



Turbulences Vidéo

revue trimestrielle #112 - Juillet 2021



Turbulences Vidéo

revue trimestrielle #112 - Juillet 2021

Turbulences Vidéo #112 • Troisième trimestre 2021

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

Ont collaboré à ce numéro : Emma Bastide, Marie Berne, Caroline Bordes, Clara Bouchet, Sofia Bouchet, Alain Bourges, Geneviève Charras, Pascal Dandois, Léo Desforges, Suzon Dufour, Maëllie Durand, Jean-Paul Fargier, Philippe Franck, Sarah Fernandes, Noan Fieu, Émeric Gilbertas, Héroïse Job, Maëlle Lafarge, Thomas Laurent, Adeline Messari, Théa Nogier, Myriam OH (Ould-Hamouda), Gilbert Pons, Joëlle Pouységur, Lise Ravel, Marie Rousset, Stephen Sarrazin, Sasha Salson, Paloma Savanier, Zoé Schmitt, Gabriel Soucheyre, Yangu Zhang.

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

Coordination & mise en page : Éric André-Freydefont

Publié par VIDEOFORMES,

La Diode - 190/194 bd Gustave Flaubert - 63000 Clermont-Ferrand, France • tél : 04 73 17 02 17 •

videoformes@videoformes.com • www.videoformes.com •

© les auteurs, Turbulences Vidéo #112 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •

La revue Turbulences Vidéo #112 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. *Rhizomatiks* × *ELEVENPLAY*, multiplex © Photo : S_Z

2. *The Friend*, poster 2021 © John Sanborn

J'ai rencontré John Sanborn en 1990. Premier choc. Connexion immédiate. Une fureur de vivre, des prémonitions sur les possibles de ces nouveaux courants rassemblés sous la bannière des arts électroniques puis plus tard numériques. Un exemple : essayez d'imaginer quelqu'un qui anticipe sur la naissance du V-jaying en me proposant de « faire un show » inédit, mélanger ses films en direct mais... à partir de cassettes vidéo (U-Matic) de la taille d'un dictionnaire de type Larousse (un gros livre quoi) ! De la folie, mais ça a marché et vraiment troublé le public présent.

Et depuis, nous ne nous sommes jamais vraiment éloignés l'un de l'autre. Plus de trente années, des aventures (artistiques) communes, et cette magnifique production de *The Friend* en mars dernier, envers et contre tout (covid compris) et tous (!!!). Et quoi ? L'envie de lui consacrer ce portrait d'artiste qui est au centre de chaque numéro de *Turbulences Vidéo* ! Pourquoi attendre ? Un premier entretien, une sorte de déclencheur, car au-delà des propos échangés c'est finalement un magnifique et long parcours évoqué, les erreurs, les belles intuitions et toujours ce désir de poser des questions pour nous aider à appréhender le monde. Merci John, notre histoire continue.

I met John Sanborn in 1990. First shock. Immediate connection. A fury for life, premonitions about the possibilities of these new currents gathered under the banner of electronic and later digital arts. An example: try to imagine someone anticipating the birth of V-jaying by proposing to me to «do a show», mixing his films live but from video cassettes (U-Matic) the size of a Larousse-type dictionary (... well, a big book)! Crazy, but it worked and really disturbed the audience.

And since then, we've never really moved away from each other. More than thirty years, common (artistic) adventures, and this magnificent production of *The Friend* last March, against all odds (including covid) and everyone (!!!). And what else? The wish to dedicate to him this artist's portrait which is at the centre of each issue of *Turbulences Vidéo*! Why wait? A first interview, a sort of trigger discussion, because, beyond the words exchanged, it is finally a magnificent and long journey evoked, the mistakes, the beautiful intuitions and always this desire to ask questions to help us apprehend the world. Thank you John, our story continues.

sommaire #112

/// Chroniques en mouvement ///

Le robot est l'avenir (bienveillant) de l'homme - par Jean-Paul Fargier (p.5)

rhizomatiks_multiplex - par Stephen Sarrazin & Yangyu Zhang (p.10)

Les travelogues de Tamara Laï - propos recueillis par Philippe Franck (p.21)

Les intersections transoniques de Paradise Now - par Léo Desforges (p.29)

Paysages matériographiques - par Gilbert Pons (p.39)

/// Portrait d'artiste : John Sanborn ///

Entretien avec John Sanborn - propos recueillis par Gabriel Soucheyre (p.46) FR/EN

In the meantime, dipping my toes - par John Sanborn (p.63) FR/EN

What kind of artist are you? - propos recueillis par Gabriel Soucheyre (p.119) FR/EN

Portrait Vidéo - par Gabriel Soucheyre (p.121)

/// Sur le fond ///

Turkish Délices - par Alain Bourges (p.122)

La Scam Invite #7 - compte rendu par Élise Asporid (p.132)

Chrystelle V - par Tristan Passerel (p.139)

VIDEOMOTS - dossier collectif (p.143)

/// Les œuvres en scène ///

Hotel Danceroom - par Geneviève Charras (p.174)

Le robot est l'avenir (bienveillant) de l'homme

par Jean-Paul Fargier

Longtemps, le mot ROBOT sonna péjoratif. Menaçant. Grâce à des créateurs comme Yann Minh, il a basculé du bon côté de l'humanité. Dans la bienveillance. Les robots n'effraient plus, ils sourient, séduisent, s'activent à bon escient. Une exposition récente le démontre.

C'était à la Galerie Satellite, à Paris, en ce mois d'avril *confiné*, pendant lequel néanmoins le commerce de l'art se permettait timidement de s'affirmer *essentiel*.

Yann Minh et quelques comparses férus de robotique, réunis par Linda Rolland, exposaient là quelques fleurons de leurs travaux cybernétiques. Tous ruisselant de bienveillance. Suivez moi. Ou plutôt, suivons Yann qui se propose comme guide.

On commence par Filipe Vilas-Boas et son Robot bon élève qui recopie sagement cette résolution : *I must not hurt humans*. Comme un écolier qui fait

des lignes. Répétée sur une page entière, *Je ne dois pas faire de mal aux humains*, c'est l'affirmation sans conteste de la nouvelle doxa dans l'univers des créatures artificielles : les robots sont les amis des hommes, ils ne leur veulent que du bien. Yann explique que les hommes se sentent d'autant plus menacés par les Robots que ceux-ci ressemblent en apparence aux humains. Goldorak ne fait pas peur, il fait rêver. Une créature trop figolée trouble. Pourtant les progrès de la cybernétique visent à produire des créatures humanoïde de plus en plus vraisemblables.



Yann Minh et la « robote » de France Cadet © Photo : Jean-Paul Fargier

Sur le mur d'en face, sous le titre *Robot, mon amour*, France Cadet aligne une suite de portraits d'êtres d'apparence « humaine » ou « animale » : à double fond. Froides, sévères, parfois casquées, ces figures souvent féminines, si on les éclaire avec une torche adéquate, comme Yann m'en fait la démonstration, révèlent une propension au sourire. Ou un fœtus en train de croître sous la peau d'un ventre aux reflets métalliques. Il y a aussi un chien robot, aux articulations boulonnées, qui ne fait aucun mystère de sa structure intérieure : elle est osseuse. La *robote* de France Cadet n'est pas féminine que grammaticalement : elle est sexy aussi et elle le prouve en offrant toutes les faces de ses séductions, dans une vidéo en boucle. On a envie de la toucher. Preuve que les barrières tombent.

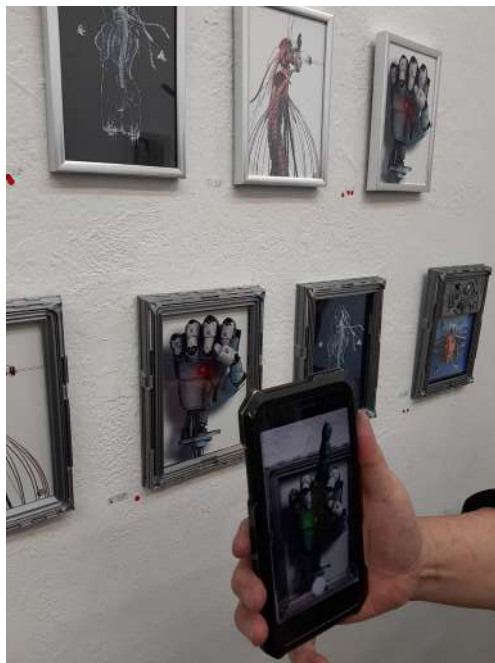
Yann, qui accueille les visiteurs et ne lésine pas sur les explications, tient à mettre en valeur la série de dessins d'un artiste brésilien, Zaven Pare, prêtés par la Galerie Charlot : tracés à l'encre

noire sur les pages d'un livre japonais, pris comme support, c'est soudain une foule de petits robots sympathiques qui nous cernent de leurs regards. Tête ronde ou carrée, parfois ovoïde, avec ou sans antennes, courts sur pattes, ils semblent des frères ou des cousins du R2D2 de *La guerre des étoiles*. Chacun est mis en vente au prix de 500 euros. Un peu cher, non ? C'est, me dit-on, le juste prix dicté par la place de Pare sur le Marché. Dommage, j'aurais bien adopté un de ces charmants bidules.

Nicolas Magat, lui, vend des petits tableaux pas chers, qui contiennent pourtant un secret (de fabrication). Mais il ne cédera pas son chef-d'œuvre, il le porte sur lui par tous les temps : c'est son blouson. Il a peint sur son dos des motifs aux couleurs vives, qui, quand on les regarde avec des lunettes ChromaDeph3D, révèlent une profondeur comparable à celle des images en relief. Ses petits tableaux également. Il explique que ces lunettes distinguent les vitesses différentes des ondes de chaque couleur :



Le blouson de Nicolas Magat sur fond d'encre de Zaven Pare © Photo : Jean-Paul Fargier



Démonstration : dessins en réalité augmentée de Yann Minh © Photo : Jean-Paul Fargier

détection qui crée l'impression de relief. Nanti de ces lunettes, aux pouvoirs technologiques, vous commencez à ressembler à un robot. L'idée de robot s'humanise avec votre complicité.

Yann Minh incarne la même stratégie. Avec ses oreilles mobiles en fonction des mouvements électriques de son cerveau, variations détectées par un capteur posé sur son front, il profile, dès qu'il apparaît, l'allure d'un robot à visage humain. Il lui suffit d'arborer ce casque, à longueur de discours, pour abolir la barrière qui sépare l'humain du robot. Avec ses yeux qui pétillent et ses mots qui fulgurent d'intelligence, l'artiste crée son œuvre la plus convaincante : lui-même. Les quelques créations qu'il présente alors, ici, semblent être nées non d'un humain imaginaire mais d'un cyborg compatissant qui désire franchir l'homme de ses limites.

Ce sont d'abord quelques petits tableaux (vendus entre 50 et 70 euros, selon la valeur du cadre)

représentant des créatures artificielles : comme dans un catalogue. Des robots si l'on veut ou plutôt des êtres fantastiques, qui s'animent quand on les ausculte depuis un QR code enregistré sur votre téléphone. Alors on voit virevolter la robe de l'une de ces créatures (condensant des influences africaines et asiatiques). On suit les déplacements de l'héroïne pré-cyborg, créée par Yann Minh dans son installation immersive, *Media 00*, exposée au Centre Pompidou en 1983 (bientôt quarante ans !). Ou bien on se laisse surprendre par un poing qui s'ouvre et se ferme, et finit par esquisser un doigt d'honneur : poing qui figurait sur la couverture d'un livre prophétisant la montée en puissance des avatars mécaniques et numériques dans nos sociétés.

Livre dont j'ai oublié l'auteur, bien que Yann l'ait répété plusieurs fois. Mais vous le retrouverez si vous suivez les trois causeries, fort instructives, que notre artiste (qui est aussi un penseur et un brillant



Yann Minh et ses robots © Photo : Jean-Paul Fargier



Le nouveau Golem © Photo : Jean-Paul Fargier

vulgarisateur) a enregistrées. On les trouve sur YouTube, sous le titre *Préhistoire de la Cyberculture*. Où vous apprendrez, entre autres (après des démonstrations sur les peintures rupestres, l'*Illiade* et les aides forgerons d'Héphaïstos, les *Ménines* de Vélasquez, les ilotes à vapeur de Théophile Gautier, les intuitions de Mac Luhan et les concepts fondateurs de Norbert Wiener) que le mot *cybernétique* remonte à Platon, qui désignait sous le nom de *kubernetes* le pilote du bateau, métaphore de la Cité qui avance guidée par la connaissance et l'invention d'outils. Ce qui a inspiré à Minh un dispositif démonstratif basé sur un navire d'images avec lequel il conduit ses auditeurs/spectateurs, de questions en preuves et de signes en indices, à travers les méandres de ses démonstrations passionnantes.

Mais Yann Minh ne fait pas que des discours et des images, des discours sur ses images. Au centre de la galerie, deux vrais robots, créés par lui : deux têtes au visage très humanisé, à la chair

grise métallisée (sans doute en plastique), le cou constitué d'anneaux, le crâne bardé d'antennes. Ces têtes sans jambes, le corps étant réduit à un cou allongé monté sur des pieds, sont dotées d'yeux qui détectent les mouvements des humains qui leur rendent visite. Elles pivotent pour suivre vos déplacements et par cette réaction à leur environnement elles permettent de mesurer la réalité de leur existence. Ce sont des « incarnations » de ces créatures artificielles sorties des rêves les plus anciens de l'humanité. L'un de ces deux robots d'ailleurs est une interprétation du Golem, ce géant né d'une sculpture devenue vivante, selon une légende juive. Sur son front est écrit, avec trois caractères hébreux, le nom qui lui donne son pouvoir. Cependant le Golem a une faiblesse : ses pieds d'argile. Et surtout son créateur a pris soin de le doter d'un interrupteur de Puissance. S'il devient menaçant, il suffira d'effacer la première lettre de son nom, et il perdra sa vitalité. Ainsi l'homme devrait ne jamais

perdre le contrôle de ses robots... bienveillants, forcément bienveillants. Vraiment ?

Yann Minh et ses comparses de la Galerie Satellite sont d'abord des artistes : leurs inventions n'impactent ni l'industrie, ni la médecine, ni la guerre (économique ou militaire) où de plus en plus de robots sont à l'œuvre et à la manœuvre, pas toujours avec bienveillance. Les robots que les artistes créent, eux, se veulent des exemples symboliques de positivité. Espérons qu'ils tracent une voie que la cybernétique dans son ensemble empruntera à l'avenir. En tant qu'outils c'est ce qu'ils peuvent produire de mieux, avec humour et poésie : un modèle. Comme quelques décennies plus tôt, Nam June Paik s'y était exercé.

Nam June Paik, avant d'inventer l'art vidéo, avait commencé par créer un Robot. Il marchait, émettait de la musique et excrétaient des graines : des semences, car c'était un robot femelle. Le Robot de Paik, déjà bienveillant, a donc fait des petits. On ne fera pas injure à Yann Minh, dont Paik admirait beaucoup les premières vidéos, en disant que ses créations font partie de la même famille.

Il reste, cependant, du chemin à faire pour effacer l'usage péjoratif du mot robot.

Au moment où je termine ce texte, je viens de regarder la finale de l'Eurovision de la chanson. Devant ce spectacle affligeant de l'art de chanter réduit au même modèle d'orchestration et de mise en scène, à deux exceptions près, celles de la France et de l'Islande, on ne peut que taxer ces comportements mimétiques de *robotisés*. Chanteuses et chanteurs robotisés, exécutant indéfiniment et quels que soient les pays qu'ils/elles représentent, poussant les mêmes montées dans les aigus, avec leurs quatre mêmes gestes soit disant érotiques, entourés des mêmes effets de lumière et de crépitement de flammes, donnent vite la nausée et poussent à réclamer *méchamment* qu'ils soient tous rempla-

cés par des robots : les artistes vocaux comme les cadreur, les décorateurs et costumiers comme les metteurs en scène.

Si l'Eurovision, se dit-on, était un concours d'avatars, gérés par Yann Minh et ses amis, on aurait sans doute un festival d'imagination. On a eu un aperçu de ce que cet exercice pourrait donner quand, dans la finale de *The Voice*, en France, les quatre derniers concurrents ont chanté en chœur avec Kenji Girac (un ancien vainqueur de ce concours) représenté par un hologramme. L'humanité de cet avatar rivalisait joliment, sans cacher son artificialité, avec la fragilité singulière des corps en compétition pour remporter le titre de Meilleure Voix de l'année, et dont un des charmes était leur résistance au formatage international américanisé.

Les robots seront-ils les meilleurs combattants pour la diversité perpétuée ? Les créations de Yann Minh et de ses amis, absorbant dans leurs ressorts tout un réseau de références aux cultures et traditions du monde entier, le promettent, et nous amènent à le croire. Il n'y a que la Foi qui sauve, non ?

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #112

rhizomatiks_

multiplex

the Museum of

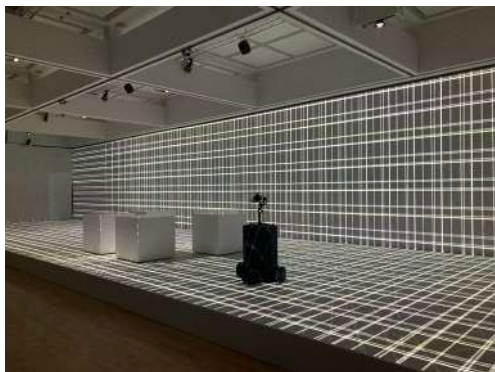
Contemporary Art

Tokyo, 2021.3.20

par Stephen Sarrazin & Yangyu Zhang

La société de R&D Rhizomatiks présente actuellement sa première exposition solo au Musée d'art contemporain de Tokyo, une institution publique.

Avec ses 15 années d'expérience dans la réalisation de projets d'art numérique commerciaux et expérimentaux, il s'agit d'une toute nouvelle aventure pour le groupe et pour le musée. L'exposition est consacrée à la présentation d'un panorama des activités de la compagnie/du collectif créatif au fil des ans, des installations aux collaborations avec des danseurs et des chanteurs, des projets bien accueillis et réussis au Japon et à l'étranger aux expériences moins fructueuses qui n'ont jamais atteint le stade final.



Rhizomatiks x ELEVENPLAY, *multiplex* © Photo : S_Z

ART, as in Aesthetically Rendered Technology?

Avec la pièce Rhizomatiks x ELEVENPLAY « *multiplex* » (2021), cette société tournée vers la technologie, avec son collaborateur scénographie régulier, fait preuve de sa sensibilité immédiate et en temps réel. Il s'agit d'une pièce qui comprend une performance en direct sur une scène sans personne (seulement des socles, des caméras et des projecteurs) et une vidéo de cette même performance, mais cette fois avec des danseurs. À ce moment précis, où le spectacle vivant comporte à la fois un risque et un manque de considération, « *multiplex* » impressionne le public par sa chorégraphie fluide et la coordination des objets, de la musique et de la lumière, sans aucun interprète à forme humaine. Au lieu de cela, ces derniers sont confinés dans l'écran vidéo situé à côté de la scène, dans la fenêtre du *streaming* de YouTube, accompagnés de leurs formes numérisées générées par la capture de mouvement. D'autres parties du spectacle, en revanche, sont moins concernées par le risque de contagion et de proximité. Une grande partie des archives de Rhizomatiks, comprenant non seulement les projets précédents et en cours, mais aussi certains des projets avortés, est placée dans les couloirs du musée, où chaque projet mérite un écran plus grand et un espace plus im-



portant, et davantage de temps pour une meilleure démonstration. Même un jour de semaine, les foules doivent se serrer les coudes pendant une durée inquiétante, pour essayer d'avoir une vue d'ensemble des vidéos, des textes et des accessoires. Comme si cette expérience avait plus de poids que ce qu'ils sont, montrant un curieux manque de conscience de la part de l'institution qui s'interroge au cours de l'exposition sur la nature des Rhizomatiks : s'agit-il de simples *techies* dans le monde de l'art traditionnel, ou est-ce leur travail qui compte vraiment dans cette exposition ? La réponse varie-t-elle d'un sens à l'autre ?

Une autre question soulevée au cours de la visite concerne le savoir technologique du spectateur. Comme la plupart d'entre nous ne viennent pas avec des connaissances équivalentes en informatique et en ingénierie, sommes-nous capables de percevoir ce qui est là, même si nous bénéficions de démonstrations et d'explications soignées ? Si la réponse est non, est-ce un problème ?

Les membres de rhizomatiks ne s'embarrassent pas de telles questions. Leur travail est motivé par une curiosité professionnelle, pour répondre à des questions. Leurs projets sont orientés vers la fonction, ils se préoccupent davantage de la manière de construire l'architecture du système que du conte-

nu, et moins du concept, de la signification ou du message dans un contexte social. Mais d'ailleurs, d'où vient l'obsession du concept dans l'art ? Dans l'histoire de l'art, nous avons connu l'art défini par son support, l'art du ready-made et, bien-sûr, l'art conceptuel. Serait-il si étrange qu'aujourd'hui, à l'ère de l'information, qu'un art de pure technologie émerge ? Il semble que ce soit une tendance pleine de possibilités à accueillir. En attendant, nous devrions nous demander quelle est la meilleure façon d'intégrer les formes de vie — pas seulement celles des êtres humains — autrement qu'en les numérisant et en les plaçant dans des couloirs.

© Yangyu Zhang - Turbulences Vidéo #112

Un collectif... de sponsors

C'est tout à l'honneur du MOT de continuer à s'engager dans des expositions complexes tant sur le plan conceptuel que technologique. De l'exposition Yoko Ono en 2015 à la rétrospective Dumb Type plus récente, ce musée n'a pas reculé devant des œuvres susceptibles de remettre en question les limites de l'utilisation et de l'abus - en 2021- de son espace disponible. L'exposition actuelle de Rhizomatiks, qui constitue le dernier effort curatorial de Yuko Hasegawa au MOT, va encore plus loin dans la remise en question de la logique d'un aménagement, sans pour autant résoudre complètement la question.

Contrairement à Dumb Type, issu d'une ère technologique antérieure qui a débuté avec des outils analogiques, et qui s'accompagnait d'un programme politique, d'un ensemble de récits et d'un sens du tragique et du romantisme, Rhizomatiks s'intéresse plus immédiatement à ce qui constitue une expérience et à la manière dont elle est reçue. La carrière de ce groupe, créé en 2006, s'est rapidement distinguée de son illustre prédécesseur

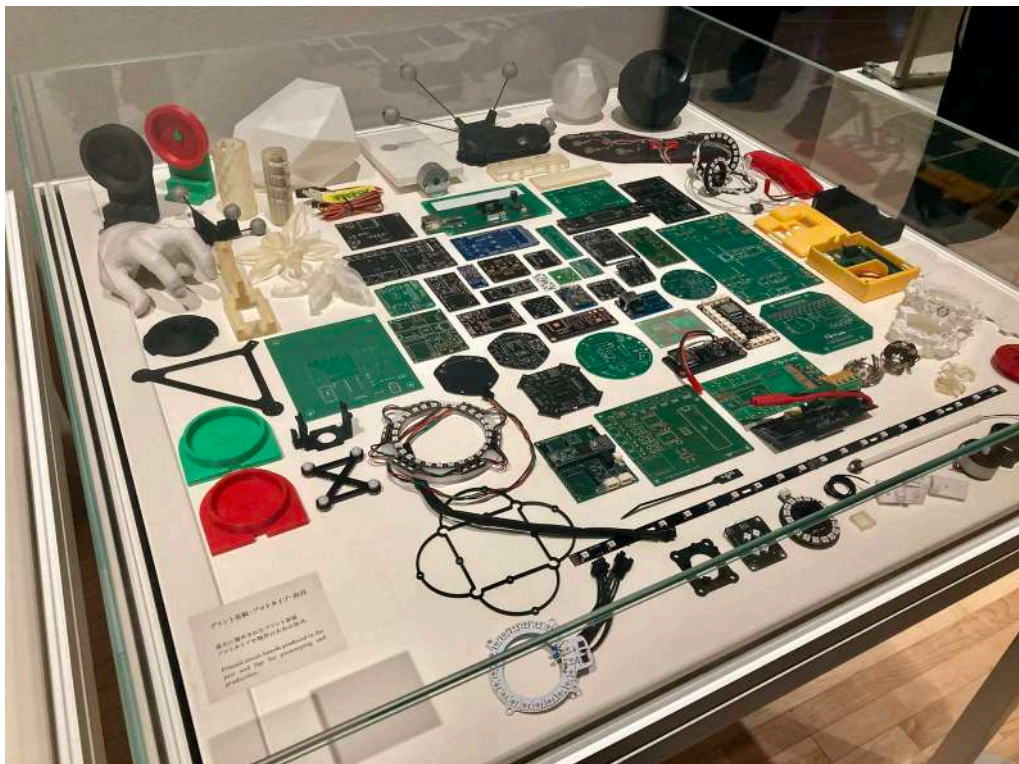
par la nature des collaborations qu'il a entreprises et les lieux où son travail a été exposé. Plus important encore, ils ont retiré toute notion romantique de l'impact de la technologie, la rendant tantôt plus ludique et adaptée aux enfants, tantôt plus menaçante. Ils travaillent avec une palette de possibilités qui existe grâce à leur maîtrise du médium, et un accès à une quantité extraordinaire d'outils et de dispositifs fournis par des sponsors et des fabricants reconnus. Au cours de leurs quinze années de carrière, la question de savoir où ils se situent et comment ils évitent de donner une réponse est devenue une signature.

Ils semblent avoir intelligemment convenu de ce qui ressemble à un jeu de rôle d'artiste pour l'exposition du MOT. Le commissariat s'efforce d'inclure autant de pièces que possible, privilégiant certaines œuvres qui n'ont peut-être pas bien servi le groupe, tout en éclairant littéralement les petites galeries du musée avec des vitrines et des écrans, dans lesquels engins et informations se disputent l'attention du public. Dans l'une de ces salles, nous pouvons voir, fugitivement, que Rhizomatiks a collaboré avec des danseurs et des membres de Perfume¹, ce qui les situe dans la riche histoire des rencontres entre la danse et les médias électroniques qui a commencé avec Paik et Cunningham. Cela méritait des écrans mieux adaptés.

L'interactivité est également utilisée, notamment dans la pièce de clôture de l'exposition, une œuvre faite pour être vécue collectivement. Mais dans le contexte viral actuel, elle joue la surcapacité.

© Stephen Sarrazin- Turbulences Vidéo #112

1 - Perfume, formé en 2000 à Hiroshima, est considéré comme le girl band le plus expérimental du Japon.



Rhizomatiks Archive & Behind the scene, 2006-2021 détail © Photo : S_Z

Interview_I, Rhizo

Rhizomatiks fête ses quinze ans d'existence avec sa toute première exposition dans un musée. Dans l'interview qui suit, deux de ses membres s'expriment longuement sur l'avenir de la technologie, sa relation avec l'objet d'art, et comment/quelle valeur (financière) lui sera attribuée. Ils discutent également de la manière dont leur propre travail, dans le contexte de cette exposition, a mis de l'avant un élargissement de l'acte curatoriale. Celui-ci dévoile à son tour les limites d'un geste, ici, demeuré traditionnel, et la tension palpable dans l'exposition qui en résulte, alors que la technologie y défie sa propre ontologie, en temps réel.

S_Z : Pourrions-nous commencer par parler de l'histoire et de la structure actuelle de Rhizomatiks ? Combien d'ingénieurs, d'artistes, de chercheurs comptez-vous et comment travaillez-vous ensemble ?

Daito Manabe : Nous avons environ 20 personnes maintenant, moitié ingénieurs logiciels et moitié ingénieurs matériels. Nous organisons des équipes en fonction de chaque projet, quelques cas qui peuvent nécessiter 20 personnes travaillant sur le même projet. En général, il y a moins de personnes, 5 ou quelque chose comme ça, travaillant sur le même projet, qui sont responsables de la vidéo, du logiciel et du matériel.

Comment Rhizomatiks s'est-il développé au fil des années depuis sa fondation en 2006 ?

Motoi Ishibashi : J'ai rejoint Rhizomatiks plus tard, mais il a commencé avec quatre personnes en 2006. Le nombre de personnes a rapidement augmenté entre 2004 et 2006.

Comment positionnez-vous vos activités ? Rhizomatiks a-t-il été fondé en tant que collectif artistique créatif ou en tant qu'entreprise (commerciale) ?

Motoi Ishibashi : Je pense que maintenir l'équilibre entre les deux est exactement la spécificité de Rhizomatiks. Nous avons réalisé des projets publicitaires pour des clients, ainsi que nos propres œuvres pour l'exposition.

L'exposition du MOT reçoit l'aide de plusieurs entreprises d'électroniques et de technologie. Sont-elles des sponsors/collaborateurs réguliers ou cela dépend-il de chaque projet spécifique ?

Motoi Ishibashi : Plutôt que des collaborations à long terme, dans la plupart des cas, nous collaborons en fonction des besoins de nos œuvres. Cependant, il y a certaines entreprises avec lesquelles nous avons continué à travailler au fil des ans, comme Panasonic, qui nous a fourni des équipements pour divers projets.

Avez-vous votre propre équipe qui met en place la partie technique ou s'agit-il d'une collaboration entre vous, les équipes techniques des sponsors et celles du musée ?

Motoi Ishibashi : Les travaux de construction tels que la construction des murs et le câblage sont effectués par des entrepreneurs, tandis que nous travaillons principalement sur la vidéo, le son, le fonctionnement du système et plus encore.

Cette fois, Panasonic avait un nouveau système de projection qu'elle testait. L'exposition s'est avérée être une bonne occasion de faire un essai sur une longue période (trois mois), ce qui a conduit à la façon dont nous l'avons finalement utilisé dans

l'exposition. Il y a aussi d'autres entreprises qui nous louent simplement du matériel.

Le musée a-t-il acquis d'autres équipements au cours de ce processus ?

Motoi Ishibashi : La plupart des équipements de cette exposition sont empruntés, certains proviennent directement de Rhizomatiks.

Quand la discussion a-t-elle commencé avec la commissaire et le musée pour organiser une exposition de votre travail ?

Daito Manabe : Je ne me souviens plus très bien, mais j'ai un compte-rendu de réunion de l'été dernier. C'est probablement à ce moment-là que tout a commencé.

L'exposition était-elle initialement prévue de mars à juin, comme c'est le cas actuellement ?

Daito Manabe : Oui, c'était déjà décidé dès le début.

Avez-vous conçu la disposition de l'exposition ou vous êtes-vous rallié au plan de la commissaire ?

Motoi Ishibashi : Il a fallu beaucoup de temps pour décider des œuvres à exposer. Pour ce qui est de la disposition, nous avons probablement commencé à en parler en octobre ou novembre, et ce n'est qu'en avril, juste avant l'ouverture de l'exposition, que la décision finale a été prise.

L'exposition était-elle prévue dès le départ comme une rétrospective ou y avait-il une idée conceptuelle au départ ?

Daito Manabe : L'exposition avait pour but de revenir sur l'histoire de la société, mais aussi de montrer ce que nous faisons aujourd'hui et ce que nous ferons à l'avenir. Il ne s'agissait pas seulement d'une collection de travaux existants, mais aussi d'une exposition de travaux en cours, de proto-

types, de recherches et d'expériences qui ne sont pas encore prêts pour la production. Nous avons essayé de montrer les œuvres dans une variété de cadres temporels.

[Avez-vous tenu compte de la situation du COVID-19 lors de la conception de l'exposition ? Aviez-vous à l'esprit des problèmes tels que le nombre limité de spectateurs, la distanciation sociale, etc.](#)

Daito Manabe : Nous étions conscients de créer un espace aussi large que possible et pas trop encombré. De plus, l'idée de créer quelque chose qui puisse être visionné en ligne est une idée qui n'aurait pas vu le jour sans la pandémie. Nous avons essayé de garder à l'esprit le concept post-COVID-19 lorsque nous avons travaillé sur les projets.

[Pour ceux qui ont visité l'exposition, qu'espérez-vous qu'ils en retirent ?](#)

Daito Manabe : Nous avons une très grande équipe qui travaille sur ce projet, et il y a beaucoup de spécialistes différents dans Rhizomatiks, ce qui nous permet de présenter des travaux qui utilisent la vidéo, la visualisation de données, le son, ainsi que des travaux qui reposent sur des hardwares développés par nous-mêmes. Je pense que nous avons créé une exposition d'une grande variété, et j'espère que les gens seront en mesure de comprendre l'exposition dans son ensemble et d'avoir une idée du type de société et de groupe qu'est Rhizomatiks.

Motoi Ishibashi : Au lieu d'une exposition normale, nous présentons également des projets qui sont à mi-chemin entre la recherche et le développement, des vidéos montrant les échecs et les erreurs d'essai, et des vidéos des coulisses qui montrent le processus de production. Il ne s'agit donc pas seulement d'œuvres finies, mais aussi du processus et de la façon dont tout a commencé, ou même de choses qui n'ont pas fonctionné et qui

ne sont même pas devenues des œuvres finies. En ce sens, l'éventail des œuvres présentées est très large, et nous aimerions bien sûr que les gens voient nos œuvres, mais nous serions également heureux qu'ils puissent avoir une idée de la façon dont notre équipe travaille dans son ensemble, comme Manabe l'a dit plus tôt.

[Quels sont, selon vous, les principaux défis à relever pour présenter des œuvres d'art numérique à cette échelle ?](#)

Daito Manabe : Je pense que chacun d'entre nous avait ses propres défis à relever, qu'ils soient techniques ou expressifs. Il y a aussi des schémas totalement nouveaux, comme le crypto art et les NFT, dont nous ne connaissons pas encore la forme qui s'y prête le mieux. C'est un défi d'examiner comment cela va se développer dans l'avenir. Il y a de nombreux types de défis différents dans l'exposition.

[Les NFT sont ainsi une forme d'art innovante, comment pensez-vous qu'elle se développera et comment pensez-vous que Rhizomatiks participera à son évolution ?](#)

Daito Manabe : Notre travail porte sur la technologie et les données numériques, ce qui nous lie directement aux NFT et au crypto-art. Cependant, son impact environnemental n'a pas encore été résolu, et les marchés actuels, tels que SuperRare, Foundation et Nifty Gateway, sont dirigés par des investisseurs plutôt que par des artistes. Dans cette situation, on assiste à une promotion excessive. Lorsque la situation se stabilisera un peu, le moment viendra où nous pourrions comprendre correctement la valeur des œuvres numériques que nous visions à l'origine, ainsi que des systèmes capables de garantir leur valeur sur une longue période. C'est un peu comme une bulle en ce moment. Une fois le

temps écoulé, je pense que nous assisterons à une évaluation différente.

Motoi Ishibashi : Ce que Daito et d'autres collègues font, c'est créer leur propre plateforme, ce qui est probablement le point intéressant. En plus de vouloir simplement monétiser l'œuvre, nous avons la particularité de traiter le sujet sous un angle différent. Il serait assez difficile de créer une véritable plateforme de marché si elle n'était pas mise en œuvre avec une technologie comme la nôtre. Ce qui m'intéresse vraiment, c'est de créer un marché non pas comme une entreprise, mais comme un art.

[Votre travail a été présenté dans de nombreux contextes et lieux différents. Que signifie pour vous le fait d'être exposé dans une institution artistique plus traditionnelle ?](#) [Considérez-vous qu'il s'agit d'une reconnaissance en tant qu'artiste ou que votre travail vise à subvertir le rôle du musée ?](#)

Daito Manabe : Depuis que nous créons des œuvres d'art basées sur la recherche et le développement technologique plutôt que pour des galeries ou des salles de vente, il est en effet inhabituel pour nous d'avoir une exposition dans un musée d'art contemporain. Les commissaires qui nous ont permis de le faire, notamment Yuko Hasegawa, ont apprécié nos activités comme une nouvelle forme d'activité d'artiste, ce dont nous leur sommes très reconnaissants. Notre travail est très différent des autres que le musée a montrés, ce qui a dû demander beaucoup de travail et soulever de nouveaux défis.

[Dans le cas des chorégraphes/danseurs, sont-ils venus à vous ou avez-vous voulu travailler avec eux ?](#) [Qu'est-ce que ces collaborations apportent à votre travail ?](#)

Daito Manabe : Dans le cas de la danse/performance, il y a deux mécanismes de collaboration. Dans le premier cas, nous commençons par la re-

cherche et le développement technologique, puis nous demandons aux interprètes d'appliquer nos conceptions et inventions dans leurs performances. Un chorégraphe, généralement MIKIKO, transforme ce que nous développons en un spectacle de danse. Dans le second cas, l'artiste a déjà une idée et nous demande s'il est possible de faire quelque chose comme ça. Nous travaillerions alors sur le développement en conséquence. Dans de nombreux cas, nous travaillons ensemble depuis longtemps. Auparavant, nous nous appliquions à chacune de nos parties séparément, mais aujourd'hui, nous sommes capables de trouver une idée et de penser à la performance ensemble dès le stade initial. La technologie et la performance sont devenues plus intégrées.

[Quelle est l'importance de collaborations comme celle-ci dans les activités de Rhizomatiks ?](#)

Daito Manabe : Il existe de nombreux types de collaborations, certaines sont des performances, d'autres des collaborations avec des astronomes ou des spécialistes du cerveau. Nous ne faisons pas seulement de la vidéo et de la musique mais aussi de l'ingénierie, être capable de collaborer de différentes manières est vraiment l'une de nos forces. Nous sommes capables de faire des combinaisons qui n'ont jamais existé auparavant parce que nous avons la technologie et parce que nous comprenons les moyens d'expression. S'il n'y avait qu'un seul artiste, par exemple, s'il n'y avait que moi, je n'aurais jamais été capable de réaliser un tel nombre de collaborations. C'est la force d'avoir une équipe de spécialistes qui travaillent ensemble.

[Connaissez-vous d'autres collaborations de ce type entre la danse et la technologie, en dehors de Dumb Type ?](#) [Quelles sont vos similitudes et vos différences ?](#)



particles, 2021 © Photo : S_Z

Motoi Ishibashi : Je pense que Dumb Type et nous sommes très différents. On nous juxtapose parfois pour nous comparer, mais je pense que nous sommes totalement différents. D'un autre côté, récemment, dans le domaine du divertissement, on a constaté une augmentation du nombre d'artistes utilisant des technologies aussi avancées dans leurs performances. La première fois que nous avons travaillé avec Perfume, c'était en 2010. À l'époque, les expressions et les techniques de l'art médiatique faisaient à peine partie du domaine du spectacle vivant, mais au fil des années, elles se sont progressivement rapprochées, et les besoins de ce secteur semblent augmenter rapidement. Je ne pense pas que nous soyons comparés à ce qui se passe dans ce domaine, mais dans un sens, je pense que ce que nous avons fait est reconnu et se répand, et c'est une bonne chose qu'il y ait plus

d'endroits pour ces formes d'expression et plus de chances d'atteindre le public.

La principale différence entre vous et les spectacles réside-t-elle dans l'aspect artistique ou ailleurs ?

Daito Manabe : Comme les NFT ou le crypto art que nous avons mentionnés précédemment, nous devons penser à d'autres couches que le contenu de l'œuvre, comme la création de la plateforme de présentation des œuvres. C'est probablement le cas pour de nombreux artistes médiatiques, qui doivent penser une étape avant de créer l'œuvre. Par exemple, lorsque nous réalisons une pièce de danse, nous commençons par le mécanisme de tournage ou la chorégraphie. Réfléchir à la manière de concevoir un mécanisme et de construire le système en même temps que le contenu est probablement ce qui nous distingue. Si nous n'avons

pas travaillé sur la recherche et le développement, nous ne serions pas en mesure de réaliser de telles œuvres.

Dans votre travail, prêtez-vous également beaucoup d'attention au résultat visuel, comme l'échelle, le spectacle ou l'idée d'expérience ?

Daito Manabe : Ishibashi pourrait en parler, mais pour moi, c'est plutôt une question de technique. Si nous voulions faire quelque chose de tape-à-l'œil et de facile à comprendre, bien sûr que nous le pourrions. Si nous avons besoin d'un plafond de cette hauteur ou d'un espace de cette taille, par exemple, nous essayons alors de travailler sur l'infrastructure en conséquence. Mais il ne s'agit pas de dire que plus la projection est grande, mieux c'est. Il n'est pas non plus important qu'une œuvre utilise 200 moniteurs ou qu'elle soit montée sur un bâtiment entier. Je ne pense pas que l'échelle ait quoi que ce soit à voir avec l'essence de notre travail.

Motoi Ishibashi : La partie visible par le public est certainement très importante, mais elle intervient à la toute fin de notre processus de travail. Bien sûr, elle a un impact important sur la façon dont l'œuvre est perçue, mais avant d'en arriver là, nous faisons beaucoup plus d'efforts pour déterminer quel type de mécanisme nous pouvons mettre en place pour créer quelque chose d'intéressant. Rhizomatiks dispose d'une très bonne équipe visuelle qui fournira une qualité élevée lorsque nous arriverons à la dernière partie. Cependant, plutôt que de se contenter de rendre le projet visuellement attrayant, nous essayons de mettre l'accent sur les aspects les plus significatifs. Plutôt que de faire en sorte que le film soit beau sans avoir de sens, il est plus important de trouver, par exemple, comment mieux présenter les mouvements de danse.

Pour le public international, l'art médiatique japonais semble moins préoccupé par la narration ou

la politique que ce que l'on peut voir dans d'autres régions d'Asie, ainsi qu'en Europe ou en Amérique du Nord. Que pensez-vous de cela ?

Daito Manabe : Pour moi, il est préférable de parler des choses avec des données plutôt qu'avec des mots, des textes, des récits ou des histoires. Si nous reprenons l'exemple des NFT, nous pouvons bien sûr créer une œuvre narrative pour discuter de son impact sur l'environnement, mais il est assez difficile d'aller au-delà de l'évocation de la question pour résoudre les problèmes. Nous sommes différents des artistes contemporains et des artistes médiatiques dans la mesure où nous ne nous contentons pas de soulever des questions, mais les mettons en œuvre technologiquement et les mettons en pratique. C'est pourquoi notre travail est souvent traité différemment des autres œuvres qui se concentrent sur la narration, et je pense que c'est ainsi que cela doit être. D'un autre côté, exposer notre travail dans un musée d'art contemporain est en soi très inhabituel, n'est-ce pas, Ishibashi ?

Motoi Ishibashi : Il a été dit à plusieurs reprises dans le passé que l'art médiatique et l'art technologique japonais semblent être tout à fait uniques lorsqu'ils sont vus d'un point de vue européen. Je pense que c'est vrai. L'une des raisons pour lesquelles c'est le cas est le modèle d'éducation différent, je pense. J'ai récemment réalisé que la raison pour laquelle les gens disent que notre travail est très japonais est que nous sommes très méticuleux sur les détails, et qu'il y a un élément d'artisanat, que ce soit dans la chorégraphie, le matériel ou la réalisation de vidéos.

Diriez-vous que votre travail est socialement engagé ?

Daito Manabe : Je ne suis pas sûr. Je n'ai pas vraiment réfléchi à nos activités en termes d'engagement social, je vais donc laisser la question à M. Ishibashi. Il est fréquent que les travaux qui

s'inspirent simplement des nouvelles technologies soient rejetés. Depuis une quinzaine d'années, on nous pose souvent la question suivante : « La technologie d'abord ou le concept d'abord ? ». Cela peut bien sûr aller dans les deux sens, et je comprends d'une certaine manière qu'un artiste veuille entendre la réponse « concept ». Cependant, il y a des moments où la technologie nous pousse et nous inspire à créer de nouvelles œuvres, et nous ne romançons pas ou ne mettons pas ces choses en boîte noire, mais nous faisons des œuvres honnêtement. Nous ne faisons pas d'histoires sans signification ou quoi que ce soit de ce genre. Nous avons été très honnêtes dans nos activités de production, et nous avons créé des œuvres à partir de notre propre curiosité intellectuelle et de nos désirs d'artisanat. Nous avons été capables de le faire sans ajouter d'éléments étranges à notre travail, et je pense que c'est une bonne chose.

Motoi Ishibashi : Nous avons récemment organisé un atelier pour les élèves du secondaire et créé un endroit où les jeunes peuvent présenter leurs inventions au Centre Panasonic. Ce n'était pas dans une optique d'engagement social, mais plus purement pour aider les jeunes qui veulent faire quelque chose de ce genre mais ne savent pas comment s'y prendre. Je pense que ce serait formidable si nous pouvions étendre nos activités petit à petit comme cela. Je ne sais pas si c'est de l'engagement social ou non, mais c'est ce que nous essayons de faire.

[Vous développez une technologie de pointe passionnante pour créer vos œuvres, et vous partez vraiment de l'étape zéro comme vous l'avez mentionné précédemment. Vous préoccupez-vous de savoir dans quelle mesure le public peut obtenir ce que vous faites à partir de vos œuvres ou pensez-vous qu'avec le temps, on y arrivera ?](#)

Daito Manabe : C'est assez difficile de décider combien il faut expliquer et guider. C'est exacte-

ment ce que nous pouvons décider en discutant avec les commissaires lorsque nous exposons dans un musée. Nous rédigeons des textes académiques pour tout expliquer avec précision tout en évitant méticuleusement d'omettre aucun point d'interrogation. Dans le cas d'une œuvre d'art, en revanche, il faut laisser un espace de réflexion au spectateur, ce qui, pour moi, est toujours très difficile. Pour cette exposition, le musée a beaucoup aidé à prendre la décision.

Motoi Ishibashi : Même s'il est difficile de comprendre comment cela fonctionne, il y a toujours de nombreuses couches différentes à regarder. Les gens qui s'intéressent aux choses techniques peuvent le voir de cette façon, et ceux qui s'intéressent simplement à la musique peuvent le recevoir autrement. Notre travail fait appel à diverses techniques et présente de nombreux aspects différents. En ce sens, c'est un mélange de beaucoup de choses, et c'est bien qu'il offre de multiples façons de regarder.

[Seriez-vous intéressés à être représentés par des galeries ? Ou préférez-vous construire vos propres plateformes comme vous venez de le dire ?](#)

Daito Manabe : Les NFT ou la blockchain ont été créés à l'origine comme une question ou une antithèse au système centralisé. Mais cela attire également les gens du marché de l'art et c'est Christie's et d'autres grandes maisons de vente aux enchères qui ont fait les premiers grands pas. Ainsi, tant que vous êtes impliqué dans l'art, il est très difficile de se passer de ces maisons de vente aux enchères et de ces galeries. Pour l'instant, nous n'avons aucune relation avec ces galeries ou maisons de vente aux enchères. Maintenant que tout le monde peut vraiment montrer ses œuvres, je pense que le commissariat d'exposition est très important. Maintenant que la plateforme NFT et la plateforme Crypto Art sont ouvertes à tous, la qualité et l'orientation des

œuvres varient considérablement. Par conséquent, tout le monde réalise maintenant l'importance de la *curation*. Je pense personnellement que les NFT et le Crypto Art vont devenir plus sophistiqués avec plus de sélections effectuées.

L'un des arguments de vente des NFT ou de l'art cryptographique est l'idée de liberté - tout le monde peut télécharger n'importe quelle œuvre. Pour l'instant, les approches curatoriales à leur égard n'ont pas encore été définies.

Daito Manabe : Maintenant, avec des plateformes comme SuperRare et Nifty Gateway, les artistes peuvent postuler et leurs œuvres seront exposées si elles sont sélectionnées. Mais nous ne savons pas quels sont les critères, et les plateformes fonctionnent dans l'opacité. D'un autre côté, il y a aussi des initiatives comme Foundation qui voient les démerites de ce système et essaient de développer un nouveau système de curation et d'invitation, pour promouvoir un mode de sélection démocratique où les nouveaux artistes seront accueillis s'ils sont d'accord avec les artistes existants. Il y a beaucoup de nouveaux défis dans ce domaine, et je pense qu'un nouveau système de commissariat décentralisé verra le jour, où cela se fera par consensus, plutôt que par une seule personne qui sélectionne les œuvres avec autorité. C'est ce que tout le monde recherche en ce moment.

Dans le futur, s'il y a des offres, seriez-vous intéressé à être représenté par des galeries ?

Daito Manabe : J'aimerais connaître l'opinion de M. Ishibashi. J'avais l'habitude de penser que c'était très délicat car il y a tellement de restrictions quand on crée des œuvres destinées à la vente. Mais si nous pouvons trouver quelqu'un qui comprenne les caractéristiques des œuvres de Rhizomatiks, cela vaut la peine d'essayer de travailler ensemble sur la façon de vendre les œuvres, etc.

