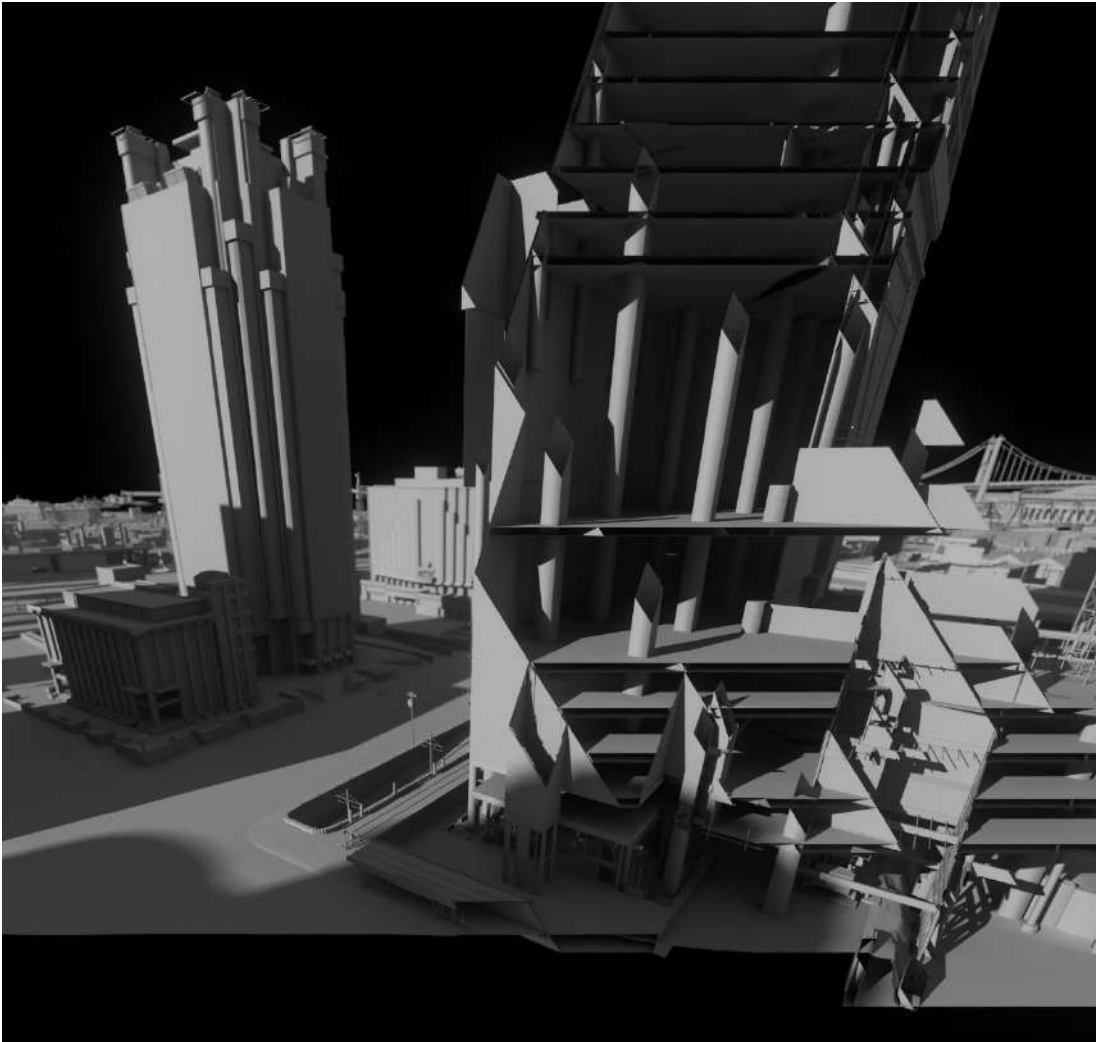




Turbulences Vidéo

revue trimestrielle #113 - Octobre 2021



Turbulences Vidéo

revue trimestrielle #113 - Octobre 2021

Turbulences Vidéo #113 • Quatrième trimestre 2021

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

Ont collaboré à ce numéro : Alain Bourges, Jean-Luc Chalumeau, Geneviève Charras, Alix Desaubliaux, Jean-Paul Fargier, Dominique Moulon, Gilbert Pons, Leïla Simon, Gabriel Soucheyre.

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 #113 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •

La revue Turbulences Vidéo #113 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. *Peinture au deux caméras*, Fromanger © Fondation Maeght

2. *Ghost City*, 2016 © Still : Hugo Arcier

Demain sera un autre jour, et chaque jour nous pouvons ressasser cet axiome tant la pesanteur de cette pandémie impacte et notre quotidien et notre futur plus ou moins proche. A l'heure où nous découvrons les vidéos en sélection pour VIDEOFORMES 2022, nous mesurons, tout comme dans les pages de cette revue, le poids qui semble peser sur chacun et que les artistes traduisent si bien dans leurs expressions singulières. Une frénésie inattendue semble également s'emparer des programmeurs avides de combler un vide récent et peut-être en fait de communiquer, d'échanger ou de favoriser des rencontres. Qu'il en soit ainsi !

Tomorrow is another day, and every day we can repeat this axiom, so much so that the weight of this pandemic impacts both our daily lives and our more or less immediate future. As we discover the videos selected for VIDEOFORMES 2022, we measure, just as we do in the pages of this magazine, the weight that seems to weigh on everyone and that the artists transmit so well in their own singular expressions. An unexpected frenzy also seems to take hold of the programmers, eager to fill a recent void and perhaps, as a matter of fact, to communicate, exchange or encourage encounters. Let it be!

© Gabriel Soucheyre - Turbulences Vidéo #113

sommaire #113

/// Chroniques en mouvement ///

Hélicos partout et « en même temps »... - par Jean-Paul Fargier (p.5)

Requiem Vidéo pour Boltanski, Fromanger, Kirili - par Jean-Paul Fargier (p.12)

Terreur des passereaux ? À propos des Épouvantails de Hans Silvester - par Gilbert Pons (p.22)

Déclinaison de suites - par Leïla Simon (p.28)

Étudiant.es en résidence - ÉSCAM (p.32)

/// Portrait d'artiste : Hugo Arcier ///

Entretien avec Hugo Arcier - propos recueillis par Gabriel Soucheyre (p.38) FR/EN

Nostalgia for Nature - par Jean-Luc Chalumeau (p.49)

Ghost City - par Dominique Moulon (p.53)

Portrait Vidéo - par Gabriel Soucheyre (p.58)

/// Sur le fond ///

Une trilogie nègre - par Alain Bourges (p.60)

Anthros, sur la pratique artistique de Maya Ben David - par Alix Desaubliaux (p.70)

Élodie F - par Tristan Passerel (p.76)

/// Les œuvres en scène ///

« Murs » de Mehdi Meddaci : un récit chorégraphié sur la chute des corps - par Geneviève Charras (p.79)

Hélicos partout et « en même temps » ... eurêka !

par Jean-Paul Fargier

Eté 2021, saison des hélicos. Bien sûr, je sais : c'est pareil tous les ans. Rien de nouveau sous le soleil. Guerre, incendie, séismes, secours, évacuation, débarquement, poursuite, etc. Des hélicoptères en action, l'été, il y en a depuis des lustres, et même à toutes les saisons. D'accord.

Sauf que non : cette année j'ai vu une vidéo qui expose le ronron, concasse le *vroum vroum*, sublime le sifflement saccadé des derviches de l'air. J'ai vu, écoutez-moi, filmés par des caméras coordonnées, simultanées, électroniques donc, des hélicos pim-pants qui font de la musique. Sous la direction d'un grand compositeur, le fameux Stockhausen (1928-2007) – premier maître (furtif) de mon maître Nam June Paik.

Les faits

Le 26 juin 1995, installé dans un coin d'une Friche industrielle d'Amsterdam (une ancienne usine à gaz) convertie en espace culturel, assis devant une batterie d'écrans de contrôle vidéo, micro d'ordres vissé devant sa bouche, Karlheinz Stockhausen

donne un concert (télévisé) pour quatuor à cordes et quatre hélicoptères. Une œuvre inédite d'un genre inouï. Imaginée – écrite – par un musicien de génie, qui a repoussé, à l'égal de John Cage, les limites acceptables (jusqu'alors) de la Musique.

Tout ce que vont faire, pendant une demie heure, les huit membres de cet *octuor* improbable est écrit sur une partition tracée en quatre couleurs (qu'une caméra prend soin de détailler avant que ne débute son exécution). Façon d'afficher qu'il s'agit autant d'exécuter un projet plastique que de dérouler une création musicale.

En quoi la vidéo devient non seulement le *té-moin* privilégié mais en quelque sorte le véritable *maître d'œuvre* de ce chantier ébouriffant autant qu'éblouissant. C'est elle qui concrétise, procure, permet, enregistre, valide tous les *en même temps*



Helicopter String Quartet, un film de Franck Scheffer © Allegrï Film & Avro, The Holland Festival

nécessaires à l'accouchement de ce monstre joyeux, exalté, salubre de parfait synchronisme. Un monument de vie, d'art et de modernité, qui va nous amener à reconsidérer tant d'autres « en même temps » où sont impliqués d'autres hélicoptères. Mais pas seulement eux : tous les « en même temps » du monde, y compris ceux du pervers Macron, se trouvent ici placés sous la loupe des halos circulaires créés par les pales tourbillonnantes ET par les frottements frénétiques des cordes. Du moins c'est ce que j'ai vu, et voudrais partager.

Mais d'abord, laissez-moi vous dire où je suis tombé, cet été, sur cette merveille... qui date du siècle dernier. Et qui n'était (hélas) pas encore parvenue jusqu'à moi.

C'était à La Salle, dans les Cévennes gardoises, lors de son vingtième festival de cinéma documentaire, début juillet (reporté pour cause de Covid, il a lieu d'habitude en mai, autour de l'Ascension). J'y étais invité pour participer à une Table Ronde sur

Cinéma, Vidéo et Musique contemporaine (comment filmer « ça » ?), animée par Pierre-Henri Xuereb, fameux alto, virtuose en tous genres, de Bach à Boulez, en passant par Mozart, Messiaen ou Prokofiev, par ailleurs directeur artistique d'un autre festival de La Salle, La Fête de l'Alto (fin août).

Pour ouvrir le débat, Xuereb a commencé par jouer quelques extraits de pièces ardues du XX^e siècle qu'il soumettait à la sagacité des cinéastes qui voudraient s'atteler à les filmer. Honegger, Milhaud, Celsi. Faut-il montrer les partitions, focaliser la gestuelle des exécutants défiés par des complexités sonores, « illustrer » ces univers inouïs ?

Après avoir cité en exemple le *Boulez-Répons* de Robert Cahen et le *Michel Portal* de Stéphane Sinde, ou dès 1930 l'exercice de Dziga Vertov *Enthousiasme* (éloge du productivisme soviétique sur une symphonie de Chostakovitch), j'ai quant à moi montré certaines de mes incursions dans le documentaire où parfois j'arrive à impliquer des musi-



Helicopter String Quartet, un film de Franck Scheffer © Allegrì Film & Avro, The Holland Festival

ciens contemporains dans la bande son. Du jazz surtout (Joëlle Léandre, Martial Solal, Jérôme Bourdellon, Eric Le Lan) mais aussi grâce au saxophoniste Daniel Kientzy des morceaux de compositeurs d'avant-garde (Costin Mireanu, Horaccio Vagione, François B. Mâche, Paul Mefano, Michel Decoust).

Une autre participante, Katerine Rabus, productrice de télévision (longtemps conseillère d'Arte), propriétaire d'une galerie d'art et de musique contemporaine à Brême, passionnée de filmage de musiques classiques ou contemporaines (elle revendique en collectionner près de 1500 réalisations), après un extrait du Glenn Gould de Bruno Monsiegeon, document raffiné, a posé sur la table une carte maîtresse, un atout renversant : le *Helikopter-Streichquartett* de Stockhausen, dont elle possédait un triple DVD contenant toute l'histoire de cet événement, de sa préparation à son exécution.

Rien que ce titre déjà, associant les mots *hélicoptère* et *quatuor à cordes*, hérissait le poil, mettait

l'eau à la bouche et des clochettes dans les oreilles. On n'avait encore rien vu. Rien entendu. Wouah ! Mazette. Quel spectacle. Un train passe en tintinnabulant à la lisière d'un terrain d'aviation, quatre Alouette III s'envolent en silence et Stockhausen déclare : « Depuis 45 ans, je m'efforce d'introduire dans la musique les bruits que l'on entend tous les jours ». Façon d'annoncer que nous allons en avoir des bruits incongrus, plein les tympans. Il fait répéter une dernière fois ses quatre musiciens, corrige leur diction quand ils énoncent en allemand des chiffres qui ponctuent et actualisent leur synchronie (il veut soudain qu'ils allongent le chiffre : uuuun, troiiiiis, diiiiiix... Les musiciens sourient mais s'exécutent. Ils gagnent ensuite leurs appareils dont les pales commencent aussitôt à tourner. Chacun a revêtu une tenue de la couleur de sa ligne mélodique : rouge pour Irvine Arditi (violon), bleu pour Greame Jennings (violon), vert pour Garth Knox (alto), orange pour Rohan de Saran (violoncelle).



**Les yeux aident souvent
les oreilles.**

Helicopter String Quartet, un film de Franck Scheffer © Allegrì Film & Avro, The Holland Festival

« Les yeux aident souvent les oreilles », lâche le compositeur juste avant de lancer son double quatuor. Les quatre musiciens jouent face à une caméra et des micros qui enregistrent le bruit des moteurs, le ronflement des rotors, les glissements frénétiques des archets sur les cordes produisant une sorte d'imitation, selon Stockhausen, des sonorités générées par les hélicoptères (battement, sifflement, saccades, coulissages, lissages). Parfois on voit de l'extérieur ces appareils, ensemble ou séparément. Il y a eu forcément du montage après coup, renforçant le direct. Impression furtive d'un ballet. Mais ce qui titille le sentiment esthétique c'est la lumière aléatoire dans les cabines sur les corps et les visages des musiciens, sur les gestes et sur les instruments : entrant par les fenêtres, le soleil ne cesse d'illuminer ou d'assombrir ces héros d'une aventure inouïe tandis que l'on aperçoit par ces mêmes fenêtres, au gré des basculements

légers, des changements de direction des hélicos, le port d'Amsterdam, les canaux et les réseaux d'une grande cité. Des bateaux, des entrepôts, des usines, des routes, des champs. Pas besoin d'illustrer cette musique par un apport extérieur d'images surajoutées : le visuel turtif immédiat est le meilleur test d'accompagnement de l'audio.

On en a « en même temps » plein les yeux et plein les oreilles.

Le concerto de moteurs et de cordes explose de stridences, soutenues, répétées, opposées, fusionnelles. Une nouvelle harmonie, inimaginable, est atteinte. Il y a donc des « en même temps » qui ne sont pas des leurres mais du bonheur possible, des promesses réellement tenues. Les frontières du contradictoire effacées ouvrent sur un espoir de voir se concrétiser d'autres utopies réputées impossibles, sans lendemain.



Helicopter String Quartet, un film de Franck Scheffer © Allegrì Film & Avro, The Holland Festival

Merci Stockhausen d'avoir dit et prouvé cela il y a un quart de siècle. Pourquoi n'as-tu pas été entendu davantage ?

L'effet

Dès que j'ai vu cette œuvre, j'ai su que j'en parlerais dans *Turbulences*. Je pensais écrire un simple compte-rendu enthousiaste de visionnage. Je ne savais pas que j'allais être poursuivi par d'autres hélicoptères tout au long de l'été. Ceux du défilé militaire du 14 juillet sur les Champs-Élysées, et ceux du reportage qui l'avait suivi sur les prouesses de nos soldats contre les agresseurs et de nos gendarmes contre les voleurs, qu'une accorte journaliste embarquée commentait en faux direct simulé. Ceux des incendies de plus en plus gigantesques de Californie, de Turquie, de Grèce, de l'Hérault et du Var. Ceux de la chute de Kaboul qui rappelait la chute de Saïgon... Et je ne savais pas bien sûr que, voyant ceux-ci, ici et maintenant, je penserais

irrésistiblement à ceux-là. Leurs semblables, leurs frères. Imprimés par Stockhausen au firmament de mes joies.

En quoi sont-ils des frères, tous ces hélicos bourdonnant dans des cieus si différents, des époques si distantes ? Je me posais la question. Sans trouver de réponse. Persuadé qu'il en existait une. Je cherchais en vain ce qui liait ces machines efficaces, opérationnelles, irrésistibles de notre ici et maintenant et ces sauterelles gracieuses (les Alouettes françaises de Stockhausen étaient rebaptisées par l'Armée Hollandaise, qui les avait fournies au musicien, *Grasshopper* – écrit en grosses lettres sur le museau de la bête).

Fallait-il pour trouver ce lien, car désormais notre cerveau est une médiathèque, convoquer d'autres hélicoptères, d'une autre époque, d'un autre film ? Par exemple, les essaims de guêpes d'*Apocalypse Now*, fonçant sur leurs proies au rythme des Walkyries. Pourquoi pas. Coppola avait poussé très loin la leçon de ces objets volants très bien identifiés



Défilé du 14 juillet 2021, cérémonie militaire © Ministère des Armées

avec la barbarie technique d'un Occident sûr de lui et de ses technologies, y compris la Démocratie, à imposer à tous pour le bonheur (économique) de l'Humanité.

J'étais sûr d'une chose : que la réponse à ma question viendrait d'une définition nouvelle du synchronisme. J'essayais d'embrasser conceptuellement toutes ces simultanités (autrefois, au temps où nous nous piquions de dialectique, nous pourrions parler de contradictions), celles harmonisées par le musicien d'avant-garde et celles irréconciliables brandies par les Médias et les Politiques, et jamais rien ne collait.

Quand tout à coup : eureka ! Il me manquait un tiers élément. Un *en même temps* oublié, évincé, disparu. Invisible dans ces deux champs. Et soudain le voilà sous mes yeux. Bon sang mais c'est bien sûr...

Je suis en train de nager dans la Cèze, la rivière qui arrose mon village. Pétrarade dans le ciel. Me survole un hélicoptère (de la Sécurité civile) sans doute pressé de porter assistance à quelques malheureux pris dans un incendie ou un accident de la

route. Je le suis un moment des yeux en levant la tête. Quand je les baisse, j'ai sous le nez les ailes translucides de deux libellules au fuselage cobalt se poursuivant joyeusement en se gardant de raser l'eau de trop près pour éviter de se faire happer par un gardon voltigeur.

Eureka. Le « en même temps » recherché n'est pas à trouvé entre tous les hélicos du monde mais entre ces hélicos et les libellules ! Le rotor frêle et élégant des derviches de la Cèze tourne au même moment que les ailes d'acier des sauterelles de Kaboul qui se posent sur des Ambassades. Ou que les bourdons tricolores des Champs-Élysées qui paradent devant un Président champion des *en même temps* fallacieux. Ou que les grands oiseaux frôlant les flammes d'un feu géant pour en extraire quelques vies à moitié carbonisées. Et vite tous s'échappent verticalement.

L'hélico et la libellule : ce qui nous fascine pareillement en eux réside dans leurs ailes. L'avion n'a plus rien d'un oiseau. L'hélico ne serait rien sans ses pales, qui imitent le mouvement des ailes de tout ce qui vole dans la nature. Le battement latéral



Défilé du 14 juillet 2021, cérémonie militaire © Ministère des Armées

changé en rotation, voilà un sacré bond en avant, saut qualitatif, miracle inattendu. Trouvaille sublime.

Conclusion : il faut toujours en revenir à la Nature. C'est elle qui nous explique pourquoi nous pouvons supporter les écarts d'amplitude qui règnent en son sein – et en même temps dans nos sociétés – sur l'échelle du bien, du beau, du vrai aristotélicien.

Point final.

J'ai mis un point final à cette réflexion de philosophie de quatre sous (mais quatre sous c'est le début de la richesse) et je suis parti, comme chaque jour d'été, battre des ailes dans la Cèze. Et tout en brassant l'eau claire je regrettais d'avoir omis d'ajouter à la liste des tourbillons verticaux le rotor de la Vidéo. Analogique bien sûr. Car avec le Numérique, comme dit Godard, plus rien ne tourne même si on continue à dire « ça tourne » pour lancer une prise. Justement je repensais à Godard et à Fromanger en 1969 accroupis autour de leur caisse grise électronique avec ses deux bobines à g(r)avage diagonal, hélicoïdal. Eux aussi, découvraient les charmes de l'hélicoptère. La Vidéo relève du décollage vertical. Pas le cinéma, qui se range spontanément du côté du train et de l'avion, ce wagon céleste. Tant pis, j'en parlerai une autre fois. La coupe est pleine.

Et tout à coup, s'éjectant des buissons d'une rive, deux martins-pêcheurs fusent devant moi vers l'autre rive. Fusées bleues sublimes, ils virent sur l'aile sans avoir plongé, reviennent vers moi et me frôlent au passage (m'ont-ils pris pour un poisson ?) avant de regagner promptement leur point de départ, cachettes invisibles, perchoirs dissimulés. Un instant, j'ai eu peur pour *mes* libellules. J'ai cru pendant une seconde que mes danseuses bleues étaient la proie de ces voraces. Mais non, la Nature fait bien les choses : elle fait coexister libellules et martins-pêcheurs.

Comme coexistent (pour le meilleur et pour le pire) nos hélicos et nos avions, nos tanks et nos ambulances.

Le Cinéma et la Vidéo.

Un quatuor à cordes et des Alouettes motorisées. Harmonie des dés/accords. Jouez, violons !

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #113

Requiem Vidéo pour Boltanski, Fromanger, Kirili

par Jean-Paul Fargier

Ils sont partis, cet été ou au printemps. Trois artistes qui ont noué à un moment de leur parcours un certain lien avec la vidéo. J'ai croisé l'un, aperçu l'autre, cheminé avec le troisième un bon bout de temps. Je les saluerai dans l'ordre non de leur disparition mais des circonstances où je les ai rencontrés.

FROMANGER

Gérard Fromanger s'est envolé le 18 juin 2021. A 81 ans. Je l'ai rencontré en mai 1969. Chez Jean-Luc Godard. Il avait trente ans, était déjà célèbre pour ses peintures de paysages urbains, qui ressemblaient à des photos sur lesquelles on aurait incrusté des silhouettes de passants remplis de laque rouge. Yves Klein s'était emparé du bleu, Fromanger a brandi le rouge comme sa marque. Avec l'aide de Godard, qui appréciait ce geste révolutionnaire, il a

réalisé juste après 68 quelques *cinétracts*, dans lesquels on voyait de la peinture écarlate se répandre sur une image jusqu'à la recouvrir presque entièrement. La Révolution est irrésistible.

J'avais vu ces cinétracts sans avoir rencontré leur auteur, quand je tombe sur lui dans le salon de Godard, que je viens interviewer pour la revue *Cinéthique* (créée en automne 1968 par Marcel Ha-noun ; premier numéro, janvier 1969). 17, rue Saint-Jacques ; j'ai retrouvé le numéro de la rue dans mon carnet d'adresses de l'époque.

