatique, la plupart du temps, économico-pornographico-politique, et ce sans plus aucune retenue. Ses propriétés et son statut varient également en fonction des évolutions technologiques qu'il nous faut aussi comprendre pour ne pas en être le jouet béat.

Dans le catalogue des Transnumériques, il m'a semblé pertinent de reproduire un extrait de la conférence donnée à l'École supérieure des arts de Paris dans le cycle *Exposer/montrer* par Jean Baudrillard (pour qui le référent a été liquidé, dans notre ère de l'hyper réel pour n'être plus qu'un simulacre substituant au réel les signes du réel) qui, peu de temps avant sa disparition, parlait de la violence des images et de la violence faite aux images : « Se faire image telle est la violence la plus profonde de l'image, une violence faite à la profondeur, à l'être singulier, à son secret et en même temps au langage qui perd son originalité ; il n'est plus que médium ; il perd sa dimension symbolique, là où il est plus que ce dont il parle. L'image est aussi plus que ce dont elle parle et c'est là aussi la violence faite à l'image ». Sans doute participons-nous aussi, sans le vouloir, avec cette manifestation *Digital Icons* à cette violence là mais en l'exposant, nous espérons la mettre en question, la rendre librement visible ou lisible par le visiteur.

Comment les créateurs intermédiatiques contemporains décryptent/détournent/ réinventent-ils ces multiples mues imaginales ? *Digital Icons* nous en propose quelques visions (poétiques, engagées, décalées, …), fruits de divers modes de ré/appropriation artistique, qui interrogent et stimulent notre regard critique.

Les tapisseries interactives d'Alexandra Dementieva revisitent, avec cette technique ancestrale, des images du film *Sleeper* de Woody Allen (1973) en nous propulsant, via des vidéos que le visiteur peut scanner, non plus 400 ans en avant comme le personnage cryogénisé faussement robotique incarné par le réalisateur mais 1000 ans dans le futur. *Le jour de notre mort* de Gregory Chatonsky nous emmène sur les traces web de



Portraits audacieux, Damien Bourniquel, exposition *Digital Icons* © Photo : Transcultures

Mormons disparus. *Peep Show*, sculpture micro video mapping de Filip Sterckx donne à voir un moment intime d'une famille suscitant finalement plus notre empathie qu'un voyeurisme malsain. Francesc Marti nous replonge, avec *The sounds of the world*, dans le riche univers du cinéaste Andréï Tarkovski via un réseau d'ordinateurs Rasberry Pi qui diffusent des samples audio-vidéo tirés de ces films dans une composition écranique thématique. Alain Wergifosse expose ses dernières manipulations microscopiques et vidéo in vivo tout aussi organique avec ses *Morphèmes* et *Amalgames*. Stéphanie Roland nous invite à chauffer, une fois dans nos mains, les petites cartes de ses *Portraits*, afin qu'apparaissent, via la magie d'un procédé d'impression thermodynamique, les visages d'inconnus qui se révèlent comme de fugitifs souvenirs. La réalisatrice, artiste intermédiatique et curatrice Kika Nicolela a, quant à elle, convoqué une vingtaine d'artistes internationaux (parmi lesquels John Sanborn, Gabriel V. Soucheyre, Sojin Chun, Natalia de Mello, Laura Colmerales Gera, Marina Fomenko…) pour réaliser un septième *Exquisite Corpse Video Project* (initié lors du Festival Far Away de Reims et complété pour cette occasion). cette fois autour de la figure de l'artiste agitateur. Autre projet collectif, les *Portraits audacieux* de Damien Bourniquel qui jouent d'aller et retour entre photos d'identité d'artistes (parmi lesquels Charles Pennequin, Franck Vigroux, Pierre Belouïn, Isa Belle + Paradise Now, Margarida Guia,…) « traduites » via le logiciel Audacity en sons qui sont ensuite retravaillés par leurs destinataires dont la pièce unique est gravée sur un 45 tours dont la pochette glitchée est exposée. Citons encore parmi une vingtaine d'artistes, le pionnier de la poésie numérique Jacques Donguy qui après une performance d'ouverture *Pd Extended 1* (poème en Pure Data) dans son dispositif environnemental *Atari Poem*, dévoile également dans l'exposition des archives et artefacts machinico-littéraires.

Les Transnumériques 2020 se clôturent, avec l'exposition *Digital Icons*, le 30 août par un évé-

nement *Transdémo* qui donnera de la visibilité à des « works in progress » (parmi lesquels ceux du créateur sonore lillois Thomas Rouvillain et du chorégraphe liégeois Manu di Martino) accompagné par le Crossborder living labs du projet transfrontalier C2L3Play réunissant huit partenaires wallons (Institut de recherche Numediart de l'Université de Mons, Transcultures et le réseau des Technologies Wallonnes de l'Image et du Texte-TWIST), flamands (le pôle novateur Designregio Kortrijk, l'intercommunale Leiedal) et français (Le Fresnoy, le Louvre Lens Vallée, l'Université Polytechnique Hauts de France). Ce finissage défricheur qui propose des œuvres en cours de développement à l'appréciation du visiteur, est symptomatique de l'esprit de ces Transnumériques voyageurs relieurs qui investissent des espaces culturels et muséaux (ces dernières éditions, on en visité, avec succès, plusieurs en Fédération Wallonie-Bruxelles) pour s'y faire rencontrer des pratiques, des créateurs/concepteurs et des publics différents qui se retrouvent dans un contexte propice au dialogue critique.

© Philippe Franck - Turbulences Vidéo #108

Still Life – Life Still

Life Still est une série d'animations numériques qui réinterprètent et actualisent les tableaux de Vanités du Siècle d'Or.

L'inversion de l'expression anglo-saxonne « Still Life » illustre l'idée que de la vie circule encore dans ces natures mortes. La composition des *Life Still* harmonise des tableaux de peintres différents de la même période historique, en sélectionnant et en transposant autrement les objets, les détails, les couleurs, les formes pour ensuite les (ré)animer par des effets composés pour chacun d'eux. Chaque *Life Still* est unique et chaque animation correspond à un traitement numérique particulier, qui définit la symbolique de chaque « tableau vivant ». Les *Life Still* cachent de nombreuses animations qui ne se distinguent qu'au fil du temps, transposant la contemplation picturale dans le registre de l'animation numérique. Aussi la série des *Life Still* constitue un ensemble d'œuvres qui n'existent que sous forme animée.

L'homme, cet « animal métaphysique » (Schopenhauer), est attaché à ce qu'une œuvre d'art soit plus qu'une apparence, qu'elle diffuse une vision intense, qu'elle suscite la croyance, qu'elle s'anime d'un effet de présence, voire de transcendance. La création artistique procède de l'existence humaine. Représentations des tourments de l'esprit et des questionnements existentiels, les tableaux de Vanités sont autant de questions sur l'être. Leur métaphysique visuelle s'impose à nous de façon encore plus évidente quand les épreuves de l'existence s'accomplissent en relation avec l'invisible. Les grandes douleurs sont muettes. Poèmes de l'ineffable, ses représentations alors « s'ouvrent et se ferment comme nos corps qui les regardent (…) dans la mesure où (ils) suscitent en nous quelque chose que l'on pourrait nommer une expérience intérieure.[3]» Les Vanités nous accompagnent quand le monde et la réalité nous échappent au point de nous interroger sur le destin. « Dans cette perspective, donc, l'ouverture de l'image est donnée comme une métaphore de l'intériorité spirituelle.[4]» Figures et objets y sont livrés au péril de leur aspect comme lorsque la vie s'évanouit autour de nous. Absorbés, nous pénétrons l'image peinte jusqu'à chercher dans la matière même le sens symbolique des figures et des objets. Le regard articulant chaque motif selon la rhétorique d'ensemble, les Vanités se lisent comme des rebus

3 - Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, Collection Le temps des images, Editions Gallimard, 2007, p.25 + 27.

4 - Op. Cit.



Life Still, Régis Cotentin, exposition *Digital Icons* © Screenshot : Régis Cotentin

visuels. Elles invitent à contempler dans chaque détail le dévouement du peintre pour la spiritualité des formes. L'animation des *Life Still* renforce cette impression en imposant un temps de lecture différent de l'image peinte, afin qu'à chaque voyage de l'œil dans la composition, la compréhension de l'œuvre s'enrichisse d'une nouvelle impression.

Dans les natures mortes moralisées, dans les allégories sur la futilité des plaisirs et des biens terrestres ou encore dans les *memento mori* (« Souviens-toi que tu vas mourir ») en peinture et en sculpture, l'emblème absolu de la vanité est le crâne humain, qui interpelle. L'ombre des orbites provoque une sorte d'hypnose comme si une incandescence surnaturelle s'était formée au fil du temps dans leurs profondeurs. « Il existe un regard auquel on ne résiste pas. Ce regard existait avant même l'humanité. À partir de ce regard les corps s'emboîtent comme les proies dans les mâchoires des carnivores.[5]» Le front lisse semble habiter une âme. Les mâchoires dessinent un sourire ironique. Son volume concentre un silence où retentit une divination. Une relique mystique suscite la vénération. La voûte crânienne prend la forme d'une pensée. Les points de saillies dénotent le caractère. Les dimensions de la boite crânienne exposent l'intelligence et la sensibilité. Elle est une chambre obscure abritant une pluralité de mondes possibles, prêts à prendre la place du réel. Ses propriétés confinent à la magie. Son volume contient le silence mystique d'une divination.

Dans les *Life Still*, l'animation révèle progressivement quelle vie est contenue dans l'impassibilité de la représentation. Diverses phases du temps se compénètrent en une même scène. Elles se nouent et se confondent. Les *Life Still* en tant que représentations cinématiques montrent le mouvement, entre autres, par sa décomposition, centrée sur la conscience de la durée. Le spectateur contemple la palpitation de la réalité dans la sensation picturale.

© Régis Cotentin - Turbulences Vidéo #108

5 - Pascal Quignard, *Vie secrète*, Gallimard, Paris, 1998, p.106.



Compass [iter#1, art2network, exposition *Digital Icons* © Photo : art2network

Compass [iter#1

La coutume juive de fixer une direction pour réaliser la prière et d'orienter les synagogues en fonction de celle-ci a influencé le christianisme et l'islam. Dans le christianisme ancien, il était de coutume de diriger sa prière vers la Terre sainte, ce qui apparaît dans les églises jusqu'à nos jours, celles-ci étant orientées vers l'est. Dans l'islam, la prière (Qibla) était à l'origine adressée en direction de Jérusalem. Cependant, Mahomet réforma cet usage et institua la prière en direction de La Mecque.

À l'heure où la géolocalisation pénètre notre quotidien le plus intime et peut atteindre la précision du centimètre (voiture sans conducteur, agriculture de précision, applications militaires, etc.), art2.network a voulu construire une visualisation de données où la précision céderait le pas au sensible et au poétique. La direction plutôt que la localisation ; le chemin plutôt que le point d'arrivée.

« Un écran lové au creux de ma main, je fais défiler sous mes doigts l'existence d'un espace entièrement cartographié. Grâce au GPS, des programmes calculeront pour moi le meilleur moyen de me rendre ici, ou là-bas. Parfois, la carte m'invite à un voyage immobile dans une galaxie d'informations géolocalisées ; se faisant ainsi le territoire d'un mouvement inertiel entre ce qu'elle présente et mon imagination des lieux auxquels ses réalités sont attachées. Est-ce moi qui bouge ou la carte qui fait passer le mouvement ? Suis-je placé comme référentiel, centre du monde cartographique ou seulement observateur d'une déformation opportune d'un espace sans dimension, isomorphique ? »

La question posée avec l'installation connectée *Compass* est de ce registre, de l'ordre d'une réduction maximale de la représentation cartographique



Compass [iter#1, art2network, exposition *Digital Icons* © Photo : art2network

d'un événement, un point de l'espace-temps (pour cette première itération du projet : le lieu d'un féminicide), un centre d'observation (la ville de La Louvière) et une mesure (une direction) sont les termes de l'oscillation funeste d'un compas numérique, un cénotaphe[6] éphémère proposant un lieu de recueillement ; le tout pointant sans trêve l'existence d'une disparition.

© Jacques Urbanska - Turbulences Vidéo #108

6 - Un cénotaphe — du grec : kenos et taphos — est un monument funéraire qui ne contient pas de corps contrairement au mausolée, élevé à la mémoire d'une personne ou d'un groupe de personnes et dont la forme rappelle celle d'un tombeau. Le monument aux morts est une forme de cénotaphe.

City Sonic #16
Winter Sessions

par Eric Therer

Conçu comme « un parcours sonore en ville », City Sonic mené par Transcultures n'a jamais entendu s'enferrer dans le carcan d'une exposition, ni dans celui d'un festival assis, préférant jouer la carte de l'itinérance. Son crédo fondateur entend « mettre en espace des sons, des paroles et des musiques de manière prospective, poétique et nomade » au sein du creuset urbain.

Au départ ancré au sein de la ville patrimoniale de Mons en Belgique, City Sonic a émigré le temps d'une saison dans l'environnement post industriel de Charleroi pour faire sonner, l'automne et l'hiver derniers, plusieurs cités brabançonnes d'abord en novembre 2019, investissant le site du la ville universitaire de Louvain-la-Neuve puis dans d'autres villes autour de Bruxelles en passant fin janvier 2020 par la capitale pour un partenariat remarqué avec La Semaine du Son.

Fenêtres ouvertes sur le monde sonore

Consacré aux arts audio dans leurs diverses formes les plus contemporaines et pratiques in situ, City Sonic regroupe des artistes belges et internationaux issus de différentes disciplines : arts plastiques, vidéo, musiques électroniques et contemporaines, architecture, arts numériques, création radiophonique… Sa démarche est à la fois prospective et résolument tournée vers le croisement, la confrontation de disciplines et de pratiques artistiques multiples.

Depuis 2003 City Sonic a vu participer des artistes aussi divers que Phill Niblock, Charlemagne Palestine Jean-Paul Dessy, DJ Olive, Ramuncho Matta, Pascal Broccholichi, Baudouin Oosterlynck, Charles Pennequin, Régis Cotentin, Emilio Lopez Menchero, Eric Van Osselaer, Alexander MacSween, Christian Marclay, Robin Rimbaud/Scanner, Janek Schaefer, Hans Peter-Khun et des dizaines d'autres qui ont apporté leur pierre sonnante et contextuelle à cette « manifestason » unique.

Parue sur Transonic, label produit par Transcultures et qui défend activement la création sonore autre, *City Sonic Sonic # 16 – Winter Sessions 2019* reprend sur un CD, poussé à la limite



CD City sonic #16 - Winter Session © Design : JB Libert

de sa capacité, 25 entrées emblématiques de sa dernière affiche. Une sélection (architecturée par Philippe Franck, directeur artistique/fondateur du festival et également créateur sonore) forcément incomplète mais qui donne le ton et offre un bon aperçu d'un programme bien étoffé. On y retrouve quelques créateurs compagnons de cette grande aventure démarrée en 2004 qui reviennent – parfois après quelques années d'absence – nous offrir leurs derniers projets, tels Gauthier Keyaerts qui ouvre le bal avec une pièce pointilliste au bucolisme distillé (et revient nous surprendre, plus loin, en compagnie du poète Vincent Tholomé avec leur nouveau duo VTGK), aMute dans un arrangement au lyrisme post rock joliment tempéré, le flâneur Christophe Bailleau explorant les vicissitudes des relations sexuelles bruyantes sur son voisinage immédiat, Alain Wergifosse, pionnier multiaudiomédiatique trop peu présent sur disque qui nous tient en haleine avec ses crépitements granulaires ou encore l'hyperactif Paradise Now avec un extrait d'une balade sonore *Lectures urbaines* coordonnée par Jacques Urbanska (également impliqué dans Transcultures/City Sonic) et avec sa complice Isa Belle laissant cette fois ses bols tibétains pour faire subtilement résonner les sculptures en céramique de l'artiste sarde Giovanni Fortenio également exposées dans cette édition.

Des nouveaux venus font également leur apparition comme le paysagiste sonique Ludovic Medery lequel privilégie la mise en incidents de sons concrets, la performeuse/auteure Maja Jantar dont la richesse de son répertoire vocal nous laisse sans voix, le compositeur et guitariste Bru-

no Letort qui a convié, à ses côtés, un quatuor mi jazz/mi classique et Ghédalia Tazartès pour évoquer les dernières errances de Rimbaud, Raphaël Vens dans un beau travail polyélectrophonique à partir de son installation *Fréquences antiques*, l'artiste québécoise Myriam Lambert avec une pièce audio écopoétique écrite avec l'auteure Sonia Cotten, Félix Blume (produit par Arte Radio) qui nous plonge au cœur de la forêt amazonienne ou encore Maïa Blondeau, jeune musicienne et artiste multimédiatique issue de l'école des arts visuels de Mons, une des lauréates remarquées du programme d'accompagnement *Émergences numériques et sonores* de Transcultures dont City Sonic est une vitrine depuis une dizaine d'années.

Cette dernière édition de City Sonic, particulièrement étendue et dense, fut aussi l'occasion de rendre hommage à des pionniers de l'électronique : plus particulièrement à l'impressionnant compositeur roumain, pionnier de la musique spectrale, Iancu Dumitrescu qui a été invité avec son ensemble Hyperion à Bruxelles (où un hommage était aussi rendu à sa défunte compagne Ana-Maria Avram dont une pièce live figure sur ce disque) et à Léo Kupper, dont on rappellera qu'il fut assistant d'Henri Pousseur, créateur du GAME (Générateur automatique de musique électronique) et poète proche de la nature dans laquelle il puise son inspiration et dont on a pu entendre, avec bonheur, jouer plusieurs pièces (dont *Aérosons*, en partie, sur le disque et qui porte bien son nom) dans l'église de Wavre.

Ces *Winter Sessions* ont été aussi l'occasion, pour Transcultures/City Sonic de nouer de nombreux partenariats dont celui avec la Fédération Belge de Musique Électroacoustique et on retrouve aussi sur ce catalogue audio, plusieurs pièces de compositeurs talentueux qui y sont associés (Charo Calvo, Elizabeth Anderson, Stephan Dunkelman ici en dialogue avec le saxophoniste Maurice Charles JJ) et qui ouvrent leur *Sonic Cinema* (du nom d'un des événements phare du volet festivalier proposé à Louvain-la-Neuve) vers d'autres dimensions spatio-temporelles.

À noter que Transonic sort cet été un album en ligne (avec la participation, entre autres, du créateur sonore Raymond Delepierre, de la plasticienne Natalia de Mello, du vidéaste John Sanborn ou encore des électro laborantins Tympocaïne 200, Daniel Perez Hajdu, Bobvan…) pour compléter ce CD, avec d'autres contributions traces de cette édition décidemment généreuse qui a accueillie pas moins de 90 artistes.

« Il nous faut retrouver le plaisir de la ballade sonore » susurrait Michel Chion. D'un itinéraire l'autre, City Sonic permet, tant à l'auditeur averti qu'au simple badaud de (re)trouver le plaisir d'une écoute aventureuse et curieuse. À force d'occuper le territoire, de le coloniser, de le recouvrir, les bruits de la vie ordinaire ne nous sont guère audibles. Qu'ils soient captés naturellement intra-muros ou retravaillés par l'entremise de diverses pratiques, ces créations soniques nous offrent la possibilité de les distinguer ou/et de les transcender, à la manière d'une fenêtre ouverte sur le monde.

© Éric Therer - Turbulences Vidéo #108
https://transonic-records.bandcamp.com/

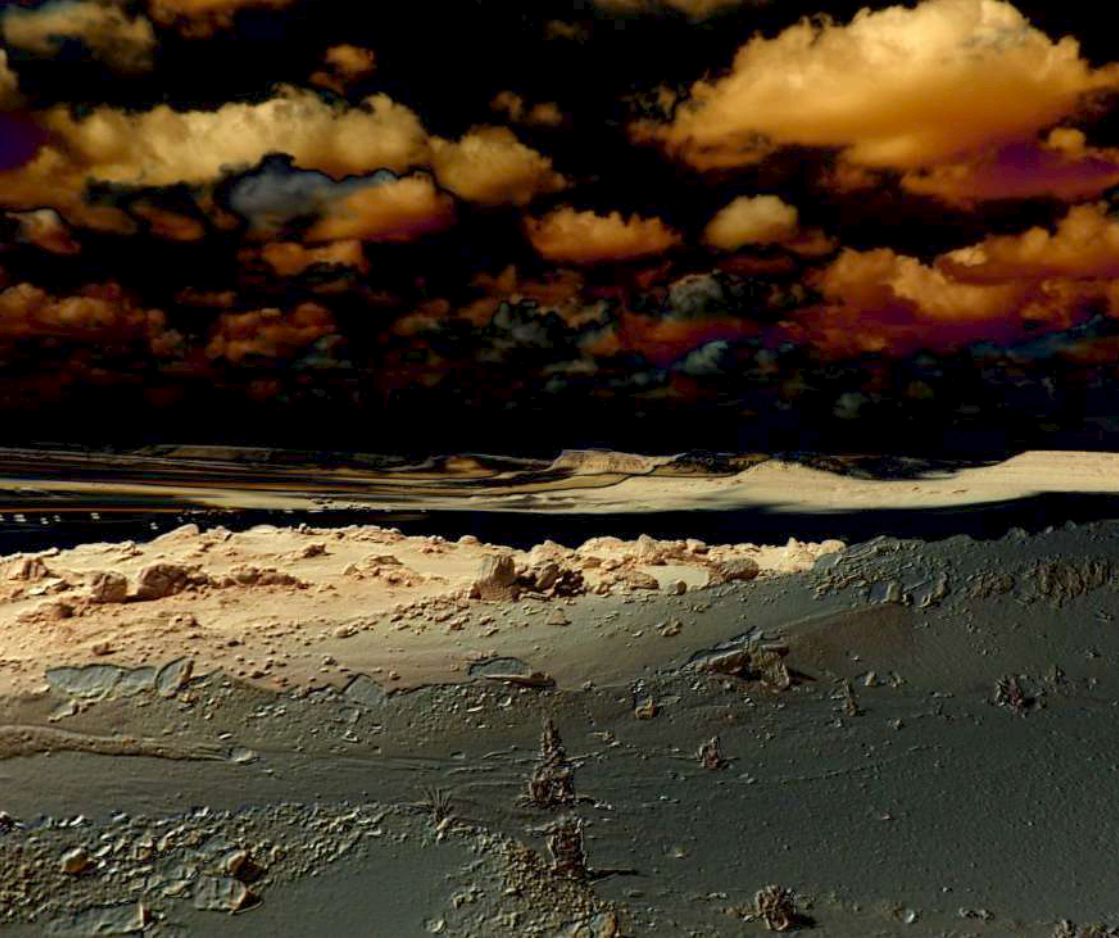
Les deux corps de l'image déroutant les allers et retours des spectateurs

par Christian Ruby

C'est dans un certain tourment que la spectatrice ou le spectateur doit se débattre pour ajuster son regard à la jouissance que peuvent procurer les vidéos de Nikolas Chasser Skilbeck. Elles sont pointées comme résultat d'une résidence artistique en Égypte, appelant par habitude, à notre mémoire, une imagerie orientale, napoléonienne ou touristique entière.

Pourtant, le dispositif iconographique qui en résulte se garde bien de fonctionner comme un compte rendu de voyage ou de travail local. De l'Égypte, les signes ne sont articulés qu'avec discrétion, dans une facture de l'image qui laisse le pays dans son ici et maintenant, dépassé par le travail effectué au retour aux lieux techniques de conception des œuvres.

Ce sont par ailleurs plutôt des vidéos. Par elles, de l'Égypte, on perd heureusement ce qui est issu d'un rapport concret durant un temps d'exploration, au profit d'une temporalité reconstruite et d'un espace remanié. Et ce qui est seulement, resté là-bas, est à jamais repoussé par les images qui le dissipent à l'orée du projet artistique. Les vidéos insistent sur le fait que la spectatrice ou le spec-



Lake Quarum, vidéo 4k, 6'50, 2019 © Nikolas Chasser Skilbeck

tateur n'a pas à dédoubler le réel en apparence et vérité ou à sombrer dans la folie parce qu'elle/il aurait perdu le réel au profit de l'image. C'est tout autre chose qui s'y joue, et appelle un autre regard.

De surcroît, dans l'installation globale de l'exposition, la multiplication des instances de vision – cela se tisse et frémit ici, coule là vers le bas, se fige sur le côté ou s'évapore en fond de galerie – déstabilise non moins la spectatrice ou le spectateur, qui est à la fois intimement impliqué dans l'image-temps et maintenu à distance d'un espace qui vient au-devant d'elle/lui. Elle/il est alors introduit au véritable objet de ce travail, à un éclatement du regard domestiqué, à une division des possibilités du voir, et étiré dans une marche irrégulière vers les écrans ou les tableaux qui nous en présentent un moment. Et faire éclater l'uniformité du regard habituel contribue bien à délimiter un enjeu de l'art et de l'artiste, ou de l'art de Nikolas, qui, conjointement, inscrivent dans les œuvres la problématique primordiale, désormais, du rapport esthétique à l'œuvre et à l'exposition. C'est que l'exposition explicite l'exercice qui ajointe œuvre et regard de spectatrice(-eur), quand il n'est pas sonorisé. Ce n'est plus uniquement la spécificité de la vidéo qu'il importe de défendre. Ce n'est plus seulement une admiration que l'on attend du spec-



Through the Palms, projection vidéo sur vitre, boucle 10', 2020 © Nikolas Chasser Skilbeck

tateur(-trice). Ils n'y sont plus soumis aux seules virtuosités qu'offre la technique.

C'est plus exactement l'intensification de la réception qui se voit servie, du fait que le parcours proposé par les œuvres, et chaque œuvre, déplace les orientations et conduit les spectateurs à occuper une nouvelle « position », moins stupéfaite que celle de Madeleine devenue la secrétaire du tableau de l'artiste suspendu au mur du musée, dans *Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock (1958). Évidemment, sauf hasard, sans le chignon non plus, cette figure de l'infinie pénétration !

L'exercice proposé est alors celui dans lequel l'entreprise artistique permise par la vidéo vient frapper de plein fouet la patience des spectateurs et les inciter à en appréhender les images dans la diversité de ses formes.

L'humain, son regard, est ainsi le sujet et le motif principal de ces vidéos sans qu'il soit à l'image. C'est toujours de lui qu'il s'agit, mais dans ce qui en constitue la sensibilité : le temps et l'espace, au moins.

À propos de l'exposition « Egyptian Paths » présentée du 31/01/20 au 25/07/20 à la Galerie Charlot à Paris.

© Christian Ruby, philosophe
- Turbulences Vidéo #108

FLUXUS et les *PUTTI musiciens*

par Jean-Paul Fargier

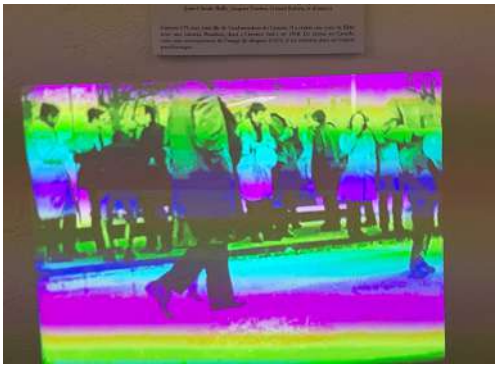
Une exposition Fluxus à Paris. Dans une galerie, la Galerie Satellite, dirigée par Marie Kawazu. Evénement rare. Quelques pièces étonnantes, mises en vente par Jacques Dongy, le curator de l'événement.



Galeriste dans les années 80/90, il puise maintenant sans sa collection des *reliques* émouvantes (photos, lettres, un film) et des œuvres qui permettent de mesurer l'importance de ce mouvement révolutionnaire qui a percuté le cours de l'art après la seconde guerre mondiale. D'où est sorti notamment l'*art vidéo*, fondé par le coréen Nam June Paik et l'allemand Wolf Vostell, deux « fluxistes » (absents de ce bel étalage, on ne peut pas tout avoir).

Les fluxistes se réclamaient de Dada, se proclamaient néo-Dada. Ils voulaient renverser le règne du Beau convenu dans tous les arts. En commençant par la musique. Vostell, par exemple, disait : « Le bruit du vol d'une mouche est plus beau qu'un morceau de Bach. » Dada aussi, au cabaret Voltaire, à Zurich, procédait à des concerts de





À gauche : *Piano Là : La*, de Michel Asso. À droite : Performance Fluxus, Paris, Boulevard Montparnasse, organisée par Michel Asso le 7 janvier 1967, Film 16mm de Etienne O'Leary, transféré sur vidéo. © Photo : Jean-Paul Fargier

bruits. Fluxus s'est manifesté par des concerts de n'importe quoi, de portes qui claquent, de ballons qui explosent, de papiers (mieux : des partitions) qu'on déchire, de pianos qu'on éventre, de violons qui éclatent, d'avions qui vrombissent. Paik est entré dans la légende en brisant je ne sais combien de violons. Il avait intitulé son geste destructeur : *Concerto for Violin Solo*. Le jour de 1963 où il a exposé des pianos préparés (cordes farcies d'objets pour les faire mal sonner), il a trouvé admirable qu'un autre artiste révolutionnaire, Josef Beuys, en défonce un à coup de hache.

On trouve dans l'expo de Jacques Donguy deux jolies œuvres qui témoignent de cette frénésie créatrice anti-musicale. *Le Piano Là : la*, de Michel Asso. Et la vidéo sur une performance d'Etienne O'Leary, au cours de laquelle l'artiste crève 2 dizaines de ballons entassés dans une cabine téléphonique, après avoir été gonflés par les participants à cette action drôlement sérieuse, qui l'observe depuis le trottoir d'en face.

Ces gestes ne sont dérisoires que si on ne voit pas à quoi ils s'opposent. En face du piano ridiculement charmant d'Asso, il faut placer des Anges musiciens (et tous les instruments intervenant dans des tableaux du XV^{e} au XX^{e} siècle, jusqu'aux guitares de Picasso). Fluxus est un meurtre qui se commet à plusieurs. Et qui vise loin. Et à partir d'un art, cible tous les autres. Musique, Sculpture, Peinture : réactions en chaine.

Une autre pièce, exposée à la galerie Satellite, réalise magnifiquement cette portée multiple d'un attentat poly-arts : *la chaise fendue* de Geoffrey Hendricks. On peut y voir aussi bien une architecture symbolique dévastée qu'une sculpture *ready made* brisée (néo-dada, Fluxus prolonge le plus grand des dadaïstes, Marcel Duchamp). Mais aussi un clin d'œil à de nombreux tableaux exaltant la beauté d'un siège, qu'il s'agisse d'un trône ou de la chaise paillée de Van Gogh. J'y vois même, pour ma part (chacun projette ses images référentielles, puisque « c'est le regardeur qui fait l'œuvre ») une parodie de la Maison du Pendu de Cézanne. Avec sa fente d'ombre, sa torsion des murs posés sur une pente. C'est ainsi que Fluxus percute les Représentations célèbres.

À l'entrée de l'exposition, trois petites photos de Ben en train d'accomplir des actions, des performances, les américains disent des Happenings. La très connue, basique : *Regardez-moi cela suffit* (écrit sur un carton tenu entre les mains). Et le plus subtil, mais non moins radical : *Balayage des rues de Montpellier*, un balai à la main. Le geste est simple, provocateur dans un cas, prosaïque,



Chaise fendue, Geoffrey Hendricks © Photo : Jean-Paul Fargier



OH !, Jean Dupuy © Photo : Jean-Paul Fargier

profanateur (de la dignité de l'acte créateur) dans l'autre.

Le Musée est fermé : une grande plaque métallique avec ses lettres en relief, repeintes en faux or, encadrée. Signée : Serge III, artiste Fluxus de Nice, comme Ben Vauthier. Plaque volée à l'entrée d'un musée, exposée pour signifier la fin des musées, leur obsolescence programmée par les artistes anti-arts. Signe fort et risible à la fois. La subversion ne se prend pas au sérieux : elle est sérieusement dévastatrice. Serge III signe aussi une rangée de sabliers, enchâssés dans un caisson rouge sang, contenant du sable violet. Plastiquement très beau, l'objet est une moderne Vanité. Parfois, par delà la contestation des représentations épuisées d'un thème, le thème revient en majesté simple, évidente. La Mort survit à la mort des arts.

Révoltés contre les horreurs de la Guerre, comme leurs ancêtres Dada, les Fluxistes ont signé nombre d'actions engagées contre la folie mondiale meurtrière : de Paik dénonçant la guerre de Corée à Vostell criblant les bombardements américains sur le Vietnam, les exemples saillants ne manquent pas. Ici, je retiendrai dans cette veine, une aquarelle de Marcel Alocco, intitulée *Champignons d'Hiroshima* (1965). Comptent, autant que la tache ora(n)gée en forme de panache atomique, les inscriptions qui la bordent : outre le titre vertical, le sous-titre précisant *Made in USA – Exportation only*.

Les Fluxistes, héritiers des constructivistes, contemporains des lettristes, ont beaucoup joué avec les lettres. Visant ainsi à révolutionner l'art des inscriptions. On trouve à la galerie Satellite quelques belles pièces nées de cette intention. Ainsi Jean Dupuy avec son anagramme colorée : *Violets*. Ou sa lettre à Bruno Maison (fondateur de la galerie, aujourd'hui décédé) : en lettres capitales, tracées à la main avec des crayons de couleurs. Superbe. On pourrait signaler aussi les doubles toiles (écrues), de Charles Dreyfus, aux mots coquins : *L'utile ? / fut-il ?* et *Elle / fesses que voudras*. Marrant, mais peut mieux faire. En fait, Fluxus ne rechigne pas aux tripatouillages sans éclat, aux signes faibles, aux gestes bas, béta. Il frôle souvent l'*art idiot*, révélé par Jean-Yves Jouannais.

Si j'avais pu emporter une pièce, j'aurais volontiers pris le très joli *OH !* de Jean Dupuy. Une pierre en forme de O ou d'œil (duplicité séduisante) collée sur une planche, où l'artiste à peint un H et un point d'exclamation. Fluxus n'est pas que fièrement idiot, il sait être savamment élégant. Indéniablement, comme il y a un charme Impressionniste, il existe un charme Fluxus.

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #108

Du 28 mai au 8 juillet, Galerie Satellite, 7 rue François de Neufchâteau, Paris 11e.



Phyllis Baldino

PORTRAIT D'ARTISTE



Phyllis Baldino, 2007 © Photo : Carolyn Kay Carson

Entretien avec Phyllis Baldino

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Je suis née à New Haven, dans le Connecticut, à l'hôpital New Haven de Yale. La première chose que je dois dire, c'est que je suis d'une famille complètement italienne. Je suis 100% italienne. Des deux côtés. Mes parents ne sont pas nés en Italie mais 3 de mes 4 grands-parents l'étaient et ils ont amené l'Italie avec eux ici, aux États-Unis. Le côté de mon père vient des collines de Naples, donc ils sont napolitains. Ma mère est originaire de Calabre, donc je suis moitié napolitaine, moitié calabraise.

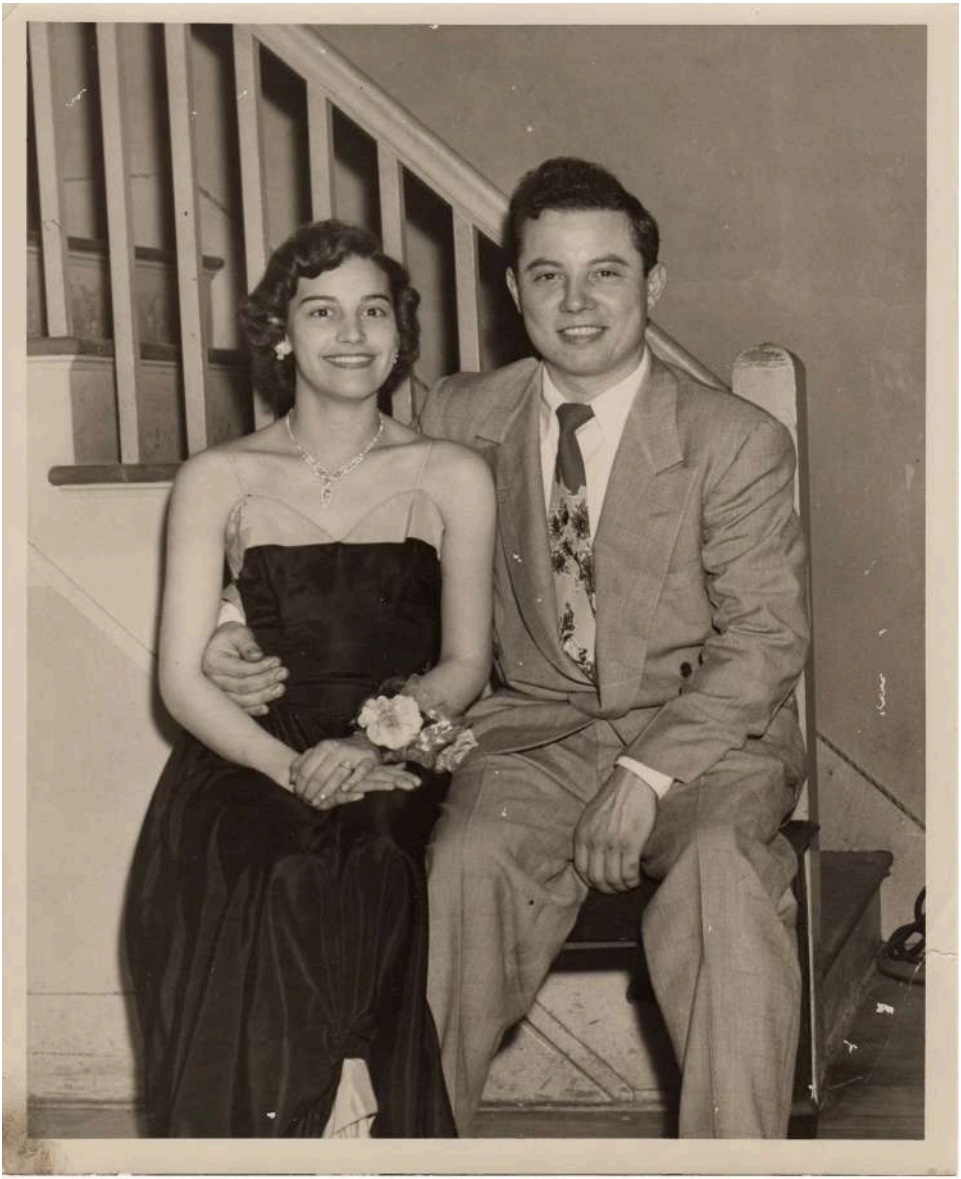
La rencontre de mes parents était en fait un rendez-vous arrangé. C'était très étonnant et romantique. Mon père était un génie de la mécanique automobile, il pouvait réparer n'importe quoi. Et il travaillait dans une concession à New Haven avec mon oncle Louis. Mon oncle Louis était aussi incroyable, et ma mère était sa nièce. Il a organisé le rendez-vous en disant « Je veux que tu rencontres ma nièce » et quand ils se sont rencontrés, ce fut le coup de foudre pour mon père et il a vite conquis ma mère. Ils ont eu deux rendez-vous avant de se fiancer et de se marier. Ils étaient très amoureux et je viens d'une famille très heureuse.

Mes parents étaient formidables. Ma mère est malheureusement morte jeune, j'avais 19 ans quand elle est décédée d'un cancer, elle en avait 42. C'est probablement la partie la plus importante

I was born in New Haven, Connecticut, in Yale New Haven Hospital.

The first thing I should say is that I'm from a completely Italian family. I'm 100% Italian. Both sides. My parents were not born in Italy but 3 out of my 4 grandparents were and they brought Italy with them here, to the States. My father's side is from the hills of Naples, so they're Neapolitan. My mother's side is from Calabria so I'm half Neapolitan, half Calabrese.

My parents' meeting was actually on a blind date. It was very amazing and romantic. My father was a car mechanic genius, he could fix anything. And he was working at a dealership in New Haven with my uncle Louis. My uncle Louis was also amazing, and his niece was my mom. He set up the blind date, saying « I want you to meet my



Mom & Dad Engagement © Photo : Courtesy of Phyllis Baldino

de ma vie, c'était très triste, un choc. Elle était incroyablement merveilleuse, tout le monde aimait ma mère. Elle avait un cancer qui s'est développé rapidement et en quelques mois, elle était partie. C'était vraiment triste pour tout le monde. Mon père a perdu l'amour de sa vie, il ne s'est jamais vraiment remis de l'avoir perdue.

Mon père possédait son propre atelier de mécanique, pour réparer les voitures (avec un partenaire). Tout le monde allait le voir. Ce que j'ai appris de lui, c'est qu'il était très ouvert, très partageur et très aimant. L'une de mes histoires préférées est celle-ci (il était tellement passionné par ce qu'il faisait) : c'est quelque chose qu'il a découvert plus tard, ce qui est très drôle. Les gens appelaient à son magasin en disant : « Oh, ma voiture a un problème », ils décrivaient le problème et il disait : « C'est probablement le carburateur, amenez votre voiture ». Ensuite, ces types étaient censés apporter leur voiture, mais ils ne venaient jamais. Il s'est avéré plus tard qu'ils étaient des amis de mon frère. Ils étaient jeunes, n'avaient pas d'argent et parce que mon père était si ouvert, ils appelaient le magasin et donnaient les symptômes du problème et mon père le diagnostiquait au téléphone et ils le réparaient eux-mêmes. Il a trouvé cela très drôle quand il a découvert, des années plus tard, qui étaient les gars qui n'étaient jamais venus.

Il s'en fichait, c'était juste drôle pour lui. J'ai grandi avec son ouverture d'esprit et son honnêteté, qui sont restées avec moi, un environnement attentionné et aimant.

Ma mère était une femme au foyer. Une mère extraordinaire. Elle était aussi merveilleuse cuisinière. Elle était complète, très ouverte, honnête et aimante. Tout le monde l'aimait. C'est difficile de la décrire parce qu'elle donnait beaucoup à tout le monde, constamment, les gens tombaient amoureux d'elle. Les gens qui l'avaient rencontrée une fois sont venus à son enterrement.

niece » and when they met, it was love at first sight for my dad and he soon won my Mom over. They had two dates before they got engaged and got married. They were very much in love and I came from a very happy family.

My parents were great. My mom sadly died young, I was 19 when she died of cancer, she was 42. That's probably the most significant part of my life, it was very sad and shocking. She was amazingly wonderful, everybody loved my mom. She had a fast growing cancer and in a matter of months she was gone. It was really sad for everyone. My dad lost the love of his life, he never really recovered from losing her.

My father owned his own shop as a mechanic, to fix cars (with a partner). Everyone went to him. What I learned from him was that he was very open with information, very sharing and very loving. This is one of my favorite stories: he was so passionate about what he was doing. This is something he found out about later which is very funny. People would call up to his shop saying, « Oh my car has something wrong » and describe the problem and he would say « It's probably the carburetor, bring your car in ». Then these guys were supposed to bring their car but they never came in. It turned out later they were friends of my brother's. They were young and didn't have any money and because my father was so open, they would call the shop and give the symptoms of the problem and my father would diagnose it over the phone and they would fix it themselves. He found it very funny when he found out years later, who the guys were that never turned up.

He didn't care it was just funny to him. His openness and his honesty was something I grew up with, that has stayed with me, a caring and loving environment.

My mother was a housewife. An amazing mom. She was a wonderful cook too. She was complete,



1960, Artist's Birthday © Photo : Courtesy of Phyllis Baldino

J'ai un frère, Steve, et une sœur, Donna.

Mon frère est vraiment génial et c'est un guitariste incroyable. Ce n'est pas parce qu'il est mon frère que je dis cela, beaucoup de gens le disent. Il joue de la guitare depuis qu'il a 10 ans. Il est très respecté et il en sait beaucoup sur la musique. Nous sommes très proches et nous avons des liens avec les arts. Il est aussi extrêmement drôle, il a un grand sens de l'humour !

very open, honest and loving. Everyone loved her. It's hard to describe her because she gave so much to everybody, constantly, and people would fall in love with her. People who had met her once came to her funeral.

I have a brother, Steve and a sister, Donna.

My brother is really great and an incredible guitar player. I am not saying that just because he is my brother, many people say this. He has

Il y a une pièce que j'ai faite en 2009 qui s'intitule « 19 Univers/mon frère «. Je l'ai filmé dans un concert, c'était dans un club de New Haven. J'ai eu la chance d'être au premier rang et j'ai filmé tous ses solos. Je les ai transformés en une pièce incroyable qui est sur mon site web. Un clip a également été mis sur le site du New York Times.

Steve était le guitariste principal de B. Willie Smith, un groupe de R & B populaire de la côte Est de la fin des années 70 jusqu'au milieu des années 80. Ils ont partagé l'affiche avec des groupes tels que Etta James, Mama's & Papa's, Roy Orbison, James Brown, Southside Johnny, Albert Collins, et d'autres.

Ma sœur Donna est également géniale. C'était une star en athlétisme - elle était dans l'équipe de gymnastique au lycée. Notre petite ville a gagné les meilleurs prix de l'État du Connecticut les années où elle faisait partie de l'équipe, elle était tellement géniale - elle faisait tout, poutre d'équilibre, exercice au sol, saut et barres parallèles. Nous allions tous à ses compétitions. Aujourd'hui, elle vit en Californie avec son mari et ses deux enfants sont grands. Elle est récemment devenue grand-mère et elle est ravie !

Steve a un an de plus que moi et Donna a trois ans de plus. Je suis la dernière. Ma mère s'est mariée jeune, à 18 ans, et l'année suivante, elle a eu ma sœur. Elle avait eu 3 enfants à 22 ans. C'était une mère formidable, à fond.

Nous vivions dans un quartier formidable, tout le monde se connaissait, c'était amusant. Notre maison était au bout d'une impasse, alors nous avons joué beaucoup dans la rue. J'étais vraiment un garçon manqué, nous avons fait beaucoup de forts, un champ de courses. J'ai vécu dans les bois, c'était notre terrain de jeu. Il y avait un étang, on allait faire du patin à glace en hiver. C'était une enfance incroyable : nous étions très souvent dehors. Ma mère avait une cloche de vache et à

been playing guitar since he was 10. He is highly respected and knows so much about music. We're really close and are connected with the arts. He's also extremely funny – great sense of humor!

There's a piece I made called « 19 Universes/my brother » from 2009. I filmed him at a gig, it was a club in New Haven. I luckily got in the front and I filmed all of his solos. I turned them into an amazing piece that's on my website. A clip was put on the New York Times' website too.

Steve was the lead guitarist for B. Willie Smith, a popular East Coast R & B band from the late 70's to mid 80's. They shared the bill with such acts as Etta James, Mama's & Papa's, Roy Orbison, James Brown, Southside Johnny, Albert Collins, and others.

My sister Donna is also great and was a star athlete - she was on the gymnastics team in high school. Our little town won the best in the State of Connecticut the years when she was on the team, she was so great – she did everything, balance beam, floor exercise, vault and parallel bars. We all would go to her meets (that's a short term for the competitions). Now she lives in California with her husband and her two kids are grown. She recently became a grandmother and is thrilled!

Steve is one year older than me and Donna is 3 years older. I'm the last one. My mom got married young, at 18 and the following year she had my sister. So she had 3 kids by the time she was 22. She was a great mom, full-on.

We lived in a great neighborhood, everybody knew each other, it was fun. Our house was on the dead end of the woods, so we played a lot there. I was really a tom boy, we made a lot of forts, a racetrack. I lived in the woods, it was our playground. There was a pond, we would go skating in the winter. It was an amazing childhood: we would be outside so much. My mother had a cow bell and at dinner time, she would ring the

l'heure du dîner, elle sonnait la cloche et nous savions qu'il était temps pour nous de rentrer à la maison. Il n'y avait aucun moyen pour elle de nous trouver dans les bois.

À l'école, j'étais vraiment timide et je le suis toujours, mais autant qu'avant. J'étais bonne élève, mais timide, pas vraiment extravertie. J'ai eu de très bonnes notes. J'avais des amis à l'école et comme mon frère vit toujours dans ma ville natale, quand j'y retourne pour lui rendre visite, je vois encore quelques amis du lycée. C'est seulement à deux heures de train de New York.

Ce qui était génial avec le groupe de mon frère, c'est qu'ils sont six, et je connais chacun d'entre eux. Ils ont tous obtenu leur diplôme de fin d'études secondaires ensemble, la même année, dans ma ville natale. Certains gars bougeaient, jouaient de différents instruments, la plupart d'entre eux chantaient aussi. L'un d'eux jouait de la batterie et de la harpe. Un autre jouait du saxophone, de la guitare et chantait. Ils sont tous incroyables. Pendant des années, ils se sont retrouvés dans ce club de New Haven appelé Toad's Place, à Yale, et ils y jouaient régulièrement. Ils se réunissaient une fois par an pour y jouer. Quand ils se réunissaient, toutes leurs vieilles connaissances venaient et je pouvais revoir tous ceux de mon lycée. Ils remplissaient l'endroit. Une fois par an, je pouvais renouer avec tout le monde. Ils ont arrêté cela il y a quelques années parce que c'est plus difficile de réunir tous les gars du groupe.

Quand j'étais enfant, je faisais toujours des choses, des trucs artistiques. Dans la ville où j'ai grandi, chaque automne, il y avait une foire où l'on pouvait participer et gagner des prix. Je faisais cela et je recevais des prix pour mes sculptures, mes dessins et mes peintures. J'ai un de mes dessins pour lequel j'ai gagné un prix dans mon appartement. Je le regarde maintenant et je me demande ce que c'est ! Et j'ai gagné un prix

bell and we knew that was time for us to go home. There was no way she could find us in the woods.

At school, I was really shy and I still am but I'm not as bad as I used to be. I was actually a good student, but just shy, not really outgoing. I got really good grades. I had friends at school and since my brother still lives in my hometown, when I go back to visit him, I still see some friends from high school. It's only two hours from New York City by train.

When I was a child, I always was making things, art stuff. In the town where I grew up, every fall there was a fair and you enter things and win prizes. I would do that and get prizes for my sculptures, drawings and paintings. I have one of my drawings that I won a prize for in my apartment. I look at it now and I wonder, what is this?! And I won a major prize for it. It's very funny to look at that now.