Y a-t-il eu des discussions à ce sujet au sein de Rhizomatiks au cours des 15 dernières années ?

Motoi Ishibashi : Je ne sais pas si c'est une bonne ou une mauvaise chose, mais nous avons pu utiliser la technologie que nous avons créée pour nos œuvres dans des publicités et être payés pour cela, donc vendre nos œuvres n'était pas une priorité pour nous. C'est très pratique. À l'avenir, lorsque je réfléchirai à la vente, je penserai à quelque chose qui ressemble davantage à un produit qu'à une œuvre d'art pure, comme les produits artistiques de Meiwa Denki². J'aimerais essayer de vendre quelque chose qui ressemble plus à un produit quotidien qu'à une œuvre d'art.

Les objets physiques seraient donc préférables aux œuvres vidéo ?

Motoi Ishibashi : Oui. Je suis un concepteur de matériel informatique, alors j'aimerais faire quelque chose avec des produits de ce genre.

© **Propos recueillis par S_Z (Stephen Sarrazin & Yangyu Zhang) - Turbulences Vidéo #112**

Merci à Mihoko Nakajima et Chiako Kudo (Musée d'art contemporain de Tokyo), ainsi qu'à Tomoko Yotsumoto (Rhizomatiks).

<https://szbureau.com/2021/05/10/art-as-in-aesthetically-rendered-technology-a-cluster-of-sponsors/>

² - Meiwa Denki : Une unité artistique née d'une société d'électronique, célèbre pour ses productions musicales créatives et ses performances scéniques. Leurs produits les plus connus sont l'odamatone.

Les travelogues de Tamara Lai

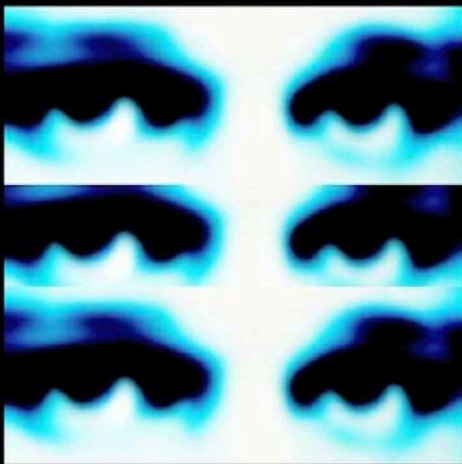
propos recueillis par Philippe Franck

L'œuvre de Tamara Lai occupe une place à part dans l'évolution de l'art vidéo et multimédiatique de ces 30 dernières années. D'abord vidéaste à la fin des années 80, portée par la dynamique de la scène artistique liégeoise dont elle est issue, puis dans la deuxième moitié des années 90, net artiste investiguant les réseaux de manière poétique, elle choisit, en 2011, de revenir à l'art vidéo, de manière très indépendante, tout en sollicitant nombre de collaborations internationales, interagissant librement avec la musique et le texte dans des sortes de micro « road movies » hybrides et intimes.

À partir de la fin septembre 2021 et dans les mois qui suivent, elle sera doublement à l'honneur, en Belgique, puisque le Musée des Arts Contemporains (MACs, Grand-Hornu) lui consacre une exposition et qu'une sélection de ses Vidéo-poèmes sera diffusée dans le cadre de la Biennale d'art contemporain ARTour à La Louvière. Rencontre avec une artiste du voyage extérieur/intérieur.

[Comment en êtes-vous venue à la vidéo, après la pratique de la peinture et de la photographie et dans quel contexte ?](#)

Tamara Lai : Au départ, c'était pour avoir un métier : à 29 ans (après plusieurs jobs tels que hôtesse d'accueil, libraire, antiquaire...), égarée dans un no-man's land professionnel, j'eus envie de changer de voie mais sans savoir quelle orientation prendre. Et c'est tout-à-fait par hasard, et d'une manière plus qu'incongrue - un jeu dans un magazine féminin, sur une plage yougoslave, sur les métiers d'avenir - que je découvris la vidéo. Mais à l'époque (1983), je ne savais même pas ce qu'était la vidéo, ni quelles



Solenoides, Cyber Poème, 2003 © Screenshot : Tamara Lai

études, quelles fonctions, quels débouchés etc. À mon retour, intriguée, je me suis informée et appris qu'à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, où je vis, il y avait un cours de vidéo que j'ai suivi comme élève libre. Dans l'atelier, nous avions peu de matériel (U-matic standard), et il nous fallut assez vite apprendre la collaboration par la demande de services, surtout auprès des télé locales. À la fin de la première année, Jean-Pol Tréfois, producteur de l'émission pionnière Vidéographie à la RTBF, cherchait un/e stagiaire pour assister Michel Jaffrenou, vidéaste français, pour sa vidéo *Circus* ainsi que Marie-Jo Lafontaine, vidéaste belge, pour *A los 5 de la tarde*. Jacques Nyst, mon professeur, m'y envoya et c'est ainsi que je fis mes premiers pas dans des studios de télévision. Quelques mois plus tard, un ami me suggéra de présenter ma candidature au CREAHM (Créativité et Handicap Mental) qui cherchait une personne pour réaliser des traces, reportages, documentaires pour les cinq centres de Wallonie c'est-à-dire scénariser, réaliser, filmer, monter... Dans l'atelier, il n'y avait qu'une caméra V8. Pour le montage je dus donc solliciter

la collaboration des télé locales... Bref, j'ai appris plus ou moins sur le tas, en faisant. À l'époque, je fréquentais le milieu de la danse contemporaine : danseurs, performeurs, qui m'inspirèrent une série de vidéo-danse « MOUVEMENTS 2, 3, 4 » (L'effet psychotrope induit par les variations rapides du rythme et du son, les collisions temporelles, les faux raccords... sans effets spéciaux... J'ai beaucoup travaillé cela). Les sélections dans les festivals s'enchaînaient. En 1991, j'ai reçu ma première commande : une vidéo-danse, *Anatomica*, collaboration hispano-belge, primée en 1992 par le C.A. Simone de Beauvoir (Paris).

De 1987 à 1994, j'ai réalisé des vidéos dont le concept était le mouvement : mouvement des corps dans l'espace, des gestes, je filmais surtout des danseurs, des performeurs ; mouvements de la caméra, rythme du montage. Déjà, je réalisais, filmais et montais moi-même.

Votre œuvre est nourrie de références. Quels sont les artistes qui vous ont marqués quand vous



Wandering, Vidéo Poème, 2012 © Screenshot : Tamara Lai

avez démarré et quels sont ceux qui continuent de vous nourrir aujourd'hui ?

Avant tout, Jacques Nyst, mon professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Liège et ami. Plasticien, poète, vidéaste... un être généreux, drôle, humble, élégant. Son dynamisme nous entraînait tous dans sa passion pour la vidéo ! Il est parti trop vite, à 53 ans... Je suis profondément triste que son œuvre soit déjà oubliée. Je citerai aussi Dieter Mahkstedt, maître d'équitation, qui m'a transmis le goût du self-control (en effet, pour maîtriser un cheval, il faut d'abord se maîtriser soi-même) ainsi que Tian Li Yang, maître d'arts martiaux chinois, taoïste : spontanéité, souplesse, adaptation... « Be water, my friend » (Bruce Lee). En 2009 et 2010, j'ai eu la chance de me rendre dans son école à Wudang Shan (Hubei, CN) ; ces voyages ont beaucoup compté pour moi et ma sympathie pour le peuple chinois est toujours aussi vive. Tant de personnes, ensuite, m'ont marquée que je ne saurais les nommer toutes...

J'adore le cinéma. Jim Jarmush, Wes Anderson, Mel Brooks sont mes cinéastes préférés. Et les séries anglo-saxonnes, surtout des « Swinging 60' » : *The Adventurers*, *The Prisoner* et les *007*. J'ai un penchant pour la culture britannique, va savoir pourquoi... La lecture a toujours fait partie de ma vie, mais depuis des années, je ne lis plus que les grands détectives (Chesteron, Anne Perry, Agatha Christie, P.D.James, John LeCarre...). Et de la philosophie, taoïste surtout. Mais c'est la musique qui est mon art préféré : blues, rock, pop 60's, soul, trip hop, baroque, celtique... The Rolling Stones, the Animals, David Bowie, The Stranglers, Tom Waits, Nick Cave, Tricky ...

Vous êtes reconnue, en Europe, comme une des pionnières du net art dans lequel vous avez évolué de nombreuses années et ce depuis les années 90. Qu'est-ce qui vous avait initialement attirée dans cette pratique artistique (nouvelle à l'époque), qu'en avez-vous retiré ? Pourquoi l'avoir finalement



Gaps, Vidéo Poème, 2014 © Screenshot : Tamara Lai

abandonnée pour «revenir», ces dernières années, à la vidéo ?

Début des années 90, j'ai senti que le vent tournait et qu'il fallait que je m'ouvre aux nouvelles technologies. Après une formation, en 1993, en Communication Multimédia Interactive à la STE (Sciences et Technologies Éducationnelles de l'Université de Liège), je suis devenue infographiste free-lance, puis web designer et web master. C'est par la réalisation et le développement d'œuvres que j'ai acquis mon expérience pluridisciplinaire. Cela inclut l'image 2D et 3D fixe et animée, l'animation linéaire et interactive, la photo, la vidéo, le field recording, le soundtrack. Ce sont des outils avec lesquels j'ai pu jongler suivant le projet et ses paramètres : plus documentaire, plus expérimental, plus poétique...

Puis, il y eut mon premier site web, *Symbolic Voyage* (1997), une version (très simplifiée) de « Voyage avec l'Ange » une fable interactive sur CD-Rom. C'est là que je développai un premier petit projet multimédia interactif que j'ai repris en 1995, et qui devint un CD-Rom interactif sorti d'abord en 1997 soutenu par Magic Media (Bruxelles), édi-

té par Heure exquise ! (Lille), distribué par Heure exquise ! et Agence Topo (Montréal). En développant ce CD-Rom, j'ai expérimenté une série de logiciels (Director, Photoshop, After Effect, StrataVision, SoundDesign...), un univers fascinant ! Autant d'outils qui me servirent, par la suite, pour mes sites web.

Ensuite j'ai créé « Baratta », mon premier projet web collaboratif (1998), inspiré par ma rencontre, virtuelle, avec René Berger, philosophe suisse spécialiste des nouvelles technologies.

Il y avait, fin du XX^{ème} siècle/début du XXI^{ème}, ce que l'on appelait des « mailings lists », des « chats », des forums qui présageaient les actuels réseaux sociaux. C'est dans ces espaces virtuels, qui étaient déjà des réseaux, que se retrouvaient toute sorte de gens, artistes, investigateurs, informaticiens etc. Nous discutons surtout de cet avènement en cours et que nous vivions en temps réel, discussions techniques et philosophiques. C'est ainsi que j'entrai en contact avec des personnes passionnantes, dont certaines sont encore de mes amis et/ou collaborateurs aujourd'hui.

J'ai beaucoup développé le côté collaboratif, c'est-à-dire en lançant des appels non-nominatifs via ces forums ou mailing-lists. Mon web ring *Tell A Mouse* regroupe une vingtaine de sites, la plupart en réseau (collaboratifs, participatifs) avec, au total, la participation de plus de 500 personnes.

Après une quinzaine d'années de multimédia interactif, infographie et net art, fatiguée des mise-à-jour nécessaires des navigateurs et modules complémentaires pour une lecture correcte des œuvres, afin d'en éviter l'obsolescence ; lassée aussi des heures passées devant des écrans, je décidai de revenir à la vidéo. Aujourd'hui, mes collaborateurs - volontaires ou non - sont dans mes vidéos, vivant, agissant face au monde.

Comment avez-vous intégré ces «nouvelles écritures» multi/inter-médiatiques dans votre univers poétique ?

Il s'agissait de stimuler l'échange d'imaginaires, dans la recherche d'une symbiose, fut-elle utopique. La co-écriture de textes avec des hommes que je n'avais jamais rencontrés, hormis virtuellement (et dont certains sont des avatars) : Loïez Déniel (FR), Joe Brenner (US-CH), Chris Leroy-May (CA), Maximilien Braque (FR). Mais je dirais, en paraphrasant un adage Zen célèbre : « Avant le Net, une relation est une relation, pendant le Net, une relation n'est plus une relation, après le Net, une relation est une relation ».

Depuis 2012, vous réalisez des « vidéo-poèmes » à la croisée de différentes villes, pratiques et avec divers collaborateurs aussi. À quoi correspond exactement cette série et j'allais dire cette « pratique poétique multi-médiatique » qui apparaît comme un des piliers de votre œuvre ?

En fait, c'est en 1989 que je réalisais mon tout premier vidéo-poème avec *ps*. À *Cheval Corps et Âme*. Entre 1999 et 2007, j'ai beaucoup écrit, par-

fois sous forme de dialogues virtuels. C'était un jeu exaltant. Le style de mes poèmes est proche de l'écriture automatique des surréalistes. Un peu comme le flux de la pensée qui accroche, par moments, des images, des sons, des sensations, des impressions... Je ne pourrais plus écrire comme cela aujourd'hui, mais ces textes, étonnamment, accompagnent bien mes images qui suivent cette même logique.

Dans les derniers vidéo-poèmes (2012 à 2021), ce sont ces textes écrits pour des projets Net Art que j'ai réactualisés.

Vos vidéos mettent en scène aussi votre propre nomadisme (et ce à différents niveaux, géographique mais aussi artistique, onirique,...). Francis Picabia parlait de cette nécessité de « traverser les idées comme on traverse les villes et les rues »...

J'ai toujours aimé voyager (j'ai fait mon premier voyage en solo à 16 ans), petites escapades ou voyages au long cours, je suis une nomade dans l'âme. L'errance, la découverte... j'aime la diversité des paysages, de l'architecture, des activités, des gens. Contempler toutes ces variations des plus subtiles aux plus complexes. Et puis, raconter... Au fond, c'est cela l'essentiel de mon travail : raconter des histoires.

Votre lien avec la musique (post-rock, électro, contemporaine...) est très fort dans vos vidéos qui sont aussi irriguées et rythmées par ces flux sonores...

Le son pour moi est tout aussi important que l'image. Le rythme agit puissamment sur l'émotion, nous n'en avons pas assez conscience. C'est sur une conjugaison absolument arbitraire image/son/rythme que je construis mes vidéos. Ensuite, mettre en relation un son et une image n'étant pas liés, me permet de faire un grand écart à la fois temporel et symbolique. J'évoque ainsi deux événements diffé-



Silent Noise, Vidéo Poème, 2020 © Screenshot : Tamara Lai

rents mais simultanés, et c'est dans cet entre-deux absolument infime que se situe le sens.

Quel est votre regard, depuis vos débuts dans les années 90 jusqu'à aujourd'hui, sur l'évolution de l'art vidéo et celui des arts numériques ? Il semble que vous ayez choisi une position d'outsider de plus en plus assumée...

Je suis très dubitative à l'égard de cette tendance actuelle du « tout numérique »... À ce titre, peut-on encore se donner les moyens de faire des choses vraiment originales, innovantes ? Ou sommes-nous tributaires des particularités des logiciels de création ? On a déjà fait tellement de choses ! Cela aboutit à beaucoup de redondances. Il y a une vingtaine d'années, aussi bien dans l'expérimentation que dans la « création », il y avait cet aspect sociétal non seulement dans la forme mais dans le sens. C'est-à-dire qu'une œuvre fonctionnait à partir de l'apport et de la conjugaison de personnes venant d'horizons divers. Quant à ce qui se passe maintenant... S'agit-il d'artistique ou d'occupationnel ? Être à l'autre bout du monde (ou même sur la chaise

d'en face), en connexion permanente... À nouveau, cette utopie de l'ubiquité : être dans plusieurs lieux à la fois, physique et virtuel... une ivresse ! Aussi, par rapport aux réseaux sociaux, il faut bien dire que nous, les artistes du Net, on a jeté ces bases là et quelque part, ça nous fait doucement sourire... En regard de tout cela, étant assez indifférente aux modes et allergique aux diktats... j'ai donc pris le parti, dès 2011, de faire exactement l'inverse, de faire de la vidéo avec des images dépouillées, avec un minimum de traitement, pour que tout soit dans l'image, dans le contenu, que mon travail interpelle tel quel, sachant très bien que, évidemment, j'allais complètement à contre-sens.

Pendant cette période de confinement sous l'emprise du Covid-19, vous vous êtes lancée dans la série « Last Spring » interrogeant, de manière connectée, plusieurs artistes, penseurs, amis issus de différents pays sur plusieurs questions liées à cette période d'enfermement. À quel besoin cela correspond-il ? Comment avez-vous vécu cette pé-



Last Spring, 2020 © Screenshot : Tamara Lai

riode si particulière, personnellement et artistiquement ?

Mal, très mal ! J'avais plusieurs projets de voyage pour ce printemps perdu, projets de road movies musicaux et poétiques... Pour fuir la tristesse qui m'accablait, je me suis lancée, à corps perdu, dans un vidéo-poème, *Silent Noise*, qui parle de cette perte de légèreté, de liberté, de respiration, de mouvement.

Mais tout le monde ne l'a pas vécu de cette façon. C'est ainsi qu'au premier dé-confinement, curieuse de savoir comment d'autres le vivaient, j'ai initié « Last Spring », afin de leur donner la parole... Initiée et réalisée entre juin et juillet 2020, cette vidéo, en 4 épisodes, réunit une quarantaine d'artistes

internationaux¹. C'est un cheminement poétique sans poème, dans lequel apparaissent, comme des rencontres fugaces, des artistes qui répondent à la question : « Le dé-confinement correspond-il à l'idée que tu te fais de la liberté ? »

Les interviews ont été réalisées par online chats. Chacun répond dans sa langue d'origine et certains textes sont dits par des robots (voix synthétiques). Les réponses, explicites ou allégoriques, sont accompagnées d'œuvres personnelles (images, photos, extraits de musiques et de vidéos...)

1 - Jérôme Lefdup (FR), Michel Battle (FR), Toine Thys (BE), Valérie Bourquin (FR), James G. Barrett (SE), Alan Sondheim (US), Carole Brandon (FR), Javier Robledo (AR), Marc Mercier (FR), Pol Guezennec (FR), Emanuel Dimas de Melo Pimenta (CH), Jeremy Hight (US), Guillaume Dimanche (FR), Mez Breeze (AU), David Guez (FR), Franck Ancel (FR), Alba Gonzalez Fernandez (ES), Manu Louis (DE), Bénédicte Davin (BE), Nikola Tosic (RS), Henry Gwiazda (US), Robert Potier (FR), Isabelle Arvers (TG), Alain Bourges (FR), Jean Fürst (BE), Timothée Rollin (FR), Valéry Grancher (FR), Ricardo Mbharko (LB), Armando Fannelli (IT), John Sanborn (US), Andrés Lozano Gallego (FR), Alexandra Dementieva (BE), Bobig (FR), Silvio De Gracia (AR), Giuliana Cuneaz (IT), Philippe Franck (BE), Frédéric Durieu (FR), Yann Minh (FR).

« Last Spring » est un travail « home made », et en tant que tel est loin de la perfection technique. Réalisé et produit en moins d'un mois pour une quarantaine de participants, j'ose dire que c'est une performance. Cela lui donne, à mes yeux, une grande valeur, celle de l'artisanat et surtout de l'expérience. Vécu partagé avec tous ces amis, notamment par chat, par mail ... Un auto-confinement riche en émotions, en rires et en complicité... à distance.

[Vous avez souvent sollicité la participation d'autres intervenants pour contribuer à vos projets... Que vous apporte cette approche collaborative ?](#)

Il y est question d'empathie, d'affinités, de complicité. La virtualité fait partie de la réalité, comme les rêves. Écrire un poème à deux voix, apprendre à deviner cet Autre caché derrière son écran de verre à des milliers de kilomètres, à travers ses silences, ses absences, cet Autre que l'on ne verra sans doute jamais, cela a à voir avec les énergies subtiles. Il y a peut-être là un entraînement à d'autres facultés de perception, mais surtout, il y a une prise de risque : se donner, mêler son esprit et ses émotions à celles d'un inconnu... C'est extrêmement ludique ! De même, dans mes vidéos, je ne connais pas à l'avance la proposition de mes partenaires-musiciens. Rien n'est défini tout-à-fait ; ça marche à la confiance et au *feeling*. C'est exaltant de vivre « l'œuvre » en train de se faire. À travers mes complicités artistiques, je me découvre et me construis en me confrontant aux autres. Tous ces défis me font avancer, me dépasser. J'ai à surmonter certaines inhibitions, à les sublimer...

[Un de vos fragments poétiques dit : « La vie ne serait-elle que rattrapages de rêves inassouvis, de frustrations plus ou moins assumées ? Et si l'on sublimait ? » Est-ce que cela pourrait être un résumé de votre vision à la fois de la vie et d'un possible rôle de l'art ?](#)

L'art et la vie se confondent, ils participent au même questionnement. Il s'agit de s'ouvrir pour recevoir, puis donner pour partager. L'art devrait viser à l'universalité. C'est un exercice fort difficile, cela demande beaucoup de réflexion, d'humilité et, probablement, d'ambition. L'art est un espace de liberté, le dernier peut-être ; un processus qui permet d'élever sa conscience, de dépasser les frontières et les limites du temps. Un témoignage, une trace humaine, un regard posé sur la vie, une introspection, un travail sur soi et dès lors sur le monde, un moyen de communication, un outil pour la transformation du corps et de la conscience... J'imagine l'art comme un contrepoids qui permet à une société de se maintenir plus ou moins en équilibre... L'art comme la vie (mais au fond, n'est-ce pas la même chose ?) est une éternelle transformation.

© [Propos recueillis par Philippe Franck, mai 2021 - Turbulences Vidéo #112](#)

<http://tamara-lai.be/>

Les intersections transsoniques de Paradise Now

propos recueillis par Léo Desforges

Paradise Now est la facette artistique de Philippe Franck, directeur de Transcultures – Centre des cultures numériques et sonores qu’il a fondé en Fédération Wallonie-Bruxelles et du réseau des Pépinières européennes de Création (anciennement Pépinières européennes pour jeunes artistes). Sa vision de la création qu’il pratique depuis le début des années 80 est à l’image de toutes ses initiatives ; elle se construit à plusieurs et interagit avec d’autres sensibilités, pratiques ou médiums.

Poètes, compositeurs, instrumentistes, chorégraphes, artistes visuels et plus récemment également numériques, chaque collaboration est l’occasion de relier des imaginaires, des sensibilités. Paradise Now est la version transdermique de Philippe Franck. Riche de ses inspirations (sound art, post-rock, post-pop, poésie sonore, musiques improvisées, électroniques mais aussi philosophie, histoire de l’art ou encore cinéma) et de ses ren-

contres, Paradise Now pratique un art de l’écoute et de l’intersection créatives. Il passe aisément à travers et outre les frontières géographiques, esthétiques, disciplinaires... qui sont, pour lui, autant d’invitations à la transgression poétique pour mieux se/nous connecter.

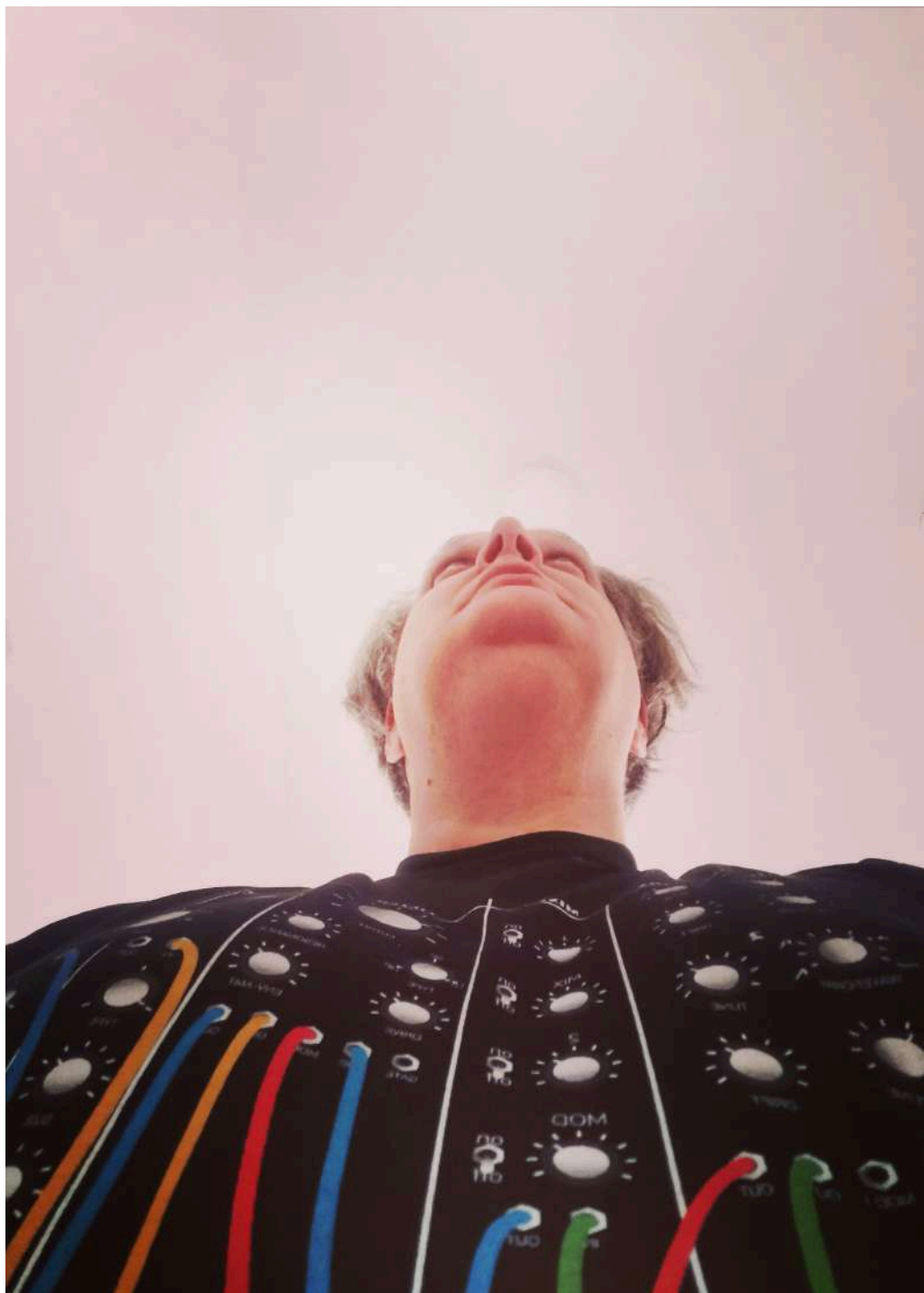
Vous vous qualifiez de créateur sonore plus que de musicien. Quelle différence faites-vous entre les deux ?

Philippe Franck : Je n'ai pas une formation traditionnelle de musicien, mais plutôt une expérience très hybride depuis quelques années de chant soliste dans un chœur d'enfants à la cathédrale puis une plongée dans le post-punk et la new wave alternative à Liège (qui a généré nombre de talents musicaux), ma ville natale, suivie de plusieurs années du duo Playtime (du film de Tati) en tant que chanteur, auteur et bidouilleur, avec mon frère Fabrice, scientifique et alors bien meilleur instrumentiste que moi. J'ai surtout été nourri artistiquement plus par des rencontres et une pratique assidue, gourmande d'écoute attentive et diversifiée (du jazz contemporain américain à la pop britannique, le rock déjanté en passant par les premières musiques « ambiantes » ou « industrielles » et dans les années 80, la new et no wave qui m'a beaucoup marqué ou encore la musique impressionniste) que par un « enseignement » auquel bien que moi-même aujourd'hui aussi enseignant (notamment en création sonore), je suis assez rebelle. C'est sans doute la rencontre avec l'électronique, les premiers samplers et logiciels d'édition dans les années 80 puis le sound art plus tard au début des années 2000¹ qui m'ont fait me définir plus comme un créateur sonore ou sonique (avec ce côté dynamique/mouvement qu'il y a dans l'adjectif en anglais) mais avec aussi une écoute et sans doute un reste de construction/architecture musicale même pour des matières qui ne seraient pas directement qualifiées comme tels.

1 - Philippe Franck a initié le festival international des arts sonores, City Sonic, en 2003 avec un grand parcours audio urbain (Mons (Belgique) et qui, rapidement devenu une référence dans ce domaine en expansion, n'a cessé depuis de se développer dans d'autres villes (dont Charleroi, Louvain-la-Neuve, Bruxelles) avec entre 80 et 100 créations sonores – installations, performances ou environnements contextuels - soutenus à chaque édition.

La majorité de vos projets sont collaboratifs. Est-ce un choix délibéré de votre part ? Qu'est-ce qui motive ce parti pris ?

J'aime me définir, avec un zeste de provocation, comme un « échangeiste » né. En effet, c'est principalement dans l'échange artistique mais aussi humain, la qualité et l'intensité de la relation à l'autre (j'ai souvent fonctionné en duo) que je me nourris et suis motivé pour rendre concret et, le cas échéant audible, l'imaginaire, sinon les idées s'envolent et, la plupart du temps, ne reviennent pas. Je pense que $1+1=3$ et que c'est dans le mystère de cette qualité émergente que s'opère l'alchimie de la création. Cela peut aussi se faire seul face à un film, un disque, un tableau, un paysage mais d'avantage encore entre un artiste du son et un autre de la vision, de l'écrit, du corps. Le grand médiéviste suisse Paul Zumthor que j'avais découvert lors de mes études d'Histoire de l'Art à l'Université de Liège a écrit : « le don est échange de vies ; et la vie, échange de dons ». Je crois, en effet, que la vie est un don précieux – il faut malheureusement des événements douloureux pour nous le rappeler – et qu'un vrai échange le rend d'autant plus vivant, au carré. J'aime bien aussi ce que Georges Bataille, que j'ai beaucoup lu plus jeune, en dit : « Il y a une communication plus intense dans l'échange immédiat à base de générosité que dans la jouissance immédiate ». En effet, il y a une bonne dose de travail (je me rappellerai toujours ma première rencontre avec Michael Gira, le fondateur du groupe Swans dont je suis l'œuvre au noir depuis ses débuts new-yorkais quand je lui ai demandé sa définition de l'amour et qu'il m'a répondu « It's work! ») pour que la collaboration fonctionne et que chacun sorte pleinement de ses replis ; ce n'est donc pas toujours instantané bien que, quand cela l'est, c'est vraiment magique !



Vous ne vous contentez pas de collaborer avec des musiciens, vous travaillez également avec des vidéastes, auteurs, chorégraphes, artistes numériques... Comment les disciplines avec lesquelles vous correspondez ont influencé votre manière de créer et de composer ?

Paradise Now a de facto débuté avec des environnements d'exposition d'art plastique dans les années 90 à Bruxelles (et cela me fait plaisir d'y revenir cet été avec une composition vibratoire dans la belle collégiale de Soignies pour une exposition, autour de Dieu intitulée *Tabula* de l'artiste visuel bruxellois Jean-François Octave qui a fait aussi tant de magnifiques pochettes de disque dans les années 80). A l'époque, j'utilisais surtout le sampler et cette technique se mariait bien avec les collages et superpositions de matière de ces artistes contemporains. Lors d'une tranche de vie new-yorkaise au début des années 90 qui m'a profondément marqué, j'ai eu la chance de rencontrer de nombreux musiciens talentueux évoluant notamment autour de John Zorn et de la Knitting Factory (dont David Shea, Zeena Parkins, Elliott Sharp, Anthony Coleman,...) mais aussi le poète-mythographe Ira Cohen (qui venait de sortir un disque magnifique « The Majoon Traveler » avec DJ Cheb I Sabbah, chez mes amis du label bruxellois Sub Rosa que j'ai suivi également depuis ses débuts au milieu des années 80) avec qui j'ai nourri une forte amitié et collaboré ensuite pour un spectacle chorégraphique de Nadine Ganase (ex danseuse d'Anne Teresa de Keersmaecker) où il lisait sur scène et dont je faisais la musique. Ira Cohen, grand voyageur et aussi remarquable photographe, qui avait été proche de Paul Bowles, de William S. Burroughs, ami d'Angus MacLise (expérimentateur littéraire et sonore, premier batteur du Velvet Underground) et Gerard Malanga (poète, photographe et principal assistant d'Andy Warhol dans sa « Silver Factory ») m'a ouvert à tout ce monde littéraire ; c'est aussi via

Ira que j'ai eu la chance de rencontrer Judith Malina (comédienne, metteuse en scène mais également poétesse) et le Living Theatre à qui j'ai emprunté le nom « Paradise Now » à leur sulfureuse performance éponyme avec laquelle ils firent scandale au Festival d'Avignon en 1968.

Dans la deuxième partie des années 90, j'ai étroitement collaboré avec le vidéaste underground français Daniel Mangeon alias Hanzel & Gretzel jusqu'à ce qu'il soit foudroyé par le SIDA en 2000. Je manipulais des échantillons sonores de manière assez instantanée qui collaient bien avec les images parfois dérangeantes ou engagées mais aussi d'une rare beauté obscure que Daniel retraisait, de manière personnelle, maniant la palette graphique comme un alchimiste. Et dans les années 2000, avec mon immersion dans les arts sonores (notamment via ma direction artistique de City Sonic), j'ai senti comme le début d'une sorte de phase de libération qui se poursuit encore aujourd'hui. J'ai continué de composer pour des œuvres vidéo, celles très picturales mais aussi cinématographiques de Régis Cotentin qui m'ont aussi marqué dans leur fantasmagorie claire/obscur et leur jeu sur la mémoire ; je me reconnais dans ces flux permanents, et j'ai aussi collaboré avec d'autres poètes de langue française aussi (dont Eric Therer, poète/performer pour le duo & Stuff créé le temps d'un trip en Indiana en 1987 et ravivé 25 ans plus tard pour une série de performances dans des lieux non ordinaires, le plasticien-auteur Werner Moron avec qui nous avons fondé, à la faveur d'une résidence à la Saline Royale (Arc-et-Senans) Les ours bipolaires ou encore la talentueuse poétesse montréalaise Catrine Godin qui échappe aux normes actuelles et avec qui j'ai commencé à collaborer à l'occasion de la performance danse/poésie/vidéo/son, *Les Oracles*, lancé par Rhizome à Québec) tout en continuant à explorer d'autres croisements audio linguistiques (récemment la poétesse-performeuse



Paradise Now + Régis Cotentin, Sonic Dreams, RIANA Abidjan 2019 © Photo : Transcultures

américano-libanaise Biba Sheikh et la vocaliste plurilingue Maja Jantar avec lesquels je prépare un album-livret, dans la série *Sonapoetics*, pour ces prochains mois). Dans le registre arts numériques, j'ai aussi entamé récemment une stimulante collaboration avec Marc Veyrat (créateur, chercheur et directeur du département hypermédia à l'Université de Savoie) et son dynamique collectif i-REAL pour un projet immersif, *Monde 4* (avec casque VR), à partir du texte d'*Alice au pays des merveilles* qui sera présentée, cet automne, au musée MiLL à La Louvière dans le cadre de la biennale ARTour.

Comment envisagez-vous le rôle du son dans vos projets inter/trans-disciplinaires ?

Pour moi, le son est toujours un trait d'union entre des espaces, des imaginaires, des flux. Il est autant une matière très physique qu'une image mentale. Il relie donc naturellement aussi les différents médias. Dans mes collaborations interdisciplinaires, je mets toujours la création sonore au service du projet mais pas en-dessous des autres pratiques/médias. Le son dialogue, éclaire, ouvre, questionne

aussi. Après, chaque discipline a aussi sa conception de ce que devrait être le rôle du son (différent par exemple pour une chorégraphe et pour un réalisateur ou un créateur multimédia), là encore j'essaie de sortir des limites « disciplinaires » et des conventions mais sans m'interdire aussi de jouer avec ce qu'elles évoquent quand cela se révèle utile, tout en respectant au maximum le cœur du projet.

Il m'est aussi arrivé de choisir de ne pas intervenir musicalement du tout, par exemple dans le documentaire sur le grand et élégant poète sonore Bernard Heidsieck² que j'ai co-réalisé.

En 2018, vous avez composé *Migrations*, un album bande-son (sorti sur le label Transonic) pour une exposition itinérante du plasticien ivoirien Jacobleu. Ces pièces ont ici un rôle plus narratif, ce qui me semble être souvent le cas dans vos créa-

² - Bernard Heidsieck, *la poésie sonore en action* réalisé par Anne-Laure Chamboissier et Philippe Franck en collaboration avec Gilles Coudert (également sorti en coffret DVD-Livre aux éditions a.p.r.e.s /CNAP en 2014)



Migrations, Paradise Now, album Transonic 2018 © Cover : Jacobleu

tions. Souhaitez-vous raconter, au sens large, des histoires dans vos créations sonores et interdisciplinaires ?

Plutôt que des « histoires », j'essaie de proposer d'autres espace-temps et plus largement, une « audio vision » (au sens littéral) singulière qui va à la rencontre du public (même si j'en retiens une énergie vive, j'ai passé le stade post punky avec souvent cette démanigaison corollaire de le rendre mal à l'aise ou à l'opposé, de le contrôler totalement), une vision paradoxalement aveugle mais aux sons évocateurs qui complètent les visuels avec lesquels

ils dialoguent sans les doubler pour autant. Je ne désire pas les « décrire » mais plutôt les révéler, les augmenter émotionnellement. Je pense, dans un autre registre, à Alfred Hitchcock et à son tandem avec le compositeur Bernard Hermann qui ne voulait pas que le son double l'image ; l'image devait parler d'elle-même le plus possible mais le son peut aussi faire image – plus ou moins abstraite – sans complément visuel. On pourrait aussi évoquer le somptueux travail aussi matérialiste que suggestif de David Lynch ou plus polyphonique de Jean-Luc Godard.

Dans mes différentes aventures solitaires (mais je ne le suis jamais vraiment puisque je travaille toujours en correspondance avec une thématique, un contexte, une demande particulière... c'est aussi pour moi une manière d'avancer au milieu de mes autres occupations) ou accompagnées, j'essaie de faire passer une palette d'émotions à travers diverses « pâtes » (la création sonore et la cuisine ont beaucoup en commun) et architectures sonores. En ce sens, je ne suis pas un formaliste, même si je reste attaché à une certaine idée de composition (en y intégrant aussi des éléments improvisés) quelle qu'elle soit. Je suis assez peu technicien et j'aurais tendance à préférer une solution « low tech » à une perfection « high tech ». J'aime le grain de la fragilité, celui du souffle de la cassette audio ou de la rayure d'un vinyle usé. C'est amusant de remarquer qu'aujourd'hui, on dispose d'une batterie d'effets *plug in* qui vous aide à « salir » ou « vieillir » votre son alors qu'avant la généralisation du numérique, on cherchait au contraire à avoir moins de souffle et plus de dynamique pour nos enregistrements analogiques (par exemple avec les enregistreurs 4 pistes cassettes avec lesquels j'ai commencé dans ma chambre).

Avec Pastoral, le duo que je mène, depuis une quinzaine d'années, avec l'artiste sonore et visuel Christophe Bailleau (également très prolifique), nous envisageons nos créations communes comme une sorte de catalogue *in progress* avec des musiques ambiantes mais aussi des post songs et des vidéos (que nous faisons de plus en plus en mode ping pong comme la récente *Lockdown Drift* a été réalisée pendant le confinement et dont nous préparons un deuxième volet en mode « déconfit ») ou encore des photos et des fragments poétiques

comme nous l'avons initié avec le projet hybride : *L'échappée belle*.³

En ce qui concerne *Migrations* (album sorti par le label Transonic en 2018), j'ai été ravi quand mon ami plasticien Jacobleu m'a proposé de composer des « bandes-son » électro-guitaristiques interchangeableables (et, pour le coup, plus cinématiques que « narratives ») pour ces peintures (et j'ai aussi réalisé deux vidéos soniques à partir de celles-ci) évoquant la réalité et souvent la tragédie des migrants qui, sont nombreux, dans son pays de la Côte d'Ivoire et plus généralement dans les grands mouvements de population en Afrique pour diverses raisons économiques, climatiques, politiques, car je sentais la nécessité de faire quelque chose sur ce sujet brûlant, mais sans trop savoir par quel bout le prendre. Cette modeste contribution qui s'est faite dans une certaine urgence (comme la plupart de mes créations) rejoint aussi un désir d'engagement, mais la plupart du temps à travers un traitement plus poétique que dénonciateur, même si certaines de mes bandes-son et contributions aux vidéos de Hanzel & Gretzel (dans la série *Blind words area*), dans les années 90, pouvaient être assez directes comme par exemple *Genocides* inspiré par le rôle des gouvernements occidentaux dans les massacres au Rwanda ou encore *Biba non Biba* sur un texte cut-up de la poétesse/performeuse américano-libanaise Biba Sheikh (avec laquelle je prépare un album) autour de la guerre civile.

Vous travaillez également souvent – et ce depuis 2005 – avec la performeuse/masseuse Isa*Belle sur des installations et des performances que vous qualifiez de « sensorielles ». Le rapport aux sens et notamment au toucher est très présent dans les

3- *L'échappée belle* a fait l'objet d'un premier album + livret photo/poésie de Pastoral inaugurant, début 2019, la série *Sonopoetics* du label Transonic, et s'est déployé, dans plusieurs lieux, comme une exposition à géométrie variable.

propositions d'Isa*Belle + Paradise Now ; quelles relations ont, pour vous, le son et le corps ? Comment les connectez-vous dans ces créations tant avec Isa*Belle qu'avec vos autres complices ?

Je rappelle souvent dans mes présentations, enseignements ou textes sur le côté éminemment physique du son qui est une vibration qui se propage différemment dans un certain milieu (aérien, solide, liquide...) et qui est perçu par un corps (et, au final, notre cerveau qui déchiffre cette onde), dans certaines conditions, qui a des paramètres et des limites d'écoute. Nous avons, plus particulièrement en Occident, tendance à l'oublier avec tantôt une intellectualisation de la musique qui ne s'intéresse pas ou peu – et cela peut paraître paradoxal – à la matière sonore ou une indifférence aux différentes formes de pollution sonore croissante. C'est aussi cette approche qui m'a séduit dans le sound art que j'ai exploré davantage à partir du début des années 2000, et ce en tant que créateur, auditeur mais aussi directeur/fondateur du festival international des arts sonores City Sonic.

Les chamans tibétains avaient bien compris cette « sensorialité » et soignaient déjà avec les vibrations des bols posés sur le corps ou autour de celui-ci. Isa*Belle qui a repris cet enseignement, dans la vision holistique que nous partageons, en le personnalisant et en faisant une performance contextuelle tant thérapeutique qu'artistique avec ses *Massages sonores* purement acoustiques. C'est une excellente introduction à la relation corps-son que nous avons aussi développée sous forme d'installations. Cet automne, nous présenterons en première à la biennale d'art contemporain ARTour (dans plusieurs lieux de La Louvière et alentours, cette année sur les relations entre image, texte et son), notre nouveau projet *A Luni Son* avec des robes de mariées de différentes époques suspendues au plafond qui deviennent des flux sonores intimes avec des paroles récoltées auprès de diffé-

rentes personnes autour du rôle ou du souvenir du son dans leurs rencontres amoureuses. L'approche d'Isa*Belle nous rappelle, de manière douce et sensorielle, que le son ne nous touche pas seulement émotionnellement, mais aussi physiquement (il peut même être une arme mortelle) et nous traverse le corps qui en est aussi tant un producteur qu'un diffuseur.

Mon attachement particulier à la voix parlée ou chantée (j'ai commencé la musique, étant enfant, par le chant liturgique avant de le reprendre au début des années 80, en mode post-crooner cold wave et je continue à l'utiliser et à interagir aussi avec la voix des autres) vient aussi, je pense, du fait que la voix vient directement du ventre, de la cage thoracique, de la gorge, bref de nos chairs et souffles, mais aussi de nos mémoires les plus intimes. Ces cordes vibrantes là, de par leur fragile et profonde humanité, sont particulièrement touchantes et directement communicantes de corps à corps aussi.

Avant même que les lieux culturels ré-ouvrent enfin en Europe, vous avez participé, avec votre comparse électronique A Limb, au Transonic Second Life Festival puis, dans un contexte radicalement opposé, à l'International Drone Day avec Isa*Belle et d'autres créateurs sonores dans un jardin Brabançon. Cet été, vous êtes programmés avec des images de Régis Cotentin) dans le festival Zone Libre à Bastia puis dans la Semaine du Son en Fédération Wallonie-Bruxelles en duo cette fois avec la vocaliste et poétesse d'origine polonaise Maja Jantar (avec laquelle vous allez sortir un album) puis avec l'auteur-plasticien liégeois Werner Moron. Quel est le trait d'union entre les spécificités de ces projets, collaborations et contextes différents ?

J'ai cessé de tenter de vouloir cerner une forme d'unicité dans ma multiplicité congénitale, ce serait la réduire dans sa douce folie et son envie per-



Maja Jantar + Paradise Now, résidence au Delta, Namur, mars 2021 © Photo : Transcultures



A Limb + Paradise Now, Transonic Second Life Festival © Photo : Transcultures

manente d'altérité. C'est sans doute dans celle-ci que je me retrouve le mieux, prenant au pied de la lettre le fameux « je est un autre » de Rimbaud. Je suis très reconnaissant à tous ces artistes avec lesquels je partage une forme de compagnonnage parfois depuis longtemps : outre Isa*Belle qui me recentre et m'aère à chaque nouvelle collaboration et avec qui nous projetons de sortir des pièces croisant vibrations acoustiques et traitements électro-acoustiques réalisés, l'été dernier, par le talentueux compositeur/designer sonore et ami Stephan Dunkelman (soudainement décédé en novembre 2020), Régis Cotentin⁴ pour nombre de ses vidéos et installations depuis 25 ans, plus récemment la magnifique et lumineuse Maja Jantar – explorant tous les possibles de la voix – avec qui j'ai partagé récemment une résidence au Delta de Namur très immédiatement féconde (qui a fait l'objet d'un premier EP commun publié sur le bandcamp de Transonic) et avec qui je serai très heureux de sortir, ces prochains mois, un album-livret (performatif au nomadisme extensif, Maja dont l'univers vocalo-poétique est d'une grande richesse et subtilité, a sorti trop peu de traces discographiques), dans la série *Sonopoetics* du label Transonic, unissant nos paysages sonores, voix et textes dans des langues différentes. Cela m'a intéressé de jouer avec mon complice A Limb (le projet solo de Didié Nietzsche) sur la scène virtuelle du Cat's Club de Second Life entouré d'avatars dodelinants plus sophistiqués les uns que les autres mais j'avoue que cela n'est pas comparable au plaisir bien plus sensoriel de jouer – comme nous l'avons fait avec également Isa*Belle, A Limb et d'autres invités à l'occasion de l'« International Drone Day » - dans un beau jardin baigné par un soleil clément devant un parterre de transats. Ce genre d'immersion intime en milieu naturel, non

traditionnellement culturel, suivie d'un verre partagé m'apparaît, et d'autant plus dans cette période qui a promu de facto « la culture de canapé », comme une expérience essentielle qu'aucun écran connecté ne pourra jamais égaler.

© Propos recueillis par Léo Desforges, le 4 juin 2021 - Turbulences Vidéo #112

paradisnow.be

Publications sonores récentes :

Paradise Now + A Limb (featuring Isa*Belle, Biba Sheikh), *Transonic Lab Residency* (EP)
Maja Jantar + Paradise Now, *Transonic Delta* (EP)
sur transonic-records.bandcamp.com

4- Paradise Now jouera, en première française, sur les images vidéo de Régis Cotentin le 8 juillet au Centre culturel de Bastia dans le cadre du festival d'art sonore Zone Libre.

Paysages matériographiques (Jean-Pierre Sudre)

par Gilbert Pons

Si, comme l'affirmait Hegel, « l'oiseau de Minerve prend son vol à la tombée de la nuit »¹, on ne s'étonnera peut-être pas du caractère tardif, et même anachronique, de ce compte-rendu de Jean-Pierre Sudre, une belle monographie sortie chez Actes Sud quelques années après la mort de l'artiste (1921-1997) et malheureusement passée à peu près inaperçue.