Godard et Fromanger sont affairés autour d'une grosse caisse grise, posée directement sur le sol. L'appareil ressemble à un magnétophone : sur son plateau deux bobines tournent lentement : c'est un magnétoscope Sony 1/2 pouce. Le premier de ma vie ! Godard m'indique où je dois m'asseoir : par terre, sur la moquette. Comme lui et son copain qui travaillent à genoux avec cet appareil branché sur un poste de télé d'un côté, un écran de contrôle de l'autre, qu'ils nomment moniteur.

Ils m'expliquent qu'ils sont en train de confectionner un *vidéo-tract* avec des images piquées à la télé pendant les discours électoraux de la campagne en cours (de Gaulle ayant démissionné, il fallait élire un nouveau Président). La difficulté n'était pas d'enregistrer ces images, qui coulaient gentiment de l'ORTF vers le magnétoscope Sony mais, une fois enregistrées ces émissions, il devenait très difficile de les fragmenter pour les monter avec des contrepoints ajoutés, critiques. Sony n'avait rien prévu pour monter des images (et sons) vidéo. La vidéo pour ce constructeur ne pouvait avoir qu'un but : émettre du flux en direct depuis un studio de télévision.

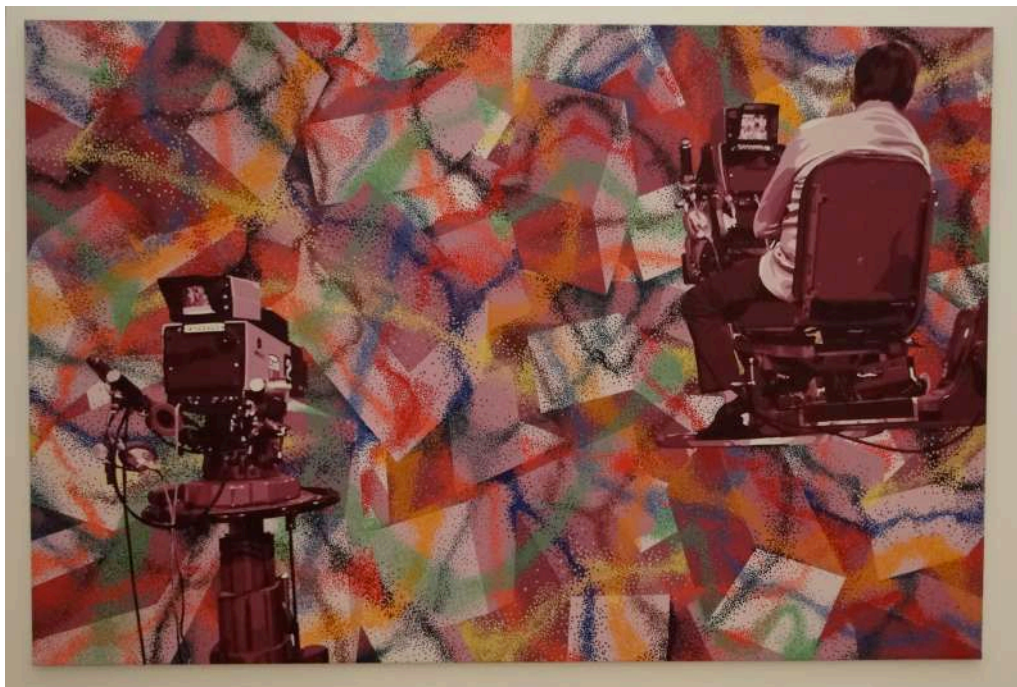
Faire la révolution c'est aussi s'emparer de ces machines et les forcer à faire du montage, afin de tenir un discours contradictoire. Je me rends compte que je suis en train d'assister à la naissance, non de l'art vidéo (on ignorait encore ce terme), mais de la contre-télévision ou vidéo militante (fière de rivaliser avec le cinéma militant).

Pour effectuer leur montage, Godard et Fromanger traitaient la bande vidéo comme si c'était de la pellicule : avec des ciseaux, ils coupaient la bande au niveau, espéraient-ils, où commençait et où finissait une séquence qu'ils avaient repérée et désiraient prélever. Puis avec un ruban adhésif de couleur argentée, ils collent ce morceau de bande à la suite des extraits déjà prélevés et raboutés. Le défilement de cette nouvelle continuité, construite

et non plus induite, ne se fait pas sans hiatus : à l'endroit d'une *collure* s'imposait sur l'écran du moniteur une déchirure. On apprendra plus tard, en approfondissant nos connaissances sur le signal vidéo, que les images ne se gravent pas sur la bande de façon linéaire (comme le son) mais selon une logique oblique. Chaque image n'est pas une portion de ligne droite continue mais une oblique qui succède à une autre oblique parallèle, les têtes de lecture tournant elles-mêmes en observant un dandinement programmé pour attaquer chaque début d'image au début d'une diagonale. En réalité : une oblique ne contient qu'une demie-image ; il en faut deux pour composer, par balayage entrecroisé, une image complète. Monde passionnant de l'électronique, qui n'avait rien à voir avec les arcanes de l'image chimique.

J'allais bientôt me lancer à mon tour dans cette aventure et je dois reconnaître que mes initiateurs, incitateurs, modèles, en furent Fromanger et Godard bredouillant avec leurs ciseaux, à quatre pattes sur la moquette de l'appartement de la rue Saint-Jacques, en face du square de Saint-Séverin, où habitaient alors JLG et sa jeune épouse Anne Wiazemski, qui passait de temps en temps la tête par une porte entrouverte. Cette Anne, admirée dans *Au hasard Balthazar* et *La Chinoise*, qui sera une décennie plus tard l'héroïne de mon installation vidéo *L'échelle de Joyce*, où elle figurera ALP (Anna Livia Plurabelle). Mais ceci est une autre histoire.

Pour revenir à Gérard Fromanger, et le saluer post-mortem, il faut ajouter qu'il fut certainement le premier artiste à s'intéresser au quadrillage des villes par les caméras de surveillance. Je me souviens de quelques photos retravaillées par lui (par des ajouts de couleurs, de flèches) afin de mettre ces yeux vigilants en évidence, publiées à l'instigation de Jean-Paul Cassagnac dans la première revue sur la vidéo, dont j'ai oublié le titre. Mais vous



Peinture au deux caméras, Fromanger © Fondation Maeght

feriez des recherches, chers lecteurs, et vous le trouverez.

Ce que vous ne trouverez certainement pas c'est ce tableau de Fromanger, que j'ai découvert à la Fondation Maeght. Je l'ai photographié en pensant qu'il me servirait un jour à illustrer un article ou même comme couverture d'un (nouveau) livre que j'écrirai sur la télévision. Le moment est venu de le faire surgir.

Nul mieux que cette conjonction de deux caméras (une sur pied, l'autre à la proue d'une girafe) faisant face à un monde mutant, déjà transformé en trucages vidéo saturé de couleurs et de mouvements aléatoires, nul ne dit mieux, oui, quelle inspiration (puissante, critique, amusée) Fromanger a puisée dans l'univers télévisuel. À l'instar de nombreux artistes contemporains.

Le hasard a voulu que j'assiste (à) un de ses rares exercices de télé, fruit d'une commande que

lui avait passée Philippe Truffaut pour célébrer les cent ans de la Tour Eiffel, en 1989. Philippe, trop occupé à *designer* le profil de la Sept et future Arte, m'avait confié la réalisation de son projet intitulé *Vingt P'tites Tours*, produit par l'INA et diffusé sur Canal +. Parmi les vingt laudateurs du monument centenaire figurait Fromanger. Il s'était rangé tout de suite dans le groupe des vidéastes et des cinéastes (Robert Cahen, Jérôme Lefdup, Jean Rouch, Jean-Pierre Mocky) qui n'avaient pas besoin de mon assistance pour créer leur clip (d'une minute). Les autres (Isidore Isou, Archie Shepp, John Lurie, Jean-Claude Gallotta, Darry Cowl, un groupe de rockabilly, Vladimir Velikovic, Philippe Sollers et je ne sais plus qui encore) me livraient leur hommage en gestes ou en paroles ou en impros musicales et je les accommodais à ma sauce électro, utilisant les effets numériques de multiplication, de division, d'inclusion, etc.

Fromanger savait très bien où il voulait en venir avec ses petites figures, sauf qu'il avait besoin de 3 ou 5 secondes de plus pour coller parfaitement à une phrase de Bach jouée par Glenn Gould. Il s'énervait devant ce nouveau problème de timing récalcitrant qui n'était pas sans (me) rappeler cette diagonale qui zébrait, vingt ans plus tôt, son premier montage vidéo. Finalement, Philippe Truffaut consulté, un dépassement de 5 secondes fut accordé au maître des coulures. Qui regimba encore contre le titre de *Repeintre*, que nous avions accolé à son nom, Truffaut et moi, en hommage à ses effets de coulures.

BOLTANSKI

Je n'ai jamais rencontré Boltanski mais j'ai entendu parler de lui très tôt. Et j'ai découvert ses premiers films, *L'homme qui tousse* et *L'homme qui lèche* dès qu'ils ont commencé à circuler. Ces films étaient alors rassemblés avec ceux d'autres plasticiens tentés par le cinéma, comme Robert Lapoujade (ses essais sur des peintres réalisés au Service de la Recherche de l'ORTF qui précèdent la fulgurance, nourrie par sa propre peinture, du *Sourire Vertical*) ou Martial Raysse (son *Camembert extra-doux* et *Le Grand Départ* auxquels vinrent bientôt s'ajouter ses petites bobines de vidéo ¼ de pouce). Cela circule au début des années 70 dans les réseaux de cinéma expérimental que viennent nourrir les premiers bricolages électroniques d'artistes avant que ceux-ci comprennent qu'entre le cinéma et la vidéo existe une réelle ligne de démarcation.

Les performances (tousseur, cracheur, lècheur) de Christian Boltanski, enregistrées sur pellicule avec l'aide d'Alain Fleischer, photographe, cinéaste et bientôt vidéaste, s'apparentent à ce que fixent en vidéo un Bruce Nauman (tournant en rond dans son atelier) ou une Gina Pane (égouttant son sang dans

du lait) ou un Arnulf Rainer (grimaçant des autoportraits dans les encoignures de la galerie Stadler). Que ce soit Carole Roussopoulos qui se tient derrière la caméra face à Gina Pane ou moi-même (remplaçant Carole occupée ailleurs au même moment) face à Arnulf Rainer ne change rien à ce qui va se graver dans des images mouvantes en vue de laisser une trace d'un acte artistique éphémère. Ni Carole ni moi ne signeront ces vidéos d'artistes, pas plus que Fleischer ne revendiquera être l'auteur des films de Boltanski. Plus tard, la gloire des performers venant, on se souviendra seulement d'*avoir été là* et d'*avoir appuyé* sur le bouton après avoir fait un cadre. On sera fier d'*avoir participé* à quelques pages de l'Histoire de l'art qui auraient pu s'écrire sans nous derrière la caméra, mais pas sans les actes de ceux qui les avaient exécutés devant nos caméras.

J'ai failli m'impliquer davantage dans un film sur Christian Boltanski grâce à Jean-Pierre Salgas, critique et historien d'art, qui tournait autour de lui depuis pas mal de temps. Salgas avait entrepris, après des conversations non filmées, de réaliser une vidéo dans l'atelier de Boltanski. Comme nous étions en train de préparer ensemble un film sur Witold Gombrowicz (qui ne se fera finalement pas), Salgas m'avait montré des rushes d'une interview de Boltanski, réalisée avec l'aide du Centre Pompidou, et avait tenté de m'intéresser à leur montage. Je trouvais ces plans si denses, si construits dans leur fluidité, que je pensais qu'il n'y avait rien d'autre à faire que de les mettre bout à bout. Je ne sais pas si Salgas a terminé ce film (il voulait tourner d'autres scènes), mais je garde de la vision des plans séquences qu'il m'a montrés une impression d'*avoir vraiment rencontré* l'artiste qui en occupait le centre par sa parole et sa circulation entre des œuvres occupant l'espace de son atelier presque entièrement.

LA VIE IMPOSSIBLE

DE

CHRISTIAN BOLTANSKI

ANHALTISCHE GEMALDE GALERIE DESSAU
PSYCHIKINALLEE 100 23 NOVEMBER - 3 JANUAR 2010
VENDREDI 3 MAI 1968 A 18 H - LE RANELAIGH 6, RUE DES VIGNES PARIS 16*



La vie impossible de C.B., 1968, 12', N&B © Christian Boltanski

Boltanski, quoi qu'il fasse, où qu'il se trouve, a une présence qui sature et suture. Mots, regards ou silences remplissent et déchirent le temps de l'être. Aussi son œuvre ultime, produite par un médecin australien, qui payait Boltanski pour se laisser surveiller par une webcam 24 heures sur 24, constitue son indépassable chef-d'œuvre. Faire de sa vie par son simple déroulement et son exposition permanente un non-travail créatif sans possibilité de ratage : quelle trouvaille digne seulement de quelque démiurge ! Plus prosaïquement cela s'appelle le Direct. Le Graal de la Télévision et de l'Art Vidéo. Graal pourchassé (et atteint) dès la première manifestation de Boltanski, réalisée avec des marionnettes à taille humaine et un film intitulé : *La vie impossible de C.B.*

Quand on a annoncé la mort de Boltanski, le 14 ou le 15 juillet, j'étais en train de lire de dernier roman d'Alain Fleischer (qui outre un remarquable plasticien est aussi un excellent écrivain) : *La vie extraordinaire de mon auto*, aux éditions Verdier. Dans toutes les nécros qui suivirent (dans *Le Monde* comme dans *Libération*), était mentionné le rôle (que j'ignorais alors) tenu par Fleischer dans la concrétisation des premiers films de Boltanski. Il m'a semblé alors que si les adjectifs « impossible » et « extraordinaire » des titres (qui probablement riment) de la première œuvre de Boltanski et de la dernière (en date) de Fleischer permutaient, quelque chose de leur quête respective se révélait.

La vie extraordinaire de C.B. visait à créer de l'extraordinaire à force d'accumuler des petits faits ordinaires. De la banalité à l'exceptionnel les chemins sont nombreux. Boltanski les a tous empruntés avant de parier génialement sur l'immobilité permanente (observé par un œil magique).

La vie impossible de mon auto se fabrique en accumulant une suite de dérapages incroyables hors de tout vraisemblable, suite qui finit par créer la possibilité crédible d'une existence miraculeuse :

un monde où une voiture exceptionnelle (convoitée par les Nazis) s'auto-répare dès qu'elle a un accident, revient dans son pays d'origine (la Slovaquie) après avoir vagabondé dans une France peuplée exclusivement de gens parlant portugais et retrouve son constructeur qui l'avait fabriquée en 1937, qui n'attendait qu'elle (car elle seule possède un patrimoine génétique mâle) pour l'accoupler aux trois autres modèles survivants (dotés, eux, d'un patrimoine génétique femelle) afin d'engendrer de nouveaux véhicules. Ce qui en effet se produit. Les choses sont des organismes vivants, capables de se reproduire, postule la doxa de ce monde réel qui outrepassa les lois de la vie par la fiction. Merveilleuse démonstration qui converge par une trajectoire opposée à la quête de survie mise en scène par Boltanski.

Pour savoir comment on survit réellement quand on est un Boltanski, il faut lire *La Cache*, de Christophe Boltanski, le neveu de Christian. Extraordinaire vie d'une famille judéo-chrétienne sous l'Occupation (et après). Comme quoi, tout est possible.

KIRILI

Alain Kirili, sculpteur, décédé à New York le 19 mai 2021 des suites d'une longue leucémie (alors que Boltanski a été abattu par une leucémie foudroyante), est entré dans mon champ de vision aux alentours de l'année 1985. Et tout de suite il a pris place dans la suite des vidéos que je concoctais avec Philippe Sollers depuis 1980 (*Sollers et Guégan ont deux mots à se dire* ; *Paradis Vidéo* ; *Sollers au pied du Mur* ; *Le Trou de la Vierge* ; *Sollers au Paradis* ; *L'échelle de Joyce* ; *Sollers joue Diderot* ; *Joyce Digital* ; *Godard- Sollers : l'entretien*). Sollers avait écrit un très beau texte sur Kirili dans un catalogue d'exposition, j'avais vu cette exposition et j'ai alors proposé au sculpteur et à l'écrivain de poursuivre leur dialogue devant une, non deux ca-



La Jam Session Roy Haynes/Kirili, 1993 © Screenshot : Jean-Paul Fargier

méras. Je cadrerai avec ma paluche Noir et Blanc et Anne Faisandier, sous un autre angle, produirait des images couleur de cette rencontre.

L'entretien s'est déroulé dans la plus grande pièce de la petite maison d'Alain Kirili et Ariane Lopez-Huici, sise au fond d'une cour entourée d'immeubles, dont un appartenait au couturier Kenzo et ouvrait sur la Place des Victoires. Dès le seuil de cet antre et tout autour des interlocuteurs, des statues en bronze, en terre, en plâtre peint.

Sollers débute en attrapant un de ces plâtres à l'allure évidemment phallique et en le posant sur ses genoux, comme saillant de son bas-ventre. Il sera beaucoup question de l'implication sexuelle de l'acte de sculpter. C'est pourquoi à la fin de la conversation, au moment de choisir un titre au film qui la rapporte, Sollers proposera, sans crainte

d'être contredit par Kirili pour qui sculpter c'est exalter la gloire de la verticalité : *Le Phallus mis à nu par ses non-célibataires même*. Clin d'œil et pied de nez à *La mariée* de Duchamp et à ses célibataires. Affirmation d'entrée d'un dépassement (violent) de la mécanique objectale du Ready Made par un investissement charnel de tout le corps de l'artiste.

À partir de ce filmage magnifiquement joyeux, je poursuivrai avec Kirili une sorte de compagnonnage, parallèle à celui que j'avais établi avec Sollers, me permettant de documenter – en vidéo – son activité créatrice au fil de son développement. Couvrir ses expositions, inventorier ses ateliers, traquer sa gestuelle, écouter ses réflexions, pister ses changements de matériaux et de manières : cela s'épanouit de petits films en petits films, nommés (par moi) : *Kirili expulse les démons*, *Kirili 2*,



La Jam Session Roy Haynes/Kirili, 1993 © Screenshot : Jean-Paul Fargier

La Toccata, La Jam Session. Dans ces documents, presque dépourvus de montage, on voit Kirili se livrer – en durée réelle – à un de ces gestes favoris de création : le modelage de terre à grande vitesse. Il saisit deux pains de terre brute, une dans chaque main, et les projette l'un contre l'autre. Puis il tord, malaxe, vrille, étire, compacte, cisaille la masse ainsi formée où il imprime quelques volutes avant de poser sur un socle cette forme ondulante, freinée dans son envol ou incitée au contraire à l'érection. L'accouchement a pris moins de 2 minutes. Puis le sculpteur recommence avec deux autres pains, de couleurs parfois identiques (blanche, noire ou verte) ou pas. L'action se répète une quinzaine de fois. Bientôt 15 éléments trônent sur leurs socles, leur ensemble compose une sculpture ou installation. Qu'il baptise par exemple *Constellation*.

Kirili, à la vue de ces images, est tellement content de ce qu'elles montrent de son art en train de s'accomplir, de sa gestuelle seconde après seconde, des effets de ses coups de poings, coups de pouce, coups de couteaux, coups d'œil aussi car parfois il pose son œuvre en cours sur une sellette, qu'il fait lentement tourner pour observer les formes nées et éventuellement les dévier, les courber, les cisailer d'un poinçon, oui tellement content qu'il déclare qu'il n'a rien vu d'aussi éloquent, d'aussi instructif, d'aussi véridique quant à l'acte de créer depuis le film de Namuth sur Jackson Pollock en train de réaliser ses drippings. Sauf que c'est encore mieux : grâce à la vidéo la continuité est restituée sans ellipse. D'ailleurs, ce mode de sculpter, jamais tenté avant lui, est une réplique, exulte Kirili, de l'Action Painting de Pollock.

Autre similarité, entre Pollock et lui : le travail au rythme du jazz. Pollock « drippe » en écoutant du jazz à la radio. Kirili met souvent un CD de Coltrane ou de Monk pour soutenir une séance de sculpture. Il rêve, me confie-t-il, d'inviter un musicien dans son atelier et d'œuvrer de concert avec lui. Par la magie de la vidéo, ce rêve va devenir réalité. Un jour, grâce à une bourse donnée par la DAP (la Direction des Arts Plastiques du Ministère de la Culture), j'ai pu me rendre à New York pour filmer Kirili œuvrant dans une forge (tenue par des émigrés russes). Le hasard a fait que nous sommes allés écouter un soir, au Blue Note ou au Village Vanguard, je ne sais plus, le batteur Roy Haynes. Avec une petite idée derrière la tête. Alain a bien préparé son coup : il s'est muni de quelques catalogues de ses expositions. À la pause, il m'entraîne vers le musicien et me présente comme le plus grand filmeur d'artistes depuis Namuth et se présente comme le sculpteur qui dialogue avec Rodin (il venait en effet d'être exposé dans les Jardins du Musée Rodin... comme un beau catalogue le prouvait). Roy Haynes, que Francis Marmande classe comme l'un des trois plus grands batteurs de l'histoire du jazz (les deux autres étant Max Roach et Elvin Jones) se penche avec intérêt sur ces images et quand on lui propose de venir jouer dans l'atelier du sculpteur en même temps que celui-ci créera une œuvre, il acquiesce sans réticence.

Quelques jours plus tard, Roy débarque dans le loft d'Alain et d'Ariane. Il est vêtu d'un T-shirt édité à l'occasion d'une expo de Picasso : signe qu'il a bien compris le défi que lui lance le sculpteur. Sur une table, un lot de pains de terre. Sur une autre, divers fers, pointus ou tranchants. Le batteur déballe sa caisse, ses cymbales, tire d'un fourreau des baguettes et s'installe à l'endroit que j'ai choisi pour pouvoir cadrer ensemble ou séparément les deux artistes. En fait, ils se font face, séparés seulement par une distance de deux mètres, comme deux

boxeurs postés à un coin du ring. Ça tourne. Kirili brandit deux pains de terre (ces pains mesurent environ 50 cm, et leur grosseur atteint une quinzaine de centimètres), les élève au dessus de sa tête, et lance : Allez, Roy... Et Roy égraine quelques coups, lents, intenses, en réponse. Le sculpteur alors entrecroque les pains au dessus de sa tête et les précipite violemment sur la table/étalement, qui tressaute. Roy, qui na jamais vu Kirili à l'œuvre, observe la manœuvre et se cale sur le rythme du sculpteur, soulignant chaque geste, répondant par des coups frappés sur la grosse caisse ou une rafale sur la caisse claire. Il semble se contenter de ponctuer les mouvements d'Alain, qui va bon train dans le malaxage et le cisailage des terres mêlées. Mais bientôt il s'échappe, s'envole, prend de la hauteur, court devant. Les rythmes s'enchevêtrent, fusionnent au bonheur la chance. Les sculptures surgissent en moins de deux minutes et sont emportées par l'assistante de Kirili qui les dépose non sur des socles mais sur une table, côte à côte. La caméraman a vite arraché la caméra de son pied et tournicote entre les deux partenaires, avançant vers l'un, panotant vers l'autre, les circonvenant.