That's how it started. I always liked making things, in my room, in the basement or in the woods. Our family was always active, we had a boat and would go waterskiing and do a lot of sports. My father was the manager of my brother's little league baseball team.

We lived on a dead end and the road was extended so there was a section of road in front of our house. The woods were right there, so we would do a lot of activities in the woods. Build a lot of forts. The end of the road, in front of our house we used as our baseball field. We would play baseball all the time with the other kids in the neighborhood. We also had badminton in our backyard, we had a pool table, a ping-pong table.

As far as traveling, we would have some vacations as a family. They were local vacations, we would go to the Amish country which was interesting. Seeing another way of life. We took some day trips to New York City, we went to the world's fair in 1964. There's a picture of me and my mom there, I remember going but I was 8 maybe.



1962, Me, Steve & Donna © Photo : Courtesy of Phyllis Baldino

important pour cela. C'est très drôle de regarder ça aujourd'hui.

C'est comme ça que ça a commencé. J'ai toujours aimé faire des choses, dans ma chambre, au sous-sol ou dans les bois. Notre famille était toujours active, nous avions un bateau et nous allions faire du ski nautique et beaucoup de sport. Mon père était le manager de l'équipe de base-ball de mon frère, qui jouait dans la petite ligue.

That was cool, there was a lot of amazing things in the world's fair. Then we went to see the typical New York sites, like the Empire State Building.

Another great memory I have is of my grandparents. My father's father, he came through Ellis Island by himself when he was 19 years old which was incredible. He passed the inspections, but it was a real risk to come on his own at 19. Years later, my grandmother came to the United States and they got married. There was a time when

Nous vivions dans une impasse et la route a été prolongée, il y avait donc un tronçon de route devant notre maison. La forêt était juste là, donc nous faisions beaucoup d'activités dans la forêt. Nous construisions beaucoup de forts. Le bout de la route, devant notre maison, nous servait de terrain de base-ball. Nous jouions tout le temps au base-ball avec les autres enfants du quartier. Nous faisions du badminton dans notre cour, nous avions une table de billard, une table de ping-pong.

Ma sœur était incroyable, elle faisait partie de l'équipe de gymnastique au lycée : elle était très athlétique. Notre petite ville a gagné le meilleur prix de l'État du Connecticut les années où elle faisait partie de l'équipe, elle était tellement géniale – elle faisait tout, la poutre, les exercices au sol, le saut et les barres parallèles. Nous allions tous à ses compétitions. Aujourd'hui, elle travaille dans l'immobilier ; elle vit en Californie avec son mari et ses deux enfants sont grands.

En ce qui concerne les voyages, nous passions les vacances en famille. C'étaient des vacances locales, nous allions dans le pays amish, ce qui était intéressant. Voir un autre mode de vie. Nous avons fait des excursions d'une journée à New York, nous sommes allés à l'exposition universelle en 1964. Il y a une photo de ma mère et moi, je me souviens y être allée, mais j'avais peut-être 8 ans. C'était cool, il y avait beaucoup de choses étonnantes à l'exposition universelle. Puis nous sommes allés voir les sites typiques de New York, comme l'Empire State Building.

Un autre grand souvenir que j'ai est celui de mes grands-parents. Le père de mon père est venu à Ellis Island tout seul quand il avait 19 ans, ce qui était incroyable. Il a réussi les inspections, mais c'était un vrai risque de venir seul à 19 ans. Des années plus tard, ma grand-mère est venue aux États-Unis et ils se sont mariés. Il fut un temps où nous sommes tous allés à New York avec eux, nous

we all went to New York with them, we walked up the Statue of Liberty together and it was amazing because they both came here from Italy. To walk up to the top of the Statue of Liberty was really a wonderful memory with them. They were great and had a big influence on me. They made everything by themselves. They had a huge garden and my grandmother made her own pasta. This is a basic thing but to make the pasta, she didn't use a bowl. There was the table, she put the flour on it, punched her fist to make a hole in the four, put the eggs in the hole and her process was really simple and great. It ended up being a very fond memory. And the table we made pasta on together, when I as a kid, is now my kitchen table – a prized possession! They also used to make homemade wine. They had grapes on their property and would also buy some grapes from California. In their basement, they had wooden barrels, I would go down there as a kid and bottle all the wine. My grandfather made the wine to give it to his children, he had six kids. Everyone got wine from Noni. We called them both « Noni » but I think technically Noni is just a female name for Italian grandmothers. Being around them was a great experience growing up. It was very Italian. I really liked their way of life and their process. They really brought Italy to America with them.

I graduated high school and during school I took a lot of art classes where I did a lot of work. I always took art and did paintings, sculptures. In the States, I think it has changed now, you started school at 4 years old if your birthday was in the fall. If you turned 5 by the end of the year it was ok. I actually started school when I was 4 and then turned 5, therefore I graduated high school when I was 17, as opposed to 18. I was a little bit younger than the others.

I decided to major in art, so I applied to art schools. I did art my whole life and I couldn't

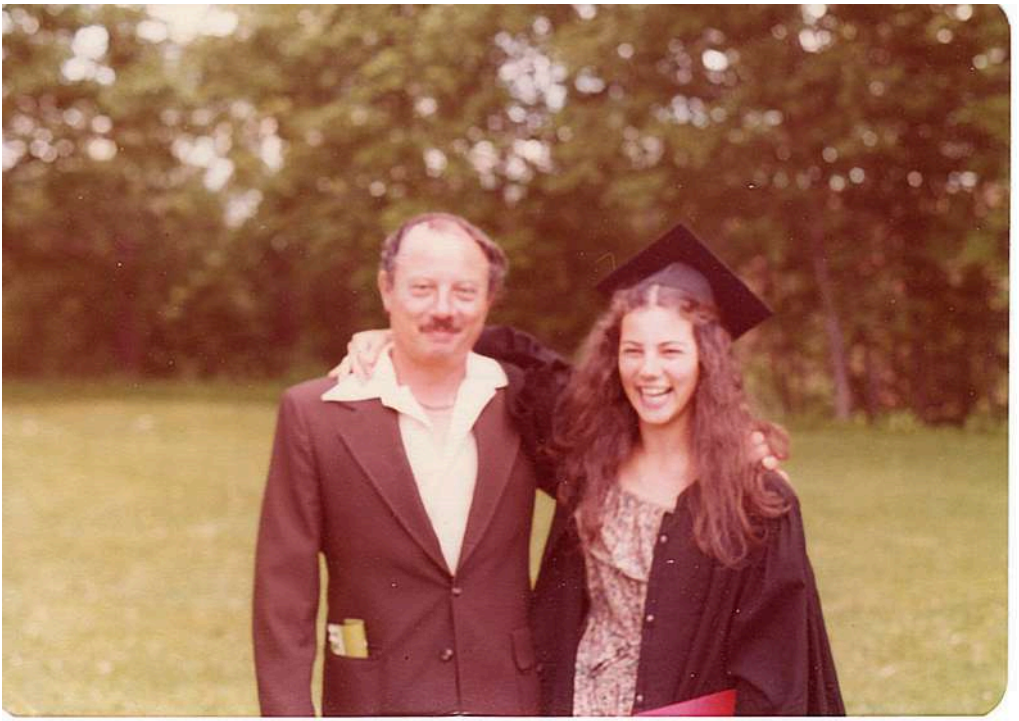
avons escaladé la Statue de la Liberté ensemble, c'était incroyable parce qu'ils venaient tous les deux d'Italie. Monter au sommet de la Statue de la Liberté est vraiment un merveilleux souvenir avec eux. Ils étaient formidables et ont eu une grande influence sur moi. Ils ont tout fait par eux-mêmes. Ils avaient un immense jardin et ma grand-mère faisait ses propres pâtes. C'est une chose élémentaire, mais pour faire les pâtes, elle n'utilisait pas de bol. Elle mettait la farine sur la table, frappait du poing pour faire un trou au milieu, mettait les œufs dans le trou, son procédé était vraiment simple et génial et ça finissait par faire un très bon souvenir. Cette table sur laquelle nous faisions des pâtes ensemble, quand j'étais enfant, est maintenant ma table de cuisine - un objet précieux ! Ils faisaient aussi du vin maison. Ils avaient du raisin sur leur propriété et achetaient aussi du raisin de Californie. Dans leur sous-sol, ils avaient des tonneaux en bois, j'y allais quand j'étais enfant et je mettais tout le vin en bouteille. Mon grand-père faisait le vin pour le donner à ses enfants, il avait six enfants. Tout le monde recevait du vin de Noni. Nous les appelions tous les deux « Noni » mais je pense que techniquement Noni est juste un nom féminin pour les grands-mères italiennes. Être avec eux était une grande expérience dans mon éducation. C'était très italien. J'aimais beaucoup leur mode de vie et leur façon de procéder. Ils ont vraiment amené l'Italie en Amérique avec eux.

J'ai obtenu mon diplôme de fin d'études secondaire. Pendant mes études, j'ai suivi de nombreux cours d'art où j'ai beaucoup travaillé. J'ai toujours pris des cours d'art et j'ai fait des peintures, des sculptures. Aux États-Unis, je pense que les choses ont changé maintenant, vous commencez l'école à 4 ans si votre anniversaire est à l'automne. Si vous aviez eu 5 ans à la fin de l'année, c'était bien. En fait, j'ai commencé l'école à 4 ans. J'ai donc obtenu mon diplôme de fin d'études se-

think of doing anything else. It was the only thing that I wanted to do. Even though we were from a middle-class family, my father was so loving and supportive. He told me « Do whatever you want to do ». It was all about what I wanted. I applied to 3 art schools. The Hartford Art School was really great, a conceptually based program and that's the one I decided to go to. I went to art school at 17. I took a lot of classes, different things, but not in video. It was back in the 70s, video had just started. I took film, it always had a big influence and even more now on my work. The film class that I took was not so inspiring. The teacher and the experience were okay, but for some reason it didn't really work out. It was very laborious, the process and very expensive. I was happy I took it, but it didn't make me want to continue in that way. I was really into sculpture though, I ended up having a degree in sculpture, a BFA.

For graduation, you're in line with the gown and everything. I didn't like the process of graduation, but you had to do it to graduate college. We were not supposed to know in advance the program because that's where they have all the awards and it's supposed to be a surprise. There was this guy I knew, he was in line and he went « Hey Baldino! You got the highest prize! ». Maybe it was better that I knew right then because otherwise I would have been more nervous. So, I did win the highest award in my graduating class. The funnier thing, this was at the beginning of the ceremony, I was still a bit naive, I went to accept the award, I went back to my seat and I sat next to a girl-friend that said « What did you get? How much money? » and I didn't even know it was money. I just thought it was an award.

© Interviewed by Gabriel Soucheyre,
March 7th 2020, Clermont-Ferrand, France
- Turbulences Vidéo #108



1978, BFA Graduation with Dad © Photo : Courtesy of Phyllis Baldino

condaires à 17 ans, au lieu de 18. J'étais un peu plus jeune que les autres.

J'ai décidé de me spécialiser en art, alors je me suis inscrite dans des écoles d'art. J'ai fait de l'art toute ma vie et je ne pouvais pas penser à faire autre chose. C'était la seule chose que je voulais faire. Même si nous étions issus d'une famille de classe moyenne, mon père était si affectueux et d'un grand soutien. Il m'a dit « Fais ce que tu veux ». C'était tout ce que je voulais. J'ai postulé dans trois écoles d'art. La Hartford Art School était vraiment géniale, un programme basé sur le concept et c'est celle où j'ai décidé d'aller. Je suis allée à l'école d'art à 17 ans. J'ai pris beaucoup de cours, des choses différentes, mais pas en vidéo. C'était dans les années 70, la vidéo venait de commencer. J'ai pris des cours de cinéma, cela a toujours eu une grande influence et encore plus maintenant sur mon travail. Le cours de cinéma que j'ai suivi n'était pas très inspirant. Le professeur et l'expérience étaient corrects, mais pour une raison quelconque, ça n'a pas vraiment marché. C'était très laborieux et très coûteux. J'étais heureuse de suivre ce cours, mais cela ne m'a pas donné envie de continuer de cette façon. J'étais vraiment passionnée de sculpture et j'ai fini par obtenir un diplôme de sculpture, un BFA.

Pour le diplôme, nous étions rangés en ligne, avec la robe et tout. Je n'aimais pas ce processus, mais il fallait le faire pour obtenir un diplôme universitaire. Nous n'étions pas censés connaître à l'avance le programme parce que c'est là qu'ils annoncent tous les prix et c'est censé être une surprise. Il y avait ce type que je connaissais, il faisait la queue et il a dit « Hey Baldino ! Tu as eu le plus grand prix ! ». Peut-être que c'était mieux que je

PERFORMANCE: LITERAL IMPLICATIONS
PHYLLIS BALDINO
Feb. 2nd 1978











3



May 2020, Clermont-Ferrand, France, VIDEOFORMES' Poster Design: Phyllis Baldino Performer: Hikmet Loe
© Photo : Gabriel Soucheyre

le sache tout de suite parce que sinon j'aurais été plus nerveuse. J'ai donc gagné la plus haute récompense de ma promotion. Le plus drôle, c'est que c'était au début de la cérémonie, j'étais encore un peu naïve, je suis allée réceptionner le prix, je suis retournée à ma place et je me suis assise à côté d'une amie qui m'a dit « Qu'est-ce que tu as eu ? Combien d'argent ? » et je ne savais même pas que c'était de l'argent. J'ai juste pensé que c'était un prix.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre,
7 mars 2020, Clermont-Ferrand

Traduit de l'anglais par Estelle Pickstone et Gabriel Soucheyre
- Turbulences Vidéo #108

In the Present

par Vincent Katz

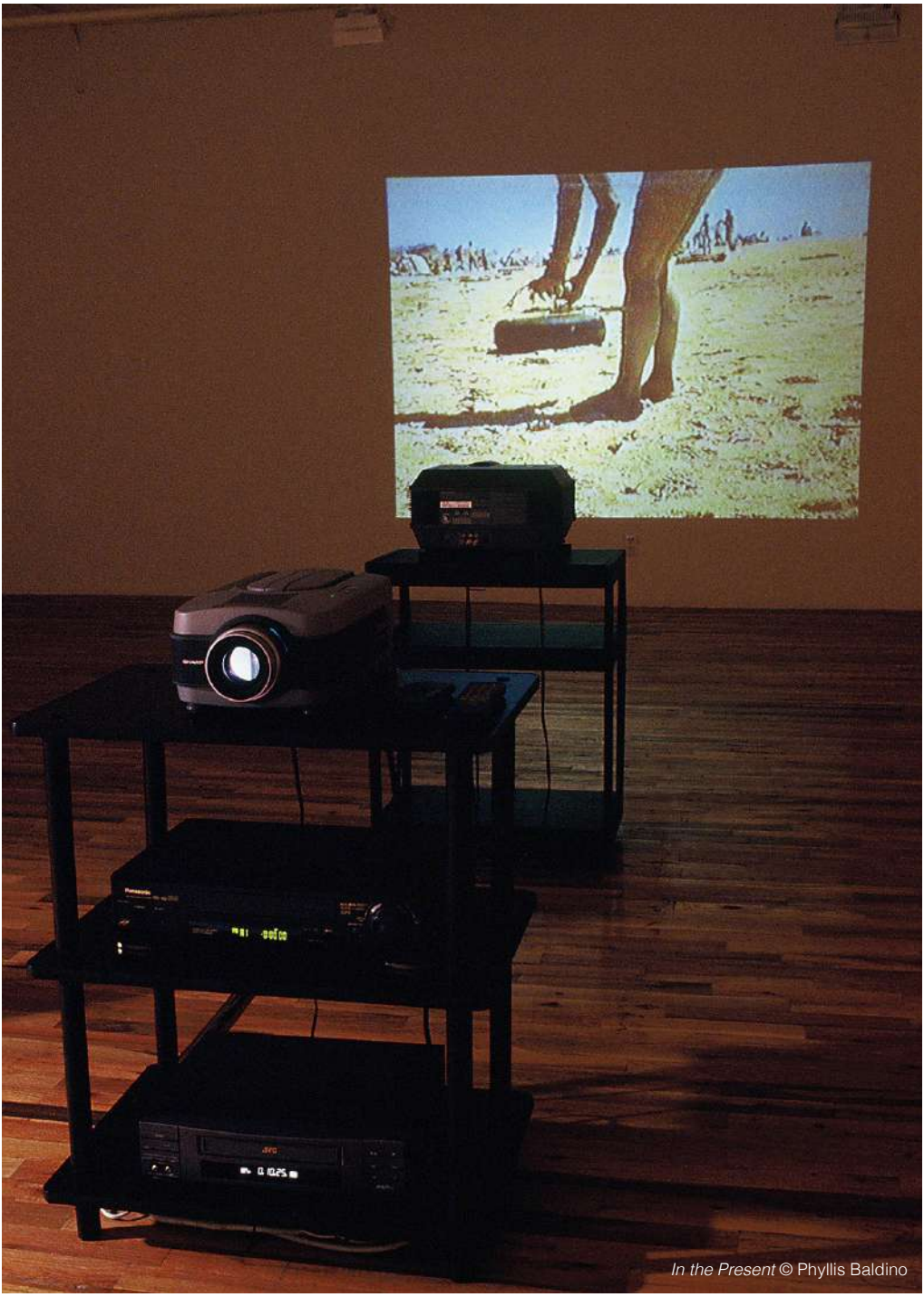
L'exposition de Phyllis Baldino peut être considérée comme une attaque épistémologique contre certaines idées reçues relatives à la perception et à la connaissance. Le visiteur entrait dans une salle plongée dans l'obscurité, où il devinait deux sortes de tables roulantes portant deux projecteurs vidéo compacts.

Sur les murs opposés étaient projetés 50 clips vidéo VHS différents, d'une durée comprise entre trois et douze secondes (la durée totale des clips est de 11 minutes et 41 secondes). Selon le dossier de presse, cette fourchette temporelle est fondée sur l'observation de William James, qui a déterminé que telle était approximativement la durée du présent, tout le reste étant passé ou futur. Autrement dit, l'artiste cherche à administrer au spectateur des doses pures de présent, non contaminé par la mémoire du passé ou par la projection de celle-ci dans l'avenir.

Les capacités de perception du regardeur sont également mises à rude épreuve par l'extrême fragmentation de ces scènes. En tournant la tête à droite, puis à gauche, Il entrevoit une fille quasiment nue qui danse en portant un curieux bâti en bois, ou une personne ramassant un objet indéfini dans un caniveau par temps de pluie, un patient chez le dentiste filmé en vue plongeante par-dessus son épaule, des fragments de corps humain, ou encore des mains créant des tableaux avec des denrées ou des objets de grande consommation.

Des scènes de poupée et des dioramas répétitifs rappellent les environnement contrôlés, inspi-

Phyllis Baldino's exhibition could be seen as an epistemological attack on assumptions about knowledge. One entered a darkened room to find two nondescript carts holding two small video decks and compact projectors. On opposite walls were projected 50 different VHS video clips, ranging from 3 to 12 seconds in duration. According to the press release, this time frame corresponds to what William James defined as the approximate span of the present; everything else is past or future. In other words, these projections offered pure dosages of the present, unadulterated by memory or expectation. The total running time was 11 minutes, 41 seconds. The merest fragments of scenes also challenged the viewer's perceptual abilities. It was impossible to take it all in at once. Turning one's head from left to right and back again, one caught glimpses of a practically naked girl dancing, wearing a strange wooden frame, or someone retrieving something from a rainy gutter. There was a view over a patient's shoulder at the dentist's office; fragments of bodies; hands creating consumerist tableaux. Recurrent scenes of dolls and dioramas brought to mind Alex Bag's use of controlled, television-derived environments.



In the Present © Phyllis Baldino

rés de la télévision, d'Alex Bag. Contrairement à Bag, toutefois, Baldino ne met guère l'accent sur la personnalité. Il y a en revanche de nombreux éléments narratifs, aussi abrégés soient-ils – 50 récits différents, en fait. Certains – une personne se faisant couper les cheveux, une autre au comptoir d'un café – semblent saisis sur le vif. D'autres sont à ce point absurdes qu'ils ne peuvent être que mis en scène. Des ustensiles métalliques apparaissent dans d'étrange contextes, des spatules attachées à un nageur, des éléments de rangement intégrés à un gros plan de pieds s'exerçant à courir sur un tapis sans fin. Des activités banales de la vie quotidienne prennent une nouvelle signification grâce à l'adjonction apparemment injustifiée d'éléments totalement étrangers à la situation.

Il faut regarder la séquence une deuxième fois pour réaliser combien chaque segment est bref, et quelle incroyable quantité d'informations est contenue dans chacun de ces minuscules fragments. Et si l'on se tourne d'une projection à une autre, c'est parfois juste pour voir une image s'évanouir avant d'avoir vraiment eu le temps de la saisir. La troisième ou quatrième fois, on continue à découvrir de nouveaux détails, tout en commençant à jouir de cette répétition. Les cloches étranges, incongrues – rythme séparant les scènes – finissent par devenir une musique apaisante et familière. Une fois familiers, ces *présents* deviennent partie intégrante de la mémoire et du savoir.

Galerie Lauren Wittels, New York
15 novembre > 21 décembre 1996

© Par Vincent Katz,
traduit de l'anglais par Frank Straschitz,
publié dans *art press review*, 1996
- Turbulences Vidéo #108

In Baldino's work, though, unlike Bag's, there is little focus on personality. There is a lot of narrative, albeit stunted; in fact, there are 50 narratives. Some - a person getting a haircut, someone at a café counter appear to be unstaged. Others, for their sheer absurdity, would have to be contrived. Metal utensils keep appearing in odd guises - spatulas attached to a swimmer and shelving units integrated into a scene of someone's feet exercising on a Stairmaster. Mundane activities are highlighted by anomalous additions of materials normally alien to such a situation. When you see the sequence a second time, you realize how short each segment is, how much information is packed into each minuscule fragment. Sometimes, you turn from one projection to another only to see an image tantalizingly vanished from sight. The third or fourth time around, you still capture new details, but also you begin to relish the repetitions – the odd, incongruous bells, the rhythms between the scenes. It becomes like a relaxing, familiar piece of music. With familiarity, even these "presents" become knowable, become part of knowledge. Baldino has been showing in California for over a decade; in 1997 she will have a one-person exhibition at the Battersea Art Centre in London.

Lauren Wittels Gallery, New York
November 15 – December 21, 1996

© By Vincent Katz,
published in *art press review*, 1996
- Turbulences Vidéo #108

À Pierogi

par Gregory Williams

La capacité de la vidéo à mettre en évidence l'élasticité du temps a fasciné les artistes ces dernières 30 années (tels *Video Corridor* de Bruce Nauman, 1968-70 ou *TV Buddha*, 1974 de Nam June Paik).

Les deux installations vidéo les plus récentes de Phyllis Baldino (toutes deux de 2000) poursuivent cette tradition en explorant les conséquences négatives de la compression du temps. Comme les réalisateurs structuralistes des années 60 et 70, Baldino impose des limites temporelles et conceptuelles strictes à ses investigations mais étend son projet bien au-delà d'une critique spécifique à un médium.

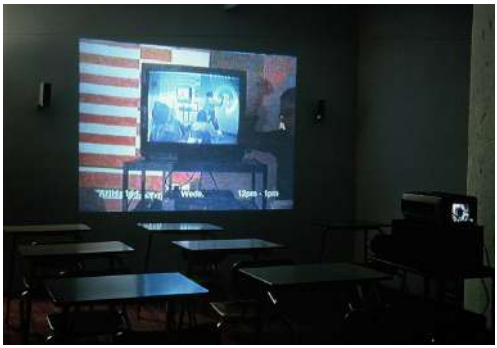
16 minutes lost (*16 minutes de perdues*) est basée sur la théorie de l'écrivain scientifique James Gleick, mise en avant dans son livre de 1990 *Faster* (*Plus vite*), que l'on passe tous en moyenne 16 minutes par jour à chercher des objets égarés. Baldino a filmé une variété de personnes en train de fouiller leurs sacs, dossiers, appartements (apparemment non mis en scène), souvent filmés en gros plan, au plus proche de l'action. Une paire de séquences en boucle de huit minutes a été projetée au sol, pour que la position du spectateur corresponde à celle de la caméra en vol stationnaire, et sur les murs adjacents, de manière à ce que les images qui changent rapidement soient alignées dans le coin. Alors que les images défilent et que les voix des sujets de Baldino se font entendre, parfois frénétiques, le temps passé semble

Video's ability to highlight the elasticity of time has fascinated artists for over thirty years (consider Bruce Nauman's *Video Corridor* of 1968-70 or Nam June Paik's 1974 *TV Buddha*). Phyllis Baldino's two recent video installations (both 2000) further this tradition by exploring the negative consequences of the compression of time. Like the structuralist filmmakers of the '60s and '70s, Baldino imposes strict temporal and conceptual limits on her investigations yet extends her project well beyond a medium-specific critique.

16 minutes lost is based on science writer James Gleick's theory, put forth in his 1990 book *Faster*, that we each spend sixteen minutes a day on average looking for mislaid objects. Baldino recorded a variety of people rifling through their bags, files, and apartments (apparently unstaged), many filmed at close range, near the center of the action. A pair of eight-minute looped sequences were projected low, so that the viewer's position corresponded to that of the hovering camera, and on adjoining walls, so that the rapidly changing images were aligned in the corner. As the pictures fly by and the harried, sometimes frantic voices of Baldino's subjects are heard, the lost time seems almost concrete, as if taking the form of the missing



16 minutes lost, two-channel synced installation, 2000 © Photo : Michael Moran



Room 1503 in a row, single-channel installation, 2000 © Photo : Michael Moran

presque concret, comme s'il prenait la forme des objets perdus eux-mêmes. Les articles manquants (CD, documents, clés ; un dispatcher du service voiture recherche même un client égaré) sont entrés dans un monde parallèle ; les moments que l'on passe à renouer avec eux définissent une expérience quotidienne comme une série d'interruptions.

Une image encore plus historique dans *Room 1503 in a Row* (*Salle 1503 en ligne*), pour laquelle Baldino a mis en place une grille de combinaison de chaises et de bureaux afin d'évoquer une atmosphère d'apprentissage. La grande projection vidéo de l'intérieur d'une salle de classe semblait ainsi se prolonger dans l'espace réel de la galerie. L'artiste avait enregistré son amie Lisa Jaye Young enseignant trois sessions consécutives d'un cours d'introduction à l'histoire de l'art au Hunter College au printemps dernier. N'importe qui ayant déjà suivi (ou donné) un tel cours sait comment les œuvres et les artistes sont arrachés de leur contexte original et présentés aux étudiants dans un récit compact qui obscurcit la complexité du développement de l'histoire de l'art. Malgré l'évolution du canon, une telle vue d'ensemble est relativement statique, étant donné qu'il tend à s'en tenir à la litanie classique présentée dans les plus grands livres d'études. Baldino fait une satire de

things themselves. The absent articles (CDs, documents, keys; a car-service dispatcher even searches for a client gone astray) have entered a parallel world; the moments we spend trying to reconnect with them define everyday experience as a series of interruptions.

A bigger historical picture was encountered in *Room 1503 in a row*, for which Baldino set up a grid of desk-and-chair combos to evoke an atmosphere of learning. The large video projection of a classroom interior thus appeared to extend into the real space of the gallery. The artist had taped her friend Lisa Jaye Young teaching three back to-back sessions of an introductory art history class at Hunter College last spring. Anyone who's ever taken (or taught) such a course knows how works and artists often get wrenched out of their original context and delivered to students in a compact narrative that obscures the complexity of art-historical development. Though the canon can evolve, such an overview is relatively static, since it tends to stick to the time-honored litany presented by greatest-hit survey books. Baldino satires this canned version of history by creating a televisual *mise en abîme*. After filming the first session, the artist played the footage on a monitor next to Young while she taught the next session, which was also filmed; in the third meeting the

cette version formatée de l'histoire en créant une *mise en abyme* (en français dans le texte original) télévisuelle. Après avoir filmé la première session, l'artiste a montré les images sur un moniteur à côté de Young pendant qu'elle enseignait la session suivante, qui était aussi filmée ; dans le troisième rendez-vous les images de la deuxième session étaient diffusées pendant que Young enseignait, ce qui donne à voir une sorte d'archéologie de l'enseignement. Les couches de pédagogie dépeignent un défilé hâtif d'œuvres d'art, leur pertinence contemporaine est difficile à retrouver sous le poids des artistes, des titres et des dates.

La tentative de Young d'atteindre rapidement les points clés de l'art d'après-guerre (une séance unique devait tout couvrir, de l'apogée d'*AbEx* de Jackson Pollock au *Memorial* de Maya Lin sur le Vietnam) n'est interrompue que par sa propre exaspération occasionnelle de l'absurdité de sa tâche. Par exemple, on perçoit sa frustration à devoir représenter le féminisme avec « deux artistes en deux minutes » ; sa seule consolation est que tous les artistes sont traités de la même manière. Comme les éléments égarés de Baldino, les artistes survolés dans l'étude occupent une sorte de zone crépusculaire : On sait qu'ils sont là, mais pour l'instant, ils ne peuvent pas être plus loin.

© Par Gregory Williams
traduit de l'anglais par Estelle Pickstone et Gabriel Soucheyre,
publié dans *Artforum*, mai 2001
- Turbulences Vidéo #108

footage from the second session was played while Young taught, resulting in a kind of archaeology of lecturing. The layers of pedagogy depict a hasty parade of artworks, their contemporary relevance hard to recover under the sheer weight of artists, titles, and dates.

Young's attempt to quickly address the key points of postwar art (one class session had to cover everything from Jackson Pollock's *AbEx* heyday to Maya Lin's *Vietnam Memorial*) is interrupted only by her own occasional exasperation at the absurdity of her task. For instance, we hear her frustration at having to represent feminism with "two artists in two minutes"; her only consolation is that all the artists get equally short shrift. Like Baldino's misplaced items, the artists overlooked in the survey occupy a kind of twilight zone: One knows they're out there, but for the moment they couldn't be farther away.

© By Gregory Williams
published in *Artforum*, May 2001
- Turbulences Vidéo #108

Quantique / Conceptuel

par Jessica Myers-Schecter

Dans le cadre de la Quinzaine du Documentaire du MoMA, l'artiste vidéo conceptuelle Phyllis Baldino présente et parle de son *ParaUniVersesVersesVerses*, une version mono-écran de son installation qui explore les univers parallèles.

Phyllis Baldino explore les phénomènes scientifiques

Les installations vidéo spirituelles de l'artiste Phyllis Baldino, ainsi que leurs itérations mono-écran plus largement disponibles, sont inspirées par la pratique de la science en soi. Évoqués par son vif intérêt pour les phénomènes scientifiques, Baldino se concentre sur les choses que l'on prend pour acquises et nous pousse à réfléchir à leur fonctionnement et leurs significations.

Imposant une théorie largement compartimentée sur le monde naturel Baldino assemble des objets trouvés, les sépare et les reconstruit pour altérer leur fonction. La vidéo conceptuelle qui en résulte exploite son talent pour juxtaposer sa propre méthode scientifique à une méthode abstraite et des choses largement non quantifiables – laissant le spectateur à ses propres impressions de ces espaces intermédiaires.

Comme n'importe quel artiste, son processus implique de ruminer sur son sujet (dans le cas de sa fascination pour la théorie scientifique) et les

Phyllis Baldino Explores Scientific Phenomenon

As part of MoMA's Documentary Fortnight, conceptual video artist Phyllis Baldino will screen and speak about her ParaUniVersesVersesVerses, a single channel version of her installation exploring parallel universes on February 11th at 4:00 PM.

Artist Phyllis Baldino's witty video installations, as well as their more widely available single channel iterations, are inspired by the practice of science itself. Evoked from her keen interest in scientific phenomenon, Baldino focuses on the things we take for granted, asking us to question their functions and meanings.

Imposing a largely compartmentalized theory on the natural world, Baldino assembles found objects, takes them apart, reconstructs them or transforms their function. The resulting conceptual video meditations exploit her knack for juxtaposing her own scientific method with abstract and largely unquantifiable things-letting the viewer infer their own impressions from the spaces in between.

choses qui en font partie, qui sont ouvertes à l'interprétation. Elle utilise ensuite ses idées comme un tremplin pour attaquer les concepts scientifiques abstraits à sa manière simple et peu technique.

De la logique floue à l'accélération des particules en passant par les nanotechnologies, Baldino se penche sur le monde scientifique et philosophique, et en ressort avec un ensemble de pratiques artistiques conceptuelles qui mélangent la vidéo, l'installation et la performance. Baldino a récemment rencontré le magazine FRINGE pour parler de son travail.

Jessica Myers-Schecter (JMS) : Pouvez-vous nous parler un peu de la version de *ParaUniVersesVersesVerses* que vous allez projeter au MoMA ?

Phyllis Baldino (PB) : Je travaille avec l'idée d'univers parallèles depuis quelques années maintenant et j'ai toujours été fascinée par l'idée qu'il y a des univers parallèles – d'autres univers dans lesquels je suis assise de telle manière au lieu d'une autre, ou que mon pantalon est bleu au lieu de vert – de petites différences par rapport à la situation actuelle. Plus vous avez de choix, plus il y'a d'univers parallèles.

L'œuvre que je vais présenter au MoMA est assez simple. Je pose ma caméra dans différents endroits de mon appartement et je me filme en train de faire des activités ou réalisant des scénarios divers que j'appelle multi-versets. Il y a sept multi-versets représentés à l'écran. Dans un des scénarios, je pèle une pomme dans la cuisine. À chaque fois que j'ai filmé cette action, j'ai changé la pomme, l'épluche légumes, ma montre, mes vêtements, mon tablier, les rideaux, les fruits présents dans mon bol, les couleurs sur le mur. Ensuite, j'ai superposé toutes les séquences et ai donné des opacités différentes – pour que quand

Like any artist, her process involves ruminating on her subject (in this case her fascination with scientific theory) and those parts of it that are open to interpretation. She then uses these ideas as a springboard to tackle abstract scientific concepts in her low-tech and straightforward fashion.

From fuzzy logic to particle acceleration to nanotechnology, Baldino delves into the world of scientific philosophy and emerges with a body of conceptual art practice that fuses video, installation, and performance.

Baldino met recently with FRINGE Magazine to talk about her work.

Jessica Myers-Schecter: Can you tell us a little about the version of *ParaUniVersesVersesVerses*, you'll be screening at MoMA?

Phyllis Baldino: I've been working with the idea of parallel universes for a few years now and I've always been fascinated by the idea that there are parallel universes - other universes in which I'm sitting this way instead of that way, or my pants are blue instead of green - just slight alterations from the way we are now. The more choices you have the more universes there are.

The piece I'll be screening at the MoMA is actually quite simplistic. I set up my camera in different parts of my apartment and filmed myself performing various activities or scenarios that I call multi-verses. There are seven multi-verses across the screen. In one scenario I peeled an apple in my kitchen. Each time I filmed the action I changed the apple, the apple peeler, my watch, my shirt, my apron, the curtains on the wall, the fruit in the bowl, the color on the wall. I then overlapped all the footage and made them different opacities - so as you're watching the final version you see a ghost-like morphing of all those versions simultaneously. The setting and the actual frame are stationary and I'm the only thing that's moving. So, there are all



19 Universes/my brother © Screenshot : Phyllis Baldino

vous regardez la version finale, vous observiez un morphing un peu fantôme de toutes ces versions simultanément. Le décor et le cadre réel sont fixes et je suis la seule chose qui bouge. Donc il y a tous ces univers qui se déroulent simultanément. Mais ce sont des processus linéaires. Par exemple, quand j'épluche une pomme je vais du début jusqu'à la fin : j'épluche la pomme en entier.

L'œuvre existe aussi en tant qu'installation mono-écran. La vidéo est projetée sur un écran double face et peut être vue des deux côtés. De temps à autre, les tranches de plusieurs multi-versets se retournent. Ce changement est subtil et joue sur l'attention du spectateur et la localisation de l'univers.

JMS : Et qu'en est-il de la piste audio ? Il y a un drôle de bruit de craquement qui rappelle des engrenages de broyage.

these universes that are happening simultaneously. But these are also linear processes. For example, when I'm peeling the apple, I really am going from start to finish: I peel the entire apple.

This piece also exists as a single channel installation. It is projected onto a free-standing dual vision screen that can be seen from both sides. Every now and then the multi-verse slices flip back and forth. This shift is subtle and plays with the attention of the viewer and of universe location.

JMS: What about the audio? There's an odd crunching sound that is reminiscent of grinding gears.

PB: The audio is actually all the audio: the sound from each of the permutations of each of the seven scenarios.

JMS: You've explored the idea of parallel universes in other pieces as well, haven't you?

PB: I did a piece called *19 Universes/my brother*. I divided the screen into 19 universes and in each

PB : L'audio est en fait l'audio des vidéos filmées : le son de chacune des permutations de chacun des sept scénari.

JMS : Vous avez exploré le thème des univers parallèles dans d'autres œuvres, n'est-ce pas ?

PB : J'ai réalisé une pièce intitulée *19 Universes/ My Brother* (*19 univers / mon frère*). J'ai divisé l'écran en 19 univers dans lequel mon frère joue de la guitare. Quand il a la main sur le manche et qu'il joue un riff, je suis sa main image par image, donc il faut déplacer les autres univers pour qu'on puisse voir ce que joue cet univers. C'est un flux de solos qu'il a joués. Cette pièce était vraiment géniale à réaliser mais elle m'a demandé une nouvelle façon de penser. C'est une pièce très visuelle mais l'audio est essentiel en passant d'un riff à un autre. J'ai dû faire marcher l'audio avant de mettre la vidéo en mouvement.

JMS : Il y a aussi une installation à venir, sur laquelle vous travaillez en ce moment.

PB : Je viens tout juste de terminer *Out of Focus Universes* (*Univers hors champ*). Ce qui est curieux avec les installations c'est que vous ne savez pas comment sera le rendu tant qu'elles ne sont pas installées. Vous vous reposez un peu sur le destin.

La première composante de cette pièce, ce sont les sculptures sur le mur (inspirée de la vidéo (chaîne 1) de personnes à Central Park, tournée depuis une tour d'habitation). Je voulais faire des sculptures hors champ, j'ai donc décidé d'utiliser la technique de compensation. Les œuvres sont composées de plusieurs couches de filets de différentes couleurs pour créer un aspect flou, comme un fantôme. En fonction de l'espace d'exposition, idéalement j'aimerais que quand vous entrez dans la galerie, ces pièces soient la première chose que vous voyez. La prochaine pièce dans laquelle vous entrez serait la chaine 1. Cette installation vidéo est composée de 4 chaines. Sur un écran de 2,1 my brother is playing guitar. Where his hand is on the neck and when he plays a riff, I follow his hand frame by frame, so he has to move the other universes out of the way in order for us to see what this universe is playing. So, it's really a flow of solos that he played. This piece was great to make but it required a different way of thinking. It's a very visual piece but the audio is essential as you go from one riff to another. I had to make the audio work first before I put the video in motion.

JMS: And there's a yet-to-be-exhibited installation you're working on now, as well.

PB: I just finished *Out of Focus Universes*. The odd thing about installation is that you yourself literally don't know how it's going to turn out until it's installed. So, you have to live on faith a little bit.

The first component of this piece is the sculptures on the wall (inspired from the video footage (channel one) of people in Central Park shot from a high-rise). I wanted to make out-of-focus sculptures, so I decided to use netting. The pieces are made of many layers of different colored netting to create a ghost-like blurry look. Depending on the exhibition space, my ideal would be that when you first walk in the gallery these pieces are the first things you see. The next room you go into would be the first channel.

The video installation consists of four channels. On a 7 x 9 ft. free-standing screen I'll show the primary universe (channel one.) The remaining three channels will be on smaller LCD monitors mounted onto walls throughout the gallery. They are fictional details from the larger screen. I wrapped my friends in netting and took them to the park where I filmed them out of focus. Each detail is numbered - for example, *Universe #569.2*.

JMS: The footage really looks like an amoeba morphing and the color constantly changes throughout the fictional excerpts. How did you achieve that effect?

x 2,7 m je montre les univers primaires (chaine 1). Les trois autres chaines sont projetées sur des écrans LCD, montés sur les murs de la galerie, chacune ayant des détails fictionnels se rapportant à la première chaine. J'ai enveloppé mes amis dans un filet et les ai emmenés au parc où je les ai filmés hors champ. Chaque détail est numéroté – par exemple, *Universe #569.2*.

JMS : Les images ressemblent vraiment à un morphing d'amibe et la couleur change constamment tout au long des extraits. Comment avez-vous obtenu cet effet ?

PB : J'ai effectué une résidence au centre de télévision expérimentale à Owego, New York où ils ont un équipement analogique énorme. J'ai eu accès au Coloriseur Dave Jones et au Wobbulator, créés par Nam June Paik. J'ai utilisé le Wobbulator pour créer une image flottante ressemblant à un fantôme. C'est la même image, mais c'est un fantôme de l'image - qui oscille en quelque sorte à côté d'elle-même

JMS : Il y a une signification au nombre que vous attribuez à chaque univers ?

PB : Je considère qu'il peut y avoir un nombre illimité d'univers, donc j'attribue ces numéros aléatoirement. J'utilise les décimales pour les rendre plus précis. Ça pourrait être 282 comme 459.2.

JMS : Il y a un élément sculptural dans cette œuvre particulière qui rappelle certaines de vos vidéos précédentes, comme *The Gray Area Series* et *The Unknown Series (extraits)*. Pouvez-vous nous parler un peu de la façon dont les objets sculptés figuraient dans ces pièces ?

PB : Mes premières vidéos étaient très axées sur le processus. Et les premiers travaux que j'ai faits ont été littéralement réalisés en première prise. Elles concernaient essentiellement mon interaction avec des objets particuliers. Les objets sont issus des vidéos. Donc les objets sont à la fois sculptures mais existent en tant qu'objets. La vidéo était

PB: I did a residency at the Experimental Television Center in Owego, New York where they have all this great analog equipment. I had access to the Dave Jones Colorizer and the Wobbulator, created by Nam June Paik. I used the Wobbulator to create a ghost-like flowing image. It's the same image, but it's a ghost of the image - sort of oscillating next to itself.

JMS: Is there any significance to the number you assign each universe?

PB: There can be an infinite number of universes, so I just randomly assign them. I use decimals to make it even more precise. So, it could be 238 or 459.2.

JMS: There's a sculptural element to this particular work that calls to mind some of your earlier videos, such as "The Gray Area Series" and "The Unknown Series (excerpts)." Can you talk a little about how sculptural objects figured in those pieces?

PB: My early videos were very much process oriented. And the first works I did were literally done in the first take. They were very much about me interacting with particular objects. The objects resulted from the videos. So, the objects are sculptural, and they exist as an object; the video was a process that created that object. So, there are times when I show the video with or without the object, because it doesn't really matter. You can see it separately or you could see it with the object.

The Gray Area Series was inspired by Fuzzy Logic. The objects in those videos are what they are - and they are what they are not simultaneously. All of the titles follow the same format: for example, *Silver Screen/Not Silver Screen*. It's the question of function. Sometimes I had to destroy an object to make it functional - literally. For example, there was an old cosmetic case I saw in a thrift store on sale for $3. It was locked shut and could not be opened, so they sold it to me for $2. I destroyed it



The Gray Area Series: Silver Screen/Not Silver Screen, 1993 © Screenshot : Phyllis Baldino

un processus qui les a créés en tant qu'objets. Quelques fois je montre mes vidéos avec et sans objets, parce que ce n'est pas grave. Vous pouvez la voir séparément ou avec l'objet.

The Gray Area Series a été inspirée par la *logique floue*. Les objets dans ces vidéos sont ce qu'ils sont – et sont aussi ce qu'ils ne sont pas. Tous les titres suivent le même format : par exemple *Silver Screen/Not Silver Screen*. C'est une question de fonction. Parfois, j'ai dû détruire un objet pour le rendre fonctionnel. Par exemple, j'ai trouvé une vieille trousse de maquillage dans une friperie à vendre pour 3$. Elle était fermée à clé et ne pouvait pas être ouverte, donc ils me l'ont vendue pour 2$. Je l'ai détruite avec une scie sauteuse pour la rendre fonctionnelle (*Cosmetic / Not Cosmetic*). Dans une autre œuvre (*60' dress / object*), j'ai reconstitué une chaise devant la caméra

with a jigsaw to make it functional (*Cosmetic/Not Cosmetic*). In another piece (*60's dress/object*), I reconstructed a chair on camera from start to finish. First, I chopped it up off camera. I wore a 60's dress that matched the chair and then put it back together just enough so it kind of worked. I mixed up the pieces so I wouldn't know how it was supposed to be put back together. That particular piece has to be shown with its own monitor. That's just the nature of that work. But the other sculptural objects don't need to be seen with their video.

JMS: And *The Unknown Series (excerpts)*?

PB: I kept on finding all these objects that I didn't recognize, like parts of parts of things. So, I created unknown personas to fit the unknown concept. I made a rule for myself that each piece had to be under a minute (the excerpt 'is' the piece). What happens before and after is unknown to me, and



The Gray Area Series: Cosmetic/Not Cosmetic, 1993 © Screenshot : Phyllis Baldino

du début à la fin. J'ai d'abord commencé par la découper hors champ. Je portais une robe des années 60 qui était assortie à la chaise et j'ai remonté la chaise juste assez pour que ça marche. J'ai mélangé les pièces pour ne pas savoir comment elle devait être remontée. Cette pièce particulière doit être montrée avec son propre moniteur. C'est la nature même de ce travail. Mais les autres objets sculpturaux n'ont pas besoin d'être vus avec leur vidéo.

JMS : Et pour *The Unknown Series (excerpts) (Série inconnue (extraits)* ?

PB : Je trouvais plein d'objets que je ne reconnaissais pas, comme des parties de certaines choses. J'ai donc créé des identités inconnues pour les adapter à un concept mystérieux. Je me suis fixé comme règle que chaque morceau devait

unknown to you. So, you jump into an action and then it's over.

JMS: So then working with objects in conjunction with video installation wasn't a new concept for you.

PB: Well, I have a BFA in Sculpture. I only started doing video in 1993. (And, actually, in *Out of Focus Universes* I'm again incorporating sculptural elements in my installations.)

JMS: Why did you initially make the jump from sculpture to video?

PB: It was a combination of things. I was doing sculpture for many years, but I felt like I was at a pivotal point, that something was going to happen – because I felt unsatisfied with the work. I still do feel a connection with sculpture, but once

durer moins d'une minute (l'extrait « est » le morceau). Ce qui peut se produire avant ou après est un facteur qui est inconnu à la fois pour moi, mais aussi pour vous. On saute dans une action et puis c'est fini.

JMS : Travailler avec des objets en conjonction avec une installation vidéo n'était donc pas un concept nouveau pour vous.

PB : J'ai un BFA en sculpture. J'ai seulement commencé la vidéo en 1993 En fait dans *Out of Focus Universes* (*Univers flous*), j'incorpore à nouveau des éléments sculpturaux dans mes installations).

JMS : Initialement, comment avez-vous fait le saut entre la sculpture et la vidéo ?

PB : C'est une combinaison de plusieurs choses. J'ai fait de la sculpture pendant de nombreuses années mais j'ai senti que j'étais à un tournant, que quelque chose allait se passer – parce que je n'étais pas satisfaite de mon travail. J'ai tout de même une connexion avec la sculpture mais une fois que j'ai commencé à travailler avec la vidéo, c'était littéralement comme une seconde peau.

JMS : Quel genre de sculptures faisiez-vous à cette époque ?

PB : Les objets trouvés. Je me rendais dans des déchetteries et trouvais des objets puis je les modifiais. Il s'agissait donc de prendre quelque chose qui existait déjà dans le monde et de le transformer en autre chose.

JMS : Certains de vos travaux comme *ParaUniVersesVersesVerses* sont disponibles en format mono-écran par des distributeurs tels que Electronic Arts Intermix (www.eai.org), mais d'autres n'existent que dans leur format d'installation original. Pouvez-vous nous dire quand ce format a un sens et quand il n'en a pas ?

PB : Ca va paraître très basique, mais c'est rare d'avoir une installation qui soit suffisamment montrée pour que de nombreuses personnes puissent

I started doing video, it was literally like a second skin.

JMS: What kind of sculptures were you doing at that time?

PB: Found objects. I'd go to junkyards and find objects, then I'd alter them. So it was very much about taking something pre-existing in the world and then making it into something else.

JMS: Some of your work, like *ParaUniVersesVersesVerses* is available in single channel format through avenues such as Electronic Arts Intermix (www.eai.org), but others only exist in their original installation format. Can you talk about when this format makes sense and when it does not?

PB: This is going to sound really basic, but it's rare to have an installation actually shown enough to have many people see it - just logistically. The single channel version is obviously more accessible because it can be shown more often and be purchased through my distributor, Electronic Arts Intermix.

Still, I only create a single channel version when it makes sense for the piece. If it doesn't I just don't. It's intuitive.

A piece that works as both installation and single channel is "In the Present" which was originally a two-channel installation at Lauren Wittels Gallery. At the time I was reading a lot about memory: what you remember, why you remember it, as well as present time memory and how that works. Years ago, William James stated that our sense of present time was between 3 and 12 seconds and everything else was constructed memory. So, I decided to take that literally and to play with the idea. So, I bought all new objects and I altered them in that time frame (i.e. 3 to 12 seconds) only. And then I would alter them again and again. So, what you see or what you don't see depends on

la voir - juste sur le plan logistique. La version mono-écran est plus accessible puisqu'elle peut être montrée plus souvent et être achetée via mon distributeur, Electronic Arts Intermix.

Néanmoins, je réalise une version mono-écran quand ça a du sens pour l'œuvre. Si ça n'a pas de sens, je ne le fais pas. C'est intuitif.

Une de mes œuvres *In the Present* (*Au présent*) marche à la fois en tant qu'installation et mono-écran mais était à l'origine une installation à deux écrans à la Galerie Lauren Wittels. À l'époque, je lisais beaucoup sur la mémoire : ce dont vous vous souvenez, pourquoi vous vous en souvenez, ainsi que la mémoire du temps présent et comment cela fonctionne. Il y a quelques années, William James a déclaré que notre notion du temps présent était comprise entre 4 et 12 secondes et que tout le reste était de la mémoire construite. J'ai décidé de prendre cette déclaration au sens littéral et de jouer avec cette idée. J'ai acheté de nouveaux objets et je les ai modifiés dans cette période de temps (c'est à dire : 3 à 12 secondes). Au final, ce que vous voyez ou ne voyez pas dépend de ce dont vous vous souvenez. Le temps présent se confond avec le temps passé et la mémoire.