*Je suis plus à mon aise dans les mondes de la miniature.
Ce sont pour moi des mondes dominés.*
Gaston Bachelard²

1 - *Principes de la philosophie du droit* (1821), Préface. Par cette image le philosophe voulait insister sur le décalage nécessaire à l'entreprise philosophique, et même sur l'inexorable retard de l'interprétation proposée des événements après qu'ils ont eu lieu

2- *La poétique de l'espace* (1957), PUF, 1978, p. 150.)

Dans la photographie contemporaine la place de Sudre était marginale, elle l'est d'ailleurs demeurée. En raison d'abord de son caractère discret, il travaillait beaucoup, patiemment, et, peu soucieux de notoriété, s'exprimait sur son art avec parcimonie. Ensuite, à l'instar de son ami et voisin Denis Brihat³, il consentait avec réticence à la reproduction de ses photographies — d'un format pourtant modeste, rarement supérieur à 30x40 — dans les livres, les magazines, ou sous forme d'affiches et de cartes postales. Elle l'était aussi en raison du lieu, retiré (le village de Lacoste, Vaucluse), où, en compagnie de Claudine, son épouse, spécialiste très renommée du tirage, il avait installé un atelier d'où il ne sortait guère et à proximité duquel il donnait des cours à un petit groupe d'étudiants passionnés. Elle l'était enfin, elle l'était surtout, en raison de sa façon de pratiquer, plutôt singulière, puisque, hormis au début de sa carrière — époque où il s'intéressait surtout aux objets de la vie quotidienne dans un esprit qui rappelle assez les natures mortes du Strasbourgeois Sébastien Stoskopff (1597-1657) mais aussi celles du très sobre Emmanuel Sougez (1889-1972) —, il n'utilisait ni appareil photo, ni film. Un agrandisseur, des lames de verre où se déposaient toutes sortes de substances minérales, des cuves pour faire tremper ses tirages, constituaient l'essentiel de son attirail. Ayant abandonné ce qu'on appelle d'ordinaire la prise de vues, il a néanmoins mis au jour d'étranges paysages, lesquels ne ressortissent à la photographie proprement dite qu'en aval du processus. Une fois tirées sur papier, les images recevaient toutes sortes de traitements chimiques nécessitant prudence — certains produits sont toxiques —, adresse et précision : virage, mordantage, grignotage, etc. ; il résultait de ces opérations une gamme de couleurs chatoyantes

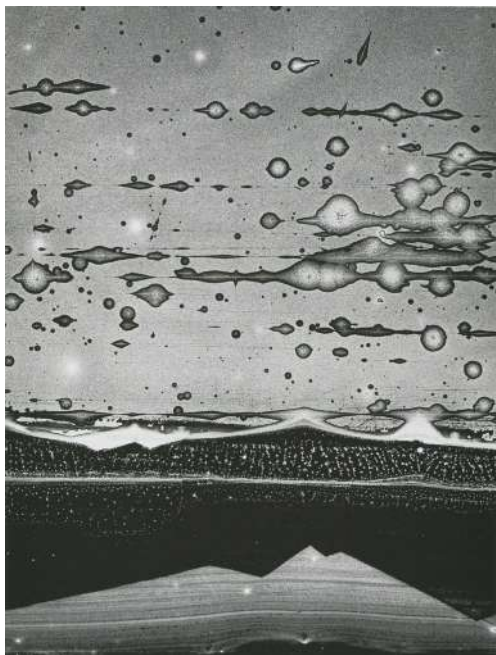
3- J'ai consacré à ce magnifique photographe un article dans *Turbulences vidéo*, n° 94, janvier 2017.

qu'ignore la nature et une stabilité dans le temps incomparable à ce que l'industrie peut obtenir ; n'oublions pas le très léger relief qui singularisait encore de telles œuvres, particulièrement sensible dans la série baptisée « Soleils » (1976).

Sudre vivait donc dans le Lubéron, une région lumineuse et pittoresque, très appréciée des peintres qui furent nombreux à y séjourner, voire à s'y établir ; mais au lieu de parcourir la campagne avoisinante pour faire provision de clichés, cet artiste préférait mener une existence recluse — il s'en est parfois expliqué avec un laconisme⁴ qui lui ressemble. Dans l'atmosphère cavernicole de l'atelier, il se livrait à des manipulations bizarres : elles consistaient à substituer au négatif — généralement dévolu à des scènes où l'homme se taille la part du lion — des plaques de verre couvertes de molécules cristallisées. Traversée par le pinceau lumineux de l'agrandisseur, c'est la substance elle-même qui vient imprégner la surface sensible du papier. Surgis de ce que la réalité recèle de plus intime, apparaissent alors des paysages raffinés et mystérieux qui auraient séduit et inspiré un rêveur de matières comme Bachelard, paysages de l'infime aux titres poétiques, d'autant plus fascinants que nulle granulation parasite, inhérente au film, ne risque, en s'interposant, d'affecter le résultat obtenu.

Si particulière fût-elle, l'activité de Sudre était celle d'un chasseur, disons plutôt d'un piéteur, d'un sédentaire en tout cas qui, grâce à des stratagèmes subtils, à des savoir-faire complexes, hérités pour certains du XIX^e siècle, traquait l'im-

4- « Partir d'un plan d'ensemble de la forêt. S'approcher d'un arbre. Analyser ses branches, compter ses feuilles, scruter son écorce, s'introduire dans son tronc et parcourir les chemins enchantés de ses veinules. Puis plonger dans les ténèbres de ses racines et glisser mollement en travelling au centre de la matière, voici, photographiquement le fantastique voyage que j'entreprends depuis quinze ans. » (Jean-Pierre Sudre, *Diamantine* (1964), Catalogue de son exposition à la Galerie municipale du Château d'Eau, Toulouse, déc.-janv. 1976.)



Paysage matériographique, 1972-75 © Jean-Pierre Sudre

perceptible avec délectation. « Préparer une cristallisation dans le but d'en tirer les images qui nous paraissent essentielles, c'est rejoindre l'art de la nature morte où l'on dispose les objets avec précision pour en confronter harmonieusement les formes et les valeurs. Et l'on peut passer des mois à faire croître un cristal pour en tirer photographiquement une image, non pour matérialiser un phénomène réussi mais pour s'expliquer à sa manière et une fois pour toutes, une synthèse de l'univers. » (Jean-Pierre Sudre, *Apocalypse*, Paris, Catalogue d'exposition à la Galerie La Demeure, 1969).

Il y a quelque chose d'opiniâtre dans ces fouilles lilliputiennes conduites avec la précision d'un minéralogiste l'œil vissé à l'oculaire du microscope, aucune stimulation aléatoire issue de l'environnement n'a déclenché le désir, on a le sentiment que la matière a été sommée de montrer ce qu'elle renferme de plus secret et probablement de meilleur. Ses œuvres m'incitent d'ailleurs à penser que,

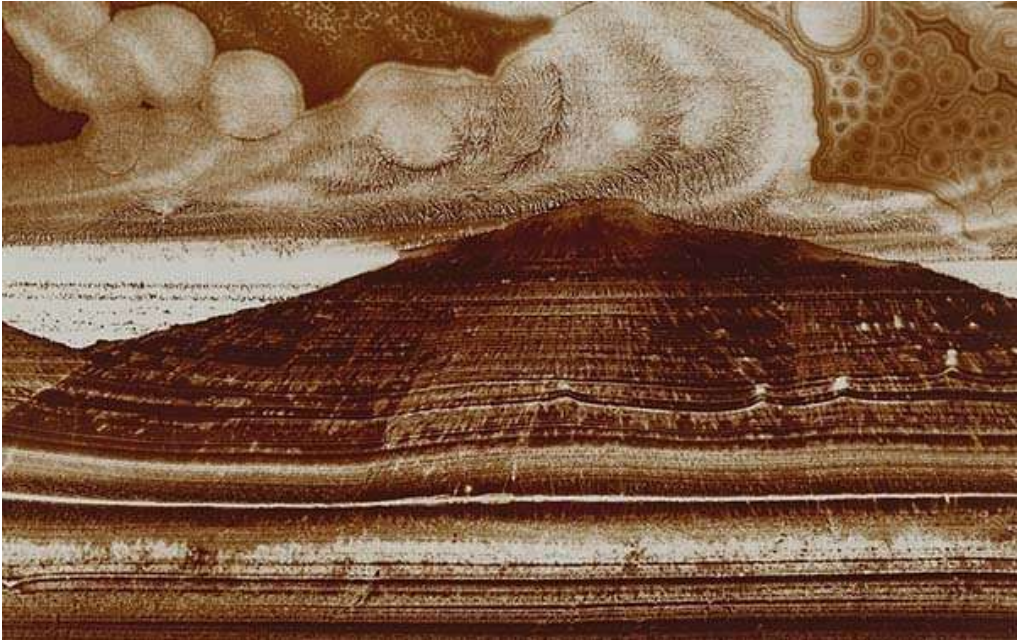


Diamantine, 1964 © Jean-Pierre Sudre

comme nombre de photographes illustres, il doit soupçonner la perception hâtive ou impromptue, celle du promeneur par exemple, de superficialité. Pourquoi sortir de chez soi, pourquoi s'exposer aux intempéries, à la fatigue et aux déconvenues afin de regarder des paysages mitraillés depuis des décennies et davantage par des milliers de boulimiques du 24x36, quand ces paysages mêmes, ou leurs proches parents, apparaissent, peu à peu régénérés, sur quelques centimètres carrés à peine, plus grandioses et plus beaux que ceux aperçus en plein air. Il est d'ailleurs curieux que frappés à juste titre par les ressemblances de forme et de couleur entre ses paysages matériographiques et les profils aux arêtes vives ou émoussées de la région montagneuse où vivait Sudre, les commentateurs de son œuvre n'aient pas eu l'idée d'un rapprochement avec le jaspe écaillé ou les calcaires de Toscane, ces fameuses paesines qui donnèrent à un collectionneur de mi-



Paysage matériographique, 1972-75, Virage bleu © Jean-Pierre Sudre



Paysage matériographique, 1972-75, Virage à l'or © Jean-Pierre Sudre

néraux invétéré comme Roger Caillois l'occasion de pages mémorables⁵.

Il est vrai que s'il a choisi précisément tel paysage minutieux parmi quantité de concurrents, s'il a opté pour tel « cadrage » au moment où il surveillait ses cristallisations dans le rayon lumineux de l'agrandisseur, c'est que, consciemment ou pas, une correspondance avec ce qu'il voyait au dehors s'imposait sans doute à lui ; démarche que pourrait bien confirmer cette déclaration d'un expert, familier du photographe : « Je suis des privilégiés qui ont vu Sudre montrer publiquement la genèse de son travail d'artiste. Lorsqu'il projetait sur un écran les cadrages choisis dans une plaque de verre couverte de cristaux, en la bougeant dans le faisceau lumineux d'un projecteur. On voyait directement un artiste chercher, à tâtons, sa composition, se débattant parmi tous les possibles de la contingence surabondante des formes. Véritable improvisation musicale, errance au travers du foisonnement des lignes et des couleurs ; puis arrêt soudain vers ce qui tombe visuellement juste, ce qui « se compose ». » (Jean-Claude Lemagny, « Voyage au cœur de la matière », *op. cit.* p. 66.)

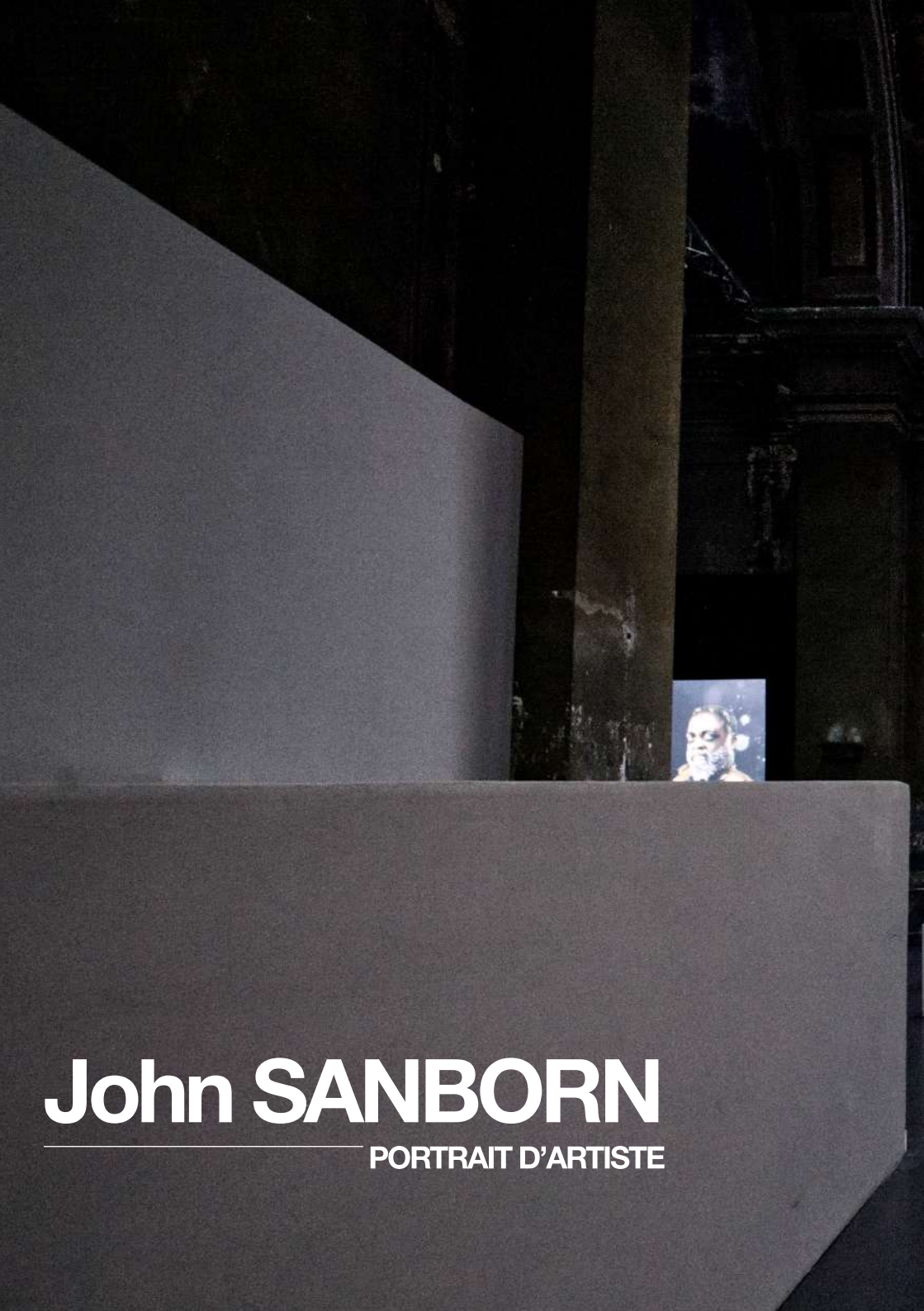
À la différence de nombreux photographes — Henri Cartier-Bresson⁶ ou Robert Doisneau, par exemple, ses contemporains — qui, délaissant les « formalités » techniques, confiaient l'exécution des tirages à des professionnels connus pour leur efficacité, Jean-Pierre Sudre veillait jalousement

5- *Méduse et Cie*, Gallimard, 1960 ; *Pierres*, Gallimard, 1966 ; *L'écriture des pierres*, Skira, 1970 ; *Pierres réfléchies*, Gallimard, 1975 ; *La lecture des pierres*, Xavier Barral, 2014.

6- Dans un entretien avec Yves Bourde, journaliste au *Monde*, l'homme au Leica avait méchamment dénigré le travail de Jean-Pierre Sudre et de quelques autres d'une façon à la fois expéditive et injuste, un geste d'humeur qu'il tempéra dès le lendemain dans une courte palinodie suite au tollé que ses déclarations péremptoires avaient suscité dans la communauté des photographes. Cf. Michel Guerrin, *Henri Cartier-Bresson et Le Monde*, « Nul ne peut entrer ici s'il n'est géomètre » (5 septembre 1974), Gallimard, 2008, p. 152.)

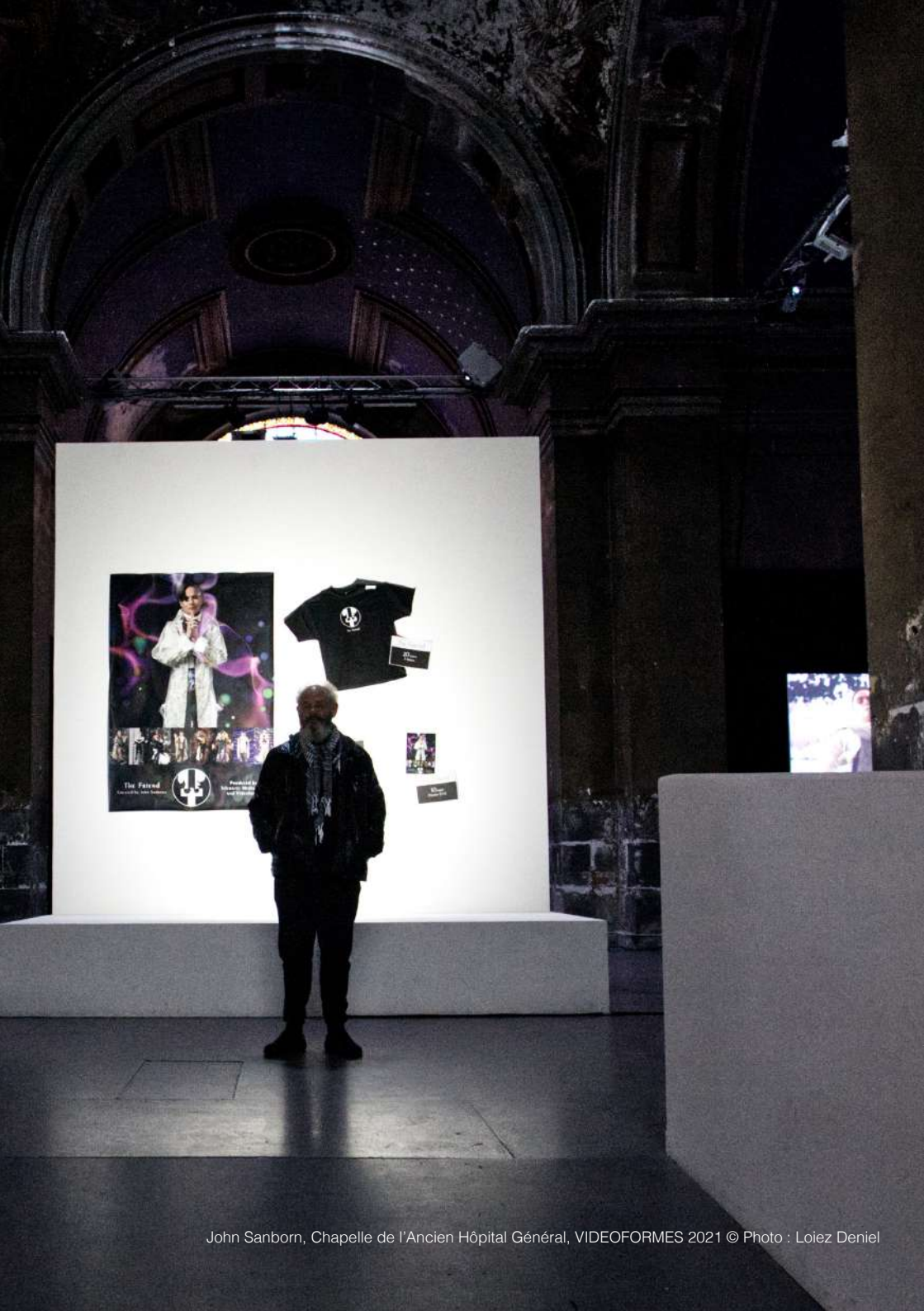


sur la « cuisine » de laboratoire ; un terme que nombre de photographes contemporains très en vogue aujourd'hui, sans parler des critiques et des snobs, ce sont souvent les mêmes, emploient avec une espèce de mépris pour désigner ceux qu'ils tiennent pour des tâcherons, des besogneux, et plus généralement tout ce qui touche à la dimension artisanale du métier, aux tours de main, qu'ils soient bien rodés en raison d'une longue habitude ou trouvés tout à coup, à l'improviste. En somme, les travaux de Sudre illustrent à merveille ce que Denis Brihat, son *alter ego*, nommait avec émotion « le goût de la belle ouvrage ».



John SANBORN

PORTRAIT D'ARTISTE



Entretien avec John Sanborn

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Je suis né à Long Island, dans l'État de New York, en 1954. Mon père était directeur d'école, puis administrateur d'un district scolaire de Long Island. Ma mère était également institutrice.

Elle enseignait à l'école primaire, en quatrième année, et je suis allé à la même école primaire où elle était enseignante.

Je me faisais donc souvent battre, les autres enfants n'aimaient pas beaucoup ma mère parce qu'elle était très stricte, et je n'aimais pas trop ça.

J'avais très peu d'amis quand j'étais très jeune, à l'école primaire. L'un de mes amis les plus proches était un jeune gars nommé Charlie, qui venait du Brésil. Ses parents avaient déménagé aux États-Unis. Et parce que c'était dans les années 1950 et 1960, quiconque était différent était détesté, craint et évité.

Mais j'aimais vraiment Charlie, lui et moi étions de très bons amis.

Il y avait une brute à l'école qui battait Charlie, nous nous battions en retour avec lui.

Un jour, je lui ai mis un coup de poing très chanceux. La brute s'appelait Frank Boyle et je lui ai cassé le nez. Du sang partout. Il est rentré en courant chez ses parents, Charlie et moi étions plutôt contents.



I was born on Long Island in the state of New York, in 1954. My father was a school principal, and then the administrator of a school district on Long Island. My mother was a school teacher too. She taught elementary school, grade four, and I went to the same elementary school where she was a teacher. So I got beat up a lot, the other kids didn't like my mother that much because she was very strict, and I wasn't very happy with that.

I had very few friends, when I was very young, in elementary school. One of my very closest friends was a young guy named Charlie, who was from

Quand je suis rentré chez moi, une heure plus tard, on a frappé à la porte, c'était le père de Frank Boyle qui venait se plaindre que j'étais le tyran. Mon père lui a dit : « tu sais très bien que ton fils est une brute et que mon fils se défendait, il a juste eu un coup de poing très chanceux, mais ça devrait donner une leçon à ton fils ! ». Frank Boyle ne nous a plus jamais brutalisés.

J'en ai tiré une leçon très précieuse, à savoir qu'il faut être fort et confiant et qu'il faut parfois se battre.

J'ai un frère cadet de quatre ans, qui s'appelle Scott. Je ne sais pas où il est maintenant, nous ne sommes plus en contact. Mes deux parents sont décédés. Ma mère est décédée en 1987, mon père en 2001. Cela fait donc longtemps que je n'ai pas eu de famille proche.

J'ai eu une enfance assez normale, pas une enfance triste ou tragique. J'étais un lecteur très vorace. Je lisais parfois deux ou trois livres par jour, des livres courts, mais de la science-fiction, du fantastique et des mystères. Et si nous allions voir nos oncles et tantes, j'apportais des livres avec moi, je m'asseyais et je lisais.

Et bien sûr, je suis un enfant de la télévision. J'ai toujours aimé la télévision, la structure de la télévision, la cadence de la télévision, la magie de l'image électronique. Cela m'a toujours fasciné, alors quand je suis devenu un artiste vidéo, je ne me battais pas contre la télévision, je voulais simplement créer ma propre télévision, et c'est un peu ce que je fais depuis 40 ans.

J'avais un très bon professeur de sciences sociales au lycée. Chaque jour, on recevait le *New York Times*, et on devait le lire en classe. Puis on écrivait nos impressions sur la façon dont le *New York Times* rapportait les nouvelles. Il ne s'agissait pas tant de savoir quelles étaient les nouvelles que de savoir comment le journal les prenait en charge et décidait de ce qui serait publié en

Brazil, of all places. His parents had moved to the United States. And because it was in the 1950s 1960s, anybody who was different was hated and feared and shunned. But I really liked Charlie, Charlie and I were very good friends. And there was a bully, a school bully who would beat up Charlie and we would fight back. And one day I got in a really lucky punch. The bully's name was Frank Boyle and I broke his nose. Blood everywhere. He went running back to his parents, Charlie and I were rather happy about it. When I went home, an hour or so later, there was a knock at the door, and it was Frank Boyle's father coming to complain that I was a bully. My father said, you know exactly that your son is a bully and my son was defending himself, and just happened to get in a really lucky punch but that should teach your son a lesson! So, Frank Boyle never bullied us again. It taught me a very valuable lesson which is that you have to be strong and confident and, there are times when you have to fight.

I have a younger brother by four years, named Scott. I don't know where he is now, we are out of touch. Both my parents passed away. My mother passed away in 1987, my father passed away in 2001. So, it's been a long time since I had an immediate family.

I had a fairly normal childhood not a sad or tragic childhood. I was a very voracious reader. I would read two or three books a day sometimes, short books, but science fiction and fantasy and mysteries. And if we went to see aunts and uncles, I would bring books with me because I would just sit there and read the books. And of course, I'm a child of television. I have always loved television, the structure of television, the cadence of television, the magic of the electronic image. It's always been something that fascinated me so when I became

première page et à l'intérieur, et comment l'histoire du monde serait racontée au fil des pages. Si on y réfléchit, ma fixation sur la structure narrative, l'histoire du karma, l'histoire de l'humanité, a été très influencée par ça. L'idée qu'il y avait une intelligence derrière l'éditorial du journal était la révélation d'un grand mystère. Je veux dire : comment un journal peut-il exister ?

J'étais enchanté par ce cours, j'étais juste captivé par la lecture du journal tous les jours. Je lis le *New York Times* presque tous les jours, depuis cette époque jusqu'à aujourd'hui, soit 50 ou 60 ans, à cause de cette chronique des événements. Quand quelque chose est d'actualité, c'est en première page, quelques jours plus tard, c'est en page six et quelques jours plus tard, c'est plus profond dans les pages. Et puis les nécrologies, l'idée de marquer le temps par le passage de personnes célèbres, influentes, peut-être pas célèbres, mais importantes, c'est une fixation à nouveau sur les histoires, et la quantification des histoires.

J'ai également eu un professeur d'anglais qui m'a beaucoup influencé — avec qui je suis toujours en contact — qui est à la retraite en Floride. Il m'a encouragé à lire des livres pour adultes, des romans sérieux, de la science-fiction intense, plus intense, et il n'avait pas de jugement du genre « c'est un livre que tu devrais lire » par rapport à « c'est un livre que tu pourrais vouloir lire ». Ses encouragements m'ont permis de me façonner autour des histoires qui m'intéressaient, au lieu de — d'accord — tout le monde lit *Moby Dick*. C'est un livre formidable. Je l'aime vraiment. C'est absolument fascinant. Mais j'étais plus intéressé par *Stranger in a Strange Land* de Robert Heinlein, qui est une histoire similaire sur l'obsession.

J'aime certains grands classiques de la science-fiction comme Isaac Asimov, *Wrinkle in Time*, *Ender's Game*. Je trouve beaucoup de choses dans la science-fiction. Cette idée d'un

a video artist, I was not fighting television, I just wanted to make my own television, which is kind of what I've been doing for 40 years.

I had a very good social studies teacher in high school. Every day we got the *New York Times*, and we were to read it in class. And then we wrote our impression of how the *New York Times* reported the news. So not so much what the news was, but how the newspaper took the news and decided what would go on the front page what would go inside how the story of the world would be told as you turn each page. So, if you think about it, my fixation with story structure, you know, the story of karma, the story of was very influenced by that, this idea that there was an intelligence behind the editorial of the newspaper was the reveal of a big mystery. I mean how does a newspaper happen. I was charmed by this class; I was just captivated by reading the newspaper every day. And I pretty much read *The New York Times* every day, from then till now, like 50 or 60 years, because of that chronicle of events. When something is current, it's on the front page, a few days later, it's on page six and a few days later, it's deeper in the pages, and then obituaries, the idea of marking time by the passage of famous people, influential people, maybe not famous, but important people, is a fixation again about stories, and quantifying stories.

I also had a very influential English teacher, who I am still in touch with, who is retired in Florida. He encouraged me to read: adult books, serious novels, intense, more intense science fiction, and he didn't have a judgment about all this is a book you should read versus here's a book you might want to read. His encouragement allowed me to shape myself around the stories that I wanted to engage with, as opposed to all right everybody reads *Moby Dick*. It's a great book. I really like it. It's



John Sanborn, Teenager

conflit entre la croyance et la façon dont le monde fonctionne réellement : c'est devenu une chose importante pour moi aussi au fil des ans.

J'étais dans un groupe de rock'n'roll au lycée, on était vraiment, vraiment, vraiment mauvais, alors on s'est appelé « PITY » (Dommage). Je jouais de la guitare et je chantais. J'étais un très mauvais guitariste, mais un très bon chanteur. On était tous mineurs, mais on jouait dans les bars et les boîtes de nuit de notre petite ville, on se soulait et on était payés, et il y avait des filles. Alors, pourquoi pas.

J'ai fait du théâtre, j'étais acteur, j'ai joué dans des pièces et des comédies musicales. J'ai fait un peu de sport mais pas tant que ça. J'ai fait partie du journal des étudiants, je trouvais encore une fois fascinant que nous puissions créer notre

absolutely fascinating. But I was more interested in Robert Heinlein's work, like *Stranger in a Strange Land*, which is a story about unfounded obsession. I love some of the great classic science fiction books like Isaac Asimov, *A Wrinkle in Time*, *Ender's Game*. I find in science fiction, a lot. This idea of a conflict between belief and the way the world actually operates: that's been an important thing for me also over the years.

I was in a rock and roll band in high school, we were really, really, really bad so we called ourselves "PITY". I played the guitar and I sang, and I was a really bad guitar player, but a really good singer. And we were all under age but we would play the bars, and the nightclubs in our little

propre vision en utilisant nos propres lentilles sur ce petit microcosme dans lequel nous vivions.

Au lycée, pour la première fois, il y avait des élèves noirs. Et donc le défi c'était, que faire quand vous êtes dans une classe avec des étudiants noirs qui ont été séparés de vous, depuis toujours ? Là d'où je venais, nous n'avions peut-être jamais rencontré d'afro-américains avant, peut-être en avons-nous vu dans la rue, mais sans les connaître. Comment combler telle lacune ?

C'était intéressant de leur parler, de se faire des amis. Il y avait un lieu dans l'école où ils traînaient avec de petites radios portables, et nous écoutions des radios et de la musique noire : James Brown, par exemple, mais entendre James Brown avec des Noirs, c'est une expérience totalement différente et je me souviens avoir pensé : y a-t-il un moyen pour qu'ils me comprennent ou que je les comprenne ? La musique était l'un des moyens par lesquels nous pouvions avoir une conversation vraiment intéressante et importante. Ils aimaient les Beatles. Ils aimaient James Brown. Moi aussi. Il y avait donc beaucoup de choses à dire. La musique a eu une grande influence sur moi. Pas seulement les compositeurs classiques comme Ravel et certains compositeurs impressionnistes, mais aussi le blues, et j'ai commencé à apprendre d'où venait le rock'n'roll, d'où venait Elvis.

Au moment où j'ai découvert Elvis, Elvis était gros et à Las Vegas. Mais j'ai eu l'opportunité de connaître ses débuts et de remonter jusqu'au blues, et d'être capable de sortir et d'acheter des albums de blues grâce à un magasin de disques vraiment progressiste appelé Kropotkin Records. Ils vendaient toutes sortes de choses délirantes, puis ils ont entendu Jimi Hendrix, Frank Zappa, des artistes qui expérimentaient une forme d'art vivante — la musique est une forme d'art vivant parce que la musique est presque entièrement consacrée à elle-même. Elle est

town and get really drunk and get paid, and there were girls. So, why not.

I did drama, I was a performer, I was in plays and musicals, did some sports but not that much, I was on the student newspaper, which again I thought was fascinating that we would put together our own view using our own lenses on this little microcosm that we were living in.

And in high school, for the first time there were black students. And so, the challenge was, what do you do when you're in a class with Black students who have been separated from you, forever. Where I was from, you've probably never met a black person before, maybe you've seen one on the street, but you don't know them. How do you close that gap? It was interesting to talk to these "others", to make friends, and they had a part of the school that they would hang out in, where they would have little portable radios, and we're listening to radios and we're hearing black music on the radio: James Brown, for example, but then hearing James Brown with black people, is a totally different experience and I remember thinking: is there any way that they're going to understand me or I'm going to understand them. Music was one of the ways where we could have a really interesting and important conversation. They loved the Beatles. They loved James Brown. Me too. So, there was a lot to talk about.

Music was a big influence on me. Not only classical composers like Satie and Ravel and the Impressionist classical composers, as well as the blues as I was starting to learn where rock and roll came from, where Elvis came from. By the time I got to Elvis. Elvis was fat, and in Las Vegas, but, but seeing the beginnings of Elvis and then tracing that back to the blues, and being able to

donc très récurrente, elle est auto-référentielle, elle aborde d'autres aspects de la culture et les reformate. Mais au bout du compte, la musique parle de la musique. C'était donc des choses très intéressantes.

Quand j'étais au lycée, j'ai commencé à faire des films. J'avais une caméra Super 8 et j'ai commencé très tôt à faire de faux films d'horreur, de faux films de science-fiction. C'était la caméra de mon père qui nous filmait en vacances. La caméra restait dans une boîte la plupart du temps, alors je l'ai sortie et j'ai appris à l'utiliser. Ensuite, on allait dans un magasin et on leur donnait la pellicule exposée, puis quelques jours plus tard, vous receviez votre pellicule Super 8. J'ai appris à monter, avec un petit Editing Block, à couper la pellicule et à la coller. Et quand, enfant, tu as une image de ce que tu veux faire, c'est une image *altruistiquement* supérieure, et une image de grande dimension. Mais en réalité, je n'ai jamais été cinéaste, parce que ce n'est pas comme ça que les histoires qui m'intéressent peuvent être racontées, parce que la structure du cinéma, même si tu fais du cinéma expérimental, est très rigide.

C'est une grande histoire encore, même le cinéma expérimental ! J'ai étudié tout ça en regardant autant de choses que possible. Ce n'est que lorsque j'étais sur le point de quitter le lycée que j'ai vu les premières œuvres d'art vidéo à la télévision, je ne savais pas ce que c'était à l'époque, mais j'ai vu le *Great American Dream Machine* qui était produite par WNET à New York, et je crois que j'ai vu *A Tribute to John Cage*. Je ne sais pas si j'ai vu exactement l'ensemble ou si j'ai vu un montage, appelé *The medium is the message* de WGBH à Boston. Le fait de voir ces œuvres ne m'a pas marqué, alors je suis allé à l'université.

go out and actually go buy blues albums, because there was a really progressive record store called Kropotkin records. They sold all sorts of wild things and then hearing Jimi Hendrix, hearing Frank Zappa, hearing artists who were experimenting with a living art form - music is a living art form because music is almost entirely about music. So, it's very recursive, it's self-referential. It brings in other aspects of culture and reformats them. But at the end of the day music is about music. So those were all really interesting things.

When I was in high school, I started to make films. I had a Super 8 camera and I started very early to make fake horror movies, fake science fiction movies. It was my father's camera who would shoot us on vacation. The camera was laying in a box for most of the time, so I took it out and I figured out how to use it. Then, you used to go down to a store and you gave them the exposed film and then a few days later, you got your super eight film. I learned how to edit, by having a little Editing Block and cutting the film and gluing it together. And when you have an image as a child of what you want to do, it's a very altruistic superior and, you know, an image of great dimension. But the reality is, I was never going to be a filmmaker, because it's just not the way the stories that I'm interested in can be told, because the structure of cinema, even if you're making experimental cinema is very set. It's a great history again, even experimental cinema! I studied some of this by looking at as much as I possibly could. It wasn't until I was just about ready to leave high school. when I saw early video artworks on television, I didn't know what they were at the time, but I saw the *Great American Dream Machine* which was produced by WNET in New York, and I believe I saw *A Tribute to John Cage*. I'm not sure if I exactly saw the whole thing or I saw a montage,

Mes parents divorçaient et se disputaient, alors personne ne voulait payer pour mon université. L'argent était un gros problème.

Mais il y avait une université à New York, où je voulais aller. Ils m'ont dit : « Viens, on va te donner de l'argent et tu pourras étudier ici ». Je voulais étudier la réalisation de films. Ils n'enseignaient pas vraiment le cinéma, mais je me suis dit que je pourrais suivre des cours d'art, de littérature et d'histoire, j'ai eu un très bon professeur d'histoire qui avait été acteur. Il aimait l'opéra, et je n'avais pas réalisé à l'époque qu'il était gay, et il mélangeait histoire, philosophie et littérature dans son cours. J'étais absolument convaincu que le lien entre ces différentes façons de penser et de s'exprimer n'avait pas besoin d'être aussi réglémenté. Au lycée, on vous enseigne des choses très différentes à des moments très différents, les sciences, les mathématiques, les études sociales, la littérature, l'anglais, mais ici, il disait en quelque sorte que cette philosophie est un peu comme un opéra, cet opéra est un peu comme ce roman, que ce roman contient ces éléments de philosophie.

Je trouvais cela fascinant. Cette fluidité, ce mélange de choses étaient vraiment étonnant. Il a également eu l'occasion de demander à certains d'entre nous d'être ouvriers bénévoles au Metropolitan Opera, j'allais à l'université Fordham dans le Lincoln Center et le Metropolitan Opera était à quatre pas. Il n'y avait que quatre matinées, les mardis et les samedis. Mais on entra et on montrait aux gens leur place, puis on pouvait s'asseoir et regarder l'opéra. J'ai pu voir des opéras incroyables, il y avait des œuvres vraiment magnifiques — c'est le Metropolitan Opera ! — *Salomé* par exemple, je ne me lassais pas de *Salomé*. C'était juste délicieusement coquin et lascif, la palette et le son étaient écrasants. J'ai juste pensé que c'était fantastique.

called *The medium is the message* from WGBH in Boston. Seeing these works did not register with me, so I went off to college.

My parents were divorcing, and they were fighting, so nobody wanted to pay for my college. Money was a big issue. But there was one college in New York City, which is where I wanted to go to school. They said come and we'll give you some money and you can study here. I wanted to study film-making. They didn't really teach film-making, but I figured I could take some art classes, take some literature classes take some history classes, and I had a really good history teacher who had been an actor. He had been an actor and he loved opera, and it didn't occur to me at the time but he was gay, and he blended, history, philosophy and literature in his class. I was absolutely sold about how the connection between these different ways of thinking and expressing didn't have to be quite so regimented. In high school you're taught very separate things at very separate times, science, math, social studies, literature, English, but here, he was kind of saying well this philosophy is a little bit like an opera, this opera is a little bit like this novel, this novel contains these elements of philosophy. And I just thought this was fascinating. So this fluidity, this blend of things was really amazing. He also had the opportunity to have some of us go be ushers for free at the Metropolitan Opera because I was going to Fordham University in Lincoln Center, and the Metropolitan Opera was four steps away. So, it was only four matinees, it was Tuesdays and Saturdays. But you went in and you showed people to their seats and then you could sit and watch the opera. I got to see amazing operas, there were truly magnificent works, it's the Metropolitan Opera, *Salome* for example, I couldn't get enough of *Salome*. It was just deliciously naughty and lurid

Donc, c'est ce que je faisais, j'avais besoin de gagner de l'argent, parce que je n'en avais presque pas. Je ne pouvais pas me payer le métro, qui coûtait 35 cents pour aller du centre-ville, où je vivais, au Lincoln Center. Alors je faisais du vélo tous les jours, de haut en bas et de bas en haut, un excellent exercice, mais très pauvre, très pauvre. Un de mes amis, Bob, travaillait pour réparer les machines Steenbecks de montage à plat, parce qu'elles fonctionnent avec des poulies et des moteurs, et qu'elles étaient toujours en train de griller.

Il m'a dit que l'une des sociétés avec lesquelles il travaillait cherchait un monteur son. Il m'a dit que je pouvais le faire. « Bien sûr que je pouvais le faire », sans avoir la moindre idée de ce dont il s'agissait. Il m'a donc montré comment faire fonctionner la Steenbeck, comment faire fonctionner le *flatbed* et monter les images du film, et le son. Je suis allé passer un entretien, c'était à Long Island City. Le gars qui dirigeait l'entreprise m'a demandé de montrer mon travail. Il m'a donné des bobines de son et des bouts de film. J'étais censé monter quatre morceaux d'un truc qui était deux morceaux de piste optique et deux morceaux de piste magnétique et synchroniser le tout. Je l'ai fait, je n'ai pas cassé la machine, je n'ai pas merdé. Il a dit : « Ok, tu es embauché ». Il m'aimait bien, ce drôle de type.

Je travaillais de cinq heures à minuit, et il me payait ce qui à l'époque semblait être beaucoup d'argent. Il était insomniaque et détestait sa femme, alors il restait tard, buvait du whisky et fumait ces gros cigares. Il ne me dérangeait pas, on discutait, je travaillais, je coupais et je réfléchissais. L'entreprise devait doubler les films français en anglais et les films anglais en français. On avait donc la piste optique anglaise et la piste magnétique française, et on devait déterminer où se trouvaient les points de synchronisation en

and the palette, and the sound was overwhelming. I just thought that was fantastic.

So, I was doing all that, and I needed to make money, because I had almost no money. I couldn't afford the subway, which was 35 cents to go from downtown, where I was living, to Lincoln Center. So I rode a bicycle every day, up and down and up, great exercise, but very poor, very very, very poor. So, a friend of mine, Bob was working to fix Steenbecks - flatbed editing machines, because they work on pulleys and motors, and they were always burning out. So, he told me one of the companies he was dealing with was looking for a sound editor. He told me I could do that and there I was, of course, I could do that, not having any idea what that was all about. So he showed me how to work the Steenbeck, how to work the flat bed and edit film frames, and sound. I went in to get an interview, this was on Long Island City. And the guy who ran the company asked me to show my stuff. He gave me some mag reels of sound, gave me some bits of film. And I was supposed to splice four bits of a thing which was two bits of optical track and two bits of mag track and sync it all up, and I did it, I didn't break the machine, I didn't fuck up. And he said, 'Okay, you're hired'. He kind of liked me - this funny guy.

I was working from five o'clock to midnight, and, and he was paying me what at the time seemed like a lot of money. He was an Insomniac and hated his wife so he would stay late and drink whiskey and smoke these big cigars. He didn't bother me, we would be talking and I'm working away and I'm cutting and rethinking. The company was to dub French films into English and English films into French. So you'd have the English optical track and you'd have the French mag track, and you'd have to figure out where the sync points are by

observant le rythme des acteurs, mais parfois aussi coupe par coupe. Pour une raison quelconque, c'était facile pour moi. J'étais plutôt bon pour faire correspondre le français à ce que nous appelons le *lip-flap* de l'image anglaise, ou l'inverse. Il m'a dit que j'étais plutôt bon et a ajouté : « Je vais ouvrir un bureau à Paris, tu veux bien le diriger pour moi ? Il y aura une femme qui sera le directeur commercial, et tu seras le rédacteur en chef et il y aura peut-être deux autres rédacteurs. Je te trouverai un appartement ». J'ai pensé : « bien sûr, faisons cela », parce que l'école était bien, mais je n'apprenais rien, et je ne savais toujours pas vraiment ce que je voulais faire.

Alors j'ai pris un avion et je suis parti pour la France. L'appartement qu'il m'a trouvé était à Clichy, une toute petite pièce. Le bureau était un peu en dehors de la ville, mais je pouvais y aller à pied. Quand je suis entré dans le bureau le premier jour (j'avais 17 ou 18 ans) — la femme qui dirigeait le bureau devait avoir 35 ou 40 ans, très glamour, une femme française, mariée qui fumait des cigarettes, portait des jupes courtes et des talons hauts — j'ai pensé : « j'ai fait le bon choix ». Je travaillais, je me promenais dans la ville. J'ai adoré vivre et travailler à Paris, une telle histoire et un tel charme, contrairement à moi, qui était un jeune idiot Américain.

Il y a beaucoup d'endroits sympas à Clichy, et bien sûr les boîtes de strip-tease. C'était un quartier agréable et vivant, c'était Paris. J'aimais vraiment cette femme plus âgée et je voulais l'impressionner. J'avais lu dans le *Pariscope* ou dans *Le Monde*, qu'il y avait une grande exposition appelée « Confrontation Art/Vidéo 1974 ». La première exposition d'art vidéo dans un musée européen, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. J'ai trouvé comment obtenir des billets pour le vernissage et j'ai dit à ma femme plus âgée (qui était alors ma petite amie) : « Hey, tu veux venir avec

watching the actors rhythm, but sometimes cut by cut, and for whatever reason, this was easy for me to do and I was pretty good at matching the French to the what we call lip flap of the English picture, or the other way around. He said I was pretty good at this and added 'I'm going to open an office in Paris, do you want to go run it for me? There will be a woman who will be the business manager, you'll just go in and you'll be the supervising editor and maybe they'll be two other editors, and I'll get you an apartment'. I thought, sure, let's do this because school was okay but I wasn't learning anything, and I still didn't really know what I wanted to do. I got on a plane and I flew to France. The apartment he got me was in Clichy, one tiny little room. And the office was slightly outside the city so I could walk. I went into the office the first day (I was 17 or 18), and the woman running the office was probably 35 or 40, very glamorous, a married French woman, smoking cigarettes wearing short skirts and high heels, and I thought "this was exactly the right decision." I worked there, I walked the city and loved being in Paris, such history and charm – unlike me, as I was a dumb young American.

Lots of amusing places in Clichy, and of course the strip shows. It was a lively neighborhood and it was Paris, and I really liked this older woman and I wanted to impress her. So, I had been reading in *Pariscope* or *Le Monde*, about a big show called *Art/Video Confrontation 1974*. The first European museum show of video art - at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris - I found out how to get tickets to the vernissage, and I said to my older woman (who was by then my girlfriend) "hey, you want to come with me to the opening of this museum and she was like, Okay". And she gets all dolled up and we go to the museum, and I'm a punk kid, and I walk in, and it just knocked me out. There were installations, they were screening videos, it

A. R. C. 2

C. N. A. A. V.

ART VIDÉO
CONFRONTATION 1974



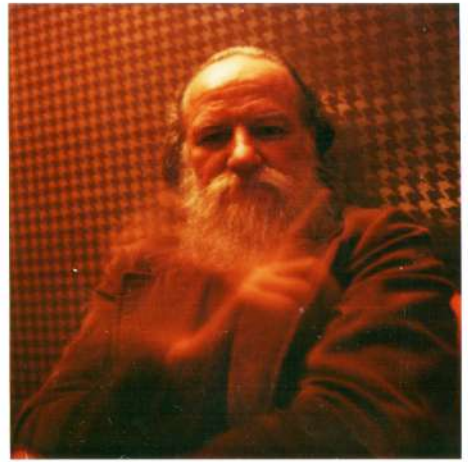
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
Novembre 1974



Viola & Vasulka

moi à l'ouverture de ce musée ». Elle a dit «OK ». Elle s'est mise sur son 31 et nous sommes allés au musée. J'étais un jeune punk, et je fus stupéfait. Il y avait des installations, ils projetaient des vidéos, il y avait tous les grands succès de la première génération d'artistes travaillant avec la vidéo : Paik, Vasulkas, Roland Baladi, Wolf Vostell...

Il y avait Ed Emschwiller, Nam June Paik, et je me disais : « oh mon dieu, c'est oh mon dieu, c'est quoi ça ? ». J'ai rapidement oublié ma femme. On se promenait, mais j'étais complètement concentré sur le spectacle. Alors, je vois ce grand type avec des cheveux bouclés et une grosse moustache de cow-boy, des bottes de cow-boy et je l'entends parler anglais. Je m'approche et lui dis : « Hey, qu'est-ce que c'est ? » et il dit : « c'est de l'art vidéo », ce sont les artistes qui font ça depuis 2, 3, 4, 5 ans. Ce n'est pas du cinéma expérimental, ce n'est pas de la télévision, c'est une toute nouvelle forme d'art. J'avais 18 ans. Et le nom de l'homme était Don Foresta. C'est toujours mon ami.