Soudain j'aperçois dans un coin du studio une échelle ou plutôt un escabeau : je le rapproche du théâtre des opérations et je l'indique au chef op, qui se met à gravir ses marches à reculons sans quitter un instant la scène, élargissant son cadre au fur et à mesure de son élévation dans l'espace. Un plan en surplomb réunit les deux « lutteurs », les deux « danseurs », qui, vus de là, semble avoir échangé leur discipline : Roy sculpte et Kirili jasse. Puis la caméra revient sur le sol, s'enroule aux mouvements, entre dans la matière, embrasse la terre, caresse les doigts, lèche les peaux vibrantes zébrées de coups invisibles tellement ils vont vite, se cogne aux tambours, et surtout détaille les visages luisants, lumineux, les regards brillants, les sourires complices, les clins d'œil heureux...



Steve Lacy & Kirili © Screenshot : Jean-Paul Fargier

Il y en a comme ça 19 minutes. Et au final de ce plan séquence vertigineux, le titre s'impose : *La Jam Session Roy Haynes/Kirili*. Bravo le chef op (dont je ne retrouve pas le nom, n'ayant aucune copie du film pour le vérifier au générique).

Plus tard, j'aurais encore l'occasion d'immortaliser en vidéo des rencontres entre Kirili et des musiciens de jazz. Avec Steve Lacy ou Sunny Murray. Avec Archie Shepp ou Jérôme Bourdellon. Avec Joseph Jarman ou Dalila Kathir. Bien qu'elles contiennent toutes des moments de grâce, aucune n'atteindra la fulgurance de cette rivalité magique qui avait uni pendant 19 minutes – et pour l'éternité – deux artistes surpris à chaque seconde de donner à l'autre autant de lui-même. Débusquant chez chacun à force de générosité des ressources inconnues de créativité.

Cette montée de souvenirs à l'occasion de la mort de mon ami Kirili (à 75 ans, alors que Roy Haynes, à 96 ans, est encore aujourd'hui bien vivant) me dicte un devoir : réunir tous les films que j'ai faits sur lui en un seul ouvrage, éditer un DVD qui rassemble toutes ces témoignages *vidéographiques* de folle

liberté, d'expérimentation sans cesse changeante. Je vais proposer ça à Gilles Coudert et à sa maison d'édition APRES, joliment spécialisée dans les films sur l'art contemporain. Avec sans doute un bonus, où j'égrainerai d'autres souvenirs. À suivre, donc.

© Jean-Paul Fargier, 19 août 2021
- Turbulences Vidéo #113

Terreur des passereaux ? à propos des *Épouvantails* de Hans Silvester

par Gilbert Pons

Globe-trotteur invétéré, le photographe publie un épais volume sur ces reliquats d'une vie paysanne déclinante auxquels il n'a cessé de tirer le portrait un demi-siècle durant.

Quand le merle voit les vendangeurs entrer dans la vigne, il s'étonne surtout de les voir qui n'ont pas, comme lui, peur de l'épouvantail.

Jules Renard, *Journal*, 9 mai 1894

L'épouvantail œuvre d'art ? Pourquoi pas.

Jean-Pierre Changeux¹

1 - Préface à Rosa Dausset, *Épouvantails du monde*, Éditions Odile Jacob, 2001, p. 6. Dans un très bref article publié dans le numéro 17 de *Gazogène*, la belle et artisanale revue consacrée à l'art brut dont il fut l'initiateur et la cheville ouvrière, le regretté Jean-François Maurice mentionne les réalisations de Pierre Régnier, un loufoque inspiré qui, dans son jardin de Sengouanet, en Haute-Garonne, mettait en scène des épouvantails masqués, comme s'ils se préparaient pour quelque Carnaval.

Silhouettes familières et pittoresques dans nos campagnes à une époque où l'emploi des pesticides n'avait pas encore provoqué la disparition de la plupart des petits oiseaux, les épouvantails sont à leur tour devenus rares ; ils ne subsistent guère aujourd'hui² que grâce au plaisir que prennent encore à en mettre sur pied quelques témoins nostalgiques d'une rusticité elle aussi en voie d'extinction, ou sous la forme d'images réalisées par des photographes affectionnant les traditions en sursis. Par son ambition internationale, par sa taille également, l'album que Hans Silvester vient de consacrer à ces bricolages précaires tranche avec les ouvrages que des amateurs et des curieux avaient précédemment publiés à leur sujet³, il tranche aussi avec l'approche mêlant modestie, humour et poésie proposée jadis par un certain Robert Doisneau (*Épouvantables épouvantails*, Éditions Hors Mesure, 1965).

Je ne crois pas qu'il existe de guide à l'intention des amateurs d'épouvantails, de musée non plus⁴ d'ailleurs ; il est vrai que la nature sommaire et transitoire de ces petites constructions branlantes exposées au vent et à la pluie rendrait rapidement inutile toute velléité de recensement et si des collectionneurs existent, il doit s'agir de farfelus, de bizarres, difficiles à prendre au sérieux ou à identifier ; quant à son usage métaphorique — conformément

à sa destination l'épouvantail fait office de repoussoir — il ne risque pas de redorer le très problématique blason⁵ de l'objet. C'est au gré de promenades à la campagne que l'on en fait connaissance, avec ce qu'a la chose d'aléatoire et d'insolite quelquefois. Comme nombre de confrères, j'en ai portraituré quelques-uns lors de mes pérégrinations en divers pays du Vieux Continent, bonshommes de paille rondouillards ou pauvres hères déguenillés, mais d'autres objectifs motivant mes voyages cet intérêt pourtant tenace restait occasionnel. Il faut savoir gré à une poignée d'utilisateurs du 24x36 pour leur persévérance dans ces prospections d'où on rentre assez souvent bredouille, ou dépité parce que les conditions météorologiques étaient défavorables aux prises de vue ; j'ai cité plus haut ces vaillants chasseurs d'images.

Sensible à la dégradation de l'environnement, par l'industrie agroalimentaire entre autres choses, collaborateur de *Géo* dès la première heure, on comprend que Silvester se soit précocement intéressé à ces reliefs d'une vie rurale encore proche de la nature et qu'il les ait opiniâtement photographiés⁶ avant qu'on n'en voie plus : « Aucun des épouvantails existant dans ce livre n'existe encore... », révèle-t-il dans la préface due à Marc de Smedt ; du reste, si le manque de soin dans leur fabrication explique leur fragilité, la raréfaction des épouvantails en Europe n'est pas seulement due aux intempéries.

Paresse, négligence, manque d'imagination ? de nos jours, comptant sur la force du vent pour lui donner un semblant de vie et d'efficacité, un

2 - Symptôme d'une survie artificielle, et frivole, on repère ici ou là des sortes de concours destinés à distraire à moindre coût les estivants désœuvrés ; il s'agit de manifestations touristiques à l'issue desquelles le spectre inoffensif le plus kitsch sera couronné. La fête achevée, on ne sait ce qu'il advient de ces mannequins inutiles ; les plus vernis joueront peut-être un rôle assimilable à celui des nains de jardin !

3 - André Hébrard & Monique Jouvancy, *Les épouvantails*, Aedis éditions, 1997 ; Pierre Aucante, *Épouvantails, le carnaval des champs*, Éditions Subervie, 1998 ; Sergio Cozzi, *Les épouvantails, sentinelles de l'éphémère*, Équinoxe, 1999 ; Rosa Dausset, *Épouvantails du monde*, Éditions Odile Jacob, 2001 ; Rosa Dausset, *La route des épouvantails*, Fondation Colas, 2002 ; Mathilde Annaud, *Épouvantails, miroirs de nos peurs volatiles*, Éditions 00h00, 2002 ; Christophe Lefebvre, *Le charme des épouvantails*, Chêne, 2009.

4 - Je ne parle que des épouvantails au sens strict, ces « loqueteux unijambistes » (selon la piquante formule de Mathilde Annaud), ces « sentinelles de la peur » qui ont joué sur le champ leur rôle et non de ceux fabriqués dans un but décoratif.

5 - « Vous rappelez-vous, mon cher lord [il s'agit d'Edison], ces mécaniciens d'autrefois qui ont essayé de forger des simulacres humains ? [...] — Les infortunés, faute de moyens d'exécution suffisants, n'ont produit que des monstres dérisoires. Albert le Grand, Vaucanson, Maëtzel, Horner, etc., etc., furent, à peine, des fabricants d'épouvantails pour les oiseaux. » (Villiers de L'Isle-Adam, *Œuvres, L'Ève future* (1886), Le club français du livre, 1957, p. 627.)

6 - En 1979, les Éditions Agep (Marseille) avaient publié *Silhouettes aux oiseaux*, un magnifique portfolio d'une dizaine de planches grand format accompagné de quelques pages écrites par Jean-Maurice Rouquette, conservateur des Musées d'Arles à l'époque, avec un lyrisme frôlant ici ou là le ridicule.



© Photo : Hans Silverter (Europe)

sac en plastique attaché à un vulgaire bâton planté dans le sol, avec ou sans accessoires, paraît suffisant aux agriculteurs européens pour faire un épouvantail passable ; parfois, c'est le cadavre d'un corbeau suspendu à un piquet par une ficelle qui est censé provoquer la frayeur de ses congénères, comme s'il pouvait préfigurer leur avenir. Comparés à ceux confectionnés en Asie ou en Afrique, en Éthiopie spécialement où, badigeonnant leur tête de couleurs voyantes, les enfants lui communiquent une grande force expressive avec une invention et une joie contagieuses, les épouvantails européens font grise mine — ils doivent souffrir d'avoir été bâclés, ce qui invalide à mon sens la tentation d'un rapprochement éventuel avec l'art brut, voire avec l'art populaire. Généralement réduite au rôle ingrat de support pour un chapeau devenu informe à la longue, quand il ne s'est pas envolé, la tête fait pâle figure, comme si l'hypothétique pouvoir d'effrayer les volatiles avait à lui seul déterminé son existence. C'est ce qui peut expliquer le grand nombre de plans larges adoptés par Silvester ; des faciès aux traits rudimentaires, par conséquent peu expressifs examinés de près, ne justifiant pas à ses yeux le recours au gros plan, il a le plus souvent cadré de loin ces parents pauvres montant la garde parmi les végétaux dont ils assurent tant bien que mal une protection aléatoire ; il faut malgré tout admettre que leur rencontre inopinée dans un décor idoine, entre chien et loup notamment ou par épais brouillard, peut produire l'effet saisissant d'une apparition ; certaines photos restituent fort bien cette impression d'avoir tout à coup affaire à un fantôme.

Recyclant les accessoires hétéroclites qu'ils ont sous la main — vieilles nippes, bouteilles ou bidons hors d'usage, cuvettes et paniers à l'avenant, boîtes de conserve, il arrive qu'un vieux fusil rouillé, une pétoire, complète la panoplie —, pourvu que leur

agencement puisse *grosso modo* faire peur⁷ aux emplumés voraces, c'est-à-dire les détourner vers le champ d'un voisin qui n'a pas pris ce genre de précaution, combien de paysans, par une inspiration subite, ont bricolé sans le savoir la trogne de leur Cerbère à la façon d'Arcimboldo, raffinement et précision en moins. « L'épouvantail mannequin s'accommode à merveille du dépouillement, du dénuement intégral, de la plus grande simplicité. La sophistication des détails et des accessoires, la finition réaliste, visage dessiné, mains gantées, pieds chaussés, chemise boutonnée ou sous-vêtements, «a-t-on jamais vu un épouvantail porter un slip ?» ne témoignent que de l'inexpérience de l'apprenti créateur », écrit Pierre Aucante (*op. cit.* p. 48.) On observerait un phénomène analogue chez les possesseurs de cannes en bambou refendu, les chevrons, les puristes ; encore que dans ce cas la force de dissuasion soit supplantée par l'attrance. Sachant que le rendement des leurres n'est en rien proportionnel à leur degré de ressemblance avec le menu fretin ou les insectes, les pêcheurs au lancer ou à la mouche se montrent malgré tout moins méfiants que les carnassiers à nageoires ; séduits par la perfection mimétique de certains appâts artificiels — les devons sont parfois aussi beaux que des bijoux —, ces esthètes du bord des eaux en font moins l'achat pour accrocher truites ou brochets que pour enrichir leur collection.

L'objectif de l'album n'étant pas encyclopédique — il n'est pas non plus ethnographique —, le sort réservé aux divers continents par Silvester est variable. Si à l'Europe, qui ouvre d'ailleurs l'ouvrage, sont consacrées environ soixante pages d'un intérêt inégal, qu'il s'agisse de celui des objets proprement dits ou des images, le continent asiatique

7 - Il existait naguère un autre moyen de chasser les oiseaux, non en les faisant fuir mais en les attirant au contraire, grâce à un subterfuge ; néanmoins, en raison de la diminution alarmante de leur nombre, une directive européenne du 2 avril 1979 a interdit aux manieurs de fusil l'usage du miroir aux alouettes — la France suivit mollement, dix ans plus tard !



© Photo : Hans Silverter (Europe)



© Photo : Hans Silverter (Europe)

doit se contenter d'à peine trente-cinq, où le Japon reçoit du reste un traitement de faveur ; l'Afrique — disons plutôt l'Éthiopie — se taille la part du lion avec une bonne centaine, soit plus de la moitié du volume. Reconnaisant au passage s'y être rendu à cinq reprises et avoir noué à cette occasion des liens d'amitié avec le peuple Bench qui mène une existence agro-pastorale sur les hauts plateaux situés au sud du pays, on sent bien que cette région et ceux qui y vivent lui tiennent à cœur ; la dernière illustration du livre montre le photographe épanoui entouré d'enfants hilares, visiblement heureux et fiers de poser en compagnie de leurs toutes fraîches créations.

Le lecteur désireux d'informations précises et de commentaires éclairants sur les photos (date de la prise de vue, localisation exacte des objets, nature des matériaux employés, mode de fabrication, significations diverses...) risque de rester sur sa faim en raison de la place chichement comptée au texte. Alternant avec des légendes distribuées

au compte-gouttes, dont le rapport avec les images est d'ailleurs assez lointain, les quelques citations passe-partout d'André Malraux, de Nicolas Bouvier, de Jean-Maurice Rouquette, de Chikamatsu Monzaemon, suivies de proverbes africains placés là pour faire couleur locale, sont censées conférer à l'ensemble un semblant de hauteur et de spiritualité — le fonds de commerce du préfacier — ; l'éditeur a dû penser que malgré leur impact immédiat ces photos aux couleurs saturées et flatteuses avaient besoin d'une valeur ajoutée, ostensiblement humanitaire⁸, probable concession à la moraline en vigueur. Une courte liste de remerciements, à la fin, remplace la bibliographie qu'on aurait pu espérer.

© Gilbert Pons, juillet-août 2021
- Turbulences Vidéo #113

8- Comme Robert Doisneau, Jean Dieuzaidé, Willy Ronis, Janine Niépce, Sabine Weiss, Édouard Boubat ou Jean-Philippe Charbonnier, Hans Silvester fut un membre notoire de l'agence Rapho, foyer de la photographie « humaniste ».

Déclinaison de suites

par Leïla Simon

Fin 2020 - Début 2021, premiers échanges entre Isabelle Ferreira et moi, autour du projet de son exposition qui aura lieu à l'Espace d'art contemporain Les Roches. Compte tenu de la crise sanitaire, nous avons opté pour des rendez-vous téléphoniques. Isabelle Ferreira me raconte. Je prends des notes. J'écoute. Je questionne. Elle poursuit. Elle évoque. J'écoute. Je gribouille. Deux - trois photos ponctuent la conversation.

Pause – Suite au prochain rendez-vous, même si ceci n'est pas tellement vrai.

L'histoire que m'a racontée Isabelle m'accompagne. Elle est là. Je tisse des liens avec sa pratique, les dénoue, les reprends. L'histoire que m'a racontée Isabelle me trotte dans la tête.

Elle m'a parlé de ces clandestins portugais qui sous Salazar ont fui leur pays dans l'espoir de trouver une vie meilleure en France. Elle m'a parlé de ces photos déchirées en deux avant le grand départ. Elle m'a parlé de traversées périlleuses, puis de traversées du paysage et enfin du paysage. Elle m'a parlé d'une vidéo qu'elle a réalisée à la fin de ses études aux Beaux-arts.

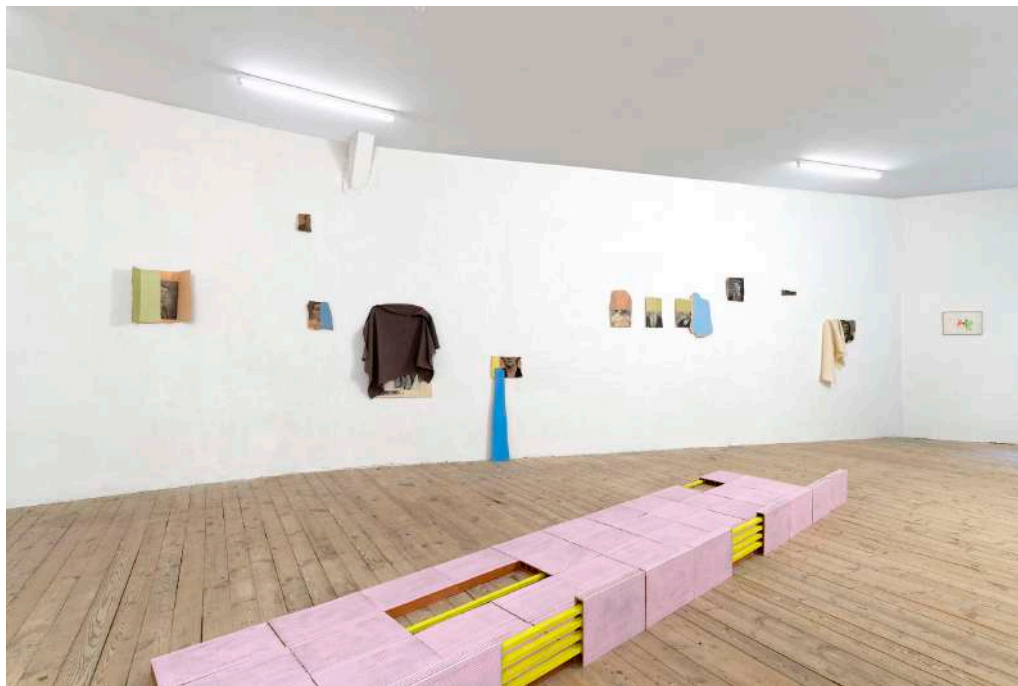
Je la regarde. Je fais des recherches. Envie, besoin d'écrire ce que je vois, ce que j'apprends, ce que je tisse, ce que je recoupe.

Puis.

Nouveaux échanges téléphoniques. Isabelle me décrit son projet. Je prends des notes. J'écoute. Je questionne. Elle développe. Elle énonce. J'écoute. J'imagine.

Deux - trois, ... puis cinq - six photos ponctuent la conversation.

Pause – Et comme on s'en doute, la suite n'attend pas le prochain rendez-vous. Les idées virevoltent. Les images se frayent un chemin. Les couleurs se déploient. Elle m'a annoncé le titre. Ça chante, ça parle. Belle interprétation. Le projet que m'a esquisé Isabelle m'emboîte le pas. Elle m'a relaté ses prospections. Elle m'a décliné des couleurs. Une approche pleine de délicatesse sans pour autant occulter les terribles conditions. Une approche pleine de bienveillance vis-à-vis de ces personnes obligées de s'exiler.



Vue de l'exposition « La parole donnée » - Isabelle Ferreira, 2021, Eac Les Roches © Blaise Adilon

Les images se conjuguent au quotidien. J'attends. Envie, besoin de prendre le temps, de recevoir ce que je perçois, ce qui semble se profiler, ce que je pressens, ce qu'Isabelle met en place.

Nouveaux échanges, mais pas téléphoniques, dans l'atelier d'Isabelle, au cours d'une visite. On est trois, Isabelle, Marie Gayet et moi. Isabelle nous raconte. Je prends des notes. J'écoute. Je rebondis. Elle précise. Elle détaille. Je découvre. J'observe.

Deux – trois, ... puis cinq – six, pour finir par quatorze – quinze portraits alimentent la conversation.

Pause – la suite on le sait s'étire dans le temps.

Pause – Sciiiiiiiiiiiiiiiiitch

Un geste, un simple geste.

Un geste qui en amène d'autres. Qui en a amené d'autres. Qui en amènera d'autres.

Un geste simple.

Un geste bref qui préfigure le point de départ d'une temporalité qui va s'étirer dans le temps.

Mais aussi.

Un geste qui révèle. Un geste qui raconte, à sa façon, mais comme toujours sans altérer la situation. Au contraire. Un geste de raccommodage. Un geste qui redonne corps.

Je les imagine. Je les entends. Je les sens. Envie, besoin de vivre avec eux, avec leurs impressions, de me kaléidoscoper dans ses surfaces colorées, de m'en éloigner pour y revenir.

Nouveaux échanges, mais pas téléphoniques, ni dans son atelier, dans les salles d'exposition d'Eac Les Roches, au cours du montage. Isabelle me présente ses œuvres. On déballe. On (re)découvre. Elle m'explique. Elle affine. Je rencontre. Je décortique.

Et la plongée se fait.



Vue de l'exposition « La parole donnée » - Isabelle Ferreira, 2021, Eac Les Roches © Blaise Adilon

Pose – Pause – la suite est belle et bien là, dans un temps qui s'étire infiniment.

Une image à jamais captée. Et pourtant, après tant d'années, ce regard semble toujours nous échapper. Il est là. Silencieux.

Il est là. Tout nous est dit, muettement.

Les surfaces colorées témoignent de la pratique de la photo déchirée. Les surfaces colorées adoucissent les déchirements. Viennent les penser.

Pause – Le projet se poursuit. La rencontre se fait. Isabelle met en place, déplace, remplace. Un dialogue prend corps. Magie. Retenir sa respiration, se faire oublier pour rester le plus longtemps là.

Pause – Un geste, celui d'Isabelle jouant les Pétales pour La parole donnée. Je ne bouge pas, j'observe en me faisant la plus petite possible. Magie. Mouvements à jamais imprégnés.

Pause – Entrer après avoir frappé, car on le sent, on le comprend le moment est précieux, précis. Percevoir de nouveaux mouvements. Envie, besoin pour Isabelle de déposer ici, là, ici ou là. Envie, besoin pour Isabelle de matérialiser son regard, l'histoire qu'elle veut nous raconter. Par petites touches, tout se dévoile.

Je vis le plus possible le moment, je ne veux pas en perdre une miette. On échange et là ça y est il me faut partir. Il me faut écrire. Envie, besoin de raconter, à ma façon, sans pour autant altérer la situation. Envie, besoin de partager.

Pause – La parole donnée habite le lieu.

J'entends comme une voix. Celle d'Isabelle. Il me semble qu'elle nous dit, qu'elle leur dit :

Bienvenue.

Exposition La parole donnée d'Isabelle Ferreira
Du 4 juillet au 29 août 2021 à Eac Les Roches, commissaire de l'exposition : Leïla Simon

Espace d'art contemporain Les Roches
(Eac Les Roches) :

www.eaclesroches.com

Leïla Simon :

<https://leilasimon4.wixsite.com/commissaireexpo>

Isabelle Ferreira :

<http://www.isabelleferreira.com/wp-content/uploads/2020/07/Isabelle-Ferreira.pdf>

Étudiant.es en résidence

par École supérieure d'art de Clermont Métropole

En 2020, le contexte sanitaire n'a pas permis aux étudiant.es de 3^e année de passer le Diplôme National d'Art (DNA - grade de Licence) dans des conditions habituelles d'échange avec un jury de professionnel.les.