Dans cette installation j'ai projeté deux images sur des murs opposés, face à face. Il y a 25 scénarii de chaque côté, ce qui fait un total de 50 scénarii.

La version à écran unique a également fait partie de *Rooms With A View: Environments For Video* (*Chambre avec vue : environnements pour vidéo*) au Guggenheim SoHo. Il s'agissait d'une exposition collective organisée par John G. Hanhardt et Nancy Spector. Ils ont invité des artistes à créer des environnements pour la vidéo, puis ils ont mis des vidéos mono-écran dans ces environnements.

Dans la version à deux canaux de *In the Present*, entre chacun des 25 scénarios, je mets une

what you remember. Present time gets confused with past time and memory.

In the installation I projected two images on opposite walls right across from each other. There are 25 scenarios per side for a total of 50.

The single channel version was also a part of *Rooms with a View: Environments for Video* at the Guggenheim SoHo. This was a group show curated by John G. Hanhardt and Nancy Spector. They invited artists to create environments for video and then they put single-channel videos within the environments.

In the two-channel version of *In the Present* in between each of the 25 scenarios I put in white light for the "present time" time frame (randomly 3 to 12 seconds each). In the single channel version there's the same white between each piece, but it's not the same experience you have as you do when you're in the installation space with two images juxtaposed.

JMS: Which pieces did you feel couldn't be converted to single channel?

PB: *The Gray Band* which is part of the *Gray Area Series*.I bought used instruments: a bass, a guitar, a microphone, and a clarinet. I basically destroyed them - took them apart and threw away pieces that were non-functional. I sawed off parts of the guitar and bass that weren't needed. I then had some musicians - Dez Cadena (the lead singer of Black Flag before Henry Rollins), Tom Watson (of Red Krayola), Mike Watt (of Minutemen and firehose), and Lynn Johnston (of Cruel Frederick) - put the instruments back together on camera in the first and only take. Then I had them play one song: *I Will Survive* by Gloria Gaynor. So the instruments and the band only exist for one song.

Also *Out of Focus Universes* and *Baldino-Neutrino* exist as installations only.

JMS: You seem fascinated by perception.



The Gray Area Series: April 1994: The Gray Band, Thomas Nordanstad Gallery, NY, 1996 © Photo : Karl Peterson

lumière blanche pour mettre en avant le cadre temporel du «temps présent» (aléatoirement de 3 à 12 secondes chacun). Dans la version mono-écran il y a le même blanc entre les pièces, mais ce n'est pas la même expérience que lorsque vous êtes dans l'espace d'installation avec deux images juxtaposées.

JMS : Quels sont les œuvres qui, selon vous, ne peuvent pas être converties en chaîne unique ?

PB : *The Gray Band* qui fait partie de la *Gray Area Series*. J'ai acheté des instruments d'occasion : une basse, une guitare, un micro et une clarinette. Je les ai pratiquement détruits - je les ai démontés et j'ai jeté les pièces qui n'étaient pas fonctionnelles. J'ai scié les parties de la guitare et de la basse qui n'étaient pas nécessaires. J'ai ensuite demandé à des musiciens - Dez Cadena (le chanteur de Black Flag avant Henry Rollins), Tom Watson (de Red Krayola), Mike Watt (de Mi-

PB: *Baldino-Neutrino* (2003) is about various aspects of perception. I read an article about this experiment at CERN (European Organization for Nuclear Research), the world's largest particle physics laboratory. In the experiment, they plan to shoot a beam of neutrinos from the SPS tunnel at CERN in Geneva and have them land inside a particle detector in Gran Sasso, Italy. It's so abstract it almost seems unbelievable. The neutrinos will travel 454 miles through the earth and land at a detector. The entire time travel will take 2.5 milliseconds. The first of these experiments will finally happen in July of this year, after many years in the making.

I couldn't stop thinking about this. I know I wanted to do a piece, but I didn't know how I'd get access to the accelerator. Luckily, I knew someone who knew someone: Lee Smolin is a physicist at a place called The Perimeter Institute

nutemen and firehose) et Lynn Johnston (de Cruel Frederick) - de reconstituer les instruments devant la caméra lors de la première et unique prise. Ensuite, je leur ai fait jouer une chanson : *I will survive* de Gloria Gaynor. Les instruments et le groupe n'existent donc que pour une seule chanson.

De plus, *Out of Focus Universes* et *Baldino-Neutrino* existent seulement en tant qu'installations.

JMS : Vous semblez fascinée par la perception.

PB : *Baldino-Neutrino* (2003) met en avant différents aspects de la perception. J'ai lu un article sur une expérience à la CERN (Organisation européenne pour la recherche nucléaire), le plus grand laboratoire de physique des particules du monde. Dans cette expérience, ils prévoient de tirer un faisceau de neutrinos depuis le tunnel SPS du CERN à Genève et de les faire atterrir à l'intérieur d'un détecteur de particules à Gran Sasso, en Italie. C'est tellement abstrait que cela semble presque incroyable. Les neutrinos vont parcourir 454 miles à travers la terre et atterrir sur un détecteur. L'ensemble du voyage dans le temps prendra 2,5 millisecondes. La première de ces expériences aura finalement lieu en juillet de cette année, après de nombreuses années de préparation.

Je ne pouvais pas m'empêcher d'y penser. Je savais que je voulais faire une œuvre, mais je ne savais pas que j'allais avoir accès à l'accélérateur. Par chance, je connaissais quelqu'un qui connaissait quelqu'un : Lee Smolin est physicien à l'Institut Perimeter pour la physique théorique. Il est dans une œuvre que j'ai faite intitulée *about symmetry symmetry about* dans laquelle il est question de la super-symétrie et de la physique des particules en relation avec la symétrie. Il m'a tout de même fallu un an pour que le CERN accepte de m'accorder l'accès. J'ai filmé à l'intérieur du tunnel, puis j'ai monté ma caméra sur une voiture de location et j'ai conduit - comme un neutrino humain - de Genève for Theoretical Physics. He's in a piece I did called *about symmetry symmetry about* in which he talked about super symmetry and particle physics in relation to symmetry. Still, it took me a year just to get CERN to agree to grant me access. I filmed inside the tunnel and then I mounted my camera onto a rent a car and drove - as a human neutrino - from Geneva to Gran Sasso. In the studio I sped up the footage. The piece is long - about 80 minutes - but it's 500 frames per second. That was the speed that felt right to me - it was a visceral feeling.

I also did a two-channel installation called *16 minutes lost*. In James Glieck's book *Faster: The Acceleration Of Just About Everything*, he said that we spend about 16 minutes a day looking for lost things. So, I carried my camera around with me for eight months and I filmed people trying to find things that they'd lost. The two channels are projected directly into a corner, each image is 5 feet high by 7 feet long. The bottom of the projections are only about 20 inches from the floor. I wanted to keep it on a human scale. As soon as you enter the corner you're overwhelmed by it.

Some of Phyllis Baldino's videos are available in single channel at Electronic Arts Intermix (www.eai.org), a leading nonprofit resource for video art and interactive media.

© Interviewed by Jessica Myers-Schecter, 2006 - Turbulences Vidéo #108



about symmetry symmetry about, two-channel installation (left channel), 2002 © Phyllis Baldino

au Gran Sasso. Dans le studio, j'ai accéléré les images. La pièce est longue - environ 80 minutes - mais elle fait 500 images par seconde. C'est la vitesse qui m'a semblé juste - c'était une sensation viscérale.

J'ai également réalisé une installation à deux écrans intitulée *16 minutes lost* (*16 minutes de perdues*). Dans le livre *Faster: The Acceleration Of Just About Everything* (*Plus vite : l'accélération de presque tout*) de James Glieck, il explique qu'on passe environ 16 minutes par jour à chercher des objets perdus. J'ai donc pris ma caméra avec moi et pendant 8 mois, je filmais des personnes qui cherchaient des choses qu'ils avaient perdues. Les deux vidéos sont projetées directement dans un coin, chaque image est 1,5 m de haut par 2,1 de long. Le bas des projections est seulement à 50 centimètres du sol. Je voulais la garder à l'échelle humaine. Dès que vous vous approchez du coin, vous êtes submergés par la projection.

Certaines des vidéos de Phyllis Baldino sont disponibles en mono-écran chez Electronic Arts Intermix (www.eai.org), une organisation à but non lucratif de premier plan pour l'art vidéo et les médias interactifs.

© Propos recueillis par
Jessica Myers-Schecter, 2006
traduit de l'anglais par Estelle Pickstone et
Gabriel Soucheyre,
- Turbulences Vidéo #108

Voodoo Macbeth

par David A. Bailey

Orsen Welles (né en 1915 - mort en 1985 aux États-Unis) était un réalisateur de cinéma, de radio et de théâtre, un acteur, un scénariste, un radiodiffuseur et un producteur.

En 1936, le Projet de Théâtre Fédéral américain l'a chargé de travailler à Harlem, New York, pour créer une production de *Macbeth*. La production de Welles a adapté le conte shakespearien traditionnel en le déplaçant à Haïti au début du XIX^{ème} siècle. Avec une distribution entièrement noire, la pièce est rapidement connue sous le nom de *Voodoo Macbeth*.

Cette exposition se penche sur deux thèmes majeurs. Empruntant son titre au projet révolutionnaire, elle situe le moment où Welles s'est impliqué dans la dernière partie du Mouvement de la Renaissance de Harlem (c.1919 - 1929), ce qui a donné lieu à la première production à adopter une approche aussi radicale et nouvelle de la célèbre pièce, et la première à la placer dans un contexte culturel alternatif. Le second thème célèbre l'essence, l'esprit et l'expérimentation artistique croisée de l'approche de Welles ; son utilisation du son, la composition spatiale, l'exploration de la lumière et de l'obscurité et la culture visuelle qu'il a développée tout au long de sa carrière. L'exposition présente le dialogue historique et contemporain que le travail de Welles a eu et a encore, avec de nombreux artistes.

Artistes : Phyllis Baldino, Jean Cocteau, Glenn Ligon, Steve McQueen, Lee Miller, Mitra Tabrizian, Kara Walker. **Commissaire** : David A. Bailey.

Orsen Welles (b. 1915 - d. 1985 USA) was a film, radio and theater director, actor, screenwriter, broadcaster and producer. In 1936, the US Federal Theatre Project assigned him to work in Harlem, New York to create a production of *Macbeth*. Welles's production adapted the traditional Shakespearian tale by relocating it to early nineteenth-century Haiti. Featuring an all black cast, the play swiftly became known as *Voodoo Macbeth*.

This exhibition looks into two major themes. Borrowing its title from the ground-breaking project, it locates a moment when Welles became involved with the latter part of the Harlem Renaissance movement (c.1919 - 1929), resulting in the first production to take such a radical and new approach to the famous play, and the first to set it within an alternative cultural context. The second theme celebrates the essence, spirit, and cross art-form experimentalism of Welles's approach; his use of sound, spatial composition, exploration of light and dark and visual culture, which he developed throughout his career. The exhibition considers the historical and contemporary dialogue that Welles's work had and still has, with many artists.

Artists: Phyllis Baldino, Jean Cocteau, Glenn Ligon, Steve McQueen, Lee Miller, Mitra Tabrizian, Kara Walker. **Curator:** David A. Bailey.



Mars/Rome/NY De La Warr, two-channel installation (commission), 2006, left channel, color/sound, 14'22''08 © Photo : De La Warr

Phyllis Baldino

Les œuvres en images en mouvement de Baldino ont toujours exploré les liens avec la science et notre préoccupation pour nos interprétations de l'univers. Dans *Color without Color* (1999), l'artiste décrit l'œuvre comme « un projet sur les individus qui ont une achromatopsie complète (ceux qui sont nés sans vision des couleurs). Elle révèle leurs idées sur la couleur et ouvre la voie à de nouvelles façons de percevoir la couleur dans un monde où les couleurs sont normales ». Ce qui est révélateur dans cette pièce, c'est l'importance que Baldino accorde au son et la manière visuelle et filmique dont elle a exprimé la couleur que les participants décrivent et à laquelle ils sont aveugles. Les sons utilisés dans les séquences interviewées ne sont pas des voix off explicatives formelles ou traditionnelles, mais des témoignages

Phyllis Baldino

Baldino's moving image works have consistently explored links with science and our preoccupation with our interpretations of our universe. In *Color without Color* (1999), the artist describes the piece as 'a project about individuals who have complete achromatopsia (those born without color vision). It reveals their ideas about color and pioneers new ways of perceiving color in a color-normal world.' What is revealing about the piece is the importance Baldino gives to sound and the visual filmic way she has expressed the color the participants describe which they are blind to. The sounds used in the interviewed sequences are not formal or traditional explanatory voiceovers, but intimate and revealing testimonies. The use of long tracking shots with distinct layers of monochromatic color

intimes et révélateurs. L'utilisation de longs plans de suivi avec des couches distinctes de couleur monochromatique illustre clairement la maîtrise de Baldino du médium.

Dans la galerie 2, une œuvre audiovisuelle spécialement créée *Mars/Rome/NY De La Warr* (2006) est présentée. Phyllis Baldino propose ici une version contemporaine de l'émission de radio classique d'Orson Welles, *Guerre des Mondes* (*War of the World*), diffusée le 30 octobre 1938 (il est à noter que Welles a basé son adaptation radiophonique sur le roman original de H. G. Wells). La célèbre émission en direct d'Orson Welles aurait effrayé de nombreux auditeurs en leur faisant croire qu'une véritable invasion martienne était en cours. En utilisant des extraits de la bande son originale, la nouvelle pièce de Baldino fusionne cette information avec des images (prises par l'artiste) d'une manifestation à la veille de la convention nationale républicaine en 2004, ainsi qu'avec des images d'une manifestation sur la guerre en Irak en avril 2006. *Mars/Rome/NY De La Warr* suggère que ce qui était la Guerre des Mondes dans les années 1930, est maintenant devenu l'invasion des républicains et l'invasion des manifestants en réaction à la « guerre contre la terreur ».

Pavillon De La Warr
Brighton, Royaume-Uni
7 octobre 2006 - 7 janvier 2007

© Par David A. Bailey, 2006
(Catalog excerpts)
Traduit de l'anglais par Gabrielsoucheyre
- Turbulences Vidéo #108

clearly illustrates Baldino's masterful control over the medium.

In Gallery 2, a specially commissioned audio-visual work *Mars/Rome/NY De La Warr* (2006) is presented. Here, Phyllis Baldino offers a contemporary take on Orson Welles's classic radio broadcast *War of the Worlds*, performed on the air on October 30th, 1938 (note, Welles based his radio adaptation upon H. G. Wells's original novel). Orson Welles's now notorious live broadcast reportedly frightened many listeners into believing that an actual Martian invasion was in progress. Using extracts of the original soundtrack, Baldino's new work fuses this with some footage (taken by the artist) of a demonstration on the eve of the Republican national convention in 2004, together with footage of a demonstration on the Iraq war in April 2006. *Mars/Rome/NY De La Warr* suggests that what was the war of the worlds in the 1930s, has now become the invasion of the Republicans and the invasion of the protesters in reaction to the "War on Terror."

De La Warr Pavilion
Brighton, UK
7 October 2006 – 7 January 2007

© By David A. Bailey, 2006
(Catalog excerpts)
- Turbulences Vidéo #108

Téléchargez le catalogue / Download the catalog



Mars/Rome/NY De La Warr, two-channel installation (commission), 2006, Right channel, black & white, sound, 9'24''23 © Photo : De La Warr

Mars/Rome/NY De La Warr
Phyllis Baldino
installation vidéo à deux écrans (commande)
2006

Cette installation a été commandée pour le pavillon De La Warr, à Bexhill on Sea, au Royaume-Uni. David A. Bailey était le commissaire de l'exposition *Voodoo Macbeth*, inspirée par la version de *Macbeth* d'Orson Welles présentée à Harlem en 1936. David m'a demandé de créer une installation vidéo en utilisant le son original de *La guerre des mondes*.

canal de gauche : couleur/son, 14:22:08 minutes

Le 8 avril 2006, une manifestation a eu lieu sur la Piazza del Popolo à Rome. C'était la veille de leur récente élection. Filmée au-dessus de la foule au

Mars/Rome/NY De La Warr
Phyllis Baldino
two-channel video installation (commission)
2006

This Commission was from the De La Warr Pavilion, in Bexhill on Sea, United Kingdom. David A. Bailey was the curator of the exhibition *Voodoo Macbeth*, inspired by Orson Welles's version of *Macbeth* performed in Harlem in 1936. David's request was for me to create a video installation using the original *War of the Worlds* audio.

left channel: color/sound, 14:22:08 minutes

On April 8th, 2006, there was a protest at the Piazza del Popolo in Rome. It was the eve of their recent election. Filmed above the crowd at sunset, with balloons floating through the air, this scene

coucher du soleil, avec des ballons flottant dans les airs, cette scène ressemble à des planètes en orbite. J'ai modifié la séquence en post-production pour créer une sorte d'inversion des couleurs. Après le coucher du soleil, j'ai fait un bref panoramique descendant vers la foule, puis je suis remontée. La vidéo est ensuite diffusée à l'envers lorsque le soleil se lève et le son italien est également diffusé à l'envers. Les images sont diffusées dans les deux sens en boucle. Le coucher du soleil est en temps réel et le lever du soleil est le coucher du soleil à l'envers.

canal de droite : noir et blanc/son, 9:24:23 minutes

Le 29 août 2004, à la veille de la Convention nationale républicaine, ici à New York, il y eut une marche de protestation suivie par environ 500 000 personnes. J'ai filmé cet événement ainsi que la grande manifestation plus récente contre la guerre en Irak, le 29 avril 2006. En utilisant des extraits de mes images ainsi que des extraits de l'enregistrement radio original de *La guerre des mondes* de 1938, ces images en noir et blanc traitent de l'invasion des républicains et de l'invasion des manifestants. Comme Welles et Koch ont délibérément diffusé *La guerre des mondes* lors d'une nuit de troubles, la veille d'Halloween, il existe des corrélations similaires avec la diffusion originale.

(La permission d'utiliser des extraits de la pièce radiophonique *La guerre des mondes* (*War of the Worlds*) de Howard Koch, jouée pour la première fois par Orson Welles et le Mercury Theater on the Air le 30 octobre 1938, et diffusée dans tout les États-Unis sur le réseau radio du Columbia Broadcasting System, est aimablement accordée par Anne Koch).

© Par Phyllis Baldino
Traduit de l'anglais par Gabrielsoucheyre
- Turbulences Vidéo #108

resembles planets in orbit. I altered the footage in post-production to create a color invert of sorts. After the sun sets I briefly pan down to the crowd and then back up again. The video then plays backwards as the sun rises and the Italian audio plays backwards as well. The footage plays back and forth like this throughout the installation. The sunset is in real time and the sunrise is the sunset backwards.

right channel: black and white/sound, 9:24:23 minutes

On the eve of the Republican National Convention here in New York on August 29, 2004, there was a protest march of about 500,000 people. I filmed during this event as well as the more recent large protest here against the Iraq war on April 29, 2006. Using excerpts from my footage along with excerpts from the original 1938 radio recording of the *War of the Worlds*, this black and white footage deals with the invasion of the Republicans and the invasion of the protesters. As Welles and Koch purposely aired the *War of the Worlds* on mischief night, the eve of Halloween, there are similar correlations with due respect to the original broadcast.

(Permission to use excerpts from the radio play *War of the Worlds* by Howard Koch, first performed by Orson Welles and the Mercury Theater on the Air on October 30, 1938, and broadcast across the USA on the radio network of the Columbia Broadcasting System, is kindly granted by Anne Koch.)

© By Phyllis Baldino - Turbulences Vidéo #108

BTR – BreakThru Radio Art Uncovered

par Thomas

Phyllis Baldino est une artiste vidéaste, basée à Brooklyn. Dans sa dernière exposition, Baldino assemble des éléments qui – tout au long de sa carrière – explorent son intérêt pour les phénomènes scientifiques. Des dimensions multiples habitées par des particules subatomiques jusqu'à la fin du monde et les problèmes liés à la vie privée et la technologie, Baldino traduit de grandes idées dans un langage visuel sous la forme de vidéos mono-écran et de photographies.

La semaine dernière, j'ai rencontré Phyllis Baldino à la galerie Studio 10 pour parler de son exposition *Per Future*, l'émission est audible jusqu'au 3 février.

Mon nom est Phyllis Baldino. Nous sommes à Studio 10, ici à Bushwick où j'ai une exposition personnelle intitulée Per Future.

Thomas : Merci beaucoup Phyllis d'être venue. Pour commencer, j'espérais que vous pouviez nous parler un peu du titre de votre spectacle que vous avez appelé *Per Future*.

Phyllis : J'ai été invitée pour une exposition personnelle ici, ce qui est génial. J'ai regardé mes travaux de ces dernières années et j'ai remarqué que certains traitaient de différents types de futurs. Plus je regardais, plus j'en voyais. J'ai simplement décidé de combiner différentes œuvres, très dif-

Phyllis Baldino is a video artist based in Brooklyn, New York. In her latest exhibition, Baldino brings together pieces that explore her career-long interest in scientific phenomenon. From the multiple dimensions inhabited by subatomic particles, to the end of the world and issues of privacy and technology, Baldino translates big ideas into a visual language that takes the form of single-channel videos and photographs.

Last week, I met with Phyllis Baldino at Studio 10 gallery to talk about her exhibition *Per Future*, the show is on view through February 3rd.

My name is Phyllis Baldino. We're at Studio 10 here in Bushwick. And I have a solo show up now that's called Per Future.

férentes de par leur concept mais qui avaient un thème commun – ce qui veut dire que chacune était à la fois différente mais aussi semblable. Il y a une œuvre – c'est un documentaire sur une performance que j'ai faite à Times Square. Mes œuvres en mono-écran sont distribuées par Electronic Arts Intermix (EAI). En 2011, ils fêtaient leur 40e anniversaire, ce qui était génial, et ils étaient invités à présenter un programme à Times Square – à la même période. Donc Josh Kline, le commissaire des programmes publics de EAI, a créé un programme pour cet endroit et une des œuvres qu'il a choisies est l'une des miennes (de 1993), appelée *Suitcase/Not Suitcase*. Pour cette œuvre particulière, je suis allée dans une friperie et j'ai acheté cette très vieille valise. Je l'ai découpée hors site, pas sur la vidéo. Ensuite, sur caméra - c'est lorsque je vivais à Los Angeles, dans mon studio – je l'ai ouverte sur le sol. Puis j'ai juste jeté mes vêtements à l'intérieur, j'ai fermé la valise et me suis éloignée. Alors que je m'éloignais, les vêtements sortaient de la valise vu qu'il y avait un trou. C'est ça la vidéo. Elle est très simple – une sorte de performance qui n'en est pas une. C'est une performance mais c'est une captation, je suis juste seule dans mon appartement.

Thomas : Vous avez mentionné cette idée de *logique floue*. Qu'est-ce que c'est ? Quel est le rapport avec votre travail, quel est le lien ?

Phyllis : La *Logique Floue* existe vraiment. On dirait que c'est bidon ou que quelqu'un vient de l'inventer. Mais c'est en fait une logique. En 1993 je lisais beaucoup sur le sujet. Il y a des livres incroyables de Bart Kosko – j'ai oublié le titre du livre qu'il a écrit – et Lotfi Zadeh qui n'était pas à Berkeley à l'époque, je ne suis même pas sûre qu'il y soit encore ? Il s'agissait de ces livres étonnants sur la logique, et j'en retirais l'idée de ce que je disais auparavant, à savoir qu'un objet doit être ce qu'il est et ce qu'il n'est pas simultanément.

Thomas: Phyllis thanks so much for coming on the show. To start off I was hoping you could tell us a little bit about the title of your show. It's called *Per Future*.

Phyllis: I was invited to have a show here, which was great. I was looking at my work over the past few years and I was noticing that there was some work that actually had different kinds of futures. So, the more I looked the more I saw. And I just decided to combine different pieces that were very different conceptually but actually had this kind of common thread - meaning that each one was kind of different, but they were also kind of the same. There is a piece - it's actually a document of a performance that I did in Times Square. I've been having my single channel work distributed through Electronic Arts Intermix, which is EAI, for the short version. In 2011 they had their 40th anniversary, which was really great, and they were invited to have a program in Times Square - in that time frame. So, Josh Kline, who's the public programs curator at EAI, created a program for that location and one of my pieces he chose was from 1993, it's called *Suitcase/Not Suitcase*. That particular piece is - I went to a thrift store and I bought this really old suitcase. And I chopped it up off site, not on the video. Then on camera - this is when I lived in Los Angeles, it was in my studio - I had it opened up on the floor. Then I just literally threw all my clothes in it and closed it and then walked away. And as I walked away the clothes were coming out because there's a hole in the suitcase. So that's basically the piece. It's very simple - kind of a performance but it's not. It's a performance but it's a documentation because I'm just alone in my apartment.

Thomas: So, you mentioned this idea of *Fuzzy Logic*. What is *Fuzzy Logic*? How does that relate to your work, what's the tie in?

Phyllis: *Fuzzy Logic* actually is a real thing. It sounds like it's fake or it sounds like someone just



The Gray Area Series: Cheese Board/Not Cheese Board, 1993 © Screenshot : Phyllis Baldino

C'était donc mon souci en travaillant sur la série. C'est pour cela que je l'ai appelée *The Gray Area Series*. Chaque titre était le nom de l'objet, suivi de *Not*. Donc *Suitcase/Not Suitcase*, *Clock/Not Clock*. C'était très systématique. Chaque prise de vue a été faite du premier coup. Donc c'était aussi par rapport au processus. Je ne savais pas ce que je faisais, j'avais juste ma caméra, je suivais le processus puis je retournais vers la caméra pour l'éteindre. Je ne savais même pas comment faire du montage, alors j'ai même fait un fondu enchaîné – appuyé sur le bouton de fondu enchaîné de la caméra. Ainsi, il serait inclus dans le montage – c'est dire à quel point c'était basique.

Thomas : Beaucoup de vos œuvres, à la fois dans cette série et dans l'ensemble de votre travail, commencent ou sont influencées par des

made it up. But it actually is a Logic. Back in '93 I was reading a lot about it. There are these amazing books Bart Kosko wrote – I'm forgetting the title, but he wrote the book - and Lotfi Zadeh who was out of Berkeley at the time, I'm not sure if he's even still there? They were these amazing books about Logic and my takeaway from it was the idea of what I was saying before, is to have an object be what it is and what it is not simultaneously. So that was my concern in working on the series. That's why it was called *The Gray Area Series*. Each title was the title of the object and then Not. So, *Suitcase/Not Suitcase*, *Clock/Not Clock*. It was very systematic that way. And each shoot was actually done in the first take. So, it was about process as well. And I didn't know what I was doing, I just had my camera - this is my first series - so I would literally turn it

concepts scientifiques ou vous venez de le mentionner, *la logique floue*. Vous avez deux autres œuvres de la série *Out of Focus Everything*, qui ont une base scientifique intéressante.

Phyllis : Il y en a 40 en fait dans cette série, ça a fini par faire beaucoup – c'est ce qui s'est passé, j'en ai fait 40 (rires). C'était en fait inspiré par la *Théorie du tout*, une autre théorie qui semble avoir été inventée mais qui existe en réalité – toutes ces théories qui semblent fausses mais qui sont en fait vraies – ce qui est assez drôle.

Thomas : Qu'est-ce que la *théorie du tout* alors ?

Phyllis : Elle consiste à essayer d'unifier la théorie de la relativité d'Einstein et les mécaniques quantiques – le très grand avec le très petit.

Thomas : Je vois. C'est l'une de ces idées qui est en quelque sorte à la pointe de la convergence entre la physique théorique, l'astrophysique et toutes sortes de compréhensions mathématiques de très haut niveau de l'univers.

Phyllis : Et c'est pour cela qu'on l'appelle la *Théorie de tout*. En résumé, on essaie juste de voir tout ce qui fonctionne ensemble. Ce qui peut être, ou ne pas être vrai. Qui sait ? Une de ces théories implique que nous vivons dans 11 dimensions différentes. Cette idée de 11 dimensions me laisse perplexe et j'ai voulu représenter ça. C'est comme… 11 dimensions, bien sûr que je peux faire ça en vidéo pourquoi pas ? (rires)

Thomas : Je vois. C'est comme traduire cette idée en quelque chose de visuel.

Phyllis : C'est ça. Qu'est-ce que ce serait ? Je n'en ai vraiment aucune idée. Donc, en gros, chaque pièce que j'ai faite était différente. Chaque pièce a son propre processus organique. Certaines sont manipulées, je projette l'image et je la manipule ensuite en studio – littéralement en temps réel – mais je filme la manipulation en temps réel et d'autres sont manipulées avec le montage. Donc chacune est différente.

on, walk in front of the camera, do the process and then walk back and turn the camera off. I didn't even know how to edit so I even did the fade out - press the fade out button on the camera. So, it would be included in the editing - that's how basic stupid it was.

Thomas: A lot of your pieces, both in this show and seems like in kind of your whole body of work, sort of start with, or are influenced by, some kind of concepts from science or you just mentioned it. You have two other pieces in the show from a series called *Out of Focus Everything* - that have sort of an interesting kind of scientific foundation.

Phyllis: There's actually 40 in that series, it ended up being quite a lot - that's just what happened I just made 40 (laughs). That was actually inspired by the *Theory of Everything* which is another theory that sounds like it's made-up, but it actually is - all these theories that sound fake but they're actually true - which is kind of funny.

Thomas: So, what is the *Theory of Everything*?

Phyllis: It's trying to unify Einstein's theory of relativity and quantum mechanics - the very big with the very small.

Thomas: I see. This is one of those ideas that's kind of on the cutting edge of where theoretical physics, and astrophysics, and all these sorts of very high-level mathematic understandings of the universe kind of converge.

Phyllis: And so that's why it's called the *Theory of Everything*. In a nutshell - they're just trying to have everything work together. Which may or may not be true. Like who knows? And one of those theories means that we might be actually living in 11 dimensions. But just the idea of 11 dimensions kind of boggles my mind so for me I wanted to try to create that. It's like wow, 11 dimensions sure I can do that in video why not? (laughs)

Thomas : Ce sont donc des vidéos abstraites qui semblent impliquer des couches et des techniques différentes. Certaines d'entre elles ressemblent à : est-ce que je regarde quelque chose de sous un microscope ou de l'intérieur du corps de quelqu'un ? (rires) Ou certaines d'entre elles sont plus proches d'un pépin numérique ? C'est une sorte de mélange intéressant.

Phyllis : J'ai filmé une combinaison de différentes choses, sources et personnes. C'était très intuitif. Pour cette série, je n'ai fait que filmer de manière très intuitive. Partout où j'allais, je filmais. Puis je ramenais les images au studio et je les manipulais, et quand je regardais les images, il arrivait que je me dise... Je vais le faire avec ces images, c'est juste que c'est très organique. Je n'avais aucune idée de ce que je faisais.

Thomas : Vous rassemblez des éléments matériels du monde, les filmez et les ramenez dans votre studio pour les transformer.

Phyllis : C'est exactement ça. Ce n'est pas quelque chose où je savais ce que je faisais, je le faisais simplement.

Thomas : Nous avons parlé d'univers parallèles. Comment les concepts scientifiques influencent votre travail ?

Phyllis : C'est comme ça. Je ne sais pas.

Thomas : Vous avez toujours été intéressée par la science ?

Phyllis : Pas toujours. Pas depuis que je suis enfant. Il s'agit en fait en grande partie d'une abstraction. Je suis vraiment intriguée par l'abstraction de la science. Pas la science, *per se*, mais la physique. Je pense vraiment que les physiciens sont comme des artistes. Ils sont très dévoués à leur médium. Il y a beaucoup d'abstraction dans ce qu'ils traitent. C'est vraiment intriguant.

Thomas: I see. It's like translating that idea to something visual.

Phyllis: Right. What would that be? And I really have no idea. So basically - each piece I did was different. And each piece has its own organic process. Some of them are manually manipulated where I would project the image and then I would manipulate the image in the studio - like literally in real time - but I would film the real time manipulation and then other ones are manipulated with editing. So, each one's different.

Thomas: And so, they're these abstract video pieces and they seem like they involve layering and different techniques like that. Some of them look like - am I looking at something from under a microscope? or from inside someone's body? (both laugh) or some of them are more kind of digital glitchy looking. It's sort of an interesting kind of mix.

Phyllis: I just went around and I filmed a combination of different things and sources and people. It was very intuitive. For this series I just was shooting really intuitively. And wherever I would go, I just would shoot. And then I would take the footage back to the studio and then manipulate it and then as I was looking at the footage - it would just happen - that I would- oh! I'm going to do this with this footage - it just kind of happened it's very organic. I had no idea what I was doing.

Thomas: So, you're gathering material from the world, filming it and then bringing it back into your studio and transforming it.

Phyllis: Right, exactly. So, it's not something that I knew what I was doing - I just was kind of doing it.

Thomas: So, I mean, we've talked about parallel universes. How do scientific concepts influence your work?

Phyllis: It just kind of happens. I don't know.

Thomas : Ils ont leur propre langage, en quelque sorte, dans un sens – dans les termes qu'ils utilisent en mathématiques.

Phyllis : Je pense que 11 dimensions, c'est – peut-être parce que je suis tellement visuelle plus que tout autre chose – que pour moi c'est juste plus ce niveau – si j'entends ces mots, je pense à quelque chose de visuel et non à quelque chose de mathématique. Mais ça c'est moi seulement. Lorsque je lis des textes sur ces idées, c'est vraiment inspirant et c'est ainsi que ça se passe. Je veux dire, que font-ils dans ces lieux ? Lorsque je suis allée au CERN, ils travaillaient sur le LHC. J'ai fait une visite.

Thomas : Le LHC, c'est le Grand Collisionneur de Hadrons (accélérateur de particules) ?

Phyllis : Oui. J'y suis restée une semaine. J'ai pu rester dans leurs dortoirs, me promener et manger avec les physiciens. C'était comme un rêve. Ils avaient ces grands entrepôts où ils construisaient le LHC – les composants – ce sont comme de gros jouets. Ils sont jaune vif, bleu et rouge. Et c'est énorme, énorme ! L'ensemble était si grand qu'il était impossible de le prendre sur une seule photo, comme le Grand Canyon : c'était trop grand. C'est difficile à décrire. C'est comme n'importe quoi – si vous avez un lien et si vous lisez quelque chose, que plus vous lisez, plus vous voulez lire, plus vous voulez savoir et plus vous voulez en quelque sorte transformer, penser davantage et ensuite faire quelque chose parce que vous lisez tout ça, c'est pour ça.

Thomas : Oui. Ce parallèle entre les physiciens et les artistes et cette abstraction, c'est ça, en quelque sorte l'endroit où ils se rencontrent – c'est vraiment une idée intéressante et sympa.

Phyllis : C'est donc la seule façon dont je peux l'exprimer – si je dois utiliser des mots – c'est probablement la seule façon dont je peux le dire.

Thomas: Had you always been interested in science?

Phyllis: Not always. Not since I was a kid, no, it's not like that. A lot of it is the abstraction of it actually. I really am intrigued with the abstraction of science. Not really science, per se, but physics. I really think that physicists are - they're like artists. They're very devoted to their medium. It's a lot of abstraction in what they're dealing with. It's just really intriguing.

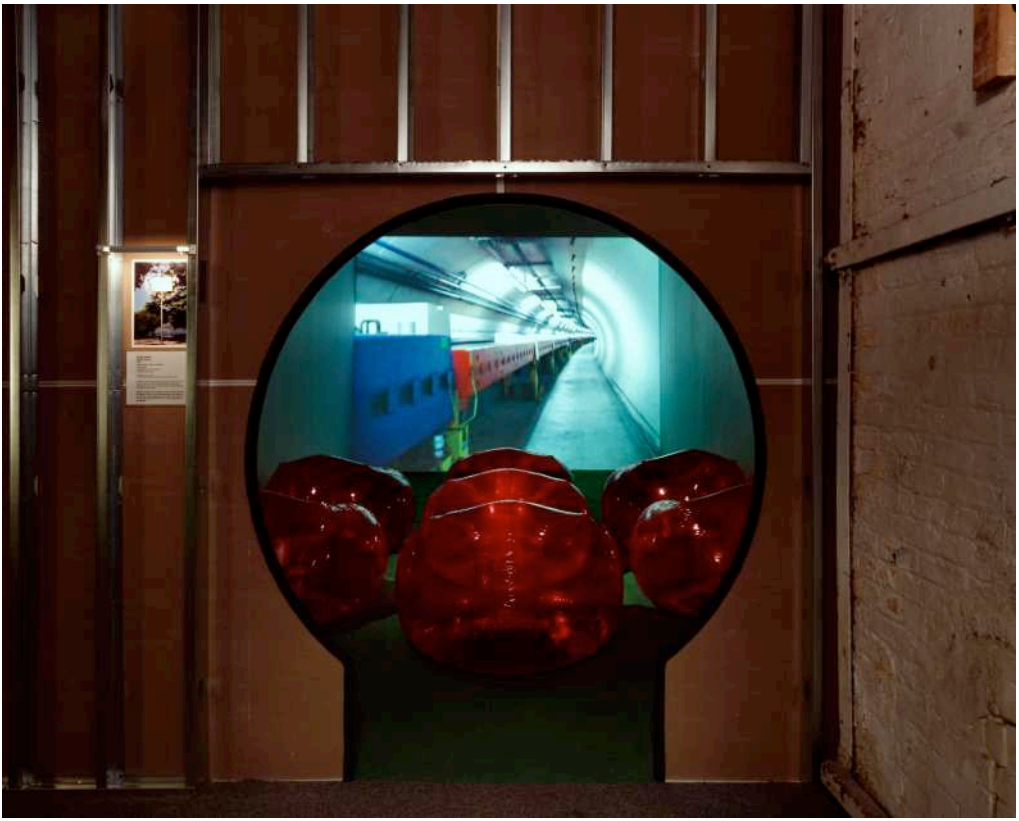
Thomas: They have their own language, kind of, in a sense - in the terms that they use math.

Phyllis: I think that 11 dimensions is - maybe because I'm just so visual more than anything else - that for me it's just more of this - if I hear those words, I think of something visual not something mathematical. But that's just me. Whenever I read about these ideas it's just really inspiring, and they really are just so - out there. I mean what they're doing at these locations. Like when I went to CERN, they were working on the LHC when I was there. And I took a tour.

Thomas: That's the Large Hadron Collider?

Phyllis: Yes. I was there for a week. And I got to stay there in their dorms and walk around and

have lunch with physicists. It was like a dream. And they had these huge warehouses where they were actually building the LHC - the components - and they're like big toys. They're bright yellow and blue and red. They're these boys with toys! And it's enormous, enormous! The facility was so big that you can't take a picture, it's like the Grand Canyon. I couldn't take a picture because it was just too big. So, it's hard to say exactly. It's like anything - if you have a connection and if you're reading something and the more you read the more you want to read and the more you want to know and the more you want to kind of transform, kind of think more and then make something because you read all that, then that's why.



Baldino-Neutrino, single-channel installation, 2003, « Multiplex » Smack Mellon, Brooklyn © Photo : Michael Moran

J'aimerais parler rapidement de l'œuvre *Did Gordon Matta-Clark know?* (*Gordon Matta-Clark le savait-il ?*)

Thomas : L'œuvre est intitulée *Did Gordon Matta-Clark know?*

Phyllis : Point d'interrogation (rires). Et nous ne saurons jamais s'il savait puisque malheureusement il n'est plus des nôtres. J'ai rendu visite à mon amie Elaine Brodie qui possède cette maison magnifique à West Caldel dans le New Jersey – le côté droit d'une grange. Quand je suis allée lui rendre visite, je me suis dit : «Comment ça, c'est le côté droit d'une grange ? » Eh bien, au début du siècle, il y avait une grande grange sur cette propriété et ils l'ont découpée en quatre maisons.

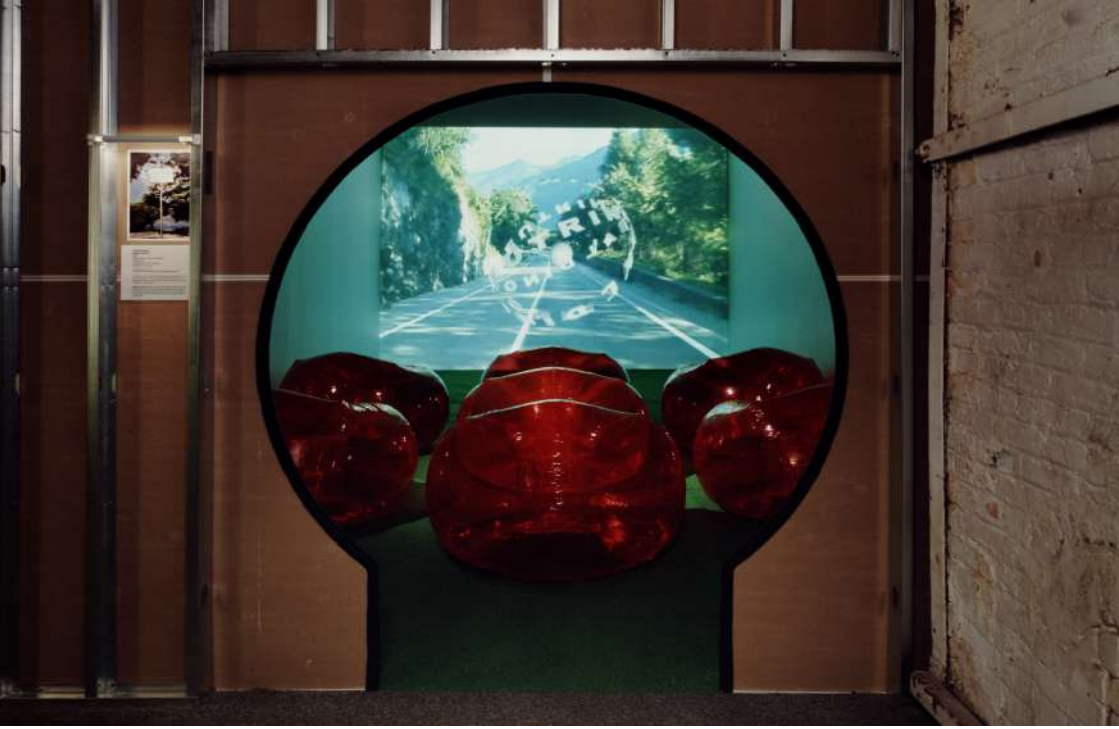
Thomas: Yes. That parallel between physicists and artists and that abstraction is the thing, sort of the place where they meet - that's really an interesting and cool idea.

Phyllis: So that's the only way I can kind of put it - if I have to use words - that's probably the only way I can kind of say it.

I'd like to talk just briefly about the *Gordon Matta-Clark* piece.

Thomas: This piece is called *Did Gordon Matta-Clark know?*

Phyllis: Question mark (laughs). And we will never know if he knew because he's sadly not with us anymore. But I was visiting my friend Elaine Brodie who owns this amazing house in West



Baldino-Neutrino, single-channel installation, 2003, « Multiplex » Smack Mellon, Brooklyn © Photo : Michael Moran

Et ils ont physiquement éloigné les maisons les unes des autres. Elle m'a dit, juste en bas, il y a cette autre maison et puis celle-là et j'étais comme « Oh mon dieu ! » J'étais stupéfaite. Ce n'est pas très loin de la ville et c'est dans le New Jersey. Et je me suis dit « oh mon Dieu, est-ce que Gordon Matta-Clark savait que c'était arrivé ? » Parce que c'est comme son travail.

Thomas : Et pour les personnes qui ne savent peut-être pas.

Phyllis : Gordon Matta-Clark était un artiste formidable qui malheureusement est décédé mais il avait pour habitude de découper physiquement des bâtiments en deux. Les bâtiments étaient son sujet principal. Dans le New Jersey, j'oublie où exactement, parce que mon cerveau ne se souvient pas de tout malheureusement, il a pris une scie sauteuse électrique et a découpé une maison, littéralement, en deux. Il y a un film qui le montre en train d'exécuter cette action, et qui est phénoCaldwell, New Jersey - and it's the right side of a barn. When I went to go visit her, I was like, what do you mean it's the right side of a barn? Well, around the turn of the century, there was this big barn on this property, and they chopped it up into four houses. And they physically moved the houses away from each other. She said, right down there is this other house and the one here and I was like "Oh my god!" I was just floored. It's not too far from the city and it's in New Jersey. And I thought, oh my god, did Gordon Matta-Clark know that this happened? Because this is like his work.

Thomas: And for people that may not know.

Phyllis: Gordon Matta-Clark was this amazing artist that sadly died but he used to physically cut buildings in half. So, buildings basically he used as his subject matter. And in New Jersey, I'm forgetting exactly where, because my brain doesn't remember everything unfortunately, he took a Sawzall and he cut a house, literally in half,



Did Gordon Matta-Clark know?, 4 photographs, 2007 © Phyllis Baldino

ménal. Le fait que mon amie habite et possède le bout d'une grange dans le New Jersey et que cette grange ait été découpée en quatre sections différentes au tournant du siècle – me fait me demander si Gordon Matta-Clark savait ce qui s'est passé ? Et est-ce que cette information a influencé son travail plus tard. Voilà ce qu'est cette œuvre.

Thomas : Pouvez-vous nous décrire l'apparence de cette œuvre ? Ce n'est pas une œuvre vidéo.

Phyllis : Non, non c'est de la photographie (rires), je fais rarement de la photographie. Je le fais seulement dans des cas comme celui-ci, où c'est le seul moyen de montrer ce que je veux. C'est très simple finalement. J'ai pris une photo de la maison d'Elaine sur la gauche et une photo de

and there's a film that shows him doing this which is also phenomenal. So, the fact that my friend lives and owns the end of a barn in New Jersey; and this barn was cut up into four different sections at the turn of the century - makes me wonder did Gordon Matta-Clark know that this happened? And did this information influence him in his work, you know, later. So that's what that piece is.

Thomas: Can you describe for us what the piece looks like? Because this isn't a video piece.

Phyllis: No, no this is photography (laughs) Which is, I rarely do photographs. I only do them obviously in cases like this, where that's the only way that I can show this is in photographs. It's actually very simple. I took a picture of Elaine's

la maison en bas de la rue, au milieu et puis la maison sur la droite. La quatrième maison a tristement brûlé dans les années 20. On le sait parce qu'un vieil homme – c'est une bonne histoire – ils étaient assis dehors sous leur porche et ce vieil homme les observait depuis un long moment. Ils lui ont dit « Bonjour ? Qui êtes-vous ? ». Il s'avère que lorsqu'il était enfant, un nourrisson, il était avec son père en train de descendre les escaliers dans la cage d'escalier arrière alors que la maison brûlait. C'était la maison qui était juste à côté de celle d'Elaine. Puis Elaine a remarqué qu'il y avait encore du carbone et de la fonte tout en haut de l'avant-toit de sa maison, car c'est la distance qui séparait la maison de la sienne pendant l'incendie. Il y avait donc quatre maisons. Et tout en haut, sur la quatrième photo, il y a une grange - j'ai pris un stylo feutre et je l'ai divisé en quatre parties - et j'ai écrit en haut : *Gordon Matta-Clark le savait-il ?*.

Thomas : Une autre œuvre dont je voulais parler est *TraitFee*. C'est une vidéo de 14 minutes dans laquelle on voit des personnes que vous filmez subrepticement – en quelque sorte à la volée – se promenant dans la ville de New York et vous voyez alors des mots apparaître sur leur corps.

Phyllis : Je pensais beaucoup aux problèmes liés à la vie privée, qui sont omniprésents en ce moment et tout le monde parle de cette problématique. Mais je réfléchissais spécifiquement aux informations confidentielles qui ne sont pas vraiment connues. Je veux dire la confidentialité est de tous niveaux je pense dans notre société et c'est de pire en pire. Tous les jours, j'ai l'impression que c'est de pire en pire. J'ai donc décidé de sauter sur l'idée. J'ai beaucoup réfléchi à l'idée de confidentialité et que nous payons pour cette vie privée, quelque chose d'aussi simple qu'un numéro de téléphone privé. Si vous voulez être non répertorié, vous devez payer la compagnie téléphonique pour que votre numéro ne soit pas dans

house on the left and I took a picture of the house down on the street, in the center, and then the house on the right. And the fourth house sadly burnt down in the 20's. They only know this because a man - this is actually kind of a great story - they were sitting outside on their porch and this old man was staring at them for the longest time and they said hello?? Who are you? Turns out when he was a child, an infant, he was with his father going down the stairs in the back stairwell as the house was burning. That was the house that was right next door to Elaine's house. Then Elaine noticed at the very top of her eaves of her house there's still some carbon and some melting because that's how close the house was to her house during that fire. So, there were four houses. And then on the very top, the fourth photograph, is a barn - then I just took a Sharpie and divided it into four sections - and just wrote at the top 'Did Gordon Matta-Clark know?'

Thomas: One other piece that I wanted to talk about is a piece called *TraitFee*. It's about a 14-minute-long video piece in which you sort of see people - just who you're filming surreptitiously-kind of on the fly - walking around New York City and then you see words appearing on their bodies.

Phyllis: I was thinking a lot about privacy issues, which I know is kind of rampant these days and everyone talks about privacy issues. But I was thinking very specifically about private information that isn't really known. I mean privacy is happening on all levels I think in our society and it's just getting worse and worse. Every day I feel like it's just getting worse and worse. So, I decided to just jump it. I was thinking a lot about the idea of privacy and that we pay for privacy, even something as basic as a private home phone number. If you want to be unlisted you have to pay the phone company to have your number not be in the phonebook. In that same vein, *TraitFee* is a fee that you pay, it's



TraitFee, single-channel installation, 2012, « Per Future » (solo exhibition), Studio 10, Brooklyn © Photo : Michael Moran

l'annuaire. Dans ce même ordre d'idées, *TraitFee* est une traite, il s'agit d'un montant monétaire spécifique par personne, que vous devez payer pour que vos informations personnelles n'apparaissent pas sur votre corps. Les personnes dans la vidéo n'ont pas payé leur *TraitFee*. Vous observez des choses comme « Pour cinq dollars, je répondrai à une question difficile pour vous », je suis en train de lire sur l'écran en ce moment même. « Pussy whipped » en est un autre. « Fake orgasms » encore un. « Chronic plagiarist » – donc toutes ces personnes ont des attributs sur leur corps.