Emschwiller

was all of the greatest hits of the first generation of artists working with video. Paik, Vasulkas, Roland Baladi, Wolfgang Vostell. I mean, there was Ed Emschwiller, Nam June Paik, and I was just like, oh my god, this is Oh my god, what is this? And I quickly forgot about the woman. I mean we were walking around, but I was just completely focused on the show. And I see this tall guy with curly hair and a big cowboy mustache and cowboy boots and I hear him speaking English and I walk over and I say: 'Hey, what is this?' and he said: 'this is video art', these are the artists who have been doing this for 2, 3, 4, 5 years. It's not experimental film it's not television it's a brand-new art form. And I'm 18 years old. And the man's name was Don Foresta, and he is still my friend. It was just extraordinary. And I saw as much as I could see that night, and I said, "Don, I want to come back – I want to do this". Don, who was the director of the American Cultural Center on the Rue de Dragon in Paris said "sure thing, kid". Don looked like a cowboy but worked



Don Foresta

C'était tout simplement extraordinaire. J'ai vu tout ce que je pouvais voir ce soir-là, et j'ai dit : « Don, je veux revenir, je veux faire ça ». Don, qui était le directeur du Centre culturel américain de la rue du Dragon à Paris, m'a dit « bien sûr, mon garçon ». Don avait l'air d'un cow-boy mais il travaillait pour le gouvernement américain, l'USIA. Il avait fait venir des musiciens, des danseurs et des artistes d'avant-garde pour montrer le meilleur de l'Amérique dans ce petit espace de la rive gauche. Il organisait des soirées à l'ambassade américaine, c'était un type vraiment intéressant. J'ai simplement dit « Je veux faire ça », il a dit « OK, parlons-en ». Je suis donc sorti du musée ce soir-là et, dès que j'en ai eu l'occasion, j'y suis retourné. J'ai commencé à donner un coup de main, j'ai commencé à rencontrer tous les artistes, les critiques et les conservateurs, grâce à Don. J'ai commencé à rencontrer tout le monde. Il m'a dit à un moment donné que cet Américain d'origine coréenne, Nam June Paik, allait venir me rendre



for the United States Government, the USIA, and he had been bringing over avant garde musicians and dancers and artists, to, to show the best of America, at this small space on the left bank. He organized soirees at the American Embassy and he was a really interesting guy and I just said, I want to do this, he said, Okay, let's, let's talk. So I went out of the museum that night and - any opportunity I got i went back in and I started helping out, and I started meeting all the artists, critics and curators – all through Don. I started meeting everybody. And he told me at one point that this Korean American Nam June Paik was going to visit and that I had to meet Paik, and understand what he was doing.

So I watched *Global Groove*, I watched *Suite 212*, I watched *A Tribute to John Cage*. I watched them so many times, that I knew every edit of every one of these works. And I thought, how does Paik do this? Where does this come from? How do you how do you create an experience that's not about

visite, que je devais rencontrer Paik et comprendre ce qu'il faisait...

Alors j'ai regardé *Global Groove*, j'ai regardé *Suite 212*, j'ai regardé *A Tribute to John Cage*. Je les ai regardés tellement de fois, que je connaissais chaque point de montage de chacune de ces œuvres. J'ai pensé, comment Paik fait-il cela ? D'où cela vient-il ? Comment crée-t-on une expérience qui n'a rien à voir avec quoi que ce soit, mais qui est construite à partir de choses ? À partir d'extraits de médias ?

Don et moi sommes devenus de très bons amis, et après quelques mois, Don m'a offert une exposition de sculptures au Centre culturel américain.

En même temps, il m'avait aussi offert l'usage d'un PortaPak noir et blanc à bobine ouverte d'un demi-pouce. Je faisais donc des vidéos, même si je n'avais aucune idée de ce que je faisais. J'avais également sympathisé avec les deux femmes qui avaient organisé l'exposition au musée, Danny Bloch et Suzanne Pagé. Je pense qu'elles me trouvaient mignon, car j'étais le jeune Américain curieux et drôle avec un terrible accent français. Je pense que j'étais un jeune homme séduisant à l'époque, alors elles aimaient traîner avec moi.

Quand j'ai terminé ma première vidéo, je la leur ai montrée et elles m'ont dit : « Allons la montrer en Autriche ou ailleurs ». Nous sommes montés dans une voiture, un après-midi, nous sommes allés en Autriche et nous avons exposé ma vidéo dans une galerie. C'est comme ça que je suis devenu un artiste vidéo.

Puis j'ai fait une exposition de sculptures avec Don et j'ai vendu toutes les pièces. Je suis donc passé d'une petite somme d'argent à plus d'argent que je n'en avais jamais vu dans ma vie, des milliers de dollars, beaucoup, beaucoup d'argent.

J'ai donc arrêté de travailler pour la société de cinéma et j'ai commencé à faire des vidéos

anything but is constructed from things? From media clips?

Don and I got to be very good friends, and after a few months, Don offered me a show of sculptures at the American Cultural Center. And at the same time, he had also offered me the use of black and white half-inch open-reel Porta-Pak. So I was making videotapes, even though I had no idea of what I was doing. I had also become friends with the two women who had organized the museum show, Danny Bloch, and Suzanne Pagé. I think they thought I was cute as I was the curious and funny young American with a terrible French accent. And I think I was an attractive young guy at the time so they liked hanging out with me. When I finished my first video I showed it to them and they said oh let's go show this in Austria or some place. And we got in a car, one afternoon and drove to Austria and put my video on in the gallery or whatever it was. And that's how I became a video artist. Then I did a show of sculpture with Don and I sold every piece. So I went from having an okay amount of money to like having more money than I'd ever seen in my life, 1000s of dollars, lots and lots of money.

So I stopped working for the film company and I just started making video full time. I was having shows in the UK and I was having shows in France. And I was making dumb, dumb stuff, but at the time, the permission that video gave you as an artist was to just turn the camera on anything. So, a small idea of basic structure and integrity to the way that you were viewing things was video art, and whether you were performing or documenting or exploring or doing image processing or feedback, All of it was okay, there was no dogma.

And that was very fun.

So I did that for a while.

John Sanborn



Y C
ARTS
SQUAD

à plein temps. J'avais des expositions au Royaume-Uni et en France. Je faisais des choses stupides, mais à l'époque, la permission que la vidéo donnait en tant qu'artiste était de tourner la caméra sur n'importe quoi. Une petite idée de structure de base et d'intégrité dans la façon de voir les choses, c'était de l'art vidéo et, que vous fassiez de la performance, de la documentation, de l'exploration, du traitement d'image ou du *feedback*, tout était permis, il n'y avait pas de dogme.

C'était très amusant.

Alors j'ai fait ça pendant un moment.

Puis j'ai pensé, à 18 ans environ, que je devrais peut-être retourner à New York et finir mes études. J'adore Paris, mais je devrais peut-être retourner à l'école et obtenir mon diplôme.

Je voulais vraiment aller à NYU, l'université de New York, ils avaient une école de cinéma prestigieuse. Martin Scorsese en est diplômé, Spike Lee en est diplômé. Ils n'étaient pas là à l'époque. Il y avait aussi une sous-section appelée le centre des médias alternatifs, dirigée par George Stoney et Red Burns. George utilisait des vidéos d'un demi-pouce (*open reel*) pour réaliser des documentaires de style très urbain.

J'ai fait ma demande d'inscription, manuscrite, et je l'ai envoyée avec quelques-unes de mes vidéos, en disant : « Je n'ai pas d'argent ». Ils ont dit « C'est bon, nous allons vous payer pour venir ici. Ce que vous faites est vraiment intéressant ». C'était probablement en 1975. Je rentre à New York, au revoir à Paris, aux merveilles que représente la France, je retourne à l'école et je m'inscris à des cours. Je partage un appartement avec des amis du lycée et je vais à NYU. La School of the Art film and Video n'est pas très glamour, mais ils ont des Portapacks d'un demi-pouce. J'en ai eu un, j'ai pu jouer avec, j'ai rencontré George et le directeur de

Then I thought, again I'm 18 or so, maybe I should go back to New York and finish my college education, I love Paris but maybe I should go back to school and get my degree. I really wanted to go to NYU, New York University, they had a prestigious film school. Martin Scorsese is a graduate, Spike Lee is a graduate. They weren't there at the time. They also had a subsection called the alternative media center run by George Stoney and Red Burns, and George was using half-inch open-real video to make kind of very street level very tape style documentaries. I did the application, by hand, and sent it off with a couple of my videos, and said, "I have no money." They said, that's okay. We'll pay you to come here. What you're doing is really interesting. This was probably 1975. And so, I fly back to New York, goodbye to Paris, to the wonders that are France, and so I go back to school and I sign up for classes. I share an apartment with some friends from high school and I go to NYU. The School of the Art film and Video is not all that glamorous, but they have half-inch open-real portapacks. So, I get to have one I get to play with it and I get to meet George and I get to meet the head of the school Haig Manoogian. The film *Raging Bull* is dedicated to Haig – and later on he would fire me. I tell him what I'm doing, and he's nodding his head, not understanding. And I'm going to classes and I'm working in the TV studio, shooting with George; I'm doing the very rudimentary video editing at that time. I'm taking film courses, I'm learning about Eisenstein which really is not much to learn. There is no mystery to the cut, it's as much about intension as it is about content. And then, the head of the school of Film and TV, Haig Manoogian, finds me in the hallway one day and says: 'is this what you're talking about? *The New York Times Sunday*, arts and leisure section had had a huge article about video art, the media revolution, it was a huge thing. There

l'école, Haig Manoogian. Le film *Raging Bull* est dédié à Haig – et plus tard il me vira

Je lui dis ce que je fais, il hoche la tête, sans comprendre. Je vais aux cours et je travaille dans le studio de télévision, je tourne avec George ; je fais le montage vidéo très rudimentaire de l'époque. Je prends des cours de cinéma, j'apprends des choses sur Eisenstein, ce qui n'est vraiment pas grand-chose à apprendre. Il n'y a pas de mystère au montage, il s'agit autant d'intention que de contenu.

Un jour, le directeur de l'école, Haig Manoogian, me trouve dans le couloir et me dit : « C'est de ça que vous parlez ? ». Le *New York Times Sunday*, section arts et loisirs, avait publié un énorme article sur l'art vidéo, la révolution des médias, c'était une chose énorme. Il y avait Nam June, il y avait les Vasulkas... Et j'ai dit : « Oui, je connais tous ces gens, c'est ce que je faisais en Europe ».

Puis il me dit : « Vous pensez que vous pourriez enseigner ce genre de choses ? ». J'ai répondu : « Bien sûr. C'est ce que j'ai fait, je peux montrer l'histoire de l'art vidéo, je peux montrer comment utiliser le Portapack, et d'une manière différente de ce que fait George. Dans le studio de télévision, nous pouvons faire du faux *feedback* vidéo ». Il n'y avait pas de *chroma-key* à l'époque, juste un truc en noir et blanc. Il me dit « Ok, vous êtes embauché ».

Je suis donc allé à l'université de New York pendant un semestre — une demi-année — et j'ai cessé d'être un étudiant pour commencer à enseigner. Ils me donnaient aussi de l'argent pour faire ce que je voulais faire. Je me souviens d'avoir appelé Ed Emschwiller et lui avoir demandé s'il voulait bien venir à mon cours de la NYU, montrer quelques œuvres — je lui ai proposé 500 dollars, je crois que c'était 500 dollars mais en liquide — et Ed a dit : « Oui, bien sûr ». J'ai continué à rencontrer d'autres personnes à New York, je les



was Nam June, there were the Vasulkas... And I said: 'yeah I know all these people, This is what I was doing in Europe'. Then he says: 'do you think you could teach this stuff?' And I said: 'Well, sure. This is what I've been doing, I can show the history of video art, I can show how to use the portapack, and in ways that are different from what George's doing. In the TV studio, we can do video fake feedback '. It wasn't chroma key at the time, just black and white thing. He said okay, 'You're hired'.

So I went to NYU for one semester — half a year — and stopped being a student, and started teaching. And they were also paying me money to do what it is I wanted to do. And I remember, I called Ed Emschwiller and I asked him if he would come to my class at NYU, and show some works

ai fait venir dans ma classe, Paik, Emschwiller, les Vasulkas, Juan Downey, John Riley... J'avais tous ces types, ils étaient tous mes amis, et ils venaient. Les cours étaient populaires, je gagnais plus d'argent. J'ai fait ça pendant environ deux ans, en continuant à faire mes propres trucs.

Et c'est tout : Je n'ai pas eu de diplôme.

Des années et des années plus tard, j'ai obtenu un diplôme honorifique de l'ESEC, à Paris, mais je n'ai pas ressenti le besoin d'étudier, car aucune théorie ne peut remplacer l'énergie que vous avez lorsque vous essayez simplement de faire quelque chose d'intéressant.

Wow

© Propos recueillis et traduis de l'anglais par
Gabriel Soucheyre
- Turbulences Vidéo #112

- I offered him \$200, I think it was \$200 but cash, and Ed said 'Yeah, sure'. So I kept meeting more people in New York, and got them in my class, Paik, I had Emshwiller, the Vasulkas, Juan Downey, Mary Lucier, Joan Logue, John Riley of Global Village fame..., I mean I had all these artists, they were all my friends, and they would come. The classes were popular and so I was making more money. I did this for about two years, still making my own things.

And that was it: I didn't graduate.

Well years later I did get a honorary degree from ESEC, in Paris, but I didn't feel the need to study because there's no theory that can replace that energy that you have when you're just trying to do something interesting,

Wow

© Interview and translation by
Gabriel Soucheyre
- Turbulences Vidéo #112

In the meantime

Dipping my toes

par John Sanborn

Au début, le noir et blanc était tout ce que nous avions et c'était suffisant. Je voulais tout enregistrer, modifier, arrêter le temps, et absorber autant que possible à travers l'objectif et sur la bande ½ pouce, tandis qu'elle tournait autour du tambour et enserrait les têtes vidéo tournantes. Avec peu de moyens de montage - sauf un processus grossier et laborieux permettant de contrôler bien plus de choses - nous devons mettre des choses intéressantes devant la caméra. J'avais survécu à mon retour dans la ville de New York et je trouvais ma voie et ma « voix ».

LE GRAND PLONGEON

C'était en partie dû à mon amitié avec Nam June Paik. Je le vénérerais et il semblait charmé par ma jeunesse et mon humour. Lorsque je suis rentré en ville, j'ai consciencieusement appelé le numéro qu'il avait noté pour moi à Paris - 226-5007. Oui, je m'en souviens après toutes ces années - comment ne pas le faire ?

Paik a immédiatement décroché le téléphone, s'est souvenu de qui j'étais et m'a dit de le

In the beginning, black and white was all we had and it was enough. I wanted to record everything, to alter and stop time, and to absorb as much as possible through the lens and onto the ½ inch tape, as it spun around the drum and kissed the revolving video heads. With little means to edit – save a crude and laborious process teasing control over so much more – we had to put interesting things in front of the camera. I had survived re-entering New York City and was finding my way and my “voice”¹.

1 - https://www.youtube.com/watch?v=nu_0S4IU_R0

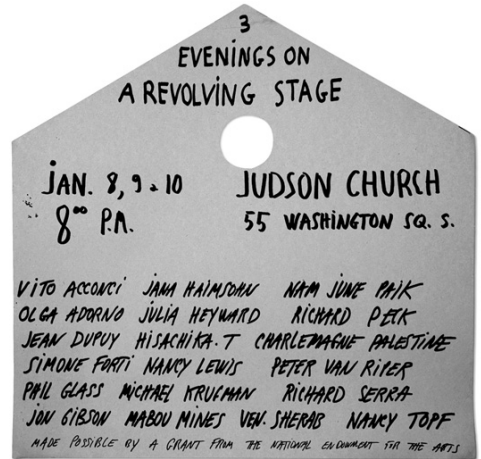


Bill Viola & Nam June Paik

rencontrer à l'angle des rues Mercer et Spring à 5 heures. *Wow*, j'ai pensé - le grand homme a besoin de moi ! Eh bien, oui, il avait besoin de moi pour transporter environ 200 chaises pliantes de son loft au Kitchen Arts Center sur Broome Street. J'ai travaillé dur et il a parlé, me rappelant qu'il était un vieil homme et que j'étais si jeune. En effet. Je n'ai jamais compris à l'époque que c'était sa façon de me dire qu'à son âge, il attendait de moi que je fasse tout le travail difficile.

Nam June m'appelait de temps en temps pour l'aider ou faire quelque chose. J'ai été présenté à Howard Wise, un galeriste et mécène qui aimait Paik et son travail et qui avait créé une société appelée Electronic Arts Intermix pour distribuer des œuvres d'art vidéo. J'ai commencé à créer des œuvres et à les montrer à New York puis Howard m'a invité à rejoindre Intermix, qui distribue mes œuvres jusqu'à aujourd'hui.

Lorsque je me suis présenté avec mon PortaPak, j'ai vu une jeune femme, très frappante,



THE BIG PLUNGE

Part of this was my friendship with Nam June Paik. I revered him and he seemed charmed by my youth and humor. When I returned to the city, I dutifully called the number he wrote down for me in Paris – 226-5007. Yes, I remember it after all these years – how could I not?

Paik immediately picked up the phone, remembered who I was and told me to meet him at the corner of Mercer and Spring streets at 5 o'clock. *Wow*, I thought – the great man needs me! Well, yes, he needed me to carry about 200 folding chairs from his loft to the Kitchen Arts Center on Broome Street. I labored and he talked, reminding me that he was an old man and I was so young. Indeed. I never understood it at the time this was his way of telling me that at his age he expected me to do all the hard work.

I would get calls from Nam June from time to time help him out or do something one of the introductions was to Howard Wise a gallery owner and patron who loved Paik and his work and had



John Sanborn & Kit Fitzgerald

belle, dynamique, intrigante - elle s'appelait Kit Fitzgerald. Je suis tombé amoureux, et peu de temps après, nous sommes devenus amants et partenaires. Avec elle, j'ai créé ce qui est maintenant considéré comme des classiques de l'art vidéo.

Three Evenings on a Revolving Stage (Trois soirées sur une scène tournante), contenait sous forme de capsule tout ce qui était merveilleux dans la scène artistique new-yorkaise des années 1970. C'était mystérieux, c'était intense, et tout le monde voulait être ami avec tout le monde. Il semblait y avoir peu d'ego mais tellement de joie, d'énergie et de dynamisme pour faire de l'art, collectionner de l'art, partager de l'art et passer un bon moment. La performance de Paik au cours de ces soirées s'appelait *One for Violin Solo* - où l'interprète élève un violon au-dessus de sa tête aussi lentement que possible - ce qui prend parfois 20 minutes. Tout d'un coup, l'artiste fait s'effondrer le violon et l'éclate en un million de morceaux, ce que le public adore, applaudissant debout. J'ai rassemblé

started a company called Electronic Arts Intermix to distribute works of video art. I have started to create works and show them in New York and Howard invited me to join intermix and they distribute my work to this day.

When I showed up with my PortaPak I saw a young woman, very striking, beautiful, dynamic, intriguing - her name was Kit Fitzgerald. I fell in love, and soon after we became lovers and partners and with Kit, I created what are now considered classics of video art.

Three Evenings on a Revolving Stage, contained in capsule form everything that was wonderful about the New York arts scene in the 1970s. It was mysterious, it was intense, and everybody wanted to be friends with everybody else. There seem to be little ego but so much joy, energy and a vibrancy for making art, collecting art, sharing art, and having a great time. Paik's performance during these evenings was called *One for Violin Solo* - where the performer raises a violin above their head as slowly as they possibly can - sometimes taking 20 minutes. All of a sudden, the performer brings the violin crashing down and splintering it into a million pieces which the audience loved, cheering and standing and clapping. I collected bits of Paik's broken violins and had Nam June sign each of them and I have them to this day.

While I was at NYU, I made a fake documentary about a fictional, homeless artist. I did it so convincingly that everyone asked where do I find this guy and I had to admit to everybody that in fact it was a hoax. But the idea stuck with me - gritty documentaries about false truths.

As an admirer of tricksters, I loved the artist Marcel Duchamp and after studying him for many

des morceaux des violons brisés de Paik et j'ai demandé à Nam June de signer chacun d'entre eux. Je les conserve encore aujourd'hui.

Lorsque j'étais à l'université de New York, j'ai réalisé un faux documentaire sur un artiste fictif, sans domicile fixe. Je l'ai fait de manière si convaincante que tout le monde m'a demandé où je pouvais trouver ce type et j'ai dû admettre qu'il s'agissait en fait d'un canular. Mais l'idée m'est restée : des documentaires sordides sur de fausses vérités.

Admirateur de filous, j'ai adoré l'artiste Marcel Duchamp et, après l'avoir étudié pendant de nombreuses années, ainsi que sa relation avec John Cage, je me suis demandé s'il était possible que Duchamp ait pu mettre la main sur les premiers équipements vidéo et qu'il ait pu, peut-être, réaliser une partie de l'art vidéo du début.

À l'époque, presque tous les artistes voulaient faire de la vidéo et s'appeler vidéastes, mais j'étais un peu snob. Je pensais que la vidéo offrait des moyens de modifier le temps et l'espace, et pas seulement de documenter ce qui se trouvait dans le studio ou au bout de vos doigts. Je me suis donc interrogé : si Duchamp avait été capable de faire de la vidéo, alors qu'il était l'un des plus grands artistes du XX^e siècle et qu'il avait fait la pire vidéo jamais réalisée ? Cela aurait-il de la valeur ? Je n'ai trouvé aucune preuve qu'il ne l'ait pas fait - alors j'ai décidé de faire ce que j'ai appelé Les dernières vidéos de Marcel Duchamp.

J'ai entrepris un enregistrement retraçant les étapes de la vie de Duchamp à New York. J'ai visité le Marshall Chess Club sur la 13^e rue, je me suis rendu dans l'immeuble où il avait son dernier studio sur la 14^e rue, j'ai interviewé sa veuve, Teeny Duchamp, et j'ai monté le tout en y incluant une interview inédite que Russell Conner a réalisée avec Duchamp à Boston à la fin des années 1960. J'ai prétendu que tout cela était une découverte

years and his relationship with John Cage I thought "is there any way that Duchamp had gotten his hands-on early video equipment and could he have, perhaps, made some of the first video art?"

At the time almost every artist wanted to make video and call themselves a video artist, but I was a bit of a snob. I thought that what video offered were ways to alter time and space not simply document what was in the studio or at the end of your fingertips. So, I thought if Duchamp had been able to make video and as one of the great artists of the 20th Century when you have made the worst video art ever? And would that be valuable? I couldn't find any evidence that he didn't - so I decided to make what I called The Last Videotapes of Marcel Duchamp.

I undertook a recorded retracing of Duchamp's steps of his life in New York. I visited the Marshall Chess Club on 13th Street, I went to the building where he had his last studio on 14th Street, I interviewed his widow, Teeny Duchamp, and I edited it altogether including an unseen interview that Russell Conner did with Duchamp in Boston in the late 1960s. I pretended that the entire thing was a revolutionary discovery and I got The Kitchen to go along with the ruse and advertise it as real videotapes actually made by Marcel Duchamp. I knew what I was doing and I was ready to be exposed.

Well, that did not happen – as we sold out multiple shows with lines going down the block of people clamoring to get it and the gag was that what they were going to see were some of the most boring videos I could make. After each screening the audience burst into applause and I videotaped the entire thing, laughing at the gullibility of the art world.



THE LAST VIDEO TAPES OF MARCEL DUCHAMP

THURSDAY, MARCH 31, 1977, 8:30 P.M.

THE KITCHEN, 484 BROOME ST., N.Y.C.
ASSEMBLED BY JOHN SANBORN

révolutionnaire et j'ai obtenu de The Kitchen, qu'ils acceptent la ruse et qu'ils en fassent la publicité comme s'il s'agissait de véritables vidéos réalisées par Marcel Duchamp. Je savais ce que je faisais et j'étais prêt à être démasqué.

Eh bien, ce n'est pas ce qui s'est passé - nous avons fait salle comble à plusieurs reprises, avec des files d'attente dans tout le quartier, le gag était que ce qu'ils allaient voir était l'une des vidéos les plus ennuyeuses que je pouvais faire. Après chaque projection, le public a éclaté en applaudissements et j'ai tout filmé, riant de la crédulité du monde de l'art.

Je n'ai jamais voulu révéler qu'il s'agissait d'un canular, alors lorsqu'une critique dans *Artforum* a fait l'éloge du travail vidéo de Duchamp, de la qualité de son regard, de sa compréhension du médium, *bla bla bla*, j'ai pensé que c'était parfait ! Cela prouve que la vidéo est encore une quantité négligée et incomprise et que je suis la bonne personne pour l'exploiter. Malheureusement, quelqu'un à The Kitchen a parlé du canular à Louise Bourgeois, qui m'a dénoncé en me traitant de toutes sortes de noms méchants ; *Artforum* a renié sa critique et le *New York Times* a écrit que j'étais quelqu'un de très, très mauvais - ce qui m'a rendu très heureux.

Peu de temps après, une avancée - nous avions la couleur dans nos mains. NTSC ! - nous l'appelions « jamais la même couleur ». Le support d'enregistrement était rudimentaire, les caméras n'étaient pas sophistiquées - mais il y avait soudain plus de moyens de transformer ce que je voyais en ce dont je rêvais. Avec Kit, j'ai réalisé une œuvre intitulée *Liquids in primary colors* (Liquides en couleurs primaires), une œuvre sur l'échelle, les jouets, la couleur et, oui, les liquides. Nous avons également eu l'occasion de faire passer les enregistrements sur cassette de ¾ de pouce à une bande 2" Quad Scan, en utilisant le timecode



I never wanted to reveal the fact that this was a hoax, and so when a review in *Artforum* praised the video work of Duchamp, the quality of his eye his understanding of the medium *blah blah blah* - I thought this is perfect! As it proves my point that video is still a desne and misunderstood quantity and I am the right person to be able to exploit it. Unfortunately, somebody at The Kitchen told Louise Bourgeois about the hoax and she exposed me calling me sorts of nasty names; and *Artforum* repudiated their review and the *New York Times* wrote that I was a very, very bad man - which made me very happy.

Soon thereafter a breakthrough - we had color in our hands. NTSC! - we called it never the same color. The recording medium was crude, the cameras were unsophisticated - but suddenly there were more ways to transform what I saw into what I dreamt. With Kit I made a work called *liquids in primary colors* that was a work about scale, toys,



Entropy & Order

SMPTÉ et un contrôleur pour pouvoir faire des montages à l'image près.

Des images uniques à ma disposition ! Je suis un roi de la vidéo ! À Syracuse, dans l'État de New York, nous avons monté une exposition intitulée *Interpolation*, composée d'une série d'œuvres montées rapidement, dont *Entropy and Order*¹, qui a établi une norme pour contrôler le temps par un montage précis. Rapides et musicales, ces œuvres sont des études sur la mémoire et l'impulsion, et montrent la puissance de ce que la vidéo peut communiquer avec de coupes simples. Des juxtapositions entre des moments du quotidien et des compositions qui, dans l'esprit

color, and yes, liquids. We also had a chance to bump the ¾ inch cassette recordings to 2" Quad Scan tape, using SMPTÉ timecode and a controller so we could do frame accurate edits.

Single frames at my command! I am a video KING! Up in Syracuse NY we assembled a show called *Interpolation* comprised of a series of quickly edited works, including *Entropy and Order*², which set a standard for controlling time though frame accurate montage. Fast and musical, they were studies in memory and impulse, and showed the power of what video could communicate with just cuts. Juxtapositions between everyday moments and compositions that, in the spirit of the

1- <https://www.youtube.com/watch?v=vRYsGG3S49Q>

2- <https://www.youtube.com/watch?v=vRYsGG3S49Q>



David Loxton

des philosophies de John Cage, sondaient les barrières entre l'image et le son.

Paik m'a également présenté à David Loxton, le directeur du laboratoire de télévision de WNET, la chaîne de télévision publique de New York. David a vu mon travail et m'a invité à poser ma candidature pour devenir un artiste en résidence au TV Lab, et j'ai été invité à m'y joindre.

Le TV Lab a été créé par Nam June et Howard Klein, de la Fondation Rockefeller, qui ont pensé que c'était une excellente idée de construire un bac à sable pour les artistes vidéo, un endroit avec une doléance, avec de l'argent réel et en utilisant du vrai matériel de télévision. La première œuvre que nous avons réalisée au TV Lab était *Exchange in Three Parts*² qui, d'une certaine manière, devait beaucoup au TV Garden de Nam June.

L'œuvre fut terminée, les gens l'aimaient et, surtout, elle était diffusée à la télévision. Le fait d'obtenir une critique très positive dans le *New York Times* et d'être mentionné dans *TV Guide* a

philosophies of John Cage, probed the barriers between image and sound.

Another of Paik's introductions was to David Loxton, the director of the Television Laboratory at WNET, the public television channel in New York City. David saw by work and invited me to apply to be an artist in residence at the TV Lab and I was invited to join.

The TV lab was started by Nam June and Howard Klein of the Rockefeller Foundation who thought it was a great idea to build a sandbox for video artists, a place with a complaint, with real money using real television equipment. The first work we did at the TV Lab was *Exchange in Three Parts*³ which in some ways owed a great deal to Nam June's TV Garden.

The work was finished, people loved it and most important of all - it was broadcast on television. Getting a very positive review in the *New York Times* and being mentioned in *TV Guide* showed my mother that I was successful. And what she previously did not understand suddenly she embraced. Television was never my enemy, and I was happy to coexist with traditional broadcasting content. I did not want to KILL television, I wanted to MAKE television – my own way.

In 1980 the Winter Olympics were being held at Lake Placid New York, and a series of video artists, myself included, were invited to be artists in residence at this historic event. Organized by curator John Hanhardt and funded by the New York State Council on the Arts, having video art be the representative art form for the United States at this international event was huge watershed.

2- <https://www.youtube.com/watch?v=IntKnDUy7yw>

3- <https://www.youtube.com/watch?v=IntKnDUy7yw>



Exchange in three parts

montré à ma mère que j'avais réussi. Ce qu'elle ne comprenait pas auparavant, elle l'a soudainement adopté. La télévision n'a jamais été mon ennemie, j'étais heureux de coexister avec le contenu de la diffusion traditionnelle. Je ne voulais pas tuer la télévision, je voulais FAIRE de la télévision - à ma façon.

En 1980, les Jeux olympiques d'hiver se déroulaient à Lake Placid, dans l'État de New York, et une série d'artistes vidéo, dont moi-même, ont été invités à être artistes en résidence lors de cet événement historique. Organisé par le conservateur John Hanhardt et financé par le Conseil des arts de l'État de New York, le fait que l'art vidéo soit la forme d'art représentative des États-Unis lors de cet événement international a constitué un énorme tournant.

Pendant les deux semaines qui ont précédé, les jeux, Kit et moi avons tourné des vidéos pour une série d'œuvres que nous avons appelées

For two weeks before the games Kit and I shot video for a series of works we'd call *Olympic Fragments*⁴, and since we could get really close, we got unusual angles working directly with the athletes to "frame" their actions. We brought the material back to New York to edit to then present at the Olympics and to also be broadcast on television, which of course was a justification about video art being an alternative way of seeing sports.

We were using the most sophisticated video camera available on the market at the time - an Ikegami camera with a Zeiss lens that Nam June had insisted the Rockefeller Foundation fund me to purchase, and of course they did - and edited using the first CMX frame accurate computer editing system. This opened another door for me in terms of translating and transforming the world

4- <https://www.youtube.com/watch?v=cwq1ziYh0I>



Paik & Bonomo

*Olympic Fragments*³, et comme nous pouvions nous approcher de très près, nous avons obtenu des angles inhabituels en travaillant directement avec les athlètes pour « cadrer » leurs actions. Nous avons ramené le matériel à New York pour le monter afin de le présenter aux Jeux olympiques et de le diffuser à la télévision, ce qui, bien sûr, justifiait que l'art vidéo soit une autre façon de voir le sport.

Nous utilisons la caméra vidéo la plus sophistiquée disponible sur le marché à l'époque - une caméra Ikegami avec un objectif Zeiss, que Nam June avait insisté pour que la Fondation Rockefeller me finance, ce qu'elle a fait bien sûr, nous faisons le montage à l'aide du premier système de montage informatique CMX à précision d'image. Cela m'a ouvert une autre porte en termes de traduction et de transformation du monde devant mes yeux en une vision de ce que j'aimerais que le monde soit au lieu de ce que je dois accepter.

Nous sommes retournés à Lake Placid pour les Jeux olympiques, et avons enregistré davantage pendant les événements. Un jour, à un tournant de la piste de bobsleigh, j'ai rencontré l'un des producteurs d'ABC Sports, qui diffusait les jeux dans le monde entier. Nous avons discuté et il m'a demandé ce que je faisais avec une caméra



In the olympic's rink

in front of my eyes into a vision of what I'd like the world to be instead of what I must accept.

We returned to Lake Placid for the Olympics, and recorded more during the actual events. One day at a turn in the bobsled run, I ran into one of the producers for ABC Sports, who were broadcasting the games world-wide. We talked and he asked what I was doing with such a fancy camera and I showed him what I was doing - as explaining it didn't make any sense and he said "hey, could I buy some of this and include them in my broadcasts?" and I said sure and quoted a ridiculous amount of money to which he said great and wrote me a check. He also asked if I would work with his camera people and his editors to show them how I was doing what I was doing and he paid for that as well.

3- <https://www.youtube.com/watch?v=cwq1iziYh0I>



John Sanborn & Kit Fitzgerald at Olympic's games

aussi sophistiquée. Je lui ai montré ce que je faisais - en lui expliquant, je me rendais compte que cela n'avait aucun sens pour lui - et il m'a dit : « Hé, je pourrais acheter quelques images et les inclure dans mes émissions ? ». J'ai dit bien sûr et j'ai proposé une somme d'argent ridicule, à laquelle il a répondu super et m'a fait un chèque. Il m'a également demandé de travailler avec ses caméramans et ses monteurs pour leur montrer comment je procédais et il a également payé pour cela.

Je me suis dit alors qu'être vidéaste n'était pas si mal. J'avais les compétences et la technologie pour créer des œuvres, les faire diffuser à la télévision et gagner de l'argent - tout cela en même temps. J'étais loin de me douter que le fait de chevaucher les mondes du divertissement et de l'art - bien que très excitant et semblant être mon avenir - allait m'attirer de gros ennuis.

À la même époque, John Hanhardt, du Whitney Museum, m'a invité à créer une installation en utilisant le concept de base de la vidéo *Order*. En utilisant des sons de tous les jours produits par des actions quotidiennes, comme frapper des mains, claquer des doigts, faire claquer deux morceaux de bois ensemble ou faire tinter un marteau et un ciseau, je pouvais créer une symphonie. J'ai appelé l'œuvre qui en a résulté *resound*⁴, elle a été présentée dans un système de huit canaux au Whitney avec des critiques positives et ce que je considérais à l'époque comme une réponse forte. Comparé au public que je pouvais attirer lorsque j'ai diffusé pour travailler à la télévision, cela semblait pitoyable.

Mais j'aime utiliser à la fois le temps et l'espace physique pour créer des œuvres qui provoquent un sentiment ou offrent un court voyage dans l'imagination. Une autre installation, cette fois très spécifique au site, s'appelait *Spectator*.

So, I thought, being a video artist is not half bad. I had skills and the technology to make work, have it broadcast on television and make money – all at the same time. Little did I realize that straddling the worlds of entertainment and art - while very exciting and seemed to be my future - was going to get me into big trouble.

Around the same time John Hanhardt from the Whitney Museum invited me to create an installation using the basic concept behind the short video *Order*. Using every day sounds made from everyday actions, like clapping your hands, snapping your fingers, slamming two pieces of wood together or clanging a hammer and chisel - I could create a symphony. I called the resulting work *resound*⁵ and it showed in an eight-channel version at the Whitney with positive reviews and what I considered that the time a strong response. What compared to the audience I could draw when I broadcast to work on television it seemed pitiful.

But I like using both time and physical space to create works that provoked a feeling or offered some short journey to the imagination. Another installed work this time very site-specific was called *spectator*. I proposed it to The Kitchen and as I described it - it was a combination of both *while you're risen* and a grossed story using a fixed camera in a space with one wall of the four being replaced by a giant video screen, I first recorded two actors playing out a domestic trauma in this space.

The exhibition space was dressed like a living room with a couch, table, chairs, a TV set, some lamps and a plant. When the recording was played back through the projected video wall it was like looking into a mirror. You could see the room you

4- <https://www.youtube.com/watch?v=d1hHZOeG8BE>

5- <https://www.youtube.com/watch?v=d1hHZOeG8BE>





Spectator

Je l'ai proposée à The Kitchen et comme je l'ai décrite - c'était une combinaison de *while you're risen* (pendant que tu es debout) et d'une histoire grossière utilisant une caméra fixe dans un espace dont l'un des quatre murs a été remplacé par un écran vidéo géant, j'ai d'abord enregistré des acteurs jouant un traumatisme domestique dans cet espace.

L'espace d'exposition était habillé comme un salon avec un canapé, une table, des chaises, un téléviseur, quelques lampes et une plante. Lorsque l'enregistrement était lu à travers le mur vidéo projeté, c'était comme regarder dans un miroir. On pouvait voir la pièce dans laquelle on se trouvait - et on voyait les deux interprètes en train d'accomplir

we're in - and you see the two performers going through their domestic rituals. The recorded material and the live camera were the same fixed in place device, so that the performers and you were occupying the same space and appeared as semitransparent ghosts. The feeling was very unsettling - you were actually in the space with the performers, although you were live and they were not. You could move around his they moved around, you could sit next to them, because the furniture had not moved. This transposition of time and space was a superimposition of one kind of ritual (the domestic constructs of lived lives) with another kind of ritual (the observation of art) and it was very compelling.



The Kitchen Crew

leurs rituels domestiques. Le matériel enregistré et la caméra en direct étaient le même dispositif fixe en place, de sorte que les performeurs et vous occupiez le même espace et apparaissiez comme des fantômes semi-transparents. La sensation était très troublante - vous étiez en fait dans l'espace avec les interprètes, bien que vous soyez en direct et eux non. Vous pouviez vous déplacer comme ils se déplaçaient, vous pouviez vous asseoir à côté d'eux, car le mobilier n'avait pas bougé. Cette transposition du temps et de l'espace était une superposition d'un type de rituel (les constructions domestiques des vies vécues) avec un autre type de rituel (l'observation de l'art), c'était très fascinant.

Lors des avant-premières, les gens ont ri, se sont sentis très mal à l'aise et m'ont dit que le concept fonctionnait ! Cependant, le matin de

In previews people laughed, got really uncomfortable and told me the concept worked! However, the morning of the opening of the show, after a great deal of preview press had appeared, I got a call from the Kitchen saying that there'd been a break-in and the camera had been stolen. This of course meant that the entire work was stolen because without the fixed-in-place LIVE camera to be mixed with the previous recording; there was no installation! With great urgency, I bought a new camera, brought the actors back into the space and we repeated the process – all in about 8 hours. The show opened on time, to great acclaim and with an audience that was delighted to be ghosted into a sitcom.

l'ouverture du spectacle, après qu'une grande partie de la presse d'avant-première soit parue, j'ai reçu un appel de la Kitchen disant qu'il y avait eu une effraction et que la caméra avait été volée. Cela signifiait bien sûr que toute l'œuvre avait été volée, car sans la caméra LIVE fixée en place pour être mélangée à l'enregistrement précédent, il n'y avait pas d'installation ! Dans l'urgence, j'ai acheté une nouvelle caméra, j'ai ramené les acteurs dans l'espace et nous avons répété le processus - le tout en 8 heures environ. Le spectacle a été inauguré à l'heure, sous les acclamations du public, qui était ravi d'être plongé dans une sitcom.

MUSIQUE ET VIDEO

Au lycée, je faisais partie d'un groupe de rock (comme tout le monde) mais j'étais un musicien absolument nul. Cependant, j'ai toujours été fasciné par le pouvoir de la musique : la magie de la musique et la capacité de la musique à s'infiltrer dans votre ADN de sorte qu'on se promène avec la musique dans l'esprit et le corps. Vers les années 1980, nous avons eu MTV et Warner Bros. Records m'a demandé si j'étais intéressé par la réalisation de vidéos musicales. Jo Bergman, la première responsable des vidéos musicales, a beaucoup aimé mon travail et m'a demandé si j'envisageais de créer une pièce. Elle s'est excusée de n'avoir que 70 000 dollars à dépenser. C'était plus d'argent que ce que j'avais reçu jusque-là en subventions et en aides pour réaliser des œuvres d'art. J'ai donc répondu que j'adorerais réaliser un clip vidéo et elle m'a mis en contact avec un groupe appelé King Crimson. Avec un peu de chance, j'ai réalisé un clip qui ressemblait à la fois à de l'art et à MTV⁵.

Bien sûr, j'ai merdé. Sans m'en rendre compte, j'avais franchi une ligne. Je n'ai pas tenu compte de la rupture totale entre l'art et le commerce.

MUSIC and VIDEO

In high school I was in a rock band (as everybody was) but I was an absolutely terrible musician however I've always been fascinated by the power of music Magic of music and music's ability to seep into your DNA so that you would walk around with the music inside your mind and your body. Nearly 1980s brought us MTV and I was asked by Warner Bros. records if I beat interested in making music videos. Jo Bergman was the first executive in charge of music videos liked my work very much and she asked if I would consider creating a work and she apologized that she had only \$70,000 to spend. Well, that was more money than I had received so far in grants and support to make artworks. So, I said of course I'd LOVE to make a music video and she put me in touch with a group called King Crimson, and with some luck, made a clip that felt like both art and MTV⁶.

Of course, I fucked up. Without realizing it I had crossed a line. I was heedless of the outright WAR between art and commerce. Silly me. I thought that creation was creation and that talent and skill enough to made a video that was successfully played on MTV AND make works for museums was a good thing. Artist all screamed I had SOLD OUT and the commercial ventures all asked me "don't get too arty" when I worked on a music/video or commercial. I never saw the problems they did, and for many, many years I continued to have a triple trouble career. I made works for television, works for MTV⁷ and works for museums and galleries.

During this time, I wanted to challenge the usual tropes and clichés of how music and visuals go

6 - <https://www.youtube.com/watch?v=S1wI34UWWJU>

7 - <https://www.youtube.com/watch?v=yH4d71l6nzk>

5 - <https://www.youtube.com/watch?v=S1wI34UWWJU>



Filming King Crimson

J'étais stupide. Je pensais que la création était la création et que le fait d'avoir suffisamment de talent et de compétences pour réaliser une vidéo qui a été diffusée avec succès sur MTV *ET* réaliser des œuvres pour des musées était une bonne chose. Les artistes criaient tous que je m'étais vendu et les entreprises commerciales me demandaient toutes de ne pas être trop artiste lorsque je travaillais sur une musique, une vidéo ou une publicité. Je n'ai jamais vu les problèmes qu'ils ont rencontrés, et pendant de très nombreuses années, j'ai continué à mener une carrière à triple problème. J'ai réalisé des œuvres pour la télévision, des œuvres pour MTV⁶ et des œuvres pour des musées et des galeries.

Pendant cette période, j'ai voulu défier les tropes et les clichés habituels sur la façon dont la musique et les images vont ensemble. Au lieu

together. Instead of mimicking sound reproduction I wanted to focus on the fact that a performers' creation of sound could be documented on camera, while the edits of the video becomes the method by which the music is composed making it a circumstance where the abstracted power of music finally has a inextricably linked visual compliment. Part of my fixation with music was asked part of my fixation with music extended into musical structures and the social structures of music, particularly the idea of records, singles and what music can do collectively. Some of this led to the creation by myself, Kit Fitzgerald and Peter Gordon, of a video and music label called Antarctica.

Our idea was to create music and videos together - collaborations between composers and visual artists that would have the same power in the

6- <https://www.youtube.com/watch?v=yH4d71l6nzk>

d'imiter la reproduction du son, j'ai voulu me concentrer sur le fait que la création du son par un interprète pouvait être documentée par une caméra, tandis que le montage de la vidéo devient la méthode par laquelle la musique est composée, faisant de cette circonstance une situation où le pouvoir abstrait de la musique a finalement un complément visuel inextricablement lié. Une partie de mon obsession pour la musique s'est étendue aux structures musicales et aux structures sociales de la musique, en particulier l'idée de disques, de singles et de ce que la musique peut faire collectivement. Une partie de cette réflexion a abouti à la création par moi-même, Kit Fitzgerald et Peter Gordon, d'un label vidéo et musical appelé Antarctica.

Notre idée était de créer de la musique et des vidéos ensemble - des collaborations entre compositeurs et artistes visuels qui auraient le même pouvoir sur le marché et auprès des consommateurs que la musique pop traditionnelle, lorsque la musique était faite en premier et que les visuels étaient appliqués après. Ce concept se nommait *Ear to the Ground*⁷, avec David Van Teighem - dans le rôle d'un homme qui joue la ville de New York en utilisant deux baguettes. Ce travail a été tourné à peu de frais le dimanche après-midi, avec du son enregistré sur place et non traité, puis monté au cours de deux après-midi dans mon loft à Manhattan.

Ear to the Ground est probablement l'œuvre la plus populaire que j'aie créée, car elle a été exposée en permanence dans le monde entier, a été collectionnée par les principales institutions culturelles du monde entier, y compris le Musée d'art moderne, le Centre de la poupée et la Tate à Londres, et a été imitée des dizaines et des dizaines de fois. On me dit souvent en voyageant « oh oui *Ear to the Ground* - j'ai vu en tant qu'étudiant » -

marketplace and with consumers that traditional pop music had when the music was made first and the visuals were applied afterwards executed this concept was called *Ear to the Ground*⁸, starring David Van Teighem - as a man who plays the city of New York City using two mallets. This work was shot very cheaply on the Sunday afternoon with sound recorded on-site and unprocessed and edited over the course of two afternoons in my loft in Manhattan.

Ear to the Ground is probably the globally popular work I've created, as it shown continuously around the world, has been collected by major cultural institutions around the world including the Museum of modern art, the puppy center and Tate in London, and has been imitated dozens and dozens of times. I am often told when traveling "oh yes *Ear to the Ground* - I saw as a student" - I always wonder if I made any money off of that kind of universal influence.

The reason the work is so powerful is that it transcends every one of the usual ways that pictures and sound are assembled in collaborative contrast. The fact that the sound making happens on camera and the composition has been created through video editing liberates the work from causality - one event triggering another - as both actions happen simultaneously, and the freedom that comes from that level of abstraction gives the work a joy and a lightness.

Ear to the Ground delights everyone who sees it.

Out of the blue, in early 1980, I was approached by a club promoter name Jim Fouratt who was known for creating very chic hip and funky places to go drink do drugs and get laid. These

7- https://www.youtube.com/watch?v=J_EUttqvUqQ

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



Rick James



Anderson, Gordon & Van Tieghem



Antarctica, Music & Video Label



Ear to the Ground, David Van Tieghem

je me demande toujours si j'ai gagné de l'argent grâce à ce genre d'influence universelle.

La raison pour laquelle l'œuvre est si puissante est qu'elle transcende toutes les façons habituelles dont les images et le son sont assemblés dans un contraste de collaboration. Le fait que le son soit produit par la caméra et que la composition ait été créée par le biais d'un montage vidéo libère l'œuvre de la causalité - un événement en déclenchant un autre - puisque les deux actions se produisent simultanément. La liberté qui découle de ce niveau d'abstraction donne à l'œuvre une joie et une légèreté.

Ear to the Ground ravit tous ceux qui le voient.

Au début des années 1980, j'ai été contacté par un promoteur de clubs du nom de Jim Fouratt, connu pour avoir créé des endroits très chics, branchés et funky où l'on pouvait aller boire, se droguer et s'envoyer en l'air. Ces boîtes de nuit étaient légendaires et la clientèle qu'elles attiraient n'était pas liée à des artistes ou des animateurs, mais à un mélange de toutes sortes de personnalités. Jim m'a demandé de créer un salon vidéo au troisième étage du nouveau club qu'il appelait Danceteria.

L'idée était que les gens viennent dans ce salon après avoir dansé et bu et regardent des œuvres d'art, des œuvres vidéo qui ont été montées par des VJ. J'ai dit oui, l'argent était donné en liquide, vous veniez au club, vous montriez votre travail et vous étiez payé.