Pour pallier à cette situation, **Julie Portier**, co-directrice de la galerie La Salle de bains à Lyon et enseignante à l'École supérieure d'art d'Annecy Alpes, et **Rada Boukova**, artiste, initialement choisies pour former le jury du diplôme, ont accompagnés les étudiant.es au cours de l'automne 2020 avec l'équipe pédagogique dans la mise en place d'un temps de travail collectif qui a pris la forme d'une résidence.

Cette résidence s'est déroulée du 2 novembre au 4 décembre 2020 à la chapelle de l'Oratoire, espace municipal de la Ville de Clermont-Ferrand géré par l'association VIDEOFORMES.

Ce temps de travail collectif aura permis à l'ensemble des étudiant.es de cette promotion de tester et de déployer un ensemble d'actions, de situations et de dispositifs spécifiques en lien avec leurs travaux et le contexte particulier de cette ancienne chapelle.

Retour en images sur ces cinq semaines de résidence

© ÉSACM - Turbulences Vidéo #113



Chapelle de l'Oratoire, résidence d'étudiant.es du 2 novembre au 4 décembre 2020 © Photo : ÉSACM

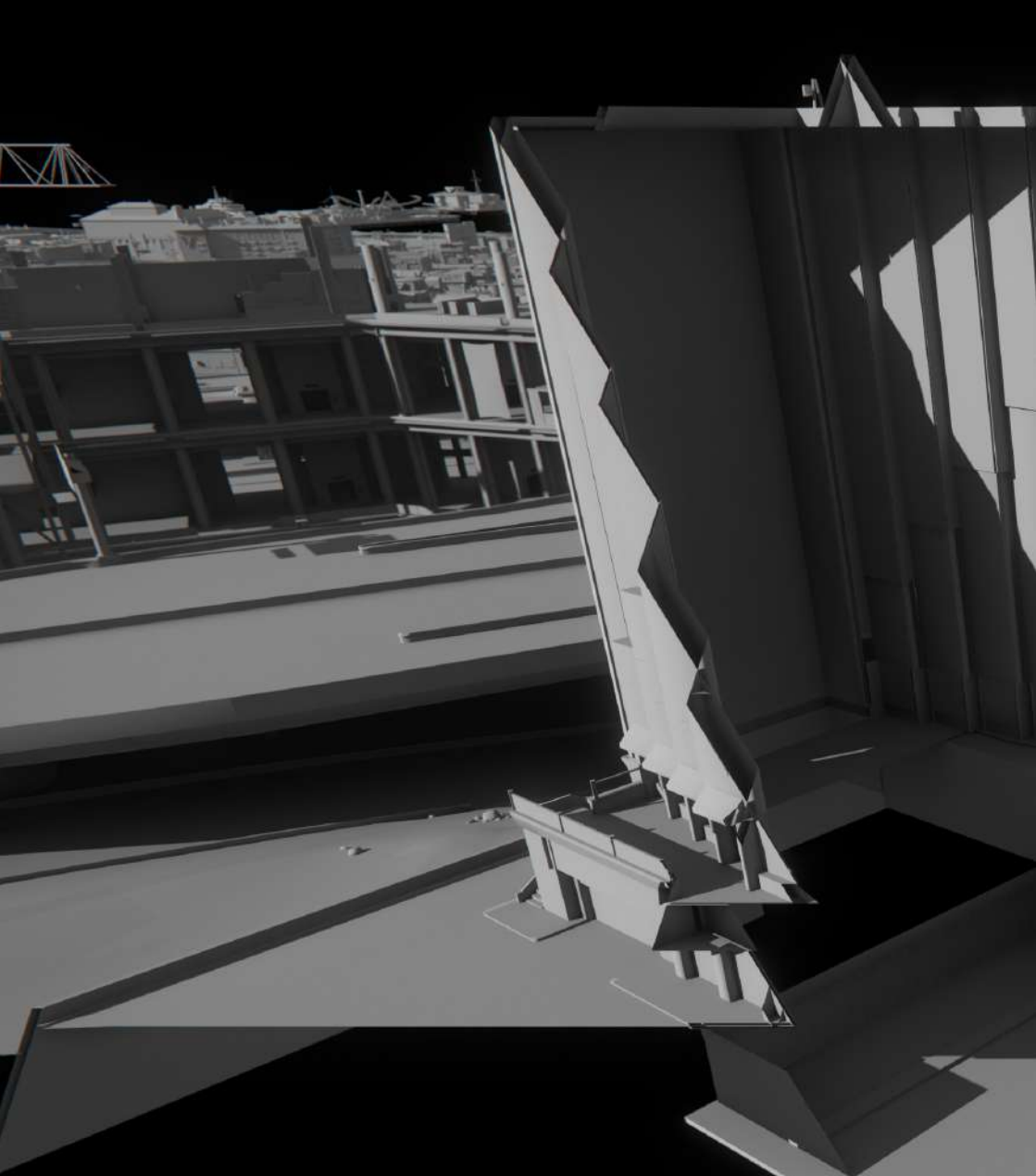


Cérémonie pour jeunes diplômé.e.s. *Polterabend revisité*. Repas collectif. Assiettes individuelles en grès. Utilisées, tachées et lancées. 2020. Simon Pastoors. © Photo : Simon Pastoors



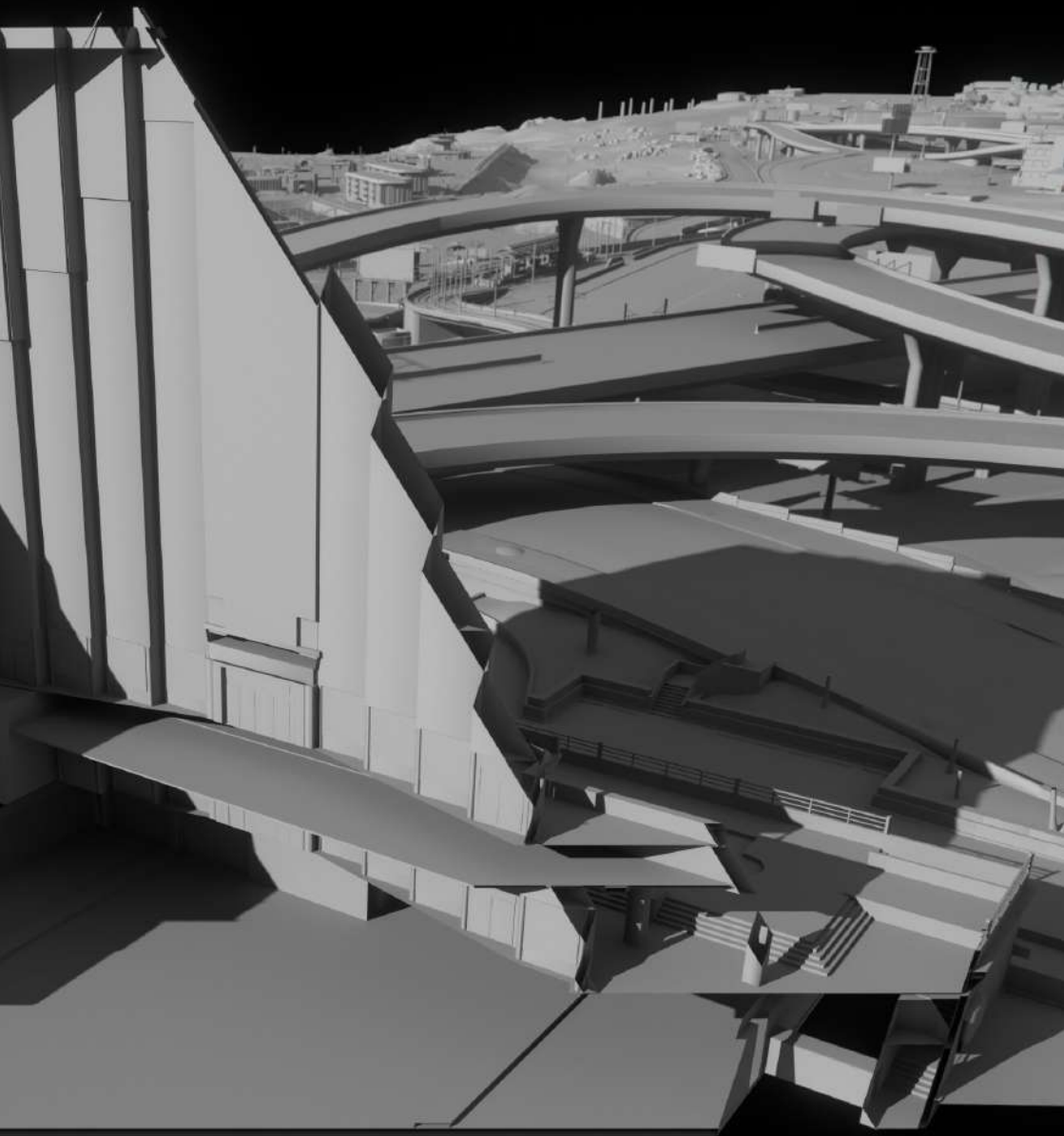
Chapelle de l'Oratoire, résidence d'étudiant.es du 2 novembre au 4 décembre 2020 © Photo : ÉSACM





Hugo ARCIER

— **PORTRAIT D'ARTISTE**



Entretien avec Hugo Arcier

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Ma famille est originaire du sud de l'Aveyron, de Saint-Affrique précisément, mais je suis né à Montpellier, là où mes parents faisaient leurs études. Mon père était en médecine et ma mère suivait des études de lettres anciennes, après avoir fait hypokhâgne et khâgne.

Je ne connais pas bien cette région. J'étais bébé quand j'ai vécu à Montpellier.

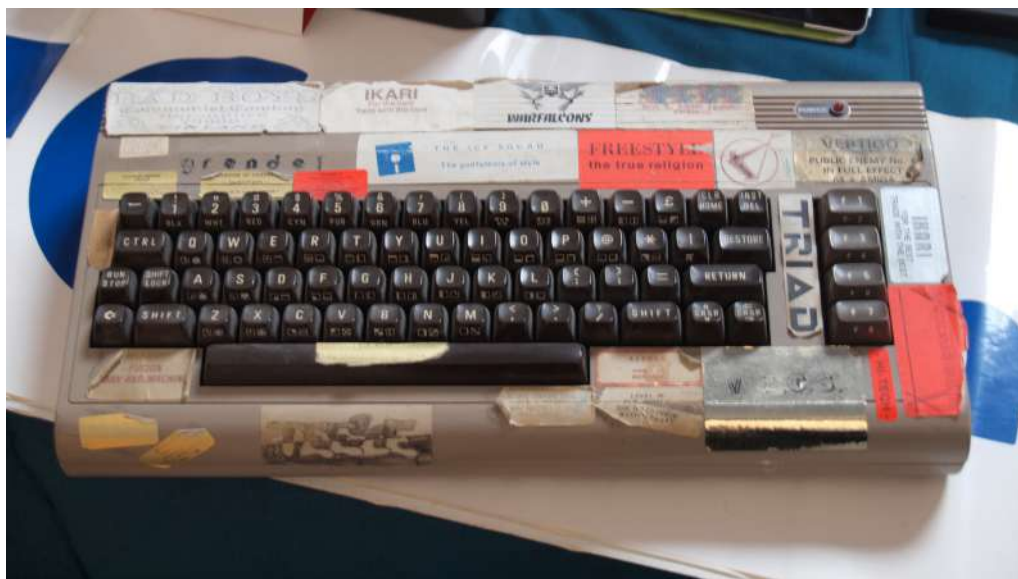
Pour sa thèse de médecine, mon père a fait un travail sur les maladies des artistes, c'est un travail qu'il a mené en collaboration avec ma mère. Ils sont allés interviewer des artistes, ils recherchaient des maladies qui pouvaient être spécifiques aux artistes. Par la suite, ils ont prolongé ce travail puis ils ont créé une maison d'édition et une revue trimestrielle qui s'appelle *Médecine des arts*. Ils ont aussi édité des livres sur le sujet et ils ont créé une formation.

J'ai donc baigné dans cette ambiance-là à mi-chemin entre le scientifique et l'artistique. Mes parents m'ont apporté un goût et un intérêt pour les arts, mais aussi pour les artistes. Ils m'ont donné une vision assez décomplexée de l'art, une vision assez décloisonnée. Mon père est très cinéphile mais il ne connaît pas forcément les noms des réalisateurs, il va regarder beaucoup de films, il va avoir des goûts assez affirmés, mais il n'est pas le cinéphile qui va

My family comes from the South of Aveyron, from Saint-Affrique, but I was not born in Aveyron, I was born in Montpellier because my parents were studying there. My father studied medicine and my mother studied ancient literature. She studied hypokhâgne and khâgne. I don't know this region well, I was really a baby.

*For his medical thesis, my father did a study on artists' diseases, a survey he carried out in collaboration with my mother. They interviewed artists, they were looking for diseases that could be specific to artists. Afterwards, they extended this work and then created a publishing company and a quarterly magazine called *Médecine des arts*. They also published books on the subject and started a training course.*

So I was immersed in this atmosphere, halfway between the scientific and the artistic. My parents gave me a taste for and an interest in the arts, but also in artists. They gave me a rather uninhibited vision of art, a rather open-minded vision. My father



Commodore 64 © Photo : Hugo Arcier

lire les *Cahiers du cinéma*, par exemple. Il n'y a pas, dans leur approche, de cloisonnement entre l'art plastique, un art qui serait considéré comme noble, et puis les choses plus populaires.

Quand mes parents ont terminé leurs études, on est retourné dans l'Aveyron. Mon père a trouvé un poste de médecin du travail à EDF. C'est ce qui a fait qu'on a pas mal bougé : on est allés dans les Alpes, puis à plusieurs endroits dans l'Aveyron. J'ai passé mes années collège et lycée à Rodez. Et ensuite, on est allés dans la région toulousaine, du côté de Montauban.

Je suis fils unique. Un peu avant les 10 ans, il y a eu quelque chose de structurant pour moi, un événement déterminant : mes parents ont eu l'idée d'acheter un ordinateur. Un Thompson TO7. C'était le début des années 80, peut-être 1982 ou 83. Je sais pas pourquoi ils ont eu cette idée là, mais ça a été une première initiation à un ordinateur et aussi à un langage de programmation, au BASIC. J'étais tout petit et je ne pouvais pas forcément aller très loin et créer des choses avec cette machine mais

is a great cinema-lover, but he doesn't necessarily know the names of the directors, he watches a lot of films, he has quite assertive tastes, but he is not the cinema lover who reads the Cahiers du cinéma, for example. In their approach, there is no compartmentalisation between visual art, an art that would be considered noble, and more popular things.

When my parents finished their studies, we returned to Aveyron. My father found a job as a physician at EDF. That's what made us move around a lot: we went to the Alps, then to several places in Aveyron. I spent my middle and high school years in Rodez. And then, we went to the Toulouse area, near Montauban.

I am an only child. A little before I turned 10, there was something structuring for me, a determining event: my parents bought a computer. A Thompson TO7. It was the beginning of the 80's, maybe 1982 or 83. I don't know why they had this idea, but it was my first introduction to a computer and also to a programming language, to BASIC. I was very young and I couldn't necessarily go very far and create

j'ai compris qu'on pouvait communiquer et interagir avec.

J'ai l'impression que ma vie d'enfant a été jalonnée par des machines, par différents ordinateurs.

Et j'ai aussi découvert les jeux vidéo, des jeux vidéo assez basiques à l'époque mais suffisamment marquants pour m'en laisser des souvenirs. C'était des jeux vraisemblablement diffusés à peu d'exemplaires, pas des jeux très connus. J'ai des souvenirs de ces jeux sûrement un peu déformés et je les ai peut-être embellis visuellement. Si je les revois aujourd'hui, ils seraient sûrement très différents.

Par la suite, j'ai continué à jouer aux jeux vidéo mais pendant les vacances. Je passais toutes mes vacances chez un cousin qui avait un Amstrad CPC et c'est un univers qui m'a passionné. Il y avait un côté un peu sulfureux, un peu violent, parfois, un peu sexy, des choses assez attirantes pour un enfant. Je me rappelle d'un jeu, *Barbarian*, un jeu de combat où on pouvait décapiter des gens. Il y avait une violence assez forte mais qui était séduisante. Il y avait aussi *Ghosts'n Goblins*, un univers avec des fantômes, des sorcières. Tout cet imaginaire me plaisait beaucoup.

Des années plus tard, j'étais fasciné par une machine que je n'avais pas : l'Amiga. C'était un peu une sorte de Graal pour moi, et je me rappelle que j'allais dans une boutique (à Rodez) où il y avait des Amigas en démo et où je pouvais voir les derniers jeux. J'y ai passé beaucoup de temps car les vendeurs, que j'ai fini par connaître, savaient que dans le quartier il y avait un gamin qui venait squatter les Amigas toutes les semaines.

Évidemment, j'ai demandé à mes parents qu'ils m'achètent un Amiga et finalement un jour ils sont revenus à la maison avec un PC. C'était les tous premiers PC grand public. Au départ, j'étais un peu déçu parce que les premiers PC étaient quand même très limités au niveau visuel et sonore. Par contre j'ai découvert qu'on pouvait créer avec un

things with this machine but I understood that you could communicate and interact with it.

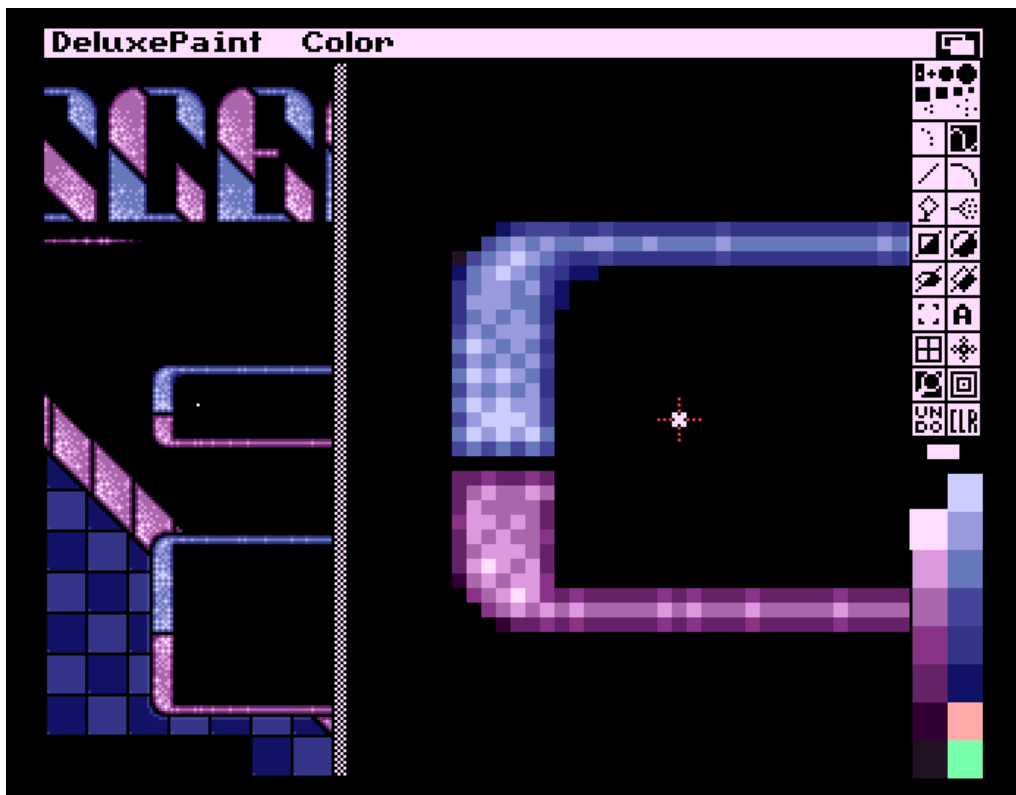
I have the feeling that my life as a child has been marked out by machines, by different computers.

And I discovered video games, video games that were pretty basic at the time, but were memorable enough to leave me with memories of them. They were games that were probably released in small numbers, not very well known games. My memories of these games are probably a bit distorted and I may have embellished them visually. If I saw them again today, they would probably be very different.

*Afterwards, I continued to play video games but during the holidays. I used to spend all my holidays at a cousin's house who had an Amstrad CPC and it was a world that fascinated me. It was a bit sulphurous, a bit violent, sometimes, a bit sexy, things that were quite attractive for a child. I remember a game, *Barbarian*, a fighting game where you could cut people's heads. There was quite a lot of violence but it was attractive. There was also *Ghosts'n Goblins*, a world with ghosts and witches. I liked all this fantasy very much.*

Years later, I was fascinated by a machine I didn't have: the Amiga. It was a bit of a Holy Grail for me, and I remember going to a shop (in Rodez) where there were Amigas on demo and where I could see the latest games. I spent a lot of time there because the salesman, who I got to know, knew that in the neighbourhood there was a kid who came to squat on Amigas every week.

*Of course, I asked my parents to buy me an Amiga and finally one day they came home with a PC. They were the very first consumer PCs. At the beginning, I was a bit disappointed because the first PCs were still very limited in terms of visual and sound. But I discovered that you could create things with a computer and I started to make images with a program called *Deluxe Paint*. I was doing what we would call today *PIXEL ART*. At the time, it was just*



Deluxe Paint, interface

ordinateur et j'ai commencé à faire des images avec un logiciel qui s'appelle Deluxe Paint. Je faisais ce qu'on appellerait aujourd'hui du PIXEL ART. À l'époque, c'était juste la résolution des écrans qui étaient très limitée, c'est un terme qui est apparu bien après.

L'idée, avec ces logiciels, c'est qu'on zoomait dans l'image et on peignait vraiment pixel par pixel. C'était très long, très fastidieux, je sais que j'ai passé énormément de temps à faire ça. Il y avait la possibilité aussi de faire des petites animations.

C'était presque là mes premières créations mais je n'ai plus du tout de trace de ça. Peut être qu'au fin fond d'une disquette, quelque part, ça a été sauvegardé mais sûrement que ces disques ne fonc-

the screens resolution that was very limited, it's a term that appeared much later.

With this software, the idea is to zoom in on the image and you really paint pixel by pixel. It was very long, very tedious, I know I spent a lot of time doing that. There was also the possibility of making small animations.

Those were almost my first creations but I have no trace of them at all. Maybe it was saved somewhere in a floppy disk but surely those disks don't work any more. In any case, it was the beginning of a form of creation on computer for me.

Going back to my childhood, I was a fairly average student, I wasn't very interested. I don't think I got much out of it. Of course, I had friends and as a pre-teen we shared musical tastes together.

tionnent plus. En tout cas ça a été pour moi le début d'une forme de création sur ordinateur.

Pour en revenir à mon enfance, j'étais un élève assez moyen, ça ne m'intéressait pas beaucoup. Je crois que je n'en ai pas retiré grand-chose. Évidemment, j'avais des amis et comme à cet âge, pré-adolescent, on partageait des goûts musicaux. J'avais quelques amis aussi qui avaient un ordinateur et avec qui on pouvait s'échanger des logiciels. Je pense que j'étais plutôt dans la bande des geeks.