Thomas : Je me souviens qu'il y avait une factrice et elle sort le courrier de la boite aux lettres et c'est écrit : « Je ne dis jamais vraiment ce que je pense ». Comment avez-vous trouvé ces différents éléments que vous vouliez mettre sur ces personnes ? La plupart du temps, on pense à des problèmes de confidentialité par rapport à des in-

a specific monetary amount per person, that you pay to have your personal information 'not' appear on your body. So, the people in the video have not paid their *TraitFee*. So, you see things like "I will answer a tough question for you for five dollars" I'm just reading off the screen right now. "Pussy Whipped" is another one. "Fakes orgasms" is another one. "Chronic plagiarist" - so all these people have these traits on their bodies.

Thomas: I remember one that was a mail carrier and she's taking mail out of the mailbox and it says, "I never say what I really mean." How did you come up with the different things that you wanted to put on these people because a lot of times when we think about these sort of privacy issues we're talking about personal data or phone numbers or Credit Card things or who we're friends with on Facebook or something. But you sort of made a

formations personnelles, numéros de téléphone ou informations bancaires, ou encore avec qui nous sommes amis sur Facebook, quelque chose dans le genre. Mais vous avez en quelque sorte fait un saut différent et vous parlez en quelque sorte de choses émotionnelles, ou de traits de personnalité.

Phyllis : Personnalité. C'est vrai. Cette pièce a pris beaucoup de temps. Je me suis littéralement assise et j'ai commencé à écrire des phrases de personnes que je connaissais depuis longtemps. Tout le monde, de la famille aux amis, en passant par les amis des amis. Et puis, Internet est un véritable trésor (rires), les gens parlent de tant de choses ! C'est incroyable ce qu'on peut trouver en ligne. C'est donc une combinaison de plusieurs sources.

Thomas : Alors, quand vous dites « en ligne », vous traînez sur Facebook ?

Phyllis : Non ! Non, j'emmerde Facebook. Pas Facebook, pas du tout. Ça va loin. Je vais vous donner un exemple. C'est un de mes exemples préférés en fait. Si vous allez dans une source de dictionnaire en ligne comme par exemple Webster's, j'oublie si c'était Webster's, ou si c'était Oxford – et j'ai commencé à chercher des mots qui n'étaient tout simplement pas très courants. Le mot que j'ai cherché était *finicky* (méticuleux). J'ai toujours aimé ce mot. Alors j'ai cherché et tout en bas de la définition il y a ce genre de zone *show and tell* (montrez et racontez) où vous pouvez simplement taper – et la question qu'ils posent sur le site web est : « pourquoi avez-vous cherché ce mot ? », et les gens racontent leurs petites histoires sur la raison pour laquelle ils ont cherché ce mot.

Thomas : Wow.

Phyllis : Il y a cette femme ou cette fille – qui sait quel âge elle a –, elle dit : « J'ai cherché ce mot parce que ma mère est vraiment une mangeuse d'opossum très pointilleuse ». Qu'est ce qui est mieux que ça ? C'est dans cette œuvre. Je

different kind of leap and you're kind of talking about emotional things, or personality things.

Phyllis: Personal. Right. This piece took quite a while. It's a combination of - I literally sat down and started writing phrases of people that I knew over my life. Everyone from relatives to friends to friends of friends. And then online is a treasure trove (laughs) people just blather on about so many things! It's amazing what you can find online. So, it's a combination of many sources.

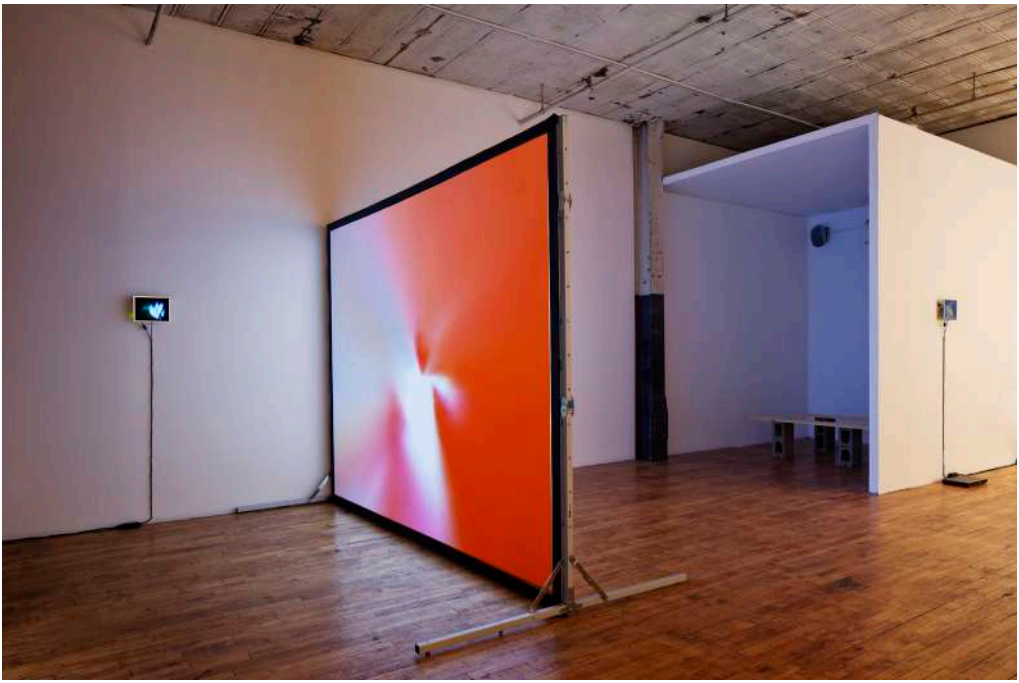
Thomas: So, when you say online are you trolling on Facebook?

Phyllis: No!! No, fuck Facebook. Not Facebook, not at all. It ranges. Okay, I'll give you an example. This is one of my favorite examples actually. If you go to an online dictionary source like say Webster's, I'm forgetting if it was Webster's, or if it was Oxford I went to - and I started looking up words that were just not very common. The word I looked up was finicky. I always loved that word. So I looked up finicky and at the very bottom of the definition there's this kind of show and tell area where you can just type in - and the question they ask on the website is, why did you look up this word? and people tell their little stories as to why they looked up this word.

Thomas: Wow.

Phyllis: And there was this woman or girl who knows how old she was! And she said: "I looked up this word because my mother is a really finicky possum eater." And I was like, what's better than that? So, that's in the piece. I went to offbeat locations to find these things. A lot of them were places where I wouldn't know how I got there I just kind of got there somehow - click click click click and then I'm all of a sudden in this place where someone's talking about something and then I read what they say.

Thomas: It's a very personal piece, at least for me, when I watched it because it is the kind



TraitFee, single-channel installation, 2012, « Per Future » (solo exhibition), Studio 10, Brooklyn © Photo : Michael Moran

suis allée dans des lieux décalés pour trouver ces choses. Beaucoup d'entre eux étaient des endroits où je ne savais pas comment j'y étais arrivée, j'y suis juste arrivée d'une manière ou d'une autre – *click click click click* et tout d'un coup, je suis arrivé dans cet endroit où quelqu'un parle de quelque chose et puis je lis ce qu'il dit.

Thomas : C'est une pièce très personnelle, du moins pour moi, quand je l'ai regardée parce que c'est le genre de chose où vous voyez ces gens ordinaires, vous voyez ces phrases et ce sont soit des choses comme : « oh oui, j'ai ressenti ça ou je connais cette personne ».

Phyllis : C'est vrai, c'est vrai. (rires)

Thomas : Comment vous êtes-vous intéressée à la vidéo ? Avez-vous toujours été une artiste vidéo ?

Phyllis : Non, en fait, j'ai un BFA en sculpture. J'ai donc fait de la sculpture pendant de nombreuses

of thing where you see these regular people, you see these phrases and they're either things like, oh yeah, I felt like that or I know that person.

Phyllis: Right, right. (both laugh)

Thomas: How did you get interested in making video work? Have you always been a video artist?

Phyllis: No, actually my BFA is in sculpture. So, I did sculpture for many years. And then I kind of felt a change coming (laughs) that sounds like a strange way of putting it. I lived in a big loft on Skid Row at 4th and Wall in LA. I had to get a roommate for one month because one of my roommates left. This guy Louie came for one month. He said he was working at Macy's and had all these Sony Handycams actually that he was selling, and he just gave me one. For free. Which was back then - I could never afford a video camera, this was 1993, it was worth about 800 bucks. At first, I said no because it was just creepy. But then he kept on

années. Et puis j'ai senti un changement venir (rires), ce qui est une étrange façon de le dire. J'ai vécu dans un grand loft sur Skid Row au coin de la 4ème et de Wall à Los Angeles. J'ai dû trouver un colocataire pour un mois parce qu'un de mes colocataires était parti. Ce type, Louie, est venu pour un mois. Il m'a dit qu'il travaillait chez Macy's et qu'il avait tous ces Handycams Sony qu'il vendait. Il m'en a donné un. Gratuitement. Je n'aurais jamais pu m'offrir une caméra vidéo, c'était en 1993, elle valait environ 800 dollars. Au début, j'ai dit non parce que c'était juste effrayant. Mais ensuite, il a continué à dire qu'il voulait que je l'aie, puis j'ai fini par dire « d'accord, je la prends ».C'est comme ça que ça s'est passé. Ensuite, j'ai commencé à faire des vidéos et c'était vraiment génial. Parce que c'était vraiment bien, c'était l'étape suivante, je sentais quelque chose venir. C'est vraiment naturel de travailler en vidéo.

Thomas : Je veux dire que pour la plupart, les vidéos que vous faites semblent toutes aller vers le plus – je ne sais pas si «low-fi » est le bon mot, mais – ce ne sont pas des choses léchées que vous filmez avec une caméra HD. Dans la l'exposition, vous avez une vidéo que vous avez dit avoir tournée avec la toute petite...

Phyllis : Oui le petit Harinezumi

Thomas : Oui, cette petite caméra japonaise bon marché. Vous intéressez-vous aux débuts de l'art vidéo ? Beaucoup de choses plus expérimentales ont été faites avec la vidéo analogique – comme Nam June Paik et ses étranges machines de mixage vidéo.

Phyllis : Le Wobbulator ! Avez-vous déjà vu son Wobbulator ?

Thomas : Oui !

Phyllis : Nam June ! J'ai réalisé une œuvre – c'est marrant que vous le mentionnez – j'ai fait une résidence à l'ETC – c'était génial ! Mais ça n'existe plus – c'était le Centre de Télévision Ex-



Out of Focus Universes, detail universe #304.9, channel two, 2005 © Screenshot : Phyllis Baldino

saying he wanted me to have it, then I finally just said okay, I'll take it. And that's the intervention that happened. Then I started doing video and it was really great. Because it really was, that was the next step because I did feel something coming and that was the next thing. It just feels really natural to work in video.

Thomas: I mean for the most part, the videos that you are doing all seem to be towards the more - I don't know if low-fi is the right word but - these aren't slick glossy things that you're shooting with an HD camera. In the show you've got one video that you said you shot with the tiny little…

Phyllis: The little Harinezumi, yeah.

Thomas: Yes, that little cheap Japanese camera. Do you look at early video art? A lot of the more experimental kind of things that were done with analog video - like Nam June Paik, his weird video mixing machines.

Phyllis: The Wobbulator!! Did you ever see his Wobbulator?

Thomas: Yeah!

Phyllis: Nam June! I made a piece - it's funny that you're mentioning this - I did a residency at the ETC - ohh it was so great! but it's no longer around - it was the Experimental Television Center, which was up in Owego. It was this really great amazing place that has been around since the 70's

périmentale, à Owego. C'était un endroit vraiment génial qui existe depuis les années 70, mais qui a malheureusement fermé récemment. Nam June leur avait donné un de ses Wobbulateurs – que j'ai utilisé dans une vidéo. C'était vraiment formidable. Il suffit de brancher votre vidéo et de tourner littéralement ces boutons pour que la vidéo se mette à trembler ! (Rires) Ça a l'air un peu ridicule, mais c'est merveilleux !

Thomas : On dirait un synthétiseur visuel.

Phyllis : Oui, c'est ça (elle fait un bruit de tremblement avec sa bouche) et selon la façon dont vous tournez les boutons littéralement, cela va aller plus vite ou plus lentement. Il y en a un horizontal, et un vertical, vous pouvez tout contrôler. J'ai créé des univers parallèles avec ça. C'était formidable d'utiliser ça. Mais je me sens plus à l'aise en utilisant un travail qui est émotionnellement chaud par opposition à froid et impeccable.

Ce n'est pas que l'impeccable et le froid vont toujours ensemble, mais c'est juste plus esthétique de travailler dans cette veine. Bien que j'aie fait un travail qui était – je ne sais pas si je devrais dire «pointu » – mais pas aussi libre et organique que ce travail, cela dépend simplement du projet.

Thomas : Phyllis, merci beaucoup d'être venue dans l'émission parler de votre travail

Phyllis : Avec plaisir. Merci de m'avoir invitée.

© Propos recueillis par Thomas, BTR, Breakthru Radio « L'art à découvert », 29 janvier 2013
traduit de l'anglais par Estelle Pickstone et Gabriel Soucheyre,
- Turbulences Vidéo #108

https://www.btrtoday.com/listen/artuncovered/art-uncovered-phyllis-baldino

but they sadly closed recently. I did a residency up there and Nam June gave them one of his Wobbulators - which I used in a piece. It was really, really wonderful. You basically plug in your piece to it and you just literally turn these knobs and the piece kind of wobbles! (Laughs) it sounds so - kind of ridiculous but it's wonderful!

Thomas: Sounds like a visual synthesizer.

Phyllis: Yeah - it's just like this (she makes a wobble sound with her mouth) and depending on how you turn the knobs literally it will go faster or slower. There's a horizontal one and a vertical one, you can just control it. I was creating parallel universes with that. It was great to use that. But the work- I am kind of more - I feel more at home with using work that's emotionally warm as opposed to crisp and cold. Not that crisp and cold always go together but it's just more of my aesthetic to work in that vein. Although I have done work that was - I don't know if I should say the word tight- but not as loose and organic as this work - it just depends on the piece.

Thomas: Phyllis, thank you so much for coming on the show and talking about your work.

Phyllis: Sure. Thanks for inviting me.

© Interviewed by Thomas, BTR, Breakthru Radio
« Art Uncovered », launched January 29, 2013
- Turbulences Vidéo #108

https://www.btrtoday.com/listen/artuncovered/art-uncovered-phyllis-baldino

Distortion:
Notes on *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*

par Lisa Jaye Young

Les vidéos de Phyllis Baldino ont un côté sagement dramatique. Elles nous soumettent des questions précises, des observations troublantes sur la nature, la nature humaine et la perception, le tout saupoudré d'une bonne dose d'absurde.

Sortes de haïkus visuels, ses vidéos étudient l'image et le son, la couleur et la texture, le temps et la répétition, à l'aide d'accessoires soigneusement choisis et d'une approche de la performance qui aime aborder les grandes questions de la vie.

Son travail se penche sur cet étrange « point sensible », quelque part entre la banalité du présent et l'idée prévisible mais indéfinie de l'avenir. Le point fort de sa dernière création en date, une installation captivante sur trois écrans intitulée *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*, est particulièrement sensible puisqu'elle évoque la question urgente de la montée du niveau de la mer. Le point sensible, ou la tension dramatique de *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*, c'est ce contraste entre l'impossibilité de comprendre l'avenir proche et l'urgence d'agir dès à présent. Le texte de Greta Thunberg, court mais magistral, met précisément le doigt sur cette tension, exhortant à passer à l'action dans le présent tout en constatant l'inertie ambiante face à une réalité future qui est considérée comme lointaine et abstraite. Tout ce qu'il y a de concret dans le présent se dissout dans le vague de ce qui va arriver. Cette abstraction de l'avenir en dissout davantage

Phyllis Baldino's video works are quietly epic. They offer pointed questions and poignant observations, concerning nature, human nature, and perception, all with a healthy dose of the absurd. Like visual haiku, her videos explore image and sound, color and texture, time and pattern, employing carefully chosen props and a performative economy that revels in life's big questions.

Her works address an uncanny "sweet spot," somewhere in between the banality of the present and the predicted but indefinite sense of the future. The sweet spot of her newest work, a three-channel, three-screen, fully engulfing installation entitled *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*, is not so sweet, as it addresses the urgency of rising sea levels. The sweet spot, or the epic tension in *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*, is this sense of near-future incomprehensibility that exists in contrast to present calls for urgency of response. Greta Thunberg's small but mighty text, points directly to this tension, exhorting action in the present while observing inertia in response to a future certainty that is felt as distant and abstract. The concreteness of the present dissolves into the blurry abstraction



u_n_d_e_r_w_a_t_e_r, three-channel synced installation, La Droguerie, VIDEOFORMES 2020 © Photo : Phyllis Baldino

la triste réalité. Cela paraît complexe – ça l'est en effet.

L'histoire de l'art a toujours strictement séparé les images entre réalisme et abstraction. Bien que Cézanne ait officiellement célébré l'union des deux, cette séparation persiste. Mais de plus en plus, le réalisme devient la véritable matière de l'abstraction. Depuis que nous savons que nos systèmes macro et microcosmiques sont taillés dans la même étoffe, le lien entre réalisme et abstraction se resserre davantage. Notre réalité peut devenir abstraite à tout moment, par le biais de l'esprit ou celui des outils audio-visuels, un événement qui semble déformer le temps ou le moindre changement de perception. Notre réalité est rendue abstraite par les appareils « intelligents » ou de réalité virtuelle, par nos moments de transition entre l'attention en ligne et les exigences du monde réel. On zoome et on dézoome. La mise au point est fluctuante. Un objet familier tombe dans l'indétermination. L'urgence est immanente, of what is to come. This abstraction of the future serves to further dissolve the reality of the future. If this sounds complex, that's because it is.

Art history has categorically divided imagery into realism or abstraction. Cezanne sanctioned the marriage of the two, and yet this divide persists. However, increasingly, realism is the very stuff of abstraction. And as we recognize that our macro- and microcosmic systems are cut from the same cloth, the relationship between realism and abstraction grows ever closer. Our reality can be abstracted at any given moment by the mind or by audio-visual tools, by an event which seems to distort time, or by the slightest shift in perception. Our reality is abstracted by 'smart' devices and VR tools, by our momentary transitions between online attention and real-world demands. We zoom in, we zoom out. Focus is gained and lost. A known object morphs into indetermination. Urgency is immanent and then dissipating and then immanent again. In other words, abstraction has fluidity.

puis elle se dissipe, puis redevient immanente. En d'autres termes, l'abstraction est fluide.

Je m'intéresse de près aux vidéos de Phyllis Baldino depuis 1993, l'année où elle a découvert la fluidité abstraite de la caméra vidéo. La logique baldinesque est un mélange de vivacité d'esprit et de goût de la recherche. La logique qui transparaît est guidée par des règles, comme une expérience purement scientifique, mais ouverte au hasard et à la coïncidence. Chaque vidéo s'articule autour d'une intuition conceptuelle ou une problématique dont l'artiste souhaite suivre le développement jusqu'au bout. Ses œuvres partent souvent d'une observation de la réalité. Dans le cas de *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*, le livre de Jeff Goodell intitulé *The Water Will Come: Rising Seas, Sinking Cities, and the Remaking of the Civilized World* a été le point de départ. Dans cet ouvrage sorti en 2017, Goodell déclare sans ambages que nous devons arrêter de brûler des énergies fossiles et passer à la vitesse supérieure. Pour aborder cette question de la montée des eaux, Baldino transpose ce thème aquatique en vignettes, les écrans volontairement positionnés au niveau du sol, là où les pieds ainsi que les murs rejoignent le sol. Cela donne la sensation oppressante que l'eau est en train de monter, comme si elle arrivait du sous-sol pour envahir les écrans et encercler le spectateur de trois côtés. Bien que l'eau monte parfois sans faire de bruit et sans qu'on la remarque, *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r* fait fusionner l'image et le son. Chaque scène est accompagnée d'une composante sonore minutieusement calée. Cette fusion entre l'image et le son, ajoutée à l'installation qui encercle le corps, souligne l'aspect dramatique et cinématographique de *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*. Le son et l'image coïncident, renforçant un sentiment grandissant d'urgence et d'absurdité.

La vidéo s'ouvre sur une sombre abstraction aquatique accompagnée par les notes appuyées

I've been following the video art of Phyllis Baldino since 1993, the year that she discovered the abstract fluidity of the video camera. Baldinoesque logic is quick-witted with a radar for inquiry. The logic that permeates is governed by rules, like a tight scientific experiment, but open to chance and coincidence. Each video is structured around a conceptual hunch or a sticky idea that the artist wants to follow to its conclusions. Her works often begin with an observation of reality. In the case of *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*, Jeff Goodell's book entitled *The Water Will Come: Rising Seas, Sinking Cities, and the Remaking of the Civilized World* serves as a catalyst. Written in 2017, Goodell plainly discusses that we need to stop burning fossil fuels and move to higher ground. In order to emphasize this issue of rising waters, Baldino projects this watery subject in vignettes, with the screens installed intentionally low to the ground, at the meeting place between floor and feet, between floor and wall. This creates the oppressive sensation of water rising up as if from underneath the building and onto the screens, enveloping the viewer on three sides. Though water rises sometimes invisibly and silently, *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r* fuses image with sound. Each scene is bound together with a carefully-timed sound component. This fusion of image and sound, together with a body-encompassing installation, fosters the epic, cinematic quality of *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*. Audio and image coincide, underpinning a shifting sense of urgency and absurdity.

The piece begins with an aqueous, dark abstraction alongside the sound of a bold, mournful violin. This accompanies a stormy background sound and the emergence of two female feet bound in strappy, black, fishnet fabric. They are feeling out the water, adjusting to it, stuck in place with nowhere to go. Stylish, quirky female feet morph into watery abstraction again under the weight of



u_n_d_e_r_w_a_t_e_r, three-channel synced installation, La Droguerie, VIDEOFORMES 2020 © Photo : Phyllis Baldino

et larmoyantes d'un violon. Sur un fond sonore orageux, on voit apparaître deux pieds de femme empaquetés dans un tissu noir à lanières. Ils ne se sentent pas à leur place, ils tentent de s'accoutumer à l'eau, ils sont pris au piège. Puis à nouveau, on distingue des pieds de femme, élégants, excentriques, qui surgissent de l'abstraction aquatique accompagnés des notes pesantes de l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini, évoquant la menace d'une tempête qui se prépare. Cette composition musicale se faufile tout au long de la vidéo, tel un ciment structurel qui contraste avec les scènes aquatiques, volontairement incontrôlables. Les choses commencent lorsque le sinistre orchestre laisse soudain la place à une voix *a capella,* gutturale et expressive. L'écran est alors inondé par des vagues grises, défilant comme de mini-chapitres visuels, accompagnées de guitare acoustique. La musique originale est ponctuée d'enregistrements de cris d'animaux en voie de disparition, resurgissant régulièrement comme une phrase qui veut interrompre une conversation, sol-

Rossini's dark violin from his *William Tell Overture*, suggesting the threat of an impending storm. This orchestral composition weaves in an out of the entire video, acting as a structural glue in contrast to the intentionally uncontrollable water scenes. At the outset, the orchestral gloom slides almost shockingly into a soulful acapella, guttural and expressive. Unfolding like visual mini-chapters, the screen is then overcome by gray ocean waves and acoustic guitar. Audio from endangered species anchors the entire composition, weaving in and out like interruptive phrases, demanding our attention. They are all recorded utterances, chirps and expressions, from the list of critically endangered species compiled by the International Union for Conservation of Nature. The bird and animal calls are shrill and colorful, absurd and would-be humorful, but for their extinction or, for some, near extinction. We see other feet stepping now anxiously at the top of the screen along a red/blue starting line as we hear the jarring military "First Call" sound of the bugle. This blaring call is heard

licitant notre attention. Ce sont des cris, des piaillements ou des grognements enregistrés, issus de la liste des espèces les plus menacées de disparition établie par l'Union internationale pour la conservation de la nature. Les cris d'oiseaux et d'animaux sont à la fois perçants et joyeux, absurdes et comiques – ou du moins le seraient-ils s'il n'était pas question de leur disparition ou, pour certains, de leur disparition imminente. Nous apercevons à présent d'autres pieds qui piétinent nerveusement en haut de l'écran le long d'une ligne de départ rouge et bleue, et nous entendons l'appel bouleversant du bugle militaire. Dans les hippodromes, cet appel tonitruant signale le début de la course. C'est un cri de ralliement. Pourtant tous ces pieds, chaque paire semblant appartenir à une espèce différente, se retrouvent coincés sur place, bêtement engoncés dans des chaussettes aux motifs évoquant la nature : la fourrure, l'écorce, l'eau, les écailles de poisson – et ils sont tous submergés. Leurs mouvements sont limités, entravés par l'eau. Ils ne peuvent pas marcher vite.

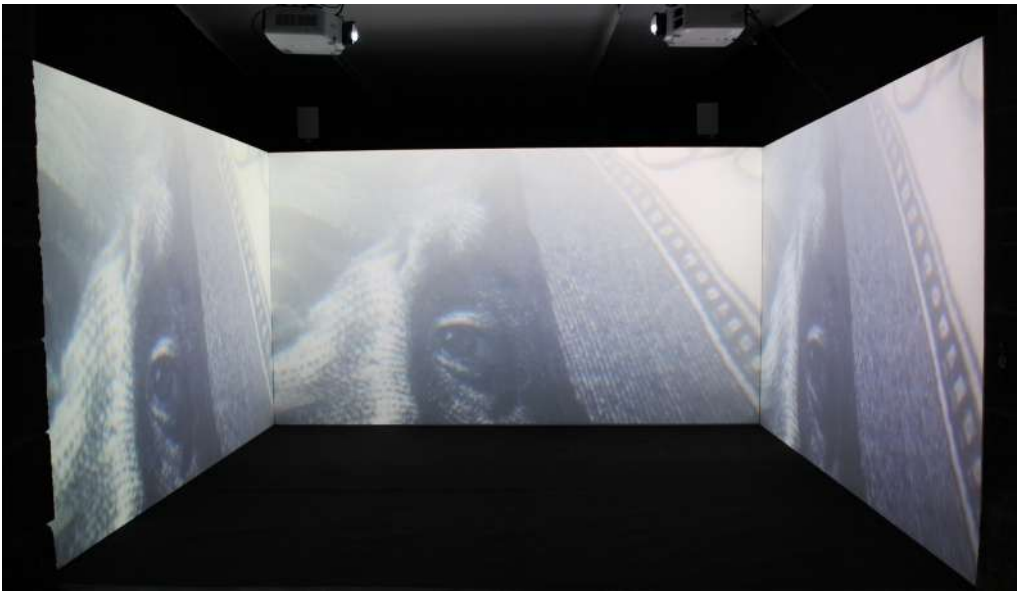
Rien n'échappe à l'eau dans cette vidéo : notre regard croise soudain les grands yeux tristes de Benjamin Franklin sur un billet de 100$ agrandi par l'eau au point de disparaître. Eau courante, monnaie courante, deux formes qui incarnent le pouvoir. L'argent est submergé par les eaux, car elles ont le pouvoir d'effacer le matériel. L'eau serait-elle la nouvelle monnaie ? L'eau est omnipotente. L'eau est à la fois réelle et abstraite, muette, c'est une tueuse silencieuse. *U_n_d_e_r_w_a_t_e_r* montre l'eau qui déforme, dans un va-et-vient entre réalisme et abstraction. Nous trempons les orteils dans l'eau, puis les pieds... C'est physique, c'est le présent. C'est agréable. Amusant. Plus l'eau est profonde, plus elle déconcerte et rend les choses abstraites.

Un des moments les plus forts de cette vidéo est cette oblitération de Benjamin Franklin pendant

at the racetracks to signal that the race is about to begin. It's a call to arms. And yet a variety of feet, each pair like a new species, seem to be stuck in place, absurdly adorned in sock patterns that mimic nature: fur, tree bark, water, fish scales; all submerged. Their movement is limited, abstracted by the water. They are going nowhere fast.

Nothing escapes the water in this video as our gaze is suddenly met by the sad, large eyes of Ben Franklin on a U.S.$100 bill magnified into oblivion by the water. Water currents and currency, are both forms of power. The currency is submerged under the currents, as water holds the true power to abstract material conditions. Perhaps water is the new currency. It holds power. Water is both real and abstract, wordless, a silent killer. *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r* explores how water distorts, moving between realism and abstraction. We dip our toes into the water, our feet - so physical and present. It feels good. It's playful. And as it deepens, it disorients and abstracts.

One of the most powerful moments in the video is this obliteration of Ben Franklin as the soundtrack emanates the distorted and blisteringly bittersweet Jimi Hendrix guitar solo of *The Star-Spangled Banner*. This grieving solo was famously played live in the early morning hours, under dripping wet and rainy conditions at Woodstock in 1969 with only a few viewers still around to hear his cry. It offers the ultimate use of artistic expression as a direct critique of American politics gone wrong. It is no exaggeration to say that Baldino's juxtaposition of the drowning Ben Franklin, abstracted beyond recognition, and the bleak, creatively critical national anthem by Jimi Hendrix is one of the most visually powerful and deeply moving video sequences in recent art history. Money, water, and guitar are fused with the high-pitched distortion of nationalism, like a critical triumvirate. It's sad to love one's country and to fear it's (in)actions.



u_n_d_e_r_w_a_t_e_r, three-channel synced installation, La Droguerie, VIDEOFORMES 2020 © Photo : Phyllis Baldino

que la bande-son balance le solo de guitare saturé et poignant de Jimi Hendrix jouant l'hymne national américain. Ce solo déchirant a été joué en live au petit matin sous une pluie battante au festival de Woodstock en 1969, devant quelques personnes encore debout pour écouter cette plainte. C'est l'exemple même de l'utilisation de l'expression artistique pour dénoncer une politique américaine défaillante. Il n'est pas excessif d'affirmer que la juxtaposition réalisée par Baldino de ce Benjamin Franklin en train de couler, déformé au point d'en être méconnaissable, et de cet hymne national, amer et dénonciateur, interprété par Jimi Hendrix, est une des séquences les plus visuellement marquantes et les plus émouvantes de l'histoire de l'art de ces dernières années. L'argent, l'eau et la guitare fusionnent avec les sons saturés du nationalisme, tel un triumvirat dénonciateur. Il est triste d'aimer son pays et de craindre ses (in)actions.

Après la séquence Benjamin Franklin/Jimi Hendrix, on entend des alarmes et des bruits de cinéma qui suscitent la peur. Dans une section particu-

Following the Ben Franklin/Jimi Hendrix segment, we hear test alarms and cinematic soundtracks that stimulate fear. In one especially frightening section we hear someone struggling with garbled speech underwater while watching circular glimpses of the New York City MTA train numbers and letters colorfully emerge here and there from under the water, suggesting every underground commuter's worst fears, but somehow Baldino does it with a cartoonist's sense of twisted humor. The scene is colorful, Pop-inspired, playful and dark.

As *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r* swims toward a climax, it announces bright and agitating bursts of visuals and audio with intermittent and alarming chirps, beeps, and screeches. We hear from the African Penguin, the Northern Royal Albatross, the Saiga Antelope, and the Waved Albatross. They signal their alarms in the background as human feet churn the water in place, making no progress. The wake-up calls from the animals punctuate the abstraction like a mournful yet energetic soundtrack for a somber, submerged ballet. Urgency reaches



u_n_d_e_r_w_a_t_e_r © Screenshot : Phyllis Baldino

lièrement effrayante, on entend une voix qui essaie de parler sous l'eau tandis que, par intermittence, surgissent de l'eau des images tournoyantes et colorées de numéros et de lettres du réseau ferroviaire new-yorkais, évoquant la pire crainte de tout voyageur du réseau sous-terrain, mais suggérée par Baldino avec l'humour décalé d'une bande-dessinée. Une scène colorée, à l'inspiration pop, divertissante et dramatique.

Tandis que *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r* navigue vers son point culminant, on aperçoit un défilé d'images vives et agitées, accompagnées de piaillements affolés, de bips et de sons stridents. Nous entendons la voix du manchot du cap, de l'albatros de Sanford, de l'antilope saïga, et de l'albatros des Galapagos. Ils lancent un signal d'alarme tandis que les pieds humains piétinent dans l'eau, sans avancer. Les avertissements des animaux ponctuent l'abstraction telle la bande-son funèbre mais énergique d'un sinistre ballet sous-marin. L'urgence atteint son paroxysme aux alentours des cinq minutes, moment où *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r* se met à bouillonner et entame une apothéose où les

fever pitch at around the five-minute mark, as *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r* turns the dial up to a boil and culminates with a grand finale of fast-paced feet and waves. The whole composition alarms and tatters the nerves, signaling the end. As the video nears conclusion and gallops into a frenzy of sound and image, the familiar theme for *The Lone Ranger* announces that it may be too late for a rescue. We were called to action, decades ago, and yet we still feel around in the same spot. We did not heed the warning. *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*, consistent with Phyllis Baldino's video logic, provides these glimpses, and invites us to feel, see, and hear the absurdity of our in(actions). In this case, we are invited to stick our toes into the water, to see its abstracting power, to feel its reality, to hear its potential, and to act now.

© Lisa Jaye Young
- Turbulences Vidéo #107 & #108



u_n_d_e_r_w_a_t_e_r © Screenshot : Phyllis Baldino

pieds s'agitent et les vagues déferlent. L'œuvre tout entière est en état d'alerte et nous déchire les nerfs, annonçant le dénouement. La vidéo tire à sa fin et se transforme en une frénésie sonore et visuelle, le thème si familier du film *The Lone Ranger* retentit, comme pour nous rappeler qu'il est sans doute trop tard pour tout sauvetage. On nous avait prévenus il y a plusieurs décennies, et nous en sommes pourtant toujours au même point. Nous n'avons pas tenu compte des avertissements. Dans la pure veine des vidéos de Phyllis Baldino, *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r* nous fait des clins d'œil, nous invite à ressentir, à regarder, à écouter l'absurdité de nos (in)actions. Ici, on nous invite à tremper les pieds dans l'eau, à regarder son pouvoir d'abstraction, à sentir sa réalité, à entendre son potentiel, et à agir enfin.

© Lisa Jaye Young
traduit de l'anglais par Catherine Librini
- Turbulences Vidéo #107 & #108



Portrait Vidéo

Phyllis Baldino

Retrouvez le portrait Vidéo de Phyllis Baldino sur notre page Youtube

Site Web de l'artiste : https://phyllisbaldino.com/

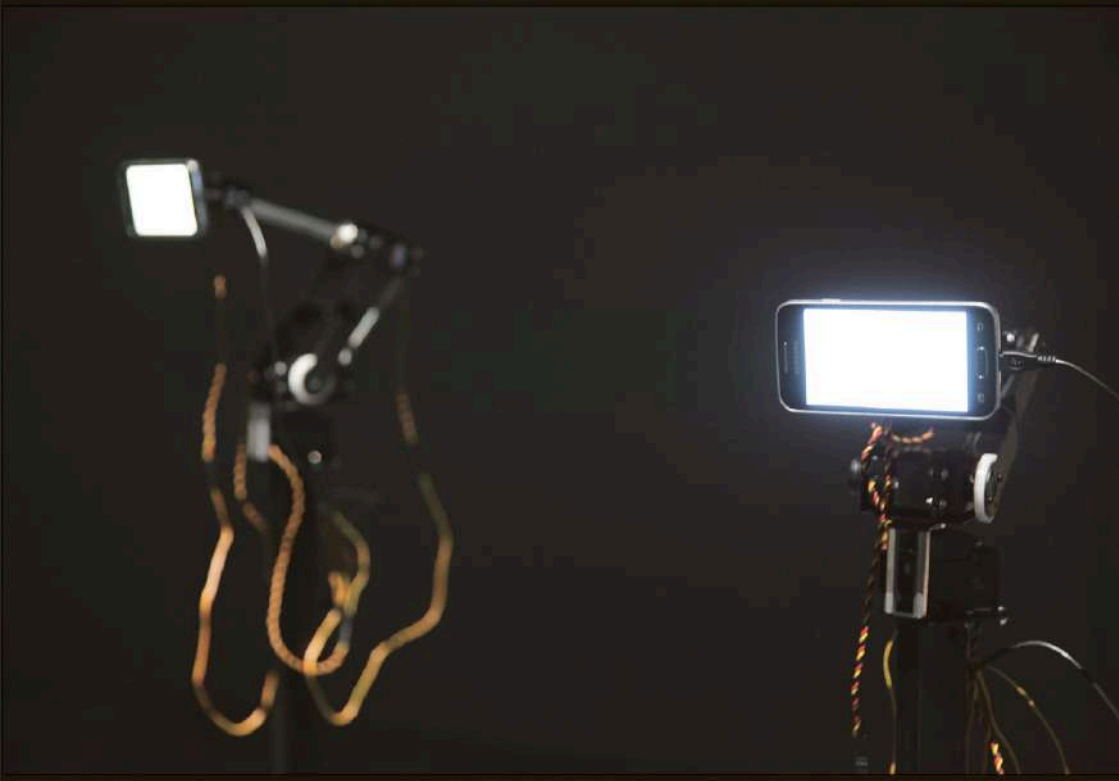
Photo : © Didier Guyot / 2020, *Ambrotype of the Artist*, Clermont-Ferrand (France)
Voir la vidéo de la création de la photo

Collection « Arts »

Arts et pratiques de l'archivage numérique

Collecter, cataloguer, cartographier

Sous la direction
de Vincent Ciciliato



PUBLICATIONS
DE L'UNIVERSITÉ
SAINT-ÉTIENNE

Quel temps est-il ?

par Alain Bourges

Dystopies et uchronies occupent une place de plus en plus conséquente dans la production télévisée dominante. Faut-il y voir autant de chemins de traverse pour réinventer des récits possibles à l'heure de la fin de l'histoire et des fake news ?

For all Mankind

Certains[1] soutiennent que le triomphe planétaire du néolibéralisme, considéré comme « la fin de l'Histoire » a favorisé l'émergence de fictions dystopiques. La Guerre Froide s'achevant avec la chute du mur de Berlin, l'Histoire perdait son moteur : la rivalité idéologique entre le capitalisme et le communisme. Dès lors, il nous aurait donc manqué ce qui nous permettait de résister. *1984* ou *Le meilleur des Mondes* appartenaient à un monde dépassé. D'où la nécessité de construire imaginairement des alternatives à un néolibéralisme extraordinairement récupérateur, capable de digérer ses conflits internes mieux que tout autre système. En ce qui concerne la télévision, *Black Mirror* ou *The Handmaid's Tale* ont confirmé cette résurgence de projections socio-politiques particulièrement angoissantes.

On peut tenir un propos similaire au sujet des uchronies. *Counterpart*, *Le Maître du Haut Château*, *For all Mankind*, *The Plot against America* ou, comme on va le voir, *Tales from the Loop*, illustrent un genre lui aussi revenu à la mode et qui expose une autre version de notre réalité, née d'une divergence à un moment particulier de l'Histoire. Un évènement a fait prendre à l'Histoire une autre voie ; un autre monde, une autre société s'avèrent donc possibles ne serait-ce que pour tendre aux nôtres un miroir sans complaisance.

Rêver d'un présent différent de celui que nous connaissons a toujours quelque chose de stimulant. Quand *Le Maître du Haut Château* imaginait que les Allemands et les Japonais avaient gagné la Seconde Guerre Mondiale et s'étaient partagé les USA, *For all Mankind* réinvente plus modestement l'aventure spatiale : les premiers pas sur la Lune auraient été soviétiques !

Sourire narquois chez le spectateur mais grimaces de dépit à Houston et réunions politiques d'urgence à Washington : les Soviétiques ont déjà envoyé le premier satellite, puis le premier homme dans l'espace, ils diffusent à présent les premiers pas sur la Lune et quand les américains

1 - Sezen Turkmen, *The thin line between hell and here : dystopian fiction under neoliberalism*, Trent University, Peterborough, Ontario, Canada. 2017



© *For All Mankind*

se préparent à installer une base permanente sur la Lune, les voilà qui expédient la première femme au même endroit... Chaque fois, les Américains se font coiffer sur le poteau. Leur avance technologique ne serait-elle qu'une légende ? Il y a là de quoi piquer au vif la fierté nationale et provoquer la fureur présidentielle. Mais les conséquences immédiates de cette compétition débordent largement le cadre de l'aventure spatiale. Les premiers pas d'une femme sur la Lune déclenchent un mouvement féministe d'ampleur. « La place d'une femme est dans l'espace » proclame une banderole dans une manifestation de femmes à Londres aux côtés des plus traditionnelles exigences d'un salaire égal pour un travail égal. Lorsque Ted Kennedy sera élu président[2], l'une de ses premières mesures sera d'imposer l'égalité entre les femmes et les hommes au prix d'une petite magouille politicienne aux conséquences désastreuses. Conséquences qui, d'ailleurs, évoquent directement l'accident de la navette Challenger. L'uchronie est l'art des écarts mais aussi des rapprochements.

Pour l'instant, Nixon veut faire tomber une tête, ce sera celle de Werner von Braun dont soudain les autorités américaines se souviennent qu'il avait adhéré au parti nazi pendant la guerre et que des centaines voire de milliers d'esclaves tirés des camps de concentration avaient travaillé et étaient morts dans son usine de Peenemünde. Sa défense est molle. Il proteste que son travail scientifique a été détourné pour réaliser des armes de destruction à partir de fusées tout à fait pacifiques. Il s'oppose même à ce que le programme Saturne V soit mis au service de l'armée américaine et qu'une base militaire soit installée sur la Lune. Qu'importe, il est chassé de la NASA.

Mais sur ordre de la Maison Blanche, on organise aussi un programme de formation d'astronautes femmes parmi lesquelles doit figurer une noire. Par ricochet, l'héroïne soviétique aurait ainsi imposé le « politiquement correct » à l'administration de Nixon ! S'il y en a que cette uchronie doit faire se retourner dans leurs tombes, ce sont bien Dorothy Vaughan, Katherine Johnson, Mary

2 - Ayant dû annuler son week-end à Chappaquiddick, Ted Kennedy n'aura donc pas d'accident de voiture, sa collaboratrice ne sera pas morte et le scandale n'entravera pas sa carrière politique.



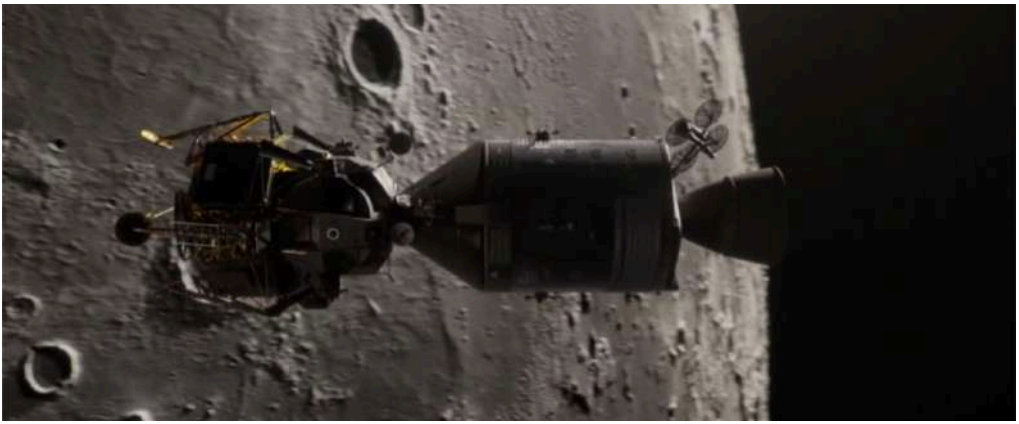
© *For All Mankind*

Jackson, Christine Darden et leurs camarades, ces mathématiciennes et physiciennes noires surnommées « colored computers » sans lesquelles le programme Apollo n'aurait pas vu le jour, ou du moins, pas aussi vite. Comme tous les noirs travaillant à la NASA à cette époque, elles avaient en un premier temps eu à subir les lois ségrégationnistes.

Une astronaute est finalement imposée dans l'équipe d'Apollo 15, au détriment d'un homme. Il s'agit de Geraldyn Cobb qui, dans notre réalité, ne fut pas retenue en dépit de son expérience. Revanche sur l'Histoire que le générique de fin confirme en dédiant l'épisode à sa mémoire. Mais cela ne veut pas dire que *For all Mankind* néglige celles qui restent à terre. Modernes *pénélopes*, elles souffrent avec autant de courage d'avoir à offrir une image toujours impeccable en dépit de l'angoisse de l'attente ou des drames possibles. À travers elles, on devine qu'il s'agit moins de surévaloriser le rôle de femme au foyer que de donner une profondeur émotionnelle aux missions spatiales.

Les femmes jouent ainsi un rôle éminent dans *For all Mankind*, source d'un étonnant parallèle entre leur émancipation et l'émancipation des êtres humains de leur planète originelle.

Cependant, la révolution des mœurs est loin d'être achevée. Le FBI soupçonne des fuites qui auraient alimenté le programme spatial soviétique. Il traque tous ceux qui pourraient avoir trahi ou même être seulement des maillons fragiles. Deux homosexuels, une aspirante astronaute et un technicien, sont soupçonnés. Ils se tireront du piège in extremis. Lorsque à bord de son vaisseau spatial à la dérive, Ellen avoue son homosexualité à



© *For All Mankind*

son compagnon de vol blessé, celui-ci réagit brutalement. Quelque temps plus tard, ses derniers instants venus, il lâche néanmoins cette belle phrase : «N'avoue jamais ce que tu m'as confié, il y a encore trop de gens comme moi dans le monde ».

L'émancipation, la reconnaissance des droits des uns et des autres, tout cela est en cours mais ne se règle pas d'un coup de baguette magique. On en a l'illustration quand la même Ellen conclut la saison par une interview donnée depuis la Lune. À la question de savoir si les expéditions spatiales ne sont pas trop dangereuses, elle rétorque en évoquant les convois de pionniers de la conquête de l'Ouest et la découverte de l'Amérique par les navigateurs européens. La comparaison est malheureuse d'un point de vue contemporain qui ne peut faire l'impasse sur le sort réservé aux indiens. L'uchronie est là pour mettre à jour ce genre de contradiction, *For all Mankind* n'échappe pas à la règle. Il faut également se souvenir qu'avant d'être celui de *For all Mankind*, Ronald D. Moore fut celui du mémorable *Battlestar Galactica*, où il ne s'interdisait pas d'exprimer les conflits idéologiques qui traversaient la communauté humaine future comme celle des ennemis androïdes.

Pour preuve, on pourrait aussi évoquer une narration secondaire dont toute l'importance nous saute aux yeux, à nous autres spectateurs de ce douloureux début de XXI^{ème} siècle : le franchissement de la frontière, de nuit, par un petit groupe de réfugiés mexicains, leur installation au Texas et l'intégration discrète d'une jeune fille latino passionnée de mathématiques à la Nasa. Dans les USA des années 70 l'événement passerait presque inaperçu, il n'est destiné qu'à nous, spectateurs du XXI^{ème} siècle, contemporains de la fièvre xénophobe. Remarquée par la directrice de vol, la jeune Aleida deviendra peut-être un jour une ingénieure ou une astronaute. Au bout de quelques années, son père est repéré et refoulé au Mexique mais elle, au moins, a trouvé un avenir. Elle est l'une de ces « dreamers » qu'un Trump ambitionne aujourd'hui d'expulser. À l'heure où se construit un mur de la honte à la frontière des USA, cette histoire annexe répond directement à l'évocation des pionniers et des explorateurs héroïsés par le « roman national » nord-américain.

L'aventure spatiale fut exaltante, elle l'est moins maintenant que les intérêts financiers prédominent. Les reconstitutions de *For all Mankind* sont d'un réalisme impressionnant, même si la

ressemblance des personnages avec leurs modèles n'a pas été très précisément recherchée. Voir le module lunaire et le LEM survoler la Lune c'est découvrir l'image manquante de la conquête spatiale, celle que l'on n'avait fait qu'imaginer, une image fantôme flottant dans nos mémoires. Les images de cette époque sont ainsi. Personne n'a vu l'assassinat de Kennedy à la télévision et pourtant beaucoup sont persuadés d'y avoir assisté en direct. 600 millions de téléspectateurs ont suivi les premiers pas sur la Lune mais cela n'empêche pas des hurluberlus de prétendre aujourd'hui qu'il s'agissait d'une mise en scène tournée par Kubrick en studio. Ces deux évènements sont pourtant fondateurs de notre modernité. Si l'alunissage d'un puis d'une cosmonaute russe apparaît sur nos écrans avec le même degré de véracité à l'écran que l'alunissage d'Armstrong en 1969, c'est que les deux sont vraisemblables. Pas vrais, vraisemblables. La télévision n'a pas la puissance de preuve qu'avaient la photographie ou le cinéma. Elle entretient un rapport plus ténu avec la vérité. Pour tout dire, on y croit moins. C'est aussi ce dont parle cette uchronie.

Watchmen

Lorsque l'on manque d'une réelle culture des Comics américains et des super-héros, que l'on ne connaît rien des romans graphiques ni des romans tout court à ce sujet, découvrir un feuilleton tel que *Watchmen* procure le sentiment d'être singulièrement étranger au monde dans lequel on pénètre. Vite, on regarde le film sorti en 2009, *Watchmen – les Gardiens*. D'autres, plus courageux, dénichent le roman graphique d'Alan Moore et Dave Gibbons, qui date de 1986-87 et a été publié en France sous le titre *Les Gardiens*. Cette méta-bande dessinée est le terreau originel d'une uchronie mouvante qui évolue en passant d'un médium à l'autre et semble pouvoir indéfiniment se transformer à partir de quelques personnages, d'un état du monde figé dans une Guerre Froide alternative et de quelques évènements récurrents. À défaut, il ne reste qu'à accepter de suivre le récit tel qu'il est, en faisant confiance aux scénaristes.

Le premier épisode s'ouvre sur le flashback d'un massacre racial à Tulsa, Oklahoma, en 1921. Entre les 31 mai et 1er juin 1921, pour être exact, lorsque le Ku Klux Klan a assassiné entre 100 et 300 noirs américains et réduit en poussière un quartier entier avec l'appui d'avions. Tout part de ce drame, aujourd'hui méconnu aux USA eux-mêmes ou réduit à de simples « émeutes » raciales, ce qu'il n'est pas.

