



GOLNAZ BEHRGUZNIYA
Logo

Turbulences Vidéo

revue trimestrielle #110 - Janvier 2021



Turbulences Vidéo

revue trimestrielle #110 - Janvier 2021

Turbulences Vidéo #110 • Premier trimestre 2021

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

Ont collaboré à ce numéro : Golnaz Behrouznia, Alain Bourges, Geneviève Charras, Edith Doove, Jean-Paul Fargier, Philippe Franck, Alessio Galbiati Gilbert Pons, Stephen Sarrazin, Florian Schönerstedt, Gabriel Soucheyre, J. Scott Statton, Yanguy Zhang.

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

Coordination & mise en page : Éric André-Freydefont, Coralie Fonlupt

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 #110 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •

La revue Turbulences Vidéo #110 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. *Observations Post-Viventerm / Notes et prélèvements 2* © Golnaz Behrouznia

2. *Blind*, performance © Francesca Fini



CULTURE CONFINÉE, pourquoi ?

La culture serait-elle porteuse du virus, contagieuse au point de mettre notre société en danger ? Ou bien serait-elle porteuse de visions différentes tout aussi dangereuses ?

Cette image, qui a pu en amuser plus d'un - au début - reflète malheureusement l'état d'abandon du secteur culturel¹ : depuis le 16 mars, les acteurs culturels sont administrativement paralysés, leurs publics privés de (presque) tout. A l'opposé les grands magasins sont bondés.

© Gabriel Soucheyre Turbulences Vidéo #110

1 - 15 décembre 2020 : Rassemblement pour défendre le secteur culturel et obtenir une assouplissement des règles sanitaires. L'affiche en place a été posée le 10 mars 2020

CULTURE LOCKDOWN, why?

Could culture carry the virus, be contagious to the point of endangering our society? Or would it carry different visions that are just as dangerous?

This image, which may have amused many - at first - unfortunately reflects the state of abandonment of the cultural sector¹: since March 16, cultural actors have been administratively paralyzed, their audiences deprived of (almost) everything. On the other hand, department stores are overcrowded.

© Gabriel Soucheyre Turbulences Vidéo #110

1 - December 15, 2020 : Demonstration to support the cultural sector and ease Covid regulations. The poster on the building was put up on March 10, 2020.

VIDEOFORMES

36th INTERNATIONAL DIGITAL ARTS FESTIVAL

2021



FESTIVAL ::: MARCH 18 > 21

EXHIBITIONS ::: MARCH 18 > APRIL 04

C L E R M O N T - F E R R A N D

© Visuel & Animation RA 2020 : Francesca Fini



1. **Install** the Artivive app



2. **Find** artworks marked with the Artivive icon



3. **View** the artwork through your smartphone

sommaire #110

/// Chroniques en mouvement ///

Des noms, des noms ! - par Jean-Paul Fargier (p.7)

L'E-Science de l'Art : rencontre avec Elena Knox - par Stephen Sarrazin & Yangyu Zhang (p.17) FR/EN

Adio, Aldo Tambellini - par Jean-Paul Fargier (p.29)

Résidence d'artiste : Florian Schönerstedt - par Florian Schönerstedt (p.32)

Vol Direct (Virtuel) pour Casablanca - par Jean-Paul Fargier (p.38)

Écritures Transesthétiques. Conversation avec Alexandre Castant - par Philippe Franck (p.42)

Celiberty Cafe à l'intersection des avant-gardes - par Philippe Franck (p.51)

/// Portrait d'artiste : Francesca Fini ///

Entretien avec Francesca Fini - propos recueillis par Gabriel Soucheyre (p.58) FR/EN

L'image perturbante. Entretien avec Francesca Fini - propos recueillis par Alessio Galbiati (p.66) FR/EN

Optimiser le travail - propos recueillis par J.Scott Stratton (p.76) FR/EN

Francesca Fini : Une performance en réseau - propos recueillis par Ellie Isaacs (p.82) FR/EN

Portrait Vidéo - par Gabriel Soucheyre (p.88)

/// Sur le fond ///

The Knick - Alain Bourges (p.89)

Visage, gueules et autres bobines. Brèves remarques sur le portrait en photographie - Gilbert Pons (p.96)

Observation Post-Vivantem - Glnaz Behrouznia (p.108)

/// Les œuvres en scène ///

Festival MUSICA 2020 - Geneviève Charras (p.114)

Nature vive. un film de Hantu (weber + delsaux), 2020 - Edith Doove (p.118) FR/EN

/// GESTE

Retours sur un acte à la chapelle de l'Oratoire - (p.124)

Des noms, des noms !

par Jean-Paul Fargier

Au menu de cette chronique, une pièce de théâtre, un roman. Dans lesquels l'intervention de la vidéo a son importance – c'est pour cela que je me permets d'en parler *ici*.

Qui a tué mon père – d'Édouard Louis, joué par l'auteur, seul en scène, au Théâtre des Abbesses, à Paris, pendant le Festival d'Automne, dans une mise en scène de Thomas Ostermeier. *Comédies françaises* – d'Éric Reinhardt, 476 pages, éd. Gallimard, que je suis allé acheter à ma librairie de Bagnols/Cèze juste avant d'entamer le second confinement.

Deux histoires de père, un tué, l'autre qui tue. Autre raison, outre leur innervation vidéo, de rapprocher cette tragédie et cette comédie, qui se dressent en accusateurs.

Ce sont deux brûlots, qui clament des noms. Des noms de tueurs. Tueurs, dans les deux cas, politiques, de hauts rangs : ministres, présidents (de la République, PDG de Groupe industriel). Deux actes d'accusation, qui stipulent qu'il faut *dire les noms* des coupables. Et les dire sur la scène de l'art, avec le porte-voix de l'art. Sinon à quoi bon écrire, filmer, peindre, jouer. Deux condamnations avec exécution immédiate. Imprescriptible.

Accomplie par des mots, des images. Châtiment exemplaire.

Qui a tué mon père : ce n'est pas une question. Sans point d'interrogation, la phrase est une annonce : je vais vous dire *qui* a tué mon père. Le point d'interrogation édulcorerait les culpabilités, laisserait de la place au doute. Non. Assez finassé, c'est bon pour la presse, la télé, ça. Toujours une porte de sortie, avec les médias. Sur scène : fini les échappatoires. Des affirmations. Des noms, et surtout des visages. Des images, donc.

TRAGÉDIE

Regardez cette photo que j'ai prise pendant les applaudissements. L'acteur (et auteur) du texte salue le public enthousiaste, soufflé par sa double audace.

Derrière lui, sur un fil, les photos des fauteurs de mort qu'il vient de dénoncer, les coupables (et pas seulement responsables) qu'il vient d'épingler, de suspendre à ce fil d'infamie, avec des pinces



Qui a tué mon père, Edouard Louis / Thomas Ostermeier, Théâtre de la ville, Paris © Photo : JP Fargier

à linge (sale). De droite à gauche : Jacques Chirac, Xavier Bertrand, Nicolas Sarkozy, François Hollande, Myriam El Khomri et Emmanuel Macron. Si vous vous demandez ce qu'est le truc qui pendouille, entre Bertrand et Sarkozy, c'est un chapelet de saucisses, symbole de la malbouffe, qui empoisonne à bon marché les travailleurs fauchés. Et la forme rouge sang, juste avant Macron ? Les poumons tuméfiés du père. Dont les heures de gloire viennent de nous être contées par son fils, mais *en même temps* l'engrenage qui précipite sa déchéance, jusqu'à la mort.

Six images, six petites images, installées les unes après les autres, à mesure que le fils précise le degré de responsabilité de chacun de ces hauts personnages dans le décès du père. Les lois qu'ils ont élaborées, signées, ont contribué à res-

treindre, après un accident du travail (il a eu le dos brisé par une charge trop lourde), le périmètre de vie du défunt, jusqu'à l'asphyxier.

« Hollande, Valls et El Khomri t'ont asphyxié. »

La sentence tombe en conclusion de la description des effets de la Loi Travail sur les conditions de vie de cet ouvrier obligé de travailler malgré un rétablissement inachevé, une santé médiocre.

« Cette loi facilite les licenciements et permet aux entreprises de faire travailler les salariés plusieurs heures de plus par semaine, en plus de ce qu'ils travaillent déjà. L'entreprise pour laquelle tu balaies les rues pouvait te demander de balayer encore plus. Ton état de santé aujourd'hui, tes difficultés à te déplacer, tes difficultés à respirer, ton incapacité à vivre sans l'assistance d'une machine viennent en grande partie d'une vie à faire

des mouvements automatiques à l'usine, puis à te pencher huit heures de suite tous les jours pour balayer les rues, pour balayer les ordures des autres. »

Je recopie ces mots dans le livre dont est issu le spectacle. Livre que je n'avais pas lu, et dont j'ai découvert, en l'entendant prononcé sur une scène, par l'auteur lui-même, prononcé presque à mi-voix, sans jamais hausser le ton comme le ferait un acteur, juste égrainé phrase après phrase, la violence.

La violence des mots reçus, entendus, vient de leur chuchotement. De la rage de l'écriture qui les accumule, les rassemble, les projette, les pose là devant nous sur la scène comme sur la page. Pas besoin de crier, il suffit de dire. De décrire. De nommer.

« L'histoire de ta souffrance porte des noms. L'histoire de ta vie est l'histoire de ces personnes qui se sont succédé pour t'abattre. L'histoire de ton corps est l'histoire de ces noms qui se sont succédé pour le détruire. L'histoire de ton corps accuse l'histoire politique. »

Lire ces mots, et d'autres, dans le livre, qui accusent d'autres dirigeants politiques nommément, est déjà assez violent, mais les entendre proférer par leur auteur sur une scène l'est plus encore, extrêmement.

Lire qu' *« en mars 2006, le gouvernement de Jacques Chirac, président de la France pendant douze ans, et son ministre de la Santé Xavier Bertrand, ont annoncé que des dizaines de médicaments ne seraient plus remboursés par l'État, dont, en grande partie, des médicaments contre les troubles digestifs... »*, suivi de cette conclusion irréfutable : *« Jacques Chirac et Xavier Bertrand te détruisaient les intestins »*, oui c'est fort, c'est dévastateur.

Lire ensuite, dans le livre *Qui a tué mon père*, page 70, qu' *« en 2007, Nicolas Sarkozy, candidat*

à l'élection présidentielle, mène une campagne contre celles et ceux qu'il appelle les assistés, et qui selon lui, volent l'argent de la société française parce qu'ils ne travaillent pas », suivi de cette conclusion : *« ce genre d'humiliation venue des dominants te fait ployer le dos encore plus »*, c'est fort, c'est violent.

Puis : *« En 2009, le gouvernement de Nicolas Sarkozy et son complice Martin Hirsch remplacent le RMI, un revenu minimum versé par l'État français aux personnes sans travail par le RSA. Tu touchais le RMI depuis que tu ne pouvais plus travailler. Le passage du RMI au RSA visait à favoriser le retour à l'emploi, comme le disait ce gouvernement. La vérité, c'était que dorénavant tu étais harcelé par l'État pour reprendre le travail, malgré ta santé désastreuse, malgré ce que l'usine t'avait fait. Si tu n'acceptais pas le travail qu'on te proposait, ou plutôt qu'on t'imposait, tu allais perdre ton droit aux aides sociales. On ne te proposait que des emplois à mi-temps, épuisants, physiques, dans la grande ville à quarante kilomètres de chez nous. Au bout d'un certain temps, pourtant, tu as été obligé d'accepter un travail de balayeur pour sept cent euros par mois, penché toute la journée à ramasser les ordures des autres, penché, alors que ton dos était détruit. Nicolas Sarkozy et Martin Hirsch te broyaient le dos. »* Ces mots crépitent sur la page, secs, justes et violents, oui.

Et après toutes ces accusations, précises, datées, factuelles, cette antienne vient enfoncer le clou : *« Pourquoi est-ce qu'on ne dit jamais ces noms dans une biographie ? »*

Au fur et à mesure des rappels des méfaits infligés par les lois calculées par ceux qui les édictent, nominalement désignés, la violence s'amplifie, se justifie. Indignation admirable contre un engrenage inéluctable, qui contraint un homme à s'effacer, à disparaître, un père. Qu'il s'agit de venger. Avec les moyens implacables du Théâtre.



Qui a tué mon père, Edouard Louis / Thomas Ostermeier, Théâtre de la ville, Paris © Photo : Jean-Louis Fernandez

« Ces noms que je prononce depuis tout à l'heure (...) je refuse qu'ils soient oubliés. Je veux qu'il soient connus maintenant et pour toujours, partout, au Laos, en Sibérie et en Chine, au Congo, en Amérique, partout à travers les océans, à l'intérieur de tous les continents, au-delà de toutes les frontières.

Je veux que ces noms deviennent aussi inoubliables qu'Adolphe Thiers, que Richard III de Shakespeare ou que Jack l'Éventreur.

Je veux faire entrer leurs noms dans l'Histoire par vengeance. »

Ces mots sont soufflants. Époustouffants. En les lisant, ils m'auraient à coup sûr fait frissonner d'adhésion, d'approbation, d'émotion (et il y en a d'autres sur Macron, pas non plus piqués des hannetons). Mais il me semble que les recevoir, ces mots, au théâtre pour la première fois, lancés depuis une scène par leur auteur même, propulsés sur la rampe de lancement d'un portrait affiché, visualisant la cible visée sans ambiguïté, leur confère un impact encore plus grand. Les images

multiplient la force des mots, absolutisent leur violence. Pourquoi ou plutôt comment ?

La violence des images sourdes, de leur petitesse. Du milieu de la salle, elles ne sont guères plus grandes qu'un timbre poste. Mais voilà : il fallait ce timbre, collé par l'auteur sur ses mots, pour affranchir l'expédition : l'image réalise la présence sur scène du *Qui* – posé dès le titre. Le *Qui* tueur a un visage. L'assassin ne peut se dérober. Alors que le tué, le père, à qui s'adresse le fils tout au long de son monologue, est réduit à un manteau vide, abandonné dans un fauteuil. Absent forcément absent. Forme vide, morte, à venger. À venger par la nomination et la présentification. Doublement. Avec des mots, avec des images. Des mots presque chuchotés. Et des images miniatures. Choix génial de la mise en scène.

Elles sont toutes petites, minuscules, ces images de présidents et de ministres. Alors qu'elles auraient pu être projetées sur l'écran qui occupe tout le fond de scène, et devenir immenses, comme toutes les autres images qui défilent sur cet écran depuis le début de la pièce. Des images de routes,



Qui a tué mon père, Edouard Louis / Thomas Ostermeier, Théâtre de la ville, Paris © Photo : Jean-Louis Fernandez

d'autoroutes, de champs, de *chemins de terre*, de rues, de magasins, de terrils aussi. Des photos de familles également : le père travesti (en femme, comme ça se fait pendant les carnivals dans le Nord), l'enfant très jeune. Images vidéo qui constituent le seul décor de la pièce, avec le fauteuil du père, la table de travail du fils, et trois micros : un devant la table, un devant le fauteuil, et un plan au milieu, à l'avant-scène.

Trois micros, deux sortes d'images (les grandes en vidéo, les petites en photo) : simplicité radicale, riche en conséquences émotionnelles. Toute la mise en scène d'Ostermeier (et la dramaturgie d'Elsa Leroy et de Florian Borchmeyer) est tramée par ces positions (des porte-voix, les micros) et oppositions (des porte-images, écran puis fil). La mise en scène revient à régler, dynamiquement, symboliquement, les déplacements d'un micro à un autre pendant une heure, pendant tout le récit des moments heureux ou malheureux de la vie d'un homme, et de sa famille, dans le Nord de la France, région incarnée par des images banales,

ordinaires, inévitables, écrasantes. Le narrateur (mais aussi chanteur, danseur), en ne cessant de se mouvoir d'un point à l'autre de l'espace scénique, matérialise avec son corps la lutte que ses mots mènent contre la puissance d'un Réel écrasant, représenté par le défilement Vidéo. Puis, au dernier moment, pendant *le dernier quart d'heure*, quand advient l'acte d'accusation, quand se perpète la vengeance, la mise en scène bascule dans un *coup de théâtre*. L'écran s'éteint, adieu les images écrasantes, les grandes images vidéo. L'auteur/acteur/vengeur se cantonne au centre de la scène, pour brandir des vignettes : il les tient littéralement dans ses mains. Il fallait que ces portraits soient petits pour que le protagoniste puisse les épingleur lui-même, que ce soient des images qu'il puisse manipuler. Projetées, elles lui auraient échappé. Elles se seraient soustraites à son action, à l'acte de nommer.



Qui a tué mon père, Edouard Louis / Thomas Ostermeier, Théâtre de la ville, Paris © Photo : Jean-Louis Fernandez

COMÉDIE

Éric Reinhardt a choisi le roman pour nommer les responsables d'un désastre technologique qui a privé la France de l'invention d'internet. À la place de quoi nous avons eu le minitel. Alors qu'un ingénieur génial, Louis Pouzin, venait de mettre au point le système de datagramme qui permet la transmission, dans le réseau informatique, de paquets d'information, par un procédé que les chercheurs américains n'avaient pas encore trouvé, les crédits alloués à sa recherche furent coupés brutalement. Par qui ?

Dans *Comédies françaises*, la question du *Qui* ne cesse d'être posée, modulée, égrainée, étirée, répétée, façon de moudre de la fiction, d'allonger le suspense, avant qu'une réponse brutale finisse par tomber, page 248, à peu près au milieu de ce livre (qui en compte 477).

« *C'est Valéry Giscard d'Estaing, à peine élu, qui avait pris la décision de réorienter la politique de la France en matière de télécommunications, mais conseillé par qui ? dans quel but ? motivé par*

quel objectif ? L'intérêt de la France ? L'intérêt de la France ou d'obscurs intérêts personnels ? Ce n'est pas une question intéressante, ça, franchement ? écrivait Dimitri, à toute vitesse, dans son carnet à spirales, en terrasse de l'Apollo, le visage exposé au doux soleil d'avril. »

La question et la réponse passent, littérairement, par un personnage, qui est mis en scène avec toutes les ressources de la narration romanesque : accumulation de notes d'ambiance, de détails. « *Dimitri porta le verre de Perrier tranche à ses lèvres.* »

Ce genre de détail est, dans un roman, l'équivalent d'éléments de décor sur une scène de théâtre. Il sert d'aura, de support, de piédestal à ce qui compte vraiment : les mots, les paroles dites. Et le verre de Perrier permet de relancer la mise à la question, après une pause, un silence. « *Qu'arrive-t-il à un homme de pouvoir quand il se rend coupable, à l'égard de son pays, d'une faute irréparable ?* » Là, on est page 258.

Il faudra attendre encore plus de vingt pages pour que des noms puissent être énoncés. Mais

pas encore celui du coupable (qui a soufflé au Président nouvellement élu de changer de politique en matière de télécommunication) mais ceux des exécutants administratifs de la mesure. Patience. Il y a des règles : on nage en plein *Whodunit* ?

Page 276 : « *Maurice Allègre se souviendrait de cet appel toute sa vie, avait dit Maurice Allègre à Dimitri. C'était en octobre 1973. Il se trouvait dans son bureau de la Délégation générale à l'informatique, rue du Cherche-Midi, et il avait reçu un coup de téléphone de Jacques Dondoux, le directeur du CNET (Centre national d'études des télécommunications)... Ecoute Maurice, lui dit Jacques Dondoux. J'ai une mauvaise nouvelle. Finalement, on ne va pas prendre Cyclades. On laisse tomber, c'est la décision qu'on a prise. Il n'y a rien à faire, j'ai tout essayé. Je suis désolé.*

Foudroisement.

Cyclades, c'était le projet pilote de réseau de transmissions de données qu'avait conçu Louis Pouzin dans un laboratoire de l'Institut de recherche en informatique et automatique (l'IRIA) à Rocquencourt, sous l'égide de la Délégation générale de l'informatique que dirigeait Maurice Allègre. »

La progression à pas de fourmis vers le dévoilement du Nom du coupable est fascinante. On progresse (Dimitri progresse) en se faulant de Direction en Délégation et de centre d'études en centre de gestion, qui constitue le tissu de l'Administration de l'état en France. Éric Reinhardt, qui a mené cette enquête suite à la lecture d'un article paru dans une revue anglaise, la donne à mener à son héros, Dimitri, qui se débat entre ses obsessions amoureuses, ses fantasmes sexuels et ses projets d'écriture romanesque (il rêve, entre autres, de romancer les relations de Max Ernst et de Jackson Pollock à NY autour de la naissance du *dripping*, technique montrée par Ernst à Pollock, avec laquelle celui-ci renversera la suprématie des

européens dans l'art, prélude à d'autres défaites, en informatique en particulier). Il faut traverser une forêt d'aventures diverses et passionnantes avant de parvenir à l'arbre recherché, l'arbre de la connaissance, l'arbre du Nom. Qui va commencer à briller, en toutes lettres, page 285. On approche.

Mais d'abord il faut répéter l'intérêt capital de *l'invention décapitée*.

« *Maurice Allègre, quand il avait reçu cet appel lui annonçant les funérailles de Cyclades, était alors tout à fait convaincu du caractère révolutionnaire des travaux de Louis Pouzin, et de la place éminente que ce dernier avait conquise, au plan mondial, sur cette question cruciale et émergente des transmissions de données, même si personne, à l'époque, en France comme aux Etats-Unis, soyons honnêtes, n'était encore en mesure de se représenter précisément ce sur quoi ni quand ces recherches allaient finir par déboucher, à savoir Internet tel que nous le connaissons aujourd'hui.* » (p.277-278)

Et voici enfin, page 285 donc, le Nom attendu, lâché.

« *Sous la pression de l'intense lobbying de la CGE d'Ambroise Roux (nous y reviendrons), Valéry Giscard d'Estaing, à peine élu, allait dissoudre le Plan Calcul et la Délégation générale à l'informatique, ce qui aurait pour conséquence l'asphyxie budgétaire des recherches menées par Louis Pouzin dans son laboratoire de l'IRIA de Rocquencourt.* »

Mais dans quel intérêt, Ambroise Roux agit-il ainsi ? Dimitri se le fait expliquer par Maurice Allègre et par Louis Pouzin lui-même, qu'il rencontre, car ces gens-là vivent encore. Pouzin est né en 1931. Allègre en 1933. Taper leurs noms sur Google, si vous en doutez. Les informations rapportées par l'auteur de *Comédies Françaises* sont presque toutes là, dans un fouillis de précisions assez inextricables, mais il fallait bien sûr un talent de roman-

cier pour les rendre accessibles, compréhensibles et surtout les ériger en pièces d'un procès contre la bêtise lâche d'une part de l'Administration d'une part et contre la cupidité d'un grand patron qui défend aveuglément les intérêts de son groupe et à travers eux les siens. En se fichant sans scrupule des intérêts de la France.

« *Si Valéry Giscard d'Estain ne s'était pas laissé gouverner par Ambroise Roux, Unidata serait peut-être devenu aussi puissant, face aux firmes américaines, qu'Airbus l'est aujourd'hui face à Boeing ? Et le réseau Cyclades aurait peut-être donné naissance, en France, à Internet ? avait demandé Dimitri à Louis Pouzin et à Maurice Allègre.* » Ceci écrit page 314. Et suivi d'une avalanche d'explications démontrant que oui, en effet, sans la pression d'Ambroise Roux sur le président de la république qu'il avait contribué à faire élire en soutenant financièrement sa campagne, Internet aurait été inventé en France. Cocorico ? Non, car l'avanie est pitoyable, n'incite pas à rire mais plutôt à citer à comparaître le coupable. Et cela se fait, en termes romanesques (toute guerre est une question de formes) page 345.

« *C'est cool, la vie avait pensé Dimitri en écoutant Maurice Allègre.*

Ambroise, je t'attribue solennellement la paternité de la mise à mort des débuts d'Internet sur le territoire français, ainsi que la dissolution surprise, à des fins purement personnelles, du consortium européen Unidata, qui aurait pu devenir l'Airbus de l'informatique. »

Dévoiler le Nom c'est désigner un père, le père du pire pour la France, pour l'Europe mais pas du pire pour lui-même évidemment.

Comédies françaises dévoile minutieusement les raisons pour lesquelles le PDG de la CGE s'est acharné sur une découverte menaçant ses intérêts et ses croyances. Il croit à la communication de données en ligne directe, par fil téléphonique, d'un

point A à un point B, parce qu'il a le quasi monopole du matériel qu'utilise France Télécoms et qu'il fait grassement payer à l'État ses fournitures. Si la circulation des données passait par le réseau informatique selon la technique révolutionnaire du datagramme, inventé par Louis Pouzin, qui permet de décomposer un message en paquets de données et de le faire circuler fragmenté, de façon anarchique, par tous les chemins possibles disponibles dans le réseau à un instant T puis de le recomposer miraculeusement à l'arrivée, les commutateurs téléphoniques, apanage de la CGE, auraient perdu beaucoup de leur valeur. La différence entre ces deux techniques est très bien exposée pendant des pages et des pages, ainsi que les manœuvres du diabolique Ambroise Roux qui passait pour un génie auprès des politiques et des industriels de son temps. Il a le « *plus gros salaire* » de France, savez-vous, respect. Il a inventé le « *capitalisme d'influence* », respect !

Jusqu'à cette sentence qui clôt le chapitre 14 : « *Le vrai génie, dans cette histoire, c'est Louis Pouzin, pas Ambroise Roux.* » On est là page 352. Il en reste 120 avant la fin du livre. Que peut-il bien se passer maintenant que le récit a atteint son but apparent : livré le nom du coupable du crime ? Lui infliger une peine, exécuter une condamnation. Le tuer symboliquement. Mais comment ? Par les moyens de la littérature. Ambroise Roux est mort en 1999. Rien ne servirait d'épingler Roux sur une corde d'infamie, comme procède Edouard Louis envers les responsables, tous encore vivants, de la mort de son père. La vengeance sera, pour Dimitri, de se rendre sur sa tombe, à Trégastel. De visiter sa maison, où le fortuné patron passait trois mois par an. Curiosité de romancier, essentielle, par laquelle on peut trouver fortuitement le *détail qui tue*. Et le détail qui tue sera *une vidéo*, découverte au fin fond de la Bretagne.



L'homme abandonné enfant dans un port (fait divers suédois) © Photo : Jean-Louis Fernandez

Couronnement d'une stratégie punitive, cette vidéo surgira presque au terme de ces 120 pages, pendant lesquelles la comédie est à son comble.

Dimitri commencera par demander à être reçu par le fils d'Ambroise Roux, et par le président Giscard d'Estaing. Le premier refusera, le second aussi, en s'arrangeant en sus pour faire virer de l'AFP l'importun journaliste, dont les lettres sont des chefs d'œuvre d'insolence. Finalement l'idée de visiter, avec sa fiancée Pauline, la maison d'Ambroise en Bretagne, s'impose faute de mieux. Arrivés à Plougastel, ils commencent par jeter un œil sur sa tombe. Stupéfaction (feinte) devant cette « *Pierre tombale aride et désertique, aux jardinières nanties d'arbustes morts et desséchées, où personne, de toute évidence, n'était venu se recueillir depuis des années.* » Ben dis donc...

Petit début de vengeance, ce simple constat. Sic transit gloria mundi.

« *Pauline et Dimitri regardaient le désolant tombeau de l'industriel le plus influent de la seconde moitié du XXe siècle, patron le mieux payé de*

France pendant des décennies, écouté avec intérêt, et parfois avec servilité, par trois présidents de la République successifs, et voilà à quoi tout cela avait abouti, à ce sinistre spectacle. »

Et là, coup de chance, une femme s'approche et interroge Dimitri, qui déclare être un admirateur du Grand Patron. « *Vous admirez Ambroise Roux ?! Mais allez voir sa fille, alors. Elle est là, je l'ai vue hier ! Elle est très sympathique Véronique, un peu fofolle, très rigolote, elle va adorer vous parler de son père.* » Et sur le champ elle donne à Dimitri le 06 de Véronique. La suite est un enchaînement d'événements délectables. Dimitri et Pauline sont invités à prendre le thé. Ils amènent des petits gâteaux. Véronique (qui ressemble à Véronique Sanson) et son mari un rien gâcheur guindé, se mettent en quatre pour faire les honneurs du havre dans lequel venait se réfugier trois mois par an le fameux PDG. « *Mon père a toujours pris beaucoup de vacances, mais il passait la moitié de ses journées à travailler.* » Etc... « *C'était un homme très simple, dit le mari. Pas du tout un homme de luxe*

ou je ne sais quoi. » Dans le bureau qui fait face à la mer, Dimitri s'assoit dans le fauteuil. « *C'était précisément pour ça qu'il était parti en quête de cette maison : pour découvrir par ses propres yeux ce qu'Ambroise Roux regardait quand il était assis à sa table de travail, et qu'il méditait ses grandes décisions.* » Panorama grandiose.

Les commentaires de Dimitri hésitent entre empathie et ironie. « *Dans le fond, il avait été un grand contemplatif. Jeff Bezos contemple-t-il la mer ? Ce n'est pas sûr.* »

Comme si tout à coup, le roman changeait de cible. Comme si c'était maintenant, aujourd'hui, la toute puissance américaine qu'il fallait dénoncer. Virage pris quelques pages plus tôt avec l'apparition de deux vidéos !

Quelques heures avant de visiter la maison d'Ambroise Roux, Pauline et Dimitri découvrent le Musée des Télécommunications de Pleumeur-Bodou, distant seulement de quelques kilomètres de Plougastel. Au cœur du dispositif muséal (financé par Orange), les vidéos diffusent un récit falsificateur de l'invention d'Internet, « *outrageant non seulement pour la vérité des faits mais aussi pour la personne et les apports scientifiques de Louis Pouzin, purement et simplement passés sous silence.* » L'invention d'Internet est laissée aux américains. Le récit de son invention « *ne met en scène quasiment que des Américains. Il est faux par omission, et parcellaire.* »

« *On ne dit pas, s'indigne Dimitri, que la technologie américaine d'Arpanet était poussive, surannée, dans un cul-de-sac, et que c'est du jour où ils ont pu récupérer le datagramme de Louis Pouzin abandonné par les Français que le réseau américain a pu prendre son essor, et qu'Internet a été créé. Et ce récit officiel écrit par les Américains est ici servilement relayé par Orange.* »

Il fallait bien un roman de près de 500 pages, drôle et implacable, habile et vindicatif, pour

restituer dans l'Histoire « *la mise à mort du datagramme, plaçant de facto les Français sous la domination américaine* ». Crime imprescriptible d'un homme nommé Ambroise Roux.

Alors, pour finir, entrons à notre tour, au-delà de ce roman vengeur, dans la ronde des réparations symboliques. Regardons ces deux images. Louis Pouzin, cheveux longs, années 70, au moment de ses recherches à l'RIA. Et le schéma de son datagramme. Beau comme une explosion de bits ! Comme l'équivalent numérique de l'Origine du Monde. Merveilleux : le datagramme écarte les cuisses comme un modèle de Courbet !

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #110

L' E-Science

de l'Art

rencontre avec Elena Knox

propos recueillis par Stephen Sarrazin & Yangyu Zhang

L'artiste Australienne Elena Knox se démarque au sein de la scène actuelle d'art contemporain. Elle cherche à jouer un rôle important dans la réconciliation entre les institutions de pratiques reconnues (y compris celles qui ont un lien établi avec le media art) et la robotique et l'IA. Elle est arrivée à accomplir ceci en conceptualisant une thématique de l'accompagnement, qui résonne particulièrement cette année, ainsi qu'en développant un travail narratif autour de la technologie qui se déplace de l'interactif vers l'inclusif.

Une autre caractéristique qui la distingue tient à son choix de demeurer à Tokyo. Comme elle l'explique, une bourse de recherche l'amena au Japon, où elle forgea de nombreuses collaborations. Mais plus encore, Ms Knox a fait le choix d'être une artiste contemporaine internationale installée à Tokyo. On en compte peu. Les raisons derrière ce choix sont abordées dans notre échange. Enfin, elle est désormais représentée par la galerie Anomaly, à Tokyo, qui compte également le collectif Chim Pom parmi ses artistes, et dont les - expositions de la galerie - peinent cependant à convaincre. Au cours des deux dernières années,

[Elena Knox and Androids at the Door](#) [Interview with media artist Elena Knox.](#)

Australian artist Elena Knox stands out in the current contemporary art scene in a number of ways. She is a key figure at work in reconciling traditional art institutions, including those receptive to media art and feminist practices, with AI and robotics. She has achieved this by conceptualizing a theme of companionship that speaks with intent to the current moment as well as developing a tech narrative that moves beyond the interactive and brings us to the inclusive.



*Elena Knox and Katsumi Watanabe, Omikuji, 2017, networked robotic installation, robot by Ikegami Lab and Ishiguro Lab
© Photo : Courtesy of Elena Knox*

son travail a été montré au Musée Mori à Tokyo, à la Triennale d'art contemporain de Yokohama, et à la Biennale d'Art de Bangkok (BAB).

1- Qu'est-ce qui vous a amené au Japon et pourquoi y êtes vous restée ?

Je suis venue au Japon en 2016 après avoir obtenu une bourse nationale de recherche de la Japan Society pour la promotion de la science. Elle invite des universitaires internationaux qui sont par la suite rattachés à des lieux de recherches à travers le pays. Je crois que c'est la première fois que cette bourse fut attribuée à une artiste.

Alors que cette bourse d'une durée de deux ans tirait à sa fin, j'avais déjà entrepris des projets importants avec des musées Japonais et l'université qui m'accueillait, Waseda, m'invita à y rester plus longtemps. J'y ai travaillé sur plusieurs projets puis je suis devenue une artiste à plein temps ainsi que chercheuse adjointe à Waseda. Je suis ainsi toujours à Tokyo où la vie devient plus occupée.

2- Pensez-vous que l'IA et la robotique ont contribué au champ de l'art ?

Another atypical characteristic has to do with choosing to remain in Tokyo. As she explains, a research grant brought her to Japan, where she developed a number of key collaborations. But more significantly, Ms Knox has seemingly made the choice to be an international contemporary artist based in Tokyo, of which there are very few. The reasons for this are developed in our conversation. Finally, she got gallery representation at Anomaly, a Tokyo venue which also has the noted collective Chim Pom among its roster of artists. In the last two years, her work has been shown at the Mori Museum in Tokyo, at the Yokohama Triennale and is currently on display at the Bangkok Art Biennale (BAB).

1- What brought you to Japan and what kept you here ?

I came to Japan in 2016 on a national science scholarship program. It's called the Japan Society for the Promotion of Science, and it brings select scholars from overseas to attach to research facili-



Elena Knox © Photo : Lindsay Webb

Je suppose que dans le cycle de la vie qui copie l'art qui copie la vie, c'est un phénomène de plus auquel réfléchir à travers un prisme plus concentré. En tant que sujets, elles ont des dimensions sociales, économiques et éthiques. Pour le public en particulier, l'esthétique futuriste souvent utilisée par les artistes qui travaillent dans ce champ invite à considérer l'avènement de changements sociaux, nos capacités (ou non) en tant qu'humains et les choix que nous devons faire de façon collective maintenant, face à cette intersection. Et si nous admettons que l'art serait une expression créative, vous pouvez utiliser l'IA et la robotique en tant qu'outils, plateformes, ou performeurs. Elles sont très différentes cependant l'une de l'autre, la matérialité de la robotique et l'éthéréité de l'IA bien que les données soient matérielles dans la mesure où elles sont conservées dans des fermes de serveurs qui occupent de l'espace et consomment de l'énergie.

L'intérêt que je porte à ces phénomènes tient aux enjeux de réplication et d'anthropomorphisme dans la techno-science; ainsi, mon travail ne s'éloigne jamais d'une critique de l'humain. Je tente d'amplifier les impulsions humaines vers le totémisme, l'idolâtrie et le fétichisme. Ce sont d'anciennes stratégies qui, selon moi, permettent de communier avec le para humain, et de repousser cette solitude ultime qu'on assigne à la galaxie. Je crois que ce sentiment de panique de base et existentielle qui accompagne cette sensation de solitude au sein de cette inconcevable immensité en vient à créer le comportement le plus intéressant que nous affichons en tant qu'espèce.

Une de mes œuvres vidéo, montrée récemment à la Biennale d'Art de Bangkok, met en scène un dialogue entre un robot et un être humain. Elle a pour titre *Pathetic Fallacy*, une expression qui attribue des caractéristiques humaines, des sens et des émotions à des objets inanimés. Je cherche

ties nationwide. I believe it has been the only time they have awarded this fellowship to an artist.

Around the completion of this 2-year fellowship I had already begun a few high-profile projects with Japanese museums and so on, and my host institution, Waseda University, invited me to stay longer. I worked on several projects there, and then became an adjunct researcher at Waseda and a full-time artist, but I'm still here in Tokyo. Life is getting busier.

2- What do you think AI and robotics have brought to the field of art ?

I suppose in the life-copies-art-copies-life cycle, they're just another phenomenon to be considered through a concentrated lens. As subject matter they have social, economic, and ethical dimensions. For audiences particularly, the futuristic aesthetic often employed by artists in this field invites a consideration of impending social change, our capabilities (or not) as humans and the choices we need to make collectively at this juncture. Then, if you think of art as creative expression, you can use robotics and AI as tools, platforms, performers. They are quite different though, the materiality of robotics and the ethereality of AI—even though data is material in its enormous server farms: it's still taking up space and consuming energy.

My interest in these phenomena is in the issues of replication and of anthropomorphosis in techno-science, so my work never strays far from a critique of the human. I try to amplify human impulses to totemism, idolatry and fetishism—these are age-old strategies, by which, I feel, we are attempting to commune with the parahuman, and to push back against our ultimate loneliness in the galaxy. I believe this basic, human existential panic at feeling alone inside inconceivable vastness creates the most interesting behaviour we exhibit as a species.

la genèse de cette habitude, qu'elle se manifeste dans la technologie ou ailleurs. Bien sûr, il y a une référence pertinente à l'animisme au Japon, à l'histoire Shinto et comment ceci s'infiltré dans l'approche culturelle Japonaise à la robotique et au numérique, bien que cette discussion soit trop souvent simplifiée. Pour qu'une chose soit 'un tout petit peu en vie' elle doit également se plier à une notion du temps qui se termine; le fantasme d'immortalité de la techno-science est compensé. *Pathetic Fallacy* fait partie de ma première *Actroid Series*, qui comprend six œuvres explorant diverses angoisses historiques autour de l'apparence visuelle et le corps qui vieillit, le sexe dramatisé et tricher la mort.