Je me souviens aussi que j'ai découvert à ce moment-là, ce que l'on pourrait appeler l'érotisme des pixels ou l'érotisme du temps de chargement. Je ne sais pas du tout comment j'avais récupéré ça, est-ce que c'était justement un pote qui me l'avait prêté mais j'avais une disquette avec une image érotique dedans. C'était un scan de très haute résolution et ça mettait un temps fou à s'afficher. Ça mettait peut-être 1/4 d'heure. Ça s'affichait vraiment pixel par pixel, ligne par ligne. L'image en elle-même n'était pas très intéressante, mais c'est finalement ce dévoilement progressif qui était le plus intéressant. C'est peut être quelque chose qui m'a laissé des traces en termes de mise en scène. Le fait que le suspense finalement est plus intéressant que la révélation, d'où mon goût dans mes films pour les très longs travellings.

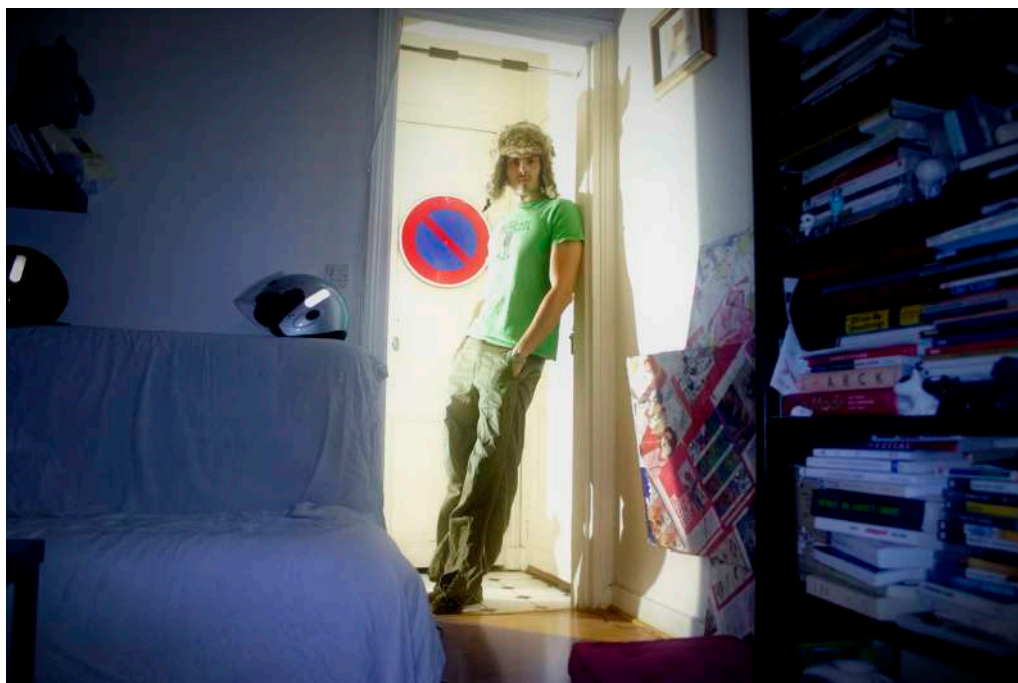
C'est une époque, quand j'étais adolescent, où je lisais beaucoup de livres de science-fiction. Je me suis intéressé aux auteurs classiques comme Isaac Asimov. Un auteur que je retiens aussi, c'est Stanislas Lem avec notamment *Solaris*, qui a été adapté en film par Tarkovski et plus tard par Soderbergh. C'est un livre qui m'avait beaucoup marqué, c'est presque comme un souvenir, comme si je l'avais vécu, il y avait quelque chose de très physique. Un autre livre de Stanislas Lem qui m'avait marqué c'était *Le Congrès de futurologie*. Et là aussi, je me souviens d'images vraiment très fortes, c'est un livre très visuel.

I also had some friends who had a computer and with whom we could exchange software. I think I was more in the geek crowd.

I also remember that I discovered at that time what we could call pixel eroticism or the loading time eroticism. I have no idea how I got this, was it just a friend who lent it to me, but I had a floppy disk with an erotic image on it. It was a very high resolution scan and it took a long time to display. It took maybe a quarter of an hour. It was really pixel by pixel, line by line. The image itself wasn't very interesting, but it was this gradual unveiling that was the most interesting. It's perhaps something that has left its mark on me in terms of staging. The fact that the suspense is ultimately more interesting than the revelation, hence my taste, in my films, for very long tracking shots.

*It was a time, when I was a teenager, when I read a lot of science fiction books. I was interested in classic authors like Isaac Asimov. Another author I remember is Stanislas Lem with *Solaris*, which was adapted into a film by Tarkovski and later by Soderbergh. It's a book that had a big impact on me, it's almost like a memory, as if I had lived it, there was something very physical about it. Another book by Stanislas Lem that made an impression on me was *The Congress of Futurology*. And there too, I remember really strong images, it's a very visual book.*

The author who probably influenced me the most was Philip K. Dick. He's a very prolific author, which is good when you're a fan: it gives you plenty of material and books to read. What I really like about him is that you can feel that he's an author who comes from a commercial literature, with a Pulp side, he really has this talent for narration, to interest his reader, and at the same time, his books are almost philosophical tales. There's something very deep. I think he gave me this taste for the question of reality. What is reality? And also the fact that sometimes



Premier appartement à Paris © Hugo Arcier

L'auteur qui est probablement celui qui m'a le plus influencé, c'est Philip K. Dick. C'est un auteur très prolifique, ce qui est bien quand on est fan : ça permet d'avoir de la matière et plein de livres à lire. Ce que j'aime beaucoup chez lui c'est qu'on sent que c'est un auteur qui vient d'une littérature commerciale, avec un côté *Pulp*, il a vraiment ce talent pour la narration, pour intéresser son lecteur, et en même temps, ses livres sont presque des contes philosophiques. Il y a quelque de très profond. Je pense qu'il m'a donné ce goût pour la question de la réalité. Qu'est-ce que la réalité ? Et aussi le fait que parfois la frontière entre la réalité et la fiction peut être très floue.

Je n'ai pas relu ses livres récemment mais par contre il y a quelques années, un de ses premiers livres *Les voix de l'asphalte* qui a longtemps été inédit en France, est enfin sorti. C'est le dernier livre que j'ai lu de lui. C'est intéressant parce que

the border between reality and fiction can be very blurred.

*I haven't reread his books recently, but a few years ago, one of his first books, *Les voix de l'asphalte* (*Voices from the Street*, 2007), which was unpublished in France for a long time, was finally published. It's the last book I read by him. It's interesting because it's not a science fiction book, but almost all the subjects are there. We find his style and the prophetic side of his books perfectly. He is an outstanding author who inspired me and left a mark on me.*

In my high school years, I started to make computer graphics - self-taught. A little earlier, I had become aware of this technique, through game cinematics, through short films, and I already had a form of fascination for this universe.

ce n'est pas un livre de science-fiction, mais quasiment tous les sujets sont là. On retrouve parfaitement son style et le côté prophétique de ses livres. C'est un auteur marquant qui m'a inspiré et a laissé des traces en moi.

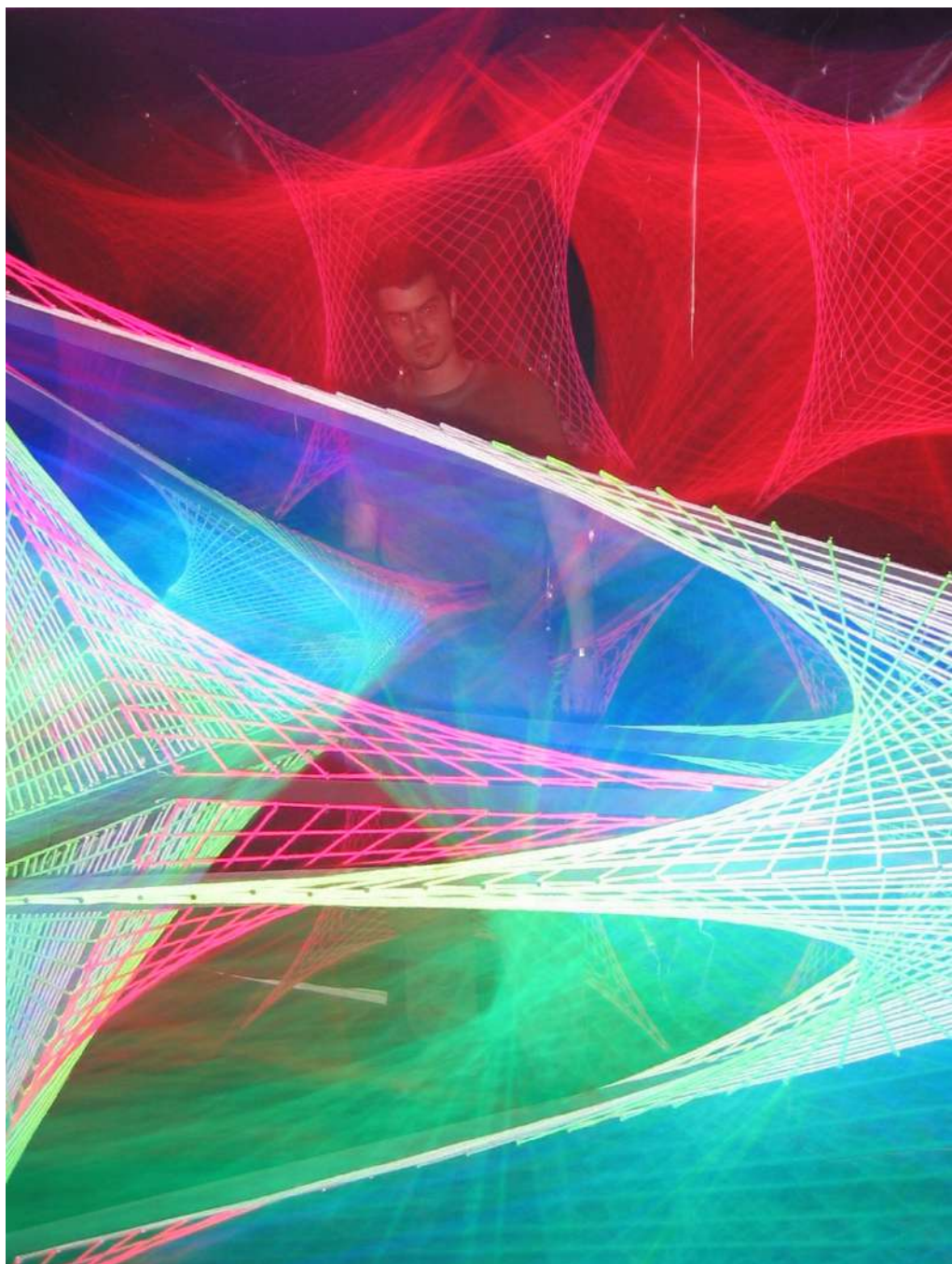
Dans mes années lycées, je commence à faire — en autodidacte — des images de synthèse. Un peu avant, j'avais pris connaissance de cette technique, par des cinématiques de jeux, par des courts-métrages, et j'avais déjà une forme de fascination pour cet univers. Malheureusement c'était hors de portée pour le grand public, c'était vraiment fait par des machines qui étaient hors de prix. Mais à la fin de mes années lycée commencent à apparaître des logiciels qu'on pouvait utiliser justement sur PC. Je décide donc d'apprendre ces techniques. Il faut remettre un peu les choses dans leur contexte. C'était une époque où il y avait pas du tout internet, pas de tutoriels en ligne, donc ça a été très fastidieux, et en même temps, je me suis accroché et j'ai commencé à avoir des résultats. Par contre, j'ignorais complètement qu'il pouvait y avoir des écoles qui formaient aux images de synthèse et même que ça pouvait déboucher sur un métier. Personne ne m'avait parlé de ça.

À la fin du lycée je ne savais pas trop quoi faire, j'étais un peu intéressé par l'architecture, mais pas plus que ça. Au final, un peu par défaut, j'ai décidé de faire un diplôme universitaire en informatique, en programmation. Assez rapidement, je me suis rendu compte que c'était pas mon truc, que ça m'ennuyait, à la fois ce qui était enseigné et la finalité. Je trouvais aussi qu'il y avait un côté un peu désuet dans les langages enseignés. C'était essentiellement basé sur des bases de données, bref ça ne m'intéressait pas. J'ai voulu malgré tout aller au bout de ce diplôme tout en ne perdant pas mon temps j'ai donc essayé de détourner un peu les exercices qui étaient demandés. Je me souviens que, par exemple, sur un des exercices, j'avais créé

Unfortunately it was out of reach for the general public, it was really done by machines that were expensive. But at the end of my high school years, software started to appear that could be used on PCs. So I decided to learn these techniques. You have to put things in context. It was a time when there was no internet at all, no on line tutorials, so it was very tedious, and at the same time, I hung in there and started to get results. On the other hand, I was completely unaware that there were schools that trained in computer graphics and even that it could lead to a job. No one had told me about it.

At the end of high school I didn't really know what to do, I was a bit interested in architecture, but not so much. In the end, a bit by chance, I decided to do a university degree in computer science, in programming. Quite quickly, I realised that it wasn't my thing, that it bored me, both with what was taught and the purpose. I also found that the languages taught were a bit outdated. It was essentially based on databases, to make it short, it didn't interest me. I wanted to go through with the diploma without wasting my time, so I tried to divert the exercises that were required. I remember that, for example, on one of the exercises, I had created a sort of virtual universe in real time which was inspired by the university premises. The teachers were quite surprised! I tried during this period to stay connected to my passion.

It was a real geek world, and we were almost five or ten years ahead of the rest of society. At the time, we were already playing films or music digitally, something that didn't exist at all for the general public. It was a forerunner of what was to come later. I have the impression that over time the whole society has turned into geeks.



Première exposition à ARTCORE © Hugo Arcier

une sorte d'univers virtuel en temps réel qui était inspiré des locaux de l'université. Les profs avaient été assez étonnés ! J'ai essayé dans cette période de rester connecté à ma passion.

C'était un univers très geek, et on avait presque cinq ans ou dix ans d'avance sur le reste de la société. À l'époque, on se passait déjà des films ou des musiques en numérique, chose qui n'existait pas du tout dans le grand public. Ça préfigurait ce qui allait arriver plus tard. J'ai l'impression qu'au fil du temps toute la société est devenue geek.

J'ai participé plusieurs fois à quelque chose de très spécifique à cette époque, les coding parties ou LAN parties, ou encore des Demo Parties. Je n'ai pas l'impression que ça ait perduré avec l'arrivée d'Internet ou alors de façon encore plus marginale. L'idée était de se réunir dans une très grande salle, une salle des fêtes, chacun apportait sa machine et tout le monde était connecté en réseau. Ça permettait à la fois de faire des jeux en réseau, mais aussi de s'échanger des fichiers. Il y avait une forme de compétition avec des démos, du graphisme, et moi, je participais à ces compétitions avec des images 3D.

On regardait aussi des films, il y avait des projections très portées sur le manga. C'est dans ces événements que j'ai découvert *Ghost in the Shell*. C'était un univers très particulier, très masculin.

Dans toute mon enfance et mon adolescence, mes parents me laissaient très libre dans mes choix. Il n'y a jamais eu de pression particulière. Ils considéraient qu'il fallait que je trouve ma voie et que je sois libre.

Lors de ma dernière année universitaire, j'ai enfin appris l'existence de Supinfocom. À l'époque, il y avait moins de choix qu'aujourd'hui, moins d'écoles, dans ce domaine. Je me suis rendu compte que c'était vraiment ce qui me correspondait : une formation artistique où bien sûr on apprenait certains logiciels, mais c'était beaucoup plus vaste que ça.

I participated several times in something very specific at that time, coding parties or LAN parties, or Demo Parties. I don't think that this has continued with the arrival of the Internet, or then on a more marginal dimension. The idea was to get together in a very large room, a festival hall, everyone brought their machine and everyone was connected to the network. This made it possible to play network games, but also to exchange files. There was a form of competition with demos, graphics, and I took part in these competitions with 3D images.

We also watched films, there were screenings that were very manga oriented. It was at these events that I discovered Ghost in the Shell. It was a very particular universe, very masculine.

Throughout my childhood and teenage period, my parents gave me a lot of freedom in my choices. There was never any particular pressure. They thought I should find my own way and be free.

In the last year of university, I finally heard of Supinfocom. At the time, there was less choice than today, fewer schools, in this field. I realised that this was really what I was looking for: an artistic training where, of course, you learn software, but it was much broader than that. It was training for a diploma in digital production. When I looked into it a bit more, I saw it was a four-year course, but that you could enter the third year by trying a competitive examination. It's a difficult competition, there are many people who try it for few places. I see that two of the three tests are drawing tests. But I didn't know anything about drawing. I had no technical knowledge, nothing. I find it quite strange that the choice is made by this means because for me there is no real link between computer graphics and drawing. They are very different skills, but I was obliged to accept this reality and to be able to pass

Ça formait pour un diplôme de réalisateur numérique. En me renseignant un peu plus, j'apprends que c'est un cursus de quatre ans, mais qu'on a la possibilité de rentrer en 3^{ème} année sur concours. C'est un concours difficile, il y a beaucoup de personnes qui le tentent pour peu de places. Je vois que parmi trois épreuves, deux sont des épreuves de dessin. Or, je ne connaissais pas du tout le dessin. Je n'avais pas de connaissances techniques, rien. Je trouve ça assez bizarre que le choix se fasse par ce biais parce que pour moi n'y a pas vraiment de lien entre les images de synthèse et le dessin. Ce sont des compétences très différentes, mais je suis obligé de me plier à cette réalité et pour pouvoir réussir le concours, je décide, pendant un an, de faire du dessin. Je prends des cours privés, je m'inscris au cours du soir des beaux-arts à Toulouse. Je fais du dessin de nu, du portrait, des natures mortes. C'est une année où j'ai quand même du temps et je peux aussi continuer à faire des images de synthèse, des courts-métrages.

C'est une année aussi où je vais plusieurs fois par semaine au cinéma. À Toulouse, il y a un cinéma, l'Utopia, qui passe des films indépendants, mais aussi des classiques. C'est là où je découvre en salle tous les Tarkovski, par exemple.

Et enfin je rentre à Supinfocom à Valenciennes. À la sortie de Supinfocom, c'est plus ou moins impossible de vivre en tant qu'artiste ou réalisateur et la voie la plus simple, c'est plutôt de travailler dans des boîtes de post-production. Je suis allé à Paris pour travailler sur des films d'animation, des clips ou des effets visuels. J'ai travaillé notamment sur des clips chez Duran, avec le collectif H5. C'était plutôt excitant visuellement, j'aurais pu tomber sur pire. J'ai aussi travaillé chez Buf, une boîte d'effets spéciaux assez réputée qui avait notamment fait les effets spéciaux de *La Cité des enfants perdus* de Caro et Jeunet. C'est d'ailleurs un de ces films qui m'avait donné envie de découvrir ce métier-là. Et

the exam, I decided, for a year, to do learn drawing. I took private lessons, I enrolled in the evening classes of the beaux-arts in Toulouse. I did nude drawings, portraits and still lifes. It's a year when I still have time and I can also continue to make computer graphics and short films.

This is also a year when I go to the cinema several times a week. In Toulouse, there is a cinema, the Utopia, which shows independent films, but also classics. That's where I discovered all the Tarkovskys, for example.

And eventually, I went to Supinfocom in Valenciennes. After Supinfocom, it's more or less impossible to live as an artist or director and the easiest way is to work in post-production companies. I went to Paris to work on animation films, music videos or visual effects. I worked on clips at Duran, with the H5 collective. It was quite exciting visually, it could have been worse. I also worked at Buf, a special effects company with a good reputation that did the special effects for Caro and Jeunet's City of Lost Children. It was one of these films that made me want to discover this profession. And a little later, I was able to work on a film by Jean-Pierre Jeunet, Un long dimanche de fiançailles. Overall, I was very lucky to cross paths with very talented directors: Polanski, Ozon, Resnais... It was a way for me to see from the inside how a film was made, to see the differences between directors in their way of working and the differences are really very important. It also allowed me to improve technically. It's a very specialised world and I was able to use this knowledge in a more personal way in my work.

Quite early on, at the same time, I started making short films, artistic films. I joined the digital art network. The first two films I made were Effets and Reflets, I think in 2004 and then Les Cinq siamoises

encore un peu après, j'ai pu travailler sur un film de Jean-Pierre Jeunet, *Un long dimanche de fiançailles*. Globalement j'ai eu beaucoup de chance de pouvoir croiser la route de réalisateurs très talentueux : Polanski, Ozon, Resnais... C'était une façon pour moi de voir de l'intérieur comment se faisait un film, de voir les différences entre les réalisateurs dans leur façon de travailler et les différences sont vraiment très importantes. Ça me permettait aussi de m'améliorer techniquement. C'est un milieu qui est très pointu et j'ai pu utiliser par la suite ces connaissances-là de façon plus personnelle dans mon travail.

Assez tôt, en parallèle, je commence à réaliser des courts métrages, des films artistiques. J'intègre le réseau de l'art numérique. Les deux premiers films que j'ai faits, c'étaient *Effets et Reflets*, je pense en 2004 et ensuite, *Les Cinq siamoises* en 2005-2006. C'est à cette période que je rencontre Carine Le Malet qui était programmatrice du Cube avec qui j'ai fait plusieurs expositions par la suite. Ces films, passent aussi au festival VIDEOFORMES où j'ai ensuite montré régulièrement mon travail ainsi qu'au festival Nemo, qui aujourd'hui est devenu la Biennale Nemo et avec qui je continue de travailler. Il y a petit à petit un réseau qui commence à se construire. La proportion entre mon travail artistique et le travail plus commercial qui commence à s'inverser jusqu'au jour où j'arrête complètement les effets visuels pour me consacrer à mon travail artistique et aussi à des commandes, mais qui restent dans un champ artistique.

C'est à Paris, quand j'ai commencé à avoir des films qui passaient dans des festivals et à faire des expositions que j'ai pris conscience et assumé mon statut d'artiste.

in 2005-2006. It was during this period that I met Carine le Malet, who was then a programmer at the Cube and with whom I had several exhibitions. These films were also shown at the VIDEOFORMES festival, where I then regularly showed my work, as well as at the Nemo festival, which today has become the Nemo Biennial and with whom I continue to work. Little by little, a network is beginning to be built. The proportion between my artistic work and the more commercial work begins to reverse until one day I stop working with visual effects to devote myself to my artistic work and also to commissions, but which remain in an artistic field.

It was in Paris, when I started to have films shown in festivals and to do exhibitions, that I became aware of and assumed my status as an artist.

Gabriel Soucheyre, interviewed on September, 7 2021

© interviewed & translated by
Gabriel Soucheyre, 7 septembre 2021
- Turbulences Vidéo #113

© propos recueillis par Gabriel Soucheyre,
7 septembre 2021
- Turbulences Vidéo #113

Nostalgia for Nature

par Jean-Luc Chalumeau

Hugo Arcier fait partie de ceux qui ont compris le potentiel de la puissance informatique dans le domaine spécifique de la création artistique.