Cet évènement fondateur est suivi d'une scène de contrôle routier en 2019, de nuit. Nous sommes donc un peu moins d'un siècle plus tard. Un pick-up est arrêté par un policier noir dont la moitié du visage est masquée par un bandeau jaune. Le chauffeur du pick-up, un blanc, enfile une cagoule et mitraille le policier. Ce qui n'est pas ce que l'on s'attend ordinairement à voir dans une série télévisée américaine...

Raconter la suite, avec pour seule ambition de donner les informations suffisantes pour se faire une idée du récit est une opération complexe. Cela fait pourtant partie de l'enjeu d'une histoire qui, à elle seule, prétend résumer les 50 ans de fictions super-héroïques qui l'ont précédée.

L'épisode se poursuit avec l'enquête sur le meurtre du policier et plus généralement avec le combat de la police contre un groupe de suprémacistes blancs appelés 7ème Kavalerie[3] qui a troqué les tenues de fantômes du Ku Klux Klan pour des cagoules, dites masques de Rorschach. Les poli-

3 - Du nom du régiment commandé par le général Custer dont 5 compagnies furent anéanties par une coalition de Cheyennes et de Sioux lors de la bataille de Little Big Horn, en 1876, et qui commit 14 ans plus tard le massacre de Wounded Knee où périrent entre 300 et 350 Sioux Dakota.



© *Watchmen*

ciers dissimulent eux aussi une partie de leur visage, depuis une certaine « Nuit Blanche » qui vit une attaque coordonnée des policiers et de leurs familles par les suprémacistes blancs. Certains de ces membres des forces de l'ordre, entièrement cagoulés, apparaissent comme des super-héros, mais pour la plupart dénués de super-pouvoirs, vieillissants et désabusés. Ces super-héros ordinaires, pourrait-on dire, s'appellent Sister Night, Miroir (Looking Glass) ou Peur Rouge (Red Square) et ils traquent les suprématistes qui grouillent parmi les rednecks racistes de Nixonville, une aire de caravanes et de mobilhomes déglingués. On croit reconnaitre le noyau dur de l'électorat de Donald Trump, ce qui donne à la série, à la différence du film et du roman graphique, une actualité aiguë. Mais dans la réalité alternative de *Watchmen*, en 2019 le président ne s'appelle pas Trump. Il s'appelle Robert Redford et il soutient la communauté afro-américaine.

Le chef de la police, Judd Crawford, qui enquête sur le meurtre de son homme par le 7ème de Kavalerie est bientôt retrouvé pendu. Son assassin est assis au pied de l'arbre. C'est un très vieux noir, en chaise roulante. Il est lui-aussi un ancien justicier, peut-être même, sous le nom de Hooded Justice, le premier justicier masqué de toute cette histoire parallèle. Accessoirement, on comprendra vite qu'il est aussi le grand-père d'Angela Abar, alias Sister Night.

Hooded Justice est issu des Minutemen, un groupe de justiciers masqués où ont puisé les auteurs de Watchmen. Ils tirent leur nom de milices patriotiques de l'époque coloniale. Cet écho historique permet de prendre conscience de la pérennité des milices d'auto-défense dans la société américaine. Elsa Dorlin éclaire le sujet dans un

texte très documenté, intitulé *Se défendre - Une philosophie de la violence*, qui évoque dans sa seconde partie le « Vigilantisme ou la naissance de l'État racial » aux USA puis les évolutions des formes collectives d'autodéfense au cours de l'histoire américaine, qu'il s'agisse des Black Panthers, des homosexuels ou des femmes. Nous voici revenus au massacre de Tulsa et au substrat historique des nos groupes de justiciers masqués.

Créés dans les années 40, les Minutemen modernes luttaient contre le crime à New York, sans pourtant être tous doués de super-pouvoirs ni posséder une moralité à toute épreuve. Certains futurs Watchmen s'y trouvaient déjà. Hooded Justice, dont on vient de parler, n'était pas alors présenté comme noir mais il dissimulait sa liaison « romantique » avec Captain Metropolis et simultanément des rapports sadomasochistes avec de jeunes prostitués. Laurie Blake, alias Silk Spectre II, provient elle aussi directement des Minutemen puisqu'elle est la fille de Silk Spectre I, exclue du groupe pour liaison homosexuelle. De même, The Comedian, le moins recommandable de tous, figure dans les deux groupes, du moins dans les versions cinématographique et graphiques des Watchmen. Les distorsions entre les récits et entre les adaptations ne brisent en rien la continuité entre les diverses époques, les lignes narratives et les personnages s'entremêlent, créant un univers complexe, sans doute parfois confus et plein de contradictions mais où l'auto-dérision prospère.

Revenons là où nous en étions avec la série Watchmen. Pour comprendre où nous en sommes dans ce 2019 un peu différent du nôtre, il faut expliquer que dans l'uchronie, les USA ont gagné la guerre du Vietnam en 1985 grâce au Docteur Manhattan[4], un géant bleu dont on apprendra qu'il s'agit de Jonathan Osterman, un scientifique désintégré par mégarde en 1959 dans un centre de recherche nucléaire et qui s'est reconstitué peu à peu sous forme d'un géant omniscient, omnipotent, doué d'ubiquité. Autrement dit le nouveau super-héros américain n'est autre que Dieu. De nos jours, ce rapt n'est pas particulièrement blasphématoire du point de vue de ces évangélistes nord-américains qui voient dans Trump un nouveau Messie. À croire qu'une histoire inventée il y a plus de trente ans résonne avec notre époque plus clairement qu'elle ne le fit lors de sa première publication.

En 1985, donc, le Vietnam est devenu le 51ème état des États-Unis. Tous les scandales ayant été étouffés, Nixon effectue son cinquième mandat consécutif grâce à une modification constitutionnelle. Sous la présidence Redford, cependant, la tension avec les Russes a atteint son apogée et la guerre nucléaire a paru imminente. Un phénomène ahurissant va alors bouleverser le cours d'histoire : un gigantesque calamar tombé de l'espace crée une onde psychique qui tue 3 millions de personnes à New York. Devant les dégâts causés par ces pluies de calamars extra-terrestres, les USA et la Russie remisèrent leur hostilité commune pour lutter contre cette nouvelle menace. C'était le but recherché par un personnage déjà entrapercu, Ozymandias, alias Adrian Veidt, super-héros qu'une intelligence et une rapidité hors-normes distinguent de tous ses confrères et consœurs.

Les années ont passé. Le spectre de la guerre atomique s'est éloigné, pas celui de la guerre raciale, toujours menaçante. Les justiciers masqués ont été interdits par une loi de 1977, à l'exception du Docteur Manhattan qui, lui, a été « mobilisé » pour la guerre du Vietnam. Ceux qui restent sont usés et réduits au sort commun.

Ce n'est pas la première fois, dans l'histoire de ce genre que la décrépitude des super-héros est abordée. Tous finissent par n'éprouver au

4 - En référence au projet Manhattan dirigé par Oppenheimer et qui mit au point les premières bombes atomiques.



© *Watchmen*

fond qu'une envie : prendre le métro, se marier, avoir deux enfants et un pavillon de banlieue. Super-folks, le roman de Robert Meyer, traita en son temps de cette décrépitude des demi-dieux modernes et son influence sur le genre tout entier ne fut pas anodine. *Les Gardiens*, l'adaptation cinématographique de *Watchmen*, qui se situe antérieurement à la série, insiste elle-aussi sur l'ambiguïté morale des personnages et leur lente dégradation, notamment celles du Comédien et de Rorschach, absents de la série.

Chez les Watchmen, donc, le cœur n'y est plus. Sister Night démissionne de la police pour s'occuper de ses enfants. Looking Glass, lui-aussi, finit pas baisser les bras, écœuré par ce qu'il comprend de la vérité au sujet du calmar extra-terrestre et de son propre stress post-traumatique. L'arrivée de l'agent du FBI Laurie Blake, ancienne super-héroïne sous le nom de Silk Spectre II, mais désormais chargée de débarrasser le pays de ses justiciers costumés, n'encourage pas à s'éterniser.

Au fur et à mesure que progresse le récit en son dédale, d'autres personnages prennent plus d'importance. Adrian Veidt, bien sûr, ce savant narcissique exilé sur une planète éloignée puis dans sa forteresse antarctique et auteur des bombardements de calmars, mais surtout Lady Trieu, elle-aussi savante richissime et hyper narcissique, sur lesquels le récit se focalise. Veidt a des prétentions à sauver le monde, en commençant par le terroriser pour faire cesser la guerre, Lady Trieu, elle, est plus objectivement obsédée par sa propre puissance, jusqu'à tenter de se substituer au Docteur Manhattan, donc de devenir Dieu.

Il faut attendre l'avant-dernier épisode pour assister à un long récapitulatif sous forme d'une discussion entre deux protagonistes, Sister Night et le Docteur Manhattan, entrecoupée de multiples



© *Watchmen*

flashbacks, pour reconstituer le labyrinthe du récit. Le double ou le triple d'épisodes aurait été plus utile et certainement une façon plus élégante de traiter le spectateur novice. Un peu ivre de tant de rebondissements et digressions, celui-ci aura manqué la somme de références glissées dans les dialogues comme dans les images qui ajoutent à l'ésotérisme de ce récit trop court et trop dense.

Dans son ouvrage sur *Watchmen*, Aurélien Lemant consacre son premier chapitre à la lecture de la bande dessinée et il entame par cette explication d'une parfaite évidence : « Devant la page de bande dessinée, l'œil humain appréhende une multitude d'espaces-temps ayant cours simultanément. » Chaque case, en effet, représente un fragment d'espace-temps équivalent à un plan cinématographique. La page – ou même la double -page – donne simultanément la lecture de chacune de ses cases, la vision de leur ensemble et tous les assemblages possibles des unes et des autres. L'espace comme le temps y sont donc composables et recomposables à souhait. C'est de là qu'il faut partir, de cette vision multiple, comme on doit partir de la construction sérielle pour comprendre une série ou de la salle de cinéma pour commencer à penser un film. Doctor Manhattan, le géant bleu aux pouvoirs illimités, vit simultanément dans le présent et dans toutes les époques. En discutant avec Sister Night, il parle en même temps à son grand-père, incarnant le principe ubiquitaire de la bande dessinée.

Si le Docteur Manhattan devient *in fine* le personnage autour duquel le récit se rassemble, que peut, que veut ce Dieu vivant ? Son omniscience et son omnipotence rendent ses désirs vains. Il s'exile sur Mars où il s'abandonne à la contemplation d'un paysage purement minéral, dépourvu de toute vie. Son opposé, le très baroque Adrian Veidt, alias Ozymandias, mégalomane insupportable, lui fait un pendant idéal. Inspiré du Joker de Batman, dans une version moins exubérante. Seul à ne porter aucun masque, parce son visage en est un à lui seul, Veidt, à l'exemple du Joker, « fait de la moindre de ses blagues un acte politique (…) pour exprimer à quel point tout acte politique n'est

plus qu'une blague, même lamentable » écrit Aurélien Lemant.

On retiendra de *Watchmen* une formidable capacité à entraîner le spectateur dans un labyrinthe de miroirs où les reflets du monde présent se confondent à ceux d'une étrange uchronie. Une seule certitude : la menace est celle du fascisme. *Watchmen* ne cesse de dénoncer le racisme propre à la société américaine en général – le massacre de Tulsa est là pour le réaffirmer – et, par conséquent, ce même racisme qui prospère au sein de la production culturelle la plus américaine qui soit : les bandes dessinées et les romans de super-héros. Alan Moore écrivait au sujet des histoires de super-héros : « Je ferais également remarquer que, à l'exception d'une poignée de personnages non blancs (et de créateurs non blancs), ces livres et ces personnages emblématiques sont toujours des rêves suprémacistes blancs de la race des maîtres. En fait, je pense que ce serait un bon argument que d'annoncer *Naissance d'une nation* de D.W.Griffith comme le premier film de super-héros américains et point d'origine de toutes ces capes et masques. »

Sans doute les super-héros déclinants que nous sommes tous, avec nos maladresses et nos désirs mal ficelés, doivent-il eux-aussi se défaire de leurs masques car ce n'est pas ainsi que l'on en viendra à bout. Du fascisme.

Tales of the Loop

Tout autre est *Tales from the Loop*, série faite de douceur et de lenteur.

Commençons pourtant par ce qu'elle est plutôt que par ses qualités, car elle possède une structure inhabituelle. Elle répondrait en effet plutôt à la définition de la série-feuilleton, genre qui combine l'autonomie de chaque épisode à une forme de continuité du récit. La plupart des autres « séries » qui prolifèrent en ce moment, sitcoms mises à part, sont des feuilletons qui ont perdu leurs qualités premières, ou, pour dire autrement, ne sont que de longues narrations découpées en tranches. Ici, les épisodes sont autonomes ou du moins le paraissent si l'on n'est pas extrêmement attentif aux indices disposés çà et là.

Tales from the Loop est aussi une uchronie de plus, mais située cette fois dans les années 80. L'histoire originale est celle d'un jeu vidéo basé sur les illustrations de l'illustrateur rétro-futuriste suédois Simon Stålenhag, dont l'un des ouvrages porte le même titre. Le tournage s'est effectué sur des îles du lac Mälar, le troisième plus grand lac de Suède, bien que l'on soit supposé être aux USA.

Ce n'est pas la première fois que l'on assiste à une transposition d'un jeu vidéo en série télévisée, même si, probablement, l'inverse est plus fréquent. Il se déploie sur cette frontière une activité non négligeable qui mérite que l'on réfléchisse aux évolutions de la narration, c'est à dire, en l'occurence, au passage de l'interactivité à la *sérialité*[5].

Dans les quatre premiers épisodes, les héros de la série sont des enfants et des adolescents aux prises avec un monde qu'il leur faut découvrir et expérimenter. Les adultes sont très peu disponibles, ils travaillent tous au Loop comme on appelle familièrement le Centre de Physique Expérimentale souterrain bâti sous la ville de Mercer, dans l'Ohio. Il se mène là des recherches fondamentales sur l'univers et la matière, recherches dont les effets créent parfois des troubles inattendus à la surface : puits de matière intermittents dans le sol, décalages dans le temps, etc...

Sans évoquer les tours high-tech qui matérialisent en pleine campagne la présence souterraine du centre de recherche, subsistent dans la nature

5 - Lire à ce sujet : *Entre jeux épisodiques et séries télévisées, l'émergence de formes de narration vidéoludique inédites ?* de Marida di Crosta, in *Du ludique au narratif. Enjeux narratologiques des jeux vidéo*, 2018



© *Tales from the Loop*

quantité de vestiges technologiques, robots, capsules rouillées, antennes, radars... Objets à la fois familiers et mystérieux qui jouent un rôle dans le déroulement de chaque épisode, en produisant soit un effet inattendu, soit, au contraire, l'effet trop désiré.

Les images jouent donc sur une familiarité décalée, si je puis dire, puisque nous reconnaissons les habitats, les costumes, les comportements, la nature elle-même qui n'est ni dramatisée ni spectacularisée. Plus inattendus pour nous sont les robots et appareils futuristes en plus ou moins bon état de fonctionnement que l'on découvre çà et là dans le paysage. La stabilité, la profondeur et la douceur des images enveloppe le tout, humains, nature et objets technologiques dans un même continuum serein. On se sent soulagé après tant de séries dont la pression dramatique vise à contenir le spectateur dans leur rets plutôt que de le laisser à sa découverte.

Tales from the Loop s'ouvre ainsi sur des paysages enneigés qui, épisode après épisode, avancent vers la belle saison, passant par les délicats intermèdes de la fonte des glaces, des premières pousses, des éclosions timides.

Les premiers épisodes ayant donc pour héros des enfants, les récits naissent des inquiétudes, des angoisses ou des désirs propres à tous les enfants. La peur d'être abandonné par ses parents dans le premier épisode au cours duquel une mère physicienne se volatilise et sa maison avec, à la suite d'une expérience pratiquée clandestinement. Lorsque sa fille rentre après l'école, il ne reste plus qu'un champ de neige.

Dans le second épisode, c'est l'angoisse et le désir confusément mêlés de changer de corps, pour voir… Ce sera aussi le décès d'un grand-père ou, très classiquement, les premières amours d'une adolescente. Dans cet univers, les objets manipulés par inadvertance ou déréglés peuvent se mettre au service de la curiosité et donc mener à la catastrophe. Si l'on peut figer le temps, juste pour être tranquille avec son petit copain pendant que le reste de la société est immobilisé, pourquoi s'en priver ? Ici, les ruptures dans l'espace-temps comme les réalités parallèles ne sont pas des phé-



© Tales from the Loop

nomènes exceptionnels et loin d'être une facilité, ils sont au contraire une source inépuisable de complexité narrative.

En dépit d'un (très lent) cinquième et d'un sixième épisode qui nous font basculer dans le monde des adultes, avec des sujets sans rapport très étroit avec ce que l'on avait vu jusqu'alors, l'essentiel reste préservé : une lenteur inédite qui frôle l'engourdissement, une formidable inertie des situations, une inaltérabilité du paysage et de l'ordre social qui sont à la fois fascinantes et asphyxiantes. L'origine de l'histoire est suédoise, la transcription est américaine, mais installée dans ce Midwest colonisé par les scandinaves au XIX^{ème}. On est tout à fait dans les paysages et la temporalité immuables que l'on peut ressentir en Scandinavie. Les relations les plus simples, comme celles d'un employé avec son supérieur, sont saisies dans le même étirement du temps. Rien ne changera, jamais. Rien n'ira ni plus ni moins vite. La difficulté de communiquer, gélifie les relations humaines.

De ces scènes contemplatives, se dégage une forme de mélancolie, ou de fatalisme plutôt, qui – c'est la seule réserve – se passeraient volontiers de la trop envahissante musique de Philip Glass. Il aurait au contraire fallu à cette sérénité anxieuse du silence, une mélodie de bruits légers. C'est le

grand défaut des séries actuelles qui ont oublié l'art discret de la *musicalisation* les bruits.

Après un détour de trois épisodes consacrés à d'autres personnages, Il faut attendre le dernier épisode[6] pour voir résolue la très complexe situation crée au départ, c'est à dire celle où une petite fille perd sa mère et sa maison puis où un garçon échange son corps avec celui de son ami. Les ruptures et décalages temporels sont tels qu'il faut une grande attention pour comprendre ce qui se joue réellement entre des personnages que l'on a un peu perdus de vue et qui peuvent avoir changé d'apparence ou d'identité.

En dépit de cette réserve, *Tales from the Loop* marquera l'histoire des séries comme une audacieuse rupture stylistique. L'invention d'une temporalité complexe, à la fois extrêmement lente mais souterrainement fragmentée, risque de dérouter bien des spectateurs, mais elle refonde l'une des principales conditions du spectacle télévisuel : l'exploration de la durée. *Tales of the Loop* se rapproche ainsi peut être des expériences cinématographiques d'un Andy Warhol, mais plus sûrement des formidables interviews de Denise Glaser dans *Discorama* ou des fascinantes vidéos de chemins de fer qui nous livrent des voyages de plusieurs heures sans la moindre interruption. Mais secrètement *Tales from the Loop*, nous dit aussi que ce temps long n'est pas continu, il n'est fait que d'éclats de temps, comme un miroir brisé où se refléteraient nos vies. Refaire l'expérience du temps n'est-il pas l'une des raisons d'être d'un art qui est à la fois celui du direct et de la continuité, de l'immédiat et de la durée sans fin : la télévision ?

© Alain Bourges - Turbulences Vidéo #108

For all Mankind est un feuilleton américain créé par Ronald D. Moore et diffusé sur Apple TV à partir de fin 2019. Il est interprété notamment par : Joel Kinnaman, Shantel VanSanten, Michael Dorman, Wrenn Schmidt, Jodi Balfour, Colm Feore, Sonya Walger,..

Watchmen est un mini-feuilleton adapté du roman graphique du scénariste Alan Moore et de l'illustrateur Dave Gibbons par Damon Lindelof. Il a été diffusé en 2019 sur HBO. Il est interprété notamment par : Regina King, Tim Blake Nelson, Jean Smart, Louis Gossett Jr., Jeremy Irons, Don Johnson, Hong Chau, Yahya Abdul-Mateen II…

Tales of the Loop est une série-feuilleton adaptée de l'oeuvre de Simon Stålenhag par Nathaniel Halpern et diffusée par Amazon prime Video en 2020. Elle est interprétée notamment par : Rebecca Hall, Jonathan Price, Duncan Joiner, Paul Schneider, Dan Bakkedahl,...

6 - réalisé par Jodie Foster.

Virtuelles réalités

par Patrice Hamel

Tout d'abord il semble utile de s'interroger sur la notion même de « réalité virtuelle » avant même de développer notre point de vue sur la question, car une confusion extrême existe entre des phénomènes de natures très différentes qui peuvent se trouver raisonnablement impliqués dans ce concept, ou l'être abusivement.

La réalité virtuelle est-elle un oxymore ?

Le langage est en déficit sémantique sur d'autres sujets comme la 3D ou la dématérialisation, souvent décrits de manière assez floue. Il faut d'abord faire remarquer qu'on utilise le même terme, « 3D », pour appréhender un objet réel en volume, un dessin imitant le relief réalisé avec le logiciel AutoCAD ou une illusion d'espace effectuée grâce à un visiocasque et il serait temps de préciser à quoi nous avons précisément affaire dans chaque cas. Comme nous le verrons, il s'agira en fait de distinguer une *conformation* de volume, une *simulation* de relief et une *substitution de conformation* spatiale. On va vite en besogne lorsqu'on mentionne la 3D pour rendre compte de phénomènes sensoriels très différents selon les types de médiums, parfois sans épaisseur tangible, qui les conditionnent. Par ailleurs, on parle souvent de dématérialisation pour des documents informatiques, indépendamment des données fournies par les supports qui les actualisent (sur papier ou sur écran), alors que les pratiques concernées sont bien subordonnées à des matériaux. Que nous n'ayons pas accès à ces derniers, du fait de leur occultation par des enveloppes qui les contiennent, ou de par leur nature microscopique, les rend donc plutôt inaccessibles à la perception immédiate, et ne les conduit certainement pas à devenir inexistants d'un point de vue physique[1]. La nature numérique des informations qu'il faut décoder n'invalide pas l'usage des matérialités mises en œuvre, qui sont simplement d'une nature différente de ceux auxquels nous étions habitués. Enfin, le fait que les informations procurées ne soient pas fixées définitivement sur un support assigné est encore un autre problème, certaine-

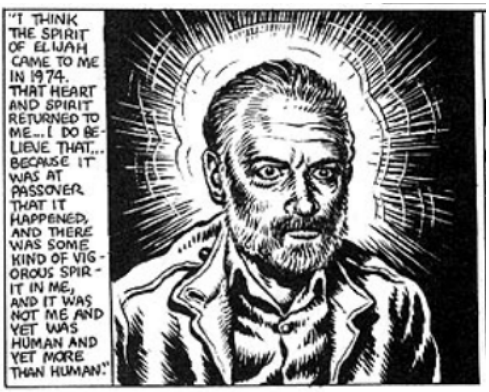
1 - Les composants des ordinateurs modernes sont essentiellement le silicium (Si), qui a pris la place du germanium (Ge) dans les années 1970, et l'arséniure de gallium (GaAs). Ils sont nécessaires à la fabrication des circuits intégrés.

ment pas lié à une quelconque immatérialité, bien au contraire.

1) Questions : L'idée même de « réalité virtuelle » est elle-même particulièrement confuse. En effet, on peut se demander si cette formule désigne la représentation d'une réalité qui ne se rencontre pas autour de nous, c'est-à-dire qui est faite d'un contenu fictionnel dont les objets ou les actions sont non seulement inventés mais de surcroît n'ont pu ou ne pourraient encore, voire jamais, exister. Dès lors, la science-fiction serait-elle, dans ce cadre, nécessairement une forme de réalité virtuelle ? Ou bien faudrait-il parler de virtualité, seulement lorsqu'est décrit un événement parallèle qui pourrait avoir lieu mais sans partager en même temps la réalité dont notre monde concret ordinaire est seul dépositaire ?

Dans *Ubik*, le meilleur roman de Philip K. Dick, le protagoniste principal, Joe Chip, croit évoluer dans un univers réel avant qu'il ne soit mis indirectement en contact avec un humain plus vivant que lui. Mais rien en dehors de cette communication ne lui révèle son état de « semi-vivant ». Il n'y a que le lecteur qui peut constater indirectement par la narration les différents niveaux de réalité imbriqués et considérer que le monde sensible du protagoniste est fictif sans que ce dernier ne s'en rende compte. Du point de vue de sa perception, rien ne relève du virtuel.

La notion de « réalité virtuelle » doit-elle être convoquée lorsque la technique utilisée dans une représentation ne fonctionne pas sur l'analogique dans le processus de fabrication des éléments confectionnés ? Et inversement, après un traitement digital de ce qui a été enregistré, le virtuel est-il toujours de mise si l'impression réaliste des artefacts convoqués dans la représentation resurgit dans le résultat perçu ? On sait qu'il ne faut pas confondre le médium tel qu'il est appréhendé dans



© Robert Crumb, *The Religious Experience of Philip K. Dick*, 1974.

sa matérialité, et la représentation qui s'appuie sur lui. Mais l'impression de réalité faussée peut aussi provenir du fait que les stimuli convoqués sont fabriqués de toutes pièces, via des écrans, des lunettes, des casques VR, en bref, lorsqu'il y a immersion dans un univers non conforme au nôtre, du point de vue des constituants perceptuels. Par exemple, grâce à des logiciels, on peut créer des objets visuels comme si le monde auquel ils semblent appartenir existait en 3D mais sans qu'ils aient eu des antécédents sensoriels en relief, par opposition aux stimuli naturels existant préalablement, enregistrés et retravaillés ou mis en scène après coup pour créer un univers fictionnel.

Enfin, le virtuel concerne-t-il ce qu'on imagine du réel dans notre tête sans être confronté à des sensorialités provoquées par des contreparties stimulatives externes à l'organisme ? Oui, c'est la définition qui nous paraît la plus adaptée à cette terminologie.

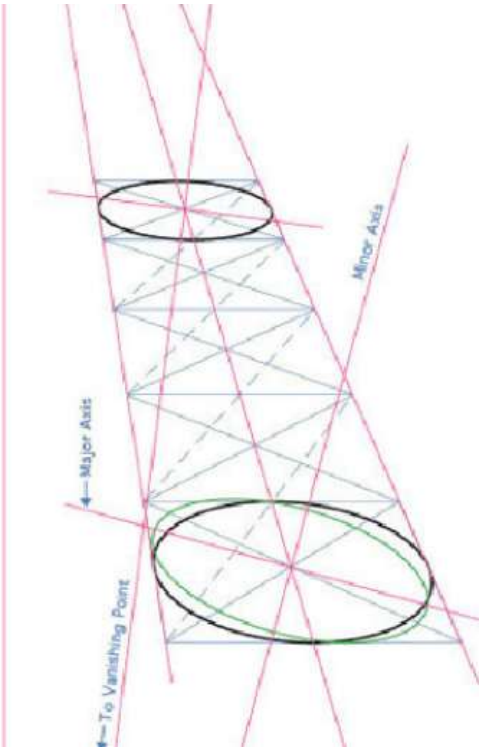
2) Définitions des sensorialités : Pour progresser dans la compréhension des différentes modalités de catégories virtuelles, il devient nécessaire de définir préalablement certaines notions.

a) La *proception*, en premier lieu, rend compte des sensorialités établies sur nos récepteurs biolo-

giques. Elle est le produit d'une appréhension préalable à la perception des éléments concrets situés autour de nous. Ainsi voyons-nous le contour circulaire fuyant d'une pièce de monnaie posée à plat sur notre main et il se constitue grâce à nos facultés sensorielles à partir d'une ellipse qui se forme en premier lieu sur nos récepteurs – en l'occurrence sur l'écran sans épaisseur constitué « à travers nos orbites oculaires » (c'est-à-dire, qui se substitue d'une certaine façon à nos yeux). Sans cette *proception* nous n'aurions pas accès dans un second temps à la sensorialité du cercle concret et pourtant nous l'oublions la plupart du temps.

La *proception* ne s'apparente pas à un phénomène mental *a priori*, elle est d'une autre nature, sensoriellement effective, de l'ordre de l'infraperceptuel, et comme elle n'est pas toujours appréhendée consciemment, elle a tendance à être effacée par l'appréhension du concret qui en dépend pourtant. Mettre de côté les sensorialités rendant compte du concret nous poserait des problèmes la plupart du temps car c'est sur lui que nous nous focalisons automatiquement dans la vie de tous les jours du fait qu'il possède une fonction vitale et prioritaire. Aussi faut-il un travail artistique particulier pour que notre attention soit portée exceptionnellement sur les proceptions et les rendent intéressantes par elles-mêmes.

Précisons que c'est en représentant cette proception par le biais d'une vraie ellipse, tangible cette fois et dessinée sur un support plat, que pourra se constituer la perspective. En fait c'est parce que cette ellipse dessinée s'appuie sur la même proception que celle qui est à l'œuvre quand nous sommes face à un véritable objet circulaire vu de loin en plongée que nous pouvons l'intégrer dans les principes d'appréhension sensorielle d'un monde en volume représenté sur une surface.



b) Étudions maintenant la *conformation*. Elle concerne les sensorialités des aspects concrets, ici et maintenant, de la réalité qui nous entoure et nous apparaît telle. C'est la pièce de monnaie elle-même, cette fois, placée devant nous, et qui apparaît circulaire quelle que soit sa position dans l'espace. Car il existe une constance de forme activée par notre système visuo-cognitif (de même qu'il existe une constance de couleur, de taille, etc.) autorisant la reconnaissance des objets, malgré les variances environnementales, la position, la grandeur ou la différence d'orientation. La manière dont les sensorialités proceptuelles liées à l'objet en cause peuvent être affectées est alors mise de côté.

De nombreuses œuvres d'art excluent d'utiliser la représentation dans leurs agencements (au sens où nous l'utilisons ici, qui suppose que des



© Gagosian Gallery, Richard Serra, *TTI Londres,* 2007.

objets fassent apparaître à l'esprit autre chose qu'eux-mêmes). Dans cette œuvre ci-dessus (*TTI Londres*, sculpture en acier résistant aux intempéries, Gagosian Gallery, 2007), Richard Serra joue avec l'équilibre, la pesanteur des sculptures et le parcours réel à l'intérieur de l'espace délimité, autrement dit les caractéristiques concrètes et seulement elles.

Tout est tangible et vérifiable en tant que tel. Il y a bien des parties qui s'occultent ou dissimulent les personnes présentes, mais les modalités d'appréhension mentales mises à contribution ne supposent pas que la sculpture convoque pour appréhender les éléments sensoriels ou mentaux soumis à notre compréhension autre chose qu'elle-même. D'ailleurs le parcours agencé et autorisé à l'intérieur de l'espace délimité permet de confirmer que toutes les parties de la sculpture existent vraiment. Dans d'autres œuvres de Serra, plus labyrinthiques et développées, les circonvolutions sont moins évidentes à déterminer aussitôt. Elles restent néanmoins purement conformatives et véritables.

c) Une fois authentifiée la « réalité vraie », nous pouvons nous pencher sur un autre type de modalité d'appréhension sensorielle permettant d'établir une *substitution de conformation* qui a lieu quand des aspects factices, en apparence parfaitement concrets, remplacent ceux de la réalité première. Ils peuvent ne pas ressembler à ces derniers, ils peuvent s'en approcher, c'est une question de style ou de démarche de la part du concepteur, mais les deux sont conformatifs. Il existe donc un réel véridique, la *conformation authentique*, et un réel factice, la *conformation illusionniste*. Mais la seconde est tout aussi effective que l'autre.

James Turrell ne fait pas plus de représentation que Serra, mais chez lui s'opèrent des substitutions de conformations. Par exemple à Wolfsburg en 2008, avec l'espace qu'il fit construire dans le Kunstmuseum.



James Turrell, *Bridget's Bardo (The Wolfsburg Project)*, installation architecturale et lumineuse, 2009-2010. Kunstmuseum Wolfsburg, Allemagne © James Turrell (photographie de Detlef Günther)

Une fois descendus (par le biais d'une rampe dont la photo précédente nous montre la pente) dans le lieu de l'œuvre, intitulée *Bridget's Bardo*, et que nous nous trouvons face à l'une de ses parois apparentes, éclairée différemment des autres, nous la percevons vraiment comme un mur complet terminant de clore l'endroit où nous sommes, car nous avons la sensation que nous pourrions toucher sa surface tant chacune de ses parcelles est physiquement présente sous nos yeux. Or nous nous trouvons en fait devant une ouverture donnant sur une pièce vide, éclairée soigneusement pour ne fournir aucun indice sur son volume aux angles dissimulés. N'ayant pas la possibilité d'avancer outre mesure pour le constater (comme avec d'autres pièces de Turrell constituées d'un trou au milieu d'un mur consistant), nous devons le déduire d'un parcours extérieur englobant l'ensemble du dispositif. Le réel véridique est ainsi conduit à être imaginé puisque nous ne pouvons l'appréhender sensoriellement, il devient une construction de l'esprit, par déduction ou connaissance du projet.

La modalité d'appréhension *mentale* de la réalité authentique est ici à l'œuvre dans toute sa force et cette forme d'imagination se met en place en dehors des outils technologiques que l'on associe à ce qu'on appelle « réalité virtuelle ». Elle nous montre que notre cerveau fabrique parfois un monde apparent à partir de stimuli auxquels il réagit en proposant des sensorialités effectives (en l'occurrence, celles d'un 4*ème* mur lumineux) qui sont adaptées à la situation vécue. Et qu'après avoir compris qu'il s'agit en fait d'un monde factice, il est conduit à se contenter d'imaginer ce qui est conforme à la réalité qu'il connaît (celle d'une pièce volumineuse ouverte devant nous) qui contredit les sensorialités produites. Dans les deux cas, c'est une fonction biologique qui est mise à contribution : notre faculté d'inventer des aspects sensoriels effectifs, ou bien notre seule pensée capable de se représenter quelque chose mentalement. Par conséquent le cerveau ne se contente pas d'enregistrer des aspects sensoriels qui auraient une existence par eux-mêmes, hors notre système biologique (car le monde matériel de la seule physique obéit à d'autres lois qui régissent seulement des fréquences et des corpuscules). Au contraire, notre système visio-cognitif réagit aux stimuli proposés (ceux-ci étant ici constitués de photons capables d'exciter nos récepteurs) et fabrique à partir d'eux les sensorialités adéquates. Et forts de nos connaissances, nous sommes dans un second temps amenés à spéculer sur ce qui

relève d'une autre réalité parallèle plus vraie qui conteste ces résultats. Cette leçon portant sur la façon dont nous parvenons à appréhender le monde n'a pas encore été suffisamment consignée à sa juste valeur. Turrell nous incite à y réfléchir.

d) La *figuration* est une représentation qui fonctionne sur une analogie entre une entité faisant office de représentant – par exemple un cercle vraiment dessiné sur un tableau – et une entité représentée – disons une sphère dont le volume n'est pas réel mais interprété par l'observateur à partir d'un cercle. Et toutes deux sont dans ce cas convoquées à l'intérieur d'un même domaine sensoriel dont elles partagent certaines sensorialités infraperceptuelles. En effet, quand nous sommes face au tableau, un cercle se forme sur nos récepteurs visuels grâce aux photons transmis et conduit aussi bien à faire apparaître le rond conformatif tracé par un marqueur que le contour de la sphère figurée dont le volume contredit l'aplat du précédent. Une figuration n'a donc lieu que si elle est confrontée simultanément à des aspects infraperceptuels communs à une entité concrète dont les aspects s'opposent par ailleurs sur d'autres points.

Mais une figuration s'établit non moins en fonction de ce que nous devons mentaliser pour combler ce qui fait défaut aux aspects effectifs de l'entité représentée. Picasso, avec sa *Tête de taureau* (musée Picasso, Paris, 1942) propose une solution simple et nouvelle pour mettre en œuvre une figuration qui nous interroge sur ses mentales modalités.

La selle et le guidon regroupés avec soin créent une autre silhouette que celles qui étaient les leurs prises séparément, se rapprochant d'un contour qui fait apparaître une tête de taureau à notre esprit, mais les particularités attachées à ce crâne bovin s'écartent en maints aspects des deux objets conformatifs convoqués sans s'appuyer toujours sur des analogies, et nous obligent à imaginer ce qui n'est pas représenté sensoriellement devant nous : les pointes des cornes, les yeux, le pelage ou les os selon l'interprétation choisie. Certains attributs s'imposent à nous, étrangers au vélo proprement dit, du fait qu'ils ne se calquent pas sur les sensorialités qu'ils partagent avec celui-ci. À ce stade, nous constatons que ce qui apparaît effectif dans le monde représenté et ce qui doit être déduit ou complété mentalement, dépend à chaque fois de l'agencement contextuel qui spécifie quels sont parmi les indices visuels fournis ce qui doit être déterminant et ce qui doit relever d'un type de sensorialité spécial. Avec cette œuvre le geste de l'artiste réunissant des ready-made devient plus important que la fabrication d'une « sculpture » proprement dite. Il parvient ainsi à nous montrer qu'un simple déplacement peut faire surgir la figuration dans n'importe quel objet. Et puisque le rapprochement effectué concerne des éléments qui d'emblée n'ont pas été conçus pour



© Pablo Picasso, *Tête de taureau*, musée Picasso, Paris, 1942)

cela, il sollicite chez l'observateur une part d'imagination qui se révèle fondamentale.

Nous venons de voir que la *figuration* concernait les entités dans leur globalité. Les aspects particuliers qui les constituent sensoriellement relèvent quant à eux de trois modalités d'appréhension distinctes : la *simulation*, la *congruation* et l'*insinuation*.

e) La *simulation* concerne les sensorialités des aspects qui appartiennent aux figurations. Elles sont contredites par les sensorialités simultanées des objets concrets auxquelles elles sont associées par le biais d'infraperceptions communes. Lorsqu'on réalise un aplat dégradé au bord d'un cercle dessiné sur une feuille de papier, on provoque l'impression de l'ombre résultant d'un relief parce que ces deux objets (dessin, relief) partagent les mêmes proceptions à partir desquelles notre cerveau peut s'orienter. Le volume de la sphère est alors simulé car il est contesté par plus fort que lui, à savoir le concret des traces de crayon sur la surface paginale.

Le Bernin a plus que d'autres choisi pour caractériser ses fictions les qualités ou les actions les plus lointaines qu'on puisse trouver par rapport aux aspects du marbre poli de ses sculptures et favorisé les simulations extrêmes. Avec *Apollon et Daphné*, par exemple, la course du dieu et les cheveux au vent de la nymphe représentés sont autant d'éléments à même de troubler notre appréhension sensorielle en s'opposant à la rigidité statique du médium mis en œuvre.

Avec *L'enlèvement de Proserpine* à la Galerie Borghèse ce sont les doigts semblant s'enfoncer dans la chair humaine qui nous frappent, tant l'impression visuelle de souplesse est importante. Une telle simulation est possible parce que les qualités infraperceptuelles sur lesquels elles s'appuient sont communes aux aspects antinomiques de la conformation, axés sur la consistance du bloc



© Gian Lorenzo Bernini, *L'enlèvement de Proserpine*, Galerie Borghèse, Rome, 1622

sculpté. Nous constatons simultanément les deux phénomènes contradictoires se greffant sur une même proception, et sommes d'autant plus éberlués par l'analogie qu'ils sont tout autant effectifs sensoriellement parlant.

Inversement, l'équilibre instable des deux protagonistes et le rose de leur peau sont contredits par la couleur blanche et l'immobilité du matériau conformatif utilisé. Elles ne partagent pas de proceptions communes sous cet angle. Dans ce cas, le dispositif fictionnel nous incite à faire apparaître à l'esprit des propriétés d'autant plus

évanescentes dans les teintes et dans les mouvements, qu'elles doivent être imaginées entièrement.

f) La *congruation* s'attache aux aspects partagés aussi bien par l'entité figurée que par l'objet figurant dont la première dépend. C'est une propriété qui est réellement appréhendée comme une réalité perçue et qui appartient pourtant à la représentation. Cette caractéristique est donc bien présente concrètement mais elle se distingue de la conformation en tant qu'elle appartient à une entité figurée dont les autres aspects sont simulés (ou insinués comme nous le verrons plus loin).

Roy Lichtenstein, dans *Little Big Painting* (Whitney Museum of American Art, New York City, 1965), joue avec le fait que les éléments représentés sont identiques sur de nombreux points à ceux du médium utilisé pour les faire advenir. Plus précisément, il s'agit même de peinture qui figure de la peinture car la matière et la couleur du support peint et des traits de pinceaux fictionnels coïncident parfaitement. Mais si des congruations peuvent ainsi se constituer, c'est parce que les aspects concernés sont associés à des simulations qui appartiennent au même objet global figuré (des coups de pinceau), et qui les contredisent sur d'autres points, sinon il n'y aurait rien d'autre que des conformations. Ainsi les traits de pinceau énormes (les dimensions du tableau font 172,7 cm × 203,2 cm), comme réalisés par un peintre ayant improvisé des gestes aléatoires, s'opposent-ils à la minutie des aplats conformatifs effectués au pochoir et simulent de ce fait l'expressionnisme abstrait. Ainsi l'empreinte des poils, c'est-à-dire l'épaisseur des traces de pinceau laissées dans la matière picturale, s'oppose-t-elle aux traces noires conformatives parfaitement nivelées qui les contrefont. De même, pour les superpositions de couches de peinture figurées que nous pouvons déduire de certaines interruptions calculées dans



© Roy Lichtenstein, *Little Big Painting*, Whitney Museum of American Art, New York City, 1965

les concrètes surfaces colorées, lorsque nous imaginons que ces couches se cachent l'une l'autre.

Le virtuel

Il est temps d'aborder de manière plus explicite cette notion, déjà plusieurs fois utilisée allusivement, et de préciser ses deux natures différentes qui le conduisent à se définir comme constitutif ou complétif.

1) Virtualités constitutives : le virtuel est *constitutif* lorsque son principe fondamental se trouve à la base de certaines modalités d'appréhension mentale qui régissent d'emblée statutairement certaines catégories de représentations. Il concerne l'insignation, l'évocation et l'insinuation.

a) S'agissant de *l'insignation*, le rapport entre représentant et représenté qu'elle installe est arbitraire. C'est le cas pour la langue écrite ou toute forme de code non analogique établi par une communauté culturelle entre domaines ou paramètres différents. Lorsque nous lisons, les sons et les idées véhiculés nous apparaissent mentalement à partir des signes visuels conformatifs mais sans qu'ils partagent des caractéristiques quelconques.

Rien de commun entre les caractéristiques plastiques de la lettre « F » imprimée et le son qui lui est associé par décret. Nous verrons bientôt comment mettre en valeur un tel fonctionnement. Et l'insinuation concerne aussi les œuvres spécifiques qui créent leurs propres règles relationnelles arbitraires en fournissant leurs clés de compréhension.

b) Il existe non moins *l'évocation* : elle repose cette fois sur des analogies mais entre des domaines différents et de ce fait nous conduit à imaginer le résultat sans apprentissage culturel particulier (ce peut être aussi entre paramètres différents d'un même domaine sensoriel).

Si les occurrences de la lettre « a A A A A A A A A A A » sont imprimées visuellement de plus en plus gros, le son associé à elles peut être facilement pensé comme s'amplifiant en conséquence, selon les mêmes critères d'amplitude. Mais ce son demeure virtuel, aucune fréquence liée à l'intensité sonore ne touche dans ce cas notre oreille effectivement.

c) L'*insinuation* s'établit lorsque nous sommes conduits à effectuer des déformations mentales touchant les aspects sensoriels effectifs d'une œuvre. Picasso nous a habitués à ne pas nous contenter de ce qui est vu dans un premier temps. Il ne peint pas des monstres dont l'œil est situé sur la joue mais nous force à imaginer d'autres emplacements, d'autres contours aux aspects des éléments (autres que ceux qui trouvent effectivement une contrepartie stimulative sur la toile) pour que nous identifions la figuration qu'ils participent à constituer en partie. Et l'insinuation peut être à son tour amenée à être virtualisée quand à partir de rien nous imaginons qu'il y a quelque chose. Nous aborderons cette virtualité relevant du complétif prochainement.



© Tintoret, *Le baptême du Christ* (détail), Scuola Grande di San Rocco, Venise, 1578-1581

L'insinuation n'est pas la plus simple des modalités figuratives, car elle nous incite à transformer mentalement des aspects sensoriels effectifs d'une conformation afin que ce que nous imaginons corresponde au référent mis à contribution dans la figuration associée. L'insinuation est à l'œuvre dans *Le baptême du Christ* de la Scuola di San Rocco et parvient à s'imposer sans solliciter d'informations externes au tableau. Le Tintoret y utilise des techniques différentes pour ses personnages selon qu'ils se situent au premier ou à l'arrière-plan. Le Christ et Jean-Baptiste sont ainsi représentés avec un traitement très léché, par le biais de dégradés sophistiqués sur les corps, reproduisant tout en nuances progressives les ombres et les lumières adaptés à l'événement. La foule au fond est d'un tout autre style, moins précis, moins détaillé. Dans un contexte différent, celui des carnets de dessins préparatoires par exemple, il relèverait seulement de l'esquisse. Alors, on saurait qu'il s'agit dans



© Honoré Daumier, *Le peintre devant son tableau*, circa 1870, Barnes Foundation collection, Philadelphie.

ce cas de demander à l'observateur de compléter mentalement les détails conformatifs picturaux qui manquent pour assurer la cohérence de certaines spécificités plastiques des personnages qui leur sont associés. Mais ici, l'interprétation nécessaire à la compréhension de la scène globale nous conduit vers d'autres voies. L'une d'entre elles pourrait nous inciter à évaluer les lignes lumineuses qui entourent les personnages comme étant le résultat d'un éclairage à contre-jour. Dans ce cas les stimuli seraient considérés comme accomplis, ils correspondraient à ce que nous voyons des contours de certains protagonistes.

Mais une confrontation avec un tableau d'Honoré Daumier, *Le peintre devant son tableau*, démontre que cette piste n'est pas tenable. En effet les traits blancs, interrompus par les ombres sur le vêtement et le visage, y soulignent certaines parties de la silhouette du peintre et non, comme dans Le Tintoret, des plis de vêtements situés devant les personnages représentés. Dans l'œuvre exposée à Philadelphie, la source de l'éclairage est indiquée par une zone plus brillante, en haut à gauche de la toile et précise la cohérence de son angle d'attaque dans les cheveux, sur l'épaule gauche du peintre, le bord de sa cuisse droite et du bras tendu.

Dans *Le baptême du Christ à Venise*, les filets dessinés sur des aplats de couleurs correspondant aux corps assemblés du groupe humain en retrait semblent donc posséder une autre fonction. Et ne représentent pas davantage, à cause du contre-jour, une transparence de vêtement déduite des bords et des plis de certains tissus froissés sinon peut-être, mais trop partiellement, dans le bas de la robe recouvrant la femme située debout à droite du groupe semblant préfigurer une déploration. Ces traits remarquables par leur blancheur sont pour le moins restrictifs au niveau de leur apport figuratif, mais demeurent précautionneux et précis au niveau du dépôt conformatif sur la toile, tranchent sur les surfaces colorées succinctes et imprécises qu'elles recouvrent. Ils ne peuvent dans cet état simuler un flou quelconque lié à la profondeur de champ. Il est clair néanmoins qu'ils sont là pour indiquer le manque d'indications visuelles inhérent à la distance d'un objet par rapport à son observateur.

Une autre voie d'appréhension permet donc de penser que dans ce tableau, une règle très particulière a été mise en place, elle suppose de respecter les consignes suivantes : plus une entité appartenant à la figuration est établie loin dans l'espace fictionnel et plus elle est dessinée avec des filets traités de manière aussi fine que nette, en revanche plus elle est près de l'observateur potentiel et plus elle est peinte en dégradés. Il s'agit donc de représenter avec quelques traits bien dé-

finis mais rares la déperdition sensorielle qui a lieu au niveau des textures quand elles correspondent à des figures trop éloignées. Bref la simplicité et la parcimonie des traits de peinture sont là pour insinuer le manque d'accès aux détails visuels vus de loin. Et l'insinuation consistant habituellement à transformer mentalement l'apparence d'un attribut est ici de nature particulière puisqu'elle s'appuie sur une évocation interparamétrique intradomaniale. Autrement dit, une analogie s'effectue bien au sein d'un même domaine sensoriel, en l'occurrence visuel mais, cette fois, entre paramètres distincts ce qui relève de l'évocation, et plus précisément entre des modalités de factures différentes, l'une concernant l'achèvement d'un dessin conformatif au cours de son élaboration, l'autre la mise au point sur une entité figurée dans une profondeur de champ, tous deux étant soumis à un déficit de détails, mais pas sur le même mode.

Précisons (en devançant les définitions suivantes pour qu'il n'y ait pas d'ambiguïté) que nous aurions pu avoir affaire à une insignation si un paramètre avait représenté un autre paramètre au sein du même domaine visuel mais de manière arbitraire. C'eût été le cas si des traits noirs parallèles orientés différemment avaient couvert des surfaces précises afin de représenter virtuellement à chaque fois des couleurs qui leur seraient associées au hasard selon un code prédéfini et rendu accessible.