3- Le moment semble être re-venu pour cet art ; pourquoi croyez vous que les institutions y sont plus réceptives maintenant ?

Si vous voulez parler des musées, des centres d'art, des galeries d'art : ils en bénéficient tout en étant redevables à la présentation de technologies émergentes. Ils doivent s'engager dans un dialogue. Cependant, j'ai pu observer la véritable curiosité ainsi que l'enthousiasme du public lors d'importantes expositions d'IA auxquelles j'ai participé. Les gens veulent voir, ils veulent aller derrière ce rideau de données.

En ce moment, le public est fasciné par ce profond mystère qui, croit-on, habite les actions de ces machines intelligentes. Pour ma part, je ne crois pas qu'il y ait le moindre mystère, mais il est nécessaire de démêler le pourquoi de cette projection d'un royaume mystique dans le monde des machines. Mon installation *Omikuji* se penchait sur cette question. Elle fut montrée en Chine, à Hong Kong et en Corée du Sud de 2017 à 2019, et utilisait un branchement de streaming en direct avec un robot IA qui se trouvait au Japon et qui offrait dans n'importe quel musée, sous forme d'art sonore, de lire votre avenir (en japonais). *Omiku-*

One of my video artworks, currently exhibited in Bangkok Art Biennale, is a dialogue scene between a robot and a human. It's called *Pathetic Fallacy*, a term that means designating human traits, senses or emotions to inanimate things. I search for the root of this habit, whether it manifests in technology or elsewhere. Of course, there's a relevant reference to Japan's animist, Shinto history and how this spreads through the Japanese cultural approach to robotics and the digital, but the discussion is usually oversimplified. For a thing to be even "a little bit alive" it must also be subject to time in a particular, finite way; the immortality fantasy in techno-science is countervailed. *Pathetic Fallacy* is part of my first *Actroid Series*, which is made up of six pieces exploring various epochal anxieties around visual appearance and the ageing body, dramatised sex, and cheating death.

3-The moment seems ripe for this (AI and robotics), why do you think institutions are embracing this now ?

If, by institutions, you mean art museums and the like : they both benefit from, and are beholden to, presenting emerging techniques. So they must engage with it. However, I have observed the absolute curiosity and enthusiasm of the public in relation to big AI/Art shows I've been involved in. People want to see : to get behind the curtain of data, as it were.

At this moment, people are fascinated by the deep "mystery" that is thought to reside behind the actions of "intelligent" machines. Personally, I don't think there is any mystery at all, but it's necessary to ease out why we project a kind of mystical realm into the world of machines. My installation *Omikuji* was exploring this. It toured to China, Hong Kong and Korea from 2017 to 2019, and used a livestream hook-up with an AI robot in Japan to deliver sound-art fortunes to museum visitors in any location —in Japanese, *Omikuji* are fortunes



Elena Knox and Katsumi Watanabe, *Omikuji*, 2017, networked robotic installation, robot by Ikegami Lab and Ishiguro Lab, installation view, Powerlong Art Center, Hangzhou, China © Photo : Courtesy of Elena Knox

ji est un acte de voyance/ de bonne aventure en échange d'une petite somme offerte à un temple public. Le robot que j'avais emprunté pour cette pièce, du MIRAIKAN à Tokyo (National Museum of Emerging Science and Innovation) est équipé d'une IA expérimentale qui lit les entrées de capteurs et j'étais capable de travailler de façon à ce que chaque 'avenir chanté' par le robot soit unique selon les données fournies par le visiteur. Ce dernier recevait ensuite cet *omikuji* sous forme de fichier.mp3 sur son téléphone.

4- Hans Ulrich Obrist avance que les scientifiques sont également des artistes. Quel est votre point de vue sur cela. Etes vous une artiste/savante ou une savante/artiste ?

Je suis une artiste qui travaille avec des chercheurs et des savants. En tant qu'universitaire, je suis plus précise dans les sciences sociales que dans les sciences dites pures. Et, oui, j'ai toujours

obtained for a small fee at public shrines. The robot that I borrowed for this work, from the Tokyo MIRAIKAN (National Museum of Emerging Science and Innovation), is equipped with experimental AI that reads sensor input, and I was able to work with it in such a way that each fortune "sung" by the robot is unique according to the input of the visitor. Visitors receive their special *omikuji* as .mp3 sent to their phones.

4- Hans Ulrich Obrist says that scientists are also artists. What's your view on that? Are you an artist/scientist or a scientist/artist ?

I'm an artist who works with scientists. And as an academic, I'm stronger in social science than in "hard" science. But yes, I've always believed that scientists and artists are kin. We are all examining phenomena minutely, finding patterns, modifying standard behaviours, trying to show others the results of our experiments, trying to find new ways

pensé que les scientifiques et les artistes sont liés. Nous examinons de près divers phénomènes, nous repérons des motifs, nous tentons d'aller de l'avant. Nous sommes fascinés par le monde et désirons souvent nous spécialiser, mieux comprendre une matière ou une démarche autant que nous pouvons, nous y consacrons notre vie.

Par ailleurs, j'ai souvent ajouté les athlètes à cette catégorie. Le sport est très présent dans ma famille... J'ai vu des gens s'efforcer de repousser les limites humaines également dans ce champ. La science, le sport, l'art, un esprit semblable les anime, selon moi.

5- Percevez vous l'art contemporain, l'art électronique et l'art sonore en tant que milieux distincts ou représentent-ils chacun un aspect de votre travail ?

Je crois que je répondrais oui à chacune de ces questions qui semblent s'opposer. Ces formes ne cherchent pas à s'exclure mutuellement. Cependant l'art sonore pourrait être considéré comme une entité en soi. Il est tout à fait possible de viser une sorte de pureté dans cet art: l'onde sonore, saisie par le seul sens de l'écoute (bien que qu'il y ait aussi quelque chose de tactile). Cette scène, cette discipline pourrait être perçue comme étant à part, mais l'art sonore s'associe également à l'art contemporain et à l'art électronique. Et je me sers des trois. La musique et le son dans mes œuvres enregistrées sont souvent des collaborations originales avec Lindsay Webb, une artiste qui vit à Berlin.

6- Quelle est votre notion de beauté dans ces domaines, importe-t-elle ?

La beauté est une sorte de reconnaissance qui peut se produire lors d'une rencontre, que cette chose que nous avons croisée peut de façon légitime signaler ce que c'est d'être vivant. La beauté est là dans la douleur, la banalité, l'absurde ainsi que dans ces choses qui nous plaisent.

ahead. We are fascinated by the world and often desire to specialise quite finely, to understand a material or an approach as well as we can, and we dedicate a life to it.

On a related note I've often included athletes in this category. There's a lot of sport in my family... I've seen people strive to push human limits in this field too. Science, sport, art—all have a similar spirit in my view.

5- Do you see contemporary art, electronic art, and sound art as separate entities? Or do they each represent a facet of your work ?

I think my answer is "yes" to both these apparently opposing questions. They're not mutually exclusive. But maybe especially sound art can be an entity of its own. It's possible to aim for a sort of purity in this art form: the sound wave, apprehended through the one auditory sense (though tactility is also involved). This scene or discipline could be construed as separate, but it is also part of both the other fields. And yes, I use all of them to work. Music and sound in my recorded pieces are often original collaborations with Lindsay Webb, an artist based in Berlin.

6- What's your notion of beauty in these fields, is it relevant ?

Beauty is some kind of recognition that we can have in an encounter, that the thing we've encountered can properly, or perhaps superlatively, signal what it's like to be alive. So there is beauty in pain, in the mundane, and in the absurd, as well as in things that seem pleasing.

The artforms I choose to work in are expressive and dramatic as well as aesthetic. What I aim for is not a pure aesthetics, but an encounter, and it is "successful" if the encounter has a register of intensity. I'm not sure that a feeling of beauty is what I am aiming for exactly.

When we encounter something and our minds say, "that's beautiful", I guess I would call on the

Les formes d'art avec lesquelles je choisis de travailler sont à la fois expressives et dramatiques mais également esthétiques. Je ne vise pas quelque chose de purement esthétique mais plutôt une rencontre. Et celle-ci produit quelque chose lorsqu'on y trouve un registre d'intensité. Je ne suis pas sûre qu'un sentiment de beauté soit cependant ce que je cherche précisément à obtenir.

Lorsque nous croisons quelque chose et notre esprit nous dit 'c'est beau', je suppose que je m'appuierais sur Kant qui dit de la beauté qu'elle est une vibration. Je cherche à produire des œuvres qui vibrent. Et je me sers de médias qui vibrent d'emblée: les êtres humains, le son, la lumière, les machines, l'électricité et plus récemment les animaux et les plantes.

7- Que pensez-vous de chacune de ces communautés (ou la communauté de l'ensemble) ici au Japon ?

J'ai été bien accueillie au Japon et j'ai eu des interactions intéressantes avec des musées, des centres d'art, des galeries commerciales, des espaces d'exposition et des projets communautaires. On trouve tout cela. Les publics sont sérieux et attentifs. La communauté a cette réputation d'être lente à accepter les étrangers, mais elle devient très chaleureuse et favorable lorsqu'on y est entré. Pour faire dans le stéréotype, tout le monde travaille si fort.

La scène musicale Noise Japonaise est reconstruite internationalement. Je ne m'y intéressais pas avant de venir au Japon, mais maintenant je me produis plutôt régulièrement à la fois en tant qu'artiste solo et en duo avec un musicien de Tokyo, Darklaw. La communauté se dévoue sérieusement à cette scène malgré ce côté 'wild at heart'. Il y a quelque chose de particulier dans l'accomplissement précis de l'excès que l'on retrouve dans cette discipline, qui me fascine. Une décharge d'excès, d'une forme d'humanité qui ne cherche

Kantian philosophy which says that beauty is a vibration. I do aim to make artworks that vibrate. And I choose media that already vibrate to various degrees: humans, sound, light, machines, electricity, and recently animals and plants.

7- How do you find the communities of each of these fields (or the community of all of them) in Japan ?

I've been welcomed in Japan and had interesting interactions with museums, independents, commercial galleries, artist-run spaces, community projects, it's all here. Audiences are quite serious-minded. The community has a reputation for being slow to accept outsiders, but I think quite warm and supportive once one is "in". To risk a stereotype : everyone works so hard.

Japan's noise music is internationally renowned. I never was into it before I came here, but now I'm performing it fairly regularly, as a solo artist and in a duo with local musician Darklaw. The community is dedicated and serious in spite of being wild at heart. There is something about the precise execution of excess in this discipline that is fascinating to me. Like an offload of excess, of unhelpful humanity, a scream into the void that melds with the universe's white noise. Scientists have transposed the light waves viewable in outer space, and the movement of matter around black holes, into sound. It's a pretty good noise concert.

8-Can you tell us something about your collaboration with Katsumi Watanabe ?

Professor Watanabe is a cognitive scientist interested in implicit bias and unconscious cognition—this is an area of study that looks at how we judge before rational thinking, based on both stereotypes and prior experience. For me this is crucial in trying to access cultural leanings, to cause people to question or at least notice their implicit assumptions. I am studying the mathematical structure of belief systems : when a computational system co-



Pathetic Fallacy, 2014, single channel video © Photo : Courtesy of Elena Knox

pas à aider, un cri dans le vide qui se fond dans le Larsen de l'univers. Les savants ont transposé les ondes lumineuses visibles dans l'espace, et le mouvement de la matière autour de trous noirs, et en ont fait du son. Cela produit un excellent concert Noise.

8- Pouvez-vous nous parler de votre collaboration avec Katsumi Watanabe ?

Le professeur Watanabe travaille dans le champ des sciences cognitives et il s'intéresse au parti pris et à la connaissance inconsciente- un domaine d'études qui se tourne vers la manière dont nous portons un jugement avant de penser rationnellement, en s'appuyant à la fois sur des stéréotypes et une expérience vécue. Ceci est crucial pour moi, pour accéder à des penchants culturels, de provoquer les gens à s'interroger sur ou du moins remarquer leurs suppositions implicites. J'étudie la structure mathématique des systèmes de croyance : lorsqu'un système informatique arrive à une certaine conclusion en s'appuyant sur de nouvelles données et celles qui se trouvaient déjà

mes to a certain conclusion based on input and its prior knowledge bank. Prof. Watanabe looks at this happening in the human body and brain. The processes are no by any means the same but, as AI is basically a human invention, there are clear resonances between the two fields. We don't fully understand human cognition yet, and branches of AI research are focused on unexplainable computation, also beyond human comprehension.

With Prof. Watanabe, I make art-science projects exploring sensory and computational perception and conviction in robots and artificial lifeforms. An example is Omikuji, described above.

9- It's been a very good year in Asia for you in spite of the pandemic. Will some works you've made this year travel outside Asia ?

I've been showing regularly across Asia for the last five years; I'd love to get back to Europe with this body of work, to see how it is received there!

In Japan recently, I re-edited my 2019 installation *Volcana Brainstorm* in the 2020 Yokohama Triennale. This large installation thematises



dans sa banque de connaissances. Le professeur Watanabe l'observe lorsque cela se produit dans le corps et dans le cerveau humains.

Les processus ne sont pas du tout les mêmes mais, puisque l'IA est une invention humaine, des résonances précises émergent d'entre les deux champs. Nous ne comprenons pas encore entièrement le savoir cognitif, et certaines sections de la recherche de l'IA se concentrent sur des calculs inexplicables, au-delà de l'entendement humain. Avec le professeur Watanabe, je réalise des projets art & science qui explorent la perception sensorielle et informatique, ainsi que la croyance, chez les robots et autres formes de vie artificielle. A l'image de l'œuvre *Omikujii*, dont nous parlions plus haut.

9- Ce fut une excellente année pour vous en dépit de la pandémie. Est ce que certaines de vos œuvres réalisées cette année voyageront hors de l'Asie ?

Je montre régulièrement mon travail à travers l'Asie depuis cinq ans. J'aimerais beaucoup retrouver l'Europe et les montrer, et voir comment mes œuvres seraient reçues !

Récemment au Japon, j'ai réalisé une nouvelle édition de mon installation de 2019 *Volcana Brains-torm* pour la Triennale de Yokohama. Cette pièce de grand format se penche sur les îles volcaniques et la fertilité, reliant le Japon et Hawaii. J'espère la présenter à Hawaii mais cela dépendra de la pandémie et où nous en sommes. J'avais prévu de montrer *Omikujii* en Allemagne, mais les échanges ralentirent à la fois pour des raisons de déplacement et de la nécessité de devoir toucher l'œuvre. Nous verrons comment cela évolue l'année prochaine ; je suis en train de repenser l'œuvre en utilisant la reconnaissance vocale plutôt que le toucher. Enfin, je travaille-très lentement- sur de nouvelles sculptures robotiques en collaboration

(among other things) volcanic islands and fertility, linking Japan and Hawaii. I'm hoping to present it in Hawaii, but this depends on the pandemic situation. I had planned to present *Omikujii* in Germany, but discussions waned as both travel and touch-sensitive art became a bit beleaguered. We'll see how it goes next year and I am reconceiving it for voice rather than touch recognition.

I'm also—very slowly—working on new robotic sculptures in collaboration with an American roboticist based in Washington DC, and I'm writing a book that will be published in Australia.

10- Has your ability to speak the language of engineers helped in getting funding from companies or government support ?

I would acknowledge that framing projects in the logical lexicon of research has helped, for instance in taking a Japanese robot to the settlement closest to the North Pole in January 2019. I received scientific research funding for this trip which has resulted in my most recent major work *Protective Seal* (premiering in Echigo Tsumari Art Triennale, Japan 2021). The work is a blend of research and fantasy, but again, I see no dichotomy between science and art.

Developing a language to speak across disciplines is crucial, not necessarily to elicit funding, but to create support structures for society. Working on these structures is part of my work.

© Interview by Stephen Sarrazin and Yangyu Zhang, from <https://szbureau.com/2020/11/17/elena-knox-and-androids-at-the-door/>

November 17th, 2020

- Turbulences Vidéo #110

<http://www.elenaknox.com/>



Elena Knox and Katsumi Watanabe, *Omikuji*, 2017, networked robotic installation, robot by Ikegami Lab and Ishiguro Lab, installation view, Hanshan Art Museum, Suzhou, China © Photo : Courtesy of Elena Knox

avec un roboticien Américain qui vit à Washington DC. Et j'écris un livre qui sera publié en Australie.

10- Le fait de pouvoir parler le langage des ingénieurs vous a-t-il aidée à obtenir des financements d'état ou d'entreprises ?

J'admets qu'encadrer des projets dans le lexique logique de la recherche m'a aidée, par exemple me permettant d'amener un robot Japonais pour une résidence située tout près du Pôle Nord en 2019. J'ai obtenu une aide de recherche scientifique qui donna lieu à ma plus récente œuvre importante *Protective Seal* (qui sera présentée pour la première fois à la Triennale d'Art de EchigoTsumari au Japon, en 2021). Cette pièce est un mélange de recherche et de fantaisie, mais une fois de plus, je ne fais pas de distinction entre science et art.

Développer un langage qui s'adresse à toutes les disciplines est essentiel, non pas pour immé-

diatement trouver un financement, mais pour créer des structures de soutien pour la société. Travailler sur ces structures fait partie de mon travail.

© Propos recueillis et traduits par Stephen Sarrazin et Yangyu Zhang, 17 octobre 2020

- Turbulences Vidéo #110

<https://szbureau.com/2020/11/17/elena-knox-and-robots-at-the-door/>
<http://www.elenaknox.com/>

Adio, Aldo Tambellini

par Jean-Paul Fargier

Gabriel Soucheyre m'annonce qu'Aldo Tambellini est décédé. Puis il ajoute : tu l'as connu ? J'ai compris : je dois rédiger sa nécro. Quand un artiste meurt aujourd'hui, et qu'on doit rédiger sa nécro, on se précipite sur Wikipedia, et si on a des souvenirs, on frappe à leur porte. Et on touille l'intime avec l'impersonnel, le ressenti et le définitif.

Des souvenirs, ça tombe bien, j'en ai. J'ai eu la chance de rencontrer Tambellini à New York en 1982. Il m'a montré ses films, ses vidéos, ses peintures. M'a raconté son histoire, ses débuts, ses exploits. Il m'a donné un paquet de photos (je vais les retrouver tout à l'heure dans mon grenier). J'ai parlé de lui dans les *Cahiers du Cinéma* et dans *Art press*. Je crois même que nous l'avons invité une fois au festival de Montbéliard. Je l'ai croisé aussi au Centre Américain de Paris, dont s'occupait Don Foresta. J'associe, là, Tambellini à l'expérimentation du *slow scan* qui nous occupa un jour et une nuit pour échanger entre Boston et Paris les photos, découpées en 30 morceaux, de Reagan et de Mitterrand. Drôle de jeu. Mais être à la pointe des médias, en ces temps-là, c'était ça. Faut vous dire que le *slow scan* (le balayage lent) était l'ancêtre du fax. Qui est la préhistoire d'internet.

Cela fait pas mal d'images d'Aldo, qui tout à coup me reviennent. Je le vois sautiller en parlant, bagout et gesticulation à l'italienne. Il avait la double nationalité : américaine et italienne, m'apprend Wikipedia, qui raconte par le menu son enfance et sa formation. Né en 1930 à Syracuse (non pas en Sicile mais dans l'État de New York), d'un père italo-brésilien et d'une mère italienne, il n'a que 18 mois quand ses parents se séparent et que sa mère décide de rentrer en Italie avec ses deux enfants. Il vivra à Lucca, en Toscane, les affres du fascisme et de la guerre, subira des bombardements, croisera un soldat allemand qui s'intéressera à ses aquarelles et l'encouragera à persévérer. Très jeune, il avoue sa passion pour l'art, et sa mère le soutient. En 1946, elle retourne en Amérique et inscrit Aldo dans une école pour apprendre à parler américain.



Electromedia portrait of Aldo Tambellini at The Black Gate Theater, New York, 1967 © Photo : Richard Raderman - The Aldo Tambellini Art Foundation

Sa rencontre avec la directrice du Musée de Syracuse, à qui il montre ses dessins et peintures, est décisive : Aldo, à 17 ans, est embauché pour donner des cours du soir en dessin. Parallèlement, il s'inscrit à l'Université de Syracuse (où Bill Viola, vingt ans plus tard fera ses études), et passe son Master. En 1962, il se lance, à Manhattan, dans la vie artistique en rejoignant un Groupe d'artistes proclamant leur désir de contre culture. Ils font feu de tous les moyens : photographie, poésie, peinture, sculpture, danse, musique, performance. Et bientôt : vidéo. Et c'est là que ma route recoupe la sienne.

C'est à cause de son appartenance à la vidéosphère, en effet, qu'un jour Nam June Paik m'a présenté son ami Aldo et m'a incité à m'intéresser à

lui. Ce que j'ai fait illico. En allant voir l'artiste chez lui. Il ne m'a pas raconté tout ce que je viens d'apprendre sur Wikipedia il y a une heure mais m'a ouvert ses archives et surtout montré ses films et ses vidéos.

Premier titre de gloire (à mes yeux) : en 1968, Tambellini est un des artistes ayant participé à *Medium is the medium*, le manifeste de l'art électronique, une émission produite le 23 mars 1969 par le WGBH de Boston, une chaîne publique qui donnait tous les dimanches matin les manettes de la régie et de son plateau aux artistes qui voulaient bien s'en emparer, dont Nam June Paik au premier chef. Pour cette émission collective, Tambellini signe une séquence simplement intitulée *Black*. Il altère avec des caches noirs diverses images ré-

alisées en direct dans le studio, des gens debout en train de discuter, de s'agiter, de danser même ou des photos de visages recadrées en gros plan. D'autres artistes, comme Paik et James Seawright, s'ingénieront au contraire à dissocier les couleurs, le Rouge, Vert, Bleu de base. Otto Piene et Allan Kaprow miseront plutôt sur des effets de lumières ou de direct. Mais pour Tambellini, c'est une occasion nouvelle d'explorer le Noir, électronique cette fois, comme il l'a fait quelques années plus tôt avec des caviardages sur pellicule, ou sur scène.

Aldo Tambellini, dans l'histoire de l'art contemporain, s'inscrit parmi les chantres du Noir. Comme John Cage s'est approprié le Silence, Tambellini a fait du Noir sa chose. Le Silence ne vit que du Bruit infime qui le peuple, démontra Cage ; le Noir est l'écrin, plus encore que l'écran, du Flash, établit Tambellini. Sur cette base, il composera des spectacles de sons et lumières, zébrant l'espace, tandis que s'agitent sur scène danseurs, musiciens et poètes. *Black Zero* est le plus célèbre de ces spectacles, qu'il déclina dans les années 1960 dans divers lieux d'avant-garde, dont certains fondés et dirigés par lui.

The Gate Theater qu'Aldo avait ouvert, en 1966, par exemple, pour avoir plus de commodités dans ses démonstrations. De nombreux artistes des divers courants en pointe (*non main stream*, disent les américains) s'y produisirent. Tambellini y accueillit en particulier les *Fluxus Films* de Paik et les performances d'Otto Piene, le fondateur du Sky Art et du Groupe Zero, d'où peut-être le nom de *Black Zero* donné par Tambellini à son emblématique show d'ombres mouvantes.

En 1967, Piene et Tambellini ouvrent ensemble un autre lieu, *The Black Gate*. Où on retrouve à nouveau Paik. C'est une période d'intense créativité, où les artistes s'essaient à tous les médias. En particulier, ils se croisent à Boston, au MIT, où Piene dirige le CAVS (centre d'études visuelles

avancées). Paik y installe, un moment, son synthétiseur de formes (construit avec l'ingénieur japonais Shuya Abe) et Aldo Tambellini y enseigne de 1976 à 1984 – il y dirige des ateliers expérimentaux, sur l'utilisation du slow scan en particulier (précise Wikipedia).

Toutes les photos qu'Aldo me confie sont estampillées CAVS., Cambridge, Mass. Prière de retourner à... Tu n'es pas obligé, OK ? Heureusement que je les ai conservées, ainsi *Turbulences* peut en bénéficier. Merci Aldo.

Le Soulages de la pellicule, puis de la bande vidéo, n'a pas fait que des images noircies, vibrantes et déchirées, saccadées et fulgurantes, comme on en trouve après lui dans tant de films expérimentaux et de vidéos primitives. Il a aussi tiré le Noir vers une réflexion sur la racialité, pour ne pas dire le racisme, pionnier là encore.

Et surtout, comptabilise Wikipedia, il laisse 1400 œuvres (sculptures, dessins, peintures) utilisant aussi bien le bronze que l'huile et le charbon.

Et 1000 poèmes.

Autant dire que je n'ai pas fini de le découvrir (ni vous non plus, qui n'avez que ce maigre article pour vous frotter les yeux). Ni certainement d'amplifier mon admiration pour ce grand artiste.

Auquel le prochain festival Vidéo/Formes pourrait rendre un petit hommage. Qu'en dis-tu, Gabriel ? racialité,

© Jean-Paul Fargier, 15 novembre 2020,
- Turbulences Vidéo #110

Résidence :

Florian

Schönerstedt

par Florian Schönerstedt

Depuis 2012, **VIDEOFORMES** propose chaque année quatre résidences d'artistes numériques sur le territoire de l'Académie de Clermont-Ferrand avec le soutien de la DRAC Auvergne, puis la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes et le rectorat de Clermont-Ferrand (DAAC). Ces résidences de recherche se déroulent au sein d'un établissement scolaire, une partie du temps de résidence étant également consacrée à l'accompagnement de projets artistiques de l'établissement, voire du territoire.

Durant l'année scolaire 2019-2020, Florian Schönerstedt était en résidence au collège du Beffroi (Billom, 63). Artiste niçois, il a travaillé pendant dix ans dans la production audiovisuelle avant de faire évoluer son approche de l'image animée vers des formes plus libres. Son travail, se jouant de protocoles et de contraintes est proche de la démarche scientifique, marqué par la répétition.

Cette résidence s'est prolongée par une exposition – *Apprendre* – à la chapelle de l'Oratoire en octobre 2020 à Clermont-Ferrand. L'artiste a présenté un ensemble de travaux réalisés ou aboutis pendant cette recherche.

Retour sur ma résidence de recherche en milieu scolaire au Collège du Beffroi à Billom, en 2019 et 2020, en Auvergne, Florian Schönerstedt.



Apprendre, Chapelle de l'Oratoire, Octobre 2020, Clermont-Ferrand © Photo : Florian Schönerstedt

Au collègue

En débutant cette résidence au sein du collège, il m'a paru intéressant de questionner ma place d'artiste dans cet environnement. Sans prendre ni la place, ni la posture de professeur, il m'a semblé important de réfléchir à la notion de transmission. Ayant étalé mes interventions tout au long de l'année, je me suis laissé le temps d'imaginer au cours de ma résidence les différentes formes qu'elles pouvaient prendre. J'ai d'abord commencé par une intervention simple me permettant un contact direct avec les collégiens. Nous avons mis en place avec les professeurs d'arts plastiques, des ateliers autour du cinéma d'animation expérimental tel que je l'utilise dans ma pratique. Dans un premier temps j'ai présenté mon travail en classe et j'ai parlé des notions de l'image animée, comment je les détourne et comment elles s'inscrivent dans ma démarche. Puis j'ai présenté l'idée d'une animation faite à partir d'objets distincts (à savoir un objet pour un photogramme du film) au travers

d'une collecte d'objets dans la classe. Grâce aux tablettes numériques du collège nous avons pu faire 5 mini studios dans lesquels des groupes de 5 élèves ont travaillé en commun. Chacun a pris un poste avec son rôle : la prise de vue, la recherche d'objets, le positionnement de l'objet devant la caméra et le retour de l'objet à sa place dans la classe. Ce travail d'équipe a permis une bonne dynamique au sein des élèves. Pris dans l'atelier, ils se sont révélés. J'ai pu constater que certains avaient du mal à comprendre le procédé, alors que d'autres ont fini par se l'approprier et présenter de belles « surprises » d'animation.

Dans un second temps j'ai voulu réactiver le protocole « Trousse » que j'ai utilisé à plusieurs reprises durant les dernières années. Il s'agit à l'échelle d'un élève, d'une classe, d'une école, d'une ville..., en partant de l'objet singulier et indispensable de la trousse scolaire, de faire un inventaire de son contenu. Cet objet renferme à la fois les outils de l'apprentissage et un espace d'expression personnelle. Elle nous suit tout au

long de nos études, de l'école jusqu'à l'université. La trousse est ainsi vidée, classée et chaque item qu'elle renferme est minutieusement numérisé. L'ensemble forme une séquence animée au rythme de 12 images par seconde. Pour la numérisation, c'est un scanner qui est utilisé. La Scanimatographie est un néologisme inventé à ce propos pour définir la réalisation de séquences d'animation obtenues en numérisant des objets tridimensionnels à l'aide d'un scanner de bureau détourné de son usage habituel. Ainsi j'ai proposé à différents élèves de « scanimatographier » leur trousse. Ma volonté de départ étant de réaliser ce protocole sur l'ensemble de l'établissement, j'ai vite abandonné cette idée impossible à réaliser dans le temps imparti. Pour autant elle a mis en germe le projet suivant qui sera l'une des actions majeures de cette résidence.

Dans un geste total, j'ai souhaité prendre en photo tous les protagonistes du collège du Beffroi à Billom durant l'année scolaire 2019-2020 lors de ma résidence de recherche. Je parle de protagonistes comme ceux d'un roman car il s'agit ici de l'ensemble des personnes qui sont physiquement dans le collège. Ainsi, j'ai voulu intégrer au projet en plus des élèves : les professeurs, les cuisiniers, les agents d'entretien, les techniciens, l'administration et la direction. Essayant de viser l'exhaustivité, la proposition était faite à chacun de venir se faire prendre en photo sans pour autant en avoir l'obligation. Pour me permettre de lier l'ensemble des photos, j'ai demandé à chacun de sauter en l'air devant un fond blanc. Ce geste qui a pu se révéler comique pour certains ou compliqué pour d'autres a permis de créer des portraits n'ayant aucun repère visuel permettant de situer la personne dans l'espace. Ainsi faites, les photos constituent un ensemble donnant une vision globale du collège. L'installation présente plusieurs montages où chaque individu devient un photogramme d'une

séquence animée au rythme de douze images par seconde. Pour garder l'anonymat, les visages ont été masqués par les empreintes des mêmes participants. De fait, les deux signes majeurs de l'identité (le visage et l'empreinte) se superposent pour rendre cette foule anonyme. L'anonymat étant circonscrit dans le périmètre du collège du Beffroi durant l'année scolaire 2019- 2020. Il n'en reste pas moins que les individus ne sont pas identifiables mais perceptibles. Ils forment l'image mouvante du collège. C'est au travers d'eux que l'installation joue de la question du classement, de la catégorisation des images. L'installation présente plusieurs séquences vidéo où l'ordre d'apparition est lié à un paramètre de l'image, par classe, par taille, par couleur... plusieurs séquences ont été réalisées selon ces choix et pour certaines ce n'est pas moi qui ai fait ce travail mais un algorithme. L'installation joue ainsi plusieurs partitions possibles dans les différentes combinaisons de classement de cet ensemble d'images. L'image mouvante du collège est ainsi recombinaisonnée et évolue sans s'inscrire dans une forme stable et définitive.

Le temps de recherche

Hors du temps en milieu scolaire mes recherches m'ont mené à la production d'une série de photos Petit Turluron et à réaliser pour la première fois une performance dans l'espace public *Infraaction*.

A/ *Infraaction*

C'est en décembre 2019 que j'ai commencé la résidence à Billom. Logé par la ville à un kilomètre du collège où j'intervenais, j'avais pris l'habitude de m'y rendre à pied. C'est ainsi que j'ai découvert sur ma route la « tour de livres », un dépôt de livres en libre-service. Placée dans une ancienne



Apprendre, Chapelle de l'Oratoire, Octobre 2020, Clermont-Ferrand © Photo : Florian Schönerstedt

tour en pierre, c'est de là qu'elle tient son nom. L'intérieur de la tour est formé d'un ensemble de 3 bibliothèques en bois. Le chaos de l'organisation du dépôt (intrinsèquement lié à son utilisation) et la quantité de livres m'ont surpris. En parcourant les différents livres et leur ordre complètement aléatoire, j'ai pensé au texte de G. Perec « L'art et la manière de ranger ses livres » dans le recueil de textes « Penser/Classer ». C'est à ce moment-là que j'ai décidé d'intervenir dans ce lieu en voulant le reclasser entièrement. Tout en gardant la logique de mes installations précédentes. En intervenant dans un lieu préexistant et en changeant uniquement son ordonnancement, cette action ne crée pas d'objet, aucun ajout au lieu existant tout en le modifiant. Je ne voulais pas conduire cette action seul et uniquement par mes choix de classement. J'ai donc proposé à la mairie de relayer un appel à participation pour réorganiser cet espace le 11 mars 2020. Ainsi avec une dizaine de participants, nous avons débattu sur un mode de rangement puis choisi de classer les livres par

taille de tranche du plus grand au plus petit. Durant toute la journée, nous avons classé les livres puis nous les avons replacés dans cet ordre. Le chaos du départ a laissé place à une organisation visuelle, qui pour autant n'avait pas beaucoup plus de sens, hormis celui de rassembler les collections de même taille ensemble, le reste du classement plaçait les livres au hasard de ce paramètre. J'ai été surpris que cette organisation beaucoup plus structurée valorise à mon sens les livres, en reprenant un mode de présentation plus commercial (à l'image du « facing » dans les magasins, petit boulot que j'avais pu faire quand j'étais étudiant). Ce rangement marquait aussi de manière plus forte la notion de bien-commun. Il est intéressant de constater l'apparition de plus en plus fréquente de dépôt de livres. A la fois le signe d'une volonté de générosité, un ras-le-bol de la syllogomanie mais à l'inverse un déclasserment du statut du livre. L'écran ayant supplanté le livre, sa valeur passe en dessous de la valeur commerciale. Même si ce n'est pas l'idée d'un dépôt de livres, il n'en reste



Apprendre, Chapelle de l'Oratoire, Octobre 2020, Clermont-Ferrand
© Photo : Florian Schönerstedt



Apprendre, Chapelle de l'Oratoire, Octobre 2020, Clermont-Ferrand © Photo : Florian Schönerstedt

pas moins qu'il n'attire pas la convoitise. Depuis lors, la tour a continué à être utilisée et petit à petit l'ordre établi au 11 mars s'est dissipé à l'image d'un château de sable face à la mer, grignoté par les vagues. Cette action n'aura été qu'un changement temporaire dans le quotidien modifiant par infra-mince, l'infra ordinaire.

B/ Petit Turluron

A Billom, je logeais face à une colline.

Elle dégageait un parfum d'aventure.

Je n'arrivais pas à voir ce qui trônait à son sommet.

J'ai d'abord pensé à un château, celui que je dessinais dans mon enfance avec une tour de chaque côté.

Puis, j'ai appris que c'était une chapelle : La chapelle Notre-Dame-de-la-Salette. En faisant des recherches sur son origine, il s'est avéré que c'était une réplique du sanctuaire de Notre-Dame-

de-la-Salette en Isère. Cette idée d'un double m'a plu.

On m'a indiqué que la colline s'appelait le petit Turluron et que face à lui c'était le grand Turluron, une autre colline. Il y avait là aussi l'idée du double.

Enfin, sans faire le rapprochement avec la forme évocatrice de cette colline, j'ai su par la suite que c'était un ancien volcan.

C'est donc avec le désir d'aller au sommet qu'est née cette performance photographique. Chaque photo de la série est la restitution d'une marche au départ de l'appareil photo vers le sommet et du retour à l'appareil.

© Florian Schönerstedt

- Turbulences Vidéo #110

https://youtu.be/wym_S8OY8Cg

<https://vimeo.com/483074475>

Vol Direct (Virtuel) pour Casablanca

par Jean-Paul Fargier

Allons faire un petit tour à Casa puisqu'on nous offre un vol direct (sans bouger) vers son Festival Vidéo, le 26e du nom. À l'enseigne de circonstances : Corps confiné, Âme libérée. Annulé une première fois au printemps, pour cause de Covid, il s'est pris la deuxième vague et un nouveau confinement sur sa reprogrammation en automne. C'est pas ça qui va améliorer le bilan des compagnies aériennes.

Du 24 au 28 novembre : j'ai tapé <https://www.facebook.com/fiavbenmsik> et j'ai vu des performances, des discours, des vidéos, une table ronde, une distribution de Prix. Car cette année, pour la première fois, une compétition était organisée. Pour des œuvres d'une minute. Sur un thème donné : le virus qui nous confine. Un jury composé de deux membres (pour faciliter les discussions à distance), Marc Mercier, directeur des Instants Vidéo de Marseille (partenaire du FIAV de Casablanca) et Fattah Diouri, homme de théâtre (et de cinéma) au Maroc, ont choisi 3 lauréats dans le concours international et 3 dans le concours national.

Donc visionnage en chambre, seul devant mon ordi. Pas gai mais pas non plus désespérant. Je

bois du gingembre pour me remonter le moral. Réactions à chaud, griffonnées pendant le défilement. Les œuvres étant courtes, je les revois au moins deux fois. Vous voulez savoir ce que j'en pense ? Voici.

Les deux jurés, pour commencer, déclarent s'être très bien entendus : ils avaient choisi, à distance, sans se concerter, chaque fois les trois mêmes œuvres. Chapeau.

Concours international.

Premier Prix : Michel Coste pour *Trou Noir*. Le brillant auteur auvergnat multi-primé d'installations et de bandes vidéo maniant les effets spéciaux poétiques a traité le Covid comme un puits sans fond où les corps se débattent sans fin. Un danseur s'agite dans un cercle en Noir et Blanc,



Majid Seddati, directeur confiné © Photo : Jean-Paul Fargier

démultiplié par les surimpressions, cerné par une nasse grouillante de couleurs chimiques. La métaphore est simple et puissante. Le titre achève de retourner dans *le play* le couteau du sens. Impression de perfection plastique.