J'ai acheté une collection d'œuvres vidéo, rassemblé une série de films non protégés par le droit d'auteur et installé une cabine vidéo sophistiquée, engagé quelques jeunes artistes vidéo et, pendant environ trois ans, j'ai dirigé l'un des endroits les plus branchés de New York. Les Rolling Stones, Peter Gabriel, King Crimson, les Thompson Twins, Madonna - tous ceux qui étaient « quelqu'un » se sont présentés au salon vidéo

nightclubs were legendary and the clientele they attracted we're not bound by being either artists or entertainers they were a mix of all kinds of personalities. Jim asked if I would create a video lounge on the third floor of the new club, he was calling Danceteria.

The idea was that people would come up to this lounge after dancing and drinking and watch works of art watch video works that were VJ video jockeyed I said yes the money was paid in cash you coming to the club show their work and get paid.

I bought a collection of video works, collected a series of noncopyrighted films and set up a sophisticated video booth, hired some younger video artists and for about three years ran one of the hottest places in New York City. The Rolling Stones, Peter Gabriel, King Crimson, the Thompson Twins, Madonna - everybody who was anybody showed up at the video lounge and asked me to play their videos and stare and stared with mouths open as the works of Nam June Paik, Ed Emshwiller, Juan Downey, and others played on 24 huge TV sets scattered around what looked like an orgy room. Those were the days.

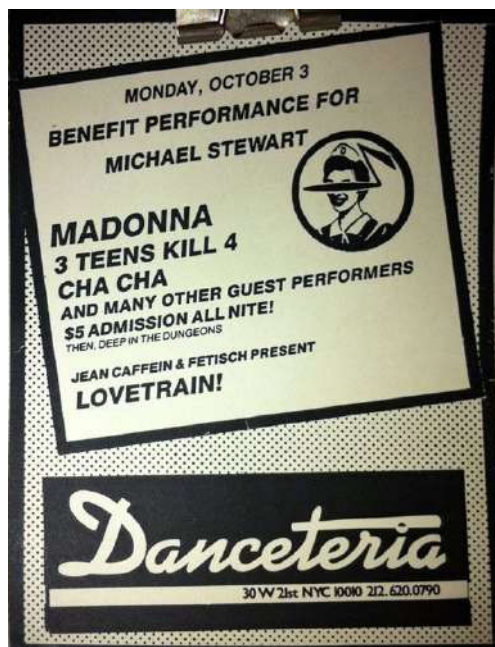
Antarctica put out its first LP, and its first series of videos and no one knew what to make of our experiment. However, the Kitchen and the Whitney Museum showed the works and one day I got a call from Carlotta Schoolman been who was the video director of the kitchen and she asked me if I'd heard of Robert Ashley. Yes, I heard of Ashley who had been creating video works that he called operas for television including one called *Music with the Roots in the Aether*. I appreciated that work but I didn't think it was an Opera for television.



Jim Fouratt & Jackie Rudin

et m'ont demandé de passer leurs vidéos et de les regarder, bouche bée, tandis que les œuvres de Nam June Paik, Ed Emshwiller, Juan Downey et d'autres passaient sur 24 énormes téléviseurs dispersés dans ce qui ressemblait à une salle d'orgie. C'était le bon temps.

Antarctica a sorti son premier disque et sa première série de vidéos. Personne ne savait quoi faire de notre expérience. Cependant, The Kitchen et le Whitney Museum ont montré les œuvres et un jour, j'ai reçu un appel de Carlotta Schoolman qui était la directrice vidéo de The Kitchen, elle m'a demandé si j'avais entendu parler de Robert Ashley. Oui, j'avais entendu parler d'Ashley qui avait créé des œuvres vidéo qu'il appelait des opéras pour la télévision, dont une intitulée *Music with the Roots in the Aether*. J'ai apprécié ce travail





Robert Ashley

mais je ne pensais pas qu'il s'agissait d'un opéra pour la télévision.

Dans mon esprit, un opéra pour la télévision extraierait les composants de base de l'opéra et de la télévision et trouverait un moyen de les combiner afin qu'ils agissent comme des catalyseurs pour la transformation de l'autre, assurant que l'œuvre ne pourrait jamais être présentée en direct, que sans les essences de la télévision il n'y aurait pas d'opéra et que sans les parfums de l'opéra, il n'y aurait pas de télévision.

Carlotta m'a demandé si je voulais venir écouter en avant-première le nouvel opéra pour la télévision que Bob était en train de composer, j'ai répondu que j'en serais ravi.

Lorsque je suis allé à l'avant-première, le titre avait changé pour devenir *Perfect Lives (Private Parts)* et Bob et Blue Gene Tyranny allaient interpréter le premier et le dernier des sept épisodes proposés pour cet opéra pour la télévision. Je me souviens m'être allongé dans un fauteuil très confortable



Robert Ashley & Gene Tyranny

In my mind, an opera for television would extract the basic components of both opera and television and find a way to recombine them so that they would act as catalysts for each other's transformation, assuring that the work could never be presented live, that without the essences of television there would be no opera and without the fragrances of opera, there be no television.

Carlotta asked if I wanted to come to listen to a preview of the new opera for television that Bob was composing and I said, sure I'd love to.

By the time I went to the preview the title had changed to *Perfect Lives (Private Parts)* and Bob and Blue Gene Tyranny were going to perform the first and last of seven episodes proposed for this opera for television. I remember laying back in a very comfy chair, and being absolutely transported buy Blue Gene's piano playing and the soft, mysterious and evocative voice of Bob Ashley as



John Sanborn & Robert Ashley

et avoir été absolument transporté par le jeu de piano de Blue Gene et la voix douce, mystérieuse et évocatrice de Bob Ashley alors qu'il m'emmenait en voyage dans le Midwest pour écouter l'histoire de deux artistes de salon qui tentent de commettre le crime parfait, c'est-à-dire de faire de l'art.

Alors que j'étais allongé là à écouter, mon esprit a explosé - j'ai vu en flashes et en éclats, exactement ce à quoi cet opéra pour la télévision devrait ressembler. J'ai fini par écrire une très longue lettre, à la main, à Bob et Carlotta, décrivant ce que j'imaginai et comment nous allions le réaliser, et après l'avoir envoyée à The Kitchen, j'ai reçu un appel téléphonique me disant « OK, vous êtes dans le groupe ». Nous étions sur le point de créer le premier Opéra pour la télévision.

Robert Ashley était l'un de mes mentors, il a eu une grande influence sur mon processus créatif, et il ne se passe pas un jour sans que je pense à lui.

he took me on a journey to the Midwest to hear the story of two lounge performers trying to pull off the perfect crime – which is to say – make art.

As I lay there listening my mind exploded – I saw in flashes and splashes, exactly what this opera for television should look like and feel like. I ended up writing a very long letter, by hand, to Bob and Carlotta describing what I envisioned and how we'd make that happen, and after sending it to The Kitchen, I got a phone call saying “okay you're in the band”. We were on our way to create the first Opera for Television.

Robert Ashley was one of my mentors, had a great influence on my creative process, and the day does not go by when I don't think of him. Bob would dig himself SO deeply into his work that almost nothing mattered – let alone the reaction

Bob se plongeait si profondément dans son travail que presque rien n'avait d'importance, et encore moins la réaction du public ou des critiques. Lorsque *Perfect Lives*⁹ a été réalisé, les gens l'ont trouvé beau, évocateur et presque impossible à comprendre. Aujourd'hui, des décennies plus tard, les gens le trouvent beau, évocateur et presque impossible à comprendre.

Cela m'a fait beaucoup réfléchir sur l'impossibilité de modifier les principes alchimiques de base de l'association de la musique et de l'image, mais j'ai quand même essayé de manipuler des éléments visuels au niveau subatomique, la petite science de la fusion, du mélange et de la transformation du plomb musical en or vidéo.

L'une de mes activités préférées consiste à brouiller délibérément la façon dont les œuvres sont étiquetées. Une pièce que j'ai créée avec Dean Winkler sur la musique de Philip Glass en est un excellent exemple. Je connaissais Philip depuis de nombreuses années, j'avais vu *Einstein on the beach* en 1976, j'avais entendu un nombre infini de ses concerts et j'admirais son travail et appréciais son dévouement monastique à la composition musicale. Lorsqu'il a sorti un album sur CBS Records, Dean et moi avons pensé qu'il serait formidable de réaliser un clip sur l'une de ses chansons. Je suis allé voir Phil qui est allé voir CBS qui nous a obtenu de l'argent car je leur ai promis que s'ils nous donnaient de l'argent et l'autorisation, je pourrais faire passer un clip de Philip Glass sur MTV. Dean et moi avons conçu une histoire basée sur un lexique de gestes graphiques qui transmettrait une sensibilité à l'art et à l'histoire de l'art - et nous voulions utiliser cela pour compléter la musique d'*Act III*. Était-ce une œuvre d'art vidéo ? Ou une publicité pour un compositeur d'avant-garde ? OU LES DEUX ?

of the public or critics. When *Perfect Lives*⁹ was done people found it beautiful, evocative, and almost impossible to understand. Now decades later, people find it beautiful, evocative, and almost impossible to understand.

This made think a great deal about the impossibility of altering the basic alchemical principles of how music and image go together but I still tried to manipulate visual elements on the subatomic level, the small science of fusing, melding, and changing musical lead into video gold.

One of my favorite things is deliberately confusing how works are labeled. A great example of this was a work I created with Dean Winkler to the music of Philip Glass. I'd known Philip for many years, seen *Einstein on the beach* in 1976, and heard endless numbers of his concerts and admiring his work and appreciating his monastic dedication to music composition. When he released an album on CBS records Dean and I thought hey it would be great to make a music video to one of his songs I went to Phil who went to CBS who got us some money because I promised them that if they gave us money and the permission, I could get a music video for Philip Glass played on MTV. Dean and I designed a story built on a lexicon of graphic gestures that would convey a sentience to art and art history - and we wanted to use that to compliment the music for *Act III*. So, was this a work of video art? Or a commercial for an avant-garde composer? OR BOTH?

*ACT III*¹⁰ was and is immensely successful, played on MTV hundreds of times, invited to video festivals around the world, and Nam June Paik

8- <https://www.youtube.com/watch?v=npjF-2cRjYo>

9- <https://www.youtube.com/watch?v=npjF-2cRjYo>

10- <https://www.youtube.com/watch?v=jS6S-JZs46Y>



John Sanborn & Philip Glass

*Act III*⁹ a connu et connaît toujours un immense succès, il a été diffusé des centaines de fois sur MTV, a été invité à des festivals vidéo dans le monde entier et Nam June Paik l'a choisi comme première chose à voir sur son œuvre diffusée par satellite - *Good Morning Mr. Orwell*. Les musées l'ont collectionnée - le ZKM l'a nommée l'une des 100 meilleures œuvres de l'image en mouvement ! En 1984, l'œuvre a remporté un prix prestigieux au Tokyo Video Festival, celui de la « Meilleure

chooses it as the first thing you see on his satellite broadcast work - *Good Morning Mr. Orwell*. Museums collected it – ZKM named it one of the 100 Best Works of The Moving Image! In 1984, the work won a prestigious award at the Tokyo Video Festival for "Best Computer Graphics". I like to point out that the work contains absolutely NO computer graphics.

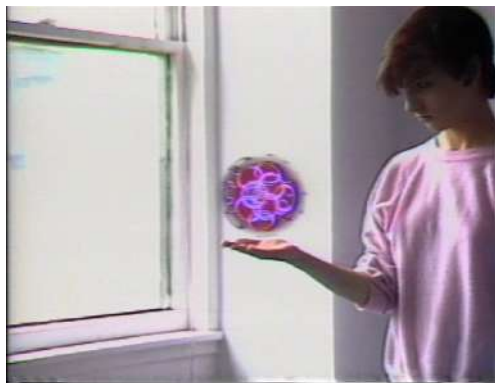
Throughout the 80s I was highly successful in creating works for television then in having them in museum or galleries. From KTCA in Minneapolis, a

9- <https://www.youtube.com/watch?v=jS6S-JZs46Y>

infographie ». J'aime souligner que l'œuvre ne contient absolument AUCUNE image de synthèse.

Tout au long des années 80, j'ai eu beaucoup de succès en créant des œuvres pour la télévision puis en les exposant dans des musées ou des galeries. La KTCA de Minneapolis a créé une série télévisée de PBS intitulée *Alive from Off-Center*. Cette série m'a demandé de créer près d'une douzaine d'œuvres, sur une période de cinq ans, dont une sans titre avec Bill T. Jones, *Geography and Metabolism* avec Melissa Finley, une série d'œuvres avec Charlie Moulton. Les œuvres ont été diffusées sur le réseau PBS, et vues dans tous les États-Unis. L'audience n'était pas monumentale, mais des millions de personnes ont littéralement regardé mon travail chez eux et plus tard, une série de fin de soirée syndiquée appelée *NightFlight* sur le réseau USA m'a commandé une série de segments intitulée *The Video Artist* où je faisais le portrait de mes amis et achetais leur travail pour le diffuser. En même temps, j'étais diffusé en France, en Allemagne et en Autriche - j'étais sur NHK TV au Japon et je me suis dit : « Pourquoi ai-je besoin de musées quand je suis à la télévision ? ».

L'exemple parfait de la façon dont mon succès était aussi mon échec est *Untitled*, une collaboration commandée par *Alive from Off-Center*, une œuvre qui a été diffusée, projetée et collectionnée des dizaines et des dizaines de fois. C'est une pièce simple, chorégraphiée et interprétée par Bill T. Jones, une force de la nature noire et queer dont le partenaire artistique et de vie, Arnie Zane, est mort du sida en 1988. En 1989, *Alive from Off-Center* nous a demandé de créer une œuvre et, après nous être reniflés pendant un certain temps, nous nous sommes mis d'accord sur une réponse pratique à la mort d'Arnie. Bill voulait faire une œuvre commémorative, mais ne voulait pas que la pièce devienne quelque chose qu'il aurait à danser encore et encore sur scène. J'ai dit : « Si



ACT III

PBS TV series was created called *Alive from Off-Center*. This series commissioned me to create almost a dozen works, over the course of five years including untitled with Bill T Jones, *Geography and Metabolism* with Melissa Finley, series of works with Charlie Moulton. The works were broadcast on the PBS network, and seen around the USA. The viewership wasn't monumental, but literally millions of people watched my work at home and later, a syndicated late-night series called *NightFlight* on the USA network commissioned me to do a series of segments called *The Video Artist* where I did profiles of my friends and bought their work for broadcast. At the same time, I was being broadcast in France and Germany and Austria – I was on NHK TV in Japan and I thought why do I need museums when I'm on TV?

A perfect example of how my success was also my failure is *Untitled*, a collaboration commissioned by *Alive from Off-Center* and a work that has been broadcast, screened and collected dozens and dozens of times. It's a simple piece, choreographed and performed by Bill T. Jones, a queer Black force of nature who's artistic and life partner, Arnie Zane, died of AIDS in the 1988. In 1989, *Alive from Off-Center* asked us to create a work and after sniffing around each other for a while we settled on a practical response to Arnie's



Bill T. Jones, *Untitled*

nous faisons cela pour la télévision, tu n'auras à le faire qu'une seule fois, et cela parlera pour toujours ». Il a accepté et nous avons rassemblé les pièces du puzzle. Je l'ai regardé répéter, j'ai visité la maison qu'Arnie et lui ont partagée, et j'ai imaginé comment amener le fantôme d'Arnie à la télévision.

Nous avons décidé de tourner à Los Angeles et j'ai emmené mon équipe basée à New York dans l'Ouest, car je leur faisais confiance. Bill était très nerveux à l'idée de réaliser ce projet. Il avait l'impression d'avoir toujours été mal photographié, et je lui ai demandé pourquoi. « Promets-moi, John, que tu ne me feras pas ressembler à une aubergine ! ». Il avait l'impression que son teint était mal interprété par l'appareil photo et que sa

death. Bill wanted to make a memorial work, but did not want the piece to become something he would have to dance again and again on stage. I said, well if we do this for TV you will only have to do it once, and it will speak forever. He agreed and we put the pieces together. I watched him rehearse, I visited the house he and Arnie has shared, and I imagined how to bring Arnie's ghost to television.

We decided to shoot in LA, and I brought my NY based crew out West, as I trusted them all and Bill was very nervous about doing this project. He felt he'd always been photographed poorly, and I asked why. "Promise me, John, that you will not make me look like an eggplant!" He felt that his skin tone was misread by the camera and that

noirceur était quelque chose qui n'était pas bien considéré. Je voulais filmer le travail avec autant d'énergie que Bill en apportait à la danse, nous avons donc fait plusieurs prises avec une seule caméra sur un trépied, mais en mouvement, puis quatre prises avec moi tenant à la main une caméra super 16 mm. Nous avons tourné pendant environ 3 heures et après la quatrième prise à la main, Bill a dit « C'est bon, j'ai fini ».

En revoyant les images, j'ai ressenti sa colère et sa douleur, si apparentes sur le vif, mais atténuées à l'écran. J'ai réalisé que je pouvais utiliser quelques astuces de montage pour renforcer son agressivité et la netteté de son corps défiant la gravité. J'ai supprimé deux images à chaque butée pour qu'il semble sauter et se forcer à avancer - très efficace et simple. En utilisant de vieilles photographies et une ancienne vidéo d'Arnie, l'évocation des souvenirs de Bill a un poids et une plénitude qui ne pouvaient se produire qu'en vidéo.

Untitled¹⁰ a été diffusé sur PBS, a reçu des critiques merveilleusement positives et est pour moi un exemple de la façon dont la vidéo, lorsqu'elle est bien utilisée, peut supplanter la réalité.

AFFAIRES COURANTES

À la fin des années 1980, j'étais totalement dégoûté par le monde de l'art et par ce que je ressentais comme le démantèlement de l'art vidéo. Coincé entre tant de mondes, crachant sur les catégories que les conservateurs et les lieux d'exposition jugeaient nécessaire d'ériger pour contrôler ma production, et troublé par le fait que le financement des œuvres expérimentales était devenu moins un système de soutien qu'une récompense pour le politiquement correct, j'ai déménagé en Californie, j'ai travaillé au Japon, puis

his blackness was something that was not well considered. I wanted to shoot the work with as much in camera energy as Bill was bringing to the dance, so we did several takes with the single camera on a tripod, but moving, and then 4 takes of me hand holding a super 16mm camera. We had been shooting for about 3 hours and after the fourth hand held take Bill said "That's it, I'm done".

As I reviewed the footage, I felt his anger and his pain, so apparent in person, but muted on screen. I realized I could use some editing tricks to enhance his aggressiveness and the sharpness of his body defying gravity. I removed 2 frames at each but point so he appears to jump and force himself forward – very effective and simple. Using old photographs and some ancient video of Arnie, Bill's evocation of memories has a weight and a fullness that could only happen on video.

Untitled¹¹ was broadcast on PBS, received wonderfully positive reviews and is an example for me of how video, when used well, can supersede reality.

CURRENT AFFAIRS

By the end of the 1980s, I got totally disgusted by the art world and what I felt was the disassembly of video art. Being stuck between so many worlds, and spitting at the categories that curators and venues felt they needed to erect in order to control my output, and feeling disturbed as how funding for experimental works became less a system of support and more an award for political correctness, I moved to California, did work in Japan and then spent over 2 decades in Hollywood and Silicon Valley.

10 - <https://www.youtube.com/watch?v=n-eXw6eg2q8>

11 - <https://www.youtube.com/watch?v=n-eXw6eg2q8>

J'ai passé plus de deux décennies à Hollywood et dans la Silicon Valley.

J'ai participé à des sitcoms (qui ont été annulées), à des start-ups de divertissement de haute technologie (qui ont été vendues) et à des projets hybrides qui étaient tristement en avance sur leur temps, notamment des applications pour téléphones mobiles (avant qu'il n'y ait des applications) et des simulations d'IA pour SVI.

J'ai continué à réaliser des œuvres d'art, mais elles ont pris la forme de semi-récits de longue durée. Cela était dû en partie à mes centres d'intérêt et en partie au temps dont je disposais pour y travailler, principalement les nuits et les week-ends. En 2000, j'ai créé une division numérique pour la société câblée Comedy Central, à New York. Pendant plus d'un an, j'ai été vice-président de cette société et j'ai introduit des contenus et des technologies qui sont toujours d'actualité. L'année 2001 a vu ma vie changer encore et encore - avec la mort de mon père, les décès de nos deux chiens, et les attaques terroristes du 11 septembre.

Nous sommes revenus à New York de nos vacances en famille en Californie le soir du 10 septembre 2001, prêts pour une année de plus à New York.

Le ciel ce mardi matin était si bleu le 11 septembre, et je me souviens avoir entendu parler d'un incendie dans l'immeuble du World Trade Center - eh bien, c'est New York. Il s'est avéré que cette journée a été historique pour les mauvaises raisons, l'odeur était terrible et les bâtiments se sont effondrés. Trois semaines plus tard, je n'avais plus mon emploi important et nous sommes retournés à Berkeley. De ces cendres, j'ai commencé un travail, sans scénario ni forme, qui est devenu *MMI*¹¹, un long métrage qui a été montré dans le monde entier, diffusé et distribué

I did sit-coms (which got cancelled), high tech entertainment startups (which got sold) and some hybrid projects that were sadly ahead of their time, including mobile phone apps (before there were apps) and IVR AI simulations.

I continued to make art works, but they took the form of feature length semi-narratives. This was due partly to my interests and partly to do with the time I had to work on them; mostly nights and weekends. In 2000 I started a digital division for the cable company Comedy Central, in New York City. For over a year I was a Vice President of this company, and introduced content and technology which are still in play today. 2001 saw my life change over and over – with the death of my father, the deaths of our two dogs, and the terrorist attacks of 9//11.

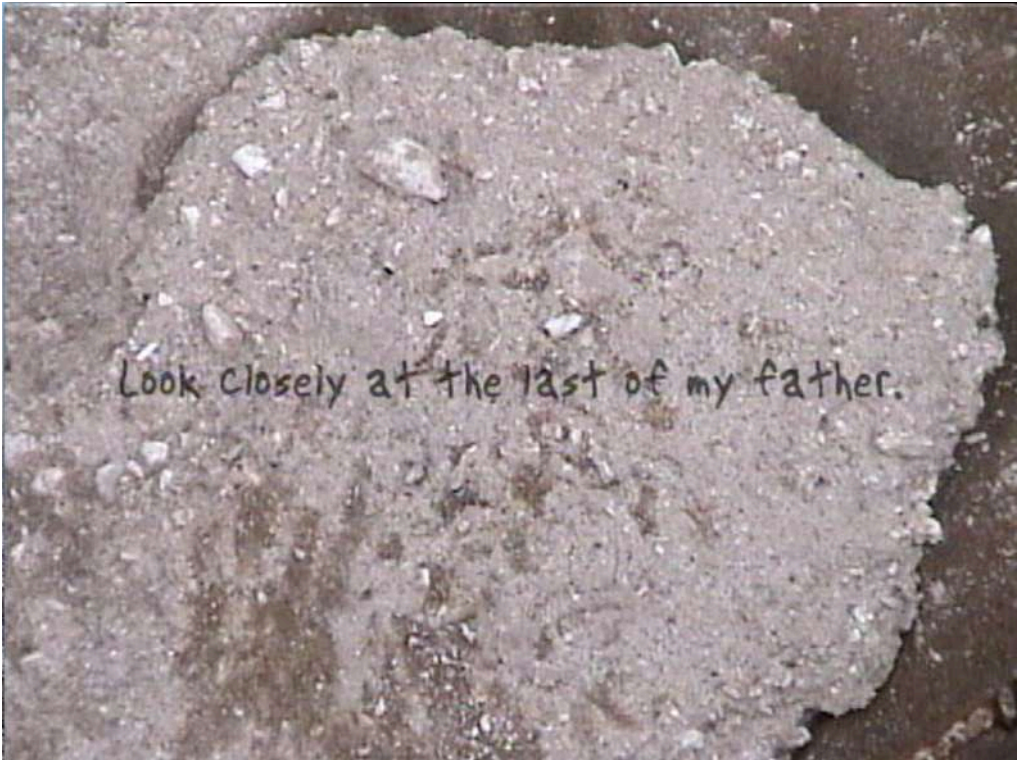
We returned to NYC from our family vacation in California on the evening of September 10th, 2001, ready for one more year in New York.

The Tuesday morning sky was so blue on September 11th, and I remember hearing about a fire in the World Trade Center building – oh well, it's New York. Turned out, the day was historic for the wrong reasons, the smell was terrible and the buildings fell down. Three weeks later my big deal job was gone, and we moved back to Berkeley. From these ashes I started a work, without script or form, that became *MMI*¹², a feature that was shown around the world, broadcast and distributed beyond anything I had experienced before. The work is raw, emotional and very much a story about "the story" of my year of terrible occurrences and how I survived.

Creating this work was an awakening for me. I was both very jaded, and suddenly open and optimistic. Having such a division in my soul told

11 - <https://www.youtube.com/watch?v=5emFKEwbqyl>

12 - <https://www.youtube.com/watch?v=5emFKEwbqyl>



MMI (ashes)

au-delà de tout ce que j'avais connu auparavant. L'œuvre est brute, émotionnelle et constitue en grande partie une histoire sur « l'histoire » de mon année d'événements terribles et de la façon dont j'ai survécu.

La création de cette œuvre a été une prise de conscience pour moi. J'étais à la fois très blasé, et soudainement ouvert et optimiste. Le fait d'avoir une telle division dans mon âme me disait que quelque part dans le désordre de ma vie, il y avait de l'espoir, et que mes capacités étaient les miennes, à utiliser selon ma volonté.

Au fil des ans, j'ai reçu des commandes et j'ai réalisé d'autres longs métrages - autant de succès en termes de visibilité ; et mon travail à Hollywood et dans la Silicon Valley m'a permis de réussir financièrement, car à Hollywood, on VOUS PAYE

me that somewhere in the mess of my life there was hope, and that my abilities were mine to use as my will dictated.

Over the course of the years, I received commissions and made more features – all successful in terms of exposure; and my work in Hollywood and Silicon Valley ensured that I was successful financially, as in Hollywood they PAY YOU not to make your project – and Silicon Valley has “stock options”, which is basically free money to bribe you to stay loyal and work hard.

In the back of my mind, a new method of storytelling started to spark. “The Story is in the Telling” was a lesson that Paik taught me and which I honed as I made television as well as art –

pour ne pas réaliser votre projet - dans la Silicon Valley, il y a les « stock options », qui sont en fait de l'argent gratuit pour vous soudoyer afin que vous restiez fidèle et que vous travailliez dur.

Au fond de mon esprit, une nouvelle méthode de narration a commencé à germer. « L'histoire est dans le récit » est une leçon que Paik m'a enseignée et que j'ai affinée en faisant de la télévision et de l'art - mais la façon d'utiliser cet ensemble d'outils pour disséquer les traditions, les tropes et les clichés, puis de les réassembler dans mes propres versions de la « narration », s'est développée au fur et à mesure que je réalisais cinq autres longs métrages, dont *The Planets*, *PICO* et *ALLoT*.

Pendant cette période, j'ai continué à créer des œuvres d'installation, notamment avec VIDEOFORMES, à qui je suis éternellement reconnaissant. *Tunnel of Love* et *365 Degrees* m'ont permis d'explorer à la fois le temps et l'espace comme moyens de faire des déclarations et de raconter mes longues histoires. Le fait d'extraire des bribes de drame ou des moments révélateurs où le public a besoin de bouger, de déplacer son regard, est désormais au cœur de mon travail.

C'est pendant cette période loin du monde de l'art, en dehors de la télévision, et enfoui dans la refonte de ma propre méthode d'idéation, d'écriture et de création que j'ai décidé de sortir de ma retraite artistique pour revenir à ma pratique créative à plein temps. Ma première grande œuvre était une pièce de performance en direct de 90 minutes avec plus de 65 interprètes et huit écrans de vidéo dédiés à l'influence de Marcel Duchamp, John Cage et Nam June Paik, maître de la vidéo migratoire. L'œuvre a été présentée en 2014 au Berkeley Art Museum et, à bien des égards, elle posait la question : puis-je encore faire cela ?

but how to use that toolset to dissect traditions, tropes and clichés and then reassemble them into my own versions of "storytelling", developed as I made 5 more features, including *The Planets*, *PICO*, and *ALLoT*.

During this time, I continued to create installation works, notably with VIDEOFORMES, for which I eternally grateful. *Tunnel of Love* and *365 Degrees* allowed me to explore both time and space as ways to make statements and tell my elongated stories. Parsing out bits of drama or tell-tale moments where the audience needs to move, to shift their gaze is now a central focus of my work.

It was during this time away from the art world, outside of television, and buried in remanufacturing my own method of ideation, writing, and creation that I decided to come out of retirement from making art in return to my creative practice full-time. My first big work was a live 90 minutes performance piece with over 65 performers and eight screens of video dedicated to the influence of Marcel Duchamp, John Cage, and Nam June Paik, migrate video master. The work was presented in 2014 at the Berkeley Art Museum and in many ways, it was asking the question can I still do this?

And can I do work like this, on a large-scale with a lot of moving parts, but which continues the thread of my creative practice?

I called the work *PICO*¹³ for *Performance Indeterminate Cage Opera* and it had over 40 live performers, eight live musicians, eight huge video screens, and 95 audience participants. Presented for one night only, a sold-out audience of over 2300 people, and a rewarding and validating experience for me. And can influence another artist

13 - <https://www.youtube.com/watch?v=CimBRuoZoMM>



Tunnel of Love



365 Degrees



PICO

Et puis-je faire un travail comme celui-ci, à grande échelle, avec beaucoup de pièces mobiles, mais qui poursuit le fil de ma pratique créative ?

J'ai appelé cette œuvre *PICO*¹², pour *Performance Indeterminate Cage Opera*, elle comptait plus de 40 interprètes, huit musiciens en direct, huit écrans vidéo géants et 95 participants du public. Présentée pour une nuit seulement, à guichets fermés, devant plus de 2 300 personnes, cette expérience a été pour moi gratifiante et valorisante. Et qui peut influencer directement un autre artiste dans une culture ouverte. L'œuvre a été un grand succès, bien au-delà de ce que j'avais imaginé, et m'a révélé que je devais cesser de trimer dans la Silicon Valley et retourner à la création artistique à plein temps.

Parmi les premières personnes que j'ai appelées, Gabriel Soucheyre, qui m'a toujours soutenu, moi et mon travail, m'a encouragé à lui soumettre quelques idées pour son festival en 2015. Je savais que je voulais raconter une histoire

directly in a culture at large. The work was a big success far beyond anything I imagined and told me that I should stop toiling in Silicon Valley and return to making art full-time.

Of the first people I called was Gabriel Soucheyre who had always been a supporter of me and my work and he encouraged me to submit some ideas to him for his festival in 2015. I knew I wanted to tell a story about how we tell stories and I would do this by taking apart a mythological history – something eternal and everlasting, and examine the mechanics of this story by reassembling the parts. How and why we tell each other stories is a key to understanding our humanity and our need to justify our lives. We are the only animals to write fiction.

"The Story of" *the story of*, has a significance for me that pervades almost everything I do, but at the time I was not totally sure how this would work. I am captivated by astrology - a fervent non-

12- <https://www.youtube.com/watch?v=CimBRuoZoMM>

sur la façon dont nous racontons des histoires et je le ferais en démontant une histoire mythologique - quelque chose d'éternel et de perpétuel, et en examinant la mécanique de cette histoire en réassemblant les parties. Comment et pourquoi nous nous racontons des histoires est une clé pour comprendre notre humanité et notre besoin de justifier nos vies. Nous sommes les seuls animaux à écrire des fictions.

« L'histoire de » *the story of* (l'histoire de), a pour moi une signification qui imprègne presque tout ce que je fais, mais à l'époque je n'étais pas totalement sûr de la manière dont cela allait fonctionner. Je suis captivé par l'astrologie - un fervent non-croyant ; mais comme pour toutes les méthodes visant à « expliquer » l'inexplicable, la gravité de l'histoire de Vénus et de Mars est indéniable. La « guerre » entre les hommes et les femmes me fascine, car nous perpétons de mauvaises habitudes, et l'histoire de Vénus et Mars est l'un des mythes centraux de tous les temps qui cherche à aborder nos différences mais qui, au fond, est une histoire d'amour. Au bout d'un moment, j'ai réalisé que le genre, qui joue généralement un rôle important dans la façon dont nous « voyons » la déesse de l'amour et le dieu de la guerre, pouvait être éliminé pour donner une vision plus claire de ces personnages, de leurs attributs et de la raison pour laquelle ils perdurent dans nos histoires. Ainsi, chacun pourrait être joué par un homme ou une femme - et cela m'a fait sourire.

J'ai proposé cette idée de $V+M$ ¹³, et Gabriel a dit « faisons-le » et j'ai donc commencé à écrire. Je dis écrire, mais ce que je faisais, c'était imaginer des abstractions basées sur des personnages et des contes populaires - les temps forts de l'histoire - racontés et re-décrits. J'ai pris ces éléments de base et j'ai imaginé comment les représenter avec

believer; but as with all methods of “explaining” the inexplicable the gravity of the story of Venus and Mars is undeniable. The “war” between men and women fascinates me, as we perpetuate bad habits, and the story of Venus and Mars is one of the central myths of all time that seeks to address our differences but at its core, is a love story. After a while I realized that gender, which usually plays a big role in how we “see” the goddess of love and the god of war, could be eliminated to provide a clearer view of these characters, their attributes and why they endure in our histories. So, each could be played by either a man or a woman – and that made me smile.

I proposed this idea of $V+M$ ¹⁴, and Gabriel said “let's do it” and so I started to write. I say write, but what was doing was envisioning abstractions based on character and folk tales – the beats of the story - told and retold. I took those basic elements and imagined how to portray them with bits of text, dance, music and gestures. Essentially pulling everything that would prompt an emotional response to the foreground and leaving the “plot” behind.

I did something similar with *PICO*, where I wanted to address a concept, a moment, an idea – but not by prose but via poetry. An allusion instead of a statement. I wanted the effect of the resonant glance, instead of the big flashing “THIS IS IMPORTANT” sign. I work like a composer, using textures and bodies to evoke, not demand. And with $V+M$ I wanted pure beauty and terrible tragedy to leap off the wall and into the hearts of the viewers.

I told Gabriel that I would make a video fresco, 9 projections for the 9 walls of the chapel where we agreed to stage the work. I wanted movement and

13- <https://www.youtube.com/watch?v=gJQpmg1594o>

14- <https://www.youtube.com/watch?v=gJQpmg1594o>



V+M

des morceaux de texte, de danse, de musique et de gestes. Essentiellement, j'ai mis au premier plan tout ce qui pouvait susciter une réponse émotionnelle et laissé l'« intrigue » derrière moi.

J'ai fait quelque chose de similaire avec *PICO*, où je voulais aborder un concept, un moment, une idée - non par la prose, mais par la poésie. Une allusion au lieu d'une déclaration. Je voulais l'effet d'un regard qui résonne, au lieu du grand panneau clignotant « C'EST IMPORTANT ». Je travaille comme un compositeur, utilisant les textures et les corps pour évoquer, et non pour exiger. Avec *V+M*, je voulais que la beauté pure et la tragédie terrible sautent du mur et atteignent le cœur des spectateurs.

J'ai dit à Gabriel que j'allais réaliser une fresque vidéo, 9 projections pour les 9 murs de la chapelle

joy to be larger than life, as befits a mythological couple; and I wanted people to dance., Which on the opening night, actually happened.

This overlay of myth with modernity opened a gateway for me, where I could see how our repetitive mistakes of taking a story at face value and using it to rule our actions, could be a forceful way to refocus attention not on the foreground but to allow viewers to reach deeper inside a work with contemporaneous “flip the script” results.

One thing I am invested in is working with all styles of performers, drawing on talent from diverse and distinct backgrounds, and listening and absorbing their perspectives and their stories. I know where the gaps in my experience exist, and

où nous étions convenu de mettre l'œuvre en scène. Je voulais que le mouvement et la joie soient plus grands que nature, comme il sied à un couple mythologique, et je voulais que les gens dansent, ce qui s'est produit le soir de la première.

Cette superposition du mythe et de la modernité m'a ouvert une porte, où j'ai pu voir comment nos erreurs répétitives, qui consistent à prendre une histoire pour argent comptant et à l'utiliser pour régir nos actions, pouvaient être un moyen puissant de recentrer l'attention non pas sur le premier plan, mais de permettre aux spectateurs de pénétrer plus profondément dans une œuvre avec des résultats contemporains de « retournement du scénario ».

Ce qui m'intéresse, c'est de travailler avec tous les styles d'interprètes, de faire appel à des talents issus d'horizons divers et distincts, d'écouter et d'absorber leurs points de vue et leurs histoires. Je sais où se trouvent les lacunes de mon expérience, et pourquoi, et combler ces lacunes avec le génie des autres rend l'œuvre (et mon âme) plus forte. Bien que j'aie réalisé des œuvres sur la politique - le sida, les droits des LGBTQ+, la race et les droits civils - j'utilise généralement une cause comme levier ou motivation pour la perturbation intellectuelle ou la motivation émotionnelle. Je doute de la stratégie consistant à aborder directement un problème, car nous avons tous des opinions sur des sujets que nous considérons comme subjectifs, mais nous serons émus lorsque la pertinence d'une œuvre touchera nos propres besoins.

En vieillissant, je me trouve de moins en moins intéressé par MOI et de plus en plus connecté aux préoccupations et aux défis de NON MOI - c'est-à-dire le monde en dehors de ma bulle patriarcale. Le monde de NON-MOI est bien plus intéressant à expérimenter que le monde de MOI, et je me trouve attirée par le monde de NON-MOI comme

why, and bridging those gaps with the genius of others makes the work (and my soul) stronger. While I have made works about politics - AIDS, LGBTQ+ rights, race and civil rights - usually I use a cause as a lever or motivation for intellectual disruption or emotional motivation. I doubt the strategy of directly addressing an issue, as we all have opinions about topics we consider subjective, but we will be moved when a works' relevance touches our own needs.

As I get older, I find myself less and less interested in ME and more and more connected to the concerns and challenges of NOT ME - that is the world outside of my patriarchal bubble. The world of NOT ME is far more interesting to experience than just the world of ME, and I find myself drawn to the world of NOT ME as a way of expanding my own sphere of influence as well as providing inspiration as to how to interpret, understand and transform the extent world¹⁵.

I find significance in the stories of champions, survivors and those living with exceptionality - as any exception proves the rule. And I shift my focus towards stories of strength, courage and triumph over our own self-destructive traits. As I read stories of people transitioning from one gender to another, or living outside the markers of traditional gender identity, I thought about Nietzsche's thoughts about humans approaching the power of the gods, and I understood that our new gods are gender warriors - proud and confident enough to take on the basics of human definition, and yearning to find a peace and a power within themselves - by uncovering their true selves.

15- <http://nonsel.me/>

un moyen d'étendre ma propre sphère d'influence et comme une source d'inspiration sur la façon d'interpréter, de comprendre et de transformer l'étendue du monde¹⁴.

Je trouve un sens aux histoires des champions, des survivants et de ceux qui vivent dans l'exception - car toute exception confirme la règle. Et je me concentre sur les histoires de force, de courage et de triomphe sur nos propres traits autodestructeurs. En lisant les histoires de personnes en transition d'un genre à l'autre, ou vivant en dehors des marqueurs de l'identité sexuelle traditionnelle, j'ai pensé aux réflexions de Nietzsche sur les humains qui s'approchent du pouvoir des dieux, et j'ai compris que nos nouveaux dieux sont des guerriers du genre - suffisamment fiers et confiants pour s'attaquer aux bases de la définition humaine, et aspirant à trouver une paix et un pouvoir en eux-mêmes - en découvrant leur véritable identité.

J'ai créé *Mythic Status*¹⁵ en demandant à quatre performeurs gender queer de jouer des dieux anciens du mythe et de la légende, en fusionnant leurs histoires de découverte avec celles des dieux qu'ils ont choisi d'interpréter. J'ai trouvé le processus de création de cette œuvre très enrichissant, car le fait d'écouter puis de façonner leurs récits m'a instruit et m'a obligé à respecter leurs choix. Il n'a pas été facile au début d'appeler Jiz Lee, une star du porno gender queer qui a maintenant figuré dans plusieurs de mes œuvres, par les pronoms « ils » et « elles » - mais une partie de l'illumination consiste à sortir de sa zone de confort.

Cet affluent de mon travail, que j'appelle *Classically Altered | Altered Classics*, s'est étendu pour modifier l'intériorité de ma pratique. Cette approche est devenue, pour moi, codifiée comme

I created *Mythic Status*¹⁶ by asking four gender queer performers to play ancient gods of myth and legend, merging their stories of discovery with those of the gods they chose to perform. I found the process of creating this work very rewarding, as listening and then shaping their retold tales educated me and required me to respect their choices. It was not easy at first to call Jiz Lee, a gender queer porn star who has now been in several of my works, by the pronouns "they" and "them" – but part of enlightenment is getting out of your comfort zone.

This tributary of my work, which I call *Classically Altered | Altered Classics*, extended itself to alter the interiority of my practice. This approach became, for me, codified as a means and an opportunity to address contemporary issues, but it allows me to do it by attaching a big idea to the commonality of our humanity – while working to describe the elemental nature of consciousness. HOW and WHY we create memories, remix our past, and attempt to predict the future, using stories and storytelling, is at the root of my practice, even if the result does not directly reflect this obsession.

I am haunted by intimations of causality.

The first step in my development process allows me to visualize a work in gestures and specifics, like a half-remembered dream where you feel what you see. The shape of the work and the texture of how details communicate a big theme come quickly but the development of the work takes multiple iterations before I feel it ready to produce. I sketch on paper, using words and shapes – asking how many screens - what do they provide, or enunciate – as well as fragments of images, suggesting how a scene will bring a

14 - <http://nonself.me/>

15 - <https://www.youtube.com/watch?v=pKig-0anQRs>

16 - <https://www.youtube.com/watch?v=pKig-0anQRs>



Mythic Status

un moyen et une opportunité d'aborder des questions contemporaines, mais elle me permet de le faire en attachant une grande idée au point commun de notre humanité - tout en travaillant à décrire la nature élémentaire de la conscience. COMMENT et POURQUOI nous créons des souvenirs, remixons notre passé et tentons de prédire l'avenir, en utilisant des histoires et des récits, est à la base de ma pratique, même si le résultat ne reflète pas directement cette obsession.

Je suis hanté par l'idée de causalité.

La première étape de mon processus de développement me permet de visualiser une œuvre en gestes et en détails, comme un rêve à moitié remémoré où l'on ressent ce que l'on voit. La forme de l'œuvre et la texture de la façon dont les détails communiquent un grand thème viennent rapidement, mais le développement de l'œuvre prend de multiples itérations avant que je ne la sente prête à être produite. J'esquisse sur le papier, en utilisant des mots et des formes - en me demandant combien d'écrans - ce qu'ils fournissent ou énoncent - ainsi que des fragments d'images, en suggérant comment une scène rapprochera un concept de l'expérience du

concept close to the viewer's experience. Like a mentalist, I work to stuff assumptions and surprises into simple packages, but I am fond of using a sweep of images to present a "world view" before subtracting elements to get the audience to a single point of discussion. I want them to watch, consider, feel and then, when they leave, take my questioning with them. I am less interested in answers than in questions, especially as they relate to our understanding (or mis-understanding) of ourselves.

An example of my approach in practical terms is a work I made in 2018 called *EAGE*¹⁷, an examination of the story of Eve, Adam and the Garden of Eden. An epic failure of our imagination is how we have accepted this toxic "love story" and retold it countless times as proof of why women and men are eternally at odds, when the story is a lie. Related to *V+M* and my *Mythic Status* series in that a classic story is upended and deconstructed, *EAGE* uses two queer interlocutors to rip the premise of Eve and Adam apart, while

17 - <https://www.youtube.com/watch?v=EhkHwwwVCGI>



EAGE

spectateur. Comme un mentaliste, je m'efforce de faire tenir des hypothèses et des surprises dans des emballages simples, mais j'aime bien utiliser un éventail d'images pour présenter une « vision du monde » avant de soustraire des éléments pour amener le public à un seul point de discussion. Je veux qu'ils regardent, qu'ils réfléchissent, qu'ils ressentent et qu'en partant, ils emportent avec eux mon questionnement. Je suis moins intéressé par les réponses que par les questions, en particulier celles qui ont trait à notre compréhension (ou mauvaise compréhension) de nous-mêmes.

Un exemple de mon approche en termes pratiques est une pièce que j'ai créée en 2018 appelée *EAGE*¹⁶, un examen de l'histoire d'Eve, d'Adam et du jardin d'Eden. La façon dont nous avons accepté cette « histoire d'amour » toxique est un échec épique de notre imagination et nous l'avons racontée d'innombrables fois comme une preuve de la raison pour laquelle les femmes et les hommes sont éternellement en désaccord, alors que l'histoire est un mensonge. En lien avec *V+M* et ma série *Mythic Status*, dans la mesure où une histoire classique est bouleversée et déconstruite, *EAGE* fait appel à deux interlocuteurs homosexuels pour démonter le postulat d'Eve et d'Adam, tout en présentant soigneusement chaque morceau de la « vérité » pour examen.

carefully holding up each piece of the "truth" for examination.

I asked Beth Stephens and Annie Sprinkle – a great contemporary Adam and Eve – to question what I could not (as I am the patriarchy), which is to refute the historical context of "the first humans" and address their story and the myth of the Garden of Eden, in the light of our current understanding of how to heal our wounds. Loving and epic, Beth and Annie directly address, using their agency as artists and educators, how "the story of" Eve and Adam have served to place women in a subservient position, while illuminating an ideal for love and relationships – away from the stories written by men.

A recurring format for my work in the past five years is the quartet. Four screens, turned to portrait orientation, running four different videos, each showing a portion of an idea; inviting the viewer to connect the dots and, like a musical quartet, "hear" how the elements combine into a coherent moment. Each viewer creates their own version of the story, but faces "the story of" the story, presented in four distinct gestures.

In *A Pre-Existing Condition*¹⁸ I wanted to make a work about divergent nuances of methods of communication – an inversion of previous

16- <https://www.youtube.com/watch?v=EhkHvwwVCGI>

18- <https://www.youtube.com/watch?v=tLpW7GZbk4I>

J'ai demandé à Beth Stephens et Annie Sprinkle - un grand Adam et Eve contemporain - de remettre en question ce que je ne pouvais pas faire (puisque je suis le patriarcat), c'est-à-dire réfuter le contexte historique des « premiers humains » et aborder leur histoire et le mythe du jardin d'Eden, à la lumière de notre compréhension actuelle de la façon de guérir nos blessures. Amoureuses et épiques, Beth et Annie abordent directement, en utilisant leur agence en tant qu'artistes et éducatrices, la manière dont « l'histoire » d'Eve et d'Adam a servi à placer les femmes dans une position de soumission, tout en éclairant un idéal d'amour et de relations - loin des histoires écrites par les hommes.

Le quatuor est un format récurrent dans mon travail des cinq dernières années. Quatre écrans, orientés en mode portrait, diffusent quatre vidéos différentes, chacune montrant une partie d'une idée ; invitant le spectateur à relier les points et, comme un quatuor musical, à « entendre » comment les éléments se combinent en un moment cohérent. Chaque spectateur crée sa propre version de l'histoire, mais fait face à « l'histoire de » l'histoire, présentée en quatre gestes distincts.

Dans *A Pre-Existing Condition*¹⁷, j'ai voulu faire une œuvre sur les nuances divergentes des méthodes de communication - une inversion des préoccupations précédentes en utilisant sept intrigues, présentées via quatre techniques.

Sur le premier canal, le chorégraphe sourd Antoine Hunter utilise la langue des signes américaine pour interpréter mon texte sur les contes. Essentiellement, il fait ce qu'il décrit, c'est-à-dire combler les lacunes de toute histoire qui nous permet de nous « approprier » une histoire en trouvant et en adoptant la pertinence d'un récit. C'est un homme noir magnifique, avec une fluidité de mouvement et une grâce de danseur.

concerns using seven storylines, presented via four techniques.

On the first channel, deaf choreographer Antoine Hunter uses American Sign Language to interpret my script about storytelling. Essentially, he's doing what he's describing – that is filling in the gaps in any story that allows us to “own” a story by finding and embracing the relevance of a tale. He is a gorgeous Black man, with a fluidity of movement and dancer's grace.