2) Virtualités complétives : le virtuel est *complétif* lorsqu'il régit les modalités d'appréhension mentale qui concernent l'occultation des sensorialités. Nous ajoutons alors mentalement aux objets des sensorialités cachées. Il peut non moins combler une absence.

a) L'occultation en-champ nous incite à combler quelque chose qui manque non parce qu'il fait défaut mais parce qu'il est dissimulé. La *simulation complétive* peut être alors mise à contribution. Grâce à elle, dans le tableau ci-dessous, nous sommes en effet vite amenés à envisager deux figures carrées superposées appartenant au mode figuratif. En effet si, dans un premier temps, nous pouvons considérer qu'une équerre orange longe deux bords du quadrilatère supérieur et complète son coin gauche, une analyse plus poussée du dispositif nous mène vers une tout autre piste : noir, jaune, noir, bleu, blanc, noir, blanc, orange, tel est l'ordre des couleurs organisant à chaque fois les surfaces des deux carrés identiques qui s'établissent dès lors dans nos têtes. Max Bill nous fait comprendre par le biais de ce réglage repérable que l'un des carrés est intégralement constitué de bandes quasi verticales, et l'autre de la même série de bandes orientées à 45 degrés. Pourtant une seule, blanche, est totalement visible, chacune des autres devant être complétée soit hors-cadre, soit à l'intérieur du tableau. Le cache constitué par l'un des quadrilatères est bien simulé puisque les aplats conformatifs de toutes les bandes visibles des deux figures se succèdent côte à côte sur le même plan. Et la virtualité est poussée au point



© Max Bill, *Drei Schwarz und drei Bunt zu Weiss*, 1983



© Mantegna, *La chambre des époux*, Palazzo Ducale de Mantoue, 1474

que nous sommes à même d'imaginer dans le champ du tableau, sur le carré figuré du dessous, une bande blanche entièrement cachée, c'est-à-dire sans qu'elle ne montre, comme les autres, la moindre parcelle.

b) La *congruation* peut à son tour s'avérer *complétive* lorsqu'un aspect conformatif de la réalité effective rendu virtuel du fait d'une position particulière dans l'espace par rapport à l'observateur coïncide avec un aspect non appréhendable de la figuration choisie. Les tentures de la *Chambre des époux* suspendues à des tringles, que Mantegna a peintes dans sa fresque du Palazzo Ducale à Mantoue, relèvent pour une part de cette catégorie. Les surfaces de ces étoffes figurées, qui sont soulevées sur les autres murs afin de faire découvrir les divers protagonistes représentés, sont ici soigneusement tendues, recouvrent parfaite-ment la paroi dont elles épousent le plan. De nombreux détails ont malheureusement disparu au fil du temps, dans des matériaux divers qui renforçaient sans doute la congruation de l'ensemble. Mais ces tentures sont censées avoir aussi une épaisseur, même si elle n'est pas sensoriellement représentée, et il se trouve que la fresque sur laquelle elles apparaissent est elle-même constituée d'un enduit de mortier correspondant à cette consistance et qui n'est pas davantage appréhendable dans ce contexte. Cette coïncidence provoque bien une *congruation complétive* puisque les deux éléments occultés semblent se rejoindre au même endroit.

c) Une forme spéciale de virtualité est issue de l'*emprégnation insinuative* et combine principes constitutif et complétif. L'emprégnation résulte d'une relation de cause à effet physique entre un objet et son image. C'est le cas des reflets dans



© Richard Jackson, *Rennie 101*, Rennie Collection, 2009-2010

les miroirs ou des empreintes de pas dans la boue. Mais il existe d'autres moyens pour y parvenir.

Avec *Rennie 101* de Richard Jackson, œuvre réalisée *in situ*, les tableaux exposés ont remplacé les pinceaux. Recouvertes de peintures et retournées, les toiles ont été appliquées directement sur le mur et ont pivoté à chaque fois sur l'un de leur coin pour rendre visible la trace de leur parcours. À partir de la complétion conformative issue des superpositions de couches et de la forme des demi-cercles de peinture étalée, nous pouvons déduire quels étaient les emplacements des tableaux avant leurs mouvements dont nous sommes ainsi en mesure de reconstituer l'ordre des interventions. La représentation qui en résulte à chaque fois est bien une emprégnation puisque ce sont des objets réels, de surcroît encore présents sur le mur, qui ont provoqué cette image d'eux-mêmes.

Nous sommes donc responsables de l'insinuation des mouvements qu'ils ont effectués, puisqu'ils ne sont en aucune façon simulés mais doivent être reconstitués mentalement en s'opposant au statisme des traces qui ont été laissées. Celles-ci sont celles des pivotements qui ont bien eu lieu, et s'avèrent donc relever de l'insinuation non fictionnelle. Plus précisément nous pouvons dire que nous avons affaire à des *emprégnations insinuatives factuelles* qui reposent sur des virtualités complétives résultant de couches de peinture véritablement superposées.

d) La *complétion figurative par le hors-champ* n'est pas la plus compliquée des modalités d'appréhension mentales répertoriées ici. Elle est fréquemment mise à contribution. Mon souvenir le plus ancien de ce phénomène concerne une bande dessinée se passant au Moyen-Âge.

Je me rappelle avoir été complètement effrayé, enfant, par l'image mentale que me suggérait ces cases à partir desquelles pouvait se constituer virtuellement la noyade du méchant sire Boustroux dans *La pierre de lune*, une aventure de Johan & Pirlouit dessinée par Peyo. En voulant revoir cet épisode des années après, je fus surpris de ne pas retrouver l'image pleine page de la noyade dont je croyais me souvenir, j'avais donc confondu le complétif et l'effectif, ce qui était apparu dans ma tête lorsque j'étais tout petit s'était constitué entre temps dans ma mémoire en dessin véritable. La virtualité suppose souvent un apprentissage pour être consciemment appréhendée en connaissance de cause.

Le hors-champ provoque des complétions figuratives différentes selon le médium et les clauses de monstration utilisés. Au cinéma, le cadrage



© Peyo, *La pierre de lune*, aventure de Johan & Pirlouit, 1945

effectué sur une réalité préexistante enregistrée induit un système de cache provoquant des simulations complétives autour de l'image projetée. Du moins dans une salle de cinéma où l'obscurité entoure la partie éclairée de l'écran de projection. Sur un ordinateur le hors-champ d'un film relèvera plutôt de l'*insinuation complétive* (terme que nous envisagerons bientôt) car rien n'occultera l'alentour des images, bordées par le vide. Cela fonctionnait déjà ainsi dans le tableau de Max Bill, puisque nous devions mentaliser le complément du carré supérieur au-delà du tableau proprement dit sans que rien ne puisse donner l'impression de masquer ces prolongements d'images. Dans une bande dessinée, nous sommes confrontés à une interrogation quant au statut du cadrage utilisé. Le blanc de la page circulant entre les cases est-il synonyme d'un vide, d'une absence dans l'image, ou fonctionne-t-il au contraire comme un cadre solide autour d'un illusoire trou dans le papier ? Nous aurions tendance, étant donné la nature non empégnative des figures dessinées, sauf exception pertinente, à pencher pour la première hypothèse. D'autant que le virtuel travaille non moins les bouts d'action manquants, situés « entre les cases », qui se trouvent être à la base du principe de ce médium.

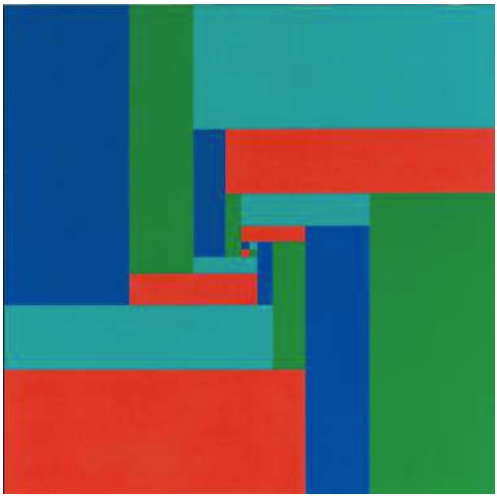
e) Le mode virtuel *complétif* abordé jusque-là était ontologique. Il peut non moins se faire *législatif*. Autrement dit, s'il permettait précédemment de parachever l'existence d'une entité figurative, ou conformative, en nous faisant imaginer ses parties manquantes, il peut non moins se constituer à partir de lois élaborées pour l'occasion dont nous sommes dès lors incités à poursuivre la logique.

En effet, lorsque le fonctionnement virtuel est du type *législatif*, cela suppose que des règles internes au dispositif mis en place au sein du mé-

dium aient été repérées, et qu'elles soient prolongées, ou nous conduisent à y adjoindre des principes adventices, en nous incitant à envisager des relations d'éléments que l'on se représente dans sa tête. Plus précisément, il ne s'agit pas de combler un manque élémentaire propre aux constituants sensoriels mais plutôt de déduire un prolonge-ment au dispositif régulateur exploité.

Richard Paul Lohse aime à se servir d'agencements structuraux dans ses œuvres et s'arrange en général pour qu'ils soient rendus perceptibles par le spectateur. Avec son *Mouvement*[2], il nous est possible dans un premier temps de découvrir les règles qui gèrent les dispositions de quadrilatères, leurs tailles et leurs couleurs. L'alternance des deux couples de coloris est facile à remarquer. Tout comme la largeur des rectangles doublant à chaque fois qu'ils s'éloignent du centre. Mais l'évolution des longueurs est plus difficile à évaluer. Toutefois, en observant mieux, nous pouvons constater dans le quart droit supérieur du tableau de Lohse que le premier rectangle turquoise à partir du centre possède une longueur deux fois plus importante que celle du rectangle orange précédent. Et que la longueur du turquoise suivant est également double de l'orange intermédiaire mais en s'augmentant de la largeur du premier rectangle turquoise. Grâce à ce bilan, nous devenons capables de poursuivre la même logique hors du tableau effectif. Ainsi parvenons-nous à déduire que le rectangle vertical bleu dans le coin gauche devrait être prolongé dans sa partie supérieure de la longueur adoptée par le rectangle vert situé sur sa droite. Et qu'un nouvel élément orange horizontal devrait être ajouté tout en haut, collé entièrement à l'exact prolongement de ce rectangle bleu, et débordant sur la droite de l'actuel cadre, d'une longueur égale à celle du turquoise juste en dessous.

2 - Traduction de *Bewegung*



© Richard Paul *Lohse, Bewegung von 4 kontrastierenden Gruppen aus einem Zentrum*, 1952/62

Fort de ce principe, nous pouvons l'appliquer dès lors aux autres couleurs et emboîter mentalement les rectangles qui en sont déduits jusqu'à former un nouveau carré global plus important. En ayant virtualisé ainsi d'autres aplats régulés que ceux ayant été peints, loin d'être passifs ou seulement contemplatifs, nous participons dès lors à l'acte de composition proposé par le peintre.

Signalons pour finir que le prolongement des lois appliquées nous a permis de réaliser qu'une virtualité ontologique était non moins à l'œuvre dans ce tableau puisque les rectangles effectifs situés à chaque coin apparaissaient, grâce à cette analyse, comme le résultat de formes amputées d'une partie de leur substance.

f) L'*insinuation complétive* résultant d'une absence *en champ visuel* est plus complexe à définir. Nous y avons déjà fait allusion avec le tableau de Max Bill et la planche de Peyo. Il s'agit en fait de combler un manque à l'endroit où rien ne se trouve. Et de déduire ce qui pourrait être là, réellement ou fictionnellement, en se servant d'indices fournis par ailleurs, dans l'œuvre même ou en dehors.



© Bart van der Leck, *Man te paard (Le cavalier)*, 1918, Gemeente Musea, Amsterdam

Avec le titre de sa peinture, *Le Cavalier*, van der Leck nous met sur la voie. Face à ce tableau, bientôt, grâce aux silhouettes résultant de l'assemblage d'éléments isochromes, nous comprenons que nous devons relier les différentes figures géométriques, triangle et quadrila-tères, entre elles, malgré leur discrétisation, pour faire émerger une statue équestre sur un socle (rouge) et sous le ciel (bleu), en imaginant de nouveaux polygones correspondant aux parties corporelles du cheval (noir) et de son cavalier (jaune) absentes de la représentation effective sur la toile. Une virtualité en champ par projection mentale qui ne plut guère à Mondrian, lui qui n'envisageait la complétion qu'hors-champ avec des tableaux positionnés sur la pointe, nous incitant à prolonger les bandes verticales ou horizontales peintes dessus avec parcimonie.

Il est probable de surcroît que l'idée d'un puzzle incomplet puisse nous venir à l'esprit et nous aider à envisager la configuration générale des éléments conformatifs mis à plat, comme s'il s'agissait d'un assemblage d'éléments partiels destiné, une fois enrichi d'autres pièces, à former l'image allusive d'une statue de cavalier sur sa monture.

Face à ce tableau, nous pourrions supposer qu'il se réfère à des œuvres en ronde-bosse plus anciennes mais, si nous avons un peu voyagé, les fresques de statues équestres réalisées par Paolo Uccello et d'Andrea del Castagno situées côte à côte dans la cathédrale Santa Maria del Fiore à Florence (de surcroît les seules connues de ce genre artistique peu répandu) se présentent logiquement à notre esprit, tant leur similitude avec la toile du *Cavalier* semble évidente, et pas seulement parce qu'elles relèvent de la peinture sur une surface plane. Une fois cette hypothèse admise, après que nous nous sommes demandé laquelle de ces fresques serait la plus apte à servir de modèle au peintre néerlandais, dans un premier temps, la position horizontale du trapèze jaune faisant office de bras tendu dans le tableau de van der Leck nous conduit à privilégier plutôt l'œuvre





© Fresques de Paolo Uccello (1436) et d'Andrea del Castagno (1456), cathédrale Santa Maria del Fiore à Florence

du second peintre cité, d'autant que le rectangle noir en biais sous le triangle de même couleur renvoie davantage à la cuisse en avant-plan du cheval lorsqu'elle est étirée vers l'arrière. Ce qui suppose d'admettre que pour obtenir ce résultat l'image de la fresque d'Andrea a été retournée par van der Leck (en positionnant la tête du cheval sur la gauche).

Toutefois, le constat de cette position inversée peut nous orienter non moins vers l'autre piste empêchant de décider quelle a été l'œuvre exclusive de référence à partir de laquelle a été conçu ce nouveau tableau. En effet, si nous sommes en droit d'estimer que *Le cavalier* propose un reflet particulier de l'œuvre d'Andrea del Castagno – car dans un miroir une cuisse droite devient une cuisse gauche –, nous pouvons tout aussi bien considérer qu'il offre à notre appréhension une vue de la statue du Paolo Uccello en contrechamp, affichant le profil gauche du cheval comme s'il était observé véritablement de ce côté, depuis le fond de la scène représentée. Van der Leck aurait ainsi condensé les deux fresques et compté sur l'intelligence de l'observateur qui ne serait plus considéré comme un spectateur passif mais devrait au contraire réfléchir et analyser les sensorialités à l'œuvre, pour se trouver face à un type de figuration où l'insinuation est reine, et plutôt deux fois qu'une. Car l'interprétation des différentes figures géométriques suppose à la fois de compléter les parties manquantes et de transformer mentalement celles qui sont effectives pour parvenir à faire

apparaître à l'esprit les caractéristiques précises du cavalier et de sa monture.

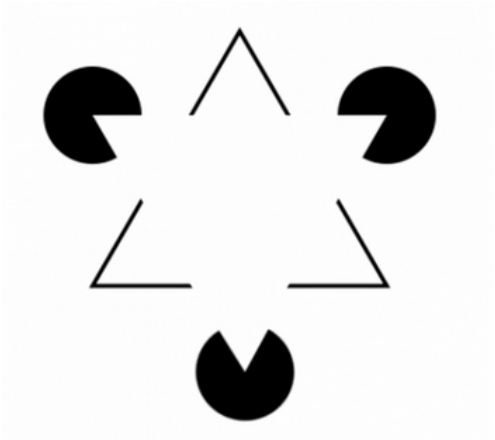
Ajoutant un emboîtement au dispositif en diptyque des œuvres florentines, *Le cavalier* deviendrait alors une peinture d'un individu sur son canasson capable d'imbriquer à elle seule deux fresques figurant les statues d'êtres vivants différents. Seraient ainsi impliqués des niveaux de représentation particulièrement surprenants en définitive puisque rien d'emblée dans l'assemblage de ces formes géométriques ne semblait à première vue pouvoir représenter simultanément plusieurs entités disparates. C'était sans compter sur le pouvoir suggestif de l'insinuation redoublée.

Notons que les insinuations sont possibles seulement si elles se greffent sur des simulations ou des congruations appartenant toutes à la même entité à laquelle elles s'articulent comme autant de sensorialités permettant de la faire consister comme figuration. Sans les analogies de ces modalités d'appréhension, l'insinuation n'existe pas. Or certaines analogies qui s'effectuent entre la toile de van der Leck et les deux fresques précédentes révèlent combien l'emplacement des différents polygones colorés est fondamental. C'est ainsi que la disposition du petit carré situé juste sous le quadrilatère faisant office de queue chevaline pourrait ainsi représenter les roustons présents dans les deux fresques italiennes à cette même place. De leur côté, les trois figures identiques alignées juste au-dessus des rectangles rouges permettent d'établir la congruation du contour trapézoïdal de sabots vus de profil et renforce la crédibilité de l'image d'un étalon. Enfin, c'est parce qu'elle se trouve à gauche sous le petit rectangle figurant la tête que la forme trapézoïdale jaune est susceptible de se référer à un élément identiquement placé dans les fresques. Sa conformation est suffisamment succincte pour aussi bien rappeler la cubitière[3] du chevalier d'Andrea del Castagno, ornant l'armure de son bras tendu, que suggérer la main droite du seigneur d'Uccello laquelle tient le bâton non retenu par van der Leck. Celle-ci étant vue, dans le tableau de ce dernier, depuis le flanc gauche du cheval, affleure du corps du cavalier au-dessus du brassard gauche d'avant-bras en position horizontale, et se trouve représenté par le grand trapèze allongé. Le reste du bras est caché par le gorgerin (protégeant le cou) auquel le quasi triangle jaune positionné sur la pointe est associé.

3) Le paraperceptuel : les aspects des entités sensorielles qui apparaissent autour de nous bénéficient de stimuli externes à l'organisme mais le paraperceptuel peut non moins focaliser l'attention sur les sensorialités effectives d'entités qui paraissent externes à l'organisme mais ne possèdent aucune contrepartie stimulative dans le monde qui nous entoure et dépendent par conséquent de stimuli internes : les phénomènes qui en résultent relèvent alors d'une *endo-conformation* ou d'une *endo-figuration* selon qu'ils affectent les sensorialités d'un monde concret apparent ou celles de représentations figuratives plausibles. Elles paraissent annexes et s'ajoutent aux sensorialités exo-stimulatives qu'elles complètent de manière effective à moins qu'elles ne les remplacent selon des modalités différentes.

a) L'*endo-figuration effective* est le résultat d'un processus de fabrication de sensorialités utilisé par nos facultés cognitives, qui entre en jeu sans être activé directement par des stimuli externes. Ces sensorialités sont contrôlées par les facultés de notre organisme susceptibles d'analyser les exo-perceptions fournies, de façon à engendrer parallèlement des aspects simulés donnant l'impression d'être quasi-perceptuels, qui correspondent à la logique structurelle repérée in-

3 - Pièce constitutive de l'armure protégeant les coudes



© Triangle de Kanizsa

consciemment mais, encore une fois, dénués de contrepartie stimulative externe.

Lorsque nous observons ci-dessus la fameuse image réalisée par Gaetano Kanizsa, nous percevons trois ronds noirs dépourvus chacun d'une portion, et de surcroît éloignés les uns les autres d'une distance égale. Ces portions négatives forment des angles aigus de 45° orientés de façon que chacun de leurs côtés soit aligné avec celui d'un angle appartenant à l'une des autres figures circulaires. Trois angles identiques mais dessinés au trait sont situés dans les intervalles et alignés de la même manière. Lorsque nous voyons ces traits et ces figures sur une feuille ou sur un écran, chacune de leurs particularités sensorielles, couleur, forme, matière, se présente dans sa concrétude. Mais certains agencements plastiques ont été calculés pour enclencher simultanément d'autres types de sensorialités à partir du repérage inconscient des dispositions symétriques et de certains alignements conformatifs. Davantage, cela donne instantanément l'impression qu'un triangle, pointe en bas, s'est superposé sur ses coins à des ronds noirs et qu'il a recouvert un contour triangulaire, pointe en haut. Une telle déduction aurait pu être virtuelle, nous aurions pu seulement l'imaginer mais il se trouve que des sensorialités se constituent qui rendent effectif le triangle du dessus sur un mode figuratif particulier, dépendant de stimuli internes et qui appartient au paraperceptuel.

Avec *Bridget's Bardo* de James Turrell nous avions compris que nous ne nous contentions pas d'enregistrer des aspects ou des comportements qui existeraient avant d'être appréhendés par nos sens. Nous réagissions à des stimuli externes en fabriquant des sensorialités conformatives qui rendaient compte du concret apparent, mais qui n'étaient pas en phase avec le réel authentique et nous n'en avions pas donné la raison. Nous pouvons ajouter désormais que ces sensorialités spécifiques étaient en partie endo-conformatives car la surface du mur lumineux que nous pouvions percevoir était issue de stimuli internes. N'étant pas contestée simultanément par des perceptions plus marquantes, elle créait donc une substitution de conformation en s'avérant fictive.

Avec l'image de Kanizsa, en dehors des coins vraiment présents dans les ronds évidés, nous savons que nous inventons les limites de la surface triangulaire supérieure puisqu'elles ne trouvent pas de contrepartie stimulative externe, mais elles nous apparaissent néanmoins selon une modalité relevant de la quasi-perception, provoquant la mise en place d'une endo-figuration. Le triangle est la fois intégré dans la réalité apparente et contredit par des éléments plus ancrés dans le concret authentique. Intégré car il semble recouvrir la page, avec une intensité de blancheur différente, plus soutenue, mais contredit par la matérialité réelle de la feuille plus prégnante. Ce triangle ne consiste donc pas totalement et si nous ne pouvions le distinguer d'une figure aux contours réels véridiques, les sensorialités qui le concernent seraient parfaitement perçues comme de pures substitutions de conformations.

b) Le triangle « pointe en bas » apparaît bien en tant que sensorialité effective, et se distingue ainsi de ce qui lui sert de fond virtuel. La bordure de sa surface se manifeste clairement même si elle diffère de l'apparence qu'arborerait un bord figuratif issu de stimuli externes, qui serait d'une autre nature. Devant l'image de Kanizsa, c'est parce que notre cerveau suppose que les traits appréhendables sont interrompus par une occultation, qu'ils deviennent ceux d'un triangle entier, orienté pointe en haut. Puis, fort de ce constat, il fabrique littéralement une autre figure triangulaire retournée pointe en bas, dont les coins semblent également se superposer à trois ronds noirs identiques. Les deux triangles sont bien dépendants l'un de l'autre. Autrement dit, grâce aux lignes jugées défectueuses, le triangle partiel « pointe en l'air » permet d'actualiser celui qui pointe en bas. Et en même temps les sensorialités virtuelles (de la surface occultée) sont déduites de l'agencement effectif (celui des figures et traits vraiment reproduits) proposé à cette occasion. Les stimuli internes proviennent donc de principes propres au fonctionnement de notre cerveau qui analyse les relations proceptuelles externes, non pour rendre compte de ce qui existerait déjà et les enregistrer mais pour produire des résultats sensoriels cohérents par rapport à cette logique, en l'occurrence à partir d'interruptions et d'alignements repérés, il s'agit de provoquer des frontières closes formant surface.

Nous parlerons donc de complétion uniquement pour la partie cachée du triangle du dessous, pointe en haut. Il s'agit plus précisément d'une *endo-figuration complétive*, qui démontre l'importance du fonctionne-ment virtuel dans notre système cognitif et les rapports extrêmement forts entretenus entre l'appréhension sensorielle et l'imagination. Précisons que nous abordons ici les endo-figurations intersubjectives, celles que nous pouvons tous partager au même instant sans être dupes, et non les hallucinations personnelles qui pourraient relever de la conformation illusionniste.

4. L'infraperceptuel :

a) *L'endo-proception subjective* : c'est une sensorialité infraperceptuelle et contrairement à l'endo-conformatif ou à l'endo-figuratif, elle ne crée pas d'entités sensorielles susceptibles de rivaliser avec le réel authentique, mais trouble l'appréhension sensorielle des aspects concrets apparents et des figurations annexes. Nos récepteurs sont alors affectés par des facteurs internes liés à nos déficiences physiologiques (myopie), cérébrales (délire) ou à des adjuvants perturbateurs (drogue). Ce phénomène concerne les individus séparément les uns des autres et ne se communique pas. Cependant, il peut être rendu accessible à tous dès qu'il est intégré dans une représentation qui nous montre le point de vue de quelqu'un. Ce pourrait être le cas, avec Le Jour de Michel-Ange. Nous pourrions en effet penser dans un premier temps que le visage du vieillard est appréhendé par les yeux d'un bigleux. Le brouillage représenté relèverait alors d'une *endo-proception* créée par des stimuli internes (et non par des objets perturbateurs externes) provenant de la physiologie défectueuse de cet individu et provoquant un déficit visible sur son écran récepteur lié à la vision.

Mais pourquoi dans ce cas le reste du corps apparaîtrait-il aussi nettement par l'intermédiaire du marbre minutieusement poncé ?

b) *L'exo-proception subjectivée* : *Le Jour* de Michel-Ange fait partie d'une double paire de statues allégoriques représentant quatre moments de la journée, l'aurore et le crépuscule, le jour et la nuit. Une fois de plus, sans les titres fournis parallèlement aux œuvres, nous ne saurions ce qui est précisément représenté à chaque fois et mis en scène avec tant de précautions. Le sachant, nous



© Michel-Ange, *Le Jour*, chapelle Medicis, Florence, 1526–1531



© *Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945

percevons aussitôt des analogies entre les poses adoptées ou l'état des différentes anatomies, et les caractéristiques psychologiques liées à l'instant concerné. *La Nuit* par exemple est endormie, affaissée sur elle-même, pour évoquer les tourments liés aux cauchemars potentiels. Car il s'agit bien d'évocations, celles d'abstractions temporelles en liaison avec un état lumineux de l'atmosphère, et que l'on imagine apparentées à des images de corps ne relevant pas de la même modalité d'appréhension.

D'un premier abord, la tête du personnage qui incarne *Le Jour* ne semble pas terminée. Mais, après avoir tenu compte du contexte fourni par le titre et analysé nos observations, nous en déduisons rapidement qu'il s'agit de tout autre chose. Et que la statue est parfaitement aboutie[4]. Elle a d'ailleurs sans doute inspiré Le Tintoret pour l'inciter à trouver des équivalents picturaux dans ses toiles. Comment expliquer cet état du visage ? Serait-il troublé par l'effet de la lumière externe, un faisceau s'étant focalisé sur sa face (et son épaule n'étant pas « contaminée ») ?

Le point de vue subjectif consiste à montrer une image comme si l'on était à la place d'une personne particulière en train de la regarder. Le principe est bien connu au cinéma et porte le nom de caméra subjective. C'est ainsi qu'Hitchcock a procédé dans ce plan très connu de *Spellbound* où le coupable retourne contre lui l'arme qu'il tient en main.

Mais il existe aussi une manière d'envisager les choses selon un point de vue tout autre que l'on peut qualifier d'« objectif subjectivé »[5]. C'est l'hypothèse la plus probable pour aborder correctement *Le jour* de Michel-Ange. Selon cette hypothèse, le vieillard est montré, certes, en point de vue objectif, selon une focalisation du regard extérieur au personnage, ne privilégiant pas une orientation précise de l'angle de vision attribuée à quelqu'un de particulier, mais non moins, sur un autre plan, selon une propriété sensible subjectivée, car la figure du personnage se présente en fait comme si elle était troublée par la défaillance d'un regard ébloui. Un procédé rendu commun au cinéma dans les scènes où l'on reconnaît le visage d'une personne solitaire en train de s'évanouir à l'image qui se trouble. Ici, la statue représente la

4 - Le concept du « non finito » utilisé parfois pour qualifier certaines œuvres de Michel-Ange ne convient pas ici car il est lié à l'inachèvement, à l'esquisse, or dans cette statue tout est consciemment pensé et les différents traitements ont été choisis délibérément.

5 - Concept que j'ai élaboré avec Pierrette Lemoigne, lors d'une séance de réflexion théorique, en 1985.

face d'une personne que l'on voit donc comme envahie par une lumière extrême et comme il s'agit du Jour, nous pouvons supposer que le personnage qui l'incarne est responsable de cette clarté. Certes, nous ne sommes plus capables de croire, comme à l'époque de Michel-Ange, à l'hypothèse du flux lumineux émanant des pupilles mais il est toujours permis, malgré nos connaissances actuelles en matière de photons et de biologie, d'accepter fictionnellement qu'un tel personnage, de nature quasi divine, soit responsable de l'illumination environnante. Nous pouvons dès lors en déduire que nous voyons ce que ses yeux discerneraient s'ils se focalisaient sur quelqu'un d'irradié et que la perte sensorielle occasionnée par la clarté excessive affecte le personnage parce qu'il est vu comme il voit lui-même. De ce fait, il peut nous apparaître visuellement rongé par l'éclairage qu'il diffuse sur son alentour.[6]

Plus précisément, ce sont les sensorialités *exo-figuratives* telles qu'elles apparaissent lorsqu'un visage représenté est entièrement accessible dans tous ses détails, qui font ici défaut. Car l'éblouissement brouille certains aspects de la face perçue en éliminant les stimuli externes qui l'accompagnent habituellement et que nous sommes ici amenés à compléter mentalement (selon une *exo-figuration complétive*) pour saisir que nous n'avons pas devant nous l'image d'un grand brûlé en nous contentant des sensorialités tangibles. Or si le visage du Jour est virtuel, c'est parce que les *exo-figurations* manquantes sont remplacées par la représentation d'exo-proceptions perturbatrices. Autrement dit, ce qui est représenté ce sont les traits du visage gommés par les sensorialités provenant de stimuli externes à l'organisme mais qui ne rendent pas compte des objets existants, plutôt de la manière dont on perçoit lorsque la lumière est aveuglante. Davantage, en actualisant sur l'auteur de l'illumination l'exo-proception perturbatrice effective dont il est responsable, nous virtualisons en quelque sorte son point de vue subjectif. Michel-Ange brouille ainsi les frontières entre modalités sensorielles mais afin de nous impliquer davantage en tant qu'observateur actif et nous inciter à trouver une solution satisfaisante pour résoudre l'énigme occasionnée par une représentation hors norme.

c) L'endo-proception exacerbée. Il existe un autre phénomène *paraperceptuel* qui doit être envisagé, il porte le nom de « bandes de Mach »[7]: elles apparaissent quand des entités se détachent d'un espace différencié, et que notre cerveau exagère les contrastes aux frontières qui s'établissent entre la figure et le fond ainsi constitués, formant des bords plus tranchés qu'ils ne le sont au niveau des intensités lumineuses photométriquement considérées.

Précisons que nous ne sommes pas toujours conscients de leur action, car nous supposons souvent que l'éclairage ambiant est responsable de leurs effets. Il faut beaucoup d'attention ou effectuer un travail artistique particulier pour qu'elles puissent être mises en valeur d'elles-mêmes. Avec les « dessins »[8] de Seurat, nous assistons à une hypertrophie de ce phénomène, elle fait basculer l'appréhension sensorielle dans une catégorie singulière qu'il reste à définir.

6 - Michel-Ange met en place les principes de la période impressionniste avant l'heure, et non pas celle de l'expressionnisme comme le suggérait Malraux, dans son musée imaginaire, qui, sans avoir correctement analysé les sensorialités à l'œuvre, utilisa pour sa photographie de cette statue des éclairages renforçant les ombres au lieu de les atténuer selon nos critères.

7 - Seurat prit connaissance de la loi du contraste simultané par Michel-Eugène Chevreul qui publia son fameux ouvrage sur le sujet en 1839. Les bandes de Mach sont un effet de la loi du contraste simultané des couleurs. Le physicien et philosophe Ernst Mach donna son nom au phénomène qu'il étudia précisément en 1865.

8 - Le terme n'est peut-être plus approprié dès lors que le crayon utilisé ne crée pas des traits mais des surfaces. L'usage habituel des mots « peinture » et « dessin » semble néanmoins privilégier surtout le matériau choisi.



© Georges Seurat, *Garçon assis, nu* (étude pour « Baignade ») 1883, crayon Conté sur papier

La technique employée par Seurat ne se situe ni dans le trait ni dans l'aplat, plutôt dans la texture. La mine de son crayon est frottée sur un papier dont les irrégularités et le grain sont ainsi mis en valeur. Ce n'est pas la pointe qui est utilisée mais le côté du cylindre formé par le bout du graphite taillé. Grâce à cette technique Seurat développe une approche de la figuration très personnelle. Ainsi lorsque les parties du corps de ce nu visible ci-dessous (servant d'étude pour la « Baignade ») apparaissent lumineuses en leur bord, le fond immédiat s'assombrit-il. Et lorsqu'elles sont foncées, l'arrière-fond contigu devient clair.

Il serait impossible de réaliser de tels contrastes avec des éclairages adéquats. Avec cette image, Seurat met donc en valeur celles de nos facultés transformatrices (issues de processus internes à l'organisme) qui modifient les sensorialités issues de stimuli externes, et montre ainsi la part active de notre cerveau dans l'élaboration des apparences. Le dégradé de plus en plus dense réalisé de chaque côté de la silhouette du personnage, mais de manière proportionnellement inversée, serait donc une représentation particulière des bandes de March issues d'un fonctionnement cérébral subjectif exacerbé, et ne rendant pas compte de l'état objectif du sujet et de son environnement censés être perçus.

Nous voyons bien que ce que nous appelons « vision objective » dépend d'une adéquation établie entre un stimulus externe issu d'un monde existant et une sensorialité produite par n'importe quel individu qui l'appréhenderait identiquement, sans tenir compte d'un particularisme individuel. L'objectivité ne concerne pas un enregistrement physique d'événements mais notre manière d'appréhender les choses de façon intersubjective par le biais d'une contrepartie stimulative analogique. Autrement dit, dans le monde figuré par Seurat à travers son dessin, soit les figures et les fonds interagissent entre eux et nous nous contentons de les percevoir ainsi ; hypothèse difficile à maintenir. Soit les regardeurs que nous sommes, intégrés dans le contexte référentiel choisi par Seurat, sont dotés d'une hypersensibilité visuelle aux contrastes et l'image produite est influencée par leur aptitude à convertir les stimuli initiaux. Serions-nous ici des mutants aux facultés visuelles particulières ? C'est probablement la conclusion à tirer. Car Seurat se souciait de la manière dont nous percevions sa méthode et de la façon dont elle agissait sur nous et ne cherchait pas à reproduire l'équivalent exact de notre manière d'appréhender les stimuli ordinaires. S'il se sert de principes scientifiques, c'est pour nous rendre conscient de la part active de notre appréhension sensorielle de sa toile et la magnifier, certainement pas dans un but réaliste pour reproduire notre comportement ordinaire.

Mais il y a davantage. Face à un tel « dessin », une question me taraude : juste à la frontière où

ils se rencontrent, du fait de leur progressive densité, le fond et la figure à chaque endroit ne provoquent-ils pas la constitution d'un filet virtuel cernant le baigneur ? De ce fait, ne serait-ce pas également le cas avec les bandes de Mach habituelles ? Celles-ci, en incitant à faire mentalement intervenir une ligne à leur frontière, ne seraient-elles pas à l'origine de la pratique du dessin qui suppose de remplacer le bord d'une surface par un trait ? Face aux objets réels auxquels nous nous confrontons, l'insinuation virtuelle des filets par rapport aux contours contrastés ne serait-elle pas de rigueur sans que nous le sachions ? Ne nous permettrait-elle pas de mieux identifier les différentes entités autour de nous ? Et sans elles, inversement, aurions-nous acquis cette faculté mentale de transformer les lignes effectives des dessins en bords de surfaces ?

C. Avenir des médiums

Mais à quels types de virtualités notre réalité est-elle confrontée dès lors que nous sommes attentifs et conscients des modalités d'appréhension accomplies ? Pour répondre à cette question en exemplifiant notre propos, deux médiums seront pris en compte, l'un relevant des arts plastiques contextualisés (les éclairages de Michel Verjux), l'autre plutôt littéraire (mon roman « Dans la boucle imparfaite »).

1) Eclairage réfléchi : Il faut bien admettre que, dans notre environnement, tout est en trois dimensions, car il n'existe pas d'objets en 2D dans ce monde concret (sinon près des trous noirs, nous disent les astrophysiciens) ni en 1D. Par conséquent, la 2D est une notion mathématique, qui fonctionne dans l'absolu. Inversement, les surfaces auxquelles nous avons accès sont relatives et s'appréhendent en 3D, tout autant que les lignes et les points. Même un papier à cigarette possède une épaisseur, et non moins la plus fine des couches d'encre visibles sur le papier qui l'imprègne.

Je parle ici des entités concrètes perçues comme telles et non des sensorialités infraperceptuelles qui, elles, apparaissent en 2D. Notre « écran » récepteur dont nous sommes conscients n'est en effet qu'une surface sans épaisseur (construite par notre système cognitivo-sensoriel) sur laquelle se manifeste les proceptions. Par exemple la forme elliptique permettant de constituer dans un second temps la sensorialité de la pièce de monnaie tangible et consistante, circulaire cette fois mais vue en perspective, quand elle est positionnée à plat devant nous. Mais si tous les objets conformatifs de notre monde réel sont en volume, il existe tout de même une chose à part : la lumière est en effet le seul objet concret qui nous apparaisse en 2D lorsqu'il s'étale sur une surface (et non dans l'espace embrumé sous forme de faisceau). Ce qui n'est pas sans conséquence sur notre façon de penser la manière de l'aborder.

Dans une œuvre de Michel Verjux de 1984, une fine bande de lumière blanche (doublement orthogonale, en « U » inversé) est projetée sur un mur depuis un projecteur de diapositives (qui en est dépourvu). Le bord extérieur de cette bande correspond à la limite du faisceau lumineux dessinée par le cadre du projecteur lui-même ; son bord intérieur résulte de l'ombre du socle blanc, responsable de l'interruption partielle du faisceau et disposé entre le mur et le projecteur. Le dispositif intégral est constitué de deux projections inversées spatialement et qui se côtoient. À chaque fois, un projecteur est placé au seuil d'une porte sans battant, illumine le volume en bois peint situé au milieu de la pièce puis, comme le faisceau déborde légèrement tout autour de la surface rectangulaire mise en valeur, il éclaire non moins le



© Michel Verjux, *Deux portes de deux murs en vis-à-vis*, 1984 (2 projecteurs à diapositives, 2 socles blancs), collection Billarant, Paris.

mur d'en face, de manière très partielle, grâce aux photons résultants.

Du fait d'un tel dispositif, les bandes de lumière qui en découlent représentent plusieurs choses distinctes et contradictoires. Tout d'abord, par le biais de l'ombre projetée du parallélépipède rectangle, qui se détache à cause du ruban lumineux qui l'entoure, le contour du volume est représenté. Plus précisément, nous sommes confrontés dans ce cas à une emprégnation puisque s'est établie une relation physique de cause à effet entre l'objet (le socle) et son image (l'ombre). Et cette emprégnation est figurative du fait d'analogies sensorielles, notamment grâce à la congruation qui s'impose. En effet, la partie de mur circonscrite par la lumière est proche par sa planéité et sa forme de la surface verticale du parallélogramme éclairé. Le sombre rectangle sur le mur simule ainsi l'agrandissement de l'objet mais la représentation du relief proprement dit de ce dernier est en mode virtuel puisqu'il est censé être occulté par la face frontale figurée du parallélépipède, et que nous devons l'imaginer.

Si elle demeure malgré tout pertinente pour l'instant, cette description serait néanmoins susceptible de convenir à une ombre portée ordinaire, or il est certain que nous nous trouvons face à une autre situation qui trouble nos habitudes. Car ce ne sont pas seulement des silhouettes projetées auxquelles nous avons affaire mais trois étroites zones lumineuses orthogonales entre elles qui ont acquis une double fonction puisqu'elles font à la fois office

de figure et de fond grâce à leur statut d'objet sans épaisseur. Cette dernière nuirait en effet à la mise en œuvre d'une telle ambiguïté.

En effet, ces zones constituent un fond quand on les envisage comme des fentes plus claires qui se définissent par leur capacité à trancher en quelque sorte dans l'ombre répandue sur le mur. Comme le sombre rectangle qui se détache au centre est entouré par le faisceau lumineux projeté, lui-même circonscrit sur les bords externes par les volets du projecteur empêchant la lumière de passer, le rapprochement des deux contours forme des interstices étroits et réguliers simulant un vide qui semble situé derrière l'obscurité. Mais ce vide est en même temps comblé par le mur lui-même qui affiche dans ce rai de lumière sa propre clarté. On peut dire en effet que cette propriété est constitutive du support dès lors que la lumière, si elle n'est pas trop forte, devient un attribut de la matière même de l'objet qu'elle révèle tout au plus, du fait de sa nature apparente en deux dimensions strictes qui se fond ici dans la surface murale. Et les ombres par contraste, positionnées de part et d'autre du morceau mis en valeur, semblent se superposer au reste de la superficie au point de l'effacer partiellement à nos yeux, en occultant la finesse de sa texture, en se substituant à sa couleur. On considère alors que l'éclat de la bande blanche aux angles orthogonaux est caractéristique de la qualité générale du mur entier qui paraît recouvert d'ombre de part et d'autre.

Mais ces bandes peuvent faire non moins figure, car leur clarté conformative contrastée peut tout aussi bien paraître se détacher sur ce mur assez sombre, devenant comme un ajout étranger à ce lieu fermé. Tout est affaire d'interprétation lorsqu'aucune épaisseur ne permet de trancher. Plus précisément, en tant que figures, ces fines bandes lumineuses sont susceptibles de représenter un dessin en négatif, celui du contour d'une ouverture imaginaire qui rappelle celle pratiquée non loin réellement dans le mur, les deux coïncidant entre elles par la taille et la forme. Cette fois, la figuration utilisée privilégie donc l'insinuation : à partir d'une bande instigatrice de ce type de représentation virtuelle, nous reconstituons le bord d'une découpe effectuée dans la paroi pour former mentalement un pan de vide servant de seuil.

En résumé, cette couche de lumière impalpable est tout le contraire d'une ligne faite d'un objet (comme un filin) ou d'un dépôt (de graphite) tous deux fort minimes mais tout de même consistants. Grâce à son état sans épaisseur tangible (à notre échelle en tout cas), cette unique bande lumineuse en « U » inversé propose des modes de figurations contradictoires, selon des contextes simultanés, liés à la porte voisine ou au volume parallélépipédique exposé. Rien par conséquent n'est définitif dans la nature de cette mince bande claire puisqu'elle dépend d'une analyse conduisant à d'opposées appréhensions sensorielles concomitantes. Grâce à un tel dispositif, le travail de Verjux nous incite à ne pas choisir entre l'insinuation du contour d'un trou dans le mur et l'effectuation conformative d'un lumineux tracé apte à entourer l'image virtuelle d'un volume.

On comprend dès lors qu'il est possible d'envisager de nombreux supports comme autant de lieux capables de susciter des combinaisons de sensorialités ou de types de représentations qui outrepassent leur destin premier jusqu'à nous inciter à virtuellement transformer les éléments effectifs de départ.

2) Roman auto-réflexif : Un texte littéraire n'est pas figuratif *a priori* mais insignatif, puisqu'il utilise un code fonctionnant sur des relations arbitraires entre les éléments graphiques et les phonèmes associés, mais rien n'empêche, étant imprimé, qu'il puisse de surcroît nous inciter à visuellement faire surgir à l'esprit des images partageant l'un ou

l'autre attribut des caractères écrits et sans user du calligramme : « Dans la boucle imparfaite »[9] recèle de nombreux passages ainsi travaillés qui nous conduisent à imaginer des éléments à partir de certaines informations fournies à la vue depuis les feuilles imprimées du livre ouvert. Nous nous concentrerons sur plusieurs catégories sensorielles répertoriées en donnant quelques exemples qui indiquent la manière dont le sens du récit est ainsi engendré. Car le regard porté sur les lignes d'écriture tangibles, selon la modalité d'appréhension adoptée, peut être générateur de fictions différentes.

Quand on regarde une page, il n'en ressort pas seulement des sensorialités conformatives renvoyant au concret du papier imprimé. Autrement dit, les stimuli qui nous parviennent ne conduisent pas uniquement à la formation sensorielle de la page elle-même. En effet, devant un livre lu, nous convoquons non moins des sensorialités infraperceptuelles. On l'a vu, il s'agit d'un type de sensorialité qui ne s'applique pas à des entités situables dans notre environnement mais qui sont attachées aux images formées sur nos récepteurs. Nous appréhendons ainsi des zones alternant le blanc et le noir, hors contexte.

De ce fait, à partir d'elles, il devient possible d'envisager la représentation d'une chose externe au livre qui s'oppose, sur l'un au moins de ses aspects, à ce que l'on voit réellement imprimé, mais qui partage ce même contraste infraperceptuel d'alternance. C'est alors, que pourra s'effectuer la simulation de bandes hétérogènes par rapport à la feuille imprimée. Par exemple, celle d'un tissu rayé ressemblant au papier couvert de lignes d'écriture parce qu'ils partagent tous deux une même succession globale de traits obscurs se distinguant par ailleurs notamment par leur matière et leur forme précise. Et bien entendu, outre cette simulation, il restera possible parallèlement de repérer non moins la congruation d'une caractéristique que ce même objet figuré partage concrètement avec la page, comme l'absence d'impression des bandes à la blancheur impeccable servant de fond.

Mais il existe d'autres types de représentations qui tiennent compte de notre rapport au livre en tant que nous sommes des regardeurs dynamiques. Lorsque nous lisons, nous faisons défiler les mots les uns après les autres grâce à nos mouvements d'yeux de gauche à droite. Et ce n'est pas tout. Nous parcourons chaque ligne d'écriture et notre mouvement d'yeux est similaire à celui que nous effectuons pour suivre un objet en train de bouger, comme un avion qui raye le ciel. La différence vient du fait que nous passons d'un mot à un autre sur le livre alors qu'en levant la tête nous accompagnons du regard le déplacement d'un seul et même engin volant. L'avion imaginé grâce au contenu du chapitre concerné, au sein du roman *Dans la boucle imparfaite*, nous permet ainsi de métamorphoser mentalement les signes discrétisés des mots et lettres sur la page en une trace noire continue de fumigène. Comme si la découverte progressive d'une ligne d'écriture entraînait le mouvement ininterrompu d'un engin aérien dont nous pourrions suivre l'évolution.

À l'opposé d'une analogie stricte, l'insinuation qui est à l'œuvre dans ce chapitre porte sur une propriété affectant un élément du texte sujet à transformations qui permet de passer d'un mouvement d'yeux s'effectuant sur une suite de mots fixes formant plusieurs lignes, à des avions en plein exercice de voltige. De ce fait, en retour, nous insinuons non moins que les mots s'écrivent au fur et à mesure de la lecture.

9 - Roman auto-réflexif de Patrice Hamel publié par les éditions Galerie-s-mortier en 2018.

III

Car en levant la tête notre regard fut attiré par une succession de figures effectuées dans le ciel. D'abord un jet surgit tout en haut laissant dans son sillage une trace issue d'un fumigène suivie d'une série d'autres traînées sombres strictement alignées, de plus en plus bas, toujours de gauche à droite parfaitement rectilignes et de même longueur maintenant car maîtrisées davantage par les engins à réaction. L'image de la jalousie cette fois était parfaite, non endommagée sur sa droite. Si nous lisions entre les lignes, le Cousin serait nécessairement responsable de cette mise en scène et ne pourrait que s'adresser au sujet fautif caché parmi nous.

Et bien sûr on peut comprendre comment les jets successifs de semence, décrits auparavant dans le récit, ont tenu le même rôle, puisqu'ils dépendent aussi du mouvement de nos yeux en train de parcourir petit à petit chaque ligne d'écriture. Précisons qu'ils ont l'avantage supplémentaire de signaler implicitement leur capacité à générer la vie, créant ainsi une autodésignation du processus d'engendrement du sens. Et si leur mouvement est comme précédemment insinué (puisqu'il relève de ce type de virtualité, s'opposant à la fixité effective des traces imprimées), le résultat perceptif qui en découle se rapproche davantage de la réalité conformative puisque les jets de semence se figent sur le papier (peint) en formant des traces discrètes qui rappellent les lettres et les mots du roman. Autrement dit, la fiction ne consisterait-elle pas ici à insinuer l'emprégna-tion du dépôt factuel d'un texte imprimé autorisant rétroactivement cette compréhension ? Et une telle correspondance mènerait cette fois à une congruation, c'est-à-dire une coïncidence, sous l'angle précis de la discontinuité, entre des taches successives sur un mur et des alignements de vocables.

En effet, au chapitre II, § 2 :

d'abord un jet court surgit tout en haut puis juste
en dessous le même un peu plus long suivi d'une théorie
d'autres jaillissements impromptus situés de plus en plus bas
toujours de gauche à droite et parfaitement rectilignes
maintenant car la pression est forte, au point... que le
liquide répandu marque aussitôt le mur de soutien en
adhérant sur place et forme des traînées horizontales
maladroites qui s'accumulent bientôt pour créer un grand
peigne aux critiques dents inégales laissant passer par
endroit le blanc du papier peint sur le fond duquel de
petites vagues sombres successives s'agglutinent, en
séchant, avant de dissuader pour de bon toute tentative
suivante de les conserver

Plus loin, une autre congruation a lieu quand la surface effectivement perçue de l'intervalle entre deux paragraphes est mise en relation de coïncidence avec la figuration d'un flot de semences répandues non sans autorité. En effet, dans ce contexte violent, le « rien » de Mallarmé, c'est-à-dire le premier mot de l'initiale strophe de son poème *Salut* disséminée dans le premier paragraphe de ce chapitre, prend une tout autre allure puisqu'il devient à la fois l'espace sur la page où

rien n'est imprimé, factuellement, et non moins une étrange écume, sous l'angle fictionnel, d'une blancheur éblouissante, se référant à certaines productions organiques des actes érotiques qui constituent une partie de la fiction :

> *Rien, cette écume, vierge vers*
> *À ne désigner que la coupe*

La double entente mallarméenne est maintenue et même amplifiée. Ce qui est à l'œuvre, ce n'est plus seulement l'homonymie du mot « coupe » que l'on pouvait d'emblée constater, à la fois récipient plein de champagne et substantif indiquant le passage à la ligne, ni l'homophonie des mots « vers/verre » apte à faire advenir à l'esprit un constituant du poème et l'ustensile déjà nommé. Cette fois, en passant d'un paragraphe à l'autre le regard a été ébloui par l'interstice et a entraîné l'apparition fictionnelle de l'excrétion liquide. Le résultat laiteux issu des jets de semences est en effet utilisé par le Cousin pour revêtir et couper le corps d'Irène en deux parties, telle une écume qui ceinture la noyée. Au chapitre XVI, § 2 :

> *Ce dernier visait en fait à réunir les sécrétions fautives de ses rivaux méprisables pour en asperger d'un seul jet linéaire sa proie future ainsi divisée en deux aujourd'hui comme elle le fut naguère par la sangle appareillée dont, maintes fois, elle s'est ceinte.*

L'« écume » est susceptible de séparer grâce au manque visuel qu'elle provoque, mais elle peut relier non moins par sa substance les deux couples d'éléments qui semblent d'abord isolés. L'un appartient au livre ouvert, il s'agit de la paire de paragraphes que la bande de papier intermédiaire réunit, l'autre est constitué des deux parties de la femme occise qu'un liquide filet éblouissant assemble. Outre cette lactescente ceinture, les coups de couteau du cousin sont également mis à contribution pour former des lignes. Le cousin fut très jaloux au point de devenir meurtrier. C'est donc par une analogie figurative avec la page, ses inscriptions, ses trous, que les éléments fictionnels se constituent et autorisent dès lors à imaginer, sur le mode d'une insinuation très développée, que les lignes d'écriture du premier paragraphe correspondent aux cheveux d'Irène qui se répartissent au fil de l'eau en mèches parallèles, et celles du second aux lacérations effectuées sans répit sur sa jupe.