Deuxième Prix : Ebba Jahn pour *Stay Home*. Les jurés ont dû être sensibles au brio conceptuel du geste de l'artiste allemande. Je le comprends mais il me laisse froid. Sur fond de palpitation abstraite de lignes et de couleurs (une grille ?) surgissent des mots, je ne sais plus, j'invente : Angoisse, Calme, Travail, Création... Heureusement que ça ne dure qu'une minute. Bémol : prolongé pendant 10 ou 15 minutes, l'arrivée de mots prendrait plus de force. Comme une irrésistible avalanche.

Troisième Prix : Isabel Perez del Pulgar pour *Derrière la fenêtre*. « Une espagnole qui vit au

jour d'hui en Bretagne », dit Marc Mercier en annonçant la lauréate. Une silhouette de femme se tient derrière une fenêtre (une grille ?), qu'elle essaie d'ouvrir sans y parvenir. C'est en Noir et Blanc, très bien cadré, bien cadencé (pour ne pas dire *timé*). Il paraît que ça dure une minute : on a l'impression d'une journée, d'une vie s'y trouvant comprimée. Puissance de la poésie visuelle.

On n'a pas le temps d'envier la chance des jurés, qui ont pu regarder tous les petits chefs d'œuvre proposés à leur sagacité, que la deuxième salve de Prix déboule. Annoncé par Fettah Diouri cette fois.

Concours National. Là je vais respecter l'ordre de la proclamation. 3, 2, 1.

Troisième Prix : Nawfal bel Arraga pour *Quarantaine*. Une chanson, en arabe bien sûr, qui dit et



Burqa et Basma... bas les masques ! © Photo :

redit : « *Tout le monde doit rentrer à la maison* ». Illustrée par des animations numériques de dessins représentant deux (vieux) objets : une cassette son et une petite console de jeu vidéo. Les deux objets se ressemblent par leurs formes et leur *design* sommaire. Et ils ne cessent de se métamorphoser l'un en l'autre. Simple et joyeux. Débridé.

Deuxième Prix : Zineb Marzouki pour *Espoir Désiré*. Mélancolie d'une attente derrière une fenêtre d'une jeune fille vue de face (comme le contre-champ de la fille du deuxième prix international). Air langoureux, rideau agité par la brise, main désespérée tendue vers/dans le soleil, robe blanche, dentelles, etc. à la limite de la mièvrerie, n'était-ce le coup de rideau final, tiré brutalement devant la lumière, bonne idée renversant la fausse poésie des gestes convenus, trop évidemment féminins.

Premier Prix : *Casablanca run to Covid*. De Zohir et Kamel Ghabte. Le premier étant étudiant dans une école d'art graphique et le second son prof.

Film déjà primé dans un festival en Grèce. Il faut dire que le dispositif est frappant : une balade dans Casa vue par un Fish Eye. L'image obtenue par cet objectif qui cadre à 360° est impressionnante en soi, quoi qu'il dévore et métamorphose en boule. Mais là, le choix de cadrer des avenues bordées de palmiers produit, quant au thème (le coronavirus), un impact radical. Le cercle compactant les rues, les immeubles, est sans cesse hérissé de piquants qui débordent : comme dans les représentations 3D du virus qui nous flingue. Superbe idée très bien matérialisée.

« *On devrait applaudir, là, maintenant* », laisse tomber tristement l'animateur de la Remise des Prix, Abdelkader Sabil, qui a parfaitement enchaîné passage de paroles et traduction en anglais des interventions de chaque participant à cette Cérémonie de Clôture un peu longue (l'annonce des prix et leur projection arrive seulement après une heure de discours institutionnels, de remercie-

ments obligés, d'amabilités retournées. Rituel inévitable déjà pénible en Réel qui devient fastidieux en Virtuel. Pourtant j'ai tout regardé, patiemment. Dans l'attente de découvrir les œuvres primées.

Et je félicite à mon tour (et dans mon for intérieur) les organisateurs de ce Festival maintenu : Majid Sedati, son vaillant directeur, Abdelkader Gonegai, son hôte, en tant que doyen de la Faculté des Lettres de l'Université Ben M'Sik, et Ghitha Triki, de la Banque Attijariwafa, qui le soutient financièrement (banque très impliquée dans de nombreuses activités artistiques). Sans oublier le Centre Culturel Français.

« *Mais non, pas de public, pas d'applaudissements.* »

Et pas de discussions entre les projections, pas d'échanges immédiats sur tel coup de cœur, telle détestation. On ne peut pas tout aimer. Mais c'est stimulant d'entendre un avis différent du vôtre. Parfois ça me fait bémoliser le mien. On va dans les festivals pour ça aussi. Outre découvrir des œuvres dans de bonnes conditions : sur grand écran, avec un bon son, en compagnie de vieux complices ou de nouveaux camarades.

Si vous voulez vous faire une idée des autres richesses de ce Festival, allez vous aussi atterrir sur son site, en vol virtuel. Et vous pourrez déguster les deux programmes de Marc Mercier, déployant les trésors des Instants Vidéo 2019 (*Voir l'imprévisible* et *Les Représentations du Monde*). La formidable panoplie d'artistes iraniennes choisies par Parya Vatankhah, réunies sous le titre *Mon corps pour ta solitude*. La performance *Burqa et Basma*, de Radu Dinulescu, spectacle multidisciplinaire (danses, images, musiques) concocté en Belgique, coproduit au Maroc, chorégraphié par Ahlam El Morsli et Wajdi Gagui. Sans oublier un spectacle (signé Isabelle Van Grime) même ment polyvalent venu du Québec (pays qui sera à l'honneur au printemps 2021 lors du prochain FIAV...) Et

tout est à l'avenant, explosif et généreux. Comme dit Marc Mercier (dans la Table Ronde qui aurait dû être rebaptisée Cratère) : « *On ne confine pas un volcan* ».

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #110

Écritures

transsesthétiques

Conversation avec Alexandre Castant

par Philippe Franck

Depuis une bonne vingtaine d'années, Alexandre Castant a développé une œuvre critique raffinée et exigeante, explorant tant le monde des images contemporaines (de *La photographie dans l'œil des passages*, 2004 à *Ecrans de neige – photographies, textes, images*, 2014) que des sons singuliers (de *Planètes sonores - radiophonie, art, cinéma* 2007 à *Arts Sonores - son et arts contemporains*, 2017).

L'année dernière, il a osé une plongée – très réussie – dans le monde fictionnel avec *Mort d'Athanase Shurail*, un recueil de nouvelles à dimensions multiples et voici qu'il publie, en collaboration avec Iwona Tokarska-Castant, *Visions de Mandiargues (modernité, avant-garde, expériences)*, un essai, en textes et images, qui éclaire l'incandescente actualité de cet auteur surréaliste dont l'œuvre multiforme, baroque et sensuelle est encore trop méconnue.

L'occasion de préciser ces nouvelles correspondances transsesthétiques.

D'où vient le titre de ton récent et étonnant livre de fictions *Mort d'Athanase Shurail*, un nom étranger qui sonne comme une anagramme ?

Alexandre Castant : Ce livre, je l'espère, est à la croisée d'un monde sensible, voire sensoriel, mais aussi conceptuel du point de vue de ses techniques narratives et de son dispositif.

Ainsi, tous les prénoms, sans exception, sont codés. Comme dans un sous-texte. Ils ont été formés en liaison avec la littérature, le cinéma, la mythologie, la musique, le sacré, l'Histoire ou, enfin, dans quelques rares cas, mais ils existent aussi, ma propre biographie... Dès lors, pourquoi *Athanase Shurail* ?... Plusieurs pistes pour une énigme... Le

ALEXANDRE CASTANT

MORT
D'ATHANASE SHURAIL

TARABUSTE



Philippe Franck et Alexandre Castant, City Sonic, 2017 © Photo : Transcultures

prénom, c'est évidemment une citation d'Athanase Kircher (ce jésuite allemand de l'âge baroque, esprit éminemment encyclopédique, que tu connais bien, car il est une référence importante dans le champ des arts sonores, notamment à travers ses travaux sur le mégaphone ou, déjà, la « préfiguration » de la musique générative !). Quant à Shurail, il faut repartir en arrière. À la fin des années 1980, j'ai écrit un roman que j'aimais beaucoup, mais qui, à l'époque, n'a pas trouvé d'éditeur. Or son personnage principal s'appelait « Damien Shurail »... Tu vois de quel effet de miroir il peut être question... Ce roman est toujours (pour le moment) dans ma « malle » pour ainsi dire, et *Mort d'Athanase Shurail* en est évidemment très différent... Toutefois, avec le retour de Damien et l'apparition d'Athanase, c'est un peu la généalogie de

ma propre écriture qui apparaît. Ensuite, concrètement, et au-delà de cette seule citation secrète et palimpseste, pourquoi « Shurail » ? Le jeu phonique sur le titre d'un opéra de Mozart (d'ailleurs sur l'idée de « jeunesse ») n'est pas si loin : l'enlèvement étant celui de la poésie, et, différemment, si tu décomposes « Shurail » en « Sur/rail », on s'approche d'un texte de Marc Seberg (le groupe du regretté Philippe Pascal, chanteur de Marquis de Sade qui m'avait passionné à l'époque)... La musique encore.

[Comment positionner ce projet fictionnel entre tes autres écrits \(le plus souvent critiques\) et plus généralement, dans le spectre littéraire ? À quelle envie/besoin répond-il ?](#)

Même si j'ai toujours été très discret à ce sujet jusqu'à la parution de *Mort d'Athanase Shurail*, ma

jeunesse a donc été littéraire. Avant l'écriture, à partir de 1990, de critiques d'art puis d'essais sur la photographie, l'art contemporain et la création sonore, mais aussi sur l'écrivain et poète André Pieyre de Mandiargues (à qui j'ai consacré ma thèse d'esthétique en 2000), mes premières tentatives littéraires, à la fin des années 1980, furent poétiques, fictionnelles, et, éditorialement vaines ! J'ai plus ou moins suspendu alors cette part importante de mon écriture. Ceci dit, au fil du temps, je ne fus jamais à l'étroit dans l'écriture d'essais sur l'art. Bien au contraire ! Leur genre mouvant, la synthèse des formes qu'ils rendent possible, le tremblement fragile que constituent leurs frontières sont passionnants et toujours promesse d'écriture. Je sais également ce que je dois aux artistes contemporains, et à leurs œuvres, en tant qu'espaces magnétiques, poétiques. Il n'y avait toutefois, a priori, aucune raison de changer de cap, ou, à tout le moins, d'en rajouter un. Alors, pourquoi, aujourd'hui, ai-je ainsi le besoin « inattendu » d'en retourner au point de départ, et, de repartir sur les sentiers de la fiction et de la poésie ? Avec les années 2010 (2013 exactement quand j'ai commencé un roman, entre récit expérimental et poème en prose, sur la Grande Guerre que je viens, d'ailleurs, juste de finir), et contre toute attente, j'ai en effet réinvesti ce champ fictionnel et poétique de manière irrépressible, comme le retour d'une évidence ! En réalité, je vois plus *Mort d'Athanase Shurail* comme un début. Comme une nouvelle étape dans mes recherches sur les mots, l'écriture, le texte : après la critique d'art, l'essai, une nouvelle recherche s'organise dans le champ de la poésie et de la fiction ! Mais ces étapes ne s'excluent jamais les unes des autres, évidemment. Elles peuvent être et seront, comme tu l'imagines bien, concomitantes ou parallèles !

Quel est le lien entre ces différents chapitres qui semblent également autonomes ?

C'est à la fois un montage et un jeu. Un montage d'abord, car ces textes brefs n'en sont pas moins, sur un petit nombre de pages, certes, mais à chaque fois, un voyage dans le temps pour les personnages. C'est souvent un parcours, une déambulation dans leur vie tragique. Il fallait pour cela construire des ellipses, des raccords, des changements de points de vue ou de perspectives. C'est un montage, littéraire, avec, forcément, sa part d'aléatoire. C'est aussi un jeu ! Dans ce labyrinthe qu'est *Mort d'Athanase Shurail*, on pourrait imaginer une inversion de chapitres puisque nous sommes hors-espace et hors-temps de la « réalité » (en ce sens où la dynamique sociale ou économique n'y a que peu de prise), on pourrait y voir un ensemble de combinaisons rouselliennes, le propre du langage comme jeu. Par ailleurs, et sans entrer dans des détails trop précis, le livre est aussi construit comme une partition chromatique : chaque nouvelle, ou ensemble de chapitres, correspond à une couleur, dans mon esprit et selon ma perception des choses, associée à un timbre musical (comme une tentative de composition musicale synesthésique !). Bref, le texte procède et progresse essentiellement par visions, hallucinations et derrière chaque fragment, bien souvent, il y a une œuvre, une peinture, un film ou sa bande-sonore qui sont tapis. Ils ont servi d'impulsions poétiques et ils sont la logique poétique de ce texte.

Tu parles, dans la note au dos de la couverture, de « l'expérience soudaine d'un effacement irrésolu » et le livre (présenté comme « inachevé », réellement ?) se termine par la déclaration d'une « mise en retrait » du narrateur, d'une écriture « depuis les bords du monde »... Peux-tu détailler cette position ? Cela correspond-il aussi à un regard d'adulte à mi-chemin de vie par rapport à ce monde mutant et troublant ?



Visions de Mandiargues

Modernité, avant-garde, expériences

Alexandre Castant

Iwona Tokarska-Castant



Filigranes Éditions

Visions de Mandiargues, Alexandre et Iwona Castant © Photo : Editions Filigranes

Ce livre est, dans le fond, une expérience du deuil et de son exploration (de la mort, du désir, de l'amour) avec les mots. Dès lors, le fragment, le montage, le jeu, entre combinatoires et labyrinthe dont je parle, étaient aussi un ensemble de procédés pour « naviguer » dans le temps. Évidemment : « voyager dans le temps » était l'un des projets du livre puisqu'il y s'agit de mélancolie post-mortem. Cela explique aussi toutes les zones intermédiaires que tu relèves (inachèvement, retrait, être à mi-chemin du monde...). Ce qui me permet de revenir au point de départ, je n'ai jamais voulu choisir entre la rigueur conceptuelle (mon goût pour les constructions narratives labyrinthiques) et la fulgurance sensorielle, voire sensuelle. En cela, l'écriture de Claude Simon est un magnifique (et forcément inaccessible) modèle pour moi.

Tu viens de publier, aux éditions Filigranes, avec Iwona Tokarska-Castant, *Visions de Mandiargues (modernité, avant-garde, expériences)*, un essai largement illustré sur André Pieyre de Mandiargues (1909-1991), écrivain, poète, critique d'art, surréaliste de la seconde génération à qui vous avez chacun consacré une thèse. Pourquoi cette sortie aujourd'hui ? Qu'est-ce que cela représente dans ton parcours et en quoi, selon toi, cela fait écho (ou pas) à notre XXI^e siècle débutant ?

Tu emploies le terme de parcours et c'est exactement cela ! Cela fait trente ans que, cette année, je publie plutôt régulièrement des textes sur l'art et j'ai une conscience assez aiguë de cette notion de parcours qui, au fil du temps, s'est construite avec et à travers trois sujets principaux, comme trois îles majeures : l'œuvre de l'écrivain d'André Pieyre de Mandiargues en effet, la photographie contemporaine et les arts sonores (qui est notre histoire commune Philippe !). Aussi, entre archives, synthèse et prospective, j'ai toujours voulu régulièrement rendre compte de mes travaux dans

chacun de ces domaines. Ils sont habités, ou hantés peut-être, par les relations trans-esthétiques : les passages entre les arts. Dans ce cadre, Mandiargues a une saveur toute particulière. Sa relation à l'image fut le sujet de ma thèse en esthétique, quand, pour Iwona, c'est le domaine de la théorie littéraire qu'elle a, plus particulièrement, exploré dans son doctorat, également sur l'œuvre de cet écrivain. Alors, effectivement, faire le point, près de vingt-cinq ans après nos premiers travaux « mandiarguiens », sur nos recherches et la contemporanéité de cette œuvre très atypique était intéressant. Car Mandiargues dresse un pont entre le surréalisme français d'après-guerre, le nouveau roman, l'esthétique de l'image et la poésie contemporaine... L'idée, en l'occurrence, est vraiment prospectiviste ! En quoi Mandiargues nous parle-t-il, aujourd'hui, au XXI^e siècle ? Nous y répondons en confrontant son œuvre à celles d'artistes contemporains à travers les notions de surréalisme ou de baroque, d'espace, de ville et de jardin, d'érotisme et de genre, de photographie et d'image mentale, de specularité littéraire, de livre d'artiste... Le projet de *Visions de Mandiargues (modernité, avant-garde, expériences)* est ainsi, réellement, de créer un raccord entre une œuvre littéraire, historique, et l'énergie fiévreuse de l'art actuel. En outre, ce livre annonce aussi le colloque que, avec Iwona et Pierre Taminiaux, nous nous préparons à diriger, l'été prochain en Normandie, au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle. Intitulé *Mandiargues : Écrire entre les arts*, ce colloque réunira des chercheurs, venus du monde entier, pour décliner des journées de recherche sur la poésie, l'art, le cosmopolitisme ou la prospective. C'est bel et bien une histoire du futur !

Vous pointez, dans cet essai à éclairage multiple sur un artiste qui ne l'était pas moins, que Mandiargues était un auteur passionné par l'image dont il a constamment irrigué son écriture. En quoi

cette correspondance (et plus largement ses modes d'intertextualité) te semble particulièrement féconde aujourd'hui ?

Le sujet de fond, c'est l'image ! À la fin des années 80, j'étais un jeune homme très « en prise avec son temps », et rien ne me prédestinait à travailler sur un écrivain venu du surréalisme, mouvement d'ailleurs assez incompris à l'époque. Seulement voilà, la découverte de Mandiargues fut un bouleversement et, précisément, car son écriture me semblait entièrement structurée, animée, expérimentée « par et pour » l'image ! Or, les années 80 étant précisément « les années images », quelque chose était à découvrir dans ce rapport électif au visuel... En fait, sa conception de l'image en entrelace constamment les trois acceptions : l'image textuelle (poétique, littéraire), son effet visuel (mental, l'imaginaire) et sa relation (esthétique, historique) aux arts plastiques (peinture, photographie, cinéma)... Si une telle hyper-présence de l'image dans l'écriture de Mandiargues procède d'une obsession autobiographique très étrange (ce fut l'objet de ma thèse), elle donne également à reconfigurer la définition même du « voir ». Parallèlement, pour Iwona, dont l'approche « mandiarquienne » traverse l'histoire des théories littéraires, ce sont les dispositifs narratifs et les effets de langage qui sont novateurs chez Mandiargues. Notamment dans le cadre de l'intertextualité, c'est-à-dire des dialogues que l'auteur établit avec d'autres textes dissimulés dans son écriture... Bref, entre image et passage, Mandiargues nous aide, plus que jamais, à penser le temps présent. Par exemple, son dernier récit en 1987, *Tout disparaîtra*, qui fut adapté au cinéma par Walerian Borowczyk sous le titre *Cérémonie d'amour*, est une constellation d'images hétérogènes (beaux-livres, sculptures, dessins, peintures, gravures, photographies, cartes, affiches, enseignes publicitaires, pochoir, graffitis...) qui participe de la notion postmoderne

de l'image telle que le cinéma de Peter Greenaway ou des installations vidéos, multimédias, la donneront à voir dans l'art contemporain à l'instar des travaux de Régis Cotentin, talentueux vidéaste « illusionniste » - comme tu le qualifies justement - que tu as soutenu depuis ses débuts avec Transcultures et dont je suis le développement.

Vous avez choisi d'illustrer les différents chapitres par des images contemporaines de photographes (de Érik Bulloz, Florence Chevallier, Nicolas Comment, Sara Imloul, Gérard Macé, Françoise Nuñez, Muriel Pic, Bernard Plossu, Courtney Roy...). Pourquoi ?

Les passages texte/image/texte sont très soignés dans le livre, et, pour tout te dire, nous les trouvons très réussies... Aussi, nous remercions sincèrement les artistes qui nous ont fait confiance pour une telle aventure éditoriale ! À chaque fois, un élément de leur univers entre donc en résonance avec la thématique que nous développons, mais aussi avec l'univers de Mandiargues. Des précisions sur ces rencontres ? Érik Bulloz, cinéaste, a réalisé un court-métrage inspiré de l'œuvre de Mandiargues, et intitulé *Le Quatuor ambigu*, qui sera présenté au colloque de Cerisy et qui est très attendu. Il y a du baroque dans l'intensité plastique des images de Florence Chevallier, et, en cela, la rencontre avec le monde de Mandiargues est loin d'être fortuite quand Nicolas Comment, photographe et musicien, a, entre autres, édité, chez Filigranes en 2005, un merveilleux petit livre de l'écrivain (*Correspondances, 1958-1959*). Le bel univers de Sara Imloul est souvent très surréaliste dans l'esprit (première période, celui du manifeste de 1924 !), et, nous sommes également très honorés de publier une photographie de Gérard Macé, poète contemporain important et photographe, qui fut un proche de Mandiargues (celui-ci a préfacé le premier livre de Gérard Macé, *Le Jardin des langues*, paru chez Gallimard dans la collection



Slyder © Photo : Regis Cotentin

« Le Chemin » en 1974). Avec Françoise Nuñez, la mise en abyme du regard est souvent présente dans son œuvre sensible et, par là-même, elle cite le caractère essentiel de l'esthétique de l'image chez l'auteur du *Musée noir*. Muriel Pic, écrivaine, photographe, théoricienne de la littérature qui a, entre autres, travaillé sur Pierre Jean Jouve (dont Mandiargues aimait l'œuvre), a produit pour sa part un très beau livre intitulé *Les Désordres de la bibliothèque* dont une image ouvre parfaitement notre chapitre sur les éditions d'art des poésies de Mandiargues... Nous avons également publié des images de Bona qui fut une merveilleuse artiste, l'épouse et l'égérie de Mandiargues qu'il appelait sa « peintresse ». En 1971, il lui consacra un livre d'exception, aux Éditions Skira dans la collection « Les Sentiers de la création », *Bona, l'amour et la peinture*. Nous sommes également très heureux de publier une photographie de Bernard Plossu, cet immense photographe, et par ailleurs un ami de longue date qui connut les prémices de notre intérêt pour Mandiargues, et dont les images, en 2004,

ont accompagné une édition d'une nouvelle de l'écrivain *L'Espion des Pouilles* ! Enfin, les héroïnes cinématographiques ou théâtralisées de Kourtney Roy sont parfois très « mandiarguiennes » alors qu'il s'agit, effet spéculaire s'il en est, d'un travail sur l'autoportrait ! Dès lors, ces photographies parce qu'elles sont images et un peu littéraires aussi, fonctionnent incroyablement avec le texte et le rythme de la lecture : elles annoncent et ferment à la fois, ouvrent et prennent à contretemps chaque chapitre ! L'articulation image-texte est pour nous l'un des bonheurs de ce livre, où le déroulé photographique apparaît comme un livre dans notre livre, et nous en sommes très reconnaissants aux photographes. Pour conclure, ce panorama ne serait pas complet sans citer notre éditeur Patrick Le Bescont, formidable passionné du livre de photographie qui, tout de même !, publie avec *Visions de Mandiargues* son troisième ouvrage sur cet écrivain (en 2004, il éditait *L'Appartement*, avec des photographies de Francesco Patriarca et un texte de Sibylle Pieyre de Mandiar-

gues, une très belle méditation sur l'appartement de l'écrivain disparu).

Quel fil rouge entrevois-tu entre ce dernier essai qui d'une certaine manière boucle la boucle avec tes premières recherches, le livre précédent *Mort d'Athanase Shurail, un saut dans la fiction annoncée, d'une certaine manière, par ton Journal audiobiographique – radiophonie, arts, cinéma* (2016) où tu avais opté pour une forme plus personnelle, celle du journal critique pour évoquer les arts du son ? Qu'est-ce que les formes fictionnelles te permettent de transmettre (y compris sur un certain regard esthétique) au regard de celles de la critique d'art ou de l'essai ?

Depuis le début, ce qui m'intéresse ce sont « les passages esthétiques ». Les passages entre les arts, et, ce faisant, l'exploration de l'écriture qui les relaie : traiter d'un monde entre les genres (littéraires) et le dépasser... Mais, surtout, ce qui m'intéresse peut-être plus encore, c'est d'inventer une forme poétique, narrative, fictionnelle qui, aussi originale et pertinente qu'elle puisse être, soit en phase avec mon sujet. L'introduction de *Planètes sonores* (2007) est par exemple une introduction universitaire classique qui annonce le plan de cet essai sur les arts sonores, en même temps, elle est précédée d'une ouverture qui relève clairement de la fiction de « l'écoute ». Pourquoi ? Précisément pour ce travail sur le dépassement des genres littéraires, mais aussi, car je suis convaincu que c'est l'expérience de l'œuvre le plus important et, ce faisant, la recherche sur l'écriture qui, certes, l'analyse, mais tout autant l'appréhende et en rend compte. Les nouveaux langages artistiques, littéraires, poétiques, esthétiques ont toujours été mon sujet de fond : le « travail sur la forme ». Avec *Journal audiobiographique*, il y a dans cet autre essai sur les arts sonores des souvenirs de concerts, par exemple, qui procèdent plus de l'autobiographie que de l'analyse (comme le souvenir d'un concert

de Pascal Comelade, en 1984, que son biographe, Pierre Hild, m'a demandé de reproduire dans son livre *Pascal Comelade, Une Galaxie instrumentale* en 2016). L'expérience poétique révèle alors, comme une photographie le ferait, le moment vécu, et c'est aussi, comme tu le dis très justement, un « regard esthétique » qui résulte, paradoxalement, de cette recherche : il en est l'issue finale, expérience à son tour, entre monde sensible et théorie. Avec la fiction, c'est une nouvelle étape : traverser les expériences de l'art avec une invention langagière qui traverse l'espace, le temps, la mort, le désir, la beauté, et tente d'en produire ou d'en restituer la fièvre, mais là encore, je joue avec les codes, les genres et la voix. Je viens de finir un livre très important pour moi sur la Grande Guerre, j'ai travaillé près de dix ans à ce livre polyphonique sur la période 1914-1918... Quand je l'ai terminé, il y a quelques semaines, j'ai écrit sur son dossier « Fiction ». Iwona l'a lu et m'a dit, c'est plutôt « Essai poétique » qu'il faudrait mentionner... Je suis parfois pris à mon propre jeu.

© Propos recueillis par Philippe Franck
- Turbulences Vidéo #110

Alexandre Castant, *Mort d'Athanase Shurail*,
Éditions Tarabuste, coll. « Brèves rencontres »,
2020, 109 p. — 11,00 €.

Alexandre Castant & Iwona Tokarska-Castant,
Visions de Mandiargues, modernité, avant-garde, expériences, Éditions Filigranes, Paris, 2020, 192
p. — 25,00 €.

Mandiargues : Écrire entre les arts, colloque
co-dirigé par Alexandre Castant, Iwona Tokarska-Castant et Pierre Taminiaux, Cerisy-la-Salle
(France), 11-18 août 2021.
<<https://cerisy-colloques.fr/>>

Celebrity *Cafe*

à l'intersection des avant-gardes

par Philippe Franck

Initiée et coordonnée par Jacques Donguy (poète, essayiste, critique), Jean-François Bory (écrivain) et Sarah Cassenti (plasticienne, performeuse et également ici maquettiste), la revue *Celebrity Cafe* investigate les nouvelles écritures hybrides (au sens large) en rappelant les apports majeurs historiques des pionniers et des singularités avant-gardistes qui ont contribué, parfois sans grande reconnaissance, à nourrir les créations intermédiaiques actuelles mettant en œuvre des langages augmentés par l'intégration des technologies numériques.

Dans l'éditorial, le comité de rédaction citant les apports de Marshall McLuhan, William S. Burroughs ou encore Guillaume Apollinaire, précise que *Celebrity Cafe* a pour but « d'explorer toutes les conséquences de cette implosion du langage basé sur l'usage exclusif de la typographie au XIX^{ème} siècle avec ce qu'on a appelé les avant-gardes du début du XX^{ème} siècle, le dadaïsme et le futurisme, implosion due à la mise en pratique d'autres technologies de Gutenberg ».

On reconnaît bien là ce que Jacques Donguy a pointé et étudié dans ses essais (notamment dans son remarquable *Pd-extended 1 – Poésies expé-*

rimentales - zones numériques sorti aux Presses du Réel en 2017). Il s'agit bien ici d'accueillir, de soutenir et mettre en perspective une « littérature à réinventer », en fonction d'autres techno-logos mais aussi d'autres milieux et dimensions.

Le quatrième numéro de *Celebrity Cafe* paru en septembre 2020 est tout aussi imposant (plus de 500 pages) et classieux que ses prédécesseurs qui sont déjà devenus des objets rares. Avant la livraison précédente consacrée au dernier recueil *Outro* d'Augusto de Campos, écrivain brésilien initiateur, avec son frère Haroldo, de la poésie concrète dont on ne cesse, notamment grâce à

Celebrity Cafe #04

ANGOULÊME ATHÈNES BELGRADE CHICAGO FLORENCE KAMAKURA KARLSRUHE LA CIOTAT LA LOUVIÈRE

LINZ LONDRES PARIS PEYZAC-LE-MOUSTIER RECIFE RIO DE JANEIRO VÉRONE SÃO PAULO YALE



CHRONIQUES — POÉSIE — HISTOIRE DES AVANT-GARDES — MUSIQUE — ARTS PLASTIQUES

NŌ-ACTION — PERFORMANCE — CINÉMA — INTERMÉDIA — NUMÉRIQUE

Celebrity Cafe 4, 2020 © Photo : Les presses du réel



Performance a la Maison de la Poesie, Philippe Boisnard, Paris, 2019 © Photo : Bernard Bousquet

Jacques Dongy, de réévaluer l'héritage, le n°2 révélait, entre autres pépites, une correspondance entre le dadaïste Raoul Hausman et l'écrivain Pierre Garnier, un dossier sur le poète – également concret - japonais Takahashi Shohachiro et son groupe VOU ou encore un entretien avec le poète brésilien co-fondateur, en 1948, de l'Intensivisme, qui visait à intensifier l'expérience de l'image poétique pour tenter de produire une double lecture à travers la superposition des mots, précédant le lancement de la poésie concrète au milieu des années 50), s'impose déjà comme une référence.

Dans son introduction « *Poésie et langage au XX^{ème} siècle* », il cite la sentence de l'auteur de *Naked Lunch*, « *Language is a virus from outer space* » en parallèle de celle de Donna J. Haraway (auteur du *Manifeste Cyborg*) « *Writing is pre-eminently the technology of cyborgs* », annon-

çant l'entretien historique – à ce jour inédit – réalisé, en 1962, par le situationniste anglais Ralph Rumney avec le tandem Burroughs/Gysin vivant alors à Paris en 1962. Brion Gysin y fait une démonstration de cut-up avec ses propres observations (selon lesquelles l'écriture était en retard de 50 ans sur la peinture qui avait déjà éprouvé le collage, le cubisme et d'autres techniques de déconstruction) tandis que William Burroughs évoque son roman d'alors *Nova Express* dans lequel il a utilisé une extension de la méthode du cut-up. Edouarda Kac livre un texte éclairant sur l'artiste/poète Neide Sá à l'origine, entre 1967 et 1972, du « poème/processus », une pratique créative ouverte incluant au-delà des mots, les signes graphiques, établissant, comme le précise Kac, que « *l'acte de lire était une entreprise productive et consistait dans la production de nouvelles versions qui pourraient,*



Poèmes Tambours, Liliane Lijn, Londres, 2016 © Photo Eduardo Kac

à leur tour, devenir matrice de nouveaux processus ».

Autre découverte via Eduardo Kac qui fête dignement les 20 ans de son célèbre lapin fluo *GFP Bunny*, celle de Liliane Lijn. Reconnue dans le domaine des arts visuels mais pas suffisamment dans celui de l'écriture expérimentale, l'Américaine a produit, à partir de 1962, des « poèmes machines » sur cylindres pour transformer les mots en vibrations énergétiques, qui deviennent aussi des « poèmes cônes » rotatifs ou des « poèmes tambours », sobres sculptures jouant des lumières LED.

On trouve aussi une transcription instructive d'une rencontre récente à la Maison de la Poésie sur la poésie numérique entre Jacques Donguy (qui, plus loin, revient sur la poésie et réalité virtuelle qu'il a explorées ces dernières années dans *VR Space*) et Philippe Boissard, auteur et artiste intermédiatique qui considère le code pour repenser le langage poétique nourrit par l'interface de programmation (il utilise souvent Pure Data pour ses installations et performances qui sont autant de « machines d'écriture » en mouvement).

Signalons encore, dans cette somme d'archives vivantes et d'explorations tant textuelles qu'iconiques, un entretien avec Eliane Radigue,

compositrice d'œuvres minimalistes électroniques (depuis les années 60) et ces dernières années d'avantage acoustiques mais tout aussi hypnotiques, qui revient sur ses grandes rencontres ou encore un mini dossier de l'artiste/chercheuse Parrya Vatankah sur les femmes iraniennes en exil et la question du corps censuré/déplacé, un portfolio suivant, dans les rues de Paris, Les idiots (groupe d'artistes inspirées par l'album sulfureux *The Idiot* du duo Iggy Pop/David Bowie et dont la démarche performative est loin de l'être) portant le nu élégant dans leur *Nô-action Cheyennes* et un hommage à Angéline Neveu, « l'enragée de Nanterre » décédée en 2011 (qui a publié un livre sur son parcours « underground » sous ce titre aux Presses du réel avec également un entretien avec Jacques Donguy qui a contribué à la sortir de l'ombre, in extremis), une des rares femmes situationnistes.

Ce généreux et très précieux numéro 4 de *Celebrity Cafe* se clôture par la rubrique des « éphémérides » qui passent en revue des événements amis tels l'exposition collective *Poésie numérique* organisée, en 2019, à la galerie Satellite de Paris – une des trop rares galeries à présenter ces formes intermédiaires - sous le commissariat artistique de l'infatigable Jacques Donguy que l'on retrouve aussi dans l'édition 2020 de la biennale Transnumériques et son exposition phare *Digital Icons - (ré)appropriations et hybridations (post)numériques* – au musée Mill à La Louvière-Belgique, à laquelle il a participé en mode performance, environnement multimédia (*Atari Poème*) et sélection d'archives.

On reste admiratif que tant de talents (dont ici un grand nombre de femmes – il faudrait encore citer Jasia Reichard organisatrice de la mythique exposition *Cybernetic Serendipity* en 1968 à Londres, interviewé une cinquantaine d'années plus tard à Ars Electronica – Linz qui lui consacrait une exposition documentaire – ce trait d'union étant, par

ailleurs, révélateur de la démarche transhistorique des animateurs de *Celebrity Cafe*) et esprits libertaires d'hier et d'aujourd'hui plus stimulants les uns que les autres soient ici réunis comme dans une communauté artistique positivement inavouable, rebelle à tout conformisme.

© Philippe Franck - Turbulences Vidéo #110



Francesca Fini

—
PORTRAIT D'ARTISTE



Entretien avec Francesca Fini

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Je suis née à Rome, dans la partie nord de la ville, sur la Piazza Giochi Delfici. J'ai presque toujours vécu dans cette partie de la ville. C'est tout près du centre, un quartier tranquille.

J'ai choisi cette partie de la ville parce qu'elle m'est familière et qu'elle est très calme. C'est une partie riche de la ville.

Ma famille est une famille d'architectes et ils aiment vivre dans un quartier agréable. Dans cette partie nord de la ville, il y a un peu de nature. Ce n'est pas le genre de quartier pittoresque que l'on s'attend à découvrir dans une ville comme Rome. Il y a beaucoup d'autres endroits qui sont un peu plus représentatifs de la ville, mais le mien est une zone résidentielle.

Mon père est un architecte qui s'occupe de structures urbaines. Pendant longtemps, il a travaillé à l'étranger et, du moins pour la première partie de ma vie, je me souviens avoir beaucoup voyagé. Nous sommes allés, à la suite de mon père, au Brésil, en Uruguay, dans de nombreux endroits où il construisait des villes et des zones résidentielles en Amérique du Sud et en Amérique centrale. Aujourd'hui, il vit en République Dominicaine où il a une société d'architecture qui s'occupe de projets d'urbanisme et de tourisme du-

I was born in Rome, in the northern part of the city, in Piazza Giochi Delfici. I've almost always lived in this part of the city. It's quite close to the center, a quiet neighborhood.

I just chose this part of the city because it's familiar and it's very quiet. It's a rich part of the city.

My family is a family of architects and they like to live in a nice neighborhood. In this northern part of the city, there's a little bit of nature. It's not the picturesque kind of neighborhood that you will expect in a city like Rome. There are many other places that are a little bit more representative of the city, but mine is a residential area.

My father is an architect dealing with urban structures. For quite a long time, he worked abroad and at least for the first part of my life, I remember traveling a lot. We were in Brazil, in Uruguay, in a lot of places, following my father where he was building cities and residential areas in South America and in Central America. Now he lives in the Dominican Republic where he has an architecture



Mother-Rythm - The Lunch Box, performance de Francesca Fini, 2014 © Courtesy of Francesca Fini

nable, et qui construit des marinas et des stations touristiques.

Ma mère est à la retraite mais quand elle était jeune, elle était mannequin pour Valentino Garavani, en fait, elle a commencé avec Valentino quand il était encore méconnu. Dans les années 60 et 70, elle a travaillé avec lui et elle l'a même aidé à créer la société Valentino. Elle était mannequin, mais elle était aussi très douée pour organiser les choses. Toute sa vie, elle a travaillé dans l'industrie de la mode.

Mes parents se sont rencontrés lors d'une fête à Rome, c'était l'époque de la « Swinging Rome ». Je pense qu'ils se sont rencontrés au Piper, qui était l'une des boîtes de nuit les plus importantes et les plus avant-gardistes de la ville.

J'ai une sœur, d'un an plus jeune. Elle est architecte et elle travaille avec mon père.

company involved in urban planning and sustainable tourism projects, they build marinas and touristic resorts.