Il utilise les images de synthèse 3D sous différentes formes : vidéos, tirages, sculptures. Rompu aux effets spéciaux du cinéma (il a travaillé sur des longs métrages de Roman Polanski, Jean-Pierre Jeunet ou François Ozon), il les transpose en tant qu'artiste. Il pose une question : sommes-nous confrontés au souvenir altéré de la réalité, ou assistons-nous à la génération d'une nouvelle réalité ? L'univers créé, écrit-il, s'émancipe du modèle « et acquiert les attributs du vivant : le rêve, la faille, la dégénérescence, le dévorement, l'impulsion. L'artiste imite comme il dissocie. Il fouille méthodiquement les capacités de son outil de travail (l'image de synthèse) et en exploite les spécificités. L'outil devient aussi sujet. La technique rendue visible sert une esthétique acérée. »

Le film *Nostalgia for Nature*, coproduit par Hugo Arcier et Le Cube (vidéo en images de synthèse) fait une démonstration émouvante de cette esthétique en effet très acérée. L'artiste s'est placé dans la peau d'un citoyen qui se remémore des moments qui s'entremêlent, diffractés par la mémoire, mais révèle une nature mutante, inquiétante : celle de notre avenir peut-être. Il y a ici un paradoxe : celui

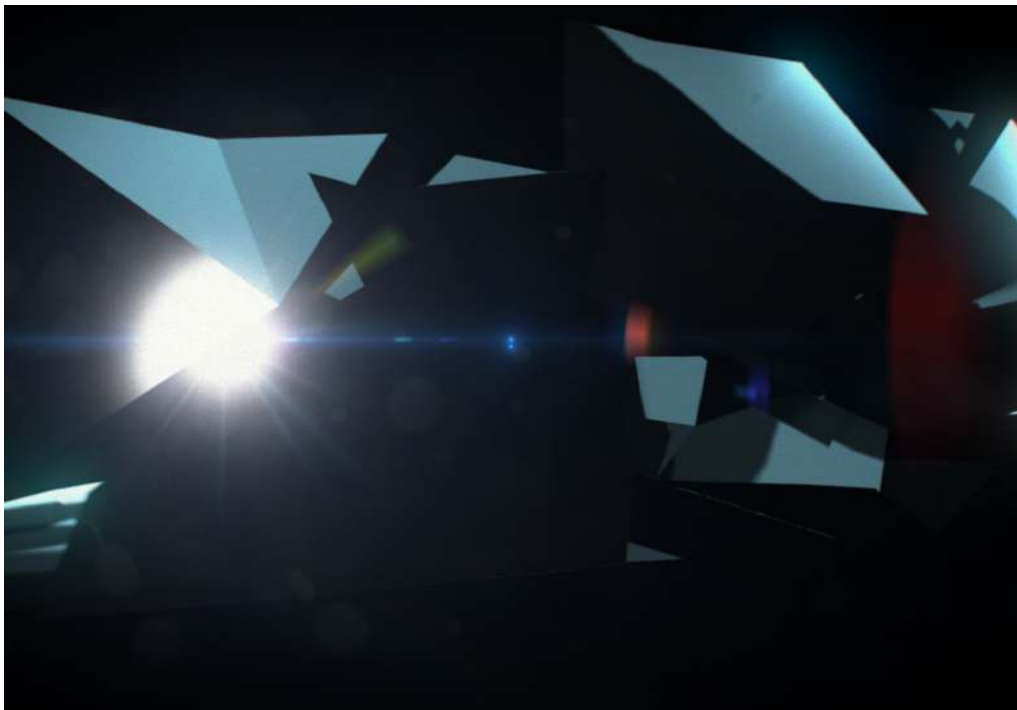
du créateur maître d'une technologie hyper-sophistiquée qui, loin de nous entraîner vers l'avenir, nous parle au contraire de nostalgie, et évoque le sous-bois de Valergues, au fond de l'Aveyron, comme un paradis perdu. « Il fait toujours nuit dans ma mémoire. Un soleil lunaire m'indique une voie. Je ne sais s'il annonce un nouveau jour, ou s'il vient du passé ». Portée à ce niveau de qualité technique et d'émotion, la création numérique, parce qu'elle est désormais en mesure de « rendre universellement communicable ce qui est indicible », est bien de l'art au sens kantien, et sera demain l'art le plus contemporain grâce à des créateurs comme Hugo Arcier.

© Jean-Luc Chalumeau,
dans *L'art contemporain en 40 pages*,
Éditions Uppr, 2014
- Turbulences Vidéo #113



NOSTALGIA
— FOR —
NATURE

A FILM BY HUGO ARCIER



Nostalgia for Nature, 2013 © Hugo Arcier



Ghost City

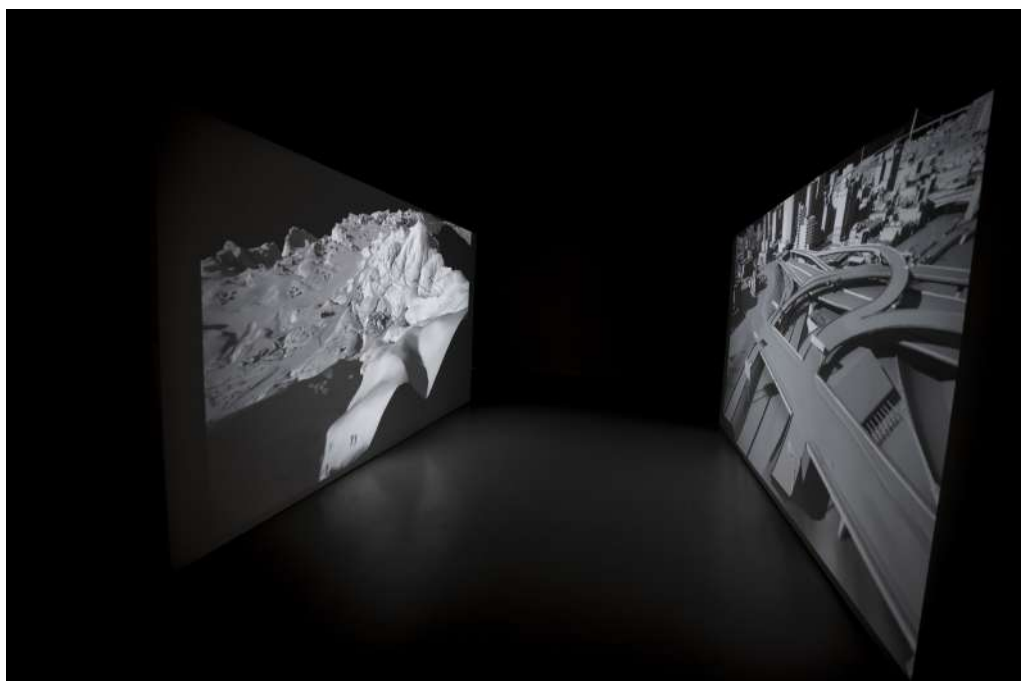
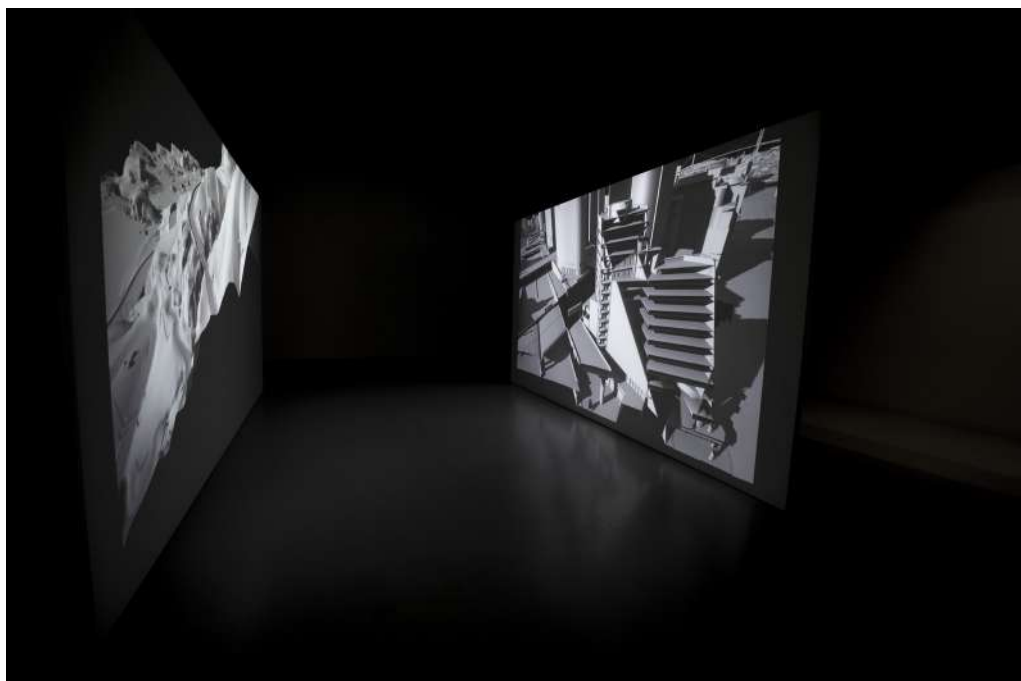
« Et si nos villes, une fois désertées, se vidaient aussi de l'intérieur pour, selon Lucrèce, n'être plus constituées que de « sortes de membranes légères détachées de la surface des corps » ? C'est le postulat de départ d'Hugo Arcier lorsqu'il réalise l'installation vidéo Ghost City. Les mots du poète et philosophe latin du 1^{er} siècle av. J.-C. font sens lorsque l'on connaît l'aspect strictement superficiel des projets en trois dimensions d'architecture. L'artiste renforce ce caractère immatériel, qui renvoie à l'industrie du jeu vidéo, avec un travelling avant sans fin, qui, simultanément, révèle et avale la cité. C'est comme si l'acte de voir anéantisait le sujet. On pense aussi aux archéologues de l'instat qui, de leur simple présence ajoutée, dévastent ce que leur absence avait préservé. »



Ghost City, vue de l'exposition au 104, 2019 © Photo : Hugo Arcier



Ghost City, vue de l'exposition au 104, 2019 © Photo : Hugo Arcier



Ghost City, vue de l'exposition au Pavillon Blanc, 2019 © Photo : Hugo Arcier



Ghost City, vue de l'exposition au Pavillon Blanc, 2019 © Photo : Hugo Arcier



Portrait Vidéo

Hugo ARCIER

Retrouvez [le portrait vidéo d'Hugo ARCIER](#) sur notre page Youtube

Site Web de l'artiste : <http://hugogarcier.com/fr/>

VIDEOFORMES 2022

37^{ème} Festival International d'Arts Numériques
Clermont-Ferrand

FESTIVAL ::: 17 > 20 mars

EXPOSITIONS ::: 17 mars > 3 avril

Une trilogie nègre

par Alain Bourges

Dans les textes qui suivent, je compare *The Underground Railroad* d'une part, *The Book of Negroes* et *The Good Lord Bird* de l'autre sous prétexte que ces trois productions contemporaines reviennent sur l'histoire de l'esclavage aux USA.

Qu'elles apparaissent presque en même temps, quarante-cinq ans après le grand événement télévisuel de *Roots*, prouve la difficulté qu'il y a eu à briser le silence autour de ce trafic monstrueux et la bienveillance dont bénéficièrent les esclavagistes. Quant au racisme encore sous-jacent à la vie sociale et politique des USA, il est loin d'être éradiqué, on le constate chaque jour. Le mouvement Black Lives Matter, ceux pour lesquels Trump réclamait qu'on leur fracasse le crâne ou qu'on leur tire dessus, a néanmoins fait brutalement progresser la prise de conscience d'une nouvelle génération. Les conséquences sont ce qu'elles sont et il faudra que le temps passe avant de prendre la mesure de l'évolution des mentalités de ce pays. En revanche, inutile d'espérer quoi que ce soit de ce côté-ci de l'Atlantique qui traiterait de nos fameux ports négriers et du commerce triangulaire. Bien des fortunes pèseraient de tout leur poids pour éviter de raviver le souvenir de leurs origines.

The Underground Railroad

Du temps de l'esclavage aux USA, il existait dans les États du Sud une filière d'évasion constituée de complicités et de refuges, que les noirs avaient baptisé *The Underground Railroad* – le chemin de fer souterrain (ou clandestin) – et qui menait jusqu'aux États du Nord, voire jusqu'au Canada. La belle idée du roman puis du feuilleton qui portent ce nom est d'en avoir fait une authentique voie ferrée creusée sous terre, avec ses gares, ses chefs de gare et ses trains. Seuls les esclaves en connaissent l'existence, au grand dam d'Arnold Ridgeway, le chasseur d'esclaves qui, dans cette histoire, traque la jeune Cora, échappée de sa plantation de coton de Géorgie. De Géorgie on passera en Caroline du Sud, puis en Caroline du Nord, au Tennessee puis enfin en Indiana.

Par son inscription dans un paysage précis et son souci de ne traiter qu'une dimension de l'histoire, chaque épisode ressemble à un tableau et la série, qui est un feuilleton, devient réellement une série du fait de la quasi-autonomie de ses épisodes. Un épisode entier est consacré à la jeunesse Ridgeway,



Barry Jenkins sur le tournage de *The Underground Railroad* © Photo : Atsushi Nishijima / Amazon Studios

élevé par un père anti-esclavagiste et qui met tous ses talents au service de la cause opposée avec une cruauté pathologique. Un autre épisode se fige sans raison particulière sur une terre du Tennessee incendiée par les colons après la déportation des Cherokee et où semble s'arrêter une éternité le petit groupe mené par Ridgeway qui ramène Cora et un autre esclave fuyard. Un autre encore est consacré à la mère de Cora que l'on croit en fuite à jamais alors qu'elle est décédée à proximité de la plantation. Tout comme la métaphore du train souterrain s'est matérialisée, chacun des récits prend une valeur particulière, à la fois ancrée dans la réalité historique et dans un univers plus symbolique que réaliste.

On dirait un conte, un conte qui raconterait l'histoire d'une petite fille poursuivie par un ogre – le physique de l'actrice fait hésiter entre l'enfant et la jeune fille – et qui croiserait sur sa route de galants

jeunes gens prêts à la défendre et qui la courteraient assidûment. L'ogre aurait pour serviteur dévoué un petit garçon venu du même peuple qu'elle, très savant mais dépourvu du moindre sentiment. Le but de la jeune fille serait de retrouver sa mère dont elle ne peut croire qu'elle l'ait abandonnée. Partout de nouveaux traquenards surgiraient et l'ogre parviendrait à capturer la petite fille qui réussirait chaque fois à lui filer entre les doigts. Un conte sans morale autre, donc, que la nécessité de toujours fuir, de fuir à l'infini, sans espoir de repos dans ce monde dangereux jusqu'à ce que l'on soit devenu adulte.

La véritable histoire démontre que la fuite vers le Nord abolitionniste n'était pas aussi simple que beaucoup de fuyards l'imaginaient en s'enfonçant durant la nuit, avec peu de nourriture et en s'orientant sur l'étoile polaire. Il fallait échapper aux chasseurs d'esclaves et traverser d'autres États esclaves

vagistes avant d'atteindre les États abolitionnistes du Nord et se fondre dans le décor. Et encore ! Sous pression des planteurs esclavagistes du Sud une loi fédérale avait été votée en 1850, le « Fugitive Slave Act » qui imposait de capturer esclaves fugitifs y compris dans les États abolitionnistes afin qu'ils soient rendus ou revendus dans le Sud. Beaucoup d'États abolitionnistes évitaient les problèmes avec leurs voisins en les laissant capturer les fuyards.

Et puis, une chose est d'être hostile à l'esclavage, une autre est de vivre ensemble. Dans de nombreuses régions abolitionnistes à dominance quaker, la population ne tenait pas du tout à voir s'implanter des noirs chez elle.

Si le récit ne s'éloigne pas du Sud, on sent tout de même les nuances d'une région à l'autre. Tout ne va pas de soi. On découvre un havre là où l'on s'attendait à devoir ramper à couvert jusqu'à la prochaine étape. Dans le Tennessee, par exemple, le père de Ridgeway a affranchi tous ses esclaves et cohabite avec eux dans son exploitation. Porté par un idéalisme auquel son fils sera définitivement imperméable, il bâtit un îlot de tolérance dans un monde dominé par la violence. D'autres font croire à une réelle volonté d'émancipation des noirs et, secrètement, les stérilisent et les droguent. D'autres encore les laissent développer tranquillement Valentine, leur exploitation viticole, et font même des affaires avec eux jusqu'à ce qu'ils se sentent menacés par la réussite économique et la liberté de parole des noirs. Ils les font alors tous massacrer, sans sourcilier, femmes et enfants compris. D'autres enfin, intégristes chrétiens fanatiques de la pureté de la race blanche, pendent aux arbres tous ceux qui aident les noirs et exécutent sur le champ tous les noirs qui s'aventurent dans leur région afin de se préserver de la « contamination ».

Mais à part la Géorgie originelle, d'où s'enfuient Cora et Caesar, les choses ne sont jamais ni noires

ni blanches et sous la surface des apparences, le pire est toujours à craindre et le meilleur à espérer. L'esclavage se répand dans la société comme un rhizome d'où émergent d'inattendues fleurs vénéneuses. La violence produit l'esclavage qui à son tour engendre la violence, premier cercle de l'enfer. Mais il n'y a pas que l'esclavage, on l'a vu. Il y a le massacre des Amérindiens et les guerres contre tous ceux qui font obstacle Anglais, Canadiens, Espagnols, Mexicains... Rappelée de la bouche même de Ridgeway qui ne cesse d'y revenir et d'insister pour qu'Homer en prenne note, l'idéologie messianique née à cette époque drapera les vols, les tortures et les tueries du prétexte de la volonté divine. Les immigrants européens en terre américaine sont le peuple d'Israël en Terre Promise. C'est la fameuse thèse de la *Destinée Manifeste*, à cette époque largement diffusée, qui justifia la conquête par la force de toute la largeur du continent nord-américain plus quelques grands territoires au Sud. Intégrer les esclaves africains à cette pâte idéologique au même titre que les Amérindiens et toutes les autres victimes de l'expansionnisme wasp¹ est d'une indéniable lucidité.

Toutefois, à cette époque, le racisme et l'esclavagisme ne sont pas partagés par tout le monde. On sait que le réseau d'évasion lui-même était tenu par de nombreux blancs militants abolitionnistes. Symétriquement, de l'autre côté de la barrière sociale, certains esclaves se rangeaient du côté de leurs maîtres pour bénéficier d'un meilleur statut, le personnage d'Homer en est la preuve. Entre les deux, une multitude de situations et de choix différents que la série ne néglige pas.

Si *The Underground Railroad* se montre tout à fait honnête dans le portrait qu'il dresse d'une époque et d'un système social abominable, en évitant le mani-

1 - Cette partie de l'histoire ressemble beaucoup à celle de Thomas Peters que l'on peut lire ici, dans un article plus général sur les esclaves noirs loyalistes que les Britanniques rapatrièrent au Canada : <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/black-loyalists-feature>



chéisme et sans masquer les inévitables trahisons, la balance entre l'image, le récit et le discours n'est pas toujours équilibrée. La prise de vues n'évite pas l'envie de « faire tableau », c'est-à-dire de s'arrêter sur les images composées et éclairées comme des peintures, péché ordinaire des chefs opérateurs. Cette inclination est renforcée par le souci de véricité qui conduit les costumiers et décorateurs à oublier les déchirures, l'usure et la saleté. Il est frappant de voir tant d'esclaves si propres et bien mis, c'est le piège habituel de la reconstitution.

La pose est même totalement assumée dans l'épisode sur Valentine où la communauté de noirs libres, tout entière sur son 31, parfaitement immobile et regards tournés vers la caméra, attend patiemment que celle-ci achève son travelling.

Sans doute le pictorialisme est-il renforcé par le fait que dans cette série dont les héros sont des esclaves noirs, la musique ne puise malheureusement pas dans le répertoire afro-africain de l'époque. Pour l'essentiel, elle est d'inspiration classique ou impressionniste avec, parfois de curieuses associations tel ce *Clair de Lune* de Debussy qui accom-

pagne la longue fresque silencieuse que j'évoque. L'effet d'anoblissement est indéniable.

A contrario de cette forme d'image et de musique à l'esthétique plutôt réussie quoiqu'assez conventionnelle, l'action reprend par moment ses droits et se laisse même emporter par sa fougue, comme lors du massacre de Valentine. La complaisance des scènes de tuerie semble compenser ce qui précède : de trop longs discours sur la stratégie à adopter vis-à-vis du pouvoir blanc prononcés lors d'une assemblée des habitants de l'exploitation vicicole. Ce n'est pas la seule fois que les intentions politiques s'exposent si ouvertement, directement au travers du discours d'un ou de plusieurs personnages. D'autres séquences, voire des épisodes entiers illustrent clairement les thèses en conflit. J'ai parlé de la foi politique de Ridgeway mais il faudrait aussi traiter de l'épisode consacré à sa jeunesse qui nous montre l'émergence de la haine d'un fils pour son père ou, considérée sous un autre angle, l'opposition de deux Amériques, l'une ouverte et tolérante, et l'autre, butée et fascisante si le terme

peut être utilisé pour une époque où le mot n'existait pas.

On pourrait considérer cette série comme une collection de tableaux, plus seulement au sens pictural mais aussi au sens théâtral du terme. L'auteur choisit un lieu, un cadre, dont on ne sortira pas et y fait jouer ses acteurs comme sur la scène d'un théâtre. Sur ce plan, le premier épisode dans le Tennessee déjà mentionné est flagrant. Durant 52 minutes, on ne quitte pas un décor totalement improbable où, dans une nature en cendres, des arbres n'en finissent pas de se consumer. L'explication de la déforestation des terres indiennes menée par les colons ne convainc personne. C'est un décor shakespearien pour la pièce qu'on va nous jouer. On guette les sorcières...

La narration de *The Underground Railroad* ne se prive pas, non plus, d'accumuler ce qui apparaît de prime abord comme des fausses pistes, celle de Grace, la compagne de cachette de Cora dans un village d'intégristes de Caroline du Nord, auquel un épisode est consacré mais que la série abandonne aussitôt après. Préalablement, il y a eu la disparition de l'ami-ami Caesar, vraisemblablement satisfait de son emploi à Griffith, celle ville où l'on stérilise les femmes noires et où l'on drogue les hommes. Tout cela instaure l'idée que la fuite de Cora sera nécessairement ponctuée de pertes. Et c'est ce qui arrive avec la mort de Royal, son second amant, abattu lors du massacre de Valentine. Le sort réservé à ses partenaires isole de plus en plus Cora à mesure que la série progresse et impose un sentiment d'inéluctable solitude. La petite fille du début ne devient une jeune femme qu'à ce prix. Les derniers plans nous la montrent échappant définitivement à l'Ogre tout en entraînant dans son exil une petite fille qu'elle a sauvée. C'est-à-dire en devenant mère.