The second channel is a montage of abstract images with a “descriptive voice” that would usually be describing the images for blind visitors. Instead, the voice is talking around the content of the images and spinning off on crazy tangents. If you are sighted this seems irrational, as we expect translations to be trustworthy, and this is not.

The third channel features text in English, French and Arabic. One would expect the texts to be translations of the each other – but here there are three distinct lines of thought, again about storytelling and the relationship between teller and listener. I figured that viewers might know two of the three languages, but probably not all three – so at least one thread would be indecipherable.

The last channel is a glorious series of emotionally charged dance sequences performed by Lani Dickenson, who was born without a left arm. Instead of considering herself disabled or somehow compromised, she has integrated her condition as a crucial factor in her style of performance – making sure you see and feel her circumstance and embrace her beauty and talent.

Each channel by itself “says” something, but all four together assemble themselves into a statement

17- <https://www.youtube.com/watch?v=tLpW7GZbk4I>



A Pre-Existing Condition

Le deuxième canal est un montage d'images abstraites avec une « voix descriptive » qui devrait normalement décrire les images pour les visiteurs aveugles. Au lieu de cela, la voix parle autour du contenu des images et prend des tangentes folles. Si vous êtes voyant, cela semble irrationnel, car nous attendons des traductions qu'elles soient fiables, ce qui n'est pas le cas ici.

Le troisième canal présente des textes en anglais, français et arabe. On pourrait s'attendre à ce que les textes soient des traductions les uns des autres - mais ici, il y a trois lignes de pensée distinctes, à nouveau sur la narration et la relation entre le conteur et l'auditeur. Je me suis dit que les téléspectateurs pourraient connaître deux des trois langues, mais probablement pas les trois, de sorte qu'au moins un fil serait indéchiffrable.

Le dernier canal est une glorieuse série de séquences de danse bouleversées par l'émotion, exécutées par Lani Dickenson, qui est née sans bras gauche. Au lieu de se considérer comme handicapée ou compromise, elle a intégré sa condition comme un facteur crucial dans son style de performance - s'assurant que vous voyez et

about our expectations, failures, triumphs and humanity.

Now, a few words about operas. Having done *Perfect Lives* – an experiment in opera for television, I wanted to create a media opera, working directly with the composer to shape the metaphors with an idea of how the work would be presented – not a live event, but an installed work. Dorian Wallace is a young composer whose work is highly political and lyrical, filled with melodic invention and surprising moments. With his musical partner David Kulma, I have directed a pilot for an “opera for television” they had written, highly influenced by *Perfect Lives*. The result, *The Rest is Sh!t*¹⁹, was a success for us, in that it was controversial and eye popping, resulting in confusion and some distress. Perfect.

I asked Dorian if he wanted to write an opera based on the story of the Temptation of St. Anthony²⁰, but with a twist – Anthony was an artist, not a businessman – and his test of faith is not in a god, but in himself. We spent almost a year writing

19- <https://www.youtube.com/watch?v=zsfq8bVUIDw>

20- <https://www.youtube.com/watch?v=gjFuUddibLl>

ressentez sa situation et embrassez sa beauté et son talent.

Chaque chaîne en soi « dit » quelque chose, mais les quatre s'assemblent pour former une déclaration sur nos attentes, nos échecs, nos triomphes et notre humanité.

Maintenant, quelques mots sur les opéras. Après avoir réalisé *Perfect Lives*, une expérience d'opéra pour la télévision, j'ai voulu créer un opéra médiatique, en travaillant directement avec le compositeur pour façonner les métaphores avec une idée de la manière dont l'œuvre serait présentée - pas un événement en direct, mais une œuvre installée. Dorian Wallace est un jeune compositeur dont le travail est hautement politique et lyrique, rempli d'inventions mélodiques et de moments surprenants. Avec son partenaire musical David Kulma, j'ai réalisé le pilote d'un « opéra pour la télévision » qu'ils avaient écrit, très influencé par *Perfect Lives*. Le résultat, *The Rest is Shit!*¹⁸, a été un succès pour nous, dans la mesure où il était controversé et accrocheur, entraînant une confusion et une certaine détresse. Parfait.

J'ai demandé à Dorian s'il voulait écrire un opéra basé sur l'histoire de la Tentation de Saint-Antoine¹⁹, mais avec un détournement - Antoine était un artiste, pas un homme d'affaires - et son test de foi n'est pas en un dieu, mais en lui-même. Nous avons passé près d'un an à écrire cette œuvre, nous avons enregistré les représentations à New York et j'ai monté des doubles dansés, avec le chorégraphe Robert Dekkers, dans la région de la baie de San Francisco. J'avais prévu un dispositif à trois écrans, avec une première prévue pour une exposition de huit de mes œuvres à Bourges, sponsorisée par Bandits Mages. Le lieu était le grenier du Palais Jacques Cœur - une

the work, recorded the performances in New York, and I staged dance doubles, with choreographer Robert Dekkers, in the Bay Area. I had planned on a three screen arrangement, with a premiere planned for a show of eight of my works in Bourges, sponsored by Bandits Mages. The location was the attic of the Palais Jacques Coeur – a huge room with a vaulted ceiling, and perfect for the work.

The work is BIG, dynamic, and flows with variations of a personal theme – that of the integrity of art, and the need for us to use joy as a weapon against hate and pain. Dorian and I are working on a second opera, this time a reimagining of the world of *Fantomas*, questioning why we invest in things we know will kill us.

Musical concepts, structures and how music operates has clearly influenced me – and sometimes it's obvious. I want to write an opera, so I write an opera. But often music offers a phantom guidance, like Hamlet's ghost, and the final form follows the function of the structure. Not entirely deconstructed but like a toy duck assembled without instructions – and ends up looking nothing like a duck but delighting none the less.

When I was developing *And In Conclusion*, my good friend, and outstanding artist, Agnès Guillaume asked me if this “opera” was my masterpiece. An awful tease, I replied “only until my next work”, but her comment started me thinking about complex systems of storytelling in space, and how movement, in this case circular, could add to the audience's involvement in a work.

*And In Conclusion*²¹ began with a desire to speak to mental maps and the four seasons – the cycle of a single year and how the mind interprets recurring and repetitive events. I thought that a

18 - <https://www.youtube.com/watch?v=zsfq8bVUIDw>

19 - <https://www.youtube.com/watch?v=gJfUddjblI>

21 - <https://www.youtube.com/watch?v=ePifMroJFcOY>



The Temptation of St. Anthony

pièce immense avec un plafond voûté, et parfaite pour la pièce.

L'œuvre est GRANDE, dynamique, et coule avec des variations d'un thème personnel - celui de l'intégrité de l'art, et la nécessité pour nous d'utiliser la joie comme une arme contre la haine et la douleur. Dorian et moi travaillons sur un deuxième opéra, cette fois-ci une réimagination du monde de *Fantomas*, qui remet en question les raisons pour lesquelles nous investissons dans des choses dont nous savons qu'elles vont nous tuer.

Les concepts musicaux, les structures et le fonctionnement de la musique m'ont clairement influencé - et parfois c'est évident. Je veux écrire un opéra, alors j'écris un opéra. Mais souvent, la musique offre un guide fantôme, comme le

focus could be how status and change rub against each other- and how we deal that friction. I soon found that my feelings about visualization verses our global reality were at odds with each other. I got less interested in our need to adjust and more about how disgracefully we have trashed the world, and feel almost nothing about doing it. The cycle became less about subjectivity and more about ignorance and self-inflicted wounds. Our humanity is as defined by our failures as by our successes - for each positive impulse we feed, we become gluttons for excess, garbage, and willful ignorance.

Then I thought about a second cycle, the cycle of an individual life, and how that cycle could be overlaid on the global cycle of a living planet,

fantôme d'Hamlet, et la forme finale suit la fonction de la structure. Pas entièrement déconstruite, mais comme un canard en peluche assemblé sans instructions - qui finit par ne plus ressembler à un canard, mais n'en est pas moins ravissant.

Lorsque je développais *And In Conclusion*, ma bonne amie, et artiste exceptionnelle, Agnès Guillaume m'a demandé si cet « opéra » était mon chef-d'œuvre. Une taquinerie à laquelle j'ai répondu « seulement jusqu'à ma prochaine œuvre », mais son commentaire m'a fait réfléchir à des systèmes complexes de narration dans l'espace, et à la manière dont le mouvement, circulaire dans ce cas, pouvait renforcer l'implication du public dans une œuvre.

*And In Conclusion*²⁰ s'est d'abord appuyé sur un désir de parler des cartes mentales et des quatre saisons - le cycle d'une seule année et la façon dont l'esprit interprète les événements récurrents et répétitifs. J'ai pensé que l'on pourrait se concentrer sur la façon dont le statut et le changement se heurtent l'un à l'autre - et sur la façon dont nous gérons cette friction. Je me suis vite rendu compte que mes sentiments sur la visualisation par rapport à notre réalité globale étaient en désaccord. Je me suis moins intéressé à notre besoin d'ajustement qu'à la façon dont nous avons honteusement saccagé le monde, et ne ressentons presque rien à ce sujet. Le cycle est devenu moins subjectif et plus lié à l'ignorance et aux blessures auto-infligées. Notre humanité est autant définie par nos échecs que par nos succès - pour chaque impulsion positive que nous alimentons, nous devenons des gloutons d'excès, d'ordures et d'ignorance délibérée.

Puis j'ai pensé à un deuxième cycle, le cycle d'une vie individuelle, et à la façon dont ce cycle pourrait être superposé au cycle global d'une planète vivante, avec les schémas positifs et

with the positive and negative patterns displayed so that the viewer could make connections for themselves between the two, and find themselves in the mix.

In many ways this work IS an opera as it begins with an impressionistic panorama that originates on the outside of consciousness, and eventually draws the viewer inside the structure of my understanding. A big hot mess resolves itself on a granular level, as the viewer rejects or accepts what I have chosen, until they are left with the questions, they must answer for themselves.

I started writing the work in 2019, but as 2020 arrived, and our poor choices about how to live our lives gave us covid-19 and a pandemic – the seriousness of the work emerged and I realized that we are imposing our mortality on the earth. By ignoring the beauty of the divine feminine, burying the idealism of nature, dumping crap to kill the oceans, and enabling wildfires to decimate our forests – we are murdering our future. And no one seems to care. As Prince said “life is like a party, and parties weren't meant to last”.

For over 40 years I have been friends and a collaborator with the anarchistic and anonymous music group The Residents. I met them in the 1970s on my first trip to California and we quickly found our interests had mutual connections and after a while we were working on projects that leveraged my ability to use abstraction to communicate with their complex mythologies.

In 1990, right before moving to California, I did a documentary about the band for the BBC, which at the time it was done referenced over 30 years of work. The comedy magicians Penn & Teller hosted the review, and I found myself amazed at

20- <https://www.youtube.com/watch?v=ePfmRqJFcOY>



And In Conclusion

négatifs affichés de sorte que le spectateur puisse établir des liens entre les deux, et se retrouver dans le mélange.

À bien des égards, cette œuvre EST un opéra, car elle commence par un panorama impressionniste qui prend naissance à l'extérieur de la conscience, pour finalement attirer le spectateur à l'intérieur de la structure de ma compréhension. Un grand désordre chaud-bouillant se résout à un niveau granulaire, alors que le spectateur rejette ou accepte ce que j'ai choisi, jusqu'à ce qu'il reste avec les questions auxquelles il doit répondre par lui-même.

J'ai commencé à écrire l'œuvre en 2019, mais lorsque 2020 est arrivé, et que nos mauvais choix sur la façon de vivre nos vies nous ont donné la Covid-19 et une pandémie - la gravité de l'œuvre a émergé et j'ai réalisé que nous imposons notre mortalité à la terre. En ignorant la beauté du divin

the complexity of the work of my friends, and how their origins as naïve auto didacts had evolved into their being social critics and satiric interpreters of the *American Songbook*. *The Eyes Scream* stands as a testament to my innocence as well as to the band's layers of obscurity.

During the years of CD-ROMs I was tangentially involved with their works for interactive media, while pursuing my own interactive projects. I made *Psychic Detective* and other games, blended my art with my love of fragmentation. The Residents made *Freakshow*, a trip into the darkness of carnivals and circus sideshows. I should have seen it at the time, but their need to plumb the darkness matched my own desire to find our origins and disabuse us of our gallantry and goodness.

féminin, en enterrant l'idéalisme de la nature, en déversant des déchets qui tuent les océans et en permettant aux incendies de décimer nos forêts, nous assassinons notre avenir. Personne ne semble s'en soucier. Comme le disait Prince, « la vie est comme une fête, et les fêtes ne sont pas faites pour durer ».

Depuis plus de 40 ans, je suis ami et collaborateur du groupe de musique anarchiste et anonyme The Residents. Je les ai rencontrés dans les années 1970, lors de mon premier voyage en Californie. Nous avons rapidement constaté que nos intérêts avaient des points en communs et, au bout d'un certain temps, nous avons travaillé sur des projets qui mettaient à profit ma capacité à utiliser l'abstraction pour communiquer avec leurs mythologies complexes.

En 1990, juste avant de déménager en Californie, j'ai réalisé un documentaire sur le groupe pour la BBC, qui, à l'époque, faisait référence à plus de 30 ans de travail. Les magiciens comiques Penn & Teller ont présenté la revue, j'ai été stupéfait de la complexité du travail de mes amis, et de la façon dont leurs origines d'automobilistes naïfs avaient évolué pour devenir des critiques sociaux et des interprètes satiriques de *l'American Songbook*. *The Eyes Scream* est un témoignage de mon innocence ainsi que des couches d'obscurité du groupe.

Pendant les années CD-ROMs, j'ai été tangentiellement impliqué dans leurs travaux pour les médias interactifs, tout en poursuivant mes propres projets interactifs. J'ai créé *Psychic Detective* et d'autres jeux, mêlant mon art à mon amour de la fragmentation. Les Residents ont créé *Freakshow*, un voyage dans l'obscurité des carnivals et des spectacles de cirque. J'aurais dû le voir à l'époque, mais leur besoin de sonder les ténèbres correspondait à mon propre désir de

In 2018, The Residents were developing a stage version of their 1988 classic LP *God in 3 Persons*, and invited me to a reading of the work hosted by ACT in San Francisco. I watched, I listened and as with other situations, images and reasons danced in my head. The narrator of *God in 3 Persons* is a disgraced preacher called Mr. X, who falls in love with two genderless conjoined twins, who may or may not be miracle workers. The story deals with themes that in 1988 were unspoken but in 2018 were hot topics. Gender identity, gay panic, and the toxic nature of male lust – all are wound into a series of songs that describe events.

Afterwards, I mentioned to the Residents that with the narrator being so explicit about what happened, there felt like little to put on stage. What was missing was the why – and I said I thought we could present that via a video staging of the work, as well as question the nature of Mr. X fixation and demons, as well as doubt if the whole affair was real or imagined. Their reaction was positive, I wrote a full adaptation of the lyrics to the stage, creating scenes that shined different light on the characters of The Twins and Mr. X and introducing a doppelgänger – a shadow Mr. X to confront, cajole and question the main character. We then set about creating a demo for the first song, using still images and animations to set the visual tone and pace of the work.

Both The Residents and I are in the permanent collection of the Museum of Modern Art in New York and MoMA had expressed an early interest in the project, so once the demo was complete – the deal was done. By mid-2019 we had a date for *God in 3 Persons* to premiere at MoMA in January 2020, and we had a producer, Steve Saporito, and a stage director who was attached to the show when it was at ACT, Travis Chamberlin.



God in 3 Persons

trouver nos origines et de nous détromper de notre galanterie et de notre bonté.

En 2018, The Residents développaient une version scénique de leur LP classique de 1988 *God in 3 Persons*, ils m'ont invité à une lecture de l'œuvre organisée par ACT à San Francisco. J'ai regardé, j'ai écouté et comme pour d'autres situations, des images et des raisons ont dansé dans ma tête. Le narrateur de *God in 3 Persons* est un prédicateur disgracié appelé M. X, qui tombe amoureux de deux jumeaux non sexués, qui peuvent ou non être des faiseurs de miracles. L'histoire traite de thèmes qui, en 1988, étaient inavoués mais qui, en 2018, étaient des sujets brûlants. L'identité de genre, la panique homosexuelle et la nature toxique de la luxure masculine - tout est enroulé dans une série de chansons qui décrivent les événements.

Après coup, j'ai mentionné aux résidents que le narrateur étant si explicite sur ce qui s'est passé,

A successful Indie-Gogo campaign netted us enough to begin production and MoMA provided the rest of the funds to bring the cast and crew to New York and do 3 shows in 2 days. The events sold out in minutes and we knew we had a potential hit on our hands.

I shot for two weeks with gender queer porn star Jiz Lee playing the conjoined twins, the lead singer of the Residents as Mr. X and Caitlin Hicks as the Shadow Mr. X. The shoot was excellent and I began to assemble the 3 channel projections for the songs of this evening length show. We rehearsed for 2 weeks at The Lab in San Francisco, before doing a sold out "dress rehearsal" there on January 18th, 2020, flying to New York on January 21st. We loaded in, set up, rehearsed and did our shows on January 23, 24 – flying back on the 25th

il y avait peu de choses à mettre en scène. Ce qui manquait, c'était le pourquoi - j'ai dit que je pensais que nous pourrions présenter cela via une mise en scène vidéo de l'œuvre, ainsi que questionner la nature de la fixation et des démons de M. X, et douter que toute l'affaire soit réelle ou imaginée. Leur réaction a été positive, j'ai écrit une adaptation complète des paroles pour la scène, en créant des scènes qui éclairent différemment les personnages des Jumeaux et de M. X et en introduisant un sosie - une ombre de M. X pour confronter, cajoler et interroger le personnage principal. Nous avons ensuite créé une démo pour la première chanson, en utilisant des images fixes et des animations pour donner le ton visuel et le rythme du travail.

The Residents et moi faisons tous deux partie de la collection permanente du Musée d'art moderne de New York. Le MoMA avait exprimé un intérêt précoce pour le projet, donc une fois la démo terminée - l'affaire était conclue. À la mi-2019, nous avions une date pour la première de *God in 3 Persons* au MoMA en janvier 2020, nous avions un producteur, Steve Saporito, et un metteur en scène qui était attaché au spectacle lorsqu'il était à l'ACT, Travis Chamberlin. Une campagne Indie-Gogo réussie nous a rapporté assez pour commencer la production et le MoMA a fourni le reste des fonds pour faire venir la distribution et l'équipe à New York et faire 3 spectacles en 2 jours. Les événements se sont vendus en quelques minutes. Nous savions que nous avions un succès potentiel entre les mains.

J'ai tourné pendant deux semaines avec la star du porno queer Jiz Lee qui jouait les jumeaux conjoints, le chanteur des Residents dans le rôle de M. X et Caitlin Hicks dans celui de l'ombre de M. X. Le tournage a été excellent et j'ai commencé à assembler les projections à trois canaux pour les chansons de ce spectacle de soirée. Nous avons

thinking that 2020 would be the year of *God in 3 Persons*²²! We of course were wrong.

I found myself with projects differed or cancelled and money tight – but what I did have, suddenly, is time. All my friends who depended on performances were screwed, though, and I began a process of working both to help them go beyond the physical, and of creating more serious personal work.

I was working on an installation idea with the duo who call themselves *The Living Earth Show*; Andy Meyerson (percussion) and Travis Andrews (guitar). They had been set to start a tour with an offshoot band they call COMMANDO – a queer themed thrash band, with poets and performers whose community is vastly different than mine – but whose concerns align with my need to cultivate a community by outreach, being an ally and wrapping my arms around “NOT ME”.

Andy asked me if I would do two music videos²³ for two songs by vastly different writers – Lynn Breedlove, a trans man whose blistering history and emotionally charged stories are wrenchingly uplifting. He had written a song about Prince, whose influence in the queer community was deep and powerful. And Juba Kalamka, a queer activist and health worker, whose wild ride detailing the influence of Gary Fisher, a poet dead from AIDS before his first works were ever published. I listened to the songs and said yes, as this was the kind of inspiration and extension I crave.

As this was the early days of the pandemic, where we had no idea of how it was transmitted,

22 - <https://www.youtube.com/watch?v=m3D5OTWVOIq>

23 - *Prince* (<https://www.youtube.com/watch?v=IE-33s7IWUwQ>) ; *The Shock of Gary Fish* (<https://www.youtube.com/watch?v=IfahZjAnra8>)



God in 3 Persons

répété pendant deux semaines au Labo de San Francisco, avant de faire une répétition générale à guichets fermés le 18 janvier 2020, puis de nous envoler pour New York le 21 janvier. Nous avons embarqué, installé, répété et fait nos spectacles les 23 et 24 janvier - et sommes rentrés le 25 en pensant que 2020 serait l'année de *God in 3 Persons*²¹ ! Nous avons bien sûr tort.

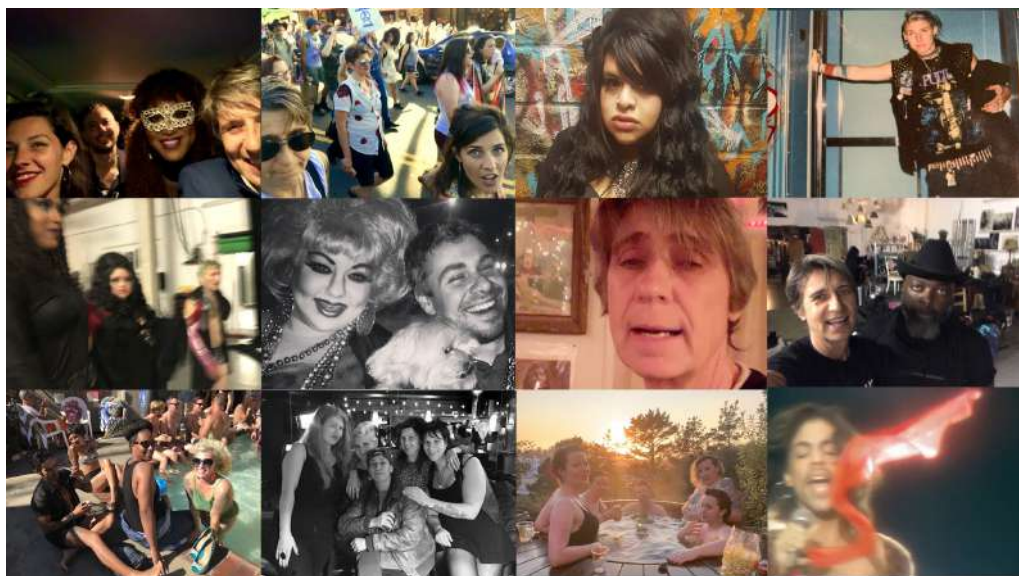
Je me suis retrouvé avec des projets différés ou annulés et de l'argent en moins - mais ce que j'avais, soudainement, c'était du temps. Tous mes amis qui dépendaient des spectacles étaient fichus cependant, et j'ai commencé à travailler à la fois pour les aider à aller au-delà du physique, et pour créer un travail personnel plus sérieux.

Je travaillais sur une idée d'installation avec le duo qui se fait appeler *The Living Earth Show* ; Andy Meyerson (percussion) et Travis

and little idea of how to be safe – there was to be no contact. I could not get Lynn or Juba into my studio, but each had a phone, and I asked them to perform their songs to their screens. We ended up doing multiple “takes”, where my direction was usually “more” and “harder”. Each supplied me with annotations on the significance of their lyrics, and Lynn started sending me images from his past life, as a way for me to both understand his world and to bring that world to the audience.

Once we started, the daily flood of material was rich and rousing – and the iPhones' “live picture” feature (a few seconds of video instead of a single still image) put a hand-held facility into each memory. Both works took on an intimacy, a home-movie quality, born of being trapped and wanting to scream out your story. It was easy for me to translate this feeling even though my background

21 - <https://www.youtube.com/watch?v=m3D50TWVQlg>



Prince

Andrews (guitare). Ils devaient commencer une tournée avec un groupe dérivé qu'ils appellent COMMANDO - un groupe de thrash à thème queer, avec des poètes et des artistes dont la communauté est très différente de la mienne - mais dont les préoccupations s'alignent sur mon besoin de cultiver une communauté par la sensibilisation, en étant un allié et en enveloppant mes bras autour de « NOT ME ».

Andy m'a demandé si je pouvais réaliser deux vidéos musicales²² pour deux chansons écrites par des auteurs très différents - Lynn Breedlove, un homme transgenre dont l'histoire étouffante et les récits chargés d'émotion sont bouleversants. Il avait écrit une chanson sur Prince, dont l'influence dans la communauté queer était profonde et puissante. Et Juba Kalamka, un activiste queer et un soignant, dont la course folle détaille l'influence de Gary Fisher, un poète mort du sida avant même que ses premières œuvres ne soient publiées. J'ai

is so different, as I felt the same, and knew that the story of Lynn's sorrow about his past and about the passing of Prince, and Juba's celebration of life after death – would touch anyone who watched.

While we were suffering our isolation and wondering if we'd ever recover, a movement of rage and frustration was spilling out onto the streets. The struggle for civil rights, the rights of people of color – black, brown, whatever – and the denial of those rights by white society is the original sin of the United States. Not just slavery, but the everyday systemic disadvantage called racism, visited in minute manners and in the killing of unarmed Black men and women by the police. A man, not perfect but Black, named George Floyd was murdered in broad daylight, and a movement started years ago – Black Lives Matter – took to the streets to protest.

But this time, during the Trump years where we'd all been made to feel sorry for who we are – the

22 - Prince (<https://www.youtube.com/watch?v=JE-33s7IWUwQ>) ; The Shock of Gary Fish (<https://www.youtube.com/watch?v=tfahZjAnra8>)



The Shock of Gary Fisher

écouté les chansons et j'ai dit oui, car c'était le genre d'inspiration et de prolongement dont j'avais besoin.

Comme il s'agissait des premiers jours de la pandémie, nous n'avions aucune idée de la façon dont elle se transmettait et peu d'idées sur la façon de se protéger - il ne devait y avoir aucun contact. Je n'ai pas pu faire venir Lynn ou Juba dans mon studio, mais chacun avait un téléphone, et je leur ai demandé d'interpréter leurs chansons devant leur écran. Nous avons fini par faire plusieurs « prises », où mes indications étaient généralement « plus » et « plus fort ». Chacun d'entre eux m'a fourni des annotations sur la signification de leurs paroles, et Lynn a commencé à m'envoyer des images de sa vie passée, afin que je puisse à la fois comprendre son monde et le transmettre au public.

Une fois que nous avons commencé, le flot quotidien de matériel s'est révélé riche et stimulant - et la fonction « live picture » des iPhones (quelques secondes de vidéo au lieu d'une seule image fixe) a permis de mettre une main sur

Black protesters were joined by protestors of all colors, ages, genders and origins. And not just in the US, but around the world – the perpetual injustice was being met with anger, defiance and a call for unity, truth and change. A miracle of sorts, and hope that we'd start to shift our views, and fight for justice. For Trump, a ghastly white supremacist whose victory in 2016 was a result of white fear of losing white privilege and power, was making us all sick. Why had we elected him? And why were we following a man whose motives were solipsistic and whose platform was hatred?

I knew I wanted to write about following leaders to hell, as I am interested in the numinous aspect of cults and conspiracies by which Trump seemed to hold his followers in a trance. I have a long-seated obsession with alternative faith, mystical and mythic explanations for the mundane and I am fixated by our need to find answers to questions we KNOW cannot be answered. It's why we hold on to the past, and clutch conspiracies so close

chaque souvenir. Les deux œuvres ont revêtu un caractère intime, une qualité de film amateur, née du fait d'être piégé et de vouloir crier son histoire. Il m'a été facile de traduire ce sentiment, même si mon parcours est très différent, car j'ai ressenti la même chose et je savais que l'histoire du chagrin de Lynn à propos de son passé et du décès de Prince, et la célébration de la vie après la mort par Juba - toucheraient tous ceux qui regarderaient.

Pendant que nous souffrions de notre isolement et que nous nous demandions si nous allions nous en remettre un jour, un mouvement de rage et de frustration se répandait dans les rues. La lutte pour les droits civiques, les droits des personnes de couleur - noires, brunes, peu importe - et le déni de ces droits par la société blanche est le péché originel des États-Unis. Pas seulement l'esclavage, mais le désavantage systémique quotidien appelé racisme, qui se manifeste par des gestes infimes et par le meurtre d'hommes et de femmes noirs non armés par la police. Un homme, pas parfait mais noir, nommé George Floyd a été assassiné en plein jour, et un mouvement lancé il y a des années - Black Lives Matter - est descendu dans la rue pour protester.

Mais cette fois-ci, pendant les années Trump où l'on nous a tous fait sentir désolés pour ce que nous sommes - les manifestants noirs ont été rejoints par des manifestants de toutes les couleurs, âges, sexes et origines. Et pas seulement aux États-Unis, mais dans le monde entier - l'injustice perpétuelle était accueillie par la colère, le défi et un appel à l'unité, à la vérité et au changement. Un miracle en quelque sorte, et l'espoir que nous commencions à changer d'avis et à nous battre pour la justice. Car Trump, un affreux suprémaciste blanc dont la victoire en 2016 était le résultat de la peur des Blancs de perdre leur privilège et leur pouvoir, nous rendait tous malades. Pourquoi l'avions-nous élu ? Et pourquoi suivions-nous un homme dont les

to us. Signs, symbols - prophecies, and lessons all confuse me as they promise me enlightenment. Why is that? So, I started to write.

But as with other issues, here I felt the need to have a philosophical perpetrator, an interlocutor, speak for me – to ask the questions I dare not ask. My position and my privilege exclude me from directly creating speaking to a world view – and rightly so. While I see a future created from the reality of humanity, a representativeness that is mixed, diverse, and fractured – a future that celebrates our NOT being perfect, but owning our sins and seeking redemption or resurrection – I feel the need to create devices to frame my vision. So for a project about unanswered questions, how would I do this?

After some sketches referencing YouTube “influencers”, I realized that I could just create my own charismatic but damaged leader, an American Messiah whose religion is centered around being confused and broken, but whose goal is power and receiving all the “solutions” power supplies. I would drape the questions and doubts and verdicts I was carrying around on this character– and strongly suggest the audience investigate themselves regarding their faith for their future.

I had started writing *The Friend* in early 2019, but it was not until early 2020 that the shape of my new religion, “New Thought”, and the character of *The Friend* took shape. In my mind, *The Friend* was not evil but represented our unspoken compulsions, where we hunt for gold in deep pits of shit. In my mind's eye I was thinking about a character type I'd seen on *The Good Wife*; a devious and self-serving political manipulator, whose motives are totally opaque. While being charming and wicked, the why of his ways are left unexplained. I loved the actor playing the part, but had no idea who he was.

motivations étaient solipsistes, dont le support était la haine ?

Je savais que je voulais écrire sur le fait de suivre des leaders en enfer, car je m'intéresse à l'aspect numineux des cultes et des conspirations par lequel Trump semblait tenir ses partisans en transe. J'ai une obsession de longue date pour les croyances alternatives, les explications mystiques et mythiques du quotidien et je suis obsédé par notre besoin de trouver des réponses à des questions auxquelles nous SAVONS ne pas pouvoir répondre. C'est pour cela que nous nous accrochons au passé, et que nous nous accrochons aux conspirations si proches de nous. Les signes, les symboles, les prophéties et les leçons me troublent alors qu'ils me promettent l'illumination. Pourquoi cela ? Alors, j'ai commencé à écrire.

Mais comme pour d'autres questions, j'ai ressenti ici le besoin d'avoir un auteur philosophique, un interlocuteur, qui parle pour moi - pour poser les questions que je n'ose pas poser. Ma position et mon privilège m'excluent de la création directe de la parole à une vision du monde - et à juste titre. Alors que je vois un avenir créé à partir de la réalité de l'humanité, une représentativité qui est mixte, diverse et fracturée - un avenir qui célèbre le fait que nous ne sommes PAS parfaits, mais que nous assumons nos péchés et recherchons la rédemption ou la résurrection - je ressens le besoin de créer des dispositifs pour encadrer ma vision. Alors, pour un projet sur les questions sans réponse, comment faire ?

Après quelques croquis faisant référence à des « influenceurs » de YouTube, j'ai réalisé que je pouvais simplement créer mon propre leader charismatique mais endommagé, un Messie américain dont la religion est centrée sur le fait d'être confus et brisé, mais dont le but est le pouvoir et de recevoir toutes les « solutions » fournies

In the credits I saw it was John Cameron Mitchell – well known for writing and performing a Broadway hit (and movie), *Hedwig and the Angry Inch*. Wow, what a nimble Chameleon!

I continued to write and shape the piece, building out the tenets of the faith and a collection of acolytes and everyday saints, and their relics which take a view that all our faults and failures can be discarded or celebrated – it depends on what you want to believe.

In the summer of 2020 Gabriel Soucheyre of Videoformes again asked me to present some ideas for his festival in March 2021, and of all the ideas, he and his team felt that *The Friend* was the more urgent and relevant, and I agreed.

Life works in curiously circuitous ways, and it happens that Steve Saporito, producer of *God in 3 Persons*, was one of the original producers on *Hedwig and the Angry Inch*, so I asked him if he'd introduce me to John Cameron Mitchell and let me present *The Friend* to him. He did me one better and forwarded the brief to JCM, and copied me. Oh, OK, I thought – this is great. Usually with movie stars it takes a long time to get an answer, if one is delivered, but John wrote back in less an hour saying, "let's zoom". We did and had a great time. I explained that Videoformes would premiere the work, and we found that we had a great deal in common and were enjoying each other immensely. John asked if I had written the script and although I had done some work, I said "sure, give me two weeks and I will get you the sermons that *The Friend* delivers."

I wrote like a madman. Although I knew what I wanted *The Friend* to say I needed to construct the way he says it, but fortunately I had the mental

par le pouvoir. Je draperais ce personnage des questions, des doutes et des verdicts que je portais en moi - et je suggérerais fortement au public de s'interroger sur sa foi en l'avenir.

J'avais commencé à écrire *The Friend* au début de 2019, mais ce n'est qu'au début de 2020 que la forme de ma nouvelle religion, la « Nouvelle Pensée », et le personnage de *L'Ami* ont pris forme. Dans mon esprit, *L'Ami* n'était pas maléfique mais représentait nos compulsions inavouées, où nous chassons l'or dans de profondes fosses de merde. Dans mon esprit, je pensais à un type de personnage que j'avais vu dans *The Good Wife* ; un manipulateur politique sournois et égoïste, dont les motivations sont totalement opaques. Tout en étant charmant et méchant, le pourquoi de ses agissements reste inexplicable. J'ai adoré l'acteur qui jouait ce rôle, mais je n'avais aucune idée de qui il était. Dans le générique, j'ai vu qu'il s'agissait de John Cameron Mitchell - bien connu pour avoir écrit et interprété un succès de Broadway (et un film), *Hedwig and the Angry Inch*. Wow, quel caméléon agile !

J'ai continué à écrire et à façonner la pièce, en élaborant les principes de la foi et une collection d'acolytes et de saints de tous les jours, ainsi que leurs reliques, qui considèrent que toutes nos fautes et nos échecs peuvent être rejetés ou célébrés - cela dépend de ce que l'on veut croire.

À l'été 2020, Gabriel Soucheyre, de VIDEOFORMES, m'a de nouveau demandé de présenter quelques idées pour son festival de mars 2021. De toutes les idées, lui et son équipe ont estimé que *The Friend* était la plus urgente et la plus pertinente, et j'ai accepté.

La vie fonctionne de façon curieusement détournée, et il se trouve que Steve Saporito, producteur de *God in 3 Persons*, était l'un des producteurs originaux de *Hedwig and the Angry Inch*. Je lui ai donc demandé s'il voulait bien me

image of John Cameron Mitchell to guide me – and the words flowed quickly, and after 2 weeks I sent John the script and he wrote back "love it, let's make some art". So, *The Friend* was happening!

With luck breaking my way, I wrote and cast the Saints, got Clark Buckner to sign on as producer, and shot in my studio for a week, during the days between Christmas and New Year's 2020, giving me less than three months to edit what would become a series of 9 synced channels of video, each lasting an hour. More luck allowed me to fly to France with a "pass" from the French Government to install the work at Videofformes in March 2021, in Clermont-Ferrand at the Chapelle de l'ancien hôpital général.

Once installed, the work produced the effect I had hoped for – an entire world created from words, inference and performance - questioning our need to understand and passion to believe in something (anything), to have faith in a time of faithlessness. It felt like I'd broken through some personal barriers as the work was theatrical, but sublime; delivering a dense, unpredicable message to an audience expecting something dogmatic, but instead receiving a lifesaving breath of relevance.

And so, the question is asked.

What's next ?

© John Sanborn - Turbulences Vidéo #112



John Cameron Mitchell



John Cameron Mitchell on set



The Friend, poster



The Friend

présenter à John Cameron Mitchell et me laisser lui présenter *The Friend*. Il m'a fait une faveur en transmettant le dossier à JCM et en m'envoyant une copie. Oh, OK, ai-je pensé - c'est génial. D'habitude, avec les stars du cinéma, il faut beaucoup de temps pour obtenir une réponse, si réponse il y a, mais John m'a répondu en moins d'une heure en me disant : « zoomons ». C'est ce que nous avons fait et nous avons passé un bon moment. J'ai expliqué que VIDEOFORMES allait présenter l'œuvre en première, nous avons découvert que nous avons beaucoup en commun et que nous nous amusons énormément. John m'a demandé si j'avais écrit le scénario et bien que j'aie fait un peu de travail, j'ai dit « bien sûr, donnez-moi deux semaines et je vous fournirai les sermons que prononce L'Ami ».

J'ai écrit comme un fou. Même si je savais ce que je voulais que l'Ami dise, j'avais besoin de construire la façon dont il le disait, mais heureusement, j'avais l'image mentale de John Cameron Mitchell pour me guider - les mots ont coulé rapidement, et après deux semaines, j'ai envoyé le script à John et il m'a répondu « j'adore, faisons de l'art ». C'est ainsi que *The Friend* a vu le jour !

Avec un peu de chance, j'ai écrit et distribué les Saints, obtenu la signature de Clark Buckner en tant que producteur, et tourné dans mon studio pendant une semaine, entre Noël et le Nouvel An 2020, ce qui m'a laissé moins de trois mois pour monter ce qui allait devenir une série de 9 canaux

vidéo synchronisés, chacun durant une heure. Un peu plus de chance m'a permis de m'envoler vers la France avec un « pass » du gouvernement français pour installer l'œuvre à VIDEOFORMES en mars 2021, à Clermont-Ferrand, à la Chapelle de l'ancien hôpital général²³.

Une fois installée, l'œuvre a produit l'effet que j'avais espéré - un monde entier créé à partir de mots, d'inférences et de performances - remettant en question notre besoin de comprendre et notre passion de croire en quelque chose (n'importe quoi), d'avoir la foi à une époque de manque de foi. J'ai eu l'impression d'avoir franchi certaines barrières personnelles, car l'œuvre était théâtrale, mais sublime ; elle délivrait un message dense et imprévisible à un public qui s'attendait à quelque chose de dogmatique, mais qui recevait au contraire une bouffée de pertinence salvatrice.

Et donc, la question est posée.

Quelle est la prochaine étape ?

© John Sanborn,

Traduit de l'anglais par Gabriel Soucheyre

- Turbulences Vidéo #112

23 - https://www.youtube.com/watch?v=CohxK_g1rEs

What kind of artist are you?

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Je suis un artiste vidéo, qui travaille à la création d'œuvres significatives pour enquêter sur les passions et les obsessions qui m'animent depuis des décennies et dont je n'arrive pas à me débarrasser.

Je reviens sans cesse sur le pouvoir des histoires et sur le fait de raconter des histoires qui nous façonne en tant qu'êtres humains, nous permet de créer des versions de nous-mêmes et nous dicte notre façon d'agir, de vivre et d'évoluer. Nos vies dépendent d'histoires - elles deviennent nos souvenirs, nos triomphes et nos tragédies, et notre héritage.

J'utilise le concept de « l'histoire de » comme un moyen de mesurer notre humanité alors que j'essaie de comprendre comment nous devenons ce que nous sommes.

Toutes les histoires ne sont pas vraies, comme nous l'avons appris douloureusement ces quatre dernières années, et toutes les vérités ne sont pas des histoires - mais il y a là un secret que je dois dévoiler.

Je suis aussi un artiste « d'un certain âge » – qui travaille selon des pratiques et des modèles

I am a video artist, working to create transformative works to investigate passions and obsessions that have dogged me for decades. I just can't shake them.

I keep returning to the power of stories and how storytelling shapes us as human beings, allows us to create versions of ourselves, and dictates how we act, live and evolve. Our lives depend on stories – they become our memories, our triumphs and tragedies and our legacies.

I use the concept of "the story of" as a way to measure our humanity as I attempt to understand how we become who we are. Not all stories are true, as we have learned with great pain in these last four years, and not all truths are stories – but in this realm lies a secret I must unlock.



John Sanborn at VIDEOFORMES 2021 © Photo : Coralie Fonlupt / VIDEOFORMES 2021

répétitifs - vivant avec ce qui précède tout en cherchant ce qui va advenir.

Je me mets au défi avec chaque nouvelle œuvre, en sortant de ma « zone de confort » chaque fois que c'est possible – en déplaçant mon regard de MOI à « pas moi » ; j'explore un domaine de possibilités inconnues et j'erre sur des chemins qui n'ont pas encore été empruntés.

Je suis optimiste, expressif, pertinent, ingénieux, audacieux, urgent, rigolo, beau...– c'est mon histoire – alors pourquoi ne pas embellir la vérité et déformer la réalité ? N'est-ce pas ce que fait un artiste ?

I am also an artist “of a certain age”– working with practices and in patterns with degrees of repetition – living with the previous all the while searching for the next. I challenge myself with each new work, reaching outside my “comfort zone” whenever possible – shifting my gaze from ME to “not me”; exploring a domain of possibilities unknown and wandering down paths not yet taken.

I am optimistic, soulful, relevant, ingenious, daring, urgent, funny, handsome – well, this is my story – so what if I enhance the truth and bend reality? Isn't that what an artist does?

© Propos recueillis et traduit de l'anglais par
Gabriel Soucheyre
- Turbulences Vidéo #112

© Interview by Gabriel Soucheyre
- Turbulences Vidéo #112



Portrait Vidéo

John SANBORN

Retrouvez le [portrait vidéo de John SANBORN](#) sur notre page Youtube

Site Web de l'artiste : <https://www.johnsanborn-video.com/>

Turkish Délices

par Alain Bourges

Des chaînes de télévision frileuses et une presse spécialisée acquise au néo-Hollywood nous entretiennent dans un occidental-centrisme paresseux. Il faut - c'est un comble ! - que ce soit Netflix, la major américaine dominante qui nous fasse découvrir l'immense production turque par la petite porte de deux séries récentes qu'elle diffuse et/ou produit.

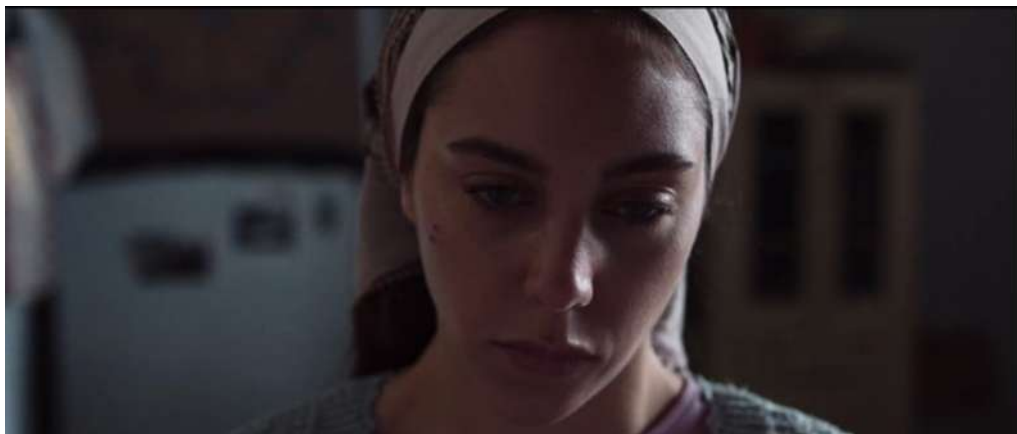
Nous ne soupçonnions pas les trésors recelés par le détroit du Bosphore. La Turquie est pourtant le deuxième producteur mondial de séries télévisées. Avec des budgets très modestes (on parle de 200 000 dollars par épisode) et donc dans des conditions de travail très difficiles, elle exporte dans tout le Moyen Orient, dans les Balkans, en Russie et en Asie du Sud des œuvres conséquentes - du moins mesurées au poids - puisqu'à l'opposé de nos ridicules 6 à 8 épisodes de 52 minutes par saison, la production turque offre 40 épisodes de 90 à 130 minutes.

Quelques spécialistes mis à part, on a longtemps méconnu la production cinématographique indienne ou égyptienne avant de tomber sous le charme d'un Satyajit Ray ou d'un Youssef Chahine. C'est pourquoi la production télévisuelle turque mérite qu'on l'explore au plus vite.

Bir Başkadir

Commençons donc par une série turque mais produite et donc normalisée par Netflix : *Bir Başkadir*, alias *Ethos* pour l'exportation. Elle n'est composée que de 8 épisodes de 52 minutes, son interminable générique de fin compris. *Bir Başkadir* signifie « Quelque chose de différent », ce qui rappelle la chanson populaire *Bir Başkadir Benim Memleketim* (Mon pays a quelque chose de différent). Quant au mot grec *Ethos*, qui a été choisi pour la traduction, il signifie « coutume » et désigne ce qui relève de l'habitude, de la manière d'être.

L'impression qui nous reste du feuilleton, le dernier épisode achevé, est la beauté des visages et des paysages. Beaucoup de visages, serrés en gros plans, intenses, et, en contrepartie, quelques sublimes paysages d'une nature paisible, souvent brumeuse, ou des panoramas beaucoup moins séduisants des tours d'Istanbul. Le paysage et le



Bir Başkadir (Ethos), Meryem © Netflix

masque, la nature et le héros, on a parfois le sentiment d'un récit très ancien.

Pour relier les visages aux paysages, la campagne à la ville il faut des maisons, souvent très pauvres ou des appartements, plus cossus, il faut attendre des bus et, comme Meryem, traverser à pied des ponts qui enjambent des autoroutes, remonter des sentiers de terre qui deviennent des rues goudronnées, faire tout le trajet du faubourg rural aux buildings de la ville moderne, chaque jour, comme un leitmotiv. L'histoire commence là, dans cette distance à parcourir inlassablement et que l'on pourrait comparer aux aller-retours de la navette sur le métier à tisser. Dans un tapis, les nœuds donnent le motif tandis que la trame et la chaîne assurent la tenue de l'ensemble. Je ne dis pas cela pour la couleur locale, parce que nous sommes en Turquie, pays renommé pour son art des tapis, ce serait idiot, mais parce que réellement l'intrigue est composée de conflits, de nœuds dramatiques, au sein de plusieurs groupes ou couples de personnages et que celle qui fait le lien, les aller-retours, est justement Meryem.

Elle est celle qui tisse inlassablement la trame en allant et venant entre ses heures de ménage en ville et la maison où elle cohabite avec son frère,

sa belle-sœur, sa nièce et son neveu. Yasin, son frère, est un ancien militaire qui a conservé des séquelles de la guerre. Il a ensuite perdu une petite affaire montée avec un ami et n'a retrouvé qu'un travail de videur de boîte de nuit. Sa femme, Ruhiye, est dépressive et tente de se suicider. Rien ne va. Son petit garçon ne parle pas. Yasin terrorise sa famille, ses éruptions de colère sont l'expression d'une souffrance inextinguible. Premier nœud.

Meryem, elle, tombe parfois en syncope. Le médecin de l'hôpital l'adresse à une psychiatre, Perri. Meryem est croyante, elle porte le hijab et le long manteau serré des femmes pieuses. Elle ne cesse de ponctuer ses phrases d'un « si Allah le veut ». Elle aurait dû rapporter au hodja¹ le contenu de ses entretiens et lui demander la permission de continuer sa thérapie mais, comme elle l'avoue, elle sait ce qu'il faut et ce qu'il ne faut pas dire au hodja. Perri, elle, est comme son négatif. Elle a fait des études à l'étranger, elle a des diplômes élevés, elle a beaucoup voyagé, elle pratique le sport et flirte avec le new age. Bref on ne la distinguerait

1 - Enseignant du Coran et, par extension, enseignant en général. Ici, guide spirituel.