My mother's retired but when she was young, she was modeling for Valentino Garavani, in fact, she started with Valentino when he was still pretty unknown. In the 60s and 70s she worked with him and she actually helped him to set up the Valentino firm. She was a model, but she also was very good at organizing things. All her life she worked in the fashion industry.

My parents met in a party in Rome, you know it was the 'swinging Rome' time. I think they met at the Piper which was one of the most important and most avant-garde nightclub in the city.

I have a sister, one year younger. She's an architect and she works with my father.

As a child, I wasn't the quiet kind for sure. My sister and I were always inventing very very dan-



I was there, performance de Francesca Fini, 2014 © Courtesy of Francesca Fini

Enfant, je n'étais pas du genre tranquille, c'est sûr. Ma sœur et moi, nous inventions toujours des jeux très très dangereux. Ma mère était désespérée parce que nous jouions toujours avec le feu, littéralement. Nous nous mettions toujours en danger. Je me souviens que nous inventions beaucoup de jeux. Je me rappelle ce jeu qui était tellement dangereux que ma mère s'est vraiment mise en colère. Nous avons inventé une sorte de système pour faire passer des choses et des objets d'une fenêtre à l'autre dans le même bâtiment. Donc, nous étions « au travail », nous jouions complètement à l'extérieur de la fenêtre avec le gamin qui habitait en dessous. C'était vraiment dangereux.

L'école était un peu spéciale au début. J'ai eu une sorte de traumatisme quand j'avais six ou sept ans, parce que nous sommes revenus à Rome depuis San Paolo, au Brésil. Au Brésil, j'allais dans

gerous games. My mother was desperate with us because we were always working with fire, literally. We were always putting ourselves in danger. I remember we kept inventing a lot of games. I remember one which was so much dangerous that my mother really got mad. We had invented a kind of system to pass things and objects from one window to another in the same building. So, we were at work, just playing completely outside of the window with the kid downstairs. It was really dangerous.

School was a bit special at the beginning. I had a kind of trauma when I was six or seven, because we came back to Rome from San Paolo, Brazil. In Brazil I used to go to an Italian school, the Dante Alighieri, but most of the teaching was done in Portuguese, so I actually have been schooled in Portuguese. When I came back it was a cultural shock.

une école italienne, la Dante Alighieri, mais la plupart des cours étaient dispensés en portugais, donc j'ai vraiment été scolarisée en portugais. Quand je suis revenue, ce fut un choc culturel.

Par la suite, tout s'est bien passé. J'étais assez bonne à l'école, j'étais la meilleure et j'ai obtenu 10/10 la plupart du temps, mon score normal dans toutes les matières. En fait, j'étais considérée comme une sorte de phénomène à l'école. Et j'aimais ça, et les professeurs aussi.

Les professeurs m'aimaient pour deux raisons différentes. La première raison est que - quand j'avais 11 ou 12 ans - on m'a offert le premier ordinateur de ma vie. C'était l'un des premiers ordinateurs Apple, et je l'ai eu parce que mon père, en tant qu'architecte, avait accès aux premières machines et donc j'ai eu un Apple et j'ai commencé à travailler sur un ordinateur quand j'étais très jeune et j'ai apporté cette expérience à l'école.

La deuxième raison est que je n'aimais pas savoir seulement les choses que tout le monde savait. Ainsi, quand on me donnait des devoirs, je cherchais toujours à apprendre des choses différentes de ce qui était prévu dans le programme. En fait, j'avais un autre type d'éducation pour moi toute seule.

L'école était une période agréable, même si je n'étais pas très populaire. En plus d'être très bonne, je n'étais pas populaire auprès de mes camarades de classe. En fait, ils me détestaient. C'était une sorte d'expérience solitaire, mais c'était cool. Ce n'était pas si mal, je ne me sentais pas intimidée, je ne m'en souciais pas tant que ça. De plus, j'ai eu une enfance très très heureuse.

Quand j'ai grandi, vers 18 ans, je me suis beaucoup préoccupée de mon apparence physique. Je me suis rendu compte que j'étais grosse. J'ai commencé à manger peu, je suis devenue anorexique, et je l'ai été pendant deux ans. J'ai beaucoup mai-

Then everything went well. I was quite good at school, I was the best and I scored 10 most of the times, my normal score in everything. I was actually seen as a kind of phenomenon at school. And I liked it, and the teachers too.

The teachers liked me for two different reasons. The first reason is that - when I was 11 or 12 - I was offered the first computer in my life. It was one of the first Apple computers, and I got it because my father, as an architect, had access to the first machines and so I got an Apple and I started working on a computer when I was very young and I brought this experience to school.

The second reason is that I didn't like to know only the things that everybody knew. So, when I was given homework, I always went to look for things different from what was in the program. I actually had a different kind of education on my own.

School was a nice period even if I wasn't that popular. Besides being very good, I wasn't popular with my classmates. They actually hated me. It was a solitary kind of experience, but it was cool. It wasn't so bad, I actually didn't have any problem with that, I didn't feel being bullied or something, I just didn't care that much. Besides, it was a very very happy childhood.

When I got older, around 18, I became very concerned about my physical appearance. I found that I was fat. I started eating little, I became anorexic, and I was anorexic for two years. And I got very thin, my family was worried, but they couldn't do anything to make me eat. But, at a certain point, I just realized that I was actually putting my life in danger. And all of a sudden, I started eating again. During this disease, I got a sudden flash of self-preservation, I saw that I was putting my life in danger. I changed completely, and I didn't have any problem with this anymore.

My father being an architect, he was very much into art. He was a friend of Giulio Turcato, Mario



The Golden Age, performance de Francesca Fini 2014 © Courtesy of : Francesca Fini

gri, ma famille était inquiète, mais ils ne pouvaient rien faire pour me faire manger. Mais, à un certain moment, j'ai réalisé que je mettais ma vie en danger. Et tout d'un coup, j'ai recommencé à manger. Au cours de cette maladie, j'ai eu un soudain éclair d'auto-préservation, j'ai vu que je mettais ma vie en danger. J'ai complètement changé, et je n'ai plus eu aucun problème avec ça.

Mon père étant architecte, il était passionné par l'art. C'était un ami de Giulio Turcato, de Mario Schifano et de nombreux artistes importants des années 60 et 70. Je me souviens de les avoir vus à la maison pour le dîner, Renato Mambor, beaucoup de grands artistes du soi-disant pop art italien. Ma maison était pleine d'art, et grâce à ma mère, j'ai commencé à dessiner, j'aime beaucoup dessiner et ça a été dans ma vie depuis.

Je ne sais pas si je voulais être une artiste, j'ai toujours fait des choses artistiques sans même le savoir, comme dessiner et faire des vidéos de manière expérimentale, mais je pense que le tournant s'est produit quand j'ai commencé à faire des performances. J'ai réalisé que c'était ce que je voulais vraiment faire.

C'est quelque chose d'assez récent, c'était il y a environ 11 ans, à la fin des années 2000.

Quand j'ai quitté l'école, après mon bac, j'ai fait quelques années à l'université, où j'ai étudié la littérature et la philosophie. Puis j'ai découvert que ce n'était pas vraiment ce que je voulais faire, parce que je voulais faire quelque chose de plus pratique sur l'art et les langues.

J'ai fréquenté une école d'art, l'IED - Istituto Europeo di Design, et j'ai également étudié à la Quasar Design University.

Ensuite, je suis allée aux États-Unis parce que j'avais besoin de rester quelques années seule et de réfléchir à ce que je voulais faire. J'étais très jeune, j'avais 21 ans. Je suis allée aux États-Unis

Schifano, and a lot of important artists of the 60s and 70s. I remember seeing them at home for dinner, Renato Mambor, a lot of great artists of the so-called Italian pop art. My house was full of art, and also thanks to my mother, I started drawing, I really like drawing and it has always been in my life.

I don't know if I wanted to be an artist, I always did artistic things without even knowing, like drawing and doing videos in an experimental way, but I think the turning point was when I started performing. I realized it was what I really wanted to do.

It is something rather recent, it was about 11 years ago, late 2000s.

When I left school, after my 'maturity', I did a few years at university, where I studied literature and philosophy. Then I found out it wasn't really what I wanted to do, because I wanted to do something more practical about art and languages.

I went to an art school which is the IED - Istituto Europeo di Design, and I also studied at Quasar Design University.

Then, I went to the USA because I needed something like a few years of staying by myself and think about what I wanted to do. I was very young, I was 21. I went to the USA, I lived in California by myself for a while. There I started making video.

Then, when I came back, I wrote a book about my experience. The title was *Così parlò Mickey Mouse* (Thus spoke Mickey Mouse). It started from my experience and then I completely invented the story of this Italian girl lost in LA. It was published by Ediesse, a publishing company linked to the main Italian Union. This publishing company published the Pulp Generation writers. It was a movement of pulp writers who wrote using slang Italian about urban reality and stuff like that. I was in this movement and then a cinema movie company called me because they had read the book, they liked it and they wanted to turn it into a movie! But the movie was never made, and I started working

et j'ai vécu seule en Californie pendant un certain temps. Là-bas, j'ai commencé à faire de la vidéo.

Puis, quand je suis revenue, j'ai écrit un livre sur mon expérience. Le titre était *Così parlò Mickey Mouse* (Ainsi parlait Mickey Mouse). C'est parti de mon expérience et j'ai ensuite complètement inventé l'histoire de cette fille italienne perdue à Los Angeles. Il a été publié par Ediesse, une maison d'édition liée à la principale Fédération italienne. Cette maison d'édition a publié les auteurs de la Pulp Generation. C'était un mouvement d'écrivains qui écrivaient sur la réalité urbaine en utilisant l'argot italien. J'étais dans ce mouvement et puis une société de cinéma m'a appelée parce qu'ils avaient lu le livre, qu'ils l'aimaient et qu'ils voulaient en faire un film ! Mais le film n'a jamais été réalisé, et j'ai commencé à travailler avec cette société en tant qu'auteure et aussi en tant que réalisatrice. J'ai travaillé pour la télévision pendant une assez longue période jusqu'à mes 38 ans. J'ai donc « commencé l'art » très récemment.

La société pour laquelle je travaillais était une société de services pour la télévision publique italienne, la RAI 3, qui a toujours été un peu plus culturelle, plus expérimentale, une télévision éducative et de bonne qualité. À l'époque, je faisais des films documentaires, avec un beau montage artistique. En fait, j'ai beaucoup appris en travaillant pour la télévision : le montage, l'organisation d'un plateau pour un tournage, le tournage, et maintenant je peux tout faire moi-même. Mes productions sont vraiment des « one-woman » productions. Je travaille aussi avec des acteurs et je fais aussi la conception sonore. La seule chose pour laquelle j'ai besoin d'un super expert, c'est le mixage du son parce qu'il est plus important que tout.

J'ai donc beaucoup appris de cette expérience, et tout ce que j'ai appris s'est en quelque sorte transformé dans mon expérience artistique.

with this company as an author and also a filmmaker. I worked for television for quite a long period until I was 38. So, I «started art» very recently.

The company I worked for was a service company for the Italian Public TV, for RAI 3, that has always been a bit more cultural, more experimental, an educational and good quality television. At the time, I used to do documentary films, with a very nice artsy kind of cut. I actually learned a lot while I was working for television: editing, organizing a set for a shooting, shooting, and now I can do everything by myself. My productions are really one-woman productions. I also work with actors and I also do the sound design. The only thing for which I need a super expert is the sound mix because it's more important than anything else.

So, I learned a lot from that experience, and everything that I learned there was somehow turned into my art experience.

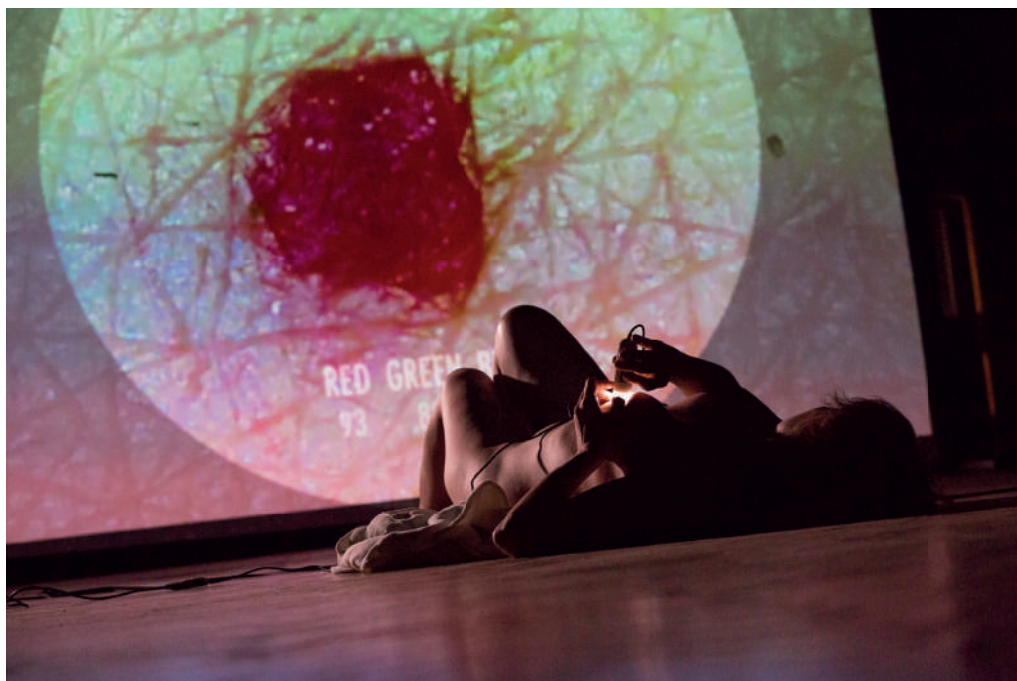
I generally say I'm an intermedia artist with a lot of different mediums and trying to find a sort of synthesis in all the languages. My performances are never just physical. And still, I don't consider my performances as theatrical.

I don't consider myself as a performer or a video artist. I think that I'm more an intermedia artist.

© Interview by Gabriel Soucheyre,

October, 2020

- Turbulences Vidéo #110



Skin / Tones, performance de Francesca Fini 2017 © Courtesy of Francesca Fini

Je dis généralement que je suis une artiste intermédia qui utilise beaucoup de médiums différents et que j'essaie de trouver une sorte de synthèse de tous ces langages. Mes performances ne sont jamais seulement physiques. Et pourtant, je ne considère pas mes performances comme étant théâtrales.

Je ne me considère pas comme une artiste de scène ou une artiste vidéo. Je pense que je suis plutôt une artiste intermédia.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre, Octobre 2020 - Turbulences Vidéo #110

L'Image

Perturbante

Entretien avec Francesca Fini

propos recueillis par Alessio Galbiati

Les images en mouvement peuvent se présenter de nombreuses façons différentes, il est inutile de limiter cette passion au monde cinématographique car un cinéphile (contemporain) trouve l'accomplissement de sa dépendance dans une telle multitude d'expressions.

« *Soit j'ai ma dose, soit je ne l'ai pas* », disait Jean Epstein à propos des séries cinématographiques des années '10. Il est juste d'ouvrir l'esprit et d'abattre les murs qui limitent le plaisir dans des catégories prédéfinies inutiles. De telles catégories ne sont utiles que pour les « marchés » des arts et les marchés de rue. Ces derniers temps, les magazines cinématographiques tentent de redéfinir leur goût afin d'étendre leurs limites ainsi que le nombre de lecteurs.

Francesca Fini est une femme-image : elle crée des images (en mouvement, statiques, réelles et de synthèse) ; elle est artiste-performatrice et cinéaste, designer d'interactivité et (hyper) graphique traitant de toutes sortes d'hybridations et de contaminations. Au cours de sa vie, elle s'est essayée à plusieurs médias. Son premier travail a

Enhancing performative work with new medias

Moving images can take place in many different ways, there is no use in limiting such passion to the cinematographic world because a (contemporary) cinemagoer finds fulfilment to his addiction in such a multitude of expressions. "*Either I have my dose*

été le roman autobiographique *Thus Spoke Mickey Mouse* (*Ainsi parlait Mickey Mouse* 1996), puis elle a commencé à travailler dans les domaines du cinéma et de la télévision.

Sa formation multidisciplinaire a été le moteur qui a conduit Francesca à trouver sa propre voie d'expression artistique originale. Elle considère son propre corps comme une entité sensible qui l'aide à explorer la (non)modernité ancestrale des besoins des hommes (ou mieux, des femmes) et de leur représentation. Son corps est aussi, et surtout, un champ de bataille dans (et à travers) lequel il est possible d'expérimenter des actions et des gestes qui deviennent « altérité ». Le corps comme artefact hybride dont la base technologique conceptuelle est inspirée de la philosophie cyberpunk (low-tech féministe basée sur le *A Cyborg Manifesto* de Donna Haraway, véritable phare pour Francesca Fini).

Les images en mouvement de Francesca Fini sont des dispositifs provocateurs qui font appel aux passions et aux émotions. Elles montrent un corps amplifié par la technologie dont la nature animale et biologique est laissée intacte. Ses vidéos bien faites ne sont pas de simples enregistrements mais des courts métrages pleins de génie étonnant et captivant.

Alessio Galbiati : Aujourd'hui, l'art vidéo est une définition qui inclut une multitude de formes artistiques différentes. L'art vidéo attire des choses « autres » que lui-même, comme le fait tout langage, il embrasse, ré-élabore et transforme d'autres langages et formes d'art. Depuis sa naissance, avec les premières œuvres de Nam June Paik, l'art vidéo a toujours été, jusqu'à présent, tout et son contraire. Avec les vidéos de Francesca Fini, les gens peuvent vivre des actualisations audio/vidéo (cinématographiques) de performances artistiques uniques. En effet, vos vidéos sont des enregistrements de performances artistiques

or I haven't", Jean Epstein used to say about cinematographic serials of the '10s. It is fair to open the mind and break down the walls that limit pleasure in unnecessary preset categories. Such categories are only useful to Arts' "market" and street markets. Lately cinematographic magazines have been trying to redefine their taste in order to extend their boundaries as well as the number of readers

Francesca Fini is an image-woman: she creates (moving, static, real and synthetic) images; she is an art performer and filmmaker, interaction designer and (hyper) graphic dealing with every kind of hybridizations and contaminations. During her life she has been trying her hand at several media. Her first work was the autobiographical novel *Thus Spoke Mickey Mouse* (1996), then she began to work in the fields of cinema and TV.

Her multidisciplinary formation was the driving force that led Francesca to find her own original way of artistic expression. She considers her own body like a sensible entity helping her exploring the ancestral (non)modernity of men's (or better, women's) needs and their representation. Her body is also, and mainly, a battlefield in (and through) which it is possible to experience actions and gestures becoming "otherness". The body as a hybrid artefact whose conceptual technological basis is inspired by cyberpunk philosophy (feminist low-tech based on Donna Haraway's *A Cyborg Manifesto*, a real beacon for Francesca Fini).

Francesca Fini's moving images are provocative devices calling up passions and emotions. They show a body amplified by technology whose animal and biological nature is left untouched. Her well-made videos are not mere recordings but short movies full of amazing and captivating genius

Alessio Galbiati : Today video art is a definition including a multitude of different artistic forms;



Blind, performance de Francesca Fini, 2020 © Courtesy of Francesca Fini

uniques. Elles sont souvent conçues pour l'œil numérique d'une caméra dont seule la participation est admise. Alors, qu'est-ce que l'art vidéo pour vous, et comment définiriez-vous votre recherche artistique ?

Francesca Fini : Ce que vous avez dit sur l'art vidéo est exact, en effet je ne vais pas essayer de trouver des définitions ou de faire des prévisions comme le font beaucoup d'autres. Récemment, mon attention a été attirée par un phénomène étrange - alors que le Guggenheim a lancé sur Youtube un concours visant à sélectionner une vingtaine de vidéos bien faites (techniquement et esthétiquement), (certains youtubeurs assez snobs ont même parlé de « publicités pour i-pod »), d'autres pensent que les idées sont la seule chose importante, célébrant la rugosité esthétique et technique comme une valeur (comme on dit : si vous prenez de belles photos, vous êtes

video art attracts things "other" than herself, as any language does, embraces, re-elaborates and transforms other languages and art forms. Since it was born, with the early works by Nam June Paik, up to now video art as always been everything and its opposite. With Francesca Fini's videos people can experience audio/video (cinematic) actualizations of unique artistic performances. Indeed, your videos are recordings of unique artistic performances. They are often conceived for the digital eye of a camera the only partaker admitted. So, what is video art for you, and would you define your artistic quest ?

Francesca Fini : What you said about video art is correct, indeed I won't try to find definitions or make forecasts like many others do. Recently, my attention has been caught by a strange phenomenon - while the Guggenheim has advertised a contest on Youtube aiming at selecting about



War, performance de Francesca Fini, 2010 © Courtesy of Francesca Fini

un bon photographe, si vous prenez de mauvaises photos, vous êtes un artiste).

J'ai entendu de grands représentants du monde de l'art célébrer ou ignorer Bill Viola de manière très convaincante. Donc, ce que vous avez dit est exact : l'art vidéo est tout et son contraire. Pour moi, l'art vidéo est l'art à la n^{ième} puissance grâce à sa capacité à catalyser les langues. Je veux dire que c'est un terrain miné pour les cerveaux parce que vous ne devez pas vous y aventurer avec votre cerveau, mais avec votre instinct. Un instinct « Karaté kid » qui vous fait flotter en écoutant l'espace les yeux fermés. C'est le principal instrument d'investigation de l'art contemporain. Parfois, vous avez l'impression que quelque chose est profondément contemporain, même si vous ne pouvez pas comprendre pourquoi, alors que quelque chose d'autre ne l'est pas. Vous avez l'impression

twenty well-made (technically and aesthetically) videos (snobbishly, some youtubers have even talked of "i-pod commercials"), others think that ideas are the only important thing, celebrating aesthetical and technical roughness as a value (as someone says: if you take nice photos you are a good photographer, if you take bad photos you are an artist).

I have heard great representatives of the world of art celebrating and disregarding Bill Viola in a very convincing way. So, what you said is correct : video art is everything and its opposite. For me video art is art to the nth power thanks to its ability to catalyze languages. I mean it is a mined ground for brains because you don't have to venture on it with your brain, but with your instinct. A "Karate kid-like" instinct that makes you float while listening to the space with your eyes shut. It is the main en-

que quelque chose est à la pointe, l'art vidéo, alors que quelque chose d'autre ne l'est pas. Ce genre d'instinct mystique est la clé pour comprendre l'art vidéo.

A ce moment de ma carrière, je me déplace instinctivement à la frontière entre l'art vidéo et l'art de la performance. Mon besoin de raconter une histoire - et de la rendre immortelle à travers une vidéo - est le produit d'une expérience personnelle, abrupte, fortuite et unique - l'art de la performance. L'art de la performance, ainsi que ma façon de me perdre dans une expérience cathartique aux implications imprévisibles, me permet d'exprimer ma loyauté envers le monde par l'authenticité. En même temps, la boîte visuelle dans laquelle ma performance se déplace et est immortalisée, me permet d'être fidèle à moi-même et à mon amour sans réserve pour la Beauté.

Un exemple d'une telle nécessité qui devient une méthode est *Oasi nel deserto*, une vidéo inspirée du surréalisme, dans laquelle à trois heures du matin je traîne une chaise longue autour de Tor Bella Monaca habillée comme une diva des années 50. Lorsque je touche un mur noir comme du cristal avec ma main, il s'ouvre comme par magie, révélant la projection d'une plage ensoleillée. Je m'assieds sur la chaise longue et je profite de la lumière artificielle du soleil mélangée aux graffitis du mur en ruine. Je pense que le message est clair, dans chaque désert il y a une petite oasis, et c'est une métaphore de l'imagination évoquée par la rayure virtuelle et transitoire représentée par la vidéo, et par la rayure immortelle d'un artiste inconnu. En même temps, dans chaque oasis, il y a un petit désert, car pendant une performance aussi unique, je suis toute seule. Et à ce moment-là, la performance ne s'adresse qu'à moi et à la caméra.

A.G. : **En dehors de vos performances, en tant que productrice, vous ne laissez rien au hasard. Vous utilisez toujours (plus d'une) bonne camera,**

quiry instrument of contemporary art. Sometimes you feel something is deeply contemporary, even if you can't understand why, while something else isn't. You feel that something is cutting edge, video art, while something else isn't. This kind of mystic instinct is the key to understand video art.

In this moment of my career I am just moving instinctively in a borderland between video art and performance art. My need to tell a story – and make it immortal through a video – is the product of a personal, abrupt, incidental and unique experience – the performance art. Performance art, as well as my way to lose myself in a cathartic experience with unpredictable implications, allows me to express my loyalty to the world through genuineness. At the same time, the visual box in which my performance moves and is immortalized, lets me be loyal to myself and my unreserved love for Beauty.

An example of such necessity becoming method is *Oasi nel deserto*, a video inspired to surrealism, in which at three a.m. I drag a deckchair around Tor Bella Monaca dressed like a diva of the 50s. When I touch a pitch-black wall with my hand, it magically opens revealing the projection of a sunny beach. I sit down on the deckchair and enjoy the artificial sunlight mixed with the graffiti on the broken-down wall. I think that the message is clear, in every desert there is a little oasis, and it is a metaphor of imagination evoked by the transitory virtual scratch represented by the video, and by the immortal scratch of an unknown artist. At the same time, in every oasis there is a little desert because during such an unrepeatably performance I am all alone. And in that moment the performance is addressed only to me and the camera.

A.G. : Beside your performances, as a producer you don't leave anything to chance. You always use (more than one) good cameras, your photography is complex, and you pay great attention to



Western Meat Market - The Birth, performance de Francesca Fini, 2010 © Courtesy of Francesca Fini

votre photographie est complexe et vous faites très attention à l'audio. Vous faites toujours tout vous-même ?

F.F. : J'ai fait des études de directeur de la photographie pour des productions numériques, je suis concepteur sonore et monteuse vidéo. Donc, je m'occupe de la photographie, du montage et du mixage du son. Plus précisément, le son de mes dernières productions est en direct grâce à des dispositifs de design interactif. Je travaille généralement seule sur mes performances, mais je laisse souvent d'autres artistes prendre part au projet.

A.G. : *Western Meat Market – the birth* (Marché de la viande de l'Ouest - la naissance) est votre dernière création. Une vidéo de 7 minutes dans laquelle vous explorez l'idée de la viande en manipulant des morceaux. Le contexte dans lequel vous vous produisez est une installation interac-

the audio. Do you always do everything by yourself ?

F.F. : I have studied as director of photography for digital productions, I am a sound designer and video editor. So, I look after photography, editing, and mix the sound. Specifically, the sound of my latest productions is live thanks to interaction design devices. I usually work alone on my performances, but I often let other performers take part to the projects.

A.G. : *Western Meat Market – the birth* is your last creation. A 7-minute video in which you explore the idea of meat handling pieces of it. The context you perform in is an interaction design installation. Contact and sensitive experience generates images and sounds in this installation. It has a strong emotional and visual impact, and the video summons up your artistic skills performance,

tive. Le contact et l'expérience sensible génèrent des images et des sons dans cette installation. Elle a un fort impact émotionnel et visuel, et la vidéo fait appel à vos compétences artistiques : performance, interactivité, art vidéo, réalisation, montage sonore et cinéma en direct. Parlez-nous des lignes directrices d'une telle création et de la façon dont vous l'avez réalisée.

F.F. : *The birth (La naissance)* est la première d'une série de performances que j'utilise pour raconter la relation de notre culture avec l'idée de la viande, libérée de ses références sexuelles et conçue comme l'essence physique et matérielle de l'altérité, l'espace qu'elle occupe, son odeur dans l'air et son interaction avec nous. La viande est composée de tout, elle est le conducteur des mondes avec lesquels nous essayons d'interagir et de négocier. À travers l'interactivité, j'essaie de raconter ce court-circuit représenté par le toucher et la reconnaissance de l'altérité, du monde, qui représente quelque chose d'insaisissable et d'indéniable.

Dans cette performance, je suis devant un autel enveloppée de papier d'aluminium. L'autel est soutenu par des piles de livres et de bougies représentant les lumières de la raison que les pays occidentaux utilisent pour exorciser la peur du vide.

J'ai une électrode à basse tension dans le bras qui polarise tout mon corps, un flux électrique passe tout du long. L'autre pôle est attaché au film qui recouvre l'autel. Le circuit se ferme lorsque je touche la viande, envoyant un signal à un synthétiseur numérique qui le traduit en sons et en images. Cela donne en quelque sorte à cette viande la possibilité de parler et de chanter. Au début, la mélodie semble sans vie, une simple séquence de notes de piano. Puis elle se transforme en symphonie. Chaque touche produit l'appel d'un animal différent, piégé dans un écosystème en décompo-

interaction design, video art, direction, sound editing, and live cinema. Tell us about the guidelines of such creation, and how you realized it.

F.F. : *The birth* is the first of a set of performances I use to tell the relation of our culture with the idea of meat, liberated from its sexual references and conceived as the physical and material essence of otherness, the space it occupies, its smell in the air, and its interaction with us. The meat is made up of everything, it is a conductor of worlds we try to interact and negotiate with. Through interaction design, I try to recount such short-circuit represented by the touch and recognition of the otherness, the world, that represents something elusive and undeniable.

In this performance, I am before an altar wrapped up with foil. The altar is supported by stacks of books and candles representing the lights of reason that Western countries use to exorcise the fear of the void.

I have a low-voltage electrode in the arm polarizing all my body, an electric flux goes along it. The other pole is attached to the foil covering the altar. The circuit closes as I touch the meat, sending a signal to a digital synthesizer that translates it into sounds and images. It is kind of giving that meat the chance to speak and sing. At the beginning the melody seems lifeless, a mere sequence of piano notes. Then it turns in a symphony. Every touch produces the call of a different animal trapped in a decaying ecosystem. An interesting part of the performance is what remains unseen, what's next, when I wash this purified meat I gave its last song of death – I offer it for dinner to some friends of mine.

A.G. : I really find interesting the key importance you give to human body in your creations. It is subject and object at the same time, a structure on which you can build a new possible reality. A body, always a feminine body and (almost) ever yours,

sition. Une partie intéressante de la performance est ce qui reste invisible, ce qui suit : lorsque je lave cette viande purifiée, j'ai donné son dernier chant de mort - je l'offre pour le dîner à quelques amis à moi.

A.G. : Je trouve vraiment intéressante l'importance clé que vous accordez au corps humain dans vos créations. Il est à la fois sujet et objet, une structure sur laquelle vous pouvez construire une nouvelle réalité possible. Un corps, toujours un corps féminin et (presque) toujours le vôtre, immergé dans une réalité technologique, éclairée par la « théorie du cyborg » de Donna Haraway. Un tel corps matérialise artistiquement la théorie de Haraway : « un organisme cybernétique, un hybride de machine et d'organisme, une créature de la réalité sociale ainsi qu'une créature de fiction ». Essayez-vous de faire une recherche/enquête sur les formes possibles de l'être humain cybernétique ?

F.F. : « Être cyborg est une condition du XXI^e siècle, pas une option d'identité de style de vie » (Geert Lovink, Dark Fiber). Je cite Geert Lovink parce que nous sommes tous des cyborgs aujourd'hui, que cela nous plaise ou non. Nous avons appris à amplifier et à aiguïser nos sens à l'aide de certaines prothèses de cyborgs sans nous rendre compte de la signification de nos gestes quotidiens. Dans une de mes créations, j'interprète le thème visuel de la tête remplacée par un écran de télévision. En partant de mon visage, je déplace l'écran de télévision sur mon corps. Comme dans une radiographie pop, l'écran reproduit la partie de mon corps « encadrée » : le cœur se dévoile et bat, l'utérus s'ouvre, révélant un secret qui gît en moi.

Beaucoup de gens ont dit qu'une telle image, un tel mélange entre l'image sur l'écran et mon corps, la réflexion sans fin entre réel et virtuel les ébranlaient. Mais ils n'ont pas réalisé que c'était le

immersed in a technological reality, enlightened by Donna Haraway's "Cyborg theory". Such body artistically materializes Haraway's theory: "a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction." Do you try to make a research/inquiry on possible forms of the cybernetic human being ?

F.F. : "*Being cyborg is a 21st-century condition, not a lifestyle identity option*" (Geert Lovink, Dark Fiber). I quote Geert Lovink because we are all cyborg today, whether we like it or not. We have learnt to amplify and sharpen our senses aided by some cyborg prosthesis without realizing the meaning of our everyday gestures. In a creation of mine I perform the visual theme of the head replaced by a TV display. Starting from my face, I move the TV display over my body. As in a pop radiography, the monitor reproduces my body part "framed": the heart unveils and beats, the womb opens revealing a secret laying inside of me.

Many people said that such an image, such a mix between the image on the display and my body, the endless reflection between real and virtual shook them. But they did not realize it was the mix of their everyday life, the same thing that happens when they give birth to their avatars, their chats or social network, before a desk-top (not even fixed on their face or their body, it is their inalienable prosthesis, a fake leg they can remove before going to sleep).

I know people who can't move around their city without a satellite navigator, or lose their head when they can't find their mobile phone because they can't "connect" with the world. Furthermore, world has no more a physical meaning, but is an intertwining of virtual experiences, communication and information we access to thank to the previously mentioned prosthesis amplifying ourselves. They feel like dying when they lose it.



Cry me, performance de Francesca Fini, 2009 © Courtesy of Francesca Fini

mélange de leur vie quotidienne, la même chose qui se produit lorsqu'ils donnent naissance à leurs avatars, à leurs chats ou à leur réseau social, devant un bureau (même pas fixé sur leur visage ou leur corps, c'est leur prothèse inaliénable, une fausse jambe qu'ils peuvent enlever avant de s'endormir).

Je connais des gens qui ne peuvent pas se déplacer dans leur ville sans un GPS, ou qui perdent la tête lorsqu'ils ne trouvent pas leur téléphone portable parce qu'ils ne peuvent pas « se connecter » avec le monde. De plus, le monde n'a plus de signification physique, mais est un entrelacement d'expériences virtuelles, de communication et d'information auxquelles nous accédons grâce à la prothèse mentionnée précédemment qui nous amplifie. Ils ont l'impression de mourir lorsqu'ils la perdent.

I am a cyborg, my body already belongs to reality as well as fiction. But my mission is to become the perfect cyborg, the self-aware cyborg, who is not dominated by prosthesis but bends them to her will. The fact that I'm woman has a crucial role in the goal of stealing the thunderbolt from Zeus' hand, because the hunger for something forbidden is stronger and stronger.

A.G. : What "real" realities would you suggest to an internaut willing to have a blowout of the best contemporary video art ?

F.F. : It is really hard to choose, there are lots of good things on the web. Actually, Ubuweb is a good site, with its huge file on experimental art and avant-garde. There are lots of must-see videos, from Acconci's works to the amazing movie on Marina Abramovic *Balkan Baroque*, to the latest mix between visual art and commercials by Murakami. Another interesting file, more specifically video-art-

Je suis un cyborg, mon corps appartient déjà à la réalité aussi bien qu'à la fiction. Mais ma mission est de devenir le cyborg parfait, le cyborg conscient de lui-même, qui n'est pas dominé par des prothèses mais les plie à sa volonté. Le fait que je sois une femme a un rôle crucial dans l'objectif de voler la foudre de la main de Zeus, car la faim de quelque chose d'interdit est de plus en plus forte.

A.G. : Quelles réalités « réelles » proposeriez-vous à un internaute désireux de connaître le meilleur de l'art vidéo contemporain ?

F.F. : C'est vraiment difficile de choisir, il y a beaucoup de bonnes choses sur le web. En fait, Ubuweb est un bon site, avec son énorme fichier sur l'art expérimental et l'avant-garde. Il y a beaucoup de vidéos à voir, des œuvres d'Acconci au film étonnant sur Marina Abramovic *Balkan Baroque*, en passant par le dernier mélange entre art visuel et publicités de Murakami. Un autre dossier intéressant, plus particulièrement axé sur l'art vidéo, est celui de Tank TV. Enfin, la célèbre Perpetual Art Machine.

En ce qui concerne l'art performance, je vous suggère le Contemporary Performance Network, où vous pouvez rencontrer des artistes, participer à des appels d'artistes et découvrir des lieux artistiques dans le monde entier. Sinon, ceux qui sont fans des contaminations entre art vivant, danse expérimentale et technologie peuvent trouver un réseau intéressant, DanceTech.net, avec sa web TV pour initiés qui est une grande source d'inspiration pour une production de qualité.

oriented, is Tank TV. Last but not the least, the famous Perpetual Art Machine.

As for performance art, I suggest the Contemporary Performance Network, where you can meet artists, take part to artist calls, and discover artistic venues all over the world. Otherwise, those who are fans of contaminations between live art, experimental dance and technology can find an interesting network, DanceTech.net, with its web TV for insiders which is a great inspiration for quality production.

© Interview by Alessio Galbati from

<http://digicult.it/digimag/issue-061/the-perturbing-image-interview-with-francesca-fini/>

- Turbulences Vidéo #110

© Propos recueillis par Alessio Galbati

Traduit de l'anglais par Gabriel Soucheyre

- Turbulences Vidéo #110

<http://digicult.it/digimag/issue-061/the-perturbing-image-interview-with-francesca-fini/>

Optimiser le travail avec les nouveaux médias

propos recueillis par J. Scott Stratton

Entretien avec Francesca Fini, artiste multidisciplinaire italienne de vidéo et performance, sur la création d'œuvres pour exister dans une réalité numérique.

L'une des choses que j'aime le plus dans ce travail, c'est de me plonger dans la recherche autour d'un artiste particulier et de la façon dont il présente son travail. La façon dont les artistes présentent et documentent leur travail dans la sphère numérique peut vous en apprendre beaucoup sur la façon dont ils pensent. Par exemple, utilisent-ils les médias sociaux ou un site web comme une sorte de galerie en ligne - présentant des œuvres terminées ou formulées ? Ou bien utilisent-ils la plate-forme numérique pour donner un aperçu « en coulisse » de leur processus, de leurs travaux en cours, de leurs travaux inachevés ?