XVI

> *Presque RIEN, CETTE ECUME, VIERGE de la moindre sombre trace apparente, VERS laquelle mon regard se dirige en toute inno-cence, est répandue sur la noyée (telle, au milieu de son corps flottant, une effilée ceinture incommode A force de NE DESIGNER QUE l'effet désastreux d'un clivage) et visuellement, en deux parties, LA COUPE. Les cheveux de la morte masquant d'abord la moindre parcelle de peau restée nue sont bientôt dispersés et se répartissent au fil de l'eau en mèches parallèles. S'il dut finalement user de l'immersion, l'auteur du forfait devait bien être mal armé. Le corsage aux stries ornementales parfaite-ment distinctes continue de s'imbiber. Autour de la taille, le long du liseré, la ligne de partage semblant faite d'une mousse immaculée est éclatante, soulignant l'image du buste qui se détache littéralement. Au point de former une inaltérable solu-tion de continuité radicale que je suis des yeux avec précaution, ébloui malgré moi*

avant de reprendre mon balayage optique en suivant l'une après l'autre les fentes étroites qui ornent la jupe lacérée. Je saisis à cet instant ce qu'a subi celle qui en est revêtue et sais dès lors reconstituer les faits. Je vois un geste systématique-ment répété d'un côté à l'autre de sa personne la parcourant plusieurs fois latéralement jusqu'aux chevilles. Autant de trajets que d'amants rivaux et délictueux. L'outil non contondant est loin d'être inefficace. Il est réservé à la phase liminaire de la vengeance du Cousin si craint qui trace ainsi d'une manière décisive les nouvelles marques de son dépit. La phase suivante consiste à lancer au centre de la dépouille le produit liquide d'une récolte systématique et obsessionnelle, celle des semences laiteuses expulsées en coordination par les parte-naires prétendus de la défunte, que le caïd convoqua en tant qu'acteurs de ses films tendancieux (sans doute vous le rap-pelez-vous), leur demandant de se percher sur une échelle pour placer chacun son organe raidi entre les barreaux et les jambes de celui situé juste au-dessus.

Nous sommes à la fois très proches et très loin du texte, du fait de l'analyse multiple de ses constituants qui est rendue possible par la mise en place d'analogies. Car à partir d'une même page, nous sommes incités à comprendre que de multiples interprétations peuvent être réalisées en fonction du mode d'appréhension sensorielle adopté et du contenu factuel ou fictionnel choisi pour nous orienter vers tel ou tel référent.

Plusieurs modalités de représentations sont sollicitées. Les simulations portant sur le contraste du noir et blanc commun aux lignes d'écriture ressortant du papier ont déjà été définies. Tout d'abord à propos des traînées sombres des fumigènes se détachant sur le ciel pâle puis s'agissant des ombres sur les lamelles entr'ouvertes de la jalousie qui ressemblent à leur tour aux pavés de texte imprimés. Plus loin, des figurations seront constituées par des entrelacs de lignes formant la trame d'un écran de télévision, leur alternance de bandes claires et sombres sur la page étant simulée par les mots noirs alignés et les espaces blancs entre les lignes. Mais il est clair que l'insinuation est non moins à l'œuvre dans le passage cité ci-dessous, tant nous devons imaginer, à partir des lignes et de leurs interstices, toutes sortes d'événements visuels qui les transforment par le biais de précises descriptions :

XXX

Le petit écran scintille sans que rien de décisif n'intervienne qui puisse améliorer son état défectueux. Les lignes entrelacées de sa trame électronique sont déréglées, oscillent d'un programme de chaîne à l'autre. Une série d'entre elles apparaît par inter-mittence révélant l'image non parfaitement décodée qu'il est possible d'ainsi découvrir. Mais la nature de ce qu'elle donne à voir ne favorise pas sa compréhension car les fines lames entrouvertes de la jalousie que l'on découvre strictement cadrée arborent des largeurs, sous l'angle offert, qui semblent identiques à celles des deux demi-trames en dents de peigne imbriquées, dont l'une est provisoirement inopérante. Ces lamelles sont soumises à des travellings parfaitement verticaux et de temps en temps se décalent en hauteur. Lorsqu'elles épousent les minces rayures lumineuses en activité qui leur fournissent le moyen d'apparaître, elles semblent se détacher sur le fond d'une nuit épaisse consécutive aux parties restées noires. Lorsqu'elles s'effacent au contraire en s'élevant un peu, leurs interstices demeurés

visibles révèlent un ciel diurne à l'arrière-plan dont les vagues nuages distendus se trouvent à demi occultés par l'ensemble des bandes obscures inalté-rables.

L'insinuation est également présente dans un autre paragraphe qui la met en valeur : lorsqu'une main tendue (renvoyant au SALUT de Mallarmé qui se trouve cité à plusieurs reprises), apparaît d'abord comme la conséquence logique d'une interprétation visuelle de la forme générale d'un sonnet imaginaire.

Puis cette main se métamorphose en une poignée de doigts imbriqués avant de rappeler les lignes électroniques de la télévision, ressemblant en fin de course à celles du pavé de texte étalé devant nous. De nouveau, mais de manière plus explicite encore, en croyant s'éloigner de la page et de ses lignes superposées, on s'en rapproche davantage, en passant par des catégories de figuration différentes :

XLVI

Bien qu'intervertie, l'une des scènes retranscrites demeure lisible ~~cependant~~ grâce au dessin de sa stance initiale, dont le titre verticalement disposé et les vers du quatrain, aux extrémités alignées sur la droite, ressemblent au trivial SALUT sollicité par le regroupement de doigts conjoints tendus en avant (le pouce amplement à l'écart et dressé vers le ciel). Considérant la poignée de mains incomplète, on émet un regret sur la partielle composition. Et se dit qu'on tentera le tout pour le tout afin de l'achever, se l'étant du moins cette fois promis. Mais sans pouvoir supposer à quels retors artifices (aux objectifs vraiment inimaginables bientôt atteints) on aurait recours en misant sur les contacts établis à travers la virtualité de l'écrit. C'est alors qu'élaguant les détails superflus, nos élaborations cérébrales, capables d'effectuer de lointains agencements explicites à partir de similitudes formelles stylisées, se retrouvent en train de calquer un fictionnel croisement de phalanges (issues d'une paire de dextres similaires) sur des demi-trames électroniques en dents de peigne imbriquées si proches de l'entrelacs des lignes aux longueurs justifiées sur les deux bords latéraux qui constitue à l'instant les concrètes traces de l'impression, qu'elle ne parvient tout d'un coup à s'en abstraire.

Le paraperceptuel est à son tour convoqué. Je précise qu'il s'agit d'un phénomène sans contrepartie stimulative externe et qui fait apparaître des sensorialités effectives grâce au concours de fonctions internes à l'organisme : dans un chapitre, il est demandé au lecteur de loucher afin que les carrés présents en creux dans le texte imprimé se dédoublent, et se superposent ainsi en partie devant nous pour créer des reliefs apparents qui outrepassent les constituants concrets de la page, et semblent autoriser le passage à travers elle.

Cette convergence des yeux, si l'on s'exerce correctement, produit une substitution de conformation (qui s'impose lorsqu'une sensorialité effective remplace celle du réel factuel au lieu de s'ajouter à celle–ci en la contredisant, comme c'est le cas avec la simulation). En effet, le strabisme permettant de confondre en une seule entité apparente l'image des deux carrés centraux va faire ainsi apparaître un trou au travers duquel il sera possible de passer dans une autre dimension, de l'ordre de la conformation fictive. C'est alors que la réalité commence à devenir véritablement virtuelle car cette réalité factice s'impose à nous sensoriellement à ce moment-là, et nous interdit ponctuellement d'avoir accès au réel authentique, sinon men-

talement, à moins que nous n'accommodions nos yeux d'une autre façon. Chapitre XL, § 1 :

> évidé pour déboucher sur un au-delà non préétabli du journal. Les perforations réparties dans leur matérielle évidence sur la réelle superficie de la couche de papier (fibre ? lignine ? cellulose ?), vous autorisent même à vous engouffrer, sans en prendre conscience aussitôt, dans une véritable brèche sensorielle qui donne *illico* sur d'autres mondes où vous fuyez, ailleurs, semi-vivants, ensommeillés ou inconscients. Mais n'êtes-vous pas dès lors inévitablement conduits à mieux saisir le rôle stratégique de cet original raccourci trompeur ? Car s'il s'agit bien d'une af-faire de trous, une fois de plus, seuls susceptibles de conduire aussitôt en ces lieux si prompts et lointains — c'en est bien l'explication raisonnée (sidérante cependant), ce coup-ci vous avez pu l'admettre —, les dommages des incisions rêches dans la feuille possèdent de surcroît d'exactes transcriptions de leurs contours répercutés d'un coup sur leurs différents supports aux phases consécutives (pigmentaire, argentique ou digitale) comme si leurs encoches étaient concomitantes, tels de brusques accrocs de temps qui s'assemblent, égratignant le paradoxe, vous vous en rendez compte juste avant de traverser le texte où votre regard se promenait au préalable. Entailles et arrière-plans étaient donc habilement construits pour vous astreindre à plonger pieds et poings liés sous la surface dévoilée de la page aux marges impeccables qui vous retenaient encore il y a peu, exhibant par là-même les quadruples ouvertures inscrites au centre du texte en deux paires analogues, strictement ordonnées en carré, accueillant sur leurs pourtours les lignes où les mots reposent. Lorsque vous avez regardé à travers le journal en louchant vers un fond fictif, les rectangles évidés se dé-

On comprend la force que peut acquérir la fiction lorsqu'elle est ainsi travaillée. Son rôle auprès du lecteur, grâce aux indications fournies par le récit, l'incite à voir autrement le livre même qu'il tient en main, c'est-à-dire la réalité qui l'entoure, dès lors qu'il change de paradigme sensoriel. Et l'amène à se poser des questions. Est-ce que tel aspect d'un objet figuré provient en partie d'un stimulus externe, par exemple telle caractéristique du livre imprimé, et se trouve intégré et représenté dans la diégèse (c'est-à-dire l'espace-temps où se déroule l'histoire proposée par la fiction) ? Ou bien faut-il transformer mentalement un aspect effectif pour imaginer un autre état se distinguant de ce qui est vraiment perçu ? Il s'agit de retrouver les interrogations surgissant face aux œuvres de certains peintres qui jouent avec ces problématiques.



© Le Greco, *Vue de Tolède* (1596-1600), Metropolitan Museum of Art, New York

Dans ce tableau du Greco, la ville de Tolède est-elle transformée par une vision hallucinée ? Par l'illumination spéciale d'un orage ? Ou bien existe-t-il réellement une ville de cette nature quelque part, dans un monde parallèle où elle se nommerait également Tolède ? La conformation des éléments perçus réellement se manifeste-t-elle pour conforter les aspects représentés, ou bien l'action d'un stimulus interne a-t-elle été mise à contribution pour suggérer une déformation d'ordre para-perceptuel ? Or la vision d'une étrangeté réellement présente ou la déformation visuelle d'un lieu existant, ce n'est pas la même chose. Encore moins le délire complet ou le simple rêve qui ne procèdent pas de stimuli externes à l'organisme. S'il est en général facile, grâce au contexte fourni, de décider quels sont les aspects effectifs ou non de la représentation proposée, avec Le Gréco il est plus dur de trancher. Mais c'est bien parce qu'il pose le problème en jouant de toutes sortes d'ambiguïtés

et non parce qu'il n'a pas su représenter une vision particulièrement explicite.

posons, comme les visiocasques, pourront être exploités à bon escient tout en utilisant les modalités d'appréhension envisagées précédemment, dans

nous retrouvons
et nous
brouillons hâtivement
les pistes empruntées dans le but d'agencer
en acceptions
multiples
le sens de chaque mot, dès lors

, sans prévenir, nos esprits un instant perdus,
jetons sans remords quelques nouveaux
écrits sur
nos feuillets, avant que nous ne fixions les conditions de lecture et
les conséquences
de notre propre initiative sans perdre de vue
que nous pouvons envisager d'autres parcours

Enfin, un dernier mot portant sur le virtuel phonique caractéristique d'un écrit. « Dans la boucle imparfaite » met particulièrement en valeur cette caractéristique dans certains passages du roman, où le son des syllabes que l'on peut imaginer change selon le contexte, en l'occurrence grâce à la manière d'articuler des segments de phrases, à travers deux pages en vis-à-vis : c'est le cas dans le chapitre IV, § 2, avec « acceptions » selon qu'il est compris en tant que verbe ou substantif, et nous oblige à modifier sa prononciation, avec une lecture ligne après ligne trans-paginale, ou bien un parcours page après page.

D. Quelles applications de la « virtuelle réalité » ?

Nous avons suffisamment détaillé les cas de figure impliquant les diverses virtualités pour pouvoir désormais aborder la « virtuelle réalité », c'est-à-dire la virtualité qui atteint notre réalité environnante ici et maintenant. Afin de la maîtriser, les nouveaux dispositifs techniques dont nous dis-

leurs configurations effectives ou complétives. La « conformation factice » dans ce cas surgira grâce à l'usage d'outils techniques aptes à substituer des sensorialités artificielles à nos sensorialités naturelles. Il s'agira cette fois de combiner le réel véridique avec le réel factice.

1) L'avenir des techniques : La réalité factice et la réalité véridique sont toutes deux des réalités conformatives, et il est possible de les assembler, soit en conservant leurs contradictions soit en analysant la synthèse que le cerveau établit entre les deux. En effectuant de telles expériences, nous apprendrons beaucoup car nous ne pouvons pas prévoir ce qu'il se passera sensoriellement. Peut-être des phénomènes proches de la synesthésie seront-ils à envisager.

a) Intrications hétérosensorielles : Nous proposons d'abord d'élaborer des conformations mixtes entre sens différents. Par exemple, nous explorerons les contradictions qui s'établiront entre le tangible et le visuel proposés simultanément. Au même endroit dans l'espace où nous déambule-

rons se trouveront des objets dont le toucher apportera des informations véridiques, à l'opposé de celles procurées par les images factices. Dans ce cas elles se contrediront mais pourront aussi bien se compléter selon les situations. Le son par ailleurs sera mis à contribution pour conforter nos certitudes préalables ou les troubler encore davantage qu'elles ne l'étaient, en travaillant par exemple une binauralité fictionnelle contradictoire. Les moments les plus forts auront lieu lorsqu'une réalité factice s'imposera comme étant plus prégnante, plus effective et rendra la réalité véridique virtuelle, car nous devrons alors seulement imaginer ce qui demeure autour de nous réellement.

Avant de pouvoir tester véritablement avec des visiocasques ou d'autres techniques adaptées, les œuvres de Patrick Hughes nous donnent une idée de l'une de leurs utilisations possibles, qui exploite la contradiction entre la proprioception (le déplacement de notre corps) et la perception visuelle. Dès lors, nous constatons que nos sens peuvent se contredire entre eux pour notre plus grande joie.

Face à une « reverspective » de Hughes (c'est le nom générique de ses œuvres, voir page 135, figure n°1), nous pouvons adopter un point de vue frontal, puis nous déplacer d'un côté ou de l'autre. Lorsque notre angle de vue est perpendiculaire au cadre du tableau, comme ci-dessus, les panneaux peints qui semblent s'avancer vers nous se montrent sous des angles identiques.

L'image ci-dessus (cf. p.135, fig.2) montre que nous nous sommes déplacés vers la gauche (la perspective du cadre nous le signale), mais nous avons l'impression d'effectuer un travelling à droite. En effet, les trois panneaux de gauche situés dans l'espace figuré se déploient sous un angle plus avantageux que leurs vis-à-vis qui se rapprochent du plan sagittal et s'offrent en raccourci.

Ci-après (cf. p.135, fig.3), nous nous sommes déplacés vers la droite et avons l'impression d'effectuer un travelling à gauche. Car cette fois-ci, ce sont les trois panneaux de droite, par rapport au fond, qui se montrent davantage que leurs vis-à-vis plus étriqués. Nous avons le sentiment de nous dédoubler, nos angles de vision semblant se déployer selon des critères opposés à nos déplacements.

Et si nous adoptons un point de vue encore plus en biais (cf. p.135, fig.4), les reliefs conformatifs des volumes construits à l'intérieur du cadre s'imposent à notre appréhension et interdisent l'apparition des mouvements contradictoires précédents. Car Patrick Hughes peint sur des éléments pyramidaux (en bois ou en carton) que l'on ne remarque pas quand on est face au tableau, et c'est parce que leurs configurations en relief sont inversement proportionnelles aux perspectives figurées dessus que l'illusion peut s'établir dans les bonnes conditions.

Avec des visiocasques il serait possible d'établir de telles illusions. Et nous pourrions non moins inverser les images de nos deux yeux. L'expérience a déjà été tentée. Les personnes servant de cobayes se sont habituées en quelques jours aux lunettes spéciales qui leur étaient imposées, et leur cerveau s'est adapté au nouveau système en créant des images cohérentes. Cette méthode pourrait être développée à partir des mêmes bases sur le court terme (empêchant l'adaptation de s'établir) en produisant des contradictions avec nos déplacements. Ou bien l'on pourrait jouer sur les différences entre de tout autres paramètres (par exemple en opposant entre le visuel et le tactile les sensations de chaud et de froid, de dur et de mou, de mince et d'épais, etc.). Et l'on pourrait jouer sur la proprioception de manière qu'elle provoque des courts-circuits entre les mouvements réellement effectués par notre tête et les visions


Fig.1


Fig.2


Fig.3


Fig.4

© Patrick Hughes, *Hughestory*, 2014

contradictoires simultanément proposées s'agissant cette fois de leur vitesse ou du rythme adopté.

b) Intrications homosensorielles : on établira non moins des mixités entre des appréhensions différentes au sein du même domaine sensoriel. Par exemple, un objet visuel factice viendra prendre la place d'un objet véridique à l'intérieur d'une image globale véridique. Ou vice-versa. Et l'on pourra jouer sur la différence de leur temps d'exposition, leur ouverture de diaphragme, leur focale, etc. En fonction de logiciels susceptibles de réaliser de telles combinaisons en temps réel, il s'agira d'exploiter une sorte de réalité augmentée, mais sans que rien ne fasse obstacle à la virtualisation (la réalité augmentée telle qu'elle est utilisée habituellement ne mise pas sur le virtuel en effet, puisque la réalité brute, appréhendée directement à l'œil nu, sans représentation, est visible en même temps



© Saul Steinberg, *Techniques at a party*, 1953

que les images retouchées qu'elle propose à côté d'elle sur un écran). Des éléments pourront être soit ajoutés soit être remplacés en temps réel. Mais il sera non moins possible d'immerger le spectateur dans un espace fictionnel préétabli, dans lequel il devra se mouvoir selon certaines consignes afin que les leurres mis en place puissent fonctionner.

Il sera parfois non moins intéressant de convoquer d'autres modalités que la figuration. L'évocation pourra dans ce cas être privilégiée. Elle concerne un type de représentation synonyme d'analogie hétérogène et fait appel à la convocation mentale d'un représenté à partir d'un représentant qui entretient avec lui des similitudes mais n'appartient pas au même domaine sensoriel. Par exemple lorsque Vivaldi, dans ses *Quatre Saisons*, parvient à évoquer la pesanteur d'une canicule au début du premier mouvement de *L'été* en utilisant des bribes de phrases musicales péniblement distribuées, lentes, feutrées, alanguies.

Dans le dessin ci-dessus de Saul Steinberg, les différents protagonistes sont représentés à chaque fois avec une technique et un style qui ne cherchent pas à imiter leurs aspects physiques mais au contraire évoquent les différents caractères de leurs personnalités, s'éloignant ainsi passablement de la directe représentation d'une apparence visuelle telle qu'on l'appréhende lorsqu'on regarde une personne. Le fait même de permettre la cohabitation de ces hétérogénéités matérielles rend difficile l'établissement d'une cohérence globale au niveau de la figuration et nous mène sur la piste d'équivalences avec des représentés psychologiques qui ne relèvent pas du même domaine sensoriel que la conformation visible des traces concrètes crayonnées. Il serait passionnant, avec les outils des nouvelles techniques adaptées, de trouver des équivalents à ce dessin et d'associer cette catégorie de représentation aux intrications que nous proposons pour la réalité virtuelle. Nous pourrions l'élaborer soit en



© Woody Allen, *Harry dans tous ses états*, 1997.

travaillant le style graphique de chaque entité formelle appréhendable, soit en choisissant à chaque fois un des paramètres spécifiques du médium utilisé afin de le privilégier sur tel objet ou tel antagoniste présents.

Par exemple en travaillant les degrés de netteté comme nous allons le constater dans l'exemple suivant. Mais il sera permis également d'affecter un éclairage spécifique à un personnage, le grain d'une texture hétérogène ou un chromatisme singulier.

Dans un épisode de ce film de Woody Allen, l'acteur Harry est devenu flou pendant un tournage sans que l'objectif de la caméra n'en soit responsable, l'opérateur ne parvenant d'ailleurs plus à faire la mise au point sur sa personne. Il retourne chez lui, et continue d'être vu dans cet état par sa famille. Un paramètre qui d'habitude contamine l'ensemble des éléments d'une scène par le biais de l'optique propre à la photographie est ici focalisé sur un individu comme si cette sensorialité proceptuelle (concernant les sensorialités de nos récepteurs) appartenait aux caractéristiques intrinsèques du personnage perçu. Dans nos dispositifs de virtuelle réalité il serait très astucieux d'isoler tel ou tel paramètre en le travaillant spécifiquement par rapport à certains objets particuliers placés dans l'espace devant nous. Il existe des logiciels utilisés au théâtre qui permettent de repérer la silhouette des acteurs, de suivre leurs déplacements et de projeter sur eux des images qui modifient leur apparence. Un tel procédé pourrait être employé en amont pour modifier les images projetées sur les écrans des visiocasques ou agir en direct, selon les moyens disponibles.

2) Transitions représentationnelles : Mais le plus étonnant dans l'exploration des nouvelles techniques de réalité virtuelle se portera sans doute sur la manière de créer un passage d'un monde à un autre, un basculement vers un autre univers, soit d'un de façon brutale, soit progressivement. L'ensemble des transitions possibles n'est pas infini, et l'on peut répertorier différentes catégories, avant de considérer leurs combinaisons éventuelles. Pour que l'on puisse déjà se faire une idée, je prendrai une série d'exemples dans le cinéma

avec des films où les transitions sont particulièrement explicites. Ce qui permettra de dresser une première liste des possibles.

Dans ces films, on passe d'un état visuel à un autre, d'un lieu à un autre, selon diverses opérations qui se déroulent au sein du même médium. Au contraire, avec les dispositifs que nous préconisons, nous établirons des ponts entre la réalité véridique et la réalité factice, entre l'analogique et le numérique, le direct et le différé, le factuel et le fictionnel. L'imagination sera au pouvoir, en phase avec la technique choisie. Il existe des casques de RV (comprenant deux objectifs pour la 3D) dont les écrans font 4K pour chaque œil avec un champ de vision à 200° et une détection du mouvement des yeux pour raccorder les images. D'autres permettent à l'espace représenté de se comporter en fonction des mouvements de tête effectués par l'utilisateur. Le bokeh (flou artificiel) est également utilisé pour modifier les effets automatiques des focales. Et le fond vert pourra non moins mettre en place des incrustations filmées et diffusées en direct. Toutes ces techniques ne sont pas nécessairement destinées à produire un résultat naturaliste, des divergences sont susceptibles d'être calculées entre nos mouvements ou nos déplacements et les images proposées, de surcroît les règles repérables à tel moment pourront changer en cours de route. Enfin certains algorithmes programmés à l'avance permettront de réaliser d'autres bouleversements de nos repères.

Ajoutons que la scénographie environnante, cachées à nos yeux par le visio-casque, en tant qu'elle est un élément discernable tactilement pourra elle-même évoluer et se métamorphoser sous nos mains le long de notre parcours. Les liens qui s'établiront entre les divers sens seront travaillés pour qu'ils paraissent dépendre les uns des autres selon des relations de causalité ou bien au contraire, il s'agira d'établir seulement des



© Célèbre transition dans *2001, l'odyssée de l'espace* par Stanley Kubrick, 1968

corrélations, à moins que chacun des domaines relevant du visuel, du sonore, du palpable ne se développe de manière autonome.

Enfin, les univers développés à cette occasion par les référents ou les événements employés dans les récits qui seront mis à contribution intégreront dans leurs scénarios des discours parallèles en fonction du traitement attribué à chacun des paramètres concernés. Plusieurs histoires pourront se dérouler séparément, chacune attribuée à des sensorialités distinctes, à des modalités de représentation ou simple-ment des domaines sensoriels étrangers.

À partir d'extraits choisis dans des films réalisés entre 1969 et 1999, nous décrirons les transitions suivantes :

a) La contamination par alternance dans *Macadam Cowboy* de John Schlesinger (1969).

b) Le morphing dans *Lunch* de Jan Švankmajer (1992).

c) Le mapping dans *Ghost in the Shell* de Mamoru Oshii (1995).



© John Schlesinger, *Macadam Cowboy (Midnight Cowboy)*, 1969.

d) La substitution progressive dans la Publicité pour la 306 de chez Peugeot, série limitée « Champion U.S.A » (1997).

e) Le raccord par imitation dans *Slaughterhouse V* de George Roy Hill (1972).

f) L'imbrication dans *eXistenZ* de David Cronenberg (1999).

g) Le raccord par similitude et la zone ambiguë dans *L'incinérateur de cadavres* de Juraj Herz (1969).

h) Le fondu-enchaîné dans *L'aurore* de Murnau.

a) Dans *Macadam Cowboy* (*Midnight Cowboy*) de John Schlesinger, l'une des séquences peut se substituer progressivement à la précédente en alternant avec elle. Cet extrait montre le gigolo Joe Buck et sa cliente s'affalant d'abord sur le lit. Le petit caniche déclenche la télévision présente au fond de la pièce en appuyant par hasard sur la commande. Le couple dès lors roule à son tour sur les boutons au gré de ses ébats et change de chaînes sans le vouloir. Les images qui apparaissent devraient donc être aléatoires. Mais en regardant bien, chacune d'elles semble finalement rendre compte de la scène qui se déroule dans la chambre d'une manière ou d'une autre en entretenant des analogies avec elle.

Par exemple, dans l'une des émissions diffusée sur l'écran de télé un curé demande : « Do you thing God is dead ? » et un peu plus loin la femme



© Jan Švankmajer, *Lunch*, 1992



© Mamoru Oshii, *Ghost in the Shell*, 1995

en pleine extase s'esclaffe : « Oh my God ! ». Réciproquement, dans l'un des plans, le montant partiellement arrondi du lit s'intercale, ressemblant alors au bord du cadre télévisuel. Ensuite, après avoir alterné avec les plans sur le couple enlacé, l'image de la télé s'est rapprochée et a même envahi l'écran. Tout s'accélère bientôt et à la fin, sur l'écran, une machine à sou gagne le jackpot, l'argent coule à flot se mêlant à l'orgasme fortement virtualisé (c'est-à-dire évoqué par la joie de la réussite et le jaillissement des sous). Un moyen de détourner la censure et d'évoquer le sujet principal : la prostitution, combinant le sexe et l'argent. Il y a donc eu contamination par alternance car la caméra s'est progressivement rapprochée de la télévision interne qui a pris ainsi la place du sujet de départ, la scène de lit, jusqu'à imposer ses images et englober à son tour le contenu principal en le métaphorisant. Un procédé qui ferait sensation au sein de dispositifs confrontant des types de réalités distinctes.

b) Dans *Lunch* de Jan Švankmajer, le morphing prédomine, comme très souvent chez lui. Les choses ou les êtres changent de formes pour passer d'un état à un autre. Ce n'est point par le biais d'une technique numérique mais bien par l'animation image par image et l'usage de la pâte à modeler qu'il parvient à ses fins. La transformation s'effectue très rapidement, on passe du vrai visage à un simulacre puis on revient au visage. Le personnage arrive ainsi à engouffrer littéralement la chaise sur laquelle il était assis. C'est une technique qui se rapproche des propositions que nous faisons de confronter divers mondes et de les rendre malléables pour supprimer les frontières qui les séparent. Mais les deux mondes sont ici la continuité l'un de l'autre comme s'ils ne faisaient qu'un.

La rapidité d'exécution, grâce au montage, empêche de réaliser que la réalité véridique a été virtualisée, bien au contraire c'est comme si elle se métamorphosait sous nos yeux car nous sommes incapables de décrypter l'action telle qui a eu lieu au tournage, en stop motion. Dans notre dispositif, rien n'interdirait de créer un morphing d'un univers à l'autre, d'une réalité authentique à une conformation factice, qui pourraient dès lors virtualiser partiellement leurs constituants, en conservant à chaque fois une trace du monde précédent.

c) Le mapping[10], ou son équivalent cyberpunk utilisé dans *Ghost in the Shell* de Mamoru Oshii, montre qu'une séquence peut se substituer progressivement à une autre en modifiant son aspect global jusqu'à le faire disparaître.

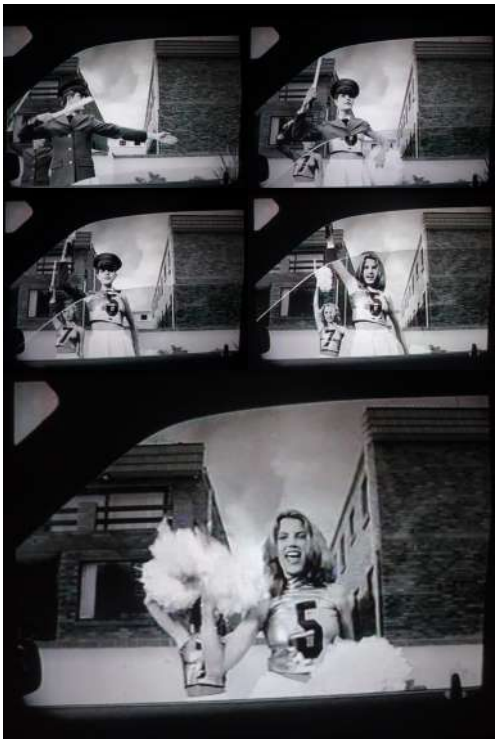
Motoko Kusanagi a un corps entièrement cybernétique, et seul son cerveau est resté humain. Son organisme robotique est constitué du dernier cri en matière de technologie. En tombant lente-

10 - Il s'agit d'une technique utilisant les images projetées sur des surfaces en relief

ment dans le vide elle enclenche un mécanisme qui joue sur son apparence et trouble son aspect général. Un personnage qui voit la scène à travers une baie vitrée, précise qu'il s'agit d'un camouflage thermo-optique. Nous assistons alors à une projection de l'environnement sur son corps mais l'image offerte est dans un premier temps décalée, légèrement trop grande par rapport au fond. En s'éloignant petit à petit, l'héroïne finit par disparaître lorsque la représentation du bout de décor projeté sur elle se raccorde à l'alentour. La virtualité de sa personne est cette fois parfaite puisque l'on continue de croire à sa présence.

d) Voir le monde façon *United States* dans sa 306, quoi de plus normal ? Slogan : « On devrait toujours comparer sa voiture à la nouvelle 306 Champion U.S.A. » Tout au long de cette publicité, le point de vue objectif depuis l'extérieur de la voiture est contaminé plusieurs fois par la vision du conducteur à l'intérieur de l'engin même qui est responsable de son état subjectif. Et qui peut conduire jusqu'aux hallucinations. Dans ce court film, plusieurs systèmes transitionnels sont mis à contribution, leur ensemble formant une transition globale aussi pensée qu'évolutive, organisant le fil conducteur des événements successifs. Tout d'abord une contamination par alternance organise le lien entre des passants traversant la rue et des footballeurs américains. Les premiers heurtent un garçon dont le gobelet projeté devient le ballon ovale de l'équipe. Une substitution progressive relie ensuite des fliquesses à des pom-pom girls. Le cadre interne d'un rétroviseur transforme des ouvriers canalisateurs en rameurs d'aviron. Enfin, un raccord par similitude s'effectue entre un surfeur imposé d'emblée sur sa vague et un skateur qui le remplace en roulant à travers le jet d'eau d'un tuyau d'arrosage apte à nettoyer la chaussée.

Dans le passage choisi cette fois, la substitution progressive permet à des éléments d'en rem-



© Publicité pour la 306 de chez Peugeot, série limitée « Champion U.S.A », 1997.

placer d'autres par balayage (le terme utilisé au cinéma pour désigner cette opération est le mot « volet » lorsqu'une image en pousse une autre). À travers sa portière dont la vite est baissée, le conducteur voit d'abord des femmes flics réguler la circulation à coup de gestes significatifs, mais comme il veut s'isoler, il appuie sur la fermeture automatique et le corps des pom-pom girls supplantent progressivement ceux des fliquesses, en raccord de mouvements, au fur et à mesure que la vitre s'élève. Autrement dit, plus il s'isole dans sa voiture et plus ce qu'il voit de l'intérieur oublie le réel actuel et ressemble aux coulisses d'un sport pratiqué aux U.S.A. Et cette immersion est d'autant plus forte que la substitution progressive s'effectue intradiégétiquement (c'est-à-dire à l'intérieur du monde représenté). Ce n'est pas une image





© George Roy Hill, *Slaughterhouse V*, 1972

globale qui chasse la précédente mais un objet intégré dans l'histoire (la vitre de voiture) qui élimine une partie des images externes pour les remplacer par d'autres comme vues à travers la vitre, rendant virtuel ce qui vient d'être effacé. Nul doute que de telles substitutions s'intégreraient parfaitement à nos dispositifs de liaison entre conformations disparates.

e) L'une des transitions utilisées dans *Slaughterhouse V* de George Roy Hill s'effectue principalement par le son. Dans cette séquence la contamination par alternance est de mise, comme dans *Midnight Cowboy*, mais c'est le raccord par imitation qui prédomine, enchaînant d'un plan à l'autre un nombre très différent de participants pour créer à chaque fois une rupture simultanée d'autant plus forte. Billy Pilgrim se souvient d'épisodes marquants de sa vie qui se déroulent en des lieux variés parfois improbables (sur Mars notamment). Des liens s'établissent entre eux à la manière du roman de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu*, mais non sur la base de métaphores, en permettant cette fois au protagoniste de voyager véritablement dans le temps et l'espace. C'est en effet à partir d'analogies que l'on passe d'une situation à une autre, en établissant ainsi des liens entre deux moments éloignés ayant fait partie de la vie de Pilgrim, créant une illusion de raccord tout en provoquant des ruptures sur d'autres plans.

Dans l'une des histoires une foule entière applaudit Billy Pilgrim et lui sert la main avant qu'il ne vienne à la tribune pour faire un discours. Dans une autre séquence, c'est lui-même, au milieu de militaires, qui tape seul dans ses mains pour approuver ce qui vient d'être dit. La transition par imitation et alternance autorise simultanément l'enchaînement et le contraste entre les séquences, en instaurant continuité (sur la nature de l'objet sonore) et discontinuité (sur l'intensité et le nombre des applaudissements).

f) L'une des imbrications opérant dans *eXistenZ* de David Cronenberg entreprend de mêler un instant dans la même image des éléments appartenant aux deux séquences qui se succèdent. Ted Pikul et Allegra Geller sont des joueurs de jeux vidéo reliés à un monde factice grâce à une console appelée *pod*, amphibien génétiquement modifié qui se connecte au système nerveux du joueur au travers d'un *bioport*, un trou percé à la base du dos du joueur. À cette étape du film, ils sont immergés au sein d'un monde parallèle où on leur propose de dîner dans un restaurant chinois autour d'une table ronde au milieu de laquelle se trouve un plateau circulaire. Ted décide de faire une pose, de ne plus jouer le jeu et de revenir à la réalité vraie. Il se lève d'abord en formulant sa requête puis s'écroule sur le lit qui a remplacé la table, mais le plateau circulaire demeure, avant qu'on ne les voie soudain tous deux couchés sur ce même lit dans un autre lieu. Un instant les deux séquences se sont imbriquées, un élément de l'une s'étant substitué à celui de l'autre comme s'il était en avance







© David Cronenberg, *eXistenZ*, 1999

et s'imposait pour recevoir le personnage évanoui, déconnecté du monde où il évoluait. Le lit dans le restaurant chinois est une incongruité nous permettant de virtualiser un instant le reste du monde auquel il appartient, qui va bientôt surgir et s'actualiser complètement. En conservant sa fonction, la table une fois qu'elle a été remplacée, perdure un temps, du moins virtuellement. Un procédé qui occasionnerait bien des troubles s'il était exploité dans un dispositif d'imbrication de réalités contradictoires avec des visio-casques.

g) Le raccord par similitude et la zone ambiguë sont tous deux à l'œuvre dans *L'incinérateur de cadavres* de Juraj Herz. Dans le bordel qu'il semble fréquenter régulièrement, M. Kopfrkingl



© Juraj Herz, *L'incinérateur de cadavres*, 1969

est arrivé avec un cadeau pour sa femme. Tout en parlant avec la prostituée habituée à ses monologues, il la laisse se préparer, hôte son pantalon et sort de son paquet le cadre, destiné à être offert, réunissant une collection de papillons. Montant sur une chaise, il lève les bras pour placer le cadre en haut du mur couvert d'un papier peint à motifs circulaires rappelant le miroir situé non loin sur la gauche. « Ma maison est belle et bénie » dit-il de dos.

Lorsqu'on change de plan pour se rapprocher de son geste, celui-ci se poursuit naturellement lui permettant d'accrocher le cadre tenu en main. On retrouve le papier peint à motifs circulaires mais une assiette décorée a remplacé le miroir. Car nous ne sommes plus au bordel mais chez M. Kopfrkingl qui s'adresse à sa femme sur le même ton qu'auparavant comme s'il avait enchaîné ses phrases sans interruption. Le raccord de mouve-

ment était parfait et les éléments récurrents ont ajouté un degré de plus à notre égarement.

La phrase était-elle formulée pour sa femme ou pour la prostituée, l'accroche du cadre s'est-elle effectuée trop tôt, ne tenant pas compte du fait qu'on n'avait pas encore changé de plan, ou M. Kopfrkingl anticipait-il son geste pour apprécier son cadeau ? Impossible de trancher. Une séquence s'est substituée à une autre, sans qu'on n'y prenne garde, à partir d'une zone temporelle ambiguë qui pourrait dépendre aussi bien des deux scènes. Du moins en partie. Et qui nous incite à reconsidérer par l'imagination les lieux, les actions, les paroles, en insinuant d'autres combinaisons entre les éléments retenus. Et qui nous donne des idées pour des prolongements de tout autre nature technique favorisant des types de virtualités plus équivoques.

h) Dans son film *L'aurore*, Murnau se sert du fondu-enchaîné de manière très inventive. Après un épisode ayant affaibli leur couple, Indre et Ansass se sont retrouvés. Heureux de se chérir à nouveau, ils traversent la rue sans se soucier de leur environnement. Nous les voyons de dos, marchant enlacés, perdus dans leurs rêves de bonheur. Il s'agit d'un plan-séquence filmé comme si la caméra accompagnait leur déplacement. Les voitures passent rapidement devant et derrière eux, les prenant en sandwich sans qu'ils ne s'en rendent compte. La technique utilisée est une transparence. Elle consiste à placer les acteurs, qui en l'occurrence font du surplace en donnant l'impression de marcher, devant un écran sur lequel est projeté un film, par transparence. Si l'usage de cette technique est en général naturaliste, afin de créer une unité d'ensemble, elle permet ici à Murnau de changer à vue le lieu d'accueil où se déroule l'évolution des personnages. Par ailleurs, des silhouettes de voiture provenant de photogrammes agrandis ont été collées sur des cartons découpés



© Friedrich Wilhelm Murnau, *L'aurore*, 1927

et défilent au premier plan pour faire croire que les protagonistes se trouvent à l'intérieur du film et non devant.

Le décor change d'état, grâce au fondu-enchaîné qui n'affecte que le fond du cadre, et l'on se retrouve dans la clairière d'une forêt accueillante. Mais l'on a continué de suivre les mariés qui semblent ne pas avoir remarqué ce qu'il s'est passé ou plutôt trouvent naturel de se voir évoluer dans leur monde intérieur.

Car leur déplacement s'est poursuivi sans rupture de plan et nous sommes désormais confrontés à un point de vue objectif subjectivé, l'image étant devenue à la fois le reflet d'un regard omniscient et comportant une partie qui correspond à l'hallu-

cination commune et partagée des protagonistes, c'est-à-dire des sensorialités visuelles inventée de toute pièce sans contrepartie stimulative externe. Le couple s'embrasse et s'immobilise. Le décor redevient urbain par le même procédé et replace les amoureux dans leur contexte réel, provoquant un embouteillage de taille du fait de leur position au milieu de la rue. Les conducteurs de charrettes et les automobilistes klaxonnent à qui mieux mieux finissant par sortir les nouveaux amoureux de leur torpeur.

C'est donc en combinant deux principes opposés, continu et discontinu, que Murnau parvient à installer un système où l'un des mondes occulte visuellement le précédent de façon que celui-ci s'avère toujours présent mais de manière virtuelle puisque nous avons enregistré que nos héros n'étaient pas réellement dans le lieu forestier où nous les apercevons.

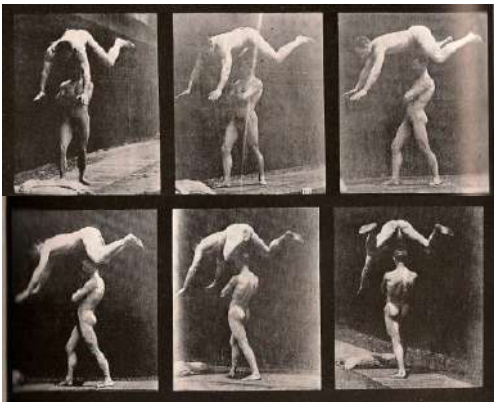
3) Transitions spatiales : Avec les visiocasques, c'est le mouvement de tête de l'utilisateur (ou celui des yeux, selon la méthode choisie), faisant dépendre de manière coordonnée le pivotement de l'espace factice concerné, qui différencie cette technique du cinéma où l'écran ne bouge pas en fonction de notre mobilité. Grâce à cette coordination, le regard depuis un visiocasque, lorsqu'il pivote, a dans ce cas l'impression de se mouvoir dans un lieu fixe. Ce qui donne le sentiment d'une réalité immédiate. Il est donc possible d'improviser un changement d'angle de vue à l'image qui contredit nos mouvements de tête effectifs, puisque le déplacement infraperceptuel qui résulte d'un balayage visuel dépend du réglage adopté par le visocasque, et qu'il n'est donc pas obligatoirement destiné à être synchronisé à nos gestes. Mais l'on peut aussi troubler le spectateur en passant d'un visiocasque à un autre, comme on va le voir bientôt.

a) Pour bien cerner les problématiques liées au transitions spatiales, il convient d'abord de distinguer le fictif du fictionnel. Dans l'une de ses cinq séries de photographies fonctionnant sur le déclenchement simultané d'appareils positionnés tout autour d'une action brève, Muybridge a inventé un mouvement de caméra fictif, c'est-à-dire qui n'a jamais existé, mais qu'il rend perceptible à partir d'enregistrements distincts d'un instantané dont il raccorde les images issues des appareils aux orientations diverses afin qu'elles se succèdent par le biais d'un zoopraxiscope (il réalisa donc ce tour de force cent douze ans avant le film *Matrix* qui rendit célèbre ce procédé). Ces séries, pourtant très innovantes, ne sont pas celles parmi les plus célèbres de Muybridge, nous connaissons plutôt ses travaux effectués à partir d'une batterie d'appareils qui se déclenchent les uns après les autres et permettent ainsi de restituer un mouvement s'étant véritablement produit pendant les prises de vue.

Le fictionnel est la conséquence d'un contrat de feintise partagé, nous empêchant d'être dupes du dispositif mis en place. Nous acceptons dès lors de jouer le jeu en étant complices de cette forme de représentation. Pour obtenir du fictionnel, il suffit de faire apparaître à l'esprit une chose ou un événement qui n'a pas existé par le biais d'une autre qui s'en distingue (par exemple en déguisant un acteur en Don Quichotte). Contrairement à la représentation d'événements factuels, le fictionnel ne relève pas du vrai ou du faux par rapport à notre monde réel, mais appartient à l'imagination assumée.

Le fictif, au contraire, suppose de faire croire à l'existence authentique d'un événement non advenu. Dans une séquence d'*Un concert scénique*[11], le lien de cause à effet entre les gestes du vio-

11 - Spectacle musical du compositeur Claudy Malherbe, de l'écrivain Guy Lelong et de moi-même en tant que metteur en scène, concepteur-lumière et scénographe.



© Eadweard Muybridge, *Springing over a man's back*, série de photographies, 1887

loniste décalés par rapport aux sons entendus n'étaient pas fictionnalisés mais fictifs. On percevait en effet un geste suivi d'un son établissant un lien de causalité entre les deux du fait des analogies rythmiques entre ces événements de natures différentes alors que l'action du frottement de l'archet était mimée et que le son diffusé était enregistré préalablement sans que nous ne le sachions. Rien ne justifiait dans l'histoire narrée un tel phénomène et nous étions d'autant plus déstabilisés.

Ces deux principes cohabitent rarement ensemble parce qu'en général ils s'annulent l'un l'autre. Mais Muybridge parvient à les combiner. En jouant sur l'authenticité de l'enregistrement dont le support est garant et sur l'impression de deux temporalités qu'il parvient à fabriquer.

Le support argentique d'une photographie (sans travail numérique supplémentaire inconnu à l'époque) reçoit à chaque fois l'image de l'instantané d'un événement ayant eu lieu. Muybridge fit se succéder plusieurs prises de vue simultanées d'une même action dans le but de créer un continuum qui n'avait jamais existé auparavant, soit en utilisant un zoopraxiscope qui rendait le déroulement du mouvement représenté effectif, soit en demandant à l'observateur de compléter dans sa tête le déplacement de caméra à partir des images imprimées sur la page. Ainsi le saut de l'homme reste-t-il en suspension au-dessus de son comparse pendant que l'on a l'impression de tourner autour et d'installer une fiction d'un genre particulier puisque l'arrêt du temps est impossible en réalité mais se produit néanmoins devant nos yeux à partir d'une articulation nouvelle des vues d'un événement ayant existé. Le dispositif est connu et exploité au cinéma mais sans exhiber l'articulation des images fixes. Il peut donner des idées de nouvelles applications spécifiques appropriées aux outils de RV. Nous allons rendre compte ci-après de l'une des pistes à exploiter.

b) Dans le spectacle immersif *24/7*, du collectif Invivo, présenté notamment à la Faïencerie de Creil en 2019, une caméra était disposée sur le visiocasque dont les spectateurs disposaient et permettait de montrer des images diffusées en direct, qui pouvaient ensuite être remplacées par des images en différé. Les images en direct étaient vues par l'intermédiaire de l'écran du casque, rendant visibles la trame électronique, les saccades de mouvements ou les couleurs non naturelles, mais le pouvoir du direct était le plus fort et conditionnait notre perception. C'était comme si nous regardions à travers des lunettes légèrement déformantes.

Pour la première partie du spectacle, nous ne mettions pas de casque et pouvions assister aux actions et dialogues qui se déroulaient sur la scène où les acteurs évoluaient. Puis nous étions amenés à nous déplacer de l'autre côté de la scène, en vis-à-vis. Nous étions répartis sur des sièges disposés en U tout autour du dispositif scénique constitué d'une sorte de table lumineuse où se couchaient les personnages pour pouvoir basculer dans leurs mondes parallèles. Nous les appréhendions selon des angles de vue distincts mais seul celui qui correspondait à la position que nous avions adop-

tée nous concernait puisque nous voyions ce que notre caméra enregistrait.

Parfois nous pouvions voir la scénographie en direct et à d'autres moments un autre lieu apparaissait sur nos casques, nous faisant basculer dans une fiction correspondant au monde intérieur du protagoniste.

À un moment donné, je voyais la scène comme si j'étais en face du dispositif scénique, alors que réellement j'étais situé sur le côté. Je voyais comme à travers la caméra d'un autre angle que le mien (alors qu'il s'agissait d'un film préenregistré). Comme si avait eu lieu le passage d'un visiocasque à un autre. Voilà qui donne envie de développer cette idée, en confrontant notre réalité véridique à la réalité factice qui se déroule devant nos yeux, à la façon de Patrick Hughes. Et de provoquer non moins des mouvements fictifs fictionnalisés dans la lignée de Muybridge.

D. Conclusion

Les dispositifs que nous préconisons pour développer les virtuelles réalités allient la technique aux phénomènes d'appréhension sensorielle, les qualités innovantes de la première permettant de mettre en valeur les capacités cognitives de la seconde. Grâce à l'exploitation des opérations énumérées nous serons complices, conscients et actifs face à ces nouvelles combinaisons. Et nous pourrons en permanence confronter les sensorialités effectives proposées à ce qui manque en elle ou ce qui les contredit.

Toutes les modalités de représentations ou de sensorialisations seront mises à contribution. Tous les exemples d'intrications et de transitions pourront être explorés. Il s'agira toutefois de proposer cette fois une enchevêtrement d'univers factices et véridiques afin qu'aucun d'entre eux ne remplacent l'autre pour le faire oublier.