Roman d'apprentissage terrible où le pire ne nous est pas épargné parce qu'il n'y a aucune raison de passer des crimes abominables sous

silence. Très tôt, on affronte la scène insoutenable de l'immolation d'un esclave devant la demeure du maître. C'est de cette inhumanité-là que provient la fortune de nos ports négriers, Nantes, La Rochelle, Le Havre, Bordeaux et quelques autres, auxquels il a fallu un bon siècle et demi avant d'affronter et d'assumer leur passé.

C'est pourquoi ces fictions télévisuelles sont importantes. Et si l'on compare *The Underground Railroad* à quelques autres séries consacrées à l'esclavage, telles que la grande ancêtre *Roots* (Racines) ou les plus récentes *The Book of Negroes* et *The Good Lord Bird*, on ne peut que saluer l'esprit de nouveauté qui souffle dans l'œuvre de Barry Jenkins. Sa réalisation transmet une réflexion sur l'esclavage ni meilleure ni pire que ses concurrentes mais profondément différente car elle multiplie des points de vue quand les autres restent rivées à un seul et mobilise davantage l'imaginaire en prenant l'allure d'un conte raconté sur la scène d'un théâtre shakespearien.

Il lui manque juste quelque chose, qui tient aux nécessités du récit et qu'une succession de tableaux ne parviendra jamais à nous donner.

The Book of Negroes

Poursuivons avec une adaptation très marquée par son origine littéraire et assez proche, au fond, de l'ancêtre *Roots* qui, en six épisodes, relatait l'histoire d'une famille noire entre le XVIII^{ème} siècle et les lendemains de la guerre de Sécession. Tout comme dans ce feuilleton, *The Book of Negroes* débute dans un petit village africain. La vie s'y écoule paisiblement jusqu'à ce que des chasseurs d'esclaves effectuent des razzias pour s'emparer de ceux qui s'éloignent du village, hommes, femmes ou enfants. Aussitôt capturés ils sont regroupés dans un fortin appartenant à l'armateur où ils sont marqués au fer rouge puis embarqués sur un navire à des-



Aminata Diallo, joué par Aunjanue Ellis, dans *The Book of Negroes* © Photo : Out of Africa Pictures

mination de l'Amérique. Les cales sont immondes et puantes, la promiscuité est maximale puisque l'on y allonge les captifs enchaînés côte à côte sur plusieurs rangs. Aucun air ne circule et les morts sont jetés par-dessus bord au fil de la traversée. La jeune Aminata, capturée dans la forêt et ayant vu ses parents tués devant elle, débarque à bout de forces à Charlestown où elle est immédiatement achetée par un propriétaire terrien.

Des années plus tard, celui-ci la revendra après l'avoir violée et avoir vendu le bébé qu'elle a eu avec son mari secret, Chekura.

Aminata a eu le temps d'apprendre à écrire et exercer son talent de sage-femme. Ceux qui en ont fait l'acquisition sont un couple de juifs qui ne se considèrent pas comme propriétaires d'esclaves puisqu'eux-mêmes, lui explique-t-elle, ne sont pas considérés comme des égaux par les autres blancs.

L'épidémie de variole puis la guerre d'indépendance bouleversent les cartes et Aminata, désormais installée à New York sous la protection ami-

cale d'un patron de bistrot, prend définitivement son indépendance. Les colons américains aimeraient aussi l'obtenir leur indépendance de la couronne. La guerre qu'ils mènent aux britanniques pousse ceux-ci à enrôler des esclaves en leur promettant la liberté en échange. Après la défaite, ils tiennent leur promesse et le commandant Clarkson propose à Aminata de tenir le *Livre des Nègres*, un registre créé pour enregistrer les noms et descriptions des 3000 esclaves loyalistes noirs prêts à évacuer vers la Nouvelle Écosse.

Après une nouvelle péripétie qui la sépare à nouveau de Chekura, un passage insatisfaisant par la Nouvelle Écosse, puis par la Sierra Leone où un petit groupe d'anciens esclaves fonde Freetown sous l'égide de la Sierra Leone Company², Aminata est conviée par le commandant Clarkson à déposer à Londres sur les réelles conditions du trafic des êtres humains. Elle le fait en rédigeant un livre qui obtient

2- Cette partie de l'histoire ressemble beaucoup à celle de Thomas Peters que l'on peut lire ici, dans un article plus général sur les esclaves noirs loyalistes que les Britanniques rapatrièrent au Canada : <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/black-loyalists-feature>.

un grand succès et qui amène très vite à l'interdiction du commerce des esclaves.

Tout cela raconté en six épisodes ne laisse que peu de place aux subtilités.

Cette histoire édifiante condense en une personne ce que *Roots* faisait vivre à plusieurs générations. Si l'on fait abstraction une seconde de la couleur de peau de l'héroïne et de sa condition d'esclave, le récit pourrait être celui d'une orpheline tirée du ruisseau qui, par son talent et son obstination, parviendrait à faire reconnaître la cause des indigents après être passée par toutes les étapes de la souffrance : viol, humiliations, vol de son enfant, mais avoir conservé sa dignité intacte. On a l'impression de retrouver l'un de ces mélodrames romantiques à la Hector Malot, Victor Hugo ou George Sand, mélodrames qui n'étaient pas dénués d'enseignement social et historique.

Dans le même esprit, on pardonnera à *The Book of Negroes* un peu de son conformisme pour deux raisons qui touchent aux structures sociales et à l'histoire. La première est d'avoir introduit dans le récit un couple de juifs. Ces bourgeois sensiblement marginalisés et porteurs d'idées bien plus libérales que leurs compatriotes sont la preuve que le monde des blancs n'est pas homogène et que tout le monde n'y bénéficie pas du même statut pour des raisons d'origine ou de foi. La seconde est de rappeler que la puissance coloniale britannique n'était pas si partisane de l'esclavage, ou du moins qu'un débat existait en son sein à ce sujet, au contraire des colons qui l'affrontèrent armes à la main pour lui arracher une liberté qui comprenait celle de posséder d'autres êtres humains. La seule personne de Washington, généralissime des troupes rebelles et propriétaire d'esclaves, en est une preuve dûment affichée à plusieurs reprises par la série. Guerre d'indépendance, sans aucun doute, révolution libératrice, certainement pas.

Comme dans *The Underground Railroad*, la reconstitution est soutenue par des habilleurs et décorateurs consciencieux au point de faire porter à des esclaves des habits propres et nets, toujours comme neufs et de rendre les rues impeccables, sans animaux errants ni détritus. J'appelle cette maladresse la discordance des pièces neuves en référence à un film qui se déroulait il y a des siècles et où toutes les pièces de monnaie luisaient comme au sortir du moule, à croire qu'en ce temps ne circulait pas de vieille monnaie ternie comme de nos jours. Son inverse est la discordance du journal jauni repérée dans un film situé au XIX^{ème} siècle où les personnages lisaient des journaux aussi jaunies que les journaux que nous avons conservés depuis cette époque dans nos archives. On peut penser qu'en ce temps-là, ils étaient neufs.

C'est pourquoi il faut conclure sur ce qui manque : la sueur, la saleté et le sang. Des personnages aussi lisses, aux comportements aussi prévisibles deviennent vite des images d'Épinal animées. Aminata est une petite fille puis une jeune femme et enfin une femme dont on chercherait en vain le moindre défaut. Tous ses actes et toutes ses pensées sont pétries de droiture et de sollicitude. Ainsi sont la plupart des esclaves ou ex-esclaves. Le seul noir qui ait péché est son mari, Chekura, puisqu'adolescent, il fit partie, contre son gré, des chasseurs d'esclaves qui la capturèrent. Il porte gravé en lui le remords de cette faute originelle et si l'amour que lui porte Aminata peut suffire à le racheter aux yeux des autres, c'est le sacrifice de sa vie qui l'absout de sa faute originelle, lorsqu'en Sierra Leone il libère une petite fille détenue par des chasseurs d'esclaves .

Chez les blancs, en revanche, à part la femme de l'homme d'affaires juif qui meurt vite de la variole, l'homme d'affaire lui-même après réparation d'un grave préjudice à l'encontre d'Aminata et le commandant quaker, aucun ne sort intact du récit.

Aminata retrouve sa fille vendue bébé et toutes les deux achèvent ce récit sur une plage, face à l'océan sur lequel, une vie plus tôt Aminata partit, enchaînée et terrorisée, vers une destination inconnue.

Politiquement correct, pourquoi pas, conventionnellement correct, non merci.

The Good Lord Bird

... se laisse instinctivement ranger au rayon des récits picaresques. Après un générique qui doit beaucoup à Saul Bass³, on suit les aventures d'Oignon, un garçon noir qui pourrait passer pour métis et qui est pris pour une fille par la bande de pistoleros de John Brown. Tout au long du récit, Oignon reste habillé en fille, ce qui ne trompe que les blancs, indice constant, central, de l'incapacité des blancs, abolitionnistes compris, à reconnaître les noirs pour ce qu'ils sont.

Prédicateur illuminé et chef des « Fusils de Potawatamie », John Brown mène la guerre contre les esclavagistes en territoire sudiste et ne fait guère de quartier. Il n'est pas le premier à avoir déclenché les hostilités, les esclavagistes l'ont fait bien avant, mais la pression idéologique qu'ils exercent sur les États voisins et sur l'État Fédéral lui-même, légitime leurs exactions tandis que Brown voit rapidement sa tête mise à prix. Lincoln lui-même, le considère comme un fanatique.

Oignon suit la petite troupe dépareillée avant de s'enfuir avec Bob, un autre noir qu'il fait passer pour son esclave, et échoue dans un hôtel où une prostituée l'affecte au nettoyage après avoir découvert son sexe véritable. Un projet d'évasion des esclaves noirs détenus dans une grande cage au milieu de la ville conduit à la condamnation à mort

de 9 d'entre eux, mais la cohorte de John Brown interrompt la pendaison avant de mettre la ville à feu et à sang.

Après ce carnage, un crochet par New-York où John Brown accompagné d'Oignon rencontre le célèbre orateur Frederik Douglass⁴. L'homme est un beau parleur, mais il rechigne à l'action. Vient ensuite le Canada où un ancien garibaldien, Hugh Forbes⁵, s'empresse de disparaître avec leurs économies. Brown tient tout de même un meeting dans l'église baptiste de Chatham, ce qui lui permet de recruter quelques volontaires grâce à l'intervention d'Harriet Tubman⁶, dites « la générale », vénérée par les anciens esclaves et les abolitionnistes.

La prochaine étape sera la dernière, la cible est un arsenal fédéral à Harpers Ferry, en Virginie, dont l'attaque vire au désastre. Les esclaves noirs ne se révoltent pas et ne lui viennent pas en renfort comme la logique le voudrait. Au terme d'un combat héroïque, John Brown sera blessé, capturé puis pendu.

Dans un article rédigé le 2 décembre 1859 de son exil à Guernesey et publié dans La Presse le 8 décembre, Victor Hugo prédit : « Au point de vue politique, le meurtre de Brown serait une faute irréparable. Il ferait à l'Union une fissure lente qui finirait par la disloquer. Il serait possible que le supplice de Brown consolidât l'esclavage en Virginie, mais il est

4- Frederik Douglass (1818-1895), abolitionniste né esclave d'une mère noire et d'un père blanc inconnu, dans le Maryland. Fuite à New York (1838), orateur brillant au service de l'American Anti-Slavery Society, éditeur, conseiller d'Abraham Lincoln pendant la guerre, U.S. Marshal du district de Columbia (1877), puis ambassadeur américain à Haïti (1889/1891). source : [Cinéma et Histoire/ Histoire et Cinéma](#)

5- Hugh Forbes, mercenaire anglais, s'engagea dans les troupes de Garibaldi puis s'expatria aux USA après la défaite. Il devait servir de conseiller militaire aux troupes de Brown mais celles-ci étant inexistantes, il leur laissa son manuel militaire. Forbes se retourna ensuite contre Brown, l'accabla de menaces et fit courir les pires bruits sur lui. Il repartit en 1859 se battre aux côtés de Garibaldi en Sicile. source : [Hugh Forbes, Soldier of Fortune](#), Annales de l'Iowa

6- Harriet Ross Tubman (1821-1913) ancienne esclave dont la tête est mise à prix pour 40'000 \$, appelée la « Moïse » des Noirs, dirigeante de l'« Underground Railroad » qui, entre 1850-60, transfère clandestinement plus de 300 esclaves fugitifs au Canada. source : [Cinéma et Histoire/Histoire et Cinéma](#).

3- Saul Bass, graphiste américain qui révolutionna l'art du générique et de l'affiche de cinéma au travers de ses collaborations avec Alfred Hitchcock, Otto Preminger ou Martin Scorsese pour ne citer qu'eux.



Joshua Caleb Johnson & Ethan Hawke © Photo : Kevin Lynch / Showtime

certain qu'il ébranlerait la démocratie américaine ». Un an et demi plus tard éclatait la Guerre de Sécession et John Brown devenait l'un des symboles de l'Union. L'article se conclut par ces mots : « Oui, que l'Amérique le sache et y songe, il y a quelque chose de plus effrayant que Caïn tuant Abel, c'est Washington tuant Spartacus ». Hugo a-t-il choisi la date anniversaire du coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte pour défendre un homme qui combattait l'esclavage ? On ne le sait pas. Mais si, malheureusement, l'article arriva trop tard puisque James Brown fut pendu le jour de sa publication, sa prémonition sur les conséquences de l'exécution se révéla d'une stupéfiante justesse : la guerre de Sécession débuta un an et demi plus tard, en avril 1861.

Entièrement vu par les yeux du jeune Oignon, le garçon noir qui se fait passer pour une fille, *The Good Lord Bird* évite le piège du mélodrame, tout en contenant des éléments mélodramatiques, comme celui de la comédie ou de la tragédie tout en suscitant alternativement nos sourires et nos larmes. Le

récit picaresque a cette agilité. *The Good Lord Bird* échappe également à l'esthétisme de *The Underground Railroad* qui vise un public affranchi – si je puis me permettre – tout autant qu'au conformisme de *The Book of Negroes* où rien ne surprend ni ne dérange.

À l'exception d'Oignon, tous les principaux personnages du feuilleton ont une réalité historique, qu'il s'agisse de John Brown, Frederik Douglas, Hugh Forbes, Harriet Tubman ou de la famille de Brown. Ce n'est pas nécessairement le cas de leurs propos ou de leurs actes, pour l'essentiel condensés en quelques traits inventés mais qui résument efficacement le personnage. Oignon, lui, n'est qu'une façon de raconter l'histoire, un narrateur interne au récit, un témoin à la meilleure place. L'intelligence du scénario tient tout entière dans cette façon d'inventer des situations ou même un personnage comme Oignon afin de condenser le propos en rapides esquisses. Mais si les autres personnages restent ce qu'ils sont, John Brown, qui

apparaît au début comme un fou de Dieu, s'adoucit au fil des épisodes et son apparente intolérance se métamorphose en une profonde empathie pour autrui, quel qu'il soit, garçon ou fille, blanc ou noir.

La transformation a lieu à Chatham, lorsqu'Oignon a fermement expliqué à Brown l'abolitionniste que celui-ci ne lui avait pas demandé son avis avant de l'embarquer dans ses aventures et que lui, Oignon, n'était donc guère plus libre qu'au temps où il était esclave auprès d'un maître plutôt de bonne composition. Brown, touché, s'était levé et était parti de son côté sans épiloguer. Quelques minutes plus tard pourtant, Oignon se retrouvait dans l'église où Brown tenait son meeting et, pour la première fois, il en comprenait intimement le discours. Dès lors il décidait de poursuivre sa route à ses côtés, mais désormais, de sa propre volonté. La métamorphose concerne à la fois Oignon et John Brown. Elle ne rendra pas ce dernier moins fou lorsqu'il s'agira d'affronter l'armée américaine en un combat suicidaire – il ne se bat plus pour le temps présent mais pour l'histoire et l'histoire lui donnera raison –. Mais elle lui confèrera, dans ses derniers instants, une profondeur d'âme digne d'un saint. La dernière rencontre entre Oignon et Brown dans la cellule où le premier attend son exécution, aussi improbable soit-elle, donne la vérité de l'homme.

Rendre aux humains leur part d'humanité dans le flux de la banalité comme au cœur de leur folie, dans leur constant ridicule comme dans leur éclats de grâce est l'indice d'un très grand talent de scénariste et de réalisateur. Chaplin le faisait très bien. Ethan Hawke, aussi.

Saint John Brown, martyr libérateur des nègres.

The Underground Railroad est un feuilleton américain en 10 épisodes adapté par Barry Jenkins du roman de Colson Whitehead et diffusé sur Amazon prime en 2021. Il est interprété notamment par : Thuso Mbedu, Aaron Pierre, William Jackson Harper, Joel Edgerton, Chase W. Dillon, Fred Hechinger...

The Book of Negroes est un feuilleton canadien créé par Clement Virgo et Lawrence Hill à partir du roman du même titre de Lawrence Hill et produit et diffusé par CBC (Canadian Broadcasting Corporation) en 2015. Il est interprété notamment par : Aunjanue Ellis, Lyrq Bent, Cuba Gooding Jr., Louis Gossett Jr., Kyle M. Hamilton, Ben Chaplin, Allan Hawco, Greg Bryk, Jane Alexander,...

The Good Lord Bird est un feuilleton en 7 épisodes adapté par Ethan Hawke et Mark Richard du roman du même nom de James McBride et diffusé en 2020 sur Showtime (Canal+ en France). Il est interprété notamment par : Joshua Caleb Johnson, Ethan Hawke, Daveed Diggs, Jack Alcott, Ellar Coltrane, Beau Knapp, Beau Point-du-jour...

Anthros, sur la pratique artistique de Maya Ben David

par **Alix Desaubiaux**

Maya Ben David est une artiste performeuse et vidéaste résidant à Toronto, au Canada. Elle réalise des vidéos dans lesquelles elle se met en scène à travers des figures fictionnelles, aussi bien conçues de toutes pièces par l'artiste qu'issues ou hybridées à partir de la culture populaire. Dans ses performances, elle fait sortir ses personnages de l'écran, revêt ses costumes de Mold Maid, de Pregnant Harry Potter ou encore de Air Canada Gyal pour les faire vivre face au public et prolonger ses récits à travers son corps.

Une partie de son travail réside dans la tension entre la narration présente dans les images qu'elle publie, les gestes de médiation qu'elle met en place et la performativité de ceux-ci, ainsi que le potentiel d'interprétation propre à chacun. Sa pratique multiple conjugue à la fois des réalisations plastiques

et les récits qui les accompagnent en participant à leur diffusion. Maya Ben David convoque des figures populaires qu'elle travaille comme une matière plastique et un médium à part entière, hybride des représentations de ces personnages avec des éléments créés de toutes pièces. Avec ce travail



Airplane Origin Story, Maya Ben David, 2020, Capture d'écran © Maya Ben David

de *character design*, elle ne se contente ainsi pas de rejouer des personnages déjà épanouis dans des contextes littéraires ou cinématographiques : elle leur permet de changer de plan pour s'ancrer dans une réalité artistique en puissance, alternative. Ces entités potentielles suivent leur propre timeline et s'émancipent ainsi de leur figure originelle. Ce faisant, ces êtres hybrides et nouveaux dépassent leurs environnements et l'œuvre de l'artiste prend la forme d'un multivers continu. Il arrive que ces figures se rencontrent dans des crossovers, à la manière des multivers multimédias qui investissent des œuvres cinématographiques, des œuvres littéraires et des comics, et qui s'étendent également au large des fanfictions et des représentations amateurs. C'est notamment le cas pour son personnage Air Canada Gal, une représentation anthropomorphe de la compagnie aérienne éponyme. Dans sa vidéo *Airplane Origin Stories*¹ elle partage à l'écran une relation ambiguë avec un Spiderman, qu'elle finit par dévorer sur un fond de musique électronique épique.

L'artiste déploie ainsi ses personnages dans les instances de ses vidéos et de ses performances en les incarnant, et prolonge ces univers à travers la médiation qu'elle en fait au sein des réseaux. Elle pousse le roleplay au-delà de l'objet vidéographique et nous permet de côtoyer sur Facebook ses personnages, leur accordant le même statut ontologique que nos propres profils supposément issus de nos identités du monde réel. Ces réseaux sociaux deviennent alors des territoires partagés au sein desquels se retrouvent nos identités pseudo-humaines, celles que nous prenons soin de travailler et de façonner selon nos envies, et ses créations : elle les incarne tour à tour au fil de ses pièces, avec son propre profil, en prolongeant ses narrations de manière extra-diégétique et en faisant voyager ses œuvres en ligne. Elle devient ses personnages au-delà de chaque performance et chaque vidéo. En tant que public, nous pouvons ainsi les rencontrer URL et entrer en contact avec eux. En les incarnant au sein de sa propre existence numérique, MBD utilise la nature même des médias pour fusionner avec eux. La fiction s'étend à travers

1 - Vidéo «Airplane Origin Story», également titrée « MBD : Origin Story » <https://www.youtube.com/watch?v=6rWMCG8Y7w8>, visité le 06/09/2021

les réseaux, et de ce fait, le spectateur en devient complice.

Ses réalisations ne se présentent donc pas comme des récits clos, mais déploient leurs embranchements dans les supports médiatiques qui lui servent à communiquer. L'existence de ses pièces est inhérente à la multiplicité ontologique des personnages qu'elle incarne et met en scène. La notion de personnage est, au sein de son travail, à envisager dans un sens très large et il serait erroné de le comprendre uniquement comme une figure exclusivement humaine. L'artiste accorde ainsi une virtualité et un potentiel à toute entité qu'elle investit et qu'elle travaille, plastiquement et psychologiquement. Elle permet alors à des images, des objets, et des personnages de se doter d'une voix, d'une raison et de mouvement.

En menant ces réflexions et en incarnant ses figures, Maya Ben David engage également sa propre identité en ligne, au-delà de sa seule subjectivité. En déployant ses performances et ses vidéos au sein de réseaux tels que 9gag et 4chan, des forums et des images boards où fermente la culture numérique au sein de communautés majoritairement masculinistes, misogynes, racistes et encore autrement polémiques et problématiques, l'artiste réinvestit ces espaces et prend en main sa propre représentation au sein de ces milieux toxiques. Elle en est ainsi la maîtresse et la gardienne, défiant ceux qui la qualifient de « fake nerd » dans l'optique de dévaloriser encore une fois l'image de la femme au sein d'une culture geek : selon eux, celle-ci y est illégitime, et le droit d'appréciation, de connaissance et de maîtrise de cette culture est réservé aux masculinistes et à leurs avatars Anons². Il est mal vu d'avoir un pseudo sur 4chan qui ne prône pas la culture de l'anonymat. Cela permet

aux Anons de nourrir le fantasme de leur domination en ligne, dissimulés derrière leur nombre, leur violence et leur masse.

Son travail réinvestit donc ces espaces et ces iconographies jalousement gardées par ces communautés dangereuses, et MBD se rend maîtresse de sa propre représentation, comme un geste d'empowerment. En confrontant ses détracteurs et se servant de leurs attaques pour se nourrir, elle transforme ses figures en cheval de bataille qui lui permettent d'évoluer dans ces milieux en se servant de ces trolls pour diffuser son travail et augmenter son impact. On peut lire en commentaire sur une de ses vidéos Youtube « r/cursedimages brought me here ». Ainsi référencée sur le board r/cursedimages de la plateforme Reddit où les internautes partagent des images qui leur paraissent dérangeantes, les vidéos de Maya Ben David se frayent leur propre chemin dans ces réseaux et trouvent ainsi leur justesse en devenant virales et circulant au cœur du quartier général des cyber bullies anti-féministes.