Les artistes qui intègrent réellement le numérique dans leur travail vont plus loin, en développant des œuvres dont le principal point de contact sera leur public numérique. C'est la première impression que j'ai eue de l'artiste pluridisciplinaire des nouveaux médias Francesca Fini. Son site web est un festin virtuel d'œuvres cinématographiques

Enhancing performative work with new medias

Speaking with Italian multidisciplinary video and performance artist Francesca Fini about creating work to exist within a digital reality.

One of the things I love most about this job is diving into the research around one particular artist and how they present their work. How artists display and document their work across the digital sphere can tell you a lot about how that person thinks. For example, do they use social media or a website as a type of online gallery – presenting finished or formulated works? Or do they use the digital platform to give glimpses “behind-the-curtain” of their process, their works-in-process, their unfinished work?

Going one step further are the artists who actually integrate the digital into their work, developing works whose primary point of contact will

diverses, qui brouillent les lignes entre le cinéma documentaire, la documentation de performances et la pure folie optique.

Ce qui définit la plus grande partie de son travail, c'est le positionnement de son moi physique comme objet central dans la plupart de ses œuvres vidéo et cinématographiques. Alors que beaucoup de ses pairs de ce mouvement des « nouveaux médias », ont construit et conçu des objets et des technologies qui agissent comme le centre artistique de l'œuvre, Francesca Fini se voit plus comme une artiste de performance qui utilise simplement les nouveaux médias et les technologies pour optimiser son travail de performance.

Cela m'a un peu intrigué, car le centre du travail artistique est toujours humain. Une grande partie du travail qui exploite la technologie dépend entièrement de ladite technologie pour créer l'épiphanie du public ou « l'usine à wow ». En d'autres termes, c'est sensationnel simplement parce que c'est une nouvelle forme de surcharge sensorielle. Avec le travail de Francesca Fini, il y a toujours une personne qui porte le message artistique, qui est moins sensationnel, mais plus percutant.

Il s'agit bien sûr d'une opinion personnelle. Et pour vous donner un peu plus d'occasions de vous faire votre propre opinion sur le travail de Francesca Fini, j'échange avec elle quelques questions concernant ses choix de centrer la majorité de son travail vidéo expérimental sur la forme humaine et sa performance.

Vous travaillez beaucoup avec des éléments « humains » - sang, peau, douleur, etc. Y a-t-il une recherche, un mouvement ou une idéologie politique particulière qui vous pousse à explorer ces seuils ? Parlez-moi de ça.

Le corps en tant qu'élément charnel est un code émotionnel universel qui devient un langage politique collectif. Le corps est notre premier et dernier dispositif d'interaction avec le monde extérieur et

be to their digital audiences. This was my first impression of multi-disciplinary new media artist Francesca Fini. Her website is a virtual feast of various film works, which blur the lines between documentary filmwork, performance documentation, and pure optical madness.

What defines the majority of her work, is her positioning of her physical self as the center object within most of her video and cinema work. While many of her peers defined within this "new media" movement, build and engineer objects and technologies which act as the artistic center of the work, Francesca Fini feels more like a performance artist who simply uses new medias and technologies to enhance that performance work.

This intrigued me a little bit, because the center of the artistic work is still human. Much of the work that leverages technology depends completely on said technology to create the audience epiphany or "wow factory." In other words, it's sensational simply because it is a new form of sensory overload. With Francesca Fini's work, there is still a person driving the artistic messaging, which feels less sensational, but more impactful.

This is all personal opinion of course. And to drive a little more opportunity for you create your own opinion of Francesca Fini's work, I exchanges a few questions with her regarding her choices of centering the majority of her experimental video work around the human form and its performance.

You work a lot with "human" elements in your work – blood, skin, pain, etc. Is there a particular research, movement, or political ideology that moves you to explore these thresholds? Tell me about that.

The bodily as a carnal element is a universal emotional code that becomes a collective political language. The body is our first and last device for interacting with the outside world and with other beings. The body is something that everyone



Fair and lost, performance de Francesca Fini, 2013 © Courtesy of Francesca Fini

avec les autres êtres. Le corps est quelque chose que tout le monde connaît et comprend - le dictionnaire de notre nature transitoire et fragile commune - comme tout le monde connaît la souffrance.

J'utilise le corps comme un vecteur de concepts universels, d'expériences partagées. Ce processus s'inscrit dans mon besoin d'évoluer dans la dimension du concret, de l'art qui n'a pas besoin de légendes et qui ne doit pas être expliqué, à la portée de tous, compréhensible par tous, quels que soient votre âge, votre sexe, la culture dont vous êtes issu.

Outre votre vidéo et votre performance, vous avez également créé une série de courts métrages et de documentaires. Dites-moi comment vous séparez ces deux voies de création différentes.

Cette polyvalence répond à mes nombreux intérêts. Parmi ceux-ci, il y a aussi une grande passion pour l'animation expérimentale, le monde de la 3D et de la réalité virtuelle et, simultanément, pour le

knows and understands – the dictionary of our common transient and fragile nature – as everyone knows suffering.

I use the body as a vector of universal concepts, of shared experiences. This process is part of my need to move in the dimension of concreteness, of art that does not need captions and which should not be explained, within everyone's reach, understandable to everyone, regardless of your age, your gender, the culture you come from.

Aside from your video and performance art, you've also created a series of short films and documentaries. Tell me how you separate these two different creative outlets.

This versatility responds to my many interests. Among these, there is also a great passion for experimental animation, the world of 3D and virtual reality and, simultaneously for the cinema of the real. I would say that I am a concentration of contradictions, even if, in my work, I believe that

cinéma du réel. Je dirais que je suis un concentré de contradictions, même si, dans mon travail, je crois que tout répond à la même logique : interpréter le monde et moi-même avec tous les moyens à ma disposition.

Dans mes animations 2D et 3D, il y a toujours une atmosphère profondément performative et souterraine. Mes avatars et mes personnages virtuels, créés presque toujours avec la technique du collage, ne réalisent jamais d'actions naturalistes, il n'y a jamais de tentative de vraisemblance, mais ils se déplacent toujours dans une dimension abstraite, ils réalisent des actions symboliques, poétiques, encadrées par une esthétique profondément sale et lo-fi.

Même dans mes documentaires, la réalité, telle qu'elle se présente, est interdite. Mes personnages en chair et en os réinterprètent et rejouent leur histoire à travers l'action symbolique de l'art de la performance. Je dirais que le dénominateur commun est le langage surréaliste, qui vous oblige à surmonter votre position en tant que membre d'un public auquel quelqu'un raconte une histoire, et à commencer à imaginer, par vous-même, des résultats imprévisibles.

Dans un monde où l'art vidéo peut complètement contourner la nécessité d'un espace de galerie ou d'un "white cube", que ressentez-vous à l'idée que votre travail soit plus accessible à plus de personnes qu'il ne pourrait jamais l'être dans une galerie ?

Je suis un peu allergique aux galeries d'art, aussi parce que l'art vidéo dans les galeries n'est presque jamais valorisé comme il le mérite. C'est comme si, malgré le fait que ce langage existe depuis une soixantaine d'années, les galeries étaient encore mal équipées pour l'accueillir d'une manière qui lui rende justice.

De plus, l'exposition d'art est un rituel qui vous met dans une position très spéciale, en tant qu'ar-

everything responds to the same logic: to interpret the world and myself with all the means at my disposal.

In my 2D and 3D animations, there is always a deeply performative and underground atmosphere. My avatars and my virtual characters, created almost always with the technique of collage, never perform naturalistic actions, there is never an attempt at verisimilitude, but they always move in an abstract dimension, they perform symbolic, poetic actions, framed by a deeply dirty and lo-fi aesthetic.

Even from my documentaries, reality, as it presents itself, is banned. My flesh and blood characters reinterpret and re-enact their story through the symbolic action of performance art. I would say that the common denominator is the surrealist language, which forces you to overcome your position as part of an audience to whom someone tells a story, and begin to imagine unpredictable outcomes, on your own.

In a world where video art can completely bypass the necessity for a gallery space or white cube, how do you feel about the thought of your work being more accessible to more people than could ever walk through a gallery?

I am a little allergic to art galleries, also because video art in galleries is almost never valued as it deserves. It is as if, despite this language has been around for around sixty years, the galleries are still poorly equipped to host it in a way that does it justice.

Furthermore, the art exhibition is a ritual that puts you in a very special position, as an artist – a position that I don't really like that much. I tend to diversify the channels through which I spread my work. Many of my feature films, especially *Ofelia non annega* and *Hippopoetess*, have a format and a care for the sound that requires the traditional movie theatre.

tiste - une position que je n'aime pas beaucoup. J'ai tendance à diversifier les canaux par lesquels je diffuse mon travail. Beaucoup de mes longs métrages, en particulier *Ofelia non annega* et *Hippo-poetess*, ont un format et un soin pour le son qui nécessitent le cinéma traditionnel.

Mon projet *Performance Art TV*, réalisé avec mon amie l'artiste Paola Mineo, est conçu pour la plateforme Facebook LIVE - *Performance Art TV* est la première télévision sociale italienne entièrement dédiée à la diffusion en direct de performances artistiques. De plus, ces jours-ci, je développe une œuvre de réalité virtuelle, qui sera téléchargeable sur votre téléphone portable. Je pense que le bon « lieu » dépend de la nature spécifique du projet.

Cela dit, aimez-vous toujours exposer vos œuvres dans une galerie ? En quoi l'expérience est-elle différente pour vous ?

Dernièrement, j'ai eu la chance d'exposer dans des galeries fantastiques avec de grands commissaires, et des concepts très intelligents et provocateurs - comme l'exposition *UN-BECOMING* à la SomoS Art House de Berlin, consacrée à l'érotisme et à la pornographie dans les arts numériques.

L'expérience est différente car dans les galeries d'art, il y a ce filtre rituel qui se crée entre l'artiste et le public, ce qui à mon avis - mais c'est MON avis - annule toute authenticité possible. Bien sûr, cela change lorsque je me produis dans des galeries d'art car dans ce cas, les gens ne viennent pas « pour voir », mais pour vivre une expérience.

En vous penchant sur la longue histoire de votre travail, comment pensez-vous qu'il a évolué ? Et comment pensez-vous qu'il va évoluer à partir de là ?

Il y a une simplification progressive dans les concepts de mes œuvres et en même temps une radicalisation dans l'esthétique dont je suis de plus en plus responsable et consciente. Comme lorsque vous étudiez une nouvelle langue : il faut

My project *Performance Art TV*, curated together with the friend artist Paola Mineo, is conceived for the Facebook LIVE platform – *Performance Art TV* is the first Italian social tv completely dedicated to the live streaming of performance artworks. Also, these days, I'm developing a virtual reality work, which will be downloadable on your mobile phone. I think that the right "venue" depends on the specific nature of the project.

With that said, do you still enjoy displaying your work in a gallery space? How is the experience different for you?

Lately, I've had the chance to exhibit in fantastic galleries with great curators, and very intelligent and provocative concepts – like the *UN-BECOMING* exhibition at the SomoS Art House in Berlin, dedicated to eroticism and pornography in the digital arts.

The experience is different because in art galleries there is this ritualistic filter which is created between the artist and the audience, which in my opinion – but it is MY opinion – nullifies every possible authenticity. Of course, this changes when I perform in art galleries because in that case, people do not come "to see," but to have an experience.

Looking back over the long history of your work, how do you feel it has evolved? And where do you think it is going from here?

There is a progressive simplification in the concepts of my works and at the same time a radicalization in the aesthetics of which I am more and more responsible and aware. Like when you are studying a new language: it takes a lot of practice and time to penetrate its inner logic.

It's like I began to master my own language, to finally understand its guidelines. And so I'm now able to condense, to say the same things in a more direct, strong and effective way. I began to remove matter, to reveal the essence. I do not know where



Eternal Tree, performance de Francesca Fini, 2010 © Courtesy of Francesca Fini

beaucoup de pratique et de temps pour pénétrer sa logique interne.

C'est comme si je commençais à maîtriser ma propre langue, à comprendre enfin ses lignes directrices. Et je suis maintenant capable de condenser, de dire les mêmes choses d'une manière plus directe, plus forte et plus efficace. J'ai commencé à enlever de la matière, à en révéler l'essence. Je ne sais pas où ce processus continu va nous mener : il est très semblable à une pratique zen et j'espère pouvoir apporter ne serait-ce qu'un peu de lumière.

this ongoing process will bring: it's very similar to a Zen practice and I hope I can bring even a bit of lighting.

© Interview by J.Scott Stratton from
<https://www.blacklisted.dk/art/francesca-fini>

December, 12th, 2018
Turbulences Vidéo #110

© Propos recueillis par J.Scott Stratton,
12 Décembre 2018

Traduit de l'anglais par Gabriel Soucheyre
- Turbulences Vidéo #110

<https://www.blacklisted.dk/art/francesca-fini>

Francesca Fini :

Une performance

en réseau

propos recueillis par Ellie Isaacs

Zealous Stories (Histoires de zèle) : Francesca Fini, lauréate de la catégorie Art numérique, est une artiste interdisciplinaire qui se consacre au cinéma expérimental, à l'installation et à la performance. Conçue pendant la période de fermeture, son œuvre gagnante est une exploration fascinante des places italiennes désertes.

Félicitations pour avoir remporté le concours Zealous Stories: Digital Art! ! Votre œuvre, /S)CONFINAMENTO, a été conçue pendant le confinement en Italie. Quel a été l'impact sur votre pratique ?

Lorsque le confinement national a été déclaré le 10 mars, j'ai été saisie de sentiments contradictoires. D'une part, le soulagement, car il me semblait que la situation très grave dans le nord du pays nécessitait des mesures drastiques pour contenir la contagion, mais en même temps, j'étais inquiète du caractère anticonstitutionnel du verrouillage et des slogans insensés comme #iores-

Francesca Fini : A Networked Performance

Zealous Stories: Digital Art winner, Francesca Fini, is an interdisciplinary artist focused on experimental cinema, installation and performance art. Conceived during lockdown, her winning work is a fascinating exploration of the deserted Italian squares.

Congratulations on winning Zealous Stories : Digital Art! Your work, /S)CONFINAMENTO, was conceived during the lockdown in Italy. How did this impact your practice?



/S)CONFINAMENTO, Networked digital performance for live webcam & synth, 2020 © Courtesy of Francesca Fini

toacasa (je reste à la maison). J'ai immédiatement compris que je ne pouvais pas supporter la rhétorique pathétique de la « lutte contre le virus depuis le canapé ».

Et puis j'ai découvert que le pays est « gardé » par un réseau dense de webcams touristiques qui encadrent les plus belles places, rues, ruelles et canaux. Un système dense d'yeux vigilants qui transforment l'écran de l'ordinateur en un panopticon imaginaire.

Pendant le confinement, j'ai commencé à regarder avec avidité les webcams, à naviguer à travers le pays depuis mon studio, ne pouvant plus me détacher de ces images dystopiques, de ces places toujours pleines de monde, chaotiques et tapageuses et maintenant désertes et silencieuses.

Vos projets questionnent souvent la relation entre les espaces publics et privés. Comment

When the national lockdown was declared on March 10, I was seized with contradictory feelings. On the one hand, relief, because it seemed to me that the very serious situation in the north of the country required drastic measures to contain the contagion, but at the same time I was worried about the unconstitutional nature of the lockdown and the senseless slogans like #iorestoa casa (Istayhome). I immediately understood that I couldn't stand the pathetic rhetoric of 'fighting the virus from the couch'.

And then I discovered that the country is 'guarded' by a dense network of tourist webcams that frame the most beautiful squares, streets, alleys and canals. A dense system of watchful eyes that transform the computer screen into an imaginative panopticon.

During the lockdown, I started watching the webcams avidly, navigating through the country from



/S)CONFINAMENTO, 2020 © Courtesy of Francesca Fini

your work addresses the relationship between these two spaces?

The relationship between the interior and the exterior, between public and private spaces, resides in desire. I looked with pleasure at those deserted, sun-drenched and silent squares, never seen before so peaceful and solemn, because I wanted to be there.

In the new awareness of the fragility in which the virus made us swoon, those stones perfectly stuck between them for centuries, those facades that have passed through intact history and then ended up in the frame of a webcam, have moved me to tears. The panopticon of my screen, while I was amazed at that show, was testament to the absolute impassiveness of those stones in the face of human affairs. This thought has somehow reassured me, because it is nice to think that those

solitary figures who would venture into the streets, dazed and slow as if they were

my studio, no longer being able to detach myself from those dystopian images, from those squares always full of people, chaotic and rowdy and now deserted and silent.

Your projects often confront the relationship between public and private spaces. How does your work address the relationship between these two spaces?

The relationship between inside and outside, between public and private spaces, lies in desire. I looked with pleasure at those deserted, sunny, silent squares, never seen before so peaceful and solemn, because I wanted to be there.

In the new awareness of the fragility in which the virus made us swoon, those stones perfectly stuck between them for centuries, those facades that have passed through intact history and then ended up in the frame of a webcam, have moved me to tears. The panopticon of my screen, while I was amazed at that show, was testament to the absolute impassiveness of those stones in the face of human affairs. This thought has somehow reassured me, because it is nice to think that those

poursuivis par le virus, avec leurs sacs de courses pleins, leurs chiens désemparés, le triste passeport d'une liberté bafouée, me fascinaient.

Où ces gens allaient-ils ? Qu'ont-ils fait hors de chez eux ? A quoi pensaient-ils à ce moment-là ?

Les places italiennes sont encadrées par un système de webcam qui diffuse en ligne. Pouvez-vous nous parler de la méthode que vous avez utilisée pour créer votre vidéo ?

À un certain moment, j'ai réalisé qu'il ne me suffisait plus d'espionner le flux en temps réel. J'ai eu envie d'intervenir d'une manière ou d'une autre - et n'étant pas capable de le faire physiquement, j'ai décidé de le faire virtuellement.

En tant qu'artiste travaillant avec les médias en direct et l'interactivité, j'ai décidé de passer à l'étape suivante. Grâce à la technologie de suivi de mouvement (tracking), je me suis emparée du flux de la webcam et l'ai transmis à un logiciel, spécialement compilé pour ce projet, qui enregistre et suit visuellement le mouvement des personnes, des véhicules et des animaux, en traitant tout le flux de données et en le transformant en un concert pour synthétiseur : les mouvements génèrent des sons, des modulations, des visualisations graphiques, des effets numériques. Finalement, j'ai tout renvoyé sur le réseau, par une série de streaming en direct sur Facebook, dans un cercle créatif de manipulations et d'interprétations en temps réel.

Pour accomplir tout ça, j'ai croisé différentes méthodologies et logiciels.

Grâce à ce système dense de webcams de surveillance, vous pensez pouvoir « espionner avidement » presque toutes les villes d'Italie. Diriez-vous que la création de ce rôle pour vous-même en tant qu'espionne/observatrice est une partie essentielle du travail ?

Ce projet a été possible parce que j'ai décidé d'observer et de suivre le visiteur sans méfiance de la ville déserte qui venait et repartait de mon

stones, and the underlying thought, have always been there and will still be there after me.

Those loners who ventured through the deserted streets, with a quick step as if chased by the virus, with their shopping bags full, their bewildered dogs, the sad passport to a denied freedom, fascinated me.

Where did those people go? What did they do outside the house? What did they think at that moment?

The Italian piazzas are framed by a webcam system that broadcasts online. Could you tell us about the method you used to create your video?

At a certain point I realised that it was no longer enough for me to spy on the flow in real time. I felt like intervening in some way – and not being able to do it physically, I decided to do it virtually.

Being an artist working with live media and interaction design, I decided to take the next step. Through motion tracking technology, I grabbed the webcam feed and passed it to a software, specially compiled for this project, which records and visually tracks the movement of people, vehicles, and animals, processing all the data flow and turning it into a concert for synth: movements generate sounds, modulations, graphic visualisations, digital effects. Finally, I returned everything back to the network, through a series of live streaming on Facebook, in a creative ring of real-time manipulations and interpretations.

To accomplish all this I crossed different methodologies and softwares.

Through this dense system of surveillance webcams, you suggest that you are able to 'spy avidly' on almost every city in Italy. Would you say that creating this role for yourself as spy/ observer, is a key part of the work?

This project was possible because I decided to observe and to follow the unsuspecting visitor of the deserted city who came and went from my

cadre, en imaginant pour lui une histoire alternative. C'est, disons, le principe même du cinéma, de la narration et, je crois, de l'art en général.

Ces images sont devenues simultanément la caverne de Platon et le voyeurisme à l'époque du net. Je poursuivais les ombres et les histoires, jusqu'à ce que je décide d'agir activement, en manipulant et en réinterprétant de manière créative ce que j'observais.

Diriez-vous que votre formation d'artiste numérique et votre parcours d'artiste de la performance ont façonné votre pratique ?

En tant qu'artiste de la performance, le sens de tout ce que je fais réside toujours dans l'interaction avec le public. L'enfermement et le post-enfermement nous ont plongés dans un monde sans contact et sans interaction humaine, ce qui nous pose d'importantes questions en tant qu'artistes de la performance. Tant que le contact avec les autres est perçu comme une source de danger social, nous devons repenser radicalement notre pratique.

Le moment le plus intéressant de la performance, c'est lorsque plusieurs personnes traversent la même place. Lorsque par hasard deux ou trois personnes se rencontrent, d'étranges triangulations de sécurité se créent spontanément, des chorégraphies tacites basées sur la distanciation ; à la fois merveilleuses et terribles.

/S)CONFINEMENTO est profondément performatif, tant du point de vue physique que du point de vue des « médias performants ». Je n'aurais pas pu le concevoir si je n'avais pas été à la fois performer et artiste numérique, car toute l'œuvre est inspirée par la relation mutuelle entre les corps dans l'ici et maintenant, et cela est révélé par la technologie numérique.

Travaillez-vous sur des projets à venir dont vous pouvez nous parler ?

frame, imagining for him an alternative story. This is, let's say, the very principle of cinema, of storytelling and, I believe, of art in general.

Those images simultaneously became Plato's cave and voyeurism at the time of the net. I was chasing shadows and chasing stories, until I decided to act actively, creatively manipulating and reinterpreting what I was observing.

Would you say that your training as a digital artist and background as a performance artist has shaped your practice?

As a performance artist the sense of everything I do always resides in the interaction with the audience. Lockdown and post-lockdown have plunged us into a world without contact and human interaction, and this poses important questions to us performance artists. Until contact with others is no longer perceived as a source of social danger, we must radically rethink our practice.

The most interesting moment of the performance is when multiple people cross the same square. When by chance two or three people met, strange triangulations of security were created spontaneously, tacit choreographies based on distancing; wonderful and terrible at the same time.

/S)CONFINEMENTO is deeply performative, from the physical and also from the 'performing media' point of view. I could not have conceived it if I had not been a performer and a digital artist at the same time, because all the work is inspired by the mutual relationship between bodies in the here and now, and this is revealed by digital technology.

Are you working on any upcoming projects that you can tell us about?

Yes, right now I'm working on a new animation-based experimental film called *Water Blues*. It's a visual symphony on the theme of water where I put my fake found-footage technique into practice.



/S)CONFINAMENTO, 2020 © Courtesy of Francesca Fini

Oui, je travaille actuellement sur un nouveau film d'animation expérimental appelé Water Blues. C'est une symphonie visuelle sur le thème de l'eau où je mets en pratique ma technique de fausses images trouvées.

© Propos recueillis par Ellie Isaacs
Traduit de l'anglais par Gabriel Soucheyre
- Turbulences Vidéo #110
[https://about.zealous.co/articles/featured/
featured-creatives/francescafini/](https://about.zealous.co/articles/featured/featured-creatives/francescafini/)

© Interview by Ellie Isaacs from
[https://about.zealous.co/articles/featured/
featured-creatives/francescafini/](https://about.zealous.co/articles/featured/featured-creatives/francescafini/)
- Turbulences Vidéo #110



Portrait Vidéo

Francesca Fini

Retrouvez le [portrait Vidéo de Francesca Fini](#) sur notre page Youtube

Site Web de l'artiste : <https://www.francescafini.com/>

The Knick

par Alain Bourges

En dépit de l'appel à article lancé par la revue en octobre, il m'était impossible d'écrire sur les séries sans connaître le résultat des élections présidentielles américaines. J'avais l'impression que tout ce que j'écrirais serait déterminé par ce résultat, par l'enthousiasme ou la profonde déception que je ressentirais en découvrant le nom du vainqueur. C'est dire à quel point la réalité présente exerce une attraction sur les fictions sérielles.

On pourrait les comparer à des planètes tournant autour de l'étoile de la réalité, certaines si proches qu'elles en reflètent la matière incandescente, d'autres dérivant si loin qu'elle n'en reçoivent que de faibles lueurs. Les premières offrent une lecture quasi-directe des événements, les secondes usent d'allusions. Et c'est parfois au corps défendant de l'auteur, comme avec *Complot contre l'Amérique* adapté du roman d'un Philip Roth qui se défendait vigoureusement d'avoir voulu évoquer l'Amérique de Trump. Mais il est arrivé souvent que je me laisse happer par les échos que les séries trouvaient dans la réalité immédiate, quitte d'ailleurs à ce qu'elles aient certainement voulu dire autre chose à une autre époque. Mon souci est que ce que je dis là ne concerne pas le cinéma, dont les œuvres se posent dans le temps, mais seulement la télévision, art de l'instant.

Tout a commencé cette fois bien loin de l'actualité puisque mon intention première était d'écrire

sur la présence corporelle des personnages et donc des acteurs, au travers d'une série galloise, *Keeping Faith*, dont l'héroïne, une avocate mère de deux enfants et dont le mari disparaît du jour au lendemain, me semblait tirer toute sa puissance de ce que sa chair exprimait - son visage bien sûr mais aussi ses mains, ses bras, son corps tout entier - à l'encontre des autres personnages, murés dans leurs images. Et c'est en divagant sur ce sujet, que j'ai découvert un feuilleton déjà un peu ancien (quatre ans !) probablement évité à l'époque puisque je me garde tout ce qui se rapporte aux hôpitaux comme aux morgues. Question « chair », j'allais être servi !

Cette série que tout le monde a dû voir sauf moi s'intitule *The Knick*, elle raconte la vie d'un hôpital new yorkais en 1900 et a connu deux saisons diffusées entre 2015 et 2017. Pour en revenir à mon point de départ et donc aux rapports entre l'actualité et les séries, il m'a alors semblé que cette



The Knickerbocker Hospital, réal : Jack Amiel et Michael Begler © Cinemax

série offrait simultanément deux interprétations possibles : soit il s'agissait de l'histoire d'un hôpital en pleine effervescence et ouvert sur la modernité de l'époque soit ce n'était que l'illustration des ressorts les plus obscurs de l'Amérique : violence, racisme et corruption. Les résultats électoraux tirant en longueur, cela a été un peu des deux.

« Dans la troisième et quatrième saison, on se retrouvait dans le même hôpital mais cinquante ans plus tard, en 1947, avec un nouveau casting, de nouveaux personnages et une image scope en noir et blanc. Dans la cinquième et la sixième saison, on passait dans le futur, en couleurs, et avec les acteurs des quatre précédentes saisons. C'était prévu comme ça dès le départ. C'aurait été super. J'ai adoré tourner « The Knick », travailler sur un récit d'une telle envergure. Et je pense que c'est

*aussi bon que tout ce que j'ai pu faire d'autre*¹. Voici ce que dévoilait le réalisateur Steven Soderberg au moment même où, au terme des deux premières saisons, il apprenait qu'elles n'auraient pas de suite. Il est plaisant d'imaginer deux fois deux saisons supplémentaires, l'une à une époque où les progrès de la médecine furent foudroyants et l'autre beaucoup plus tard, dans notre futur, c'est-à-dire à l'époque où les promesses comme les menaces actuelles seront, ou non, tenues. Le projet se sera donc interrompu trop tôt, avec seulement deux saisons situées en 1900, mais deux saisons luxueuses de 10 épisodes chacune où ne manque pas un bouton de guêtre. Tout cela se déroule dans un hôpital, le Knickerbocker.

1 - in « Pourquoi « The Knick » s'arrête », article de Nicolas Schaller, Le Nouvel Observateur, 17 octobre 2017.



Dr Edwards et Dr Thackery, réal : Jack Amiel et Michael Begler © Cinemax

The Knick traite ainsi de l'histoire de cet établissement médical public qui exista réellement entre 1862 et 1899 à Harlem. Y échouaient immigrants, ouvriers, miséreux de toutes sortes, premiers frappés par des conditions sanitaires dégradées, les maladies apportées d'Europe par les bateaux ou l'absence de sécurité sur les chantiers. On y traitait dans l'urgence quantité de cas disparates, allant de la méningite, aux hernies, aux hémorragies, à l'appendicite ou à l'alcoolisme en passant par toutes les formes de fractures. Une petite équipe de trois à quatre chirurgiens, une escouade d'infirmières et de bonnes sœurs parvenaient, autant que faire se peut, à endiguer le flot des malheurs du monde qui échouait sur leurs brancards. Les antibiotiques n'existaient pas encore, on endormait à l'éther et on soulageait à la cocaïne. En guise de formation continue, les chirurgiens s'entraînaient sur des cochons quand l'administration peinait à fournir des cadavres.

Pour que l'histoire commence, il faut qu'apparaisse d'un chirurgien noir, Algernon Edwards, le

personnage déclencheur du récit, celui avec lequel on découvre l'univers du Knickerbocker et dont l'irruption va mettre à jour les tensions qui couvent dans cette communauté humaine et dans New York tout entier. Fils des employés de maison du président du Conseil, Edwards a travaillé en Europe et appris auprès des plus grands. Tenu à l'écart par le chef de service, il ne peut donner toute sa mesure mais il compense en ouvrant une clinique secrète pour les noirs, au sous-sol, du côté des chaudières. Les deux autres chirurgiens, Chickering et Gallinger, sont comme le jour et la nuit. Autant le premier est ouvert d'esprit et tolérant, autant le second est un raciste obstiné et un eugéniste en devenir. On décèle le nazi sous la mèche blonde.

La première cause de conflit est, en effet, le racisme omniprésent et violent qui règne dans l'hôpital comme à l'extérieur. On le sent, on le constate, on le mesure partout. La ségrégation existe même pour les hôpitaux : un établissement pour les noirs à Harlem, le Mont Sinai pour les juifs et le Knicker-

bocker pour les autres². Imposée par la fille du président du conseil d'administration, l'arrivée d'Edwards va donc fissurer l'équipe chirurgicale. De façon très schématique, et ce sera une constante dans le récit, la typologie des comportements est sans ambiguïté ni grande évolution.

L'apogée de la fièvre sociale prend la forme d'une émeute anti-noirs qui finit par s'engouffrer dans l'hôpital et contraint les infirmières à évacuer les patients afro-américains et le Dr Edwards sur des brancards en les couvrant de linceuls comme s'il s'agissait de cadavres.

Mais au fil du récit, on réalisera qu'au-delà des comportements immédiats ce sont les destins des personnages qui sont inéluctables. Le raciste sera puni par la folie de sa femme et l'échec à fonder une famille, l'aimable sera comblé par la rencontre d'une jolie journaliste après un échec sentimental, le patron aura une trajectoire hors du commun parce qu'il n'est plus un être de chair et de sang mais l'incarnation d'une passion. Les bons et les miséricordieux sont naturellement récompensés, les élus subissent le martyre et sont sanctifiés et si les méchants survivent, et même parfois très bien, c'est parce que l'enfer est déjà sur terre et que New York en est la porte d'entrée.

La figure dominante de *The Knick*, le Dr John Thackery, le chef de service, est inspiré du véritable Dr William Halsted. Solitaire à la beauté ténébreuse, asocial, rétif à toute autorité, préférant les prostituées des fumeries d'opium de Chinatown aux femmes de son rang, Thackery est dévoré par une flamme. Il n'existe que pour combattre la maladie, découvrir de quoi la vie est faite et vaincre cent fois la mort, jusqu'à l'ultime combat, qu'il perdra bien évidemment. Il y a une dimension faustienne dans le personnage. Il a hérité de la charge du Dr Christiansen, son mentor, chirurgien de talent

mais cocaïnomanie, qui se suicida après l'échec retentissant d'une opération de placenta praevia³. Mais s'il a légué à son second son acharnement à affronter la maladie, Christiansen l'a aussi initié à la cocaïne. Cette drogue donne à Thackery une puissance, une sur-lucidité et une énergie introuvables ailleurs et ce sont elles qui lui permettent de faire chaque jour reculer la mort. On ressent très bien, et Edwards l'affirme, que tout va trop vite. L'accoutumance, ruinant la santé de Thackery, tout le récit à un rythme formidable, où chaque épisode dévoile un nouveau progrès de la chirurgie.

Les opérations se déroulent en public, dans un amphithéâtre. Les échecs sont nombreux, comme dans un essai de transfusion en toute ignorance des groupes sanguins qui s'avère fatidique pour la patiente, et qui le hantera tout au long des épisodes suivants.

Mais les réussites sont tout aussi spectaculaires, notamment grâce aux premières machines à rayons X et à l'endoscope. On tente aussi tout ce dont on entend parler, l'hypnose ou la simple suggestion, par exemple, pour guérir des dépendances ou la phagothérapie⁴ pour venir à bout de bactéries irréductibles. Les spécialistes disent qu'environ 20 ans de découvertes médicales sont ici condensées en une année. C'est possible compte tenu de l'époque de référence, où les sciences connurent de profondes avancées. Tout s'appuie sur une documentation méticuleuse, notamment des archives photographiques et des précis médicaux du début XX^{ème} plus que conséquents.

Mais autour du centre de gravité du Knick tournent bien d'autres astres : le directeur de l'hôpital, corrompu jusqu'à la moelle, qui pille l'hôpital pour les yeux charmants mais un peu vides d'une

2 - On peut lire plus largement à ce sujet : « Panser » l'histoire : William Montague Cobb et l'histoire de la médecine afro-américaine ».

3 - Anomalie d'insertion du placenta.

4 - Thérapie recourant à des bactéries pour en combattre d'autres.



Dr Thackery et Lucy Elkins, réal : Jack Amiel et Michael Begler © Cinemax

prostituée, l'ambulancier Tom, grosse bête bourrue mais au cœur d'or, Sœur Harriet, la bonne sœur avorteuse cachée qui délivre les pauvresses, personnages à deux faces, l'une sociale, l'autre privée, anges côté pile, démons côté face, découpés dans une nature humaine un peu trop binaire et qui n'ont finalement d'autre but que de montrer les antagonismes de la société américaine originelle. Arrêtons-nous plutôt sur la mystérieuse Lucy, la belle et talentueuse infirmière dont s'éprennent Thakery et Chickering et qui, bien évidemment, des deux, préférera le plus sombre, le plus asocial et le plus cocainomane.

Cette beauté irlandaise issue du fin fond du Kentucky, personnage complexe et d'une grande noblesse est en effet le plus troublant. Inadaptée à la métropole new yorkaise et novice en son métier, elle commet bien évidemment maladresse sur maladresse. Il lui faut serrer les dents, courber l'échine sous les humiliations et surtout une détermination implacable pour se faire la place de son choix. En partageant le lit et la cocaïne de Thakery,

elle sait exactement ce qu'elle fait, en allant vendre ses charmes au proxénète de Chinatown en échange d'opium pour son homme, elle sait exactement pourquoi elle le fait, elle attend à la fois tout et rien de son prestigieux amant. Il ne durera pas, c'est certain, mais elle veut tout de lui durant le peu de temps qui leur est laissé. Plus tard, en avouant toutes ses turpitudes à son père pasteur à l'agonie et en maudissant l'hypocrite qu'elle a découvert en lui, elle se libère enfin de tous les hommes.

Pour équilibrer le plateau de la balance qu'occupe la brune Lucy, voici pour terminer la blonde Cornelia Robertson, Florence Nightingale version new yorkaise, fille de la dynastie d'armateurs qui finance l'hôpital et qui se dévoue corps et âme à sa mission : porter secours aux indigents, repousser sans cesse la misère et la maladie. Ses efforts incessants contrariés par sa destinée sociale de femme de la haute société s'achèveront tristement par l'identification de son réel ennemi : sa propre classe sociale. Outrepassant les conventions, elle trouve l'amour dans les bras d'Edwards, qui fut

son compagnon de jeu, lorsqu'ils étaient enfants. Union impossible que la série réglera d'une façon pour le moins cavalière...

Ainsi décrit, le sujet peut paraître un peu schématique et cette fresque sociale trop ambitieuse pour deux fois dix épisodes. Le reproche sonne bizarrement, j'en suis conscient. Un épisode ayant une durée de presque une heure, soit dix heures de programme par saison et donc vingt heures pour deux saisons offrent largement l'espace et le temps nécessaires au développement d'un propos en comparaison de ce que pratique le cinéma, le théâtre ou même la littérature. C'est vrai, encore faut-il que le cadre et le tableau coïncident.

En effet, tout semblait avoir été dit dans la première saison dont le dernier plan clôturait élégamment le récit. Comme toujours à l'ouverture de la seconde saison, le spectateur vérifie qu'il s'agit bien de la même histoire, des mêmes personnages, des mêmes comportements mais guette aussi ce qui va alimenter le développement, dans la filiation de l'original. La seconde saison de *The Knick*, si elle remet parfaitement les pieds dans les bottes de son aînée, prend malheureusement le risque de fantaisies qui perd vite en crédibilité. Ce sont par exemple le kidnapping de Thakery, arraché à son centre de désintoxication pour être promené en mer durant des semaines, sans autre activité que de faire des nœuds marins, l'arrivée d'une inattendue madame Edwards dont jamais personne n'avait fait mention et qui bouleverse l'idylle d'Edwards et de Cornelia, le massacre des proxénètes par un gang de chinois en forme de pastiche de film d'arts-martiaux, le racket massif du directeur de l'hôpital sur la construction du nouveau bâtiment pour racheter la prostituée de son cœur, le catastrophique séjour du père de Lucy, pasteur intransigeant et hypocrite, issu de la tradition américaine du faux prêcheur, la rechute meurtrière de la femme de Gallinger suite à la mort

de sa petite fille, le complot du fils Robertson pour mettre la main sur l'empire de son père – voire assassiner son géniteur – ou enfin les expériences de plus en plus ébouriffantes de Thakery qui le mènent droit au sacrifice final, une opération de ses propres intestins pratiquée par lui-même sous péridurale, et qui s'achèvera en hémorragie.