Un monde hybride s'offrira à nous, riche en sensations inconnues, c'est-à-dire sans préjuger de leur nature exacte. Nous découvrirons comment nos facultés cognitives s'adaptent à de nouveaux stimuli inexplorés jusque-là.

L'avenir de la virtuelle réalité est assuré.

© Patrice Hamel - Turbulences Vidéo #108

Le «lutrin chimérique» de Frédéric Letrun

par Gilbert Pons

Peu propice à la découverte de nouveaux talents, la mauvaise passe que nous connaissons m'a incité à sortir d'un tiroir, non sans les remanier au besoin, quelques pages anciennes, et inédites, sur un bricoleur dont la notoriété, confidentielle, est sans rapport avec ses qualités de plasticien.

L'automate, à bien des points de vue, me semble tenir au monde baudelairien.
André Pieyre de Mandiargues

Je n'avais jamais entendu parler de Frédéric Letrun avant notre rencontre, lors d'un débat organisé par le Centre d'art contemporain de Meymac et animé par sa directrice. En tant que philosophe invité, j'avais mis l'accent sur la foncière étrangeté des œuvres d'art ; moins de celles, subversives avec ostentation, censées ressortir à l'avant-garde et contester par conséquent les idées reçues des spectateurs, que des autres, celles tenues pour intemporelles parce que validées par l'histoire et dont l'admiration unanime qu'elles provoquent masque autant l'originalité que la puissance. Ces propos l'ayant intrigué, il était venu me parler à la fin de la séance. Nous nous sommes beaucoup vus par la suite, d'autant qu'il vit et travaille dans une grande maison, à une vingtaine de kilomètres de chez moi.

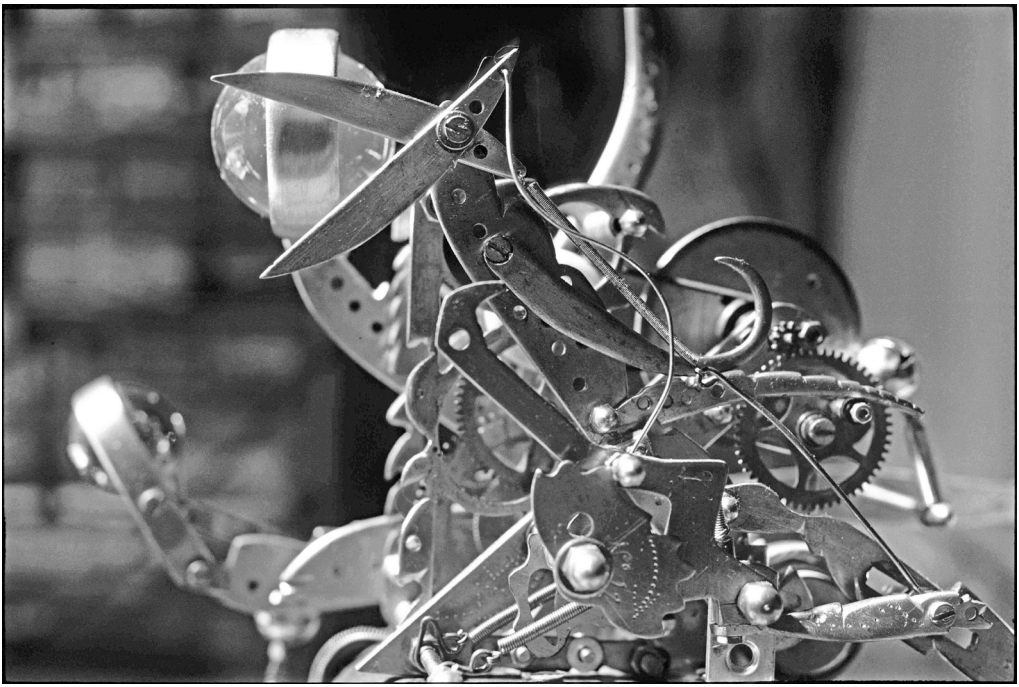
Un an après environ, les responsables de la future bibliothèque d'U… le sollicitèrent pour l'élaboration d'un projet d'envergure. L'œuvre en question devant être installée dans une grande médiathèque encore en chantier, il fallait la concevoir de telle manière qu'elle soit en résonance avec l'endroit. Tour à tour sculpteur, peintre, bat-

teur de jazz et écrivain en herbe, aux deux sens de ce terme, cet artiste protéiforme et farfelu se mit sans tarder à l'ouvrage. Trois mois plus tard, un objet concordant était sur pied. Il fallait malgré tout le soutenir, présenter une défense argumentée devant les membre du jury, car il n'était pas seul en lice et la concurrence était rude.

La bataille fut âpre, en effet, les discussions houleuses. Il franchit néanmoins le cap du premier tour. Hélas, pourtant bien avancé et d'un entretien facile, l'automate mis au point par ce drôle d'horloger fut écarté par le comité d'experts au profit de l'envahissante et fragile installation proposée par un professeur bien en cour aux Beaux Arts de Limoges. L'objet présenté était trop raffiné, affirma-t-on, son auteur trop orfèvre, ou pas assez ferrailleur, pour emporter l'adhésion de ces doctes coincés, admirateurs de Tinguely, de Richard Serra et consorts. Pas moins fignolé que l'automate en question, le commentaire joint à l'ouvrage s'était révélé inefficace lui aussi, pour des raisons analogues sans doute. C'est ce texte, à peine retouché, qui est publié ici, en espérant que le lecteur sera plus compréhensif, ou plus sensible, que l'aréopage de spécialistes abonnés à *artpress*, en espérant aussi qu'il entrera tôt ou tard dans l'enceinte à laquelle son objet même n'a pas eu accès — n'est-ce pas là sa vocation ? Au fond, la distance n'est pas si grande entre l'ajustement des pièces métalliques composant ce lutrin bizarroïde et celui des mots sur ces pages, entre la pince et le stylo.

Il n'est pas facile de disserter sur les choses qui nous entourent ; mobiles ou fixes, délicates ou massives, elles ont une éloquence propre qui se passe du discours. Mais il ne l'est pas davantage de parler de ce qu'a construit un tiers, fût-il un proche, en l'occurrence un ami. La chose fabriquée, qu'il connaît jusque dans le détail, et pour cause, a une présence un peu spéciale, je ne sais quoi de péremptoire dans sa façon d'occuper le temps et l'espace, qui défie les tentatives de description. C'est ce qui se passe lorsqu'il me faut parler de l'automate en action, parler du moins de ce que j'en vois — je me sens condamné soudain à cette impuissance qu'exprimait si bien un philosophe passé de mode. « De quelque point que nous partions pour décrire les pièces de la machine et leur jeu réciproque, quelque ordre que nous suivions, nous éprouverons la plus grande peine à faire comprendre par le seul discours l'ensemble de la machine, et nous n'en donnerons qu'une idée très imparfaite. La cause en est manifestement dans la nécessité de décrire les pièces une à une, et dans l'impossibilité où nous sommes de passer de l'une d'entre elles à une autre qui est avec celle-ci en connexion immédiate, sans abandonner toutes celles qui sont aussi en connexion immédiate avec la première. » (Antoire-Augustin Cournot, *Essai sur les fondements de nos connaissances et sur les caractères de la critique philosophique* (1851), § 242, Vrin, 1975, p. 293-294.)

La lecture, la lecture effective s'entend, réclame une interruption de ce à quoi on s'adonnait auparavant, elle commence là où s'arrête l'activité physique ou autre. Eh bien, l'automate fabriqué par Letrun fonctionne un peu selon ce processus. Si on passe devant lui sans s'arrêter, si on passe en le toisant ou sans le regarder, il demeure immobile, cloué sur place, endormi ou statufié en quelque sorte, comme un livre que nul lecteur ne tirerait de son rayon et qui, recroquevillé sur lui-même, resterait sur son quant-à-soi. Mais il sort de sa réserve, agite ses mandibules et ses antennes, déploie ses potentialités lorsque, intrigué par sa présence peut-être, le passant ralentit sa marche puis s'immobilise afin de l'observer, alors, comme tout lecteur, il lui transmet la vie, une vie qui est un peu la sienne. Tel un ressort, une cellule photo-électrique



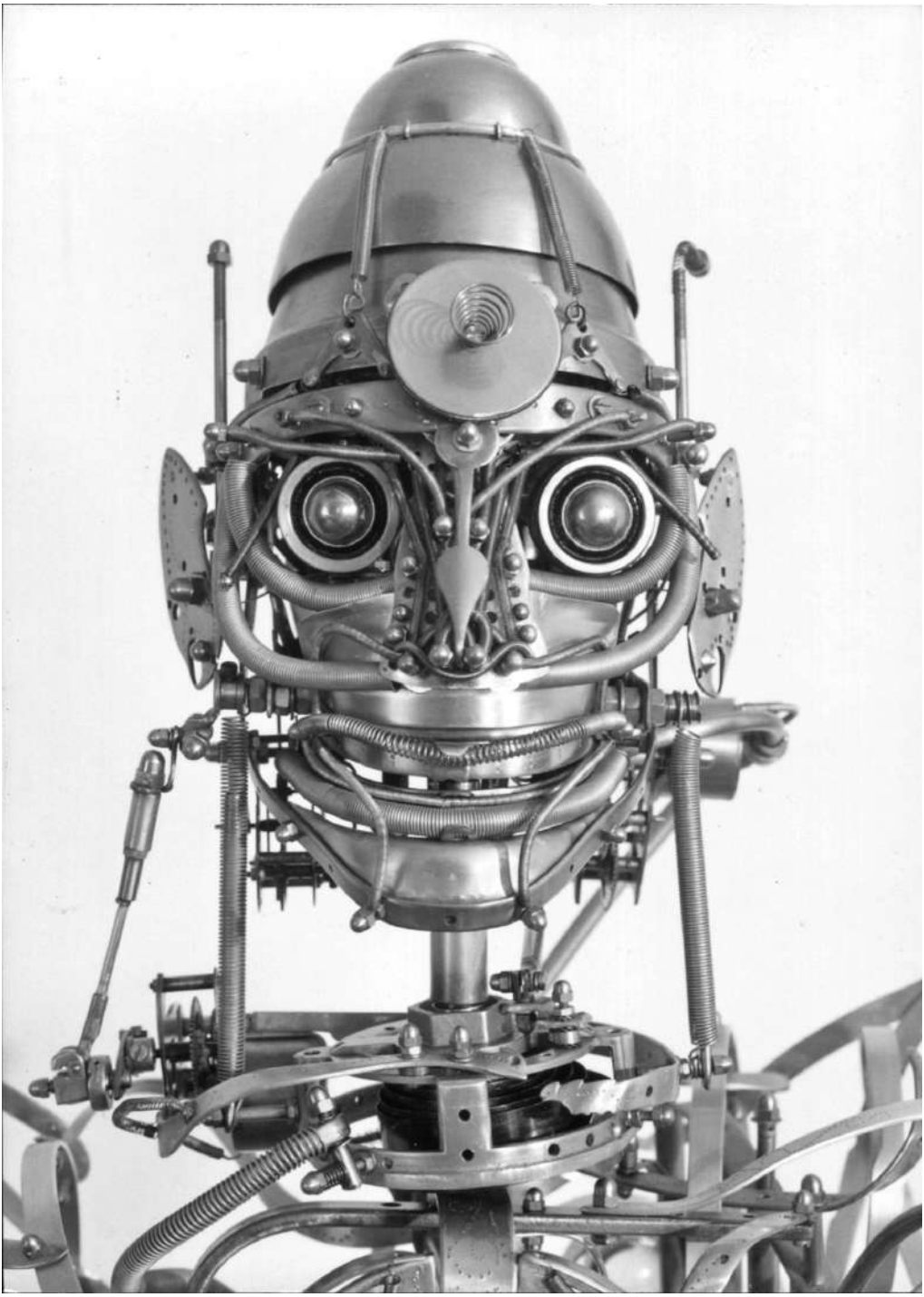
Automate (détail) © Photo : Gilbert Pons

dissimulée dans l'appareil a déclenché le mouvement.

Les biologistes contemporains — François Jacob en particulier — soutiennent que contrairement aux apparences la vie n'est pas prodigue en inventions, qu'elle est même parcimonieuse, ou plutôt bricoleuse, qu'elle fait de la récupération en détournant de leur destination les matériaux dont elle dispose pour les faire servir à des fins tout à fait autres[1]. Letrun ne procède pas autrement — n'oublions pas que, dès l'origine, les automates ont été conçus comme des imitations de la vie, comme des simulacres ou des doubles, de là, il est vrai, leur caractère assez troublant, de là aussi, probablement, l'intérêt que les artistes leur portent.

Depuis des années, et sans grand souci de savoir par avance à quel usage elles pourront bien servir, Letrun rassemble dans son atelier toutes sortes de pièces détachées : roues dentées, tiges, filetées ou pas, rondelles et boulons, mécanismes en tous genres, souvent prélevés sur des appareils hors d'usage et donc mis au rebut : tourne-disques déglingués, magnétophones en panne, horloges qui ne donnent plus l'heure, ou même — ironie du sort — une machine à écrire détraquée (pour cet automate il a mis à contribution une Underwood d'un âge respectable puisqu'elle date de 1917 !). Tous ces éléments — j'ai eu plaisir à lui en fournir quelques-uns au passage — il les nettoie et les entretient avec scrupule, les étiquette aussi et les range avec le plus grand soin sur les étagères de

1 - « L'évolution ne tire pas ses nouveautés du néant. Elle travaille sur ce qui existe déjà, soit qu'elle transforme un système ancien pour lui donner une fonction nouvelle, soit qu'elle combine plusieurs systèmes pour en échafauder un autre plus complexe. […] Si l'on veut jouer avec une comparaison, il faut dire que la sélection naturelle opère à la manière non d'un ingénieur, mais d'un bricoleur ; un bricoleur qui ne sait pas encore ce qu'il va produire, mais récupère tout ce qui lui tombe sous la main, les objets les plus hétéroclites. » (François Jacob, *Le jeu des possibles*, Fayard, 1981, p. 70.)



Automate n° 7, « Lud Aster » (1994-95) © Photo : Gilbert Pons

son atelier ; ils constituent en somme sa réserve, ou plutôt ce que, paraphrasant Delacroix, j'ai envie d'appeler son dictionnaire. Après l'avoir retaillée, limée, polie, trouée, après l'avoir redressée, ou courbée, selon le cas, il insère chaque pièce dans le corps en devenir[2] auquel il la destine, elle y jouera un nouveau rôle. Bref, il fait du recyclage. N'est-ce pas ce que font les écrivains de leur côté lorsque, des formules les plus rebattues, des mots les plus élimés, mais aussi des vocables tombés en désuétude, ils font un usage dévoyé, rafraîchissant, métaphorique ? C'est Paul Valéry, il me semble, qui déclarait que le poème, après tout, n'était qu'une machine à produire du sens poétique, quant à Italo Calvino, il évoquait, non sans humour, la «machine littérature». Mais cette machine aux engrenages bien huilés fut souvent construite dans la douleur, laborieusement. Nombreux sont les écrivains qui prétendent écrire grâce à leur muse, ou sous la dictée subite, imprévisible, de leur inspiration, qui nous disent rédiger leurs improvisations dans la fièvre ou dans la hâte, comme ça, d'un jet, d'un seul tenant. Plus sincères assurément sont ceux qui, à l'instar de Flaubert, ont reconnu le mal que leur donnait l'écriture quand il fallait démolir le matin ce qu'ils avaient péniblement bâti la veille, quand il fallait desserrer des rouages — des grappes de mots, des phrases — qui, pris à part, fonctionnaient à merveille, mais qui grippaient dès qu'il les encastrait dans le corps du texte. Les chirurgiens connaissent le problème des greffons qui ne prennent pas, des rejets… En écrivant cela je ne trahis pas un secret, d'ailleurs son automate lui non plus ne cache pas grand-chose de ses organes intérieurs. Nulle peau, artificielle ou non, ne le recouvre, nul vêtement ne met sa carcasse à l'abri des regards ; c'est un écorché, ni mort ni vif à proprement parler, un squelette si on veut, ce « plan du poème humain » selon Baudelaire, mais un squelette pas trop grinçant quand même, et si sa longévité requiert malgré tout un dispositif de protection, c'est une cloche de verre qui, comme les fromages ou les pendules anciennes, le préservera des doigts trop curieux, des toiles d'araignées, de la poussière…

Ce n'est pas par hasard que des planches d'acajou disposées à la verticale, en livre ouvert, ont été choisies pour constituer le socle, car c'était l'essence utilisée le plus souvent autrefois pour la réalisation des bibliothèques, en raison de sa beauté, sans contredit, en raison aussi de sa robustesse et surtout de sa résistance à l'humidité, aux insectes xylophages, c'était également — faut-il s'en étonner ? — le bois dans lequel on taillait les meubles de bateau.

Que fait l'écrivain sinon s'embarquer dans une aventure et entraîner le lecteur avec lui ? Un bateau roule, tangue et laisse derrière lui une ligne éphémère ; c'est cette oscillation, ce tangage, que l'artiste a voulu restituer parce qu'à ses yeux sa signification est double. Ce balancement plus ou moins régulier, n'est-ce pas aussi celui du tampon buvard, cet objet vieillot que les adeptes du porte-plume appliquent encore sur l'encre fraîche pour que le fin sillage laissé par le bec ne soit pas effacé par les effets de manche ? Il est vrai que l'écrivain rature, surcharge ce dont il était pourtant satisfait quelques minutes ou quelques jours auparavant, il est vrai aussi qu'il hésite plus souvent qu'on ne le croit, qu'il lui arrive de tergiverser assez longtemps avant de commencer sa tâche.

2 - J'ai joint la photographie d'un automate antérieur, choisi parmi bien d'autres de même facture mais d'aspect différent, une sorte de robot assez peu engageant, à vrai dire, lorsqu'on le découvre par surprise dans la maison de son créateur ; impression amplifiée par sa taille, humaine, et par les divers bruits qu'il émet en fonctionnant. Frédéric m'a d'ailleurs conté une anecdote piquante à son sujet. Venu à Paris pour une exposition, il avait garé sa voiture dans une rue passante et laissé l'un de ses automates, le n° 7 en l'occurrence, sur la banquette arrière, bien en vue, tel un passager normal qui se reposerait. En son absence, un attroupement s'était formé autour du véhicule abritant ce qu'on avait pris pour un proche parent du Terminator ! Son arrivée fut triomphante…

Certaines composantes de l'automate me font penser à ça désormais. Lors des étapes intermédiaires, lorsqu'il réglait la position des cames et des poulies, lorsqu'il était absorbé par son puzzle, un puzzle à géométrie variable qui plus est, ça ne l'avait pas frappé car d'autres impératifs étaient prioritaires — il rédigeait une histoire en combinant les pièces de son vocabulaire métallique, en les articulant —, mais maintenant, avec le recul, tout devient clair : les chatouilles que ces aigrettes et ces ailes de bronze, que ces plumes et ces becs de laiton, que ces doigts de nickel font subir à l'air ambiant évoquent à mes yeux les arabesques, les volutes tracées dans le vide par le stylo de l'écrivain au-dessus d'un autre vide, celui de la page blanche, lorsqu'il ne parvient pas à démarrer ou hésite sur un mot. C'est dans un esprit voisin, plus conscient et plus lucide néanmoins, qu'il a distribué certaines lumières. Lorsqu'ils veulent suggérer l'apparition d'une idée neuve les auteurs de bandes dessinées représentent une petite ampoule qui surgit comme ça, inopinément, et qui, dans un état d'apesanteur, éclaire le personnage principal et règle son problème sans nécessiter de fil ni de prise de courant. Je pense qu'il a voulu en faire autant avec les moyens du bord, dans ce mécanisme à fonctionnement symbolique il a installé ici ou là de minuscules loupiotes — de temps en temps elles s'allument et puis clignotent —, pour figurer les éclairs de la pensée, ses surprises, ses trouvailles furtives, en camouflant bien sûr les ficelles, pardon, les fils électriques. Si on se préoccupe de l'avenir, ou si on s'intéresse à la mantique, il y a aussi les boules de cristal…

Depuis l'époque des mythes grecs et de Dédale, ou celle de Héron d'Alexandrie, les statues animées, les automates se sont immiscés peu à peu dans les œuvres de fiction ; en cette fin de millénaire il n'était peut-être pas incongru que l'un d'entre eux sorte du livre et prenne corps, littéralement, pour s'engager dans l'espace de la bibliothèque d'une façon plus physique et plus concrète, en tournoyant sur lui-même comme on tourne les pages d'un album. C'est ce à quoi Frédéric Letrun s'est appliqué en construisant son «lutrin chimérique». Sa mise au point lui a coûté bien des efforts, beaucoup d'ampoules aux mains et pas mal de sueur, mais, par un intrigant retour des choses, l'ajustage de tous ces mots récalcitrants ne m'a pas donné moins de fil à retordre.

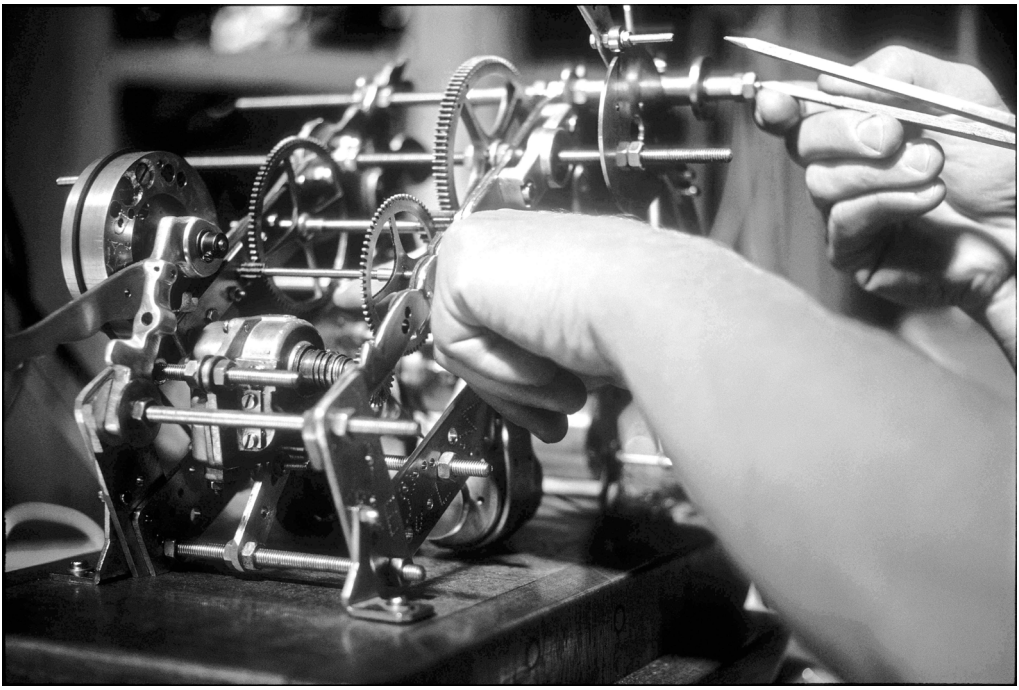
© Gilbert Pons, Ussel, septembre 1998
- Turbulences Vidéo #108

Vidéos

https://www.facebook.com/letrun.fred/videos/1755733141314316/
https://www.facebook.com/letrun.fred/videos/1673024356251862/
https://www.youtube.com/watch?v=dvRc042BYZI
https://www.facebook.com/letrun.fred/videos/1674177672803197/
https://www.facebook.com/letrun.fred/videos/991281787908040/
https://www.facebook.com/letrun.fred/videos/1673398919547739/
https://www.facebook.com/letrun.fred/videos/1672961806258117/



Gros plan sur l'un des mécanismes © Photo : Gilbert Pons



Les mains de l'artisan superlatif en action © Photo : Gilbert Pons

Un tête-à-tête paradoxal

par Gilbert Pons

Retour sur une image déjà publiée et commentée ici-même par les artistes y figurant. Leurs gloses ayant laissé dans l'ombre les circonstances pour le moins spéciales dans lesquelles cette photo fut prise, il m'a paru opportun de les mettre en lumière.

Je crois que le photographe ne peut pas être quelqu'un de rassurant.
Raymond Depardon

À l'époque où cette photo fut faite, j'étais président de La Pommerie, un « lieu d'art » situé sur le Plateau de Millevaches, entre Sornac et Saint-Setiers. Frappé par le caractère sauvage de la région, l'isolement du hameau, la rudesse du climat et des autochtones, Huub Nollen — naguère historien d'art et galeriste à Amsterdam —, avait acquis et restauré une maison traditionnelle du Plateau de Millevaches ainsi que les divers bâtiments voisins pour y loger les artistes en résidence et exposer le résultat de leur activité au terme d'un séjour d'environ un mois ; des artistes venus souvent de fort loin : Australie, Amérique du sud, Japon, Corée, Russie ; Huub avait un carnet d'adresses bien rempli.

C'est à la fin du printemps 2004 que j'ai rencontré Sandie Brischler et l'écrivain Jan Laurens Siesling, un couple d'artistes sortant de l'ordinaire dont j'ai commenté les œuvres intrigantes ici même, par deux fois[1].

Dans ce duo, l'homme est le modèle, c'est d'ailleurs à ce titre qu'il joue un rôle dans leur association, avec une docilité, une sorte d'abnégation qui étonne eu égard aux (mauvais) traitements que lui fait subir sa compagne. Je ne souhaite cependant pas revenir sur les propos tenus il y a une quinzaine d'années, mais en tant qu'ami et photographe je voudrais y ajouter quelques lignes. Je m'en tiendrai donc à cette image parce qu'à sa manière, passablement elliptique, elle témoigne de leur histoire.

En compagnie de leur hôte, Sandie et Jan devaient venir déjeuner chez moi, à Ussel ; il faisait beau et j'avais préparé quelques bricoles simples et rafraîchissantes. En milieu de matinée, un coup de téléphone de Jan m'avisa que le repas prévu

1 - « Portraits de l'artiste en éclopé, une introduction à l'œuvre protéiforme de Sandie Brischler », Turbulences vidéo, n° 45, octobre 2004 ; « Un art du retour en avant, coup d'œil sur une vidéo de Sandie Brischler », Turbulences vidéo, n° 46, janvier 2005



Sandie et Jan à La Pommerie, été 2004 © Photo : Gilbert Pons

tombait à l'eau. Il y avait eu du grabuge pendant la nuit, les deux amants s'étaient même violemment disputés au point que Jan, qui fait pourtant un mètre quatre-vingt-dix, avait jugé préférable de s'éclipser à l'anglaise avec la voiture de Huub ; il me priait également de ne faire aucune allusion à cet appel inopiné. Je fis donc un pieux mensonge quand, une demi-heure plus tard, Sandie me téléphona à son tour pour annuler nos agapes car elle n'avait plus de véhicule. Plus discrète que son conjoint, elle demeura évasive, et pour cause, quant au détail de l'altercation nocturne. Il n'était pas trop tard, je pris donc les victuailles et le chemin de La Pommerie. Le déjeuner fut cordial, et même enjoué, rien ne transpira de la bagarre acharnée qui avait eu lieu quelques heures plus tôt.

Sans être à proprement parler jolie, cette jeune femme au port de tête altier, aux traits sévères, presque durs, impose sa présence, c'est d'ailleurs au premier regard que je m'étais promis de la portraiturer. Déformation professionnelle sans doute, les artistes ont une qualité précieuse à mes yeux, elles ne font pas les coquettes avant d'accepter finalement de poser.

Comme si elle avait pris modèle sur le comportement de son sujet d'inspiration favori, la jeune artiste se montra coopérative, elle aussi utilise un reflex. La séance fut cependant longue et laborieuse ; en vérité, je la photographiais moins par goût que par principe, ou par défi ; m'étant engagé je ne voulais pas me dédire. Après avoir réalisé une série dont je prévoyais qu'elle serait décevante, j'eus l'idée de poser mon trépied à l'extérieur de la bâtisse et de placer mon si compréhensif modèle de l'autre côté de la baie pourvue d'un double vitrage. C'était mieux en effet, mais il manquait je ne savais quoi au juste.

Jan arriva soudain, il s'installa parmi nous et, comme si de rien n'était, grignota quelques reliefs du déjeuner. Ça l'amusait beaucoup de me voir pester parce que je n'arrivais à rien de bon avec le bourreau de son cœur. C'est à ma demande qu'il vint s'asseoir près de moi, juste en face de sa dévouée tortionnaire. Empiétant sur le visage de Sandie, le reflet dédoublé, fantomatique, de sa tête aux cheveux ébouriffés composait tout à coup une scène étonnante où l'homme semblait veiller sur sa compagne, tel un ange gardien au regard ambigu. Je n'avais plus qu'à déclencher.

© Gilbert Pons - Turbulences Vidéo #108

Glace, neige & eau

par Gilbert Pons

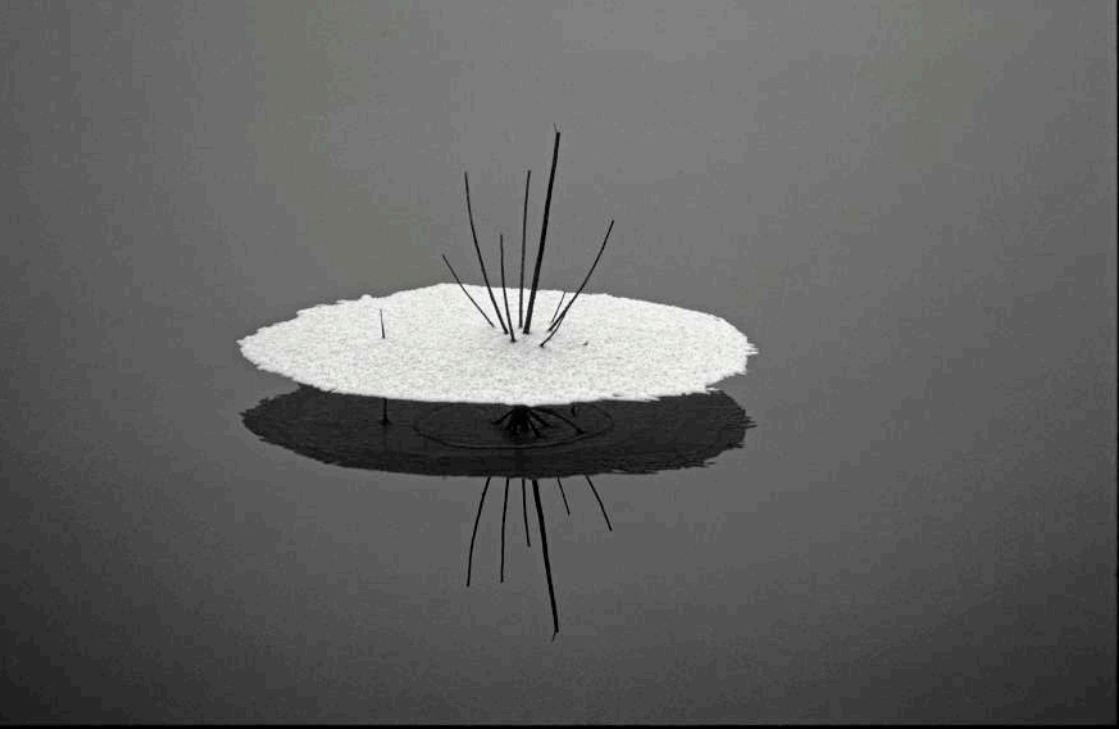
On a prétendu que la photographie «embaumait le temps» (André Bazin), qu'elle congelait l'instant pour l'empêcher de fuir et ce faisant le manquait. Une telle image échappe, et pour cause, à ces jugements aussi dépréciatifs que péremptoires.

Le titre de cette photographie incitera peut-être quelques grimpeurs *old school* ou cultivés à y voir une allusion directe à un ouvrage de Gaston Rebuffat, le grand alpiniste. Simple coïncidence, car si *Glace, neige et roc* est un hymne à la verticalité des parois, à la griserie de l'escalade en haute montagne, à son sublime également, c'est à une tranquillité horizontale que l'on songe devant cette photographie qu'on jurerait venue d'Extrême-Orient.

Cette année-là, le mois de décembre fut d'une rigueur exceptionnelle en Haute-Corrèze ; à Ponty, le plan d'eau demeura gelé durant de longues semaines au point que sans être téméraire j'ai pu m'y aventurer bien des fois avec mon matériel lourd et encombrant ; des conditions de ce genre étant devenues rares en Limousin, j'attendais beaucoup de pareille expérience. Il y eut de belles journées, bien sûr, mais la lumière égale, enveloppante, d'un ciel gris s'avérait plus favorable à mon entreprise que les contrastes excessifs dus au grand soleil[1] et à l'albédo élevé de la neige, d'autant qu'aucun patineur ne se hasardant sur la glace je ne craignais pas d'être dérangé dans ma besogne. Toutefois, de peur que le retour de températures positives ne compromette ce safari un peu spécial, je me rendais sur l'étang glacé chaque fois que le temps était couvert. J'ai donc pu opérer tout à loisir malgré le froid sibérien ; hormis une fois. Noël approchait lorsque, un après-midi, j'ai été interpelé par des gendarmes qui faisaient leur ronde. M'ayant aperçu de loin, ils ont quitté leur véhicule et se sont avancés vers moi, sans pour autant s'exposer au risque de me rejoindre sur l'étendue solidifiée comme je leur en avais fait la suggestion hypocrite et provocante ; nous avons brièvement palabré, en vain. Furieux, les pandores m'ont menacé de poursuites, traité d'inconscient, de suicidaire, alors que je faisais de mon mieux pour être rassurant ; de guerre lasse ils sont partis. Débarrassé des gêneurs, soulagé, je pus me remettre au travail, comme si de rien n'était.

L'appareil vissé sur un trépied Gitzo, j'ai donc multiplié les prises de vue. Examinées plus tard, à froid, si j'ose dire, la plupart des images se sont révélées décevantes. J'ai beau être un photographe, disons aguerri, habitué aux toujours possibles déconvenues imputables à un excès d'enthousiasme ou d'impatience, leur constante monotonie

1 - « Le soleil est très gênant en photo : il force, il impose. Un temps légèrement couvert permet de tourner librement autour de son sujet, c'est un temps « plastique ». » (Michel Guerrin, *Henri Cartier Bresson et Le Monde*, «Nul ne peut entrer ici s'il n'est géomètre, un entretien avec Henri Cartier-Bresson», 5 septembre 1974, Gallimard, 2008, p. 156.)

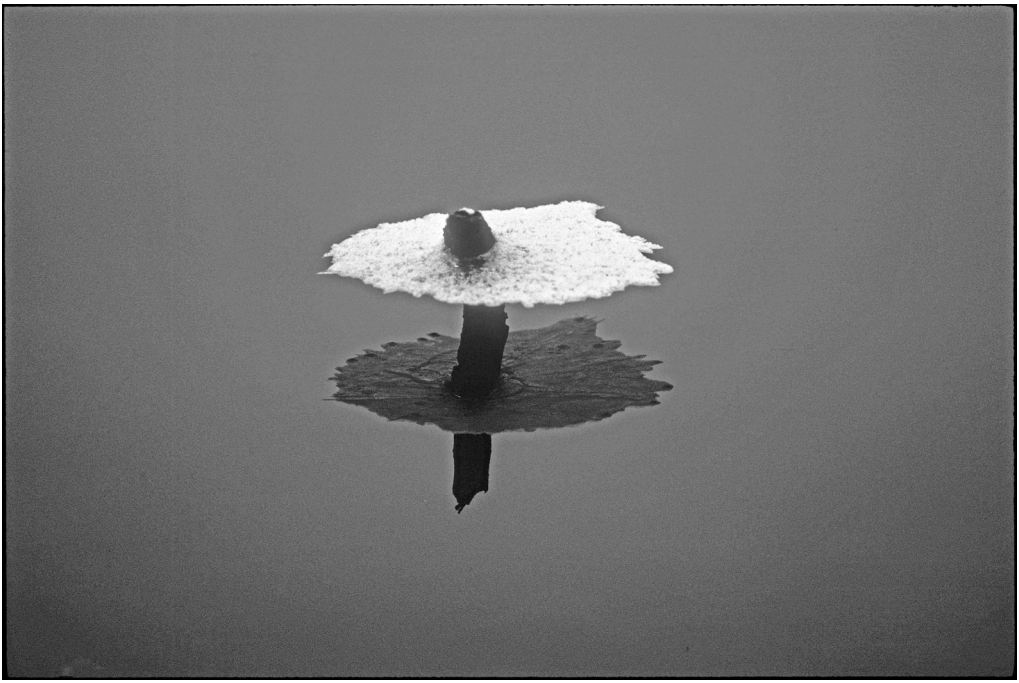


Collerette de glace 1 © Photo : Gilbert Pons

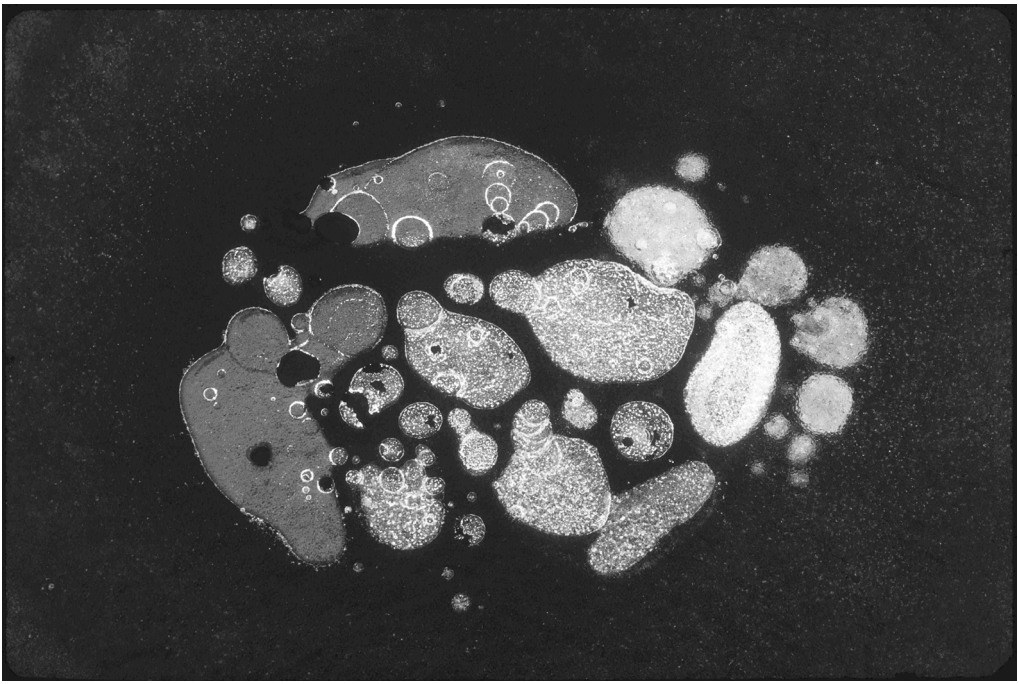
me désolait. Il a fallu que le temps s'adoucisse, que la glace commence à fondre, que choient les premiers flocons, pour que, le paysage changeant peu à peu de figure, je commence à ressentir le trouble occasionné par le surgissement d'une beauté rendue plus captivante par le danger l'accompagnant. Désormais, c'est en marchant sur des œufs qu'il me fallait progresser sur les plaques encore dures afin de fixer en noir et blanc les bulles d'air que la glace avait piégées ; il fallait que je me dépêche car elles seraient bientôt englouties. C'est même en rampant que j'ai réussi à m'approcher de certains endroits particulièrement pittoresques ; le plus périlleux était de me mettre debout en évitant les glissades et d'opérer à main levée sur un support fragile et pas très stable car je ne pouvais plus recourir à mon Gitzo. J'avoue avoir eu peur de me noyer, d'autant que les meilleurs morceaux étaient généralement les plus éloignés de la berge et qu'en cette saison nul promeneur ne fréquentait les lieux.

Les seules photographies potables montrent quelques beaux reliefs de la glace, ceux qui ont le mieux résisté à sa transformation en eau. Enserrant les branches sommitales d'un arbre submergé lors de la création du lac, couverte d'une couche de neige fraîchement tombée, une sorte de collerette, de croûte résiduelle fort mince et aux bords plus ou moins dentelés — on dirait de la porcelaine —, apporte je ne sais quoi de poétique à la grisaille liquide, en compagnie de son reflet.

© Gilbert Pons, mai 2020
- Turbulences Vidéo #108



Collerette de glace 2 © Photo : Gilbert Pons



Bulles prises dans la glace en train de fondre © Photo : Gilbert Pons

Nue

par Marielle B.

Le 17 Mai 2016, VIDEOFORMES présentait le VIDEOBAR#40 délocalisé au Musée Bargoin à Clermont-Ferrand. *Attraction rePulsion* est une performance expérimentale d'Air Food Compagny & Dersu&UzulaLabo à laquelle a fait écho Marielle Brun – une des performeuses – sous forme poétique .

Posée
tel le papillon sur les murs de sa vie
en illusion immobile pour kaléidoscope
dans le temps suspendu du rêve à tisser
en fils de soi(e) mariant la présence à l'instant

Nue
Dans la fragilité verticale de l'advenu
La sève nouvelle pour seul attribut
En nuée d'espoirs à danser
Et à condenser dans l'éphémérité du geste

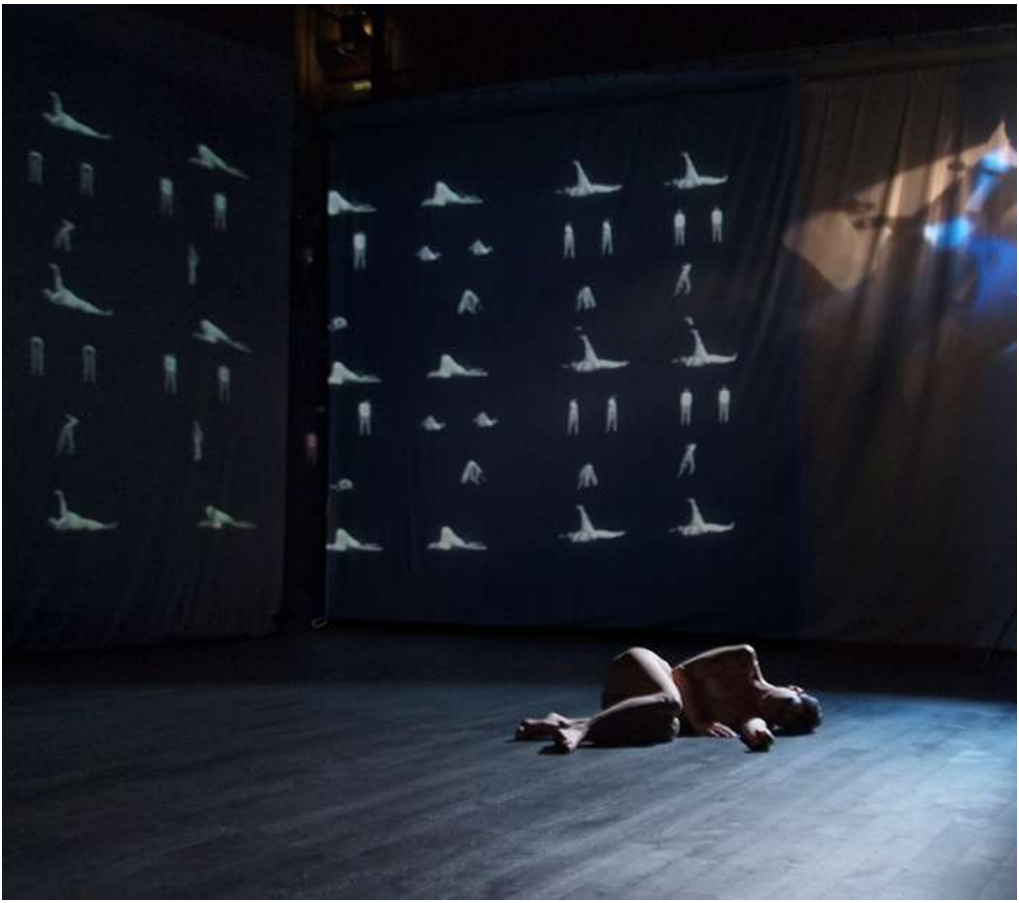
Portée
d'accords nouveaux sur la clé de sol
la géographie du corps en adagio
traversée du son sur le fleuve de l'abandon
résistant à la gravité des mémoires oubliées

Irisée
de la lumière de la pleine conscience
lune éclairant les reliefs du senti et du ressenti
pour sourdre à la faveur d'une porosité indécente
en aura délicatement (é)mouvante

Vibrante
imperceptiblement
à la croisée des regards qui embrassent
et cristallisent la transparence de l'air
en épaisseurs d'à venir à féconder

Vivante
à se rejouer du souffle tiède et de la couleur des mains
à sourire des ailes et du tracé des pieds
de l'effleurement de la peau nue à sa destinée
en ondes re-pulsées d'élans à transcender

© Marielle B.
31 mai 2016 - Turbulences Vidéo #108



© Photo : Anne-Sophie Emard

Attraction rePulsion, une performance expérimentale entre le travail chorégraphique de Sidi Graoui, dans l'improvisation, et les images d'Anne-Sophie Emard et de Pierre Levchin, sur la musique de Julia Wolfe dont le titre est « Fuel ». Danse : Marion Arnoux, Marielle Brun, Isabelle Franques, Céline Marchand, Annabelle Regnaut-Milazzo. Images inspirées des tapis Aït Khebbach, réalisés par une tribu berbère méconnue, issus des collections du Musée Bargoin.

À partir de la Performance Danse/Vidéo « Attractions/RePulsions » donnée le 17 mai 2016 au musée Bargoin à Clermont-Ferrand (musée des arts textiles). Crédit photo : Anne-Sophie Emard.

VIDEOFORMES offre aux artistes d'ici et d'ailleurs un espace d'expérimentation – résidences – et de rencontre avec le public – VIDEOBARS – dans un cadre convivial propice aux échanges. Les performances présentées sont inédites. Elles peuvent allier les arts numériques et d'autres disciplines artistiques.

Faire corps

par Geneviève Charras

Faire corps : une plongée expérimentale en eaux virtuelles, enchanteresse ! Un ensemble d'œuvres immersives et interactives, réunies pour la première fois à la Gaîté Lyrique : une exposition-expérience qui nous invite à bouger, danser, interagir.

Faire corps, de Adrien M & Claire B est une exposition-expérience qui présente différentes œuvres de la compagnie, réunies pour la première fois à la Gaîté Lyrique :

XYZT (2011-2015), son premier corpus d'œuvres,

L'ombre de la vapeur (2018), montrée pour la première fois à Paris, pièce produite par la Fondation d'entreprise Martell et adaptée pour la Gaîté Lyrique sur 500m2,

Core et Effluve (2020), deux pièces contemplatives créées pour la Gaîté Lyrique.

Accompagné d'une musique enveloppante, signée par Olivier Mellano avec les voix enchanteresses de Kyrie Kristmanson, l'émouvant parcours propose un changement de posture et d'attention à l'égard de ce qui nous entoure. Composé d'une dizaine de dispositifs, *Faire corps* forme un vaste ensemble intuitif, éblouissant et curieux, intelligent et vibrant, dans lequel nous sommes invité·e·s à entrer, à bouger, à danser, à interagir.

Nous sommes immergé·e·s dans ce monde vivant qui ne cherche qu'à changer et à se transformer à notre contact, sous l'effet de nos gestes et de nos corps en mouvement. Avançant dans la pénombre, il faut jouer avec l'ombre et la lumière, les points et les lignes, le temps et l'espace, le vrai et le faux.

Le « ravissement » en action. Abracadabra !

Il faut se prendre au jeu, être l'acteur de ses propres divagations dans cet « espace préparé » comme un piano à la John Cage ! Plonger dans des univers virtuels tantôt interactifs, comme ces parterres de pointillés lumineux que l'on foule du pied à loisir, traçant, dessinant toutes sortes d'empreintes éphémères au sol, se jouant des formes hybrides, des tracés improbables qui fuient sous nos pieds, se dérobent , se déchaînent... Merlin l'Enchanteur veille au grain, actif, guidant nos envies, nos hésitations, nos peurs de franchir le miroir et de se retrouver de l'autre côté !

On est aussi corps-écran, réfléchissant la lumière, donnant corps à ses esquisses lumineuses, volatiles, vibratiles, passantes et ludiques. On passe d'une installation à l'autre en compagnie d'un public enchanté, fasciné par ce qu'il produit: des anamorphoses, des images d'eux-même, torsadées, triturées par l'interactivité gestes-lumière, par l'inventivité aussi des postures, mouvements ou autres divagations que l'on explore et que suscite chacun des dispositifs..On perce des murs, on glisse ses mains sur un support tactile qui imprime



Faire corps © Voyez-vous / Vinciane Lebrun

nos gestes, caresses ou glissades des mains, comme sur un établi de fantaisies singulières: dessins, traces, impacts divers, magiques, magnétiques qui nous rendent vivants, présents, jamais passifs. Regarder les facéties des autres faisant aussi partie du jeu!

Des vitrines renferment des objets ludiques en verre qui absorbent lettres, chaînettes de formules magiques abracadabrantesques!

C'est jouissif et impulsif, digne d'une galerie-palais des glaces où l'on se prend à danser, se mouvoir pour des sollicitations sensitives et plastiques variées et fort esthétiques. Une plongée sur ce petit peuple qui s'agite sous nos yeux éberlués s'impose, le temps d'un spectacle improvisé, joué par des acteurs curieux et participatifs, friands de sensations et de découvertes fertiles;

On en revient, on en ressort éprouvé et satisfait d'avoir participé à l'élaboration d'un monde enchanté, en noir et blanc, sobre et pourtant si virtuose et sophistiqué en matière de technologies nouvelles. Une fois de plus, la danse trace des mondes nouveaux, des territoires d'investigation qu'elle seule sait inventer, deviner, en prospective, de l'avant et vers des interrogations prolixes signées de ses deux fils et filles prodigues de l'icône animée : Claire B et Adrien M ...

© Geneviève Charras - Turbulences Vidéo #108

VIDEO**FORMES** 2021

Festival : 18 > 21 mars
Expositions/Exhibitions : 18 mars > 4 avril

Turbulences Vidéo #108 > Juillet 2020 / Portrait d'artiste : Phyllis Baldino