Bir Başkadir (Ethos), Confrontation © Netflix

pas d'une occidentale. La rencontre de Meryem et Perri est celle de deux Turques qui s'observent en chiens de faïence, celle de la bourgeoisie kemaliste et celle des masses traditionalistes sur lesquelles s'appuie Erdogan. Deuxième nœud.

Meryem cache donc un temps à son hodja qu'elle consulte Perri. Parallèlement, Perri consulte sa propre thérapeute et amie, Gülbin. Elle lui exprime toute la difficulté qu'elle a - mais aussi le trouble désir - d'avoir à écouter la représentante d'une Turquie qu'elle hait.

Gülbin, qui est d'origine kurde, vit de son côté une relation épisodique avec Sinan, un célibataire progressiste et, simultanément, endure un conflit familial virulent avec une sœur autoritaire qui porte le hijab même à la maison et débite des prières à n'en plus finir. Le prétexte au conflit est l'existence d'un frère lourdement handicapé dont les vieux parents ne peuvent plus s'occuper sinon en lui témoignant leur amour. Troisième nœud.

Le hodja que consulte Meryem a, de son côté, un problème qu'il ignore : sa fille ne croit pas en Allah et elle préfère les filles aux garçons. Quatrième nœud.

Myriem fait le ménage chez Sinan, Perri croit comprendre qu'elle est secrètement amoureuse de son employeur mais ignore qu'il est l'amant de Gülbin. Celle-ci, en revanche, le comprend parfaitement et regarde Meryem d'un autre œil. Cinquième nœud.

À la toute fin de la saison, Sinan découvre incidemment la totale absence de sentiments de Gülbin à son égard. Il se retrouve donc seul, avec sa jeunesse derrière lui. Il doit simultanément subir les humeurs de sa mère, impotente et désorientée. Sixième nœud.

Les tapis turcs utilisent toujours le *turkbaff* autrement appelé nœud de Ghiordès, parce qu'originnaire de Gordion, l'actuelle Yassihüyük. C'est là qu'un pauvre paysan phrygien, du nom de Gordios, fut choisi par les Dieux pour engendrer le roi Midas. Le char de Gordios fut placé sur l'acropole, dans le temple de Zeus, en remerciement. Son timon tenait attaché au joug par le fameux nœud gordien « sans commencement ni fin apparente » et il était dit que celui qui parviendrait à le dénouer

se verrait offrir l'Empire Perse. On sait comment Alexandre le Grand régla la difficulté.

Filons donc la métaphore des nœuds et de la trame. Tous les conflits d'*Ethos*, on le constate, ont un rapport proche ou lointain avec Meryem. C'est en cela qu'elle fait le lien entre tous les personnages, comme on l'a déjà dit. Et ces conflits ont toujours à voir avec la césure entre la Turquie urbaine occidentalisée et la Turquie rurale traditionaliste, fracture sociale mais aussi culturelle, idéologique et politique. Meryem est celle qui va de l'une à l'autre, qui écoute et parle aux deux.

Pour défaire les nœuds relationnels et affectifs, il y a la psychothérapie telle que Perri et Gülbün la pratiquent. Encore faut-il que quelque chose se passe qui engendre une prise de conscience, une révélation. Pour Perri, c'est un lapsus au sujet du prénom de Meryem qui lui fait mesurer son mépris de classe à l'égard de sa patiente. Pour Gülbün, c'est l'irruption dévastatrice de sa sœur dans son bureau en présence de Perri qui l'amène à rompre brutalement ses rapports avec celle-ci. Elle réalise que ses difficultés et celles de Perri sont si proches qu'elle n'a pas le recul pour assumer les deux.

Mais l'acte le plus décisif est accompli par l'émouvante Ruhiye qui s'enfuit une nuit avec son petit garçon pour retourner dans son village. Elle veut faire le chemin à l'envers, remonter à l'origine de celle qu'elle est devenue et pour qui chaque jour est une souffrance. Autrement dit, affronter la cause de son traumatisme. Elle a été violée autrefois par un homme du village. Cela s'est passé dans un endroit dénommé le Champ de Ruines, parce qu'on y trouve un amoncellement de vestiges antiques. Le récit lui donne un second sens évident. C'est au milieu de ce chaos que la confrontation avec son violeur a lieu. Sans dévoiler ce qui est prononcé, il demeure qu'à partir de cette épreuve, de ce geste volontaire et courageux, le nœud qui

l'enserrait au point de la rendre folle est tranché. Des mots ont été mis sur des actes. Ruhiye peut dès lors se reconstruire. Elle peut rentrer à Istanbul, avec son petit garçon qui, soudain, recouvre la parole. Elle peut renouer avec son mari. Quelle héroïne antique a ainsi défié celui qui l'avait déshonorée ? Laquelle a cruellement abandonné son bourreau à ses remords plutôt que de l'achever comme il l'en suppliait ? Et dans les ruines de quel palais ?

Au lieu d'être dénoué, ce qui est impossible, on constate que chacun des nœuds est ainsi tranché, consciemment ou non. Seuls les deux derniers, qui concernent Sinan et Gülbün et qui apparaissent plus tard, ne le sont pas. Sans doute les a-t-on réservés pour une seconde saison.

Bien évidemment, les réactions à la diffusion d'*Ethos* en Turquie ont été très vives, on ne met pas le doigt sur les fractures identitaires d'une population sans prendre des coups de bâton. S'il n'évoque ni la question kurde ni l'émergence d'une nouvelle bourgeoisie religieuse, Berkun Oya a choisi de ne pas contourner les questions délicates. Le viol, les séquelles conservées par les jeunes soldats envoyés au combat, la liberté religieuse, l'homosexualité, par exemple, sont abordés avec pudeur ou même en forçant sur l'angélisme comme cela lui a été reproché pour la scène où le hodja découvre l'impiété de sa fille et réagit avec une tolérance exemplaire.

D'une façon générale, *Bir Başkadır* tire les antagonismes vers des résolutions apaisées où la parole et la tolérance ressuscitées finissent par l'emporter sur les non-dits et les incompréhensions. En ce temps de profondes divisions sociales et politiques, en Turquie comme en Europe ou ailleurs, rien de cela n'est inutile.

Şahsiyet

La plupart des critiques qui évoquent *Şahsiyet* font immédiatement référence à *Breaking Bad* au prétexte que dans ces deux productions, un homme condamné par la maladie entreprend de consacrer ses derniers jours à régler ses comptes avec la société, l'un en fabriquant de la drogue pour mettre sa famille à l'abri du besoin, l'autre en commettant des crimes qu'il estime justifiés. La comparaison pourrait être poussée un peu plus loin puisque les deux feuilletons dénoncent un certain nombre de tares de leurs sociétés respectives, mais elle s'arrête là et il est certainement plus profitable de se remémorer un autre feuilleton turc, *Bir Başkadır* auquel l'article précédent était consacré. On comprendrait ainsi à quel point tous les deux convergent vers les mêmes sujets, en particulier la forte relation au lieu d'origine, village dans un cas, petite ville dans l'autre, l'oppression des femmes et la violence exercée à leur égard et la césure culturelle entre grandes villes et campagne. Au travers d'histoires totalement différentes, le schéma reste le même et le ressort commun relève de la tradition classique : un crime originel engendre un dérèglement social des décennies plus tard, dans milieu supposé s'être émancipé de la société archaïque où s'est perpétré ce crime.

Şahsiyet nous présente Agâh Beyoğlu², un grefier à la retraite qui vit seul, après le décès de son épouse dans un vieil immeuble ottoman d'Istanbul. Lorsque son chat meurt parce qu'il a oublié de le nourrir, il apprend de la bouche de son médecin qu'il est atteint de la maladie d'Alzheimer. Les conséquences sont évidentes : sa mémoire va se tarir et sa personnalité va s'effacer au fil du temps. Détournant les conseils de son médecin, Agâh

entreprend de consacrer le temps qui lui reste à punir des criminels épargnés par une Justice trop complaisante. On ne comprend pas tout de suite pourquoi il commet autant de meurtres ni pourquoi il s'agit toujours de personnes qu'il connaît si bien. Pour se dissimuler des caméras de surveillances, il lui arrive de se déguiser en chat. Après avoir revolversisé ses victimes, il leur colle sur le front une bande d'étiqueteuse Dymo³ porteuse d'un message sybillin faisant systématiquement référence à une certaine Nevra.

La police d'Istanbul se lance dans la traque du meurtrier en série, avec d'autant plus de nervosité que l'équipe d'inspecteurs en charge de l'affaire comporte une femme, que sa nomination a fait la une de la presse en tant qu'exemple de la promotion des femmes, que sa présence est mal tolérée par deux coéquipiers particulièrement sexistes, et enfin qu'elle se prénomme Nevra, comme sur les bandes Dymo. La police est donc persuadée que les meurtres lui sont « destinés ».

En dépit des obstacles qu'elle rencontre, Nevra Elmas se persuade vite que tous les crimes sont liés de près ou de loin à la ville où elle a passé son enfance : Kambura⁴. Les aller-retours se succèdent entre Istanbul et cette ville où vit encore sa mère et le mari de celle-ci.

Le récit se construit ainsi parallèlement sur deux lignes narratives principales : celle qui détaille les méfaits du tueur et celle qui suit l'enquête de la police. On peut regretter que l'enquête piétine trop longtemps, vidant en un premier temps ce versant du récit de sa dynamique mais lorsque les deux lignes se synchronisent, si je puis dire, le suspens se cristallise. L'inspectrice Nevra décide de tirer au clair l'affaire du lynchage d'une famille rom sur-

3- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Etiqueteuse>

4- Petite ville fictive que l'on nous présente parfois en vue aérienne et qui est en réalité la ville de Gölyazı, qui occupe une petite péninsule du lac Ulubat, à un peu moins de 200 kilomètres au sud d'Istanbul.

2- Interprété par Haluk Bilginer qui a reçu en 2019 un Emmy Award pour sa prestation.



Şahsiyet, Nevra à la morgue © Kenan Çatay, Pelin Diştaş

venu une décennie plutôt à Kambura tandis que simultanément Agâh commence à ressentir les effets de la maladie d'Alzheimer et que ses expéditions meurtrières deviennent de plus en plus chaotiques. On imagine vite que la police ne mettra la main sur Agâh que bien trop tard, lorsqu'il aura perdu tout contact avec la réalité.

D'autres narrations secondaires augmentent le suspense, sans alourdir la bonne marche de l'ensemble. Il s'agit par exemple de l'arrivée de la fille d'Agâr en instance de divorce, d'un flirt inattendu du vieil homme ou du fan-club du tueur en série créé par son petit-fils. Tout comme *Bir Başkadır*, *Şahsiyet* mène ainsi avec talent plusieurs récits de front, sans que l'on en perde un seul et c'est une qualité de cette série que de conjuguer aussi finement le drame, la comédie et la dénonciation des déficiences de la société turque. Ce faisant, elle s'attache aussi à exprimer une diversité moderne qui semble moins menacée que dans *Bir Başkadır*.

Une comédie étant une comédie, les meurtres ne comptent pas et l'on craint davantage pour le

meurtrier que pour ses victimes, d'autant qu'il perd peu à peu la tête. Agâh est un fou de comédie, comme l'est la femme de l'une de ses victimes, toujours vêtue en danseuse de flamenco et qui ne régit plus qu'à cette musique. On ne les plaint pas, ils nous amusent et semblent jouir d'une vie paisible à défaut d'être heureuse, ce qui est loin d'être le cas des autres, les « bien portants » qui ne se portent en réalité pas si bien. Nous ne sourions pas d'eux mais avec eux. Avec leurs extravagances et leurs absences, avec leur légèreté et en dépit des meurtres théâtraux d'Agâh, ils font un contrepoint aux autres personnages, trop englués dans une réalité indéchiffrable. Il faut un fou dans tout drame, qui nous désigne la vanité des ambitions humaines. Les trous de mémoire d'Agâh sont ceux d'une Turquie qui dissimule l'indicible. Ils sont l'amnésie volontaire et organisée des bourreaux comme celle, inconsciente, des victimes pour lesquelles elle est une condition de survie.

Le scénario ne se contente pas d'une symétrie entre le tueur lunaire et la policière solaire qui laisserait la question centrale sans réponse possible. En assassinant, Agâh rend sa propre justice, ce qui est inacceptable. En enquêtant Nevra voit la justice filer comme le sable entre les doigts parce qu'elle a contre elle le temps, un mur de silence et la corruption de l'État. Tous les deux contribueront à leur façon à une résolution qui est aussi une dénonciation de l'omerta et de la corruption de l'Etat.

Şahsiyet est un feuilleton en 12 épisodes, ce qui rompt avec le rythme « Netflix » de huit épisodes et qui nous rappelle le confort de ces séries plus longues où l'on se réjouissait de retrouver, au fil des jours ou des semaines, une histoire toujours inachevée. On pourra seulement lui reprocher, comme à *Bir Başkadır*, une bande musicale envahissante et parfaitement décalée, ainsi qu'un générique à l'esthétique sans guère de rapport avec l'œuvre.

Fatma (L'ombre de Fatma)

Si l'on s'interroge sur les raisons qui ont poussé Netflix à produire *Fatma*, il y a de fortes chances que l'on soupçonne la « major » de la série TV de retenter une recette qui lui a déjà valu un succès public, en l'occurrence celle de *Bir Başkadır* dont nous venons de parler. Qu'on en juge : Voici deux pauvres héroïnes, Fatma et Meryem, toutes deux femmes de ménage, toutes deux logées dans un faubourg d'Istanbul, toutes deux travaillant en ville et effectuant le trajet chaque jour de la banlieue à la ville et toutes les deux issues de l'immigration rurale. Les deux histoires se fondent sur le même traumatisme : le viol de pré-adolescentes par un ou des hommes du village d'où elles sont issues⁵.

5- Les trois histoires devrais-je dire puisque c'est aussi le cas d'une autre série turque contemporaine, *Şahsiyet*, dont nous avons parlé ici-même

Sur ce dernier point, ce n'est plus à la Meryem de *Bir Başkadır* que correspond Fatma, c'est sa belle-sœur Ruhiye. Les petites Fatma et Ruhiye devenues grandes sont épousées par des hommes au courant de leur passé et qui en souffrent soit du fait de l'état dépressif de leur femme, soit par incapacité, dans *Fatma*, à assumer ce drame. L'une et l'autre ont des fils, celui de Fatma est autiste, celui de Ruhiye ne parle pas.

Si Fatma correspond à deux personnages de *Bir Başkadır*, Meryem et Ruhiye, elle a aussi une sœur, Mine, qui remplit le rôle du troisième grand personnage féminin de *Bir Başkadır*, Perri, la psychothérapeute de Meryem. Tout comme cette dernière, Mine est occidentalisation, urbaine et moderne. Elle rejette tout ce qui vient du village, donc de la vie traditionnelle, quand Peri cultivait de surcroît une islamophobie viscérale.

La coexistence tendue entre la Turquie moderne et la Turquie traditionnelle sous-tend les deux récits. La violence à l'égard des filles dans les zones rurales est aussi nettement dénoncée que les dangers et la superficialité de la ville moderne. S'il y a une différence entre ces deux feuilletons, elle est d'un autre ordre, qui tient davantage à la forme du récit.

Pour résumer très brièvement l'histoire, *Fatma* raconte l'histoire d'une femme de ménage abandonnée par son mari et dont le jeune garçon vient d'être tué dans un accident de circulation. Il ne lui reste donc rien si ce n'est l'espoir que son mari, tout juste sorti de prison, l'appelle enfin. Chaque jour son téléphone portable sonne sans qu'une voix se fasse entendre. C'est au cours de l'un de ces appels que son fils lui échappe et tombe sous les roues d'une voiture trop pressée.



Fatma (L'Ombre de Fatma), mère et fils © Netflix

Pressée par les dettes, par la nécessité de retrouver son mari et par un enchaînement de faits qui la dépassent, Fatma tue un mafieux. L'acte est plus accidentel que volontaire mais le résultat met en émoi simultanément la police et la mafia. Contrainte de se dissimuler, Fatma n'a rien d'autre à faire que de jouer sa partition habituelle de femme passe-partout, de celle qui fait partie du décor comme tous les personnels de nettoyage des lieux publics, de femme invisible. Qui suspecterait l'humble et discrète femme de ménage d'une série de crimes ? Un des mafieux, Bayram, comprend la stratégie de Fatma ou du moins ce qu'il prend pour sa stratégie : ne pas chercher à se cacher, demeurer la plus visible possible donc la moins soupçonnable. Visible pour mieux être invisible, le camouflage absolu. Et au cas où le spectateur ne l'aurait pas compris, il l'explique très clairement.

Fatma est donc une série à suspense qui va sans cesse jouer sur les dangers qui menacent son héroïne : se faire prendre par la police ou se faire tuer par la mafia. Les films d'Hitchcock dépeignent souvent un héros innocent dans un monde de cou-

pables, ce pourrait être le cas ici si Fatma n'était pas amenée à tuer pour sa propre survie.

Un tel feuilleton nécessite un bon mécanicien capable de faire tourner la machine et de relancer méthodiquement le suspens en convoquant le danger à point nommé. À l'exception de Fatma, aucun personnage n'est particulièrement développé. Les mafieux sont des voyous, les policiers des policiers, la logeuse une grippe-sou, l'écrivain chez lequel Fatma fait des ménages butine la vie des autres, le mari est absent, etc. La seule à vraiment exprimer une densité humaine est Fatma, interprétée avec talent par Burcu Biricik, mais le scénario l'accable de tant de douleurs qu'il n'est guère de scène où elle n'apparaisse contrite ou larmoyante. Les choses se comprennent mieux à mesure que l'on nous dévoile l'histoire de cette femme dont la vie a été dévastée de fond en comble depuis l'enfance, l'exclusion de son village, puis l'échec de son mariage, sa marginalisation sociale et jusqu'à la perte de son enfant. Il faut que sa colère prenne le dessus pour l'extraire du dolorisme où le récit la confine et lui donner la dimension d'une héroïne



Fatma (L'Ombre de Fatma), Fatma et Zafer © Netflix

tragique. Cela se produit dans deux scènes seulement, celle du meurtre du chef mafieux, particulièrement sauvage, et celle des « retrouvailles » avec Zafer, son mari.

Arrive enfin le moment où Fatma peut réclamer des comptes à Zafer, le responsable de son plus grand malheur : la perte de son fils Oğuz, son enfant autiste, son amour. Responsable en premier lieu de ne pas avoir été présent. Elle lui tend l'une des multiples réclamations que lui adresse la compagnie d'assurance du chauffard qui, une fois réglé le dédommagement pour la mort de l'enfant - et l'argent disparu dans les poches percées du père -, réclame désormais aux parents les frais de réparation du véhicule.

Les mots de Fatma ouvrent alors le chemin vers le traumatisme originel. « Ils l'ont accusé d'être né et maintenant ils l'accusent d'être mort », lance-t-elle. Incarnation même de l'innocence mais aussi de l'exclusion sociale, le petit garçon est la personification du mal-être de sa mère, elle dont l'innocence fut également profanée durant l'enfance.

Pour achever un récit aussi complexe en 6 épisodes, il faut au moins y consacrer les deux derniers épisodes et ne pas reculer devant les artifices. La scandaleuse démarche de l'assurance en est un, les visions de Fatma qui, cherchant à fuir du commissariat, poursuit le fantôme de son fils et butte ceux de ses victimes en est un autre. Ce dernier leurre permet l'étrange explication finale, aux allures psychanalytiques, qui condense toutes les agressions subies en un geste symptomatique, celui de pousser quelqu'un, à commencer par sa sœur pour lui éviter le viol, en finissant par un gangster qui la menace et qu'elle jette sous un train et en passant par son propre fils, Oğuz, qu'accidentellement elle repousse alors qu'elle est une nouvelle fois au téléphone à implorer un Zafer qui ne répond pas. Fatma se débarrasse ainsi symboliquement mais aussi très réellement de ce qui l'opprime.

Bir Başkadır, qui n'est pas une mécanique, n'a pour propulseur que les pulsions des uns et des autres dans un système déséquilibré qui n'avance qu'en trébuchant. Le spectateur n'est pas dans

l'attente anxieuse de ce qui va advenir des personnages. Il est même parfois déçu de leurs comportements lâches ou trop impulsifs ou mal adaptés. Pour le dire autrement, par leur inaptitude à une vie paisible. La psychanalyse y intervient mais de façon ambiguë, au travers des relations complexes de Meryem et de Pery, sa psy. Elle ne donne aucune clef, elle ne fait que mettre à jour les intrications affectives des uns et des autres. Peu à peu, nœud après nœud, on parvient à retrouver le chemin d'une forme apaisée de vie commune. Presque le bonheur.

Ce n'est pas le cas avec *Fatma* qui n'imagine aucune issue. La fuite se sustente d'elle-même et lorsqu'elle devient inutile, soit parce qu'on s'est fait attraper, soit que les poursuivants se sont lassés, l'énergie retombe, la mécanique patine et finit par caler. L'explication, quant à elle, arrive trop tard et tout d'un bloc.

C'est ce qui distingue les récits où les affects dominent de ceux où la mécanique mène le bal. Rares sont les auteurs qui parviennent à donner à travers un récit à suspens un tableau assez subtil des âmes. Non seulement l'action emporte les personnages dans son mouvement mais elle l'emporte aussi sur les personnages qui se mettent, pour ainsi dire, à son service. *Fatma* n'y échappe pas.

Bir Başkadır (Ethos) est un feuilleton turc écrit et réalisé par Berkun Oya, produit et diffusé par Netflix en 2020. Il est interprété notamment par : Öykü Karayel, Fatih Artman, Funda Eryiğit, Defne Kaya-lar, Settar Tanrıöğen, Tülin Özen, Gökhan Yıkılkan, Alican Yücesoy as Sinan, Bige Önal, Derya Karadaş, Öner Erkan...

Şahsiyet est un feuilleton turc créé par Hakan Günday, réalisé par Onur Saylak et diffusé sur la plateforme Puhutv en mars 2018. Il est interprété notamment par : Haluk Bilginer, Cansu Dere, Metin Akdülger, Şebnem Bozoklu, Hüseyin Avni Danyal, Recep Usta, Necip Memili...

Fatma (L'Ombre de Fatma) est une série turque écrite par Özgür Önurme et co-réalisée avec Özer Feyzioğlu. Produite et diffusée par Netflix, elle est interprétée par : Burcu Biricik, Uğur Yücel, Mehmet Yılmaz Ak, Hazal Türesan, Olgun Tokar, Gülçin Kültür Şahin, Deniz Hamzaoğlu et Çağdaş Onur Öztürk.

La Scam

Invite #7

Compte rendu par Élise Aspod

Il s'agit de la septième rencontre du genre initiée par La Scam. Le principe repose sur le dialogue entre deux personnes de champs différents : un artiste de l'édition en cours du festival VIDEOFORMES et une personnalité de la « société civile », dialogue basé sur une problématique liée au monde des innovations numériques. En 2021, les invités sont Scott Hessels, artiste, et Philippe Chiambaretta, architecte.

Scott Hessels : Artiste médiatique, cinéaste, sculpteur, créateur d'œuvres augmentées..., Scott Hessels est américain et vit actuellement à Hong Kong. Il explore les nouvelles relations entre image en mouvement et environnement. Il a conçu des expériences pionnières sur streaming et médias localisés. Il mêle pratique cinématographique avec les technologies émergentes (capteurs, GPS...).

Philippe Chiambaretta : Architecte, ancien des Ponts et chaussées, il a également suivi un cursus en science économique et travaillé au tournant des années 2000 au célèbre MIT de Boston. Son agence, Pca-Stream, aborde deux dimensions du métier : la recherche et la création architecturale. L'idée est de créer une synergie entre la recherche et des projets architecturaux innovants tels que la

ville de demain, les nouveaux usages... Il utilise la réalité augmentée (RA) comme médium pour explorer un bâtiment ou un espace public sur plusieurs échelles.

Augmenter le réel

Que sous-entend l'expression « augmenter le réel » ? Qu'apportent ces outils numériques qui superposent des données virtuelles au réel ? Est-ce la reconstruction d'un monde disparu, la révélation du futur, un lanceur d'alerte... est-ce une ouverture sur de nouvelles perceptions des mondes ?

Quand la réalité augmentée (RA) ouvre les portes de la perception...



La Scam Invite #7, Gilles Coudert et Philippe Chiambaretta © Photo : Coralie Fonlupt/VIDEOFORMES 2021

Le cerveau augmente le réel depuis des siècles. « On parle de la Réalité Virtuelle comme étant une « nouvelle » nouveauté depuis 1990. La difficulté reste l'interface encore lourde du casque. De ce point de vue, la RA » et son utilisation sur smartphone « a un avantage pratico-pratique » (Scott Hessels, School of Creative Media, Hong Kong). L'interface téléphone est maintenant complètement « intégrée dans notre réalité » (Hessels). Nous y sommes tous branchés quasi 24h/24h. Même si aujourd'hui, en 2021, la RA « est encore au stade un peu difficile de l'enfance » (Hessels), « c'est un outil de communication, une interface homme-machine, très puissante » (Chiambaretta). Dans la lignée trans-humaniste, « elle va sans doute pénétrer nos corps, devenir automatique » (Scott Hessels, School of Creative Media, Hong Kong). « Facebook Reality Labs travaille à rendre ces interfaces plus naturelles, plus faciles d'utilisation. Un jour, on pourra voir via des lunettes avec des bracelets qui captent des données di-

rectement sur nos corps. C'est fantastique et... effrayant... » (Chiambaretta).

I - RA et « temps augmenté »

Présent augmenté

Qu'est-ce que la réalité aujourd'hui ? « L'activité humaine est en perpétuelle évolution et bouleverse à son tour tout son environnement » (Philippe Chiambaretta, Pca-stream). L'habitat humain est désormais principalement urbain ; or « la ville est un phénomène complexe qui multiplie les couches. La nature, l'infrastructure, l'architecture, la mobilité, la vie quotidienne des humains, la façon dont ils utilisent l'espace... sont autant de domaines considérés comme séparés, indépendants les uns des autres. L'habitude du métier est celle de travailler malheureusement encore en silo » (Chiambaretta). Or comment comprendre cet espace ?

Le métier d'architecte est fortement lié à la réalité de cet espace. « On construit un monde physique ». Ces changements sont constamment

source d'inquiétude. L'architecte essaye de comprendre ce qu'est cette réalité changeante. La RV (Réalité Virtuelle), la RA sont autant d'outils utilisés pour essayer de s'approcher d'une certaine vérité et de voir comment : soit remédier aux problématiques, soit impacter positivement un espace.

Observer. Comprendre. Améliorer.

À ce monde physique on adjoint désormais de plus en plus de bases de données pour modéliser - au temps présent et en temps quasi réel - une réalité devenue augmentée car prenant en compte « ce qui est invisible pour les yeux (la pollution, le bruit...) » (Chiambaretta). On utilise notamment pour ce faire des « heatmaps » (cartes de chaleur). « Au Medialab du MIT à Boston, on met en pratique des projections de données sur une maquette réelle. Ces informations viennent des téléphones portables notamment ». Ainsi, « le simple fait de marcher dans la rue est source d'informations ». Certains projets actuels montrent une « mode environnementale où des marqueurs sont apposés sur nos vêtements » (Hessels). Un peu comme des selfies de nos déplacements, on observe ainsi « tout ce qui est en mouvement et les impacts » (Chiambaretta). La fonction n'est ici pas celle de l'art. Il s'agit davantage, dans un esprit d'ingénierie, « d'expliquer et de partager les enjeux avec le citoyen » (Chiambaretta).

Parfois « la science est une fondation pour un artiste. Un peu comme les mathématiques pour la musique. On peut transmettre de l'information mais aussi en extraire » (Hessels). Le numérique aide à lier ces systèmes complexes, à comprendre l'inter-sectionnalité de tous ces phénomènes ; à l'image de ce que peut être le corps humain par exemple. La ville se vit « comme un métabolisme » (Chiambaretta).

Ce qui est commun ici à l'art et à l'architecture, c'est le travail sur l'espace public. « Dans mon

cas, la RA reste une partie mineure de mon travail » (Chiambaretta), mais elle permet de comprendre un espace dans son ensemble. « Le projet des Champs Elysée sur lequel nous travaillons depuis deux ans vise à ré-enchanter cette avenue ; à la rendre plus désirable pour ses habitants » (Chiambaretta). « Ce que l'on a appris c'est que les parisiens détestent cette avenue ! Il y a cinquante ans, elle était populaire, aujourd'hui non. Pourquoi ? Une étude complexe nous a permis de comprendre tous les facteurs ; à nous maintenant de voir comment recréer cette poésie d'antan. Les résultats ont montré que les problèmes sont liés à des éléments très physiques (impact des voitures, des touristes...). La renaissance, la régénérescence se fera, il nous semble, non pas via le virtuel mais bien par des changements physiques, des choses vraiment concrètes : que ce soit sur la circulation par exemple des voitures et des piétons, ou le travail sur la chaleur, le goût, l'odorat. On ne peut pas tricher là-dessus. Le projet, l'objectif n'est pas de « masquer la réalité mais d'essayer de la changer vraiment ! » (Chiambaretta). Dans cette perspective, science, émotion et immersion ne font plus qu'un, tout comme « la science et l'art ; la recherche et l'action » (Chiambaretta).

Passé augmenté

On observe un phénomène inverse en Asie où « la RA se déploie dans la ville comme une plongée dans le passé. On peut citer le travail de Jeffrey Shaw à Hong Kong » (Hessels) ou encore *Below Victory* à Clermont-Ferrand. Dans ce dernier cas précis, on utilise la technique récente du radar capable de pénétrer les premières couches du sol. « Cette technologie n'est pas invasive. Elle permet de découvrir ce qu'il y a en dessous des villes ou de découvrir des navires en mer (viking par exemple) » (Hessels). Ce travail de RA, mené par des étudiants clermontois, est joint au travail d'im-



La Scam Invite #7, Scott Hessels et Philippe Chiambaretta © Photo : Coralie Fonlupt/VIDEOFORMES 2021

pression en trompe-l'œil posé à même le sol. C'est à la fois « une abstraction du passé archéologique de la place et des ruines qui se trouvent juste en dessous ; et la métaphore qui déclame que sous chaque victoire, se trouve la perte (ici une maison cassée, un vestige) » (Hessels). Ce jeu miroir entre réalité/virtualité, ce travail d'illusionniste est ancien. « Il fait partie de notre environnement humain depuis des siècles » (Hessels).

Même si les données sont, par elles-mêmes, très jolies, l'idée pour l'artiste est aussi de « s'abstraire de la réalité » (Hessels). Il ne s'agit pas « d'un scan précis mais plutôt de la découverte d'une peau autour de nous qui peut être jolie mais aussi floue, sale ou bordélique ! » (Hessels). En Asie, « le rendu est très bruyant, coloré. La RA est alors affaire de texture et non d'information ». On peut citer la vidéo *Square Pressure* tournée sur

une place très connue au Japon. C'est beau mais aussi « toujours effrayant ! ». (Hessels).

Avenir diminué ?

« L'avenir ne me paraît pas très optimiste » (Hessels). Sera-ce l'avènement de la réalité diminuée ? « On pourrait bloquer les choses désagréables ! On pourrait programmer d'effacer les choses (graff), ou les gens (SDF). Cette façon de nier la réalité de son quartier dès le matin, de ne voir que des papillons ou de filtrer notre champ de vision est une question dangereuse. En 2005, il y avait un travail qui consistait à remplacer chaque camion par des îles magnifiques ! » (Hessels). « Pour ma part, (Chiambaretta) dans les faits, je ne pense pas que ce futur soit possible (du moins dans l'immédiat). Les Google-glass n'ont pas été un succès car jugées trop invasives ». C'est peut-être une question d'époque ? « La TV a changé

comment recevoir et envoyer de l'info. Le portable existe depuis les années 40 mais il ne s'est développé que dans les années 1990. Moi-même enfant je n'aurais jamais pensé décrocher un téléphone du mur et le mettre dans la poche. Pour Google et ses lunettes connectées c'est pareil je pense » (Hessels).

II - RA et dystopies

La question des données personnelles captées dans l'environnement urbain peut vite virer à la dystopie. RA, c'est passif. AR c'est actif ? Alors, augmente-t-on vraiment le réel ou en sommes-nous victimes ?

Surveillance. Catastrophe écologique. Covid. Biotech

Certaines tendances asiatiques de traçage et de notation sociale en fonction des comportements ne sont pas sans rappeler l'épisode de Black Mirror « Nosedive ». Cette notification pourrait bientôt « faire partie de votre identité sociale, et votre vie virer très vite au désastre » (Chiambaretta). C'est juste, « la RA, l'IA (intelligence artificielle) et la surveillance sont, comme la génétique, les trois domaines de développement en Asie. Les artistes essayent de voir comment ne pas être reconnus. On ne sait pas si les gouvernements vont utiliser ces technologies pour traquer ? Ici tout change très rapidement (comme aux USA). Il est difficile de prévoir. Nous avons actuellement 5000 satellites. Elon Musk prévoit d'en mettre 52 000 sur orbite ! Sombre ou pas, quel sera l'avenir ? » (Hessels). Dans l'immédiat on se contente de « regarder les tendances et on essaye de se positionner » (Hessels).

« Cela fait 350 ans que la philosophie occidentale vise à contrôler et à dompter la nature dans ce rêve de progrès et d'augmentation de notre

puissance sur la réalité. Si cette histoire semblait positive, désormais elle ne fait qu'accélérer la destruction de notre habitat et de nous-mêmes » (Chiambaretta). Qu'est-ce qu'on fait ? « C'est ce que j'expérimente dans mon travail dans ces villes qui concentrent ces situations. Le niveau d'investissement pour essayer d'arrêter ces mouvements mortifères est cependant énorme. Certaines personnes s'y essaient avançant le postulat que la technologie, le trans-humanisme, l'ingénierie va nous sauver (Asie, côte ouest). Je n'y crois pas » (Chiambaretta).

Il est vrai que depuis plus d'un an « la nature a repris ses droits. Le Coronavirus nous a attaqués (il coupe le goût et l'odorat) et la nature nous a mis à genoux. Elle nous a changés depuis un an. M. Burger, ingénieur dans les années 70, envisageait une vie plus reposante grâce à la technologie » (Hessels). Dans les faits c'est l'inverse. « Il n'y a pas de meilleure expérience (pour le moment) que de marcher dans les bois. Sur ce point, la technologie ne nous aide pas à comprendre la réalité » (Hessels). « Aujourd'hui, on revient à une compréhension de cette réalité qui existe dans d'autres civilisations plus holistiques. On a perdu beaucoup sur ce point avec le développement de la science » (Chiambaretta). On a réduit notre capacité de compréhension du cycle de la nature. En effet, « une promenade dans les bois donne des sensations » que l'on a perdues dans les environnements stressés et stressant des villes. « L'architecture doit se penser de façon plus élargie non pas uniquement comme une construction mais comme des expériences. À l'heure actuelle, alors nous ne sommes que flux et mélange, la Covid nous impose de nous distancier, de rester à la maison, bref de faire l'opposé de ce pour quoi nous sommes faits, animaux sociaux que nous sommes. Le monde urbain est aujourd'hui en crise. La « métropolisation » n'a plus le vent en poupe.



La Scam Invite #7, Scott Hessels et Philippe Chiambaretta © Photo : Coralie Fonlupt/VIDEOFORMES 2021

La question du lien physique, du lien réel se pose (bureau partagé ou télétravail) ? » (Chiambaretta).

« Le Coronavirus a profondément changé notre façon de voir le monde » (Hessels). Il a eu pour effet « d'accélérer l'acceptation de la technologie, notamment de la médiation technologique » (Chiambaretta). La conformation de notre réalité actuelle « pose de nombreuses questions éthiques. Après les lunettes, la montre... sera-ce l'émergence des biotechnologies ; d'une technologie directement intégrée dans le corps ? » (Chiambaretta). « La biotech va en effet exploser. Les scientifiques pensent qu'il faut modifier les corps si l'on ne veut pas être dépassé par la technique. L'homme devra s'augmenter de la technique pour voyager dans l'espace. La prochaine étape sera celle du cyborg » (Hessels) avec une augmentation des corps mais également du cerveau. « Un ami à moi (Hessels) est venu il y a quelque temps à Shenzhen pour extraire et travailler sur l'ADN des génies. Il y a des recherches de modification génétique en Chine. Mais attention la conversation vire en un épisode de Black Mirror ! » (Hessels).

III - Pour une poésie de la RA

Et la poésie dans tout ça ?

« Je suis surpris quand c'est beau car ce n'est pas mon intention ! Je vois le monde comme des systèmes depuis que je suis gamin. J'aime le mouvement, l'énergie. Je vois la nature comme un réseau, un système complexe ; un peu à l'image du jazz où les instruments semblent improviser différemment chacun dans son coin et que la poésie naît de l'ensemble. Si ce que je propose est beau c'est certainement par accident ou parce que c'est enfoui dans mon subconscient ou encore parce que je travaille dans un site déjà extrêmement poétique en lui-même. Cette cathédrale noire est impressionnante et mille fois plus belle que ce que je pourrais faire ou proposer ! » (Hessels).

En architecture, l'intérêt se porte davantage sur « la dynamique des systèmes que sur le résultat final. Le challenge c'est d'aborder la complexité d'une situation, de traiter des informations hétérogènes et de voir comment les combiner. C'est l'aspect scientifique, concepteur, designer qui prime. La division nature/culture c'est du passé. Ce qui est créatif c'est de proposer une vision de l'être humain et de sa relation à l'environnement. Vient ensuite le travail sur la forme qui, elle, est poétique. On se doit d'inventer une nouvelle esthétique (un peu comme ce qu'a pu être le point de vue de la

Renaissance) avec aujourd'hui une conscience écologique. Cette nouvelle esthétique, cette nouvelle forme de beauté ne doit pas détruire l'environnement. Et c'est un des très grands challenges de notre temps : poésie et politique doivent désormais s'harmoniser » (Chiambaretta).

« Le post-modernisme a montré que l'art peut être une investigation critique d'un sujet. Nous ne sommes plus dans la vision esthétique de la Renaissance. Aujourd'hui, la culture est sociétale, politique. C'est presque le système et le sous-système qui devient de l'art. Et si l'œuvre d'art devient poétique c'est presque malgré elle et en dépit de toute les couches d'info mises par-dessus ! » (Hessels).

Conclusion

Artiste comme architecte cherchent, à travers ces outils, de nouvelles façons de traduire nos pensées, nos imaginaires, notre relation à l'environnement et aux humains, non humains, plus qu'humains... dans l'espace. Nous assistons ainsi à une nouvelle forme partagée : « ensemble mais chacun sur son téléphone. Serait-ce la fin des cinémas ? » (Hessels). L'avenir est sans doute dans les expositions collectives grandeur nature et *in situ*. On peut citer « la mise en situation d'œuvres posées le long de la Tamise ou encore à New York » (Hessels).

Concomitamment est lancée la bataille pour l'interface la plus transparente et naturelle. « Le potentiel est énorme et la guerre entre Gafam est déclarée » (Chiambaretta). « Il y a 8 ans il y a eu la rupture haptique (le toucher). Il y avait ce besoin d'un contact physique. Aujourd'hui, la crise Covid aidant et sa cohorte de zoom, teams... l'acceptation des écrans a fait un bond en avant. Ces échanges en sont une illustration et la Tech va en exploiter le filon » (Hessels).

Quand le geste deviendra inutile, quelle sera la prochaine interface : la pensée ? Si la co-présence des écrans est maintenant actée, celle d'un outil qui surveille pour l'instant ne l'est pas. Parions que ce sera pour un temps encore...

© Compte rendu réalisé par Élise Aspod, mai 2021- Turbulences Vidéo #112

Chrystelle V.

par Tristan Passerel

Les contraintes sanitaires actuelles ne retentissent pas seulement sur les expositions et les spectacles « vivants », elles en perturbent également les préparatifs, matériels ou pas ; faute de pouvoir recruter la personne idoine afin de la portraiturer, j'ai déniché dans mes archives un visage enfoui.

Il s'était attardé dans la contemplation de ce visage aux lignes précises et douces.
Italo Svevo, *Senilità*

Je n'avais aucune expérience du portrait à l'époque où m'a pris le désir de photographier cette jeune fille ; du reste, faute de mieux, je m'étais rabattu sur mon vieux Micro-Nikkor pour opérer, un objectif dont le « piqué » — idéal pour les gros plans de menues choses : fleurs, insectes, détails, etc. —, peut être sans pitié pour la peau. Bien qu'elle fût élève en terminale littéraire, bonne élève, d'ailleurs, attentive et soucieuse de bien faire, il ne me serait pas venu à l'idée de demander à mon charmant « cobaye » le récit de ses impressions ; six années avant la mise en pratique du protocole auquel je suis depuis lors demeuré fidèle, je travaillais encore à l'estime.

La séance, unique, se déroula fort simplement, du moins au début. Afin qu'elle s'accoutume à l'ambiance de ma maison, j'avais invité Chrystelle à déjeuner. Les murs blanc de la salle de séjour, spacieuse et orientée au nord, convenaient parfaitement à mon projet, ainsi que la lumière, stable et

homogène ; mon modèle semblait confiant, ce que pourrait confirmer plus tard son léger sourire sur les photos — en ce temps-là je ne l'avais pas drastiquement rejeté. À vrai dire, elle avait beau donner vaillamment le change et faire de son mieux bonne figure, poser la mettait mal à l'aise, ce que rapidement trahirent des auréoles sous ses bras. Négligeant que j'étais son professeur et que ma position l'intimidait, négligeant aussi qu'elle était débutante, je crus bien faire en lui avouant que je la faisais suer, littéralement. En dépit d'un ton que je voulais narquois mais rassurant, cette remarque idiote la vexa. Comptant sur la distance pour se rasséréner un peu, sur le soleil également pour ses vertus dessiccantes, Chrystelle partit boudier un bon quart d'heure dans le jardin. À son retour, elle reprit la pose, sans trop rechigner.

Relisant ces quelques lignes, je m'avise de la difficulté à tenir un discours qui vaille sur des photographies considérées pour elles-mêmes,



Ussel, mai 1995 © Photo : Tristan Passerel

à les appréhender de l'extérieur, comme si elles m'étaient étrangères, ce qui donnerait un peu de recul et de hauteur à mon semblant de commentaire. Or, qu'ai-je fait jusqu'à présent, sinon reconstituer de mémoire, avec le risque omniprésent du trou et de l'erreur, les circonstances dans lesquelles ces images ont été faites ? « 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. » (Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, Éditions du Seuil, 1987, p. 206-207.) Sans vouloir polémiquer avec l'auteur sur l'épineuse question de la (trop étroite) marge de manœuvre qu'offrent les images photographiques à leur interprète occasionnel, surtout lorsqu'il s'agit d'instantanés, de vues sans épaisseur temporelle, théâtrale ou plasticienne, il m'a paru que le « presque rien » — possible allusion au « je-ne-sais-quoi » si subtilement analysé par Vladimir Jankélévitch —, dont la présence relativise le caractère tranché de son affirmation et ouvre donc un espace où travailler, justifiait ma décision de confier ces portraits au regard sans complaisance, mais sans acrimonie, de manieurs de plume connus ou non de moi. Néanmoins, et afin de ne pas trop surévaluer ce qui me sépare de Schaeffer, je crains que mes photographies aient moins de style qu'elle n'en ont peut-être l'air et que leur valeur éventuelle tienne plus au charme de ces lycéennes qu'à l'originalité du cadrage ou de la composition. Le choix du noir et blanc, d'un décor réduit au minimum, l'obligation faite à ces néophytes de renoncer au maquillage



Ussel, mai 1995 © Photo : Tristan Passerel

et aux bijoux, de ne porter ni vêtements ni signes suspects d'attirer l'œil, bref, l'adoption d'une mise en scène spartiate, n'offrant guère de points d'appui aux écrivains et philosophes invités à dérouler leurs gloses, explique sans doute que la plupart se soient lancés dans un tête-à-tête avec ces minois juvéniles comme si nul regard antérieur n'avait imprimé sa marque ; ce qui justifie, si on veut, le constat dressé par Roland Barthes : « Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible ; ce n'est pas elle qu'on voit. » (*La chambre claire*, Cahiers du cinéma - Gallimard - Seuil, 1980, p. 18.)

© Tristan Passerel, mai 2021
- Turbulences Vidéo #112

IDENTITÉS HYBRIDES — — HYBRID IDENTITIES



Neuf artistes, Une exposition hors-norme, et maintenant un livre !
IDENTITÉS HYBRIDES – HYBRID IDENTITIES
An exhibition during the third french lockdown
Barbara MARSHALL & José MAN LIUS
est désormais disponible en eBook.

VIDEOMOTS

par Marie Rousset

À l'initiative du réseau des bibliothèques & médiathèques de Clermont Auvergne Métropole et de VIDEOFORMES, une rencontre a été organisée entre ces derniers, Marie Rousset, écrivaine et Marie Berne, chargée de l'action culturelle à la Médiathèque de Jaude.

Une fois ce partenariat constitué, il fut très vite porteur d'une envie commune, celle de faire dialoguer images et littératures. Chaque participant devait s'emparer de ces deux matières afin d'en faire émerger une troisième sous la forme d'une rencontre. Un face-à-face pourrait-on dire entre quelqu'un, le participant et quelque chose, le film vu.

Ce ne fut pas si simple d'assembler ces deux médias mais une certitude émergeait, l'envie de proposer un objet créatif en vue d'imaginer un objet unique, propre à chaque participant. Renvoyant constamment le film vu vers l'objet visé, l'écriture de nos Vidéomots. Le mot-valise était né, et c'est lui qui allait nous guider. Une valise une fois refermée est composée de deux parties qui n'en font plus qu'une.

L'un de nos vœux le plus vif était d'obtenir une proposition qui puisse s'adapter à tout public, sachant que sans lui rien n'existerait. De plus cette année, le défi principal était de s'adapter à la période sanitaire. Aussi, visionnage puis écriture se sont donc rencontrés uniquement en ligne. Ce qui,

nous le savons, peut ouvrir des portes à certains et en fermer d'autres.

Ce projet avait ceci de singulier qu'il devait travailler le réel en nous aidant à faire advenir ce petit rien d'unique en chaque participant.

Il était bien question d'engagement, de regard et de dispositif, en vue d'attraper un éclat de réel. Celui-ci n'est pas la réalité, le réel est ce qu'on construit, la réalité est ce qu'on subit. Ne pourrait-on pas inverser la proposition ? Il me semble que cet atelier peut, en partie, répondre à cette question.

© Marie Rousset, le 15 avril 2021
- Turbulences Vidéo #112

Bain de boucles rouges

Fer, sang, terre dans
le vide entre les
étreintes raffinées
Le vide entre
dans l'espace, il danse.

Sous les balles encore
les corps sont torpillés
et aussitôt dévastés
Dans ce jeu de massacre
les souvenirs, à peine. Là.