Lorsqu'une série commence à se parodier ainsi, on peut craindre qu'elle n'ait épuisé ses ressources. En apportant de l'humour, du moins ce type d'humour, le feuilleton déporte l'ensemble de la série dans cette esthétique postmoderne qui veille à ce que l'on n'adhère que du bout des doigts, tout en conservant son sens de l'ironie, style propre à ce que Gérard Miller appelait « *l'ère des demi-malins, de ceux à qui on ne la fait pas* ». La musique, outrancièrement décalée, est d'ailleurs là pour nous rappeler à la distance nécessaire. S'y ajoute la discrète instabilité de la caméra à l'épaule qui nous place au cœur des événements et accentue l'effet de réel, comme le journalisme télévisé nous y a accoutumés. Or nous savons encore vaguement que la télévision n'existait pas en 1900. Ce n'est pas qu'il eût fallu tourner en noir et blanc, avec une caméra à manivelle en fredonnant Sambre et Meuse, mais qu'à partir du moment où l'on reconstitue des décors, des costumes, des moyens de transports, des usages sociaux, un accord tacite se fait entre le spectateur et les auteurs. La représentation, l'image si l'on veut, fait partie de cet accord. Pourquoi éclairer les scènes de manière à faire croire à un éclairage à la lampe pétrole si la caméra les saisit comme une caméra vidéo numérique portée à l'épaule ?

Le pacte avec le récit s'effrite. Il faudra un jour essayer de comprendre ce qui fait tenir ensemble le désir de réalisme et le refus de croire. Quelle glue peut bien assembler une reconstitution quasi-parfaite d'un côté, l'improbable caméra à l'épaule et la musique électronique de Cliff Marti-



Auto-opération du Dr Thackery, réal : Jack Amiel et Michael Begler © Cinemax

nez de l'autre, tous les deux parfaitement anachroniques ? Le pop-corn que le spectateur ingurgite dans son canapé ?

Avec *The Knick* se pose également la difficulté d'un récit choral, riche en informations historiques, dans les limites de dix épisodes. Un film de cinéma le fait parce qu'il n'a qu'une heure et demie à trois heures pour le faire et qu'il n'y aura pas de prolongement possible sauf à imaginer une série comme *Star Wars* mais, y compris dans ces circonstances assez rares, les récits propres à chaque « épisode » sont résolus à son terme. À la fin de la première saison de *The Knick*, aucune des pistes n'est réellement résolue. On s'arrêterait même bien là, dans un suspens, comme si ce que l'on avait vu n'était qu'une « tranche » d'une époque, un prélèvement au sens quasi-scientifique du terme. La deuxième saison arrive un an plus tard, elle doit puiser dans des réserves qu'elle n'a plus pour trouver le dynamisme nécessaire et suffisant à sa propre trajectoire et c'est alors que se glisse le dé-

mon de la parodie. C'est-à-dire qu'on se met à ne plus y croire...

© Alain Bourges - Turbulences Vidéo #110

The Knick est un feuilleton américain créé par Jack Amiel et Michael Begler, réalisé, filmé et monté par Steven Soderbergh, et diffusé en 2014 et 2015 sur Cinemax et HBO Canada. Il est notamment interprété par : Clive Owen, André Holland, Juliet Rylance, Eve Hewson, Michael Angarano, Chris Sullivan, Cara Seymour, Eric Johnson, ...

Visages, gueules et autres bobines

Brèves remarques sur le portrait en photographie

par Gilbert Pons

Ai-je réellement participé au colloque sur l'image évoqué au début de ce texte, ou s'agit-il d'une intervention fictive prononcée à une date inconnue devant un public fantôme ? Aussi propices aux hypothèses raisonnables qu'aux subterfuges, les contraintes consécutives à la crise sanitaire m'incitent à ne rien dévoiler...

« *Un portrait n'est pas une photo d'identité.* »

Richard Avedon

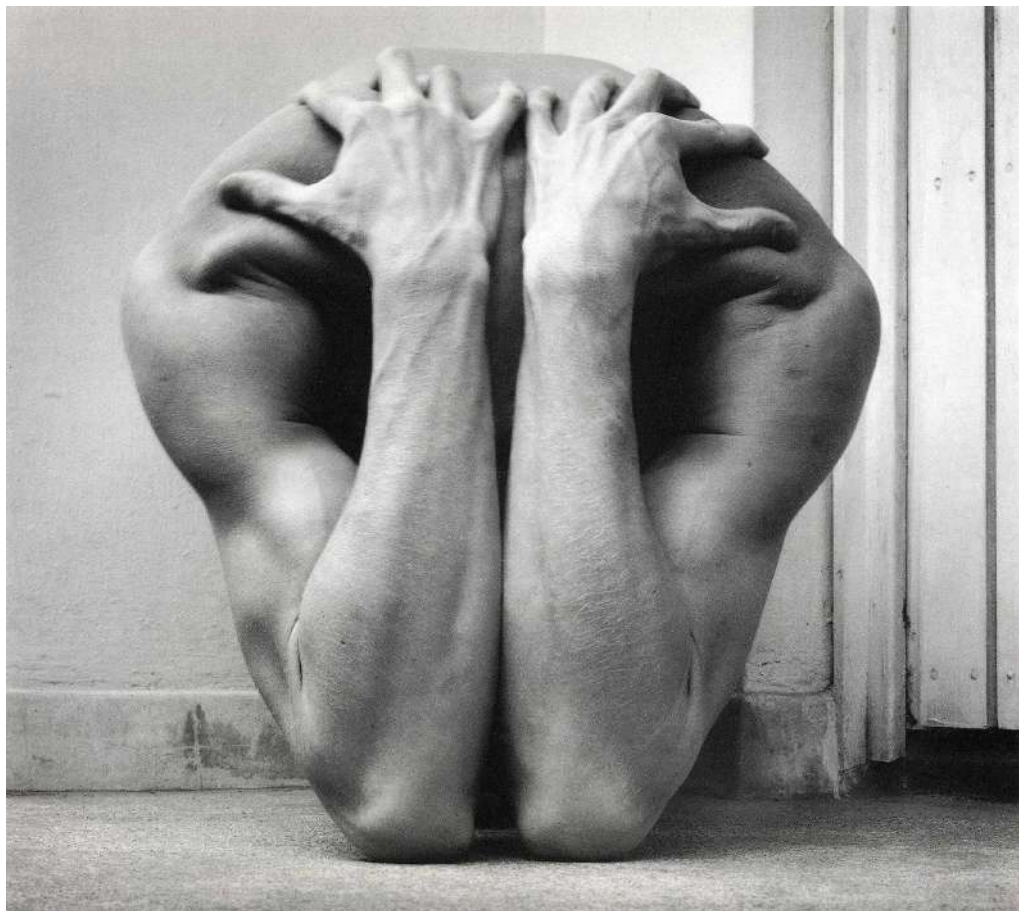
« *Si l'on pouvait se voir avec les yeux des autres, on disparaîtrait sur-le-champ.* »

E. M. Cioran, *De l'inconvénient d'être né*

« L'oiseau de Minerve ne prend son vol qu'au crépuscule », affirmait Hegel dans la préface à ses *Principes de la philosophie du droit*. On pointera sans doute le caractère intempestif de cette référence, on s'en étonnera peut-être, mais l'heure pour le moins tardive de mon intervention lui donne une sorte de légitimité. Le philosophe, en

effet, ainsi que le déclare notre auteur, vient nécessairement après la bataille, il ne produit pas à proprement parler, en revanche il réfléchit, questionne et, le cas échéant, cautionne, quand il ne verse pas dans la déploration. Mais venons-en au sujet, c'est-à-dire à la chambre noire, cette « petite boîte de nuit » comme l'appelle finement Michel Tournier dans l'une de ses histoires¹. Faire une conférence, sur la photo qui plus est, n'est pas pour moi chose nouvelle, chose angoissante non plus en raison de l'expérience accumulée durant des décennies. Pourtant, devant vous, public in-

1 - « Les suaires de Véronique » dans *Le Coq de bruyère*, Folio, 1980, p. 165.



Self-portrait, 1976 © Photo : Arno R. Minkinen

habituel — j'y reviendrai plus loin —, je me sens aussi nerveux qu'un modèle amateur posant pour la première fois devant le photographe, et comme vous êtes assez nombreux ce soir cette inquiétude en est multipliée. Voilà, après tout, un tel aveu n'est destiné qu'à diminuer plus ou moins cette espèce de trac, il faut passer maintenant aux choses sérieuses. Mais avant cela, une précision supplémentaire. Je suis donc ici le philosophe de service, celui dont on attend, je présume, qu'il fournisse à l'auditoire approche théorique, distanciation critique et concepts élaborés, quoi d'étonnant ? Il

me faut avouer que lors des colloques où j'ai été invité je parlais devant des collègues, généralement peu au fait de l'art contemporain et parfois même vaguement hostiles, je m'y exprimais moins en tant que spécialiste de tel ou tel métaphysicien illustre, antique ou moderne, qu'au titre d'écrivain ou de photographe, bref, d'observateur décentré, ce qui me mettait dans une situation favorable ; du coup, et c'est le point où je voulais en venir, je me sens devant vous terriblement vulnérable, ou pour le dire plus sobrement, exposé. Ce terme, très connoté par la photographie, me conduit natu-

rellement au sujet que je vais essayer de traiter : le portrait dans la photo contemporaine, et dans celle qui ne l'est pas toujours.

Traiter, le mot est ambitieux, et si j'avais ce genre de prétention on me reprocherait d'être poseur, ce qui ne convient pas du tout, on l'imagine, quand il s'agit du portrait. Dès lors, et je présume que cet aveu en décevra plus d'un, j'ai renoncé à dégager l'essence, problématique, du portrait « contemporain ». La chose est au-dessus de mes forces car en une demi-heure à peine, compte tenu de la diversité des courants, des approches et des styles, un tel défi serait à peu près impossible à relever ; de surcroît, et c'est à mes yeux la raison majeure, j'aime avant tout dans une photographie ce qu'elle a de singulier, ce par quoi elle échappe au discours (taxinomique notamment) qui veut en rendre compte, et ce qui, paradoxalement, me donne envie de parler d'elle est justement cette difficulté à le faire — dans le *Parti pris des choses* ou dans *La rage* de l'expression Francis Ponge disait des choses allant dans cette direction, et cela me rassure jusqu'à m'encourager.

J'ai donc adopté un angle d'attaque modeste, *ipso facto* plus raisonnable, la sélection, plutôt subjective, et par conséquent arbitraire, de certaines photos, pas toujours récentes ou d'inspiration « contemporaine », mais qui, parce qu'elles m'intriguent, parce qu'elles résistent² (en tout cas mieux que d'autres) à mes tentatives d'appréhension

2 - Une telle résistance a peut-être son équivalent dans la façon qu'a le visage de se montrer tout en se refusant, chose que nombre d'écrivains ou d'essayistes ont remarquée : « Je me heurte, face au visage, à la résistance de ce qui ne me résiste pas. » (Maurice Blanchot, *Lettre à Jean-Marie de Samie*, 6 juin 1990.) « *Le visage est la seule proie que ne peut jamais atteindre le chasseur d'images ; l'œil revient toujours bredouille du visage de l'Autre ; celui-ci se retire des formes qu'il prend, il déjoue la représentation, il est la contestation perpétuelle du regard que je pose sur lui.* » (Alain Finkielkraut, *La sagesse de l'amour*, pp. 29-30.) « *Saisir quelqu'un dans sa singularité, c'est saisir en lui ce qui lui échappe, et ce par quoi il vous échappe.* » (Jean Baudrillard, *Le paroxyste indifférent*, p. 152.)

sion, m'ont donné envie de les montrer. Il faut que je m'explique sur ce parti pris.

Dans *L'image précaire*, et après avoir amèrement reconnu que malgré ses efforts il ne parvenait pas à tenir un discours qui vaille sur des photos considérées dans leur individualité, Jean-Marie Schaeffer fait le constat suivant : « Beaucoup de photographes ou d'amoureux de la photographie sont d'avis qu'il n'y a rien à dire concernant l'image photographique : l'affirmation m'a agacé pendant longtemps, mais je la comprends mieux maintenant. Il y a sans doute des choses à dire concernant les images photographiques dans leur généricité ou dans leur statut communicationnel, mais il est vrai aussi qu'il n'y a presque rien à dire concernant l'image individuelle, celle que nous regardons effectivement ici et maintenant. Cependant, cet état de fait ne tient pas à quelque qualité « indicible » (comme on l'entend dire trop souvent), mais tout simplement à son statut quasi perceptif : il n'y a pas entre le récepteur et l'image cette distance sémiotique indispensable grâce à laquelle l'image picturale accède à sa « stature » objective et peut prendre une épaisseur culturelle autonome. » (Éditions du Seuil, 1987, p. 206-207) Sans vouloir polémiquer avec l'essayiste sur l'épineuse question de la (trop étroite) marge de manœuvre qu'offrent les images photographiques à celui qui cherche à les interroger, à les interpréter, notamment lorsqu'il s'agit d'instantanés, de vues sans épaisseur temporelle, théâtrale ou plasticienne, j'ai estimé que l'adverbe « presque », dont la présence relativise le caractère tranché de son affirmation et ouvre donc un espace où travailler, justifiait le choix d'un certain nombre de photos, représentatives ou pas de « l'esthétique contemporaine », et leur accompagnement par des commentaires, ou plutôt des variations, un peu comme Denis Roche le fit naguère dans son mémorable *Boîtier de mélancolie*. Toutefois, et afin de ne pas trop exagérer

ce qui me sépare de Schaeffer, je concède que certaines photos retenues sont moins individualisées qu'elles n'en ont peut-être l'air parce que je les ai détachées de la série où elles figurent, il en résulte que le propos tenu sur telle image en particulier vaudrait aussi bien, au degré près, pour l'un quelconque des autres exemplaires de la série en question.

Si le photographe est un prédateur — *dixit* Susan Sontag³ —, puisqu'il charge son appareil avec des cartouches, manœuvre son levier d'armement, colle son œil au viseur et mitraille, tel un soldat ou un chasseur, puis confie ses captures à une sorte de taxidermiste qui leur assurera la pérennité, à son agence enfin (ou à son agent) qui s'occupera de la diffusion des trophées, alors je distinguerai l'artillerie légère, dont Cartier-Bresson fut l'officier supérieur, le héros très discret, et l'artillerie lourde, dont les photographes dits « plasticiens » (par Dominique Baqué notamment) sont les usagers notoires ; mais si l'un des membres fondateurs de l'Agence Magnum avoue son attachement indéfectible au Leica⁴, on n'a jamais entendu Thomas Ruff ou bien Rineke Dijkstra, par exemple, faire l'apologie de la chambre Deardorff, ou bien

3 - *La photographie*, Seuil, 1979, *passim*. Il faut reconnaître que dès ses premiers travaux publiés Cartier-Bresson a largement alimenté pareille image : « *En photographie la création est la courte affaire d'un instant, un jet, une riposte, celle de monter l'appareil à la ligne de mire de l'œil, de happer dans la petite boîte économique ce qui vous a surpris, saisir au vol sans tricheries, sans laisser rebondir. On fait de la peinture tandis que l'on prend une photo.* » (*L'imaginaire d'après nature*, Fata Morgana, 1996, p. 38-39.) « *De temps à autre, dans la rue, les gens s'étonnaient d'être mis en joue à bout portant, par un photographe visiblement étranger.* » (id. p. 43.)

4 - « *J'avais découvert le Leica : il est devenu le prolongement de mon œil et ne me quitte plus.* » (op. cit. p. 18.) J'accorde au lecteur scrupuleux que le mot artillerie, même accompagné de l'épithète légère, est disproportionné, mais il n'y a pas de terme approprié en français pour désigner ce à quoi ressortit le tir à l'arc ; on sait que Cartier-Bresson avait été bouleversé par la lecture de l'ouvrage d'Eugen Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, dont Georges Braque lui avait fait cadeau, après l'avoir reçu lui-même de Jean Paulhan.

d'une autre, tant ils jugeraient anecdotiques et triviales pareilles confidences. On comprend que la lourdeur et l'encombrement de ces machines, leur côté prosaïque en quelque sorte, n'aient pas tellement incité leurs utilisateurs à en faire l'éloge, ni même à en parler, on est loin en effet des « mythologies » que des reporters célèbres ou des photographes de mode qui ne le sont pas moins — qu'ils soient réels ou fictifs⁵ — ont propagées, sciemment ou non, autour de ce qui n'est pourtant qu'un objet industriel.

L'appareil photo, en effet, n'est qu'un outil de travail, un instrument standard, il est si répandu qu'il est devenu banal, certes ; nonobstant, certains photographes — qui ne sont pas aussi rares qu'on le croit — lui ont accordé une valeur spéciale, je pense à ces lignes poétiques où Hervé Guibert l'assimile à un organisme, à la fois chétif et pesant, bref, doté d'une charge émotionnelle non négligeable, et cela sans verser pour autant dans le fétichisme : « L'appareil photo est bien un petit corps autonome, avec son diaphragme, ses temps d'ouverture et de rétraction, son boîtier comme une carcasse, mais il est un corps mutilé, on doit le porter sur soi comme un enfant, il est lourd, il se fait remarquer, on l'aime aussi comme un enfant infirme qui ne marchera jamais seul mais à qui son infirmité fait voir le monde avec une acuité un peu folle. » (*L'image fantôme*, Éditions de Minuit, 1981, p. 80). On peut évoquer aussi ces remarques de Nan Goldin, citées par Michel Guerrin, elles vont dans le même sens, quoique dans une autre tonalité, évidemment : « Les hommes adorent parler de leurs objectifs, spécialement les longs téles.

5 - On peut penser, par exemple, au rôle joué par le Hasselblad ou le Nikon F dans *Blow up*, le film culte d'Antonioni (1966). On peut également noter l'omniprésence de l'appareil dans les autoportraits que la plupart des photographes ont réalisés ; certes, l'usage d'un miroir ne permet pas de le dissimuler facilement, mais grâce à la fonction de masque qui lui a été le plus souvent octroyée par son manipulateur, il a par le fait même acquis une forte présence et une indéniable plus-value symbolique.



Self-portrait, (Back with arms above) 1984 © Photo : John Coplans

Quand j'ai commencé à gagner de l'argent, au début des années 90, j'ai acheté un Leica. J'en ai perdu quelques-uns. Aujourd'hui, j'adore mon Leica. L'an dernier, sur un tournage de film, je suis tombée dans une piscine vide profonde de 3,50 m. Je n'avais pourtant rien bu. [...] Quand je suis tombée, j'ai vraiment eu le sentiment d'avoir un bébé dans les bras. C'est mon appareil que je protégeais. » (Le Monde, 14 octobre 2001)

En préparant cette communication j'ai scanné un nombre substantiel d'images trouvées, pour la plupart, dans des catalogues d'exposition ou des monographies, dans des revues ; je les ai dépoussiérées, j'ai éliminé autant que possible les taches, les défauts d'impression, ces divers parasites qui attirent l'œil et gênent la vision ; comme j'ai opéré généralement à partir de reproductions dont le rendu des couleurs (mais aussi du noir et blanc) est inégal, je me suis résolu à faire pas mal de modifications, non dans le dessein de me rapprocher au maximum de l'original — cela eût été illusoire bien sûr en raison des difficultés quasi insurmontables pour y accéder, à supposer d'ailleurs qu'en photographie l'original soit un objet simple ou dénué d'équivoque, ce qui est loin d'être le cas — mais dans celui de trouver le meilleur compromis entre les multiples versions dont je disposais. Dès lors, et sans vraiment le chercher, je me suis mis dans une situation qui s'apparente un peu, un tout petit peu, à celle de quelques photographes, je pense notamment à ceux qui, à l'instar d'Arnulf Rainer ou Desiree Dolron, par exemple, consacrent beaucoup de temps à la « retouche », et parfois bien davantage qu'à la prise de vue proprement dite — par mimétisme peut-être ce fut un peu mon cas.

Passant en revue l'ensemble des reproductions sélectionnées, je me suis aperçu également que dans la plupart des cas, le visage — que ce soit celui de l'opérateur lui-même ou celui de la personne photographiée —, n'était pas découvert mais dis-

simulé, en tout ou en partie, par un masque, ou bien le maquillage, par des vêtements, un quelconque obstacle qui s'interposait, par le simple jeu des ombres ou par le point de vue choisi, l'angle d'attaque. J'y ai vu comme un signe, le signe d'une énigme, et cela m'a aidé à tendre le fil de cette intervention, ou plutôt à le nouer.

« Le mystère attirant et répulsif du masque, qui pourra jamais en donner la technique, en expliquer les motifs et démontrer logiquement l'impérieux besoin auquel cèdent, à des jours déterminés, certains êtres, de se grimer, de se déguiser, de changer leur identité, de cesser d'être ce qu'ils sont ; en un mot, de s'évader d'eux-mêmes ? » (Jean Lorrain, *Histoires de masques* (1900), Noé, 1966, p. 23.)

Le masque n'est pas toujours artificiel, il n'est pas nécessairement ce morceau de bois sculpté, de cuir moulé ou de carton peint qu'à des moments particuliers on pose sur son visage afin de camoufler son moi visible grâce à un autre de recharge qui l'est bien plus encore, non, il peut venir de l'intérieur, selon les circonstances, être de passage en quelque sorte, ou bien pousser de lui-même, sans que son titulaire y soit pour quelque chose, cela se fait plus lentement, plus insidieusement, ainsi que l'affirme Rainer-Maria Rilke dans ces lignes troublantes : « Il y a beaucoup de gens, mais encore plus de visages, car chacun en a plusieurs. Voici des gens qui portent un visage pendant des années. Il s'use naturellement, se salit, éclate, se ride, s'élargit comme des gants qu'on a portés en voyage. Ce sont des gens simples, économes ; ils n'en changent pas, ils ne le font même pas nettoyer. Il leur suffit, disent-ils, et qui leur prouvera le contraire ? Sans doute, puisqu'ils ont plusieurs visages, peut-on se demander ce qu'ils font des autres. Ils les conservent. Leurs enfants les porteront. Il arrive aussi que leurs chiens les mettent. Pourquoi pas ? Un visage est un visage.

D'autres gens changent de visage avec une rapidité inquiétante. Ils essaient l'un après l'autre, et les usent. Il leur semble qu'ils doivent en avoir pour toujours, mais ils ont à peine atteint la quarantaine que voici déjà le dernier. Cette découverte comporte, bien entendu, son tragique. Ils ne sont pas habitués à ménager des visages ; le dernier est usé après huit jours, troué par endroits, mince comme du papier, et puis, peu à peu, apparaît alors la doublure, le non-visage, et ils sortent avec lui. » (Œuvres, vol. 1, Prose, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge* (1910), Seuil, 1966, p. 535.)

Même s'ils obéissent à des motivations différentes, les autoportraits truqués de Claude Cahun, les déguisements de Michel Journiac ou de Cindy Sherman, les travestissements de Pierre Molinier ou d'Urs Lüthi, certains « croisements » de LawickMüller, les « self-hybridations » d'Orlan, attestent que nombre d'artistes se sentent à l'étroit dans leur sexe, ou dans leur peau, qu'ils jugent répétitive et ennuyeuse leur identité faciale et corporelle d'autant qu'elle leur a été en quelque sorte imposée par la nature — c'est une révolte maîtrisée, dans un esprit assez baudelairien. Voilà qui rappelle un peu l'obsession des hétéronymes chez un écrivain aussi fécond et protéiforme que Fernando Pessoa⁶, à ceci près toutefois que les

6 - « JE NE SAIS QUI JE SUIS, ni quelle âme est la mienne. Quand je parle avec sincérité, je ne sais quelle est cette sincérité. Je suis diversement différent d'un moi dont je ne sais s'il existe (ni s'il est tous ces autres). J'éprouve des croyances que je n'ai pas. Je fais mes délices de désirs qui me répugnent. Ma perpétuelle attention à moi-même me signale perpétuellement des trahisons de mon âme envers un caractère que je ne possède peut-être pas, et qu'elle ne juge pas non plus être le mien. Je me sens multiple. Je suis comme une pièce garnie de miroirs innombrables et fantastiques, déformant en reflets factices une réalité centrale unique, qui ne se trouve en aucun d'eux et se trouve en tous. Tel le panthéiste qui se sent astre, vague et fleur, je me sens être plusieurs. Je me sens vivre en moi des vies étrangères, incomplètement, comme si mon être participait de tous les hommes, mais incomplètement de chacun, et s'individualisait en une somme de non-moi, synthétisés en un seul moi purement postiche » (Fernando Pessoa, *Un singulier regard*, Christian Bourgois, 2005, p. 87-88.)

personnalités coexistent en « lui » malgré lui et que c'est pour survivre malgré tout qu'il a écrit des livres si différents les uns des autres, œuvres singulières dont il n'est pas l'auteur, mais plutôt les auteurs, chose confirmée par le fait qu'on ne perçoit aucune similitude entre les univers, notamment émotionnels, dont chaque écrivain hébergé par lui est porteur, aucune parenté de style, et cela sans qu'il s'agisse à proprement parler d'une décision délibérée de l'artiste. Chez les photographes, en revanche, et en raison probablement d'un rapport nécessaire au réel, il existe toujours, ou presque, une constante stylistique, notamment quant à la focale utilisée, ou au choix du noir et blanc, entre autres choses.

Autre convergence avec la pratique de certains photographes, bien différents il est vrai de ceux cités plus haut, c'est le moins qu'on puisse dire : au fil des mois, mon projet initial — le portrait dans la photographie contemporaine — s'est insensiblement modifié, en fonction des images sur lesquelles je m'arrêtais, en fonction surtout des hasards, des rencontres, et je dois dire que la phase de prospection, d'ailleurs jamais achevée parce que toujours suspendue à l'espoir d'une découverte inattendue, et bien sûr décisive, bref, les aventures inhérentes à ce genre d'investigation, fut une sorte de joie, comparable à celle du photographe qui croise l'imprévisible au coin de la rue et se montre assez vif pour le capter de façon adéquate. Ailleurs, dans le jazz en particulier, on parlerait d'improvisation. Dès lors, j'ai envie de comparer le travail du philosophe à celui du photographe (il est vrai que dans ma vie j'ai toujours pendulé entre les deux), plus exactement de celui qui après avoir tout à coup repéré sa « cible », après avoir cadré, puis déclenché, travaille dans son laboratoire au développement et au tirage de ses films afin d'exploiter, ou plutôt afin de révéler au grand jour, ce qu'il a fait tant bien que



Livourne, 1932 © Photo : Henri Cartier-Bresson

mal entrer dans sa boîte noire — l'essentiel, ici, étant le coup d'œil⁷ et non son traitement, son re-traitement *a posteriori* sous la forme d'un droit de regard patient, d'une opération en quelque sorte rétrospective et fortement directionnelle. Mais il me faut également avouer que si j'ai privilégié ce type d'attitude, moins répandu de nos jours que jadis dans le milieu de l'art, c'est que j'ai toujours adhéré à ces propos d'Edward Weston : « 8 mars 1930. Je tire une plus grande joie des choses que la Nature m'offre déjà composées, que de mes plus délicates combinaisons personnelles. Après tout, la sélection est une autre forme de composition ; déplacer l'appareil d'un huitième de pouce est tout aussi subtil que de faire la même chose avec un

7 - De cette distinction entre regard et coup d'œil, entre durée et instant (décisif), on trouve une percutante interprétation dans la thèse complémentaire de Michel Foucault, *La naissance de la clinique* (1963), PUF, p. 123.



La photo du père, 1977 © Photo : Claude Batho

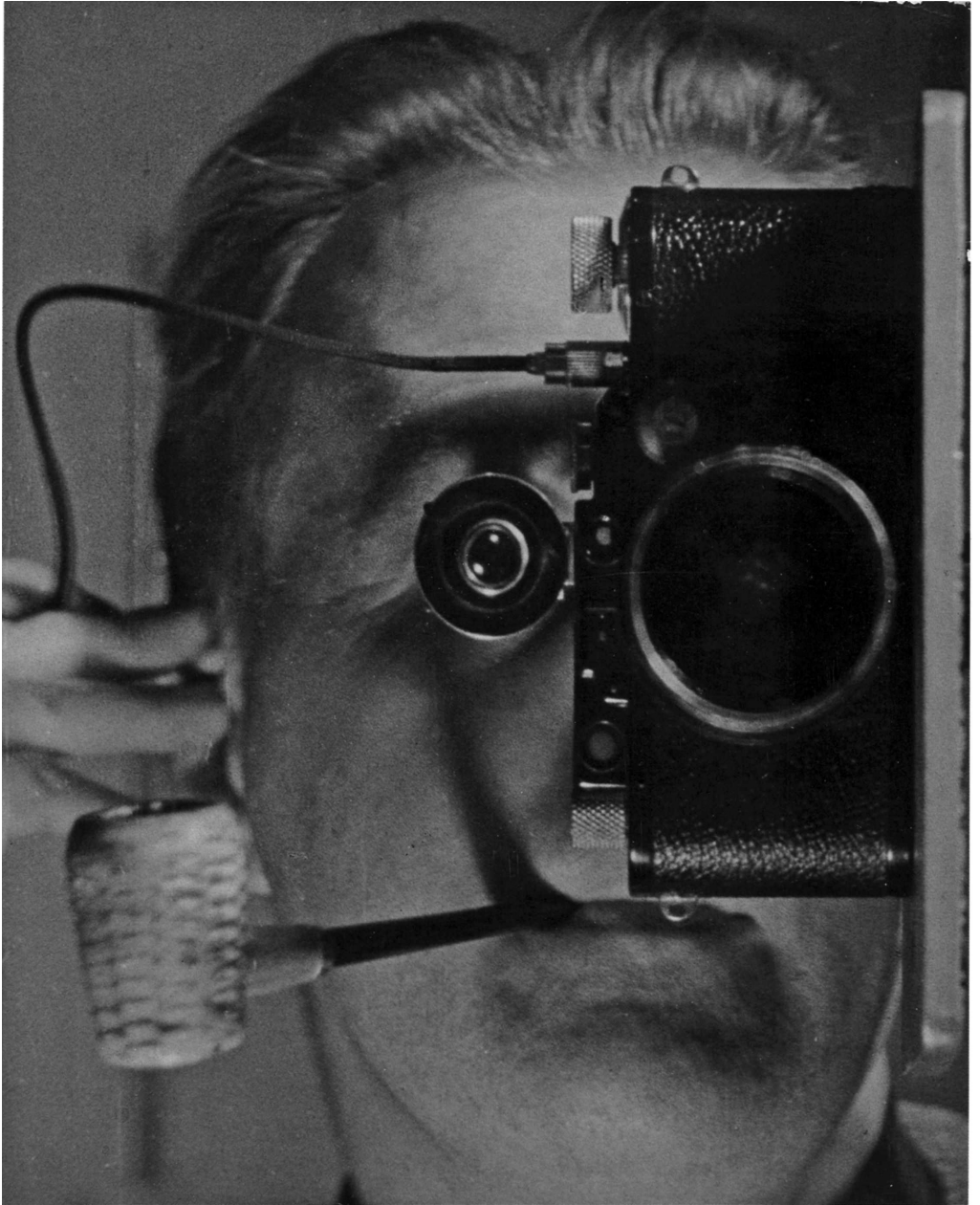
poivron. » (*Daybooks II*, California, Aperture, 1973, p. 146.)

Il me semble qu'à la nudité près, les œuvres de photographes comme John Coplans ou A. R. Minkinen, lesquels ne photographient qu'eux-mêmes, leur visage excepté, fourniraient de ce que je viens de présenter un équivalent plastique assez pertinent, car si j'ai montré un nombre substantiel de portraits, les commentaires qui les ont accompagnés ne l'ont fait que de loin, de façon laconique ou marginale, comme si tous ces visages camouflés, maquillés, emmitoufflés ou travestis, avaient exigé de la part de leur interprète une attitude de même type : indirecte, voilée, périphérique. En somme, et sans que je l'aie vraiment souhaité, mon travail s'est mué peu à peu en un autoportrait non visuel des embarras que rencontre un discours sur le visible.

© Gilbert Pons - Turbulences Vidéo #110



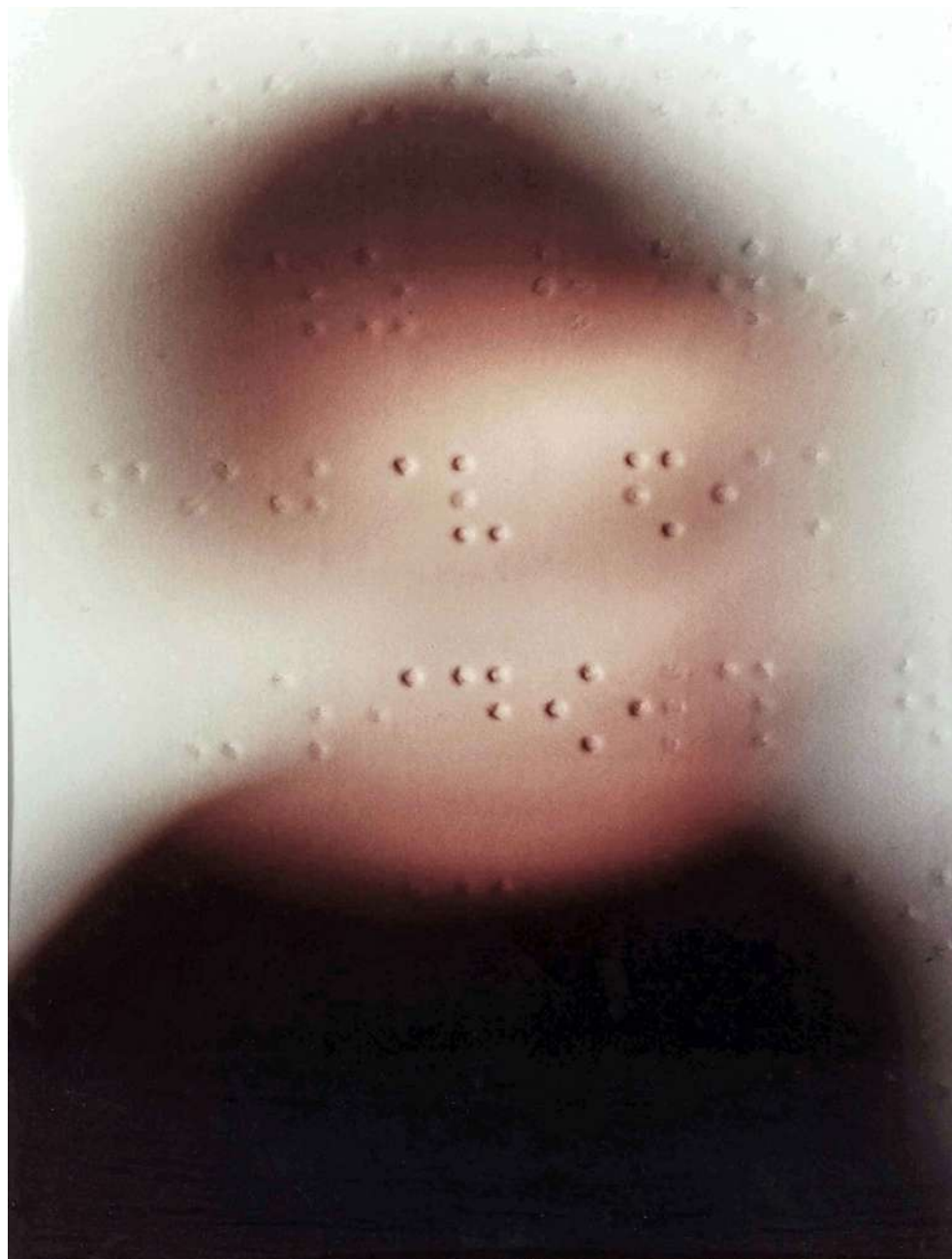
Autoportrait avec Ikkette, 1925 © Photo : Germaine Krull



Autoportrait, 1936 © Photo : Maurice Tabard



The photojournalist , 1955 © Photo : Andreas Feininger



Portrait n° 13 , 1985 © Photo : Patrick Tosani

Observations

Post-Vivantem

par Golnaz Behrouznia

Observations Post-Vivantem est une série de recherches artistiques entre formes littéraires et univers visuels, proposant des fictions d'anticipation autour du vivant et des environnements futurs.

Ce travail, initié par l'artiste Golnaz Behrouznia, pendant le confinement 2020 à Paris, se présente sous formes d'articles publiés en ligne¹. Il s'agit pour l'artiste d'une première en termes de publications littéraires et poétiques en langue française. Leur existence est due en partie à la mise en place, dès le mois mars 2020, de la plateforme MyownDocumena, une sorte d'atelier virtuel, par l'artiste des réseaux David Guez.

Cette série de travaux démontre, encore une fois, un intérêt particulier pour les rapports entre l'homme et la nature, comme c'était déjà le cas pour de précédents travaux tels que *Dissimilarium*.

Ici, la série rend compte d'une approche expérimentale située entre narration et poésie. Les termes et mots, issus de domaines scientifiques et sensibles, se confondent. Visuellement, ces travaux développent une approche pluridisciplinaire, entre dessin, modélisation 3D et photographie, pour faire écho à l'écriture. Ils sont matières

à enrichir et intégrer de prochains projets artistiques. Plusieurs recherches de même nature ont été développées et publiés sur le site de Myown-Documenta ou celui de l'artiste². Désormais, ces séries seront aussi publiées dans les pages de Turbulences Vidéo.

La série *Emerging roots* comme d'autres séries, fait partie des mêmes démarches et publications littéraire-visuelles que *Observation post-vivantem*.