En abordant les questions de l'hybridation et de la mutation, présentes dans son travail aussi bien avec la pratique du Cosplay que dans les sujets qui y sont traités, MBD contourne les limites habituelles de l'identité humaine en se réappropriant, en tant que femme, sa propre présence en ligne et en s'accordant le droit de se dépasser et d'entrer au contact d'entités fictionnelles. L'artiste se démultiplie et se transforme en entités anthropomorphiques et non-humaines. Le personnage de la Mold Maid apparaît une première fois dans son film du même nom³, et naît d'un croisement inattendu entre un objet d'hygiène du quotidien de l'artiste, une bouteille d'après-shampooing étrangement inépuisable qui se retrouve envahie, à cause de son étrange longévité, par de la moisissure, ce que MBD appelle *organic mold*. Mold peut se traduire également par terreau,

2- Anons : communauté inspirée par le collectif Anonymous, connue pour sa véhémence et le refus d'arborer un nom ou un pseudo afin de partager du contenu sans être identifié. Il est ainsi mal vu de s'aventurer en territoire Anon avec un pseudonyme.

3- Vidéo « Mold Maid » <https://www.youtube.com/watch?v=ITM-P2lqOral>, visité le 06/09/2021



Mold Maid, Maya Ben David, 2019, Capture d'écran © Maya Ben David

humus, gabarit, façonner (to mold) ou encore formuler. L'origine de la Mold Maid est humaine ; mais c'est en utilisant et côtoyant la moisissure au quotidien, (dans le film, la moisissure sur la bouteille d'après-shampoing, représentée de manière anthropomorphique et jouée par l'artiste elle-même) qu'elle est contaminée par ce *mold*. La Mold Maid ne souffre pas de cette contagion, au contraire : elle devient une entité mutante et hybride, entremêlant la figure de la servante et de la domestique et un des objets du travail de celles-ci : la moisissure, les spores, les champignons.

Elle ainsi vit-avec-le-monde, comme le personnage de Primo Levi, Jeanne, atteinte, souffrant - ou vivant - de dysphylaxie. Dans son monde, une substance, l'hypothénone, parasite l'espèce humaine et abolit ses frontières génétiques avec le reste du monde : « Rien ne vous interdisait de vous faire implanter des yeux d'aigle ou un estomac d'autruche, ou même des branchies de thon pour faire de la pêche sous-marine, mais en contrepartie une semence quelconque, mise en contact par le

vent, l'eau, ou tout autre agent avec un ovule quelconque, avait de bonnes chances de produire un hybride. »⁴ Par son ascendance fécondée par du pollen de mélèze, Jeanne ressent le monde dans une écologie qui échapperait aux sens humains : « elle entendait sa propre voix décrire le fantastique univers de semences, de germes et de ferments au sein duquel l'homme vit sans en avoir conscience ; la prolifération de pollens et de spores dans l'air que nous respirons à chaque instant ; la multitude de puissances masculines et féminines présentes dans les eaux des fleuves et des mers. » Au-delà d'une perception à l'écoute d'une potentielle symbiotécité et d'une hybridation constante, elle se dote aussi d'une sensibilité autre-qu'humaine, d'une connexion émotionnelle végétale tournée vers l'extérieur de son existence propre.

Le personnage de la Mold Maid s'étoffe par la suite en voyant ses origines revisitées à l'occasion de la projection de son film à SAMARA Contemporary en 2019. Maya Ben David réalise une per-

4- Primo Levi, « Dysphylaxie », in « Liith, nouvelles », Livre de poche 1989



Pewdiepie's Chair Chapter 1: Monika's Revenge, Maya Ben David, 2020, Capture d'écran © Maya Ben David

formance, *What it's like to be a nanny made out of fungus and mold*⁵. Elle y pose la question de la survivance de son personnage en l'amenant à confier ses doutes et ses inquiétudes au public. Ainsi incarnée dans une humanité et une sensibilité avouée, la Mold Maid se questionne sur la relation symbiotique entre d'une part, le champignon et l'hôte dont il a besoin, et de l'enfant et de la nounou dont il dépend et qu'il est amené à perdre à un moment donné, emportant avec elle certains souvenirs. Elle pose la question de sa propre disparition (sa transformation en une ghost nanny oubliée), et de la rupture de la relation de care entre un enfant et sa nounou.

De par son existence et sa représentation, la Mold Maid questionne à la manière des cyborgs de Donna Haraway⁶ les rôles qu'elle emprunte. La moisissure, le champignons et les spores s'opposent à la reproduction sexuée de l'être humain et leur potentiel symbiotique nous apparaît souvent, par diffé-

renciation, comme un potentiel parasitaire ou contagieux. En rapprochant ces deux pôles de la nature et en franchissant la barrière du dégoût comme en parlent Louis Bec et Vilém Flusser⁷, elle repousse les limites de l'identité humaine, habituellement gardée précieusement hors de portée de tout type de contagion ou de symbiose. Quand elle incarne une domestique habitée par le mois, elle joue le cyborg aussi bien dans l'hybridation visuelle et physique de son personnage qu'en déjouant l'opposition habituelle de la domestique et de la saleté, en les faisant communier au sein d'une seule et même entité. Quel est alors le rôle de ce nouveau personnage dont le travail n'a plus de sens ?

Afin d'aborder ces questions de place, le passage par le mois et l'hybridation entre différents degrés de vie et d'existence est pertinent. MBD ex-

5- Performance « What it's like to be a nanny made out of fungus and mold » <https://www.youtube.com/watch?v=xKAsoNUYFZY>, visité le 06/09/2021

6- *Manifeste cyborg*, Donna Haraway, Exils, 2007, publication originale 1985

7- Dans le *Vampyrotheutis Infernalis* (Editions Flusser, Volume VI, 2000) Louis Bec et Vilém Flusser avancent l'hypothèse que « la nausée récapitule la phylogénèse » : « Plus une chose éveille la nausée, plus elle est éloignée de l'humain sur l'arbre généalogique ». Cette échelle s'avance vers deux pôles : les « humains dégénérés » et le dégoût que nous inspire ceux qui prennent d'autres directions que nous, et les « humains incomplets », ceux qui s'avancent vers nous et est basée sur des critères biologiques anthropomorphiques. « La vie (...) est, d'après notre sensation vitale, un flux qui converge vers nous-même. »

plore dans son travail d'autres formes d'hybridation avec des entités économiques et financières telle que la compagnie Air Canada, qu'elle anthropomorphise et incarne dans *Air Canada Gal*, ou lorsqu'elle joue et cosplay la chaise d'ordinateur du youtubeur mondial PewDiePie dans sa vidéo *Pewdiepie's Chair Chapter 1 : Monika's revenge*⁸. En étant cette chaise, elle lui offre une voix et la possibilité de se rappeler de sa vie antérieure : la chaise de PewDiePie se souvient et évoque le temps où elle s'appelait Monika et était encore une vache qui, par la suite, allait fournir le cuir dont la chaise est actuellement faite. Elle intrigue alors plusieurs récits : celui que le youtubeur construit au fur et à mesure de ses vidéos, celui de sa propre vidéo, et le récit fantasque de la mémoire de Monica se déroulant dans un passé spéculatif.

La volonté d'incarner ou de se mêler à des entités au-delà du monde physique, appartenant à un monde sollicitudinal et fantasmagorique prolonge cet empowerment identitaire. En réfléchissant et en inventant ses propres interactions avec un monde non-concret, Maya Ben David jalonne les contours des mondes qui lui sont accessibles elle-même et ne s'arrête à aucune limite universelle. Elle rencontre ainsi de nombreux folklores, de nombreux mondes virtuels et fictionnels, et accorde à ses personnages un statut ontologique qu'elle partage volontiers. La pratique de MBD pourrait ainsi s'apparenter à celle d'une diva numérique, d'une cantatrice dont les histoires se distillent à travers les réseaux au sein desquels elle construit ses personnages. De l'italien diva (« diva », proprement « déesse »), MBD endosse des rôles qui ne sont pas sans rappeler les métamorphoses mythologiques, aussi bien animales qu'humaines, des dieux grecs et romains.

Ainsi, MBD accède à travers son travail à une forme de téléprésence, habituellement inaccessible aux êtres de chair contraints dans l'espace. C'est

aussi ce que le cosplay génère à travers les multiplications et les instances que chaque fan crée du personnage qu'il reproduit et en lequel il se déguise. Ces personnages n'ont pas d'existence singulière réique et leur présence ontologique parcourt plusieurs espaces-temps : le costume du personnage n'existe qu'en dehors de la trame narrative du personnage convoqué, et le milieu de vie et d'existence de celui-ci est bel et bien le médium vidéographique. Le personnage existe alors à plusieurs endroits différents en même temps et peut s'instancier de performance en performance. Ces différentes instances forment ensemble un plérôme d'existences (tel qu'évoqué par le philosophe Etienne Souriau), « harmoniques dans leurs histoires, dans leur canon d'ensemble »⁹ et sont instaurées par le geste de l'artiste. Peut-on alors parler de partenariat entre l'artiste et ses propres œuvres ? La première façonne et porte les secondes, qui lui permettent d'exercer son art en répondant à chaque convocation et en se plaçant comme intermédiaire entre le public et l'artiste. Au sein de ce triangle relationnel, elles se réifient et deviennent alors des objets pour les spectateurs. Des objets et des choses dont ils peuvent débattre, s'emparer, confronter ou désirer.

« N'être jamais à deux endroits à la fois, c'est triste. Être toujours quelque part, la condition est plus dure encore. »¹⁰

© Alix Desaubliaux, le 6 septembre 2021

- Turbulences Vidéo #113

8 - Vidéo « Pewdiepie's Chair Chapter 1 : Monika's revenge » <https://www.youtube.com/watch?v=KHQ4rKyOzNg>, visité le 06/09/2021

9 - Etienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, col MétaphysiqueS, Presses universitaires de France, 2014

10 - *ibid.*

Élodie F.

par Tristan Passerel

Coup d'œil d'un photographe un rien nostalgique sur une série de portraits en couleur qui fut, il s'en explique, sans lendemain.

... nous n'osons guère regarder une personne bien en face, sachant par expérience la gêne que suscite un regard prolongé.

Gisèle Freund¹

L'abandon du Kodachrome 25 par la firme de Rochester, au début de ce siècle, me fit renoncer à la photographie en couleur de paysages, infimes ou vastes, que j'avais pratiquée de façon exclusive et ininterrompue pendant plus de vingt ans. Mon fusil-photo changea d'épaule et de cibles, les cartouches de Tri-X prirent la succession de leurs défunes consœurs. J'emploie des termes ressortissant à la chasse comme si j'adhérais à la conception tendancieuse soutenue par Susan Sontag dans un recueil² qui fit date et suscita, non sans raison, pas mal de controverses. Mais remettons à plus tard le soin d'enfiler des gants d'une épaisseur suffisante pour se frotter sans dommage à cette épineuse question et venons-en aux portraits à mains nues de celle qui infléchit la direction de mes regards.

M'ayant confié qu'elle envisageait de devenir photographe, j'avais suggéré à cette lycéenne at-

tentive et discrète d'arpenter avec moi les rues de la ville afin de découvrir de bons motifs — en leur fournissant deux rouleaux d'Ilford FP4³ l'association «Ussel en mai» donnait chaque année aux amateurs de Haute-Corrèze l'occasion d'exposer leurs meilleurs clichés. Les déambulations en compagnie de cette aimable jeune fille furent si agréables que je me mis à la regarder autrement, au point de lui demander, sans trop y croire, si elle accepterait de poser pour moi et de se trouver suspendue aux cimaises du Musée, après quelques semaines d'attente. Elle prit son temps pour réfléchir puis, coquette oblige, posa ses conditions : je devais me montrer persuasif ! J'avoue que sa réponse m'amusa, cette inversion du cours normal des choses entre un professeur et son élève me séduisait... Les arguments avancés, dont je n'ai conservé d'ailleurs aucun souvenir du contenu, lui parurent convain-

1 - *Le monde et ma caméra* (1970), Denoël, 2006, p. 104.)

2 - « De même que l'appareil photographique est la représentation sublimée d'une arme à feu, l'acte de photographier quelqu'un équivaut à la sublimation d'un meurtre — une sorte de crime adouci qui convient à la mentalité d'une époque peureuse et triste. » (Susan Sontag, *La photographie* (1977), Éditions du Seuil, 1979, p. 25.)

3 - Soucieuse de ne pas gaspiller les deniers publics, la municipalité ne faisait que prêter les pellicules dont elle assurait par ailleurs le développement et en demeurait donc propriétaire. C'est la raison pour laquelle, l'exposition terminée, je ne pus récupérer que quelques tirages réalisés à la va-vite par l'un des fils du maire. J'appris dix ans plus tard que planches-contact et négatifs avaient été perdus !



Élodie F. *quelque part en Creuse* © Photo : Tristan Passerel

cants ; huit jours plus tard, en effet, les séances débutèrent.

La première se déroula « à la sauvette » — selon la juste formule d'un légendaire adepte du Leica —, dans la boutique d'un ami antiquaire, puis dans un jardin jouxtant le musée où trônaient six bustes en bronze de Braco Dimitrijević, un artiste conceptuel d'origine bosniaque très en vue en haut lieu durant les années 80. En quelques heures à peine les munitions de noir et blanc vinrent à manquer. Au fond du sac, derniers témoins de mes anciennes pratiques, de malheureuses pellicules allaient subir le même sort...

La seconde eut lieu juste après les résultats du bac, sur le Plateau de Millevaches, en fin de matinée, dans un champ couvert de fleurs si hautes que la récente bachelière avait eu du mal à se frayer un passage pour atteindre l'emplacement précis que je lui avais indiqué. Néophyte en matière de por-

trait à cette époque, j'avais utilisé mon 180mm afin de me tenir à distance respectable d'Élodie et de ne pas influencer ses expressions ; afin également de l'isoler du petit bois situé à l'arrière-plan dont je ne souhaitais cependant pas minorer la présence. Ça paraîtra peut-être bizarre, mais en ce temps-là l'idée de cadrer en gros plan un visage, fût-il d'une fraîcheur et d'une beauté toutes juvéniles, m'aurait donné le sentiment de commettre une effraction. Je ne nie pourtant pas que l'usage d'un téléobjectif, mieux approprié sans doute à la photo animalière, ait créé entre nous une certaine dissymétrie et pas mal de méfiance, car si l'appareil réduisait notablement l'espace me séparant du modèle, celui-ci ne pouvait me voir opérer que de loin. Frilosité de sa part ? Appréhension somme toute normale dans cette situation inédite pour elle ? Ma muse débutante portait un épais manteau et une écharpe de



Élodie F. à l'Espace Rebeyrolle (Eymoutiers) © Photo : Tristan Passerel

soie plus adaptés aux rigueurs du printemps limousin qu'à l'atmosphère estivale qui ce jour-là régnait en Creuse.

À peu près désert en début d'après-midi, l'Espace Rebeyrolle offrait un cadre adéquat pour une autre série de portraits. La découverte de ses toiles fut un choc pour Élodie qui ne connaissait pas ce grand peintre. La photographie ne le confirme guère, bien sûr, on devine malgré tout sa fascination devant cette scène macabre — allusion appuyée, je le concède, à un thème⁴ que certains peintres notoires de la Renaissance allemande, mais pas seulement, illustrèrent avec une virtuosité inégalable, Schubert aussi d'ailleurs, trois siècles plus tard. Je ne pouvais pas me douter à l'instant de la prise que ce serait mon dernier portrait de cette jeune fille.

© Tristan Passerel, juillet 2021

- Turbulences Vidéo #113

4- Je l'ai abordé plus en détail dans un article publié dans le numéro 16 des *Cahiers de médiologie*, automne 2003 : «Quelle peinture que la Vanité..., brèves remarques sur le statut de l'os dans la peinture»

« Murs » de Mehdi Meddaci : un récit chorégraphié sur la chute des corps

par Geneviève Charras

Cette œuvre restitue un voyage sans issue : *Murs* (2015), de Mehdi Meddaci, est une installation filmique qui s'étale sur cinq écrans géants. Le récit, sans pathos, met en scène un aller-retour du père de l'artiste entre Marseille et Alger.

Une simple histoire familiale ? Pas seulement : une manière aussi de croiser souvenirs et histoire. Sans prétendre que l'eau conserve la mémoire, écoutons Borges : « Se pencher sur le fleuve, qui est de temps et d'eau / Et penser que le temps à son tour est un fleuve / Puisque nous nous perdons comme se perd le fleuve / Et que passe un visage autant que passe l'eau. »

Sur les cinq écrans, les corps chutent lentement, se dirigent vers le sol comme autant de corps mourants qui se laissent choir sans espoir de rebond. Le fondu de la matière charnelle se dilue, se décompose, fluide comme un liquide qui se transforme : le corps est eau, liquide, revendiquait Jan Fabre dans son œuvre scénique et chorégraphique. Les corps voyagent sans se déplacer, sur des sols qui se meuvent, bougent : le bateau est prétextes à



Murs, 2011, Mehdi Meddaci, installation vidéo, 44 min, dimensions variables © Fondation François Schneider

une traversée géographique, et spatiale dans les espaces séquencés par les cinq écrans. Tantôt les images sont distinctes, tantôt elles se répètent et rythment la narration pour une clarté, une limpidité aqueuse. Sur les bancs de l'embarcation, sur le pont, vide, déserté, un seul corps chute, se ploie, et se répand au sol. Comme déroulant ses membres, décontracté, laxé, désinvolte mouvement récurrent tout le long du film de 45mn qui sait tenir en haleine sans fléchir. On y reconnaît la voix puis les attitudes de Reda Kateb et les autres «acteurs» danseurs, figurants ont la part belle lors de séquences de chutes individuelles, aériennes de toute beauté: une immersion dans l'éther, proche de l'eau aussi, fluide: comme dans «Tombe avec les chaises» de Robert Cahen... Ou une immersion à l'inverse chez Garry Hill.

Pour la partie citadine, proche du 104 lieu de résidence de l'artiste, la chorégraphie de groupe est signée Rachid Ouramdane : « Dans cette production Rachid Ouramdane vous a aidé ? On n'a pas travaillé ensemble, il m'a aidé pour des plans qui soient libres comme des performances éphémères. Le geste chorégraphié des gens qui tombent sur le pont bleu pour 30, 40 personnes ce n'est pas si

simple à réaliser, on a fait des plans spécifiques avec les conseils de Rachid pour que personne ne se blesse et que les mouvements soient harmonieux. »

Murs est une installation vidéo à dimensions variables, la vidéo représente la trajectoire inversée de l'immigration, de l'Europe à l'Afrique. À rebours, les migrants traversent la méditerranée, de Paris à Alger, en passant par Marseille. Le ralenti sur les gestes évoque la contemplation, la mémoire et le questionnement du migrant permettant au spectateur de s'immerger dans les pensées des personnages face à l'exil et à la solitude. Dans l'installation, une forêt de lampadaires recrée la verticalité de l'espace urbain qui s'oppose à l'horizontalité de la mer, dernier bastion avant le retour au pays.

Sur les cinq écrans, les scènes sont juxtaposées, induisant un montage dans lequel les séquences se détachent, se complètent et s'accroissent les unes par rapport aux autres, créant ainsi un rapport à l'espace et au temps bien spécifique. La vidéo, traversée par différentes temporalités et différents espaces permet d'accélérer ou de ralentir le rythme de la narration. Cette trajectoire inversée nous

questionne ainsi sur le principe de l'immigration, ses attentes, des désillusions et ses échecs.

« Mon travail plastique demeure distancié, de l'ordre du poétique, témoignant d'un attachement profond à l'espace méditerranéen. Il se construit par strates sous forme de dispositifs ou de modules autonomes comme *Corps traversés* (2007), *Lancer une pierre*, (2008) ou *Sans-titre, Alger la blanche* (2009) qui mettent en résonance photographie, vidéo et cinéma. À l'image d'une « mer au milieu des terres », tout réside dans le déplacement, entre son et image, document et artifice, vacillement des corps et prégnance des paysages. Le montage entretient chez le spectateur un certain désir de déconstruire pour reconstruire, donnant de l'importance à la présence de mondes possibles. Le visible est porté par l'étrange sensation d'un manque, celui d'une Histoire, peut-être. En altérant les signes d'apparitions de cette Histoire, je tente de réaffirmer une continuité menacée, aux limites de la disparition. Mes images montrent de manière littérale ou métaphorique un motif, un corps immergé entre deux rivages. Des personnes cadrées frontalement mais absentes, ancrées dans un décor et un contexte socio-politique fort, mais en errance profonde. Paradoxalement, c'est dans l'attente, contre le mur, que le besoin de traversée, de retour, est le plus perceptible. *Murs* apparaît comme un paysage, un territoire. Les situations et les gestes, saisis dans ce qu'ils ont de plus ordinaire, à la limite du document, forment le contexte nécessaire à une histoire : à un défilement du temps. Il s'agit d'une installation vidéo sonore de cinq écrans pensée en simultané avec le film *Tenir les murs*, destiné à la salle de cinéma. *Murs* comprend l'intégralité des prises de vues du tournage. Tentant de montrer obsessionnellement l'écroulement de la fiction, l'installation élargit la vision et propose des ellipses de certaines séquences : un possible suicide, l'intervalle d'un pont bleu et le retour par la mer. Toutes

ces situations forment le contexte nécessaire à la création d'un « mur de signes ». L'éclatement de la durée se propose alors comme un flux, érigeant la fragilité d'un événement réel : la trajectoire inversée d'un exil sur l'image d'Alger.»

Il est diplômé de l'ENSP et du Fresnoy. Il vit à Paris, explorant la vidéo, l'installation et la photographie. Ses œuvres sont entrées dans les collections du CNAP et de Neuflyze. Prenant racine dans la vie des populations issues de l'immigration dont il partage l'histoire, Mehdi Meddaci ancre son travail dans l'espace méditerranéen.

Le travail plastique de Mehdi Meddaci se construit par strates successives sous forme de dispositifs ou de modules autonomes qui mettent en résonance photographie, vidéo et cinéma. Tout dans ses œuvres réside dans le déplacement, l'intervalle, l'espace « entre », entre le son et l'image, entre le document et l'artifice, entre une rive et l'autre, entre mémoire et utopie, entre le vacillement des corps et la prégnance des paysages.

À l'image de *Murs*, qui montre un corps regardant défilé le Temps. Mais surtout un geste d'une violence sourde et muette qui garde en lui les tensions inhérentes du seuil pour ne pas oublier l'exil. Paradoxalement, c'est dans l'attente, contre le mur, que le besoin de traversée, de route et de retour est le plus perceptible. *Murs* apparaît alors à travers un paysage, une terre, un territoire, mais les situations, les dialogues et les gestes, saisis dans leur vérité, à la limite d'un document, forment le contexte nécessaire à une histoire : à un défilement du temps.

© Geneviève Charras - Turbulences Vidéo #113

VIDEOFORMES 2022

Festival : 17 > 20 mars

Expositions/Exhibitions : 17 mars > 3 avril