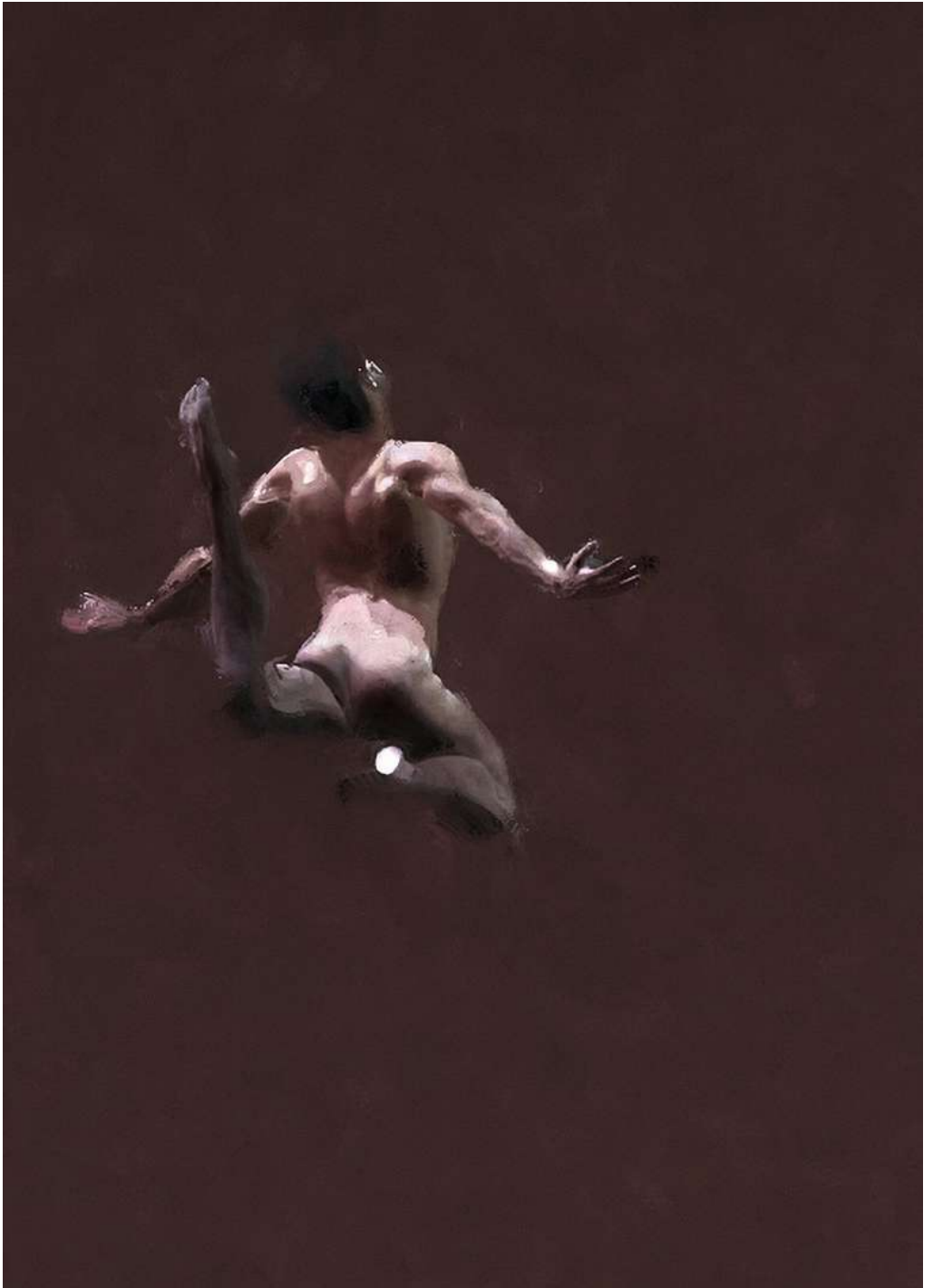
Les balles dans les corps
sont lancées projetées
Les corps deviennent des
projectiles animés de
bourgeons renaissants.

Enlacés dans des boucles
la guerre emmure
pille la beauté des
corps et la ligote, les
têtes deviennent oranges.

Sous sang, sable, plomb,
la guerre mélange
poésie, beauté, balles
et rouge vif au fond des
narines et de la bouche.

© Adeline Messari - Turbulences Vidéo #112

Sur la vidéo d'Alain Escalle : *Etreintes* (2020)



matière-dehors-utopie(s)

matière

défilements croisements des rythmes

entre obscurité et lumière

des corps des gestes

reflets du temps

à venir

/ marcher / courir

et le silence

de la transe

qui coule

qui monte et qui descend

disparitions apparaissent

apparitions disparaissent

hors de

dehors

utopie(s)

de ce qui va qui vient qui avance

balance contrebalance outrepense

entrecoupe

comme une danse

ici et maintenant

d'une immanence absolue

possible /

subterfuge /

à contre-coup du courant

d'un courant à contre-courant

© Émeric Gilbertas - Turbulences Vidéo #112

Sur la vidéo de Úrsula San Cristóbal : *Soleil Noir* (2020)

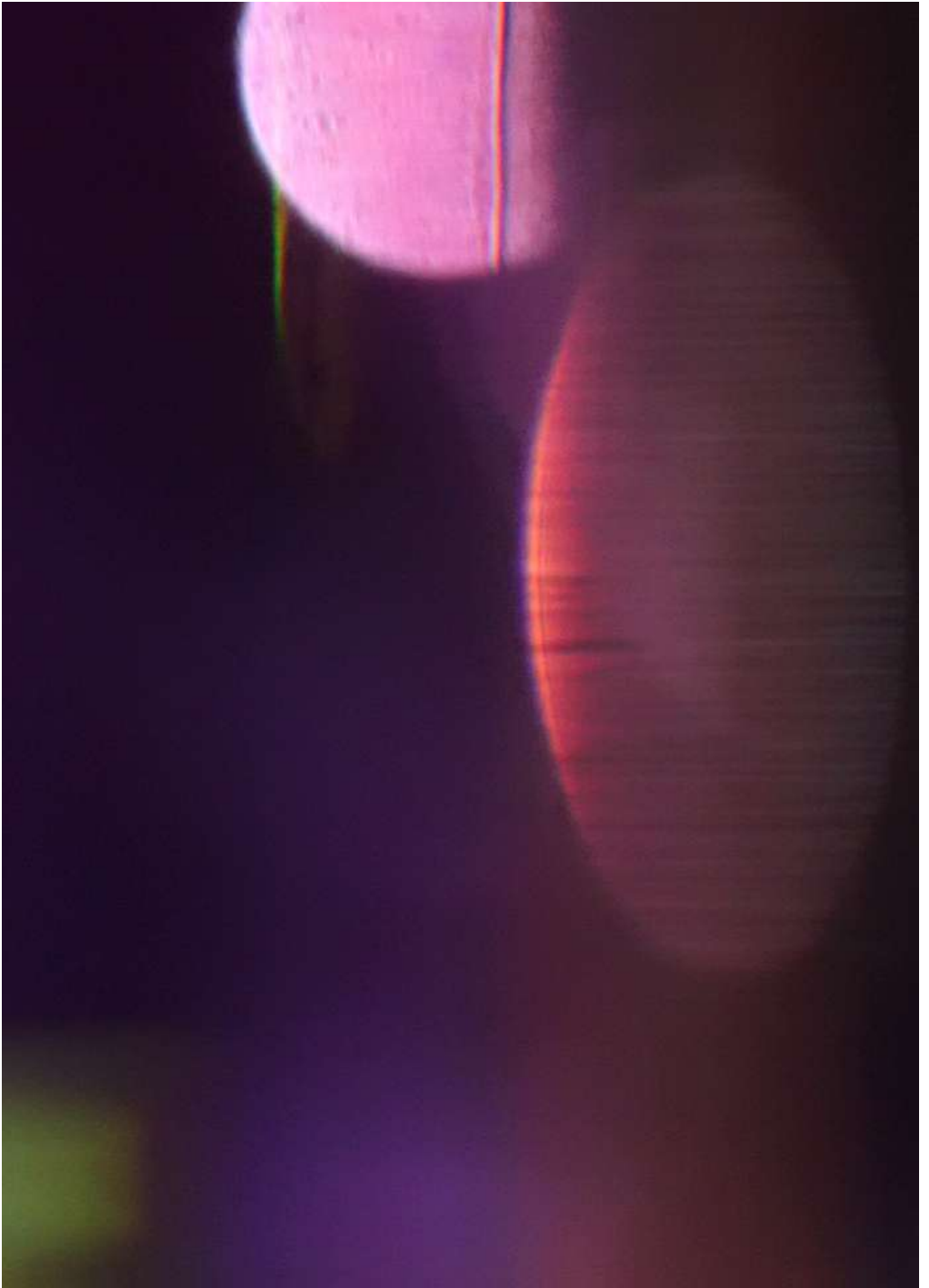


Flux et densité

Soudain, je m'aperçus que j'existais. Et ces mots d'ailleurs, ne seraient-ils pas l'une des manifestations de la naissance de ma, de cette, conscience qui s'était créée spontanément ? Je m'aperçus que j'existais car, surtout, je voyais. Du moins je le suppose puisque en vérité je ne saurais dire exactement ce qui s'offrait à ma vue, ni même si j'avais des yeux ; c'était sans doute essentiellement ce que l'on nomme des « couleurs » ; du rouge, du violet, du vert... qui s'enchaînaient d'une façon qui me sembla, a priori, aléatoire ; des taches, des formes plus ou moins nettes et géométriques, aux limites diffuses. À moins qu'en fait il ne se soit agi en guise de couleurs, d'infrarouge ou d'ultraviolet..., je ne saurais dire puisque, pas plus que celle de ces images, je ne savais quelle était ma nature ; biologique ou technologique ? Ces formes fluctuantes se perdaient un peu dans l'ombre tout en l'illuminant. Abstraites et mouvantes, elles m'apparaissaient vouloir prendre, l'espace d'instantants insaisissables, des aspects animaux voire humains, ceux de corps instables. Ceci pour autant que je sache de quoi je parle quand j'émetts ces hypothèses puisque je venais de naître et ne connaissais rien. Il y eut aussi comme des ondes qui pouvaient tout aussi bien être quelque vapeur, des volutes tombant presque horizontalement, une fumée surnaturelle, je ne pourrais le certifier. Je disais que je voyais mais aussi, j'entendais (preuve supplémentaire de mon existence par les sens ?). J'entendais quelque chose qui relevait de l'acouphène musical, quasiment apaisant, tout au long de cette singulière expérience au terme de laquelle je cessais tout aussi soudainement d'exister.

© Pascal Dandois - Turbulences Vidéo #112

Sur la vidéo d'Alain Wergifosse : *Flux et densité* (2020)



Comme une vague

Comme une vague
idée de l'enfer
où chaque heure est une saison
et chaque saison l'éternité
comme une vague
qui n'en finit pas de s'enrouler
personne ne peut y surfer
sans
se
fracasser

comme une vague insatiable
qui m'avale
et me rejette
quand je lui reste sur l'estomac
comme une vague autoritaire
qui me prend
et me fouette
quand je refuse de m'offrir à elle
quand je ne me résous pas à renoncer
à la vie qui m'attend
loin de cet enfer
qui est le mien
pour une heure
une saison
une éternité

comme une vague idée de l'enfer
qui engloutit
mes sourires et ma bienveillance
dans ses profondeurs
comme une vague idée de l'enfer
qui régurgite
mes amertumes et mes cicatrices
à la surface d'un verre
comme une vague idée de l'enfer
à laquelle
je
refuse
d'appartenir

elle peut bien engloutir
des litres
de douceur d'élangs et de tendresse
elle peut bien régurgiter
des flots
d'idées noires et d'indigestions
elle peut bien trancher
ma gorge
avec des éclats
de rire indifférents

je lui hurle à plein gosier
ma fièvre de vivre

comme une vague idée de l'enfer
qui n'a rien à voir
avec des dieux en colère
avec une meute de chiens affamés
avec ta mâchoire qui se referme sur mon cœur
comme une vague idée de l'enfer
qui n'en finit pas
de s'enrouler
d'engloutir et de régurgiter

se faire violence
pour flotter au-dessus d'elle
comme la fièvre me fait déraisonner
l'épuisement
me plombe
entre le chant du cygne et celui des sirènes
entre la mer qui se déchaîne
et la vie qui se gâte

comme une vague idée
qui ne fera pas plus de bruit
qu'un clapotis au dernier quartier de lune
comme une vague idée de l'enfer
qui n'ira pas s'étendre plus loin
qu'un cœur crayonné sur le sable fin
que le fol espoir
d'en sortir bel et bien
vivant

© Myriam OH (Ould-Hamouda)
- Turbulences Vidéo #112

Sur la vidéo de Dorothée Murail : AKA (2020)



Si tu me cherches, J'explore le chaos

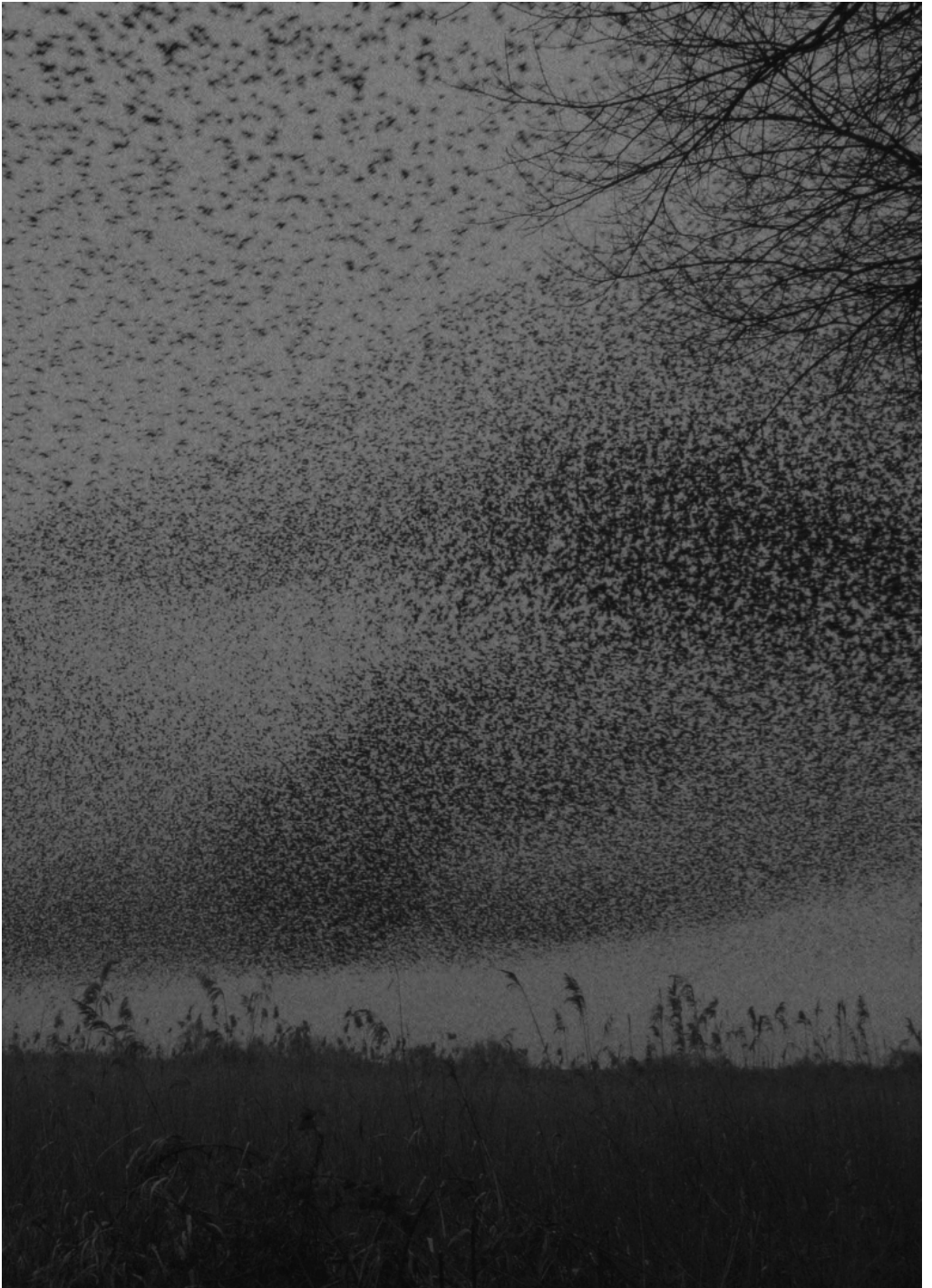
Si tu me cherches, j'explore le chaos. Comme on explore un lieu sacré : en s'en imprégnant. Voilà mon objectif de vie du moment : n'en avoir aucun. Dans le chaos, j'avance, mais je recule aussi, et puis je flirte avec les hauteurs et les profondeurs. Je l'observe sous toutes les coutures. J'y évolue comme je veux. Je fais défiler les décors, et puis je m'envoie dedans. Je fais défiler les regards, et puis je me noie dedans. Je fais le plein de vérités qui m'échappaient, et puis je me défile jusque dans la matière noire. Et quand se pointe cette manie agaçante de tout remettre à sa place, je me fais un croche-patte. Je m'observe tomber. Et le chaos m'avale. Et c'est moi qui me digère. Dans le chaos, je suis la spectatrice, mais je suis l'actrice aussi, et puis quand je fatigue de passer de l'un à l'autre, les deux se réunissent et je reste seule avec le feu sacré. Et le chaos m'explore. Si tu me cherches, j'implore le chaos. Comme on implore un lieu sacré : en se dépouillant. Dans le chaos, je meurs, mais je nais aussi, et puis j'implore le panel des émotions disponibles à chaque fois que je doute de mon existence. Je n'ai plus de rôle plus de mission, je n'ai plus de genre plus d'orientation, je n'ai plus de liens plus de nom. Je suis celle qui rit et celle qui pleure, je suis celle qui hurle et celle qui se tait, je suis celle qui a peur et celle qui se dépasse, je suis celle qui mord et celle qui cicatrise, je suis celle qui part et celle qui arrive, je suis celle qui vole et celle qui se rend. Et puis, je ne suis plus aucune d'entre elles. Je n'agis ni ne réagis plus. Et moins je pense aller quelque part, et plus j'y suis. Je ne saurais pas dire où c'est, pourtant c'est chez moi. Et tant que j'y serai, ce sera bien. Et quand j'en bougerai, je découvrirai un

autre chez moi. Ce qu'il faut perdre de sens pour retrouver l'essence. Si tu me cherches, j'explore le chaos. Comme on explore un lieu sacré : en se découvrant illimité, éternel et libre. Je me travaille corps et âme pour me présenter dans la version la plus grandiose de qui je suis, le jour où tu me trouveras. Où je ne t'attendrai pas, où tu ne me chercheras pas. Où je n'aurai plus d'attentes, où tu n'auras pas besoin de moi. Où je n'aurai pas de réponses, où tu n'auras pas à faire tes preuves. Mais que le chaos nous rassemblera, et que tout fera sens. Peut-être engendrerons-nous une étoile, peut-être un plus grand chaos. Peut-être qu'on ne cherchera pas plus loin que là où quoi que ce soit nous emportera.

© Myriam OH (Ould-Hamouda)

- Turbulences Vidéo #112

Sur la vidéo de Florian Desmarchelier et
Steeve Voccia : *Wind of Avalon* (2020)



Un travail en distancié pour rester connecter à la création !

Je découvre que la médiathèque de Jaude, le Festival VIDEOFORMES et Marie Rousset, écrivaine, invitent à écrire un voyage visuel. Je saisi alors cet appel à texte, Vidéomots, pour demander à mes élèves de réaliser en distancié un travail de plasticien.

Le vendredi 2 avril 2021, avant le confinement les élèves des classes de seconde et première visionnent en cours le film : *Zéro point* de Ali Kazemi, 2019.

Je donne l'incitation : Se saisir de cette « matière » pour écrire un texte (toutes les formes sont permises) et les contraintes : sur un format A4, 630 mots/3900 caractères environ, le travail doit m'être renvoyé sur l'ENT pour le vendredi 16 avril car l'envoi des textes à VIDEOFORMES doit se faire avant le 21 avril 2021.

La motivation des élèves pour réaliser ce travail en autonomie, chez eux, vient aussi du fait que les Vidéomots peuvent être publiés dans la revue *Turbulences Vidéo* à partir de juillet 2021.

Avant le confinement durant une heure de cours, des visionnages répétés permettent d'amorcer un début de réflexion et de discussion autour de la vidéo. Les élèves qui n'ont pas internet chez eux filment avec leur portable la projection pour en avoir une trace.

Durant cette heure de cours j'ai aussi proposé des références autour de l'écriture dans le domaine des arts plastiques pour que les élèves s'emparent du projet avec un maximum de possibles dans la tête : *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire. Paul Klee : *Jadis surgi du gris de la nuit*, 1918. Richard Baqué : *Le temps de rien*. Jean-Michel Basquiat.

John Baldessari : *I will not make any more boring art*, 1971. Roman Opalka : *détail*. Cy Twombly.

Pour conclure, le travail rendu a été assez varié : J'ai eu comme retour quelques analyses de la vidéo, types écrits théoriques comme un cours classique, mais aussi et surtout des textes écrits et travaillés dans leur contenu (leur sens) comme dans leur forme (typographie, couleur...). Les élèves ont montré leur capacité à faire des textes de plasticiens, faire des jeux de mots, des jeux de composition.

Durant le confinement l'ENT (l'espace numérique de travail), par une correspondance individualisée, a permis aux élèves de faire des allers-retours avec le professeur pour améliorer le projet de chacun avec des photos, des recherches, des textes, des corrections et des images dans le carnet.

Ce travail a permis d'évaluer aussi pour chaque élève sa capacité d'écoute et de mémorisation du cours puisque tous les attendus du sujet ont été donnés. Ce mode de fonctionnement permet d'évaluer encore la capacité d'autonomie de chaque élève qui doit commencer à savoir réfléchir, travailler et se motiver tout seul et gagner en persévérance. La distancié oblige individuellement à savoir demander des conseils, savoir les suivre sur du long terme, et être capable de se motiver pour refaire le travail afin de l'améliorer !

Chaque élève a pu tester isolément sa capacité à prendre des risques, se surprendre et oser expérimenter.

Cette proposition de Vidéomots a permis de continuer à motiver les élèves, même en période de distancié, à développer une intention, à



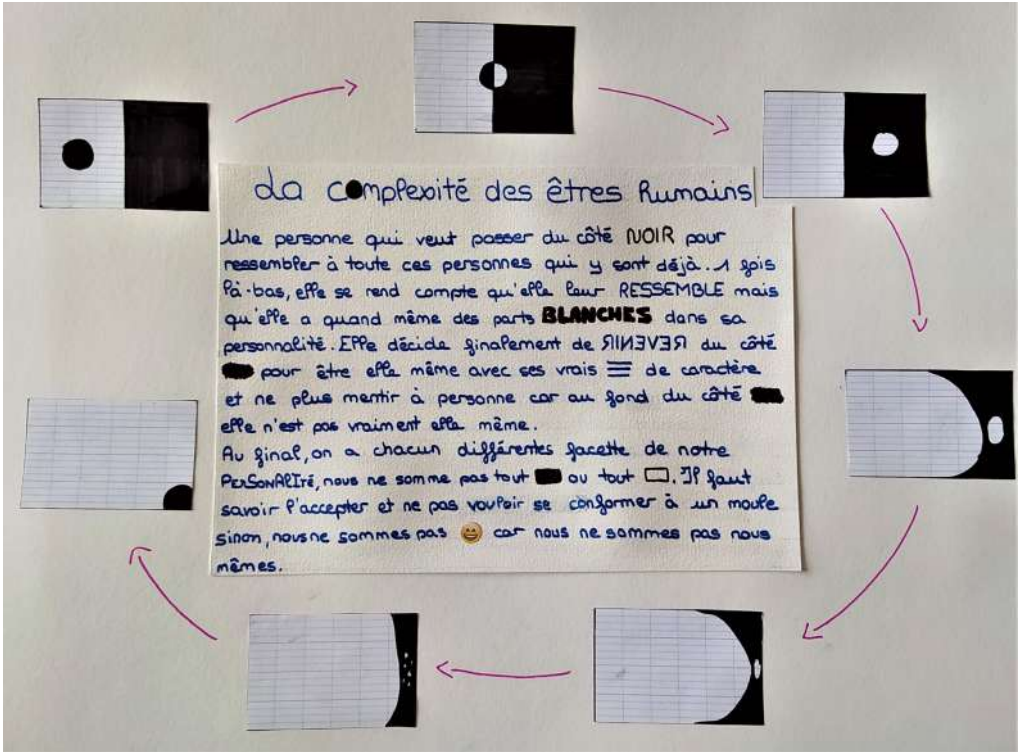
continuer de rechercher des moyens d'expression pertinents et adaptés en fonction d'un projet personnel.

© Joëlle Pouységur,
professeur d'arts plastiques au Lycée Lafayette
de Brioude - Turbulences Vidéo #112

Option Arts Plastiques en Lycée :

Élèves de la classe de seconde : Clara Bouchet, Lisa Cherblanc, Flora Delandes, Suzon Dufour, Noan Fieu, Héloïse Job, Chloé Lewandowski, Océane Saboury, Zoé Schmitt.

Élèves de la classe de première : Mylène Anglaret, Emma Bastide, Robin Besse, Jeanne Billen, Gaétane Billot, Caroline Bordes, Sofia Bouchet, Martin Chany, Mathilde Darne, Maëlle Durand, Romaric Faudin, Sarah Fernandes, Maëlle Lafarge, Thomas Laurent, Théa Nogier, Lise Ravel, Paloma Savanier, Marie Scheppers, Sasha Salson.



Le jeune homme ne se sent pas à sa place dans cette société

Il décide de s'occuper de son peuple à se battre pour vaincre le mal. Il devient le leader de ce combat et entraîne son peuple dans la lutte. Celui-ci gagne en assurance et prend le dessus de la bataille contre son ennemi. Les gens du peuple veulent alors éradiquer complètement la cause du mal. Notre leader perd de son influence et ne contrôle plus rien. Ainsi, lors de l'affrontement final, il trouve la mort dans les mains des malheureux. Le peuple du bien gagne cette lutte et répand ses idées mais, comme toujours, il reste encore des personnes qui ne pensent pas comme les autres. Néanmoins, leur nombre étant inférieur à la majorité, elles ne tenteront rien...

Alors, il décide de s'occuper de son peuple à se battre pour vaincre le mal. Il devient le leader de ce combat et entraîne son peuple dans la lutte. Celui-ci gagne en assurance et prend le dessus de la bataille contre son ennemi. Les gens du peuple veulent alors éradiquer complètement la cause du mal. Notre leader perd de son influence et ne contrôle plus rien. Ainsi, lors de l'affrontement final, il trouve la mort dans les mains des malheureux. Le peuple du bien gagne cette lutte et répand ses idées mais, comme toujours, il reste encore des personnes qui ne pensent pas comme les autres. Néanmoins, leur nombre étant inférieur à la majorité, elles ne tenteront rien...

Rien, car...
...à l'extérieur...
...à l'intérieur...
...à l'extérieur...
...à l'intérieur...

blanc silence goutte

ying et yang plonger
 courbe obscurité mal, bien
 noir, blanc rythme clarté

point noir vent
 musique équilibre pleurs, vides
 anxiété ralenti stress
 élastique calme silence
 slow suspens vide

Deux forces à l'état pur. Un loup blanc et un loup noir qui représentent deux états d'esprit opposés que nous avons en chacun de nous. L'un qui incarne « le bien » à travers la joie, la paix, l'amour, l'espoir, la sérénité, l'humilité, la gentillesse, la bienveillance, l'empathie, la générosité, la vérité, et la foi. L'autre qui représente « le mal » à travers la colère, l'envie, le chagrin, le regret, la cupidité, l'arrogance, l'apitoiement, la culpabilité, le ressentiment, l'infériorité, le mensonge, la supériorité et l'ego. Ils sont tellement différents qu'ils sont en continuels conflits avec des buts différents, le loup noir veut vaincre le loup blanc par fierté tandis que celui-ci défend sa place. Un jour, alors qu'ils sont en train de se battre, le loup noir mord le loup blanc et une partie de son obscurité se déverse dans ce dernier comme du venin par les crocs d'un serpent. Alors un flux d'émotions négatives telles que la colère, la jalousie, la hargne firent leur chemin dans l'esprit du loup blanc, mais étant doté d'un esprit puissant, il résista et utilisa les mauvaises émotions que le loup noir lui avait transmis pour en faire des atouts.

En effet, dans la noirceur de ce loup se dissimulaient également des états d'esprit qui pouvaient être des qualités à condition d'en faire bon usage. Le loup blanc conserva donc la ténacité, le courage et l'intrépidité de son adversaire le loup noir. Aidé de ces nouvelles vertus, le loup blanc mordit à son tour le loup noir ce qui eut l'effet de lui transmettre un peu de générosité, de bonheur et de compassion de son rival. Au fur et à mesure le loup blanc prit l'avantage sur la noirceur du loup sombre et le dompta. Les loups comprennent alors qu'ils n'étaient pas faits pour se battre mais pour se compléter. La fusion des esprits du loup blanc et du loup noir donnèrent donc un esprit avec une grande part de lumière et une part équivalente d'obscurité. Ainsi, leur complémentarité rend quiconque possède ces deux visions des choses plus fort. C'est en se focalisant sur un de ces deux aspects que l'on sera constamment en conflit intérieur. Si l'on veut être en paix avec soi-même, il faut réussir à trouver un juste milieu pour alimenter notre loup blanc et notre loup noir équitablement.

Zéro Point
Ali Kazemi
2019

Dans un esprit, les pensées sont parfois parfaitement équilibrées telles un YING YANG. Les pensées positives et négatives constituent un esprit HARMONIEUX. Lorsqu'un événement vient tout chambouler et que les ténèbres viennent empiéter sur la sérénité de la pensée, un phénomène de contre-balancier se produit. Une fois que l'esprit a connu les plus mauvais moments, la positivité, négligée jusque-là, réagit. Quoi qu'il arrive, la SÉRÉNITÉ finit toujours par surgir et reprendre le dessus en neutralisant quasiment toutes les mauvaises énergies. Malgré cela une part sombre persiste mais elle est souvent nécessaire pour maintenir l'équilibre spirituel. Même si cette part est minime, elle perturbe et rend aveugle face aux événements positifs qui se déroulent autour de soi. Aller vers la LUMIÈRE est un choix de vie qui permet de voir du positif dans chaque épreuve. Prenons une de nos philosophies de vie. Si l'on remplit une boîte de bijoux, celle-ci prend de la valeur alors que si on la remplit de déchets, elle reste une simple poubelle. Si on applique cette théorie à l'esprit, on conclut qu'un esprit positif est beaucoup plus précieux qu'un esprit pollué par des idées négatives. Il faut donc laisser la POSITIVITÉ envahir nos pensées tout en conservant un échantillon de ténèbres qui permet une bonne interprétation des épreuves rencontrées et de trouver du positif dans chacune d'elles.

De Norma, à l'intention de Paume,

Notre rencontre a été compliquée, souviens-toi ce jour où nous étions seules à observer ces couleurs. Ton corps dégageait un aura si particulier, froid, triste et mystérieux. Tu étais comme un mur infranchissable, une flaque océanique, un film sans fin, tu étais impénétrable et ridiculement petite à la fois. Tu étais le genre de personne dont le monde a peur sans aucune raison, le genre de personne à qui l'on ne demanderait pas d'aide même si on n'avait que toi.

Malgré cette ferveur à vouloir être seule j'ai finalement réussi à percer cette lourde carapace sombre que tu portais sur ton dos ; j'ai dû m'y prendre à plusieurs reprises mais j'ai finalement réussi peu à peu à te comprendre et à te partager ma notion du bonheur, de la joie. La tienne était de mon point de vue obsolète et en pleine perte.

Ainsi mes plaisirs t'ont transformés, je te voyais devenir à mon image, mon bonheur t'emplissait et te changeait en clone de mon propre sentiment. Je me moquais de savoir si cet apport de bonheur te convenait, le principal était que tu te « Norma » lise. Te voir te transformer à mon image me procurait un tel plaisir, je ressentais le sculpteur en moi prendre de plus en plus de place. J'entendais tes plaintes, tu savais que je te changeais mais tu ne pouvais rien y faire, j'avais déjà trop d'emprise sur toi.

Cependant cette situation n'a pas duré, je t'ai perdu, tu as disparu et il était trop tard quand je me suis réveillée... trop tard, tu n'étais plus là. Je me rends compte trop tard que cette situation n'était

ni bonne pour toi ni pour moi. Désormais je me retrouve dans la même position que toi au départ dans la tristesse, la solitude et le désespoir.

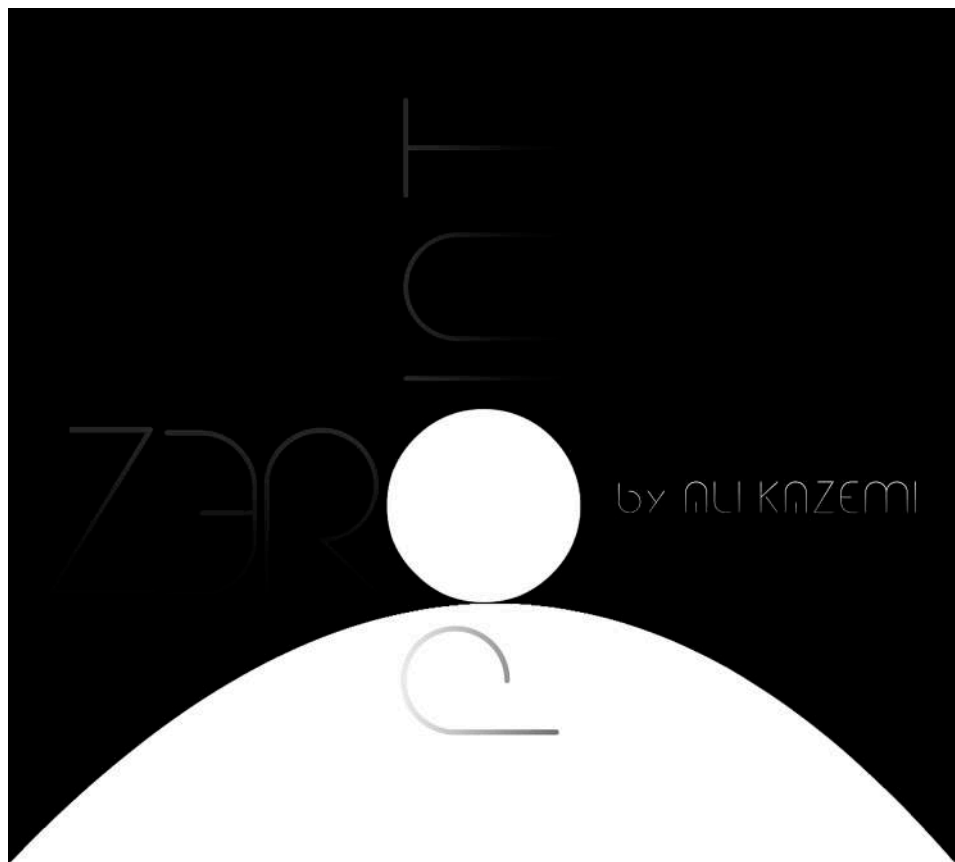
Je t'ai écrit cette lettre pour pouvoir libérer ma conscience et m'excuser de t'avoir infligé toutes ces souffrances. À cause de moi tu as disparu, les couleurs que l'on regardait ensemble toutes les deux sont toujours là mais je n'arrive plus à les percevoir comme on les percevait ce jour où l'on s'est rencontrées...

En espérant te revoir quelque part, je m'excuse et te laisse cette lettre comme dernière trace de notre relation, si imparfaite soit elle.

Norma

© Robin Besse - Turbulences Vidéo #112

Sur la vidéo de Ali Kazemi, de *Zéro point*, 2019



*Zero Point
Ali Kazemi
2011*



VISUALISTO artWORKSHOP

visualisto.net

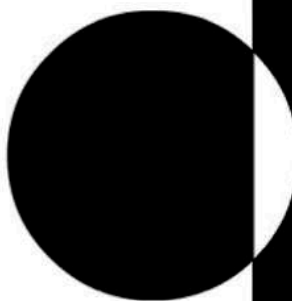


Du Yin au Yang

Pour moi ce film représente le Yin et le Yang, autrement dit la nuit et le jour. Ici, le Yang apparaît comme *dominant* et le Yin comme *dominé*. La lune, quand à elle, présente un effet de *neutralité* délimitant les deux mondes. Au début de l'extrait, on apprend que la lune est exposée comme faisant parti du jour (Yang). Très vite, l'observateur ressent un *sentiment d'enfermement* la concernant, puisqu'elle veut s'échapper. La lune considère le Yin comme la *représentation des portes de ses envies*. Une fois passé le jour, celle-ci présente ses meilleurs aspects. Elle est *rayonnante et pleine de vie*. Le Yang ne supporte pas l'idée d'en perdre la *possession*. Il va donc tout faire pour l'empêcher de fuir, en la poursuivant d'une manière au premier abord *bienveillante*. Mais très vite, grâce à l'aide de la musique, on comprend que ce dernier voit le Yin comme son rival, et la lune comme quelque chose qui lui appartient. Il faut qu'il la récupère. Mais elle lui résiste. Il apparaît alors comme un *prédateur* pourchassant sa proie. La musique joue là encore un rôle important dans la *compréhension* et *l'interprétation* du film. À la fin, on constate que le Yang gagne sur le Yin. Il prend alors totalement *l'espace* et sa *possession*. L'affrontement a été long. Un combat sans fin. Le Yin, où s'est réfugiée la lune, aurait pu remporter la victoire. Mais le jour l'a vaincu dès l'aube, en reprenant totalement *l'emprise* de la lune. Lune qui s'en alla avec une soif de *vengeance* pour s'être fait prendre au dépourvu à cause de sa *négligence*.

© Maëllie Durand - Turbulences Vidéo #112

Sur la vidéo de Ali Kazemi, de *Zéro point*, 2019



"ZéroPoint", Ali Kagami

Cette boule noire est capturée dans un lieu opposé à sa nature colorée; elle tente de **S'ÉCHAPPER** vers le côté noir, elle **RETENUE**, **POUSSE**, **PREND DE L'ÉLAN** et finit par y **ARRIVER**. Mais lors de sa transition d'un milieu à un autre, cette boule devient blanche, au milieu de cet univers sombre... et le côté blanc lui colle à la peau, comme si le passé de cette boule devenue blanche ne voulait plus la quitter, que cette boule est en réalité une personne vivant dans une société opposée à ses valeurs, à sa nature... Mais malgré ce changement, celui-ci vient la rattraper, et, quoi qu'il arrive, cette personne est toujours différente des autres... En effet, cette forme cylindrique tentant de fuir, peut se réjouir au **"Point Zéro"** qui nous permet d'utiliser l'aspect négatif et l'aspect positif des émotions et de créer une force d'attraction dans ce milieu en opposition constante. Ici, cette boule est dynamique, et créer un vortex de haute énergie lors de son basculement de **L'AUTRE CÔTÉ**. Elle tire **LENTEMENT** le côté où elle était, elle tente **DOUCEMENT** de s'échapper avec une force surpuissante, elle se vide petit à petit, tel un ballon de baudruche qu'on a lâché dans les airs, la musique nous l'indique, on entend un léger **"PSHH..."** Et là, changement de **SON**: **"BAM!"**, c'est le retour brusque du passé, la boule redevient comme avant, et la musique redevient la même qu'au départ: Retour à la **RÉALITÉ**

De la lune ^{subtile} à l'astre éblouissant

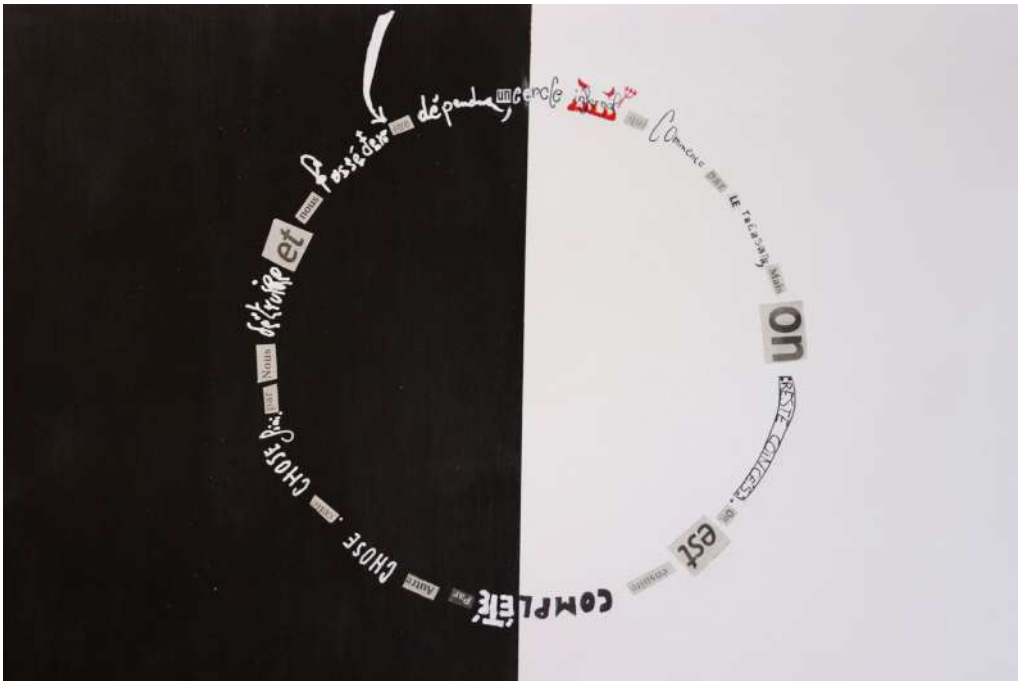
De la lune ^{inutile} à l'astre **éblouissant**.

Lune terre, invisible, dans l'immaculé ciel,
N'a de cesse d'essayer, à chacun des instants
De rejoindre, pressée, cette nuit qui l'appelle.

Enfin passé le jour, elle peut **briller**, entière
SE MONTRER, **lumineux**, devenir enfin **reine**
Soulever les cieux, dépasser les lumières.
Lune **éclaire** sans bruit, la nuit emplie de peines.

Mais il la suit toujours, ce **jour** infatigable,
Et reste derrière Elle, avec son air aimable,
Quand la nuit est finie, il **L'ÉCRASE** et **L'OPPRESSE**.

Le combat était **long** la lune aurait pu vaincre,
Mais le jour lentement, a pu jeter son ancre
Et la lune s'en va; son âme est vengeresse.



Zéro Point

Dans cette courte vidéo, je pense d'abord à la notion d'apesanteur et de l'espace avec le point se déplaçant lentement en changeant de forme avec le temps, nous remarquons également la musique rythmée comme une sorte de "compte à rebours" qui finit par le "dégonflement" du point.

Dans un second temps, une forme de liberté est renouée avec le blanc représentant la paix, la lumière yenant de dessus et "absorbe" l'obscurité représentée par le noir ...

On sent une opposition entre le plein et le vide qui aimante le point jusqu'à l'engloutir et tout faire disparaître pour tout recommencer et repartir à zéro comme une boucle sans fin ...

Ali Kazemi

APESANTEUR
Aspiration
ÉVOLUTION
LUMIERE

obscurité
POSITIF
NEGATIF
blanc



vide
VIDE
PLEIN
Liberté

RYTHME
Attraction
déplacement
lenteur
ABSORPTION

Hotel

Dancerroom

par Geneviève Charras

« Ils investissent les chambres, dorment sur place et y créent un univers, un spectacle chorégraphique. Vous êtes invités à venir les voir, les ressentir, les rencontrer... de 16h à 21h »... Voilà pour le projet initial de la compagnie de Ali Salmi, en cavale à Strasbourg ! Mais vint le confinement, alors plus de « corps », visiteur, spectateur étranger dans les chambres de l'hôtel : du direct via le net ! Question de « distance » on ne peut faire mieux et l'on se prête au jeu !

En robe de « chambre »

Une femme en robe de chambre brune joue avec l'embrasure de la fenêtre : elle naît littéralement de cette matrice pour accéder à la couche qui l'attend, largement ouverte : son corps y est attiré, absorbé, aspiré comme aimanté par un flux étrange. Elle se fraye son espace et dévoile sensualité, érotisme délicat et discret pour épouser ce « décor » incongru : presque confinée dans un espace délimité dont elle sait élargir les frontières, pousser les murs et être irrésistiblement attirée par l'éther qui la pousse et repousse à loisir. Cheveux épars, défaits, chaussure à hauts talons brillants, toute en noir, elle ne parvient au calme et disparaît

dans la salle de bain pour en jeter des vêtements qui l'encombrent, l'empêchent, la contrarient. Belle gestuelle fluide et fondante qui se cogne, se heurte, refoule ses envies ou tend les bras à ses désirs De fuite, de mort, de délivrance ou d'évasion... Musique de Charlie Chaplin pour *Limelight*, de film de Godard, voix suave de Fanny Ardant.

L'atmosphère est glamour et L'hôtel Graffalgar magnifié par ces visites incongrues de femme ou d'homme de « passage ». Des voix susurrées pour une très belle séquence érotique, en solitaire, ampoule de lampe allumée lui balayant le corps... L'errance est de mise. Son ombre traverse l'espace, sur-dimensionnée. Un oreiller pour objet de



Hotel Danceroom, Oct. 2020/ OSMOSIS Cie-Ali SALMI © Photo : Patrick Lambin

désir ou de refoulement, jeté à la face des murs. Cambrée, offerte et dévolue à une danse possessive et habitée. Une « chambre à soi » qui serait celle du « Spectre de la Rose » où tel Nijinsky, Julie Barthélémy saute dans le vide pour de vrai ou de faux. L'essentiel restant la part de rêve que laisse au « regardeur » isolé cette manifestation virtuelle d'un corps en émoi, à l'étroit mais « largement » expressif et prégnant. Au final son visage réapparaît dans l'interstice de la porte, à peine close, à peine éclore. Fin du film. En apothéose narrative grandiloquente et nostalgique... Vêtements épars, désordre de la consommation d'une nuit, d'un jour, d'un court séjour en chambre.

Autre « visite guidée » par Abdoulayé Konaté

Secrets d'alcôve. Dormir debout.

Autre version d'une possession des lieux: chambre douillette, éclairée comme un tableau aux tons pastels. De l'intime, de la solitude partagée avec celui qui semble apprivoiser le lieu, le lit jusqu'à s'en emparer, tel un spectre glissé sous sa couverture, suaire, ou image fantomatique d'un être caché, dissimulé au regard. C'est beau et émouvant, juste dansé sobrement avec des intonations d'énergie qui évoluent sur des musiques glamour, en décalage de cette sobriété. Approche distancée du lit, puis possession de cet espace offert, tendu, qui se prête à des évolutions teintées d'ombre qui joue au chat et à la souris avec notre homme habitant des lieux. En tenue quasi estivale, chemisier fleuri et jean clair... Solitude, perte ou abandon sur « Ne me quitte pas ». Émotion et partage d'une destinée isolée. Dans de beaux draps



Hotel Danceroom, Oct. 2020/ OSMOSIS Cie-Ali SALMI © Photo : Patrick Lambin

et sur fond de « tram train quotidien » inscrit sur le mur. Musique de film pour épilogue « Main title » de Max Steiner : « tragédie » parfois burlesque et charmante... et on refait son lit pour vivre d'autres rêves... Alors qu'un pinceau trace et signe une calligraphie colorée en direct sur une paroi transparente... Beau travail plastique, beau rendu de cette sensualité bigarrée, joyeuse et partagée à distance !

Chambre d'hôte

Une expérience qui atteste de l'intérêt des danseurs et chorégraphes pour les espaces restreints : on se souvient de Marie Caroline Hominal à l'Hôtel Picard avec sa performance *Corps en œuvre*. Ou de la vidéo-danse *Subur 305* d'Angels Margarit et Nouria Font... Des performances intimistes en chambre « claire ». Chacune interrogeant notre rapport fantasmé au « lit », au mobilier d'hôtel, aux accessoires d'un lieu neutre et pourtant chargé d'histoires, de récits intimes et secrets . Pas loin de Sophie Calle et de son livre *L'Hôtel* avec ses hôtes fictifs, ses histoires en chambre d'hôtel, ses nuits passées avec des inconnus : couche commune et virginité, anonymat mais jamais voyeurisme: plutôt *ob-scène* : derrière la scène, ce qui se passe ou se trame derrière le verrou, dans le trou de la serrure... Ses revenants, ses spectres qui hantent les lieux et en font des chambres de mémoire des « chambres de danse mentale » à la façon Denis Poudruel.

Vendredi 30 & Samedi 31 octobre 2020 :

12 performances inédites !

Hôtel Graffalgar Strasbourg

« Essayer de rêver ensemble avec une nouvelle relation au public en ces temps troublés.

Une Ville Strasbourg, un quartier Gare et son Hôtel : Le Graffalgar, 4 étages, 4 chambres, 4 danseuses/rs de passage »

Danceurs : Julie Barthélémy, Abdoulaye Konate

Art Visual : Didier Pozza

Accompagnement Technologie :

BleuKernel Informatique

Remerciement à l'Equipe du Graffalgar Hotel

VIDEOFORMES 2022

Festival : 17 > 20 mars

Expositions/Exhibitions : 17 mars > 3 avril

Turbulences Vidéo #112 > Juillet 2021 / Portrait d'artiste : John Sanborn