1 - cf. <http://www.myowndocumenta.art>

2 - cf. <http://www.golnazbehrouznia.com/labo.html>

Observations Post-Viventem / Notes et prélèvements 1

Juin 2049 Zone 5-K

Balade en combinaison

Notes et prélèvements 1

Milieu semi biotique

évolution quasi intacte

paysages vastes en vue

environnements de genèse

Territoires nouveaux

minéraux associés à la ferritine

géographies de celluloses

protéines actives

macro végétaux récents

Sols post-occupations

organisations mélangées

écosystèmes combinés

Ère finale .2

Biologie en marche

////

Recherche

séries Observations Post-Viventem

Photographies et texte

Golnaz Behrouznia

Remerciements Anne Koppe



© Golnaz Behrouznia
- Turbulences Vidéo #110

© Golnaz Behrouznia

Observations Post-Vivementem / Notes et prélèvements 3

Juillet 2049 / Zone 52-V

Un milieu inconnu émet les données
de sa géolocalisation
Signaux de plusieurs fréquences

Observations :

Une série de corps à l'identité non-répertoriée
Invasion de formes dans une zone neutralisée
Architectures générées par
l'environnement lui-même

/

Objets identifiés "vivants"

Pénétration des milieux maîtrisés

Variations d'une même espèce d'"entité"

Colonisation de l'espace humain

/

Programmes alternatifs de croissances

Greffes entre règnes

Étape de l'évolution .2

Re-démarrage

/

Juillet 2049 / Zone 52-V

Recherches séries Observations Post-Vivementem

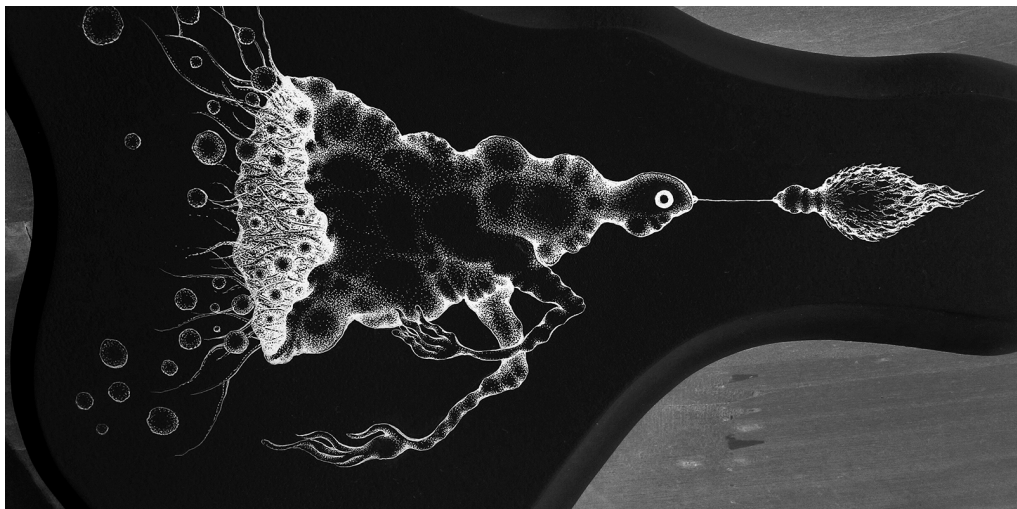
Photographies et texte de Golnaz Behrouznia

#microfictions

© Golnaz Behrouznia
- Turbulences Vidéo #110



© Golnaz Behrouznia



© Golnaz Behrouznia

Emerging roots – II

Phase 1

-Evolution alternative 1

L'eau n'a jamais laissé les terres émerger. Le monde est resté aquatique.

Les molécules organiques « Méio-endorphises », étaient la base codante de tous les génomes du vivant.

Les « Méio-endorphises » avaient adopté une méthode séparatrice inter-systémique, pour la genèse de nouvelles classes vivantes.

Tous les organismes biologiques au sein d'un même corps, tendaient ainsi à être autonomes.

Les organes digestifs et les systèmes nerveux se reproduisaient indépendamment aux profondeurs aquatiques.

-Evolution alternative 2

Les « Electe Homineas », comparables aux mammifères, avaient développé des cultures intra-utérines de neurones hyper-synapsés. Ces cellules avaient modifié l'expression des menstruations,

produisant des artifices solides à l'esthétique singulière.

-Evolution alternative 3

Aucune entité multicellulaire n'avait développé de cerveau central.

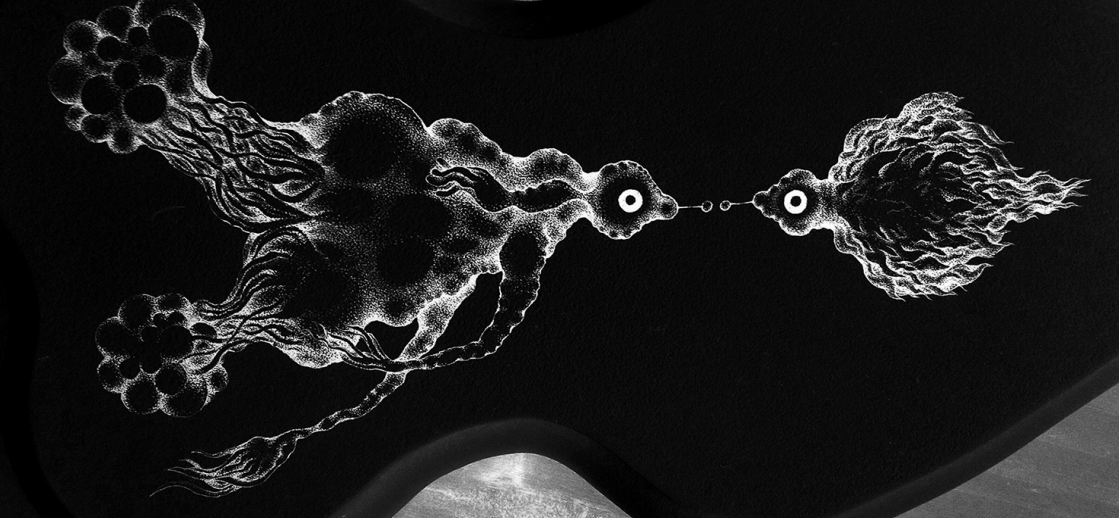
Tous les organismes possédaient alors des capteurs et des émetteurs aux mécanismes bio-techniques spécifiques :

-Les familles « Plasmalocanicus », par exemple, avaient des facultés de communication à grande distance grâce à des télé-membranes nébuleuses.

-Les insectes « Scapédiculae » aux antennes génésiques, fertilisaient les tissus dermiques, afin d'étendre leurs cultures de végétaux à fruits. Ils permettaient à leurs hôtes en retour, d'aspirer une partie de leurs œufs par des micro-tubes gestationnels.

-Les animalcules « Incomputeremis » analysaient des signaux retours de leurs émetteurs infra-rouges, pour constituer des bibliothèques chimiques de données de toutes autres organismes.

Grâce à leur méga-banque, les « Incomputeremis » se spécialisaient dans la conception d'objets



© Golnaz Behrouznia

aux structures biomimétiques, et dans la compilation de génomes synthétiques, en vue du fermage de leurs nourritures.

-Evolution alternative 4

Les entités « Cryptinomalis » étaient capables de sténographier leurs pensées en recueils.

Des biomécanismes scripteurs situés sous leurs abdomens, leur permettaient de produire des inscriptions, sous forme d'une éjection sculptée.

-Evolution alternative 5

Les entités « Lamphediae » avaient développé des systèmes nerveux photo-projecteurs. Pour communiquer, elles renvoyaient des images sur leurs membranes-écrans de structures protéiques. Ces messages visuels étaient reçus par les récepteurs pigmentaires des « Lamphediae », situés sur une antenne ovoïde qui fonctionnait par intrication quantique.

-Evolution alternative 6

Les « Xéropycorizes », homologues aux végétaux, avaient développé des systèmes sensori-moteurs dans les espaces intercellulaires de leurs vaisseaux, réagissant sur leurs squelettes de bois. Les « Xéropycorizes » suivaient des cycles de migration pour copuler avec d'autres classes compatibles.

-Evolution alternative 7

Les « Gnathéstormus » étaient des super-espèces. Un moteur générateur d'espèces au sein d'une même espèce.

Les caractéristiques héréditaires des « Gnathéstormus » se renouvelaient entièrement lors de la reproduction, et donnaient une rupture entre les générations. En effet, au sein de chaque organisme, les séquences génétiques stimulaient une profusion de nouvelles espèces. Des sous-espèces « Gnathéstormus » toléraient de fusionner entre elles.

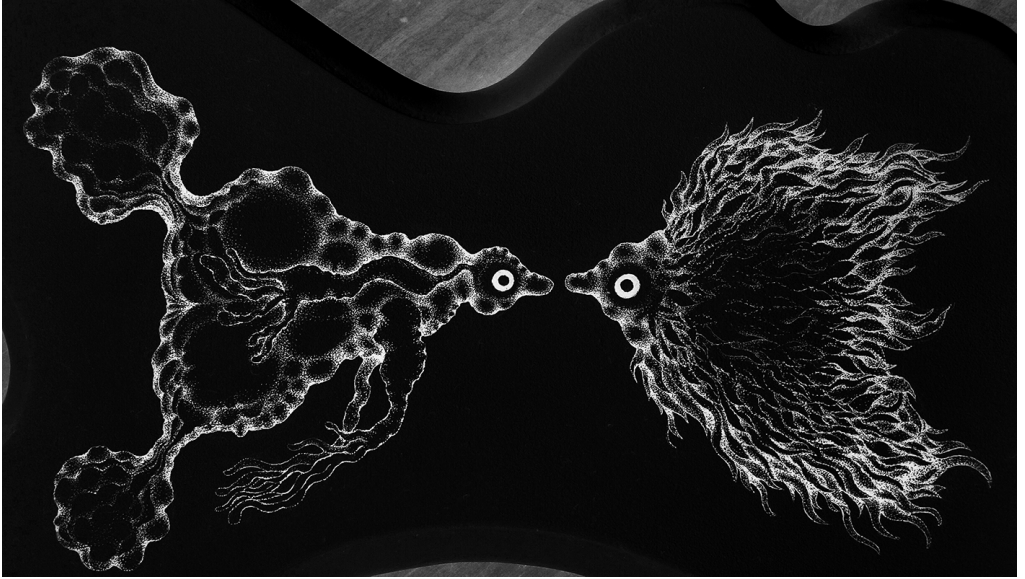
Leurs interactions se réinventaient elles-aussi à chaque naissance. Les hôtes, les parasites, les mutualistes « Gnathéstormus » étaient en constante mutation.

-Evolution alternative 8

L'évolution avait limité le cercle de la vie aux cellules géantes « Germinalisima ».

Il n'y avait pas de reproduction chez les « Germinalisima », mais de processus continus de réparation.

Les corps cellulaires se corrigeaient, évoluaient, et passaient d'une forme à l'autre, sans jamais mourir ou se dédoubler. La terre appartenait aux « Germinalisimas » éternelles non proliférantes.



© Golnaz Behrouznia

-Evolution alternative 9

Les « Formigenus » étaient des entités aux technologies organiques, qu'elles employaient pour cultiver leurs outils. Les « Formigenus » émettaient des ondes radios concentrées, favorables aux développements photoniques et aux alliages minéraux, de leurs cultures.

-Evolution alternative 10

Dans une ère de variétés foisonnantes d'organismes, les codes génétiques avaient progressivement muté pour une expression éliminatoire. Toutes les variations de la vie avaient ainsi été éliminées au bout de quelques générations, une seule lignée avait persisté.

Cette famille « Acactémides », continuait d'évoluer sur la planète en interaction avec des gaz, des liquides et des minéraux.

-Evolution alternative 11

Le monde était seulement constitué d'électrons libres « Supranamatis » et leurs anti-particules. Ils gravitaient dans des chaînes magnétiques, en aspirant les fluides de leurs environnements. Ils

se renouvelaient par fusion, éjectant des champs électriques à la propagation rhizomique.

croquis-recherches visuelles pour le projet pluri-média « Emerging Roots »

Golnaz Behrouznia

Interactions artistiques Rémi Boulnois

Remerciements corrections Stéphane Leroy

© Golnaz Behrouznia

- Turbulences Vidéo #110

Festival

MUSICA 2020

par Geneviève Charras

Le dernier Festival MUSICA 2020 affichait un « hommage » à Ryoji Ikeda et continuait à soutenir le travail singulier - production et diffusion - de l'œuvre du jeune trublion Simon Steen Anderson, inclassable artiste poly-phonique et polyvalent !

Run Time Error @Opel¹

Dans cette œuvre décalée et euphorisante, Simon Steen-Andersen est filmé en déambulation dans une usine Opel en friche située à Rüsselsheim, berceau de la marque automobile. Muni d'un micro, il réalise un field recording à la chaîne où l'environnement industriel et les objets trouvés deviennent la matière première d'une partition audiovisuelle. Sur scène, de part et d'autre de l'écran, les musicien-ne-s orchestrent cette musique concrète, tandis que le compositeur assure la direction au moyen de deux joysticks. C'est à un écran géant que s'adressent les musiciens acoustiques, tournés vers les images : un étrange personnage (à la Pierrick Sorin sorti de sa boîte diabolique) sera le héros de cette aventure rocambolesque et picaresque qui déverse images et sons en résonance directe avec leur déploie-

ment. Plan séquence vertigineux à la Fischli-Weiss où chaque objet en heurte un autre qui déclenche sa chute, son mouvement et la diversité des pérégrinations audio-visuelles des images filmées. En couleur, en coordination extrême avec l'exécution musicale en direct, en osmose avec le comique, le désopilant des situations ! Toutes matières confondues, tout objet désigné, maltraité, bousculé dans une course poursuite haletante, essoufflant : le propos hélas se dégonfle et le système tend à lasser, surexploité durant plus de 30 minutes. Mais le comique demeure, les fausses fins s'enchaînent à l'envi, agaçantes et stimulantes. On sourit devant cette performance désopilante, pleine de verve et de distanciation, de recul quant à la composition musicale, ici absente, cédant le pas à la fantaisie, le risque, l'improvisation, le hasard ; de la haute voltige évidemment ! Marathon, prouesse physique et rythmique dans le temps de la séquence vertigineuse qui frôle la démence, le désordre, le

1 - https://www.youtube.com/watch?v=ptDqAu53nts&feature=emb_title



Walk the walk, Simon Steen-Andersen, 2020 © Photo : Gianmarco Bresadola

déséquilibre émotionnel d'un comportement marginalisé !

Walk the walk

À la fin du XIX^e siècle, le physiologiste Étienne-Jules Marey inventait la chronophotographie qui permit d'observer les mouvements décomposés d'un animal, d'un humain, ou encore de la fumée dans l'air. Simon Steen-Andersen se réapproprie cette technique d'amplification visuelle et propose, au moyen de tapis de course, une étude sur la marche, mouvement a priori anodin renfermant un potentiel théâtral infini. Rythme, pulsation, vitesse, synchronie et équilibre sont les composantes de ce « *théâtre-musical-choréo-lumino-fumo-performatif* », selon ses termes, traité à la manière de scènes de prises de vue filmique réalisées en direct, où les corps musiciens sont mis à l'épreuve de la suspension du temps.

« Loco-locomotive d'or... », « Walk the walk » : marche, démarche ! Ça déraile et c'est canon ! Alors que la chorégraphe Mathilde Monnier et ses compères développe une « démarche » sur « de la marche en danse », voici le trublion du mouvement sonore, Simon Steen-Andersen, qui s'y attèle ! Surprise que ce micro qui se balade, suspendu au

cintre et ses bruits de pas, de cheval au galop qui inaugurent le show. Pas de deux, de quatre interprètes, virtuoses de l'humour et du décalage, de ce qui chiffonne et défrise. En bon trublions, les voici aux prises avec la « locomotion », l'histoire de l'image par l'image animée. Marey, un mythe pour l'étude de la décomposition du mouvement qui inspira autant Carolyn Carlson que le cinéma muet. Battements de cœur, rythme et frappes, résonance de talons qui frappent le sol dans une démarche autoritaire... Jolis squelettes fluos cernant les membres de fantômes sans chair qui défilent, lignes brisées de corps manipulés. C'est drôle et décalé, salutaire et cette bande des quatre garçons dans le vent ventilent à tord cette masse d'informations : interviews, saynètes burlesques décapantes, apparitions, disparition à l'envi derrière un rideau noir, diaphragme photo-graphique, tir à canon de clichés iconographiques. « Marche, ne parle pas » : leitmotiv que l'on voudrait leur rappeler tant ils demeurent « bavards » par des gestes redondants, des scènes qui se répètent. La chorégraphie tarde à apparaître dans ce grand fatras plein de fracas et de tracas pour celui qui regarde.

Tirs de canon comme la femme boulet de foire, « femme bilboquet » : toute une époque revisitée ! Sympa, sans plus. Ba - daboum, ba-daboum et



Superposition, Ryoji Ikeda © Kazuo Fukunaga-Courtesy of Kyoto Experiment

paf dans le mille ! Les manchons des micros en vedette pour ce show inédit de pacotille ! Les fumigènes en salves de ce petit théâtre de foire du Trône, amusent... Les quatre fils de joie s'animent en couleur fluo, défilent sur un tapis mouvant, marche à la Marey Marcheurs dans le vent, claquettes de semelles sur sol résonant... « Le danseur du dessus - Top Hat », veille au grain en marchant comme une araignée dans le plafond déglingué de leur crâne. Un solo de batterie suspendue recentre le ton jovial de cette fête foraine : un énorme manchon d'air aspire à devenir caverne transparente mais se dégonfle vite comme une baudruche... Couloir sans issue de pérégrinations joyeuses par une équipe tonitruante qui fait malgré tout chaud au corps en déversant ainsi ses vagues. Marey aux pieds légers, Hermès ou Pégase, s'en réjouirait cependant !

Superposition : symphonie pour un homme de « bonne composition » ! Le quantique des cantiques.

L'Opéra national du Rhin et le festival MUSICA cultivent une relation ancienne et fructueuse. Depuis 2019 et dans les années à venir, ce partenariat est amené à se renouveler et à se resserrer. La preuve en acte à la rentrée 2020, où les deux institutions s'unissent pour présenter une forme de

théâtre musical recomposant le Peer Gynt d'Ibsen et Grieg, ainsi que l'expérience participative *Fake* qui lui fait écho, et *Superposition* de Ryoji Ikeda, fascinante expérience multi-sensorielle.

Ryoji Ikeda signe sa « symphonie », une œuvre multidimensionnelle dans laquelle il mixe les éléments d'une riche palette sonore et visuelle. Cette écriture performative et électronique met en scène deux performeurs dont les actions alimentent une monumentale fresque numérique, projetée sur 22 écrans.

Décomptes lumineux sur deux rangées d'écrans, un grand écran en fond de scène, une console : voici « l'instrumentarium » de Ikeda le démiurge de la data-musique : designer, graphiste, programmeur de sons savamment inventés, surgis de l'informatique, de l'électronique et de l'électroacoustique, mais surtout des mathématiques, source de la composition musicale, le son, lui, provenant de la propriété physique. Le résultat, ce sont des impacts sonores et lumineux à foison, en noir et blanc, en grillage fébrile, volatile fugace et futile. Des électrons libres sillonnent les écrans, de l'écriture aussi, qui balise les sources d'inspiration de l'auteur de ce voyage sidéral, au cœur des moniteurs alignés en rang serrés, batterie sonore et visuelle hallucinante. Comme un immense feu d'artifice, comme celui de Stravinsky et Lucio Balla en 1917 qui occultait

les corps des interprètes pour ne donner à voir que sons et lumières... Révolution de palais, tirs de salves, mitraillage intense de vibrations comme des montées d'images en ascenseur : vitesse, mouvement, lumière, très « kiné-matographique », ce spectacle est diagrammes écrits et joués par deux artistes, artisans des consoles, établi musical sophistiqué, paillasse médicalisée, clinique aux rythmes déterminés, métronome et vecteur d'informations. La robotique du dispositif opérant comme dans une salle d'opération, lisse, inodore et incolore, aseptisée, clinique. Musique froide et intouchable distancée qui cependant avec quatre « vrais » diapasons est capable d'émouvoir, de déplacer l'auditeur, de le transporter ailleurs dans des sphères où laisser faire et laisser passer sont de bon aloi. En cliquetis réguliers, en signaux sonores répétitifs : à l'image, le focus sur les mains des protagonistes sur leur surface tactile opérante, laisse deviner le champ d'action des artistes. Leur « instrument », leur marge de manœuvre. L'infographie visuelle se colore soudain, fait taches et masse comme dans le traité des couleurs de Goethe. Une esthétique fameuse, des polices de caractères comme sur des écrans d'horaires d'aéroport : on voyage, on divague à l'envi, suivant une narration sonore suggestive, des zébrures tectoniques sur le grand écran, des éclaboussures de lumières qui se dissolvent dans l'espace virtuel... C'est magique en diable, source d'une intense circulation et diffraction d'électrons magnétiques. Humour d'un défilé constant de signaux comme des petits trains électriques qui se dépassent ! Cadence et train d'enfer, de lignes, points, traits, traces et signes : Kandinsky pas loin de là pour ces « compositions » picturales éphémères... L'apparition de la couleur dépassant l'entendement de monsieur lambda qui regarde, écoute, fasciné, emporté, ravi par le mouvement de toute cette mise en scène. Visualisation des fréquences

en bandes parallèles de sons, bandes à part pour conduite atypique et hors norme. Du chromatique magique comme des lanternes, ancêtres du cinéma. La mesure de toute chose ici l'emporte : on quantifie, évalue, programme, construit échafaudes comme pour élaborer un tissu, trame et chaîne mécanique à la Jacquard. Révolution ingénieuse opérée par des ingénieurs au diapason, à l'unisson du chant des muses convoquées ici pour cette occasion de célébration symphonique du son. Des effets spectaculaires de formes, torsions, torsades, spirales créent tension, détente dans une chorégraphie proche des esthétiques post-modernes de la danse d'une Martha Graham ou d'un Cunningham. Des images projetées à partir de microfilms sur feuilles ou pellicules archaïques font contraste. Des constellations célestes s'allument, une cartographie, géographie sonore se dessine, des images médicales ou poétiques de ces plans quadrillés à la mode des cahiers Clairefontaine, séduisent et enchantent. Dans cette forêt de paysages, lunaires, minéraux, à facettes, vus du dessus, des drones ou avions survolant notre imagination fertile, sollicitée à partir d'une force de propositions étrangères et lointaines, on se perd et s'égare, ivre de désorientation. La tête dans les étoiles, au final, un bouquet survolté de sons et de fureurs plastiques font de cette pièce expérimentale une œuvre branchée, à mille volts, sur une planète promise à bien des bouleversements. Les artistes saluent, tout de noir et blanc vêtus : partie intégrante de ce jeu d'équilibre, de funambule de la musique d'aujourd'hui. Ikeda, mixeur d'exception, de l'extrême, du palimpseste musical, de la « superposition » ! Polymorphe en diable, officiant d'un guichet de banque de données fort apprécié et convoité !

© Geneviève Charras - Turbulences Vidéo #110

Nature ^vive

**un film-performance de Hantu
(weber + delsaux), 2020**

par Edith Doove

S'il y a une chose que cette année et la pandémie qui fait rage ont provoquée, c'est sans aucun doute la question de savoir ce que signifie être en vie. Le corps s'est transformé en cyborg, constamment relié aux ordinateurs et aux téléphones portables, raide par manque de mouvement, l'utilisation de sa main se limitant à taper sur les claviers et à se désinfecter abondamment. Le plaisir de sortir est entravé par le port d'un masque et, pour beaucoup, de lunettes embuées. Tout cela combiné à une animation *stop and go* continue qui a mal tourné, des agendas remplis principalement de rendez-vous barrés, reprogrammés et encore une fois barrés.

Le monde de la culture a été et est encore durement touché. Et donc aussi le travail du duo français Hantu (Pascale Weber et Jean Delsaux) qui, à l'automne 2020, avait prévu une exposition à Paris à l'espace de la rue française de Miss China, et une autre au Mucem, où ils voulaient aussi présenter un film-performance. Il fallait repenser les choses et là, nous touchons en fait au seul et unique point positif de cette période : une introspection nécessaire et une réflexion qui touche à la créativité. En

**Nature Vive, a performance film by Hantu
(weber + delsaux), 2020**

If there's one thing that this year and it's raging pandemic has brought about then it's no doubt the question of what it means to be alive. Body's turned into cyborgs, constantly linked to computers and mobile phones, stiff due to lack of movement, the use of its hand limited to tapping on keyboards and extensive washing. The pleasure of going out



ce sens, l'époque actuelle présente plus d'une similitude avec celle de la naissance du dadaïsme à Zurich, aujourd'hui symboliquement il y a environ cent ans. À cette époque, les restrictions d'isolement, voire d'exil, dues à la guerre qui fait rage dans le reste de l'Europe, permettent aux artistes de développer des formes d'art extraordinaires qui sont toujours valables et qu'il est utile, voire urgent, de revisiter et d'étudier au vu de la crise actuelle. Un art ludique, mais en même temps rageur, qui tente de sortir des limites, et dans lequel les formats et les styles classiques se mélangent pour en constituer de nouveaux.

Quant à Hantu, ils ont répondu à la crise actuelle en développant en premier lieu une série de photographies autour de masques, faits par eux-mêmes, qui interrogent cet objet si violemment introduit dans notre vie quotidienne¹. D'apparence

1 - Ces masques ont tout d'abord été présentés pendant une conférence performée en ligne à l'occasion d'une exposition également en ligne sur le site web du Bureau Doove - <https://bureaudoove.com/2020/03/31/meet-hantu-saturday-4-april-5pm/>

being hampered by having to wear a mask and for many, fogged up glasses. This all combined with a continuous stop and go animation gone wrong, diaries mainly filled with crossed out, rescheduled and yet again crossed out appointments.

The cultural world was and is hit hard. And thus also the work of the French duo Hantu (Pascale Weber and Jean Delsaux) that in autumn of 2020 had an exhibition scheduled in Paris at the rue française space of Miss China, and another one at Mucem, where they also wanted to present a performance film. Things had to be rethought and there we actually touch on the one and only positive thing of this period – a necessary introspection and rethinking that touches on creativity. In that sense these current times have more than one similarity with that of the birth of dadaism in Zurich, now symbolically about one hundred years ago. At that moment, the restrictions of being isolated, exiled even, due to the raging war in the rest of Europe, let artists develop extraordinary forms

légère, ces masques sont aussi une protestation claire contre les restrictions imposées et peuvent en ce sens être clairement mis en relation avec les différents masques qui ont été développés par les dadaïstes à Zurich, entre autres par Marcel Janco.

Pour leur exposition à Paris, Hantu a choisi le titre *Comme l'herbe pousse*, en référence à l'appel de Deleuze et Guattari à « *pensez au milieu et pensez le milieu comme le coeur des choses et comme coeur de la pensée, quitter la pensée-arbre avec ses hauts et ses bas, ses alphas et ses omégas, devenez un penseur-brin d'herbe qui pousse et pense !* » Penser au milieu ici, c'est aussi penser à l'environnement. Dans la lignée de leurs recherches en cours, leurs derniers travaux (photographies et dessins) sont clairement un appel à la rewilding. Issu des performances dans différentes parties du monde et inspirées de rites ancestraux, ces œuvres montrent une nature qui, comme le dit Hantu, est à la fois résistante, opportuniste et amoral. Une nature qui non seulement nous entoure, mais qui nous constitue, et dont nous faisons partie intégrante. La peur de la nature qui, par le biais du virus, ne peut pas ou à peine être contrôlée, est donc fondamentalement aussi une peur de nous-mêmes et de notre corps. Diverses sculptures de plantes de l'exposition se réfèrent à des lits de germination tels qu'ils étaient utilisés dans l'Égypte ancienne pour démontrer que la vie continue après la mort. Ou comme Emanuele Coccia le décrit dans son dernier livre *Metamorphoses*, la mort est un état comme un autre qui permet à d'autres êtres de vivre, qu'ils soient animaux ou végétaux, avec lesquels nous sommes intrinsèquement liés. Dans les photographies de Hantu, des herbes et d'autres plantes se greffent sur le corps, constituant une entité hybride.

L'idée était que le jour de l'ouverture de *Comme l'herbe pousse*, l'espace d'exposition propre du « white cube » serait (ré)activé par une perfor-

of art that are still valid and of which it's useful if not urgent, to revisit and study them in view of the current crisis. An art that was playful, but at the same time raging, trying to burst out of limitations, in which classical formats and styles were mixed into new ones.

As for Hantu, they responded to the current crisis in first instance by developing a series of photographs around self-made masks that interrogate this object that has been so violently introduced in our daily lives.¹ Seemingly lighthearted, these masks are also a clear protest to the imposed restrictions and can in that sense clearly be brought in relation with the various masks that were developed by the Dadaists in Zurich, amongst others by Marcel Janco.

For their exhibition in Paris, Hantu choose the title *Comme l'herbe pousse* (*Like the grass grows*) referring to Deleuze and Guattari's call for a "thinking in the middle and thinking of the middle, (...) leaving the tree-thinking behind with its ups and downs, its alphas and omegas, becoming a grass-thinker who grows and thinks!" Thinking about the middle here also became thinking about the environment. In line with their ongoing research their latest works (photographs and drawings) are clearly a call to a rewilding. The outcome of performances carried out in various parts of the world inspired by ancestral rites, they show a nature that, as Hantu states, is at once resilient, opportunistic and amoral. A nature, that not only surrounds us but which constitutes us, of which we're an integral part. The fear for a nature that by ways of the virus cannot or hardly be controlled, is thus basically also a fear for ourselves and our bodies. Various plant sculptures in the exhibition referred to seedbeds as used in Ancient Egypt to demonstrate

1 - These masks were first presented during an online performance talk on the occasion of an equally online exhibition on the Bureau Doove website - <https://bureau-doove.com/2020/03/31/meet-hantu-saturday-4-april-5pm/>



Nature vive, Hantu © Courtesy Hantu

mance qui serait filmée et montrée plus tard au Mucem. Seulement, la France s'est retrouvée une deuxième fois confinée, l'exposition ne pouvait pas être ouverte au public ou seulement de façon très limitée, et la soirée d'ouverture a dû être annulée. Hantu décida d'utiliser l'espace d'exposition pour une série de performances qui furent exécutées de jour comme de nuit, uniquement pour les passants occasionnels qui pouvaient en être témoins à travers les grandes fenêtres donnant sur la rue. De l'enregistrement de ces représentations est né le film *Nature vive*. Contrairement à leur série de masques enjoués, le ton du film - performance est autre, on y retrouve la notion de colère, de « peur de l'infection, de la contamination, de la violence liée au rejet d'une réalité du corps, de ses sécrétions, de ses humeurs et de l'illusion que nous pouvons contrôler le vivant ». Les interprètes, parmi lesquels Pascale Weber dans le rôle de Cérès, déesse de l'agriculture et de la fertilité, et Jean Delsaux dans le rôle de son frère Pluton ou Hadès, présentent une histoire stratifiée et non linéaire

that life continuous after death. Or as Emanuele Coccia describes it in his latest book *Metamorphosis*, death as just another state that means live to other beings, whether animal or vegetal, with which we're intrinsically connected. In the photographs by Hantu grasses and other plants graft themselves onto the body, becoming, or already being, one.

The idea was that on the day of the opening of *Comme l'herbe pousse*, the clean 'white cube' exhibition space would be (re)activated with a performance that would be filmed and shown later at Mucem. Only that France went into a second lockdown, the exhibition could not be open to the public or only very limited, and the opening evening had to be cancelled. Hantu decided to use the exhibition space for a series of performances that were executed day and night, only on show for the occasional haphazard passerby that could witness it through the large windows giving out on the surrounding streets. From the recording of those performances originated the film *Nature vive*.



Nature vive, Hantu © Courtesy Hantu

autour de rituels existants et inventés, faisant en partie référence à la mythologie et soulevant des questions sur la manière de réagir, sur ce qu'il faut faire, en des temps difficiles. La mort, dont Hantu a longuement étudié la présence lors de ses voyages et de ses représentations en Indonésie, est toujours présente mais jamais menaçante. Marie-Antoinette revient de la mort sous la forme d'un élégant spectre asiatique vêtu de noir joué par Bonnie Tchien ; l'ombre « mortelle » d'une autre figure qui danse, vêtue de noir, la tête recouverte d'une plante aérienne (*Tillandsia*), semble aussi vivante que son interprète (Isabelle Maurel). Les germinations sont fréquemment montrées dans le film, manifestant un nouveau départ. Le bâtiment, les plantes et les personnages sont soignés, caressés, enveloppés de bandages, comme en témoigne la longue broderie confectionnée par Stella Goldschmit à la fin du film, *le journal Covid*.

Dans l'ensemble, le film montre en premier lieu un besoin de connexion avec ce que nous sommes et qui nous sommes. La il y a également un rapport avec le livre de Coccia, même si ce n'est pas une

Contrary to their series of lighthearted masks, the performance film hits another tone, one in which there's a notion of anger, of "fear of infection, contamination, violence linked to the rejection of a reality of the body, its secretions, its moods and the illusion that we can control the living." The performers, amongst which Pascale Weber as Ceres, goddess of agriculture and fertility and Jean Del-saux as her brother Pluto or Hades, present a layered, non-linear story around existing and invented rituals, partly referring to mythology and raising questions about how to respond, what to do, in dire times. A clear answer is maybe not given. Death, the presence of which Hantu has extensively studied during their travels and performances in Indonesia, is always present but never threatening. Marie Antoinette returns from the death as an elegant Asian spectre dressed in black played by Bonnie Tchien; in the dance of another figure clad in black, her head covered by an air plant (*Tillandsia*), her 'death' shadow seems to as alive as the performer (Isabelle Maurel). The seedbeds are frequently shown in the film, germinating a new

illustration de celui-ci. Mais lorsque Cérès dévore ses plantes et se couvre le visage de terre, cela souligne notre interconnexion avec la nature, en nous montrant une partie de nous-mêmes que nous n'osons pas affronter ou reconnaître. Bien qu'inspiré par une certaine colère, le film ouvre notre vision à une bizarrerie et une imprévisibilité essentielles que nous devrions apprendre à chérir et à utiliser.

© Edith Doove, 2020
- Turbulences Vidéo #110

Nature vive peut être consultée sur <https://festivaljeudeloie.fr/evenement/droit-et-creations-confines-nature-vive/>

Hantu participe à l'exposition collective *Troupe/Troep*, organisée par Edith Doove, chez ChezKit à Pantin du vendredi 29 au dimanche 31 janvier 2021.

beginning. The building, plants and personages are cared for, caressed, wrapped in bandages, recorded in a long embroidery by Stella Goldschmit, *the Covid Journal*.

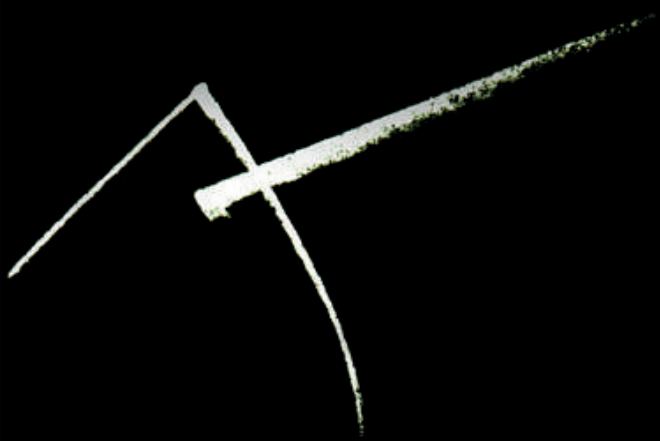
All in all, the film shows in the first place a need for are connection with what and who we are, again very much in line with Coccia's book, although certainly not an illustration of it. But when Ceres devours her plants and covers her face in dirt, this underlines our interconnectedness with nature, showing us a part of ourselves we don't dare to face or acknowledge. Although inspired by a certain anger, the film opens our vision to an inherent weirdness and unpredictability that we should learn to cherish and use.

© Edith Doove, 2020
- Turbulences Vidéo #110

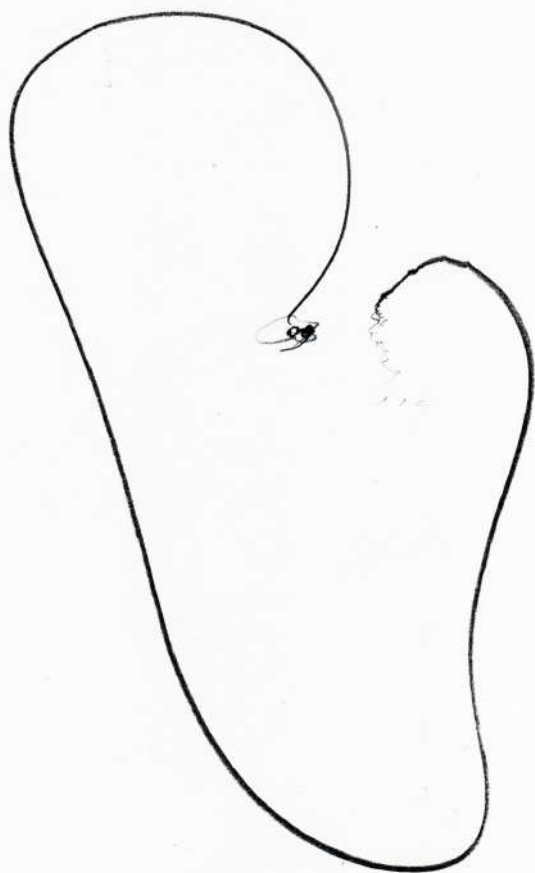
Nature vive can be seen at <https://festivaljeudeloie.fr/evenement/droit-et-creations-confines-nature-vive/>

Hantu take part in the group exhibition *Troupe/Troep*, curated by Edith Doove, at ChezKit in Pantin from Friday 29 til Sunday 31 January 2021.

GESTE



*Il n'y aurait plus de paroles,
seulement quelques gestes insaisissables...*



Temp dynamique

Chapelle de l'oratoire

Clermont

Time Vision - Night gold birds

Pièce audio-visuelle

« Night gold birds »

« Time-music », extrait, (27')

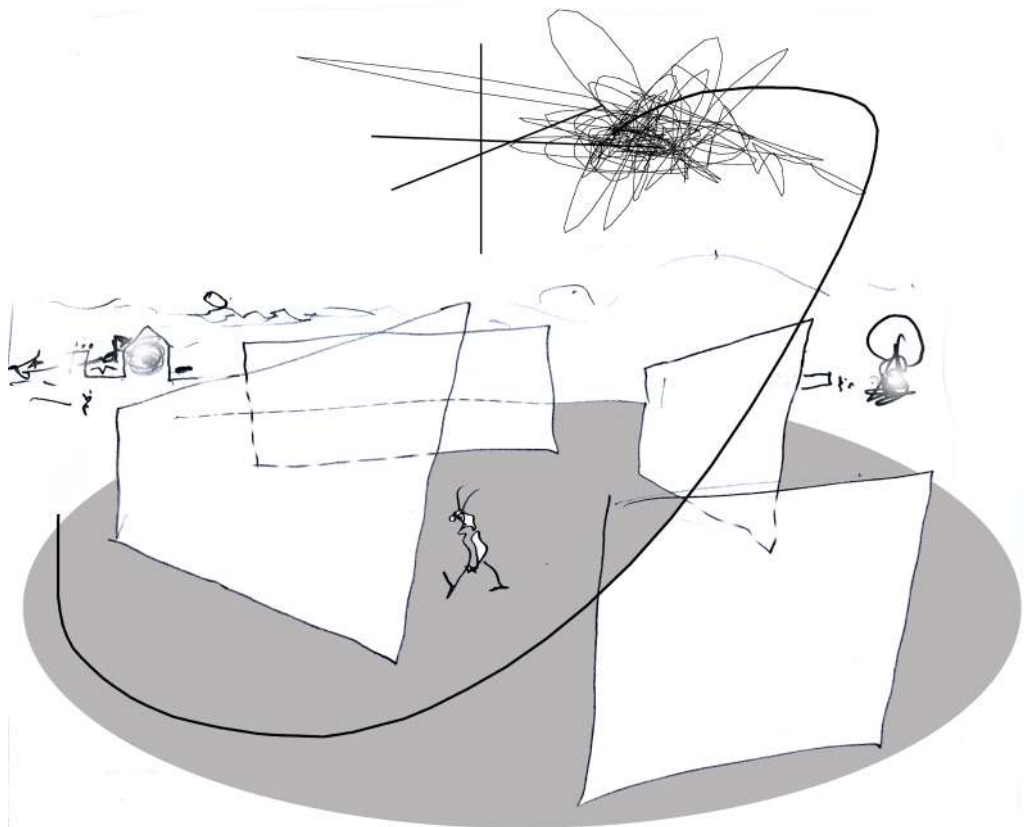
- Flash théorique, diaporama Arnaud Jammet

Jeudi 3 septembre

Vidéobar#79, Chapelle de l'Oratoire, 14 Rue de l'Oratoire, Clermont-Ferrand

Mise en scène

Olivier Agid, Arnaud Jammet, Victor Baudin
avec Mathieu Roquet et VIDEOFORMES



Circuler dans une image 3D (échelle UN)

Être dans l'image

Point de départ

Night gold birds

Projection sonorisée dans l'espace

Extrait de *Night birds*, vidéo animation réalisée à partir d'une collection de sculptures en papier. Plusieurs projections à la dimension des murs forment un ensemble d'animations visuelles contextuelles

Musiques et chants, compositions de Time music, extraits choisis

Le Numbirds orchestra est un groupe de recherche qui associe l'image au son.

Il expérimente le son pour structurer l'image

L'acte dans le lieu

Des oiseaux qui pensent

Time vision

L'action audiovisuelle à la chapelle de l'Oratoire était comme une sorte de ballet où chacun était distancié

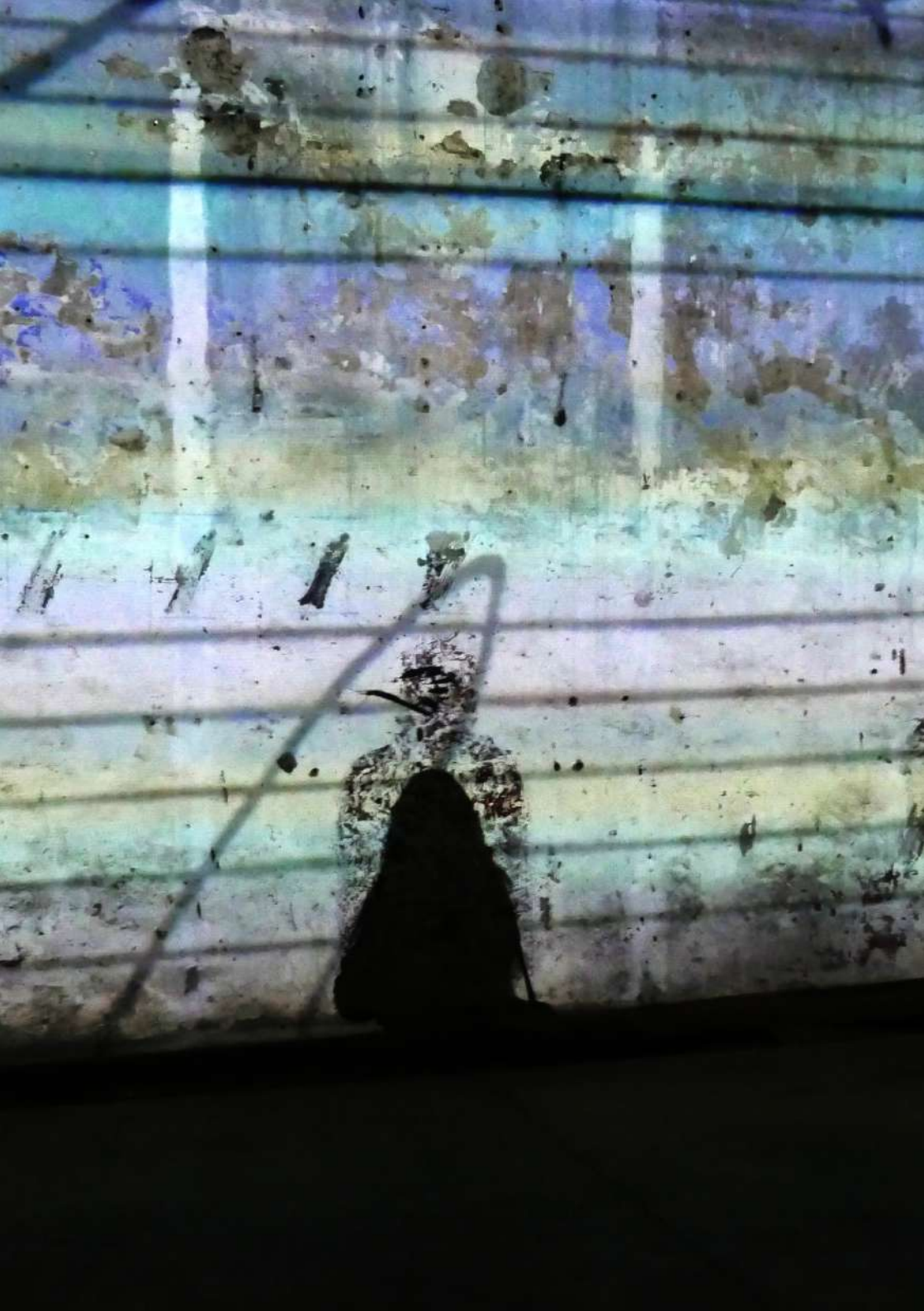
Des êtres et des mondes étaient projetés sur les murs

Les oiseaux nous observent, night gold birds, les oiseaux d'or de la nuit

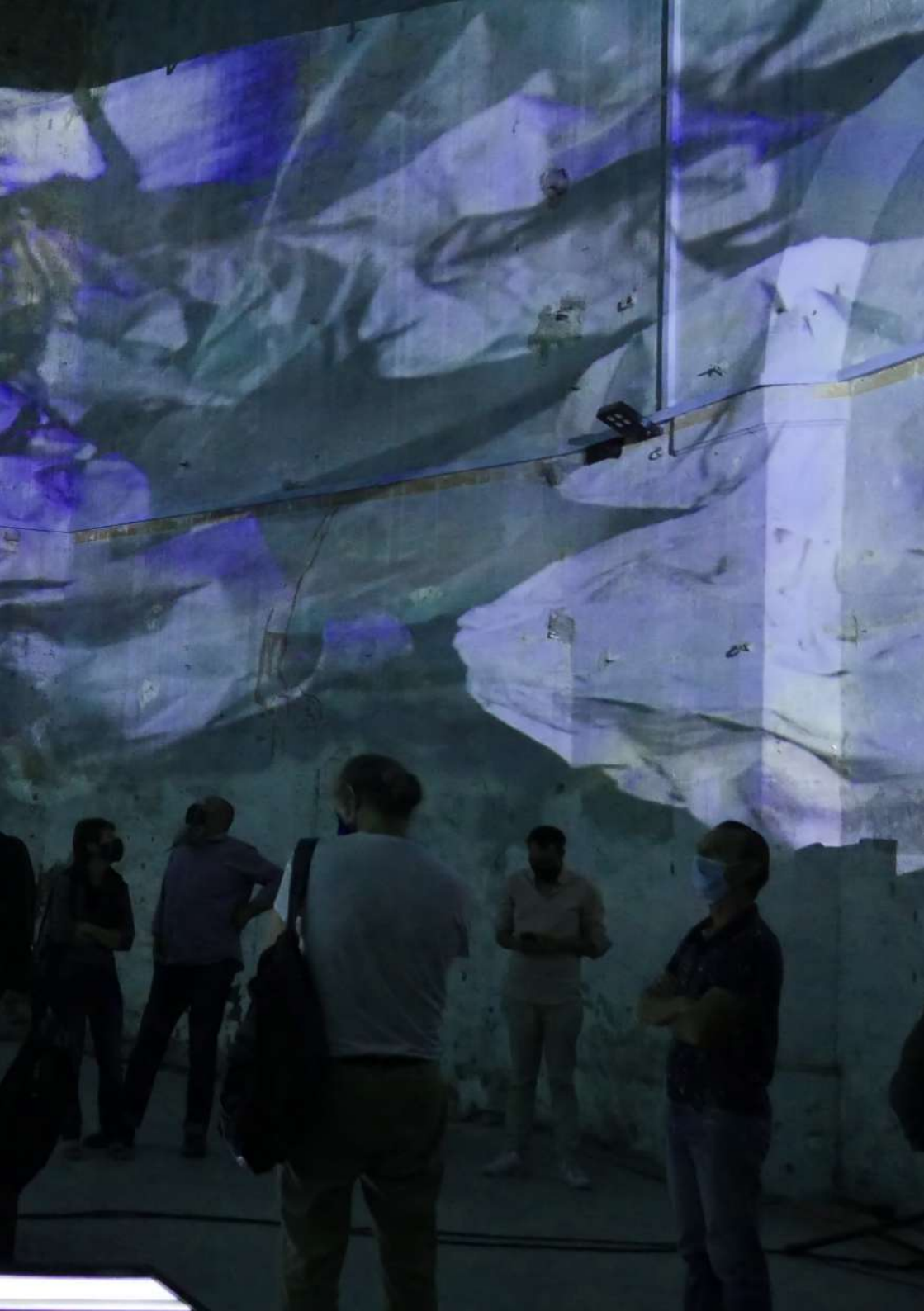
L'espace sonore raconte des histoires de l'urbanité humaine

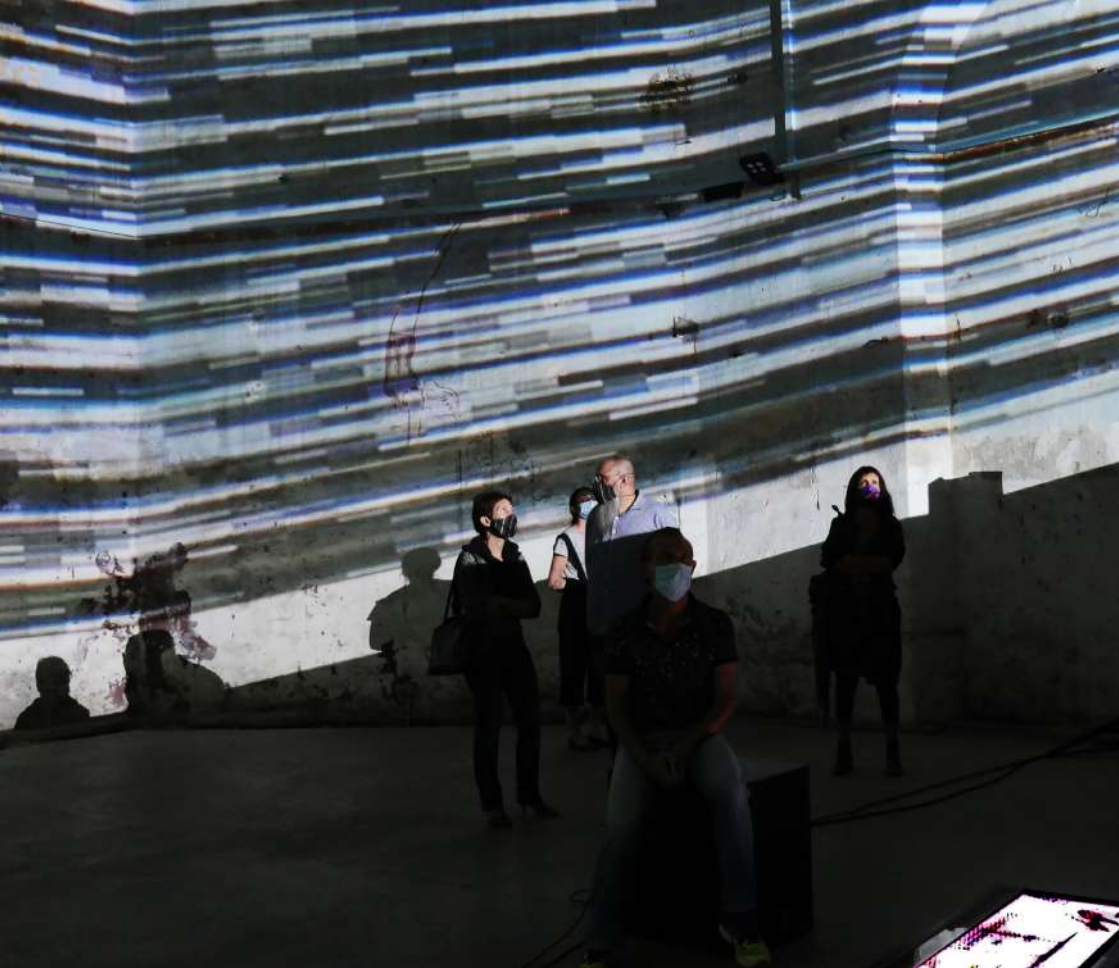
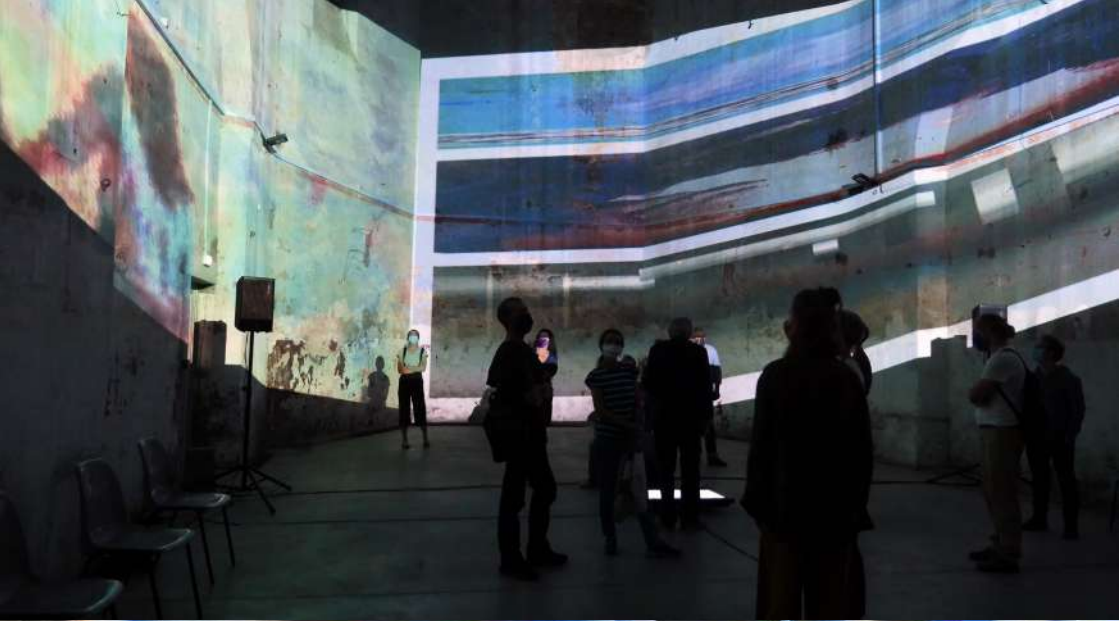
Time musics

L'action est entièrement reliée à l'opération « Geste », édition du futur, vers un multi-site autonome





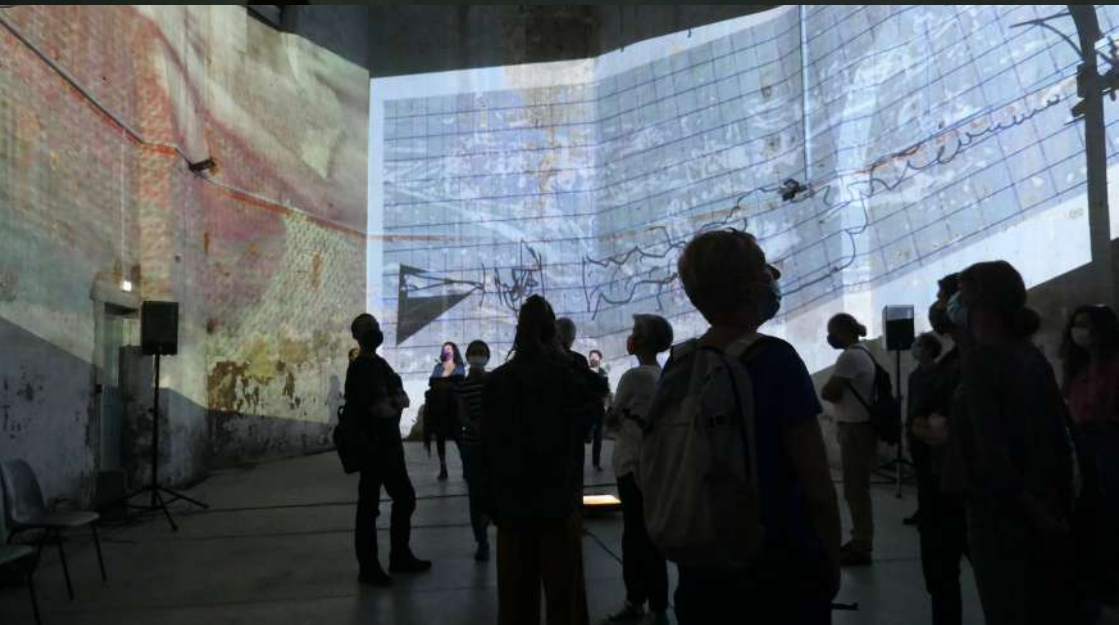


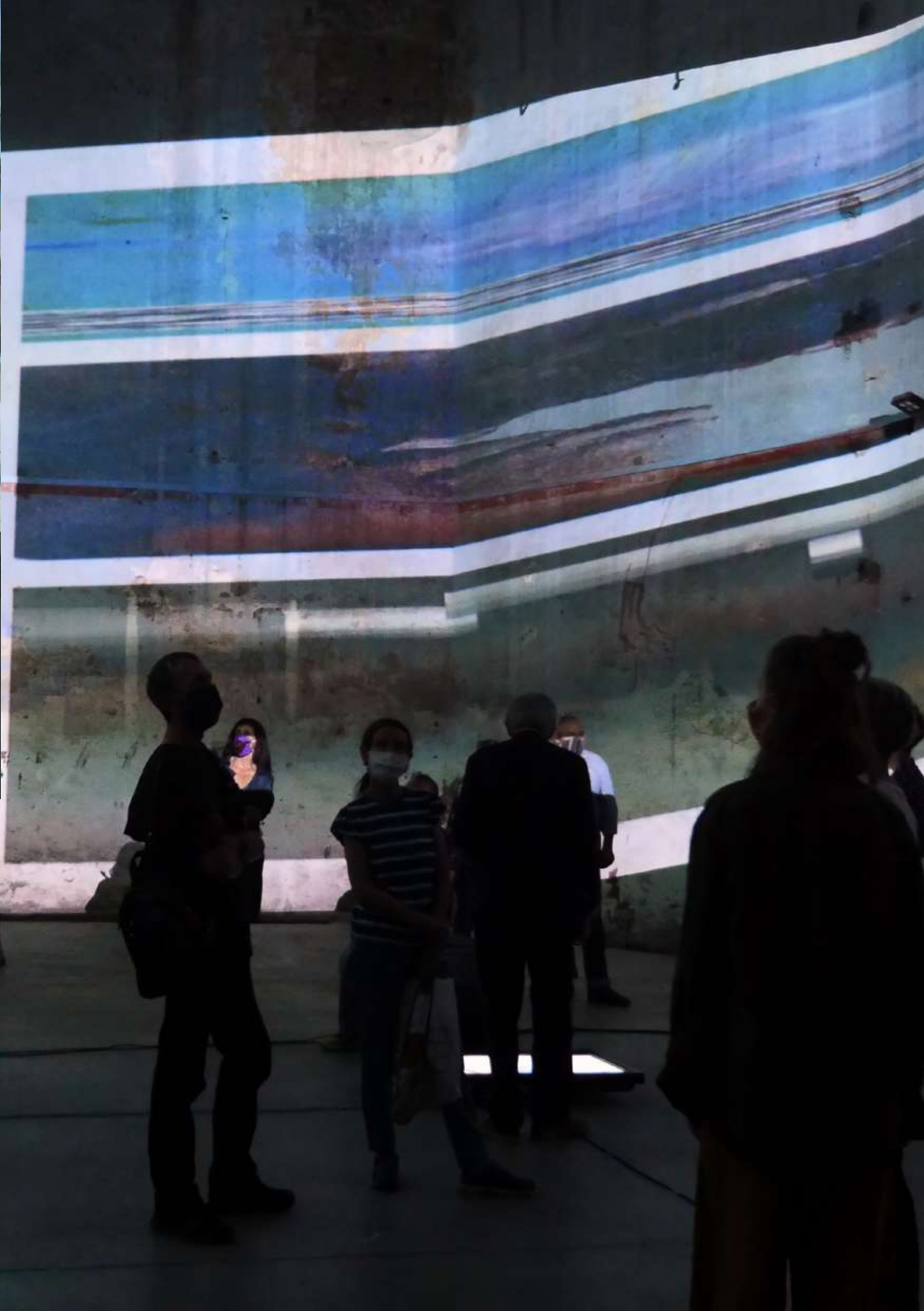


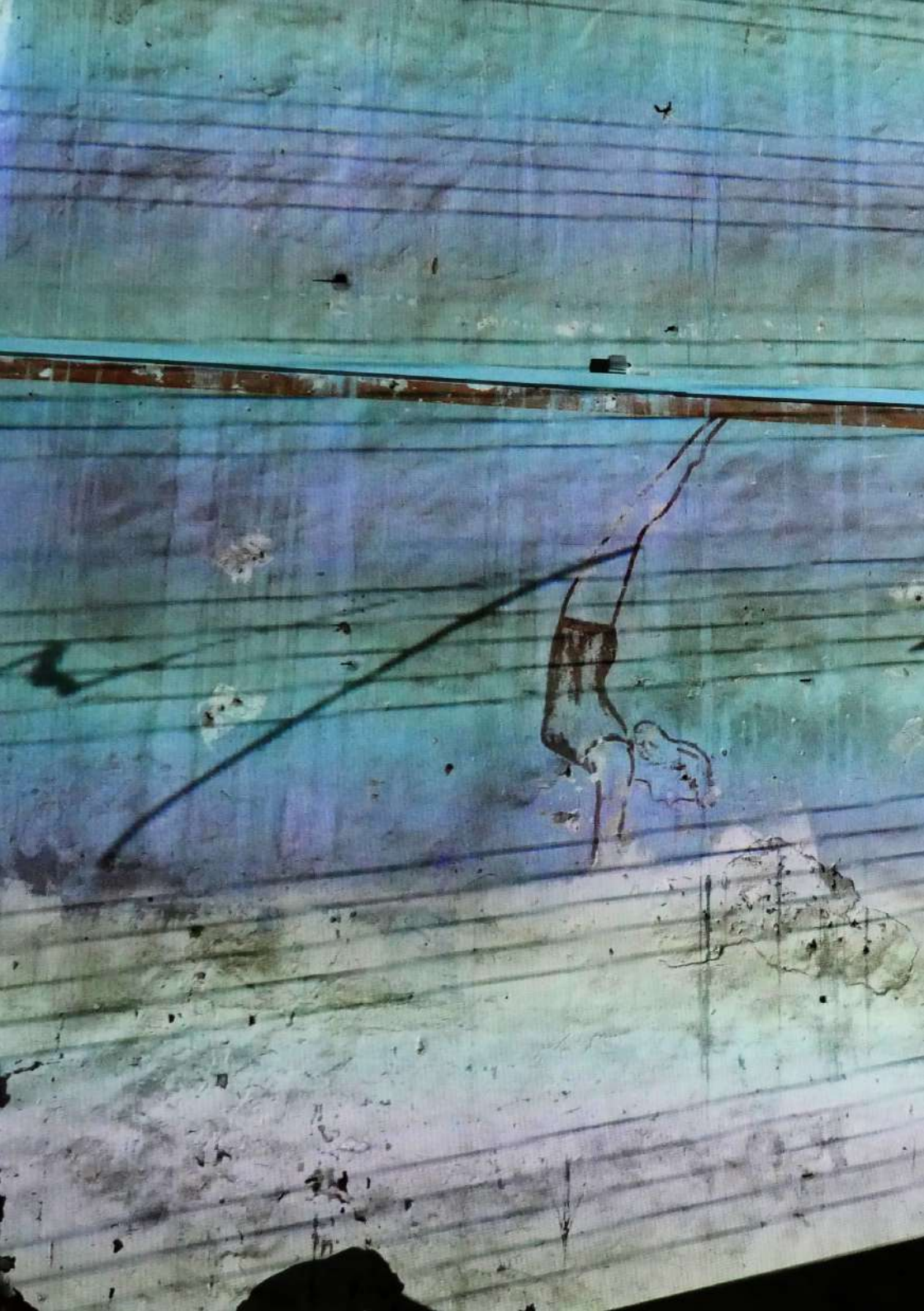


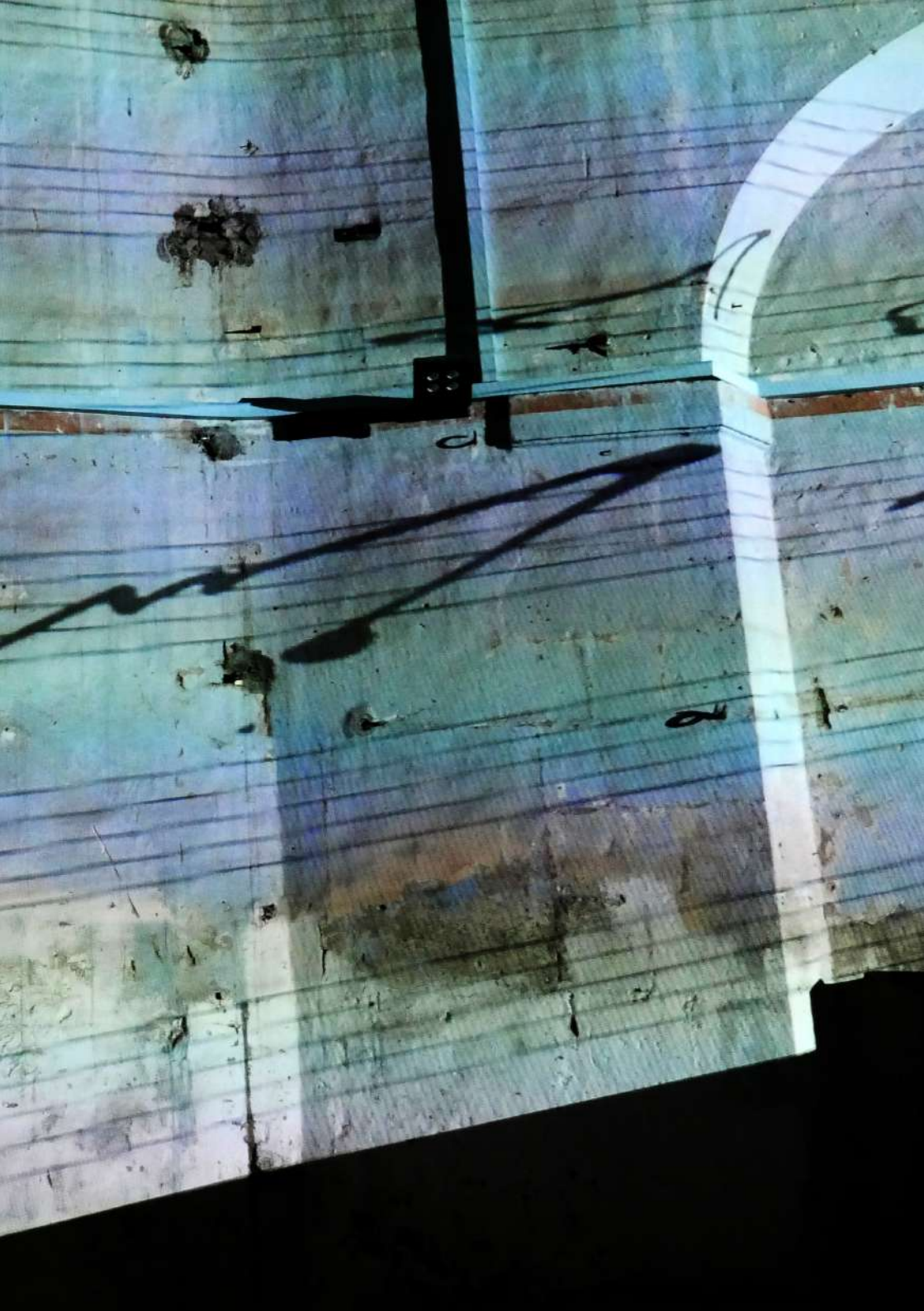


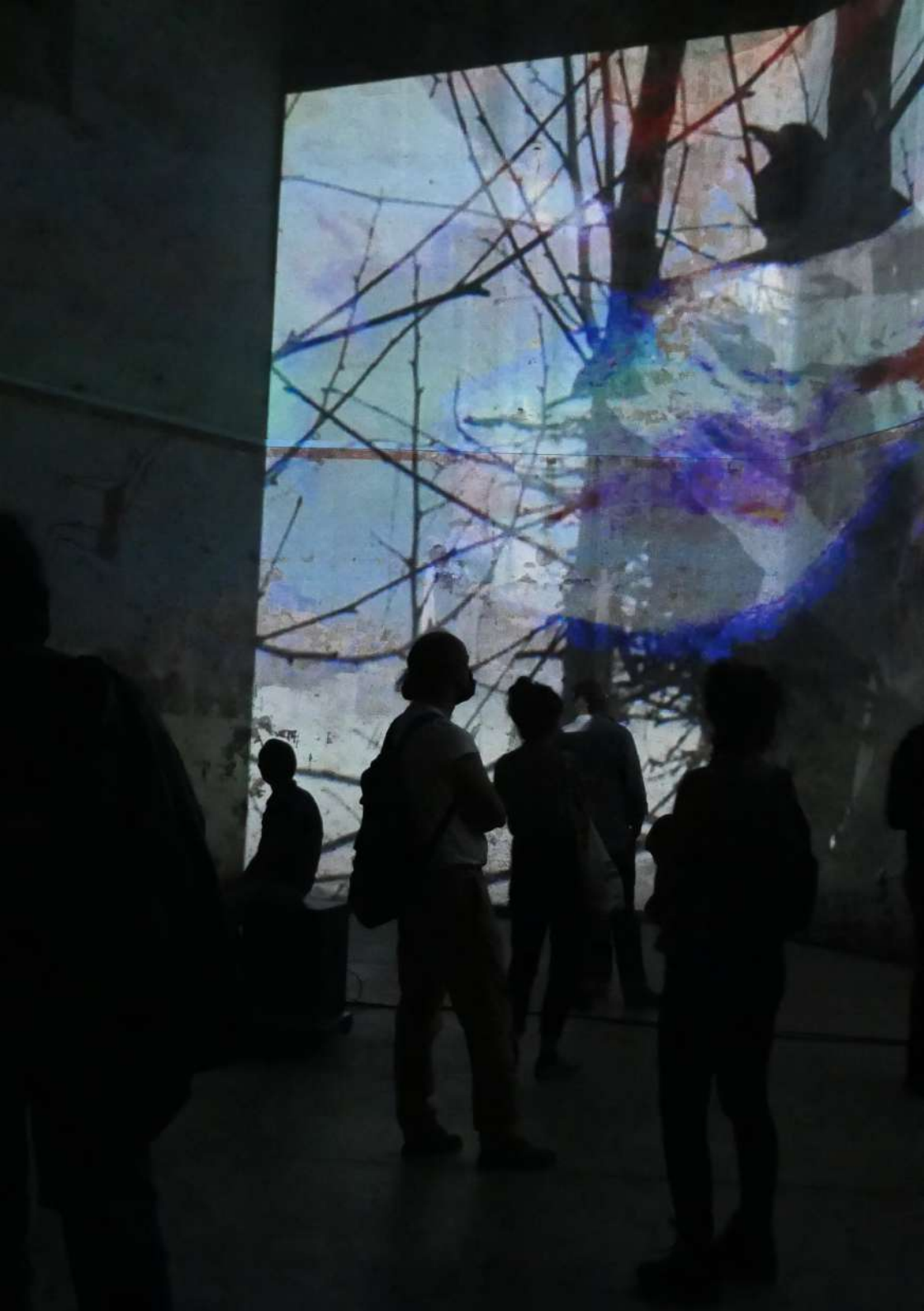










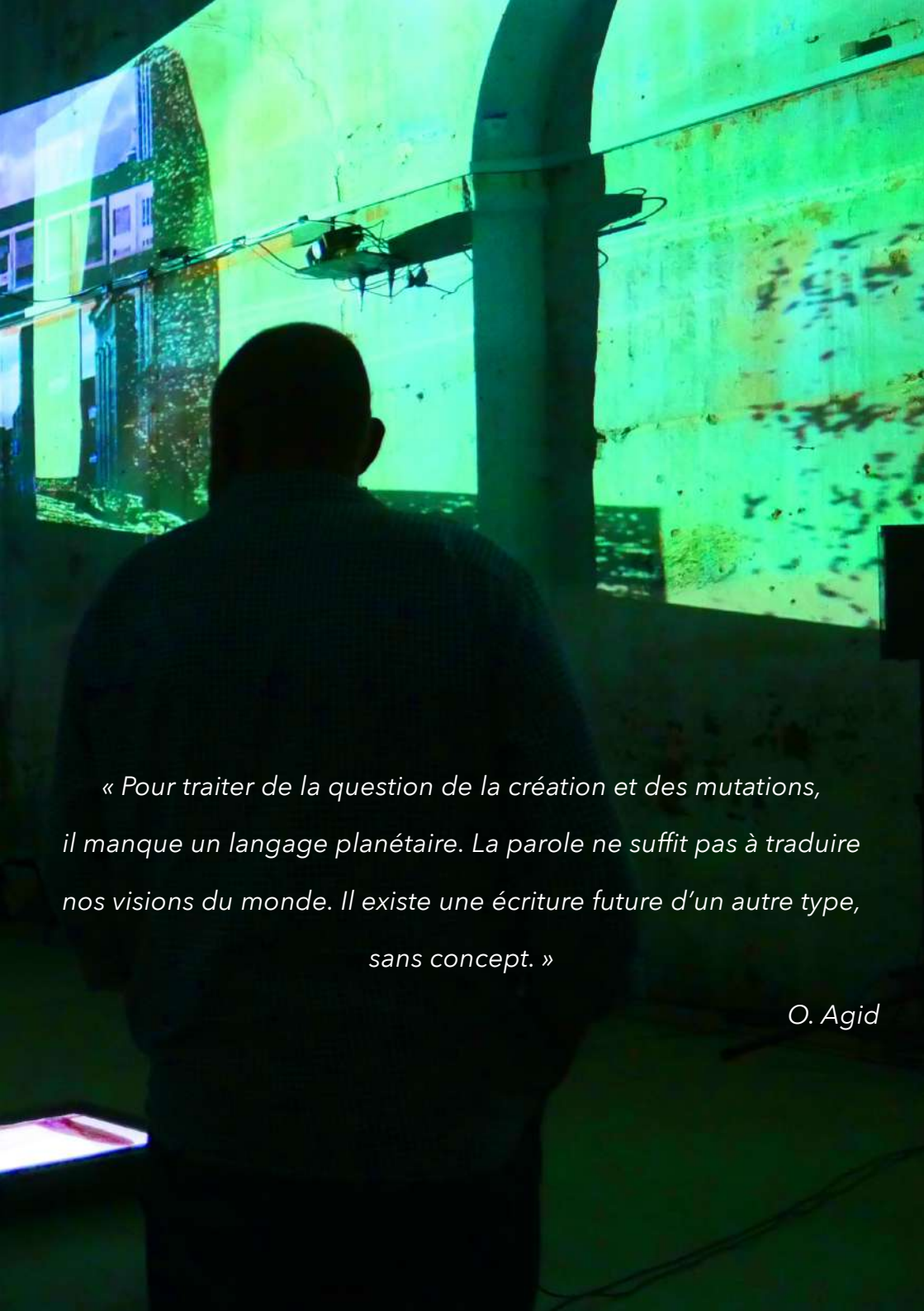












*« Pour traiter de la question de la création et des mutations,
il manque un langage planétaire. La parole ne suffit pas à traduire
nos visions du monde. Il existe une écriture future d'un autre type,
sans concept. »*

O. Agid

VIDEOFORMES 2021

Festival : 18 > 21 mars

Expositions/Exhibitions : 18 mars > 4 avril

Turbulences Vidéo #110 > Janvier 2020 / Portrait d'artiste : Francesca Fini